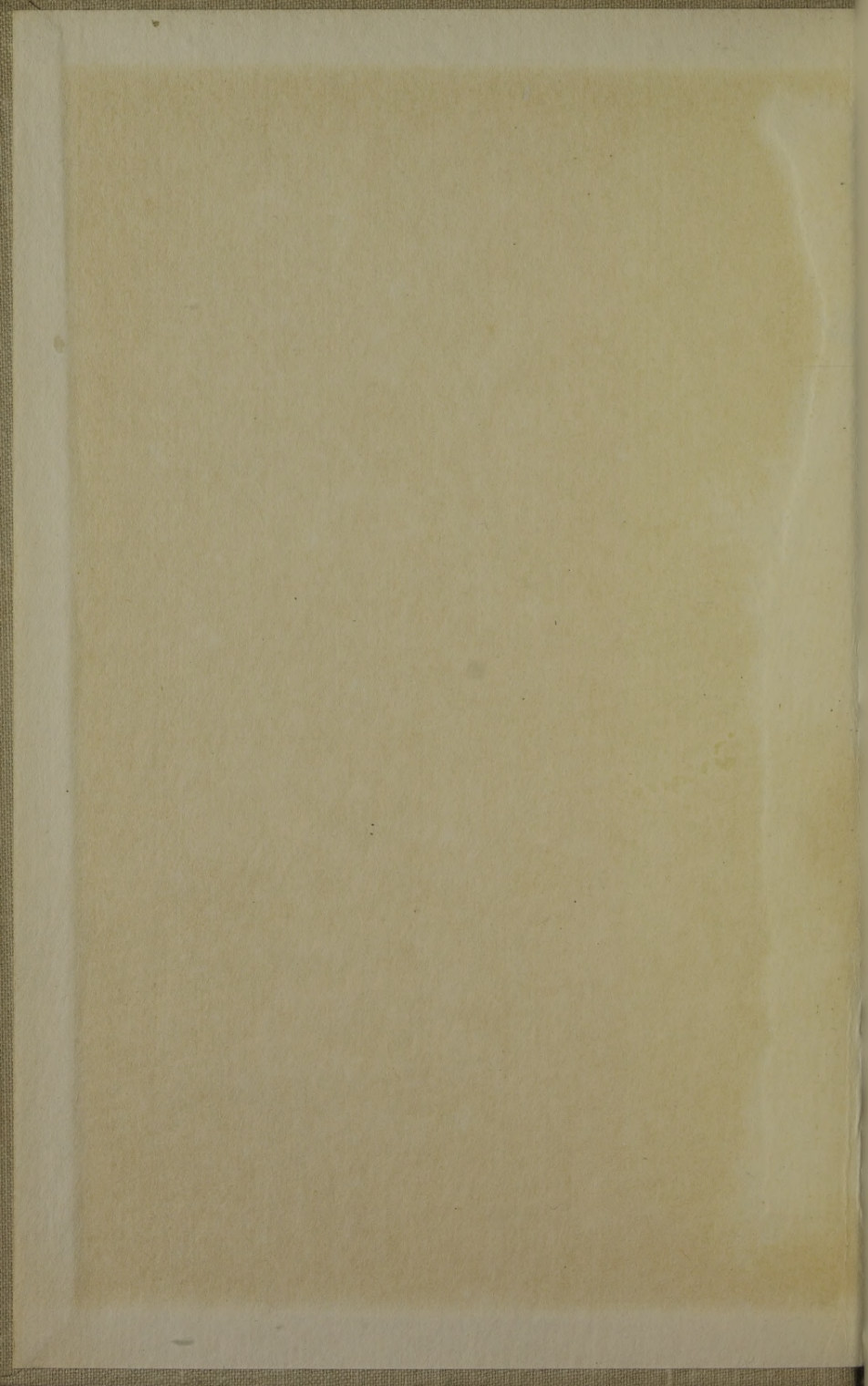


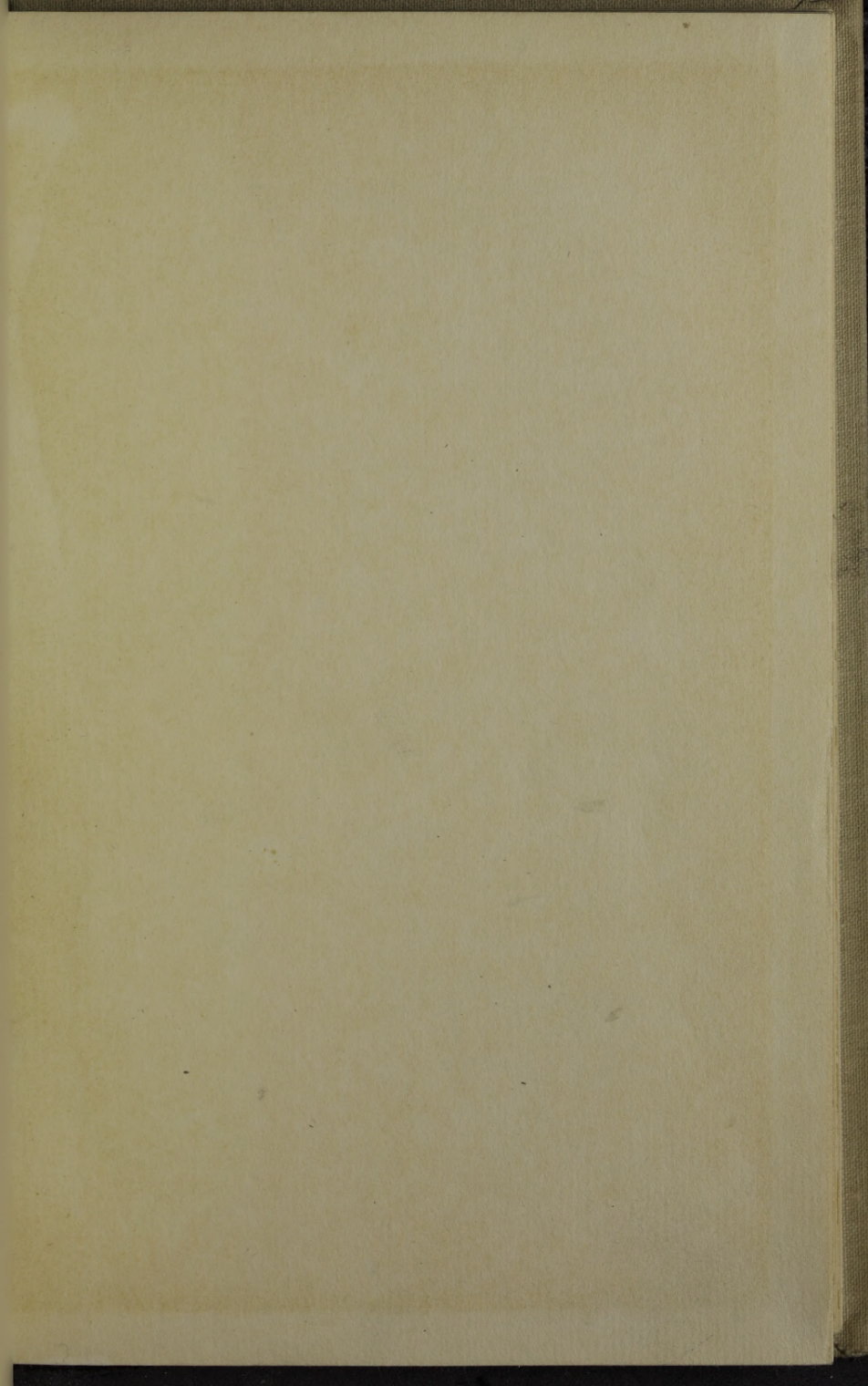
65-3
94

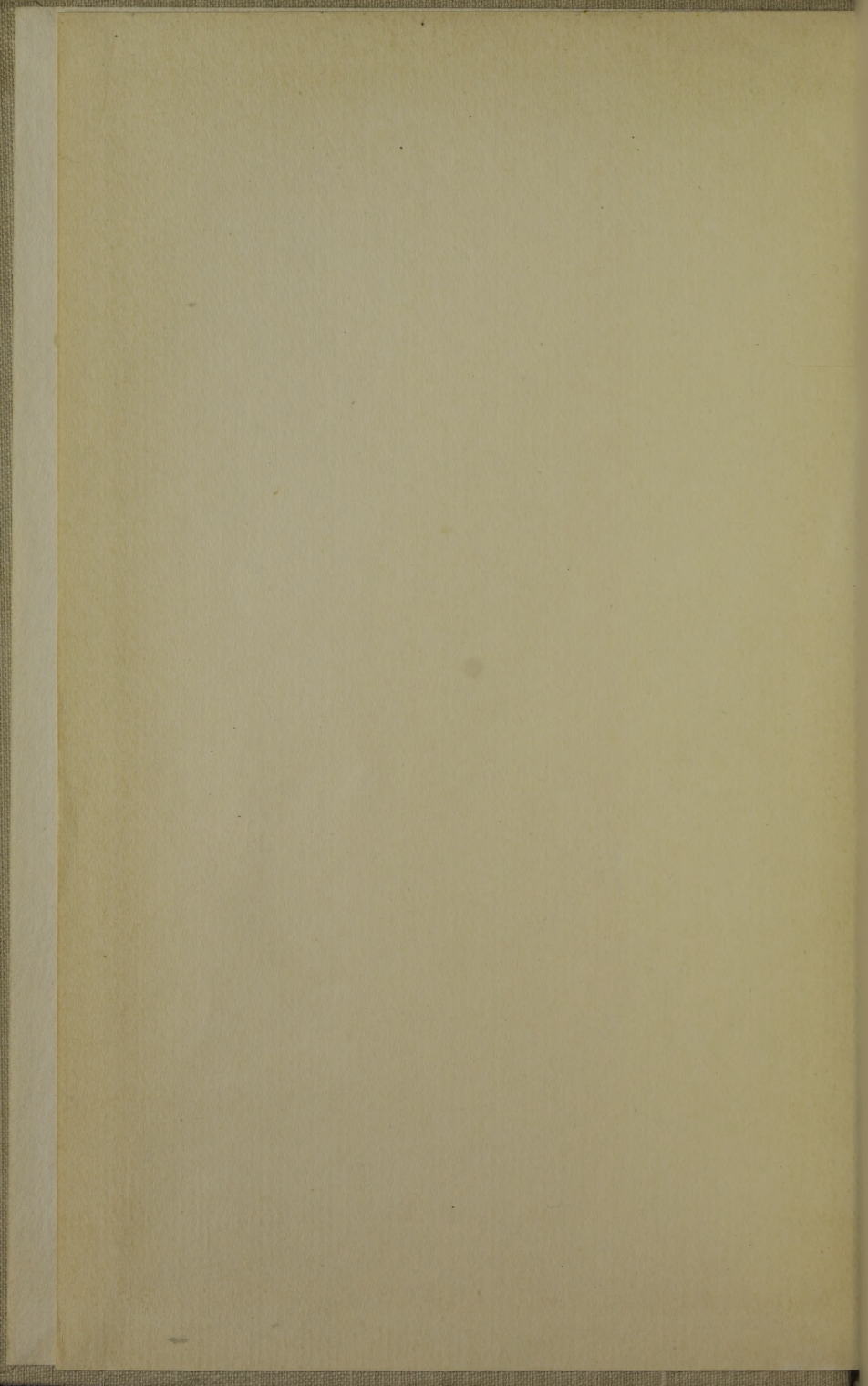
ANNA LACIS

Dramaturģija
un
teātris

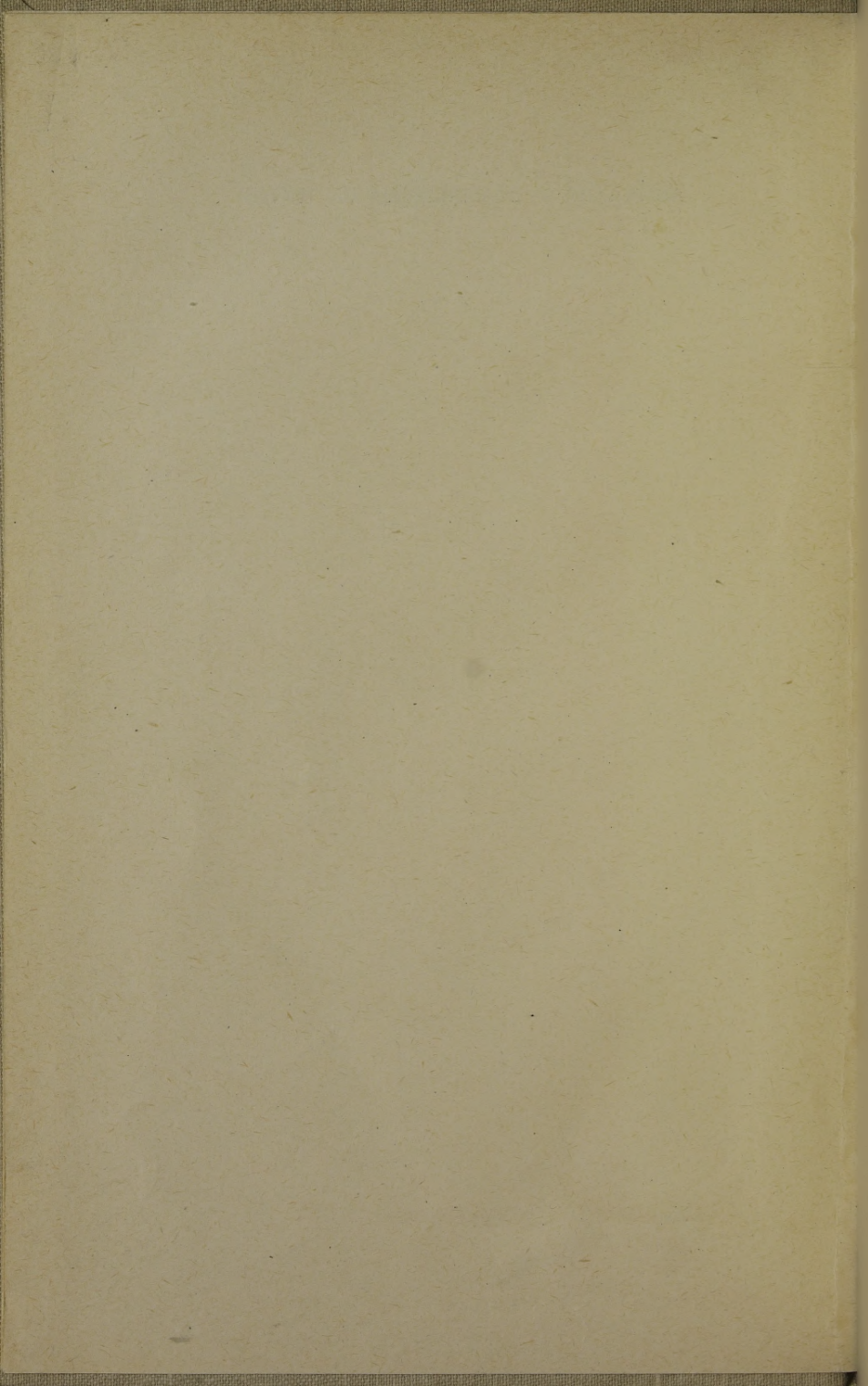
BREHTS
PISKATORS
LAICENS
GRIGULIS
BRODELE







ANNA LĀCIS — DRAMATURĢIJA UN TEĀTRIS



L $\frac{62-3}{94}$

Dupl
79

ANNA LĀCIS

Dramaturģija
un
teātris

BREHTS
PISKATORS
LAICENS
GRIGULIS
BRODELE

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1962

Latv. PSR Valsts bibliotēka

~~62— 15.680~~

762S
La172

030 80 33 165

АННА ЛАЦИС

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР

Латвийское государственное издательство

—
На латышском языке

MAKSLINIEKS A. LIELAIS

ANNA LĀCIS UN VIŅAS DARBS MĀKSLĀ

Anna Lācis ir viena no redzamākajām latviešu skatuves darbiniecēm, kura devusi nopietnu ieguldījumu arī teātra mākslas kritikā. No 70 mūža gadiem turpat pussimts gadu intensīva darba atdoti mākslai. Nerimstoša cīņa par meistarības pilnību Annai Lācis vienmēr bijusi saistīta ar cīņu par revolucionārām idejām teātra mākslā, par to, lai teātris būtu darba tautas mākslas forma. Tieši tāpēc viņa arī iekļāvusies latviešu padomju teātra pamatlicēju skaitā.

Anna Lācis dzimusi 1891. gadā Līgatnē. Viņas bērnības un jaunības gadi pailēt Rīgā. Tēvs Ernests Liepiņš ir Rīgas Vagonu rūpnīcas strādnieks.

Vecāku pašai dziedīgā gādība, meitenes centība un ārkārtīgās alkas pēc izglītības palīdz pārvarēt nabadzības grūtības un tikt pie izglītības. Starp Ķēniņa ģimnāzijas audzēknēm viņa ir gandrīz vienīgais strādnieku bērns.

Ģimnāzijā Anna iemīl literatūru un teātra mākslu. Viņas pirmais dzejolis «Cietumnieks» ierakstīts skolas žurnālītī «Purenes». Taču jau ģimnāzijā domas par skatuvi nomāc visas pārējās intereses, un Anna Lācis nolemj atdot savu dzīvi teātra mākslai.

Pirmā pasaules kara notikumi Annu Lāci noved Maskavā, kur viņa strādā par skolotāju latviešu bēgļu skolā un mācās Komisarževska teātra studijā un

Roberta Pelšes vadītās kreisās studentu grupas ietekmē sāk apgūt marksistisko pasaules uzskatu.

Pēc Komisarževska studijas beigšanas viņa nonāk Orlā un nodibina tur bērnu teātra studiju. Vadot šo studiju un piedaloties vietējā sabiedriskajā dzīvē, aprit vētrainie revolūcijas gadi.

Bēgļu reevakuācijas laikā Anna Lācis 1920. gadā atgriežas Latvijā. Te buržuāziskās kundzības apstākļos jaunā, enerģiskā skatuves darbiniece meklē iespēju atdot savus spēkus darbatautas revolucionārai mākslai. Tādu iespēju Anna Lācis atrod Tautas augstskolas teātra studijā.

Tautas augstskolu nodibina divdesmito gadu sākumā kā koalīcijas pasākumu, un tajā ņem aktīvu dalību arī revolucionārā inteliģence — Leons Paegle, Linards Laicēns, Andrejs Kurcijs. Teātra studija kļūst par vienu no revolucionārās darbības centriem Tautas augstskolā. Te Anna Lācis lasa lekcijas, organizē aktieru trupu, iestudē lugas. Tās raksta Linards Laicēns, Leons Paegle u. c. Taču bieži jāsaduras ar buržuāziskās Latvijas policijas represijām.

Revolucionārās inteliģences darbība un revolucionārās strādniecības grupēšanās nevar būt pa prātam meņševikiem, kuri cenšas arvien vairāk sagrābt Tautas augstskolu savās rokās. Tas arī izdodas, un revolucionāri noskaņoti darbinieki spiesti no Tautas augstskolas aiziet.

Lai papildinātu zināšanas revolucionārā masu teātra organizēšanā, Anna Lācis 1921. gada beigās dodas uz Berlīni. Ziņas par vācu progresīvā teātra meklējumiem nonākušas arī Latvijā. Īpaši populārs ir Piskatora masu teātris. Annas Lācis studijas Berlīnē ir ļoti daudzpusīgas. Viņa darbojas gan Libknehta

namā, gan strādā par asistenti pie tai laikā populārā režisora Reiha. Rodas iespēja sadarboties ar tik nozīmīgu vācu teātra darbinieku un rakstnieku kā Bertoltu Brehtu, izvērsas pazišanās ar revolucionāriem rakstniekiem — Beheru, Brēdeli, Volfu u. c.

Berlīnes teātros Annai Lācis rodas iespēja apgūt tādas skatuves kultūras zināšanas kā reti kādam no latviešu skatuves māksliniekiem. Kā zīmīgs dokuments par šīm studijām vēlāk top viņas grāmata «Vācijas revolucionārais teātris», kas sarakstīta krievu valodā un izdota Maskavā.

1924. gadā Anna Lācis atgriežas Rīgā. Par revolucionārās strādniecības redzamu kultūras un mākslas centru izveidojas kreiso arodbiedrību Centrālais klubs. Te sācis darboties arī revolucionārais teātris. Anna Lācis dedzīgi iesaistās revolucionārā teātra vadīšanā. Šis pašdarbības teātris veic nozīmīgu darbu tā laika latviešu revolucionārās strādniecības kustībā. Tā ir viena no jauno komunistu kalvēm. Kaut arī pret teātri vērsas reakcijas represijas, seko aresti pēc arestiem, darbs turpinās. Ne velti šis teātris iegūst «vajātā teātra» apzīmējumu.

Annas Lācis darbs «Vajātais teātris» līdz šim laikam ir plašākais dokuments par šo revolucionāro kultūras pasākumu.

Arī Anna Lācis tiek arestēta. Kad 1926. gadā draud ilgāks ieslodzījums buržuāziskās Latvijas cietumos, viņa atstāj Latviju un pārceļas dzīvot uz Padomju Savienību, uz Maskavu.

Maskavā turpinās Annas Lācis darbs skatuves mākslā, izvērsas darbība literatūras kritikā. Rodas arī jauna nozare — kino māksla, viņas uzmanības centrā ir bērnu kino izveidošana.

Profesijas pilnveidošanai Anna Lācis iestājas Valsts teātra institūta aspirantūrā. Viņa aktīvi darbojas arī kā režisore latviešu teātrī «Skatuve».

Pēc Lielā Tēvijas kara viņa atgriežas Latvijā un iesaistās Padomju Latvijas teātru jauncelsmē. 1948. gadā viņa kļūst par Leona Paegles Valmieras teātra galveno režisoru. Te' apriņ gandrīz 10 raženi darba gadi. Ar savu radošo aktivitāti un milzīgo skatuvisko pieredzi viņa izveido Valmieras teātra kolektīvu par pilnvērtīgu, radošu padomju mākslas kolektīvu, kas ieņem redzamu vietu latviešu padomju skatuves mākslas attīstībā. Paralēli darbam teātrī Anna Lācis darbojas arī kritikā — teātra un dramaturģijas nozarē.

Daļa no Annas Lācis darbiem šajā apkopotajā izdevumā noderēs kā plašs pieredzes, vēsturisku dokumentu un teorētisku atziņu materiāls ne tikai teātra darbiniekiem vien, bet visiem, kam interesē komunistiskās mākslas attīstība.

Arvīds Grigulis

«VAJĀTAIS TEĀTRIS»

1

Latviešu buržuāzija, 1919. gadā sagrābusi varu savās rokās, uzsāka izrēķināšanos ar komunistiem un viņu piekritējiem. Komunistiskajai partijai aizliedza legāli darboties. Vārda brīvība bija tikai buržuāzijas ideologiem: viņi varēja bez mēra propagandēt tumsonību, izplatīt baumas par Padomju Savienību un komunistiem. Un tomēr — brīvības domu neizdevās apslāpēt, tā meklēja un atrada arvien jaunas formas, tādas bija arī mākslinieciskā pašdarbība, teātris.

Pēc Rīgas arodbiedrību Centrālbiroja (RABCB) iniciatīvas nodibinājās Rīgas Tautas augstskola, kuras padomē ietilpa redzami darbinieki — A. Kurcijs, L. Laicens, L. Paegle, V. Dērmanis un citi. Viņi no augstskolas tribīnes propagandēja darbaļaudīm revolucionāras idejas.

Divdesmitais gads bija tautas masu politiskās aktivitātes gads — notika daudz streiku un citādu sadursmju. Šajā gadā es atgriezos Latvijā no Padomju Krievijas. Līnards Laicens man ieteica, lai es pastāstot Tautas augstskolas padomei par padomju teātriem. Mans ziņojums par Meierholda, Tairova iestudējumiem, grandiozajiem masu uzvedumiem un svētkiem, par to, kā Padomju Savienībā teātris kalpo jaunajām idejām, radīja lielu interesi. Padome saprata, ka pašreizējos apstākļos, kad notiek daudz streiku un citādu protesta izpausmju, tāds teātris varētu palīdzēt revolucionārajā kustībā. Meņševiku iebildumus neievēroja, un nodibināja Tautas augstskolas dramatisko studiju jeb mākslas klasi, tās vadību uzticot man.

Studijā pieteicās strādnieku jaunieši, ģimnāzisti, kalpotāji — visi progresīvi domājoši cilvēki, kas ļoti milēja teātri un mākslu. Teātris viņiem bija liela, brīnišķīga pasaule. Dramatiskā studija atradās sociāldemokrāta Rītiņa vadītajā 4. vidusskolā, kur mūsu nodarbībām bija atvēlēta diezgan liela, bet auksta un nemājīga klases telpa. Bez tam izmantojām zāli ar nelielu skatuvi improvizāciju un etīdu mēģinājumiem. Nodarbības notika katru dienu vakaros. Skatuves teorija un prakse, dikcija, deklamācija, skatuviskās kustības, etīdes un improvizācijas — tā bija mūsu mācību programma. Mēs gribējām izaudzināt sintētiskas mākslas aktierus, kas būtu vispusīgi attīstīti — varētu arī dziedāt, dejot un prastu pārvaldīt savas ķermeņa kustības. Mūsu teātrim vajadzēja enerģisku, attapīgu, ar bagātu fantāziju apveltītu aktieru, kas mācētu arī veikli apkrāpt policiju skatītāju zālē, tā izklūstot sveikā no sarežģītām un bīstamām situācijām.

Šajā laikā es ļoti interesējos par *Commedia dell'arte* teātri, kura spēle balstās uz aktiera improvizācijām. Itāliešu tautas teātris ieinteresēja mani ar dzīvespriecīgo, dziļi izteikto ētisko un sociālo saturu. Iegūtās atziņas izmantoju savā darbā. Es aizrāvos ar 16. gadsimta tautas personāžiem, kuriem nebija nekā kopīga ar aristokrātisko Pjēro un bēdīgo Arlekīnu, kas valdīja dekadentiskajā literatūrā.

Tā kā policijas cenzūra neatļāva uzvest revolucionāras lugas, tad bijām spiesti radīt improvizācijas un etīdes par revolucionārām tēmām, tāpēc šai darba formai veltījām lielu uzmanību. Ļoti ātri noorganizējām izrādes, galvenokārt kreiso arodbiedrību strādniekiem; ielūgumus izplatīja paši studenti un RABCB. Izrādes notika, it kā lai parādītu mācību darbu atklātībai, bet būtībā tās bija revolucionāras izrādes. Varējām lepoties ar daudz skatītājiem, un viņi aktīvi reaģēja uz mūsu izrādēm. Aktieru tēlojums izraisīja skaļus aplausus, saviļņojošākās epizodēs no skatītāju zāles atskanēja dzelīgas replikas pret buržuāzijas varu.

Improvizācijas sacerēja studijas kolektīvs. Spilgtā atmiņā man palikusi viena improvizācija — «Centrālcietaimā». Kamera. Grupa politieslodzīto. Viņu sarunas. Pienesumi. Maizē zīmite — tur ziņas par nelegālo darbību ārpus cietuma, brīdinājums par provokatoru. Ieslodzītie nepaspēj izlasīt zīmīti, kad pēkšņi noskan aizbīdņi un kamerā ielaužas cietuma priekšnieks ar apbruņotiem sargiem. Viņam rokās gara papīra lapa. Izsauc pēc uzvārdiem. Izsauktos piegrūž pie sienas, tos uzreiz aplenc apsardze. Viņus izved. Palikušie saprot, ka biedrus ved uz nošaušanu. Mokoša gaidīšana. Tad dzirdami šāvieni — viens, otrs, trešais. Šis tragiskās ainas fināls aicināja būt izturīgiem (nelegālā organizācija nostiprināsies, un strādnieki prasis, lai atbrīvo arestētos). Strādājošo auditorija skatījās šo improvizāciju ar skumjām un naidu, jo tajā viņi redzēja skaudro dienu atspulgu: deviņi vadoši partijas darbinieki bija iemesti cietumā un tur nomocīti.

Uzstājāmie arī ar revolucionāru dzejoļu deklamācijām. Lasījām Raini, Paegli, Laicēnu, Kurciju. Jaunie proletāriskie dzejnieki pārtulkoja pirmo krievu padomju dzejnieku — Gastjeva, Kirilova, Gerasimova un Majakovska darbus. Mūsu repertuārā bija arī Verharna un Behera dzeja.

Terora pastiprināšanos izjūtam ik uz soļa, policisti formās un civiltērpos bija mūsu vakaru pastāvīgie apmeklētāji. Bieži viņi pārtrauca izrādi un pārbaudīja dalībnieku un skatītāju pasēs. Ja kādam nebija līdzī dokumenti, to aizveda uz policijas iecirkni. Vienlaikus notika kratīšanas dzīvokļos. Aizturēto vidū reiz atrados arī es. Par laimi, iespēju pačukstēt Andrejam Kurcijam, ka man mājās uz galda ir Ļeņina rakstu sējums. Kurcijs, izmantodams savu saeimās deputāta neizskaramību, devās cauri policistu ķēdei, iegāja manā dzīvoklī un paņēma grāmatu, par kuras atņemšanu es būtu dabūjusi ilgu ieslodzījumu.

Valdošās aprindas kopā ar labējiem sociāldemokrātiem un meņševikiem centās saskaldīt arodbiedrības vadību. Tautas augstskolas padome turējās pretī. Tā

drošsirdīgi nolēma rīkot Saules dārzā Tautas augstskolas kultūras svētkus. Leons Paegle piedāvāja savas vēsturiskās ainas «Gadsimtu sejas». Šis darbs aptvēra cilvēces vēsturi — vergu sacelšanos senajā Ēģiptē, Romā un Grieķijā, epizodes no viduslaiku Zemnieku kara, kā arī ik uz soļa atgādināja, ka vienmēr un visur norisinājusies šķiru cīņa. Taču studijas aktieru bija par maz tik liela mēroga izrādei, tāpēc kreisās arodbiedrības pieaicināja talkā strādnieku jaunatni un augstskolas klausītājus. Brīvdabas izrādē apsoliņās piedalīties arī daži profesionālie aktieri, kaut arī tas bija bīstami. Piedalījās operdziedonis J. Kārklīšs, kāda balerīna, F. Ertnera apmācīja plastiskās kustības.

Pienāca izrādes diena. Nolēmām, ka dalībniekiem jāiziet cauri visai pilsētai. Brauca rati ar rekvizitiem. Tajos sēdēja daļa aktieru, gērbusies kostīmos un nogrimējušies, — ēģiptieši, grieķi, mūki, Mārtiņš Luters, dziedātāji un dejotāji. Aiz viņiem sekoja pārējie. Gājiena priekšgalā soļoja Rainis, Kurcijs, Laicens, Paegle, Dērmanis un citi progresīvi darbinieki.

Bariem vien rīdzinieki stāvēja abās pusēs ielai, viņus redzējām logos, balkonos, pat uz jumtiem. Neviļus nāca prātā Romanovu dienas Pēterburgā. Taču šoreiz ziņkāre par mūsu svētkiem tos nebija izdzinusi uz ielas, bet gan tieksme paust simpātijas vai naidu pret mums. Iedegās politiskas kaislības — vieni svieda sarkanas puķes un apsveica ar saucieniem «Lai dzīvo kultūras svētki!», «Brīvību darbaļaudīm!», «Atveriet cietumus!», otri grieza zobus un naidā meta akmeņus, olas, kartupeļus, kliegdami: «Nost ar komunistiem!»

Tā mēs panācām savu jau pirms izrādes — teatrālais karnevāls izvērtās par iedvesmojošu manifestu pret valdību.

Arī pats uzvedums izdevās labi. Aizrautīgi spēlēja studijas audzēkņi V. Placens, E. Sudmalis, Z. Avotiņa, V. Jauntirāne, brāļi Buļļi, A. Alksnītis, M. Zidermane, Priednieks un citi.

Luga beidzās ar to, ka tauta, nebaidīdamās no nežēlīgas vajāšanas, tomēr nezaudē ticību uzvarai. Virsnieks nošauj jauno revolucionāru, kas mirstot saka: «Lai dzīvo darbaļaužu vienība! Lai dzīvo... revolūcija!...»

Pirmais garāmgājējs. Solieties izpildīt krietušā biedra pēdējo vēlēšanos! Solieties nenolaist cīņas karogu, iekams nav gūta pilnīga uzvara!

Ļaudis. Mēs solāmies!

Un pēkšņi, pavisam negaidīti, varenais tūkstošbalšigais skatītāju koris atbildēja: «Mēs solāmies!»

Uz skatuves turpinās darbība.

Pirmais garāmgājējs. Solieties uzturēt darbaļaužu vienību visās zemēs. Solieties kopīgiem spēkiem cīnīties par sociālisma uzvaru!

Ļaudis. Mēs solāmies!

Un atkal dimdēja skatītāju atbilde: «Mēs solāmies!»

Lugas fināls Paeglem ir šāds:

Pirmais garāmgājējs. Apstiprināsim savu solījumu ar visu strādnieku vienības himnu!

Un visi uz skatuves dzied «Internacionāli». Policija šo tekstu bija izsvītrojusi un aizliegusi dziedāt «Internacionāli». Mēs mēģinājumos arī nedziedājām. Bet cīņu patoss, ar ko bija piesātināta visa izrāde, pārņēma skatītājus. Strādnieki ciešā lokā ielenca skatuvī un sāka dziedāt proletariāta himnu. Pēc «Internacionāles» skatītāji neizklīda. Dzīli satraukti viņi uzsāka «Ar kaujas saucieniem uz lūpām» — dziesmu, kuru policija un buržuāzija neieredzēja vairāk par visu. Mēs, izrādes dalībnieki, bijām ne mazāk satraukti un, nebaidoties aizlieguma, pievienojāmies dziesmai. Pēc uzveduma aizgājām kopīgi dzert kafiju. Mēs dedzīgi apspriedām tāda teātra iespējas, kas

dzilāk iedarbotos uz skatītāju. Rainis aizrautīgi stāstīja par antīko teātri Grieķijā, par grandiozajiem amfiteātriem, par to, ka Dionisa teātris Atēnās uzņēmot 30 000 skatītāju, bet teātris Megalopolisā — 44 000 cilvēku. Leons Paegle runāja par masu izrāžu tehnikām ierīcēm un aktieru audzināšanu, par monumentālām izrādēm. Viņš teica, ka mēs varot mācīties no padomju teātra, kam ir bagāta pieredze masu uzvedumos. Bez Raiņa un Paegles dzīvajās pārrunās vēl piedalījās Andrejs Kurcijs un Linards Laicens. Tajā pašā naktī apcietināja Leonu Paegli, mani un citus biedrus. Zīmīgi, ka buržuāziskā un sociāldemokrātiskā prese, kas rakstīja par daudzām sīkām parādībām kultūras un mākslas dzīvē, šo izcilo notikumu — L. Paegles lugas uzvedumu — pat neatzīmēja.

Padome pareizi novērtēja mūsu darba politiskos un mākslinieciskos panākumus un nolēma «Gadsimtu sejas» atkārtot Siguldā. Meņševiki par to ļoti uztraucās un ar varēm gribēja izjaukt mūsu uzstāšanos: tai pašā dienā un stundā Siguldā sarīkoja «tautas svētkus». Dažus metrus no mūsu uzkalniņa notika dejošana, tur dārdināja pūtēju orķestris un atradās bagāta bufete. Daļa apmeklētāju visu laiku svārstījās, kur palikt, un skrēja no mūsu kalniņa pie meņševikiem uz pļaviņu un atpakaļ. Tiesa, šoreiz meņševikiem izdevās samazināt mūsu izrādes panākumus, tomēr principā lielo revolucionāro masu izrāžu kustība uzvarēja. Darba svētki arvien vairāk iekaroja strādnieku simpātijas, un pēdējos svētkos (1928. gadā) jau bija 10 tūkstoši apmeklētāju.

Strādniecības teātra kustība plētās plašumā. Linards Laicens, darbaļaužu iemīļotais rakstnieks, mūs allaž atbalstīja ar padomu. Ievērojis masu teātra lielo propagandējošo lomu, viņš nolēma palīdzēt arī praktiski — ar darbiem — un sāka nodoties dramaturģijai. Laicens sarakstīja lugas «Alfa un Auto» (izrādīta 1924. gadā pirmajos Darba svētkos), «Kompromiss», «Ķīnas dziļumi», «Karš», kopā ar K. Dzelzīti (vēlāko renegātu) un A. Kurciju, kā Dze-Ku-Lai, — «Karatisko tepiki» un «Pozitīvos tipus».

Tautas augstskolas valdē meņševiki ieguva pārsvaru. Revolucionāri noskaņotos pasniedzējus atlaida no darba. Studijai bija jāmaina sava programma, toties kreiso arodbiedrību darbs kultūras druvā pastiprinājās. Kreiso arodbiedrību Centrālā biroja klubā sākas rosīga, vispusīga dzīve: izdeva žurnālus, lapinās ar politiskiem rakstiem, recenzijām par izrādēm, lasīja lekcijas. Diskutēja par jautājumu «Kas ir strādnieku teātris, un kādam tam jābūt?». Klubā darbojās dramatiskā sekcija. Kolektīvs sagatavoja vairākas izrādes, galvenokārt progresīvo autoru lugas, tomēr tajās trūka revolucionāru slēdzienu vai arī tie ar abstraktā humānisma idejām bija novirzīti nomaļus. Kreiso arodbiedrību vadība prasīja skaidri izteiktu kaujiniecisku revolucionāro ideju propagandu. Toreiz atrados Berlinē, kur iepazinos ar Tautas teātri (*Volksbühne*), ar režisora komunistu Ervina Piskatora darbību un ekspresionisma teātri. Kādu dienu saņēmu vēstuli no Leona Paegles, mani aicināja uz Rīgu. Viņš rakstīja: «Tagad ir iespējams izvērst lielu darbu kreiso arodbiedrību Centrālajā klubā!» Ieradās, un mani ievēlēja par kluba dramatiskās sekcijas vadītāju. Pēc kluba valdes sēdes sēdes pie manis pienāca kāds jauns, plecīgs strādnieks, ģērbies darba blūzē, ar ādas jostu ap vidu: «Es esmu Eidis Priede — dramatiskā pulciņa biedrs. Rītvakar sanāksim, es paziņošu.» Un atnāca ap trīsdesmit cilvēku, vairums jaunu strādnieku un strādnieču no dažādām arodbiedrībām. Apspriedām darbības plānu, nolēmām vispirms iestudēt L. Paegles šarādes. Mēģinājumi notika pēc darba, visi dalībnieki ieradās precīzi un izturējās pret mēģinājumiem ļoti nopietni. Izrādi izsludināja ar mazām, daudzkrāsainām afišām — dzeltenā, zaļā, sarkanā krāsā tās bija izlīmētas strādnieku kvartālos un tika izplatītas ar kreiso arodbiedrību organizāciju palīdzību.

Mūsu vakariem biļešu nebija. Pie ieejas zālē uz galdiņa atradās cepure vai kastīte, un apmeklētāji tur sameta naudu, cik nu katrs varēja. Darbaaudis apzinājās, ka šī nauda tiks izlietota viņu pašu labā:

vajadzēja atbalstīt politiešlodzītos centrālcietumā, apgādāt viņus ar pārtiku un literatūru, daļa ienākumu palika arī literatūras izdošanai.

Jaungadam Laicens uzrakstīja viencēlienu «Prologs». Agrākajās improvizācijās mēs nereti izmantojām *Commedia dell'arte* maskas, «Prologā» darbojās Arlekīns. Bet mums šoreiz vajadzēja skarbāku, laikmetīgāku kolorītu, tāpēc E. Priede ieradās pie autora ar lūgumu, lai Arlekīna vietā ieliek matrozi. Tā arī izdarīja, un tekstu pārveidoja. Mēs izrādījām arī L. Paegles «Zemes sāli», Mirabo satīrisko komēdiju «Epidēmija», ainas no Tollera «Masu cilvēka», «Hinkemaņa», «Mašīnu grāvējiem», daudzas šarādes un improvizācijas.

Mūsu kolektīvā bija spējīgi, revolucionāram teātrim uzticīgi aktieri: A. Alksnītis, A. Priednieks, M. Zidermane, V. Dzirkale, A. un V. Bulliši, F. un V. Landovski, J. Kaužēns. Gribas īpaši izcelt Valiju Jauntirāni, kas ilgu gadu darbojās teātrī. Viņa bez tam bija rosīga komunistisko ideju propagandiste un organizatore. Jauntirāne abraukāja Latvijas perifēriju, organizēja strādnieku dramatiskās sekcijas, strādāja par režisoru un instruktoru, uzstājās strādnieku sapulcēs un mītiņos ar L. Paegles un L. Laicena dzejām.

Bet īpaši aktīva un enerģiska bija Eduarda Priedes darbība, viņš kļuva par manu labāko palīgu un skolnieku. Priede bija vienlaikus direktors, organizators, vadošais aktieris, deklamators un dzejnieks. Viņš ir viens no dzejoļu krājuma «Nost!» (1926) autoriem (pārējie — Kaužēns, Ķipers, Balodis, Stradiņš, Āboltiņš). Visi viņi uzstājās mūsu sarīkojumos, rakstīja, tulkoja krievu un vācu revolucionāro dzejnieku darbus.

Strādnieki mīlēja un, ja bija vajadzīgs, aizstāvēja savu teātri. Koncertos bieži deklamēja E. Priede, viņš labāk par citiem prata izpaust tālaika revolucionārās dzejas būtību — iekšējo dinamiku, kvēlo aicinājumu, proletariāta naidu un sašutumu, stingro apņēmību un skaidro mērķtiecību. Bija tādi brīži, kad visa

zāle piecēlās un atkārtoja revolucionāros aicinājumus. Kādreiz viņš lasīja L. Paegles dzejoli «Pret ko mēs esam». Pēc vārdiem

«pret jūsu kariem, kuros mēs tik plokam,
pret jūsu cietumiem, kur iekšā smokam»,

zālē korī sauca: «Mēs pret!» Sāka darboties policija — vesela rinda policistu ar nūjām rokās devās uz skatuvi, lai arestētu Priedi un citus koncerta dalībniekus. Bet strādnieki to nepieļāva, viņi veikli, it kā nejauši, taču organizēti aizsprostoja policistiem ceļu uz skatuvi. Un pa to laiku «sabiedriskās kārtības pārkāpēji» bija nozuduši.

Mūsu izrāžu zāles arvien bija pārpilnas, tāpēc vakarus sākām rīkot lielākās telpās, piemēram, Uļejā. Pats klubs kļuva par kreiso arodnieku kultūras centru. Tika nodibinātas tā filiāles Liepājā, Ventspilī, Tukumā, Jelgavā, Rūjienā, Ogrē, Raunā un citur.

Interesanti atzīmēt, ka Sēlpilī 1922. gadā nodibināja Raiņa klubu, kurā sociāldemokrāti sadarbojās ar kreisajiem arodniekiem. Sociāldemokrāts Alfrēds Stradiņš uzaicināja Eidi Priedi Sēlpilī iestudēt «Alfu un Auto». Nodibinājās runas koris. Populārs bija Grotā dzejolis «Akmeņkalis», izrādīja J. Vanaga komēdiju «Vēju pūtiens». Pastāvīgais režisors bija Krišjānis Jurušs. Reizēm rīkojās pavisam droši: kādu nakti Stradiņš ar dekoratoru Aiženu saziņā ar vietējiem komjauniešiem uz baznīcas sienām uzzīmēja velnus ar dakšām rokās. Sakarā ar «Brīvās Zemes» ierosinājumu notika liela izmeklēšana, taču neko neatrada.

Strauji pulsējošā kluba dzīve vakaros atgādināja Breigela gleznas: bija daudz ļaužu, saspiesti un skaļi. Vienā kaktā taurēja pūtēju orķestris, otrā — vingroja jaunieši, trešajā — strīdējās par repertuāru, blakus telpās gatavoja materiālus preseī. Kaut kur mūsu mākslinieki E. Kālis un J. Liepiņš zīmēja plakātus, uz mazās skatuvītes notika mēģinājums. Un pa vidu — bērni.

Domājām arī par bērniem. Noorganizējām centrālajā klubā bērnu grupu, ko toreiz nosaucām par pirmo pagrīdes pionieru vienību. Šie bērni ne tikai spēlēja dramatiskajā kopā, bet nevilus iesaistījās arī tiešā politiskā darbībā: zīmēja plakātus, palīdzēja izplatīt afišas un literatūru. Viņi jau no bērnības iepazinās ar konspirāciju un vēlāk kļuva par labiem revolucionāriem — cīnītājiem. Vispirms iestudējām Laicena lugu «Šujmašina un vējdzirnavas» manā režijā, ar kuru 1925. gadā atklājām bērnu klubu. Šai lugā dievs parādīts asi satīriskā gaismā, tas atbalsta bagātos un uzstājas pret trūcīgo bērniem. Policija sāka ausīties. Kā tagad izrādīt Paegles «Azi un maskas», policija taču neļaus «sabojāt» bērnus? Ar viltību. Izsludinājām, ka rīkojam ziemsvētku eglītes vakaru, un tajā izrādījām lugu. Kad policija attapās, izrāde beidzās, un mēs ar bērniem, rokās saķērušies, staigājām ap eglīti un dziedājām «Ak eglīte, ak eglīte».

Mūsu dramatiskā darbība bija pašā uzplaukumā, kad mūs piemeklēja nelaime — zaudējām Leonu Paegli. Izcilais revolucionārais darbinieks, talantīgais rakstnieks, cietumu un represiju nomocīts, nomira 1926. gada janvārī. Viņa bēres izvērsās par lielu demonstrāciju.

Šai pašā gadā man vajadzēja braukt uz Maskavu. Par dramatiskās sekcijas režisoru manā vietā palika E. Priede. Viņš iestudēja «Kompromisu» un «Karu»; arī pats rakstīja. Viņam pieder lugas, ko darbaļaudis izrādījuši saviem spēkiem: «Jāņa Strādnieka bojā iešana», «Augstāk karogul!», «Cirks» (kopā ar A. Mendi), «Tā zeme ir mūsu», «Siļķe un maize» u. c.

Par dramaturģiju interesējās arī Andrejs Balodis. Viņa lugu par Rozas Luksemburgas un Kārļa Lībknehta nonāvēšanu — «Spartakiēši» arī sagatavoja E. Priede, bet uzvedumu policija aizliedza. A. Balodis uzrakstīja antirelīģisku lugu «Viņi un mēs», kā arī šarādes jaunatnes sporta un kultūras biedrības izrādēm.

Taču represijas arvien pastiprinājās, un beidzot

1928. gada jūlijā kreisās arodbiedrības slēdza. Tomēr strādnieku pašdarbība neapstājās savā attīstībā. Bija atrastas jaunas teātra formas, uzveda interesantas literāras montāžas. Daudz te palīdzēja jaunais rakstnieks Demens (Augusts Mende). Jaunās sporta organizācijas rīkoja teātra vakarus. E. Sudmalis Darba svētkiem 1930. gadā uzrakstīja lugu «Jauki dzīvot Latvijā». Svētkus Rīgā aizliedza, bet šo izrādi dabūja redzēt jelgavnieki. Sekmīgi sāka darboties «zilblūznieku» aģitkolektīvs (viens no galvenajiem vadītājiem bija enerģiskais revolucionārs V. Čirulis-Indzers).

«Zilās blūzes» dalībnieki bija galvenokārt komjauņieši. Viņi veica ļoti nozīmīgu partijas darbu pašas niknākās reakcijas laikā. Tikai uzticamai revolucionārai jaunatnei bija pa spēkam šāds grūts uzdevums. Viņu rindās atradās Pēteris Valbahs, Rūdis Rudzītis, Cera Strautniece (Palkavniece), Rūdis Liepa, E. Melnalksne, Reinis Sīpols, Valija Jauntirāne, Emma Jorka, S. Lasmane (Balode) un daudzi citi. Tādi aģitkolektīvi nodibinājās pa visu Latviju, un starp viņiem pastāvēja ciešs kontakts. Lielas grūtības sagādāja repertuārs, tādēļ «Zilās blūzes» dalībnieki nolēma rakstīt paši. Viņi sanāca kāda biedra dzīvoklī un kopīgi sacerēja tekstu. Tēmas bija aktuālas, vienmēr tika izvirzīti visasākie politiskie jautājumi. Čirulis-Indzers minējis šādas tēmas: «1905. gads Lietuvā», «Tiesības jāņem!», «Palīdzība ieslodzītajiem», «Siļķe un maize», «Amnestija», «Solidaritāte», «Radioziņas» (aktuālie notikumi kritiskā apgaismojumā).

No šī repertuāra ir skaidri redzama «Zilās blūzes» tendence salauzt estrādes standartu, ieslēgt darbībā dramatiskus monologus, individualizēt sižetu un raksturus. Bija radīta sīki izstrādāta literārā montāža. Sacerēja jautru uznākšanas maršu. Spēlēja dinamiski, temperamentīgi (kustība — pantomīma — dziesma). «Zilblūznieki» buržuāziskajā Latvijā modināja domu un drosmīgi pateica aizliegto patiesību. Masas atsaucās «zilblūznieku» aicinājumam.

Tā laika revolucionārais teātris un dramaturģija ir savdabīga parādība mūsu kultūras vēsturē. Tā kā publicistiskā teātra virziens visai skaidru izpausmi atrada Laicena konstruktīvajās spēlēs, tad pakavēsimies pie viņa dramaturģijas idejiski mākslinieciskajiem principiem.

Pēc Laicena ieskatiem, to, kas un kā attēlojams, nosaka strādnieku kustības aktuālās intereses. Viņa spēles operatīvi atsaucās uz galvenajiem iekšējās un ārējās politikas notikumiem. Dažādos aspektos parādītā strādnieku politiskā cīņa — tas ir viņa galvenais temats. Laicena lugās atmaskota parlamenta, tiesas un citu «demokrātisko» institūtu šķiriskā būtība, koloniālisma barbariskās metodes, gatavošanās jaunam imperiālistiskam karam un arī karam pret Padomju Savienību. Dramaturģs šaustīja latviešu šovinistus, labējo sociāldemokrātu līderus — apspiedēju līdzgaitniekus un tautas nodevējus. Viņa lugām raksturīgs plašais vēriens, cenšanās tvert šķiru cīņu lielās liniņās. «Kompromiss» nosaukts par «trim darbībām no 20. gadsimteņa pasaules buržuju notikumiem», un tā pamatā ir kāds liels angļu ogļraču streiks. Laicena dramatiskie sacerējumi veidoti vairākos plānos, tie sastāv no notikumu cikliem, t. s. darbībām, kurus vieno tematika un galvenās darbojošās personas. Tā, piemēram, lugā «Alfa un Auto» ir piecas darbības: Augšnams, Tiesa, Pie Alfas fabrikas vārtiem, Kamera, Mītiņš; te piecās dažādās situācijās demonstratīvi parādīta puskreisā inženiera Auto nodevība.

Laicena spēlēs vienmēr piedalās daudz personu no visādiem sabiedrības slāņiem: fabrikanti, dažādu partiju pārstāvji, augstmaņi, tiesneši, žandarmi, dzejnieki, dažādu profesiju strādnieki. Ar nolūku Laicens izvēlas nosacītu darbības vietu, tā nav konkretizēta. Tikai spēles sākumā blakus personāži nedaudz paskaidro, sulainis noliek tabureti un saka: «Prezidenta sēdeklis.» Pati darbība risinās frontāli. «Alfas un

Auto» sākumā notiek sesija, kur uzstājas buržuāzisko partiju vadītāji ar garām un garlaicīgām sofistiskām runām. Kalējs, strādnieku pārstāvis, arī pieprasa vārdu, bet ar dažādu legālu triku palīdzību viņam neļauj uzstāties. Tā tad moments, kāds bieži vērojams buržuāziskajos parlamentos. Vai atkal «Kompromiss». Kanclers un buržuāzisko partiju līderi ved sarunas par to, kā novērst draudošo streiku. Viņi vienojas. Kā vienā, tā otrā gadījumā rakstnieks nav atēlojis vienreizēju, neatkārtojamu notikumu gaitu, bet ņēmis tikai tās shēmu, to, kas pastāvīgi atkārtojas dzīvē, visparastāko. Te ir konstruktīvo spēļu būtība. Dažiem personāžiem ir savi īpašvārdi, bet daudzi uzstājas kā atsevišķu grupu, pat veselu kolektīvu pārstāvji.

Laicens nekad nesniedz savu varoņu biogrāfijas. Daži no tiem skaidri iezīmēti, vienīgi kā attiecīga sociāla nogrupējuma pārstāvji: kapitālists — nežēlīgs un nesaudzīgs, buržuāziskais politiskais darbinieks — balamute, kas sofistiski aizstāv savu saimnieku intereses, prokurors, žandarms — stulbs varmācības kalps, strādnieks — drošs, principiāls un godīgs. Savdabīgās individuālās īpatnības, kas raksturīgas katram atsevišķam cilvēkam, netiek rādītas. Visas Laicena spēles sarakstītas pasvītroti publicistiskā manierē, jo viņš, tāpat kā grupas «Nost!» dzejnieki un publicistiskā teātra piekritēji, sevišķi izcēla politiskā satura primātu. Mums šķita, ka kaujas apstākļos lozungs ir vislabākā dzeja, plakāts — vislabākā glezna. Ja iedziļinās Laicena dramatiskajos sacerējumos, tad labi atklājas arī to mākslinieciskuma spēks.

Pirmais tiesas sulainis. Šī svece ir ļoti veca. Kamēr es te dienu par tiesas sulaini, tikmēr man šitā ir bijusi jātēva.

Otrais tiesas sulainis. Bet man tēvs stāstīja, ka šo sveci tādu pašu, kāda viņa tagad, tas man tojis jau no sava tēva.

Pirmais tiesas sulainis. Tur uz sola savā laikā sēdējuši jau Koperniks, Kampanella un Galilejs.

Otrais tiesas sulainis. Bet šai tiesneša krēslā, kuru tīru un neaptraipītu uzturēt ir mans goda pienākums, savā laikā sēdēja pats lielākais inkvizitors.

(«Alfa un Auto»)

Dialogs noslīpēts, tas poētiski un uzskatāmi pauž autora domu, ka tiesas šķiriskums ir parādība, kas vēl atkārtojas: kaut arī viduslaiki jau aiz kalniem, tomēr barbariskās, inkvizitoriskās metodes palikušas arī civilizētās buržuāzijas zemēs. Tāpat Laicens labi pārvalda asas satīras un sveloša sarkasma mākslu. Prezidents paziņo sesijas dienas kārtību, kurā, starp citu, arī šādi punkti: pensija nelaiķa prezidenta atraitnes vīram, pabalsti maksāt nespējīgiem lielrūpniekiem («Alfa un Auto»). «Ķīnas dziļumos» kūlijs no paslēptuves izvelk misionāru.

Pirmais kūlijs. Kas tas par ķēmu?

Otrais kūlijs. To nosūtīsim Britānijas muzejam uz Londonu. Tur krājos vēsturiskas paliekas.

Poētiski precīzi atrasta arī šāda detaļa, kas iespaidīgi raksturo kara ielaušanos mierīga darba cilvēka dzīvē:

«Biju tīrumā. Sējas laiks. Sēju saimnieka miežus. Pienāca ziņa: tūliņ jāiet! Palika sētuve tīruma vidū, zirdziņš nozviedzās pakaļ. Bija jāiet. Nedabūju ne rokas nomazgāt. Redzat, kungs, vēl ar zemi» («Karš»).

Šeit parādīta barbariska ielaušanās cilvēku mierīgā dzīvē un darbā, tēlaini atklāts tautas izmisums kara izsludināšanas laikā. Kara bezjēdzīgumu simbolizē tīruma vidū pamestā sētuve.

Poētiska tēlainība uzplaukst Laicena pasaku spēlēs, kur visai reālas parādības vispārinātas fantastiskā formā. Tā «Trīs nodaļās» zemes labumi, t. i., lietas, aiziet no nabaga, tāpēc ka viņš nevar tos apgādāt, ne pilnīgi izmantot. Šī plastiskā detaļa spilgti izsaka nabadzības graužošo varu. Nabadzība ir naidīga lie-

tām, tā radījusi tehnikas atpalcību un neļauj attīstīties progresam, ražošanas spēkiem. Laicena daiļrade šajā ziņā zināmā mērā sasauca ar Brehtu.

Vācu dramaturga Brehta lugā «Kaukāziešu krīta aplis» sociālisms slavēts arī par to, ka «tas ir labs lietām», t. i., ka tajā strauji attīstās ražošanas spēki.

Nenopriecāties par dieviņu lugā «Mitiņš ballē». Nabags lūdz dievam maizes garozu.

Dieviņš. Nabagu ir miljoniem, bet, ja es katram, kas man ceļā gadīsies, sāksu palīdzēt, tad man nekad nebūs laika savām personīgām darīšanām. Es varu nokavēt viesības pie Bagātā — viņš būs dusmīgs. Tagad nav vairs vecie laiki. Mēs nedzīvojam pasakās, bet 20. gadu simtenī. Ardievu!

Īsti Brehta garā skan bagātības «slavinājums»: «Cik liela nozīme ir bagātībai, to cilvēki vēl līdz šim pašam laikam nav sajēguši, kaut gan dievs tiem devis visus prātus un saprašanu. Es laimīgs varu būt tikai caur Bagātā kungu, jo, ja nebūtu viņa, tad nebūtu arī Nabagā, bet, ja nebūtu tā, kas tad godātu un lūgtu, jo lūdz tikai tas, kam kāda vajadzība. Es paceļu savu roku uz bagātā nama svētību, jo viņa bagātība ir arī mans gods!» Un šī ironizējošā doma tālāk attīstās šādi: «Slava lai Bagātā kunga Nabagam!»

Bagātais. Es neesmu nekāds lielskungs. Te visi ir vienlīdzīgi un tiek saukti par kungiem, tāpat jūs, kā es.

Ienaidnieku satīriskais attēlojums ir viens no «vajātā teātra» galvenajiem estētikas elementiem. Laicena, Paegles, Priedes u. c. darbos kapitālisti un to rokaspuīši tiek nežēlīgi izsmieti, parādīts viņu niecīgums. Satīriskie paņēmieni attaisnojas visā pilnībā. Atcerēsimies, ko par ienaidnieka izzobojumu rakstījis Engels:

tagad to sauc
par Bagātu, ne Brehtu
to

«Ir jāraksta par pretinieku ar izsmieklu. Ja skatītājs atkal iemācīsies smieties par Bismarku un Co, tas būs liels sasniegums . . . Tātad vērtīgs ir ikviens asprātīgs vārds par šiem salašņām.»¹

3

Zināms shematisms, zināma vienkāršošana, atteikšanās no pilnīgi izvērsta sižeta un raksturiem, kas zīmīga Laicena dramaturģijai, nebūt neizsaka rakstnieka daiļrades būtību. Laicens ir īsts mākslinieks, to pierāda viņa dzeja un proza. Atceros, ar kādām ovācijām uzņēma viņa dzejoli:

Bet celsies nomale un nāks uz vidu,
un ieņems pati varu tur ar varu.

Un mūžam necelsies vairs tie,
Kam nomaļnieka darbs bij pamats.

(«Pilsētu gals»)

Atceros, ka arī milestības dzejoļus («Ho-Taī») jaunatne zināja no galvas:

Tas ir es, kam it nekur nav diezgan,
Zaļais semafors — tu manā priekšā —
Tava sirds man zied — un diezgan!

Laicens sevi vispirms uzskatīja par rakstnieku komunistu, kuram ļoti grūtos un atbildīgos politiskos apstākļos ar mākslas līdzekļiem jāpropagandē revolucionārās idejas. Jāraksta ne vienmēr tā, kā pašam gribas, bet tā, lai ikviens darbs palīdzētu strādniecībai. Ja bija vajadzīgs, viņš neļāva izvērsties dažām sava talanta pusēm. Tā darīja arī citu valstu revolucionārie rakstnieki. Anrī Barbiss uzrakstīja speciāli

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., том 27.

strādnieku politiskā teātra apstākļiem piemērotu sava romāna «Ūguns» dramatisējumu, ko es redzēju uz improvizētas skatuves Parīzes nomales strādnieku kvartālā. Berlinē Ervins Piskators iestudēja publicistiskos aprakstus, tādus kā, piemēram, «Par spīti visam», ko izrādīja sakarā ar Vācijas Komunistiskās partijas priekšvēlēšanu kampaņu. M. Gorkijs iece-
rēja sadarbībā ar citiem autoriem radīt lugu ciklu, kas stāstītu par izciliem ļaudīm cilvēces vēsturē. K. Fedins atstāta, kā Gorkijs teicis: «Neie-
robežojiet sevi nekādos rāmjos. Izmantojiet vislielā-
kās skatuves. Gribat cirku, lūdzu, vai arī pilsētas lau-
kumu ar simtiem, tūkstošiem darbojošos personu. Vai tad nav izdevīgas baznīcas lievenes? Var iznākt
brīnišķīgs skats... Es, ziniet, ticu šiem vēsturiska-
jiem skatiem.»

Rakstniekiem un mākslas darbiniekiem, kuri tajos gados uzdrošinājās noorganizēt buržuāziskās sabied-
rības dzilēs šādu teātri, kas cīnījās par patvaldības
gāšanu, piemita drosme, apņēmība, kvēla mērķtie-
cība, t. i., tā laika revolucionāru tipiskās īpašības. Uzskats, ka mākslai jābūt cieši saistītai ar tautu, jā-
būt aktīvai un partejiskai, tagad kļuvis par neapstri-
damu patiesību. Bet divdesmitajos gados šāds vie-
doklis nebija plaši izplatījies. Pat Padomju Savienībā
daļa inteliģences no sākuma tam nepiekrita. Un, kad
kapitālistisko valstu progresīvie rakstnieki centās
rakstīt aktuālus sacerējumus, buržuāziskās inteliģen-
ces aprindas uzskatīja, ka tāda rīcība esot apkauno-
joša mākslas profanācija. Tāpēc nācās patstāvīgi un
drosmīgi nostāties pret vispārpieņemtajām mākslas
normām un cīnīties par revolucionāro teātri.

Grūtību ļoti daudz. Vispirms — kur ņemt piemē-
rotu repertuāru? Pasaules dramaturģijā bija arī tādas
lugas, kur asi kritizēts kapitālisms, bet pat tāda luga
kā G. Hauptmaņa «Audēji» neaicina uz cīņu, tikai
iežēlina. Revolucionārajam teātrim vajadzēja lugu,
kuras tieši aicinātu uz revolūciju, taču tādu darbu
tolaik pietrūka. Toreiz profesionālos teātrus Latvijā
strādnieki apmeklēja maz, viņus neinteresēja baroni

Bunduļi un Minhauzeni. Bez tam nepiemērofas bija arī biļešu cenas. Latvijas profesionālie teātri reti iekļāva repertuārā revolucionārus darbus un, ja tos izrādīja, tad sakropļotā veidā, kā, piemēram, notika ar A. Upiša «Mirabo» un Treņeva «Ļubovu Jarovaju», kurā baltgvarde Jarovajs parādīts kā pozitīvs varonis. Tātad vienīgā reālā izeja bija, lai mūsu autori orientētos uz strādnieku pašdarbības kolektīviem un lai lugas atbilstu neprofesionālo aktieru radošajām iespējām. Šāda revolucionāra teātru kustība notika ne tikai Latvijā, bet arī Vācijā, Francijā, Čehoslovākijā un citās kapitālisma zemēs, un nekur nebija labvēlīgi materiālie apstākļi šādai pašdarbībai. Latvijā tos pasliktināja vēl divi faktori — Komunistiskā partija bija aizliegta un kreisās arodbiedrības atradās puslegālā stāvoklī. Līdz ar to darba apstākļi bija sevišķi smagi, daudz smagāki nekā valstīs, kur partija atradās legālā stāvoklī. Biju aculieciniece mums neiedomājamai ainai Berlīnē. Ar skaļiem aplausiem beidzās E. Tollera «Mašīnu ārdītāju» pirmizrāde Lielajā teātrī — cirkā. Uz skatuves iznāca režisors Kārlis Heincs Martins un nolasīja telegramu, kurā tika apsveikts apcietinātais lugas autors. E. Toller bija viens no Bavārijas padomju republikas organizētājiem. Visa zāle šalca aplausos.

Pie mums turpretī cenzūra neļāva izrādīt revolucionāras lugas un, ja arī prasībai piekrita, tad policija pasākumu centās visādi traucēt — izjauca ģenerālmēģinājumus, izklīdināja publiku, arestēja aktierus, režisorus un autorus. Tāpēc dramaturgiem nācās meklēt jaunus, maskētus paņēmienus.

Divdesmito gadu pirmajā pusē revolucionārajā kustībā kapitālistiskajās valstīs proletariāts cieta lielus zaudējumus. Spartakiešu sacelšanās Berlīnē apspieda, strādniecība Ungārijā un Bavārijā zaudēja savus iekarojumus. Buržuāzija ar varēm centās izvest valsts kuģi no revolucionārajām vētrām uz drošām zonām, tās ideologi mēģināja atraut strādniekus no revolucionārās cīņas, radot pacifistiskas ilūzijas, ka vairs nebūšot kara (kaut gan tai laikā kapitālisti jau

gatavojās jaunai asinsizliesānai). Pastiprināti izvirzīja vispārcilvēcības ideju, daudz runāja par dvēseles noslēpumiem, par nenasniedzamām personības virsotnēm (pie mums tādi bija A. Dauge, M. Zīverts u. c.). Šādā konkrētā situācijā revolucionārās propagandas uzdevums bija skaidri, vienkārši un iespaidīgi pateikt galveno — kurš ir ienaidnieks un kurš ir draugs, un palīdzēt atrast pareizo šķiru cīņas ceļu. Vajadzēja audzināt strādniekus revolucionārisma un proletariāta diktatūras garā, nostāties pret melīgajām runām par vispārcilvēcīgumu. Šādā aspektā kļūst saprotami L. Laicena izvirzītie dramaturģijas principi.

Protams, viens kapitālists nav pilnīgi līdzīgs otram: ir resni un tievi, temperamentīgi un flegmatiski, veiksminieki visā dzīvē un neveiksminieki savās ģimenēs. Vieni zina tikai to, kā saraust naudu, otriem intereses ir izsmalcinātākas — tie mīl Kvatročenko gleznas, vāc Saksonas porcelānu vai nododas ceļojumiem. Vieni nekautrēdamies ekspluatē strādniekus, otri nomokās ar sirdsapziņas pārmētumiem. Katram sava individuālā dzīve. Visu to lieliski zināja arī Laicēns, tomēr uzskatīja, ka, attēlodams raksturu dažādības, viņš atvirzīs strādnieka uzmanību no paša galvenā. Mēs bieži sanācām kopā A. Kurcija dzīvoklī, kur strīdējāmies par radošiem jautājumiem. Laicēns tad uzsvēra: vienalga, vai buržujs ir resns vai tievs, stulbs vai izsmalcināts, — tik un tā viņš nežēlīgi izmanto tautu, un šis būtiskais — visiem piemītošais vispirms jāparāda strādniekiem.

Resnvēderis kapitālists cilindru galvā, baltiem cimdiem sēž uz strādnieka muguras un «izsit» no viņa virsvērtību (E. Priedes «Silķe un maize»). Šāds skats vienā otrā var izraisīt ironisku smaidu, bet toreiz tas ļoti saviļņoja strādniekus, tāpēc ka uzskatāmi parādīja, kas ir virspeļņa, un reizē izraisīja naidu. Romēns Rolāns savā grāmatā «Tautas teātris» citē kāda Sent-Antuānas priekšpilsētas strādnieka vārdus: «Kad es redzu, kā viens cilvēks izspiež visu sulu no otra, tas mani satrauc, es viņu nīstu un jūtu, ka man ir

taisnība.» Šāda rakstura lugas rakstīja un iestudēja tieši tāpēc, lai tās kļūtu strādniecībai par šķiru mācības skolu, lai tās nostiprinātu apziņu, ka cīņa pret apspiedējiem ir taisnīga.

Ja lugās kritizētu Latvijas sabiedrisko iekārtu un buržuāzijas varas vīrus, tad tās uzreiz aizliegtu. Tāpēc Laicens un citi autori sacerējumu darbību pārcēla uz kādu citu kapitālistisku valsti. Raksturu shematisms un mīklainā notikumu vieta noderēja par aizsegu pret policijas iejaukšanos. Šis taktiskais paņēmieni pastiprināja tendenci atteikties no dziļa psiholoģiska tēlojuma. Tiesa, vienā otrā gadījumā mēs aizgājām par tālu šai ziņā, atkāpdamies no galvenā mākslā — no raksturiem, no savdabīgiem meklējumiem.

Dramaturgam, kurš gribēja attēlot streiku, vajadzēja parādīt, ka tas notiek kā ilgas gatavošanās rezultāts. Bet nelaime tāda, ka zālē sēdošais policists jau negaidīs, kamēr rādīs pašu streiku, viņš uzveduma vidū iesauksies: «Izklīst!» Tādējādi pašu svarīgāko momentu, kura dēļ izrāde gatavota, skatītājs neredzēs. Tāpēc arī te «vajātajam teātrim» vajadzēja izstrādāt īpašu mākslas teoriju. To veica Laicens. Viņš raksta: «... var tekstu īsināt vai paplašināt, nemainot idejisko saturu. Esmu mēģinājis arī tā, ka būvēju lugu, lai viņu var spēlēt pa daļām, piemērojoties apstākļiem... Darbība nav stiepta — vilkta, bet kinematogrāfiski ritoša — — — ne runas daudzums — ilgums no svara, bet runas spilgtums, koncentrējums, tipiskums.»

Tā radās elastīga lugas uzbūve: izvērsta sižeta un daudzvārdu dialoga vietā straujš, lakonisks darbības risinājums, paša galvenā uzsvērumus. Šādā jaunā tehnikā sarakstītas L. Laicena, E. Priedes un dažas L. Paegles lugas.

«Gadsimtu seju» brīvdabas masu izrādes lielie panākumi sajūsmināja arī Linardu Laicenu, un jaunais teātris noteica viņa dramaturģijas principus. Izrādes dekorējums bija nosacīts — izmantoja tikai dekoratīvas detaļas darbības vietas raksturojumam un ļoti

maz rekvizītu, ko nomainīja skatītāju acu priekšā. Izrādēm zem zilas debess nepavisam neatbilda sadzīves detalizācija, raksturu un notikumu sīkas nianšes. Konstruktīvās spēles zīmētas lieliem triepieniem. Bet pats galvenais Laicena mēģinājumos bija tas, ka viņš atdzīvināja demokrātiskās tautas teātra tradīcijas. Senajā Grieķijā taču izrādes bija lieli tautas svētki, viduslaikos pilsētu ielās un laukumos spēlēja tautas drāmas — mistērijas, moralitē, farsus. Francijas buržuāziskās revolūcijas laikā sankiloti sarkanām cepurēm galvā dejoja farandolu zem simtgadējiem ozoliem un ap brīvības koku izpildīja kareivīgas dejas, patrioti pēc aģitācijas izrādēm devās cīņā pret Austrijas un Francijas kontrrevolucionāro karaspēku. Pati dzīve arī Latvijā lika izvēlēties liela mēroga uzvedumus, kādus bija teorētiski nopamatojis un aizrautīgi propagandēja Romēns Rolāns. Un Darba svētki mums kļuva par tautas tradīciju.

«Vajātais teātris» steidzīgi meklēja arvien jaunus taktiskus paņēmienus, ja tas gribēja eksistēt. Neatpalika arī autori, tie ar lielu atjautību meklēja piemērotus žanrus. Laicens un Paegle bieži pievērsās pasaku lugai, kuras darbība it kā notiek kādā fantastiskā zemē. Šim maskēšanās nolūkam izdevīgi bija restaurēt dažus momentus no teātra *Comedia de l'arte* — tāda veida lugu bija vieglāk dabūt cauri cenzūras žņaugiem, jo tā taču nebija luga, kas attēlotu reālo īstenību, bet tikai teatrāla spēle. Pasaku formā Laicens attēloja dievu kā ļaunu, alkatīgu būtni, apmēram tā, kā darījis Gorkijs rakstā «Par pasakām».

4

Leons Paegle, tāpat kā Linards Laicens, piedalījās «vajātā teātra» repertuāra radīšanā. Viņš uzrakstīja savu pirmo lugu «Dievi un cilvēki» 1913. gadā. Lugas darbība tiek risināta senajā Ēģiptē. Šajā drāmā var atrast jaunajam rakstniekam raksturīgas īpašības: jūtu patiesīgumu, impulsīvumu, bet arī jaunrades nepatstāvīgumu. Viņš satraukti attēlo tautas beztiesīgo

stāvokli, zemnieku grūto dzīvi bez zemes. Paegle atsedzis vienošanos starp valsts vīriem un priesteriem, parādījis karu neizbēgamību apspiedēju valstis. 1913. gads ir pasaules kara priekšvakars. Jau šajā laikā Paegle asi uzstājās pret karu.

Balsis ļaudīs.

No dēliem staltāko es karā laidu
un vārgu kropli tagad mājā gaidu!

Cita balss.

Mans brālis nepārnāks pie tēva vārģa,
Sen ceļmalā viņš guļ bez sarkofaga!

Par galveno uzdevumu tautas valstī princis izvirza
atteikšanos no kara.

Hors.

Ej mājās, draugs, kad būšu valdinieks,
tad miera dievam celšu altāri,
tam nebūs vajadzīgi kareivji.

Kamēr buržuāziskie rakstnieki kritizēja atsevišķus kapitālisma netikumus, iedziļinājās individu psiholoģiskajos noslēpumos vai radīja briesmu un murgu pilnas ainas, pretstatā jaunais Paegle no progresīvām, idejiskām pozīcijām pārdomāja centrālos jautājumus, kas tajā laikā uztrauca sabiedrību.

Jūs mūžam gaidījāt, lai citi dara,
un aizmirsāt, ka jūsu rokās vara.

Lielie vēsturiskie notikumi — carisma gāšana un revolūcija kļuva Paeglem uz ilgu laiku par jaunrades stimulu. Viņa lugā «Augšāmcelšanās» (1917) bija izteikts prieks par uzvaru. Šajā darbā autors seko latviešu strādniecības grūtajam vēsturiskajam ceļam (1905—1917) cietumos un trimdā.

Viņš apraksta reālus notikumus un situācijas, bet ar dažādu māksliniecisku paņēmieni palīdzību piešķir varoņiem cildenāku un emocionālāku raksturu. Paegle uzrakstīja «Augšāmcelšanos» dzejā, nežēlodams romantisma krāsu. Autors izvēlējies interesan-

tas darbības vietas — vientulīgu, mežonīgu apvidu, kapsētu, cietumu. Igo manierē atrisināts aktīva kontr-revolucionāra fabrikanta dēla Romana tēls, kas visādiem negēlīgiem paņēmieniem grib iegūt Ainu. Bez emocionālā pamata ir manāms arī otrs — intelektuālais. Dramaturgs grib panākt, lai strādnieks-skatītājs ne tikai iedegas cīņai, bet arī saprot, par ko viņš cīnās, un pārlicinās par cīņas nepieciešamību. Šī radošā uzdevuma vārdā dzejnieks izmaina ierasto drāmas struktūru. Otrajā cēlienā, pagrīdnieku satikšanās skatā, atnāk dažādu profesiju strādnieku pārstāvji: dzelzsgriezējs, blanku nesējs, tabakas griezēja u. c. Tās ir alegoriskas figūras.

Tabakas griezēja. Redzat šīs rokas, kā tabakas lapa darbā tās sausas un dzeltenas tapa; redzat šīs krūtis, tik sausas un vājas, gadiem tur nāvīgie putekļi krājas.

Paegle pievienoja savu balsi boļševistisko agitatoru un literātu balsīm, kas aicināja uz socialistisko revolūciju. Ne velti tautas rakstnieks Andrejs Upīts izvēlējās šo lugu Padomju Latvijas Strādnieku teātra atklāšanai 1919. gada 14. februārī.

Lugā «Iela» Paegle dramatiski parādīja, kā karavīri pārstāja pakļauties valdošajām šķirām un atteicās piedalīties karā, kā viņi apvienojās un pieprasīja savas cilvēciskās tiesības. «Iela» emocionāli pārslogota, bet intelektuāli ne. Lugā ir arī daži jauninājumi: tajā ievītas dziesmas (strēlnieku dziesma, kungu dziesmas), kontr-revolucionārā pārcilvēka filozofijas atklāšana.

Zvērs, jā gan, bet valdīgs zvērs,
tīģercilts, kam pati daba
cauri gariem gadu simtiem
atļāvusi saplosīt
sev par baudu darba vēršus,
gaceles un stirnu mātes.
Zvērs, kas mūžam nepiedod,
ja pret viņu ceļas vērši,
stirnu mātes nepadodas.

Paegle, kas ar savu talantu vienmēr ir atsaucies uz aktuālajiem notikumiem, nevarēja klusēt, kad buržuāzija apmeloja, vajāja un slepkavoja labākos cilvēkus, kas drosmīgi kalpoja tautai. Revolucionārais pienākums lika viņam uzmundrināt strādniekus, kad Padomju Latviju pazudināja buržuāziskais terors. Taču parādīt visu to kā konkrētu vēsturisku notikumu nebija iespējams: cenzūra neatļautu tādu lugu. Tāpēc radās doma uzrakstīt vēsturiskas ainas, kas būtu apvienotas ar vienu tematu — verdzinātās tautas sacelšanās pret tirāniem un ekspluatāciju. Tā Paegle uzrakstīja vēsturiskās ainas «Gadsimtu sejas».

«Gadsimtu sejas» ir pagrieziena Leona Paegles radošajos uzskatos. Viņš saprot, ka progresīvā teātra galvenais uzdevums ir audzināt skatītāju un mudināt iet pa revolucionāro cīņu ceļu. Šim mērķim Paegle pakļauj lugas uzbūvi, jaunrades metodes un izteiksmes līdzekļus. Politisko tēžu un lozungu izklāstījumam un izskaidrošanai viņš raksta speciālas skices un epizodes, piemēram, ēģiptiešu priesteru dziesmu un nomocīto zemnieku dziesmu, antimilitāriskas runas pēdējā ainā. Šim nolūkam Paegle izmanto monologus, idejiski filozofiskus strīdus un kora dziesmas. Formas ziņā ļoti interesanta ir otrā aina. Svešinieks izjūt dziļu cieņu pret smalko Grieķijas mākslu. Novērojot zemi un cilvēkus, viņš ar svaigu aci atklāj patiesību par «kulturālo» valdnieku tirāniju.

Šajā darbā manāma tieksme uz laikmetīgās filozofiskās un dramatiskās poēmas sintēzi ar viduslaiku tautu teātra tradīcijām, pantomīmām, procesijām un tautas gājieniem. «Gadsimtu sejas» ir būtībā vienas tēmas četras variācijas. «Gadsimti paiet, bet vienas šķiras verdzināšana no otras paliek, paliek arī tautas sašutums,» saka pats L. Paegle. Tātad tiek ilustrēta viena tēze no «Komunistiskās partijas manifesta».

Vēsturisko notikumu atkārtošanas paņēmieni, kā izrādījās, bija iedarbīgi. Šo atkārtojumu dēļ skatītājs viegli apgūst domu par pretošanos ļaunumam, par sacelšanos pret tirāniju. Skatītāji sāk izprast cīņas likumsakarību pret kapitālismu. Leonam Paeglem ir

iemīlots paņēmiens piesaistīt skatītāja uzmanību ar individuālajiem raksturiem un likteņiem. Autoram piemīt sirsnīga liriska intonācija, kas brīžiem kļūst sentimentāla. «Gadsimtu sejās» vairāk attīstīti paņēmieni, kas tuvi «politiskajam teātrim», — atklātā revolucionārā pozīcija un tieksme uz saasinātiem vispārinājumiem.

Brāļu Grimmu populārajā pasakā par trim dāvanām, ko par labiem darbiem saņem nabadzīgs zēns, Paegle atšifrējis tur slēpto sociālo patiesību un aktīvo morāli: «Palīdzī, un tev arī palīdzēs, cīnies par savām tiesībām, tad tu tās arī iegūsi!»

Ar pasaku «Runga, iz maisa!» Paegle audzina jauno paaudzi revolucionārā garā. Sevišķi izdevušās ir filozofiskās ainas: pie Smilšu mātes, poētiskās alegorijas — valgme un lāsītes, un skumjā sirsnība (Zemes vēžītis).

«Zemes sāls» asi izsmej bagātnieku despotismu un morālo netirību. Šī komēdija uzrakstīta tautas farsa stilā. Kalps Teodors pārgērbjas par austrumnieku princi un izjoko prostituētās viesus — deputātu Eihi, viņa dēlu korporeli Johanu, dzejnieku Sakārni un budzi Dulburu. Saistoša un pamācoša ir aina, kurā Teodors paskaidro neapzinīgajam Jānim atšķirību starp buržuāziskajām un progresīvajām avīzēm. Šī didaktiskā epizode katru reizi guva skatītājos lielu piekrišanu. Publika smējās, izsauca replikas («Beidzot saprati!») utt. Savā uzvedumā kreiso arodbiedrību klubā es izmantoju farsa paņēmienus: pēkšņu darbojošo personu parādīšanos, dinamisku tempu un mizanscēnu simetrisko zīmējumu.

Revolucionāram teātrim bija uzdevums palīdzēt Komunistiskajai partijai un kreisajām arodbiedrībām popularizēt politiskus lozungus, piemēram, gadījumos, kad vāca līdzekļus streikojošiem ogļračiem, kad iestājās arodbiedrībās vai jaunatnes organizācijās, svinēja Pirmo Maiju, uzstājās pret karu utt. Bet, lai izrādes būtu interesantas, pamācošas un aktivizētu skatītāju prātu, tika izdomātas tā saucamās miklu spēles — šarādes, kas kļuva ļoti populāras. Žurnālā

«Vienība» 1926. gadā Paegle raksta: «Šarāde ir vārdu māksla uz skatuves.»

L. Paegles «Šarādē Nr. 1» («Vārds trīs balsienos») ieskicētas 4 sociāli dziļi tvertas ainas. Pirmajā balsienā vagars izdzen kūlējus, te bieži atkārtojas zilbe «kul». Otrajā balsienā uzdzīvo kungi, taurētāji spēlē «tu-tu-tu!», trešajā diriģenti dresē kori, lai tas atkārto «a» un «ra», bet ceturtajā, nobeiguma balsienā dots viss vārds «Kultūra» un atšifrēts visas šarādes sociālais saturs un jēga: «Lai dzīvo brīvs darbs!», «Lai dzīvo sociālisms!», «Lai dzīvo strādnieku kultūra!» (tādi ir strādnieku plakāti), «Kultūra visiem! Šarāde galā: uzminat to!». Līdzīgi veidota arī Laicena šarāde «Berlīne». Šarādēm bija liela piekrišana kreiso arodbiedrību strādnieku vidū.

E. Priedes dramaturģijā vērojami jauni momenti. Arī viņš saglabā Laicena politisko mērķtiecību un tieksmi vispārināt, bet līdz ar to cenšas atspoguļot konkrētas sadzīves puses, piemēram, strādnieku ciņu par maizi. Lugā «Silķe un maize» veiksmīgi apvienotas dzīves ainas ar sociālām alegorijām. Priede prasmīgi izmantojis Ezopa valodu prologā, ko norunā policists: «Man uz visstingrāko uzdots jūs brīdināt, lai jūs nepārprastu to, kas bez jūsu piedalīšanās uz skatuves tiks uzvests. Pie jums, paldies dievam, viss ir ļoti labi, bet pie mums uz skatuves varbūt ne vienmēr viss būs labi. Un tāpēc, ka pie jums viss ir labi, tas, kas tiks rādīts uz skatuves, nenotiek Latvijā. Citur tas notiek un var notikt, bet tikai ne Latvijā... Nedrīkst notikt Latvijā.»

«Jāņa Strādnieka bojā iešanā», kura bija sevišķi populāra strādniecībā, E. Priede rāda kāda strādnieka dzīves ceļu (saturs: strādnieku jaunietis mājā, skolā un darbā, skautisms, reliģija, fabrika, karadienests un streiks).

«Vajātā teātra» darbiniekiem daudz palīdzēja padomju teātra un dramaturģijas piemērs. Un, kaut arī padomju māksla spēra tikai savus pirmos lielākos soļus (vēl nebija ne Biļ-Belocerkovska «Vētras», ne Treņeva «Lubovas Jarovajas», ne Pogodina, ne Viš-

ņevska), tomēr bija jau uzkrāta bagāta pieredze. Bija jau Majakovska «Mistērija-bufs», kuru Majakovskis nosaucis par «mūsu laikmeta varonīgo episko un satīrisko attēlošanu», «Brīvā darba mistērija», «Ziemas pils ieņemšana», «Uz pasaules komūnu», Lunačarska un Ģlebova vēsturiskās drāmas, kurās autori centās marksistiski attēlot vēsturi, bija revolucionārās sadzīves melodrāmas (Romašova «Fedja Jesauls») un revolucionārās romantiskās melodrāmas («Faiko»), bija publicistiski apskati («Dod Eiropu!» — pēc Ērenburga romāna materiāliem), «Zilās blūzes» repertuārs u. c. Uz Laicenu un viņa grupas autoriem vislielāko ietekmi atstāja Majakovska dzeja un dramaturģija, masu izrādes, publicistiskie apskati un «Zilā blūze», tai pašā laikā šī dramaturģija saglabāja Latvijā savas īpatnības.

Īpaši sasprindzinātos un asos cīņu posmos, jaunā un vecā sadursmēs zinātnes, filozofijas un mākslas sakari ar sociālo dzīvi kļūst cieši jo cieši. Laikmets prasa no ideoloģiskās frontes darbiniekiem, lai viņi pakļaujas šķīru praktiskajām interesēm, atklāti un aktīvi piedalās cīņās.

Atcerēsimies dažus faktus. Francijas revolūcijas tribūni prasīja no mākslas, lai tā vispirms rūpējas par cilvēces audzināšanu, tāpēc arī organizēja lielas tautas izrādes un svētkus. Sabiedrības glābšanas komiteja, kuras priekšgalā atradās Robespjērs, deva pasūtījumu dzejniekiem «slavināt galvenos revolūcijas notikumus un sacerēt republikāniskas drāmas». Padomju Krievijā pilsoņu kara laikā armijas štābos literātiem uzlika par pienākumu rakstīt ludziņas, kas iedvesmotu sarkanarmiešus. Tā atklājās Biļ-Belocerkovska, V. Višņevska un citu talants. Kad vācu fašisti iebruka Padomju Savienībā, pēc partijas aicinā-

juma «Visu fronteil!» arī literatūra un teātris veica savu patriota pienākumu.

Sādās vēsturiskās situācijās tiek akcentēta doma, ka māksla ir ierocis, ka tās galvenais uzdevums — ar mākslas līdzekļiem propagandēt revolucionārās idejas.

Tematiku noteica vienīgi revolucionārās kustības uzdevumi. Bet es atkārtoju, ka dramaturģija un režisūra centās sasniegt māksliniecisko izteiksmi ar visdažādākajiem līdzekļiem: tika izmantoti mākslinieciskās publicistikas paņēmieni — plakāts, lōzungs, deklarācija, tieša pievēršanās skatītājiem, aforisms, satīra, karikatūra, hiperbola, klauniāda utt.

Šie paņēmieni neradās pasaulē paši no sevis vai kabinetos izdomāto koncepciju rezultātā, tie nebija kaut kādi komunistu norādījumi, kas it kā censtos uzspiest savu izsmalcināto gaumi strādniekiem. Nē, Laicēns, Paegle, Priede paši bija disciplinēti revolūcijas armijas ierindnieki, kas labi saprata kaujas uzdevumus un bez īpaša pamudinājuma centās tos pēc iespējas labāk veikt, tādēļ viņi arī tika pakļauti represijām un nodoti tiesai. Par revolucionāru kultūru cīnījās arī Burjans Čehoslovākijā, Vācijā — Volfs, Vangenhēims, Valentīns, Lode, Dameriuss, Veinerts un citi. Tādā pašā virzienā strādāja arī teātris, kas bija nodibināts pie kreiso arodbiedrību kluba.

Tāpat propagandiska teātra principi ir likumsakarīgas parādības vēsturiski konkrētos apstākļos. Mūsu daiļrades praksē un teorijā atspoguļojās asa polemika pret banālo psiholoģismu, neīsto skaistumu, teātru sīkpilsonisko gaumi. Taču daži no mums, tai skaitā arī Laicēns, pārāk aizrāvās ar atteikšanos individualizēt tēlus. Shematismu, kas būtībā bija apstākļu uzspiests īslaicīgs taktikas paņemiens mākslā, viņš uzskatīja kā vispārēju mākslas likumību, ieteica gatavas receptes proletāriskajam teātrim. Laicēna teoretiskie priekšstati par proletārisko teātri nebija marksistiski pietiekami nopammatoti.

Kad sanācām kopā Laicēna, Paegles vai Kurcija dzīvoklī, tur aizvien notika kvēlas diskusijas par

revolucionārā teātra problēmām. Vieni kategoriski noliedza klasiķus un piedāvāja proletāriskajam teātrim gatavas receptes, citi nepiekrita viņiem. Patiesībā pēdējo bija vairums. Es, starp citu, gribēju uzņemt repertuārā Gorkija lugu «Sīkpilsoņi». Dramaturģijas principu jautājumos mums bija domstarpības ar Laicenu. Tad kreiso arodbiedrību Centrālais klubs noorganizēja diskusiju «Disputu par strādnieku teātri». Savā ievadvārdā es runāju par to, ka mēs nevaram stingri noteikt teātra formu un jau iepriekš iedot gatavas receptes. Mūsu lugas noformēšanas un uzbūves principi nav nemainīgi, tie der tikai noteiktiem apstākļiem. *Pastāvīgā principa būtība ir tāda, ka strādnieku teātri jāveido uz revolucionārās pārlicības principiālajiem pamatiem.* Jāstrādā iejutīgi, jācenšas vienkārši izteikt lielas patiesības.

Maskavā apmēram 1936. gadā mēs ar Laicenu norunājām kopīgi strādāt pie lugas, kas bija veidota no latviešu tautas dziesmu un pasaku materiāliem. Mūsu sarunās pierādījās, ka *starp mums nav vairs nekādu radošu domstarpību.* Piedaloties Maskavas mākslas dzīvē, mēs paši pilnveidojāmies un atbrīvojāmies no dažām iepriekšējo gadu dogmām. Gribējām pieaicināt kopīgajā darbā komponistu un mākslinieku. Diemžēl, šo nodomu mums neizdevās realizēt.

Strādnieku teātra vēl nenobriedušajos daiļrades meklējumos ir visai interesanti aizsākumi, kas būtu tālākas attīstības vērti. To pierāda Vācijas revolucionārais teātris, kam bija labvēlīgāki apstākļi un līdz ar to garāka vēsture. Latvijā kreiso arodbiedrību teātris atradās puslegālā stāvoklī, un to pēc ilgas vajāšanas 1928. gadā slēdza. Vācijā tolaik komunisti iekaroja vairākumu Vācijas strādnieku teātra savienībā, un teātris pastāvēja līdz Hitlera teroram. Ne tikai aģitkolektīvi, bet arī liela daļa strādnieku pašdarbības teātra pulciņu arvien vairāk revolucionizējās: no repertuāra izlidoja visādas «vizbulītes» un «rudens rozes». Līdzās daudzajiem revolucionārajiem kolektīviem («Kreisā kolona», «Sarkanais skaļrunis»,

«Sarkanie kalēji» u. c.) darbojās profesionāli: Piskatora teātris, Mūsdienu teātris ar saviem autoriem — Volfu, Lampelu un Brehtu. Šie dramaturgi daudz ko aizguva no aģitkolektīviem, katrs savādāk attīstīja revolucionārās skatuves paņēmienus. Bertolta Brehta didaktiskās drāmas «Jā un Nē teicējs», «Pasākums» («Die Massnahme»), «Māte» domātas profesionālu aktieru un pašdarbnieku kopējām izrādēm. Tajās izmantota aģitkolektīvu tehnika: kolektīvs-koris, vadošais komentētājs un stāstītājs, kurš sniedz filozofiskus vispārinājumus, tēlo īsās epizodēs, kuras ir didaktiskas, bez spilgtiem individuāliem raksturiem un caurviju darbības. Antifašistiskās emigrācijas laikā Brehts atbrīvojās no daudziem vienpusīgiem, dogmatiskiem ieskatiem, dialektiski pārvērtēja savas didaktiskās lugas, t. i., paturēja to, ko bija vērts veidot tālāk, atmeta nederīgo. Arī vēlāk viņš aizstāvēja aģitkolektīvus no nihilistiskās kritikas un ar lielu cieņu uzrādīja to estētiskās vērtības, kam liela principiāla nozīme: koncentrētība, dinamiskums, idejiska mērķtiecība un galvenā akcentējums. Rakstā «Tautiskums un reālisms» viņš izteicās: «Tur, kur viņi (*strādnieki*. — A. L.) paši sacerēja un izrādīja, viņi bija aizraujoši, oriģināli. Tā saucamā aģittrupu māksla bija jaunu māksliniecisku paņēmienu un izteiksmes līdzekļu bagātinājums. Tajā atdzīvināti sen aizmirstie lieliskie īsti tautisko mākslas laikmetu elementi, skaidri saskatāma piemērošanās jauniem sabiedriskiem uzdevumiem, nebaidoties no isinājumiem un lakonismiem. Jāšaubās, vai dara pareizi, kad dažu neveiksmīgu stilizāciju dēļ noliedz vienoto izpildījumu stilu...»

Lugās, kas uzrakstītas Brehta daiļrades uzziēda laikā, ir dziļi psiholoģiski raksturi, tomēr pie reizes saglabāts arī atklātās publicistikas princips, piemēram, songi «Kurāžas mātē un viņas bērnos», dziedoņi un muzikanti «Kaukāziešu krīta aplī», kuri pavada darbību, iekšējie monologi «Krietnajā cilvēkā no Sečuānas», iespraustās īsās epizodes komēdijā «Lielkungs Puntilla un viņa kalps Mati» un lugā «Komū-

nas dienas». Var droši teikt, ka kvēlā filozofiskā publicistika Brehta dramaturģijā ir viena no tās būtiskajām vērtībām.

Pirms dažiem gadiem Vācijas Demokrātiskajā Republikā sākusies aģitkolektīvu atdzīvināšana. Tie sniedz izrādes rūpnicu cehos un lauku apvidos un, kā ziņo laikraksti, gūst lielus panākumus. Rīko arī lielas masu brīvdabas izrādes par vēsturisko tematiku. Tas ir ļoti iedarbīgs līdzeklis cilvēku audzināšanai. Rīgena salā notika festivāls. Tūkstošiem skatītāju, to vidū arī VDR Ministru Padomes priekšsēdētājs Oto Grotevols, noskatījās grandiozo uzvedumu kādā nelielā zvejnieku ciemā. Par skatuvi bija jūras krasts. Jauno drāmu «Klauss Štertenbekers» uzrakstījis dzejnieks Kuba. Klauss Štertenbekers — vēsturisks tēls, bijušais nabadzīgo zvejnieku vadonis, kurš karojis ar saviem kungiem — bagātajiem Hanzas tirgoņiem. Tātad publicistiskā teātra principi nav atmiruši, tie izmantojami vēl šodien. Jāprot tikai izvēlēties labu materiālu, un tas prasmīgi jāapgūst.

Latvijas kreiso arodbiedrību teātra darbinieku vidū bija talantīgi aktieri, režisori, dramaturgi un mākslinieki. Normālos apstākļos viņi būtu varējuši kļūt par sava darba meistariem un attīstīt mūsu teātra vērtīgos aizsākumus. Taču daļa kā mākslinieki aizgāja bojā pirms laika, daļai vajadzēja pāriet partijas darbā. Cīņa par īsto strādnieku kultūru prasīja varonību. Kāds dzejnieks cīnītājs rakstīja «Vienībā»:

Mūs arestē, terorizē, provocē, dzen trimdā.

Darbu jauc,
biedrību slēdz,
presi confiscē,
protestu liedz —

Mēs
darba cīņā
arvien droši uz Kreiso!

(A. B.)

Latvijas kreiso arodbiedrību teātra darbinieku nopelni revolucionārās mākslas vēsturē pelna lielu cieņu. Tos nevajag un nedrīkst aizmirst. Viņu paveiktais ir rūpīgi jāstudē un saprātīgi jāizmanto šodien, kad dzīvojam tajā iekārtā, par kuru viņi tik pašreizēji un nenogurstoši cīnījās, allaž pakļaudamies vispārproletāriskās cīņas interesēm un izpilddami sava laika uzdevumus.

REŽISORA MEKLĒJUMI

1

Valmieras teātris, kas vēlāk tika nosaukts Leona Paegles vārdā, ir ceļojošais teātris. Tā emblēma nav vis poētiskā kaija, bet ripojoša smagā mašina. Valmierā izrādes notiek tikai dažas reizes mēnesī.

Ierodoties ar izrādēm kolhozu klubos un kultūras namos, es iepazinos tuvāk ar pastāvīgajiem skatītājiem un man kļuva skaidrs, ka kolhozniekiem un lauku inteligencei teātris ir svarīgs pasākums, dzīves īstenības turpinājums. Saprātu, ka skatītājiem nepieciešams laikmetīgs, kaujiniecisks repertuārs. Es centos izvēlēties lugas, kas ar savu tematiku iesaistītu skatītājus dzīves aktuālo un nozīmīgo jautājumu un problēmu risināšanā. Meklēju lugas, kurās autora dzīves un idejiskā nostāja būtu skaidri saskatāma un notikumi un raksturi jau ieguvuši partijas novērtējumu. Centos vairīties no lugām, kurās doma nebija atklāta pilnīgi, kuras bija pakļautas objektīvismam, un tāpēc, neraugoties uz vienas kolektīva daļas dedzīgo vēlēšanos, nekad tādas lugas kā, piemēram, «Kamēliju dāma», «Justīne», «Dārgie prieki» un pat tik talantīgi uzrakstītu lugu kā «Filumena Marturāno» neiestudēju. Es aizrāvos ar lugām, kurās bija skaidri jūtams plašs dzīves tvēriens un kurās atsevišķu cilvēku liktenis nedalāmi saistīts ar visas tautas dzīvi.

Mūsu repertuārā lugas ar padomju tematiku bija šādas: Annas Brodeles «Skolotājs Straume», «Dedzīgās sirdis», «Dace meklē laimi»; G. Nikolajevas «Pirmais pavasaris», «Augstais vilnis»; A. Jakobsona «Trīs kapteiņi», «Šakāļi»; V. Lāča «Uz jauno krastu», «Ciems pie jūras»; Afinogenova «Mašņka», «Savu

bērnu māte». Patlaban, kad analizēju noieto ceļu, man kļūst skaidrs, ka starp šīm lugām un «vajātā teātra» repertuāru ir zināma sakarība. Kur meklējama līdzība? Lugas ir daudzšķautnainas, tur darbojas masas, sižets risinās uz vēsturiska fona.

«Vajātais teātris» savā laikā izcēlās ar spilgti izteiktu proletārisko internacionālismu. Es paliku šim principam uzticīga, mūsu repertuārā izcila vieta bija ierādīta revolucionārajai darbībai starptautiskā mērogā, tēmai par tautas cīņu ar koloniālā kara reakcijas spēkiem, cīņai par mieru visā pasaulē.

Mēs Valmieras teātri saglabājām arī «vajātā teātra» repertuāra antirelīgizās tradīcijas. No četriem viencēlieniem tika sastādīts Andreja Upīša antirelīgisko lugu cikls ar nosaukumu «Stāsti par mācītājiem», Ibsena «Spoki», Tirso de Molinas «Dievticīgā Marta». Lugā «Šakāļi» pasvītroti antirelīgiskie motīvi, bet lugā «Ciems pie jūras» atmaskots sektantisms. No klasiskā repertuāra bija izvēlētas tragēdijas, kas apliecināja cilvēka cieņu: Lesinga «Emīlija Galoti», J. Raiņa «Mila stiprāka par nāvi». Komēdijas izraudzījāmies ar spilgti satīrisku noslieci — Ostrovska «Ienesīgo vietu», «Mežu»; Gogoļa «Precības», «Revidentu» un Goldoni komēdijas.

Labu padomju teātri nav iespējams izveidot vienīgi ar idejiski izturetu repertuāru, ir svarīgi arī, kā tēlo. Nepieciešams skaidri, saprotami un plastiski atklāt attēlotās dzīves jēgu un sakarību ar mūsu sabiedrības galvenajām interesēm un pavērt skatītājam nākotnes perspektīvas. Tātad aktieriem jātēlo mērķtiecīgi un noteikti. Izrādei jāatklāj skatītājam cīnītāju nostādne.

Daļa aktieru bija strādājuši teātri jau Ulmaņa kliķes laikā, daļa, galvenokārt jaunatne, bija ieradusies no pašdarbības kolektīviem un padomju teātra skolām. Daži aktieri ilgu laiku nespēja atbrīvoties no buržuāziskai mākslai raksturīgiem uzskatiem un teorijām. Viņu pārliexsme bija tāda, ka politika un māksla nav savienojamas, ka politiskie jautājumi piešķir

teātrim vēsuma nokrāsu un abstraktu virzienu, kavē plaši attīstīties individuāliem raksturiem. Lai radītu mākslinieciski augstvērtīgus tēlus, esot jāvairās no tieša sociālā skanējuma un pat niknu ienaidnieku vaibstos jāmeklē humānas iezīmes. Šajā sakarā nāk prātā Moljēra Filints («Mizantropā») — mērenības un oportūnisma ideju iemiesotājs: «Nebūsim tik bargi pret cilvēku vājībām.» Mani pārsteidz, ka starp mūsu teātra darbiniekiem vēl mājo tik novecojuši priekšstati par mākslu! Šim kapitālistiskās estētikas paliekām ir sīksta dzīvība.

Mans pirmais uzvedums Valmieras teātrī bija Annas Brodeles «Skolotājs Straume». Dramaturģe dedzīgi uzbrūk apolitiskuma un neitralitātes pozīcijai, kādu toreiz ieņēma zināma inteligences daļa (un ne tikai inteligences vien), kas izturējās atturīgi pret sociālistiskās celtniecības svarīgākajiem uzdevumiem, uzskatot, ka šinī izšķirīgajā cīņā starp veco un jauno pasauli ērtāk ir turēties nomaļus. Tādā veidā luga iekļuva asu idejisku strīdu vilnī. Turklāt pašā mūsu kolektīvā radās padomdevēji, kas draudzīgi brīdināja no šādas lugas, aizrādot, ka mūsu skatītājs it kā vēloties teātrī aizmirsties no ikdienas rūpēm un dzīves problēmām, gribot redzēt gleznas un krāšņas dekorācijas, kostīmus, jautras dziesmu spēles, operetes ar skaistām meitenēm un sirdi pļošas melodrāmas. Skatītājam neesot interesanti vērot teātrī slaucējas, celtniekus, ierindas strādniekus utt. Tomēr luga «Skolotājs Straume» tika uzvesta. Mēģinājumos aktieri strādāja disciplinēti. Izrāde guva panākumus. Taču, kad repertuārā uzņēma E. Grīna «Vējš no dienvidiem» — arī politisku lugu, pārrunas izcēlās no jauna. Pamazām izdevās daļu kolektīva pārliecināt par repertuāra izvēles pareizību, bet daļa palika vērojošās mākslas pozīcijās un skuma pēc lugām ar sīkām jūtām un sīkiem tematiem. Tādā veidā mans darbs ritēja kaujinieciskos apstākļos. Viena pati es nebūtu spējusi ar šādu programmu tikt galā, ja mani kolektīvā neatbalstītu V. Liepiņa, M. Adamova, Z. Degšne, A. Salduma, J. Cvetkovs un

citi, kuri aizrautīgi un nelokāmi aizstāvēja manus pasākumus.

Kādreiz «vajātais teātris» darbojās, norisinoties sīvām cīņām starp proletariātu un buržuāziju. Tagad sabiedriskā iekārta bija pārveidojusies pašos pamatos. Sociālisma laikmetā daudzi no «vajātā teātra» derīgajiem un vajadzīgajiem mākslinieciskajiem principiem kļuva lieki, taču uzmanības saasināšana idejiskai cīņai, jaunā cilvēka audzināšanai palikusi tikpat nepieciešama. Vajadzēja meklēt skatuviskas iemaņas un līdzekļus, kas atbilstu mūsu laika idejiski mākslinieciskajam līmenim. Gadiem ilgā pakāpeniskā darbā pamazām atklājās teātra radošā seja. Gribu pastāstīt par mūsu teātra mēģinājumiem šajā virzienā.

2

«Vējš no dienvidiem» — Somija. Einari no agra rīta līdz vēlai naktij strādā pie nīknā Kurkimeki. Einari dzīvo pusbadā, tomēr baidās, kaut tikai neizmainītos arī šis nožēlojamais *status quo*, tāpēc paliek nejutīgs tiklab pret spirtām vēsmām, kā arī pret jauniem uzskatiem. Viņš ir kurls pret jaunākā brāļa Vilho revolucionāro aģitāciju. Taču domas par revolucionāro ideju nepieciešamību laiž saknes pat tik nepateicīgā augsnē. Einari piedalās karā pret Padomju Savienību, satiekas ar krievu gūstekņiem, «vējš no dienvidiem» izplata brīvības ideju sēklas. Šīs idejas sastopamas visur, tās nav iznīcināmas. E. Grīns pastāstījis notikumu par nabadzīgo Einari, kurš vēsturisko, spraigo kauju viesulī beigās tomēr saskata patiesību. Cenšoties skatuviski atveidot lugā ietverto dzīves patiesību, nedrīkstēja pamest novārtā lugas savdabību, detalizētu ikdienas dzīves un svarīgā vēsturiskā fona attēlojumu, personāžu vispusīgu psiholoģisku attīstību un atsevišķu nozīmīgu momentu izveidi. Kā organiski apvienot visai dažādas

mākslinieciskas īpašības? Kā parādīt vēsturisko, neieslīgstot neistā monumentalitātē? Kā attēlot vienkāršo cilvēku ikdienas dzīvi, neaizraujoties ar sadzīves jautājumiem? Centāmieš inscenējumā parādīt sociālistisko pretrunu pieaugumu un pretinieku spīvās sadursmes. Neliela aina: kalps Pavo velk baļķi. Mūsu Pavo lomas izpildītājs — īsts reālists — bija nelaiķis aktieris R. Brīvmanis. Pavo, ilgus gadus kalpodams saimniekam, kļuvis vecs un bezspēcīgs. Viņš uzsāk izmisīgu cīņu ar sasodīti smago baļķi. Pusceļā viņam pietrūkst spēka, jāapsēžas atvilkt elpu. Apsēžas. Viņam uzbrūk saniknotais budzis Kurkimeki. Kas nu būs?! Viņu taču nekavējoties atlaidīs! Vecais vīrs sāk raudāt, elsodams kā bērns. Tādā veidā šī vienkāršā darbība atklāj veselu vecā strādnieka jūtu gammu un kļūst par *notikumu*. Šī klusā aina atsedz kapitālistiskā darba tragēdiju un izraisa naidu pret saimnieku.

Kurkimeki — tukls maza auguma vīrs, šķiet, ka viņš veidots no divām bumbām: mazākā bumba ir galva, lielākā — vēders, kas balstās uz īsām, resnām kājām ar milzīgām pēdām. Viņš dodas pie sava padevīgā kalpa Einari, iet pāri tiltiņam. Ļodzīgais tiltiņš čīkst, krakšķ un ligojas zem viņa smaguma, saimnieks izbijies raugās apkārt, vai nav kāda cita ceļa. Un visa ciema bieds kļūst smieklīgs un niecīgs. Šo satīrisko skatu pareizi novērtē Einari, kurš sēž uz savas mājas jumta un piestiprina jumta kores galā ornamentu — somu gaili.

Līdzīgā veidā atrisinājām skatu — «fašistam tiek dots nokauts». Einars nogāž zemē fašistu Eljasu, kad tas pieceļas, uz vaiga redzams liels, sarkans puns. Aktieris — bijušais estrādes mākslinieks — to prata izdarīt veikli, un, kad viņš izmisumā sāka meklēt izsistos zelta zobus, zālē atskanēja skaļi smieklī.

Lugas notikumu gaitā Einars atbrīvojas no ticības saimnieka visvarenībai. Patiesība, kas atklājās, izraisīja sirdī veselu jūtu vētru: «Tad es sāku mest akmeņus lejup no pakalna, kur pagadās.» Akmeņi krīt gravā, un dobajā atbalss ilgi dzirdama, it kā būtu

iekustināts milzu spēks, kas vairs nav apturams. Šī epizode ieguva uzvedumā iespaidīga vispārinājuma raksturu.

Strādāt vajadzēja grūtos apstākļos; lai saglabātu radošu atmosfēru, bija nepieciešams liels morāls spēks. Tādos gadījumos saprātīga, draudzīga kritika uzmundrina, tāpat kā tveicīgā dienā nogurušu ceļotāju atspirdzina malks vēsa avota ūdens. Vispārējā republikāniskā skatē par mūslaiku padomju tematiem no Latvijas republikas perifērijas teātriem pirmo vietu ieguva mūsu uzvedums «Vējš no dienvidiem».

Žūrijas priekšsēdētājs N. Gorčakovs savā rakstā «Uz pareizā ceļa» žurnāla «Teatr» 1949. gada 9. numurā saka: «Smalka, psiholoģiska lomu analīze ļauj aktieriem pilnīgi iedzīvoties autora tēlos.» Raksta autors it sevišķi atzīmē šā uzveduma izglītojoši audzinošo nozīmi. «E. Grīna romāna idejiskais dziļums un vitālā mākslinieciskā patiesība iedzīvināti uzskatuves pilnīgi... Latvijas kolhoznieks uzskatāmi vēro izrādes gaitā smago apziņas rašanās procesu, kāds pirmsrevolūcijas laikmetā norisa Baltijas zemniekos, un ar īpašu prieku pārdzīvo brīvās darba dzīves laimi, kādu viņam piešķīrusi Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija. Cik daudz satraucošu, savilņojošu rindu par šo tematu ierakstīts izrāžu «Vējš no dienvidiem» žurnālā teātra daudzo izbraukumu laikā pie Latvijas republikas kolhozniekiem!»

Lugā «Dienvidos no 38. paralēles» korejiešu tautas sašutums ir jau nobriedis. Dienvidkorejā tauta nikni sacelās pret saviem apspiedējiem — amerikāņu okupantiem. Luga pārlicina ar savu patiesīgumu un ticamību. Sižets vienkāršs un skaidrs. Taču režisoram draud briesmas aizrauties ar nacionālo kolorītu. Eksozotiskais dzīves izklāsts izraisa skatītājā neīstu ziņkāri par neparasto, vēsu interesi par svešzemniekiem. Tādā veidā tas var novērst uzmanību no galvenā — no solidaritātes ar varoņiem, kas cieš, pārvar grūtības, cīnoties par brīvību un savas tautas godu. Ar lielu gandarījumu mēs vērojām, ka latviešu strādnieki un kolhoznieki iemīlēja lugas varoņus un sa-

skatīja viņos savus domu biedrus un draugus. Kritiķis V. Melnis savā recenzijā «Zvaigznē» 1951. gadā, Nr. 3, raksta, cik dedzīgi par to valmierieši strīdējušies, tomēr pareizi izpratuši lugas būtību.

Beigu epizodē korejieši partizāņi iebrūk amerikāņu komandantūrā. Amerikāņi ir aizbēguši; uz grīdas guļ zvēriski nogalinātā In Sena. Izstrādājot skatuvisko nobeigumu un tiecoties pēc aktīva fināla skanējuma, es apvienoju In Senas likteni ar korejiešu tautas likteni. Korejieši, par spīti zaudējumiem, kļuvuši spēcīgāki. No kalniem atskan kaujas fanfaras — signāls partizāņiem pulcēties. Jāsteidzas. Tēvs atvadās no mirušās In Senas. Partizānis izņem sarkanu drānu — uz krūtīm paslēpto karogu. Drāna kā ugunīga liesma kvēlo pāri visai skatuvei. Partizāņi paceļ rokās In Senu. Aiz sarkanā karoga saliedētā grupā iet partizāņi kaujinieki uz proscēniju. Tautas vadonis, vērsdamies tieši pie skatītāja, aicina šodien korejiešus atkāpties, lai rītu apvienotiem spēkiem uzbruktu un uzvarētu. Fanfaras skan spēcīgāk, un ar augstu paceltu mirušo In Senu nodaļa seko vadoņa aicinājumam.

Mākslinieciskās patiesības stars ielaužas jauna kara sagatavošanas elles laboratorijā un koncentrējas ap kņadu, kura rodas, izgatavojot sevišķi efektīvu masu iznīcināšanas līdzekli. Tas ir liela mēroga business, kas veikalnieku acīs attaisno visu: šantāžu, provokāciju, slepkavību. A. Jakobsona «Šakāļi» ir dramatisks stāsts par nodevīgiem, cietsirdīgiem, ciniskiem slepkavām, kuri ģērbusies gan ģenerāļa mundierī, gan zinātnieka uzsvārcī, gan mācītāja melnajos svārkos. Šis stāsts ir par dažādu pasugu nikniem reakcionāriem, kas sapņo par sociālistiskās nometnes sagrāvi. Igaņu dramaturgs pareizi saskatījis savu uzdevumu — ne vien parādīt zvērisko veikalnieku noziegumu, bet arī atklāt viņu personisko un vēsturiskoniecību. Tādēļ «Šakāļi» rakstīti dramatiskas satīras žanrā. Rakstnieks izvēlējies trāpīgu un dinamisku sižetu un ar sarkastisku nicinājumu parāda amerikānisko dzīves veidu.

Labas gribas cilvēki, miera kustības piekritēji, komunisti drosmīgi nostājas pret kara kurinātājiem. Monopolistu citadelē trauksme. Luga «Šakāļi» ir nosaukta par dramatisku satīru. Režisoram jāatrod izteiksmīgi skatuviski līdzekļi un paņēmieni, kā pilniskanīgi iedzīvināt tiklab satīrisko, kā arī dramatisko līniju, nevis nivelēt žanra atšķirības. Tāpēc arī «sudraba putekļi» — masu iznīcināšanas līdzekļa izgudrotāja profesora Stila slepkavības ainu attēlojām izteikti dramatiskā veidā. Bandīti pierastām kustībām prasmīgi piesēja viņu pie krēsla, fašists Šneiders veikli izdarīja nāvējošo injekciju, upura slepkavība tika parādīta skaidri un nepārprotami... Šai epizodei bija zināma līdzība ar Parīzes «*Grand Guignol*» (briesmu teātra) darba paņēmieniem.

Pilnveidojot satīrisko žanru, mēs vērsāmies pret smago noziedznieku smieklīgajām izdarībām. Sludinātājs Smits ir cītīgs komivojažieris. Un tai pašā laikā arī Džo Tvista — gangsteru bandas vadoņa palīgs. Tātad viņš apvieno gluži pretējas profesijas. Šāds cinisms Amerikā nav nekāds retums, tas spilgti raksturo iedzīves kāres plašo vērienu. Biznesa dēļ īsts jenkijs dara visu. Tomēr satīras bulta mērķēta daudz dziļākiem amerikāņu dzīves slāņiem, nekā tas pirmajā mirklī liekas.

Iztirzāsim Smita darbības līniju. Viņš ierodas profesora Stila mājā, lai nodotu patrona Tvista «sūtījumu». Saticis profesora sievu Dorisu, viņš pie viena izpilda savus mācītāja pienākumus un sāk strostēt, ka viņa nav ieradusies pēdējā spiritistu pulciņa sesansā. Smits stāsta un ar šamana aizrautību attēlo brīnumu, kāds noticis pēdējā reizē. Dorisa ļoti satraukta un sola nekad vairs nekavēt Smita pulciņa sanāksmes. Šī epizode apgaismo baznīcas metodi: valdzināt cilvēku dvēseles, varmācīgi tās sagandēt, izmantojot psihiskus uzbrukumus un intelektuālu teroru. Mūsu uzvedumā Smits tieši šādā veidā arī darbojās. Smita satīriskais tēls apvienoja sevī sludinātāja un gangstera profesijas. Šo satīrisko līniju aktieris Izāks paturēja visā uzveduma gaitā. Kad Dorisas dēls smagi

saslimst, Smits sarīko dievkalpojumu un noved Dorisu līdz reliģiozai ekstāzei.

Maks Kenedijs (A. Martinsons) ir jenkijs, kuru nemitīgi tirda vēlēšanās ātrāk tikt pie lielākas bagātības. Agrāk viņš bijis zinātnieks, strādājis Pentagonā, ieguvis ģenerāļa pakāpi. Viņš ir krāsvielu tresta akcionārs un tai pašā laikā brutāls bandīts. Kaut kas ir saglabājies no senākā Maka Kenedija izturēšanās veida, kad viņš vēl nodevās zinātnei, kaut kas līdzīgs vecmodīgām mēbelēm, kas nejauši palikušas moderni iekārtotā dzīvoklī. Viņš ir veclaicīgi laipns un pieklājīgs. Tēlo prātnieku, «smaidošu filozofu», kurš it kā joka pēc piedalās ikdienas trauksmē un vēlas visus samierināt. Mūsu izrādē viņš neatlaidīgi centās tēlot miermīlīgo inteliģentu, arī pēc tam, kad neviens vairs neticēja viņa runām, un iespaidīgais ģenerālis kļuva ērmots un smieklīgs. Tikai pēdējā skatā pilnībā atklājās viņa īstā morālā seja. Stils netur solījumu nodot savu izgudrojumu krāsvielu trestam (kura akcionārs ir ģenerālis) un noslēdz dārijumu ar Tvistu un viņa trestu.

Draud briesmas, ka no Kenedija rokām izslīdēs miljoniem liela peļņa. Lai tas nenotiktu, jānogalina Stils, paša skolas biedrs. Ģenerālis komandē eksekūciju. Sagatavošanās slepkavībai noris ļoti enerģiski. Viņš ir pārliecināts par savas darbības pareizību un «strādā» ar mierīgu sirdsapziņu, pat labsirdību, kāda piemīt mežoniem, kad tie cepina un apēd savus gūstekņus.

Lugā valdošais džungļu likums liecina, cik apkāunojoša ir sabiedriskā kārtība — nejēdzīgs anahronisms augstas civilizācijas un sociālisma uzplaukuma laikmetā. Šo satīrisko domu Jakobsons attīsta visā lugas darbībā. Notikumi uz skatuves nemitīgi atgādina, ka tie noris izglītotu cilvēku vidē, civilizētā pasaulē. Mūsu izrādes laikā, kamēr profesoru sien pie krēsla, Maks Kenedijs mierīgā garā paņem no Stila bibliotēkas grāmatu un iedziļinās tajā. Kad slepkavībai viss sagatavots, Maks Kenedijs tikpat mierīgi noliek grāmatu atpakaļ un dod slepkavām komandu sākt.

Padomju rakstnieks Jakobsons notikumus un cilvēkus redz revolucionārā kustībā. Viņš saasinā dramatisko uzmanību uz nākotnes cīņtājiem, demokrātisko centienu paudējiem. Režisora uzdevums darīt visu iespējamo, lai izveidotu spilgtus cīņtāju tēlus. Darbs mēģinājumos ar negatīvo tēlu atveidotājiem veicās samērā gludi, bet veidot pozitīvos raksturus, kā izrādījās, bija nesalīdzināmi grūtāk. Tikai pēc ilgjiem meklējumiem sapratu, ka par izrādes kulminācijas punktu jāklūst profesora Stila padēla Alena (viņš ir amerikāņu virsnieks, karojis kopā ar krieviem) idejiskajam strīdam ar dažāda veida tumsoņiem, īstenībā — viņa uzvarai šai idejiskajā cīņā. Iedomāsimies ainu: profesora Stila savrupmājā pulcējas viesi. Risinās augstākajā sabiedrībā parastās valodas. Alens izsaka «dumpīgus» uzskatus. Iebildumi seko cits citam, Alenu pamazām ielenc no visām pusēm, viņam pārmet, apvairo, izsmej. Viņš atbild mierīgi, nosvērti atspēko iebildumus, atmasko ļaunus apmelojumus. Pretinieki apmulst. Tikai uz mirkli, tad no jauna iedegas vārdu kauja. Alena pretiniekus sagrābj niknums, sāk birt lamu vārdi, atskan histēriski kliedzieni, resnais Brjuss metas pie viņa ar paceltām dūrēm, Alens, nekustēdamies no vietas, atvaira uzbrukumu. Alena intelektuālās un morālās priekšrocības ir acīm redzamas. Profesors Stils mežonīgi rēc: «Ārā!» Alens mierīgā pašcienā pamet mājas.

Alenam ir domu biedri, draugi, ar kuriem viņš kopā karojis pret hitleriešiem. Lasot man aina likās pārāk stihiska, bet, nospraužot uzdevumu — izprast idejisko saturu un sniegt lugas vispārinājumu, ne tikai sižetu un tēlu psiholoģiju, atklājas šīs ainas nozīme un dinamika.

Pie Alena, kas iegrimis drūmās domās par mātes un brāļa morālo pagrimumu, atnāk biedri, ļaudis, kurus saista vispārcilvēcīgas intereses. Viņi atceras kaujas dienas, un liekas, it kā istaba būtu kļuvusi plašāka, gaiss tīrāks un siltāks un logā raudzītos citas debesis. Uzvedumā viņi nav parādīti kā pasīvi sapņotāji, bet cīņtāji. Šie cilvēki nolemj radīt masu

protestu pret Stila slepeno bakterioloģisko ieroci un uz ātru roku izstrādā darbības plānu. Visi sēž pie galda cieši kopā, plecu pie pleca, skan proletāriešu himnas motīvs — viņu zvērests. Šī aina bija iecerēta kā solidaritātes spēka demonstrējums, kas palīdz cīnīties un uzvarēt.

Režijas darbā mani vienmēr ir saistījis sabiedrisko konfliktu plašums un daudzveidība, tāpēc centos dažādiem līdzekļiem palielināt darbības apjomus. Cīņas lauks, kurā Alens uzstājas pret Stilu, tiek pārcelts aiz skatuves, t. i., uz ielas. Tur notiek sadursmes starp fašistiem, kas piedauzīgi uzvedas, un labas gribas cilvēkiem. Notikumi uz ielas izvēršas dramatiskā epizodē ar skarbu, skaļu orķestra pavadījumu. Bija nepieciešams radīt uz skatuves iespaidu par mūsdienu cīņas vērienu, atklāt buržuāziskās civilizācijas mežonīgumu un parādīt tautas varenību.

3

Teātra laikmetīgums parādās arī klasiķu jaunā skatījumā.

Divdesmitajos gados es noskatījos Makša Reinharda uzvedumā Goldoni komēdiju «Divu kungu kalps» rokoko stilā celtajā Berlīnes teātrī «Komēdija». «Divu kungu kalpa» raksturīgo līniju nosaka Trufaldino, kuru tēloja iecienītais aktieris Hermanis Tīmigs un kuram nācās reizē pakalpot diviem kungiem. Kāpēc? Tīmigs uz šo jautājumu atbildēja: Trufaldino nezina, kur likt savu pāri plūstošo enerģiju, vienam saimniekam kalpot ir par maz. Ar šādu motīvījumu komēdija pārvēršas sporta spēlē, kur Trufaldino uzrāda virtuozu veiklību. Viņš prot lieliski izklūt no vissarežģītākām situācijām un pagūst zibēnātri izpildīt divu prasīgu saimnieku uzdevumus. Buržuāziskie kritiķi jūsmoja par aktiera veiksmi un pilnskanīgo spēli un nelikās manām, ka izrādē noplicināts sociālais saturs.

Valmieras teātra Trufaldino bija nabadzīgs cilvēks,

kam nepieciešams vairāk nopelnīt, lai labāk iekārtotos dzīvē. Viņš veic divkāršu darbu aiz *nepieciešamības*, nevis sava prieka dēļ. Viņš nogurst, viņam nav tiesību atpūsties. Viņš skrien nosvidis. Skatītājiem par prieku lācīgais, neveiklais lauku puisis tiek ar visu galā, parāda atjautību, drosmi, attapību, iedzimto viltību un darba iemaņas. Mūsdienu Trufaldino traktējumam jāparāda viņš pareizā vēsturiskā perspektīvā, kā pēc dzīves izslāpušā, enerģiskā Figaro priekštecis, tā Figaro, kurš apzinās, ka ir gudrāks, spējīgāks par savu dižciltīgo kungu un ar pilnām tiesībām var ieņemt viņa vietu.

Komēdijā «Glāze ūdens» Skribs risina uzskatu, ka vēsturē gadījumam pieder izšķirēja loma; otra viņa atziņa ir, ka visur iejaukta sieviete — *cherchez la femme*. Jau vairāk nekā simt gadus komēdija uzjautrinājusi jebkuru skatītāju ar negaidītiem sižetiskiem pavērsieniem.

Lasot lugu, es ar prieku konstatēju, ka Skribs daudz vērības veltījis cīņai pret karu. Bolinbroka kvēlās runas vērsās pret militāro kliķi. Viņš ir partijas līderis, un partija prasa miermīlīgu politiku un tiecas gāzt kareivīgās lēdijas Malbero valdību. Nenopriecāties! Biju atradusi jaunu laikmetīgu interpretāciju! Aizrautīgi ķeros pie Anglijas vēstures studēšanas un nokļuvu neziņā. Izrādījās, ka vēsturiskais Bolinbroks ir darbojies savtīgos nolūkos. Toriju partija, kuru viņš vadījis, bijusi vēl reakcionārāka par pretinieku — vīgu partiju. Arī pašā Skriba komēdijā Bolinbroks un lēdija Malbero ir viens otra cienīgi — abi godkāri galminieki un viltīgi intriganti. Starpība vienīgi tā, ka Bolinbroks veiklāks šai spēlē un ciniski izmanto karalienes vājības.

Kļuva skaidrs, ka Bolinbrokam nav nekādas analogijas ar kustību par mieru. Vajadzēja meklēt citu pamatu. Mūsu inscenējuma dzelonis vērsās pret politikāņiem un politiskajiem avantūristiem. Tagad es domāju, ka šāds papildu uzdevums bija varbūt pārāk smaga idejiska slodze vieglajai Skriba komēdijai. Izrāde izveidojās pārāk nopietna. Tomēr karalienes

Annas traktējums man liekas pareizs. Pieņemts viņu tēlot kā naivu meiteni, kas cieš tāpēc, ka ir karaliene, gluži tāpat kā princese filmā «Romans brīvdienas», un interesējas vienīgi par mīlas romānu ar skaisto virsnieku. Mūsu Anna gribēja būt karaliene un valdīt. Viņa bija kaprīza, vāju raksturu, ļauna un ļoti pārliecināta, ka pārvalda valsti, lai gan bija vienīgi marionete galminieku rokās.

Tirso de Molinas «Dievbijīgo Martu» mēs izvēlējāmies antirelīģisku motīvu dēļ. Gudrā Marta neievēro reliģijas autoritāti un aizsargājas no tēva despotisma ar ārēju dievticību. Šai uzvedumā bija viss, kas piederas spāņu komēdijā: gan veclaiku spāņu dejas, gan serenādes, kvēlas jūtas un veiklas divkaujas, bet galvenā uzmanība tika pievērsta tam, lai parādītu, kā baznīca pakļauj savai varai ļaužu prātus.

Pēc dažiem darba gadiem jau varēja just zināmu ansambļa saliedētību un pienāca laiks padomāt par sarežģītāku repertuāru. Gogoļa jubilejas gadījumā es ieteicu komēdiju «Revidents». No teātra vēstures materiāliem mēs pazīstam dažādus «Revidenta» traktējumus. Progresīvie režisori to ir uzveduši kā sociālu komēdiju, bet citi tiekušies izklaidēt publiku ar vodevilas situācijām un personāžu. Padomju teātrī, izrādot «Revidentu», ir cieši nostiprinājusies sociālā interpretācija. Teātra darbinieki sapratuši, ka tauta Gogoļa komēdijā ir mākslinieciskais komponents. Trešā cēliena remarkā Gogolis apraksta, kā ļaužu pūlis, uzzinājis par revidenta ierašanos, saplūst pie pilsetas galvas mājas, ielenc durvis, visnevaldāmākie un drosmīgākie lūdzēji ielaužas mājā. Policisti met viņus laukā. Mēs šo epizodi izvērtām plašumā. Tā izpildīja uvertīras funkcijas un sastāvēja no divām tēmām: tautas cerības un dūres varoņu režīms, kas ievieš «mieru» un «kārtību». Kopš šī brīža uz skatuves nemitīgi jūtama tautas klātie, tauta stāv uz ielas, raugās logos, gaida taisnību un atmaksu.

«Revidents» ir satīriskā komēdija. Kā apvienot komēdiju rakstnieka gaišos smieklus un satīriķa nīknumu? Reizēm «Revidenta» uzvedumā cenšas pēc

iespējas vairāk izspiest smieklus un izgudro neskaitāmus jokus, taču es domāju, ka Gogoļa smieklu noslēpums «Revidentā» meklējams tajā apstākļi, ka Gogolis parāda ierēdniecības dzīves veidu. Šī kasta nodarbojas ar zādzībām un šantāžu: ja ierodas revidents, tas bagātīgi jāpaciēnā, jāpiekukuļo, jāizklaidē un jānorobežo no pilsētas iedzīvotājiem un lūdzējiem. Ierēdņi to visu izpilda nemākslotā nopietnībā, kā jau kaut ko nepieciešamu, nepārprotamu un likumīgu. Tādi ir tikumi — mežonīgi un nejēdzīgi, bet visdrausmīgākais, ka tas kļuvis par parastu parādību, ka to uztver kā vispārpieņemtu uzvešanās normu. Un tā pilsētas galva, līdzko attapies no pirmā izbīļa, mundri izstrādā stratēģiskus pasākumus gaidāmai revidenta uzņemšanai. Tikai tad, kad noskaidrojās, ka revidents jau ieradies un visa gatavošanās ir veltīga, sākās apjukums un panika. Pirmās satikšanās reizē Hļestakovs uz brīdi neuzvedas tā, kā pienāktos revidentam, — pilsētas galva ne pa jokam uztraucas, bet, kad Hļestakovs pieņem naudu un ielūgumus, viņš atviegloti uzelpo. Ir zināms Meierholda alegoriskais kukuļu došanas atrisinājums: uz skatuves gara rinda kabīņu — no tām cits pēc cita iznāk ierēdņi, pastiepj rokas ar naudu un ielenc Hļestakovu.

Atceroties šo skatu, man gribējās kukuļu došanas ainai piešķirt plašu vispārinājuma raksturu — gan uz stingra reālistiska pamata. Ierēdņi sniedz kukuļus dažādi. Viens izliekas drosmīgs, cits bailēs dreb, vēl kāds cienīgi pasniedz naudu, bet Bobčinskis un Dobčinskis dara tāpat kā visi: visi dod — tā tad tā vajag! Un Hļestakovs tīri aukstasinīgi pieņem kukuli. No šiem skatiem varēja izdarīt vienu vispārēju secinājumu — proti: kukulis bija tolaiku neizbēgama parādība. Gogoļa attēloto cariskās Krievijas tikumu būtība ir šāda: noziegums kļuvis par paradumu. Ja teātris tādu vispārinājumu ņem par pamatu darbam ar tēliem, tad raksturu satīriskais krasums izriet no būtības.

Gogoļa komēdijas ir nepārprotami hiperboliskas. Taču «Revidenta» inscenētājam jāizlemj, kas un cik

daudz jāhiperbolizē! Dažos uzvedumos tika parādīti virtuozī pielīdēji, vesela ierēdņu rinda, kas, sēžot uz krēsliem, slīdēja pāri visai skatuvei pa labi, tiklīdz Hļestakovs skatījās pa labi, un traucās atpakaļ pa kreisi, ja viņš pagriezās uz kreiso pusi. Piedzērušā Hļestakova izdarības tiek rādītas dažādos variantos. Iztirzāsim Hļestakovam par godu sarīkotā simpoziona¹ epizodi. Kas šeit ir galvenā persona? Neapšaubāmi Hļestakovs — tā ir centrālā figūra, kas nosaka darbību, bet viņa darbība savukārt ir atkarīga no apkārtējo rīcības. Hļestakovs reibst ne tikai no stiprajiem dzērieniem, bet arī no milzīgajiem panākumiem. Viņš jūtas kā septītajās debesīs un dzēruma miglā izplāpā savus slepenos sapņus. Izrādās, ka šim jaunajam cilvēkam ir liela godkāre — viņš grib kļūt par varenu, augstāku ierēdņi, lai komandētu 30 000 citus... «...O, es jokus nemīlu, es viņiem visiem sadevu mācību! Pati valsts padome manis baidās. Jā, kas tad man tur? Tāds nu es vienreiz esmu! Es ne uz vienu neskatīšos... es visiem saku: «Es pats zinu, kas es esmu pats.» Es esmu visur, visur, uz ķeizara pili katru dienu braucu. Mani rītu pat cels par feldmarš... (paklūp).»

Mūsu Hļestakovs (A. Martinsons) priecājas pats par saviem meliem un, pamanījis satriecošo iespaidu, ko atstājis uz apkārtējiem ierēdņiem, patiesi kļūst par niknu priekšnieku, kas vienā mirklī spēj apžēlot vai iedzīt postā! Ja šāds cilvēks tiek pie varas, tad var kļūt ārkārtīgi bīstams.

Meklējot antirelīgisko repertuāru, es atcerējos H. Ibsena lugu «Spoki». Tai laikā — ap 1950. gadu uz padomju skatuvēm uzveda tikai vienu pašu Ibsena drāmu — «Noru» («Leļļu namu»), un divi teātri bija paredzējuši nākošās sezonas plānā «Spokus». Kad uzņēmām repertuāra plānā šo drāmu, daudzi protestēja — kam gan tas varot interesēt, ka nez kāds virsnieks saslimis ar sifilisu, apprecējies un novedis postā savus pēcnācējus. Tiekot propagandēta bioloģija,

¹ Dzīres (*grieķu val.*), kur apspriež svarīgus jautājumus.

vulgāra teorija par iedzimtību! Bezgalīgā filozofēšana esot garlaicīga un skatītājam kolhozniekam nesapro-tama. Protams, «Spokus» nevar tā traktēt, kā to pa-rasti mēdz darīt buržuāziskajos teātros. Vajadzēja parādīt citā gaismā.

Pirmais jautājums: kurš ir centrālais varonis? Al-vinga kundze vai Osvalds? Itāliešu traģiķa E. Cakoni, tāpat kā krievu P. Orļeņeva traktējumā, Osvalds ir galvenā persona. Abi aktieri uzsvēra Osvalda Alvinga slimību (ārprāta skats kļuva par kulmināciju). Šādā veidā luga ieguva fatālisma nokrāsu. Osvalds cieš un iet bojā ne jau savas vainas pēc, slimība nav ārstē-jama, un neviens nevar viņam līdzēt.

Berlīnes Lesinga teātrī Oto Brama inscenējumā luga tikusi risināta kā Alvinga kundzes, nevis Os-valda traģēdija. Tas bija pareizi, bet rodas jautājums: kas Alvinga kundzes traģēdijā ir pats galvenais? Vai viņas idejiskais strīds ar Mandersu vai mātes bēdas? Drāmā attēlotas mātes bēdas, bet galvenā tēma ir tā cilvēka bēdas, kurš nav pareizi dzīvojis, kurš dzīvo-jis tumsībā un melos. Alvinga kundzes idejiskā strīdā ar Mandersu atklājas liels cilvēcīgums: varonīga sa-prāta balss, izcila morāla nelokāmība, dedzīga sirds un ticība saprāta uzvarai. Varones cīņa ar mūžseno baznīcas un reliģijas spēku modina cieņu un ļauj sa-prast sarežģītās dzīves parādības.

Meklējot izskaidrojumu buržuāziskās sabiedrības trūkumiem un netikumiem, Ibsens vairo līdzdalībā baznīcu. «Spoki» — tā ir drāma, kas vērsas nevien pret sliktiem mācītājiem, bet arī pret pašu baznīcu. Neviens dramatisks sacerējums pirms sociālistiskās literatūras nav tik dziļi un vispusīgi apgaismojis reliģijas negatīvo lomu cilvēku dzīvē kā šī Ibsena traģēdija.

Reliģija slēpj augstākās sabiedrības netikumisko un apkaunojošo dzīves veidu, tā ievieš liekulību un cenšas vājināt gribas spēku cīņai par labāku un tais-nīgu dzīvi. Šīs autora domas izpaužas personāžu pub-licistiskajos izteikumos, tās atklājas sižetā un raksturos.

Jau pirmajā skatā notiek polemika par reliģiju. Engstrands, tiekdamijs iekļaut Regīnu savos amorālajos pasākumos, iepin vulgārajā valodā bībeles izteicienus. Skatītājam skaidrs, ka viņam saldeni dievticīgās deklamācijas noder kā aizsargs.

Otrajā cēlienā Engstrands pārlicina Mandersu, ka jūtas aizskarts, jo tiek apvainots krāpšanā, bet, tā kā viņš ir dziļi ticīgs cilvēks, tad piedod vainīgajam. Aktiera uzdevums parādīt liekulīgās lēnprātības taktiku.

Trešajā cēlienā Engstrands liek mācītājam Mandersam finansēt jūrnieku kabaku. Šai skatā jāatklājas, cik Engstrandam svarīgs baznīcas atbalsts.

Sapņodama par greznu dzīvi, Regīna nesaprot, ko darīt: kalpones darbs ir bez jebkādam perspektīvām, Engstrands prasa, lai viņa atgriežas mājās, vislabākais būtu, ja varētu iekārtoties pie mācītāja Mandersa par ekonomi. Te jau viņš nāk! Vienā mirklī viņa pārvēršas par dievticīgu, padevīgu būtni, kas ir neapšaubāmi iepatikusies Mandersam. Viņa steigšus izrauj no matiem koķeto ziedu, izvelk uz krūtīm paslēpto krustiņu un sāk apliet puķes. Uz mācītāju viņa raugās tik bijīgi kā uz dieva sūtni, nerunā, bet čukst, stāv viņa priekšā kautra, lejup pavērstu skatienu, izsakās par visiem saldeni labvēlīgi. Baznīca prasa *mulier taceat in ecclesia*¹, tā audzina un mīl klusus, padevīgus un iztapīgus cilvēkus. Mācītājs Manderss ir apmierināts. (Taču Regīna ir pārcentusies: viņa nokrīt mācītāja priekšā uz ceļiem un kā neviļus piespiežas klāt. Manderss aizraida Regīnu projām.)

Mācītājs Manderss ir viens no pamattēliem, ar kura starpniecību Ibsens atmasko baznīcu. Mācītāja loma ir ļoti komplicēta, tāpēc nedrīkst palaist garām pašu sikāko autora norādījumu. Tā, piemēram, pirmajā cēlienā Manderss žēlojas, ka viņu vajājot ortodoksālie garīdznieki. Tātad viņš ir jaunās formācijas garīdznieks. Kā izpaužas šī progresivitāte? Atšķirībā no vecajiem mācītājiem viņš nenoliedz pasaulīgo dzīvi. Un mēs redzam, ka viņš ir nevien Helēnas Alvingas

¹ Sievieteī baznīcā jāklusē.

garīgais tēvs, bet arī viņas uzticības persona darījumu jautājumos. Mandersa prasme orientēties veikala lietās ir ļoti nozīmīga viņa rakstura īpatnība. Mūsu uzveduma traktējumā tas tika pasvītrots. Mācītājs Manderss ieradies Alvinga kundzes mājā svētnīgā brīdī, kad notiek viņas vīra piemiņai uzceltās patversmes atklāšana. Pirmajā uznākšanā uz skatuves Manderss neatšķiras no citiem garīdzniekiem, arī viņš ģērbies melnos mācītāja svārkos; pirmajā īsajā sarunā ar Regīnu viņa runas veids un uzvedība ir mācītājam atbilstoši.

Regīna aiziet, mācītājs gaida Alvinga kundzi. Viņš pieiet pie spoguļa, rūpīgi sakārto apkaklīti un matus, priecājas par savu attēlu spogulī — viņa profesija prasa, lai katrā ziņā atstātu labu iespaidu. Pastaigādāties bez steigas pa istabu, viņš ievēro gleznas, kuru senāk nebija, — tās ir spilgtas un dzīvespriecīgas. Viņš neizpratnē šūpo galvu, pārlapo uz galda grāmatas, izlasa virsrakstus un ar acīm redzamu nepatiku nomet tās atpakaļ.

Ienāk Alvinga kundze, mācītājs tūlīt pārvar nepatiku un priecīgi sasveicinās. Abi ir seni paziņas, viņus saista nopietni pārdzīvojumi un notikumi. Mācītājs Manderss ir salaulājis viņu ar bagāto leitnantu Alvingu un palīdzējis tikt galā ar smagu morālu pārbaudījumu — viņš pārliecinājis Alvinga kundzi palikt pie vīra, izvirtuša cilvēka, un nesaraut svētās laulības saites. Mācītāja padomi attaisnojušies — laulātie ļaužu acīs dzīvoja satiecīgi, un pēc vīra nāves atraitne augsti godā vīra piemiņu. Pirmajā dialogā ar Alvinga kundzi mācītājs izturas laipni, rūpīgi un uzmanīgi, kā jau augstākas sabiedrības cilvēks, bet neaizmirst, ka ir mācītājs, un bargi aizrāda par dumpīga satura grāmatām. Pēc tālākās izturēšanās kļūst skaidrs, ka viņš ir veikalnieks, jo īsi un kodolīgi paskaidro par labdarīgo iestādi, kas godinās Alvinga kundzes vīra piemiņu. Visi dokumenti mācītāja pārziņā glabājoties vislabākajā kārtībā. Runājot par apdrošināšanu, kļūst skaidrs, ka viņš ir veikls diplomāts. Paskaidro, ka gadījumā, ja patversmi apdrošināšot, veco mācītāju ap-

rindās viņu uzskatišot par bezdievi un tas varētu graut viņa autoritāti. Tad mācītājs morāliski piespiež Alvinga kundzi atteikties no apdrošināšanas. Un, kad Alvinga kundze piekrīt, viņš uzsver, ka šo lēmumu tā pieņēmusi pati. Skatītājam tagad skaidrs, ka mācītājs Manderss vispirms rūpējas par savu labumu un tiecas pēc tā ar jezuītisku veiklību. Darbības gaitā nemitīgi atklājas viņa egoisms un bailes no tā, ko teiks cilvēki. Alvinga kundze uztic viņam baismīgu ģimenes noslēpumu: viņas vīrs līdz savai pēdējai stundai bijis amorāls cilvēks, viņa slēpusi šo kaunu no cilvēkiem, dēlu Osvaldu audzinājusi ārpus mājas, lai zēns neredzētu tēva orgijas. Mandersu galvenokārt biedē doma, ka šis noslēpums varētu izvērsties par atklātu skandālu. Un beidzot, kad patversme nodeg, viņš sāk drebēt bailēs, ka nu būs jāatbild par to, ka ēka nav bijusi apdrošināta. Engstrands terorizē mācītāju, uzveldams viņam vainu par ugunsgrēku. Manderss sēž pie galda, satvēris galvu rokās, domādamas par kaunu, par karjeras galu. Pēkšņi ierunājas nelietis Engstrands — viņš uzņemšoties visu vainu un, ja vajadzēsot, arī cietuma sodu. Manderss strauji pieceļas un asarām acīs pateicas glābējam. Taču par pakalpojumu jāmaksā — glābējs Engstrands prasa, lai Manderss materiāli un morāli atbalsta viņa uzņēmumu — netiklības midzeni ar filantropisku izkārti «jūrnieku patvērums». Manderss būtu ar mieru noslēgt darījumu vai ar pašu sātanu un izliekas, ka pat nenojauš Engstranda uzņēmuma īsto raksturu. Tādējādi Manderss, kā izrādās, ir pats izsmalcinātākais Tartifs.

Manderss kļūst par blēža Engstranda jaunāko partneri — tāds ir Ibsena drāmas sarkastiskā sižeta kopsavilkums, kas skatītājam nepārprotami jāparāda.

Saskaņā ar autora remarku Manderss un Engstrands steidzas uz kuģi, un abi kopā aiziet. Mūsu uzvedumā Engstranda lomas izpildītājs paņem Mandersu zem rokas un abi kopīgā ritmā soļo pāri skatuvei. Šī «draugu» kopīgā aiziešana pastāvīgi izraisa skatītāju smieklus.

Svarīgākās iezīmes mācītājā atklājas konfliktos. Pirmā sadursme ar Helēnu Alvingu par brīvdomīgajām grāmatām īsa, abi cenšas izvairīties no asumiem. Ierodas Osvalds. Viņš aizrautīgi stāsta par Parīzi, par mākslinieku brīvo un neatkarīgo dzīvi, par brīviem sakariem starp vīrieti un sievieti. Manderss izturas pret Osvaldu neuzticīgi — kā pret pazudušo dēlu. Mācītāju sanikno brīvās milas propaganda. Viņš nikni uzbrūk Osvaldam, zaudē savaldību, lamājas, saka apvainojošus vārdus. Kad jaunais Alvingš aiziet, mācītājs apber ar pārmetumiem tā māti. Viņš cenšas nepakļāvīgo Helēnu psihiski terorizēt un cietirdīgi satriekt, nosaukdams par noziedzīgu māti, kas novedusi postā savu dēlu. Tāda ir «garīgā tēva» īstā seja — viņš neuzklausa nekādus iebildumus un saskaņā ar baznīcas garu cenšas nomākt cilvēcisko domu un personību. Šajos skatos Ibsens parāda baznīcas tirāniju, baznīcas kalpošanu buržuāziskai kārtībai, parāda, kā tā pakļauj cilvēkus novecojušiem paradumiem un liekulīgai morālei. Mūsu traktējumā tika atklāts luterāņu mācītāja konservatīvais pasaules uzskats un viņš pats kā aktīvs reakcionārs baznīcas kalps.

Reizē ar negatīvajām rakstura īpašībām Mandersam piemīt arī dažas patīkamas iezīmes — tikumība, laipnība. Viņš ne vien māca uzvarēt savas kaislības, bet arī pats apslāpē aizraušanos ar sava tuvākā sievu — Alvinga kundzi. Attīstot šīs patīkamās īpašības, daudzi aktieri buržuāziskās valstīs tēlo Mandersu kā gaišu personību, kā ideālistu ar skaidru sirdi, savā ziņā naivu bērnu, ko Engstrands tin ap pirkstu.

Mēs saskaņā ar autoru atšifrējām Mandersa «naivitāti» — parādījām viņu kā izveicīgu liekuli, oportunistu, bailīgu cilvēku, kam nav pašam savu uzskatu. Maskavas Dailes teātrī vēl pirmsrevolūcijas laikā V. Kačalovs traktēja Mandersu kā cilvēku, kas tirgojas ar sirdsapziņu, kas nerīkojas, kā to prasa viņa ticība, bet karjeras dēļ ir ar mieru slēgt kompromisus. Protams, galvenais nav tikai Mandersa rakstura negatīvās īpašības, bet gan tas, ka viņš ir

cieši saistīts ar sabiedriskiem spēkiem, kas nokauj sirdsapziņu, patiesību un cilvēka cieņu, t. i., ar «spokiem». Manderss pēc profesijas ir baznīcas kalps. Reliģija dod viņam eksistences līdzekļus un tai pašā reizē noder par ieroci dzīves cīņā. Tiklīdz viņš tiecas kaut ko sasniegt, tā izmanto baznīcas gudrības un baušļus. Ieviesdams baznīcas likumus dzīvē, viņš jau pastrādā noziegumu. Viņš ir piespiedis Alvinga kundzi noziegties pašai pret sevi — dzīvot ar nemilamu vīru, mācījis viņu melot un saminis patstāvīgas domas un veselīga protesta maigos asnus. Šāds Mandersa traktējums atmasko nevien viņu, bet galvenokārt luterāņu baznīcas noziedzīgo rīcību.

Energiskā Helēna Alvinga (aktrise Vilma Liepiņa), kas prasmīgi pārvalda muižu, mūsu uzvedumā ir trausla, rosīga sieviete. Pirmajā skatā viņa dzīvi sarunājas ar mācītāju. Gandrīz vai visos jautājumos ar garīgo tēvu viņai rodas domstarpības, bet viņa pieklājīgi maina sarunas tematu un nevēlas bojāt savu pacilāto garastāvokli. Ienāk dēls, Helēna staro — dēls atgriezies un ilgi paliks pie viņas. Viņas zēns ir daiļš pats un ar daiļu dvēseli! Vai ar to nepietiek, lai justos laimīga. Osvalda strīds ar dogmatiski mācītāju, kurš atzīst vienīgi baznīcā noslēgtu laulību, Helēnu Alvingu satrauc. Izrādās, ka dēls ir viņas domu biedrs. Tāpēc viņš kļūst mātei vēl tuvāks, bet mācītāja rupjība un ietiepība vieš sašutumu. Helēna vairs nevirās no sadursmes, noteikti un stingri nostājas dēla pusē. Sarunā divatā ar Mandersu, kurš cenšas «apslāpēt sacelšanos», viņa noteikti aizstāvsavus uzskatus. Helēna klusēdama noklausās mācītāja bargos apvainojumus, — bet kāds spēks, kāds iekšējs protests jūtams šajā klusēšanā! Mācītājs beidzis runāt, Alvinga kundze arvien vēl klusē, pēc dažām stundām atklās patversmi — pieminekli mirušajam Alvingam, un tad jaunās baumas par viņu izzudīs uz visiem laikiem. Lai apmierinātu sirdsapziņu, viņa atdevusi patversmes celšanai naudu, ko saņēmusi mantojumā no vīra. Helēna Alvinga atpirkusies no apkaunojošās pagātnes, kas nekad vairs neatgriezīsies,

un sapņo, ka mierīgi un laimīgi dzīvos ar savu gudro un talantīgo dēlu un pagātne aizmirsies. Kādēļ to sacīt Mandersam! Taču viņa pēdējā, aizskarošā replika izprovocē uz atklātību un Alvinga kundze pieiet mācītājam cieši klāt. Sieviete nestāsta, bet pierāda, ka viņš pats neaptver, kādu postu izdarījis dieva vārdā, un paziņo, ka netic vairs ne viņam, ne viņa reliģijai. Aktrise Vilma Liepiņa izpildīja savu «grēksūdzi» aizrautīgi un uzstājīgi, viņa vairs neaizstāvējās, bet uzbruka, netaisnojās, bet apvainoja. Šo skatu, ko Vilma Liepiņa paveica ar lielu pacilātību, noslēdza svinīgs paziņojums mācītājam: «Esmu rīkojusies pareizi. Esmu apglabājusi pagātņi!» Nabaga Helēna Alvinga. Viņa iedomājās cīņu par laimi un cilvēcisko cieņu ļoti vieglu — vajag tikai nicināt melus, netikumus un pašai dzīvot godīgi.

Pēkšņi no ēdamistabas atskan Regīnas griezīgi čuksti, meiča pretojas Osvaldam, un Helēnas Alvingas acu priekšā no jauna atainojas skats šai pašā istabā pirms daudziem gadiem. Toreiz viņu istabene, Regīnas māte, pretojās kambarkungam. Tā tad pagātne nav mirusi reizē ar tēvu, bet atdzimst dēlā — viņš mantojis tēva vieglprātību un netikumību. Alvinga kundze paliek bailēs sastingusi sēžam krēslā, bet ātri attopas no sitiena un ar lielu gribas spēku apņēmīgiem soļiem dodas uz ēdamistabu. Viņa nolēmusi vēl tālāk cīnīties par dēlu. Ko darīt? Sākumā viņa dara to, ko būtu darījusi ikviena māte. Regīnai jāpazūd no mājas. Taču viņa ir arī sapratusi, ka ar meliem un krāpšanu nav iespējams sasniegt laimi, nedrīkst iecietīgi izturēties pret ļaunumu, pilnīgi jāatbrīvojas no melīgajiem un postošajiem likumiem — aklas padevības vecākiem, baznīcas morāles un citiem buržuāziskajās aprindās valdošajiem uzskatiem, t. i., jāatbrīvojas no spokiem. Viņa ar savu rīcību apstiprina K. Staņislavska tēzi, ka ikvienā epizodē jāatrod tēla darbība.

Nākamajā Alvinga kundzes un Mandersa skatā viņa dedzīgi atskalda nedzīvās ētiskās normas, dzīves vārdā tās novāc kā sausus zarus no ceļa. Šis skats

aiztraucas kā vētra — Alvinga kundze sāk saprast dzīvi citādi. Viņa kļuvusi organizētāka un drosmīgāka. Viņa ir vairāk sagatavojusies cīņai.

Intelektuālā atbrīvošanās no spokiem — tā ir pirmā un zināmā mērā otrā cēliena tēma un dramatiskais saturs. Šai daļā galvenās darbojošās personas ir Alvinga kundze un mācītājs Manderss.

Otrajā drāmas daļā risinās jautājums, kā Alvinga kundze dzīvos turpmāk un kāds ir viņas dzīves jaunais *credo*. Otrā daļa krasi atšķiras no pirmās: Osvalds un viņa māte te ieņem centrālo vietu. Sižeta darbības izmaiņa bieži saistās ar dažām māksliniecisko līdzekļu izmaiņām. Būdamā inscenētāja, es izcēlu šo lugas kompozicionālo sadali divās daļās. Otrās daļas sākums iezīmējas ar īsu muzikālu ievadu — dažas taktis no Bēthovena patētiskās sonātes — tā ir Osvalda tēma; dēls un māte staigā pa istabu, draudzīgi runājas. Osvalds gādīgi apsēdina māti krēslā pie kamīna, iemet kamīnā malku, kas iedegas. Šī īsā pantomīma sagatavoja aktieri lielajam, smagajam skatam — stāstam par savu slimību — un noderēja kā atkāpe pirms lēciena pāri bezdibenim. Pagātnes trieciens ir negaidīts — tēva vainas dēļ dēls nolemts bojā ejai. Aktrisei laužas klieziens pār lūpām, viņas pārvērstā seja atgādina masku no antīkām traģēdijām. Šī Ibsena nianse bija ārkārtīgi riskanta tāpēc, ka Osvalda iedzimto slimību varēja iztulkot kā cilvēka nevarību likteņa visvarenības priekšā. Aktrisei vajadzēja sevišķi rūpīgi strādāt, lai tiktu galā ar papildu uzdevumu: nepārtraukt cīņu par patiesību, kaut arī, netaupot sevi, jāpārvar grūtības. Pats galvenais šai pēdējā daļā ir tas, ka tanī noslēdzas Helēnas Alvingas intelektuālās attīstības ceļš.

Osvalds godbijīgi ved māti gar savām gleznām, kas atrodas pie sienām, un laipni paskaidro to nozīmi — bez darba nav dzīvesprieka, bez dzīvesprieka, bez saules nav īstas dzīves. Viņai kļūst skaidrs, kā jādzīvo, un Osvalds palīdz pareizi novērtēt arī pagātni. Alvinga kundze tikai tagad sāk saprast kambarķunga amorālās dzīves galveno iemeslu — viņam

nebija patiesa uzdevuma dzīvē, un viņa nebija pratusi palīdzēt to atrast. Alvinga kundze pateicīgi apkampj dēlu, jūtas laimīga — jo ir sapratusi, ka dzīve nav vis ciešanas, ka tanī jāmeklē darbaprieks.

Osvalds. Dzīvesprieks un tad darbaprieks. Jā, galu galā tas ir viens un tas pats, bet arī par to jūs nekā nezināt.

Alvinga. Tev taisnība.

Osvalds. ...cilvēkam šeit iepotē pārliecību, ka darbs ir lāsts.

Alvinga. Jā, bēdu ieleja. Un par tādu mēs dzīvi visiem spēkiem cenšamies pataisīt.

Šī filozofiskā epizode tika pārvērsta par lielu, nozīmīgu ainu, ko pavadīja patētiska muzikāla tēma. Šis skats palīdzēja atklāt Osvalda tēlu un noteikt mātes un dēla attiecību raksturu. Osvalds ir ne vien mākslinieks, bet viņš ir progresīvs mākslinieks, ideologs, kas atklāj autora uzskatus, slavina prieku. Tāpēc arī viņa diskusija ar Mandersu būtībā ir brīvdomātāja un tumsības kalpa patosa pilna divkauja. Šādā traktējumā Osvalda bojā ejas traģēdiju vēl pastiprina tas, ka ārprātam nolemts tik gaišs un liksms raksturs. Mātes mīlestības tēma iegūst dramatisku risinājumu. Pirmajā daļā Alvinga kundze mīl Osvaldu kā māte savu dēlu. Tagad vēl radusies draudzība, dēls kļuvis viņas domu biedrs, un Helēna Alvinga cīnās par šo viņai garīgi tuvo un vajadzīgo cilvēku.

Kritiķi un inscenētāji bieži vien pietiekami rūpīgi neanalizē «Spoku» sižeta attīstību, tāpēc neievēro, ka, no vienas puses, rodas tuvība starp Alvinga kundzi un Osvaldu, no otras, viņi atdalās no pārējā personāža. Abu kopējo atsvešināšanos pastiprina Mandersa, Engstranda un Regīnas aiziešana no mājas; māte un dēls paliek vieni. Bet tad šis *tete a tete* sāk viņus smagi nomākt. Lielajā mājā baismīgi skan Osvalda klusie vārdi par ārprātu un prasība, lai māte dod indi, kad viņam atkārtosies lēkme. Osvalda mežonīgie kliedzieni un mātes izmisīgais sauciens pēc

palīdzības satraucoši izskan tukšajā mājā. Tad iestājas nomierināšanās — klusums, tuvojas drausmīgais atrisinājums.

Osvalds sēž krēslā pie kamīna. Viņš jūtas pēc lēkmes ļoti vārgs, uz lūpām gurdens un pateicīgs smaids — viņš ir atgriezies no tumsas. Māte izklaidēšanās nolūkā uzsāk bērnu dienu rotaļu. Viņa aizsien sev acis, Osvalds plaukšķina un pat smejas, kad viņa mēģina to satvert. Liekas, it kā viss būtu labi. Osvalds paņem piezīmju burtnīciņu un sāk zīmēt māti. Viņa ir nomierinājusies, nodzēš lampu un priecājas par pirmajiem saules stariem. Tad pēkšņi ievēro dēlā neprātīgo, stingo seju, pieskrien pie viņa, purina, sauc, lai atgrieztu atpakaļ no tumsas. Osvalds attopas, plēš no piezīmju burtnīciņas lapiņas, zīmē uz tām aplišus, sniedz mātei, laipni sacīdams: «Saule, saule!» Tagad nu pienācis brīdis izpildīt slimnieka lūgumu, mātei rokās kārbiņa ar indi, taču viņa nekustas un tad, plaši atvēzējusies, nomet kārbiņu uz grīdas: «Nē!» Tādā izskatā aktrise palikusi atmiņā: sirma, trausla, bet garā stipra — viņa cīnīsies līdz galam!

Alvinga kundze paņem soliņu, apsēžas iepretim dēlam, kurš vēl aizvien zīmē un runā: «Saule, saule!» Ibsena drāmas tekstā nav atrisinājuma — vai māte noindē dēlu vai ne. Mūsu iestudējumā atbilde bija skaidra — nē!

Uzvedumā bija pastiprināti uzsvērts grūtais ceļš uz patiesību. Var noderēt par paraugu Alvinga kundzes gatavība atzīt un izlabot kļūdas, spīvā pretošanās ļaunumam un atteikšanās pakļauties likteņa varai.

«Spoki» ir reālistisks darbs ar skaidri samanāmu tendenci uz simboliku.

Vārds «spoki» simbolizē sastingušas, novecojušas normas, likumus, uzskatus, paradumus. Osvalda tveršanās pie mātes, vārds «saule» pauž cilvēku tieksanos pēc viņu cienīgas gaišas dzīves; «Alvinga paterisms» raksturo melus, izvirtību, kas bieži vien slēpjas aiz labdarības izkārtnes.

Šīs mākslinieciskās savdabības dēļ inšcenētājiem jāatrisina visai sarežģīti uzdevumi. Lugā nav pieļau-

jams naturālisms, ikdienība, domu neskaidrība, samākslotība, alegorisms, t. i., domas abstrakta iedzīvnāšana. Staņislavskis izsaka dziļu patiesību, apgalvodams: «Simboliskajos uzvedumos nepieciešams cieši saaugt ar lomu un lugu, izprast un uzsūkt sevi tās slēpto būtību. Tas jāizkristalizē, iegūtais kristāls jāslīpē, jāatrod skaidra, spilgta mākslinieciska forma.»

Mēs turējāmie reālistiska tēlojuma robežās, bet izmantojām spilgtus izteiksmes līdzekļus — mūziku, diagonālas mizanscēnas, simultānscēnas un citus telpiskus atrisinājumus. Mēs tiecāmies precīzi atklāt māksliniecisko faktu jēgu un nozīmi. Es uzskatīju, ka liela uzmanība jāpievērš sižetisko notikumu noskaidrošanai, t. i., to apstākļu noskaidrošanai, kas izraisa notikumu, un tā seku un rezultātu noteikšanai.

Tā, piemēram, pirmā cēliena pirmais svarīgais notikums — Osvalda sadursme ar mācītāju. Strīds izraisās Mandersa vainas dēļ. Strīdā Manderss zaudē mēra sajūtu un parāda, kāds nelietis viņš ir. Alvinga kundze, drosmīgi atklādama savus uzskatus, pievienojas dēlam. Satracinātais Manderss nolemj apspiest dumpi. Šis notikums izraisa apstākļus, kādos noris otrs pirmā cēliena svarīgākais notikums — Manderss apvaino Alvinga kundzi: «Jūs esat grēkiem aprāvusies māte!»

Analizējot notikumus, atklājas sižeta iekšējā sakarība. Kā attēlot visus konfliktus, kuriem Ibsena drāmā ierādīta izcila vieta? Diskusijas starp augstākās sabiedrības ļaudīm pieņemts rādīt ļoti atturīgi, kā parastas sarunas, bet tādā gadījumā viegli var pazust strīda jēga. Es pārcēlu šo skatu no intīmas plāksnes plašākos rāmjos. Mandersa un Alvinga kundzes lomu izpildītāji sarunājas tā, it kā diskutētu milzīgas auditorijas priekšā. Tas prasīja skaidru dikciju, noteiktu formulējumu un lielu pārliecināšanas prasmi, jo Alvinga kundze ne vien runāja pretī Mandersam, bet pārliecināja skatītāju par savu uzskatu pareizību. Tādējādi skatuve pārvēršas par tribīni!

Mizanscēnas pastiprināja dialoga publicistisko raksturu. Brīžiem Manderss atradās augstu uz kāpnēm

skatuves dziļumā un gāztin gāza apvainojumus un pārmetumus uz trauslo sievieti, kas, lepni izslējusies, sēdēja uz dīvāna, brīžiem Alvinga kundze cēlās un, sakopodama visus spēkus, trieca drupās nestabilo baznīcas sofistikas celtni.

No klasiskā repertuāra bez jau minētajām lugām sevišķi panākumi bija Ostrovska «Mežam», A. Upīša «Ziņģu Ješkam», J. Raiņa lugai «Mīla stiprāka par nāvi». Šo uzvedumu galvenos momentus esmu analizējusi rakstā «Pašdarbības teātris un tā uzdevumi», tāpēc šeit tikai dažas piezīmes.

Komēdijas «Ziņģu Ješka» inscenējumā smieklīgās situācijas bija pakāpeniski saistītas ar politisko un sociālo raksturojumu. Ješkas māsas Otīlijas režisoriskais un aktieriskais traktējums izdevās veiksmīgs. Ar šīs nomocītās, nenogurdināmās, bet neiedomājami tumsonībā ieslīgušās sievietes tēlu tiek sagrauta plaši izplatīta cerība, ka nabadzīgais zemnieks var tikt pie bagātības.

Paklausot manam lūgumam, Andrejs Upīts pierakstīja dažas replikas, kurās skatuviski skaidri parādīts, kā sabrūk visas Otīlijas cerības — viņu aizdzen no saimnieku galda un nosūta virtuvē pie traukiem.

Mamma (Otīlijai, kura grib sēsties pie kāzu galda). Kas tas? Še ir tikai saimnieku darīšanas.

Otīlija (sadugst). Nuja, ka saimnieku. Tāpēc arī es...

Mamma. Tev te nav nekādu «arī!»! Uz verandas, kad liks Sofijai vakariņas dot galdā, — krēslus rindā, šķīvjus ienest! (Otīlija satriekta izvelkas ārā.)

Komēdijā «Mežs» es tiecos pēc pakāpeniska satīriskā atrisinājuma vienam no galvenajiem tēliem — Raisai Pavlovnai Gurmižskai. Viņas smieklīgās «vājības», primitīvā svētulība, vecīgā baudkāre tika izmantotas vienīgi kā papildu krāsas. Tēla būtību satīskatīja tai apstākļi, ka muižniece ir bīstama, cietirdīga un despotska plēsoņa.

Maijas dzīves traģēdija drāmā «Mīla stiprāka par nāvi» atspoguļo latviešu tautas likteni, kura cieš no iekarotāju kundzības un kara posta. Tauta atbalsta Maijas cīņu pret vardarbību, pret apspiedējiem un praca sodīt viņas slepkavu panu Jakobovski. «Mīla stiprāka par nāvi» iegūst īstu tautas episkas traģēdijas raksturu. Tomēr tajā stipri jūtams abstrakti humānistisko uzskatu iespaids — visu saprast, visu piedot (Heils žēlo un piedod ļaundarei Frīdai utt.). Bet vai tādēļ atteikties no šīs lugas? Nē! Rainis drosmīgi uzstājas pret varmākām un apspiedējiem, pret Ničes ideju paudēju Jakobovski. Dzejnieks cildina Maiju, kas, aizstāvēdama cilvēka cieņu, iet nāvē, un, lai Raiņa vīrišķīgās idejas skanētu tīri un pilnīgi, vajadzēja izmest kristīgās visupiedodošās filozofijas iezīmes. Sentimentālās replikas tika saīsinātas (piektā cēliena mizanscēnā tauta sašutumā novēršas no Frīdas), pārkārtotas arī karavīra replikas. Fināls ieguva idejiski skaidru skanējumu.

4

Mūsdienu lugās par padomju dzīvi jāatspoguļojas tautas ikdienas aktuālajiem jautājumiem. Kolhozu jautājums mūsu republikā bija sarežģīts, tāpēc nepieciešams parādīt, kā šīs grūtības tiek pārvarētas. To saprata mūsu dramaturgi — latviešu padomju dramaturģijas pirmajā laikā galvenā uzmanība tika pievērsta kolhozu tematikai. Valmieras teātris uzņēma repertuārā A. Grigūļa lugu «Kramā ir uguns» un divas Annas Brodeles lugas: «Dedzīgās sirdis» un «Dace meklē laimi». Šinīs lugās autoru idejiskās pozīcijas skaidri atklājās personāžu un darbības pareizā apgaismojumā un nepārprotamos idejiskos secinājumos un aicinājumos. Grigūļa un Brodeles lugu darbības virziens saskanēja ar mūsu mākslinieciskajām prasībām. Grigūļa komēdijā man patika autora asais skatiens, kas kritiski vērsās pret dažu kolhozu priekšsēdētāju ietiepību un despotismu. «Dedzīgās sirdis»

autore idejiski mākslinieciski tiecās pēc plaša vēriena īstenības. Bija interesanti attēlotas morālās problēmas, kādas izraisās cilvēku praktiskajā darbībā.

G. Nikolajevas un C. Radzinska «Augstais vilnis» kompozīcijas ziņā sasaucās ar «Dedzīgajām sirdīm», ierosinot *veselu kompleksu* praktisku un morālu jautājumu: kolhozu saimniecību attīstība, mehanizācijas ieviešana, kolhoznieku radošās iniciatīvas rašanās, brīvās un līdztiesīgās sievietes darbs. «Augstā vilņa» inscenējums saskaņā ar autoru nodomu savā skatuviskajā ceļā ietiecās episkajā plāksnē.

Baltkrievu dramaturga A. Makajenka komēdija «Lūdzu, atvainojiet» satīriski asi kritizē karjeristus un kolhozniekus birokrātus. Kolhozu vadības trūkumu kritizēšana, kā izrādījās, bija savlaicīga un noderīga. Ļoti bieži lugas izrādes laikā kolhozu centros skatītāju zāle pēkšņi izvērtās par kolhoznieku ražošanas apspriedi, kur uzstājās kolhozu priekšsēdētāji, kolhoznieki, partijas rajona darbinieki, kas savā starpā diskutēja un atklāti sauca vārdā tos, kuri viņu kolhozā kavēja veiksmīgu darbu.

A. Jakobsona luga «Trīs kapteiņi» («Celtnieki») saistīja skatītāju uzmanību ar tautu kopīgā uzdevuma attēlojumu — tautas saimniecības atjaunošanas darbu. Celtniecības priekšnieka kapteiņa Malmas vainas dēļ darbs, atjaunojot hitleriešu izpostīto Igaunijas ostu, nesokas. Lugā tiek nosodīts viņa diktatoriskais darba stils, viņa prasība, lai pavēles tiktu izpildītas mehāniski. Pretstats ir kapteinis Koptass, CK pilnvarotais, kurš aizvien prot atrast radošu pieeju darbam. Lugas uzvedām tolaik, kad bija daļēji lauztas Ļeņina izstrādātās vadības normas, tāpēc uzvedumam bija spēcīgs morāls skanējums.

Man bija tuvs A. Jakobsona mākslinieciskais stils — nesteidzīgais, atturīgais stāstījums, kurš sevi slēpa saspringtu domu un kurā bija jūtama mākslinieka dedzīgā sirds.

Jakobsona lugā notikumi dramatiski saasinās tikai pēdējos cēlienos. Iepazīstoties ar lugu, šis mākslinieciskais kāpinājums kolektīvā izraisīja neticību. Taču

mēģinājumos attieksmes pret lugu izmainījās, aktieri strādāja ar pacilātību, un luga uz skatuves atdzīvojās — no tās strāvoja darba patoss un sirds siltums. Arī prese atzinīgi izteicās par lugas izvēli un aktieru spēli.

Jakobsona lugās nav viegli uztvert dramatisko stīgu, vajadzēja nopietnu un ilgstošu sagatavošanās darbu. Ar igauņu oriģināla un krievu tulkojuma palīdzību tika izveidota teksta skatuviska redakcija. Jurnieku dziesmiņas oriģinālvalodā piešķīra uzvedumam spilgtu nacionālu kolorītu un atdzīvināja darbību. Skatā-sapulce atklājās neprecizitātes tautas raksturojumos: bija pašiem jāmaina un jāprecizē replikas. Pilnām attaisnojās metode sadalīt darbību un epizodes notikumos. Tas izraisīja radošu aktivitāti aktieros, kuriem pašiem vajadzēja atrast notikumos galveno un mazāk svarīgo. Analizējot notikumus, izdevās atklāt tikko manāmas izmaiņas spēku izvietojumā un personāžu savstarpējās attiecībās. Ar to visvairāk ieguva sapulces skats un nobeiguma aina.

Malmas (P. Muraškina) rīcība rada sadursmes ar znotu, dēlu un sievu un nopietnus konfliktus ar kolektīvu un bijušajiem draugiem kapteiņiem. Visas šīs sadursmes tieši vai netieši saistītas ar celtniecību. Bet celtniecība, par kuru tik daudz runā un kura ir dramatisko sadursmju centrālais objekts, nebija manāma uz skatuves. Vajadzēja radīt mākslinieciski uztveramu celtniecības tēlu. Ar mūsu ļoti trūcīgām tehniskām iespējām mēs nevarējām izmantot ne filmu, ne gaismas diagramas, ne arī sarežģītus dekoratīvus ietērpus, vienīgi ar skaņu palīdzību varējām attēlot celtniecības atmosfēru. Sākumā ostas dzīve rit gurdeni: kaut kur slinki čirkst zāģis, no jūras puses atskan atsevišķu kuģīšu svilpieni, aiz logiem strīdas neapmierinātie strādnieki. Pamazām, cilvēkiem iesaistoties darbā, osta atdzīvojas, trokšņi pieaug, to ritms un temps izmainās. Pēdējā cēlienā no ostas okeānā dodas liels tvaikonis, aiz logiem kuģa mastā paceļas plīvojošs sarkanais karogs, uz ielas atskan brašas matrožu dziesmas, dzirdamas tvaikoņu dob-

jās sirēnas un motoru pukstēšana — tas viss kopā izveido jautru skerco darba uzvarai! Tādējādi celtniecība kļuva par skatuviski dramatisku faktoru un ne tikai interesantu fonu. Šaurās istabas sienas atkāpās, un skatītājam pavērās milzīgs kaujas lauks, kur izšķīrās celtnieku un visas valsts liktenis.

Nepieciešamie trokšņi bija ļoti daudzveidīgi — no būvēm, no mola, visdažādāko kuģu sirēnas un svilpēs (sākot ar motorlaivām un beidzot ar lielajiem okeāna traleriem). Viss no darba brīvais kolektīvs bija aizrāvēs ar šo pasākumu: konstruēja un gatavoja dažādas metāla vīles un urbjus, nesa ķieģelus, stienus, akmeņus un traktora daļas. Paši gatavoja dažādu skaņu sirēnas, un paši arī bija šā savdabīgā trokšņu orķestra dalībnieki. Aiz kulisēm bija redzami skati Breigēļa stilā: visi laukumīņi un pagraba kāpnes pilnas ar aktieriem — trokšņa radītājiem un mūziķiem.

Divdesmitajos trīsdesmitajos gados ražošanas apspriežu un sapulču masu skati lugās bija nepieciešami. Tie patika skatītājiem, viņi ar interesi klausījās ražošanas procesu iztīrīšanā un strīdos par politiskiem jautājumiem. Taču piecdesmitajos gados daudzu režisoru attieksme pret šādiem skatiem bija izmainījusies. Teātra ļaudis apgalvoja, ka šie skati esot garlaicīgi, un mēģināja tos padarīt vieglākus — iesaistīja tādus komiskus tipus no tautas, kādu īstenībā dzīvē vairs nebija. «Triju kapteiņu» ražošanas apspriedes skatā es centos bez kādiem kompromisiem atsegt ainas būtību. Šinī skatā nomocītajos, trūcīgajos cilvēkos pamostas izpratne par mūsu darba būtību. Celtnieki, kas piedalās sapulcē, ir dažāda rakstura: daži tiecas mazāk dot un vairāk saņemt, citi ir strādīgi, toties aprobežoti un konservatīvi. Ir arī celtnieki, kas prot sapņot, nojauš jauno. Vajadzēja skaidri parādīt personāžu dažādās attiecības pret darbu, nepārprotami atklāt viņu neizbēgamās sadurmes un strīdus. Tādējādi šis masu skats atspoguļoja grūto sociālistiskā darba izpratnes procesu un palīdzēja to skatītājam apgūt.

Viļa Lāča romāns «Uz jauno krastu» attēlo divu paaudžu dzīvi un darbību. Tas aptver vairākus mūsdienu latviešu tautas vēstures gadu desmitus, tajā daudz spilgtu un daudzveidīgu raksturu.

Kādreiz Hēgelis rakstīja savā «Estētikā», ka mūsdienu romāns stājas laiku pārdzīvojušās klasiskās epejas vietā, kas attēloja ievērojamus vēsturiskos notikumus tautas dzīvē. Romāns «Uz jauno krastu» pēc satura, episkā plašuma un vēsturiskā apjoma ir tuvs tautas epejas žanram. Šāds žanrs sniedz ļaudīm lielas vēsturiskas zināšanas un palīdz pareizi izprast mūsu laika uzdevumus.

Radās doma izmantot šo milzu audzinošo spēku mūsu skatītāju labā, jo vairāk tāpēc, ka romānam ir bagāts skatuviskais materiāls — spilgti izteikti raksturi, saturīgs un aizraujošs sižets.

Apsverot Valmieras teātra paveikto darbu, tagad saprotu, ka tādēļ izvēlējos tik riskantu uzvedumu: te bija materiāls ar plašu īstenības aptveri un masu skatiem. Šai plāksnē epeja «Uz jauno krastu» bija senu radošu meklējumu loģisks noslēgums.

Mēs jautājam: kuriem no V. Lāča tēliem jāklūst par vadošajiem? Šī luga ir par jauno paaudzi, kas ar tēvu palīdzību tikusi jaunā krastā. Tāpēc arī Jānim Līdumam, viņa mātai Ilzei, Tauriņam jāatkāpjas otrā plānā, bet jaunatnei — Aivaram, Annai, Arturam, Žanim jānostājas priekšplānā, kur Annai jāieņem centrālā vieta. Saskaņā ar šo koncepciju V. Sauleskalns rakstīja jaunu inscenējumu.

Pirmā cēliena pirmā aina noder par prologu, kas iepazīstina skatītāju ar galveno personāžu biogrāfijas nozīmīgiem faktiem.

Ģerbušies siltos kažokos, cienīgi sēž Tauriņš un Tauriņiete. Viņu priekšā vājš, noskrandis, izbijies zēns — Aivars. Tauriņš groza zēnu pa labi, pa kreisi, pagriež apkārt, apskata zobus, muskuļus. Izvēlēties sev mantinieku nav joka lieta! Tauriņš un viņa cienīgā apdomīgi spriež — ņemt vai neņemt Aivaru.

Beidzot izlemj. Tauriņiete ir tagad šīs mazās radības īpašniece. Viņa nicīgi ietīsta zēnu siltā apmetnī.

Visu aktieri izdara lietišķi, bet ne rupji, jo Tauriņš un Tauriņiete taču ir kulturāli cilvēki. Bet šis lietišķums atstāj baismīgu iespaidu, tāpēc ka atklāj notikuma barbarisko jēgu: zēna-verga pirkšanu.

Tādējādi Jānis Līdums zaudēja savas tēva tiesības, un Aivars ieguva par tēvu «čūsku purva» bargo saimnieku.

Darbības vieta šai ainai ir drūma un nemājīga. Te valda Drukis. Telpa sadalīta ar barjeru. Sēdēdams aiz barjeras, ierēdnītis klieudz uz iebiedētajiem vienkāršajiem cilvēkiem. Viņš brēc uz Ilzi, kura atnākusi apjautāties, kas noticis ar viņas brāļadēlu — mazo Aivaru un kur viņš ir. Ilze runā enerģiski. Drukis iziet tumšajos gaitēņos, atgriežas. Aktieris Izāks ātri kā pērtiķis uzraušas pa kāpnītēm, paķer no augšējā plaukta biezus vākus un no saviem augstumiem pārmet viņai par brāli, kuru nosauc par bīstamu valsts noziedznieku.

Pacepli, kurš atnācis lūgt atbalstu, lai saņemtu naudas aizdevumu, Drukis spīdzina ar lielu prasmi, atbalstījies uz barjeras, viņš uzmanīgi vēro Pacepli, kas saraujas arvien mazāks un nevarīgāks un beidzot apsola lielu kukuli.

Drukis ir mazs ierēdnis. Ar viņa tēlu es gribēju parādīt senākās Latvijas nelikumības, korupciju, cinismu, ierēdniecības un administrācijas naidīgo izturēšanos pret tautu.

Otrā cēliena darbība noris divdesmit gadus vēlāk.

Pirmā inscenējuma variantā pēc skata pie Tauriņa tūlīt pat sekoja skats, kas attēloja latviešu tautas atbrīvošanu no Ulmaņa diktatūras. Tāds sižeta sadalījums izrādījās nelietderīgs. Iepriekšējās ainas pārāk trūcīgi bija atsegušas veco — netaisno pasauli, un tāpēc nebija sagatavota nepieciešamība iekarot jauno krastu. Turklāt starp ainām bija pārāk liels laika posms — darbība iznāca sāraustīta.

Es ieteicu uzrakstīt skatu par Pacepļa ģimeni drūmajās Sūrumu mājās, kur purvs pastāvīgi noplicina

zemi, skatā vajadzēja būt attēlotai nomācošajai materiālajai un morālajai nabadzībai un parādītiem pirmiem mēģinājumiem pretoties. Šis skats mums bija labi padevies. Īstenībā tā ir improvizācija pēc V. Lāča romāna motīviem. Tā, piemēram, romānā pusaudži Bruno un Ludis sava prieka pēc sit Anķi ar nātrēm. Inscenējumā jau pieaugušie Bruno un Ludis morāli nīrgājas par meiteni.

Jaunais uzrakstītais skats trāpīgi atainoja dzīvi «čūsku purvā». Tas saistīja aktieru interesi, un viņi mēģinājumos atrada spilgtas detaļas.

Svētdiena. Kā vienmēr, svētdienās notiek rūpīga gatavošanās baznīcā iešanai. Antons Paceplis (aktieris B. Priedītis) stāv pie spoguļa un noskaities mēģina aplikt cieto, sastērķelēto apkaklīti. Viņa sieva — pēc skaita trešā — Lavīze jau apģērbusies melnajā svētdienas kleitā. Viņai pirms iešanas uz baznīcu vēl daudz pasaulīgu darbu — pēdējie norikojumi «sliņķei» Anķei, lai aplej dobes, lai nenogriez pārāk lielu maizes šķēli brālim Žanim, utt. A. Salduma šajā epizodē atklāja sava talanta raksturīgākās īpašības, pilnīgi iekļaujoties tēlā. Jau baznīcā zvana, viņa aši piesprauž brošu, iesien dziesmu grāmatu lakatiņā, skrien pie Paceplja un lamādamās stumj to uz durvīm. Aiz dūsmām sasarkuši abi dodas uz baznīcu lūgt dievu.

Vecāki prom . . . klāt ilgi gaidītais brīdis, kad Anna un Žanis var būt vieni. Māsa un brālis beidzot var kā cilvēki parunāties, viņi laipni tērzē, lasa Veidenbauma dzejas, kas sniedz uzmundrinājumu un rosina tiekties pēc laimes. Ik sestdienas vecākais — bagātās (mirušās) sievas dēls Bruno ar savu draugeli Ludi krietni iedzer un svētdienās ilgi guļ. Abi ienāk istabā miermīlīgā garastāvoklī. Bruno grib uzkost kaut ko sāļu un sodās, ka Anna pietiekami veikli galdā nepasniedz. Bet Ludis jūtas nelāgi, vaibstīdamies novēršas no ēdiena, aplej ar ūdeni galvu, apsien ar mitru dvieli. Aktieris to visu dara rūpīgi un noteikti. Kungi apsēžas un lietišķi sarunājas. Vācu filozofs Arturs Šopenhauers ir apgalvojis, ka vācu virsnieki krodzi-

nos runā pastāvīgi vai nu par sievietēm, vai zirgiem... Ulmaņa laika zelta jaunatne, tādi kā aizsargu virsnieki Bruno un Ludis, pastāvīgi runā vai nu par karjeru, vai komunistu medībām. Viņi tērgā un nepievērš ne mazāko vērību Annai. Ierodas tuklais, pamuļķais lauku puisis Mārcis. Viņš centīgi, kaut neveikli parāda virsnieku kungiem godu, bet pašam šķiet, ka paveicis to lieliski. Puiša centība abus uzjautrina. Ludim rodas ģeniāla ideja: izklaidēties ar Annas un Mārča palīdzību. Viņš norāda uz abiem. Bruno acīs iedegas jautra uguntiņa, viņš sapratis pamāj ar galvu. Par atbildi Ludis dungo nodrāztu šļāgeri, bet Bruno to dzied. Viņi sāk darboties. Bruno liek pusei apsēties. Meitene vilcinās... Tad pusbrālis gluži vienkārši nosviež viņu kā nedzīvu priekšmetu uz krēsla pie galda. Izbiedētā meitene neuzdrīkstās ne pretoties, ne pat elpot. Bruno nostājies labajā, Ludis kreisajā pusē. Anna iespiesta starp abiem. Bruno un Ludis to visu paveic veikli, pat zināmā mērā eleganti. It īpaši ar sevi apmierināts Ludis un svētlaimīgi dungo šļāgeri. Tūlīt tiks izspēlēts galvenais joks, jau iepriekš priedādamies par «cirku», viņš mīli smaida: «Kas ir, Mārci, nāc un noskūpstī savu līgavu — Annu...»

Anna mēģina izrauties, pielec kājās, Bruno un Ludis zibeņātri meiteni atkal nosēdina atpakaļ. Mārcis pieiet klāt un pieliec pretīgo seju pie Annas. Viņa raujas, cik spēka, atpakaļ. Bruno un Ludis pārsteigumā meiteni palaiž vaļā. Anna traucas uz durvīm, bet saniknotais Bruno pagūst viņu satvert. Skatītāji aizturētu elpu seko notikumiem.

Bruno varmācīgi velk Annu prom no durvīm. Viņa sauc: «Palīgā!» Bruno viņu tur, Ludis cenšas aizspiest muti.

Durvis atsprāgst vaļā. Iesteidzas divi vīrieši — Arturs un viņa draugs, jaunsaimnieks Reguts. Ieraudzījuši huligānus, viņi tos aizgrūž katru uz savu pusi. Mārcis skrien pāri visai istabai un slēpjas aiz gultas gala. Annas izglābšanas skats izraisīja skaļus aplausus.

Saniknotie Bruno un Ludis grasās uzbrukt nelūgtajiem viesiem, bet, novērtējuši viņu muskuļus un gatavību kauties, Ludis, skatītāju smieklu pavadīts, aizmūk, Bruno palēnām atkāpjas, bet Mārcis četrāpus izlien no istabas.

Vētrinajai epizodei seko mierīgs, rāms dialogs. Anna jūtas labi ar šiem jaukajiem cilvēkiem — tie ir īsti cilvēki. Taču Ludis un Bruno drīz vien atgriežas. Kopā ar viņiem Tauriņš, ģērbies aizsargu virsnieka formas tērpā. Visi apbruņojušies, viņi pavēl Arturam un Regutam: «Rokas augšā!» Bruno uzsauc Annai, lai iejūdz zirgu — arestētie jāaizgādā uz pilsētu!

Bruno. Aņķi, ej iejūdz zirgu!

Anna. Jūdž pats, ja tev vajag! Suns! (Raud.)

Atteikšanās skan apņēmīgi. Apmulsušu, sastingušu skatienu aktrise vēro, kā sasiens un ar šauteņu laidēm grūsta viņas draugus. Pie durvīm Arturs apstājas un uzmundrinoši uzsauc Annai: «Turies! Uz drīzu redzēšanos, Anna!»

Arturs un Reguts aizvesti. Istabā atkal kluss. Mežonīgā notikuma liecinieki Aivars un Anna izvairās paskatīties viens uz otru. Anna apsēžas pie galda. Nespēcīga, nomocījusies, bet smadzenes drudzaini strādā — viņa mokoši domā par to, kāpēc tik labus cilvēkus kā Arturu un Regutu vajā.

Tad viņa tieši vērsas pie Aivara ar jautājumu: «Kāpēc jācieš labākajiem cilvēkiem... kāpēc?»

Jautājums «Kāpēc?» izlaužas no pašiem dvēseles dziļumiem. Aktrises Marijas Adamovas saucienā dziļš pārdzīvojums. Skatītājs uztver šai replikā Annas alkātīgo prasību pēc atbildes un bargo apsūdzību, un viņu aizkustina kautrās, iebiedētās beztiesīgās Annas Paceples sacelšanās.

Divas pirmās ainas izraisīja interesi par Aivara, Tauriņa un Pacepļa likteni. Trešā aina pamodināja skatītāju sirdis solidaritātes jūtas pret Annu un Arturu, skatītāju zālē iestājās silta un sirsnīga atmosfēra. Aina patika ar savu satraucošo daudzpusīgo

saturu. Tā sākās komēdijas farsa plāksnē, pārslēdzās liriskā skatā ar Annu un Žani un beidzās ar vētraiņi dramatisku, pārdomām bagātu psiholoģisku skatu.

Atbrīvotā latviešu tauta vēra vaļā cietuma durvis. Kapitālisma režīma mocītie Jānis Līdums un viņa brāļadēls Arturs atgriežas dzīvē. Mēs sastopam viņus Rīgā, Ilzes Līdumas dzīvoklī. Vēl Jānis un Arturs nav paguvuši novilkt cietuma drēbes, bet jau domas trauktin traucas nākotnē. Rīt pat viņi dosies darbā.

Aktieri prieku netēlo, bet rīkojas kā cilvēki, kurus spārno prieks. Savās arestantu drēbēs viņi jautri staigā pa istabu, jau iekļāvušies nākotnē.

Ši aina, kas noslēdz pirmo cēlienu un attēlo vēsturiski grandiozu un emocionāli bagātu notikumu, inscenētājam nebija izdevusies.

Es centos izmantot romāna materiāla apslēptās iespējas, izstrādāt darbību aiz skatuves — tautas svētku gājienu pa Rīgas ielām — un šo darbību harmoniski saistīt ar darbību uz skatuves.

Priecīgi satrauktie demonstranti iet dziedādami gar logu, nes plakātus, ziedus... Skaļruņi pārraida fragmentus no ielās teiktajām runām, aplausus, izsaukumus, aicinājumus... Ļaudis iet, liksmi sarunādamies, pamanījuši logos Jāni un Arturu, apstājas, jūsmīgi sveic revolucionārus, met istabā ziedus... Iet tālāk, un aiz logiem kustas, plīvo sarkanie karogi. Skan revolucionārās dziesmas — cita pēc citas, tās nerimst visu cēlienu.

Tautas liksmošanās aiz loga un darbojošo personu sapņi šai cēlienā papildina cits citu. Gribējās iegūt kaut ko nedalāmu, vienojošu starp tautu un galvenajiem varoņiem — visas tautas svētku iespaidu...

Otrais cēliens mūs aizved Sūrumos. Paceplis sēž gultā, neko nedarīdams. Sievietes (Lavīze, Aņķe) sagatavo pie plīts lopiņus barību. Darbības ritums liecina, ka dzīve šeit iet parastu gaitu. Lavīze, šķiet, kļuvusi vēl niknāka, jo neko labu no jaunās valdības sev negaida. Viņa terorizē Aņķi, un Paceplis, tāpat kā agrāk, ievēro stingru neitralitāti, nemaz nepretostas sievas cietsirdībai pret savu paša meitu.

Skatītājs, kas šo pāri jau pareizi novērtējis iepriekšējā cēlienā, sākot ar pirmajām replikām, reagē ar izsmieklu uz Lavīzes un viņas vīra nelietībām un sikumainību. Anna pacieš nīrgāšanos tāpat kā iepriekš, nepretodamās, tomēr jūtams, ka viņa valdās un drīz sacelsies. Jaunās dzīves atnākšana manāmi jūtama vienīgi Žaņa uzvedībā. Zēns sēž savrup no citiem — šaurā ejā starp krāsni un sienu aizrautīgi darina grābekļa kātu un skanīgā balsī dzied drosmīgu kaujas dziesmu par partizāņiem. Paceplis, ieklausījies dziedāšanā, aizdomīgi vēro dēlu, bet tas turpina dziedāšanu.

Annas ievada epizodē valdošās pretrunas vēl nav atklājušās. Ainas skatuviskais izstrādājums var sniegt zināmu ieskatu režisora darba stilā, tāpēc centīšos to analizēt.

Sparīgi soļodams, ienāk mežsarga formā tērpies Bruno.

Kātrreiz, pārkāpdams Sūrumu istabas sliksni, Bruno saasina jau tā saspīlētās attiecības. Bet «jaunās ziņas», kuras viņš grasās šodien pastāstīt par Annu, izraisa istu skandālu. Viņa atnākšana pati vēl nav notikums, kas pārveidotu šejienes dzīves ritmu. Gluži otrādi, visi turpina savus ikdienas darbus. Lavīze steidzas pasniegt bagātā vectētiņa mantiniekam pusdienas. Paceplis aizsmēķē un pieiet pie galda, varbūt arī viņam kaut kas atkritis no gardās Bruno maltītes. Bet Bruno nez kāpēc taujā pēc Annas, un Lavīze aiziet tai pakaļ. Bruno nesēžas pie galda, staigā šurpu turpu. Tas parastajā ikdienas ritmā ienes zināmu sapsprindzinājumu. Lavīze ievēd istabā Annu un pati pārskaitusies nostājas meitenei aiz muguras. Bruno pieiet tuvu klāt un kliez meitenei sejā vārdus, lai visi dzirdētu: «Sarkanā! Kom-jau-nie-tel!»

Bruno jaunā vēsts izraisa personāžu darbībā ķēdes reakciju. Bet vai pati par sevi šī darbība jau nozīmē kara darbības sākumu?! Nē, nenozīmē! Bruno, Lavīze un Paceplis pārlicināti, ka Anna pēc pirmās prasības «izrakstīties» no komjaunatnes, pakļausies bez iebildumiem. Trijotne vēl pagaidām pārāk neuztrau-

cas un tātēc uzbrūk meitenei tikai ar parastajiem kliezdzieniem un apvainojumiem.

No sākuma Anna-Adamova raugās, kur varētu izmukt. Taču ceļu uz durvīm un laukā aizsprosto Bruno, uz blakusistabu — pamāte. Nav kur bēgt! Ir tikai divas iespējas: padoties vai cīnīties! Pēc mirkļa šaubīšanās Anna, vecākiem par brīnumu, pieņem kauju.

Viņa pieiet pie galda un no turienes, sevi uzmundrinādama, apņēmīgi paziņo: «Jā, tēv, tas ir taisnība. Es iestājos komjaunatnē!» Trijotne, izdzirdusi Annas nekaunīgo stingro un ciešo paziņojumu, sa stingst. Tēvs saniknoti pavēl: «Tūlīņ uz vietas ej un paziņo viņiem, ka tu stājies laukā. Citādi mājās nerādies!»

Iestājas saspringts klusums. Beidzot viņa ierunājas: «To es nedarišu!»

Un tikai tagad radies *notikums*, krasi izmainīdams dzīves plūdumu. Meitenes atteikšanās izraisa trokšņainu reakciju. Visi reizē sāk klaigāt, bet Žanis, priecīgā izbrīnā iepletis acis, raugās ar sajūsmu uz māsu komjaunieti.

Tādā veidā izkristalizējās paātrinātais, trauksmais, arvien vairāk sasprindzinātais ritms. Šai posmā režija skatītāja galveno uzmanību pievērš Annas uzvedībai tik nopietnā situācijā, t. i., viņas pakāpeniskajam drosmes pieaugumam.

Nākamajā epizodē atklājas, ka trijotne mobilizējas, pareizāk, Bruno un Lavīze mobilizē sākumā ne pārāk kareivīgi noskaņoto Pacepli. Un tā Paceplis, kurš izturas flegmatiski, ir epizodes galvenā persona!

Pacepla mobilizācija — šī uzdevuma gaismā kļūst saprotamāki Lavīzes un Bruno atšķirīgie darbības veidi. Lavīze izturas neiedomājami trokšņaini: spiedz, brēc, metas gultā, ceļas augšā, uzbrūk Annai, bet viņas galvenais uzdevums — uzrīdīt Pacepli Annai.

To pašu dara arī Bruno. Izveicīgais provokators neaizmirst pieliet eļļu ugunī, gan izmetot pa piezīmei, gan izaicinoši skaļi smeļoties.

Paceplis negribīgi iesaistās šai trokšņainajā

strīdā... Epizodes sākumā viņš veltī vislielāko uzmanību pusdienai, kas sagatavota Bruno, un tikai starp citu lamā Annu par patvaļīgo rīcību, bet tad cenšas ieņemt parasto neitrālo stāvokli un apsēžas gultā.

Anna nelokāmi atkārto savu atteikšanos — visumā viņas pozīcija ir nogaidoša. Trijotne veido reizēm gausāku, reizēm drudžaini pieaugošu ritmu. Epizode izceļas ar biežu ritma maiņu, jo katrai no piecām personām, kas piedalās šai ainā, ir spilgti izteikts savs paša ritms.

Kāds ir epizodes rezultāts? Dotajos apstākļos Panceplim jāaizstāv sava autoritāte, t. i., ģimenes galvas tiesības ekspluatēt bērnus, un viņš uzsāk *kara darbību* pret Annu. Viņš noraisa siksnu, lai pārmācītu nepaklausīgo meitu (Lavīze palīdz). Ar siksnu rokā viņš iet tieši pie Annas, kas atkāpjas. Lavīze un Bruno, labprāt tiekdamies palīdzēt, ielenc Annu. Konfliktā starp vecā «čūsku purva» indes izšļācējiem un jaunā krasta izlūkiem krasi izdalās divkauja starp tēvu un meitu. Tā ir ainas centrā.

Tikai tagad sprāgst «jaunās ziņas» lādiņš, ko atnesis Bruno, un jaunā situācija neatvairāmi tuvina atrisinājumam un paver jaunus psiholoģiskus aspektus. Vienkāršajai meitenei nevienlīdzīgā cīņā — vienai pret trijiem — jāaizstāvas pret apkaunojošiem apvainojumiem. Prožektora gaisma tagad atkal apņem Annu, pievērš uzmanību tam, kā meitene aizstāv cilvēka elementāro cieņu.

Kad Anna sapratusi, ka tēvs grasās viņu pērt, viņa... apmulst, bet tad, sasprindzinājusi visu grības spēku, ātri pamet visapkārt skatienu. Bēgt nav iespējams! Viņa nedrīkst pieļaut, lai tēvs izpilda savu apkaunojošo nodomu, un cieši raugās Panceplim acīs. Meitene tiecas apturēt tēvu ar visu savu būtību: skatienu, stāju, balsi, vārdiem, kas vērsās pie viņa saprāta. Tas izdodas — tēvs apstājas. Ritms, kurš līdz šim brīdim vienmērīgi no replikas līdz replikai pieauga, pēkšņi strauji uzbrāzmo — Bruno metas pie Annas, Lavīze ieķeras meitenei matos, negaidot no

sava kakta izlec Žanis, satver pamāti un ar neiedomājamu spēku atgrūž, tā bailēs iebēg otrā istabā. Bruno ironiskiem smiekliem cenšas uzkurināt Panceļa naidu pret Žani. Žanis atvēzējas pret provokatoru ar ķebli. Bruno glābdamies mūk.

Daudzie skati sekoja citam citam zibens ātrumā ...

Mēģinājuma laikā aktieri sprieda, ka pēc šī kulminācijas punkta ainas spriegums samazināsies. Bet tā nebija.

Es jautāju aktieriem: kāds ir iepriekšējo skatu rezultāts? Man atbildēja, ka Anna ir atbrīvojusies no apkaunojuma. No viņas vairs neprasa, lai atsakās no komjaunatnes. Tomēr darbības spriegums nevis pazeminās, bet pieaug. Anna un Žanis ir izgājuši kaujas kristības, viņi spējīgi turpināt, attīstīt cīņu pret apspiešanu ģimenē ...

Ar to arī bija atrasta atslēga ainas pēdējās epizodes skatuviskajai atsegšanai. Pēc Annas izglābšanas iestājas saspringts un izteiksmīgs klusuma brīdis. Uz skatuves tēvs un bērni, kurus viņš aizvainojis. Panceplis sēž savā parastajā vietā uz gultas, domīgs, apjukis. Anna, sakārtodama matus, nomierinās no pārdzīvotā satraukuma. Taču galvenā uzmanība tagad pievērsta Žanim, kura lomu pārliecinoši attēloja aktieris E. Sukurs. Viņš nespēj nomierināties — satraukti staigā šurp un turp. Domas ievirzījušās jaunā gultnē, ka cīņa turpināsies. Satraukumā rokas cieši sažņaudzas dūrēs, viņš apņēmīgi pieiet pie tēva un gluži mierīgā balsī paziņo: «Tu dzirdi, tēv, ja tu tai bābai arī turpmāk ļausi vaļu, tad dzīvo ar viņu savos Sūrumos! Mēs iesim prom.»

Zēns ir cīņā izaudzis. Pie tēva pieiet arī Anna un atkārtoti brāļa prasību. Lavīze klausījusies aiz durvīm un, lizdama laukā no blakusistabas, kaut ko purpina. Brālis un māsa atstāj tēvu sēžam un novietojas pie loga. Mizanscēna tieši pasvītro ģimenes sašķelumu. Vienā pusē Panceplis ar Lavīzi, otrā — Anna un Žanis. Bez tam mizanscēna izraisa nozīmīgu asociāciju: pirmajā Sūrumu skatā brālis un māsa arī sēdēja pie loga. Tie bija skumji, nevarīgi sapņotāji, kas

meklēja mierinājumu skaistajās Veidenbauma dzējās. Tas uzskatāmi kontrastē ar viņu šās dienas kaujiniecisko noskaņojumu. Tādējādi izceļas skata papildu uzdevums — jaunatnes garīgā izaugsme.

Skats beidzas ar negaidītu pavērsienu: par spīti Pacepla brīdinājumam, Lavīze nerimstas, tāpēc Annai domātais pēriens tiek Lavīzei. Šāds nobeigums izraisīja skatītāju zālē skaļus smieklus un jautrību. Skatītājs ar gandarījumu un apmierinājuma sajūtu redz, ka Lavīze saņēmusi pēc nopelniem un pats Paceplis, izrēķinādamies ar ļauno pamāti, ir piekāpies.

Samērā īsais skats galīgi piesaistīja skatītāja interesi Annas liktenim un izvirzīja Žani cīņas priekšējā līnijā.

Nākamajā skatā saspringtās cīņas tēma attīstās tālāk, atklājas Jāņa Līduma tēls. Jānis Līdums ir kāda rajona politiskais vadītājs, mēs viņu redzam vienas parastas darba dienas ritumā.

Vēls vakars . . . Līduma kabinetā tumšs. Dzirdams, ka piebrauc mašīna. Ienāk Jānis, iedezgaismu. Kājās stāvēdams, viņš izņem no rakstāmgalda dokumentus un apskata. Bet viņu jau gaidījuši. Ienāk apmeklētāji: Ludis ar savu tēvu, Anna. Līdums nekļūdīgi saskata maskējošos ienaidniekus un aktīvi palīdz savējiem. Viņš laipni atbalsta Annas ieceres un piesardzīgi, smalkjūtīgi ievirza viņas centienus pareizās slīdēs.

Bet inscenējuma epizodes nebija pietiekami dziļas, lai parādītu Jāņa lielo cilvēcību . . . Es pievienoju nelielu skatiņu no romāna, kur Ilze stāsta par bērnu namu. Ilze, sīdama vaļā paciņas, pasniedz viņam bērnu dāvanas — akmentiņus, gliemežvāciņus, zīmējumus. Vajadzētu redzēt, ar kādu iekšēju prieku Jānis — aktieris A. Kalējs — turēja rokās šos akmentiņus, piekāra pie sienas spilgtu bērnu zīmējumu, lūkojās tajā un atcerējās, ka tādas pašas bērnišķīgas bildītes zīmējis arī viņa Aivars.

Skatītāji šo epizodi uzņēma ar klusu, siltu atsaucību. Līdums kļuva par pašu cilvēku. Tā izveidojās iekšēja sakarība starp šo un nākamo skatu.

Pazīstamā Sūrumu istaba. Tumšs... Gultā guļ Antons un Lavīze. Klusumā ielaužas baismīgas skaņas: fašistu lidmašīnu rūkoņa, raķešu svilpšana, tuvīnās artilērijas kanonādes dunoņa. Hitlerieši iebrukuši Latvijā. Lavīze izlec no gultas un iziet ārā. No dibensistabas klusi iznāk Žanis. Žanis nes māsas mugursomu. Abi klusām tuvojas durvīm. Lavīze metas skriešus klāt un nikni nostājas ceļā. Troksnis pamodina Pacepli, un viņš steidzas palīgā — nevis meitai, bet sievai. Ierodas komjaunieši un palīdz Annai. Viens pa logu mērķē ar revolveri uz Lavīzi. Tā Anna «izlaužas» no aplenkuma.

Anna tikko aizgājusi. Dzirdami motocikleta sprakšķi. Aivars steidzas, viņš gribējis paglābt meiteni no Bruno un Luda atriebības. Atkal motociklets. Ieradušies sekotāji, lai izrēķinātos ar komjaunieti. Šurp atnāk arī Tauriņš aizsargu formas tērpā. Tā no visiem kaktiem lien laukā dažādi mošķi. Starp Tauriņu un audzudēlu norisinās savdabīgs dialogs. Katram no abiem ir savs ritms... Tauriņš dod aprautas, noteiktas pavēles. Aivars tās tāpat atkārto, bet ar savu zemtekstu.

A i v a r s. Dod man šauteni!

T a u r i ņ š (dod šauteni). Ņem un nešauj garām!

A i v a r s. Patronas! (Saņem patronas.)

T a u r i ņ š. Laid ieroci darbā!

A i v a r s. Es to laidīšu darbā!

Skatītājam ir skaidrs, ka Aivars svinīgi apsola iznīcināt paša Tauriņa draugus un sabiedrotos.

Tādējādi otrajā cēlienā pieaug un plešas plašumā kontrrevolucionāru pretestība. Viņi pāriet pretuzbrukumā un piespiež tautu uz laiku atkāpties no jaunā krasta. Tomēr cēliens beidzas skaidri — Aivars pāriet padomju cīnītāju pusē.

Karu autors parādījis partizāņu dzīves un karojošās armijas aspektā, tā radot priekšstatu par plašo tautas kustību šajā karā. Partizāņu bāze atrodas dziļi mežā. Uz skatuves šur tur pa celmam, neliels pacēlums, aizmugurē kalniņš. Tur stāv sardzē zēns,

apbruņojies ar šauteni. Viņš izturas brīvi, piesardzīgi aizsmēķē un dungo savā nodabā. Tomēr viņa acis nemitīgi raugās meža biezoknī, ausis tver katru troksnīti. Dzirdamas putnu balsis... signāls: tuvojas nodaļa. Zēns ar signālu atbild.

Ar šādām un līdzīgām detaļām mēs centāties parādīt bargo un reizē arī brīvo partizāņu dzīves veidu, netiecoties sīki un pamatīgi atdarināt apkārtni un meža dzīvi.

Partizāņu tiesas savdabību atklājām improvizēti. Arturs un citi tiesneši, ieņemot savas vietas, apsēžas uz milzīga, krituša koka. Bruno un Ludis atrodas tepat uz skatuves — stāv sargu uzraudzībā aiz krūmiem un gaida, kad tiks izsaukti. Vispirms nopratināt atved Ludi, tad Bruno. Ludis dzird «drauģeļa» liecību un no savas vietas to noliedz. Izmeklēšana pabeigta. Tiesneši neaiziet vis apspriesties, kā tas būtu ikdienišķos apstākļos, bet apspriežas uz vietas. Līdzās spriedumu gaida nodevēji. Pati apspriede ir īsa. Arturs raugās uz piesēdētājiem, tie apstiprinoši pamāj. Tas nozīmē: Bruno un Ludis ir vainīgi...

Tiesneši un apsūdzētie, atrazdamies uz skatuves dažādās vietās, visu laiku bija redzami un darbojās vienlaikus; personāžu skatuviskais izvietojums bija daudzplāksņains un sinhronisks.

Bende Ludis, kas nobijies metas zemē un lūdz apžēlot, jāpieceļ un jāaizved, bet otrs bende Bruno iet uz soda vietu, turēdamies taisni un cenzdamies izrādīt vienaldzību un nicinājumu tautas tiesnešiem. No kalniņa vērīgi sodīšanai seko zēns un vēl daži partizāņi; zēns nevilšus izdara kustību, it kā piepeši atskaldītu sausu zaru, žests nepārprotami paziņo — spriedums izpildīts un bez jebkādiem naturālistiskiem sikumiem un izplūšanas pieliek punktu visam skatam: nodevēju un okupantu sabiedroto sodīšana.

Tiesneši, kas darbojas tautas vārdā, bija lietišķi, koncentrēti un lakoniski, jo viņiem taču uzticēts svarīgs pienākums. Saspringtais un tai pašā reizē apvaldītais ritms pastiprina tautas tiesas skata dramatismu.

Trešā cēliena otrajā skatā mēs atrodamies tā fron-

tes apgabala tuvumā, kur notiek latviešu divīzijas kaujas. Ir agrs pavasaris. Skaidrajās debesīs spoži mirdz saule. Trīs meitenes formas tērpos, starp tām Anna Paceple, rosās saimniecības darbos, joko, smejas. Mājīgo iespaidu miermīlīgajā apkārtnē tomēr traucē skats uz apdegušajiem kokiem, dzeloņstieplu aizžogojumiem un bieži lidojošo kaujas mašīnu rūkoņa.

Leitnants Aivars iet pie štāba priekšnieka Jāņa Līduma. Sākumā Aivars un Anna nepazīst viens otru: Anna ir ārēji stipri pārvērtusies, formas tērpā izskatās pavisam savādāka, spēcīgāka. Ikvienam jāatzīst, ka šī meitene prātī sevi aizstāvēt. Anna jūtas pārstiegta, ka te satiek Aivaru — aktīva kontrrevolucionāra Tauriņa dēlu, ka viņam mugurā padomju virsnieka formas tērps. Izraisās saruna, abi pirmo reizi sēž līdzās, gluži tuvu viens otram, jaunība sapņo un tic, ka iekaros pasauli un laimi. Tomēr skatītājam jāatklāj, ka šajā skatā katram no viņiem ir cits ritms: Aivars jūtas laimīgs, viņš vēlētos, lai saruna ar Annu nekad nebeigtos, bet Annas draudzīgo noskaņu mulsina trauksmaina doma, vai tikai sarunu biedrs nav spiēgs vai ienaidnieks. Miera un uzticēšanās mirkli mijas ar nemieru.

Aivaram jāiet. Viņš steidzas uz štābu.

Caurstaigājamā istabiņā ar zemiem griestiem, kur novietojies Jānis Līdums, štāba priekšnieks, valda kara atmosfēra — notiek spraiga gatavošanās svarīgai operācijai. Piesaka leitnantu, kurš atnācis personīgā lietā, tas ir Aivars Tauriņš. Viņš nolēmis šodien visu tēvam atklāt. Viņš ievēro, ka Jānis Līdums viņu nez kādēļ saņem vēsi, piesardzīgi. Ar lielu piepūli viņam izdodas apslāpēt satraukumu. A. Martinsonam bija uzdevums attēlot cīņu starp brāzmainiem jūtu uzplūdiem un cenšanos tās apvaldīt. Bet vienlaikus ar saspringto psihisko stāvokli lomas izpildītājam skaidri un saprotami jārisina savs stāsts.

Aivara stāstījuma laikā, kas ieilgst, Līdums galvenokārt klausās, tikai reti kaut ko iezemdzams starpā. Šai gadījumā tā aktiera uzdevums, kurš klausās, ir

atbildīgāks, grūtāks, interesantāks nekā tā, kurš stāsta.

Aicinādams leitnantu Tauriņu apsēsties un pastāstīt, štāba priekšnieks ar aizrautību pēta viņa seju, uzvedību, intonāciju. Pašā stāstījumā viņš sākumā klausās izklaidīgi. Tad kaut kas leitnanta biogrāfijā saista viņa uzmanību. Cik daudz vajadzējis pārdzīvot budža audzudēlam. Līdums līdzjūtīgi raugās jaunieša gaišajā sejā. Tālāk Aivara stāsts modina cerību — nemierpilnu un līksmu domu — vai tikai leitnants Tauriņš nav viņa Aivars? Jānis meklē šai sejā pazīstamus vaibstus, viņa uzvedībā vienreizējās, nekad neaizmirstamās mīlotā dēla kustības. Saskata pazīstamo un reizē svešo. Prieka uzliesmojums acīs dziest. Viņš novērš no Aivara acis, neviļus smagi nopūšas, iegrimst sevī. Leitnants turpina stāstu, un Līdums ir gandrīz pārliecināts, ka viņa priekšā stāv dēls, jau pasper soli, lai to apkamptu. Aivars pēkšņi apklust un nokar galvu. Varbūt Aivaram tagad jāstāsta kaut kas ļoti svarīgs par sevi un viņam grūti. Tieši tā Jānis izskaidro Aivara klusēšanu. Viņš noraizējies skatās uz dēlu un gaida. Aivars paceļ galvu, viņa skatiens sastopas ar Līduma acīm, pilnām tēvišķīgu skumju un mīlestības. Satriekts viņš klusi saka: «Tēv... vai tiešām tu mani... vēl nepazīsti?» Tēvs apkampj dēlu: «Mums abiem sāksies jauna dzīve! Kāda laime!»

Jānim neiznāk ilgi priecāties par Aivaru, kuru atradis pēc grūtiem meklējumiem. Ainas darbība no intīmas plāksnes pārsviežas kara dzīves jomā. Aivaram uzdod triecienā ieņemt augstieni, kur cieši nostiprinājies ienaidnieks.

Inscenējumā pēc Aivara aiziešanas skats beidzas ar īsu Līduma un pulkveža sarunu. No šīs sarunas skatītājs saprot, ka Aivara kaujas uzdevums ir ļoti bīstams un Līdums to zina. Kā īsts patriots un revolucionārs, viņš nešaubāties apstiprina dēla uzdevumu.

Vai šāds noslēgums ir mērķtiecīgs nobeigums skatam un visam trešajam cēlienam? Nē, nobeigums nav pilnskanīgs, jo Aivara uzdevumam nekas neseko.

Turklāt tas izraisa nevajadzīgu ziņkāri — vai Aivars šai triecienuzbrukumā neaizies bojā?

Bija nepieciešams skats, kas pastāstītu par sekām — Aivara varoņdarbu, viņa smago ievainojumu, tāpat arī par Jāņa vīrišķību un morālo spēku pārbaudījuma laikā. Pēc skata pēdējās replikas: «Ilgus gadus meklēju savu dēlu, un šodien es to atradu!» — aptumsums. Pēkšņi prožektors apgaismo to pašu štāba istabu. Priekšplānā atrodas nestuves. Aivars guļ uz tām nekustīgi. Jānis noliecies pār dēlu. Istabas tālākā stūrī snauz nogurusī medicīniskā māsa. Mizanscēna noskaidro, ka gaida transportu, lai aizvestu Aivaru uz kara lazareti. Dziļš klusums. Pavaras durvis, māsa tūdaļ paceļ galvu. Uz pirkstgaliem ienāk Anna. Viņai čukstus atbild Jānis. Meitene aiziet. No jauna iestājas klusums. Māsiņa atkal aizver acis. Tēvs ierunājas klusi un izjusti, viņš uzrunā dēlu, kas iegrimis dziļā nemaņā: «Saņemies, Aivar! Pārvari visu un dzīvo!» Aivars, it kā atbildēdams tēvam, atver acis un gausi, neskaidri jautā: «Vai fašisti padzīti?»

Mazā aina ar 9 vai 10 īsām replikām piešķir noslēgumu veselam cēlienam un palīdzēja gūt panākumus. Aivara liktenis tagad ir zināms. Skatītājs starpbrīdī domās noskaņojas jauniem notikumiem, sižeta tālākai attīstībai. Skatuves mākslā un vispār mākslā bieži gadās, ka noslēguma trūkums sabojā visa veselā iespaidu. Tātad neliels izlabojums var pasargāt no nepatīkamiem zaudējumiem un nopietni iespaidot lugas skatuvisko likteni.

Trešais cēliens sākas ar skatu no partizāņu dzīves, pārslēdzas uz izteikti personīgām savstarpējām attiecībām un nobeidzas ar skatu, kur kara un personīgie jautājumi cieši saistīti.

Ceturtais cēliena uzdevums bija parādīt «jaunā krasta» pirmo darbību un pirmos iekarojumus pēc hitlerisma sakāves. Romāna pēdējā daļā sniedz plašu materiālu par padomju cilvēku darbību šai laikā, apgaismo to politiskā, ekonomiskā un morāli psiholoģiskā aspektā. Vajadzēja noteikt daudzo faktu organizējošo darbību. Inscenējumā Čūsku purva iekaro-

šana bija centrs, ap kuru risinās ceturtais cēliena darbība. Vadoties no šā viedokļa, tika atlasīts materiāls un izstrādāta mākslinieciskā koncepcija. Čūsku purva pārvēršanā leknā augsnē piedalās Jānis Līdums, Aivars, Anna, Žanis, bet Tauriņš, Mārcis un vietējie meža bandīti pretojas. Cīņai ar purvu attīstīties traucē arī Paceplis, krampjaini tverdamies pie pašaniecīgajām mājām.

Romānā un inscenējumā «jaunais krasts» nozīmē ne tikai pārmaiņas, materiālas dabas uzlabojumus, bet arī psihiskas un morālas pārmaiņas. «Jaunā krasta» iedzīvotāji — kaitīgā purva iekarotāji ar savu darbu apliecina radošo padomju morāli, apgūst jaunas zināšanas, spējas.

Romānā un inscenējumā Čūsku purvs nav tikai vietas apzīmējums; šis apzīmējums noder kā metafora sastingušai, atpalikušai domu pasaulei. Jāatzīmē, ka cīņa ar Pacepla psihologiju, ar «purva» psihologiju ir padomju cilvēku vispārējās cīņas sastāvdaļa.

Ceturtajā, pēdējā cēlienā vajadzēja skatītājam pastāstīt, ar ko beidzas Aivara un Annas mīlestība, un radīt loģiskas beigas Aivara naidam pret audzētēvu Tauriņu.

Tādējādi ceturtais cēliens aptvēra plašu saturu. Tā būtu pieticis veselai lugai. Vienpadsmitajā ainā (pirmajā ainā ceturtajā cēlienā) Aivars atklāj Annai mīlestību un gūst pretmīlestību.

Sirsnīgās, vienkāršās, biklās un nevarīgās Aņķes pārsteidzošā pāraugšana netika sižetā spilgti atklāta, tāpēc arī Annas tēls nesaistīja skatītāja galveno uzmanību. Skatos ar tēvu spilgtāks, interesantāks un iedarbīgāks teksts piederēja viņam. Pacepla tēls — vecās pasaules palieka — bija daudzšķautnains, pilns pretrunām, intensīvs. Izrādē izdevīgākā, «labākā» Pacepla pozīcija bija saglabājusies. Lomas tēlotājs B. Priedītis kā iekšēji, tā ārēji atbilstoši atklāja ietiepīgo saimnieķeli.

Divpadsmitajā ainā, kur Paceplis ierodas pie Ilzes precībās, pilnīgi apstiprinājās tēlu izvietojums viņam

par labu. Šis tematiski ļoti nozīmīgais skats, kur autors uzskatāmi atklāj apkaunojošo un kaitīgo sīkprivātīpašniecisko psiholoģiju, saskaņā ar Viļa Lāča kraso un nepiekāpīgo reālismu mākslinieciski spoži atrisināts. Aina ir iespaidīga un tāpēc vajadzētu pie tās pakavēties sīkāk.

Ilzes istabā enerģiskiem soļiem ienāk Paceplis, viņam mugurā vecmodīgi melni svārki, rokās ievīstīts šķiņķis un spainītis. Ilze viņu redz pirmo reiz pēc apmēram divdesmit gadiem. Viņš neatlaidīgi tiecas pēc sarunas ar Ilzi — rajona izpildkomitejas priekšsēdētāju. Beigās viņa piekāpjas un ir ar mieru uzklaut, ko Paceplis teiks. Paceplis pagaidām atliek pie malas nesamos, apsēžas cienīgi, bez steigas un norunā savu sakāmo, kas pēc paša pārlicības vislabāk viņu raksturo kā precinieku. Tās ir jūtīgās atmiņas un viegla nožēla, reāls skats uz dzīvi un filozofiskas gudrības. Tomēr Ilze neatmaigst, gluži otrādi, izturas svešatnīgi, naidīgi. Sarunu pārtrauc. Paceplis apmulst, bet drīz vien attopas — vēl jau nav viss zaudēts! Viņš paņem sainīti, uzliek uz galda, bez steigas atraisa, triumfējoši izņem šķiņķi un sviesta bunduli. Lūk, ar ko viņš vinnēs šo kauju! Aizrautīgi lielīdams savu preci, paskrubina ar nagu sviestu, pasniedz pagāršot. Taču Ilze ar riebumu novēršas un atkāpjas.

«Vai tad tiešām tās ir beigas?» domās jautā Paceplis. «Nē!» Istabā ienācis viņa dēls Arturs. Tagad uz spēles jāliek tēva mīlestība. Un vecais uzsāk saldenu lišķīgā balsī sarunu ar dēlu. Bet Arturs norāda viltīgajam tēvam uz durvīm! Paceplis saprot, ka visas cerības zudušas. Pēc inerces viņš vēl izmēģina pēdējo līdzekli: izliekas nelaimīgs, visu pamests, neaizsargāts un lūdzoši raugās visapkārt — varbūt viņu pažēlos! Kādu brīdi stāv nekustīgi. Veltīgi! Nopūzdamies savāc dāvanas — spainīti un šķiņķi. Aiziedams Paceplis sasprindzina dzirdi — varbūt tomēr aicinās atpakaļ!

Aktieris, tēlodams Paceplja lomu, izpildīja sava

varoņa necilos darbus apdomīgi un bez steigas. Tauriņš, Čūsku purvs iemācījuši nabadzīgo Sūrumu māju saimniekam cietsirdību cīņā par eksistenci. Paceplis ir pilnīgi pārlicināts, ka viņam ir morālas tiesības nekrietnā ceļā uzlabot savu stāvokli. Vecā Pacepļa bildinājumā uzplaiksni dažādas visnegaidītākās humora pakāpes un krāsas. Vecūka pārlicība par savu neatvairāmo pievilcību ir nejēdzīga, reāla; ļoti prozaiskā delikāto jautājumu kārtošana izraisa smieklus, un naivi viltīgie paņēmieni ir atbaidoši, smieklīgi un tai pašā laikā arī baismīgi.

Grūtības slēpjas pareizā smieklīgā un pretīgā mijiedarbības atveidošanā. Smiekli par necilo precinieku nedrīkst notušēt otru ainas nozīmīgu niansi — Antona Pacepļa zemiskumu. Ainaī bija panākumi, tomēr es gaidīju dzīvāku skatītāju atsaucību. Acīm redzot, mēs nebijām sasnieguši vajadzīgo, izsverot smieklīgo un kroplīgo, izsverot Pacepļa pašpārlicību, aklo izmisumu un bailes no katastrofas.

Pēdējais skats ir pārpilns trauksmainiem ārējiem notikumiem — Līgo svētki (uz kuriem tiek sagatavots bandītu uzbrukums), diversantu un bandītu noķeršana. Es centos iespējami vienkāršāk un atturīgāk attēlot tiklab svētkus, kā noziedznieku ķeršanu. Mūsu uzmanības centrā atradās Tauriņa un Aivara sastapšanās.

Apstākļi, kādos notiek pēdējā Tauriņa un Aivara tikšanās, ir efektīvi un spraigi. Tauriņš, līdzīgs vajātam meža zvēram, ielien Aivara istabā un prasa, lai viņu paslēpj no vajātājiem. Liktos, ka sarunai vajadzētu būt īsai: jā vai nē. Bet Tauriņš un Aivars ilgu laiku diskutē, vai Aivaram ir morāls pienākums pret savu audzītēvu, kurš viņu izglītojis, audzinājis. Romāna autors ar Aivara starpniecību paskaidro, ka Tauriņš nekādu labdarību savam audzūdēlam nav izdarījis, gluži otrādi, tiekdamies viņam iepotēt bagātnieku cietsirdīgos tikumus un domas, iesaistīt viņu vēstures gaitā bojā ejai nolemtajā šķirā, būtu varējis viņu tikai pazudināt. Filozofiskais strīds palīdz dziļi un pareizi noskaidrot sarežģītās savstarpējās attiecī-

bas starp Tauriņu un Aivaru. Tāpēc arī Valmieras teātra inscenējumā šo autora nodomu augstu vērtējām un diskusijai starp abiem devām nepieciešamo atrisinājumu.

Pēc Tauriņa un viņa bandas likvidācijas kolhoznieki var nodoties Ligo svētku liksmībai. Jānim Līdumam uzliek galvā ozolu vainagu — ar to cildinot revolucionāru — boļševiku paaudzi, kas sasniegusi jauno krastu. Jānis Līdums saka īsu runu: «Pēdējās odzes šonakt izlida no Čūsku purva, bet tām neizdevās vairs iedzelt. Mēs esam gudrāki, mēs esam stiprāki, mēs esam jaunāki — cilvēki dzīves jaunajā krastā!» Izrāde beidzas, vērsoties tieši pie skatītājiem zālē.

Pēdējais cēliens saistīja ar savu daudzveidību. Taisnība ir klasiskajai frāzei: «Skatītājam jādot daudz un dažādi iespaidi!» Kā tikai gan te nebija — komiskas, psiholoģiskas, piedzīvojumu žanra, liriskas un pārspriedumu pilnas epizodes! Skatītāji klausījās uzmanīgi, smējās un dedzīgi aplaudēja. Bet man jāatzīstas, ka iespaids no pirmajiem trim cēlieniem bija dziļāks, tātad vērtīgāks nekā iespaids, ko izraisīja beigu cēliens. Laikam pēdējam cēlienam trūka grūti uztveramā mākslinieciskā jūtīguma, atsevišķu skatu, epizodu, kadru maigās harmonijas. Smalkā harmonija starp daļām, epizodēm, detaļām, kas sastāda mākslinieciski veselo, izraisa skatītājā estētisku prieku.

Lai uzvestu pēc apmēriem grandiozo lugu — epopeju, mūsu nelielajam teātrim nācās pārvarēt neskaitāmas organizatoriskas un tehniskas grūtības. Personāža sarakstā paredzēti 36 cilvēki, bet izrādei brīvais aktieru sastāvs bija 23 cilvēki, jo reizē notika vairākas izrādes. Veicām sava veida «totālo mobilizāciju», izrādē piedalījās skatuves strādnieki, apgaismotāji, režisora palīgi, suflieri, kostīmu meistas; turklāt epizodisko lomu tēlotājiem vajadzēja pārvērsties par transformistu un atveidot trīs vai četrus tēlus.

Pirmizrādei tuvojoties, visi cehi strādāja dienām un naktīm. Cik kostīmu vajadzēja sašūt, cik rekvi-

zītu vajadzēja pagatavot un sameistarot 11 dekorācijām! Inscenējumā bija 13 ainas, 12 pārkārtošanas. Kā panākt zibenīgi ātru dekorāciju maiņu, šo jautājumu ne vienu vien nakti apspriedām. Direkcija bija ar mieru šai izrādei pagatavot un samontēt grozāmo apli. Uz tā novietojām visas viena cēliena dekorācijas, starpbrīžos izdarījām dekorāciju maiņu nākamajam cēlienam. Pārkārtošana cēliena laikā notika dažu sekundu laikā. Ar grozāmā apļa palīdzību bija panākta gandrīz nepārtraukta cēliena darbība, un tā ieilgstošas un nogurdinošas izrādes briesmas bija novērstas.

Mūsu pārpildītās teātra smagās mašīnas un pieblīvetais pasažieru autobuss aši traucās pa republikas ceļiem. Uzveduma tehniskā pārslodze izbraukuma izrādēs lika sevi manīt. Dažos tautas namos skatuves bija pārāk mazas. Nebija iespējams samontēt grozāmo apli, tādēļ ikreizes vajadzēja aizvērt aizkarus.

Tiklīdz pilsētā parādījās teātra afišas — sludinājumi par lugas «Uz jauno krastu» pirmizrādi, valmierieši steidzās pie kases, un tūlīt pat biļetes uz pirmajām trim izrādēm bija pārdotas. Izrādes mūsu reperuātrā noturējās ilgi, pat tad, kad vietējā kinoteātrī «Gaisma» demonstrēja filmu «Uz jauno krastu», mūsu izrāžu apmeklētāju skaits nemazinājās.

6

Romānā «Ciems pie jūras» ir vesela virkne savdabīgu un interesantu raksturu — taņi skartas svarīgas parādības tautas dzīvē, kuras nezin kāpēc mūsu dramaturgi līdz šim pavirši attēlojuši vai vispār ignorējuši. Te tiek runāts par ciešu draudzību starp krievu un latviešu tautu, par kopīgu sociālisma celtniecības darbu. Rakstnieks lugā izteicis domu, ka abu tautu draudzības saknes sniedzas tāltālu, ka šī drau-

dzība ir nostiprinājusies padomju tautas kopīgā cīņā pret hitleriešiem. Mūsdienās šo draudzību stiprina prieks par kopīgiem, sirdij tuviem ceļiem, kas ved uz komunistisko rītdienu, ko skaidri jauš šodienas darba pulsā. Atmaskojot sektantu — brāli Teodoru, romāna autors balstās uz apsvērumiem, ka šis kontrrevolucionārs īpaši bīstams tādēļ, ka par savu ieroci izvēlēties reliģiju, jo reliģijai ir visas priekšrocības atklāt un piesaistīt visus naivos un neapmierinātos, un tā noder par ērtu aizsegu viņu apvienošanai.

Tādas lugas, kurās parādīta vesela kolektīva, lielas ļaužu grupas dzīve, bija man tuvas. Romāns «Ciems pie jūras» sniedza labvēlīgu materiālu tuvo radošo centienu attīstībai. Autors savā darbā iepazīstina lasītājus ar daudzu cilvēku likteni, kuriem gan dažādi raksturi, idejiskās pozīcijas, morālais un intelektuālais limenis. Aiz atsevišķu indivīdu biogrāfijas ietvariem redzama paša piejūras ciema vēsture.

Ciema ļaužu dzīve pavērta dažādos aspektos — tiek apgaismoti ne vien tehniskās rekonstrukcijas jautājumi (pāreja uz zveju okeānā, loma apstrādāšana uz vietās), kam svarīga nozīme zvejnieku dzīvē, bet arī apspriestas neskaitāmas sarežģītas sadzīves un morāles problēmas (gan īstu, gan šķietamu milas un laulības konfliktu atrisināšana), aizskartas grūtības, ar kādām saskaras emigranti, un pierādīts, ka nepieciešama cīņa pret maskētajiem ienaidniekiem un buržuāziskās morāles indes izplatītājiem.

Tādējādi Viļa Lāča romānam, kurš apvienoja asi aktuālas problēmas ar daudzveidīgās dzīves attēlojumu, bija īsti pa ceļam ar mūsu teātra radošajiem meklējumiem — viss kolektīvs atzina par pareizu inscenēt «Ciemu pie jūras».

Jānis Žigurs un es, stādamies pie šī romāna inscenēšanas darba, sākām atlasīt saistošus un dzīvus faktus un personāžus, kas būtu nepieciešami ciema pārveidotās dzīves ilustrēšanai. Par pamatu ņēmām Edgara un Taņas dzīvi. Edgara attīstība saistās ar pārmaiņām ciema dzīvē, ar jaunajiem darba apjomiem,

no otras puses — latviešu zvejnieks un izsmalcinātā krievu ģenerāļa meita ir entuziasti, kas gaišākas dzīves celšanas labā gatavi nest upurus. Katrā ziņā vajadzēja parādīt kontrrevolucionārās grupas, ko vadīja Teodors, to intrigas un sagrāvi. Lai pilnskanīgi attēlotu šīs grupas darbību, bija nepieciešams inscenējumā iesaistīt ne tikai politiski aktīvos — Teodoru un Robertu, bet arī šīs grupas rezerves — abus Rumbaiņus un spekulanti Tillu. Izmantojām arī vecā Kļavas sižetisko līniju. Skats, kur viņš tūlīt pēc sievas nāves, kad vainagi vēl uz kapa nav novītuši, bildina atraitni Kati, un skats pēc kāzām, kad mantojums norakstīts Katei un viņa cietsirdīgi apietas ar slimo večuku, ir iedarbīgi paši par sevi, šie skati radoši nepieciešami, jo krasi atsedz senos mežonīgos tikumus, uzskatāmi pasvītro padomju laika morālās pārmaiņas, morālo progresu.

Parazītiskā egoiste direktora Knospiņa sieva pārvēršas par derīgu, darbīgu cilvēku. Šis tēls romāna autoram ir ļoti veiksmīgs. Ar bieži sastopamo sekla rakstura ārīšķīgo sievietes tipu dziļi atsegta dikdienības postošā ietekme. Tēmas aktualitāte, Mīces tēla mākslinieciskās vērtības izvirza to lūgas tēlu sistēmas redzamā vietā.

Autors nosoda Knospiņu, ka viņš tik ilgi izturējies neitrāli pret savas sievas Mīces nesaprātīgo rīcību. Tiek konstatēts, ka tiem nav patiesas laulības dzīves. Veselīgas laulības dzīves problēma ir tik svarīga, ka vērts izmantot šos tik smalkos novērojumus Oskara un Anitas dzīvē. Bīstami, ja atslābst savstarpēja uzmanība un vīra un sievas attiecībās iezogas vienaldzība. Kur valda vienaldzība un pašapmierinātība, tur sagaidāma tuvu cilvēku atsvešināšanās.

Tādējādi tika atlasīts ļoti plašs materiāls: inscenējuma autoriem vajadzēja izšķirt jautājumu — vai iespējams to tehniski ietilpināt parastās lūgas formā, kur tikai viena sižeta līnija, vai arī divas trīs, bet cieši savstarpēji saistītas.

Mēs bijām iecerējuši parādīt mūsu daudzveidīgās dzīves vareno soli. No šī nodoma negribējam atteik-

ties, nolēmām lielajam un plašajam saturam meklēt ietilpīgāku, dziļāku formu.

Mūsu darbā, kur nākas piešķirt māksliniecisko jēgu krāšņās dzīves krasām izmaiņām, pastāvīgi jaunām parādībām, saturs bieži ir pretrunā ar tradicionālo formu, kurā tas vairs neietilpst. Šī pretruna izraisīja aktīvus radošus meklējumus divdesmitajos un trīsdesmitajos gados (Biļ-Belocerkovska episki hronikālā drāma «Vētra», V. Višņevska un N. Pogodina dramaturģiskie eksperimenti). Jaunākie ir A. Arbuzova un A. Šteina plašu vispārinājumu un koncentrēta raksturojumu meklējumi.

Kopīgi sadarbojoties, uzrakstījām inscenējumu, kurā visnotaļ saglabājas Edgara un Taņas mīlestība, kas modulus abiem komjauniešiem pagrīdē, antihitleriskās cīņas laikā, šī mīlestība pārvar dažādus pārbaudījumus, kļūst skaidrāka un saprātīgāka. Citas vadošās personas pārdzīvo tikai vienu *smagu dzīves pārbaudījumu*. Ikviena no šīm ainām ietver sevī it kā viencēlienu, dramatisku noveli ar savu varoni (Kļava, Banders, Mīce). Šīs noveles ārēji saista laiks, darbības vieta un tas, ka varoņi — ciema iedzīvotāji vai nu tieši, vai netieši piedalās zvejnieku kolektīva cīņā par padomju dzīves normu ieviešanu. Turklāt viņus savstarpēji saista vienota ideja. Cienījams ģimenes tēvs atraitis Kļava steidzas precēties no jauna. Šāda aplama lēmuma dēļ viņš vēlāk cieš morālu pazemojumu. Mīce pilnīgi novēršas no agrākā bezjēdzīgā un aplamā dzīves veida un droši nostājas uz jauna ceļa. Taņa, sapratusi, ka laimi un dvēseles harmoniju atradīs, strādājot plecu pie pleca ar mīloto cilvēku, groza pašos pamatos savus nākotnes nodomus. Straujā Mirdza gluži apzinīgi atsakās no jaunības milas — Edgara. Beztiesīgā, nevarīgā Anna apņēmīgi un stingri prasa, lai viņas vīrs — brālis Teodors atsakās no kontrrevolucionārās darbības. Šī vīrišķīgā uzstāšanās maksā viņai dzīvību. Annas negaidītā pārvērtība apgaismo šīs sievietes raksturu gluži citādi un atklāj viņā apslēptu lielu morālistisku spēku.

Atšķirībā no tādiem cilvēkiem, kas spējīgi uz krasu dzīves pārveidošanu, bijušais policists Dzelme un tāpat arī vecais Banders baidās un padodas. Tādējādi aicinājums apņēmīgi ieņemt noteiktu pozīciju dzīvē un tādēļ paciest grūtības, nevis pakļauties tieksmei ar kompromisu palīdzību uz laiku izbēgt no sadursmēm ietver sevī kādu ideju, kas izpaužas ainās — novelēs. Inscenējumu «Ciems pie jūras» var nosaukt par dramatisku noveļu ciklu.

Baltijas valstu lugu skates žūrijas komisija pārmeta par inscenējuma neskaidrību, kaleidoskopiskumu, visu aptverošas darbības un idejiska centra trūkumu. Skatītāji izrādi uzņēma ļoti atsaucīgi — bieži atskanēja sirsnīgi, jautri smieklī vai arī zālē bija jūtama liksma līdzjūtība Taņai un Edgaram. Reizēm iestājās stindzinošs klusums — nicinājums un pretīgums pret svētuli un slepkavu Teodoru. Visur, kur izrādīja «Ciemu pie jūras», izrādes bija izpārdotas, ienākumi bija pat lielāki nekā mūsu spēcīgākajiem kaujiniekiem — «Uz jauno krastu» un «Mīla stiprāka par nāvi». Skatītāju konferencēs runātāji atzinīgi izteicās par izrādes vitālo spēku. Kritiķim nav automātiski bez ierunām jāpieņem jebkurš skatītāju novērtējums, bet gadījumos, ja uzskati šķiras, jāanalizē skatītāju nostāja un vēlreiz jāpārbauda sava kritiskā pozīcija. Ja skatītājs, pakļaudamies nelāgai mietpilsoniskai gaumei, sturmē skandalozas, pikantas, rupji komiskas vai saldeni melodramatiskas izrādes, padomju kritiķa *pienākums* ir nostāties pret šādiem uzvedumiem un argumentēti izskaidrot šo «mākslas darbu» nevērtību un kaitīgumu. «Ciemā pie jūras» nav ne rupja komisma, ne «pievilcīgas» demoralizācijas, ne sensacionālu dramatisku situāciju. Ar ko tad izskaidrot lugas panākumus? Ar šī jautājuma analīzi vajadzētu nodarboties kritiķiem. Man spilgti palikusi atmiņā skatītāju konference Salacgrīvas zvejnieku ciemā. Sarunā ar skatītājiem kļuva skaidrs, ka zvejniekus satraukušas autora risinātās dzīves problēmas un to atrisinājums viņus pārliecinājis. Viņiem patīcis skatīt lielu daudzumu visdažādāko raksturu, izrāde izraisī-

jusi veselīgu zinātkāri par dzīves jautājumiem, rosinājusi skatītāju vēlēšanos apsvērt dzīves pretrunas. Vērtējot izrādi, to nedrīkstēja ignorēt.

Pēc izrādes Rīgā, kur neveiksme daļēji izskaidrojama ar tumšo apgaismojumu, pārāk paplašināto skatuves laukumu (aktieri neprata tam pielāgoties) un darbības stiepto plūdumu, es vēlreiz pārbaudīju savu darbu. Protams, galvenais nopelns, ka izrāde patika skatītājiem, pieder romāna autoram, un neapšaubāmi mana darba trūkums bija izplūdusi darbība un paviršība atsevišķās epizodēs. Tomēr es secināju, ka par iemeslu mūsu trūkumiem darbā bija nekonsekvence radošas koncepcijas ieviešanā, bet ne pati koncepcija.

Dramatisko «noveļu» žanram ir ievērojamas priekšrocības — noveļu formā var ietilpināt plašu materiālu, un tai pašā laikā tas prasa ciešu organizētību, jo katra novele ir sava veida nobeigts viencēliens. Šī radošā mākslinieciskā organizētība ar savu mērķtiecību ir saistījusi arī citus darbiniekus. Lietuviešu filma «Dzīvie varoņi», kas guva lielus panākumus, bija kinonoveļu cikls. Pie reizes jāsaka, arī komēdijas «Dace meklē laimi» kritiķi sprieda vienpusīgi, runādami par lugas bālumu un uzveduma pievilcību. Īstenībā mēs neradījām nekādas jaunas labas īpašības, kādu lugā nebūtu bijis, tikai pasvītrojām, atdzīvinājām, precizējām jau esošas.

Man nav bijis nodoma izdarīt pakāpenisku lugas «Ciems pie jūras» analīzi, gribu tikai iztīrīt divus raksturīgus tēlus — Teodoru un Mīci.

Notiek vecā Kļavas sievas bēres. Sanākuši radi un bērni viesi. Mirušās vecākais dēls Oskars neizpratnē ievēro, ka šurp nāk sektants Teodors. Olga atzīstas, ka ataicinājusi garīdznieku. Ierodas pastulbs cilvēks raupju, vēja aprautu seju. Tas ir Teodors. Pie viņa piesteidzas Olga, vilkdama sev līdz padevīgo vīru Pīteri un ietiepīgo meitu Mirdzu. Nometusies ceļos, viņa bijīgi veras garīdzniekā. Bet arī Oskars un viņa domu biedri novērodami skatās uz viņu. Teodors pieņem izaicinājumu. Vērsdamies pie ļaudīm, viņš

pēkšņi sāk runāt griezīgiem, dievticīgiem vārdiem un grasās iet uz kapsētu. Te viņu aptur Oskars, un arī jaunie zvejnieki dūrēs sažņaugtām rokām nāk tuvāk. Sekstanta apkārt klīstošais skatiens saduras ar niknām un apņēmības pilnām acīm. Teodors jūtas nedroši: vai labāk nebūtu pazust, kamēr nav par vēlu? Viņš meklē piemērotus vārdus, lai pieklājīgi aizbildinātu atkāpšanos, bet ievēro samulsušo Olgu un starp viesiem veco zvejnieku Rumbaini, kurš nogaidoši lūkojas uz viņu. Atkāpties nav iespējams, sabiedrotos nedrīkst zaudēt. Ar lielu fizisku un morālu piepūli viņš izslienas un piesardzīgi pasper dažus soļus uz priekšu. Tad iet. Jau pavisam tuvu Edgaram. Garām! Neviena viņu neaiztiek. Nu jau pie savējiem, drošībā! Tagad viņš iet cienīgiem soļiem, pret debesīm paceltu seju. Šis epizodes uzdevums bija parādīt ciema naidīgās grupas un pagaidām atklāt tikai dažas Teodora rakstura īpašības: ietiepību un kareivīgumu. Viņš uzstājas šeit kā karojošās reliģijas pārstāvis — tas piešķir Teodora tēlam zināmu vērienu.

Nākamajā ainā Teodors ierauga Mirdzu, kas vakara klusumā šķiro zivis. Viņš apsēžas līdzās. Acis alkatīgi šaudās. Pēkšņi viņš cieši satver meiteni, kas nikni pretojas. Tā šo nelieti garīdznieka tērpā pārsteidz Edgars. Jāizklūst no situācijas, un, kā parasti bīstamos gadījumos, Teodors reljefi uzsver, ka ir garīdznieks, ko nedrīkst aizskart. Atlēkdams nost no Mirdzas, viņš izmisīgā steigā izvelk lūgšanu grāmatu, sameklē atbilstošu lappusi un skaļā balsī noskaita svētos vārdus. Taču no sejas vēl nav zudusi dzīvnieciskā izteiksme. Tāpēc jo krasi izdalās nesaskaņa starp «dieva sūtņa» masku un zvēra dabu. Šī epizode parasti izraisīja smieklus.

Tādējādi šai skatā atklājās jaunas brāļa Teodora rakstura īpašības — nevaldāmā, pretīgā saldkaisle un bailīgums. Komiskajā un sadzīves aspektā gribējās parādīt, ka noziedznieki bieži slēpjas aiz reliģijas vairoga.

Teodors ieiet restorānā. Novilkdams mēteli, viņš «veic uzdevumu» — izmet pamācošus aizrādījumus

šveicaram garderobistam, t. i., vecajam Rumbainim, kuram vajadzēja pamest savu dzimto zvejnieku kolhozu. Tepat ir iekārtojušies par apkalpotāju mūsu vecā paziņa spekulante Tilla. Brālis Teodors, ģērbies melnos svārkos, cienīgi ienāk zālē un pāris sekundu šūpojas lēna, valdzinoša tango ritmā. G. Aigars to veica ar lielu prasmi. Redzams, ka dieva kalpam nav sveši zemes prieki. Teodors pārdzīvo īstu baudu — seja svētlaimīgi staro, pazūd pat ierastā piesardzības un niknuma izteiksme.

Pēc tam kad pretīgais svētulis Teodors mums parādījies smieklīgā izskatā, mēs drīz vien iepazīstamies ar viņa īsto seju, nīdēja, nāvīga ienaidnieka, slepkavas seju. Izrādās, ka viņš ir teroristu grupas vadonis. Viņam te norunāta satikšanās ar Robertu, kuram liek organizēt kontrrevolucionārus aktus.

Nākamajā skatā Teodors mājas apstākļos sevi pilnīgi atklāj, kas viņš ir par subjektu. Pie galda sēž viņa sieva. Viņam patīk labi paēst. Sievai jāpelna nauda. Bāla, līdz nāvei nogurusi Anna šuj. Arī Teodors nopūlas — viņš mātās sprediķi. Viņam mugurā saburzīts krekls, bikses apvalkātas, bikšturi karājas kā ķēde sunim, kas atrāvies no saites, kājās netīras čības. Dieva sūtnis, izvirtulis, cilvēks bez sirdsapziņas, tomēr apbrīnojami līdzīgs parastajam, bieži sastopamam mietpilsoņa tipam.

Viņš «mēģina» sprediķi: bola acis, šķobās, nikni pārbauda iespaidīgās intonācijas un tai pašā reizē nirdzīgi moka ar pārmetumiem sievu. Tā pati plēsoņas izteiksme stindzina viņa seju, kad viņš zākā Annu un kad saka sprediķa vārdus, jo, gatavodamies sprediķim, viņš istenībā trenējas intelektuālā terorā, kādu apzinīgi piekopj baznīca. Mūsu uzdevums bija ar smieklīgu mājas paradumu palīdzību pastiprināt baismīgo noziedznieka sektanta iespaidu un, no otras puses, — nocelt šo nelieti no pjedestāla. Teodora tēls ir visumā satīriski ass, bet šai skatā slepkavas lomas izpildītājam jāsniedz satīriskais zīmējums ar vis-smalkāko precizitāti. Mazākais pārspilējums var sa-
graut tēla māksliniecisko ticamību. Bija izrādes,

kurās aktieris tikai mazliet uzspēlēja un skats vairs nepārlicināja.

Mīce Knospiņa ir aprobežota sieviete ar vulgāru skaistuma un kultūras izpratni, bet pati uzskata, ka viņas kritērijs nav apšaubāms. Izlutinātā sieviete neparko negrib atkāpties no savām iegribām un kaprīzēm. Dzīvo bez rūpēm un bēdām kā putniņš debesu zilgmē, kas «ne sēj, ne pļauj». Tādas modes verdzenes kā Mīce ir patiesi smieklīgas un, liekas, nekādu sevišķu ļaunumu nenodara.

Tā nedomāja Mīces lomas izpildītāja aktrise Vilma Liepiņa. Secinot no skata, kur attēlota Mīces pāraugšana, Liepiņa saprata, ka Mīce ir nodarījusi sev milzīgu morālu ļaunumu, gandrīz sevi pazudinājusi. Aktrise sprieda: ja Mīce dzīvo apkārtņē, kur valda taisnīga un saprātīga kārtība, tad viņai jāievēro cilvēka cienīgs dzīves veids. Viņai jāuzstāda stingras prasības, un viņā jāiznīcina gara tumsība, individualizētā izlaidība. Aktrise šo lomu tēloja satīriskā plāksnē.

Pirmajā ainā Mīce pavada savu vīru uz zvejnieku ciemu, kur viņam jāuzņemas celtniecības direktora pienākumi. Mīcei ir ļoti nelāgs garastāvoklis, jo viņai pretīgi dzīvot šajā nekulturālajā nostūrī. Mīce «pastaigas» laikā neliek vīram mieru: jūrai krāsa šodien pārāk drūma, priedes līkas, greizas un vienmuļas! Iznākot uz skatuves, viņa «atraujas» no vīra, kurš sarunājas ar zvejniekiem. Viņa iet nicīgi — piesardzīgiem solīšiem pa šīm pretīgajām, slapjajām jūras smiltīm. Garlaikoti noraugās uz «iedzimtajiem». Tā mēdz aplūkot kaut ko nepilnvērtīgu. Mīce noslauka celmu un apsēžas uz tā. Sēdēdama proscēnijā uz celma, viņa ar visu stāju un izturēšanos norobežo sevi no apkārtnes, it kā radīdama ap sevi aizliegtu zonu. Ciema iedzīvotāji lūkojas uz viņu ar netiksmi un lielu izbrīnu (kur tāds putnu biedēklis gadījies!). Abpusējo netiksmi apstiprināja īsa pantomīmiska divkauja starp Mīci un Kati. Abas piesardzīgi lūr viena uz otru, un katra grib izzināt, vai otra ir dzīvs cilvēks vai mirāža. Jautājumu neizdodas pilnīgi noskaidrot,

tad Kate pieiet gluži tuvu pie Mīces, un tā iebaksta zvejnieci ar sniegbaltu saulesargu.

Pēc kāda laika Mīce nolaižas no saviem augstumiem un uzsāk sarunas ar «iedzimtajiem». Naivie jautājumi atklāj neticamu gara tumsību, dikdieņa akliību. Arī tobrīd, kad Mīce izturas laipni, redzama dziļā pretruna starp viņu un padomju darbaļaudīm.

Kādā no nākamajām ainām Mīce atnāk viesos pie Anitas, lai palielītos ar izdevīgo pirkumu — īstu amerikāņu drēbi. Bet izrādās, ka Taņas kleita ir no tādas pašas drēbes, tikai tā nav amerikāņu, bet pašu, vietējā ražojuma, lētāka. Liepiņu šis atklājums satrauc līdz dvēseles dziļumiem, trīcošām rokām viņa tausta Taņas kleitu un savu drēbi, ietin pavirši savu pirkumu, pasit padusē un lieliem lēcieniem kā satracināta tīgeru māte nesas prom. Gan viņa parādīs Robertam, kurš izlīdzējis šai darījumā. Viņa neļaus sašķobīt savas privilēģijas — valkāt viselegantāko, kas vienkāršajam mirstīgajam nav sasniedzams. Šis visa ārzemnieciskā pielūdžējas eksaltācija tiek uzverta kā garīgā tukšuma izpausme — viņai nav citu interešu kā vien lupatas un cepures.

Sirds dziļumos viņa sapņo par darbošanos — straujā daba tiecas pēc darbības. Novirzot enerģiju pareizās sliedēs, viņu var glābt.

Tad kāds vakars... Knospiņš atnāk pēc partijas sapulces... Biedri un draugi bez žēlastības atklājuši iemeslu viņa trūkumiem darbā: viņš kļuvis miētpilsonis. Mīce dedzīgi strīdas vīram pretī, kurš atzīst, ka biedriem taisnība. Tad viņa noskumst, sajūt savu gara nabadzību, jo dzīvo bez kādiem pienākumiem un arī bez īstiem priekiem. Viņa atzīst, ka pati vainīga, nav gribējusi bērņus, atvairījusi cilvēkus, sabiedrisku darbu.

Kad Mīce sūdz savas bēdas, zālē valda saspringts klusums. Pēkšņi steidzīgi izsauca vīru: deg rūpnīcas cehs! Mīce uztraucas — vīru apvainos vienaldzībā un pārmetīs modrības trūkumu. Jāglābj viņš un tūlīt pat jāpalīdz dzēst ugunsgrēks. Kā? Ar ko? Viņa šaudās pā istabu... meklē... un izrauj no vāzes saišķi

sudrabotu zariņu. Augsti pacēlusi pušķi, aizskrien. Pēc kāda laika Anita atved Mīci atpakaļ, tā, protams, nav palīdzējusi, bet paguvusi krietni nosmērēt seju un kleitu. Palikusi viena, Mīce staigā pa istabu, pieiet pie spoguļa, lai kaut ko sakārtotu, atjaunotu kosmētiku — pikantas sievietes masku. Un pēkšņi pirmo reizi dzīvē redz sevi tādu, kāda ir, pretīgi nokrāsojusies sieviete, kas velti pūlas noslēpt savus gadus. Nevilšus savēl seju nicīgā smīnā. Šaubās, vai nav pārskatījusies. Skatās vēlreiz. Pēta. Vēl negrib atzīt rūgto patiesību, vilcinās un... tad atzīst: «Esmu veca un neglīta.»

Atziņa ir skaidra, gluži kā spriedums, ko nevar pārsūdzēt. Ar vienu rāvienu noslauka no sejas smiņķus, ašām, noteiktām kustībām noņem izgreznojumus — auskarus, krelles, saktu, gredzenus un aiziet aiz aizslīetņa, no kurienes atgriežas, gērbusies vienkāršā kleitā, ar lakatiņu galvā. Mirkli stāv nekustēdamās. Uz sejas palikušas grima pēdas. Sastindzis vainīgi žēls smaids. Šai brīdī ikreiz skatītāji zālē saskustējās, redzot negaidīto Mīces pārvēršanos. Vienkāršā, mazā, apgarotā seja likās nesalīdzināmi skaidrāka par iepriekšējo iespaidīgo, kopto salona lauvenes izskatu.

Nākamajā dialogā ar Knospiņu skatītājs pārlicinās, ka Mīce ir pārvērtusies arī iekšēji. Viņa ir saprātīga, jūtīga sieviete, gatava izpirkt savu vainu tikai pret sabiedrību un vīru, kā arī pret sevi.

V. Liepiņa-Mīce šo satraucošo un nozīmīgo garīgo pāraugšanu paveica vienkāršā fiziskā darbībā. Mīce noslauka pūderi un smiņķi un pārgērbjas. Diezgan sarežģīta satura skaidrā un izteiksmīgā atklāsme ar tik skopiem līdzekļiem šai epizodē ir ļoti grūts uzdevums. To atrisināja, dziļi atsedzot «pārgērbšanās» būtisko nozīmi. Mīce noņem no sevis masku, kurai nav nekā cilvēcīga, un atjauno pašas īpatnējo personību. Aktrise rūpīgi un pakāpeniski parāda tēla dzīves bezjēdzību, taču pats lūzums — garīgais lēciens tika izteikts ar drosmīgu saīsinājumu.

Kad apsprieda jautājumu par dekoratīvās izveides

principu, visi bija vienisprātis, ka grozāmais aplis nebūtu lietderīgs — daudzās ainās jājūt jūras krasta plašums, ko nav iespējams izveidot apļa šaurajos sektoros. Mēs izvēlējamies konvencionālo dekoratīvo atrisinājumu: pāri visai skatuvei izvilkti zvejniuku tīkls palika visas izrādes laikā un it kā pārstāvēja jūru un zvejniuku darbu, kam lugas personāžu darbībā tik liela nozīme. Šis tīkls bija patstāvīga dekorācijas daļa, bet atsevišķu ainu dekorācijām pārmainījām nedaudzās reālistiskā plāna raksturīgās detaļas. Tāds bija mūsu nodoms.

Mans pēdējais uzvedums Valmieras teātrī bija Lesinga traģēdija «Emīlija Galoti». Kvēlais, varonīgais, pret tirāniju vērtais uzvedums atbilda mūsu teātra stilam. Tanī izteiktas nozīmīgas sociālas pretrunas. Domāju, ka traģēdijas patosu galvenos vilcienos mums izdevās atveidot, nesaprotami tikai tas, ka prese šo izrādi ignorēja.

Mani estētiskie uzskati ir veidojušies no dažādiem avotiem: esmu mācījusies F. Komisarževska studijā, kādu laiku aizrāvos ar Tairova ideju par atbrīvoto aktieri. Neizdzēšamu iespaidu uz mani atstāja pirmie masu uzvedumi Ļeņingradas un Maskavas laukumos, revolucionārās Meierholda izrādes, kas aktīvi iesaista skatītāju. Sadarbība ar L. Laicenu, L. Paegli un A. Kurciju, pastāvīgā saskare ar strādniekiem aktieriem un strādniekiem skatītājiem atklāja man teātra patieso sabiedrisko misiju. Teātrim jāmaca cilvēki domāt, teātrim aktīvi jāiesaistās dzīvē un jāpalīdz veidot pasauli. Šis uzskats par teātri un mākslu ir spēkā vēl šodien. Saskaņā ar daudziem savdabīgiem Vācijas revolucionārā teātra darbiniekiem — Brehtu, Piskatoru, Volfu, Beheru, Valentinu, Greti Lodi, Dameriusu, Rodenbergu un daudziem citiem sniedza man jo bagātīgu vielu pārdomām un palīdzēja precizēt māksliniecisko nostāju.

Ilgus gadus esmu strādājusi un mācījusies Maskavā. Strādāju teātrī «Skatuve», vadīju rietumu

apgabala latviešu kolhozu teātri. Mācijos un nobeidzu Lunačarska Valsts teātra institūta aspirantūru. Ciešā saskare ar padomju teātra darbiniekiem, iedziļināšanās marksisma-ļeņinisma filozofijā palīdzēja man atbrīvoties no aizraušanās ar naiviem estētiskiem vilinājumiem un paviršas spriešanas par sociālistiskās mākslas likumiem. Mani toreizējie uzvedumi — «Zemnieks Becks», «Dzīve sauc», «Ugunī», «Trojās zirgs», «Ziņģu Ješkas uzvara» utt. bija pilni laikmetīgas elpas.

7

Pa šiem deviņiem darba gadiem Valmieras teātri es centos ieviest sociālistiskā reālisma metodes principus, pirmām kārtām — laikmetīgā, patiesā principu. Mēs ar savu repertuāru, cik vien iespējams, piedalījāmies lielās sociālistiskās dzīves nostiprināšanas un attīstības darbā, komunistiskās audzināšanas darbā.

Mūsdienu lugās un to inscenējumos bieži nav saskaņas starp idejiski politisko un intīmi psiholoģisko elementu. Dažus autorus saista intīmā māksla, un tie kā no mēra bēg no epizodēm, kur parādīta valsts un partijas institūtu darbība un notiek politiski disputi. Citi acīm redzami kultivē sabiedriskās un valsts darbības skatus. Vieniem nav pat pieminēta cilvēku praktiskā darbošanās, kas ir intelektuālās, garīgās dzīves pamatā, citās lugās un uzvedumos, gluži otrādi, dzīve tiek parādīta vienīgi kā vispārīga kopīga darbība — tanīs nav paredzēta nepieciešamība attēlot intīmo dzīvi, tās skaistums netiek atzīts.

Ne cilvēku praktiskās darbības ignorēšana, ne paviršs garīgo procesu attēlojums nesaistās ar pilnskaņīgo, plašo sociālistisko reālismu. Šo divu pasākumu harmoniskā vienotība — sabiedriskā un personīgā — ir tas, pēc kā jātiecas rakstniekam un teātra darbiniekam.

Vairums mūsu repertuāra lugu autoru tiecās apgaismot varenas vēsturiskas un politiskas parādības, bet tai pašā laikā arī uzskatāmi attēloja spilgti indi-

vidualizētas personības un to savstarpējās attiecības: «Skolotājs Straume», «Trīs kapteiņi», «Augstais vilnis».

Izveidojot aktīvu rosību aiz skatuves «Trīs kapteiņos» un «Šakāļos», izvērstas ainas lugā «Mīla stiprāka par nāvi» paplašinājās un padziļinājās dzīves sabiedriskā plāksne. Radot izrādes ar plašu tautas dzīves atspoguļojumu, īstenojās viens no mūsu galvenajiem radošajiem principiem, tāpēc mēs aizrautīgi meklējām ceļus, lai sabiedriskās idejas un motīvi uz skatuves ieskanētos pēc iespējas varenāk un pārlicinošāk. Šajos meklējumos mums palīdzēja Nemiroviča-Dančenko tēze par «sociālo patiesību». Padomju laikā viņš izvirzīja prasību bez ierunām ievērot trīs patiesības: psiholoģisko, skatuvisko un sociālo. Sociālā patiesība uzliek par pienākumu pareizi uzrādīt sociālās pretrunas, precizēt personāžu pozīcijas sociālā cīņā, personāžu sociālā rakstura tieksmes un idejas.

Jautājums par patiesu sociālu raksturojumu atduaras pret prasmī un gatavību piešķirt parādībām, raksturiem, rīcībai pareizu, konkrētu novērtējumu.

Vārdos visi teātra darbinieki uzstājas par idejiski skaidrām un nepārprotamām lugām. Un tomēr starp aktieriem valda nepatika pret skaidru novērtējumu, pret noteikti izpaustu simpātiju vai antipātiju attēlojamai personai. Viņi mēdz teikt, ka autora vai režisora novērtējums esot lieks. Lai skatītājs pats bez priekšā teikšanas atšķir, kas labs un derīgs, kas slikts un kaitīgs!

Rodas jautājums: vai teātris, ja tas atteiksies no personāžu tieksmju un rīcības novērtējuma, varēs sniegt idejiski skaidras izrādes? Palūkosimies, kā praktiski izskatās «teorija» par nepieciešamību slēpt novērtējumu.

Tā, piemēram, M. Ziverta komēdija «Ķīnas vāze», kur bija redzams, kā vēlēšanās iegūt vērtīgu vāzi demoralizē cilvēkus; alkātības dēļ draudzīgā ģimenē izceļas naidis, šīs vāzes dēļ daži ģimenes locekļi kļūst cietsirdīgi. Tomēr komēdijas beigās ir pārsteidzošas.

Kad kļūmīgā vāze saplīst, ģimene nomierinās: māte, bērni, radi, draugi mierīgi sēž, dzer kafiju un ēd torti. Tādējādi iznāk, ka strīds vāzes dēļ bijis tikai īslaicīgs privātpašnieciskā instinkta uzliesmojums un Mārtiņš Zīverts nedaudz koķetējis ar buržuāzisko tikumu sociālo kritiku. Beigās viņš atgriežas pie buržuāzijas ideologiem parastās idilisko buržuāzisko attiecību uzsvēršanas. Šai gadījumā teātrim jāpalīdz skatītājam, lai tas nenoticētu autoram, neticētu šiem ārēji aizkustinoši mīļajiem cilvēkiem. Vai teātris var līdzēt un kā? Teātris var līdzēt, dodot pareizu novērtējumu miera stāvoklim, kāds iestāties ģimenē. Acīm redzot, Zīverta varoņi vairs neķīvējās tāpēc, ka patlaban nebija iemesla strīdam — vāze saplēsta . . . Bet viņi atjaunos mājas karu pirmajā izdevīgajā gadījumā. Tātad teātrim pienācīgi jānovērtē klusās, ārēji mierīgās un satīcīgās ģimenes liekulība. Neatsdzot personāžu īsto raksturu, ir izlīdzēts vienīgi autoram viņa mēģinājumā notušēt patieso stāvokli. Diemžēl, šādas pasīvas interpretācijas sastopamas ne tikai «Ķinas vāzes» uzvedumā vien. Bieži vien aiz principiālas atteikšanās no mākslinieciska novērtējuma slēpjas nevēlēšanās cīnīties ar ļaunumu vai arī snobiska neprasme īsti mīlēt un īsti nīst. Tāpēc ir gluži nepieciešama nopietna saruna par šiem uzskatiem. Katrs no mums vēlas pielikt pie kauna staba birokrātu, karjeristu un krāpnieku Kaliberovu («Lūdzu, atvainojiet»), atklāti parādīt šādus Stilus, Smitus un citus sabiedrotos, kas tirgojas ar tautas dzīvību («Šakāļi»), un, otrādi, ar mīlestību attēlot vienkāršo, lepno, spēcīgo Hannu, drosmīgo un godīgo virsnieku Alenu. Tomēr, jāatzīstas, ka kļūst skumji, noraugoties uz Kaliberova iebiedēto kolhoza priekšsēdētāju Gorško. Mēle neklausā, lai izteiktu bargo nosodījumu, kādu viņš pelnījis par savu rīcību. Un cik daudz mīkstinošu apstākļu iešaujas prātā, kad jādod sociālais novērtējums Panceplim vai kaptēnim Malma. Vecais jūras vilks ar savu despotisko raksturu darījis daudz ļauna. Bet viņš ir uzticīgs savam uzdevumam, visiem spēkiem cenšas izpildīt, ko apņēmis, viņam nav nekādu sav-

tīgu nolūku. Kā lai raksturo Malmu un attaisno viņa nobīdīšanu pie malas? Cilvēku raksturošanā galvenā nozīme piešķirama viņu rīcības *objektīvo* rezultātu novērtējumam. Nevar izvairīties no tā, ka Gorško kļūst par līdzdalībnieku valsts apkrāpējiem vai arī Malma neapzinīgi bremsē ostas atjaunošanu. Taču nepietiek, ja rezultātus tikai atklāj, droši jānorāda uz īstajiem maldīšanās iemesliem un kļūdām. Tikai tad, kad skatītājs ierauga darbojošās personas bez izskaidrinājuma un redz pareizā gaismā aplamas rīcības smagās sekas, viņš ir spējīgs saskatīt pats savus trūkumus un kļūdas. Ir nepieciešama taisnīga un stingra attieksme pret cilvēkiem. Tā izteic īsto humānismu — to humānismu, kas atnes citiem cilvēkiem labumu. Tā paceļas augstāk par visu saprotošo un piedodošo mīkstsirdību. Tāpēc nedrīkst izvairīties no grūtā un smagā pienākuma, kad jādod cilvēkiem novērtējums.

Sarunās ar biedriem gadījās reizēm dzirdēt: «Patlaban nevajadzētu rakstīt «ķildīgas» lugas, bet tikai maigas, laipnas.» Es domāju, ka mūsdienu vēsturiskajā uzdevumā — komunistiskās sabiedrības morālā un materiālā sagatavošanā ietilpst arī nepieciešamība skaidri un nepielūdzami novērtēt cilvēkus un viņu rīcību: jo vairāk mēs tuvojamies komunismam, jo augstākas, prasīgākas un stingrākas kļūst ētiskās normas un cilvēku uzvedības kritērijs. (Tā, piemēram, par nopietnu padomju ētikas pārkāpumu tagad uzskata pasīvu izturēšanos pret citu likteni.)

Ne vienmēr un ne visur patiesība pārlicina pati par sevi. Tai jāpašķir ceļš, pacietīgi jāpierāda patiesības tiesiskums un derīgums. No šī redzes viedokļa nepieciešama skaidrība un noteiktība, tās kļūst par *estētiskām* vērtībām. Autora un aktieru mākslinieciskais novērtējums ir ļoti svarīgs līdzeklis, lai skatītāja uzmanību ievadītu pareizā gultnē un atvieglotu attēloto dzīves parādību izpratni.

Kā aktierim un režisoram skatuviski izdarīt novērtējumu?

Padomju teātra sākuma periodā šī problēma tika risināta aplami. It īpaši proletkulta aktieri stipri

pārspilēja negatīvos personāžus, bet pozitīvais sociālais varonis tika attēlots kā nereāla, ideāla būtne. Šās strāvas aktieri nemaz neinteresējās par personāžu subjektīvajiem stimuliem. Tādējādi novērtējums bieži tika izdarīts, *neatsedzot* tēla būtību.

Tagad neviens nešaubās par to, ka rakstura vērtējumam, tēla vērtējumam organiski jāizriet no tēla paša, ka noderīgākais materiāls, lai spriestu par tēliem, slēpjas viņu rīcībā — *darbībā*, pēc vispārpieņemtās terminoloģijas. Tāpēc es centos savā režisores praksē nevis vienkārši noteikt tēla darbību, bet sniegt *novērtējošo* darbību katrai rīcībai.

Mēs tiecamies savā darbā pēc precīzas darbības. Necili darbi tika parādīti kā necili: Gorško paraksta blēdīgus darījumus un nikni uzbrūk kolhozniekiem. Gideons Smits apstrādā savu klienti Dorisu Stilu, Hļestjakovs dzēruma jūsmā ņirgājas par ierēdņiem. Tieksme pilnīgi atklāt pozitīvo varoņu dvēseles skais-tumu noteica skaidru darbību: Sūrumos biklā Anna neparko nepamet komjaunatni, komjaunatne viņai atklāj dzīves jēgu. Skatā, kur Alens un viņa domu biedri nolemj izbeigt kara kurinātāju intrigas («Šakāļi»), šo virišķīgo tēlu uzvedībā atklājās viņu izpratne, ka gaidāmas grūtības un grandioza cīņas perspektīva, — viņi ne tikai nolemj, bet arī zvēr cīnīties.

Atklāt darbības rakstura jēgu un nozīmi aktīvi palīdz visa uzveduma tēlu sistēma. Artura dusmas, pretīgums, Ilzes ilgstošais rūgtums, šie viņu «vērtējumi» palīdz skatītājam līdz galam izprast Antona Pacepļa zemiskumu.

Mākslinieciskā darbā, kas izpaužas māksliniecisku tēlu *sistēmā*, tēli ir savstarpēji saistīti. Nelielā epizode, piemēram, lugā «Vējš no dienvidiem», kur vecais Pavo velk baļķi, pārlicinoši attēlo kalpa izmī-sīgo stāvokli, bailes no bezdarba. Pareizā spēlē šim skatam nav jāizraisa sentimentāls žēlums pret nespē-cīgo nabaga vīru, bet tam jāskan kā bargai apsūdzī-bai pret nežēlīgo Kurkimeki.

Sociāli patiesam raksturojumam jābūt savā vērtē-

jumā noteiktam, tam jāsniedz atbilde uz jautājumu: kam gala rezultātā kalpo, kam dara labu raksturs — reakcijai vai progresam? Bet pie šāda noteikta secinājuma jānonāk, uzrādot pretrunīgas tieksmes, dažādas rakstura īpatnības un veidus. Tikai tad sociālā patiesība būs mākslinieciski pilnvērtīga.

Cilvēka psiholoģija ir sarežģīta, to grūti atšifrēt, tāpēc daži apgalvo, ka skaidra un noteikta raksturojuma veids no paša sākuma novedot pie shematizēšanas un vienkāršošanas. Turklāt šis veids, kur raksturs jau pašā sākumā tiek atsegts, iznīcinot skatītāja ziņkāri, tāpēc tas neesot lietderīgs. Viņi uzstājas par negatīva rakstura pakāpenisku atklāšanu, par pakāpenisku pozitīvo tēlu iepazīšanu. Vai šāds secinājums ir pareizs? Nē. Šie prātojumi neņem vērā radošo nodomu daudzveidību, tie atzīst tikai vienu paņēmieni. Taču dramaturģijā tiek izmantoti daudzi un dažādi paņēmieni.

Tā, piemēram, Raiņa Spīdola traģēdijas beigās māmā atšķiras no Spīdolas pirmajā ainā. Darbības gaitā viņa apgūst jaunas patiesības un izmaina savu agrāko darbības veidu. Rainis ir parādījis varones personības attīstību. Tēla evolūcija, protams, ir interesanta skatītājam. Tādi vareni Šekspīra tēli kā Makbets vai karalis Līrs attīstās evolūcijas ceļā.

Maija lugā «Mīla stiprāka par nāvi» ir jau personība. Viņas tēls no pašas traģēdijas sākuma līdz beigām ir skaidrs un stingri iezīmēts. Jau pirmajā skatā viņa jūtas dziļi sašutusi par savas draudzenes egoistiskajiem instinktiem. Tādējādi viņa jau pašā sākumā ir noraksturota kā neparasti godīga un skaidra meitene. Darbības gaitā Maija nepārveidojas. Bargajos apstākļos atklājas viņas pārliecības un rakstura dziļums un bezgalīgā pastāvība. Rainis pielietoja Maijas personības atklāšanas paņēmieni. Tādiem tēliem ar pasaules nozīmi kā Hamlets, Dons Kihots, Boriss Godunovs, Čackis arī atklājas to personības, nevis attīstās. Skatītājs izjūt estētisku apmierinājumu tāpēc, ka Maija attaisno augsto priekšstatu, kāds par viņu radies. Mēs jau pirmajā skatā

uzsvērām Maijas rakstura nesamierināšanos un gata-
vību cīnīties.

Pakāpeniskas atklāšanas ceļā attēlots Moljēra «Tartifs». Šis veids dotajā gadījumā organiski izriet no sniegtajiem apstākļiem. Tartifs ir augstākā mērā liekulis, un viņam jāpārliecina Orgons par savu svētumu. Viņa nevainojamā uzvedība sākumā, kā to bija iecerējis autors, izraisa skatītājā šaubas, vai Dorinai taisnība, apgalvojot, ka Tartifs ir krāpnieks. Moljērs ilgāku laiku slēpj sava varoņa īsto seju. Turpretī Šekspīrs jau pašā sākumā atmasko nodevēju intrigantu Jago, kurš meistarīgi izliekas par Otello uzticamo draugu.

Pielīdēju, iztapēju un divkošu lomu izpildītājiem pakāpeniski jāatsedz šie raksturi, tomēr vienīgi tad, ja apstākļi to prasa. Komēdijā «Lūdzu, atvainojiet» izejas stāvoklis ir šāds: Gorško baidās no Kaliberova, godīgā kolhozniece Hanna ir neizpratnē, vai padomju vadošs darbinieks tā rīkosies kā Kaliberovs. Tātad vajag attaisnot cilvēku attieksmes pret Kaliberovu un jau pašā sākumā skaidri un noteikti parādīt viņa liekulību un karjerismu. Dotajos apstākļos Kaliberova negatīvo īpašību īslaicīga slēpšana būtu līdzvērtīga mākslinieciskam viltojumam. Dramatiskā interese šeit saistīta ar karjerista atmaskošanu. Sižeta risinājuma gaitā visā pilnībā atklājas viņa zemiskums un bīstamība.

Tātad izrādījās, ka dramaturģijas meistari bija izmantojuši trīs dažādas iespējas: rakstura attīstību, personības atklāšanu un raksturīgā īslaicīgu slēpšanu. Šīs iespējas nedrīkst patvaļīgi izmantot, tās nosaka dzīves mākslinieciskā materiāla raksturs. Kategoriski jāiebilst pret mēģinājumu izsludināt īslaicīgas slēpšanas paņēmieni kā universālu līdzekli, tas jāpielieto vienīgi tur, kur tas attaisnojas.

Esmu pārliecināta, ka nav iespējams atklāt cilvēka raksturu ar psiholoģisku patiesību, atrauti no sociālās patiesības, un, ņemot par izejas punktu pēdējo, es tiecos atklāt cilvēku daudzveidību un pretrunas, rakstura izaugsmi.

Iztirzājot aizsargu virsnieku Bruno un Luda («Uz jauno krastu») raksturus, sākumā konstatējam viņu zvērisko naidu pret revolucionāriem, viņu sadistisko tieksmi mocīt vājos un nabagos. Šie viegli saskatāmie rakstura vilcieni ir visai svarīgi, bet vēl nedod materiālu pilnvērtīgam tēlam. Meklējot jaunu materiālu, rodas jautājums: kā un no kā dzīvo Bruno un Ludis? Izrādās, ka viņu intereses ir ļoti primitīvas. Dzert, ālēties, pārēsties, pļāpāt. Lai izklaidētos, uzsāk brutālu spēli ar Annu. Mēs parādām viņus kā tukšus, pārsātinātus, primitīvus jauniešus, kā mietpilsonības purva iemītniekus. Noskaidrojas viņu individualitāte. Tā kļūst vēl saprotamāka, kad izseko viņu ikdienas paradumiem un izpriecām, kas ir ciešā saskaņā ar viņu politisko darbību.

Sociālās patiesības aktivitāti un spēku sastāda vesela rinda īpašību. Dziļi māksliniecisks sociāls raksturojums ir plašs, bagāts un trāpīgs.

8

Valmieras teātri mana darba laikā sauca par publicistisku teātri. Šāds mūsu radošās teātra sejas novērtējums mums nozīmēja pozitīvu raksturojumu. Daži teātru darbinieki ar vārdu «publicistika» izpauđa negatīvu attieksmi pret mūsu darbu. Esmu jau izteikusi savas domas par šo jautājumu, bet, tā kā radošās pārrunas Savienības republikās turpinās vēl joprojām, būs derīgi vēlreiz atgriezties pie šīs problēmas un sīki noskaidrot teātra pozīciju. Sāksim ar šī bieži lietojamā vārda «publicistika» jēgas noskaidrošanu, pieņemot, ka noskaidrošana palīdzēs precizēt strīda objektu.

Tiešā nozīmē ar publicistiku saprot uzstāšanos, kur apspriež jautājumus ar plašu *sabiedrisku* nozīmi, tos nododot *sabiedriskai* tiesai, atklātai iztirzāšanai.

Ar terminu «mākslinieciskā publicistika» domāta tēlaina īstenības atklāšana, kas traktē jautājumus un problēmas, kuras satrauc plašas aprindas un tiecas

pēc publikas aktīvas uztveres. Tā tad mākslinieciskā publicistika ievērojama ar savu straujumu, mērķtiecību un idejisko bagātību. Tā labprāt izmanto trāpīgus, spēcīgus, intelektuālus izteiksmes līdzekļus, jo ir mākslinieciskās propagandas visatklātākais veids.

Mākslinieciskā publicistika ievērojami atšķiras no tādas literatūras, kas attēlo intīmas problēmas un tiecas tikai pēc izteikti personīgām emocijām — klušiem, noslēgtiem priekšiem vai skumjām.

Mākslinieciskajā publicistiskā argumenti, slēdzieni un aicinājumi netiek formulēti, bet izriet no tēlu sistēmas; tā atšķiras no tādiem darbiem, kur apgalvojumi, aicinājumi, autora slēdzieni tiek vienkārši deklarēti, bet neizriet no mākslinieciskā tēlojuma. Tos nevar pieskaitīt pie īstas literatūras, pie mākslinieciskās publicistikas. Šāda publicistika var būt derīga uz īsu laiku, bet tā nevirza mūsu sociālistisko mākslu uz priekšu, kaut arī autoru pārlicība ir patiesa un progresīva.

Mākslinieciskā publicistika uzskata par savu pienākumu likt ļaudīm atzīt rakstnieka domas un aicinājumu un darboties (karot ar sabiedrisko ļaunumu un pašreizējā cīņā par sociālistisko principu īstenošanu). Šā uzdevuma izpildīšanai publicisti pielieto īpašu radošu stratēģiju un izstrādā specifiskus paņēmienus, kurus var nosaukt par publicistiskiem. Mākslas vēsturē mēs sastopamies ar visdažādākiem izteiksmes līdzekļiem, publicistiskās stratēģijas paņēmieniem — kora dziesmām, vēsturiskām atkāpēm, disputu skatiem grieķu traģēdijās un komēdijās, idejiskiem monologiem un replikām filozofiskajā un politiskajā plāksnē Lope de Vegas, Kalderona, Rasīna, Moljēra, Šekspīra, Šillera, Gētes, Gribojedova, Ostrovska, Ibsena lugās. Mūsu laikmeta izšķirošajā cīņā starp sociālisma sistēmu un imperiālistisko reakciju publicistiskā stratēģija ir sevišķi vajadzīga. Pārbaudītajiem publicistiskajiem paņēmieniem nākuši klāt jauni papildinājumi, kā intermēdijas, disputi, komentāri, lozungi revolucionārajā dramaturģijā un revolucionārās izrādēs kapitālistiskajās valstīs (mūsu «va-

jātais teātris», Piskatora teātris). Sevišķi intensīvi un produktīvi publicistiku pielietoja savos eksperimentos Brehts (songi, kori). Šādā pašā garā strādāja arī TRAM (Darba jaunatnes teātris) dramaturģija. (Uzplūdu ainas, darbības pārcēlums no tagadnes uz pagātni un nākotni.)

Pēdējā laikā mākslinieciskās publicistikas meklējumi pēc iedarbīgiem līdzekļiem ir atkal aktivizējušies. Šai virzienā interesantu darbu veic Amerikā A. Millers, Anglijā daži Brehta sekotāji, Londonas «Theatre Workshop» dramaturģi, Čehoslovākijā P. Kohouts, turku revolucionārais dramaturģs Nazims Hikmets (intermēdijas, disputi, netieša iekšējā monologa izpausme...), pie mums A. Arbuzovs («Irkutskas stāsts»), A. Šteins («Okeāns»), V. Panova («Atvadas baltajām naktīm»), J. Štoka «Enkurlaukums».

Lielais materiāls gaida teorētisko apstrādi. Speciāli mākslinieciskās publicistikas attīstības vēsturiski pētījumi varētu sniegt svarīgu palīdzību mūsu dramaturģiem un teātra darbiniekiem.

Vairums mūsu repertuāra lugu pieder pie mākslinieciskas publicistikas. Mēs centāmieš skatuviski atveidot publicistikas enerģisko darbību, dedzīgumu, aicinājumu. Es domāju, ka skati, kur tiek iztirzāti politiski un filozofiski jautājumi, ir tikpat cilvēcīgi, tikpat satraucoši kā skati, kur atklāj mīlestību vai parādās greizsirdība. Šis pilnvērtīgais mākslinieciskais materiāls augsti jāvērtē. Mēs tekstuāli saglabājam visus strīdus «Spokos», «Amerikas balsī», «Stāstos par mācītājiem». Esmu pat atstājusi pagaro, puķaino jūras kaujas aprakstu Tirso de Molinas spāniešu komēdijā, kaut arī tas pagausina darbības tempu. Vēstījums izraisa skatītāja interesi par vēsturiskajiem notikumiem un sniedz interesantas vēsturiskas ziņas. Paplašināt intelektuālo apvārsni ir viens no skaistākajiem teātra pienākumiem, tā teātra, ko N. Ostrovskis nosaucis par universitāti.

Politiskās un filozofiskās plāksnes scēnās ir nepieciešamas skaidras politiskas domas. Ja tas bija vajadzīgs, lai doma būtu saprotama, es nedaudz aplāpēju

strīdu un pārdomu emocionālo skanējumu un palēnināju darbības dinamiku.

Režisors Brehts nekad nesniedza uz skatuves tumsu arī epizodēs, kas notika naktī, tāpēc ka skatuves krēsla apgrūtinā uztvert teksta jēgu.

Es pārliecinājos, ka man ir taisnība, kad samērā nesen noskatījos Maskavas Dailes teātrī A. Aļošina lugas «Viss paliek cilvēkiem» uzvedumu (luga ar nosaukumu «Lāpa» tika uzvesta Rīgas Krievu drāmas teātrī). Tur notiek strīds starp ateistu akadēmiķi Dronovu un garīdznieku Serafimu. Dronova lomas izpildītājs V. Orlovs lieliski un pārliecinoši atklāja zinātnieka iekšējo satraukumu, zinātnieks jūtas sašutis par tumsonīgo, murgaino ticību. Bet replikas tika pasniegtas drebošā balsī, pārāk saspringtā intonācijā, tāpēc arī Dronova antirelīģiskā argumentācija nebija skaidra. Turpretī viņa idejiskais pretinieks Serafims J. Koļcova izpildījumā mierīgi disputēja: viņa argumenti bija skaidri dzirdami, tāpēc viegli saprotami. Tātad Dronova iebildumi dedzīgā izpildījuma dēļ bija skatītājiem grūti saprotami, garīdznieka ticības apliecinājumi īstenībā palika neapgāzti un autora antirelīģiskā polemika nenasniedza mērķi.

Politiskās un filozofiskās epizodes vajag padarīt saprotamas, nedrīkst censties tām piešķirt pievilcību ar mākslīgu dramatizēšanu vai arī saīsināt tās.

Padarīt tēmu saprotamu, cilvēcīgu — šis jautājums nodarbina visus teātra ļaudis. Taču nepareizi dara tie, kas cilvēcīgo meklē vienīgi ārpus politiskās sfēras, neviļus nostādīdami vienu otram pretī. Politiskās tieksmes satur sevī un apvieno lielu daudzumu satraucošu cilvēcīgu jūtu, domu un darbu. Politiskie lozungi un principi tos vispārina. Jāprot tos atšifrēt un atklāt cilvēciskā pamatu. Daži teātra darbinieki to vēl nesaprot, cilvēcīgais viņiem nozīmē pirmām kārtām uzsvērt tēlos pasīvo mīkstsirdību, smalkjūtību. Un tā uz skatuves rosās dažādi mīļi tēvocīši un krustmāmiņas, kas atklāj sevi jūtu uzplūdumos, bet neredzam revolucionārus cīnītājus, darbīgus cilvēcis-

kās cieņas un laimes aizstāvjus, kādus iecerējis autors.

Pārsteidzoši, cik dažkārt cilvēciskuma propagandisti akli paiet garām patiesi aizkustinošām un dziļi cilvēciskām parādībām. «Taņā» kādas Sibīrijas industriālas pilsētiņas strādnieki kā pateicības zīmi pasniedz savai ārstei Taņai zaļu gurķi, nevis puķu pušķi vai kādu nieku. Režisors sprieda, ka pateicības skats ir primitīvs, tā esot agitācija... Kam tas vajadzīgs? Un šo skatu izmeta... Diemžēl, viņš nebija pamanījis, ka šis gurķis ir izaudzēts bargajā ziemeļu klimatā! Tātad ļaudis godina Taņu ar vērtīgu, ļoti dārgu dāvanu, kas saistās ar darba uzvaru. Mākslinieka uzdevums — atsegt ar šo dāvanu vienkāršu padomju cilvēku jūtīgo sirdi, mazajā saskatīt lielo, cilvēcisko!

Lai publicistiskais lugā iegūtu pilnvērtīgu skatuvisku izteiksmi, teātris izstrādāja daudz dažādu paņēmieni.

Vispirms pastāstīšu par raksturu un notikumu tēlainu iedzīvināšanu.

Publicistikai specifisko sevišķi spēcīgo iedarbības aktivitāti uz skatītāju panāk ar to, ka tēla traktējums, rīcības atklāšana nesaudzīgi šausta sabiedrības ļaunumu. «Spokos» trauksmaino domu rašanās process norisa sevišķi intensīvi. Alvinga kundzes buržuāziskās morāles kritika dziļi iespiedās skatītāja apziņā. Alvinga kundzes un mācītāja Mandersa saskare norisa saskaņā ar dotajiem apstākļiem, kā tas mēdz būt jebkurā patiesā spēlē... līdz ar to notika abu saskare ar skatītājiem, viņi dalījās ar tiem savās šaubās un uzticēja savus atklājumus un secinājumus. Tiešām, skatītājs, it kā atbildot aktierim, apsvēra varoņu izpaustās domas, t. i., aktīvi tās uztvēra.

Fašistu piedauzīgā rīcība lugā «Šakāli» bija plaši izvērstā. Grautiņa tračis un troksnis plosa nervus jūtīgajai Dorisai, kas sēž savā savrupmājā, bet mūsu skatītājā tas izraisīja aktīvu pretīgumu pret fašistiem.

Drosmīgi saīsinot, ar koncentrētu precīzu izteiksmi un ar fizisku darbību it kā formulējot domas, Mīces pāraugšanas skatā «Ciemā pie jūras» izveidojās

publicistiski satraucoša un skaidra noslēguma aina ar dziļiem varones pārdzīvojumiem.

Gribētos pieminēt arī citu režisoru inscenētās publicistiskās izrādes, lai noskaidrotu sarežģīto jautājumu par skatuvisko publicistiku.

Ļeņingradiešu izrādē «Optimistiskā tragēdija» ir epizode — vāciešu pēkšņs uzbrukums revolucionāro matrožu nodaļai. Epizode noris tā: no skatuves apļa apakšas parādās vācieši, viņi redzami tikai līdz pusei — visi vienādi gērbusies, galvā vienādas kaskas, visiem vienādi neizteiksmīgas sejas, viņi gatavi izpildīt pirmo pavēli. Virsnieks ķērcošā balsī nosauc pavēli: kareivji bez steigas kā automāti pieceļas, ieņem jaunas pozīcijas. Atkal pavēle — iet uzbrukumā. Aina noris mērenā tempā. Kaut arī trūkst šaržējuma, baismīgās, neizteiksmīgās, necilvēcīgās vācu imperiālistiska kara mašīnas attēlojums spēcīgi satrauc. Inscenētāja G. Tovstonogova uzvestais rēgs pašā būtībā ir krasi publicistisks: viss līdz pēdējam sikumam aprēķināts, lai inscenētāja skaidro domu maksimāli precīzi īstenotu. Raksturojums tik spilgts un skaidrs, ka nerada nekādus pārpratumus un skatītājs to uztver tieši un trāpīgi: ķeizaram uzticīgie vācieši ir kara roboti. Skata skaidrā doma neatlaidīgi aicina vērīgi sekot, aicināt būt gataviem cīņā ar tiem, kas perina domas atjaunot agresīvo vācu kara mašīnu.

Pāriešu pie cita publicistiski skatuviska paņēmieni varianta, kur teātris vērsās tieši ar idejisko vērtējumu pie skatītāju zāles.

Izrādē «Stāsti par mācītājiem» darbojās diktors. Diktora tēlā izpildītājs skandēja no proscēnija Ļeņina antireligiskos teicienus. Intermēdijas operēja ar mūsdienu materiāliem, norādīja skatītājiem, ka luterāņu un katoļu baznīcas kalpu darbība un morāle ir vienādi naidīgas tautai.

Citos uzvedumos personas pašas apelēja pie publikas ar idejiskiem aicinājumiem (beigu replikas «Uz jauno krastu», «Dienvidos no 38. paralēles»). Publicistisko funkciju bieži izpildīja mizanscēnas, piemēram, «Ziņģu Ješkas uzvarā» no kungu galda padzītā

Otīlija, tragēdijā «Mīla stiprāka par nāvi» ļaužu augstu paceltajās rokās mirusī Maija. Tāpat kā simboliskā akmeņu mešana un to atbalss lugā «Vējš no dienvidiem» aicināja piekrāptos darba cilvēkus saprast savu dzīvi kapitālistiskajā jūgā, aicināja cīņā.

Pieminot nedaudzos piemērus, jāpiebilst, ka šos paņēmienus izmantoja ne tikai tāpēc, ka tie bija spilgti, ekspresīvi un lakoniski. Tiem bija ievērojama nozīme, un tie tika pielietoti svarīgu un saturīgu aicinājumu nodošanai, t. i., publicistiskos nolūkos. Publicistiskais virziens padomju dramaturģijā un padomju teātrī sākās ar V. Majakovska «Mistēriju-bufu». Vēstures gaitā šis virziens nostiprinājies un attīstījies.

Tomēr pārāk bieži teātra recenzijās atzīst, ka uzvedumos (mūsdienu un klasiskajās lugās) trūcis sabiedriskā patosa, lugu polemiskums bijis truls, ka izcēlušās vienaldzīgas sadzīves ainas, autoru domu skaidrību nomainījuši miglaini mājiēni. Tas pierāda, ka mākslinieciskās publicistikas tiesiskums gan vārdos tiek atzīts, bet īstenībā daži teātra darbinieki to noliedz un apstrīd.

Atklāti strīdas tikai par detaļām, atsevišķiem frontāliem publicistiskiem paņēmieniem, kā diskusiju, argumentāciju, formulētajiem slēdzieniem, strīdas, kādiem jābūt monologiem, pārdomām. Aizrāda, apgalvo, ka šie paņēmieni ir loģiski racionāli, ka tie ir pretrunā ar mākslu. Tomēr mākslas vēsture nepārprotami apliecina, ka tos izmantojuši ievērojamākie meistari un tos pielieto vēl šodien. Ja loģiskās vietas papildina un nostiprina tēlaina spēle, ja tās ir dziļas, skaidras, spilgtas, dzīvas un konkrētas, tad tās pastiprina visa uzveduma māksliniecisko vērtību. Patiesībā strīds grozās ap kardinālu jautājumu — par divu pretrunīgu pasākumu vienotību mākslinieciskā tēlā — emocionālā un intelektuālā. B. Brehts vispārfilozofiskā aspektā rakstīja: «Jaunai šķirai, kas ceļas, un tiem, kuri kopā ar to cīnās, iznāk sadurtes ar lielu radošu pretrunu starp saprātu un jūtām. Jūtas

liek saspringt mūsu saprātam līdz pēdējai iespējai, un saprāts noskaidro mūsu jūtas.»

Emocionālā un intelektuālā pasākuma iedarbība ir savstarpēja. Šī mijiedarbība jāizmanto, nevis jāignorē.

Skatuvei jābūt universitātei un sabiedriskai tribīnei. Esmu pārliecināta, ka turpmāk tendence uz māksliniecisko publicistiku teātra nozarē katrā ziņā pastiprināsies tāpēc, ka tā tuvu saskaras ar mākslas partejiskuma problēmu risinājumiem un mākslinieciskā vispārinājuma pastiprināšanu. Mūsdienās tās abas ir centrālās radošās problēmas, kuru atrisinājumu saspringti meklē autori un režisori.

Strādājot Leona Paegles teātrī, es nemitīgi tiecos pēc dzīviem, pilnasinīgiem tēliem. Mūsu teātrī tika uzvestas liela apjoma lugas un tautas epopejas — lugas ar tautas skatiem. Padomju teātra tradīcija ir, parādot tautas skatus, atsegt tajos pēc iespējas vairāk individualizētu raksturu.

Par tautas skatiem uzvedumos «Trīs kapteiņi» un «Uz jauno krastu» es jau runāju. Citos uzvedumos vēl krasāk izauga prasība iesaistīt tautu pašā darbībā, pārvērst tautu it kā par personāžu, kas virza darbību. Tā uzvedumā «Dedzīgās sirdis» komjaunieši kvēli aizstāvēja apmeloto Laimu. A. Griguļa lugas «Kramā ir uguns» uzveduma finālā parādās grupa mehanizatoru un traktoristu, kas ieradušies kopā ar labākajiem kolhozniekiem, lai realizētu viņiem uzticēto svarīgo uzdevumu.

Gribu pakavēties pie darba ar tautas skatiem lugā «Mīla stiprāka par nāvi». Lugā ir daudz tautas tēlu, bet tie nav skaidri diferencēti. Vispirms es atšķīru savrup replikas, kas izteica vienādus uzskatus, tieksmes, vienādu idejisku pozīciju pēc galvenajiem konfliktiem (miers vai karš, cilvēciskais vai varmācība). Tādējādi izkristalizējās vesela rinda skaidri atšķirīgu personāžu. Spilgti izcēlās meitenes tēls ar gaišu un trauslu dvēseli, viņa daudzējādā ziņā tuva Maijas

tēlam. Taču tautā bija arī negatīvi raksturi, vieglprātīga, koķēta meitene un nekaunīgs puisis ar rupjiem, zemiem instinktiem.

Pateicoties «dramaturģiskajam darbam», izrādē nepiedalījās bezveidīga tautas masa, bet darbojās dažādi indivīdi ar saviem atšķirīgajiem raksturiem.

Piektajā cēlienā tauta sapulcējusies vecās pils tiesu zālē, kur notiek tiesas sēde sakarā ar Maijas līgavaiņa Heila apvainošanu līgavas slepkavībā. Tautu šeit vieno vēlēšanās, lai tiktu spriesta taisnīga tiesa un lai atriebtu mīļotās meitenes Maijas nāvi. Paviršā skatījumā varētu likties, ka tautas masu loma ir pasīva, it kā vienīgi apslēpti izsakot savas simpātijas, uzskatus un pārdzīvojumus. Šo iespaidu pastiprina barjera un bruņotā sardze, kas šķir tautu no tiesnešiem, un, šķiet, neviens no tiesnešiem nevēlas dzirdēt tautas domas. Bet, vērīgi izlasot Raiņa tekstu, atklājās tautas iedarbība uz galvenā tiesneša (zemes tiesneša) rīcību. Pārliecināta par to, ka Heils nav vainīgs, tauta tur aizdomās varas vīrus, kas cenšas pasargāt no soda īsto vainīgo — poli panu Jakubovski.

Tautas līdzjūtīgās replikas, adresētas Heilam, īstenībā ir uzstāšanās, lai viņu aizstāvētu. Tanīs ir prasība tiesāt taisnīgi, protests pret nevainīga cilvēka spīdzināšanu. Tauta ar savu aktīvo iejaukšanos gūst panākumus. Galvenais tiesnesis, kas audzināts toreizējās modernās filozofijas garā, humānisma garā, ņemot vērā tautas noskaņojumu, uzsāk strīdu ar piesēdētājiem, kuri pieder pie vecajiem aristokrātiem, un gudri izvirza priekšlikumu par dieva tiesu.

Darbības laikā tautas aktivitāte pieaug. Tauta tieši iejaucas tiesas procesā. Kad Heilu attaisno, tauta, pagrūžot nost sardzi, metas pie viņa un ielenc no visām pusēm. Cēliena pēdējās epizodēs tauta kā pilntiesīgs saimnieks ieņem visu skatuves laukumu. Tā sāk rīkoties. Puīši un meitas paceļ zārku, kur guļ ar sarkanu lakatu pārklātais Maijas liķis. Tautai uzticēta pēdējā replika, kas satur tragēdijas filozofisku slēdzienu: «Karš ir nokāvis taisnību, taisnība paceļas

atkal dzīva no mirušās Maijas miesām!» (Raina tekstā šī replika atradās cēliena vidū. Es to pārliku uz beigām.) Tādējādi tautai izrādē bija aktīva loma, tauta noteica notikumu gaitu.

Ne katrreiz izdevās tik skaidri iedzīvināt tautas spēkus, bet mūsu teātra ļaužu skatos vienmēr bijusi tendence parādīt tautu — vēstures veidotāju. Par vienu no mūsu principiālajām, radošajām prasībām kļuva tieši vai netieši, bet publicistiski skaidri atklāt tautas vēsturisko nozīmi.

Tā kā Valmieras teātra kolektīvs bija neliels, tad tautas skatus uzvest tehniski bija visai sarežģīti. Centāmies ar dekoratīvā ietērpā palīdzību radīt ilūziju, ka daži desmiti izpildītāju ir neskaitāms pūlis, par ko stāsta luga.

L. Paegles pasakā-lugā «Runga, iz maisa!» pa kreisi bija uzcelta Cīrulīša mātes mājas priekšējā siena. Žogs pa labi (otrajā plānā) sadalīja skatuves laukumu, izveidojās neliela telpa šaipus un viņpus žoga. Mājas logā bija redzams policists, kas meta laukā pa logu dažādas istabas lietas. Loga priekšā pacēlās nekārtīga mantu kaudze. Tai tuvojas uz ūtrupī atnākušie pircēji un arī vienkārši ziņkārīgie, daži šo to no kaudzes izvelk un aptausta. Citi iztālēm nelielos pulciņos vēro. Daži pircēji, gaidīdami ūtrupes sākumu, pastaigājas gar žogu, aiz kura drūzmējas ļaudis.

Tādējādi ar dažām uz skatuves izvietotām grupām izveidojās ūtrupes skats un iespaids par ļaudīm, kas piepilda pagalmu.

Lugas «Mīla stiprāka par nāvi» piektā cēliena tautas skatam vajadzēja meklēt citu atrisinājumu, jo te tauta uzstājas kā saliedēta masa.

Liela, veclaicīga zāle, no tās norobežots neliels kakti — tur uz pakāpeniski paaugstināta laukuma cieši rindās sēž un stāv cilvēki no vienkāršās tautas. Telpas krēslainajā gaismā cilvēku saujiņa liekas iespaidīgs ļaužu pūlis.

Katru reizi citādi un no jauna jāizvēlas atrisinā-

jums, kas konkrētajos apstākļos palīdz ar nelieliem spēkiem izveidot pārliecinošus tautas skatus.

Tautas skati audzināja aktierus. Tautas skatu personāžam nav daudz teksta, tikai daži teikumi, replikas... Ar skopu teksta materiālu jāizveido noteikts individuāls raksturs ar savām tieksmēm, idejisko pozīciju, darbību. Tas palīdz aktieriem apgūt skaidra un koncentrēta raksturojuma meistarību.

Luga ir teātra izrādes pamats. No šī vispāratzītā stāvokļa der izdarīt nopietnus secinājumus režijas metodikā: inscenējuma darbu vajadzētu sākt ar darbu pie lugas. Vispirms es nodevos tēlu sistēmas, fābulas, žanra analīzei, ideju noteikšanai, rūpīgi lasīju tekstu (darbību, skatus, epizodes). Nākamais posms bija sastādīt izrādes teksta galīgo redakciju; nepieciešamos labojumus, repliku pārvietošanu, akcentu izmaiņu, papildinājumus. Reizēm sīki labojumi sniedza lielu palīdzību idejas pastiprināšanai un noskaidrošanai.

Ļoti dzīvi norisa kopīgais radošais darbs mūsdienu latviešu rakstnieku lugās. Viss kolektīvs piedalījās un studēja V. Lāča romānu un mēģinājumos ieteica uzņemt tekstā svarīgas replikas. Tika izteikti lietderīgi aizrādījumi mūsu dramaturģei A. Brodelei teksta precizēšanā. Iepriekšējais darbs ar tekstu ir ļoti noderīgs. Vispusīga, kritiska mākslinieciskā materiāla studēšana, tāpat arī tā struktūras, virziena un arhitektonikas pētīšana atvieglo darbu pie izrādes, pēc teksta atsegšanas vieglāk izprast visa veselā ritmu, daļu attieksmi pret veselo.

Valmieras teātris uzveda visdažādākos žanrus, sākot ar tragēdiju («Mīla stiprāka par nāvi») un beidzot ar vodevilām («Seši mazi bundzinieki», «Kur ir tā iela, kur ir tas nams»). Ievērojamu vietu reperetuārā ieņem agresīvā satīra un mūslaiku patētiskā tautas epopeja. Mēs nenorobežojāmies pierastās žanra formās un centāmies paplašināt, dažādot žanrus.

Žanru autors izvēlas saziņā ar stratēģisko ideju, pēc kuras viņš vadās. Inscenētājam ir svarīgi izprast

žanru. Nav pareizi, ja teātris visas lugas risina pēc viena žanra. Ignorēt žanru, kādā darbs uzrakstīts, ir rupjš pārkāpums pret autora nodomu un lugas dzīvo dvēseli. Ir jātēlo prasītajā žanrā, to izmainīt drīkst tikai tad, ja tas atbilst darba garam un pastiprina iespaidu.

Tomēr intīmas mākslas aizstāvjiem pa prātam ir vienīgi remdeni, mēreni darbi, viņi īsti neatzīst krasus, noteiktus žanrus ar spilgtiem kontrastiem. Nivēlējot tos, viņi samaina lielu tragēdijas patiesību pret bezveidīgas lugas sīkumainību un satīras iznīcinošos smieklus pret vieglas komēdijas jautriem smieklīgiem. Analizējot «Mežu», «Lūdzu, atvainojiet», «Šakāļus», «Ziņģu Ješkas uzvaru», es centos noskaidrot šī žanra praktisko izpratni. Satīrisko žanru izvēli, dabiski, ietekmē blakus uzdevums skaidri norādīt ļaunuma vaininiekus un visus ļaunuma cēloņus, aicināt skatītājus uz cīņu.

«Ziņģu Ješkas uzvarā» Otilija-Liepiņa atgrūž katru uz savu pusi cieši apkampušos pāriņi. Es piekritu šai farsveidīgajai darbībai tāpēc, ka tā iespējami skaidri raksturo nabaga Otilijas izmisīgo neatlaidību. A. Martinsons-Trufaldino «Divu kungu kalpā» aši norij gardu kumosu un gluži kā kaķis meklē ar acīm, vai nav palikušas kādas druskas. Tas norisa bufonādes plāksnē. Mēs jautri runājām par cietsirdīgo īstenību: mūžīgi izsalkušā itāliešu nabaga lielo ēstgribu.

Dažādu žanru paņēmienu ieviešana ienes teātrī daudzveidību, krāsainību, atdzīvina īstenību; ja paņēmiens palīdz atklāt dzīves patiesību, tad tas ir pilnīgi attaisnots.

Sociālistiskā reālisma māksla ir iespaidīga tādēļ, ka tēlo cilvēku un darbību, kura pārveido pasauli. Padomju izrādēm tāpēc nozīmīgi ir ne vien patiesi tēli — raksturi, bet arī patiesi sižets, ar ko saprot savā starpā saistītu notikumu kompleksu. Par notikumiem (skatuviskajā terminoloģijā) sauc rīcību un atgadījumus, kas izraisa dzīvē veselu virkni atbildes notikumu. Turklāt svarīgi, ka rīcība un notikumi no-

pietni iedarbojas uz personāžu savstarpējām attiecībām un rada svarīgas sekas. Tādējādi notikumumu analīze mudina ne vien studēt dzenuļus, apstākļus, iemeslus, kas izraisa notikumus, raksturu darbības veidus, bet izpētīt un novērtēt cilvēku darbības sekas. Tātad fābula ar notikumiem parāda un nostiprina personāžu darbības loģiku un nozīmību.

Es pakāpeniski sapratu dramaturģiskās analīzes radošo lietderību un, dabiski, arī nepieciešamību studēt fābulas un notikumus un pamazām iedziļinājos notikumu filozofiskajā saturā.

Sākot ar uzvedumu «Trīs kapteiņi», notikums ieņēma mēģinājumu darba metodikā ievērojamu vietu. Vispirms tika sameklēti lugas cēliena vai ainas galvenie notikumi, tad notikumi, kas sagatavo galveno, un tāpat arī papildu notikumi, kas veido tā dzīvo plūsmu. Sūrumu otrās ainas analīzei, kur morāli norūdījās Anna un Žanis, vajadzēja dot zināmu priekšstatu par šo darbu. (Tāpēc esmu šo ainu tik sīki aprakstījusi.)

Kādas priekšrocības sniedz notikumu meklēšanas metodika? Tā izceļ no iespējamiem apstākļiem pašu galveno, atklāj ainas, lugas būtiskā pamata virzošo spēku. Ar to vien nepietiek, ka aktieri reaģē uz notikumiem. Ir svarīgi uzrādīt notikumu rezultātus un sekas. Epizodēs, kur noris cīņa, režijai katrā ziņā jāfiksē tās rezultāts — uzvara, sakāve, kapitulācija, samierināšanās vai arī uzskatu maiņa, savstarpējo attiecību novērtējums. Tikai tad, ja *katrā* epizodē pakāpeniski izceļ tās fābulu, sižetu, rodas patiesa raksturu attīstība, savā veidā izmainīdami apstākļus.

Cenzdamās, lai katra epizode tiktu spēlēta sižetiski, es precizēju darbības uzdevumus — ko dara persona un ko sasniegusi, sekoju personāžu saskares dzīvajam procesam.

Jāatgādina lomu izpildītājiem, ka viņiem viegli aizmirstas darbojošos personu pašsajūta, kas sižeta darbības gaitā izmainās.

Viens no izteiksmības produktīviem līdzekļiem,

kas palīdz nostiprināt un izcelt atsevišķus notikuma posmus un pašu notikumu, ir mizanscēna. Aktieru novietojumam un kustībai telpā jābūt psiholoģiski attaisnotiem. Bet sameklēt mizanscēnas, kas būtu vienīgi psiholoģiski attaisnotas, mani radoši neapmierināja. Šādās mizanscēnās nav pietiekami izmantotas lielās iespējas.

Pēc kā es tiecos?

Komēdijā «Lūdzu, atvainojiet» Moškins (kuru ļoti iespaidīgi attēloja K. Lorencis) ierosina savam priekšniekam Kaliberovam, rajona atbildīgam darbiniekam, ar šantāžas, krāpšanas palīdzību panākt lauksaimniecības plāna «izpildi». Uzvedumā šī epizode norisinās šādi: Kaliberovs uzaicina Moškinu uz partiju biljarda. Spēles laikā Moškins kā starp citu ieteic Kaliberovam blēdīties. Biljards palīdz raksturot Kaliberova mājas apstākļus, turklāt sniedz ērtas iespējas aktieru spēlei. Kaliberovs var efektīvi tēlot sašutumu: nikni doties uzbrukumā ar biljarda nūju pret kārdinātāju Moškinu, un tas, apdomādams gājienu, var nemanot novērot Kaliberovu. Mizanscēnas maiņa ap biljarda galdu optiski pastiprina sarunas gājienu — Moškina priekšlikumu, Kaliberova liekulīgo sašutumu un noslēguma darījumu starp abiem blēžiem.

Tādas mizanscēnas vajadzīgas ne tikai, lai psiholoģiski atklātu sižetu, bet lai fābulu saistītu ar sižetu, viegli paliktu atmiņā.

Kāds cits piemērs — Hļestakova vēstules lasīšana viesiem. Tas, kurš vēstulē tiek ļauni noraksturots, satraukts aiziet no sabiedrības, kas aizpilda zāles centru un kreiso pusi, un pāriet uz otru pusi, ko mēs metaforiski nosaucām par «elli». Arvien vairāk viesu aiziet uz turieni. Beigās visa sabiedrība atrodas ellē. Mizanscēnas paliek atmiņā un, galvenais, nostiprina autora *domu*, ka šinī sabiedrībā visi ir cits cita vērti, visi ir blēži, nelieši, skauģi, kārtības traucētāji.

Fināla mizanscēnām, kam jāatveido cēliena, lugas dziļā, skaidrā doma, slēdziens, jābūt plastiskām. Goda

istabā saimnieki svin dēriņas — Ješkas «uzvaru» pār Ludmilas vecākiem, dažāda lieluma galdi pielikti cits pie cita — iznācis garš galds. Pie tā apsēžas saimnieki, viesi, līgavainis starp tiem pazūd. Bet priekšnamā uz soliņa nīkst satrauktā, nomāktā Otilija, līgavaņa māsa. Saimniece viņu izdzinusi no kungu sabiedrības, un Otilija redz savu baismīgo nākotni.

Tādējādi radās uzskatāms kontrasts starp saimniekiem un nabagiem, starp nabaga sievietes sapņiem un patiesajiem apstākļiem. Atklājās, kā vecsaimnieki, Ulmaņa režīma balsts, piemulžo jaunsaimniekus.

Skaidras un spilgtas mizanscēnas atstāj estētisku iespaidu, turklāt tās spēj bagātināt idejiskās vērtības. Tam nav gadījuma raksturs, ka publicistiskā virziena piekritēji, kas neatlaidīgi tiecas pēc domu patiesības, radošu vērību veltī mizanscēnām un cenšas tām piešķirt agresivitāti un lielu vērienu.

Nav vajadzīgs dekoratīvais noformējums, kas visos sīkumos kopē darbības vietu, un labāk izvēlēties un raksturot darbības vietu ar atsevišķu priekšmetu un detaļu palīdzību. Šis nosacījumu dekorāciju princips paredz, ka skatītājs ar dažu detaļu palīdzību atveidos pilnu ainu.

K. Staņislavskis nopamato šo principu: «Tas ir skatuves likums: parēizi, veiksmīgi izvēlēta detaļa aizvieto veselo, jo skatītājam piemīt brīnišķīga īpašība iztēloties to, ko viņš neredz. Tāpēc naturālisms tā neiederas teātrī. Tas atņem skatītājam galveno prieku — radīt kopā ar mums, pabeigt savā iztēlē *to veselo*, ko viņam no skatuves tiecas parādīt aktieri, režisors un mākslinieks, daļēji izmantojot teātra tehniku un zinot skatuviskās izteiksmības likumus.»

Nosacījuma dekorācijām visumā jāatbilst darba idejai un jāpalīdz idejiskajām mizanscēnām atsegt fābulu.

«Spokos» ir vienas dekorācijas: zāle Alvinga kundzes mājā. Mums tā noderēja par dažādu spēles vietu sistēmu, kur izvērsties darbībai: terase, uz mazliet

paaugstināta skatuves laukuma galds ar laikrakstiem — laukums gleznu priekšā, kamīns, ērts dīvāns, galds, kāpnes. Tāds spēles sadalījums atvieglāja izveidot atmiņā paliekošus kadrus ar nopietnu intelektuālu saturu.

«Ziņu Ješkas uzvarā» dekorācijas bija izveidotas pēc simultāna principa: istaba un priekšnams ar skatu uz Ješkas pagalmu, Klugem — istaba un priekštelpa. Simultānatrisinājumi sevišķi izdevīgi darbības attīstībai komēdijās. Kad skatītājs ierauga Loniju, kas, apbruņojusies ar lietussargu, ierodas Kluges priekšnamā un viņai pa pēdām seko uzticamais pielūdzējs Skulte, viņam tūdaļ jāpasmin, jo viņš saprot, ka Lonija atnākusi celt traci.

Ar parastajām dekorācijām nevarētu parādīt Otīlijas grūto darbu; šeit tas bija iespējams — Otīlija dzen vistas, nes no pagalma spaiņus ar ūdeni, stiepj priekšnamā maisus, tanī pašā laikā Lonija istabā vāļājas gultā.

Dekorācijas «Kramā ir uguns» bija paredzētas simultānmizanscēnām. Tā, piemēram, dekorācijās, kur bija redzama pirts un daļa zemes ar nelielu krūmāju, kur priekšsēdētājs un vecākais sargs bija sarīkojuši tītaru medības, varēja uzskatāmi un komiskā plāksnē parādīt viņu skraidīšanu.

9

Valmieras teātra kolektīvs visumā, jāteic, bija labs un spējīgs kolektīvs, pat mazāk talantīgie izpildītāji bija interesanti tipu atveidojumos un pieņemami spēlēja «speciālās» lomas, kas atbilda viņu «dabiskajām» dotībām. Tāpēc man bija pa spēkam arī diezgan sarežģīti uzdevumi. Gribas atzīmēt dažus spilgtākos kolektīva locekļus.

B. Priedītis — aktieris, kam raksturīgums saistās ar dabisku temperamentu. A. Saldumes spēle atšķiras ar enerģiskumu un stingrību. Viņai labi padodas vienkārši, vienveidīgi tēli — viltīgas, neprātīgas mantrauses vai godīgas, drosmīgas darba darītājas.

V. Liepiņa, kuras vārds tika bieži pieminēts, ir jūtīga pret visu jauno, drosmīga radošajos meklējumos. K. Lorencs un J. Ķikulis ir spējīgi atveidot aizkustinošas un komiskas figūras, Ķikuļa spēle ir raupja, šķautnaina, bet Lorenca — smalka, niansēta. Populārā, pieredzējusi E. Barūne tiecas uz klusām intonācijām, lai gan pārvalda dramatiskas aktrises temperamentu. Aigars nebaidās skarba un enerģiska zīmējuma, reizēm pārkāpjot māksliniecisko mēra izjūtu. Labi parādīja sevi sarežģītajās lomās veiklais un atjautīgais A. Martinsons. R. Birgere skatītājiem patika ekstravagantos, eksotiskos tēlos. Interesantus tēlus veidoja iejūtīgais un darbīgais Cvetkovs, pret autora un izrādes stilu allaž ļoti smalku uztveri parādīja Z. Dekšne un E. Sukurs. M. Adamovai tika uzticētas dažādas atbildīgas lomas, viņa iepriecēja skatītājus ar savu dziļo iejūtīgumu.

Īsu laiku Valmieras teātrī strādāja A. Kalējs, aktieris ar degsmi, oriģinālā E. Radziņa — apbrīnojami atraisīta kustībās uz skatuves.

Pie mums savas skatuviskās gaitas uzsāka skaidrais, noteiktais V. Jakāns un savdabīgā M. Zemdega.

Teātra trupā bija dažādu skolu aktieri, ar dažādu meistarības līmeni. Šādos gadījumos neiedomājami grūti panākt saskaņotu ansambļa spēli.

Teātra radošo seju veidoja viss kolektīvs kopā. Tātad bija nepieciešama radošo uzskatu vienotība, kaut vai pašos galvenajos jautājumos. Ja kolektīvu neveido domu biedri, bet kopā salasījušies dažādu māksliniecisko pārliecību aktieri, tad radošais darbs kļūst neiedomājami grūts. Nav ko cerēt, ka galvenais režisors galu galā «sastrādāsies» ar pretēju virzienu piekritējiem. Direktoram un galvenajam režisoram jāļauj brīvi rīkoties, komplektējot trupu.

Mūsu domstarpības izraisīja jautājums: kāds ir aktiera mākslas galvenais uzdevums? Teātra darbinieki, ar kuriem iznāca strīdēties, bija tādās domās, ka teātrim jāizraisa skatītājā emocijas, «maigas» jūtas — žēlums, līdzietība, aizkustinājums... un ar to pietiek.

Banālā un sīkā aktiera darba izpratne rada intelektuālā horizonta, radošo interešu aprobežotību. Daudzi teātra darbinieki bieži vien nedomā padziļināt savas zināšanas, paplašināt pasaules uzskatu, tikties ar darbaudīm, interesēties par viņu dzīvi. Viņi izšķiež brīvo laiku šaubīgās izpriecās — kāršu spēlē un iedzeršanā.

K. Staņislavska padoms ir šāds: sākot darbu ar lomu, ar tēlu, vajag vadīties no sava «es» viedokļa, t. i., vispirms aktierim jāiztēlojas, kā viņš darītu, rīkotos dotajos apstākļos, jāizraisa vesela virkne aktieriskās metodikas svarīgo problēmu. Ja aktieris jau pašā sākumā atveido tēla darbību, domas, uzvedību no savas «es» pozīcijas, viņš ātrāk un patiesāk izjūt aktiera uzdevumu. No savas režisores prakses varu apstiprināt, ka aktieri, kas mēģinājumos izsaka it kā savas pašu domas, rīkojas tā, kā to darītu paši, jutās brīvi, bez jebkādas samākslotības.

«Es» dotajos apstākļos domāta aktiera personība, tikai brīva no sīkiem spriedelējumiem un mietpilsoniskas muļķības un aizspriedumiem. «Es» — tas ir aktieris, *padomju pilsonis*. Tādējādi Staņislavskis ieteic un prasa, lai izpildītājs pārbauda tēla rīcību no «es» — īsta cilvēka pozīcijām. Tad būs sasniegta jēgpilna, cieša, dziļa aktiera solidaritāte ar pozitīvo raksturu vai arī notiks negatīvā personāža kļūdu un trūkumu nopietna atsegšana. Tad aktieris var stingri ticēt, ka, vadīdamies no sava «es» viedokļa, tiešām atklās tēla būtību.

Bet daži to nesaprata. Kad viņiem vajadzēja tēlot komplicētus raksturus, kas rīkojas neparasti vai negaidīti strauji un jūtīgi reaģē uz notikumiem, viņi apgalvoja, ka nesaprot tēla rīcības veidu un ka viņi darītu citādi. Īstenībā šie aktieri, iestrēguši mietpilsonības purvā, aizstāv savus pašu aprobežotos uzskatus un vēlēšanās un nepārņem cildenās varoņu tieksmes. Tāpēc nav nekāds brīnums, ka *pāreja* no sevis uz varoņu rīcību un jūtām mēģinājuma laikā norisa grūti.

Mēs esam jau skāruši ļoti svarīgu jautājumu: aktieris cilvēks, kas tēlo, uzņemas virsuzdevumu — ar

tēla palīdzību atspoguļot mūsdienu sapņus, bažas, domas un tādējādi aktīvi piedalīties komunistiskās sabiedrības celtnieku idejiskā audzināšanā.

Tiesības audzināt tautu ir jānopelna. Ar talantu vien nepietiek. Nepieciešams uzskatu plašums, rakstura stingrība, nevainojama morālā stāja. Aktierim — padomju pilsonim jāpilnveido sava profesionālā tehnika. Tas ir nepieciešams. Taču, šauri izprotot daiļrades likumus, tehniskās pilnveidošanas rezultāti ir nenozīmīgi. Jāpilnveido savs «es» — sava personība, t. i., jāpaplašina savs intelektuālais apvārnis, jāpadziļina un jāveido idejiskie uzskati un jāpaaugstina ētiskās normas. Vajag daudz strādāt, lai varētu būt masu audzinātājs.

Savā režisores darbā es veltīju lielu vērību kolektīva sabiedriski morālai audzināšanai. Lomu izpildītājiem ikvienā inscenējumā uzliku par pienākumu izlasīt atbilstošo literatūru, paplašināt zināšanas par dzīvi, kas jāattēlo. Sistemātiski tika lasītas lekcijas mākslas vēsturē un estētikā, ar nosaukumu «Vai jūs zināt?» sastādītas īsas informācijas par jaunajiem uzvedumiem, grāmatām, rakstiem. Šie ziņojumi atradās teātra fuajē telpās, un tātad arī publika no tiem kaut ko guva. Interesanti pasākumi bija literāri vakari par Ostrovski, Gorkiju, kur aktieri uzstājās ne vien kā daiļlasītāji, bet arī kā lektori.

Patlaban teātra praksē notiek pārrunas par mācību problēmām institūtos un skolās. Daudzi teātra darbinieki sūdzas, ka mācību iestāžu audzēkņi neprot uzskatuves ne kustēties, ne arī skaidri norunāt tekstu.

Jaunie aktieri arī pie mums pirmajā laikā bija bezspēcīgi. Bet pēc īslaicīga darba teātrī (epizodiskās lomās, piedaloties tautas skatos) viņi pārvarēja savu nebrīvumu un bīklumu. Profesionālā nevarība ir īslaicīga parādība. Taču vēl ir citāda veida trūkumi mūsu jaunatnē, kas mani pārsteidz un satrauc. Aktieru jaunajai paaudzei, īpaši pēdējo gadu absolventiem, ir neiedomājami šaurs interešu loks. Viņi ir aktieri speciālisti, bet viņiem trūkst patosa un vīrišķības. Viņi nepiedalās teātra dzīvē, turas nomaļus no

radošām pārrunām, ir daļēji inficējušies ar tā sauktajām liberāli estētiskajām idejām.

Esmu pārliecināta, ka teātru mācību iestādes pēdējā laikā maz rūpējas par studentu idejisko audzināšanu, par studentu personības augšanu, nav iepotējušas viņiem ne dziļu interesi par dzīvi, ne par teorijas jautājumiem.

«Vajātajā teātri» aktieri amatieri tika galā ar sarežģītiem uzvedumiem tāpēc, ka lielākā daļa izpildītāju sastāva bija revolucionāri — Sudmalis, Priede, Plācenis, Priednieks u. c., kas arī vēlāk aktīvi darbojās padomju sabiedriskajā dzīvē.

Es zinu, cik liela nozīme ir jauno kadru speciālajai apmācībai, profesijas apgūšanai — bez meistarības nevar attīstīties skatuves māksla. Bet vienīgi ar dažām skatuviskām iemaņām un patīkamu ārieni, bez dzīvas un dziļas personības jaunie aktieri nav spējīgi atveidot mūsu laikabiedra vīrišķīgo tēlu. I. Pavlovs ir teicis, «ja galvā nav ideju, tad nav ko gaidīt faktus». Attiecinot Pavlova domas uz aktieru darbu, kļūst skaidra aktieru mākslinieciskā nevarība, zināšanu trūkums un apātija. Ja aktierim nav dziļu ideju, lielu zināšanu un pārliecības, vai viņam var būt nopietni vērojumi sarežģītās dzīves parādībās, psiholoģiski atklājumi un oriģināli darba paņēmieni?

Ņ. Hruščova izteiktajam atzinumam: «Mums nav vajadzīga tikai vienkārša zināšanu apgūšana, bet to pārvēršana dziļi idejiskā pārliecībā, tādā, kas izraisa varenas jūtas un atklājas darbos...» — jābūt orientierim mūsu jaunā aktiera audzināšanas darbā.

Nodibinoties Latvijā padomju varai, darba cilvēki — strādnieki, kolhozieki kļuva par skatītāju pamata kontingentu. Viņi tiektin tiecās pēc teātra, jo vairāk tāpēc, ka viņu kulturālās vēlmes un intereses kapitālistiskās iekārtas laikā bija ierobežotas. Buržuāzijas kultūras politikas dēļ jaunais skatītājs bija mākslas laukā nepieredzējis, viņam trūka vajadzīgo iemaņu uztvert mākslas tēlus, daļai skatītāju piemita buržuāziskie aizspriedumi, estētiskā gaume. Bija ne-

pieciešama divējāda audzināšana — politiskā un estētiskā.

Partijas vadītā kultūras revolūcija, ko īsteno vesels tikls izglītojošo iestāžu, samērā īsā laika sprīdī guva ievērojamus rezultātus: intelektuālo izaugsmi, interešu paplašināšanos, ierindas darbinieku prasību pēc kaut kā cildenāka. Tāpēc skatītājs, ar ko mums iznāca sastapties, bija labāk sagatavots un samērā ātri sāka pierast pie kaujinieciskām izrādēm un vērīgi atšķirt tautai derīgo no kaitīgā.

Mūsu skatītājs parasti mēdza notikumus uz skatuves saistīt ar ikdienas dzīvi. Izrādes saturu viņš uztvēra svinīgi un ļoti aktīvi, tikai viņa estētiskie spriedumi bija vēl primitīvi. Skatītājs samierinājās ar vispārēju spriedumu — izrāde man patika, nepatika. Viņš sekoja, lai tiktu ievērota skatuviskā ilūzija, un galvenokārt to arī kritizēja: grimu, iekārtu, darba procesus. Ievēroja greizi pakārtu prospektu, kādu virves galu, nevižīgu parūku, ikkuru ārējo neatbilstību — «traktors tā neparkšķ» utt. Tādi aizrādījumi ir derīgi, bet tie neattiecas uz pašu jaunradi.

Pēc dažiem gadiem skatītājam jau bija izveidojušies noteikti estētiski uzskati. Viņš pateica savas domas par tēlu, strīdējās par traktējumu. Lugā «Augstais vilnis» inženiere mehāniķe parādījās tīrā darba kombinezonā. Tas nav pareizi — daži aizrādīja, — inženieri staigā netiros, nosmērētos kombinezonos. Viņi taču strādā. Citi iebilda, ka darba cilvēkam nav obligāti jābūt nevižīgi apģērbtam. Labi, ka aktrisei ir tīrs kombinezons, ar to viņa parāda piemēru. Šai pēc būtības vienkāršajā disputā sadūrās uzskats, ka mākslai jāparāda cilvēki, kādi viņi ir, ar uzskatu, ka mākslai jāparāda cilvēki, kādiem tiem jābūt.

Manāmi uzlabojās arī skatītāju disciplīna izrādes laikā. Mana darba pirmajos gados dažreiz atgadījās iedzērušo huligāniski izlēcieni, skatītājs pret to izturējās pasīvi — vēlāk viņš nekavējoties apsauca trokšņotājus. Uz nopietniem psiholoģiskiem skatiem publika reagē vērīgi, un iestājas teātrim tik patīkams

saspringts klusums. Intelektuālas sarunas, filozofiskus strīdus labprāt un dzīvi klausās. Reizēm skatītājs ir tā aizrāvies, ka raida starpsaucienus, skaļi izsaka atzinību vai arī kaut ko apstrīd.

Izrāžu apmeklētāju skaits nemitīgi auga. Tajos gados, kad daudzi teātri sūdzējās par publikas interešu atslābumu un ienākumi mazinājās, Valmieras teātris savu finansu plānu pārsniedza. Šie panākumi pierādīja teātra principiālās repertuāra politikas noderīgumu. Skatītājs pierod pie saturīgām lugām, sāk tās pienācīgi vērtēt un labprāt skatīties.

Es nevaru noklusēt par dažu teātra darbinieku vienaldzību, ar kādu viņi izturas pret skatītāju. Tiesā gan, runās un presē daudz teikts par mūsu lielisko pādomju skatītāju, par teātra pienākumu pret viņu. Tomēr bēdīgi, ka šodien neviens nopietni nestudē viņa prasības. Pāršķirsta kases ziņojumu, reģistrē novērojumus — skatītājs smējās kā negudrs, zālē lija asaras — vīrieši raudāja, un sievietes elsoja, tās arī ir visas studijas par skatītāju! Skatītāja nepazīšana bija ērta dažiem konservatīviem teātra darbiniekiem. Viņi apgalvoja, ka skatītājs vēlas teātrī darbību, darbību un vēlreiz darbību, ka viņam nepatīk garas replikas, monologi, viņš nav izaudzis līdz intelektuālām sarunām, tātad monologi un dialogi jāsamazina līdz minimumam, bet atraisīti jāspēlē situācijas, psiholoģiskas pauzes, intelektuālas vietas jāpadara pievilcīgas ar mūzikas pavadījumiem un gaismas efektiem. Tā, aizbildinoties ar pieticīgo skatītāju, attaisnoja lugas vienkāršošanu, vārda un domas pienācīgu nenovērtēšanu, radošo inertumu. Ja skatītājs bija tāds pirms divdesmit, desmit gadiem, tad šodien intelektuālais un estētiskais līmenis ir nesalīdzināmi augstāks, viņu valdzina teātra doma un prāta skaidrība. Par to es pārliecinājos, kad novēroju skatītājus ar lielu uzmanību un izpratni klausāmajos tik komplīcētu izrādī kā «Spoki» vai arī kad Maskavas Jermolovas teātrī noskatījos Hikmeta «Divi tiepšas». Es pārliecinājos, ka Hikmeta polemiku, Hikmeta aforismus uztvēra ar līksmu labpatiku. V. Panovas lugas

«Atvadas baltajām naktīm» pārrunas guva lielu atsaucību.

Ilgu laiku mēdza apgalvot, ka skatītājs atzīst uz skatuves tikai tādu dekoratīvo ietērpu, kas parāda darbības vietu naturālistiski. Režisori un dekoratori pieblīvēja skatuvi ar precīzām dekorācijām. Beidzot atklājās, ka atsaucīgs skatītājs to visu nav prasījis. Bez jebkādiem iebildumiem viņš pieņem konvencionālas dekorācijas un iztēlē lieliski papildina skatu, kas tikai ar dažām detaļām raksturo darbības vietu.

«Vajātā teātra» darbība bija pievērsta skatītāja strādnieka politiskai izglītošanai. Mums bija patīkami redzēt pārpildītās zāles, dzirdēt vētrainus izsauceņus, aplausus, bet īstu prieku mēs izjutām tad, kad mūsu izrādes guva politiskus rezultātus: protests pret buržuāzisko valdību, skatītāju iesaistīšanās revolucionārās organizācijās, viņu piedalīšanās manifestācijās. Un visā savā turpmākajā režijas darbībā — Maskavas un Smoļenskas latviešu teātros, L. Paegles Valmieras teātrī, veidojot mākslinieciskas izrādes, es redzēju skatītāju. Tas ir viņš, kā dēļ mēs cenšamies. Sastādot repertuāru, mēs rūpīgi pārbaudījām lugas, vai tās palīdzēs audzināt sociālistisko un komunistisko ideju garā, vai atspoguļo tautas dzīves tieksmes un problēmas. Un teātra stilu noteica doma par progresīvo skatītāju — kā jātēlo, lai viņš dziļāk ielūkotos idejiskā saturā.

Mēs jutāmies laimīgi, kad skatītāji apmeklēja un pareizi saprata politiski asus un mākslinieciski radošus inscenējumus.

Idejisko un māksliniecisko audzināšanu galvenokārt veic pašas izrādes. Tomēr neskaitāmi pasākumi ap to spēj audzināšanu veicināt, piemēram, programma. Protams, jāpārveido standartveidīgo programmu informatīvais raksturs, kur nodrukāts darbojošos personu saraksts un to izpildītāji. Mūsu programmās bez tam vēl tika ievietoti nelieli ievadraksti,

kas paskaidroja lugas idejisko virzienu un tās skatuvisko lasījumu, kā arī sniedza galveno darbojošos personu īsu raksturojumu. Komentāri pie lugām ir lietderīgi ne vien lauku teātriem, kā mūsu Valmieras, bet arī lielajiem pilsētas. Mūsu Raiņa Dailes teātra programmas G. Priedes lugām, kas paskaidro to problēmas un tēlus, var lasīt viegli un ar patīku. «Berlīnes ansamblis» — teātris, ko apmeklēja ļoti izglītoti ļaudis, uzskatīja par nepieciešamu izdot programmas ar idejisku izklāstu, filozofiskiem un vēsturiskiem ekskursiem, piezīmes, kas ir asprātīgi un trāpīgi uzrakstītas. Esmu pārliecināta, ka mūsu teātriem vajadzētu ieviest šādas literāras programmas.

Pēc norunas ar vietējo rajona laikrakstu «Liesma» tas pirmizrādes dienā vai vienu dienu iepriekš nodrukāja režisora inscenētāja rakstu, kas iztirzāja lugas idejisko būtību un tās skatuvisko tulkojumu. Pirmizrādes apmeklētāji pirms izrādes iedziļinājās raksta lasīšanā, tas bija pierasts skats. Šādu recenziju sakrājās daudz, no manām nelielajām priekšrecenzijām varētu izveidot veselu grāmatīņu.

Ievada piezīmes laikrakstā un programās palīdzēja nepieredzējušam skatītājam apgūt sākotnējas iemaņas analizēt un pamatot savus iespaidus par lugu un izrādi, izprast teātra darbu. Šīs piezīmes bija viens no lielā darba posmiem skatītāja estētiskajā audzināšanā.

Ir nepieciešams kontakts starp teātri un skatītāju. Valmieras teātris izmantoja bieži, diemžēl, novārtā pamesto padomju teātra pirmo gadu tradīciju: skatītāju konferences. (Rīgā, Maskavā tādas izņēmuma gadījumos notiek sevišķās reizēs, piemēram, sezonas noslēgumos.)

Ir bijušas neaizmirstamas konferences, piemēram, pēc izrādes «Lūdzu, atvainojiet» kādā rajona ciemā. Lugā bija kritizēta rajona darbinieka nesaprātīga, kaitīga saimniekošana — sēklas fonda iztērēšana un neprasmē organizēt darbus. Kolhozieki tūlīt uzbruka priekšsēdētājam, kurš bija izdevis līdzīgas kai-

tīgas pavēles, un sāka ar viņu strīdēties. Tas apmuls. Kādam rajona komitejas darbiniekam nācās sašutušajai auditorijai atgādināt, ka patlaban tiek apspriesta vienīgi luga.

Gadās neizsakāmi garlaicīgas, birokrātiskas skatītāju konferences — pēc izrādes beigām paziņo, ka notiks konference, — paliek pūlītis skatītāju. Vadītājs, kāds teātra darbinieks, apsēžas pie galda uz proscēnija, šaipus priekškara, un atklāj sēdi. Iestājas mulss, stūrgalvīgs klusums. Vadītājs — viens pret visiem — lūdz, aicina izteikties. Beidzot atrodas kāds drošminieks un iznāk proscēnijā. Pasaka dažus vārdus un atgriežas savā vietā. Atkal drūms klusums. Beidzot uzstājas otrs runātājs, varbūt arī trešais. «Laiks konferenci slēgt,» grūtsirdīgi nopūšas vadītājs. Un tā arī dara. Šāda konference ir vienīgi kaitīga — ļaudis veltīgi nosituši laiku, un laba ideja ir sakompromitēta.

Katrā ziņā jāņem vērā skatītāja kautrīgums publiski izteikt savas domas. Vispirms jāuzsver šāds pasākuma nozīmīgums — jāliek just, ka teātrim ir svarīgi spriest ar skatītāju par izrādēm. Mēs organizējam konferences, kurās aktieri — izrādes dalībnieki sapulcējas uz skatuves kostīmos, grimā. Kad skatītājs redz izpildītāju, tad neviļus atceras viņa dzīvi uz skatuves un ar viņu saistītos notikumus, tas palīdz koncentrēt vērojumu. Tas apstākļi, ka runātāji var izteikt aizrādījumus pašiem «varoņiem», atdzīvina disputu. Aktieriem savukārt piedalīšanās konferencēs dod iespēju tuvāk iepazīties ar skatītāju — tas ir svarīgi tāpēc, ka, diemžēl, satikšanās ar skatītājiem notika reti. Arī šajos gadījumos sadūrās dažāda aktiera profesijas izpratne — daži aktieri, kas tiecās drīzāk pēc izrādes beigām tikt prom no teātra, centās izvairīties no konferencēm. Bet sabiedriski aktīvā grupa mani atbalstīja. Tās konferences, kurās piedalījās aktieri, noritēja dzīvi, interesanti, nopietni.

Darba laikā ar A. Afinogenova lugu «Savu bērnu māte» man radās nepieciešamība pārbaudīt darba iespaidu uz skatītāju pirms ģenerālmēģinājuma, t. i.,

kad vēl ir iespējami labojumi. Mēs norūnājām vienu no ārpusteātra palīgmēģinājumiem noturēt kādā no Valmieras rajona kolhoziem — Ļeņina kolhozā, pašdarbnieku aktīvam. Bez pašdarbniekiem atnāca vēl daudz citu kolhoznieku. Nolasīja īsu informāciju par Afinogenovu un viņa jaunradi. Mēģinājums norisa kā parasti — ar aizrādījumiem, analīzi, strīdiem. Kolhoznieki sekoja visam ar saspringtu uzmanību. Pēc mēģinājuma sākās pārrunas. Tās bija saturīgākas par tām, kādas notiek parastajās skatītāju konferencēs. Tika izteikti kritiski aizrādījumi gan par lugu, gan par izpildījumu. Jautājumi bira bez apstājas, turklāt tādi, kādi mēdz būt intīmās sarunās. Kolhoznieki interesējās par aktieru darba problēmām, no kādiem avotiem veidojies aktiera tēla materiāls, vai aktieris izmantojis paša pārdzīvojumus vai arī izdarītos novērojumus. Aktierim, kurš tēloja piedzērušu, jautāja, vai viņš no paša pieredzes zina tik labi sava varoņa stāvokli? Aktieris samulsa, tāpēc ka reizēm pakļāvās Bakha kārdinājumam.

Mēs atgriezāmies no brauciena satraukti un bagātāki. Mums visiem bija noderīgi redzēt lielās kolhozu saimniecības un mūsu skatītāju apstākļus, kādos viņi dzīvo un strādā. Uz pirmizrādi ar smagajām mašīnām brauca mūsu paziņas no Ļeņina kolhoza un noskatījās izrādi ar sevišķu vērību un līdzdalību — arī viņi bija zināmā mērā piedalījušies izrādes veidošanā. Nākamais darba mēģinājums bija A. Brodeles «Dace meklē laimi». Kritiskie aizrādījumi bija lietišķi. Kāds brigadieris aizrādīja, ka aktrises, kās tēlo meitenes kolhoznieces, cenšas būt smalkas. «Viņas *lidinās*,» viņš teica, «bet mūsu meičas droši soļo pa zemi.»

V. Liepiņa tēloja enerģisko brigadierī Alīdu. Daži kolēģi izteicās, ka Liepiņa ir trausla un tāpēc lomai neder. Nepieciešama lomas izpildītāja ar spēcīgāku augumu, «lauciniecisku» ārieni. Man gribējās pārbaudīt kritikas pareizību, un es jautāju, vai brigadiesres tēls pārliecina. «Jā, jā!» atbildēja kolhoznieki. «Liepiņa pareizi tēlo — viņa pēc rakstura ir dedzīga un apņēmīga, bet, kas attiecas uz ārieni,» viņi norā-

dija uz vāju, neievērojamu cilvēku, kas sēdēja kaktā, «paskatieties, šis cilvēks uz saviem pleciem tur visu kolhozu.» Saprātīga un prasīga kritika atnesa labumu. Varējām laikus novērst kļūdas. Eksperiments bija izdevies. Saņēmām arī no citiem kolhoziem aicinājumu izdarīt pie viņiem publiskos darba mēģinājumus.

Bija izstrādāti šī pasākuma plaši attīstības plāni. Tiesām, ja teātris šādus mēģinājumus parādīs kaut tikai desmit kolhozos (vai rūpnīcās), tad izveidosies īstu teātra draugu kodols, kas kļūs par pastāvīgiem apmeklētājiem, prasīgiem padomdevējiem un organiski iekļausies teātra darbā. Lietišķā savstarpējā kontaktā šie skatītāji iegūs precīzākas zināšanas, iemaņas teātra pasaulē. Ar to savukārt iegūs teātris, jo skatītāji, kas labi pārzina teātra specifiku, var saprātīgāk un produktīvāk kritizēt. Patstāvīgs kontakts ar daļu skatītāju reāli palīdz teātrim ātrāk iepazīt mūsu pastāvīgā apmeklētāja garīgo seju un prasības. Tādējādi tas var operatīvi strādāt. Turpmāk teātriem vēl nopietnāk jānodarbojas ar skatītāju audzināšanu.

Vienīgi sociālistiskajai mākslai pa spēkam atrisināt jautājumu par teātra un skatītāja kontaktu, par sadarbību ar skatītāju un skatītāja personīgo ieinteresētību. Lielie teātra reformatori — N. Ostrovskis, R. Rolāns, M. Gorkijs ticēja patiesam tautas teātrim. Viņu sapņi pašos pamatos jau ir piepildījušies. Padomju teātris visnotaļ pieejams darba tautas plašajām masām, tas uzved tuvus un saprotamus darbus, «tautas teātru» kustība sekmīgi attīstās, bet vēl ir veicams nopietns darbs, lai padziļinātu tautas radošo piedalīšanos profesionālā teātra darbā.

Padomju cilvēka spēks ir tas, ka viņa darbs un dzīve pievērsti rītdienai, ka viņš skaidri redz reālos sasniegumus un asi izjūt nākotnes prasības.

Mūsu laiks iedvesmo ar savu fantastiski vētraino cilvēka aktivitātes progresu. Taču vienlaikus to aptumšo iespējamās milzīgās kara katastrofas draudi. Tāds laiks izvirza mums lielas prasības.

Mākslai jābūt neparastai un heroiskai, tādai kā pats laikmets. Tai jāsoļo plecu pie pleca ar saviem laika biedriem, kas veido virs zemes komunistisku sabiedrisko iekārtu un iedziļinās kosmosa noslēpmainajos plašumos. Vai mēs esam gatavi tādām daiļrades lidojumam? Teātra darbiniekiem jāsprindzina sava radošā griba, lai ietu kopsolī ar laikmetu. Mums galīgi jāatbrīvojas no teātra uzdevumu un rakstura sīkas izpratnes, dziļi apzinoties, ka padomju teātrim ir dziš aicinājums — jāpalīdz partijai jaunā cilvēka audzināšanas darbā.

PAŠDARBĪBAS TEĀTRIS UN TĀ UZDEVUMI

(Metodiski jautājumi)

Kultūras revolūcija ir kustība ar milzīgu vērienu. Arī teātra mākslā ieplūdušas masas: gan kā aktīvi skatītāji, kas dedzīgi un līdztiesīgi apspriež savu teātru uzvedumus, gan arī kā inscenējumu radītāji un līdzveidotāji. Pašdarbības teātrī izaugušie «talanti no tautas» kļūst par profesionālā teātra mākslas meistariem.

Katram pašdarbības kolektīvam ir liels un nopietns uzdevums — tāds pats kā profesionālam teātrim — padomju ļaužu idejiskā un estētiskā audzināšana. Tādēļ jo sevišķi svarīga nozīme tiem dramatiskajiem pulciņiem, kas darbojas apvidos, kur profesionālie teātri uzstājas reti.

Ja arī kolektīvu vairākumam profesionālā teātra izpildījuma līmenis nav sasniedzams, tad no tā nebūt nav secināms: nu, tad spēlēsim, kā varēsim... Kur kolektīvs stājies pie darba, tur jāstrādā apzinīgi. Ja darbā netrūks nopietnības, tad, neraugoties uz nepilnībām un profesionālo iemaņu trūkumu, mākslas iedarbība būs jūtama.

Par teātra uzvedumu milzīgo politisko ietekmi ir daudz vēsturisku piemēru. Viens no tiem — Bomaršē «Figaro kāzas», kas piedzīvoja savu pirmuzvedumu franču karaļa Ludviķa XVI valdīšanas laikā, kad galma, aristokrātijas un muižnieku finansiālā, ekonomiskā un politiskā vara jau bija satricināta. Francijas buržuāzija, pie kuras piederēja arī Bomaršē, šajā periodā pārstāvēja visas nomāktās franču tautas intereses un izdarīja ofensīvu pret mirstošo feodālismu visos sadzīves novados, starp tiem arī teātra mākslā.

Lai gan autors par darbības vietu bija nosaucis nevis Franciju, bet gan Spāniju, tomēr Ludviķis XVI un viņa tuvākās aprindas uzreiz nojauta briesmas, kas slēpjas komēdijā, kur sulainis uzvar aristokrātu. Taču, par spīti visiem karaliskajiem šķēršļiem, komēdija tika uzvesta un skatītājos izraisīja pašapziņas pilno cīņas gribu pret augstmaņiem. Figaro replikas: «Jūs lepojaties ar savu augsto stāvokli... Bet ko jūs esat darījuši, lai izpelnītos šos labumus?» — «Jūs papildējāties tikai piedzimt...» — vārdus, ko kamar-sulainis saka grāfam, parīzieši uztvēra kā aforismu, kas vērsts pret aristokrātiju, un tie tapa par spārnotu frāzi ne vien Francijā, bet visā pasaulē. Šis komēdijas politisko nozīmi Napoleons raksturoja ar aforismu: ««Figaro kāzas» — ir revolūcija darbībā.»

1904. gadā, revolūcijas priekšvakarā, Maskavas Dailes teātris uzveda Ibsena «Doktoru Štokmani». Lugas varonis, kāds norvēģu provinces ārsts, nesavtīgi rūpējas par iedzīvotāju patiesajām vajadzībām. Štokmani tomēr vajā pilsētas namnieki, jo ārsta patiesības mīlestība apdraud viņu materiālās intereses. Rakstnieka vārdu spēks, kas tika sniegts ievērojama aktiera tēlojumā, bija tik stiprs, ka, teātrim viesojoties Pēterburgā, šā uzveduma laikā allaž atskanēja starpsaucieni un notika demonstrācijas, ar ko skatītājs pauda savu līdzjūtību varonim.

Hitlera tirānijas laikā, kad tā saucamā «sabiedriskā doma» bija unificēta fašistu tumsonības garā, vācu teātris no sava vērtīgā repertuāra iedrošinājās rādīt vairs tikai Šilleru, kas nacionālsociālistiem šķita neaktuāls. Un tomēr, kad uz skatuves «Dona Karlosa» uzvedumā no aktiera mutes atskanēja brīvību mīlošā Pozas vārdi, teātra zālē stihiski tika izkliedēti prethitleriski lozungi, un varas orgāni «Donu Karlosu» aizliedza.

Kad Sarkanās Armijas daļas gāja cauri Maskavai pret Deņikinu, kas bija sagrābis jau Orlu, Maskavas Mazais teātris karavīriem nospēlēja spāniešu klašiķa Lope de Vegas sešpadsmitajā gadsimtā sarakstīto tautas varonrdramu «Avju avots». Šis uzvedums,

kā tas redzams no kaujinieku atmiņām, atstājis tik dziļu iespaidu sarkanarmiešos, ka revolucionārās patētikas apgarojums karotājus pavadīja visu cīņas laiku.

Šie piemēri rāda, cik svarīga prasme izraudzīties atbilstošu, iedarbīgu repertuāru. Tas attiecināms arī uz pašdarbības pulciņiem, kuriem jāizvēlas lugas ar nopietnu, idejiski vērtīgu saturu. Te var rasties jautājums par tā saucamās vieglās komēdijas noderību pašdarbnieku izpildījumam, jo tās ir lugas, kas neprasa sarežģītas inscenēšanas un iesācēju ansamblim ir pa spēkam. Un tiešām, pašdarbniekiem nav jāvairās no padomju farsiem un vodeviļām, jo šīs lugas — pretēji buržuāzistiskai vieglajai komēdijai — allaž ietver sevī arī nopietnu, nozīmīgu domu.

Tā, piemēram, A. Simukova «Meitenītes daiļaviņas» ir viegls, liksms darbiņš, un mēs no sirds smejamies, kad jauns puisis sāk savas brigadiera gaitas ar nebēdnīgi draiskulīgu, stūrgalvīgu meiteņu baru. Taču luga jautri stāsta par kaut ko ļoti nopietnu — par atbildības sajūtu, par patriotismu, par mūsu jaunatnes radošo nemieru, par grūtībām, kuras tiek pārvarētas.

Arī «Jūs izsauc Taimira» ir komēdija — vodeviļa. Daudzās smieklīgās situācijas izraisa vienkārši pārpratumi. Taču autori pratuši saskatīt vienu ļoti ievērojamu padomju cilvēku īpašību — draudzību. Šie ļaudis, kas vienoti pa visu milzīgo Padomju zemi kopējā darbā, tālu aizgājuši no kapitālistiskā baušļa — negaidi labvēlības no sveša; nepazīstami cilvēki, kas līdz šim pat nezināja neko par Taimiru, nāk palīgā tālajam atbraucējam un rūpējas par taimiriešu vajadzībām ar tādu dedzību, it kā cīnītos par pašu vitālajām interesēm.

Tāpat vodeviļā «Kur ir tā iela, kur ir tas nams?» daudz vieglu dziesmiņu un deju, un dažādu pārpratumu. Taču visumā luga audzina skatītāju, liek tam vērtēt: vai arī manā ielā, manā namā, manā darbvietā nav kāds puisis vai meiča, kāds cienījams darbabiedrs, kas atdusas uz lauriem un paliek dzīvei

epakaļ? Un vai tikai es pats neesmu tas, kam piemīt vodeviļas varoņa īpašības?

Pieejā klasiskajam repertuāram jau ir atbildīgāks darbs, kas prasa pārdomātu iedziļināšanos. Lai gan Blaumaņa drāmā «Indrāni» jaušama bezcerība, taču pašdarbniekiem tādēļ vien no šīs lugas uzvešanas nav jāatsakās, jo Blaumaņa klasiskajā darbā dziļi patiesīgi attēlots kapitālisma iebrukums lauku patriarhālajā dzīvē.

Arī Raiņa — mūsu lielā tautas dzejnieka un dramaturga darbos var atrast svešķermeņus, kas neiekļaujas viņa kaujinieciski revolucionāro ideju metos. Tā, piemēram, lugā «Mīla stiprāka par nāvi» šur tur gluži abstrakti ļaunais tiek pretstatīts labajam, dažviet sadzirdama vispārējas piedošanas sludināšana. Taču lugas idejiskais kodols — humānisma modināšana, tautas neatvairāmā tiekšanās pēc miera, pēc dzīves, kas pamatojas savstarpējā cilvēkcieņā, — tas viss ir pareizs, patiesi tautisks. Maijas tēls, kuru nekāds spēks nevar piespiest pakļauties varmācībai, ir parauga cienīgs. Ja traģēdiju attīra no abstraktiem nogulšņiem un uzslāņojumiem, tad tā iegūst lielu audzināšu nozīmi. Šajā sakarā pašdarbniekiem jāiegaumē, ka, iestudējot klasikas darbus, nopietni jāpārbauda lugas ideoloģiskais traktējums un jāizvērs, jāpadziļina tās labākās progresīvās puses.

PAR DRAMATURGA IDEJU IEMIESOŠANU

Lugas ideja atspoguļo galveno pretrunu, ko autors novērojis dzīvē un ko attiecīgajā brīdī uzskata par sabiedriski vissvarīgāko. Autors šo pretrunu tieši ne-reģistrē, bet gan ar savu darbu vedina padomāt, kas neatliekami jādara, kā jādzīvo. Šādu jautājumu uzstādīšanā un arī atbildē tiek ietverta lugas ideja.

Drāmā «Ugunī» Blaumani satrauc šāda dzīves pretruna: sabiedriskā vide spiež ļaudis uz pazemojošiem kompromisiem, lai nodrošinātu sev ciešamu dzīvi. Dramaturgs atbild: nepiekāpieties, nepadodieties ne-

kādiem spiedieniem, izvēlieties godīgu dzīves ceļu, nebīstoties no grūtībām.

Īstā mākslas darba ideja izpaužas it visur. Tā piemīt katram tēlam, tā vijas cauri raksturu savstarpējām attiecībām un mijiedarbībām, tā izpaužas katra personāža darbībā un izaugsmē. Ar ideju saistās žanra izvēle, kurā uzrakstīta luga, uz idejas balstās dramatiskā kompozīcija un visa darba arhitektonika.

Pamatdomas sevišķa izcelšana ar personāžu tiešiem izteikumiem ir pieļaujama, ja vien tā tiešām izriet no darba kopības. Lielie dramaturgi, piemēram, Ostrovskis savā komēdijā «Mežs», tā arī darījuši. Te pretruna, ko autors novērojis dzīvē un kas atspoguļota viņa darbā, jāmeklē ne vien galvenajā līnijā, bet arī vissīkākos blakus izzarojumos. Tā muižnieks Milonovs Ostrovskā «Mežā» ir tikai trešās pakāpes personāžs, kura ietekme uz komēdijas gaitu niecīga. Bet līdz ar viņu dramaturgs atspoguļojis muižnieciskās reakcijas politisko aktivitāti. Ostrovskis liek saprast, ka Milonovs ir veselas domu biedru grupas vadītājs, kurš tiecas atjaunot dzimtbūšanu, kas tika atcelta ar sešdesmito gadu reformu. Milonova tēls dod iespēju izprast šķirisko pretrunu asumu tajā periodā, kas attēlots lugā. Tikai tad, kad esam šajā jautājumā orientējušies, varam pareizi novērtēt Nesčašļivceva sadursmju nozīmi ar «tumšo meža biezokni».

Vispusīgi jāizprot arī lugas fināls. Daži režisori lugas fināla daļu pēta, meklēdami pēc efektīga, iespaidīga nobeiguma. Tas, protams, arī svarīgi, tomēr par maz: īsti mākslinieciskas lugas finālā sakoncentrēts visa notiekošā apkopojums. Tātad arī fināls palīdz atklāt darba ideju.

Lai pareizi definētu ideju, jāatrod sociālās pretrunas, lugas sociālais konflikts. Ir tādi darbi, kur sociālo konfliktu izpaušme sastāda jau pašas lugas konfliktu, — tie ir darbi ar vēsturisku un kara tematiku vai arī tādi, kuros attēlota šķiru cīņa, kā, piemēram, Andreja Upīša «Spartakā». Tāda veida darbos sociālās dzīves pretrunas saskatīt nav grūti. Taču ir arī daudz tādu darbu, kas tēlo sadzīves, psiholo-

Lugas idejai iestudējuma gaitā jāpārvēršas par to-
pošā uzveduma ideju, kas laužas cauri visiem tā ele-
mentiem: aktieru tēliem un viņu savstarpējām attie-
cībām, dekorācijām, apgaismojumam, mūzikai, mi-
zanscēnām. Šī ideja jādara saprotama ar maksimāli
konkrētu uzdevumu formulējumu. Bet jaunradi vis-
vairāk rosina uzvedums, kas izpildāms ar darbību,
pie tam ar tādu darbību, kura veicama visam kolek-
tīvam. Tādēļ pirms darba sākuma jānoskaidro, kāda
dzīves mērķa vārdā kolektīvam, uzvedumu realizē-
jot, būs jādarbojas. Staņislavskis šādu kopdarba for-
mulēšanu nosaucis par *virszuđevumu*. Par virszuđe-
vumu viņš to apzīmējis arī tādēļ, ka «viss, kas lugā
notiek, visi tās atsevišķie lielie un mazie uzdevumi,
visi aktiera radošie nodomi un darbības, kas analo-
gas lomai, tiecas izpildīt lugas virszuđevumu. Lugas
kopsakarība un izrādes norises atkarība no virszuđe-
vuma ir tik liela, ka pat visniecīgākā detaļa, kas ne-
tiecas uz virszuđevumu, ir kaitīga, lieka un novērš
uzmanību no mākslas darba būtiskā satura.»

Virszuđevuma atstāšanu novārtā Staņislavskis iz-
teiksmīgi salīdzina ar mākslinieciskuma nāvi: «Aiz-
mirst to — nozīmē pārtraukt attēlojamās lugas dzīvī-
bas līniju. Tā ir lomas, paša mākslinieka un arī visa
uzveduma katastrofa». Virszuđevuma definējumu ne-
pieciešams rūpīgi vispusīgi apsvērt, tādēļ šeit katra
steiga kaitīga, jo draud briesmas, ka paliekam pārāk
ilgi kavējoties pie kādas saistošas vietas, kas pirmajā
acumirkļī duras acīs, un tālākos meklējumus, kuri at-
klātu idejas patieso būtību, neturpinām. Var notikt arī
tā: virszuđevums sameklēts, bet tā formulējums nav
iesildījis visus uzveduma dalībniekus. Saprotams, bez
radoša satraukuma nav iespējama izrāde, kas aizkus-
tina skatītāju. M. Astangovs pastāsta interesantu ga-
dījumu no savām jaunrades gaitām. Viņam bijis
jātēlo viens no L. Ņeonova drāmas «Iebrukums» galve-
nājiem varoņiem — Fjodors. Ilgu laiku Astangovs sa-
vam tēlam nav varējis atrast sakaru ar lugas virs-
zuđevumu; viņš gribējis pat atteikties no lomas, līdz
kādā mēģinājumā aktieris šajā tēlā izjutis būtisku

īpašību, tādu, kas piemīt arī viņam pašam, — varoņa jūtīgumu pret netaisnību. Ar šo Fjodora rakstura īpašību Astangovs apjautis Leonova lugas virszuddevumu. Tātad kolektīvam, dramatiskam pulciņam nav tūlīt jāatsakās no lugas, ja virszuddevums pašā pirmajā brīdī nerosina jaunradi. Tādos gadījumos Staņislavskis ieteic virszuddevumā sameklēt tās īpašības, kas radnieciskas aktiera personīgai būtībai. Vai teiktais attiecas arī uz negatīviem personāžiem, kas nav radniecīgi mūsu dvēselei? Mēs cīnāmies par mūsu sabiedrības uzplaukumu ne tikai ar to, ka rādam pozitīvus, ideālus, atdarināšanas cienīgus varoņus, bet arī ar to, ka mācām iepazīt negatīvus, nīstamus personāžus. Tādēļ arī aktieris, kas tēlo negatīvu lomu, izpilda svarīgu, vajadzīgu darbu. Viņš negatīvā tipā parāda iezīmes, paradumus, tieksmes, kuras pats kā apzinīgs pilsonis ienīst.

Bet vai tādā gadījumā, kad autora virszuddevums neliekas saistošs, ir pieļaujams meklēt citu virszuddevumu, kas vairāk saistītu kolektīvu un tā atsevišķos locekļus? Šo jautājumu apskata tautas mākslinieks Gribovs rakstā «Tēla patiesība» («Teatr», 1954, Nr. 7), citēdams izvilcumu no vēstules (ko, acīm redzot, rakstījis kāds dramatiskā pulciņa dalībnieks) par A. Čehova populārā stāsta «Noziedznieks» inscenējumu. Pēc stāsta sižeta kāds Deniss par savas makšķeres āķa gremdētāju izraugās uzgriezni, ko noskrūvē dzelzceļa slīedei. Kad izmeklēšanas tiesnesis Denisu aiztur, nelaimīgais makšķernieks ir sirsnīgi izbrīnījies, ka tāda nieka dēļ tiek izdarīta tik nopietna pratināšana, jo savā gara tumsībā neapjēdz, ka viņa nepārdomātās rīcības dēļ varēja izcelties dzelzceļa katastrofa.

Stāsta politiskā ievirze ir pavisam skaidra. Čehovs ar stāstu it kā griežas pie saviem laika biedriem: «Raugieties, kas notiek, carismam valdot. Kur vajadzētu likvidēt plašo masu kulturālo atpalcību, izskaidrojot tām tehnikas nozīmi, tur carisma izmeklēšanas tiesnesis izrīkojas ar atpalikušajiem cilvēkiem kā ar noziedzniekiem.» Čehovs par noziedznieku uz-

skata iedzīvotāju tumsonības īsto vaininieku — valdošo varu. Šīs idejas saturs, acīm redzot, nav sasniedzis vēstules autora apziņu, jo viņam liekas, ka interesantāk būtu parādīt Denisu kā apzinīgu valsts mantas izlaupītāju, kas tikai aiz viltības izliekas to nesaprotam. Ar šādu traktējumu stāsta sociālā nozīme zūd, un notiek tas, ko kā Staņislavskis brīdina un ko viņš apzīmē par nepareizo virsuzdevumu, kur rakstnieka idejas vietā inscenētājs ieliek pats savu ideju. Tomēr šādos gadījumos, kad lugas virsuzdevums vājš, neizteiksmīgs un nerosina izpildītāju, Staņislavskis ieteic ķerties pie idejas padziļināšanas un saasināšanas.

CAURVIJU DARBĪBA

Drāmas klasiķu vairums ieturēja tā saucamo vietas vienības principu — darbojošās personas saistīt viena jautājuma mezglā. Staņislavskis šo darbības vienības iemiejumu uzvedumā nosauc par *caurviju darbību*. Šis apzīmējums izdevīgs tādēļ, ka saista režisora un tēlotāja uzmanību nepārtrauktās darbības virzienā, kas strāvo cauri visai lugai. Sameklēt šo caurviju darbību, noteikt tās pakāpenisko, nepārtraukto virzību un attīstību Staņislavskis uzskata par režisora un tēlotāja jaunrades pienākumu. «Ja jūs spēlējat bez caurviju darbības, tas nozīmē, ka jūs uz skatuves nedarbojaties saskaņā ar dotajiem apstākļiem... jūs uz skatuves neradāt, bet vienkārši pēc «sistēmas» izpildāt atsevišķus savstarpēji nesaistītus vingrinājumus. Tāpēc jūsu lomas lieliskie atsevišķie posmi neietekmē un neapmierina skatītāju visā kopumā.»

Staņislavskis caurviju darbību pielīdzina kuģu ceļam, pa kuru tālbraucējs kuģis sasniedz ostu bez kļūmēm.

Caurviju darbība kopā ar virsuzdevumu savstarpēji saista darbojošās personas un atsevišķas epizodes un palīdz radīt vienotu uzvedumu. Tikai orientē-

joties caurviju darbībā, var izprast topošā inscenējuma virsuzdevuma būtību, jo ar caurviju darbības palīdzību jākontrolē virsuzdevums.

Katrā lugā vienas grupas tieksmes un rīcība, darbība, uzbrukums saduras ar otras grupas pretdarbību. Caurviju darbība ietver sevī kā darbību, tā pretdarbību. Tomēr reizēm nav viegli noteikt, kura grupa darbīgā un kura — pretdarbīgā. Makajenko satīriskajai komēdijai «Lūdzu, atvainojiet» ir šāds sižets: rajona atbildīgais vadītājs Kaļiberovs un sagādes aģents Moškins ar blēdības palīdzību ceņšas padarīt savu rajonu labības nodošanas ziņā par pirmrindnieku. Bet viņiem pretī nostājas godīgie ļaudis, valsts interešu aizstāvētāji — kolhozniece Hanna Čihņuka, prokurors Kurbatovs un laikraksta korespondente, modrīgā padomju sabiedriskās domas pārstāve Olga Gordijuka. Šīs komēdijas inscenējuma virsuzdevums ir tāds, ka padomju iekārta izaudzinājusi jauna tipa ļaudis, kas spēj tikt galā ar veikliem blēžiem un nekrietniem karjeristiem. Bet, tā kā komēdijā līdz otrā cēliena vidum darbojas tikai Kaļiberovs un Moškins, tad liekas, ka lugas pirmajai pusei ar virsuzdevumu nav nekāda sakara. Taču, sīkāk izstudējot komēdiju, redzam, ka abu blēžu rīcība nav vis darbība, bet gan pretdarbība. Jo īsi pirms lugas sākuma mahinatori ir jau tuvu sabrukumam: Kaļiberovs par savu stulbo birokrātisko darba metodi saņēmis stingru rājienu ar pēdējo brīdinājumu, tāpat arī Moškins.

Tāpat lugas caurviju darbība jāformulē šādi: tauta izmeklē un atmasko nekrietnības. Caurviju darbība jāaskata arī dažās šķietami vienkāršās ainās: pirmā cēliena pirmajā ainā Hanna Čihņuka aplūko Kaļiberova dzīvokli un raksturo to kā sīkpilsonisku; otrā cēliena pirmajās epizodēs pionieris entuziasts Ļoņa lasa avīzē, ka rajonā ir «kaitnieciska tendence».

V. Ņemirovičs-Dančenko, tāpat kā Staņislavskis, par uzveduma pamatu uzskatīja idejiskumu. Ņemirovičs-Dančenko vispirmām kārtām mudināja aktierus meklēt to, kas lugā ir pats būtiskākais, kas pie-

pilda darbojošos personu dvēseli. To viņš sauc par uzveduma «kodolu». Tā, piemēram, Čehova drāmas «Trīs māšas» «kodols» ir ilgas pēc labākas dzīves, Annas Kareņinas inscenējumā — satriecošā, dziļā kaisle cara laikā Pēterburgas apstākļos . . .

No šiem piemēriem redzams, ka Ņemirovičs-Dančenko ieteic jau pašā darba sākumā formulēt lugas satura būtību, lai tikai pēc tam stātos pie virsuszdevuma un caurviju darbības definēšanas.

ŽANRS

Ja Puškins ar savas traģēdijas «Skopais bruņinieks» varoni, kas, mantkārības kaisles pārņemts, spējīgs izdarīt noziegumu pret savu paša dēlu, skatītājā izraisa šausmas un bailes, tad Moljērs ar komēdiju «Skopulis» skatītājā rosina tikai smieklus par Harpagona gara nabadzību un dzīves nejēdzību.

Izšķirties par to, ar kādām izjūtām lugai jāapbruņo skatītājs, ar kādiem līdzekļiem jāparāda personāža raksturi un dzīve, nozīmē izvēlēties žanru. Dramatiskā un scēniskā žanra problēma pašreiz ļoti akūta. Nesen gandrīz visi mūsu dramaturgi rakstīja tikai «lugu». Un līdz ar dramaturgiem arī mūsu teātri inscenēja «lugu». Ir «lugas», ir «komēdijas», ir «drāmas» — bet uz skatuves tās parādījās vienā un tai pašā scēniskā žanrā — «lugas» žanrā. Līdz ar to dramaturģijas un arī scēniskie izteiksmes līdzekļi apsīka.

Šādu pieeju žanra jautājumam dramaturģijā un teātrī sāka nosodīt kā negatīvu, kaitīgu parādību. Un pēdējā laikā literatūrā un teātrī sākuši parādīties visdažādāko žanru darbi. Sakarā ar to īsumā apskatīsim svarīgākos žanru principus.

Sengrieķu traģiķis Sofokls vienā no saviem darbiem izteicies, ka pasaulē nav nekā stiprāka par cilvēku. Parādīt cilvēka varenību ir «traģēdijas» rakstnieka uzdevums. Traģēdijas varoņi darbojas augstu dzīves mērķu vārdā, viņi cīnās ar vislielākajiem

šķēršļiem, stājas pretī nāvei. Tā kā šo varoņu griba ir nesalaužama, tad viņu bojā eja nav vis sakāve, bet gan apliecinājums tiem morālajiem spēkiem, kas neatvairāmi radis jaunas vērtības.

Ostrovskā «Negaisa» varone Katerīna tiecas pēc brīvas, gaišas dzīves, kas viņai personificējas mīlestībā uz Borisu. Kad šī mīlestība nav iespējama, Katerīna labprātīgi iet nāvē, lai nebūtu jādzīvo «tumsības valsts» jūgā. «Gaismas stars tumsības valstī», — tā ar pilnām tiesībām šo traģēdiju nosaucis Dobroļovs. Izraisīt skatītājā atziņu, ka brīvības griba cilvēkā nav noslāpējama, ir viena no traģēdijas uzveduma svarīgākajām ipašībām.

Par šo pašu — krievu sievietes sabiedriskās beztiesības tēmu Ostrovskis uzrakstījis lugu «Līgava bez pūra». Taču šeit viņam bijis cits uzdevums. Arī Larisa cenšas ar mīlestības palīdzību izkļūt no vides, kur uz sievieti raugās kā uz nedzīvu lietu. Taču atšķirībā no Katerīnas Larisai pietrūkst morālā spēka novērsties no šīs dzīves galīgi — viņa bīstas no nāves. Larisas bojā eja gan vienam otram izraisa skumjas, bet sadzīvē tomēr lielas, jūtamas pārmaiņas nerada. Tomēr ar šo drāmu Ostrovskis pamodina sabiedrisko sirdsapziņu, pievērš uzmanību krievu tālaika dzīves noziedzīgajiem notikumiem.

Dramaturģisku darbu, kas beidzas ar tāda varoņa nāvi, kurš noteiktu mērķi nerasniedz, palaikam mēdz apzīmēt ar vārdu «drāma». Turpretim žanrs ar apzīmējumu «luga» attēlo nopietnus sarežģījumus un dzīves pretrunas, ko tomēr iespējams atrisināt.

Tipiska «luga» ir A. Jākobsona «Trīs kapteiņi». Lugas galvenā varoņa Malma diktatoriskais raksturs kavē viņu pienācīgi novērtēt citus cilvēkus. Ar to viņš nodara lielu postu savai ģimenei un arī pats sev. Tomēr viens glābiņš ir. Ar divu draugu palīdzību Malms mobilizē gribas spēku sava rakstura pārveidošanai un iznīdē sevī dziļi iesakņojušos necieņu pret cilvēkiem. Žanrs-luga pilnīgi iederas sociālistiskajā laikmetā. Kādreiz daži dramaturģi atteicās no tra-

gēdijas žanra varenā patosa un sāka fabricēt stipri «atšķaidītas lugas.» Rakstura pašpārveidošana, kas patiesībā ir ļoti grūts uzdevums, parādīta virspusēji un vienkāršotā veidā.

Komēdijas ierocis ir smieklis. Taču žanri šeit šķirojami pēc to smieklu *rakstura*, kādus grib izraisīt skatītājā. Goldoni komēdijā «Divu kungu kalps» atspoguļotas dzīves pretrunas, kuru atrisināšanai nabaga darba rūķim Trufaldino jāizlieto daudz pūļu un izveicības. Trufaldino mērķis gan ir tikai laba paššana un naudas maka pildīšana, tomēr dramaturgs šo lomu izveidojis tā, ka atjautīgs, enerģisks varonis šīs pretrunas var izmantot par prieku skatītājam. Skatītāja līdzjutēja smieklis atskanēja arī V. Katajeva sen sarakstītajā komēdijā «Vēl ir laiks», kā arī komēdijā, piemēram, «Meitenītes daiļaviņas», «Jūs izsauc Taimira», «Dace meklē laimi».

Pavisam citādus smieklus izraisa Moljēra «Iedomu slimnieks». Šīs komēdijas galvenais personāžs Argāns nomoka ģimeni ar iedomāto slimību, ļauj sevi muļķot ārstiem šarlatāniem, cietsirdīgā kārtā grib uzspiest paša meitai laulības. Autors savu varoni nosoda. Tomēr, neraugoties uz Argāna morālās sejas nepievilcību, Moljērs ieskata, ka viņu var un vajag izārstēt no tikumiskajām kaitēm, un tāpēc nežēlīgi izsmej šo pēc savas dabas diezgan gudro cilvēku. Šādus smieklus var nosaukt par «ārstētājiem» smieklīem. Viena no tādām «ārstētājām» padomju komēdijām ir Korneičuka «Irbenāju birztala».

Ir vēl satīriskie smieklis. Tie ir skarbi un nāvējoši. Ar šiem smieklīem dramaturgs bruņojas tad, kad grib veselīgu sabiedrību uz visiem laikiem atbrīvot no visādām nešķīstībām un netikumiem vai arī diskreditēt tādu sabiedrību, kas savas struktūras dēļ rada šādas negatīvas parādības. Par satīrisko smieklu iedarbību var spriest pēc sabiedriskās rezonances, kādu radīja «Figaro kāzas», Gogoļa — «Revidents», Saltikova-Ščedrīna sacerējumi un arī angļu rakstnieka Džonatana Svīfta satīras, par kurām izsmietā valdība viņu sodīja ar piesiešanu pie kauna staba.

Latviešu satīriskajā dramaturģijā tādas ir Raiņa komēdija «Pusideālists», Andreja Upīša un Arvīda Grigūļa komēdijas, kā arī Pāvila Rozīša romāna «Ceplis» inscenējums.

Protams, ka vienā lugā atsevišķā žanra elementi tirā veidā būs grūti sastopami. Tā, piemēram, traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi» zviedru leitnants un divi piesēdētāji notēloti satīriski. Makajenko satīriskajā komēdijā «Lūdzu, atvainojiet» Kaļiberovs, Moškins un Antoņina Timofejevna rādīti satīriskā plāksnē, turpretī Goroško tēlam jāizraisa «ārstētāji» smieklī. «Iedomu slimniekā» blakus Aragonam un asi satīriskajiem ārstiem šarlatāniem ir personāži, kas uztverami komisma plāksnē. Jautājums par lugu klasificēšanu pēc žanriem jāizšķir, vadoties no darba galvenās mērķtiecības. Žanra izvēle atkarīga no tā, kādā politiskā, idejiskā plāksnē dramaturgs ierindo attēlojamo parādību. Var pilnīgi piekrist Makajenko nostādnei, ka viņš piekāpīgo Goroško rāda tikai komiskā gaismā, bet negatīvos tēlus — nelietīgo karjeristu Kaļiberovu, kombinatoru Moškinu, Pečkurovu rāda nesamierināmi satīriskā veidojumā. Tādi priekšsēdētāji kā Goroško gan pieder kaitīgām parādībām, tomēr sabiedriskās nosodīšanas skarabajā atmosfērā viņus vēl iespējams vest pie saprašanas, turpretī tādi kā Kaļiberovs un Moškins no saviem kapitālistiskajiem instinktiem spēs atsvabināties tikai ilgstošas, bargas pārkaldināšanas ceļā.

Kolektīvam skaidri jāapzinās, kāda žanra plāksnē veicams uzvedums. Ja, piemēram, traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi» veidotu «lugas» virzienā, kur dažādiem bēdīgiem un pārsteidzošiem notikumiem blakus atrodas arī liriskas un uzjautriņošas ainas, tad ciestu Raiņa darba idejiskums. Maijas tēls būtu tikai aizkustinošs, tas nesajūsminātu, nekļūtu par atdarināšanas cienīgu paraugu.

Vai autora paša noteiktā žanra mainīšana ir pieļaujama? Teātrī bieži vien lieto citādu terminoloģiju nekā to, kas pastāvējusi lugas rakstīšanas laikā. Tā, piemēram, Ostrovskis «Mežu» nosaucis par komē-

diju. Tiesa, Gurmižskas tēls veidots nepārprotamā satīriski komēdiskā ievirzē. Un arī situācijas, kurās šī liekulīgā, cietsirdīgā, iemilēšanās tieksmes pārņemtā vecene nokļūst, ir smieklīgi aplamas. Taču Nešcastļivcevs nostādīts tādās pretrunās, kuras var atrisināt tikai cilvēks, kas spējīgs nemitīgi, spraigi cīnīties, un tādēļ viņš jāuzskata par dramatisku figūru. Tātad «Mežu» var inscenēt kā «lugu», tomēr nepieciešams paturēt visa šā darba spēcīgo komikas strāvojumu.

M. Gorkijs daudzus no saviem dramatiskajiem darbiem nosaucis par «ainām», kas gan nav atsevišķs žanrs. Gorkijs aiz pārmērīgas paškritikas uzskata savas lugas «par vairāk vai mazāk sasaistītām ainām, kuru sižeta līnija nav stingri izturēta». Man šķiet, ka «Barbari» un «Vasa Žeļeznova» ir drāmas, bet «Vasarnieki», «Dostigajevs un citi» — dramatiska satīra.

Tīši mainīt žanru teātrim nevajadzētu, taču žanra gultni padziļināt un paplašināt reizēm nepieciešams politiski konkrēto uzdevumu labad. Mēģināsim ilustrēt virsuzdevuma, caurviju darbības un žanra jautājumu risināšanas metodiku, jo šo problēmu pareiza nostādne ir katras augsti idejiskas mākslas pamatā.

«MĪLA STIPRĀKA PAR NĀVI»

Šajā traģēdijā nepārprotami jūtams, ka dzejnieks ļoti simpatizē Maijai un ienīst Jakubovski, un grib, lai arī skatītājs iemilētu Maiju. Šo mērķi Rainis vispilnīgāk sasniedz ceturtajā cēlienā, kur Maija labprātīgi dodas nāvē. Viņas varonības stimulē ceturtais cēliena apstākļos ir skaidrs: viņa grib paglābt sevi no vardarbības. Taču ar to vēl nav atklāta lugas ideja, virsuzdevums. Nepieciešams lugas darbību analizēt, noskaidrot Maijas un Jakubovska tēlu.

Maija ir bārabērns, viņa iemilējusi krietnu cilvēku no vienkāršas tautas, arī bāreņi — dārznieku Heilu. Maija ir savdabīga, ļoti atšķiras no savas apkārtnes. Vieni baidās no viņas, domādami to burvi, citi viņu

ciena un tiecas būt viņas sabiedrībā. Maija pretojas ikkatram mēģinājumam aizskart viņas brīvību un cilvēkcieņu, enerģiski aizsargā ikvienu, kam draud varmācība. Maijas izsacītās domas un izturēšanās liecina, ka viņai karš, kara tikumi nīstami. Viņa tic, ka cilvēki iespēj pārvarēt karu un morālisko netīrību. Maija pieder pie tās idejisko cīnītāju kategorijas, kas darbojas pret kara iznīcinošiem, nāvējošiem spēkiem laimīgas un cilvēka cienīgas dzīves vārdā. Šajā sakarā arī izprotama viņas varonīgā rīcība. Ar labprātīgo nāvi viņa iestājas ne vien par savu fizisko šķīstību un mīlestību uz ligavaini, bet arī par uzticību savai idejai. Viņas mīlestība uz cilvēkiem ir stiprāka par bailēm no nāves.

Par Jakubovska dzīvi no lugas zināms, ka viņš ir polis, skolotāja dēls, kara laikā pārgājis zviedru pusē, karojis, laupījis, slepkavojis, nodevies netiklībai. Savu pārkumu, savu spēku viņš cenšas pārādīt ar mocīšanām, varmācību, slepkavību. Pat glābjot meiču no zviedru leitnanta, viņš vispirms domā par savas reputācijas atjaunošanu.

Tādat sadursme starp Maiju un Jakubovski, kas beidzas ar abu nāvi, ir konflikts starp diviem pretstatiem tieksmēs, uzskatos, dzīves gaitās. Arī citi konflikti rodas aiz tādiem pašiem pretstatiem. Latviešu karavīri pretojas iebrucējiem svešzemniekiem. Latviešu tauta protestē pret tiesas patvaļu. Skudrītis cenšas atrunāt Jakubovski no vardarbības. Pat Grietiņa, kas Jakubovskī bezprātīgi iemilējusies, viņu beidzot nosoda. Arī ragana brīdina Jakubovski no ļaundarīgā nodoma. Tāpat konflikti, nesaskaņas starp Maiju un viņas ligavaini, kuri nekad pilnīgi neizlīdzinās, rodas no tā, ka Heils grib ierobežot savas līgavas cilvēcisko brīvību, kam Maija pretojas. Tādat visi konflikti ir tikai atsevišķas epizodes plašas frontes cīņā pret apspiedējiem spēkiem, kas iznīcina cilvēka personību; tā ir cīņa pret nāvējošiem spēkiem.

Tragēdijas konfliktos atspoguļojas liela, ievērojama sociāli vēsturiska pretruna, kā arī protests pret zviedriem, muižniekiem, landsknehtiem. Šeit izpau-

žas Raiņa paša jūtas — sajūsma par tautas atbrīvošanās cīņām, kas notika kapitālistiskajās valstīs revolucionārās strādnieku šķiras vadībā. Lai pārliecinātu tautas, ka cīņa par politisko un nacionālo brīvību jāvērs plašumā, Rainis mākslinieciski atjaunoja seno tautas nostāstu par varonīgo jaunavu Maiju. Šāda iepriekšēja analīze mūs sagatavoja traģēdijas idejiskās ieceres izpratnei. Mēs centāmiešos noskaidrot galveno personāžu tieksmju raksturu un tā nozīmi. Taču ar varoņu tieksmju noskaidrošanu vien vēl nav panākama lugas ideju atklāšana. Nepieciešams noskaidrot arī šo tieksmju rezultātus un turpmāko iedarbi. Tas jo svarīgi šajā lugā, kur pēc varones nāves seko vesels cēliens.

Pēdējam cēlienam sākoties, redzam, ka Jakubovska plāni cietuši neveiksmi, jo Maija labprātīgi devusies nāvē. Viņš ir morāli satriekts. Maija un viņas dzīves uzskats izrādījies stiprāks par Jakubovski un viņa varmācības «ideoloģiju». Viss turpmāk notiekošais veltīts šo domu precizēšanai. Maijas varonības, nāves nicināšanas iespaidā Jakubovska aptumšotajā apziņā mostas kas jauns, krietna cilvēka cienīgs: viņš izbeidz dzīvi pašnāvībā. Skudrītīm atveras acis. Tauta rikojas saskaņoti, mērķtiecīgi un saprot, ka prasība, par ko Maija cīnījies un mirusi, — visas tautas prasība ir neuzvarama. Mīlestība pret cilvēkiem, tiekšanās uz laimīgu, brīvu un cienījamu dzīvi ir ne vien stiprāka par bailēm no nāves, tā ir stiprāka arī par pašu nāvi: karu, varmācību, apspiešanu.

Šādā iztulkojumā īsumā var formulēt traģēdijas ideju: mila stiprāka par nāvi. Tomēr, kā to lasām paša Raiņa priekšvārdā un dzirdam no personāžu izteikumiem, lugas ideja ir daudzšķautnaina; tā satur sevī atziņu, ka cīnītājs, kas savam uzdevumam uzticīgs līdz galam, var darīt brīnumus. (Sakarā ar lugas idejas daudzšķautnainību iespējamās arī dažādas inscenēšanas pieejas, vienas vai otras domas stiprāka akcentēšana, iespējama arī vairāku virsuzdevumu noteikšana.)

Cilvēka tiesības uz brīvību, cilvēka cieņa un jūtu tīrība ir jautājumi, ap kuriem izraisās sadursmes un konflikti.

Kura grupa ir vadošā? Pirmajā acu uzmetienā šķiet, ka darbības sācējs ir Jakubovskis, bet Maija tikai atvairā viņa uzņēmšanos. Tomēr, aplūkojot personāžu dzīvi, kas noris pirms lugas iesākšanās, nākam pie citādas atziņas. Maija arī pirms parādīšanās uz skatuves ir cīnījusies par cilvēka tiesībām uz brīvību. Viņu tāpēc uzskatīja par savādnieci, par raganu. Otrā cēlienā Maija cenšas pārveidot Jakubovska zvērisko dabu. Tātad Maija ir uzņēmīga rakstura cilvēks, tāds, kas allaž darbojas pozitīvā virzienā. Tādējādi viņu var uzskatīt par darbības virzītāju. Šādam traktējumam jāatspoguļojas arī caurviju darbības formulējumā un realizēšanā. Caurviju darbība — cīnīties par cilvēku. Cīņa par cilvēku ierosina izpildītājus darboties lielajā uzvedumā ar pilnu atbildības slodzi.

Tātad šī caurviju darbība palīdz un reizē arī uzliek par pienākumu izcelt Maijā cīnītāju, ar Jakubovski pasvītrot varmācības ideoloģiju, Skudrītī un Grietiņā sakāpināt iekšējās pretrunas. Šī caurviju darbība apstiprina, ka Heila rakstura tradicionālais iztulkojums nepareizs, jo viņš ir iekšēji pretrunīgs. No vienas puses, Heils gan izceļas ar savu godīgumu un jūtu skaidrību, bet no otras — viņš domā un rīkojas pēc tādas sabiedrības principiem, kur sieviete atrodas pilnīgā pakļautībā. Heils ir greizsirdīgs, izturas pret līgavu kā īpašnieks. Šo Heila iekšējo pretrunu notušēšana nozīmētu tēla izskaistināšanu; turklāt šāda pieeja saraustītu caurviju darbību.

Beidzot, šī caurviju darbība uzliek pienākumu rūpēties par tautas personāžu apdari un liek tajā atklāt gribu un prasmi cīnīties.

Ar šo caurvijas darbību mēs atradīsim arī katras atsevišķas epizodes pareizo uzdevumu. Tā, piemēram, pirmā cēliena pirmajā ainā Maijas centrālais uzdevums — ticēt Jakubovskim, iet viņam palīgā (nevis tūlīt atbildēt nekautrīgajam panam ar pretsi-

tienu), bet tā paša cēliena skatā ar greizsirdīgo Heilu — aizkavēt līgavaini no apkaunojošas rīcības. Arī liriskajās epizodēs viscaur jājūt starp līgavaini un līgavu klusā cīņā, kuras nolūks ir cilvēcības modināšana Heilā. Šādā virzienā jānoteic pamatuzdevums arī pārējām epizodēm, lai virsuzdevums — cīņa par cilvēcību — noritētu spriegi jo spriegi.

Caurviņu darbībai jānorit nepārtrauktā kāpinājumā un jāizvēršas plašumā. Ja otrajā cēlienā vēl runā tikai par Jakubovska, Heila, Maijas un Skudriša likteni, tad piektajā, pēdējā cēlienā šajā cīņā iesaistās visa tauta.

Traģēdiju iestudējot, stingri jāievēro virsuzdevums un caurviņu darbība arī sadzīves ainās, jo pretējā gadījumā tās var aizēnot lugas ideju un scēnisko darbības vienību.

Traģēdijas scēniskajā izveidojumā nepieciešams parādīt varoņa morālo diženumu un tā ietekmi uz sabiedrisko dzīvi. Viens no svarīgākajiem traģēdijas principiem ir tas, ka traģēdijas varoņi ietekmē dzīvi arī pēc savas nāves. Un režisors Eduards Smilģis ir darijis pareizi, kad viņš, inscenējot Romeo un Džuljetu, ar iepriekšēju scēnisku apstrādājumu par māksliniecisko un idejisko kulmināciju izvirzījis beigu ainu, kur abas naidīgās dzimtas noslēdz mieru.

Iestudējot traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi», mēs, starp citu, centāmieš ieturēt trīs līnijas: briesmu līniju, varonības līniju un brīnumdarišanas līniju.

Briesmu līnija tika izveidota ar tēlu un lugas apstākļu scēnisko iztulkojumu. Šeit mēģinājām pēc iespējas uzskatāmi parādīt kara zvērīgumu. Viscaur jājūt ārkārtīgi saasinātās pretrunas — starp zviedriem un latviešiem, starp Jakubovski un starp zviedriem, starp latviešiem un Jakubovski. Ikviens ir gatavs nonāvēt, tāpat arī ikvienam draud nāve. Šajā līnijā bez Jakubovska un iekšēji pretrunīgā Heila iekļaujas arī Lienīte, kas ar savu saasināto ziņkārību un pusaudzes romantiskumu paguvusi piemēroties kara laika apstākļiem un tādēļ viegli var kļūt par ieroci ļaundaru rokās. Šajā līnijā iederas arī Skudrītis

ar savu sunisko uzticību poļu pana «gaišībai» un mežonīgā Frīda, kas neatlaidīgi uzmana Maiju.

Briesmu līnijas nemītīga uzsvēršana palīdz izcelt Maijas varonību, Maija, cīnoties pret jebkuru vardarbību, tomēr nebīstas nāves. Lai pasvītrotu Maijas bezbailību, mēs pārveidojām to vietu pēdējā cēlienā, kur Heils viņu velk uz mūra pusi, lai nogrūstu gravā, un likām tam laikus apstāties. Mūsu uzvedumā Maija pati iet pie mūra, uzsaukdama greisirdības apmātajam līgavainim: «Nogrūd mani!» Gūtmaņa alas ainā, kuru dzejnieks izveidojis varonības plāksnē, mēs centāmies pasvītrot, ka arī ārkārtējo briesmu apstākļos Maija paliek sev uzticīga — lepna, enerģiska, darbīga.

Maijas idejiskais spēks allaž ir aktīvs. Tas iedarbojas, kad Heils, pats samulsis par savu rupjo izturēšanos, apsolās laboties, tapt par citu cilvēku. Maija bezbailīgi iestājas par meitenēm, kuras apvaino negantais Jakubovskis. Arī Grietiņa sāk saprast, ka ir vēl stiprāki, droširdīgāki cilvēki nekā viņas dievinātā «gaišība» poļu pans. Lai izceltu šajā liriskajā ainā Grietiņas un Skudriša atskārsmi, nepieciešams pasvītrot brīnumdarītājas Maijas triumfa līniju. Materiālu šim virzienam sniedz ceturtā cēliena beigas un arī viss piektais cēliens. Tā kā pēdējais cēliens ieņem ļoti lielu vietu, tad epizodes, kuras attēlo iespaidu, ko lugas personāžos atstājusi Maijas varonīgā nāve, jāizveido jo lielākā emocionālās izteiksmības spriegumā.

«MEŽS»

Šī Ostrovska luga ir atbilde uz jautājumu, kurš tolaik satrauca krievu patriotus: kas Krievijā mainījies pēc reformas, pēc dzimtbūšanas atcelšanas?

Muižnieki taču vēl joprojām drīkst apmierināt savas iegribas, mocīt darba cilvēkus, darīt pāri tiem, kas aiz savas nabadzības nespēj aizstāvēties. Muižniekiem ir padomā savu privilēģiju atjaunošana. Pa-

rādījusies arī jauna plēsoņu suga — tirgoņi un līdz ar tiem jauna un nomācoša vara — naudas vara. Tomēr ir arī citas pārmaiņas: darbojas jauni spēki — dedzīgi, cēlsirdīgi, nesavtīgi ļaudis, kas humānisma ideju vārdā laužas iekšā muižniecības «mežā» un traucē tā iemītņiekus. Visu to dramaturgs gribējis spilgti attēlot, atspoguļojot šķiriskās pretrunas un arī demokrātisko spēku vairošanos.

Ikkatram «Meža» inscenēšanas virsuzdevumam jābūt saistītam ar demokrātiskās nometnes spēka pieaugšanu. Te pareizi jānovērtē noslēguma aina, Nešastļivceva nākotnes perspektīvas: viņš atgriežas pie savas traģiķa — humānisma ideju paudēja profesijas. Tas nozīmē, ka viņš pārvar islaicīgo nogurumu, mazdūšības periodu. Ticība sev pašam un savam uzdevumam Nešastļivcevē ir stiprinājusies. Šo lielo, pozitīvo iznākumu nedrīkst mazināt tas, ka viņam no «meža» jāaiziet kājām.

Ostrovskis vērsas pie saviem laika biedriem ar idejisku aicinājumu paturēt prātā, ka Krievijas sabiedriskā «meža» tumšajā biezoknī vēl pulcējas kroplīgu, izvirtušu, cietsirdīgu, liekulīgu, plēsonīgu cilvēku grupas. Lai gan «mežs» ir spēcīgs un bīstams, tomēr lugas optimistiskai izskaņai jārosina Krievijas demokrātisko spēku griba uz cīņas pastiprināšanu ar «meža» reakciju.

Ostrovska aicinājumam liela nozīme arī mūsdienu skatītāja audzināšanā: nedrīkst aizmirst, ka «meža» ideoloģijas paliekas ir dzīvīgas un «meža» varā vēl atrodas visas kapitālistiskās valstis.

Ar šādi izprastu virsuzdevumu mēs centāties pārādīt dažādo muižniecības grupējumu radniecību un viņu bīstamību. Bet, no otras puses, asi, konsekventi izveidojām arī to spēku grupējumu, kas cīnās ar «meža» iemītņiekiem. Šeit, pirmkārt, bija jāparāda, ka, neraugoties uz Nešastļivceva, Arkašas un Aksiņas tieksmju dažādību, attīstības līmeni un temperamentu, visi trīs tomēr apvienojas kopējā naidā pret «mežu», kas viņos rosina aktivitāti un gribu cīnīties.

Aksjušu mēs traktējām kā nopietnu, apņēmīgu meiteni. Centāmies uzsvērt, ka viņa tiešām ir apdāvināts cilvēks, ka viņai piemīt iedzimitas dramatiskās aktrises spējas.

Otrkārt, centāmies parādīt ne vien «meža» pretinieku grupas morālo, bet arī viņu reālo pārkumu. Šeit pasvītrojama Nešcastļivceva idejiskā pārliecība, kas ir viņa izturības pamats un arī garīgais pārsvars. Uzveduma kodols — «satraukums mežā». Caurviju darbības apzīmējums: satraukt pūces un ūpus.

Pirmajā cēlienā Gurmižskas satraukuma cēlonis ir Aksjuša un tāpat arī bažīgās domas par savu novārtā atstāto radnieku. Otrajā cēlienā režisoram jā-sagatavo skatītājs uz to, ar kādām jūtām Gurmižska saņems savu radnieku. Trešajā cēlienā Nešcastļivcevs satrauc tirgoņa sirdsapziņu, toties Gurmižskas nemiers izkļiedējas. Ceturtajā cēlienā caurviju darbība pasvītrotā ar Nešcastļivceva romantismu. Gurmižska atradusi iegānu, lai ar kaunu padzītu Nešcastļivcevu, kas diezin vai spējīgs pretoties. Bet piektajā cēlienā Nešcastļivcevs un Aksjuša ar savu cēlsirdību apkauno liekulīgi šausirdīgo sabiedrību. Caurviju darbība palīdz iemiesot virsuzdevumu.

«DEDZĪGĀS SIRDIS»

Annas Brodeles lugas virsuzdevums atrodams jau darba nosaukumā «Dedzīgās sirdis», kur izteikta doma, ka lauku darbaļaužu spēks slēpjas ticībā topošajam komunismam.

Analizējot dzīves materiālu, ko satur luga, secinājām, ka lugas pamatjautājums ir sirds, jūtu dedzīgums, bet virsuzdevuma precizējums — aicinājums būt modram. Tas apstākļi, ka lugas varoņi ilgu laiku nav pareizi izpratuši diversanta Šņores būtību, ir radies nevis aiz vienaldzības, bet gan aiz dedzības pret kopējo darbu. Annas un viņas dēla Ērika linijā dramaturgs pats uzrāda Ērika kļūdu, kas radusies aiz

pārmērīgas dedzības. Un tas ir labi, ka parādītas arī stihiskā entuziasma ļaunās puses.

Lugas caurviju darbību konstatēt nav viegli. Varētu teikt: pie darba stājušies jauno laiku ļaudis. Bet kā šo formulējumu scēniski iemiesot? Šnora diversija ļaujas arī scēniski spilgti izveidoties. Turpretim lugas pozitīvo varoņu darbība, ārēji raugoties, aprobežojas tikai ar parasto, lietišķi saprātīgo ikdienību — sūru, neatlaidīgu darbu. Tādēļ jāmeklē pēc tāda caurviju darbības definējuma, kas palīdzētu pozitīvo varoņu rīcību dziļāk motivēt, — «Gatavojas komunismam», — lūk, šā caurviju jēdziena īss apzīmējums. Gatavo komunismam kā materiālo bāzi, tā arī paši sevi. Visa zeme nepārtraukti, neatlaidīgi ik brīdī tuvojas komunismam. Šāda caurviju darbība, kur ikdienībai cauri skan celtniecības patoss, palīdz lugas izpildītājiem ieskatīt katru savu darbošanos kā liela, radoša veikuma sastāvdaļu. Šāds izpildījums būs koncentrēts, tur allaž jutīs cauri dedzīgu pieķeršanos varenai, lielai idejai. Šī doma izpaužīsies arī komjau-natnes grupas biedru rīcībā, viņi vienmēr aizstāv Laimu.

Kāds sakars ar lugas caurviju darbību Ritai? Viņa vēl jauna, viņas raksturs, personība vēl nav izveidojušies, viņā vēl daudz bezrūpības. Ritas aizraušanās ar Šnori var izraisīt bīstamas sekas, atšķirt viņu no komunisma cīnītāju kopības. Tā ir viņas — komunisma līdzveidotājas pirmā gatavības pārbaude. Un Rita pierāda, ka ir cienīga būt grandiozās rītdienas celtnieku rindās. Viņa eksāmenu iztur.

«ZIŅŅU JEŠKAS UZVARA»

Upīša komēdijā «Ziņņu Ješkas uzvara» viena darbojošos personu grupa neatlaidīgi cenšas Ziņņu Ješku saprecināt ar Ludmilu, bagātā budža Klūgas meitu, otra grupa — Klūgu laulātais pāris un arī Lonija darbojas tam pretī.

Pirms virsuzdevuma noskaidrošanas jāatšķetina

mezglainais pretrunu kamols, kas radies sakarā ar precībām. Otilijai, Ješkas mā sai, brāļa precības ir dzīvības jautājums, tas jāizšķir pozitīvi, lai aizkavētu nolaistās saimniecības izputēšanu un iekārtotu sev un arī brālim patikamu dzīvi.

Arī Jakstiņam šo laulību noslēgšana ļoti izdevīga, jo tad viņš tiks par rēķinvedi. Pie tam Jakstiņš ir vervētājs «vecsaimnieku un jaunsaimnieku blokam», kas ieinteresēts Ješkas un Ludmilas apvienībā, jo šis laulību «bloks» ir tikai politiskā «vilku un avju» bloka variants.

Tāpat baronam Volfam, kas savukārt gatavojas uz vācu un latviešu rūpnieku «bloķēšanu», šīs precības ļoti vēlamas, jo tad Klūga pirks Zommerfeldi, ko barons tik ļoti grib pārdot. Šīs precības vēlamas arī Skultem un Klūges starpnieci kalponei Salmenei. Bet Sofijai visa šī burzma patīk tādēļ, ka tā kļiedē dzīves vienmuļību.

Aplūkojot pretdarbības grupas — Klūgu pāra un Lonijas motīvus, jāsecina, ka viņu pretdarbība notiek galvenokārt iekšējo pretrunu dēļ.

Klūgām, no malas raugoties, ar šīm laulībām gaidāmi lieli labumi: viņi varēs pievienot sev Ziņgu Ješkas saimniecību un vēl papildināt savas zemes platības ar Zommerfeldes iepirkšanu, tas viss kopā viņus padarīs par latifundijas īpašniekiem. Turklāt Klūga iegūst sev ar znotu labu priekšstrādnieku un ar Otiliju rosīgu kalponi. Lonija ir kavēklis, tādēļ Klūgas tik ilgu laiku nepiekrīt znota izvēlei. Arī Lonija turas pie Ješkas tikai iekšējo pretrunu dēļ, jo negrib atstāt viņa māju līdz tam brīdim, kad būs saņēmusi 200 latus, šo parādzīmi Ješka dzērumā viņai izrakstījis. Bet nabaga Ješkam nav ne santīma pie dvēseles...

Tādējādi komēdija atklāj patiesu ainu no buržuāziskās lauku dzīves ar visām tās dažādajām pretrunām. Tur redzamas gan pretrunas atsevišķu šķiru starpā, gan pretrunas vienas šķiras robežās, gan nacionālās pretrunas kā starp atsevišķiem indivīdiem, tā arī indivīdos pašos.

Galvenā pretruna, kas dramaturgā radījusi nemienu un sašutumu, kas viņam likusi bruņoties ar satīras ieročiem, atklājas sensacionālajā «bloka» lozungā. Vecsaimnieki ļoti bieži mēģināja siksaimniekus iežūžot ar «interesu kopības» mānekli, bet nekad viņi nebija nākuši klajā ar tik pārdrošu apmānīšanas paņēmieni kā aicinājumu uz «vilku un avju» apvienošanās. Un tomēr daļa jaunsaimnieku ļāvās pie-muļķoties.

Komēdijas noslēguma aina būtībā parāda, kā interesēs šī bloka partija darbojas — tikai Klūgu pozīciju stiprināšanai, viņu uzvarai. Šajā plāksnē arī jāmeklē komēdijas virsuzdevums. Taču vispirms jāorientējas tajos vēsturiskajos apstākļos, kuros darbojas lugas personāži. Tas ir 1933. gads, lielās krīzes gads, valda bailes no galējās nabadzības. Šīs bailes piespiež cilvēkus steidzoši meklēt glābiņu, šīs bailes padara ļaudis aklus pret briesmām. Un tā komēdija rāda, kā cilvēki, gribēdami pa visu vari iekārtoties, skrien tieši bezdibeni.

Andreja Upīša satīra virzīta, pirmkārt, pret tādiem auniem, kas paši skrien uz turieni, kur viņus cērp. Jā komēdija nosaukta par Ješkas uzvaru, tad tikai aiz ironijas, jo arī cirpšanas vieta, kur Ziņģu Ješka beidzot nokļuvis, taču jāuzskata par zināma veida «finišu».

Tādi cērpami auni ir ne vien Ješka ar Otiliju, bet arī Skulte. Bet ne Ziņģis, ne viņa māsa, ne arī Skulte sadzīves plāksnē nav uzskatāmi par muļķiem... At-tēlojot, rūgto, nomācošo patiesību, ka buržuāziskā dzīve no sākuma līdz galam balstās tikai uz viltus, Upīts sarkastiski izsaucas: «Bet aunu netrūkst!»

Buržuāzisko politisko partiju mahināciju un to sekmju cēloņu atklāšana ir šā inscenējuma galvenā doma, bet caurviju darbība: «Auni drāžas uz cirpšanas vietu.»

Mēs redzējām, ka galvenās inscenējuma problēmas saistās ar virsuzdevuma un caurviju darbības analīzi. Lai noteiktu virsuzdevumu, bija jānoskaidro

caurviju darbības vispārējais virziens, kurā saskatāmas arī galveno personāžu raksturīgās tieksmes. Caurviju darbību formulējot, mēs pastāvīgi griežamies pie virszedevuma, ar kura palīdzību precizējam galveno personāžu rakstura izpausmes. Arī analizējot sadzīves ainas, pastāvīgi paturējam prātā virszedevumu un caurviju darbību, ar kuru palīdzību padziļinās tēlu raksturi un pakāpeniski iesaistās ap pamatdomu arvien plašāks darbojošos personu loks. Šādā veidā panācām personāžu idejisko kopību, kas izriet no mākslas darbam piemītošās organiskās vienotības, kurā visiem elementiem, visām daļām jābūt nesaraujami saistītām. Tādēļ katra atsevišķa elementa analīze palīdz iedziļināties arī visa darba scēniskajā kopībā. Taču analīzē iegūtie secinājumi tikai tad būs pareizi, ja katras sīkdaļas iztirzājums saskanēs ar darbu kopumā.

AKTIERA TĒLA TIPISKUMS

Izklāstītā analīzes metode nepieciešama uzveduma inscenētājiem. Tēlotāju turpretī nedrīkst noslogot ar pārmērīgām analīzēm, jo tās kavētu emocionāli uzvert tēla būtību. Tomēr Ņemirovičs-Dančenko brīdina arī no otras galējības — no darba pie lomas, kad vēl nav skaidra priekšstats par tēlojamo raksturu visumā: «Nav domājams radīt tēlu, ja pats nezini, kas esi, un nekādā ziņā nav jāstājas pie pašas pirmās ainas, pie pirmās ainas iestudēšanas, ja nav zināms, kas jādara turpmāk, ja neesi iedziļinājies visas lugas analīzē... Kamēr pašam tēlotājam priekšstats par tēla caurviju darbību un lugas kodolu nav skaidrs, darbu sākt ir riskanti (Ņemirovičs-Dančenko — «Sarunas ar jaunatni»).

Ar to esam tuvojušies problēmai par aktiera tēla saistību ar inscenējuma idejisko nostādni jeb jautājumam par aktiera tēla tipiskumu. Daži konkrēti piemēri.

Kā varētu formulēt Annas Brodeles «Dedzīgo siržu» personāža kolhoznieces Melānijas tipiskās pazīmes? Lai to veiktu, nepieciešams kritiski pārbaudīt šā personāža rīcību visā lugas gaitā. Šeit redzam, ka viena no Melānijas raksturīgākajām īpašībām ir ikvienu cilvēku, notikumu un lietu vērtēt no savu sīko, personīgo interešu viedokļa. Katra viņas rīcība saistīta ar tieksmi dibināt savu labklājību uz citu rēķina. Sikīpašnieka psiholoģija izpaužas viņas tieksmē tenkot, liekulīgi izlikties, glūnīgi uzraudzīt savu vīru, nekaunīgi atcirst tiem, kas taisnīgi nosoda viņas nepareizo rīcību. Tās ir īpašības, kas raksturo Melāniju. Turklāt minētās iezīmes ir arī tipiskas visai tai ļaužu grupai, pie kuras Melānija pieder. Tātad lomas tēlotājam tas viss jāparāda. Tomēr, lai loma dabūtu savu sevišķo nokrāsu, kas to atšķirtu no citiem personāžiem, nepieciešams izcelt vienu no pazīmēm. Bet kādu? Greizsirdību? Melānijas greizsirdība izraisa smieklus un arī virza sižeta līniju: viņa iet strādāt tikai tādēļ, lai varētu nosargāt savu vīru no aizraušanās ar čaklo, darbīgo Annu. Tomēr greizsirdības izpausme dod pārāk maz vielas, lai tēls dabūtu savu spilgtumu. Tas pats sakāms par Melānijas liekulīgo izlikšanos un nekautrīgo valodu. Tas noder tēla satīriskajam zīmējumam, taču cieši neiekļaujas lugas idejiskā gultnē.

Melānija pieder pie lugas pretdarbīgo personāžu grupas. Tādus ļaudis kā viņa šķiras ienaidnieki labprāt izmanto. Tātad pie Melānijas spilgtākajām tipiskuma pazīmēm pieder arī īpašība — kļūt par ieroci ienaidnieka rokās. Kādas Melānijas īpašības ir visnoderīgākās lugas pretdarbības galvenajam personāžam, Šnore un viņa diversijas plāniem? Tā neapšaubāmi ir viņas mēlnesības kāre un arī pārliecība, ka ļaudis allaž rīkojas, tikai viszemāko instinktu vadīti. Apzināti vai arī neapzināti Melānija ar prieku diskreditē izcilāko aktīvistu Laimu, parādot arī savu antipātiju pret kolhoza iekārtu. Tas viss lomas izpildītājam dod iespēju Melānijas tēlam piešķirt asu skanējumu.

Runājot par «Ziņgu Ješkas uzvaras» personāžu tipiskumu, jāatzīmē, ka šeit aktieru uzdevums, pateicoties Andreja Upiša smalkajām cilvēku novērošanas spējām, ļoti atvieglots. Klūgas tipiskums galvenokārt iezīmējas viņa uzskatos, viņa divkosībā. Lauku buržuāzija rūpējas par savu tikumisko autoritāti tādēļ, ka priekšzīmīga izturēšanās zināmā mērā paralizē sabiedrības kritiku. Pat budža ekspluatācijas upuris būs spiests atzīt: ierāvējs šis Klūga ir gan, bet, ka viņš nebūtu labs ģimenes cilvēks, to neviens nevar noliegt. Taču nav teikts, ka ikviens budzis pilnīgi apzinās liekulīgās izturēšanās mērķi; starp viņiem ir arī tādi, kas savu «krietnumu» izceļ gluži instinktīvi, kāds, jādodomā, ir arī Klūga. Tas it sevišķi parādās sakarā ar Ješkas nelaimīgo parādzīmi Lonijai. Tikko Klūga uzzina, ka parādzīme formulēta godīga darba līguma veidā, viņš tūdaļ piekrit precībām un parādu samaksā. Labā reputācija saglabāta. Klūgu pāra tēlotāju tipiskuma atslēga: pilnīgi izmantot savas ekonomiskās pozīcijas un tai pašā laikā saglabāt arī labo slavu. Cirpšanu izdara pamatīgi, taču pēc iespējas nesāpīgi, nemanāmi.

Lonija turpretī, būdama deklasēts elements, no valdošajām aprindām piesavinājusies pašas sliktākās īpašības: viņa bez kādas saudzības cērp ne vien Skulti, bet līdz galīgai iespējai turpina arī Ziņgu Ješkas cirpšanu.

Otilija, Ziņgu Ješkas māsa, mūs neatvairāmi saista ar savu enerģiju. Šī iezīme raksturo visu mazturīgo ļaužu dzīves gribu arī grūtajos krīzes gados. Taču Otilijas tipiskums nav jāmeklē kolorītā, bet gan citās īpašībās. To lieliski bija izpratusi Leona Paegles teātra aktrise V. Liepiņa, kas tēloja Otiliju. Lugas pirmajā cēlienā rādīts, kā Jakstiņš, gribēdams par lētu cenu pieglaimoties Ziņģiem, grib abus fotografēt laikrakstam. Šajā skatā izcelts tas godbijīgais satraukums, kādu izjuta lauku sīkpilsonība pret «periodisku presi», pret saviem bagātajiem saimniekiem. Otilijai šī fotografēšanās izvērsās par ārkārtīgi svarīgu dzīves notikumu.

Šim brīdim V. Liepiņa-Otilija sasprindzina visus dvēseles spēkus, lai tikai būtu augsta goda cienīga, taču uzdevums ir pārāk liels: fotografēšanas laikā viņai no krūtīm svelpjoši izlaužas ilgi aizturētā elpa, bet, procedūrai beidzoties, viņa saļimst krēslā pilnīgā bezspēkā. Verdziskā bijība un cieņa pret valdošajām aprindām nav vienīgi Otilijas tipiskā iezīme. Jaunsaimnieku liktenīgā tieksšanās pakļauties saviem ienaidniekiem — lielsaimniekiem ir tipiska visai šai šķīrai. Šīs iezīmes izcelšana precizē kā virsuzdevumu, tā arī caurviju darbību.

Runājot par epizodisko lomu tēlojumu, jāatceras Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko brīdinājumi, ka virsuzdevums jāievēro viscaur, arī inscenējuma detaļās. Tas attiecas arī uz epizodisko lomu tēlošanu, te aktieri nedrīkst iet pa mazākās pretestības ceļu, lai neciestu uzveduma viengabalainība, loma jāizstrādā stingrā atkarībā no virsuzdevuma. Tas vēl jo vairāk jāievēro tādos gadījumos, kur epizodiskie personāži lugas darbībā nav visai cieši iesaistīti, kā, piemēram, Milonovs un Badajevs Ostrovska «Mežā». Tie ir divi muižnieki, Gurmižskas kaimiņi, kurus viņa pirmajā cēlienā uzaicina par lieciniekiem testamenta sastādīšanai. Taču, kad abi noteiktā laikā atnāk, Gurmižska viņus aicina nosvinēt savu saderināšanos ar Bulanovu. Dramaturgs Milonovu un Badajevu zīmējis asos kontrastos, diametrāli pretēji. Milonovs ir švītīgs, frāžains, glaimīgs un arī aktīvs politiķis un reakcionārs. Badajevs turpretim parupjš, zaldātiski vaļsirdīgs, kas Milonova politiskos pasākumos piedalās bez jebkādas sajūsmas. Tomēr šo pretējo raksturu, šo dažādo temperamentu cilvēkiem piemīt kāda būtiska līdzība: viņi abi kā savā domāšanā, tā arī izjūtās ir un paliek muižnieki — dzimtbūšanas piekritēji.

Ostrovskim pareizi ieskati, ka dzimtbūšanas aizstāvju tipiskās pazīmes iegūs jo lielāku spēku, jo dažādāki būs individuālie raksturi — Gurmižska, Milonovs, Badajevs, — kuriem šis tipiskums piemīt. Šai trijotnei radniecīga psiholoģija ir Bulanovam,

tirgonim Vosmibratovam un Gurmižskas uzticības personai Uļitai.

Šī lielā psiholoģiski radniecīgo personāžu grupa dod pamatu tās sadzīves iekārtas plašai raksturošanai, ko Ostrovskis nosodīdams apzīmējis ar kopēju vārdu «mežs».

PAR DEKORĀCIJĀM, GAISMU, MŪZIKU

Dekoratīvai apdarei jāatbilst personāžu sadzīves apstākļiem un jāatspoguļo personāžu nodarbošanās, gaume un tieksmes. Inscenējumā jāvairās no kārdinājuma allaž izvēlēties tikai estētiski pievilcīgo. Ja «Revidenta» dekorators tur prātā tikai neapšaubāmo atziņu, ka krievu dabas ainavu daiļums ir vispāratzīta parādība, tad viņam nesīsies prāts caur prospekta logiem rādīt brīnum jaukas pļavas un krāšņi mežainus pakalnus. Šāda pieeja būs pavisam aplama, jo komēdijā taču ik uz soļa runā par skandalozām nekārtībām, par iedzīvotāju vairākuma nabadzību. Skatītājam šīs pilsētas priekšnieka un viņu ierēdņu nelietīgās saimniecības sekas jāredz arī dekorācijās. Tas pats attiecas uz pilsētas priekšnieka — kukuļņēmēja un šantāžista dzīves apkārtni, nedrīkst aizmirst, ka viņš valda tikai pār nomales pilsētiņu. Ne jau velti Gogolis grezno iekārtu, ko pirmuzveduma režisors izvēlēties pilsētas priekšnieka dzīvoklim, licis nomainīt ar daudz vienkāršākām mēbelēm.

Dekorācijām, tāpat kā pārējiem inscenējuma sastāviem, jāatbalsta virsuzdevums, lugas kodols. Nemirovičs-Dančenko par Gorkija lugu «Jenaidnieki» saka: «Atceros, ka, dekorācijas pieņemot, es neatradu tajās šo divu nometņu iezīmes, kādas redzam inscenējumā, ko tagad rāda: pa labi Bardjina mājas lielā terase, kuras labajā pusē atrodas parks, bet kreisajā pusē, skatuves dibenā, liels žogs ar vārtniņiem — uz fabriku, uz fabrikas sētu, uz barakām, kur dzīvo

strādnieki. Šis žogs uzreiz ļoti spilgti iezīmēja abu nometņu robežas.»

Arī apgaismojumam jāatbilst lugas darbības vietai, laikam un noskaņai. Dekoratori reizēm aizraujas ar naktis apgaismojumu efektiem arī tad, kad tas nezriet no lugas teksta.

Kā piemēru minēsim ceturtā cēliena apgaismojumu Raiņa lugā «Mīla stiprāka par nāvi». Darbības vieta — Gūtmaņa alas priekšplāns, kas atrodas tuvu ieejai, kuru apspīd saules stari. Mēs zinām, ka šeit bieži un labprāt nākuši Maija ar Heilu, un grūti iedomāties, ka mīlētāji sev izvēlētos drūmu satikšanās vietu. Ar apgaismojumu radīt barguma sajūtu te nav nekādas vajadzības, jo briesmas Maijai rodas vienīgi no tā, ka vieta, kur Jakubovskis viņu apdraud, ir vientuļa un atrodas tālu no cilvēku mītnēm.

Apgaismotājam jāiegaumē, ka šī aina ir pēdējā, kurā redzam Maiju un Jakubovski, un ka šeit galīgi atklājas Maijas un Jakubovska rakstura pretišķības. Tādēļ jāgādā, lai skatītājs varētu labi saredzēt domu un jūtu atspoguļojumu izpildītāju sejās. Ja viņu vaibstu spēle, acu un mutes izteiksme nebūs atšķirama, skatītājs uztvers tikai drūmo ārišķību, varmācīgo uzbrukumu Maijai, viņas izmisīgo pretošanos un bojā eju, bet idejiskā būtību, kuras labad šī traģēdija uzvesta — šo gaišo Maijas dvēseles izpaušmi, skatuves tumsa padarīs blāvu.

Kā dekorācijas, tā arī apgaismojumu iekārtojot, nekādā ziņā nedrīkst aizmirst teātra pamatnoteikumu — skatītājam jānodod iespēja visu ērti pārredzēt.

Lugā dziedamās dziesmas un atskaņojamā mūzika jāizvēlas, vadoties no personāžu rakstura un atbilstoši sceniskiem apstākļiem, nevis pēc inscenētāja vai lomas izpildītāja personīgās gaumes. Muzikālo daļu noformējot, jāvairās no šabloniskas pieejas — nopietnam, apdomīgam, daudz zinošam cilvēkam allaž piešķirot klasisko mūziku, bet jautrībniekam — vieglo mūziku. Var taču gadīties, ka nopietns cilvēks

zināmos apstākļos uzsvilpo, var arī būt, ka grūtā brīdī cilvēks mēģina sevi uzmundrināt ar jautru mūziku. Un arī otrādi — jautrības mīļotājs reizēm var ilgoties pēc skumjām melodijām. Tomēr, izvēloties mūziku, jāvadās pēc lugas autora norādījumiem.

Kas attiecas uz to mūziku, kura raksturo buržuāzisko demoralizēšanos, tad tās uzdevums nav apmierināt skatītāja ziņkārību (sak, kas par brīnumainu izklaidēšanos!). Buržuāzijas modernās dziesmas un dejas cieši saistītas ar «pārcilvēka», ar «spēka pozīcijas» propagandu. Buržuāzija ar dažādiem paņēmieniem cenšas pamodināt cilvēkos zemākos instinktus. Šādā ievirzē allaž jāturas, inscenējot aizrobežu izpriecu skatus.

Teātrī mūzika ir līdzeklis inscenējuma idejiski mākslinieciskā skanējuma pastiprināšanai. Taču mūzika nedrīkst aizsegt aktiera balsi, jo nedrīkst aizmirst, ka galvenais autora idejiskās ieceres paudējs ir lugas teksts.

Padomju teātris sasniedzis tik augstu idejisku līmeni, kāds līdz šim nav pieredzēts nevienā teātra kultūrā. Šajā laikā, kad mēs ceļam komunismu, pašdarbība top par svarīgu jaunrades faktoru padomju teātra dzīvē. No pašdarbības teātru vides pēdējā laikā sāk izvirzīties jauna mākslas formācija — tautas teātri. Tie ir mākslas kolektīvi ar pārdomātu, nopietni izvēlētu repertuāru. Daži no šiem teātriem jau rāda uzvedumus, kas sasniedz profesionālo teātru idejiski māksliniecisko līmeni.

Tautas teātris ir tā sabiedriski mākslinieciskā pakāpe, pēc kuras jātiecas ikvienam dramatiskajam pulciņam, jo šeit paveras grandioza perspektīva tautas idejiski estētiskā audzināšanā, cilvēku personības vispusīgā izveidošanā.

Runājot par dzīves un mākslas attiecībām, Ļeņins teicis, ka labāk jāiepazīst dzīve, vairāk uzmanības jāpievērš strādnieku un zemnieku darbam, tas jāpārbauda ar lielāku vērību, jo jaunais darbā ir komunistisks.

Tas jāattiecina uz ikviena teātra repertuāru. Padomju cilvēkam ir tiesība no teātra gaidīt, lai tas parāda visu labāko, kas vien pagātnes dramaturģijā atrodams. Tomēr katra teātra, arī katra dramatiskā pulciņa repertuāra pamatā jābūt padomju autoru lūgām, kas spilgti un aizraujoši atklāj mūsdienu sociālistiskās sabiedrības dzīvi — padomju strādnieka, cīnītāja labākās jūtas un izcilākās īpašības, viņa diženumu un tikumisko spēku.

PAR LUGAS SĀKUMU UN FINĀLU

1

Šekspīra heroiskās mīlas traģēdijas «Romeo un Džuljeta» darbības risinājums sākas ar Monteki un Kapuleti dzimtu sulaiņu strīdu, ko skatītājs gluži pareizi uztver kā parodiju viņu kungu mūžsenajam naidam. Tātad darbību neievada vis galvenās personas, bet jāgaida diezgan ilgi, kamēr pirmoreiz satiekas Romeo Monteki ar Džuljetu Kapuleti, kad abus šos naidīgo dzimtu bērnus pārņem skaidrā, brīnišķīgā mīlestība. Pēc būtības tikai ar šo skatu sākas stāsts par jauno varoņu traģisko mīlu. Tad mēs esam jau izpratuši ārējos apstākļus un to, ka viņiem draud nopietnas briesmas. Mūsos ir pamodusies simpātija uz Romeo un viņa iemīloto, kā arī satraukums un bažas par abu turpmāko likteni.

Arī Ostrovska drāmā «Līgava bez pūra» darbības risinājumu ievada sulaiņu saruna pilsētiņas restorānā, kas atrodas uz dižās Volgas stāvā krasta. No šīs sarunas mēs uzzinām gaidāmos notikumus, pāiet diezgan ilgs laiks, kamēr ierodas Sergejs Sergejevičs Paratovs un nolemj «apciemot krustmāmiņu». Tā viņš dēvē Larisas māti. Tad mēs jau zinām, ka viņš ir uzdzīvotājs, kas ne ar ko nerēķinās, ka Larisa attiecībā pret viņu ir bezspēcīga, jo saskata tajā savu «vīrieša ideālu». It viss norāda, ka Larisas tikšanās ar šo «ideālu» kļūs viņai liktenīga. Tātad tikai ar šo skatu īsti sākas Ostrovska lugas darbība. Mēs esam uzzinājuši, ka nelaimīgā, bet ļoti godīgā meitene, nevēlēdamās zaudēt cilvēka cieņu, ir daudz cietusi, un šī gaidāmā tikšanās mūs nopietni uztrauc: vai tiešām neviens un nekas neglābs Larisu!

To pašu redzam arī Andreja Upīša lugā «Ziņģu Ješkas uzvara». Jaunsaimnieka Ziņģu Ješkas māsu Otiliju sakaitinājušas barona Volfa vistas un brāļa noplicinātā saimniecība. Dusmas viņā izraisa arī skaistā, alkatīgā un slinkā avantūriste Lonija Paceplīte, kas nekaunīgi iekundzējusies Otilijas brāļa mājā. Pie Otilijas atnākusi ciema tenku vācele Salmiene, kurai viņa sūdzas par sava vieglprātīgā brāļa nedarbiem, kamēr uzzina no tās, kādas izredzes pavērusās viņas brālim, jo vecsaimnieka Klūgas meita Ludmila izraudzījies Ješku sev par vīru. Tātad jākaļ dzelzs, kamēr tā vēl karsta. Un Otilija sāk to darīt enerģiski: viņa runā un runā, lai piedabūtu Ziņģu Ješku tūlīņ doties uz Klūgām pie Ludmilas. Un tieši no šīs vietas sākas komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara» īstā darbība. Mēs jau esam paguvuši ievērot, cik tūlīgs un gauss ir Ješka, kā viņš sapinies Lonijas tiklos un cik tai ir stingrs tvēriens. Pēc visa var spriest, ka Ješkam ceļš uz laimi būs ērkšķains, un skatītājs jau sagatavojies pasmieties par līgavaiņa neveiksmīgo ķepurošanos, lai izklūtu no Lonijas valgiem, kā arī par pārējiem šo precību kārotājiem.

Šie piemēri liek secināt, ka ikvienā lugā jāatšķir lugas sākums no īstās darbības sākuma. Tragēdijā «Romeo un Džuljeta» abu naidīgo dzimtu piekritēju kautiņš Veronas ielās ir gan pašas tragēdijas sākums, bet īstā darbības ievirze ir Romeo un Džuljetas mīlestības pamošanās. Ostrovska drāmā «Līgava bez pūra» sulaiņu saruna un Larisas izskaidrošanās ar Karandiševu ir lugas sākums, un tikai Paratova lēmums uzmeklēt Larisu ir īstās darbības sākums. Tāpat arī Andreja Upīša komēdijā «Ziņģu Ješkas uzvara» par īstas darbības sākumu jāuzskata Salmienes atnestā ziņa, ka Ludmilas līgavainis students aizbraucis, bet Otilijas un Lonijas sadursme pirms tam ir tikai komēdijas sākums.

«Romeo un Džuljeta», «Līgava bez pūra» un «Ziņģu Ješkas uzvara» ir dažādu žanru lugas. Lai gan to autori atšķiras cits no cita pēc viņu daiļrades vērēna un tēlošanas paņēmieniem, taču visi trīs

vienādi uzskatījuši par neiespējamu sākt savu lugu ar īstās darbības sākumu, ar to notikumu vai rīcību, kas nosaka darbojošos personu dzīves dramatisko plūdumu, kas liek enerģiski darboties un ierauj tās notikumos, kuri izraisa nopietnus un dziļus pārdzīvojumus. Visi šie autori ir virzījuši īstās darbības sākumu nostāk no lugas sākuma.

Parasti šī lugas sākuma daļa aizņem gandrīz visu pirmo cēlienu, tāpēc dabiski rodas jautājums: kāda jēga ir tādām darbības aizkavējumam, un vai vispār vērts ievērot šo dramaturģijas likumu.

Lai saņemtu pamatotu atbildi uz šo jautājumu, aplūkosim minēto lugu pirmo cēlienu saturu un uzbūvi. «Romeo un Džuljetas» pirmajā cēlienā mēs gūstam veselu virkni nepieciešamu izziņu, kas dod iespēju izprast apstākļus un uztvert darbojošos personu raksturus un visas to savstarpējās attiecības. Darbība risinās Veronā, kur valda iekšējas nesaskaņas un notiek asas sadursmes, mēs ielūkojamies sabiedrībā, kurā dzīvo Džuljeta. Dramaturgs iepazīstina mūs arī ar Romeo, un mēs uzzinām, kas piepilda tā dzīvi un kādi ir viņa draugi. Pirms Romeo un Džuljetas tikšanās skata mūsos ir jau modusies simpātija pret abām šīm traģēdijas galvenajām personām. Taču nevaram nepamanīt, ka visu laiku risinās dažnedažādi notikumi. Lūk, Romeo draugi pierunā viņu nākt līdzī uz Kapuleti balli — tur Monteki dēls pirmoreiz satiekas ar viņa dzimtas ienaidnieka meitu. Tā šis skats palīdz ievadīt traģēdijas sižetu un kļūst par tā neatņemamu sastāvdaļu. Tālāk lēdija Kapuleti paziņo meitai, ka grāfs Pariss lūdzis tās roku, un delikāti cenšas izdibināt meitas attieksmi pret šīm vecāku iecerētajām laulībām. Lūk, hercogs Eskals pasludina jaunu likumu, ar kuru tas cer Veronā izbeigt postošo pilsoņu karu: par sabiedriskā miera traucējumu ikvienu sodīs ar nāvi. Šie divi notikumi — Parisa bil-dinājums un jaunā likuma izdošana — pagaidām vēl neietekmē sižeta risinājumu: skatītājs tos uztver kā spilgtas ilustrācijas, kas uzskatāmi parāda valdošos apstākļus, nemaz nenojauzdams tos draudīgos, dra-

matiskos spēkus, kas ietverti šajos notikumos. Taču pēc trešā cēliena tie kļūst galvenie sižeta risinājuma noteicēji: Romeo tiek izdzīts no Veronas par divkauju, ko uzspiedis Tibalts, un Džuljeta pēc tam, kad noteikta viņas kāzu diena ar Parisu, iedzer nāves zāles. Tātad visi pirmā cēliena skati ir spēcīgi un iedarbīgi dramaturģijas paņēmieni, kas nepieciešami tālākajam sižeta risinājumam.

Arī lugā «Līgava bez pūra» visi skati pirms Paratova ierašanās izmantoti, lai sniegtu virkni izziņu par diezgan sarežģītajām savstarpējām darbojošos personu attiecībām kā pagātnē, tā tagadnē. No tiem sevišķu uzmanību saista divi skati: Knurova saruna ar Voževatovu un Larisas saruna ar Karandiševu. No pirmās sarunas gūstam informāciju par vietējiem apstākļiem, turklāt vēl tā ir bagāta tirgoņa apbrīnojami kolorītiska sevis raksturošana. Pēc vecā Knurova sarunas ar jauno tirgoni Voževatovu kļūst skaidrs, ka šī sabiedrības daļa uzskata sievieti (it sevišķi meiteni bez pūra) par pērkamū lietu. Mēs saprotam, ka ikviena Larisai līdzīga meitene, kas grib saglabāt cilvēka cieņu, neizbēgami nonāk konfliktā ar apkārtni un tai jāuzsāk nevienlīdzīga cīņa ar to. Protams, tādā kārtā rakstnieks atklāj ne tikai sasprindzinātos dramatiskos apstākļus, bet atsedz arī visu konfliktu dziļākās saknes, parāda to būtību. Līdz ar to kļūst pilnīgi skaidra spēku attieksme, kuri cīnās viens pret otru. Skatītāja uzmanība tiek piesaistīta dramaturģijas sacerējuma tematikai un idejai. Taču tas vēl nav viss. Voževatova paziņojums, ka Larisa saderinājusies ar Karandiševu, izraisa vecajā, pieredzes bagātajā Knurovā pārliecību, ka viņai neizdosies izķepuroties un tuvu ir brīdis, kad viņa pati to sapratis un kad Larisa būs ar mieru doties līdz Knurovam ceļojumā uz Parīzi. Tātad pienācis laiks rīkoties, lai panāktu šā mērķa piepildīšanos. Šis Knurova lēmums ir diezgan garā un plašā skata rezultāts, un, lai gan visa iepriekšējā gatavošanās, ko tas uzsāk, pirmajā laikā vēl necik jūtami neietekmē Larisas un Paratova savstarpējās attiecības, tomēr līdz pat ceturtajam

cēlienam tā nosaka visu Larisas likteni. Tieši Knurova nekaunīgais priekšlikums, ko tas izsaka Larisai pēdējā cēlienā, izraisa traģisko atrisinājumu, ko sagatavojuši iepriekšējie notikumi. Tātad atkal skats pirmajā cēlienā, kurā Knurovs izdomā savas darbības programmu, ir svarīga un nepieciešama drāmas sižeta sastāvdaļa.

Pēc izskaidrošanās ar Karandiševu Larisa saprot, ka šim cilvēkam viņa ir tikai lieta un nav ko domāt, ka viņš par precībām domā nopietni. Ja viņa aizies pie Karandiševa, noteikti tiks apkaunota viņas cilvēciskā cieņa. Larisai kļūst skaidrs, ka viņa izdarījusi lielu kļūdu. Gluži jaunā, pareizā gaismā viņa ierauga savu nākamo laulības dzīvi, agri vai vēlū jānāk nopietnam lēmumam.

Droši vien Larisa nebūtu pakļāvusies Paratova pievilcīgumam, ja tā pirms tikšanās ar viņu nebūtu mainījusi savu attieksmi pret Karandiševu. Tātad arī šajā skatā notēlots svarīgs, drāmas darbības risinājumam nepieciešams notikums.

Tāpat ir Andreja Upīša komēdijā: it viss, kas notiek uz skatuves līdz Salmienes ziņojumam par notikumiem Klūgas mājās, ir domāts raksturu un pašreizējo apstākļu attēlošanai. Bet tai pašā laikā aiz skatuves risinās notikumi, kuri noteikti ietekmē komēdijas tālāko darbību: Ziņu Ješkas piedalīšanās arāju sacensībā, Jakstiņa «rosīgā darbība». Tas, ka šie notikumi risinās aiz skatuves, nebūt nemazina to nozīmību, sižeta izvērsšanai tie ir nepieciešami. Līdzīgu ainu redzam arī Raiņa traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi», kur sākuma daļa izveidojas no Maijas un Lienītes sarunas; šai sarunai liela nozīme sižeta un idejas atklāšanā. Bet aiz skatuves risinās ne mazāk svarīgi notikumi — Frīdas sazvērētība, lai izšķirtu Heilu ar Maiju.

Liekas, ka no šiem piemēriem droši var izdarīt dažus secinājumus par lugas sākuma daļu. Mēs varam pasvītrot, ka tajā arvien tiek rādīti notikumi un rīcība, kas nepieciešami lugas darbības tālākajam risinājumam. Taču tie atšķiras no notikumiem un rīcī-

bas lugas pēdējos cēlienos. Atļaudamies izmantot kara terminoloģiju, mēs varētu Romeo un Džuljetas cīņu par savu mīlu, Larisas cīņu par Paratovu un jaunsaimnieka Ziņģu Ješkas cīņu par vecsaimnieka meitu nosaukt par ģenerālkauju, bet to, ko darbojošās personas dara lugas sākuma daļā, par kara darbību, kas tiek izraisīta pirms ģenerālkaujas: tajā pretinieki izvietojas izejas pozīcijās (Paratova atbraukšana «Ligavā bez pūra», Salmienes atnestā ziņa un Jakstiņa «darbība» komēdijā «Ziņģu Ješkas uzvara») vai arī dažkārt notiek kāda avangarda kauja (Jakobovska uzmākšanās skats Raiņa lugas «Mīla stiprāka par nāvi» pirmajā cēlienā). Šekspīrs un Ostrovskis pēc visiem kara taktikas likumiem izvieto lūgās savu karaspēku, sākuma skatos paturot daļu no tā rezervē, lai vēlāk attiecīgā brīdī raidītu cīņā (Eskala likums un Parisa bildinājums lugā «Romeo un Džuljeta», Knurova lēmums «Ligavā bez pūra»). Metode plānveidīgi izvietot darbojošās personas ir ļoti pareiza un prātīga, nemaz nerunājot par to skatu spēcīgo iedarbību, kad pēkšņi uznāk rezerves spēki. Šī metode rada ap centrālo darbību plašumu un arī padziļina to.

Dramaturģijas klasiķi piepilda sākuma daļu ne tikai ar notikumiem, bet arī intensīvi izpauž tajā sava sacerējuma tēmas un ideju. Tā, piemēram, Šekspīrs tieši sākuma daļā ar lielu daiļrades spēku ietvēris naida tēmu. Arī vēlākajos skatos Monteki un Kapuleti dzimtu piekritēji šausmina skatītāju ar neprātīgajām niknuma izpausmēm, bet tās aizēno Romeo smalkjūtība, Džuljetas bezrūpība un Merkucija dzīvespriecīgais jūtīgums. Arī skatā, kur Larisa izskaidrojas ar Karandiševu, Ostrovskis ir izcēlis tirgoņu vidē valdošo nejēdzīgo uzskatu par sievieti kā pērkamu lietu. Jāatzīmē, ka dramaturģijas klasiķi pievērsis jo sevišķu uzmanību tieši sākuma daļas mākslinieciskajai apdarei.

Arī Gogolis savā komēdijā «Revidents» tieši pirmajā cēlienā ir sniedzis mozaīkai līdzīgu sadzīves ainu, kurā redzam guberņas pilsētas ierēdniecības

izlasi. Cik daudz tur personu, raksturu, anekdotu! It viss, ko tur skatām, stāsta, ka saujiņa nelietīgu ierēdņu nesodīti saimnieko pilsētā. Ticēdami šīs pašu ievestās kārtības nemainīgumam, viņi (atskaitot vē-rīgāko Antonu Antoniču) pirmajā brīdī ļoti kūtri reaģē uz vēsti, ka pie tiem brauc revidents; tikai tad, kad Bobčinskis un Dobčinskis ziņo, ka revidents jau vairākas dienas dzīvo pilsētas traktierī, tie uztraucas. Miegainā, piesmakusī atmosfēra, kuru izdveš pirmie skati, palīdz mums asāk uztvert šo pilsētas iedzīvo-tāju mocītāju pašapzinīgumu un līdz ar to izprast visu cara ierēdņu birokrātisma noziedzību.

Arī Ostrovska lugā «Mežs» jau pirmajos skatos tū-liņ redzam, ka Raisa Pavlovna Gurmižska ar visiem spēkiem pūlas iegūt tikumīgas un dievbijīgas sievie-tes reputāciju; mēs tūliņ atskārstam, ka visas darbī-bas savstarpēji saistītas, bet nespējam vēl uzminēt, ko viņa īsti grib panākt.

Traģēdijas «Romeo un Džuljeta» sākuma daļas epi-zodes ir apbrīnojami dažādas: liriskas, krasi drama-tiskas, līdz parodijai bezjēdzīgas, gan pilnas ar gud-rību, dzīvesprieku un jokiem. Dabiski un raiti tās sa-plūst kopā, izveidojot it kā daudzkrāsainu mozaīku. Un neviļus sākam jūsmot par dramaturga meistarību, kā viņš varējis notēlot šo dzīves daudzveidību. Prie-cājamies par to, ka dzīvē, kuru parādījis Šekspīrs, tomēr valda nepārvarams spēks, kas ir stiprāks par visādu Tibaltu un Kapuletu trulo naidu.

2

Priekšgars pacelts — uzvedums sākas, bet vai ska-tītājs spēj tūliņ tikt pāri svītrai, kas šķir patieso dzīvi no dzīves, ko radījusi māksla, vai spēj atbrīvo-ties no savām rūpēm un iejusties citu, pagaidām vēl svešu cilvēku domās un darbos? Vai spēj tūliņ orien-tēties lugā notēlotajos apstākļos un darbojošos per-sonu raksturos un tieksmēs? Protams, skatītājs ir ne-

domās uztraukties par cilvēkiem, kas ar pirmo uz-
nākšanu uz skatuves neizraisīs viņā ne dziļu simpā-
tiju, ne kvēlu naidu. Un ikviena luga vai uzvedums
zaudē savu nozīmi, ja nesaviļņo skatītāju. Tātad lu-
gas sākumam jāpalīdz skatītājam nemaldīgi orientē-
ties, jāiesaista skatītājs tajā dzīvē, kas norisinās uz
skatuves, jāmodina simpātijas pret darbojošos per-
sonu vienu daļu un antipātijas pret otru daļu. Romānu
rakstnieks drīkst sākumā atrisināt tikai vienu no
šiem uzdevumiem. Tā, piemēram, Balzaks pamatīgi
un sīki apraksta pat visniecīgākās detaļas un hrono-
lōgiskā secībā apgaismo it visus momentus, kam vien
kāda nozīme sižeta risinājumā, viņš pa pilienam uz-
krāj simpātijas pret vieniem un antipātijas pret ci-
tiem, pamazām saistidams lasītāju uzmanību. Un tikai
pēc tam viņš sāk attēlot notikumus, kas ievada ro-
māna darbību. Protams, romāna rakstnieks var izvē-
lēties visintensīvāko, visdinamiskāko izteiksmes me-
todi romāna sākuma daļai. Bet dramaturgam šādu iz-
vēles tiesību nav. Luga ir neliela apmēra sacerējums,
un tās uzvedumam jāsaista «tūkstošu skatītāju audi-
torijas» (Staņislavskis) uzmanība. Lugā jāatspoguļo
pats būtiskākais no attēlojamā laikmeta cilvēku dzī-
ves. Dramaturģijā vajag pielietot tikai visefektīvā-
kos un ātrākos māksliniecisko uzdevumu atrisināju-
mus. Tātad dramaturgam ļoti drīz jāievada skatītājs
notikumu kursā, ekspozīcijā. Un viņa pienākums jau
no paša sākuma aizraut skatītāja uzmanību un iejūtu:
jānotēlo darbojošos personu ikviena raksturīgākā,
produktīvākā rīcība un notikums. (Ar «produktīvo rī-
cību un notikumu» mēs saprotam tādus, kuri izraisa
pārmaiņas apstākļos, raksturos, savstarpējās attiek-
smēs.) Vislabāk, ja dramaturgs itin drīz ievada eks-
pozīcijas kāpinājumā sižetiski nepieciešamo rīcību
un notikumus, kas izraisa lugas darbības sākumu.
Tieši šīs epizodes lugas sākuma daļā ir viens no vis-
raksturīgākajiem tēlošanas paņēmieniem dramaturga
darbā, un tikai tās padara lugas sākumu iedarbīgu un
patiesi dramatisku. Lai cik asas sadursmes, lai cik
kvēli strīdi un trokšņaini skandāli notiktu lugas

sākuma daļā, tā paliks statiska, ja tajā nebūs neviena sižetiski nepieciešama notikuma.

Parasti dramaturģijas sacerējuma sākuma daļa tiek dēvēta par ekspozīciju. Mēs jau pārliecinājāmies, ka klasiķi ne tikai izvērš savu ekspozīciju, bet vēl papildina to ar sižetiski nepieciešamu darbību, un tas ir vissvarīgākais paņēmieni ikvienas lugas pirmā cēliena veidošanai.

Nepieciešams vēl pasvītrot, ka dramaturģi klasiķi savu lugu ekspozīcijas arvien centušies izveidot ar jo plašu vērienu un pēc tam padziļināt. Tās ne tikai sniedz skatītājam informāciju par darbības norises vietu un laiku, biogrāfiskās ziņas un darbojošos personu raksturojumus, parādot arī viņu savstarpējās attiecības notēlotajā laikā, bet arī atklāj dramaturģijas darba tematisko un idejisko ieceru. Šajā ziņā jo sevišķi vērtīgs paraugs ir lugas sākuma mākslinieciskā apdare Gorkija dramaturģijā. Gorkijs sniedz fundamentālu materiālu lugas konfliktu dziļai jo dziļai izpratnei.

Dažu dramaturģu klasiķu lugu ievadi ir stipri dinamiski, citiem tie gluži pretēji ir ļoti mierīgi, dažkārt tie aizņem lielu vietu (kā tas ir Gorkija darbos). Taču ekspozīcijas padziļināšanā un materiālu uzkrāšanā, lai padarītu jo spilgtu lugas sākuma momentu, viņu pieejas sakrīt. Un no šo sasniegumu augstumiem būtu jāvērtē arī padomju dramaturģu darbs. Trūkumi, kurus pamanām jo daudzās padomju lugās, bieži izriet no tā, ka autori nav pietiekami izpratuši, cik nepieciešama lugā iedarbīga rīcība, un pārāk sašaurinājuši ievada uzdevumus.

V. Ovečkina un G. Fiša luga «Tautas akadēmiķis» (žurnāla «Novij mir» 1953. gada 10. numurā), liekas, pilnīgi atbilst prasībām, kas dramaturgam jāievēro, veidojot lugas ievadu. Kolhoznieki pulcējas klubā, kur paredzēta svinīga sanāksme par godu Jermakovam, kas tikko atgriezies no Maskavas, kur valdība šim «tautas akadēmiķim» par viņa vērtīgajiem eksperimentiem piešķirusi prēmiju. Atverot kluba durvis, Jermakovs saskrienas krūtīs ar rajona izpildkomitejas

priekšsēdētāju Šugajevu, savu senu pretinieku, kurš arī pēc tam vēl, kad novatoru jau atzinusi valdība, apstrīd Jermakova darba praktisko nozīmi. Viņi tūlīn uzsāk strīdu, un Šugajevs savu viedokli attaisno ar to, ka atsaucas uz kaimiņu kolhozu, kas, pielietojot Jermakova metodi, palicis bez maizes. Saniknotais Jermakovs pieprasa, lai Šugajevs brauc tam līdzī uz šo kolhozu, kur tas uz vietas pierādīs šā konservatora apvainojuma nepareizību. Un viņi patiešām aizbrauc, izjaukdami svinīgo sanāksmi. Varētu teikt — ļoti labs ievads. Tajā ir strauja darbība, kas atklāj raksturus. Skatītāja attieksme pret abām galvenajām personām jau no pirmā mirkļa skaidra. Jermakova rīcība ir iedarbīga un spilgti raksturo šo rosīgo cilvēku. Bet, kad izlasa otro un vēl nākamos cēlienus, tad jākonstatē, ka ne strīds, ne apvainojumu pārbaude (Šugajevam, protams, nav taisnība) nemaz nav ietekmējuši ne savstarpējās attiecības, ne pretējo spēku samērus. Jermakovs nicina Šugajevu tāpat kā agrāk, Šugajevs, tāpat kā agrāk, nievājoši izturas pret to. Ja tik spēcīga pretinieku sadursme nav atstājusi nekādu iespaidu uz notikumu gaitu, tad jau tā nav sižetiska un līdz ar to nav arī dramatiska. Mēs mierīgi varam šo skatu (lai gan tas ir krāsu bagāts) bez jebkāda zaudējuma vienkārši izsvītrot.

Arvien jāizsargājas no ikvienas, pat visvērtīgākās un pārbaudītākās pieredzes normatīvas pielietošanas. «Hamlets». No sižeta risinājuma šaurā viedokļa šīs traģēdijas pirmais skats var likties patiešām lieks. Otrajā skatā Horācijs un kareivji pastāsta Dānijas princim to, ko mēs pirmajā skatā paši pieredzējuši, — Hamlets uzzina, ka naktī parādījies viņa nesen mirušā tēva gars. Šis skats sniedz vispārējas raksturojošas ekspozicionālas ziņas par galveno varoni, un tajā nav nekādu materiālu, kas atklātu arī Horācija raksturu. Šim skatam piemīt it visas ārējā koloģitisma un iekšējā statiskuma pazīmes, pēc mūsdienu terminoloģijas tas ir ilustratīvs skats. Tātad jāatbrīvojas no nevajadzīgās pietātes un tūlīn jāskat ar otro skatu — ar valdības padomes sanāksmi pie karaļa?

Vai tiešām tā būtu jādara? Nē. Šā skata nozīme ievadā ir tāda, ka tas pievērs skatītāja uzmanību karaļa Klaudija pārvaldītās valsts stāvoklim — tur steidzīgi gatavojas karam, un tauta vecā mirušā karaļa parādībā saskata apstiprinājumu savam nemiēram un bažām par valsts likteni. Kareivis Marcells skaidri pasaka šādu secinājumu: dāņu valsti kaut kas nav kārtībā. Šajā ievada skatā tūliņ atklājas traģēdijas un tās konfliktu grandiozums. Nerunājot jau nemaz par to, ka šis īsais skats iespiežas atmiņā ar savu baigās nakts un gaišās ausmas poētisko atveidu, turklāt tas ar dziļo un nozīmīgo saturu aizvieto atkārtotošanos, ko pieļāvis dramaturgs. (Vispār lugu autoriem būtu jāizsargājas no «dramatisma» pārvērtēšanas. Pat Moreto, lugas «Dzīvais portrets» autors, kas nemaz nav no spāņu dramaturgu plejādes pirmajām zvaigznēm, savu ievadu veidojis darbībā daudz straujāku un «dramatiskāku» nekā Šekspīrs. Toties, cik brīnišķīgi un poētiski ir Šekspīra komēdiju ievadi, cik aizraujošs un daudzveidīgs ir to notēlojums, cik kolorītiski un interesanti to raksturi, kāds fantāzijas lidojums un cik bagāta dzīves īstenība!) Gorkija lugu ievadi bieži vien ir gausi, taču mūs nepārtraukti saista pats darbojošos personu raksturu atklāšanas process, satrauc rakstnieka novērojumu nesaudzīgais patiesīgums un aizrauj ikvienas domas lielā skaidrība.

3

Maijas dzīves aprakstu varētu uzskatīt par pabeigtu līdz ar tās nāvi. Taču lugā «Mīla stiprāka par nāvi» pēc cēliena, kurā Jakubovskis nogalina Maiju, seko vēl viens cēliens, kas ieved skatītājus tiesas zālē. Kas tad ir piespiedis Raini turpināt lugas darbību pēc galvenās personas nāves un noslēgumā vēl aprakstīt tiesas sēdi? Vai viņš to būtu darījis tikai tāpēc, lai gluži pareizi attēlotu tautas leģendu, pēc kuras uzrakstīta viņa luga un kurā pastāstīts, kā ticis atrasts slepkava? Vai arī tādēļ, lai skatītājs skaidri

zinātu, kas notiek pēc Maijas nāves ar Jakubovski, Heilu, Fridu, Lienīti un citiem? Sižeta noapaļošana, pavēstot galveno darbojošos personu tālāko likteni, ir visai lietderīga, lai piešķirtu visam dramaturģijas darbam viengabalainību. Bet liekas, ka dramaturgs nav vadījies tikai no šā apsvēruma. Dramaturgu ietekmējusi arī Maijas nāves izpratne. Tā salauzusi Jakubovska lepnumu, modinājusi Heilā jaunas domas, nostiprinājusi tautā ticību visam labajam — mīlestībai. Tur patiesībā ietverta Maijas nāves uzvara, tas spēks, kas pilnā mērā atklājas tikai pēc viņas nāves. Tātad teiksma par šo cēlo cīnītāju katrā ziņā bija jābeidz ar Maijas uzvaras parādīšanu.

Vai tas būtu tikai gadījums, ka tieši leģenda par Romeo un Džuljetu ierosinājusi Šekspīra daiļradi? Pilsoņu kara izbeigšana un miera atjaunošana, kur izpaužas jauno varoņu dzīves un bojā ejas iedarbīgais spēks, ir īstais un vispiemērotākais nobeigums stāstam par Romeo un Džuljetu. Tas ir galvenais, kas saistījis lielā dramaturga interesi pie šīs itāliešu leģendas.

Gribojedova lugā «Gudra cilvēka nelaime» Sofija jau ir pietiekami nosodīta par savu «pārkāpumu», un Čackis varētu droši svinēt uzvaru, bet Gribojedovs lugas finālā vēl pievieno slaveno Čacka monologu, jo Čacka cīņas gara pieaugšana ir patiesībā tās cīņas produktīvais rezultāts, kura visu laiku notika aiz Famusova savrupmājas sienām.

Klasiķi neapmierinās tikai ar cīņas darbības gala iznākuma fiksēšanu vien — Romeo un Džuljeta aiziet bojā, Maija, glābdamās no vardarbības, labprātīgi dodas nāvē, — viņi parāda arī cīņas — darbības gala iznākuma sekas, izceļot tieši tās, kas spēj atsegt visu šās cīņas nozīmību un parādīt nākotnes perspektīvas. Maijas nāve ļoti satriec Maijas audzēvecākus, bet Rainis gluži pareizi par to tikai ieminas, lai gan it visas šī notikuma izraisītās psiholoģiskās pārmaiņas cilvēku apziņā viņš notēlo ļoti pamatīgi, jo tajās izpaužas Maijas morālais spēks un tās idejas uzvara, par kuru viņa cīnījies. Arī Šekspīrs tikai garāmejojot

paziņo par Romeo noskumušās mātes nāvi, skatītāja uzmanību un emocijas traģēdijas beigās koncentrēdams uz savu varoņu nāves izraisītajām sekām sabiedriskajā dzīvē.

Kādēļ ir tik nepieciešams parādīt cīņas darbības iznākumu un tik stingri nospraust noslēguma darbību un notikumus? Šī mākslinieciskā nepieciešamība rodas tāpēc, ka cīņas darbības gala iznākuma notēlošana ir visistākais, visdrošākais un saprotamākais veids, ar kura palīdzību noslēguma daļā var nostiprināt, uzturēt un izkopt ikvienam mākslas darbam nepieciešamo vispārinājumu. Pagātnes lielāko dramaturģijas meistarū šķiriskā aprobežotība aktīvi izpaužas tieši noslēguma daļas atrisinājumos. Tā, piemēram, Šillers, kas savās drāmās «Laupītāji» un «Mīla un viltus» par pamatu ņēmis īsti revolucionārus konfliktus, noslēguma daļā atrisinājis tos gluži samierinoši, uzskatidams, ka traģēdiju vispārinātāja nozīme nav vis cīņas darbības iznākuma reālajās sekās, bet gan abstraktās morāles plāksnē. Arī Ostrovskis, kas drāmā «Līgava bez pūra» dod reālistiski ieturētu noslēguma daļas atrisinājumu, pašās beigās, īsi pirms priekšvara nolaišanas, pūlas izraisīt visu samierinošu beigu akordu, liekot mirstošajai Larisai teikt piedošanas vārdus.

Tāpēc tādu klasisko darbu uzvedumu iestudētājam ir ļoti grūti izveidot tieši lugas noslēguma daļu. Un mūsdienu dramaturgs ne katrreiz var atrast dramaturgu klasiķu darbu noslēgumu daļās precīzus un spilgti izteiktus mākslinieciskus principus, ko varētu ņemt par paraugu.

4

Rakstnieks prozaiķis sava sacerējuma noslēguma daļu parasti izmanto, lai izdarītu mākslinieciski idejisko rezultātu kopsavilkumu, taču var to arī nedarīt. Gogolis «Mirušās dvēseles» beidz ar varenu, patosa pilnu aprakstu, kad Čičikovs ar trijņūgu dodas

uz jaunām «darbības» vietām. Ļ. Tolstojs pēc Annas Kareņinas pašnāvības vēl parāda Vronski kopā ar pārējiem brīvprātīgajiem ceļā uz fronti, turklāt vēl atklāj arī Levina domas un darbus. Bet Puškins «Piķa dāmā» pie pamatvēstījuma par Hermani vēl pievieno noslēguma epilogu, kurā, it kā starp citu, runā par Lizu kā bāreņu audzinātāju. Ar to dzejnieks pievērš lasītāju uzmanību apbrīnojamam morālajam iespaidam, ko uz Lizas psihi atstājusi abu traģiskā nāve. Puškins, rēķinādamies ar to, ka lasītājs atkal un atkal pārlasīs viņa darbu vai tikai atsevišķas vietas, kuru īsto jēgu tas, pirmoreiz lasot, nav uztvēris, ir sacerējis beigas, kas nav tik viegli uztveramas. Citādi tas ir dramaturgam. Tam arvien jāatceras, ka viņš ar noslēguma darbību vai uzveduma pēdējo momentu šķiras no skatītāja. Un diezin vai kādreiz viņi vēl sastapsies. Tāpēc viņa pienākums atvadoties patsnēgt skatītājam jo vērtīgas un dziļas domas. Tām jābūt tik skaidri pateiktām, lai nerastos kāds cits tulkojums un lai tās savilņotu skatītāju. Dramaturgi klasiķi savu darbu noslēgumu daļās ļoti devīgi bārsta poētiskās domas un neskopojas ar skaidriem, viegli saprotamiem sižetiskiem paņēmieniem. Pat Čehovs, kas pazīstams ar savu daiļdarbu izsmalcinātību un vieglajām krāsām, savu lugu pēdējos cēlienos šīs krāsas stipri vien sabiezina (Andrejs ar bērna ratiņiem, Tuzenbaha nāve «Trīs māsās», Firss cieši noslēgtajā zālē pamestajā mājā «Ķiršu dārzā», indes atdošanas skats «Tēvocī Vaņā»). Visi viņi ir vadījušies pēc principa, ka atrisinājumam, kas nosaka konfliktu iznākumu, jāpakļaujas atbildīgajam uzdevumam — dot mākslinieciskā ziņā vispilnīgāk izveidotu idejas noslēgumu, lai tā jo dziļi iespiestos skatītāju apziņā.

Padomju sabiedrībā ikviens sasniegums komunisma celtniecības laukā ir visas Padomju valsts sasniegums, un ikviens padomju cilvēks to uztver kā savu paša uzvaru. Kad pirmoreiz iedegās elektriskā gaisma Kordijā, tā iepriecināja ne tikai šā ciema iedzīvotājus, bet arī talliniešus, rīdziniekus, maska-

viešus. Kad kapteinis Malms (lugā «Trīs kapteiņi») reiz par visām reizēm izprata, ka viņam nepieciešams mainīt savu despotisko domu un rīcības veidu, tad viņa pārvēršanās tika uzņemta kā padomju ideoloģijas uzvara — lielajā padomju cilvēku saimē atgriezās mazliet nomaldījies cilvēks. Mūsu dzīve pati diktē rakstniekam dramaturgam pareizo atrisinājumu viņa sacerējuma noslēguma daļai, tādu atrisinājumu, kas ietver sevī visplašākos vispārinājumus. Padomju dramaturģija to mācījusies no dzīves īstenības: atklājot cīņas darbības iznākuma sekas, kas svarīgas padomju sabiedrībai, dramaturģi pēdējā cēlienā cenšas ietvert visu savu darba pamatideju. Šis ir pareizs un mērķtiecīgs noslēguma epizodes atrisinājums, un tas novērojams pat viduvēju dramaturgu sacerējumos, kamēr pagātnē tāda nostādne bija sastopama tikai sevišķi tālredzīgu lielo meistarų darbos. Tas pierāda, cik augstu cēlies padomju literatūras idejiskais līmenis. Bet, ja ieskatās dziļāk, tad jākonstatē, ka dramaturģi klasiķi savu darbu noslēguma daļas izveidojumā ieguldījuši milzīgi daudz darba un daudz vairāk jaunrades piepūles, nekā parasti to dara mūsu dramaturģi. Piemēra dēļ salīdzināsim K. Krapivas komēdiju «Kas smejas pēdējais» ar Ostrovska «Mežu» (lai gan Ostrovska ģenialitāte sniedz daudz priekšrocību salīdzinājumā ar mūsdienų talantīgu dramaturģu, taču šāds salīdzinājums ir pieļaujams un palīdzēs atrisināt jautājumu, kas mūs interesē).

Ostrovskis savas lugas «Mežs» atrisinājumu ietvēris trīs notikumos: Nešāstlīvceva aizbraukšana no Gurmižsku muižas, paziņojums par vecās muižnieces laulībām ar ģimnāzistu un Aksjušas un Pjotra sadērināšanās. Pirmie divi notikumi ir iepriekšējos cēlienos pilnīgi sagatavoti. Liekas, ka pietiktu ar nelielu sižetisku piebildi, lai iesaistītu tajā trešo notikumu, taču dramaturģs laiž darbā vēl jo daudz spilgtus un sarežģītus sižeta veidošanas paņēmienus. Ostrovskis zināja, ka šis vispārinājums iegūs īsti māksliniecisku atrisinājumu tikai tad, ja būs panākta

visdziļākā raksturu atklāsme. Un patiešām, noslēguma cēlienā Gurmižskas, Bulanova, Neščastļivceva, Vosmibratova tēli sasniedz izcilu intensitāti — tikai tagad saprotam, cik drosmīgs spēks piemīt Neščastļivcevam un cik raksturīgi iezīmēti Arkašas, Aksjušas, Milona Bodajevas un Karpa tēli.

Kā tas notiek Krapivas komēdijā? Tajā viss atrisinājums sakoncentrēts vienā notikumā: atmasket un tātad arī likvidēt Gorlohvatski. Šī tumsonīgā, ļaunā, nelietīgā intriganta atmaskošanas epizode ir ļoti mērķtiecīga. Mēs gūstam iespēju visā pilnībā iepazīt viņa neiedomājamo nekaunību, muļķību un to, cik tas bīstams padomju sabiedrībai. Idejiski un dramaturģiski iedarbīga ir šajā skatā negēļa Gorlohvatska terorizētā Bulagas sacelšanās; pat profesors Černousovs, kas līdz tam brīdim atstājis godīga un laba, bet pārāk paļāvīga večuka iespaidu, šajā cēlienā sāk runāt cīnītāja balsī. Tie ir Krapivas talanta sasniegumi, taču jāatzīst, ka dramaturgs atstājis vēl daudz neizveidotu vietu: vadošie pozitīvie tēli, izpildīdami sižetiski nepieciešamas funkcijas, neuzrāda nevienas jaunas rakstura īpašības. Arī dažu svarīgo negatīvo tēlu atmaskojums nesniedz nekādus būtiskus atklājumus. Pēdējā skatā visi šie tēli paliek tai pašā agrākajā līmenī. Jāatzīmē, ka te nav vainojams talanta trūkums — Krapiva neapšaubāmi spēj sniegt daudz saturīgākus un interesantākus atrisinājumus, — bet, acīm redzot, dramaturgs nemaz nav mēģinājis uzdot sev grūtāk atrisināmus uzdevumus.

Trūkumi komēdijas «Kas smejas pēdējais» noslēguma skatā izpaužas pašās lugas beigās. Režisors, kurš iestudējis šo komēdiju Lecna Paegles vārdā nosauktajā teātrī, ir atradis labāku noslēguma pantonīmu: apkalpotāja sakārto telpas pēc trokšņainās sanāksmes. Viņa it kā izslauka līdz ar saslaukām apmulsušo Gorlohvatski, kas lēniem soļiem atstāj sakāves vietu. Ar šo noslēguma ainu tiek pastiprināta atrisinājuma vispārinātā nozīmība.

Jo lielāks ir darbojošos personu skaits, kuras aktīvi piedalās konflikta atrisinājumā, jo varenāk

izskan fināls, jo spēcīgāk izpaudīsies vispārinājums, ko ietver sevī sacerējuma tematika un sižets. Tas nenozīmē, ka obligāti jānoslēdz ikvienas darbojošās personas likteņa līnija. Lugas «Mežs» atrisinājumā notikumi ļoti maz ietekmē tirgoņa labklājību, tomēr dramaturgs tajā sniedzis Vosmibratova raksturojuma kulmināciju un, lai parādītu meža plēsoņu īsto seju, šā tirgoņa klātbūtne konflikta atrisinājumā lugas noslēguma daļā ir pilnīgi nepieciešama. Jo sevišķi meistarīgi konflikta atrisinājumā ietvert lielu skaitu darbojošos personu prot Maksims Gorkijs. Kad padomju dramaturgi ievēro šo likumu, tad izdodas izveidot iespaidīgas fināla ainas.

Turpretim atrisinājuma vienkāršošana rada neizteiksmīgus, miegainus un bālus noslēgumus, kas atbaida skatītāju. Samērā bieži kritika pārmet dramaturgiem un inscenētājiem apoteozes ainu vienmuļību un tukšību, kā arī nosoda to, ka lugu uzvedumus gandrīz arvien beidz ar tostiem, deklaratīvām uzrunām, valdības nolikumu pasludināšanu, svinīgām pusdienām, gājieniem vai svētku svinēšanu ar daudziem muzikāliem un deju numuriem.

Mēģināsim aplūkot šos kritikas ierosinātos jautājumus.

Taisnību sakot, noslēguma akordam svinīgais raksturs būtu ļoti piemērots. Mūsu dramaturģijas uzdevums ir atklāt progresīvo spēku uzvaru vēsturisko notikumu notēlojumos, mūsdienu padomju dzīves uzvaras. Un par visu to taču nevar runāt ikdienišķiem vai skumji melanholiskiem vārdiem. Gribas dziedāt, smieties, atrast pašas iejūsmīgākās, izteiksmīgākās intonācijas! Protams, tā būs tikai retorika, tukšs troksnis, ja nespēsim parādīt dzīves tonusa kāpinājumu. Mūs neapmierina ne «bērnišķīga sajūsma», ne pārmērīga apreibināšanās ar pašuzslāvām, mums vajadzīgs spēkpilns svinīgums, kāds iespējams arī grūtībās, trūkumā un bēdās. Mākslinieka uzdevums tāpat ir atrast tieši šāda mažora svinīguma izpausmi, ietverot cilvēku raksturus un kaislības attiecīgi dotajiem apstākļiem individuāli spilgtos

mākslinieciskos atrisinājumos. Mēs uzskatām, ka ir pieļaujams uzveduma beigās pārvērst skatuvi par tribīni vai tribunālu, kur tieši vēršas pie skatītāja, ja lugas notikumi ir pietiekami grandiozi, heroiski vai apsūdzīgi (piemēram, lugas «Uz dienvidiem no 38. paralēles» uzveduma fināls Valmieras teātrī). Mūsu padomju teātris ir un paliek komunistisko ideju propagandists. Mēs pēc pieredzes esam pārliecinājušies, ka arī mūsu lauku skatītājs atzīst par skaistākām apoteozes beigas nekā intīmu, kamerstilā veidotu finālu. Panākumu novērtēšana, kļūdu un trūkumu nosodīšana mūsu zemē notiek publiski, tā piešķirot šiem notikumiem visai svinīgu raksturu. Mūsu tauta redz partijā un valdībā sava prāta un savas gribas iemiesojumu. Parādīt to, ka valdība novērtē lugas varoņa darbību, nozīmē notēlot dzīves īstenību. Tāpēc dzīves īstenības vārdā mēs nedrīkstam noraidīt šādu brīžu attēlošanu uzvedumos.

Lai gan tas ir pareizi un nepieciešams, taču bieža un pastāvīga šāda fināla situāciju atkārtotā skatītājus garlaiko.

Ikvienas tautas dramaturģijā izveidojas savas mākslinieciskās tradīcijas, kuras balstās uz skatītāju masu izjūtām un uzskatiem. Senāk ikvienai spāņu lugai obligāti bija jābeidzas ar diviem vai trīs precību paziņojumiem. Šī tradīcija bija tā iesakņojusies, ka tika ievērota. Kalderona drāmas «Sava goda ienaidnieks» galvenais varonis, sargādams godu, nogalina savu sievu, un karalis nekavējoties izrauga slepkavu par kādas donnas līgavaini, kura jau sen mīl šo kavalieri. Bet Šekspīrs un viņa laika biedri savu traģēdiju noslēguma skatus arvien pieblīvē veselām kaudzēm liķu. Tikai diezin kāpēc reizēm kritiķi uzskata, ka padomju dramaturģija nedrīkst pieļaut traģisku vai skumju lugas finālu pat tajā gadījumā, ja tos rada pati dzīve un tie ir pilni izcila idejiska satura.

V. Lāča romāna «Uz jauno krastu» inscenējuma neizdevušās beigas Akadēmiskā drāmas teātra uzvedumā var uzskatīt par piemēru tādām «atrāvumam»

no mūsu dramaturģijas tradicionālā fināla. Beigu cēliens sākumā atgādina parasto trafaretu: tauta svin svētkus, cilvēki līksmojas, dejo. Tad jautrība pārtrūkst: izdarīts uzbrukums Annai. Jautrību vēlreiz pārtrauc bandītu grupas uzbrukums. To likvidē. Jānis Līdums aicina klātesošos šodien turpināt līksmošanos, bet rit atkal draudzīgi ķerties pie darba. Tautas svētkiem te nav istās pacilātības, pietiekami svinīgas izskaņas, beigu cēliena iepriekšējos skatos nekur nebija ne vismazākā aizrādījuma, ka notiek gatavošanās svētkiem, jo tikai tā varēja mākslinieciski attaisnot šo noslēguma epizodi. Priecīgajam noskaņojumam nav istās saistības ar Jāņa Līduma revolucionāro darbību, kurš savu dzīvi ziedojis tautas laimei. To neizjūt, jo ceturtais cēliena sākums mūs ieved no fašistu jūga jau atbrīvotajā Latvijā. Un pirmā kolhoza nodibināšanas skats, kur Līdums parādīts darbībā, ir ļoti bāls un neizvērstis. Pēc tam tauta izklīst. Uznāk Anna un Aivars (jāatzīmē, ka abu uzņēmšana no skatuviskā viedokļa izkārtota ļoti neveikli). Romānā mēs lasām, ka abi jaunie varoņi laimīgi sarunājas vienatnē. Viņi kopā atminas noiето ceļu. Kāda laime būs, kad tie varēs blakus, plecu pie pleca, strādāt tautas labā, kad varēs kopā sākt lielo dzīves veidošanas darbu. No šī nopietnā satura, ko autors izpaudis vārdos «laime, mīla», uzvedumā palicis ļoti maz. Annas un Aivara sarežģītās attiecības pagātnē paliek nezināmas, tāpat kā viņu kopējā cīņa par purva nosusināšanu. Mēs redzam tikai divus ļoti simpātiskus jaunus cilvēkus, kas uzlūko viens otru mīļīgiem skatieniem un saka viens otram mīļus vārdus. Uzveduma pēdējais cēliens iznācis bāls. Viss, kas varētu palīdzēt atklāt notikumu un darbības idejisko nozīmību, izmests. Tauriņa likvidēšana taču ir ļoti svarīgs notikums, tas uzskatāmi parāda jaunās Padomju Latvijas nostiprināšanos, ar to beidzas Tauriņa un viņa audzudēla Aivara attieksmju līnija. Bet inscenējumā šī epizode uz idejiskā satura rēķina saisināta līdz minimumam. Romānā Aivara un šā peļēkā barona konfliktam ir attaisnojums. Veselas pa-

audzes bērnu vārdā Aivars apsūdz šādus «rūpīgus» tēvus, kas izkropļojuši viņu jaunību. Bez šīs apsūdzības, kuras inscenējumā trūkst, Tauriņa aizvešana zaudējusi savu vispārināto nozīmību.

Šā inscenējuma pēdējam cēlienam un beigu skatam būtu jāsniedz visu notikumu kopsavilkums, būtu jāmet tilts uz nākotni.

Līdums gan runā par vispārējām perspektīvām, bet tās neattiecas ne uz vienu iepriekšējo darbību, ne uz vienu pārmaiņu, ko būtu izraisījuši notikumi lugā. Tā ir deklaratīva runa. Šāda veida fināls, lai cik liels skaits darbojošos personu tajā piedalītos, nespēj aizraut skatītāja domas un izjūtas. Tas neizbēgami pārvērtīsies par tukšu «dzīvo bildi». Tikai tad, kad dramaturgs apoteozes ainu ar konkrētu darbību vērs pretim nākotnei, tā iegūst nepieciešamo dramatisko un māksliniecisko spēku. Tā, piemēram, A. Korneičuks drāmā «Eskadras bojā eja» nobeidz lugu ar matrožu gājienu, kuri slēgtās rindās atstāj savu dzimto kara kuģi. Te uzvarējis Ļeņina viedoklis: kuģis, eskadra tika nogremdēti, bet cilvēki, tas spēks, kas var sagraut kontrevolūciju, paliks. Jau nākamajā dienā matroži dosies uz fronti pretim Deņikinam. Šis gājiens ir tās cīņas kulminācijas punkts, kura izcīnīta visas lugas gaitā (protams, drāmas sižeta robežās).

Klasiķu māksliniecisko nodomu atrisinājumos slēpjas vērtīga, ilgos gados pārbaudīta pieredze. Tā mums katrā ziņā jāizpēta un jāizmanto. Taču šo klasiķu paraugi nedrīkst saistīt mūs. Lai padomju dramaturgs drosmīgi izmanto agrāko pieredzi un lai meklē jaunus savas daiļrades īpatnībai tuvus atrisinājumus, kuros mūsu dzīve tiktu atspoguļota visraksturīgāk, visnozīmīgāk, vispilnīgāk! Taču jāatceras, ka ikviens atrisinājums, lai tas būtu novatorisks vai tradicionāls, ir attaisnots tikai tad, kad tas stingri balstās uz dzīves īstenību. Nevienai mākslīgai konstrukcijai, nevienai, arī vislabāko paraugu kopijai nav tiesības uz dzīvi mākslā. Agrī vai vēlū tās izzudīs no to cilvēku atmiņas, kuri paši rada dzīvi.

PISKATORA TEĀTRIS

Pēc 1918. gada revolūcijas daļa vācu mākslinieku un citu inteligentu kļuva kreisāki. Ievērojamais režisors Kārlis Heincs Martins 1919. gadā nodibināja Proletāriešu teātri. No parastajiem buržuāziskajiem teātriem tas atšķirās tikai ar nosaukumu un dažām ārējām iezīmēm: aktieri uzstājās savos ikdienas apģērbos, un viņu vārdi netika minēti afišās. Jaunievdumiem bija jāizteic kolektīvisma gars, bet pēc būtības Proletāriešu teātris ne ar ko neizcēlās starp pārējiem buržuāziskajiem teātriem, tādiem kā «Tri-bīne» un citiem, kurus tolaik atvēra Berlīnē un daudzās citās Vācijas pilsētās. Tāpat lugas, ko izrādīja Proletāriešu teātri, piemēram, Ludviga Rubinera lugu «Nepretošanās jaunumam» vai arī Herberta Kranca «Brīvību» nekādā ziņā nevarēja uzskatīt par proletāriskām. Tas bija repertuārs, kurš orientējās uz «humānistisko» revolūciju, tātad sīkburžuāzisko dramaturģiju.

Shematizācija, indivīda ignorēšana — tas viss liecināja par bailēm no īstās revolūcijas.

Proletāriešu teātrim, kas bija cieši saistīts ar «neatkarīgo» sociāldemokrātu partiju, izdevās parādīt tikai divus inscenējumus. Tas bija radikālās inteligences teātris un tāpēc neatrada ceļu uz proletariātu. K. Martins drīz vien atteicās no darbības Proletāriešu teātri un pārgāja uz Reinharda teātri. Pēc viņa aiziešanas šis teātris savu darbību izbeidza. Pēc neliela laika Ervina Piskatora vadībā tika nodibināts jauns Proletāriešu teātris. Tomēr arī šim teātrim nebija ilgs mūžs. 1919. gada 21. aprīlī notika pēdējā izrāde. Taču līdz ar šo teātri revolucionārā teātra vēs-

turē darbību uzsāka ievērojams mākslinieks, kam bija liela ietekme jaunās dramaturģijas attīstībā.

Pietiek tikai uzmet acis afīšai vai libretam, ko izdevis Piskatora Proletāriešu teātris, lai tūlīn saskatītu pamatiezīmes, kas to atšķir no tā paša nosaukuma teātra, kurš K. Martina vadībā izrādīja lugu «Brīvība».

Tā bija pirmā reize, kad šāda veida pasākums, kas tika nosaukts par «Lielberlīnes strādnieku revolucionāro teātri», pareizi ievadīja darbu, izvirzot par vienu no Proletāriešu teātra uzdevumiem — revolucionāro skatītāju organizēšanu. Piskatoram izdevās saistīt pieci līdz seši tūkstoši lielu skatītāju kopu, kas sastāvēja no komunistiskās strādnieku partijas biedriem un sindikālistiem. Teātra ideoloģisko nostāju puda šāda deklarācija:

«Biedri! Revolūcijas dvēsele, nākotnes bezšķiru sabiedrības un kolektivistiskās kultūras dvēsele ir mūsu revolucionārās jūtas. Proletāriešu teātris grib šīs jūtas tā iekvēlināt, lai pārdzīvojumi, ko rada sociālistiskā māksla, nekad neizdzistu un palīdzētu nostiprināt mūsu vēsturiskās misijas nopietnības un dižuma apziņu šķiru cīņās attīstībā.»

Arī teātra programās Piskators un viņa kolektīvs vērsās pie skatītājiem ar radikāliem uzsaukumiem:

«Biedri! Jums garām ies «Kropliš».

Karš, kuru izraisa kapitālisti un kurā piedalījes un vēl joprojām piedalās proletariāts, — šis karš nokāvis miljoniem cilvēku un izmetis ielās miljoniem nabagu. No kā lai gaidām palīdzību? Vai no buržuāzijas, kura paiet garām kroplim noziedzīgi pavirši, pasviežot kādu labdarības dāvanu? Buržuāzija grib iemidzināt savu sirdsapziņu, tā apelē pie valsts, lai aizvāc no viņas ceļa šo publisko skandālu.

Tava līdzjūtība ir kropla pusē, kas aiz sašutuma gandrīz vai prātu zaudējis.

Tas esi tu, strādniek, kam varbūt jau rīt arī pašam saimnieks iespers ar kāju. Tas esi tu, bezdarbniek, kuru izdzina uz ielas, tādēļ ka izsika virspeļņa. Tu, strādniek, solidarizējies ar saviem biedriem bezdarb-

niekiem! Tu, bezdarbniek, radi vienotu revolucio-
nāru bezdarbnieku organizāciju. Izvēliet bezdarb-
nieku politiskās padomes!

Vienīgi jūs paši varat sev palīdzēt.

Vai nu sociālisms — vai arī bojā eja barbariskajā
iekārtā.

Vai algotnim, kam tur jāstāv sardzē, ir proletā-
rieša sirdsapziņa? Vai politiskajai ieslodzītai, sievie-
tei, ko tur spīdzinājuši, izdosies pārdabūt viņu re-
volūcijas pusē?

Un, kad viņš nogalinās nometnes komandantu,
«balto» virsnieku, vai jūs, biedri, nostāsities ka-
reivja pusē, vai jūs zināt, ka arī revolūcijas akts, kas
atnesis nāvi, ir svēts darbs, ka glābiņu var nest tikai
tā darbība, ko simbolizē karēivja rīcība?

Vispasaules kapitāls ar visiem spēkiem, ekonomis-
kiem un politiskiem spēkiem, gatavojas Krievijas sa-
grāvei. Krievija ir klints pasaules revolūcijas bango-
jumā. «Krievijas diena» — izšķirēja diena pienākusi.
Vai nu aktīva solidarizēšanās ar Padomju Krieviju
tuvākajos mēnešos, vai starptautiskajam vispasaules
kapitālam izdosies iznīcināt pasaules revolūcijas
iekarojumus. Vai sociālisms — vai bojā eja barba-
riskā iekārtā.»

Proletāriešu teātra repertuārā bija Franča Junga
lugas «Plebejs» un «Cik ilgi tu, buržuāziskā tiesa,
staigāsi netiklības ceļus?», Eptona Sinklera «Princis
Hagens», Maksima Gorkija «Ienaidnieki» un kolek-
tīvi sarakstītā luga «Krievijas diena», kā arī «Krop-
lis».

Proletāriešu teātris kapitālistiskajā iekārtā attīstī-
jās smagos apstākļos. Teātrim vajadzēja uzstāties sa-
pulču zālēs. Piskators raksta:

«Kam bijusi darišana ar šīm telpām, ar to šaurajām
skatuvēm, kuras diezin vai pelna šādu nosaukumu;
kurš pazīst šīs zāles ar sasmakušo gaisu, kas ož pēc
alus un urīna, tas var iedomāties, ar kādām pūlēm
mēs tur iedvesām jēdzienu par to, kas ir teātris.»

Proletāriešu teātra attīstības gaitu ietekmēja arī buržuāziskie varas orgāni. No toreizējā policijas prezidenta sociāldemokrāta Rihtera nekad nebija iespējams saņemt atļauju uzvedumam.

Turklāt teātrim nebija drošas materiālas bāzes. Pārāk maz bija organizēto skatītāju, ko ap sevi pulcināja Piskators, lai tie spētu uzturēt teātri (kaut gan profesionālo aktieru Piskatoram bija mazāk nekā amatieru, kuri visumā varēja strādāt lētāk).

Ervins Piskators bija cēlies no vidējās buržuāzijas, tomēr jau pašā kara sākumā viņš nostājās kreiso radikāļu pozīcijās, uzturēdams ciešus sakarus ar antimilitāristisko žurnālu «Die Aktion», kur tika iespiestas viņa dzejas. Viņš sākumā piederēja pie dadaistu¹ grupas, kas bija viena no ekspresionisma atzarojumiem, taču drīz vien no dadaistiem novērsās.

Piskatora Proletāriešu teātrī skaidri samanāma saistība ar ekspresionisma kustību. Citētie dokumenti nepārprotami rāda, ka viņa teātris, tāpat kā ekspresionistu teātris, uzskatīja par savu uzdevumu aktivizēt skatītāju. Deklarācija, kas publicēta sakarā ar «Kropļa» uzvedumu, aicina skatītāju izteikt spriedumu (arī ekspresionisti mēdza koncentrēt scēniskos faktus un aicināt skatītāju izteikties).

Proletāriešu teātris savos uzvedumos pasvītvoja domas nozīmi. Pamattēma tika izcelta, turpretim nebūtiskais atmetts; noskaņa, atmosfēra, juteklisko nokrāsu daudzveidība noraidīta.

Proletāriešu teātra inscenējumi veidoti pēc tādiem scēniskiem principiem, kas raksturīgi ekspresionisma kompozīcijai: vispārināta, demonstratīva mizanscēna, aktiera tiešā vēršanās pie publikas,

¹ Dadaisti, norobežojot domas no jūtām, neatzina nekādus estētikas likumus, pastāvošos virzienus un pasludināja neaprobežotu mākslinieciskās personības patvaļu. Vārdā viņi saskatīja vienīgi sadzirdami juteklisko vērtību, turpretim tā intelektuālā, jēdzieniskā nozīme tika pilnīgi ignorēta. Tā dialogs viņiem sastāvēja vienīgi no izkļiedzienu un izsaurienu sablīvējumiem vai arī no tādiem vārdu savirkņajumiem, kuros trūkst jebkādas jēgas.

ceturtās sienas atmešana, abstrakcijas elements dekoratīvā noformējumā utt.

Bet kas tad šajā teātrī bija jauns? Pirmām kārtām — skatītājs un repertuārs.

Proletāriešu teātris vērsās pie revolucionārā, organizētā skatītāja. Piskators tiecās komplektēt teātrim pastāvīgo apmeklētāju kadrus. Tas ir revolucionārā teātra attīstībai ārkārtīgi svarīgs princips tādēļ, ka nodrošina teātrim un arī tā vadītājam ciešu sakaru ar revolucionārajām organizācijām un tālākā gaitā — ar Komunistisko partiju.

Par otro Proletāriešu teātra īpatnību — repertuāru. Parastais ekspresionisms teātrī īstenību interpretēja buržuāziskās ideoloģijas robežās; ekspresionisma dievinātāji lielāko tiesu notušēja aktuālos notikumus ar revolucionārās cīņas mistifikatorisku attēlojumu, kā tas bija, piemēram, Hazenklēvera «Dēla» un «Antigonē» (Hazenklēvera «Antigones» noslēgumā sadumpojusies tauta piedod despotiskajam tirānam Kreonam viņa noziegumus un ļauj aiziet), nemaz nerunājot par parasto ekspresionistisko teātri, kura interesēs bija tikai jūtu revolūcija. Proletāriskais teātris turpretim traktē revolucionārās šķiru cīņas aktuālos un visai konkrētos notikumus: Gorkija «Ienaidnieki» — krievu 1905. gada revolūcijas sagatavošanu, drāma «Pie vārtiem» — Hortija, baltgvardu teroristiskās valdības neganto plosīšanos Ungārijā; «Krievijas diena» — Oktobra revolūciju. Franča Junga drāmā «Plebeji» notēloti tipiskie šķiru cīņas notikumi 1918. gadā Vācijā; lugā parādīts, kā apzinīgais proletariāts ar sacelšanos un streikiem cīnās pret kapitālistisko valdību, kā kontrrevolucionārā buržuāzija sociāldemokrātu nodevības dēļ apspiež sacelšanos un nogalina sacelšanās vadoni par «bēgšanas mēģinājumu».

Piskatora repertuārs liecina, ka viņa teātris tiešām atradis jaunu pieeju dzīves iztulkošanai (ko nemācēja ekspresionisti). Teātris izpratis, ka cilvēces vēsture ir šķiru cīņas vēsture, ka buržuāzisko īstenību

iespējams nomainīt tikai ar proletārisko revolūciju, tikai ar proletariāta diktatūru.

Piskatora repertuārs liecina arī par to, ka teātris patiešām izpratis savu uzdevumu: attēlojis konkrētus šķiru cīņas faktus un tajos iemiesotās revolucionārās idejas, kuras aicina aktīvi piedalīties proletariāta atbrīvošanas cīņās; ka teātris, propagandējot proletariāta uzstādītās politiskās prasības, pārvērties par nopietnu cīņas ieroci visas cilvēces atbrīvošanā.

Ekspressionistu izvirzītais mākslas attīstības princips pārcelts tādā plāksnē, te jau parādās skaidrā, nepārprotamā šķiriskā konkrētībā. Tas nozīmē, ka Piskators spējis tikt pāri buržuāziskā ekspressionisma priekšstatiem. Proletāriešu teātris pārvērtās par revolucionāru teātri, kaut arī teātra mākslinieciskās metodes vēl vietām saglabāja sīkburžuāziskas paliekas: inscenējumos izpaudās nesamierināms antagonisms starp jūtām un domu, starp būtisko un nebūtisko, starp gadījumu un nepieciešamību.

Proletāriešu teātris bija Piskatora mākslinieka darbības sākums. Pēc tam viņš līdz ar savu teātri tika nogājis lielu attīstības ceļu. Taču jau pašā sākumā Piskatora darbā bija manāmi atsevišķi paņēmieni, kas uz visiem laikiem palika viņa teātra mākslas koncepcijā: repertuāra revolucionārais saturs, lielu vēsturisku notikumu parādīšana, kuros tiek iesaistītas masas; uzvedumu spilgti politiskā nokrāsa un, beidzot, cenšanās ar skatītāju palīdzību saistīties ar revolucionārajām organizācijām.

Sociāldemokrātiskais policijas prezidents Rihters ar represijām panāca to, ka Proletāriešu teātri slēdza. 1923. gadā Piskators kopā ar rakstnieku Refišu kļuva par Centrālā teātra direktoru. Piskatoram izdevās inscenēt Maksima Gorkija «Sīkpiļņus» un ievērojamo Romēna Rolāna lugu «Pienāks laiks». Taču finansiālās grūtības piespieda Piskatoru atdot šo teātri kādam lielam teātru trestam.

1923. gada beigās vācu kapitālisms nonāca ekonomiskās un politiskās pagaidu stabilizācijas fāzē. Tas bija jūtams itin skaidri. 1923. gadā, kad dzīvoju

Berlīnē, es uz dažiem mēnešiem aizbraucu uz Minheni, pēc tam uz Parīzi. Kad 1924. gada beigās atgriezos Berlīnē, to gandrīz vairs nevarēja pazīt. Pilsēta laistījās vienās ugunīs. Automobiļu daudzums bija pieaudzis vairāk nekā divkārt. Maģistrālēs bija vērojami kustības sastrēgumi. Rūpniecība strādāja pilnā jaudā, drīz vien sasniedzot un pat pārsniedzot pirmskara līmeni. Viegglāka kļuva inflācijas neciešamā nasta, kas gūlās uz strādnieku šķiras un sīkburžuāzijas rentjē pleciem.

Proletariāta šķiru cīņa, kas līdz šim ļoti bieži izvērtās pilsoņu karā, tagad izpaudās streikos, politiskās kampaņās, revolucionāro spēku koncentrācijā un cīņā par strādnieku šķiras pārspēka iekarošanu. Bet pa to laiku pie apvārsņa parādījās un sāka krāties jaunas ekonomiskas un politiskas krīzes draudīgie mākoņi. Jau tajā laikā Vācijā bija pastāvīga bezdarbnieku armija. Tas liecināja, ka šķiru cīņa saasinās par jaunu. Teātrim ekonomiskā stabilizācija nozīmēja tikai to, ka pagājuši inflācijas «svētītie» laiki, kad ļaudis, baidīdamies no kursa krišanas, steidzas savu naudu izdot, cik ātri vien iespējams, un bieži apmeklē teātri.

Tai laikā teātru direktoriem grūtākā problēma bija «populāro aktieru» jautājums. Jo grūtāk teātrim nācās pievilināt publiku, jo vērtīgāks un dārgāks kļuva aktieris, kura vārdam bija pievilksanas spēks. Izmanojot gadījumu, šādi aktieri pieprasīja un arī dabūja milzīgu atalgojumu. Tā, piemēram, Elizabete Bergnere saņēma vairāk nekā tūkstoš marķu par vakaru vai pieprasīja zināmu procentu no peļņas. Priviliģētie aktieri kļuva par uzņēmuma dalībniekiem, paju īpašniekiem. Tie pieprasīja sev labākās lomas un ietekmēja arī pārējo lomu sadali un inženējuma noformēšanu. Viss uzvedums, t. i., nozīmīgas radošo darbinieku grupas kopdarbs, tika ievirzīts tā, lai kā uz vairoga paceltu viena cilvēka, populārā aktiera — pajas īpašnieka darbu, kurš viens pats ievāca arī kopējo pūliņu augļus.

Tādējādi vācu buržuāziskais teātris atgriezās savā

sākuma stāvoklī. Iekšēji viengabalains, rūpīgi nostrādāts un izlīdzināts inscenējums — ilgu pūļu sasniegums kļuva par teātra regresa upuri.

Pastiprinājās tendence privātos teātrus apvienot. Berlīnē sāka darboties tā saucamais Rei-Ba-Ro (triju apvienojušos teātru saīsināts apzīmējums: Reinharda, Barnovska un Roberta). Apvienošanās notika ar šādiem noteikumiem: garantēta biļešu cena un populāro aktieru sadale starp Rei-Ba-Ro dalībniekiem.

Pirmais pēckara periods iezīmējās ar asu teorētisku polemiku starp ekspresionisma heroldu Herbertu Jēringu («Berliner Börsenkurier» kritiķi) un Kurfirstendama buržuāzijas mīluli Alfrēdu Kerru («Berliner Tageblatt» kritiķi). Kerrs prasīja no izrādes ielīgsmojošus, jutekliskus iespaidus un nīrgājās par drūmi askētisko loģismu, kas piemita ekspresionismam.

Teātrī pastiprināti sāka restaurēt psiholoģisko lugu (Šniclera garā) uzvedumus un ne tikai vācu autoru darbus, bet vēl biežāk franču un angļu autoru (Vildraks, Diamels, Bulanžē, Manheims). Tādējādi tika nomaskētas īstenības negatīvās puses un pretrunas un kritika sniegta mīkstinātā un nepilnīgā veidā.

Skarba, trauksmaina sociālā kritika — protams, tikpat nepilnīga — bija saklausāma vienīgi Kārļa Šternheima komēdijā «Izrakteņi» (to politisko aprindu dzelīga karikatūra, kuras tiecās restaurēt veco vilhelmisko varenību un spožumu), kā arī Bernharda Reiha «Kamēliju dāmas» inscenējumā pēc Bertolta Brehta apdares (šis inscenējums bija mēģinājums atmaskot sentimentāli liekulīgās runas par «lielo mīlestību»).

Citās lugās interese koncentrējās ap cilvēka dzīves intīmajām izjūtām, kur īpatnis pilnīgi noslēdzas sevī, uzticas tikai sev, uzskata sevi par vienīgo dzīves vērtību. Tādas ilūzijas radišana skatītājā, it kā privātā un sabiedriskā dzīve viena no otras atšķiroties un nekādas saites starp abām nepastāvot, buržuāzijai bija ļoti izdevīga, jo izraisīja iedomu, ka vēstures notikumu secību spēj noteikt atsevišķa

personība. Ne jau velti Marsels Prusts tolaik Vācijā guva milzīgus panākumus.

Dažas buržuāziskās inteligences grupas vispār centās ignorēt jebkuru pretrunu esamību, maldinot sevi un citus ar juteklisko baudu, ko sniedz teātris. Un, visbeidzot, māksla sāka pat veicināt kosmopolitismu un demokrātiskā pacifisma ilūzijas.

Te jārunā par Brehta komēdiju «Cilvēks paliek cilvēks», kura pēc savas idejas ir visai divkosīga. Autors, no vienas puses, pierāda svarīgo patiesību, ka ikviens cilvēks var izvērsties par drosmīgu cīnītāju — arī nomāktais plebejs Gali-Gaji, kas nespēj pateikt «nē». Taču šis cīnītājs neapdraud šķiras ienaidnieku, jo viņš kļūst par angļu imperiālisma ieroci — vada indiešu zemniekus un strādniekus uz samierināšanos ar kapitālistiem. Turklāt vēl Gali-Gaji pārvēršanās notēlota ar ironiju, un tādēļ Brehta ideja zaudējusi savu nopietnību un nozīmību. Autors notušējis īstenības pretrunas.

Buržuāziskā inteligence visumā orientējās pēc humanistiskās pacifisma ideoloģijas. Tā cīnījās pret uzskatu par kapitālisma pasaules bojā ejas neizbēgamību, pūlējās izraisīt ticību ilūzijām par buržuāzistiskās «cilvēka personības» tiesībām, par «vērtīgas individualitātes» spēku, lai notušētu ekspresionistus, kuri ar sašutumu attēloja īstenības negatīvās puses.

Šis domāšanas virziens saskanēja (un tur bija sava iekšējā loģika) ar pacifistisko mākslas un īstenības attieksmju definējumu, ar teoriju par to, ka mākslai nav jāiejaucas sabiedriskajā dzīvē, ar teoriju par mākslu kā rotaļu, ar «mākslu mākslai». Tā mākslas raksturīgās īpašības un uzdevumi, kas tikai šķietami sakņojās pašā tās būtībā, tika izmantoti, lai motivētu un attaisnotu ekspresionistiskās mākslas aktivitātes principa revīziju, lai attaisnotu mākslinieciskās inteligences pāreju pasaules kapitālisma stabilitātes propagandētāju rindās. Līdz ar to Vācijā izveidojās cits domāšanas virziens: uzstājās rakstnieku grupa, kas savos darbos centās sacildināt un izvirzīt pievilcīgā veidā kārtības (protams, buržuāzistiskās) ideālu.

Viņus vairāk par visu iedvesmoja stiprā cilvēka tēls. Šī tendence bija sevišķi jūtama feļetona romānā, t. i., zemākās markas literatūrā. Tā izpaudās arī lugās, it sevišķi Arnolda Bronnera dramaturģijā, kur, piemēram, drāmā «Siliānas anarhija», uz kādas nelielas cilvēku grupas erotisko un darba attiecību fona parādīta kārtības mīlētāja pārcilvēka uzvara pār dumpīgi noskaņotiem «zemajiem plebejiem».

Kā literatūrā, tā mākslā atspoguļojās tālaika vācu buržuja divkosība, kas svārstās starp buržuāzijas politiskās diktatūras fašistisko un «demokrātisko» formu.

Līdz ar teātra repertuāra pārbaudi notika arī inscenēšanas principu nopietna revidēšana.

Atmetot apkārtnes īstenības saasināto kritiku, atkrita arī ekspresionisma metodes — mūzikas pielietošana, dekoratīva noformēšana, mizanscēnas. Atdzima Makša Reinharda mākslinieciskais virziens ar viņam raksturīgo juteklisko iespaidu daudzveidību un spilgtumu (protams, jaunbagātnieku Kurfīrsten-dama teātri šis iezīmes izcēla robustākā veidā). Tas pats Jesners, kas sākumā uzrādīja zināmu sabiedriska apsūdzētāja tendenci, tagad jau gluži nekritiski aizstāvēja buržuāziju. Ja agrāk viņš izvirzījās kā revolucionāri klasisko darbu («Fiesko sazvērestība», «Vilhelms Tells») inscenētājs, tad nu viņš uzveda Šekspīra «Vētru», Heinriha Kleista «Hamburgas princi», kas idealizēja Brandenburgu monarhiju, Kalderona «Nelokāmo princi». Viņa inscenējumos manāma sausa patētika, kas pārsteidza ar savu kokainību. Buržuāziskais teātris atteicās arī no jebkuriem jaunās mākslas metodu meklējumiem.

Vācijas teātros sāka iespieties dažādu žanru laika pakavēšanas māksla, it sevišķi tāda veida režija, kāda bija redzama franču un amerikāņu pēckara laika teātros. Arī atsevišķas greznumlietu un izpriecu nozares — viesnīcas un kafejnīcas savukārt sāka pieaicināt palīgā teātra mākslu. Bet šajās pēckara reviju formās tika vulgarizēti paši šā žanra principi, kas noteic, ka panorāmas veidā jānotēlo visdažā-

dākie ikdienas gadījumi isās, fragmentārās ainiņās, kuras tiek apvienotas tiri mehāniski. Tā, piemēram, jaunlaulātie savā kāzu ceļojumā redz daudzas epizodes, daudzas zemes un pilsētas. Scēniskās darbības vienība — saite, kas satur kopā dažnedažādo ainu virkni, ir vairs tikai nedaudzas personas, kuras nemainās. Turklāt vēl šīm revijām piemita neslēpts pornogrāfisks raksturs. Šādu teātru direktori centās cits citu konkurēt ar skaistu aktrišu daudzumu un beigās nonāca līdz fantastiskam sieviešu skaitam uz skatuves. Tā, piemēram, tika uzvesta revija ar viliņoši daudzsološu nosaukumu — «Atsegtο kājiņu tūkstotis».

Šīs revijas galvenais mērķis nebija tikai pornogrāfija, lai gan arī idejiskai seklībai un skatītāja uzmanības koncentrēšanai uz seksuālām baudām bija liela loma. Pornogrāfija tika izmantota kā līdzeklis, kas sekmēja skatītājam uztvert pašu galveno. Bet pats galvenais bija bagātības, dzīves jaukumu izstāde, pie kuriem pieder arī skaistas sievietes; te tika nodemonstrēta kapitālisma varenība. Un teātris šķita viens no visiedarbīgākajiem līdzekļiem, kas plašās masās visvieglāk izplatīja kapitālismam tik svarīgo domu par pastāvošās iekārtas mūžīgo noturību.

Tā saucamā vieglā žanra ietveršana iespējami pliekanās formās noturējās ne jau aiz kapitālistiskās rentabilitātes apsvērumiem vien. Galvenais uzdevums te bija — buržuāzijai svarīgo ideju un priekšstatu propagandu padarīt pēc iespējas masveidīgu, saistošu un reizē nemanāmu. Ar tādas revijas starpniecību bieži tika veikta militārisma aģitācija un masām iepotēts priekšstats par Vācijas varenumu. Un buržuāziski demokrātiskā kritika, kavējoties galvenām kārtām pie pornogrāfiskā sastāva, pašu svarīgāko — imperiālistiski fašistisko ideju kontrabandu pat nemanīja. Šādas idejas propagandēja arī viesnīcu un kafejnīcu zālēs. Nav tikai gadījums, ka ievērojams reakcionārās politikas darbinieks Hugenbergs savā laikā ieguva «Kaffee Vaterland» un ka viņa vadībā šī kafejnīca dabūja atbilstoši «māksliniecisku»

nokrāsu. Katram, kam gadījās nokļūt šajā «fāterlandē», tūliņ dūrās acīs fakti, kas liecināja par oficiālu haltūras protežēšanu un par attiecīgām aizkulisēm.

Šajā iestādē bija iekārtotas neskaitāmas zāles, katra no tām veltīta atsevišķai nacionalitātei. Austrijas zālē bija redzama Vīne zem zvaigžņotām debesīm, spāniešu — Karmena, atbalstījusies uz vīna muciņas, afrikāniešu — nēģeru džesa kapela, itāliešu — gondoljēri un daždažādi namiņi ar uzrakstiem, kas reklamēja visādus vīnus. Visplašākā zāle bija veltīta vācu Reinai. Zāles dibenā — skatuve ar Reinas panorāmu. Augšup kāpj sudraborti mākoņi, parādās kuģis, kas viegli slid pa Reinu. Vidusceļā sudrabortie mākoņi izklist, dārd pērkons un šaudās zibens — kuģis līgojas, tumšie vilņi gāžas pāri tā malām; šajā brīdī birģeļi noliek alus kausus un kā sastinguši raugās uz kuģi. Kad briesmu kāpinājums sasniedzis kulmināciju, vētra norimst, sudrabortie mākoņi atgriežas debesīs un zālē ieskrien dejojošu meiteņu koris Reinas nacionālajos tērpos, no skatuves turpretim it kā no debesīm vijoļu pavadībā atskan Reinas himna. Birģeļi noslauka baiļu sviedrus un par jaunu ķeras pie kausiem.

Nacionālistisko jūtu izraisīšana ar šādas «atmaidzinošas» mākslas palīdzību ir viena no valdošās buržuāzijas nogrupējuma iemīļotākajām metodēm.

Tajos gados Piskatora darbība sakarā ar revolucionārā teātra uzbūvi izpaudās divos galvenos virzienos: atsevišķos inscenējumos, kas bija saistīti ar dažādām politiskām kampaņām, un Tautas teātra pastāvīgā režisora darbā.

1924. gadā notika vācu reihstāga vēlēšanas. Pēc Vācijas Komunistiskās partijas lēmuma par masu mobilizāciju bija nepieciešams mobilizēt arī mākslu un teātri. Tā radās R.R.R. (Revue Roter Rummel — «Sarkanās skates»). Jēkabs Altmeiers savā «Piskatora teātra vēsturē» apraksta «Sarkanās skates», to uzstāšanos un iespaidu, kā tās uzņēmusi publika:

«Sarkanā skate. Kā svētceļojumā šurp plūda masas. Kad mēs pienācām, uz ielas stāvēja simtiem cilvēku, kas velti mēģināja iekļūt telpās. Strādnieki gandrīz vai plūcās vietu dēļ. Zālē spiešanās, šaurība, sasmacis gaiss. Bet sejas drudzaini mirdz, gaidot sākumu. Mūzika. Ugunsis nodziest. Klusums. Publikā divi sāk strīdēties, laudis satrūkstas; dispuks turpinās ejā, rampu apgaismo, un strādnieki parādās pie skatuves, šaipus priekšcara. Tie ir divi strādnieki — viņi runā par savu stāvokli. Pienāk kungs cilindrā. Buržujs. Buržujs uzaicina strādniekus pavadīt kopā vakaru. Priekšcars paceļas. Pirmā aina. Viss norit kā pēc notīm, Akerštrāse — Kurfirstendams. Kazarmas un osta, gluži kā īstenībā. Kara invalīds lūdz dāvanas. Resnvēderis ar smagu pulksteņķēdi. Cigarešu galu pārdevējs un cilvēks, kas tos uzlasa. Kāšu krusts — fašistiskie slepkavas. Starp ainām: ekrāns, kino statistiskās ziņas, ilustrācijas.

Jaunas ainas. Durvju sargs izsviež ubagojošo kara invalīdu. Tauta pulcējas nama priekšā. Strādnieki ielaužas un izposta buržuāziskās luksusa telpas. Publikā piedalās scēniskajā darbībā. Kā viņi svilpj, kliec, plosās, uzmudina, vicina rokas, iekvēlina domu!... Neaizmirstami!»

Un vēl viens raksts presē:

«Pēdējās divi nedēļās desmitiem tūkstošu proletāriešu apmeklējuši savos rajonos šo skati «Farusa» zālēs, Hāzenheidē un Lihtenbergā, «Sofijas» zālēs un citās lielākajās Berlīnes telpās. Aina iedarbība uz satrauktajiem, alku pilnajiem skatītājiem ir nepieredzēta. Nevienā citā teātrī nav skatītāju masas, kas tā iedzīvotos darbībā vai tieši piedalītos tajā (Francis Franklins, 1924. gada 8. decembra «Rote Fahne»).

«Sarkanās skates» pēc savas struktūras galvenokārt bija izveidotas tā, ka divi garāmgājēji — buržujs un proletārietis — sāka diskusiju un abpusēji argumenti tika secīgi izkārtoti scēniskā darbībā. Šai struktūrai bija liela priekšrocība: ainas viegli nomainīja cita citu, un tās bija viegli pārveidojamas atbilstoši aktuāliem politiskiem notikumiem. Es per-

sonīgi novēroju, cik lielu iespaidu uz skatītājiem atstāja uzvedums Hāzenheidē, kas bija domāts kā atbalss nesē notikušajai katastrofai šahtā, kad 50 kalnrači aizgāja bojā. Sākumā tika parādīts kalnrūpniecības magnātu negodīgums, viņi izvairās pat no vismazākā darba, atsakās šahtās iekārtot aizsardzības līdzekļus. Bija redzams, kā viņi pēc katastrofas liekulīgi piedalās apbedīšanas ceremonijā, kā kapitālistiskās valdības pārstāvji notur «augsta stila» runas par darba varonību utt. Tādā veidā «Sarkanās skates» kā aktīvs ierocis veica savu uzdevumu vēlēšanu kampaņas laikā.

Teātra žanrs, pie kura pieder «Sarkanās skates», ir padomju lasītājam pazīstams; «Skates» var salīdzināt ar «Zilo blūzi», — tikai «Skates» bija politiski vairāk saasinātas un viengabalainākas. Tās nebūt nav dažādu uzvedumu komplekss, bet gan plānveidīgi konstruēta diskusija ikvienā atsevišķā daļā un tēlojuma momentā. 1924. gada jūlijā Berlinē bija jāsanāk VKP kongresam, un proletāriešu teātris no jauna mobilizēja masas un par jaunu aicināja strādniekus kļūt aktīviem.

Piskators sarakstīja uzveduma tekstu «Visam par spīti»; šim uzvedumam bija jāaptver Vācijas vēsture no kara sākuma līdz Luksemburgas un Lībknehta noslepkavošanai. Citiem vārdiem, tam bija jābūt liela mēroga vēsturiskam inscenējumam.

Sacerētais teksts pēc būtības bija kompilācija no autentiska tālaika materiāla, kura atsevišķās daļās ietilpa Lībknehta, Luksemburgas, Landbergera¹, Vilhelma II un viņa ģenerāļu runas. Pilnīgi no jauna sacerēti tikai darbojošos personu dialogi, uzrunas un masu skati, kuros nacionālistiski filistriskajai buržuāzijai pretstatīti strādnieku šķiras pārstāvji. Turklāt pēdējie bija parādīti dažādās ideoloģijas pakāpēs un turpat uz skatuves evolucionējās, no sociāldemokrātiem pārvēršoties revolucionāros strādniekos.

Šis teksts, kas pēc Piskatora vārdiem bija «milzīga

¹ Sociāldemokrātu labā spārna vadonis.

montāža, kura sastāv no autentiskām runām, iespies-
tiem rakstiem, avižu izgriezumiem, uzsaukumiem,
proklamācijām, fotogrāfijām un kara laika filmām»,
kā inscenējums tika uzvests Lielajā teātrī — cirkā
(Grosses Schauspielhaus), kolosāla apjoma telpās, kur
skatuve nav «kārbas» tipa, bet gan no abām pu-
sēm iesniedzas skatītāju zālē. Tāds teātris iedarbojas
uz masām un demonstrē aizrautību un drosmi.

Šī uzveduma panākumi un ietekmes spēks bija ne-
pieredzēti. Pirmā lielā uzvara gūta: Proletāriešu te-
ātrim pievērsa uzmanību arī buržuāzija, kas bija
spiesta atzīt tā nozīmību, atzīt, ka tas sniedz ko nozi-
mīgu arī formas ziņā.

Jaunā pasākuma vēsturiskais materiāls tika trak-
tēts bez mīlestības pārdzīvojumiem un bez lugas va-
roņu personīgo izjūtu akcentēšanas. Jauninājums
bija arī balstīšanās uz dokumentālo materiālu, kas at-
stāja spēcīgāku iespaidu nekā dzejdaru veiklie sprie-
delējumi jambiskā pantmērā. Jaunums bija arī kino
pielietošana, kas organiski ieaudās inscenējuma ko-
pumā.

Šiem Piskatora eksperimentiem ciešs sakars ar
Proletāriešu teātra māksliniecisko pieredzi. Visu šo
mēģinājumu pamatā bija princips, ka uzvedumiem jā-
būt ciešā saistībā ar šķiru cīņas konkrēto praksi, ka
tiem jābūt kvēlai, tieši skatītājam adresētai revolu-
cionāro ideju propagandai, tiem jāpārlicina ar īstu
mākslu. Un tai pašā laikā starp abu skatuvju uzve-
dumiem ir arī atšķirības: no vienas puses — agrāko
principu attīstīšana, no otras — jaunu paņēmieni
ieviešana.

Teātris strādāja visciešākā kontaktā ar revolucio-
nāro kustību Vācijas kompartijas vadībā. Teātra uz-
vedumi tika speciāli gatavoti atsevišķām politiskām
kampaņām: prezidenta vēlēšanām, izvirzīšanai uz
partijas kongresu.

Mākslinieciskā noformējuma ziņā «Sarkanās ska-
tes», izmantojot brīvi lokano struktūru, arvien uz-
ņēma sevī aktuālos politiskos notikumus līdz ar jau-
niem svarīgiem argumentiem. Viss uzvedums tika

tā aplēsts, lai arī skatītājs pats izrādes laikā varētu aktīvi piedalīties diskusijās.

Kontrasts starp proletāriskā revolucionārā teātra māksliniecisko augšanu un buržuāziskā teātra trūdēšanu izpaužas uzskatāmās formās. Tajā laikā, kad buržuāziskā izurbējusi revija bez jebkādas šķirošanas rādīja pornogrāfiju un demonstrēja bagātību, revolucionārā māksla skatītājiem pauda idejisku saturu, mērķtiecīgu diskusiju par kapitālisma iznīcināšanu ar šķiru cīņas palīdzību.

Pirmajos gados Piskators tiecās tuvināt mākslu dzīvei aktuālā, avīžnieciskā formā. Šo ideālu viņš realizēja «Sarkanajās skatēs». Taču pieredze Piskatoram pierādīja, ka šādai pieejai ir pārejošs raksturs:

«Tomēr tās bija tikai tālaika atsevišķas ainas, nelieli izgriezumi no pasaules vispārējā skatījuma, nekādā ziņā kopskats, tas nebija satraucošais aktuālisms, ko izraisa ikviena avīžu raksta rindas. Teātris tomēr atpalika no avīzes, nebija pietiekami iedarbīgs, neskāra īstenības būtību, joprojām to vēl saistīja satīngusi mākslas forma, kuras iedarbe ir ierobežota. Es teātri toreiz iztēlojos daudz ciešāk saistītu ar žurnālistiku, ar dienas notikumiem.»

Kad vācu Komunistiskās partijas Centrālkomiteja uzdeva Piskatoram inscenēt uzvedumu partijas kongresam, izrādījās, ka avīžniecības princips mākslā ir jau nepietiekošs, ka tas vairs neapmierina. Bija nepieciešami plašāki apvārsņi un tālākas perspektīvas. Tādējādi jubilejas inscenējums «Visam par spīti» izveidojās par vēsturiski dokumentālu hroniku.

Šī tendence — figurēt ar dokumentiem, kas Piskatora daiļradē pirmo reizi parādījās visā skaidrībā, gan bija tikai to mēģinājumu turpinājums un padziļinājums, ko viņš uzsāka jau «Sarkanajās skatēs», cenzdamies konkrēti tuvoties dzīves īstenībai.

Uzvedumā «Visam par spīti» dokumentālisms sevi attaisnoja pilnīgi. Lībknehta runa, atskatot no skatuves, radīja dziļu iespaidu. Kinolentā fiksētā cilvēku slepkavošana pasaules karā, kuru bija noorganizējusi buržuāzija ar vācu sociāldemokrātijas atbalstu, bija

smags apvainojums valdošajām aprindām, vācu sociāldemokrātu partijas vadībai.

Piskatora uzvedumā dokumentālā drāma labi izdevās, tā bija iedarbīgs cīņas līdzeklis pret buržuāzisko mākslu, kas bez jebkāda pamatojuma, tikai pēc savu saimnieku rīkojuma sniedza kailus apmelojumus.

Turklāt dokumentālā drāma ir daudzo aģitācijas un propagandas tipa pasākumu priekštece, kuri sniedz vēsturiskus apskatus teātrī ar konkrēta materiāla palīdzību, kā, piemēram, «10 Kominterna gadi», «10 sociāldemokrātijas gadi». Taču dokumentālās drāmas panākumi un nozīme vispārējās revolucionārās mākslas attīstībā nedrīkst aizsegt faktu, ka eksperimentu, kas bija veiksmīgs vienā konkrētā gadījumā, pacēla par māksliniecisku principu un sāka fetišizēt. Šādas fetišizēšanas jaunās sekas jūtamas kā Piskatora daiļradē, tā arī viņa teorētiskajos formulējumos.

1924. gadā Piskators sāka strādāt par režisoru sociāldemokrātiskajā Tautas teātrī. Viņš uzveda Alfonsa Pakē drāmu «Karogi», lugu, pie kuras negribēja ķerties neviens no uzaicinātajiem režisoriem.

Bet kādēļ Tautas teātris bija spiests pieaicināt Piskatoru, kas bija pazīstams ar saviem inscenējumiem komunistiskā garā?

Ja buržuāziskais teātris atmeta savas «kritiskās pozīcijas», tad Tautas teātris tās bija saglabājis un pat centās padziļināt. Tā repertuārā sāka parādīties radikālisma iezīmes. Tautas teātrī visilgāk noturējās ekspresionistiskais stils. Direkcija sāka piekāpties pret strādniecības skatītājiem, «kreisās» lugas veikli nomainīja ar nevainīgu izklaidēšanos, naivām izrādēm. Tas bija «kreisā žesta» taktikas turpinājums, kas atļāva līdzās citiem režisoriem, kuri turpināja Tautas teātra miermīlīgo klasikas līniju, pieaicināt Piskatoru radikālā virziena lugu inscenēšanai.

Kāpēc Piskators gāja strādāt Tautas teātrī?

Tolaik apstākļi profesionālā revolucionārā teātra nodibināšanai nebija labvēlīgi. Pašdarbības teātra mākslinieciskā propaganda aptvēra tikai to strād-

nieku slāni, kas pieklāvās komunistiskajai partijai. Pārējie strādnieki, kuri organizatoriskā ziņā bija tuvi sociāldemokrātu partijai, tāpat arī sīkpilsoniskie slāņi, ierēdņi un kalpotāji, kuru mākslinieciskās prasības apmierināja Tautas teātris, atradās ārpus komunistiskās propagandas iedarbības loka. Lūk, tādēļ Piskators gāja uz Tautas teātri, lai, kā viņš pats izteicās, sairdinātu, sašķeltu buržuāzisko teātri. Un viņam bija pilnīga taisnība.

Tautas teātri Piskators inscenēja šādas lugas: O'Neila «Zem karaibu mēnessgaismas», Rēfiša «Kas raud par Juhenaku», Leonharda «Bura pie apvāršņa», Ceha «Apskurbušais kuģis», Gorkija «Dibenā», Elma Velka «Vētra pār Gotlandi», Pakē «Brāzmainā straume» un «Karogi».

Strādājot Tautas teātri, Piskators, protams, nevarēja izraudzīties tik kaujiniecisku, revolucionāru repertuāru, kāds savā laikā bija Proletāriešu teātrim. Taču arī šī cenzūras pieļautā tematika šķita pieņemama. Neapsaubāms ieguvums bija Maksima Gorkija luga «Dibenā» un arī divas epizodes no revolucionārās pagātnes — «Karogi» un «Vētra pār Gotlandi».

Pakē «Karogos» parādīta policijas provokācija, ko slepus sarīko amerikāņu buržuāzija, lai notvertu un sodītu ar nāvi revolucionārās kustības vadoņus. Šī tēma paliks tik ilgi aktuāla, kamēr vien vara būs buržuāzijas rokās. Tālāk sekoja divas lugas ar padomju tematiku — Pakē «Brāzmainā straume», kurā notēlotas revolucionārās cīņas par Ļeņingradu, un Rūdolda Leonharda — «Bura pie apvāršņa», kas izceļ kolektīva biedriskumu uz padomju kuģa «Kooperācija». Arī O'Neila, Rēfiša un Paula Ceha lugu tematiskie motīvi varēja tikt izmantoti revolucionārai īstenības kritikai.

Šā repertuāra vājā puse bija tā, ka vairums autoru tomēr it kā notušeja revolucionāro līniju un drāmai izvēlējās epizodi no tālas pagātnes, kas grūti saistāma ar mūsdienu problemātiku. Leonhards, Rēfišs, Cehs, pirmkārt, pēc ekspresionistu iemīļotās manieres pretstatīja dzīvo cilvēku abstraktajam revolūcijas

principam, otrkārt, izolēja personīgos konfliktus no sociālajiem procesiem vai arī tos pretstatīja. It sevišķi asi tas izpaudās drāmā «Brāzmainā straume», kur revolucionārā vadoņa kaujinieciskais gars iekvēlojās par jaunu tādēļ, ka viņš iemīlējis kādu sievieti, kura pāriet balto pusē.

Ir saprotams, kāpēc Piskators pārstrādāja dramaturģisko materiālu un līdz ar to kāpēc iedegās cīņa starp sīkburžuāziskajiem dramaturgiem un revolucionāro režisoru.

Pārstrādājumu sistēma, kas ievērojamā mērā pārsniedza parastos režisora pārveidojumus, radīja neapmierinātību dažos kritiķos un sanaidoja Piskatoru ar autoriem. Tā Elms Velks savas lugas «Vētra pār Gotlandi» ģenerālmēģinājumā atstāja zāli un pēc tam asi protestēja pret Piskatora inscenējumu. Piskatora pārveidojumu mērķis bija sižeta revolucionārās līnijas atklāšana, ko autors savā traktējumā parasti notušēja. Pirmām kārtām Piskators centās sasaistīt individuālo konfliktu ar sociālo īstenību, no kuras konflikts izaug. Viņš ņēma dokumentāli fiksēto īstenību, kuru autors lugā bija notušējis, un iekļāva to inscenējuma materiālā.

Visskaidrāk Piskatora režijas principiālā nostādne izpaūžas viņa atsauksmē par Alfonsa Pakē «Brāzmaino straumi».

Tā tad mākslinieciskā izdoma realitātes vietā, simbols dokumenta vietā, jūtas atziņu vietā. Palūkosiemies, vai tiešām poētiskam darbam katrā ziņā piemīt lielāks pārliecināšanas spēks un tā tad arī spēcīgāka iedarbe salīdzinājumā ar politisko. Taču jau «Brāzmainā straume» mums pierāda, ka mēģinājums apolitizēt politisku sižetu, «pacelt» to līdz «mākslinieciskam līmenim» neizbēgami noved pie svārstīgiem rezultātiem. Šajā gadījumā Piskators ar vārdu «māksliniecisks» domājis romantizāciju, idealizāciju un īstenības aso pretrunu klusināšanu. Taču viņa formulējumi, kuros poēzija tik krasī pretstatīta reālai īstenībai, ir nepareizi un kļūdaini.

Viens no galvenajiem dokumentācijas līdzekļiem

Piskatoram bija kino: inscenējuma sastāvā tika iekļauti arī filmas kadri.

Jau inscenējumā «Visiem par spīti» bija plaši izmantota kinofilma. Kino šeit kalpoja par ilustrāciju uzveduma galvenajām domām. Tā, piemēram, reihstāga plenārsēdē sociāldemokrāti balso par kara kredītiem. Un tūlīt viņu politiskais noziegums, viņu nodevība pret proletariātu tiek parādīta ar neapstrīdamu dokumentu. Te mēs redzam revolucionārā lozunga atklāsmi ar mākslas palīdzību un reizē arī tā pasvītīšanu ar dokumenta palīdzību.

«Apskurbušā kuģa» inscenējumā kinofilmā bija piešķirta cita loma. Tur filmas uzdevums bija parādīt visu apkārtējo, lielos politiskos un sociālos notikumus. Scēniskā darbība notika uz laukuma, kas ierobežots ar trim ekrāniem, uz kuriem atbilstoši notiekošajai darbībai projecēja kadrus. Tātad, ja formāli kino arī izpildīja dokumentētāja funkciju, tad šajā gadījumā tas pēc būtības izauga par tā shematisma pārvarētāju, kāds piemīt individuālistiski psiholoģiskai drāmai, un arī par uzveduma sociālo apvāršņu paplašinātāju. Kino tika pielietots arī «Vētrā pār Gotlandi», kur paralēli lugas darbībai viduslaikos, kad notika sacelšanās pret tirdzniecības buržuāziju, uz ekrāna demonstrēja dokumentālu filmu par Krievijas revolūciju, parādot to kā Vitāliju (komunistiski organizētas grupas) cīņas turpinājumu pret Hanzas pilsetu savienības buržuāziju. Lugas galvenais varonis sāka šo cīņu, bet Ļeņins, kas arī tika parādīts uz ekrāna, to pabeidza. Tāds blakus darbības iespraudums aktualizē lugu, piešķir tai politisku asumu, atklāj dažādus šķiru cīņas aspektus. Un izrāžu dalībnieki varēja vērot, cik spēcīgi strādniekus satrauc un kādu politisku sajūsmu izraisa Ļeņina parādīšanās vai arī kadri, kas demonstrē ķīniešu revolūciju.

Sādos inscenējumos jau parādījās Piskatora nostājas pamatprincips — plaša un dziļa sociāli vēsturisko cēloņu analīze, kad īstenība atveidota dziļā un patiesā kopsakarībā, un bija redzams, kā uz cilvēku iedarbojas sociāli vēsturiskās likumības procesi. Gan

tajā periodā Piskators izmantoja savu radošo pieredzi ar «Sarkanajām skatēm» un «Visam par spīti» (revijas formas, mizanscēnu kinoficēšana, dokumentēšana), tomēr tur pielietotie paņēmieni uzrāda augstāku kvalitāti un daudzveidību. Gorkija lugu «Dibenā» viņš turpretim inscenēja, tiecoties paplašināt lugas skatījumu līdz mākslinieciskam pilnveidojumam un vispārinājumam.

Arī inscenējot Šillera «Laupītājus» 1927. gadā Valsts drāmas teātrī, Piskators izmantoja savu aktualizēšanas principu. Vispirms viņš pielietoja primitīvo paņēmieni, Šillera varoņus pārgērbjot mūsu laiku kostīmos: laupītājiem bija «rotfrontes» formas tērpi. Turklāt Piskators tuvināja lugas galvenās personas mūsdienu izpratnei. Kārlis Mors tika pārvērstis tipiskā frāžu varonī ar revolucionāru valodu, bet reakcionāru darbību. Špigelbergs turpretim ar dramaturģiskās analīzes palīdzību tika notēlots kā marksists, kurš ar savām dzelīgajām replikām atmasko Kārļa Mora svārstīgumu un reakcionāro būtību.

Tomēr Kārli Moru nevar uzskatīt par pseidorevolucionāru tāpēc vien, ka viņš — kā Šillers to rāda — sēko savai sirdsbalsij un neatzīst nekādus dievišķīgus likumus. Tāpat nav iespējams arī patīgo demagogu, sofistu Špigelbergu pārvērst marksistā. Reakcionārie kritiķi tādas Piskatora pārspilējumu galējības prata izmantot bez kavēšanās.

Piskatora inscenējumi, it sevišķi tik politiski aktuāli uzvedumi kā «Vētra pār Gotlandi» Tautas teātrī un «Laupītāji» Valsts teātrī, izraisīja skaļas diskusijas un padarīja viņu populāru ne vien Berlīnē, bet arī tālu aiz tās robežām.

Brēka sabiedrībā un arī avīžu kņada, ko izraisīja Piskatora darbs, pierādīja, ka buržuāzija sāka uztraukties. Šī kņada «Vētras pār Gotlandi» inscenēšanas laikā pieauga tiktāl, ka Tautas teātra valde, lai gan aktieri un pat daži valdes locekļi, kā arī revolucionāri noskaņotais skatītājs un plašā mākslinieciskā intelīgences protestēja, nolēma no Piskatora šķirties.

Visskaļākie protesti sākās pēc «Laupītāju» uzveduma. Fašistisko avīžu slejās uzvirda nikna zākāšanās. Atsauksmes par «Laupītājiem» parādījās ar panikas pilniem virsrakstiem: ««Rotfronte» Valsts teātrī», ««Laupītāji» — komunistiska kinodrāma» utt. Iesniedza pat interpelāciju Prūsijas landtāgā.

Nav nekāds brīnums, ka pēc tā visa radās labvēlīgi apstākļi proletāriešu teātra domas propagandēšanai, kas deva jaunu tribīni revolucionāro proletariāta ideju sludināšanai. Tāpat nav jābrīnās, ka arī buržuāziskajā teātrī, turklāt vēl vienā no tā spēcīgākajām organizācijām — Tautas teātrī radās opozicionārs noskaņojums — nodibinājās sevišķa frakcija «Atsevišķā nodaļa», kas izkaroja sev zināmas organizēšanās tiesības: apvienoja skatītāju grupu, kuras dalībnieku skaits bija ap 15 000 cilvēku. Līdz ar to pie Tautas teātra tika izraudzīti pamatkadri, kas turpmāk varēja uzņemties vadību komunistiskā, proletāriskā skatītāju organizēšanā.

Piskators kā revolucionārā teātra pārstāvis veiksmīgi izpildīja savu uzdevumu — sairdināt buržuāzisko teātri. Viņa paraugs ietekmēja neapmierināto sīkburžuāzijas slāņu, it sevišķi radikālās inteligences ideologus.

Piskatoram strādājot Tautas teātrī, revolucionārais teātris izveidojās par māksliniecisku virzienu, skolu ar īpatniem metodiskiem principiem, kāda tolaik bija tikai viena. Buržuāziskais teātris centās atveidot īstenību tikai ar individuāliem konfliktiem un atsevišķiem raksturiem, izolējot tos no lieliem sociāliem konfliktiem. Piskatora teātris turpretim tiecās saistīt individuālos konfliktus ar lieliem sociāliem procesiem un visu uzvedumu koncentrēja galvenokārt šajā virzienā. Kur buržuāziskais teātris centās falsificēt, aizmiglot, notušet īstenību, tur Piskatora teātris centās parādīt uz skatuves patieso dzīvi visā īstenībā, bez žēlastības atsedzot un atmetot lieko, panākdams to ar statistikas un dokumentu palīdzību.

Buržuāziskais teātris nopūlējās mīkstināt kapitalisma kritiku, bet Piskatora teātris visiem spēkiem

centās šādu kritiku padziļināt. Buržuāziskais teātris gribēja nomaskēt saites starp mākslu un politiku, notrulināt skatītāja apziņu ar bezidejiskiem uzvedumiem. Piskatora teātris turpretim kapitālisma kritiku saistīja ar revolucionāro ideju propagandu, ar ideju par proletāriskās revolūcijas nepieciešamību. Atsaucoties uz Krievijas revolūcijas piemēru, teātris centās šo ideju mākslinieciski padziļināt un piešķirt tai emocionālu iedarbību.

Piskators ar savu teātri kļuva ne vien par revolucionāri noskaņoto aktieru un skatītāju centru, bet piesaistīja arī tos sīkburžuāzijas elementus, kas patiesi, lai gan nekonsekventi, cīnījās pret monopolistisko kapitālismu.

Sociāldemokrātiskās partijas un tās vadošo aprindu nepatika izpaudās tā, ka Tautas teātra valde vienotā frontē ar reakcionāri buržuāziskajiem ideologiem vērsās pret Piskatoru, atņemot viņam režisora posteni.

Pēc aiziešanas no Tautas teātra Piskatoram proletāriskā teātra novadā atklājās trīs iespējas: pirmā — atkal uzstāties ar «Sarkanajām skatēm» Berlīnes zālēs un vadīt cīnītāju teātri uz jauniem panākumiem, otrā — turpināt radošās gaitas buržuāziskajā teātrī un trešā — atvērt pašam savu teātri.

Piskators izvēlējās trešo iespēju. Vai tas no politiskā viedokļa bija pareizi? Tas, ka viņš neatgriezās pie «Sarkanajām skatēm», bija pareizi, jo šajā frontes sektorā jau strādāja vesela rinda citu trupū. Proletāriskais teātris bija sācis augt un izplatīties Berlīnes strādnieku kvartālos, visos Vācijas rūpniecības rajonos. Tāpat arī Austrijā un Čehoslovākijā uzstājās trupas, kas uzveda aģitatoriskus inscenējumus «Sarkanās skates» stilā.

Tā tad proletāriešu teātra pašdarbības fronte jau bija plaši izvērsta un profesionālā revolucionārā teātra avangards bija ielauzies buržuāziskā teātra pozīcijās. Piskatora atgriešanās pie «Sarkanajām skatēm» nozīmētu atkāpšanos no iekarotām pozīcijām

profesionālā teātra novadā, t. i., revolucionārā teātra frontes līnijas saisināšanu.

Kapitālistiskās valsts apstākļos proletāriešu profesionālam teātrim ir maz izredžu pastāvēt, taču nav jāsecina, ka no šāda teātra organizēšanas jāatsakās. Revolūcija arī tad, kad tā cietusi zaudējumus, var dot lielu pieredzi; tāpat ir ar teātri — neizdevies tā organizēšanas mēģinājums tomēr var piešķirt proletāriskā teātra idejai jaunu spēku. No šā viedokļa arī jāvērtē Piskatora darbs.

Vispār Piskatora darbības periodā situācija izveidojās par labu proletāriešu teātrim, tas bija proletariāta revolucionārās kustības uzplūdu laiks un zināms dezorganizācijas brīdis buržuāzijā, sevišķi tās ideoloģijā.

Taču vieta, ko izvēlējās Piskators, lai atklātu savu Proletāriešu teātri, jau izraisīja bažas, ka Piskators nespēs tikt galā ar saviem turpmākajiem uzdevumiem. Viņš bija apmeties Nollendorfa teātrī, pašā Berlīnes sirdī, rajonā, kur daudz lepnu konditoreju, restorānu, bāru, greznu kinoteātru, dažus simtus soļu attālumā no Kurfirstendama — kvartāla, ko apdzīvo «sabiedrības krējums».

Un tiešām, lai eksperiments ar proletāriešu teātri kapitālistiskā valstī sekmīgi izdotos, tas jāsāk labvēlīgākos apstākļos. Teātris bija jāiekārto ar minimālu aktieru skaitu un maziem izdevumiem, tuvāk strādnieku rajoniem, kas nodrošinātu teātra kaujas spējas sadursmē, ko noteikti izraisīs izvēlētais reperetuārs.

Taču Piskators visu izkārtāja tieši pretēji: angažēja pašus labākos, pašus dārgākos aktierus un izdeva par katru inscenējumu milzīgas summas. Šādos apstākļos problēma par strādniecības skatītāju organizēšanu ap teātri, protams, kļuva neiespējama.

«Atsevišķās nodaļas» biedru skaits, kas no Tautas teātra aizgāja Piskatoram līdzī, bija pārāk niecīgs, lai uzturētu tik dārgu teātri. Pieaicināt jaunus biedrus no strādniecības vides? Tā šajā gadījumā nebija nekāda izeja, jo radās jaunas grūtības: «Atsevišķās

nodaļas» biedri biļetes saņēma par stipri zemām cenām, un teātrim šo nolaidi nācās piemaksāt no paša līdzekļiem.

Tādējādi «Nodaļas» paplašināšanai neizbēgami vajadzēja novest pie teātra deficīta palielināšanās. Skatītāju organizēšana no strādniecības vides šajos apstākļos bija neiespējama.

Teātra iekšējais organizatoriskais darbs Piskatoram bija ievērojami auglīgāks un politiskā ziņā vērtīgs. Viņš nodibināja teātri partijas šūniņu; turklāt tajā atšķirībā no citiem buržuāziskajiem teātriem darbojās Vietējā komiteja. Nekādus citus jaunumus ieviest viņš nemēģināja. Pēc būtības tas bija pareizi — daudz pieņemamāks nekā utopiski novatoriskie mēģinājumi pirmajā Proletāriešu teātri («kolektīvās audzināšanas» mēģinājums, kad aktierim bija jātēlo anonīmi).

Savus sociāli pedagoģiskos mēģinājumus Piskators turpināja citā, vairāk piemērotā vietā — studijā, kur gatavoja jaunus kadrus revolucionārajam teātrim. Nākamo aktieri te vajadzēja audzināt tādā garā, lai tas spētu pārvarēt sevi parastos aktiera netikumus — pārmērīgu individuālismu un godkāri un pieradinātu sevi pie kolektīvām attieksmēm darbā. Studija strādāja padomes vadībā, kas izraudzīja repertuāru un kontrolēja studijas māksliniecisko un sabiedrisko dzīvi.

Repertuārs Piskatora-Nollendorfa teātri bija šāds: Ernests Tollers — «Hoplā, mēs dzīvojam!», Aleksejs Tolstojs — «Rasputjins» (oriģinālā — «Carienes savvērestība»),

J. Hašeks — «Brašais kareivis Šveiks»,
L. Lanja — «Konjunktūra»,
Žans Rišārs Bloks — «Pēdējais karalis»,
Eptons Sinklers — «Dziedošie karātavnieki»,
M. Ašars — «Malbruks gatavs doties karā».

Tollers lugā «Hoplā, mēs dzīvojam!» kritizē pēckara Vāciju un nodevēju sociāldemokrātu lomu tajā, taču, iegrimis pesimismā, viņš skaidri nenorāda re-

volucionāras izeju iespējas. Tāds pats trūkums piemīt arī Sinklera lugai «Dziedošie karātavnieki». Bet, ja šajos darbos, kaut arī nepilnīgi, tiek notēlota proletariāta revolucionārā cīņa, tad pārējās repertuāra lugās šīs cīņas nav. Ašara komēdija «Malbruks gatavs doties karā» ironizē par to, ka glēvulis iemanto «liela karavadoņa» slavu. Te autors vēl nav nonācis līdz militarisma šķiriskās būtības atsegšanai.

Taču Piskators netaupīja spēkus, lai novērstu ideoloģiskos trūkumus sava repertuāra lugās. Jau Tautas teātrī viņš radikāli pārstrādāja uzvedumu dramaturģisko materiālu, bet savā teātrī maz ko atstāja no sākotnējā teksta.

Tā, piemēram, par «Rasputjina» uzvedumu Piskators saka:

«Lugai bija tikai viens trūkums — un jāsaka — trūkums jau pašos pamatos, bet tieši tas padarīja to par aizraujošu grāvēju: lugas sižets aprobežojās tikai ar Rasputjina personīgo likteni.»

Piskatora pārstrādājums (patiesību sakot, viņš nestrādāja viens, bet ar vesela līdzstrādnieku štāba un draugu literātu palīdzību) bija šāds:

Paplašināt sižeta ietvarus, noārdīt drāmas sākotnēji šauru formu varēja tikai ar jaunu ainu iekļaušanu. Kolosālo novadu, ko aptvēra lugas sižets, bija nepieciešams sadalīt trijos virzienos: no kara — politiskā viedokļa, ekonomiskā (no vienas puses) un revolucionārā viedokļa, kura pārstāvētāji bija proletāriskie spēki (no otras puses). Pirmām kārtām bija vajadzīgs sižeta hronoloģiskais iedalījums, kurā visi notikumi lugas gaitā bija jāsakārto pēc datumiem. Jau šis sagatavošanas darbs vien, ko pārzināja dramaturģiskais birojs, ievērojami pārsniedza visu «Hoplā» pārstrādājuma darbu. Mēs sastādījām kalendāru. Hronoloģiskais kopsavilkums, līdzīgi matemātiskam uzdevumam, izvirzīja punktus, kuros vispārējās politikas notikumi krustojās ar lugas faktiem. Šajos darbības pagrieziena punktos tika ievestas jaunas ainas. Astonām sākotnējām ainām bija pievienotas klāt deviņpadsmit jaunas, — galīgajā redakcijā luga

aptvēra periodu no 1915. gada sākuma līdz 1917. gada oktobrim.

Kādā veidā tas bija veikts, visskaidrāk parāda pirmā cēliena skice. Sākumā Tolstoja drāmā pirmajam cēlienam bija trīs ainas. Darbība norisinājās cārienes tuvākās galma dāmas Virubovas istabā, Carskoje Selo, Rasputjina dzīvoklī Pēterburgā un cara kara mītnē. Cēliens beidzās ar vācu cepelīnu uzliojumu cara mītnē.

Mūsu pārstrādājumā pēc isās ainas Virubovas istabā sekoja aina Pēterburgas priekšpilsētas restorānā, kurā parādīja, kā pieaug revolūcijas vilnis, kas pārņēmis lielo pilsētu iedzīvotājus pēc sekmīgā vācu uzbrukuma Hindenburga vadībā un krievu 10. armijas iznīcināšanas... Aina, kas nobeidzas ar izmisušo strādnieku lāstiem Vilhelmam II, bija domāta kā pāreja uz vēlāk ļoti daudzdzināto «triju imperatoru ainu». Tajā galvenie Eiropas monarhi bija notēloti kā ieroči, kas kalpo varenajiem magnātiem, kuri parādās nākamajā ainā un kuriem turpmākā skatā pretstatīts apzinīgā proletariāta vadonis (Leņina Cimmervaldes runas izvilkumi).

Un tikai pēc šīm jauniespraustajām ainām sekoja otrā oriģināllugas aina — 1916. gada marts. Kā pretvaru Krievijas sabiedriskās domas dažādajiem virzieniem un arī cara galmam, kas tiecās pēc miera, nākamajā ainā rādīja trīs smagās kara rūpniecības pārstāvjus no Krupa, Krezo un Armstronga ieroču rūpniecām... Šeit pievienojas aina ar Hegu un Fošu — abu lielo Antantes virspavēlnieku apspriede. Tad kā pēdējā tika rādīta oriģināllugas aina — cara kara mītnē un cepelīnu uzliojums. Šo ainu paplašināja ar dezertiera skatu. Tas bija īss monologs, ko sacerēja Brehts, Lanns un Hasbars desmit dažādās redakcijās, kamēr beidzot atzinām, ka monologs pietiekami raksturo krievu karaspēka bezgalīgo nogurumu.

Tādējādi arī tika papildināta visa luga. Agrākajam finālam (marta revolūcijas uzliesmojums un cara ģimenes arests) bija pievienotas vēl divas ainas, aizva-

dot darbību līdz 1917. gada oktobrim, kad varu pārņēma Padomes, kad izskanēja Ļeņina ievērojamā runa Viskrievijas II Padomju kongresā.

Līdz ar teksta pārstrādāšanu, kas paplašināja un atsedza notikumu sociālos priekšnoteikumus, Piskators mēģināja dramaturģiskā materiāla ideoloģiskos trūkumus izlabot ar kino palīdzību.

«Rasputjina» uzvedumā kino pildīja trejādas funkcijas.

Pirmkārt — vēsturiski audzinošo: pirms uzveduma filmā tiek parādīta īsa Romanovu dinastijas vēsture. Otrkārt — tā saucamās dramatiskās filmas funkciju, kur filma iespiežas lugas darbības attīstībā. Tā ainas «Revolūcija uzliesmoja» vietā tika parādīts īss kino kadrs — «Sarkanais karogs uz joņojoša auto». Treškārt — kino komentētāja funkcija. Filma saista skatītāja uzmanību pie vissvarīgākajiem darbības brīžiem, paskaidro notiekošā jēgu, līdz ar to Tolstoja ideālistiskā drāma, kas veidota, vadoties no varoņu individuālās psiholoģijas, tiek socioloģiski paplašināta.

Tiešais palīgīdzeklis dramaturģiskā materiāla nepilnības izlabošanai bija dekoratīvais noformējums. Rasputjina inscenējuma scēniskai konstrukcijai bija globusa forma, atsevišķos gadījumos — puslodes veids. Šādu dekoratīvo noformējumu Piskators motīvē ar vēlēšanos «pārvērst personīgā likteņa tēmu visas Eiropas likteņa apskatē».

«Šī grāmata,»¹ saka Piskators, «man ļoti noderēja, jo Paleologs tajā neaprobežojas ar galmu tenku vispusēju pārstāstīšanu, bet cenšas izskaidrot katru notikumu ar starptautiskās politikas un kara norisi. Šī grāmata neatvairāmi norādīja uz domu aklumu, uz ideju, ka viss, kas tajos gados noticis, bijis saistīts nedalāmā vienībā. Es pārliecinājos, ka nav izprotama Rasputjina pat vissīkākā politiskā intriga, nav izskaidrojama viņa rīcība, ja neielūkojas Dardaneļu

¹ Runa ir par memoāriem, ko sarakstījis Paleologs — bijušais franču sūtnis pie cara galma.

politikā vai arī Rietumu frontes kara darbībā. Tas manī radīja priekšstatu par visu zemeslodi, uz kuras notikumi izraisās visciešākā saistībā un savstarpējā atkarībā.

Skatuve — globuss šeit darbojās tādējādi, ka puslodē zibenīgā ātrumā atvērās un aizvērās atsevišķi segmenti, pārvēršot puslodi tajā ainā, kura pašlaik nepieciešama darbības gaitā.

«Rasputjina» inscenējuma scēniskais audums bija ļoti sarežģīts. AINU un izteiksmes līdzekļu daudzveidība bija jāsasaista organiskā veselā, lai skatītājs neapmulstu. Par inscenējuma saistvielu Piskators izraudzījās t. s. «kalendāru» — ar audeklu apvilktu divi metru platu un augstu (tikpat augsts kā portāls) rāmi, kas atradās rampas labajā pusē un bija viegli pārbīdāms uz labo pusi un atpakaļ.

«Tas bija sava veida bloknots, uz kura mēs nemitīgi parādījām visu, kas drāmā notika: taisījām atzīmes, vērsāmies pie publikas. Lai arī te panāktu nepārtrauktu kustību, teksts tika projecēts uz tā saucamā «tīstokļa», kas tinās no apakšas uz augšu.»

«Rasputjina» inscenējums ir ļoti nozīmīgs notikums teātra vēsturē. Nerunājot jau par atsevišķiem tehniskiem jauninājumiem, kā, piemēram, skatuvi — globusu, šeit pirmo reizi tika realizēta teātra mākslas organiskā saistīšana ar kino mākslu. Teātrim, kas apvieno sevī visus mākslas paveidus, šāda tendence piemīt.

Tiesa, jau pirms tam bijuši mēģinājumi iesaistīt teātra uzvedumos kino, piemēram, Meierholda teātrī. Taču teātra sastāvā par jaunu kvalitāti kino top tikai Piskatora inscenējumos. Šī jaunā elementa apgūšana te ātri izpaužas ne vien filmas pielietošanas plašo apjomu ziņā, bet arī tādēļ, ka kino kadri iekļaujas kopinscenējuma kompleksā kā organiska, būtiska sastāvdaļa.

Jaunu kvalitāti šajā sakopojumā ieguva arī tās tendences, kas jau pirms tam bija vērojamas Piskatora darbā, — tendence ar dokumentācijas palīdzību paplašināt sociālo priekšnoteikumu parādīšanu. Radās

jauns teātra žanrs. Šis uzvedums zināmā mērā veicināja proletārisko revolūciju. Inscenējumā carisma bojā eja bija parādīta kā šķiru cīņas rezultāts, parādīta pasaules kara būtība un tā izvēršanās pilsoņu karā, kuru vadīja Komunistiskā partija.

Ar «Šveika» dramaturģisko tekstu bija mazāk darba nekā ar lugu «Rasputjins»; Piskators to mēģināja izskaidrot šādi:

«... tā bija pirmā reize, kad mums bija darišana nevis ar lugu, kas, būdama laba vai slikta, literāra vai neliterāra, scēniski veidota vai ne, tomēr aplēš teātra īpatnības, bet gan ar romānu, turklāt vēl ar tādu, kur galvenais varonis ir pasīvs, bet viņa apkārtne mainīga. Šveiku ievieto cietumā, no cietuma Šveiks pavada kuratoru uz liturģiju, Šveiku riteņkrēslā stumj uz apskati, nosūta ar vilcienu uz fronti, viņš dienām ilgi soļo, meklējot savu pulku, — vārdu sakot, viss ap viņu atrodas nepārtrauktā kustībā. Šajā episkā sižeta plūstamībā atspoguļojas kara nenogurdināmā skreja.»

Šoreiz Piskatoram grūtības sagādāja tas, kā izkārtot materiālu, lai ietvertu plašo sociālo noskaņu spilgtā scēniskā formā.

To viņš panāca ar marionetēm un kinofilmu: kā vienam, tā otram bija jāpasvītro apkārtējās pasaules nozīmība.

Šajā sakarā Piskators rakstīja:

«Marionetes nebūt nebija mana mākslinieciskā izdoma: tās man palīdzēja parādīt vecās Austrijas politiskās un sociālās dzīves sastingušos tipus. Bija vesela rinda dažādu paveidu: pusmarionetes, marionetēm līdzīgi tipi, puscilvēki. Šai faktiskajai pasaulei pretim nostājas Šveiks kā vienīgā, pilnīgi cilvēciskā būtne.

Praktiski es to iedomājos šādi: daļai marionešu tiešām bija jābūt nedzīvām lellēm ar baismīgi pārspilētiem žestiem un maskām (līdzīgi tām groteskajām lellēm, kādas savā laikā taisīja Gross, Hartfilde un Šlihters dadaistu žurnālam). Daļai aktieru bija jāvalkā īstas maskas, kuru specifiskai funkcijai tāpat bija

jāizpaužas stipri pārspilētā formā (piemēram, «špiku» es iedomājos ar izvalbītu aci un kolosālu ausi). Marionetēm līdzīgajiem tipu un puscilvēku izteiksmes hiperboliskumam bija jāizpaužas aktieru maskās un kostīmos. Tā, piemēram, cietuma uzraugam no marles un vates tika izgatavota milzīga dūre, kas to uzreiz noraksturoja. Viss bija veidots tā, lai uzskatāmi, atšķirīgi parādītu dažādus tipus un atsevišķās figūras hiperboliski saasinātu līdz simboliskiem ākstu tēliem.»

Kino raksturs šeit reizēm izpaudās kā triku filma, reizēm atkal gluži naturālistiskā veidā, it īpaši tur, kur jārada sevišķa atmosfēra kādām ainām — Prāgas ielās, dzelzceļa vilcienā u. c.

Par tehnisko paņēmieni — konveijeru, ko Piskators pirmo reizi pielietoja «Brašajā kareivī Šveikā», viņš raksta:

«Jau tad, kad lasīju šo romānu, — ilgi pirms tam, kad man ienāca prātā to inscenēt, — manī izveidojās priekšstats par notikumu nemitīgo, nerimstošo skreju. Kad mums bija jāatrisina jautājums, kā pārveidot šo romānu skatuvei, šis priekšstats ietvērās konkrētā tehniskā līdzeklī — nepārtraukti slidošā lentā.

Tā arī šoreiz scēniskā forma izraisījās no paša sižeta vai — vismaz es teiktu — no materiāla mākslinieciskā savienojuma. Un tikai nejauši šī skatuviskā forma «norādīja» uz sociālo stāvokli: sabiedriskās iekārtas sabrukumu, deģenerēšanos. Bet no scēniskās formas savukārt radās lugas dramaturģiskā uzbūve.»

Leo Lanja «Konjunktūras» inscenējumā Piskators bija pieļāvis ideoloģiskas neprecizitātes un kļūdas.

Piskators raksta:

«... Ģenerālmēģinājuma apspriedē, kuras dalībniekus es ar nolūku izraudzijos no Vācijas Komunistiskās partijas politiskajiem darbiniekiem... izrādījās, ka daži sižeta motīvi ir nepiemēroti.»

Piskators ievēroja Komunistiskās partijas pārstāvju un «Die Rote Fahne» redakcijas locekļu kritiku un inscenējumu pārstrādāja.

Leo Lanna komēdijai «Konjunktūra» Piskators atkal atrada oriģinālus dekoratīvā noformējuma principus.

«Šai «žurnālistikas komēdijai»,» saka Piskators, «bija jāizaug no avīzes, t. i., visu portālu aizklāja laikraksta sloksne — audekls, kas, tāpat kā avižlapa, bija iedalīts vairākās slejās, un katra no tām atbilda noteiktam spēles laukumam. Tai pašā laikā, kad uz skatuves izvērtās cīņa starp grupām, kuras konkurēja naftas avota dēļ, uz audekla starp Franciju un Itāliju plosījās avižu karš. Ar triku filmas un uzrakstu palīdzību starptautiskās pretrunas tika atdzīvinātas grafiskā formā. Ar to man izdevās panākt ārkārtīgu vienkāršību un uzskatāmību — notikumi tika attēloti plastiski, kā mācību grāmatā. Avižu sloksne visu laiku te pavirzījās uz priekšu, te pārvietojās vai arī pārplīsa, atklājot skatienam scēnu, kur tai pašā brīdī, kad beidzās laikraksta komentārs, sākās darbība. Pašās beigās avīze tika iznīcināta ar uguni — lugā albāņu revolūcija sasniedza savu kulmināciju ar naftas avotu aizdedzināšanu.»

Sākot ar «Konjunktūru», Piskatora teātris neatturami noslīdēja lejup. Pēc «Konjunktūras» viņa teātrī rādīja Žana Rišāra Bloka «Pēdējo karali», Eptona Sinklera «Dziedošos karātavniekus», Ašara «Malbruks gatavs doties karā», taču Piskators pats inscenēšanā nepiedalījās un mākslinieciskā ziņā šie uzvedumi bija zemāki par iepriekšējiem.

Pēc «Konjunktūras» inscenējuma sākās arī finansiālas grūtības. Piskators bija spiests teātri slēgt. Viens no teātra finansiālā bankrota cēloņiem bija Berlīnes magistrāta pieprasījums samaksāt izrāžu nodokli. Taktiskā ziņā šis brīdis bija izvēlēts attapīgi: jau tā nelielie teātra resursi bija neglābjami satricināti. Tātad tīri buržuāziskam teātrim, kāds, piemēram, bija Reinharda teātris, nodokļu samaksa tika atlikta uz ilgiem gadiem vai pat atlaista pavisam, bet attiecībā uz Piskatora teātri tas bija smalki izdomāts gājiens — administratīvā kārtā nosmacēt teātri, kas valdošajai šķirai nav pa prātam.

Teātris, bez šaubām, veica svarīgu revolucionārās propagandas darbu. To apliecina nīkie auri, ko buržuāziskā prese sacēla ik reizi, kad Piskators deva drosmīgu politisku triecienu. Uz to norāda arī tiesu procesi un represijas. Tā, piemēram, Berlīnes apgabaltiesa aizliedza «Rasputjina» inscenējumā uz skatuves tēlot Vilhelmu II. Tāpēc Piskatoram «triju imperatoru» ainā vajadzēja izsvītrot Vilhelmu II un šīs lomas vietā nolasīt atbilstošo tiesas spriedumu. Šis uzvedums bija par iemeslu arī tiesas prasībai, ko pret Piskatoru vērsa krievu baņķieris Rubiņšteins, kas, tāpat kā ķeizars Vilhelms, protestēja pret sava attēla rādīšanu uz skatuves.

Vai varētu sacīt, ka Piskatora teātra bankrots jau līdzinājās visa Vācijas proletāriskā teātra bojā ejai? Tāds apgalvojums būtu nepareizs. Lai gan proletāriskās kultūras frontē Piskatora teātris ieņēma visredzamāko vietu, tam tomēr nebija izšķirošā nozīme. Pa to laiku, kamēr Piskators cīnījās priekšējā līnijā — strīdējās, propagandēja, uzbruka, atvairīja prettriecienus, novirzījās sānis no pareizā ceļa, Vācijā bija izaugusi spēcīga strādnieku pašdarbības teātra kustība. Buržuāzija, kas triumfēja par Piskatora teātra bojā eju un iedomājās, ka tagad proletāriešu teātrim beigas, sadūrās ar proletāriskā teātra vareno armiju, kura sāka uzbrukumu izvērsta frontē.

Gadu vēlāk, pēc bankrota, Piskators atkal uzsāka savu darbību. 1929. gada septembrī tika atklāts otrais Piskatora teātris un atkal Nollendorfa laukumā.

Jāsaka tomēr, ka šoreiz vecās kļūdas atkārtošana bija vienkārši sagadīšanās. Pēc sākotnējā plāna jaunajam teātrim bija jāieņem Džemsa Kleina operteātra telpas. Lai gan arī tās nav strādnieku kvartālā, taču tam ļoti tuvu: ēka atrodas tai vietā, kur beidzas Frīdrihštrāses veikali un sākas sikās tirgotavas. No turienes nav tālu līdz strādnieku apdzīvotajām vietām — Vedingam, Akerštrāsei un Liniensštrāsei.

Bet Kleins bankrotēja, ēku izūtrupēja, un Piskators, kas jau gatavojās sākt mēģinājumus, bija spiests

meklēt citas telpas. Apstākļi sagadījās tā, ka tobrīd atbrīvojās Nollendorfa teātris, un Piskators nolēma to atkal irēt.

Tā arī otrais Piskatora teātris atradās tālu no savas dabiskās bāzes — strādnieku rajoniem un par jaunu mocījās zem milzīgā budžeta nastas. Tas radija nelabvēlīgus, gandrīz neiespējamus apstākļus strādnieku noorganizēšanai ap teātri.

Piskators centās neatkārtot savas pagātnes kļūdas, kas noveda pie finansiāla sabrukuma. Daļēji tas manāms repertuāra izvēlē. Pirmais inscenējums bija Valtera Mēringa «Berlīnes tirgotājs». Mēringa bija izvēlējies pateicīgu tematu, kas interesēja ne vien proletariātu, bet arī plašas sīkburžuāzijas aprindas un deva iespēju ar teātra mākslas līdzekļiem izvērst aktuālu politisku kampaņu sakarā ar Vācijas inflāciju. Bet temata apstrādāšanā bija pieļautas nelabojamas kļūdas. Pirmkārt, atsegta vairāk inflācijas atmosfēra nekā tās struktūra.

Lugā nebija parādīti tie, kas slēpās aiz inflācijas, tās galvenie vaininieki — lielburžuāzija. Tādēļ tik svarīgi politiski notikumi kā Kapa pučs, fašistiskās organizācijas «Melnais reihsvērs» u. c. nespēja organizēt skatītājus vajadzīgā virzienā. Uzvedums noskaņoja skatītājus tikai pret pašu fašismu, nevis pret to šķiru, kas bija fašisma radītāja un iedvesmotāja. Tādējādi ne luga, ne inscenējums neatsedza fašisma būtību, bet notēloja to kailas abstrakcijas veidā.

Nepareizi bija izveidots arī lugas atrisinājums. Tajā bija parādīts inflācijas gals, jaunbagātnieku spekulantu bankrots, kuri iedzīvojušies pa kara laiku. Luga nobeidzās ar to, ka pēc inflācijas «Štālhelms» un banknotes tiek izslaucītas kā mēsli. Pēc Piskatora inscenējuma iznāca, ka ar inflācijas izbeigšanos beigušies juku laiki un sācies jauns, daudz laimīgāks laikmets. Turpretim mēs zinām, ka inflācija bija kapitālisma pagaidu stabilizācijas noteikums, priekšnoteikums buržuāzijas pārejai uz fašisma metodēm. Tātad Piskators bija sniedzis nepareizu inflācijas perioda novērtējumu: ar tā izbeigšanos «Štālhelms»

nepazūd, bet, tieši otrādi, ieiet jaunā, ievērojami lielākas aktivitātes fāzē.

Ja uzvedumā «Brašais kareivis Šveiks» bija viens kustošais konveijers, tad «Berlīnes tirgotājā» tādu bija veseli četri — visos virzienos: no augšas uz leju, no kreisās uz labo un šķērsām. Dažās ainās, piemēram, kur tirgotājs klejo pa Berlīni ar valūtu kabatā, Piskatoram izdevās konveijera tehniku izlietot sociālā satura pasvītrotāšanai. Ārkārtīgi reljefi tika parādīts naudas sistēmas abstraktais saturs tajās ainās, kur ebrejs, nākot no dzelzceļa stacijas, bez miera un atpūtas maldīdamies pa kanāliem un ielām, nokļūst traktierī. Aktieri, kas tēloja ebreju, Piskators parādīja kā uz skatuves, tā arī filmā, uz ekrāna. Tas pats aktieris nonāca no ekrāna uz skatuves, un iespaids bija tāds, ka tas ir gluži dabiski. Tehniskā ziņā ebreja klejojumi bija noformēti lieliski, jo tos rādīja uz četriem ekrāniem, kas darbojās līdzīgi konveijeriem. Ar to Piskators panāca nebijušas organiskas saites starp kino un teātri, un viņam izdevās pārspēt pastāvīgo atšķirību, kas parasti rodas, kad režisors cenšas kino apvienot ar teātri.

Tomēr vairumam ainu konveijers bija tikai tehniskās aparatūras lieks sarežģījums, kas novirzīja uzmanību no sociālā satura. Tāpat kā savos agrākajos inscenējumos, Piskators arī šajā uzvedumā lugas sociālo nopamatojumu kļūdaini meklēja tikai kvantitatīvi, savos tehniskajos atrisinājumos, pievērsot uzmanību nevis kvalitātei, bet daudzumam.

Pamatlozungs, kas izskanēja lugā «Berlīnes tirgotājs», sludināja cīņu pret fašismu: *nāvi fašismam!*

Zīmīga bija buržuāziskās preses izturēšanās pret šo lugu. Fašistiskās avīzes, tāda kā «Berliner Lokalanzeiger» un «8. Uhr-Abendblatt», t. i., tā saucamā Hugenberga prese, veltīja uzvedumam ievadrakstus, kuros pieprasīja cenzūras iejaukšanos. Avīzes visiem spēkiem apelēja pie «iedzīvotāju nacionālās apziņas». «Lokalanzeigerā» parādījās kādas amerikānietes vēstule, viņa ar izbrīnu jautāja: kā Vācijā iespējama tāda «nacionālā goda» aizskaršana?

Lai gan nacionālistiskās avīzes Piskatoru apvainoja filosemitismā, taču arī ebreju nacionālisti jutās stipri aizskarti, jo lugas galvenais varonis ir augļotājs — ebrejs, un ebreju nacionālistu apvienība izsludināja inscenējuma boikotu. Arī demokrātiskās ievirzes laikraksti (ar maz izņēmumiem) «Berliner Tageblatt» «Schaubühne», «Tagebuch» asi uzstājās pret inscenējumu tādēļ, ka tas politizējot mākslu, kurai esot jāatturas no ikdienas ķildām, avīzes pārmeta tehniskā aparāta pārslogojumu inscenējumā.

Buržuāzija nolēma iznīdēt proletāriešu teātri, kā arī kreisās sīkburžuāziskās skatuves, kas kritizēja kapitālistisko iekārtu. Pielietoja dažādu taktiku: no vienas puses — boikotu, no otras — obstrukciju, fašisti sarīkoja kaķu koncertus pirmizrāžu laikā un skandālus, kuriem sekoja policijas iejaukšanās; norisinājās arī teorētiska cīņa, kur izskanēja tādi aicinājumi kā «Laiks izbeigt teātra tendenciozo virzienu!», slēgt ne vien Piskatora teātri, bet arī Jauno aktieru teātri un aplūsināt rakstniekus, kas, līdzīgi Brehtam u. c., proklamē aktuālo teātra žanru.

Tas izraisīja nepieredzētu finansiālu sabrukumu, kas sākās jau pēc kādām četrām nedēļām. Piskatora finansētājs — kino uzņēmējs izmantoja teātra grūtības un izlika Piskatoru uz ielas.

Tomēr neveiksme ar otro Nollendorfa teātri Piskatoram nebija atņēmusi pašpalāvību. 1930. gadā viņš Meinharda un Bernauera teātri teicamā mākslinieciskā (it sevišķi aktieru tēlojuma ziņā) izpildījumā uzveda pretkara lugu «Sāncenši». Un tajā pašā gadā atkal atvēra jaunu revolucionāru teātri («Walnertheater»).

Jaunā teātra darbs liecināja, ka Piskators daudz ko mācījies. Viņu stipri bija ietekmējusi apstākļu maiņa vācu teātrī — buržuāzijas visreakcionārākās daļas uzbrucēja taktika. Valnerteātris atradās proletāriešu rajonā. Tā finansiālā bāze bija organizētie skatītāji. Teātris bija iecerēts kā ceļojošā skatuve, kas lielāko tiesu darbosies Berlīnē, bet pārējo laiku sniegs viesizrādes Vācijas provincē. Teātri atbalstīja skatītāji,

ko apvienoja plašas revolucionāras organizācijas, tādās kā MOPR.

Soreiz teātrim bija kaujiniecisks, konsekventi izturēts repertuārs, kas revolucionārās šķiru cīņas jautājumus sniedza ļoti emocionālā formā. Piskators inscenēja Frīdriha Volfa lugu «Tai Jangs mostas», kas bija veltīta ķīniešu tautas revolucionārajai cīņai, Kredes drāmu «§ 218», «Ķeizara kūlijs» — Plivjē romāna dramatisējumu, kurā parāda pirmās revolucionārās demonstrācijas vācu flotē pasaules kara laikā.

Vēlāk Piskators inscenēja padomju rakstnieku lugas: Biļ-Belocerkovska «Mēnesi pa kreisi» un Anatola Gļebova «Ingu». Šajos inscenējumos tehnikai tika piešķirta mazāka uzmanība, nekā tas bija Nollendorfa teātrī. Sevišķi sirsnīgi strādnieki uzņēma lugu «Ķeizara kūlijs». «Rote Fahne» novērtēja šo izrādi kā «īsti proletārisku inscenējumu».

1919. gada martā Piskators uzstājās ar Proletāriešu teātra «programu», ar visu savu radošo enerģiju ieslēgdamies proletariāta šķiru cīņā. Tādam bija jābūt «politiskam teātrim» un tā uzvedumiem jāpropagandē revolucionārā proletariāta politiskās prasības un lozungi.

Piskatora nostādne — kapitālistiskā valstī dibināt revolucionāru, politisku teātri — likās pilnīgi reāla. Lielākajā kapitālistisko zemju daļā tagad jau ir priekšnoteikumi revolucionāro teātru noorganizēšanai. Bet savā darbības sākumā, kad Piskators uzstājās ar jauno programmu, daudzi uzskatīja viņa teātri par utopiju. Neapšaubāms Piskatora nopelns ir tas, ka viņš bija viens no pirmajiem Vācijas revolucionārajiem māksliniekiem, kas pierādīja revolucionārā teātra eksistēšanas iespēju kapitālistiskajā zemē (zināmos apstākļos) un skaidri definēja šāda teātra mērķus, ar visu savu radošo enerģiju cīnoties par tā organizēšanu, realizēšanu, saglabāšanu un attīstību.

Sākot ar 1926. gadu, Piskators centās radīt apjukumu buržuāziskās inteligences aprindās, lai pastiprinātu buržuāzisko ideālu sabrukuma un sairuma procesu. «Sairdināšanas» taktiku zināmā mērā nosacīja

teātra repertuārs. Piskatoru saistīja šādi temati: imperiālistiskā laikmeta militarisms («Šveiks», «Rasputjins», «Sāncenši»), inflācija un fašisms («Berlīnes tirgotājs»).

«Sairdināšanas» taktiku atzinis arī Engelss, par to lasāms viņa vēstulē Minnai Kautskai. Engelss raksta, ka mūsu konkrētajos apstākļos romāns vēršas galvenokārt pie buržuāzisko aprindu lasītājiem, tādēļ, pēc viņa domām, arī tad, ja autors nedod noteiktus slēdzienus un atrisinājumus un reizēm pat atklāti nenostājas vienā pusē, tomēr sociālistiskais tendenciozais romāna saturs pilnīgi atbilst savam uzdevumam. Godīgi jānotēlo reālās attiecības, līdz ar to noārdot pieņemtās ilūzijas, kas valda pār tām, satricinot buržuāziskās pasaules optimisma pamatus, sējot šaubas par pastāvošās iekārtas negrozāmību.

Šo vēstuli Engelss uzrakstījis 1885. gadā. Konkrētie apstākļi tagad mainījušies. Un tomēr revolucionārā teātra uzdevumi paasinātā šķiru cīņas periodā ir tie paši — sludināt sociālistiskās idejas arī buržuāziskās inteligences vidē.

Piskators iestudēja tikai mākslinieciski vērtīgus darbus un vienkāršas aģitlugas nekultivēja. Viņš gluži noteikti izsacījās, ka politiskā un aģitācijas iedarbe ir atkarīga no uzveduma mākslinieciskuma. Tāpēc Piskators jo plaši izmantoja vispasaules dramaturģijas vērtīgākos sasniegumus un interpretēja tos saskaņā ar saviem revolucionārajiem uzskatiem.

Piskatora viedoklis bija pilnīgi pareizs. Arī kapitālisma apstākļos kultūras mantojuma problēma revolucionāram teātrim ir aktuāla.

Radīt politisku teātri, pēc Piskatora uzskatiem, nozīmē izveidot teātri, kas propagandē revolucionārā proletariāta konkrētās politiskās prasības, un tajā pašā laikā radīt teātri ar jaunu formu.

Piskatora mākslinieciskā prakse un teorētiskie spriedumi sniedz mums pietiekami daudz materiāla, lai noskaidrotu viņa priekšstatu par revolucionāro teātri. Šie priekšstati veido sakarīgu sistēmu un radikāli atšķiras no pastāvošiem teātra virzieniem.

Revolucionārajai drāmai jādod īstenības vispusējs atspoguļojums, tādēļ Piskatora revolucionārā teātra pamatprincipu var formulēt kā īstenības visplašāko aptveri tās socioloģisko procesu savstarpējā sakarībā, kā tagadnes saistību ar pagātņi un nākotni.

Savu inscenējumu pamatā Piskators ietvēra arī kreiso sīkburžuāzisko dramaturgu lugas, kuras viņš pārstrādāja kā no politiskā, tā arī no mākslinieciskā viedokļa, padziļinot lugu sižetu un palaikam paplašinot to apjomu savstarpējās tuvo un tālo cēloņu un seku saistībās, kā arī visās trijās laika dimensijās. Tas ir drāmas epizācijas princips.

Piskatoram nederēja tradicionālās dekorācijas, kas attēloja «dabas jaukumus». Viņa mākslinieki dekorācijas noformēja tā, lai skatītājam palīdzētu orientēties inscenējuma sarežģītajos saaudumos, kā tas, piemēram, bija ar «Globu» un «Kalendāru-vīstokli».

Piskatora tieksme parādīt visu to, kas ir ap cilvēkiem, atsegt, iekrāsot pavedienus, kuri viņus saista, izcelt, personificēt apstākļus, kas tos nomāc, secīgi noved šo ārkārtīgi apdāvināto inscenētāju pie tādiem tehniskiem jauninājumiem, kādi pirms viņa teātra vēsturē nebija pazīstami. Tāds jaunievedums bija konveijers, «Brašajā kareivī Šveikā» un «Berlīnes tirgotājā» šī ierīce deva Piskatoram iespēju parādīt darbojošo personu vidi dinamiski — kustībā un apkārtnes izmaiņā, kur īstenības attīstība redzama straujā ritējumā un tajā pašā reizē arī konkrēti — katrā atsevišķā attīstības stadijas momentā.

Tomēr Piskators īstenības vispusīgās aptveres problēmu izprot zināmā mērā vienpusīgi. Viņš uzskata, ka uzdevums jau atrisināts, ja inscenējums aptver lielu laika periodu, ja tas parāda šķiru cīņu tās formu daudzveidībā.

Katram māksliniekam noslēguma aina ir grūta problēma, jo tajā scēniski jāatrisina visas attēlotās īstenības pretrunas. Sevišķi tas attiecas uz revolucionāru mākslinieku, kas cīnās par proletariāta brīvību kapitālistiskajās zemēs.

Attēlot tagadni un nākotni — nozīmē parādīt, ka

proletariāts cīnās ar buržuāziju uz dzīvību un nāvi. Tagadnes un nākotnes attēlošanā te slēpjas briesmas, ka skatītājs aizies no teātra bailu iespaidā, nomākts. Tā nedrīkst notikt: revolucionāram uzvedumam jāpaceļ skatītāja aktivitāte, jānostiprina viņa ticība sociālisma uzvarai. Tādēļ revolucionāram režisoram jāizmanto visas scēniskās iespējas (protams, paliekot pie īstenības, to nesagrozot un neizskaistinot) un jāatrod inscenējuma revolucionāri efektīvs fināls.

Sākumā Piskators meklēja emocionāli iedarbīgas noslēguma ainas. Klasiskajā traģēdijā, piemēram, «Egmontā», noslēguma ainas emocionalitāti panāk ar lugas varoņa monologu. Taču Piskators gribēja finālam piešķirt emocionalitāti ne tikai ar personāžiem, ne tikai ar aktiera spēli vien.

Pakē lugas «Karogi» inscenējuma beigās no visām skatuves pusēm pār mirušo revolucionāru noliecas sarkanie karogi — skatuve pārvēršas sarkano audumu mežā. Šeit ar dekoratīviem līdzekļiem lugas varoņa nāve iegūst emocionālu iedarbības spēku, noslēguma aina pārvēršas sēru svinībās revolūcijas upuru piemiņai.

Vēlāk Piskators pēdējo ainu uzlūkoja kā uzveduma idejisko noslēgumu, kā vēsturisko perspektīvu atklāšanu. Tādēļ viņš atzina par svarīgu uzskatāmi parādīt ideju, kā nākamības sociālistiskā revolūcija balstās uz iepriekšējo revolucionāro kustību. Šīs idejas caurvija piemīt lielākajai daļai viņa lugu («Laupītāji», «Vētra pār Gotlandi» u. c.). Un tieši šīs uzveduma vietas izraisīja skatītājos revolucionāras demonstrācijas. Konkrētajos šķiru cīņas apstākļos Vācijā ideja par uzvaras vainagotu revolūciju tiešām ieguva pārliedzošu nozīmi, taču šī paņēmiena fetišizēšana tomēr šķiet apšaubāma.

Pēc būtības Piskatora teātris bija reālistisks, tādēļ ka aizvien meklēja vēsturisko patiesību. Arī Piskators nebija spējis izvairīties no tās kļūdas, kas raksturīga strādnieku revolucionārajam teātrim — no tieksmes uz abstrakciju.

Piskatora reālisma stils atšķiras no dominējošo reā-

listisko teātru — Oto Brāma (Vācijā) vai Antuāna (Francijā) virzienu stila, jo Piskatora teātra izteiksmes līdzekļi ir bagātāki: viņš savus scēniskos līdzekļus paplašina, balstoties uz visiem iespējamiem modernās tehnikas sasniegumiem.

Piskators ļoti rosināja aktierus. Aktiera pārvietošanās kļuva par plastisku idejas izpausmes līdzekli. Ar kustīgās skatuves pielietošanu Piskators panāca visas teātra ēkas jaunu koncepciju. Viņš secināja, ka viņa telpiskā teātra mēģinājumi nemaz nav iespējami vecas konstrukcijas ēkā ar šauro, nekustīgo skatītāju zāli, ar mazo, nekustīgo skatuves paviljonu. Tādēļ Piskators jau ilgu gadu interesējās par teātra ēku projektiem, izstrādāja plānus tādām celtnēm, kur kustas ne vien skatuve, bet arī skatītāju telpa, kur ne vien scēniskiem laukumiem jāgriežas ap skatītāju, bet arī skatītāju zālei jārotē ap skatuvi, jāpaceļas un jānoslid uz leju. Piskatora inscenējumu tehnika ir augstā līmenī, un, lai gan viņš tehniskos paņēmienus pielietoja propagandas mērķiem, tomēr viņa tieksmes reizēm iesniedzās «pārtehniskā», tā ka atsevišķos momentos tehnika pat kļuva par pašmērķi. Var piekrist Piskatoram, ka viņa inscenējumos (sevišķi «Berlīnes tirgotājā») skatuves dinamika pastiprina inscenējuma idejisko pusi, tomēr jāizturas noliedzīgi pret to, ka savas idejas realizēšanai viņš pielietoja tik smagnēju un sarežģītu aparatūru. Šajā vispusīgajā pieejā revolucionārā teātra mākslai, šajā tehniskā momenta pārvērtēšanā izpaužas «radikālie» scēniskās «revolūcijas» principi, kas izprasti galvenām kārtām tikai kā formas revolucionizēšana.

Piskatora teātris bija savdabīgs revolucionārā teātra virziens. Tas ir loģiski konsekvents teātris, ar pilnīgi noteiktu pasaules uzskata izpausmi dramaturģijā, aktieru mākslā, režijas meistarībā un teātra tehnikā. Revolucionārais teātris, atskaitot dažas pretrunas inscenējumos, tomēr palika viengabalains.

Piskatora teātris ir īpatns teātris, kaut arī daži elementi uzrāda līdzību (gan tīri ārēju) ar citu teātru tendencēm un sasniegumiem (piemēram, ar Meier-

holda teātri). Piskatora teātris, nelūkojoties uz svārstībām, dažām neskaidrībām un kļūdām, ir stingri un nenogurstoši cinījies par Vācijas proletariāta atbrīvošanu.

Neaizmirstams ir inscenējums Lielajā teātrī (Grosses Schauspielhaus) «Visam par spīti». Izrādi vairākas reizes pārtrauca saucieni un revolucionāras dziesmas. Uz skatuves parādījās Lībknehts, un strādniecības skatītāji izpauda savu sajūsmu, kā arī bēdas un izmisumu, kad tika rādīta viņa negēlīgā noslepkašana. Neaizmirstamas arī «Sarkanās skates», kas modināja politisko apziņu daudzos jo daudzos proletāriešos; neaizmirstami ir lieliskie inscenējumi teātrī Nollendorfa laukumā, kad buržuāziskajai inteliģencei, revolucionārajiem strādniekiem tika parādīta Berlīne un tās drūmā nākotne.

Piskators pamodināja interesi par revolucionāro teātri tālu aiz Vācijas robežām, viņš pievērsa tam arī buržuāzisko aprindu uzmanību. «Sarkanās skates» tradīcijām sekoja daudzas aģitācijas un propagandas brigādes; vēl vairāk — revolucionārā teātra kustība līdz šai dienai ņem par paraugu viņa lielo vēsturisko drāmu uzvedumu principus, viņa teātra politiskās aktualizācijas metodes, tās metodes, kas revolucionārajam teātrim piešķir dziļu emocionalitāti.

Ervins Piskators pašlaik strādā par viesizrāžu režisoru Vācijas Federatīvajā Republikā. Kā publicists un režisors viņš aktīvi atbalsta cīņu par mieru un uzved vācu un ārzemju progresīvo rakstnieku lugas — Žana Pola Sartra «Altonas gūstekņus», A. Millera «Komivojažiera nāvi», E. Tollera «Liesmojošās kurtuves» (par matrožu sacelšanos Ķilē), K. Šternheima — «1913» un G. Veizenborna un G. Jana lugas, kuras pauž protestu pret atomkaru. Piskators uzrakstījis interesantu Ļ. Tolstoja «Karš un miers» inscenējumu, kas uzvests Varšavā, Prāgā un Budapeštā.

Žurnālos «Театр», «Иностранная литература» un «Theater der Zeit» (VDR) sistemātiski tiek atzīmēts viņa režisora darbs.

PAR BERTOLTU BREHTU

Divdesmitajos gados vācu literārajās un teātra ap-
rindās bieži minēja Bertolta Brehta vārdu. Viņu dē-
vēja par savdabīgu, ar izcilu talantu apveltītu drama-
turgu un dzejnieku.

Es iepazīnos ar Bertoltu Brehtu 1923. gada rudenī
Minhenē, pēc tam kad baltais terors bija apspiedis
Bavārijas padomju republiku.

Šajā jaukajā pilsētā, ko ietver stāvas kalnu grēdas
un zaigojoši ezeri, bija sastopami visdīvainākie pret-
stati. Kaut gan Minhenes gleznu galeriju tolaik uz-
skatīja par vienu no slavenākajām Vācijā, taču ik
uz soļa rēgojās arī banāli ģipša darinājumi: bistes,
figūras, greznuma arkas. Populārs šeit bija arī kāds
milzīgs krogs, kas vēlāk kļuva par hitleriešu perēkli,
par viņu štābu.

Šajā pilsētā ar platajām ielām un greznajiem, bal-
tajiem namiem netrūka arī šauru, nekoptu šķērs-
ieliņu. Vienā no tām mazā, tumšā un drēgnā dzīvok-
lītī mīta Bertolts Brehts. Te risinājās dedzīgi strīdi,
dzima jauni projekti, radās vilinoši un oriģināli
priekšstati par mākslu. Šī «Brehta kluba» pastāvīgo
apmeklētāju vidū bija viņa līdzstrādnieks gleznotājs
dekorators Kaspars Nehers, režisori Engels un Reihs,
izcilais rakstnieks Feihtvangers un, starp citu, arī es.

Brehts tad vēl bija ļoti jauns, vienmēr ģērbies pe-
lēkā uzvalkā, ar ādas cepuri galvā. Diskusijās viņš
nekad nerunāja skaļi, taču savus spriedumus formu-
lēja tik skaidri un noteikti, ka oponenti ātri vien pa-
devās.

To laik Brehts bija brīvi pārstrādājis Šekspīra
priekšteča Kristofa Marlo drāmu «Eduards II». Tā
patiesībā bija gluži jauna luga ar nosaukumu «Edu-

arda II dzīve». Lugas līdzautors bija Lions Feihtvangers. Šajā pārstrādātajā drāmā tika krasi izcelts karalis Eduards II. Bet pavisam oriģināls tēls bija lords Mortimers, kas gāž karali, lai valdītu viņa vietā.

Brehts pats vadīja lugas «Eduarda II dzīve» uzvedumu Minhenes teātrī «Kamerspiel». Šajā inscenējumā viņš tiecās pēc reālistiskas vienkāršības, radikāli atsakoties no spožuma un greznības, kas toreiz bija raksturīgi vēsturisko lugu uzvedumos.

Man izdevās ieinteresēt Brehtu par Maskavas teātru tā laika meklējumiem, un viņš aicināja mani piedalīties jaunā uzveduma režisūras darbā. Lugā ieskanējās pretkara motīvi. Abu naidīgo pušu kareivji bija parādīti kā lopu bars, kas pēc pavēles nonāvē un arī paši ļaujas nogalināties. Lai inscenējums būtu idejiski spilgtāks, ieteicu šos kareivjus ģērbt maisu drānas tērpos un viņu sejas nogrimēt bāli pelēkas, lai izzustu jebkāda individualitāte. Šiem kareivjiem bija jābūt kā marionetēm, lai viņi skatītājos radītu apziņu par to, cik šausmīga nejēdzība ir absolūta pakļaušanās varai — augstmaņiem.

Šāda lugas uztvere Brehtam ļoti iepatikās, un viņš uzticēja man iestudēt visus masu skatus, turklāt man pašai uzdeva atveidot arī jaunā Eduarda — karaļa dēla lomu. Teātra direkcija par to sacēla traci, protestēja, tai likās neiespējami, ka prūsiskajā Minhenē teātra izrādē loma būs aktrisei, kas mācījusies Maskavā, tātad — komunistei. Taču Brehts piedraudēja pārtraukt mēģinājumus. Bet, tā kā līdzekļi uzveduma realizēšanai jau bija iztērēti, tad direkcija piekāpās.

Pēc gada atkal sastapos ar Brehtu Berlīnē, kur toreiz bija iestājusies pagaidu stabilizācija, kas izpaudās kapitālistisko uzņēmumu dibināšanas un celtniecības straujos tempos. Tika atjaunota buržuāziskās valsts kārtība, un līdz ar to pasliktinājās progresīvās mākslas attīstības iespējas. Tomēr Brehts uzsāka cīņu. Viņa dzīvoklis atradās kāda liela nama pēdējā stāvā. Lifts tur bija kā veca, čīkstoša kaste, ar kuru varēja nokļūt tikai līdz ceturtajam stāvam, bet reizēm tas nekustēja nemaz. Brehta dzīvoklis līdzinājās aizbari-

kādētam cietoksnim. Iegarena istaba slīpiem griestiem, istabas vidū garš galds. Uz tā rakstāmmašīna un papes vāki ar dažādiem materiāliem darbam. Taču šajā izolētajā dzīvoklī allaž valdīja liela rosme, kūšāja vētrainu domu pilna dzīve. Brehts saprata, sākusmā varbūt tikai nojauta, ka kolektīva daiļrade ir produktīvāka par vientuļa cilvēka darbu. Tāpēc ap viņu vienmēr bija domu biedri un līdzstrādnieki — gan jauni mākslas gaitu sācēji, kas varēja galvenokārt palīdzēt tikai materiālu vākšanā un kārtošanā, gan nobrieduši mākslinieki, ar kuriem Brehts dalījās domās, diskutēja, izstrādāja nākotnes plānus. Bieži vien vakari beidzās ar to, ka Brehts sameklēja ģitāru un dziedāja balādes un dziesmas, kurām pats sacerēja tekstu un mūziku. Viņa dziedājums bija vienreizējs, savilņojošs. Visdziļāk atmiņā palikusi viņa klasiskā balāde «Par kritušo kareivi», ko vienmēr klausījāmies ar sajūsmu.

Šajās balādēs un dziesmās bija ietverta Brehta jaunrades enerģija, domas drosme, sarkasma asums, nepiekāpība un izturība — viņa turpmāko daiļdarbu kodols. Jau toreiz Brehtam bija ievērojama rakstnieka reputācija, viņa darbus izdeva, lai gan maz izrādīja, jo plašajai publikai tie sākumā nepatika. Taču neveiksmes neietekmēja Brehta kaujiniecisko garu.

Režisors Reihs, kam tolaik Reinharda vācu teātrī vajadzēja iestudēt Aleksandra Dimā «Kamēliju dāmu», sūdzējās Brehtam par šīs lugas salkani samierinošo finālu, kur trūkst vēsturiskā fona, kāds ir romānā, pēc kura šī luga dramatisēta. Brehts ar interesi noklausījās, tad iekaisa un beidzot pats apņēmās pārstrādāt lugas ceturto un piekto cēlienu. Brehta variantā bija parādīta augstāko aprindu trakulība Parīzē, kur šampaniešu reibumā augstmaņi nododas izlaidīgām dejām. Bija arī pārveidoti tēli, kā, piemēram, Estere — Violas draudzene, ko atveidoju es. Visu piekto cēlienu Brehts pārtaisīja, vadoties no domas: lielās kurtizānes baismīgā bojā eja. Taču publika izrādes neapmeklēja, kaut arī titulloma bija uzticēta Berlīnes populārākajai aktrisei — Elizabetei Bergne-

rei. Publika negribēja atteikties no aizkustinošā beigu skata — Margaritas un Armānda samierināšanās, kur varēja no sirds izraudāties. Buržuāziskā prese vienprātīgi atbalstīja publiku. Tikai komunistiskā avīze «Die Rote Fahne» atzinīgi novērtēja lugas pārstrādājumu un inscenējumu. Konflikts beidzās ar tiesu, sašutušais lugas tulkotājs bija iesūdzējis gan Brehtu, gan Reihu. Brehts 1955. gadā, būdams Maskavā, ar gandarijumu atcerējās šo skandalozo gadījumu, par kuru tik ļoti bija uztraukušies «mākslas priesteri», kas aizstāvēja buržuāziskās publikas slikto gaumi.

Ap 1928. gadu komunistiskās kustības aktivitāte spilgti izpaudās arī kultūras laukā. Bet lielburžuāzija, baidīdamās no revolucionārās kustības, pastiprināti finansēja Hitleru, un Hitlera piekritēji savukārt darīja visu, lai iespaidotu masas.

Šādā laikā Brehts uzrakstīja «Trīsgrašu operu». Buržuāziskajai publikai patika Kurta Veila mūzika un lugas situācijas: galvenā varoņa līgavu plūksnās, policijas komisāra aizgrābjošā draudzība ar zagļu bandas barvedi. Skatītāji smējās par dievbijīgi lielkūligo ubagu karali, aplaudēja virtuvei Džennijai, kad viņa savā songā pieprasīja, lai jūras laupītāju desants iznīcinātu visus, t. i., visus kungus. Taču buržuāziskā publika vēl nenoskārta, cik dziļš sociālais naidis ietverts šai jautrajā dziesmu spēlē.

Saasinoties šķiru cīņai Vācijā, Komunistiskā partija visur organizēja marksistiskās strādnieku skolas («Marxistische Arbeiterschulen»), kā arī dramatiskos pašdarbības kolektīvus un aģitbrigādes, kas uzstājās gan laukumos un nomaļās šķērsieliņās, gan krodziņos, dārzos un lielās zālēs.

Milzīgai strādnieku auditorijai revolucionāras dzejas lasīja J. Behers, E. Veinerts un citi progresīvi dzejnieki. Bieži vien viņu uzstāšanās beidzās ar «fiziskām diskusijām» — rotfrontiešiem nācās atsist hitleriešu grautiņu rīkotājus.

Tautas teātrī «Volksbühne» rādīja F. Volfa revolucionārās lugas. Berlīnes pilsētas centrā — Nollendorfplacā — darbojās teātris, kuru vadīja Ervins

Piskators. Šeit inscenējumos ar oriģinālu formu un publicistiski saasinātu saturu sniedza pamfletus pret buržuāziju.

Šajā cīņā dedzīgi iekļāvās arī Brehts. Viņš kopīgi ar revolucionāro komponistu Hansi Eisleru radīja «Kreiso maršu» un «Vienotās frontes dziesmu», kas kļuva populāras visā internacionālajā strādnieku kustībā. Demonstrāciju plakātu māksliniecisko noformējumu spilgti kaujinieciskā garā veica Džons Harfilds.

Brehta dzīvoklī joprojām notika diskusijas par progresīvo dramaturģiju un teātri, kam jāpalīdz nomainīt pastāvošā iekārta. Šajā aktīvajā kaujinieciskajā periodā galīgi nostiprinājās Brehta ideoloģiskie un daiļrades uzskati. Viņš uzrakstīja spēcīgu traģēdiju — «Lopkautuvju svētā Johanna», kurā atklājas, kā sabrūk to cilvēku ilūzijas, kuri bija ticējuši kapitālisma demokratizēšanas iespējai.

Pēc Maksima Gorkija «Mātes» motīviem Brehts uzrakstīja tāda paša nosaukuma lugu. Viņš uzskatīja par nepieciešamu izskaidrot tautas masām komunisma mērķus un stāstīt par revolucionārām cīņām. Šā uzdevuma atrisināšanai veltīta viņa luga «Pasākums» («Die Massnahme»), ko uzveda ar liela kora un orķestra līdzdalību.

Bertolta Brehta radošo darbu Vācijā pārtrauca hitleriešu nākšana pie varas. Revolucionārie cīnītāji bija spiesti emigrēt. Viņš devās uz Austriju, tad Čehoslovākiju, Dāniju, Somiju un beidzot aizbrauca uz Savienotajām Valstīm.

Šai laikā viņš izvērs intensīvu antifašistisku darbību — publicē antifašistiskus rakstus, uzraksta «Trīsgrašu romānu», lielisko satīru par rasu teoriju «Smailgalvji un apaļgalvji», kuras inscenējums manā režijā bija paredzēts Maskavas latviešu teātrī «Skatuve» Frosa tulkojumā. Brehts uzrakstīja savdabīgu darbu «Trešās impērijas nabadzība un izmisums», kas sastāvēja no īsiem skatiem un glezņiņām par Vācijas dzīvi hitleriešu jūgā. Nenogurdināmais rakstnieks nepārtrauca darbu arī pie savas drāmas un teātra vēstures.

Sikāk jāpakavējas pie dažiem šai periodā uzrakstītajiem dramatiskajiem darbiem, kas kļuva ļoti populāri tiklab Eiropā, kā arī Amerikā un radija autoram pasaules slavu. Tie ir «Kurāžas māte un viņas bērni», «Kaukāziešu krīta aplis» un «Galileja dzīve».

Pirmā pasaules kara pieredze, tāpat laika posms starp pirmo un otro pasaules karu bija parādījis tā saucamā «mazā cilvēka» svārstīgumu, nespēju pietiekami izprast vēstures mācības. Īpaši Rietumeiropā otrā pasaules kara priekšvakarā kļuva skaidrs, ka daudziem šiem «mazajiem cilvēkiem» nebija nekas pretim ielaisties jauna kara dēkā. Brehts uzskatīja, ka viņa dzejnieka pienākums ir runāt par šo parādību bez jebkādas izskaistināšanas vai noklusēšanas. Parādīt īstenību un tās bīstamās sekas bija politiski nepieciešami, jo masu vienaldzība kara un miera jautājumā nāk par labu vienīgi agresoriem, kara kurinātājiem.

Brehta lugas galvenā varone Anna Fīrlinga piekrīt karam. Kāpēc? Karš viņai palīdz nopelnīt, uzturēt sevi un bērnus. Viņa saprot, ka viņas bērni karā var aiziet bojā, taču ir pārliecināta, ka spēs kļūt par izņēmumu, pasargāt bērnus, nopelnīt un izklūt no briesmām ar veselu ādu. Bet aprēķini nerealizējas, aiziet bojā dēli un meita, pati Anna paliek par ubadzi. Drāmas beigās, iejūgusies vecos, čīkstošos ratos, viņa velkas pa izpostītu zemi pakal aizejošajam karaspēkam, cerēdama sameklēt sev iztiku kaut vai vienai dienai. Taču gudrāka viņa tomēr nav kļuvusi.

Rodas jautājums: vai šāds sižets nepamudina uz nomācošu, fatālistisku attieksmi pret karu? Vācijas Demokrātiskās Republikas literātu vidū šai sakarā bijušas nopietnas šaubas un diskusijas. Izskanējušas domas, ka lugas beigās Annai Fīrlingai tomēr vajadzētu nākt pie saprašanas. Taču šķiet, ka šāda uzskata paudējiem nav taisnība. Daudzi skatītāji ir aplicinājuši, ka lugas fināls rada aktīvu pretkara noskaņojumu.

Interesanti pasekot, kāpēc Brehta patiešām baidmīgā drāma tomēr rada aktīvu pretkara noskaņu.

Liela loma te katrā ziņā ir Annas meitas — mēmās Katrīnes tēlam. Viņa sacēlas pret karu, ziedo sevi, lai izglābtu veselu pilsētu. Šo ainu Brehts uzrakstījis ar tādu māksliniecisku tvērienu, ka to var uzskatīt par vienu no spilgtākajām ainām visā modernajā dramaturģijā. Tomēr lugas būtību neizšķir tikai Katrīnes tēls. Ļoti skaidri atrisināts pats Annas tēls. Lai gan viņa ir māte, kas vainojama savu bērnu nāvē, tomēr autors nerāda Annu kā izdzimumu. Viņa mīl bērnus un zināmā mērā ir pat pievilcīga — drosmīga, gudra, atjautīga. Un tieši tāpēc, ka Annas rīcība ir parasta, ikdienišķa, kļūst skaidrs, cik drausmīgs un nejēdzīgs ir šis «parastais» Brehta attēlotajā pasaulē.

Annas tēla būtība atklājas viņas dziesmā «Par lielo kapitulāciju». Te autors parāda Kurāžas mātes dzīves ceļu: jaunībā viņa domāja par sevi kā par patstāvīgu cilvēku, bet tad sākusi peldēt pa straumi, dzīvojusi vienai dienai — vārdu sakot, kapitulējusi. Sabiedrībā, ko attēlo Brehts (un arī vēl šodien kapitālistiskajā pasaulē), tādu ļaužu netrūkst. Sakāve, ko lugas beigās piedzīvo Kurāžas māte, līdz ar to piešķir tēlam lielu vispārinošu nozīmi. Tragiskais kļūst nejēdzīgi smieklīgs, un skatītājs saprot tragēdijas cēloņus.

Ikviena, kas buržuāziskajā sabiedrībā pielāgojas tās «mūžīgajiem likumiem», spiests diendienā izdarīt lielākas vai mazākas nelietības un ar laiku pierod pie tām. Brehts uzskata, ka jāiemāca cilvēkiem saskatīt un saprast to, ko viņi dara. Tāpēc viņa metode ir «parasto pārvērst par pārsteidzošu, dīvainu». Tā arī uzrakstīta «Kurāžas māte un viņas bērni» un «Šveiks otrajā pasaules karā.»

Cits šīs pašas metodes variants ir «Kaukāziešu krīta aplis». Saturs īsumā šāds. Sazvērnieki padzen Kaukāza lielkņazu un nogalina gubernatoru. Gubernatora sieva izglābjas, bēgot paņēmus līdzī dārglietas, bet aizmirst dēlu. Mazo, neaizsargāto Miheju paglābj kalpone Gruše. Draudzenes mēģina pierunāt meiteni nesaistīties ar svešu bērnu. Bet, kā sarkastiski izsakās Brehts, «kārdinājums darīt labu ir briesmīgs», un Gruše puisēnu izglābj. Tūdaļ arī sākas īsti sāpju ceļi.

Izrādās, ka vienkāršais un dabiskais labais darbs, ko paveikusi Gruše, varmācības pasaulē ir pret dabisks, izsauc asus konfliktus. Szavērnīeki taču gribējuši nogalināt ne tikai gubernatoru, bet arī viņa dēlu — nākamo atriebēju. Savukārt, domādami, ka Mihejs ir Grušes ārļaulības bērns, baznīcas vīri liedz viņai un zēnam pajumti un pārtiku. Vārdu sakot, pamatdoma ir tā, ka buržuāziskajā sabiedrībā labsirdība sagandē cilvēka dzīvi.

Šo pašu ideju pauž arī Brehta luga «Krietnais cilvēks no Sečuānas». Lugas varonei dievi dāvina bagātību. Tā kā viņa ir laba, tad izceļas tik daudz sarežģījumu, ka jālūdz, lai dievi ņem dāvanu atpakaļ.

«Kaukāziešu krīta apļa» sižetiskā linija gan atrisinās laimīgi. Strīdu starp Miheja māti un Gruši izšķir nabadzīgo ļaužu tiesnesis. Viņš Gruši atzīst par īsto māti, jo tā pa īstam rūpējusies par bērnu. Bet, lai nerastos ne mazākās ilūzijas par šāda atrisinājuma iespēju buržuāziskajā sabiedrībā, Bertolts Brehts uzraksta lugai īpašu prologu, kura darbība noris Padomju Gruzijā. Šai prologā tiek taisnīgi izšķirts strīds starp diviem kolhoziem kāda zemes gabala dēļ. Zemi piešķir tam kolhozam, kas to spēš lietderīgi izmantot. Padomju valstī, kur likvidēta cilvēka ekspluatācija, katru, kas godīgi strādā sabiedrības labā, atbalsta. Tā ir jauna ētika.

«Kaukāziešu krīta apļa» māksliniecisko vērtību ceļ dzīvais un daudzpusīgais, patiešām lieliski izveidotais Grušes tēls. Grušes varonīgo rīcību autors nerāda patētiski. Viņa pirmajā brīdī ir pati ar sevi neapmierināta, ka paklausījusi sirds balsij un izglābusi bērnu. Meitene ir tik nobažījusies par sevi, ka grib atbrīvoties no puisēna. Savukārt ar sevišķi sirsnīgu humoru parādīta epizode, kad Gruše zēna dēļ ķeras pie viltībām. Šis meitenes tēls ir īsts aktīvas labsirdības iemiesojums, tas ir viens no labākajiem Brehta radītajiem tēliem.

Brehta daiļradei raksturīgais savdabīgais reālisms visspilgtāk izpaužas lugā «Galileja dzīve». Visiem zināms, ka Galilejs bija liels, progresīvs zinātnieks.

Legenda vēstī, ka diskusijā ar jezuītiem un ne mazāk tumsonīgiem tā laika zinātnes pīlāriem, droši aizstā-
vot Kopernika uzskatus, viņš nebaidījies iesaukties:
«Un tomēr tā griežas!» Taču Brehtam, kas vienmēr
un visur bija līdz galam godīgs un neatzina nekādus
kompromisus, likās svarīgi parādīt arī Galileja dzī-
ves ēnas puses — to, ka viņš tomēr atteicās no savas
mācības un savas patiesības. Šāds tēls ar visām cilvēciskajām
vājībām un cilvēciskajām ciešanām drama-
turgam bija vajadzīgs, lai lielākās dimensijās atklātu
dzīves neatturamo gaitu, nepieciešamību cīnīties par
gaismu, par patiesību.

Brehts Galileju parāda kā caur un cauri pasaulīgu
cilvēku, kas prot cienīt labu ēdienu un labu vīnu un
kam patīk nopelnīt naudu un ērti dzīvot. Bet ar to zi-
nātnieka titāniskais tēls nekļūst mazāks. Kad Galilejs
paziņo, ka atsakās no saviem uzskatiem, reakcija
svin īstu triumfu, baznīcās skan svētku zvani. Bet tie
taču zvana slavu Galilejam, viņa darbam, no kura
gan var vārdos atteikties, bet kurš tomēr paveikts cil-
vēces labā.

Ar visām rakstura negācijām Brehta radītais Gali-
lejs ir zinātnieks, kurš kaislīgi meklē un pierāda pa-
tiesību. Lūk, daži piemēri. Brehta Galilejs saprot, ka
pazemojas, tomēr lūdz oficiālos zinātniekus — savus
pretiniekus, lai tie ieskatās viņa konstruētajā tele-
skopā un paši savām acīm pārliecinās, ka zvaigznes
nestāv uz vietas... Kad Florencē plosās mēris, liel-
hercogs atsūta Galilejam karieti, lai viņš ar ģimeni
aizbrauktu uz neapdraudētu vietu. Kārtojot zinātnis-
kos materiālus, Galilejam pēkšņi iešaujas prātā jauna
atziņa, un viņš aizmirst visu, paliek viens mēra ap-
sēstajā pilsētā.

Atteicies no savas mācības, Galilejs īstenībā kļūst
par inkvizīcijas gūstekni. Bet viņš nepārtrauc strādāt.
Tumšās naktīs, pusakls būdams, viņš raksta sla-
venās «Sarunas» («Discorsi»). To rādīdams, Brehts
liek viņam teikt šādus vārdus:

«Dažkārt man liekas; es liktu sevi ieslodzīt cietumā
desmit asis zem zemes, kur nepieklūst neviens gais-

mas stars, ja vien es ar to varētu uzzināt, kas tas ir — gaisma. Un sliktākais ir tas: to, ko es zinu, esmu spiests pastāstīt citiem. Kā iemilējies, kā piedzēries, kā nodevējs.»

Galilejs labi saprata, ka varas vīriem ir pilnīgi vienalga, vai zeme griežas vai ne. Vecos, antizinatniskos uzskatus viņi aizstāv tikai tāpēc, ka tie ataisno viņu un baznīcas kundzību. «Kāpēc viņš (pāvests) nostāda zemi par visuma centru? Tāpēc, lai viņa krēsls varētu stāvēt zemes centrā! Par šo pēdējo tad arī ir runa. Jums taisnība, runa nav par planētām, bet gan par Kampaņas zemniekiem.»

Lielais zinātnieks saskata pat nākotnes taisnīgās sabiedriskās iekārtas kontūras un saka: «Tikumībai nebūt nav jābūt saistītai ar nabadzības postu, mans mīlais. Ja jūsu ļaudis būtu pārtikuši un laimīgi, tad viņos attīstītos arī tādi tikumi, ko rada pārticība un laime.» Ar lielu satraukumu un kaisli Brehts tēlo sava varoņa nodevības sekas: samulsumu progresīvo zinātnieku rindās un mazdūšību pārējos.

Galilejs kvēli mīlēja zinātni, viņš nekad nespēja atteikties no patiesības meklēšanas. Bet viņš pārāk maz mīlēja cilvēkus, kuru dēļ meklēja patiesību. Tādēļ tā laika varenajiem izdevās atraut viņa zinātnisko darbu no dzīves, no tautas interesēm, ieslēgt «tirās zinātnes» ziloņkaula tornī.

Te nonākam pie paša galvenā cēloņa, kura dēļ Brehts par savas lugas varoni izvēlējies Galileju, turklāt — ar visiem trūkumiem un negācijām. Lugas komentāros Brehts paskaidro, ka «Galileja dzīvi» viņš uzrakstījis sakarā ar avīzē izlasītiem ziņojumiem, ka vācu zinātniekiem izdevies saskaldīt urāna atomu. Viņš uzskatījis par savu pilsoņa pienākumu šāda grandioza zinātniska atklājuma laikā griezties pie zinātniekiem, lai viņi nepieļautu, ka zinātne vēršas pret cilvēku. Viņš gribēja aicināt zinātniekus nekādā ziņā neatrauties no laikmeta lielajām progresīvajām prasībām, neslēpties aiz tīri zinātniskās darbības izkārtnes. «Kādēļ jūs strādājat? Man šķiet, tādēļ, ka vienīgais zinātnes mērķis ir atvieglināt cilvēku eksisten-

ces grūtības. Ja zinātnieki, patmīlīgu varas vīru iebaidīti, samierinās ar zinātni zinātnes dēļ, tad tā var tikt padarīta par kropli... Jūs varat ar laiku atklāt visu, kas vien ir atklājams, bet jūsu panākumiem bagātie soļi šai laukā tad būs tikai aiziešana no cilvēces.»

Dramaturgs brīdina mūsdienu zinātniekus ar Galileja piemēru. Galilejs bija zinātnes spīdeklis, kas devis cilvēcei ārkārtīgi daudz. Un tomēr beidzamo mūža gadu ieslēģšanos «tirajā zinātnē» viņam nevar piedot.

Komentāros Brehts izvērza jautājumu: vai «Galileja dzīve» ir traģēdija vai optimistiska luga? Un pats atbild — tā ir optimistiska luga.

Šī drāma uzrakstīta vienā no drausmīgākajiem periodiem cilvēces vēsturē — tad, kad fašisms krāja spēkus karam, lai uzkundzētos visai pasaulei. Tomēr dramaturgs prata saskatīt dzīvīgu pazīmi, kas vēstīja progresīvā uzvaru. Tieši tāpēc viņš nolēma parādīt «jaunas pasaules tapšanas neizskaistinātu ainu».

Drāmā attēlots pāvesta varas despotisms, baznīcas augstmaņu izsmalcinātā liekulība, oficiāli atzīto zinātnieku aprobežotība. Bet spēcīgāk par visu atklāts cilvēka nemiers, nemitīgā trauksme uz zināšanām un gaismu, viņa nemierīgais gars.

Brehta drāma ir grandioza gan savā kompozīcijā, gan ar galvenā varoņa raksturojuma vērienu. Tanī ietverta neizsmeļama drosmīgu domu bagātība. Šo darbu vēl ilgi studēs daudzi jo daudzi pētnieki.

Bertolts Brehts ir liela diapazona mākslinieks dramaturgs, lielisks dzejnieks, kvēls publicists un rosīgs sabiedriskais darbinieks. Vēl īsi pirms savas nāves viņš rakstīja Bonnas valdībai vēstuli, kurā protestēja pret gatavošanos karam. 1951. gadā šajā pašā sakarībā Brehts publicēja atklātu vēstuli vācu rakstniekiem un mākslas darbiniekiem. Viņš ir daudzu darbu autors teātra, drāmas un dzejas teorijas novadā: «Mazais organons teātrim,» «Aktieru mākslas jaunā tehnika», «Piecas grūtības, rakstot par patiesību», «Par mūsdienu teātri» u. c.

Brehta mākslinieciskā daudzveidība ir kā spilgtu krāsu bagāta palete. Tajā ietilpst iznīcinoša satira un maigs lirisms, prātniecisks humors un dziļš dramatisms gan sadzīves ainu attēlošanā, gan balagānu skatu parādīšanā. Izcilais mākslinieks nelokāmi ticēja jaunās, sociālistiskās pasaules uzvarai. Viņš ziedoja visu savu enerģiju un talantu tam, lai ļaudis būtu labāk sagatavoti pasaules revolucionārai pārveidošanai.

Kādā no saviem darbiem Brehts uzsver, ka, lai gūtu šķiru cīņā sekmes, pamatīgi jānovēro un jāizzina īstenība. Tā viņš ir darījis visu savu mūžu. Uzmanīgi, radoši pētījot parādību un notikumu jēgu, viņš cenšas atbrīvot sevi (tāpat kā lasītāju un skatītāju) no jebkuras ilūzijas un dzīves izskaistināšanas. Tā ir viena no Brehta visbūtiskākajām savdabīgā reālisma iezīmēm. Viņa darbu pamatā vienmēr ir politiska rakstura sadursme.

Drāmu sīžetus Brehts parasti veido vienkārši, tiši nesarežģī, lai lasītājam un skatītājam nekas netraucētu orientēties lugas attīstībā un tās idejiskajā saturā. Viņš prot atrast drāmas formu, kurā brīvi ietilpst maksimāli bagāts dzīves saturs.

Pretēji dramaturgu vairākumam, kas izvēlas tikai atsevišķu, asi dinamisku darbības posmu, Brehts savus varoņus tiecās parādīt hronoloģiskā secībā ilgākā laikā. Viņš uzskatīja, ka vienā epizodē vien nevar dot atveidojamo tēlu vispusīgu raksturojumu. Tā, piemēram, Kurāžas māte ir parādīta savas dzīves desmitgadu gaitā, kur viņa līdzīgās situācijās arī līdzīgi darbojas. Viņas rīcību vienmēr diktē bailes gan no dzīves, gan no nāves. Varones darbība izriet ne tikai no viņas rakstura, bet arī no laikmeta.

Brehtam liekas nepietiekami atstāt uz skatītāju tikai emocionālu iespaidu. Viņš cenšas skatītāju pārliecināt un tiecas pēc tādas mākslas, kur daiļdarba spēks ietvertu arī zinātniska pētījuma precizitāti. Lai to panāktu, maksimāli pilnīgi jāparāda dzīves īstenība un stingri jānopamato mākslinieciskā iecere. Šādas mākslinieciski zinātniskas pieejas labs piemērs

ir skats, kad Kurāžas māte palaiž garām iespēju izglābt savu jaunāko dēlu no nāves. Tas notiek šādi: par dēla dzīvību tiesnesis pieprasa kukuli — Kurāžas mātei jāpārdod savi rati. Negribēdama tos atdot pārāk lēti, viņa kaulējas tik ilgi, līdz atskan bungu rīboņa, kas vēsta, ka nāves spriedums jau izpildīts. Skatītājam nu varētu likties, ka pēc šī gadījuma viņa otrreiz vairs šāda veida kļūdu neatkārtos. Lai pierādītu, ka Kurāžas mātes aplanās rīcības cēlonis nav pārvarams, jo tas slēpjas ne vien viņā pašā, bet visā laikmetā, Brehts parāda, ka varones raksturs ir nemainīgs tādēļ, ka negrozās arī viņas dzīve kara laika apstākļos.

Pēc šāda paša principa, kur varoņu dzīve parādīta daudzos posmos, uzrakstītas arī citas Brehta pēdējo gadu lugas: «Galileja dzīve», «Kaukāziešu krīta apļis», «Lielkungas Puntilla un viņa kalps Mati».

Ar šādu īstenības rādīšanu Brehts nostājas pret fatālisma principu dramaturģijā. Ļoti konkrēti viņš šo nostāju izsaka dzejoli «Par teātri ikdienā»: nevajag vainot zvaigznes, bet gan sevi pašu. Cilvēks var grozīt savu «likteni», ja viņš pārgrozīs netaisnīgās dzīves apstākļus.

Vācu trīsdesmito gadu romantiskais, ekspresionistiskais un arī reālistiskais teātris nemitīgi centās izraisīt skatītājos pārmērīgi spēcīgas emocijas, apdullināt viņa apziņu, mēģinot viņu it kā hipnotizēt. Romantiķi to centās panākt ar spēles kaislīgumu, ekspresionisti — ar trokšņiem, drudzainu dinamiku, ārkārtīgu tempu. Brehts gan teorētiski, gan praktiski nostājas pret šāda veida hipnozi dramaturģijā un teātrī.

Brehts rakstīja vienkārši, bez teatrāliem saasinājumiem. Personāžu pārdzīvojumi lugās parādīti atturīgi. Tomēr kulminācijas skatos dialogs vai monologs iegūst varenu kāpinājumu. Vēl viena no Brehta dramaturģijas īpatnībām ir songi, gan liriska, gan filozofiska rakstura dziesmiņas. Pārtraucot lugas darbību, tās skatītājiem kādu brīdi ļauj atpūsties, lai pēc tam

viņi labāk spētu aptvert attēloto notikumu būtību un sprāgi sekot izrādes turpinājumam.

Brehts savus darbus nosaucis par eksperimentiem («Versuche»). Tā nav koķetērija. Viņš bija mūžīgs meklētājs, kuram aprimt lika tikai nāve.

Pēc skaidrības un vienkāršības Brehts vienmēr tiecās arī savā režisora darbā. Dekoratīvais ietērps viņa vadītajos inscenējumos bija lakonisks. Viņš nekad necentās izmantot modernā teātra tehniskās iespējas, lai radītu uz skatuves īstenības ilūziju. Tieši otrādi, — pēc Brehta domām, skatītājam visu laiku jā-sajūt, ka viņš ir teātrī. Tāpēc viņš pieļāva dekorāciju maiņu, neaizverot priekškaru, lietoja uzrakstus ar ainu nosaukumiem, zīmīgiem izteicieniem, dzejoļiem. Skatuves tehnika, gaisma Brehta izrādēs kalpoja galvenokārt tam, lai skatītājs labi redzētu aktieri, bez grūtībām varētu uztvert domu.

Brehta teātris «Berlīnes ansamblis» nesen bija viesizrādēs Polijā, Francijā, Itālijā, Anglijā un visur guva milzīgus panākumus. Amerikas progresīvie dramaturgi un franču nacionālā tautas teātra aktieri jūsmoja par izcilā dramaturga meistarību.

Progresīvā sabiedrība vienprātīgi atzīst, ka Bertolts Brehts ir viens no vislielākajiem mūsdienu dramaturgiem un režisoriem. Viņa daiļrade būs mūžam dzīva. Jchanness Behers, raksturodams Brehta daiļrades vēsturisko nozīmi, teicis: «Brehts — tas nozīmē nākotni tagadnē.»

PAR DIVĀM BREHTA IZRĀDĒM

«KRIETNAIS CILVĒKS NO SEČUĀNAS»

J. Raiņa Valsts Dailes teātrī

Buržuāziskajā laikā Dailes teātris parādīja skatītājiem «Trīsgrašu operu». Brehts šajā lugā attēlo pasauli no kritiskā reālisma pozīcijām, atmetot romantisko priekšstatu tīkamo un nomierinošo plīvuru, ar ko kapitālistu ideologi cenšas aizsegt reālo īstenību.

Nesen Dailes teātris iepazīstināja mūs ar lugu — līdzību spēli, ko sarakstījis Brehts, būdams jau brieduma gados, sociālistiskā reālisma mākslas meistars. Šī drāma iestudēta pirmo reizi ne tikai Latvijā, bet arī visā Padomju Savienībā. Ar savu formu šis sacerējums atšķiras no parastajiem dramaturģijas sacerējumiem. Lugas tekstā ievīti vairāki dziedājumi, tā saucamie songi. Šos formas jauninājumus Brehts iecerējis, lai piešķirtu vispārinātu nozīmi un izsauktu skatītājā spēcīgas emocijas un spriegu domas darbību.

«Krietnajā cilvēkā» atrodam tematus, motīvus, ar ko bieži sastopamies dramaturgu daiļradē. Brehts šeit mērī tās elles bezdibeni, kurā kapitālistiskā iekārta liek dzīvot nemantīgajiem: nabadzība, cīņa visiem spēkiem par «zupas šķīvi». Bet visbriesmīgākais ir tas, ka nabagam nav tiesības būt krietnam. Un, ja tomēr viņa dzīvē ienāk laime, mīlestība, prieks, tad tas nabagam maksā ļoti dārgi. Cilvēks, nokļuvis kapitālistiskās sabiedrības mašīnā, zaudē cilvēcību un pārvēršas necilvēkā. Šī dzīves patiesība gūst pārsteidzoši plastisku atveidojumu lugas finālā. Kad meklē krietno cilvēku Šen Te, nabagu kvartāla labo eņģeli, kas pazudis bez vēsts, izrādās, ka meite-

nes brālēns Šui Ta — cietsirdīgais, tautas ienīstais ekspluatators un viņa ir viena un tā pati persona.

Ne Šen Te, kas kļūst par nežēlīgu cilvēku, ne tās līgavainis — neveiksmīgais lidotājs Jang Suns, kas kalpo kapitālistam par «astoto ziloni», lai samīdītu savas šķiras brāļus, ne ūdens pārdevējs Vangs ar savu nepretošanos ļaunumam nevar izbēgt tam liktenim, ko radījusi buržuāziskā sabiedrība. Katrs mēģinājums saglabāt cilvēka cieņu pēc kapitālistiskās sabiedrības likumiem ir neveiksmīgs. Vai tas nozīmē, ka pēc Brehta domām rodas bezizejas stāvoklis? Nē. Viņš norāda, ka bezizejā atrodas visi tie, kas šādu iekārtu pacieš un tai pakļaujas.

Tik vienu izeju var saskatīt:

Jūs paši padomāsiet un tūlīt —

Kā panākt to, lai cilvēks

krietnākais

No laba ļaunā nepārvēršas vairs.

Visa luga virza skatītāju uz to, lai tas saprastu patiesību, ka sabiedriskās kārtības revolucionāra pārveidošana ir vienīgais pareizais ceļš. Jau ar saviem pirmajiem darbiem Brehts neatlaidīgi cīnās pret ilūzijām un buržuāzijas ideologu izplatītajiem melīgajiem priekšstatiem, bet lugā «Krietnais cilvēks no Sečuānas» viņš ar iznīcinošu uguni apšauda buržuāzijas filozofu darbību. Šajā drāmā darbojas dievi, kas skaidri redz, ka kapitālistiskajā pasaulē skaistos un humānos debesu baušļus nevar realizēt. Brālēns Šui Ta, sevi aizstāvot, saka: «Labi darbi vieš postu.» Un ko tad dievi atbild uz ļaunu lūgumiem un sūdzībām? Viņi steidzīgi paslēpjas debesīs, atstājot nabagos ar viņu mokām un šaubām. Vienīgais padoms, ko viņi dod uz jautājumiem, — kā tad dzīvot, ko darīt? — ir tāds: centieties optimistiski skatīties uz šo pasauli! Pēc Brehta remarkās viņi paceļas debesu sfērās, sārtas gaismas apspīdēti, un tās staros nolādētā zemes dzīve iegūst «poētisku» nokrāsu. Brehts tieši trāpa mērķī, un mūsdienu saasinātajā ideju cīņā šī luga ieņem vietu pašās pirmajās pozīcijās.

Dramaturgs izvēlējies tādus vienkāršus notikumus, kas varētu gadīties visur, kur cilvēks ekspluatē cilvēku. No šiem vienkāršajiem notikumiem izriet secinājumi par ļoti plašām dzīves parādībām. Tam labi atbilst žanrs — «dramatiskā paralēle», t. i., līdzību spēle. Neko nemikstinot, neko nepiedodot, dramaturgs bargā patiesībā atsedz nežēlīgo rīcību, ko cilvēki veic izmisumā un paniskās bailēs no rītdienas. Bet līdzīgi Rembranta audekliem, kas izstaro gaismu no iekšienes, drūmās ainas «Krietnajā cilvēkā» apgaismo Brehta nesalaužamā ticība cilvēces laimīgai nākotnei, viņa humānisms. Vanga nomocītajā tēlā redzam brīnišķu sirds vienkāršību. Nabadzīgajā un pelēkajā Šen Te dzīvē ienāk mīlestība, un viņas laime mirgo spožās krāsās.

Kad pēdējo reizi tikos ar Brehtu Maskavā, rakstnieks teica, ka viņam ļoti gribētos, lai šo lugu izrādītu Padomju Savienībā. «Šī luga gūst lielus panākumus tautas demokrātijas zemēs un visā Eiropā, un tai, bez šaubām, vajadzētu iepriecināt arī padomju skatītāju.»

Režisors P. Pētersons, kas ir arī lugas tulkotājs, ieguldījis izrādē lielu, nopietnu darbu un radošu atjautību. Izrādē ir ļoti saturīga ar savu dziļo domu, un tās notikumi oriģināli un daudzpusīgi. Izrādē skaidri un emocionāli spēcīgi izskan lugas galvenā tēma: likvidēt kapitālistisko kārtību, jo tā ir vienīgā iespēja nodrošināt krietnam cilvēkam godīgu dzīvi un viņa labo centienu piepildījumu. Turpretī otras svarīgās tēmas — buržuāziskās morāles atmaskošana — skatuviskais risinājums liekas apstrīdams. Traktējot dievus, vajadzētu vadīties no tā, ka dramaturgs dievus attēlojis kā reālas būtnes. Viņi atsūtīti uz zemi par inspektoriem, kuriem jāatrod uz šīs planētas kaut vai viens labs cilvēks. Ar mānīšanos un kompromisiem viņi grib cītīgi izpildīt savu neizpildāmo misiju. Izrādē dievi ietērpti smagos kostīmos un ar savu uzvedību visādi cenšas uzsvērt, ka viņi ir ķīniešu dievi. Viņu samākslotība mazina reālo jēgu, ko autors šais tēlos gribējis ietvert.

Bez tam dievu attēlojums nespēj pietiekami skaidri parādīt dievišķo būtņu zemisko apiešanos ar cilvēkiem. Dažās epizodēs pavīd reālismam svešs deklamatorisms, juteklība un teatrālisms.

Katrā Brehta songā apkopots liels dzīves materiāls, kas attēlots iepriekšējās ainās. Songs — tas ir lielas filozofiskas domas liriskā izteiksme. Režisors lielāko daļu songu ir izsvītrojis un ar to padarījis nabadzīgāku kā emocionālo, tā intelektuālo lugas skanējumu. Pārāk dramatizētais songs «kāzu» ainā ieguvis pavisam negaidītu «idejisku» nokrāsu: «Žēlojiet nabaga līgavaini, kam neizdevās aplaupīt savu līgavu!» Brehts nekad nežēloja un neattaisnoja cilvēkus, kas dzīvo pēc vilku likumiem.

Jaunā aktrise D. Kuple atveido Šen Te lomu. Aktrise nav gājusi pa vieglākās pretestības ceļu un nav arī saasinājusi ārējo kontrastu, bet atradusi pārliecinošu iekšējo raksturojumu abiem tēliem. Viņas Šen Te izceļas ar svaigu jaunību, sirsnību un jūtu bagātību. Tikai aktrise vietām lieki pasvītro vispārēju, jūsmīgu krietnumu un piešķir tēlam it kā no citas pasaules ņemtas intonācijas, kas mazina realitāti. Šui Ta aktrises izpildījumā nekļūst par teatrālu ļaundari, viņš ir cilvēks, kas lieliski apguvis ekspluatatora loģiku. Šo korekto kungu, kas nekad nesmaida un ar zvērisku nopietnību kārtu savus darījumus, D. Kuple atveido vienkāršiem līdzekļiem, ļoti tuvu dramaturga iecerei.

Ūdensnesējam Vangam morālā pretestība pret kapitālisma mantkārības garu ir daudz stiprāka nekā Šen Te. H. Vazdika darbs, šo tēlu radot, vēl ir tikai uzmetums. Vanga lomas kodols ir viņa stiprā aktīvā ticība «krietnajam cilvēkam», un aktieriem vajadzētu pastiprināt to tautas protestu, kas iemājo šajā lieliskajā cilvēkā. Derētu ar lielāku humoru parādīt viņa mazos kompromisus ar dzīvi.

Jang Suns — tas ir plaši tverts reālistisks talantīga, nelaimīga cilvēka tēls. Bezdarbs un nepiepildītie sapņi salauzuši viņa morālo pretošanos ļaunumam. Viņš ātri deklasējas un morāli izvirst. Jaunais talan-

tīgais aktieris U. Lieldidžs šoreiz nav uztvēris lomas kodolu un ir izlīdzējies ar nervozu teatrālismu. L. Žvīgule atveido Janga māti, kas visiem līdzekļiem palīdz dēlam izsisties dzīvē, pasvītrojot zemisko pieklājību šajā tēlā.

Epizodiskajos tēlos pareizi uzsvēta viņu izmisīgā tieksme iekārtoties dzīvē kaut uz vienu dienu. Starp viņiem izceļas vectēvs (M. Ozoliņš), puika (M. Šneidere), galdnieks Lin To (A. Krauklis). Bagātais frizieris Šu Fu ir estēts un bezkauna, delikāts kavalieris un aprēķinātājs. Aktieris A. Stubavs tomēr vāji atsedz šī tēla krāsu bagātības. Bagāto Mi Tsi spilgti atveido V. Lasmane. Viņa parāda saimnieces alkātību un «labas sabiedrības» dāmas izlaidību. A. Bērziņš labi noraksturo policistu, kas ir pieklājīgs un labsirdīgs, kad darīšana ar mantīgajiem, un cietsirdīgi apietas ar nabagiem. No atmiņas neizgaist Ē. Valtera radītais groteskais mācītājs.

Pirmā tikšanās ar dziļo un savdabīgo darbu ir atnesusi jaunrades prieku kā teātrim, tā skatītājiem, kas ar neatslābstošu interesi seko lugas notikumiem un autora domai.

«LIELKUNGS PUNTILLA UN VIŅA KALPS MATI»

Tallinas V. Kingisepa Drāmas teātra uzvedumā

Brehta daiļrade cieši jo cieši saistīta ar tagadnes problēmām. Kad reakcionārie ideologi izvīrēja «tautas kapitālisma» teoriju, kad viņi reklamēja «labumu», kāds aitām atlēks no draudzības ar vilkiem, dzejnieks uzrakstīja komēdiju par «labsirdīgo kapitālistu».

Pret šoferi Mati saimnieki izturas ārkārtīgi laipni. Taču no Puntillas kunga un viņa meitas Ievas neat-

laidīgās «draudzības» Mati nespēj tik lēti atbrīvoties. Darba diena beigusies, un šoferis labprāt vēlētos atpūsties, palasīt laikrakstu, bet saimnieks neliek viņu mierā. Gan viņam uzmācas Jeva, gan labajam Puntillam nepieciešams līdzjūtīgs draugs, «īsts cilvēks», kas uzklausītu viņa dzēruma uzplūdus. Tomēr Mati negrib, ka Puntilla, kas zākā darbaļaudis, padarītu viņu par savu līdzdalībnieku. Reiz agra rīta stundā Mati aiziet no muižas ar čemodāniņu rokās, nesapņemis algu un nedabūjis pat saimnieka ierakstu darba grāmatiņā. Gaužām bēdīgi beidzas stāsts par šofera Mati un viņa saimnieka lielkunga Puntillas «draudzību»...

Šo patiesi komisko sižetu Brehts pastāsta tā, kā vienīgi viņš to prot: vienkārši, mierīgi, atjautīgi. Taču aiz ārēji mierīgās notikumu norises verd vētrains dzīves sadursmes, atturīgā dzīves atveidojumā izpaužas autora neizsīkstošais humors.

Puntilla ir sentimentāls un mutīgs dzērājs. Ar polemisku aizrautību Puntillas tēlā Brehts izsmej paštīksmināšanos ar netikumiem (divkosību, nelietību, nodevību, egocentrismu), atmaskojot mūsdienu Rietumeiropas literatūras modernisma ākstības. Tikai tad, kad Puntilla ir lopiski piedzēries, mostas cilvēciskas jūtas, un viņš rūgti nosoda pats sevi. Brehta interpretējumā šī pašsaustišanās kļūst par graužošu sociālu faktoru. Brehts cenšas parādīt, ka buržuāziski sabiedriskajā iekārtā cilvēciskums var izpausties vienīgi neparastos apstākļos. Kad Puntilla ir pārmērīgi ieskurbis, viņš kļūst cilvēcisks, bet skaidrā prātā viņš ir zvēram līdzīgs, bez jebkādam cilvēciskām jūtām.

Tallinas V. Kingisepa Akadēmiskais drāmas teātris lugas inscenējumu uzticējis režisoram V. Panso. Izrāde liecina, ka režisors rūpīgi iepazīties ne vien ar lugu, bet arī ar paša autora norādījumiem, kā iestu dēt «Lielkungu Puntillu un viņa kalpu Mati». Brehta iecerei atbilst arī lugas mākslinieciskais noformējums. Konvencionālais noformējums rada visai graciozu iespaidu, uz skatuves ir tikai tas, kas palīdz aktierim viņa tēlojumā. Otsa mūzika izrādē izceļ lugas

kolorītu. Režisors izmantojis mūsu teātros neparastos Brehta paņēmienus. Tādi ir savdabīgie ievadi, kurus pirms katras ainas sniedz spraigā, jautrā ritmā. Skatītāji ar nedalītu interesi un smiekliem sagaida konferansjē vēstām par katras ainas norisi. Kā dzīvs tēls no vienkāršās tautas šis aktieris paliek atmiņā ar savu raksturīgo spēli.

Teātris necenšas gūt vieglas uzvaras: komiskās epizodes iezīmējas ne tikai ar asprātībām dialogos, bet arī ar asu sociālu atmaskošanu. Aktieri viegli un skaidri sniedz autora dziļās domas.

Puntillas kungs ir gan izdevīga, gan viltīga loma. Profesionālu aktieri šī loma vedina uz tās teatrālu un komisku interpretēšanu, kas mazina tēla sociālo nozīmi. Igaunijas PSR Tautas mākslinieks A. Surorgs ir nopietns un idejiski nobriedis mākslinieks, viņš konsekventi, turklāt viegli un atjautīgi parādīja plēsoņas un nežēlīgā apspiedēja, ekstravagantā «labsirdīgā kapitālista» īsto seju.

Mati tēlā koncentrēts vienkārša cilvēka morālais cēlums, spēks un dzīvot spēja. Šīs lomas atveidotājs Igaunijas PSR Nopelniem bagātais mākslinieks R. Nunde pratis parādīt sava varoņa trauksmaino atīstību. Sākumā Mati izturas pret Puntillu uzticīgi, vēlāk viņš to atmasko un beidzot ar stingru apņēmību aiziet prom. Jāpiebilst, ka aktieris droši varēja parādīt Mati vēl viltīgāku un reālāku.

Uz skatuves darbojas gluži kā no amerikāņu modes žurnāla ņemta kaprizā, izlutinātā dēku meklētāja jaunkundze Ieva — Puntillas meita. Šo lomu meistarīgi atveidojusi aktrise L. Rumo.

Visumā izrāde liecināja par uzvaru, ko guvis tāds ansamblis, kurā katrs aktieris, pat niecīgas epizodes izpildītājs, bagātinājis izrādi ar spilgtu tēlu un domu.

Šo vācu autora lugu, kās vēsti par somu vienkāršās tautas dzīvi, igauņu aktieri sniedza latviešu skatītājiem. Jautri un jūsmīgi uzņemtā raitā izrāde liecināja par tautu draudzības padziļināšanos un atīstību.

AUGUSTA JAKOBSONA ČETRAS LUGAS

Igaunu rakstnieks Augusts Jakobsons ieņem nozīmīgu vietu padomju literatūrā. Lielākā daļa viņa dramaturģisko darbu, kas uzrakstīti pēc padomju varas nodibināšanās Igaunijā, pārtulkoti krievu valodā. Viņa labākās lugas uzved Maskavas teātros, lielākajos perifērijas un brālīgo republiku teātros.

Kur meklējams Augusta Jakobsona mākslas spēks?

Četras galvenās lugas, kuras te aplūkosim, ataino igauņu dzīvi. Katra no tām attēlo kādu igauņu tautas likteņu pagrieziena posmu un ir it kā sastāvdaļa ciklā, kura mērķis — attēlot Igaunijas vēsturi.

Drūmajā buržuāziskās republikas periodā skatītāju ievēd luga «Cīņa bez frontes līnijas». Šī luga, ko latviešu skatītājs pazīst A. Amtmaņa-Briediša inscenējumā Akadēmiskajā drāmas teātrī, apbalvota 1948. gadā ar PSRS Valsts prēmijas pirmo pakāpi. Lugā attēlotajā laika posmā ekonomiskā krīze, kas bija plosījusies visā kapitālistiskajā pasaulē, sāk zaudēt savu asumu. Pasaules tirgū jau vērojama atdzīvināšanās. Ja ne šodien, tad rīt atkal radīsies pieprasījums arī pēc igauņu rūpniecības produkcijas.

Kādā provinciālā igauņu pilsētā tekstilfabrikas galvenais akcionārs un baņķieris Jāzeps Kangurs kopā ar citiem uzņēmējiem izstrādājis šādu darbības plānu: kamēr uzņēmumi vēl nestrādā pilnā sparā, jāizprovocē streiks, lai nosistu jau tā nožēlojamās algas strādniekiem. Kad pienāks pasūtījumi no kapitālistiskajiem rietumiem, strādniekus «žēlīgi» pieņems darbā atpakaļ un tie strādās gandrīz vai bez atlīdzības.

Taču kādā svarīgā lietā šie laupītāji pārrēķinās. Streika kustība izraisās dziļāka un spēcīgāka, nekā viņi paredzējuši. Rodas vajadzība pēc iedarbīgākiem līdzekļiem — ar slepkavību palīdzību atņemt streikotājiem vadītājus. Bet tas savukārt ekonomisko streiku pārvērš par politisko. Karaspēkam un žandariem nākas ar ieročiem apspiest tautas demonstrācijas. Tas Kanguram un viņa līdzgaitniekiem izdodas. Bet gluži kaila atklājas patiesība, ko buržuāzija tik neatlaidīgi gribējusi noslēpt: buržuāziskajā Igaunijā nav nacionālas vienotības, te valda nesamierināms naid starp buržuāziju un darba tautu.

Sevišķi asa izvēršas sadursme starp jauno kokzāģētavas īpašnieku Titu Kondoru un tās strādniekiem. Tits Kondors saņēmis lielus pasūtījumus, viņš ieinteresēts ātrāk izbeigt streiku. Taču tieši kokzāģētavā strādnieku apzinīgums ir sevišķi stiprs, viņi ne tikai nepieļauj streikotāju kapitulāciju, bet ievada streiku politiskās cīņas gultnē.

Kokzāģētavā strādā Tita Kondora brāļi un radienieki. Viņš tos aicina sadarboties. Tomēr viņa dvīņu brālis Pēteris kļūst par streikotāju vadoni. Cīņas gaitā Kondoru ģimene sašķeļas. Strādniekiem uzticīgi paliek vecākais brālis Sims, Pēteris, Pētera vecākais dēls Tomass. Kondoru jaunākais brālis, rūdītais streiklauzis Hanss, tipiskais labējais sociālists Samuels Kondors pāriet kapitālista Tita Kondora pusē. Taču šī sašķelšanās nebūt nenozīmē ģimenes sairumu. Jakobsons pareizi parāda, ka tas ir atveseļošanās process, kurā strādnieku ģimene atbrīvojas no satrunējušiem elementiem.

Autors ne tikai parāda notikumus, faktus, bet tos arī mākslinieciski izskaidro, atklāj to likumsakarības.

Kas tad ir Tits? Aiz nauda pret bagātniekiem, protestēdams pret viņu varu, Tits jaunībā kļuvis par jūrnieku. Bet, jo lielāki viņa panākumi, jo tālāk viņš aiziet no savas šķiras. Ieguvis tālbraucēja kapteiņa vietu, viņš uzticīgi kalpo saviem saimniekiem. Atgriezies dzimtenē, Tits nopērk kokzāģētavu. Jakobsons pārliecinoši, oriģināli parāda, kā Titā iezogas

kapitālista psiholoģija. Sākumā viņš domā pret strādniekiem izturēties cilvēcīgi, «ar baltiem cimdiem rokās». Taču notikumu loģika viņu piespiež rīkoties tā, kā to prasa buržuāzijas intereses. Tīts sekmīgi apgūst kapitālista domāšanas un rīcības veidu. Jau lugas vidū viņš cietsirdības ziņā neatpaliek no citiem kapitālistiem. Bez žēlastības viņš izrēķinās ar visiem, kas traucē viņa darījumus. Savā cīņā Tīts nevairās nežēlīgāko paņēmieni: kūda dēlu pret tēvu, organizē brāja noslepkavošanu, ziņo policijai.

Jaunākais brālis Žanis ir provokators un slepkava. Meklēdams peļņu, viņš jaunībā atstājis dzimteni un nokļuvis Amerikā, kur barga bezdarba un necilvēcīga darba režīma knaibles galīgi salauž viņa vājo gribas spēku. Amerikāniskajā skolā viņš pazaudē cilvēka cieņu, par nožēlojamiem grašiem ir gatavs būt par nodevēju un spiegu.

Pētera Kondora dēls Augusts smagi pārdzīvo nespēju realizēt savu sapni par izglītības iegūšanu. Tādēļ viņš pārnāk pie tēvoča, kas jauneklīm apsola palīdzēt iekļūt augstskolā. Taču drīz vien Augusts sāk saprast tēvoča augstsirdības cēloņus: «Tu teici, ka... viņu izplūdušajai masai nekad nebūšot galvas, jo galvu jūs paņēmsot sev un izaudzināšot tai zobus mutē... kas kodīšot viņiem pašiem.» Tīta Kondora nežēlība pret Pēteri atver jauneklīm acis, viņš saprot, ka tik tikko nav iegāzies bezdibenī un ka no morālas bojā ejas viņu var glābt vienīgi atgriešanās pie savas ģimenes, pie savas šķiras.

Ar šķiru cīņas likumsakarību atklāsmes dziļumu luga «Cīņa bez frontes līnijas» ir it kā radoši patstāvīgs Gorkija klasiskās drāmas «Ienaidnieki» variants. «Cīņa bez frontes līnijas» pārliedzinoši parāda, ka «demokrātiskā» igauņu buržuāzija, gluži tāpat kā cara varas atbalstītā vecās Krievijas buržuāzija, apspieda tautas cilvēciskās tiesības, iedzina to galīgā nabadzībā.

Strādnieku šķiras īslaicīgā sakāve Jakobsona lugā vēsturiski pareizi parādīta kā posms ceļā uz uzvaru. Cīņas procesā radusies frontes *līnija*, strādnieki

ieguvuši zināmu kaujas pieredzi, iemācījušies nīst ienaidnieku. Strādnieku vadītājs Pēteris, tāpat kā daudzi viņa biedri, sapratis, cik nopietna un nikna ir cīņa pret buržuāziju. Dzimst bezbailība, nelokāma cīņas griba, īsteni revolucionāras īpašības.

Lugas fināla ainā Pēteris naktī ierodas Tita namā, kur kapitālisti svin uzvaru pār strādniekiem. Pēteris saka Titam: «Sargies, sargies, puisī!... Jūs domājat, ka esat vareni, bet nejūtat, ka ožat pēc sprāgoņu bedres... Es un mani biedri spiesti pāriet pagrīdē, bet pienāks laiks, un mēs daudzīsim pie jūsu vārtiem ar smagu dūri. Ar visu dūri!»

... Majora Kuslapa vadībā padomju karaspēka vienība cīnās pret vāciešiem kādas provinces pilsētas pievārtē — tādi ir apstākļi lugas «Dzīve citadelē» sākumā.

Dārd kanonāde. Drīz sāksies trieciens pret pilsētu. Iedzīvotājiem jāizšķiras: kurā pusē nostāties, kā dzīvot turpmāk? Rakstnieks Lillaks, profesora Mīlasa meita Lida nepacietīgi gaida padomju karavīru atnākšanu un fašistisko briesmu izbeigšanos. Profesora dēls Kārlis bija sapņojis par fašistu sakāvi, bet tagad, šim lielajam brīdim tuvojoties, sāk it kā baidīties no padomju cilvēkiem. Mietpilsoniskais arhitekts Veriheins un viņa sieva domā vienīgi par savas iedzīves saglabāšanu.

Profesors Mīlass, viens no lugas galvenajiem varoņiem, norobežojas no tautas ienaidniekiem. Bet viņš nav arī padomju cilvēks. Viņš ietur stingru «neitralitāti», šai izšķirošajā laikā tulko «Odiseju», uzceļ ap savu namu augstu sētu. «Mieru un klusumu pie sevis esmu saglabājis,» viņš dižodamies saka savam draugam.

Bet izrādās, ka tā nebūt nav. Dzīve jau sen ielauzusies šai citadelē, tikai profesors to nav pamanījis.

Vēl vāciešu laikā te paslēpies no kādas nāves no metnes izbēgušais Kuslaps, kura māte ir profesora

Milasa ekonomē. Pie viņas Kuslapu nejauši sastapusi profesora meita Lida un uzzinājusi patiesību par lielo cīņu pret fašismu. Atrazdamies profesora mājā, Kuslaps vadījis partizāņu kustību, vēlāk aizgājis un sasniedzis savu karaspēka daļu, kuras priekšgalā tagad atbrīvo pilsētu.

Ierodas arī profesora brāļadēls ārsts Rihards Mīlass un dēls no pirmās laulības Ralfs Mīlass. Viņi sirsnīgi apsveic pārsteigto veco vīru, kurš tos nav redzējis veselus trīs gadus. Viņš nezina, ka savā namā ielaidis niknākos īgauņu tautas ienaidniekus — koncentrācijas nometnes (kurā bija ieslodzīts Kuslaps) komandantu un ārstu. Noziedznieki atnākuši, lai slēptu pēdas, iegūtu laiku nomaskoties, noorganizēt fašistisko pagrīdi. Bet Kuslaps viņus atklāj. Namā norisinās vētrainas dramatiskas ainas. Sabrūk profesora Mīlasi ilūzija par citadeli savā namā, vētras brāziens sagāž ap namu uzcelto sētu.

Mākslinieciski spēcīgi, pārlicinoši Jakobsons parāda, cik bīstami, sabiedriski kaitīgi bijuši profesora filistriskie, mietpilsoniskie maldi par «dzīves citadeli». Vispirmām kārtām autors to panāk, līdz galam atmaskodams profesora dēlu Ralfu. Tas ir zvērs cilvēka izskatā, kurš domā, ka viņš ir stipra personība, ja atbrīvojies no sirdsapziņas kā no lieka balasta. Ar nepielūdzamu māksliniecisku konsekvenci dramaturgs pierāda, ka Ralfs tikai ir savu zemisko instinktu vergs. Sastapis tēva mājā jauno pamāti Levu, viņš mēģina tai pieglaimoties, «notvert medījumu», pat nepadomādams, ka Ieva taču ir viņa tēva sieva. Tikai līdz galam izpratis dēla nelietību, profesors Mīlass īsti saprot savu kļūdu, saskata, ka sācis neatturami grimt purvā. Kur apstājusies kustība uz priekšu, tur pagaist arī domu un jūtu spēks. Tā tas arī noticis ar profesoru Mīlasu.

Lugas noslēgumā redzam Mīlasu sarunā ar vietējās avīzes redaktoru Sanderu, kuru līdz šim viņš kategoriski atteicies pieņemt. Tas nav liels solis, tomēr solis uz priekšu, solis uz īstas, cietas zemes. Jakobsons pareizi atzīmē, ka te sākas profesora atdzimšana.

Lugas «Dzīve citadelē» dramatisms izriet no tā, ka progresīvu padomju cilvēku sadursmē ar tautas ienaidniekiem un mietpilsoņiem pilnvērtīgi atklājas cilvēku izaugsmes dinamika.

Fašisms satriekts. Padomju ļaudis stājušies pie kara postījumu likvidēšanas. Visā zemē noris strauja celtniecība. Kādā nelielā pilsētā izbūvē ostu. Augusta Jakobsona lugā «Celtnieki» («Trīs kapteiņi»), kas publicēta 1950. gadā, redzam ostas priekšnieku, bijušo tālbraucēju kapteini Malmu, viņa palīgu un partijas organizācijas sekretāru, bijušo tālbraucēju kapteini Livaku, remonta darbu vadītāju, bijušo tankistu pilsētas atbrīvošanas cīņu varoni Kūsku. Kūskis ir Malma vecākās meitas Lejas vīrs. Malma dēls Reins ir komjaunatnes organizācijas sekretārs, augsti kvalificēts virpotājs. Tātad darbus vada radniecības un draudzības saitēm saistīti cilvēki. Viņus iedvesmo vieni mērķi. Viņi ir dedzīgi ļaudis. Pats priekšnieks strādā dienu un nakti. Krietni cilvēki ir arī strādnieki — namdari, mūrnieki, krāvēji. Un tomēr darbs nesekmējas, kolektīvs neizpilda plānu. Trūkst darba spēka, celtniecības materiālu, traucē vētras.

Partijas CK atsūta palīgā savu pārstāvi Koktasu. Arī viņš kādreiz bijis tālbraucējs kapteinis.

Partija ierosina atcelt ostas priekšnieku, jo viņa darba stils nederīgs. Viņš komandē tāpat kā agrāk, kad saimnieku uzdevumā vajadzēja piespiest strādāt matrožus un krāvējus. «No strādniekiem es izspieđišu visu iespējamo» — tā viņš izprot valdības uzdevumu. Bez tam viņš ir arī patvaļnieks: ar savu pavēli izmaina darba plānu, izjauc saskaņotību, atsakās pieņemt Kūska priekšlikumu par vecā buriņa izmantošanu vilņu sašķelšanai tikai tādēļ, ka šī doma nav radusies viņam pirmajam. Vecais kapteinis ļoti apvainojas par atcelšanu no amata, īpaši tādēļ, ka viņa vietā nāk paša znots Kūskis.

Jaunais vadītājs ātri saprotas ar strādniekiem. Ostas atjaunošanu pabeidz laikā. Kā radies šis spējais lūzums?

To panākusi partija, radīdama strādniekos izpratni

par viņu darba valstisko nozīmi, izaudzinādama viņus par apzinīgiem celtniekiem, veidotājiem, mācīdama vadītājus vērigi sekot strādnieku masu attīstības procesam, veicināt to. Tāds ir A. Jakobsona lugas «Celtnieki» idejiskais saturs.

Lugā darbojošās personas sasniegušas dažādu attīstības pakāpi, dažāds ir viņu augšanas temps. Nav šaubu, ka Malms padomju varas laikā ievērojami gājis uz priekšu. Taču viņa augšanu lielā mērā aizkavē vecie ieskatī par darba disciplīnu, vecās attiecības ģimenē. Koktass pareizi paredzēja, ka Malma atcelšana no ostas priekšnieka amata ne tikai atbrīvos ceļu kolektīva radošajam darbam, bet saasinās arī cīņu starp jauno un veco, cīņu, kas norit Malmā. Sākumā šķiet, ka Koktass ir kļūdījies. Malms kļūst vēl stūrgalvīgāks. Draugi, ģimene cenšas Malmam pierādīt, ka viņš rīkojies nepareizi. Bet viņš nepiekāpjas, cīnās pret visiem. Taču tas tikai iekšējās cīņas sākums. Malms ir nopietni pieķēries jaunajai padomju dzīvei. Tādēļ jaunais viņā uzvar. Bija tikai vajadzīgs laiks un cīņa, lai viņš pats izprastu savu kļūdu, pats tīktu ar sevi galā. Malma biedrs, partijas pārstāvis Koktass, tikai palīdzējis šo iekšējo cīņu iesākt un uzvarēt.

Līvaks ir attīstīts cilvēks. Bijušais kapteinis kļuvis par cīnītāju. Nežēlodams dzīvību, viņš sargājis tautas īpašumu no vācu okupantiem. Pēckara gados uzņemts partijā. Taču arī viņā radies apsākums: Līvaks mēģina noslēpt sava partizāņu gaitu biedra Malma kļūdas, tātad personīgo draudzību vērtē augstāk par valsts interesēm. Koktass to pareizi nosauc par «sīkburžuāzisko liberālismu».

Cilvēku sociālistiskās pāraugšanas process interesanti parādīts kantorista Vahtrika tēlā. Viņš ilgi domā par to, ka katra cilvēka pienākums dot valstij maksimāli daudz labuma. Uzmanīgs Koktasa padoms palīdz Vahtrikam atrast ceļu, pa kuru iedams viņš tiešām var padarīt visvairāk.

Izaug arī Malma sieva Kaija, kurā personiskās cieņas izjūta bija tik tikko manāma. Ar Koktasa

atbraukšanu saistītie notikumi liek viņai kļūt noteiktākai, patstāvīgākai. Verdziskās padevības līniju viņa galīgi pārkāpj, drosmīgi nostādamās pret viru, kad tas padzen dēlu no mājas.

Lugas veiksmīgākais tēls ir Kocktass. Tas ir cilvēks, kurš patiesi pelnījis, ka partija viņam uztic tik svarīgu uzdevumu. Viņš prot iedziļināties izlemjamo jautājumā būtībā un cilvēku sirdīs. Viņam piemīt spēja pazīt un audzināt, veidot cilvēkus. Visus jautājumus viņš izlemj apdomīgi un vispusīgi, nekad neaizmirdams ielūkoties arī pats sevī, pārbaudīt pats sevi. Tādēļ arī viņa augšana nekad neapstājas.

Šai lugā A. Jakobsons spēcīgi parādījis partijas audzinošo, iedvesmojošo lomu padomju sociālistiskā cilvēka, komunistiskās nākotnes cilvēka tapšanā.

1948. gadā uzrakstītajā lugā «Divas noņemtas» parādīta sociālistiskās kultūras celtniecība pirmajos pēckara gados. Merts Lāguss — komponists, viņa jaunākais dēls Jaks un Jaka draugs Pauls Kāleps — vijolnieki, sieva — skolotāja. Vecākais dēls Pēteris — izcils ārsts, viņa sieva — poliklīnikas direktore. Pārējās darbojošās personas — ārsti, dzejnieki, studenti.

Straujā, liksmā republikas atjaunošanās pēc kara iedvesmojusi ievērojamo komponistu Lāgusu uzrakstīt simfonisku sacerējumu. Taču, sava radošā nodoma aizrauts, viņš simfonijas pēdējā daļā uzzīmē tādu «klusumu pēc vētras», ka klausītājam «atliek tikai apgulties un sākt krākt», — tā jaunatne un pirmām kārtām Jaks novērtē šo darbu pēc sabiedriskās skates. Lāguss kritiku pieņem un sāk darbu pārstrādāt.

Mājās atgriežas «pazudušais dēls» Johanness ar savu sievu. Viņš — bakteriologs, viņa — diletantiska gleznotāja. Parādīdams šos personāžus, dramaturgs nesaudzīgi atmasko un nosoda buržuāzisko ideoloģiju, kas mēdz slēpties aiz pacifistiskām frāzēm.

Johanness apgalvo, ka viņš ir zinātnieks, kas pēti

tuberkulozes bacīļu audzēšanas problēmu. Nav grūti saprast, ka šādi «pētījumi» kalpo vienīgi kara kurinātājiem, ka tie vajadzīgi vienīgi nāves fabrikantiem cilvēku masveidīgai iznīcināšanai. Johanness dižojas ar savu personas brīvību, ar savu demokrāta apziņu. Viņš nevienam neuzspiežot savas atziņas, neviena nenosodot, bet neļaujot arī ierobežot savu domu brīvību. Bet, lūk, šis «demokrāts» atļāvis savai sievai pieņemt no cilvēka ādas darinātu dāvanu un, nesaprotot savas rīcības neļēdzību, uzskata, ka tā ir nevainīga ekstravagance. Viņš arī aicina aizmirst un piedot fašistisko varas orgānu zvērības.

Kara laikā viņš ar profesoru Maieru, kas pirmais sācis audzēt Koha nūjiņas kara vajadzībām, nokļuvis koncentrācijas nometnē, ērti iekārtojies par sanitāru un vienaldzīgi noskatījies sava skolotāja bojā ejā. Visas šausmas viņš attaisno ar neopesimistu secinājumu: «Pasaule pakļauta vispārējam principam par visu cīņu pret visiem,» — tādējādi ignorēdams vīrišķību, cēlumu, padomju tautas varonīgo cīņu pret fašismu, neatzīdams cīņu par komunistisko sabiedrību. Šis kanibālistiskās «humānistiskās» filozofijas sakne ir buržuāziskais kosmopolitisms.

Dramaturgs norāda, ka šādu morālu izvirtību sekmejis tas, ka Johanness vairāk nekā pusi sava mūža bijis ārpus dzimtenes, dzīvojis gan Vācijā un Francijā, gan Amerikā. Johanness ir buržuāziskās ideoloģijas paudējs un kā tāds gribēdams vai negribēdams kļūst par tautas ienaidnieku, fašistisko teroristu atbalstītāju un līdzzinātāju. Viņam nav vietas ne padomju sabiedrībā, ne godīgu cilvēku ģimenē, pat ne savas mātes sirdī.

Ar Pētera tēlu A. Jakobsons pārliecinošiem mākslinieciskiem līdzekļiem parāda padomju zinātnieka un padomju zinātnes nesalīdzināmo pārkumu pār buržuāziskajiem zinātniekiem un buržuāzisko zinātni.

Otra galvenā lugas tēma skar sociālistiskās kultūras, konkrēti — sociālistiskās mākslas jaunrades tēmu. Dzejnieks Niguls Herms ir padomju cilvēks. Taču viņš nekādi negrib samierināties ar padomju uzskata-

tiem par mākslu. Viņš ir satracināts, kad atzītais meistars — mākslinieks Lāguss viņa klātbūtnē nopietni uzklaua kritiku vai, kā domā Herms, nenobriedušu jauniešu, pat bērnu pļāpāšanu. Viņš vairs nespēj saprast savu draugu, kurš ar pateicību pieņem tautas pasūtījumus. Viņš, Herms, nav no tiem, kas labprātīgi piedalīsies mākslas apsmiešanā! Protestēdams pret to, ko viņš sauc par mākslas ierobežošanu, viņš iet uz tirgu pārdot grāmatas. Turpretim Lāguss, arī būdams komponists buržuāziskajā Igaunijā, kaut arī neapzināti, meklējis tuvību ar tautu. Padomju apstākļos viņš rod sevišķi labvēlīgu augsni daiļradei. Viņš ir pieredzējis meistars, taču, pat nemanīdams, iestrēdzis filistriskā dzīves attēlojumā. Sabiedrība viņu brīdina: uzmanību, purvs! Mēģinādams izprast tautas, jaunā laika prasības, viņš spēj pārstrādāt arī simfonijas finālu un gūt radošu uzvaru. Šī uzvara pārlicina arī dzejnieku Hermu, ka viņš maldijies.

Pretstatā cilvēciskajai, dzīvei vajadzīgajai padomju mākslai Jakobsons parāda izkurtējušo buržuāzisko māksli, ko šai lugā pārstāv Johanna sieva Rita. Viņa grib uzgleznot vijolnieku Paulu, ko nāves nometnē sakropļojuši hitlerieši un kuram nācies noskatīties, kā nomoka viņa tēvu. Ritu interesē tikai sīzeta drausmīgums, iespēja rotaļāties ar krāsām, spilgtiem kontrastiem

Kapitālisti uzpērk māksliniekus, bez ceremonijām izrēķinās ar nepiekāpīgiem mākslas darbiniekiem, un visa buržuāziskās kārtības radītā vide nonāvē māksliniekos talantu un dzīves prieku. Kapitālisms, saka Markss, ir naidīgs mākslai. Šī tēze uzskatāmi atspoguļota Jakobsona lugā «Divas nometnes».

Augusta Jakobsona luga «Uz nakts un dienas robežas» ir rakstnieka ieguldījums miera cīņā. Drāmas notikumi noris kādā Skandināvijas valstī, ko pagājušajā karā okupējuši vācieši. Tagad šī valsts maršalizēta. Tas nozīmē, ka tur gaisā lido amerikāņu lidmašīnas, ostās izkrauj amerikāņu kara materiālus, ka amerikāņu veikalnieki par dolāru pa-

ciņu iegūst namus, fabrikas, rūpnīcas, ka amerikāņu padomnieki ievieš Volstrīta politiskās cīņas metodes, bandītismu un neapvaldītu pretpadomju propagandu. Tas nozīmē, ka jaunatni, izmantojot tās tieksmes pēc darbības un piedzīvojumiem, izaudzina par profesionāliem slepkavām.

Nakts iespiedusies dziļi Eiropā. Bet vienkāršie cilvēki visur alkst gaišas dienas. Viņi negrib, lai viņu dzimtene pārvērstos par Volstrīta koloniju, par placdarmu jaunam karam. Miera piekritēju pulki šai valstī uzsākuši cīņu, ostas strādnieki atsakās izlādēt kara materiālus, rūpnīcās un uzņēmumos strādnieki apspriež komunistu priekšlikumu, solidarizējoties ar ostniekiem, pieteikt streiku. Reakcija laiž darbā labējos sociālistus, garīdzniecību. Taču panākumu viņiem nav. Iniciatīvu pārņem komunisti, noorganizē mītiņu, kurā jāuzstājas miera piekritēju delegācijai no Padomju Savienības. Padomju cilvēku uzstāšanos reakcionāri mēģina izjaukt, noslepkavojot mītiņa organizatoru komunistu Oskaru. Reakcija baidās, ka tautas masas var uzzināt patiesību par Padomju valsts miermīlīgo politiku. Taču teroristu darbību izjauc un tas vēl vairāk kāpina masu aktivitāti.

Tomēr šai lugai ir nopietni trūkumi. Pārliciecināši parādīdams miera piekritēju morālo pārākumu, Jakobsons nepietiekami skaidri atklāj miera nometnes reālo pārsvaru pār kara nometni. Daudzās kapitālistiskajās valstīs miera cīnītāji spējuši nopietni iedragāt kara kurinātāju spēkus. Jakobsona lugā kara kurinātāji cieš galvenokārt morālu zaudējumu. Bet šie trūkumi viegli novēršami, lugu inscenējot. Jāuzsver, ka lugai ir priekšrocības salīdzinājumā ar citām miera cīņas tēmai veltītajām lugām. Spilgti un vienkārši tajā parādīts miera cīņas plašais vēriens; padomju skatītājā luga stiprina pārliecību par miera uzvaru.

Augusta Jakobsona lugas uzrakstītas ar labu gaumi un krietnu amata prasmi. To spēks rodams tematikas nozīmībā, satura piesātinātībā, sociālistisko ideju

patiesīgumā, kas izpaužas konfliktā, sižetā, tēlos un citos mākslinieciskajos komponentos. Liela loma te ir arī dramaturga spēcīgajai mākslinieciskajai individualitātei. Balstīdamies uz sociālistiskā reālisma metodes, viņš dzīves attīstībā prot saskatīt vēstures likumsakarīgo gaitu.

Jakobsona daiļradei raksturīga tieksme saistīt katras lugas apstākļus ar noteikta vēsturiska momenta vai posma apstākļiem. Šo uzdevumu viņš veic ārkārtīgi nopietni, atkal un atkal atgriežas pie savu agrāko darbu tematikas un motīviem. Tādēļ Jakobsona darbiem ir liela izzīņas vērtība. Viņa darbi ļoti monolīti, ar spēcīgu iekšējo saistījumu. Šajās četrās Igaunijas dzīvei veltītajās lugās lasītājs skaidri saskata beidzamo 20—30 gadu vēsturiskās attīstības rezultātus. «Cīņā bez frontes līnijas» viņš redz darbaļaužu beztiesību, «Celtņiekos» — brīvu, radošu darbu. Salīdzinot strādnieku Pēteri Kondoru ar partijas darbinieku Koktasu, viņš saskatīs cilvēka izaugsmi. Salīdzinot svārstīgo inteligentu Augustu ar ārstu Pēteri Lāgusu, viņš sajūtīs un sapratīs, ka igauņu inteligences labākā daļa savu likteni uz visiem laikiem saistījusi ar tautas likteni. Uzskatāma kļūst drausmā kapitālistiskās noņemšanas ļaužu degradācija.

Šī Jakobsona literārā darba īpatnība jaunrades nodomu realizēšanā radījusi arī īpatnības viņa mākslinieciskajā manierē. Cenšanās aptvert lielus dzīves attīstības procesus, precīzi parādīt to sakarības un atsevišķas stadijas liek Jakobsonam savās lugās lietot plašu notēlojumu, mierīgu, pakāpeniski pieaugošu darbību. Pirmajās ainās sižeta un tēlu attīstība dažkārt palēnināta, toties tajās jau likts pamats drošam un nenovēršamam darbības kāpinājumam pēdējās ainās.

Jakobsona dramaturģijā naidīgo spēku sadursmes noris vienas ģimenes ietvaros. Varētu likties, ka šo rakstības veidu autors aizguvis no buržuāziskās dramaturģijas. Taču atšķirībā no buržuāziskās dramaturģijas, kas tēlo ģimenes sairšanu, padomju drama-

TIRGUS, MEŽS UN KARAVĪRA ŠINELIS

1

Vai esat manījuši Rīgas tirgū atlētiska auguma vīrieti ar gudru, enerģisku seju? Viņš ir gaļas izcirtējs. Tā viņa pieticīgā oficiālā nodarbošanās. Neoficiāli viņam ir visādas darīšanas ar tirguš brāļiem, kuri pret šo cilvēku izturas ar cieņu un uzticību. Kad darba diena beigusies, viņš velk nost savu tirguš apģērbu un, tērpies siltā kažokā, kopā ar kādu vīreli, kam galvā uzlikta spilgti zaļa platmale, dodas uz bufeti vai restorānu.

Droši vien jūs viņu būsiet ievērojuši, klusībā nodomādami: kas gan ir šis vīrs, un ko viņš tik enerģiski darbojas pa tirgu, uzturēdams jo ciešus sakarus ar spekulantu cilti? Vai tiešām viņš nekā lietderīgāka nespēj darīt?!

Jūs pamatoti brīnāties. Šis cilvēks godam cīnījies Lielā Tēvijas kara laikā, bijis gvardes vecākais leitnants, pēc izglītības inženieris. Viņu sauc — Edvīns Gulbis.

Mēs jautājam, kas tad noticis, kāpēc Edvīns Gulbis atteicies no savas krietnās pagātnes, kāpēc viņš ne-strādā par meliorācijas inženieri, bet ir noslīdējis līdz tirguš parazitā limenim?

Taču dramaturgs Arvīds Grigulis nebūt necenšas apmierināt mūsu ziņkāri, nepaskaidro varoņa morālā pagrimuma cēloņus, bet vienkārši piebilst, ka Gulbis alka «vieglās dzīves» un savu specialitāti viņš uzskatīja par garlaicīgu un neinteresantu (3. cēliena aina: Elga — Edvīns).

Tātad Gulbis pakļaujas mietpilsoniskai ievirzei un iekārtojas... «Es nekad sev neprasīju, kur es vairāk varu dot» (4. cēliens, 7.).

Kā vispārināts paskaidrojums tas būtu pārliecinošs:

egoistisks dzīves veids, kad cilvēks domā vienīgi par to, kā ērtāk un labāk iekārtoties, noved pie demoralizēšanās.

Te nu jājautā: kur Gulbim, cilvēkam, kas kādreiz alcis spraigas, kūšājošas dzīves, varēja rasties tik mietpiisoniska filozofija? Vai Gulbja gribasspēku notrulinājušas rupjas kaislības un viegli gūstama bauda? Vai dažkārt viņu kāds nepatiesi apvainojis un tāpēc Gulbis kļuvis par tādu pašlabuma meklētāju un egoistu?

Lugas autors Grigulis varētu atbildēt šādi: «Nesmu domājis «Kareivja šineli» parādīt psiholoģisko norisi par to, kā labs un nopietns cilvēks kļūst par nelieti. Tas var būt citas lugas temats. Tāpēc nepriestiet no manis, lai es konkrēti iztirzātu apstākļus, kas pamudinājuši Gulbi izvēlēties tirgus dzīvi.»

Ko tad īsti dramaturgs vēlēties parādīt savā lugā?

2

Piekrītot autoram, tātad samierinoties ar bijušā frontinieka bēdīgo evolūciju, mēs vispirms centīsimies noskaidrot, kāds ir Gulbja morālais līmenis lugas sākumā.

Pagaidām Gulbi nezog, tomēr pārtiek no zagta, pats tieši nespekulē, bet atbalsta spekulantus. Turklāt Gulbja sabiedrotie neatlaidīgi cenšas viņu ievilkt savā vidē. Gulbis nepiekrīt, bet cik ilgi viņš spēs pretoties un saglabāt kaut vai savu nožēlojamo morālo *status quo*?

Bez šaubām, viņā vēl ir kaut kas no godīga cilvēka. Piemēram, vienu no savām divām istabām Gulbis atdevis kāda frontes biedra atraitnei Dainai. Gulbis visai jūtīgi reaģē arī uz sava pastāvīgā pavadņa Pulvermahera zākājošām piezīmēm par literatūru. Gulbis pats apzinās, ka dzīvo pavisam aplami.

Un Edvīns Gulbis jau sāk attaisnot savu atkāpšanos no padomju dzīves pozīcijām, mēģinādams pārliecināt citus, ka, novērojot viņa dzīvi pavisam, «... varbūt

nekā īpaša nesaskatīs» (4. cēlienā, 7.). Tikai cilvēks ar zemu morālu kritēriju var apgalvot, ka nesaskata nekā īpaša tāda dzīvē, kas apmaina godīgu un nepieciešamu specialitāti pret «ienesīgu» amatu.

Tātad Gulbim palikusi pavisam vāja morālā pretestība, un viņš patiešām drīz vien var sākt arī pats zagt. Tāds ir mūsu varonis, sagaidot 1955. gadu. 1954. gada 28. decembra vakaru Gulbis kopā ar savu draugu Pulvermaheru (kas valkā zaļo platmali) pavada mājās. Šajā vakarā Gustavs Pulvermahers gatavojas izšķirošai sarunai ar Gulbi. Ataicinātas arī tirgus sievas — Berga Pele un viņas meita skaistule Iraīna. «Mēs gribam,» Gustavs vaļsirdīgi saka, «lai tu appreci Iraīnu. Tāpēc, lai tu dziļāk ietu kopā ar mums, lai tu tirgū dziļāk izmestu enkuru.»

Pēkšņi gaitenī atskan zvans. Pulvermahers laiž iekšā vēlo viesi. Ienāk Elga Meldre. Remarkā Grigulis saka: «Viņa tūlīt nepamana Edvīnu Gulbi. Viņš ziņkārīgi vēro ienācēju, tad ieskatās, ārkārtīgi pārsteigts, grib steigties pretī, bet, pamanījis ienācējas jautājošo skatienu, apstājas. Notiek šāds dialogs:

Elga. Labvakar!

Gulbis (nezina, ko atbildēt, tad gausi atņem sveicienu). Labvakar!

Elga. Nezinu, vai esmu ienākusi pareizi?...
(Edvīns Gulbis klusējot vēro ienācēju.)

Elga. Kad mani ielaida, jautāju, vai šeit ir Edvīna Gulbja dzīvoklis. Man neko neatbildēja, tikai lūdza ienākt.

Gulbis (dziļi satraukts). Pilnīgi pareizi...
(Pauze.)

Elga (brīdi vēro Edvīnu). Jā, jā, man šķiet, ka neesmu maldijusies. Jūsu sejā ir kaut kas no viņa sejas. Es esmu Elga Meldre.

Gulbis. Elga!...

Elga (sniedz roku). Jūs esat viņa brālis?
Gulbis. Brālis?... (Samulst.)

Elga. Jā, jā... jo vairāk jūs vēroju, jo vairāk līdzības saskatu jūsu sejā ar jūsu brāli. Tikai viņš ir daudz daudz... citādāks.

Lieliska izdoma! Gaļas cirtējs Gulbis ārēji vairs nav tāds, kāds agrāk bijis. Draugi viņu nepazīst, domā, ka sastapuši kādu Gulbja radnieku. Pārāk dziļa morālā pārvērtība!

Jūs jūtat, ka Elgas ierašanās Edvīnu satrauc. Jūs jaušat, ka šī meiča viņam kādreiz bijusi tuva. Un drīz vien uzzināt vēl vairāk: pirms desmit gadiem viņi abi bieži tikušies. Gulbis ir Elgas dzīvības glābējs. Elgu Meldri hitlerieši Krustpilī iesēdinājuši vilcienā. Vilcienam stāvēt stacijā, to trāpījis mūsu artilērijas raidīts šāviņš. Degošā vagonā, kur atradusies Elga, pirmais ielauzies apakšvienības komandieris Gulbis. Edvīns bieži apmeklējis slimo Elgu gvardu sanitārajā bataljonā.

Pēc tam viņi izšķīrušies. Kādu laiku abi sarakstījušies, bet tad Edvīns nav vairs atbildējis uz Elgas vēstulēm. Starp citu vēlāk noskaidrojas, ka viņš Elgas vēstules nav saņēmis...

Tagad ir saprotams viņa satraukums: tā bija viņa, kas Edvīnu nepazīna... Viņa teica: «Tikai viņš ir daudz daudz... citādāks.» Cik ļoti Gulbis pārmainījies! Uz viņa pieres rakstīts: morāli grimis cilvēks!

Un te nu jūs kaut kas sāk mulsināt. Elga nepazīna kādreiz tuvū cilvēku. Pirmajā brīdī viņa varēja to nepazīt. Bet vēlāk? Elgas un Edvīna saruna taču ilgst labu laiku. Vai tiešām Gulbis būtu tik neiedomājami pārvērties? Vai tikai šī nepazīšana nav izdomāta, lai pārspīlētu mūsu varoņa morālo un fizisko pārvērtību?

Kādēļ gan Elga tieši 28. decembrī ieradās Gulbja dzīvoklī?

Viņu abu kopējais paziņa, uzzinājis, ka Elga brauks

uz Rīgu, lūdz viņu aiznest Gulbim vēstuli . . . Tā Elga dabū zināt, ka Gulbis ir dzīvs.

Minētais paziņa — Pēteris Jūrmalnieks ir meža izstrādāšanas iecirkņa priekšnieks Aldenes mežos. Šis Jūrmalnieks, Edvīns Gulbis un Oļģerts Kļava visi trīs bijuši frontes biedri. Pēc ievainojumu izārstēšanas Pēteris demobilizējies un norīkots darbā uz Aldenes mežiem. Tas noticis pēc Rīgas atbrīvošanas.

Pirms desmit gadiem Jaungada vakarā, draugu pavadīts, Edvīns aizbraucis uz mežsarga mājiņu. Draugi norunājuši tieši pēc desmit gadiem atkal tikties. Gaidāmo sastapšanos viņi nolēmuši uzskatīt par sevišķi nozīmīgu: šie draugi neatbrauks vienkārši tāpat pāciemoties, bet ieradīsies pēc saviem karavīru šinējiem, kurus viņi, pirmoreiz atbraukuši, atstāja.

Vēstulē, kuru Elga aiznes Gulbim, Pēteris Jūrmalnieks atgādina norunu, ko Edvīns jau sen aizmirsis.

Satikšanās un vēstule izraisa Gulbī nemieru, neapmierinātību ar sevi, iekveldina veselu jūtu un domu brāzmu.

Viņš ir nobijies pats no sevis un cenšas noslāpēt sirdsapziņas balsi. Edvīns iesaucas: «Es palieku pie jums mūžīgi mūžos,» — (1. cēliena beigās), t. i., palieku ar jums, maniētiem tirgus draugiem!

Gulbja iekšējā cīņa pagaidām beidzas ar to, ka viņš tomēr apņemas atsaukties frontes biedru aicinājumam braukt uz mežsarga mājiņu. Garīgā atveseļšanās ir sākusies, un to vairs nevar apturēt. Edvīns aizden prom tirgus sievas un uzkliedz Pulvermahe-ram: «Taisies, August!»

Pirmajā cēlienā Gulbja pāreja no morālā pagri-
muma uz aktīvu iekšēju cīņu notiek krasi, lēcien-
veidīgi. Bet kā tad autors parāda Edvīnu Gulbi savas
dzīves pārlemšanā? Šo dzīves pārlemšanu izraisa ilg-
stošas, nemitīgas pārdomas un spēku pārvērtēšana.
Skatītājam vai lasītājam ir jāizjūt Gulbja morālā
spēka izaugsme. Lai to patiesi un pārlicinoši parā-
dītu, būtu nepieciešami divi vai pat trīs cēlieni, tātad
vesela luga . . . Rādīt varoņa morālās atveseļšanās
sākumu, viņa atjaunošanos — tā ir autora iecerētā

tēma... A. Grigulis meklējis tieši šādas radošas domas precīzu atrisinājumu. Edvīns pat pirms Jaungada dodas uz Aldenes mežiem. Savu draugu viņš uzreiz tur neatrod, jo Pēterim Jūrmalniekam jāvada darbi iecirknī. Edvīns meklē Pēteri divas dienas. Tikai trešā cēliena beigās notiek pirmā nopietnākā saruna ar Elgu, bet ceturtajā cēlienā ar visiem draugiem kopā. Divus cēlienus no vietas Gulbis klaiņo pa mežiem.

Mežs — kāds neizsakāms, pārdabisks jaukums! — jūsmo gan īstie, gan neīstie romantiķi. Grigulim mežs ir daba — krāšņums. Turklāt autors mežu parāda kā milzīgu tautas bagātību, kas jāsargā un jāvairo! Mežs ir liela, sarežģīta, daudzveidīga saimniecība.

Dzirdot vārdu mežs, rodas priekšstats par brīnumjaukām, klusām vietām. Taču īstenībā ir citādāk. Aldenes mežā ir trokšņaini: tarkšķ elektrostacijas motors, dūc zāģis un traktori, žvākstēdami gāzas zemē koki, dzirdamas enerģiski izteiktas pavēles, skaļi saucieni. Mežs pilnum pilns ar cilvēkiem. Darbs šeit rit liksmā noskaņā, sprēgā asprātības. Manāma viena otra viltība, rodas arī ražošanas konflikti, jo meža valstībā pastāv stingri noteikta kārtība, darba gaitā gadās negaidīti sarežģījumi, kas nav paredzēti vispārējos noteikumos.

Sākumā vērojot šo dzīvi mežā no malas, bet vēlāk iekļaujoties meža darbos, Gulbis brīnīdamies atzīst, ka šeit ir liksmi un rosīgi, te daudz lielāka rosība nekā tirgū, turklāt šis darbs ir daudz lietderīgāks un vērtīgāks. Un lasītāji, sekodami lugas varonim viņa meža ekskursijā, būs guvuši šo to derīgu.

Kaut arī otrais cēliens novirzās no tiešā maršruta, aizkavēdams draugu sastapšanos, taču darbības attīstības apkārtceļš pilnīgi attaisno autora radošo ieceri. Gulbim dota iespēja apjaust savas dzīves tukšumu un jauno iespaidu dažādību. Otrajā cēlienā viņa

prāts un jūtas darbojas «ar pilnu jaudu». Šis lomas atveidotājam tad arī jāparāda liels iekšējais pārdzi-vojums un pārvērtība. Turklāt draugu uzvara sarunā, kas notiek pēdējā cēlienā, jau iepriekš sagatavota. Gulbis vēl pretojas, nepadodas draugiem aiz pašlepnuma. Kā viņam — tirgus «varenajam» izsaka pārmetumu! Viņš stūrgalvīgi atcērt, ka neesot mazais bērns, taču drīz vien atzīst savu garīgo bankrotu. «Tu, Oļģert, reiz frontē man teici: «Padomju cilvēku var pazīt pēc tā, ka viņš savās domās un jūtās ir aktīvs, ka viņš ir pasaules pārveidotājs. Tikai tāds cilvēks ir dzīvē.» Es nokļuvu ārpus dzīves» (4. cēliens, 7.).

Šī izšķirīgā saruna notiek, saņemot kā simbolu karavīra šinelus. Vienkāršs, asinīs un sviedros mircis kareivja šinelis, tāda kareivja, kas nav saudzējis savu dzīvību, kas izturējis pārcilvēcisku piepūli un visskarbākos pārbaudījumus. Šinelis ir varonības simbols.

Aizrit gadi. Mēs atgriežamies miera laika dzīvē, ierastos, ērtos apstākļos... Bet mūs pārbauda, vai esam karavīra cīnītāja vai pat vienkārša godīga cilvēka apgērba cienīgi. Lai tad nu tie, kas kādreiz godam nēsājuši karavīra šineli, ņem un uzvelk to. Notiek Gulbja pārbaude. Viņš mēģina uzgērbt šineli, bet... nevar. Tas kļuvis par mazu... Edvīns Gulbis ir spiests to nolikt atpakaļ, bet viņš apņemas atgūt tiesības nēsāt padomju karavīra šineli. Izpratis un iemīlējis Aldenes mežu, Edvīns Gulbis paliek tur darbā. Viņš izsaka vēlēšanos strādāt meža darbu meistara Žaņa Ipiķa «rotā». Tā paša Ipiķa, kas kara laikā bijis staršina vienībā, kuru komandējis vecākais leitnants Gulbis.

5

Dramaturgs mūs iepazīstina ar dažādiem cilvēkiem. Tirgus pārstāvji ir tikai trīs. No viņiem galvenā loma paredzēta Pulvermaheram.

Pulvermahers ir bīstams pavadonis Gulbim. Pulvermahers dzīvo un indē savu saimnieku ar mietpilsoniskām tiekšanās un uzskatiem. Šis tirgus spekulants cenšas personīgās labklājības meklētāju Gulbi pilnīgi ieraut savā vidē un atsvešināt no padomju laudim.

Gustavs Pulvermahers ir visai aprobežots, viņa smadzenes spēj reģistrēt tikai atsevišķus faktus ārpus laika, ārpus sabiedrības. Viņš spēj saskatīt tikai šodien. Šis tips uzskata, ka sociālisms varētu būt noderīgs arī viņam, iedomādamies, ka, pastāvot sociālismam, tādi kā viņš varēs diezgan ērti iekārtoties.

Kāds bezjēdzīgs stulbums! Gan iegrozos šādus Pulvermaherus. Ir «liela vēriena» avantūristi, kas steigīgi škiež negodīgiem paņēmieniem iegūtās bagātības. Šis spekulants nav tāds, viņš ļoti taupīgs. Krājkasē Pulvermaheram noguldīti 65 000 rubļu. Viņš ir pat skops, labprāt iedzer un uzdzīvo, bet tikai uz cita rēķina. Nekas, nav nekur jāsteidzas! Viņš taču ir labi iekārtojies, turklāt pārliecināts, ka uz visiem laikiem. Viņa uztverē tirgus ir galvenā dzīves asinsrites artērija. Un Pulvermahers jūsmo: «Un vai jūs zināt, kur ir zemes vidus? Tas ir tirgū. No turienes nāk viss, kas vajadzīgs pie miesas un pie dvēseles, kā gaļa, sviests, piens, biezpiens, aknu desas un pašas aknas . . .» (I. cēliens, 9).

Grigulis komiski atveidojis šo pretīgo un kaitīgo tipu. Gustavs Pulvermahers ērmīgi gērbjas. Viņa valoda, kas piesātināta dažādiem vulgāriem izteicieniem, norāda uz atpalcību un neiedomājamu aprobežotību. Vienīgais, ko viņš prot, ir — taisīt tumšas kombinācijas. Viņam nav nekādu darba iemaņu. Aldenes mežā šis spekulants jūtas kā no laivas izmests, ne ar ko netiek galā, bieži nokļūst muļķīgās situācijās. Dzīvojot meža strādnieku vidū, lieliskās dabas fonā jo spilgti izceļas šī dikdieņa vārgulība un niecīgums. Edvina Gulbja pavadonis ir tik ļoti izsalcis, ka būtu ar mieru pat strādāt, lai nopelnītu kaut

blodiņu viras. Taču šajā nolādētajā mežā visi it kā savvērējušies pret viņu.

Un Rīgā dīvainā kārtā izjūk Gustava dzīves plāni. Viņš nodomājis savu draugu Edvīnu katrā ziņā saprecināt ar enerģisko un veiklo Iraīnu. Taču, kad Edvīns aizbrauc, neatlaidīgās tirgus sievas nōtver Pulvermaheru. Iraīna pati apprec viņu un stingri ieskurbušo līgavaini piespiež pārrakstīt pusi no krājkases ieguldījuma uz viņas vārda. Nu viņš ir zaudējis pusi no negodīgi saraustā kapitāla. Nākotne Gustavam vairs nezaigo varavīkšņu krāsās.

Interesanti atzīmēt, ka šajā lugā negatīvo personāžu pieveic viņa paša draugi. Starp citu mūsu dramaturģijā pieņemts parādīt, ka ar negatīvo varoni tiek galā pozitīvie, ka uzvar padomju ļaudis. Pulvermaheru aplaupa viņa sabiedrotie, kas turklāt ir arī viņa konkurenti. Parazītisko elementu dzīves pozīciju vājums izpaužas savstarpējas cīņas nepieciešamībā, kā arī savstarpējas iznīcināšanas neizbēgamībā.

Tirgus Mefistofeļa traktējums līdzīgs negatīvo tipu atveidojumam tautas farsos. Tautas farsu autori deva triecienu ienaidniekiem, atklājot viņu smieklīgo niecīgumu, šai nolūkā plaši izmantodami gan fiziskus defektus, gan dīvaini gērbdami tautai naidīgos personāžus un pozitīviem tēliem aizrautīgi apspēlējot negatīvos. Arī lugā «Karavīra šinelis» Pulvermahera komiskais ārējais izskats ļoti raksturīgs. Pirmajā cēlienā viņa galvu rotā spilgti zaļā platmale; otrajā cēlienā šis vīrs gērbies slēpotāju tērpā un izskatās pēc pērtiķa, un lugas beigās mēs viņu redzam galīgi piedzērušos. Šajos cēlieņos liktenis nemitīgi piesmejisīko un mūžīgi izkāmējušo Gustiņu.

Pulvermahera tēla interpretējums ir pamatots, jo lugas darbībā skaidri parādīts viņa zemiskums un viņa nožēlojamā filozofija. Šis lomas atveidotājam jāizjūt Pulvermahera muļķīgo izdarību sociālais raksturs. Lai skatītāji smejas, lai izsmej viņu, bet nedrīkst aizmirst, ka šādi tipi kavē virzīšanos uz komunismu.

Padomju rakstnieka pienākums sabiedriski apsūdzēt un cīnīties pret tiem, kas ar kapitālistiskās iekārtas metodēm cenšas iekļauties sociālismā.

Arvida Griguļa daiļradē šī tēma skarta darbos «Kramā ir uguns», «Profesors iekārtojas» un arī «Nekur tā neiet kā pasaulē», bet lugās «Māls un porcelāns» un «Karavīra šinelis» šai tēmai jau veltīta liela uzmanība, turklāt izcelta sociālistiskās sabiedrības ietekme uz cilvēku. Entuziasms un radošais darbs palīdz cilvēkiem atbrīvoties no morāliem sārņiem, palīdz atrašēt smalko, cildeno porcelānu. Lugā «Karavīra šinelis» izskan tā pati doma, kas ietverta «Mālā un porcelānā», tikai citā aspektā un konkretizēta ar citas metaforas palīdzību. Gulbja paša vainas dēļ pietrūkst padomju dvēseles porcelānam nepieciešamās izejvielas — sprauga, radoša un vajadzīga darba. Edvīna jaunie un vecie draugi no visas sirds cenšas izraisīt viņā aktīvu attieksmi pret īstenību. Cīņā par Edvīna dvēseli šie cilvēki ir tikpat varonīgi kā tie, kas piegādā mālu porcelāna fabrikai. Taču izšķirošais vārds sakāms Gulbim pašam. Tiesa, viņš jau ir sācis cīņu ar sevi — tas nozīmē daudz, bet jācīnās līdz galīgai uzvarai. Kaujas apstākļos pārceļoties pār upi, visgrūtāk ir upes vidū, jo abi krasti tad vienlīdz tālu. Lasītājs tic, ka Gulbim pietiks spēka, ka viņš ir pateicis ardievas vecajam gadam. Lugas nobeigumā mūsu varonis līdz ar citiem pievienojas Jaungada tostam: «Mainies uz augšu!»

Trīs akumulatori — tirgus, mežs un karavīra šinelis — apgādā lugu ar dramatisko un idejisko strāvu. Tirgus ļaudis un meža strādnieki atrodas pilnīgi pretējās pozīcijās. Starp viņiem notiek ilgstoša cīņa. Griguļa lugas konstelācija cīnās par Edvīnu Gulbi. Šo cīņu izcīna mežs un tā noris mežā. Akadēmiskajā teātrī Aldenes meža skatu traktējums ar nevajadzīgo komiskumu un iekšējo muzikalitātes trūkumu neatbilst lugas uzbūvei un tās raksturīgajam mākslinieciskajam saturam.

Pelēkais šinelis, ko kādreiz valkājis Edvīns, palīdz autoram izveidot un atrisināt dramatisko mezglojumu. Gulbi aicina ierasties saņemt šineli. Žests, liekot šineli atpakaļ, noslēdz viņa iekšējo cīņu. Šinelim jāatgādina padomju cīnītāju varonība. Tas uzliek par pienākumu saglabāt arī cilvēcisko cieņu.

Kareivju šinēļu idejiskās nozīmes paskaidrojumu autors izteic Kļavas vārdiem: «Mēs tikai gribējam no kara ugunīm saņemt līdzīgu sev tālākajā dzīvē mērķi, pie kuras pārbaudīt savas sirdis.»

Parasti šineli mēdz uzskatīt par vienkāršu teātra rekvizītu, šeit šinelim dziļāka nozīme. Pārbaude ar šineli īsi un skaidri parāda Gulbja morālos pārkāpumus, turklāt daudz precīzāk nekā tādā gadījumā, ja draugi citādā veidā būtu uzzinājuši patiesību par Edvīnu, gari un plaši izklāstot viņa kļūdas.

Tirgus, mežs un karavīra šinelis no vienas puses ir uzskatāmi konkrēti faktori, un līdz ar to tie ir noteiktas plaša diapazona dzīves notikumu metaforas, vēl vairāk — tie ir šo notikumu vispārinoši tēli. Tirgus — netīrā zaķī iegrimušu mantraušu simbols, mežs — darbaļaužu tēls, kas sekmē dzīves krāšņuma uzplaukumu.

Griguļa daiļradei raksturīga iezīme — radīt reālistiskus simbolus, t. i., dot visai intensīvus un plašus mākslinieciskus vispārinājumus. Kad vecais Atvasars ietiepiģi neizpauž zilā porcelāna ražošanas noslēpumu, mēs redzam vispārinātu ļaunu un anahronisku cilvēka tieksmi saglabāt savu labklājību ar kādas domas, zināšanas vai mantas monopolizēšanu un augļošanu.

Komēdijā par spekulantu ar zinātnieka masku («Profesors iekārtojas») arī jaušama simbolu tendence. Pēdējā — kulminācijas cēlienā notiek mantraušu kooperācijas svinīgā sanāksme. Šeit spilgti izpaužas šo «šeftmaņu» «idejiskā» radniecība.

Ielūkojoties Arvīda Griguļa radošā darba laboratorijā, redzam, ka viņš sava iecerētā darba pamatdomu vienmēr ietver galvenajā mākslinieciskajā tēlā, no kā tad arī izriet visa lugas uzbūve. Grigu-

lim raksturīga kopainu tēlaina uztvere. Tā nav bieži sastopama parādība dramaturģijas praksē. Mēdz būt iespaidīgas lugas ar tēlainām epizodēm, raksturiem, bet nav paša galvenā — *visas lugas kopējā tēla*.

Nav nejausība, ka pat visi Griguļa lugu nosaukumi ir tēlaini: «Māls un porcelāns», «Profesors iekārtojas», «Baltijas jūra šalc», «Kramā ir uguns», «Karavīra šinelis». Tomēr jāpiebilst, ka dramaturgs pārāk aizraujas ar metaforiskiem izteicieniem un stāstījumu. Gulbis, raksturojot sevi, saka Elgai, ka ledus, kas peld pa virsu, pārvēršas tukšos, čaukstošos vižņos. Ipiķis, apstiprinādams domu, ka Gulbim jāiztur līdz galam, atceras pārceļšanos kara laikā pār upēm. Elga, sprieždama par raksturu izmaiņām, piemin kāda veca skolotāja albumu, kurā redzējusi viņa fotoattēlus, sākot no maza bērna un beidzot ar dzīves saliektu vecu vīru. Tā bijusi dīvaina grāmata. «Vienmēr viens un tas pats, un tomēr katreiz cits.» Gulbis, runājot par atgūto drosmi, pastāsta gadījumu, kad, atgriezoties no hospitāļa, meklējis savu karaspēka daļu un pēkšņi ieraudzījis mašīnu ar šīs daļas numuru. Ir labs paņēmieni izmantot metaforu domas atklāšanai. Taču Grigulim būtu jāvairāš lieki atkārtoties, jo tas dažkārt liecina par radošas domas apstikumu, it īpaši tad, ja stāstījumi un izteicieni nav visai atjautīgi.

Risinot atsevišķu tēlu izveidi, Grigulis izvēlas plastiski uzskatāmus, stingri noteiktus, asus, trāpīgus raksturojumus. Komēdijā «Kramā ir uguns» slinkais un stūrgalvīgais kolhoza priekšsēdētājs muļķīgi aizrāvies ar titaru audzēšanu. Par šo aizraušanos priekšsēdētāju krietni izrāj, un, lai nu tiktu no tiem vaļā, viņš nolemj kopīgi ar veco sargu rīkot grandiozas titaru medības (it kā titari būtu vainīgi!). Tas iznāk ļoti trāpīgi un smieklīgi.

Analizējot Elgas parādīšanos lugas sākumā, jau norādīju uz Edvīna morālās sejas asu un tēlainu izmaiņu: viņš it kā būtu Edvīns Gulbis, bet faktiski nav vairs tas, kam kādreiz bijis šis vārds un šis uzvārds. Lugā «Karavīra šinelis» atrodam arī citas savdabīgi

atveidotas detaļas: Gulbim nolaista, drūma istaba, nav ne malkas, ne maizes,niecīga eglīte pārnesta par godu svētkiem. Tas liecina, ka dramaturgs vairās lietot maigus, omulīgus un apdrāztus paņēmienu, bet nebaidās spilgtu kontrastainu krāsu, ja tās palīdz izcelt domu. Viņa paņēmieni ir dziļi pamatotī. Tā, piemēram, lugā «Karavīra šinelis» otrā cēliena atrisinājums sākumā liekas neizdevies, galvenā darbība it kā apstājas, kļūst gausa, neizteiksmīga. Taču izrādās, ka tieši šāds paņemiens veicina spraigu fināla atrisinājumu, kas pauž varenu un skanīgu dzīves apliecinājumu.

Arvīda Griguļa dramaturģijas tehnika ir ievēribas cienīga, no tās var daudz ko mācīties. Lugas «Māls un porcelāns» pirmais cēliens ir lieliski uzrakstīts: pakāpeniski tiek parādīts saspilētais stāvoklis porcelāna fabrikā. Ražošanas sižetā taktiski iesaistīti momentāni kadri, kas noskaidro darbojošos personāžu savstarpējās attiecības, viņu simpātijas un antipātijas, viņu tieksmes un bēdas. Notiek spēcīgi darbības uzplūdi un nomierinoši atplūdi. Šajā cēlienā pie direktora apspriedē pārrunā svarīgu jautājumu, kā ātrāk piegādāt mālus. Varētu likties, ka tā ir gauzām nepateicīga viela drāmai, taču autors ar savu prasmi un talantu šo spraigo apspriedi padara ļoti interesantu. Arī lugas «Karavīra šinelis» pirmais cēliens ir ļoti rūpīgi veidots.

Mūsu dramaturģijā diezgan reti sastopami oriģināli un skaisti lugas tēmu risinājumi. Parasti autori izvēlas tādus risinājumu paņēmienu, kas palīdz saglabāt domas pilnveidību un darbības dramatismu, bet tehniski interesantām epizodēm veltī maz uzmanības. Arī mūsu kritika izturas vienaldzīgi pret lugas tehniku, vai tā būtu primitīva vai smalka kompozīcija vai labi atveidotas detaļas. Šāda nevērība negatīvi ietekmē dramaturgu radošo izaugsmi. Augstai un smalkai teknikai taču ir liela nozīme mākslinieciskās meistarības attīstībā.

Pirmais uzvedums jaunā kolektīvā — tas ir režisoram liels notikums, kas stingri ietekmē viņa turpmāko darbu šai teātrī, tāpēc luga jāizvēlas sevišķi uzmanīgi, rūpīgi apsverot visus «par» un «pret». Es izraudzijos savam pirmajam režisores darbam Valmieras teātrī lugu «Skolotājs Straume».

Teātrī viena daļa noraizējušies grozīja galvas un centās atrunāt — tā taču esot politiska luga! Es tomēr neatteicos no izvēles. Mēs uzvedām Brodeles lugu un tā guvām panākumus.

Lugā bija centrēts aktuāls, neatliekams jautājums par to, cik pamatota ir neitrālā, «apolitiskā» pozīcija, pie kuras turējās vēl zināma daļa Latvijas iedzīvotāju. Autore liksmi apsveica sociālisma morālās uzvaras, kas gūtas jaunajā republikā: aizvien vairāk godīgu cilvēku cīnās par jaunu dzīvi, padomju laudis aizvien vairāk ienaidnieku padara nekaitīgus. Brodele dedzīgi polemizē ar mūsu idejiskajiem pretiniekiem, it īpaši ar apolitiskuma sludinātājiem, viņa atklāti pauž savas simpātijas jaunajai dzīvei.

Taču mani pievilka ne tikai lugas idejiski politiskā, bet arī neapšaubāmā mākslas vērtība. Man patika tēmas savdabīgā nostādne un atrisinājums. Padomju dramaturģijā ir bieži parādīta «apolitiskuma» piekritēju atkāpšanās no savām pozīcijām: A. Afinogenova luga «Bailes», A. Jakobsona populārā luga «Dzīve citadelē» attēlo notikumus, kas piespiež varoņus saprast, cik dziļi maldīgi ir viņu apolitiskie uzskati. Abās lugās izraudzītas specifiskas izejas pozīcijas. Abās runā par atsevišķu jautājumu: vai zinātne ir politiska vai apolitiska. Abu lugu varoņi — ievērojami zinātnieki — norobežojušies no tautas ar savu

zinātnisko darbību un buržuāziskajām tradīcijām. Viņiem nav ne jausmas, par ko domā un interesējas tauta, tāpēc neizbēgami rodas nopietnas domstarpības par jaunās, demokrātiskās sabiedrības kārtību un prasībām.

Brodeles varonis ir rajona pilsētiņas skolotājs. Viņš atrodas pastāvīgā kontaktā ar tautu, zina tās domas un ilgas, bet viņš neizprot kolektīvās atbildības principus, tāpēc viņa domstarpības ar padomju cilvēkiem neskar vairs vienu atsevišķu jautājumu, bet pamatprincipu — kā cilvēkam jādzīvo? Tāda radikāla problēmas nostādne liek dramaturģei attēlot ne tikai zinātnes sfēru, kā to darījuši savās lugās Afinogenovs un Jakobsons, bet parādīt konfliktu plašā izvērsumā. Luga skar dažādus jautājumus: padomju skolu, kolhozus, sociālistisko elektrostacijas celtniecību, padomju demokrātiju utt.

Savdabīgs un reljefs ir paša skolotāja Straumes tēls. Viņš šauri izprot skolas uzdevumus, tai, pēc viņa domām, tikai jāmaca, nevis jāaudzina. Uzzinājis, ka ar rajona spēkiem grib uzcelt elektrostaciju, viņš apšaubā pasākuma realitāti: «Tas ož pēc fantāzijas... It kā spēkstacija būtu siena šķūnītis, ko pāris cilvēku sadomā un nedēļas laikā sanaglo.» Par savu brāli Robertu, ko nogalinājuši fašisti, viņš izsakās: «Vai viņš vēl šodien mierīgi nestrādātu savā skolā, ja būtu turējies pie malas?» Straume necenšas izprast jauno dzīvi. Viņš pat lepojas ar to, ka nekad nav mainījis savus uzskatus: «Par sevi es ar lepnumu varu teikt, ka visu mūžu esmu pratis noturēties savā virzienā.» Vārdu sakot, visur, kur vien skatās, rēdzams pašapmierināts mietpilsonis. Taču šim pedantiski sikumainajam Straumem ir cilvēka sirds — viņa profesija ir viņa dievs, tāpēc apkārtējie ļaudis viņu cienī. Tiesa, Straume visur uzstājas kā pedagogs, kā padomdevējs pazīstamiem cilvēkiem, kuri griežas pēc palīdzības. Tātad ierobežotā lokā, ierobežotā mērā jau dara to, uz ko aicina padomju dzīves veids — dzīvot un strādāt kopā ar citiem. Šķiet, ka tādām cilvēkiem būtu viegli izprast jauno dzīvi un ar sajūsmu piedalīties

tās celšanā. Kas viņu kavē to darīt? Kavē intelektuālais konservatīvisms. Straumes prāts ir aprobežots. Straume domā abstrakti, ierastu kategoriju ietvaros. Kādreiz viņš atteicies iestāties aizsargos, kaut gan šī atteikšanās varēja dārgi maksāt. Arī tagad viņš domā, ka atsakoties aizstāvēt savu garīgo neatkarību, nesaprazdams, ka reizē ar to atsakās no sabiedriskās darbības tautas labā.

Brodele asi kritizē Straumes domāšanas metodi, viņam trūkst patstāvīgu domu, viņš atkārtο svešas domas, pats to neapzinādamies. Abstrakta dzīves uztvere, neizkopta domāšana, pilnīga sociālo zinātņu neizpratne — arī tās ir kapitālistiskās pasaules atliekas, tas ir trūkums, par ko cilvēks atbildīgs un ar ko jācīnās.

Straume būtiski atšķiras no saviem literārajiem priekštečiem neitrālistiem — profesora Borodina un profesora Mīlasa, kas ir individuālisti pēc pārliecības un rīcības. Šiem un viņiem līdzīgiem varoņiem parasti atausa atziņa pēc ilgām diskusijām un pēc pārliecināšanās, ka paši pret savu gribu palīdzējuši naidīgiem spēkiem, fašistiem un kontrrevolucionāriem.

Lugā «Skolotājs Straume» tiek atmaskots apolītiskuma sludinātājs fašists Vilis Silmanis, un Straume ir satriekts, jo vienmēr aizstāvējis Silmani un tā «ideju». Taču blakus atrisinājumam, kad cilvēkam ataus gaisma pēc diskusijām un rūgtiem pārdzīvojumiem, ir cits, interesants un oriģināls atrisinājums, kad varonis vispirms pareizi rīkojas un tikai tad to apzinās.

Skolotājs Straume skrien, cik jaudas, uz upi, kur ļaudis karo ar neganto ūdens stihiju. Viņu vidū arī Straumes meita, kura, pēc Straumes vārdiem, zaudējusi prātu, piedalīdamās tādā pasākumā. Straume grib piedabūt meitu, lai tā iet uz mājām. Strīds starp tēvu un meitu kļūst arvien asāks, bet tad parādās bijušais Straumes skolnieks Emīls Grīva. Viņš nule iznācis no ledaini saltā ūdens un ir viscaur slapjš, jauneklis neliekas dzirdot par pārgērbšanos: gan to izdarīšot mājās. Skolotājs Straume nevar vienaldzīgi noskatīties

uz Grīvas aplamo rīcību, viņš norauj savu mēteli un pārskaities komandē: «Klusu! Grīva Emīl! Tūlīn uzvilkt mēteli un aizpogāt!»

Rūpēdamies par Emīlu, Straume objektīvi atbalsta Emīla ideju, tāpēc vecā skolotāja cildenajai rīcībai ir politiska nozīme un klātesošie to uztver kā padomju pasākumu atbalstīšanu. Šis process turpmāk attīstās aizvien straujākā tempā.

Šāda Straumes uzskatu maiņa traktēta precīzi un loģiski. Straume būtībā vienmēr bijis tuvs tautas centieniem, vienīgi viņa prāts nav spējis aptvert notikumu. Tā radušās mākslīgas, pārejošas pretrunas un konflikti. Šādā situācijā kāds nejaušs notikums var sagraut ierastos uzskatus. Konkrētajā gadījumā Emīla un viņa draugu entuziasms un nesavtība ir tas spēks, kas tik dziļi ietekmē sirmgalvi.

Un tomēr — vai skolotājs neatsakās no saviem uzskatiem pārāk viegli un bez sāpēm? Pirms notiek straujš, krass pasaules uzskatu lūzums, tam iet pa priekšu iekšējais ierasto uzskatu un priekšstatu «saīršanas» process, kas pakāpeniski attīstās un bieži vien grūti pamanāms. Brodele attēlojusi šo procesu tikai saīsinātā veidā. Tā kā tēla loģika ir ievērota — Straume agri vai vēlu iesaistīsies sabiedriskajā dzīvē — un pats lūzuma moments ir izteiksmīgs un saturīgs, tad saīsinātā attēlojuma mākslinieciskais paņēmieni attaisnojams.

Ļoti labi izveidoti satīriskie tēli. Autore parāda ne tikai to, cik derdzīga ir «modes dāma» mietpilsone Lidija, bet arī cik smieklīga ir šī «kulturālā» friziere. Interesants izpildkomitejas priekšsēdētājs Lapa. Šis birokrāts un karjerists mīl runāt augstā stilā, dēvēdams sevi par tautas kalpu, kaut istenībā ir kritikas apspiedējs un kombinators.

Skarbā, noslēgtā Grīvas māmuļa, Emīla māte, un enerģiskā, ekspanzivā Gaigala ir epizodiskas figūras, kuras atbalsta lugas galveno sižetisko līniju. Agrāk šādu vienkāršu sieviešu spars un prāts tika šķiests galvenokārt ģimenes apgādāšanai, tagad, jaunās sabiedrības pamodinātas, viņas ir izgājušas sabiedriskās dar-

bības plašumos. Partejiski domājošās rakstnieces asais skatiens ir pamanījis šo augošo ierindas cilvēku.

Tāpat lugā ir parādīti trīs dažādi dzīves aspekti: atbrīvotās tautas enerģijas nevaldāmā straume, likumotais strauts un nodevīgais dūksnājs. Brodele centusies atklāt patiesu un mākslinieciski viengabalainu ainu.

Blakus svaigi un talantīgi veidotiem raksturiem Brodele parādījusi hitleriešu izpalīga Silmaņa tēlu. Šis tautas varas ienaidnieks mēģina sakūdīt Straumi pret jauno kārtību. Silmanis to dara neveikli, viņš neprot slēpt savus nodomus. Jāpiebilst, ka šeit dramaturģe atdarina šablonisko ienaidnieka personāžu, ko pazīstam no viduvējiem avižu aprakstiem.

«Skolotājs Straume» bija Annas Brodeles otrā lielā luga. Pirmo vairākcēlienu lugu «Upesciema pavasaris» viņa pabeidza 1948. gadā, kad jau bija uzrakstījusi vairākus viencēlienus un uzkrājusi dramaturga iemaņas. Pārlasot šodien «Upesciema pavasari» un domās atgriežoties pie pēckara atjaunošanas gadiem, var īsti novērtēt autores drosmi. Tolaik kolhozu jaunatjums bija tikko kā izvirzīts, bet rakstniece jau steigdzīs atveidot topošo dzīvi. Šāda radoša uzdevuma izpildei nepieciešama attīstīta, modra novērošanas spēja, kura pamana vēl necilās, skaidri neizteiktās jaunā pazīmes. Nepieciešama spēcīga fantāzija, kas prot paredzēt nākotnes izveidošanos. Brodelei netrūkst ne fantāzijas, ne novērošanas spēju, taču «Upesciema pavasari» jūtams, ka autorei reizēm trūkst pieredzes, kā mākslinieciski atainot tādu masveida sociālo procesu kā kolhozu kustību. Viņa vispirms cenšas attēlot vispārējos vilcienos pirmos kolhozu dzīves ceļus, ievērodama stingru dokumentalitāti. Viņa pievērš pārāk maz uzmanības Upesciema kolhoza pirmā pavasara īpatnējiem apstākļiem un vienreizējiem notikumiem, vārdu sakot, neatklāj notikumu individuālās iezīmes. Taču, kā zināms, vispārējais dzīves parādībās un procesos vislabāk uztverams, ja tas parādīts caur individuālā prizmu.

Luga stāsta, kā kolhoza priekšsēdētājs, demobili-

zēts leitnants Lazda, pārvar ražošanas grūtības jaunajā, saimnieciskā ziņā vēl vājajā kolhozā. Budzis Bremze cenšas morāli dezorganizēt kolhozniekus un ķeras pat pie diversijas aktiem. Sižets protokoliski fiksē notikumus, kādi toreiz bija pazīstami vairumā kolhozu. Autore rikojas ar standartlīdzekļiem: uz kolhozu atsūta par traktoristu Martu, kas kara laikā bijusi sanitāre tai pašā armijas daļā, kurā karojis Lazda. Bijušo frontes draugu sirsnīgā sastapšanās modina greizsirdību Rutā, kura iemilējusies Jānī Lazdā, rodas pārpratumi. Tad, tāpat kā citās lugās ar tamlīdzīgu tematiku, parādās «svešinieki» — budžu sabiedrotie, kuri turklāt ir tik slikti sazvērnieki, ka viņu izturēšanās kurā katrā pamodinās aizdomas.

Tomēr šai lugā jau skaidri redzamas autores īpatnības. Brodeli dziļi interesē cīņa starp veco un jauno. Līze Saluma visumā aizstāv kolhozu, taču pašas audzēto ķēvīti viņa gan negrib atdot. Māra, algādža Klauzīņa sieva, netic kolektīvam darbam un ironiski izsaucas: «Es nevaru saprast, kur tiem cilvēkiem sajēga! Nevar dzīvot, kā pieklājas, un ēst savu maizes garozu. Nē! Kas tev deva! Grūdīsies visi čupā kā dieva lopiņi un tad nu atradīs to laimi!» Tomēr rakstniece norāda arī uz jaunas psiholoģijas izpausmi. Aina, kurā Lazda paliek sargāt sabiedrības mantu un neskrien projām dzēst savu māju, ko diversanti aizdedzinājuši, ir lugas kulminācijas punkts.

Tāpat oriģināli attēlots psihiskais lūzums budža Bremzes kalpa Jēča Tupiņa dvēselē. Budzis izdzen Jēci kā mācēdams. Jēcis neskaidri nojauš, ka saimnieks nīrgājas par viņu, taču joprojām pacieš visu. Varētu likties, ka viņš vēl ilgi pakļausies Bremzem. Apmēšanās atbrīvoties no verdzības rodas negaidīti ātri. Kad Bremze neklausās ierunās un niknumā piešķrien klāt slimajam un grūž tam ar pātagas kātu krūtīs, vienmēr paklausīgajā un strādīgajā kalpā saimnieka nežēlīgā izturēšanās pamodina snaudošo aizvainojumu un it kā sastingušās domas. Jēcis vairs neklusē, viņš aiziet pie Lazdas un izstāsta par diversiju, ko Bremze grib sarīkot.

Lazdas tēls autorei ir liela mākslinieciska veiksmē. Lazda ir cilvēks, kas nekad nezaudē drosmi, nekad nenogurst, viņš realizē lielu pasākumu, rīkojas sprāgi, bez liekiem vārdiem. Šis kautrais entuziasts ilgi paliek atmiņā.

Salīdzinot «Upesciema pavasari» ar «Skolotāju Straumi», jāprietējas par lielo māksliniecisko progresu, kas panākts pēdējā lugā. Tā pārliecinoši pierāda, ka rakstniece prot veidot spilgtus un dažādus raksturus. Pats svarīgākais ir tas, ka pēdējā lugā jau uzveikts tēlojuma protokoliskums. Te jūtama dzīves sniegtā materiāla mākslinieciska apgušana.

Trešā luga — «Zelta druva» veltīta jaunu, kolhozu dzīves radītu psiholoģisku parādību atveidei. Lauksaimniecība nostājas uz zinātniskiem pamatiem. Māra, augstas ražas posminiece, radoši pietiek savam darbam. Negaiss gandrīz vai iznīcina vērtīgo izmēģinājuma kviešu lauku, bet meitene ar kolhoza jauniešu palīdzību izglābj kviešus. Te tēlota darba varonība; viens mērķis un kopīgs darbs vieno ļaudis.

«Zelta druvā» parādītās ģimenes — vīrs zirgkopis, sieva strādā putnu fermā — darba intereses dažādas, uz tām pamatojas jautri pārpratumi. Sociālistiskais princips rada ģimenes sadraudzību, jaunu, augstāku ģimenes attieksmju formu. Izzūd noslēgšanās šauri egoistisku interešu lokā, atveras jauns draudzīgas kopdarbības ceļš.

Autores aprakstītās jaunās vēsmas un psiholoģiskās pārmaiņas atspoguļo reālos procesus, tikai tie noritēja visai sarežģītos apstākļos. Kā zināms, tolaik kolhozu attīstību kavēja nopietnas grūtības. Jaunā virziena uzvara, it sevišķi sekmīgais sociālistiskā cilvēka veidošanās process, kuru nespēja apturēt visai nozīmīgie šķēršļi, liecināja par mūsu spēku, par sociālistiskās iekārtas neapstrīdamo pārkumu. Taču Brodeles lugā personības kulta skarbā vēstures fona vietā redzam nosacītu īstenību, kura neatspoguļo to dienu nopietnās pretrunas. «Zelta druva» dzīvi idealizē.

Brodeles luga «Dedzīgās sirdis» ir dramaturģes radošo meklējumu rezultāts (šādus radošus meklējumus mēs vērosim arī turpmākajās lugās). Minētā luga noslēdz noteiktu rakstnieces daiļrades posmu. Šai lugā nepārprotami izpaužas dramaturģes nolūks — parādīt jaunā un vecā cīņu plašā frontē. Šeit darbojas cilvēki, kam dažādas intereses. Viņos dažādi parādās jaunās dzīves asni un arī dažādi kapitalisma atlieku bacīļi.

Kolhoza intereses Laimai dārgākas par pašas labumu. Laima, šī Valentīnas Gaganovas priekštece, grib parādīt jaunā mājlopu barošanas un uztura režīma lietderību un sapurināt pasīvo Gusti. Laima piedāvā Gustei, kura tiepīgi turas pie vecajiem mājlopu kopšanas metodēm, savas govīs apmaiņai pret Gustes vājajām. Kolhoznieks Labrencis pēc dienas darbiem vēl ilgi sēž klubā pie grāmatām: viņš grib apgūt zemkopības zinātni. Kur jaunieši, tur sastopama viņa sieva Lūcija. Lūcijas kaislība ir teātris, tur viņa var izpaust savu aktīvo un ekspansīvo dabu. Vecais Kļava iemācījies nojaust ikdienas darba plašos aspektus. Rita godam iztur smago pārbaudījumu. Izrādās, ka cilvēks, kuru viņa mīl, ir ienaidnieks! Anna un viņas dēls Ēriks enerģiski un dedzīgi stājas pie darba. Kolhozu virza uz priekšu *dedzīgās sirdis*. Luga stāsta par to jauno, kas dzimst *cīņā*. Te slepus rīkojas ienaidnieks, te sīvi pretojas sīkāpašnieciskā psiholoģija, te traucē aprobežotība, neapzinīgums vai krietnu un godīgu kolhoznieku pārmērīgais straujums. Tādējādi piecdesmito gadu grūtības veido lugā «Dedzīgās sirdis» istenībai atbilstošu fonu, kurā izceļas šā perioda iezīmīgās pārmaiņas lauku ļaužu dzīvē.

Starp negatīvajiem personāžiem sevišķi spilgta ir sliņķe un spekulante Melānija. Viņu šausmina doma, ka pagaidām vajadzēs vairāk strādāt nekā saņemt, tāpēc pūlas visādiem spēkiem panākt, lai citi strādātu viņas vietā. Kad šo lugu uzveda Valmieras teātri, kolhoznieki sevišķi aktīvi reaģēja uz tām ainām, kur darbojās šī vispusīgi un precīzi noraksturotā liekēde. Smieklī negribēja rīmties. Trāpīgi parādīta arī biju-

šās kalpones, garīgi neattīstītās Gustes psiholoģija. Gustei joprojām darbs ir kaut kas uzspiests, kaut kas svešu labā darāms, tāpēc viņa strādā kolhozā bez jebkādas intereses, vienaldzīgi un mehāniski.

Taču lopkopja — kaitnieka Šnores tēlā atkal sastopamies ar tiem pašiem trūkumiem, kādus jau minējām, runājot par Silmani. Brodele gribējusi parādīt labi nomaskējušos ienaidnieku, kuru lugas personas un skatītāji sākumā nespēj atklāt un tikai pakāpeniski nāk pie atziņas, kas viņš tāds īsti ir. Tātad šīs personas ricība un izteicieni nedrīkst atšķirties no padomju cilvēka ricības. Taču autorei nav izdevies izveidot šo tēlu atbilstoši savai iecerei. Jau pirmās Šnores replikas parāda, ka viņš cenšas pielāgoties, uzsvērt savu padomju cilvēka patriotismu, lai tā novērstu aizdomas. Šad tad viņš nejauši «izkrīt no lomas», pēkšņi dzirdama kāda dīvainā intonācija, kāds svešs vārds, redzams kāds aplams solis. Par spīti autores iecerei, skatītājs pārāk ātri noprot, ka Šnore ir svešs visai kolhozu iekārtai, un brīnās par kolhozniekiem, kuri nezin kāpēc to nemana.

Brodele sapratusi, ka kolhoza panākumi vienmēr ir *kolektīvu pūļu* rezultāts, un tāpēc lugā «Dedzīgās sirdis» gribējusi parādīt vesela ciemata, vesela kolektīva dzīvi. Lugā iepazīstamies ar virkni dažādu raksturu. Tāpēc lugai nav viena galvenā sižetiskā centra, tanī daudz paralēlu līniju un palīglīniju. Starp tām ir diversanta Šnores sižetiskā līnija, kas izveidota pēc visiem dramaturģijas likumiem un lugas otrajā daļā ieņem centrālo vietu. Darbība, kas koncentrējas ap Šnori un Laimu, novērš lugas saskaldīšanos atsevišķās, patstāvīgās scēnās. Kompozīcija, savienojot plaši tvertu dzīvi un individuālus raksturus, atrisināta veiksmīgi.

Luga «Dedzīgās sirdis» rakstīta tad, kad mēs spērām soli uz komunistiskās sabiedrības pusi. Vai esam morāli sagatavoti dzīvei un darbam cildenajā komunistiskajā iekārtā? Kas vajadzīgs, lai cilvēks kļūtu padomju tautas diženo darbu cienīgs? Juzdama rakstnieces lielo atbildību par cilvēka morālo stāju šai

vēsturiskajā momentā, Anna Brodele cenšas atbildēt uz svarīgajiem jautājumiem. Tāpēc viņa šai lugā skar dažādas nopietnas ētiskas problēmas, nebaidīdamās no tēmu daudzuma. Lugā asi izvirzīti jautājumi par modrību un uzticēšanos. Aizsākta arī nopietna saruna par nepieciešamību būt jūtīgam un pacietīgam; tā Laima audzina Gusti, kuru nolādētā pagātne padarījusi vienaldzīgu pret rītdienu. Pacilāti attēlota domu un cīņas biedru mīla, kas vieno Laimu un Vītolu.

No četrām minētajām Brodeles lugām «Skolotājs Straume» tikai daļēji skar kolhozu kustību, bet pārējās trīs pilnīgi veltītas šai tēmai. Pēc lugas «Dedzīgās sirdis» parādīšanās kļūst skaidri tie dziļie iemesli, kāpēc Brodele pievērsusies kolhozu tēmai. Svarīgi ir, ka viņa labi pazīst laukus un izjūt lauku dabu, taču vēl daudz svarīgāks tas dziļais iespaids, kādu rakstniece guvusi no sociālistiskā laikmeta, kurš izraisa straujas un radikālas pārmaiņas cilvēku dzīvē un psihē. Šīs pārmaiņas sevišķi spilgti redzamas bijušo viensētnieku, tagadējo kolhoznieku dzīvē, tāpēc arī lugas «Dedzīgās sirdis» degpunktā ir jaunas psiholoģijas, jaunu ētisku normu, jaunu kolektīvā darbā radušos īpašību veidošanās.

Šai pašā lugā ir arī izkristalizējies pareizs idejiski kompozicionālā atrisinājuma princips. Lugas fināls — kolhoznieku kolektīvs iet sestdienas talkā stādīt parku — organiski izriet no izraudzītā žanra pamata, noslēdzot stāstu par dedzīgajām sirdīm ar gaišu kolektīvu svētku noskaņu.

Gluži pretēji buržuāziskajai morālei risināti mūsu laika biedres Maijas Lazdas pārdzīvojumi lugā «Avārija», kad uzzina, ka viņas līgavainis Jānis Kaugurs tišuprāt nav aizsūtījis vajadzīgo detaļu Maijas sāncensim sociālistiskajā sacensībā — kombainierim Laukam. Maija kļuvusi par uzvarētāju ar krāpšanas, ar līgavaiņa nekrietnās rīcības palīdzību. Viņa spriež un jūt tā: ja Kaugurs varēja viņas dēļ izdarīt pārkāpumu, tad viņš ir morāli negodīgs, bezprincipu cilvēks, un skaidrs, ka Kaugurs viņu necienī un nemīl. Maija saprot mīlu citādi, viņa citādi, mūsu laikiem

atbilstoši novērtē līgavaiņa rīcību un sarauj ar Kauguru draudzības saites. Ar Maijas rīcību konkrētā, individuālā gadījumā autore parāda radikālo atšķirību starp mūsu un buržuāzisko ētiku un mūsu taisnīgo un principiālo cilvēku garīgo skaistumu.

Autore izvērš un padziļina tēmu par komunistisko jūtu audzināšanu. Tomēr lugai nebija cerēto panākumu. Kā izskaidrot, ka kritika un skatītāji uzņēma to tik vēsi? Lugā pareizi atspoguļota padomju meitenes pirmrindnieces rīcības loģika. Ja Maija sociālistiski izturas pret darbu, pret cilvēkiem, pret sevi, tad viņai vajag asi reagēt uz jebkuru netaisnību, uz jebkuru neīstuma izpausmi. Kad viņa saduras ar mīlota cilvēka «neglīto» rīcību, viņa visai skaidri izjūt līgavaiņa kļūdas un šķiras no viņa.

Taču dzīvē vecie uzskati vēl ilgi mājā blakus jaunajiem uzskatiem un attiecīgos gadījumos liek sevi manīt. To Brodele ļoti labi parādījusi lugā «Upesciema pavasaris». Kad budži aizdedzinājuši kolhoza priekšsēdētāja Lazdas māju, Lazda saprot: ienaidnieki cer, ka viņš pametīs kolhoza klētis un skries dzēst pats savu degošo māju. Lazda tomēr paliek klētī, bet tai pašā laikā jūt, ka privātīpašuma instinkts viņā vēl ļoti stiprs, un novēršas, lai neredzētu ugunsgrēku. Šeit dzīvi un pārliecinoši parādīta zināmā plaīsa starp jūtām un prātu, uzsvērtā komunistiskās apziņas grūti izcīnītā uzvara.

Turpretim lugas «Avārija» varonei prāts bez ierunām valda pār jūtām. Prāts liek viņai šķirties no līgavaiņa. Sāp sirds, taču viņa ne mīkli nešaubās, ka no līgavaiņa jāatsakās. Maija ir absolūti pārliecināta par savas rīcības pareizību. Šāds kategoriskums padara Maijas raksturu pārāk racionālu un samākslotu. Manuprāt, šādu sarežģītu psiholoģisku rīcību vajadzēja sniegt citā aspektā, nekā to dara Brodele. Lugā ir runa par jauniem mīlas kritērijiem, tāpēc te vairāk vietas derētu ierādīt diskusijām un strīdiem. Dramaturgs Hikmets lugā «Divi stūrgalvjī», kur tiek apspriesti mīlas morālie pamati un aicināts cīnīties ar nāvi, cenšas argumentēt savu uzskatu pareizību,

izskaidrojot personāžu rīcības un tieksmju sabiedrisko nozīmi. Viņš bieži izmanto intermēdijas, monologus, personāžu tiešo vēršanos pie skatītājiem utt. Pateicoties šādiem paņēmieniem, luga iedarbojas daudz enerģiskāk un aktīvāk nekā parastā psiholoģiskā luga. Tā kā lugai «Avārija» trūkst polemiska spēka un nav meklētas aktīvākas izpausmes formas, tad izvirzītās tēmas nozīmība nav scēniski pietiekami atklāta.

Komēdija «Dace meklē laimi» veic nopietnu uzdevumu, morāli iedarbojoties uz jaunatni, kurai ir kļūdains priekšstats par laimi.

Dace ir gluži jauna meitene, nule beigusi vidusskolu. Viņai jāizvēlas dzīves ceļš. Viņa izvēlas pilsetu. Tur skaļums, jautrība, tur var iekārtoties tīrā un vieglā darbā, var sastapt izglītotus, interesantus, turīgus līgavaiņus. Tā Dace iztēlojas laimi. Brodele pārliecinoši, viegliem vilcieniem, bez jebkāda uzsvēruma parāda meitenes iecerētās laimes parazitisko raksturu. Daces princips ir ņemt no sabiedrības iespējami vairāk un dot pretī iespējami mazāk. Tā viņa raugās uz savu darbu un, sēžot gaišā un siltā telpā, turpina garas personiskas sarunas pa telefonu, šķirsta modes žurnālus, bet nevēlas un neprot turēt kārtībā pat ienākušos rakstus. Bieži apmeklē teātrus, taču viņu neinteresē lugas, jo tad vajag censties izprast autora domas un pašai domāt. Meiteni interesē tikai teātra tenkas, kas saistās ar publikas iecienītiem aktieriem. Pats galvenais — viņai gribas iziet pie vīra, taisīt «labu partiju», lai tad nebūtu nemaz jāstrādā.

Laime, kuru meklē komēdijas varone, ir tukša laika nosīšana, veģetēšana bez jebkādiem nopietniem mērķiem un ideāliem. Šāda laime var apmierināt tikai primitīvus, neizvēlīgus cilvēkus, tā galu galā cilvēku morāli deģenerē un padara nelaimīgu.

Brodele gribējusi galvenokārt brīdināt jaunatni no nepareizi izvēlētām dzīves pozīcijām, no mietpilsoniskās tiekšanās pēc lēti iegūstamas laimes. Viņa sniedz pārbaudītu laimes izskaidrojumu: darbs, kas

nes labumu citiem un sev, ir pats drošākais laimes avots. Viņa ilustrē to ar kolhoznieces Alīdas likteni. Alīda sen jau mīl Stefanu Spēlmani. Viņai sāpīgi noskatīties, ka Stefans dzer, ka slikti vada kolhozu un beidzot ar vieglu sirdi pamet to. Alīdu ievēl par kolhoza priekšsēdētāju. Viņai izdodas nolaisto un trūkumā iegrimušo kolhozu izvest uz panākumu ceļa. Tagad viņa sāk aizmirst nodarīto pārestību, jūtas laimīga, jo ir vajadzīga un spējīga sniegt sabiedrībai labumu.

Lugas nobeigumā autore apbalvo uzticīgo, strādīgo Alīdu. Stefans beidzot iemīl viņu. Toties glītā, pikantā pilsētniece Dace, šī vieglās, dikās laimes meklētāja, piedzīvo skandalozu izgāšanos: cerības par izdevīgu apprecēšanos sabrūk.

Ar finālu autore nostiprina lugas pamatdomu: pie mums necienī cilvēkus, kas rūpējas tikai par savu labklājību un dzenas pēc lētas laimes, pie mums ir godā strādīgi un idejiski laudis. Tātad ne vien no morālā, bet arī no praktiskā viedokļa labāk ir izraudzīties darba dzīves ceļu. Komēdijas pamācošais noslēgums šeit ir it kā vietā, jo komēdija rakstīta ar nolūku atturēt jaunatni no nepareiza soļa, no aplamas dzīves ceļa izvēles. Tomēr autore pārāk tieši pretstata laiskās Daces neveiksmes tām laimīgajām beigām, kādas pieredz kolhoznieces Alīda un Skaidrīte.

«Dace meklē laimi» ir komēdija. Šim žanram atbilst arī pašas varones raksturs. Daces dzīves ideāli ir slikti, bet viņa pati nav sliktā, pareizāk sakot, vēl nav sliktā. Nelaime tā, ka viņa nepiedodami vieglprātīga, ka viņas kritērijs par labu un sliktu ir pārāk paviršs, ka dzīvo pilnīgi bez jebkādas domāšanas, bet, kā zināms, šādi radījumi visvājāk aizsargāti pret saindēšanos ar mietpilsonības bacīliem. Gluži loģiski, ka Dacē sāk attīstīties sveši centieni, tomēr tie vēl nav paspējuši laist dziļas saknes. Vēl ir iespējams iznīcināt parazitiskās tieksmes. Dace vēl ir labojama. Smiekliem par viņu jābūt ārstējošiem, nevis iznīcinošiem. Smieklīgās situācijas, kurās Dace aiz savas ap-

brīnojamās paviršības un nevīžības nokļūst, nav aizvainojošas, tās veidotas vieglā komēdijas stilā. Daces trūkumi — nolaidība, vieglprātība, atbildības sajūtas trūkums, gaisīgums, naivā koķetēšana — izraisa smaidu, jo tie zināmā mērā saistīti ar jaunību, tie neaizvaino, neatstumj, taču šobrīd vēl nekaitīgajā Dacē jau vērojami kaprīzas, alkatīgas sievietes rakstura vilcieni. Par tādu Dace var kļūt, ja viņa laikā nenāks pie prāta.

Rakstniece atstāj atklātu jautājumu, vai varone labosies vai slīgs uz jauno pusi. Lai gan daži dogmatiskie kritiķi kategoriski pieprasīja labošanos lugas noslēgumā, Brodele tomēr uzskatījusi, ka komēdija, atstājot Daces likteni galīgi nenospraustu, vairāk ierosina skatītājus domāt un apsvērt. Tāpēc pašreizējam noslēgumam ir liela audzinoša nozīme. Atbilstoši tādām radošam uzdevumam Daces tēls ir pareizi izveidots.

Vispār komēdija ir viegla un gracioza, tikai jāatzīst, ka autore nav piešķirusi pirmajam cēlienam komēdijas rosīgumu, tas padevies garš un smagnējs.

Nopietno personāžu — Alidas un Spēlmaņa traktējumā ievērota komēdijas žanra specifika. Alidas raksturā uzsvērtā viņas labvēlīgā izturēšanās pret cilvēkiem un morālā skaidrība. Spēlmanis bieži izraisa smaidu ar savām ironiskajām replikām. Cenzdamās paplašināt darbības sfēru, rakstniece nebīstas no sarežģītas kompozīcijas. Darbība norisinās gan uz laukiem, gan pilsētas iestādē, gan komunālā dzīvoklī, darbojas visdažādākie paligpersonāži. Komēdijā ir arī jaunievedums: tanī iepītas dziesmas, kas saistītas ar dziedātāju noskaņojumu. Melodija palīdz visā pilnībā mākslinieciski izpaust jūtas un domas. Pirmajā cēlienā Dace atraida pielūdzēju Andreju ar jautru dejas dziesmu. Meitene, pilna liksmu cerību, dodas uz pilsētu.

Spēlmanis nav atradis pilsētā patiesi atbilstošu darbu un atgriežas kolhozā. Nu viņš skaidri zina, ka laime meklējama šeit, kur dzīvo Alida, kuru viņš cienī un mīl. Nakts... Mēnesnīca, zvaigznes mirdz,

bet Alīdas mājiņa tumša. Šai romantiskajā situācijā Spēlmanis stingri apņēmies iekarot savu laimi, dzied par jaunajām jūtām un domām. Dziesmas ir vienkāršas, naivi poētiskas, tās tuvas tautas komēdijas vai Alunāna tautisko dziesmu spēļu stilam. Komēdijā «Dace meklē laimi» mēs redzam atdzimstam šo populāro un viegli saprotamo žanru uz mūsdienu dzīves materiāla pamatiem.

Gods kam gods: šis pirmais mēģinājums Annai Brodelei izdevies gluži labi. Radīta idejiski skaidra, dedzīga, daudzpusīga, interesanta un plašām aprindām pieejama komēdija. Šai žanrā autore varētu sekmiņi strādāt, jo viņai piemīt skaidrs un svaigs tautas humors.

Taču rakstniece turpmākajā darbā neaizraujas ar komēdiju tēmām, bet izraugās varonības elpas apdvestu materiālu. Viņas nākamā luga «Nemirstīgā jaunība» veltīta vienpadsmit Valmieras komjauniešiem. Brodele atkal atradusi interesantu un pareizu pieeju tēmas vienreizības un savdabības atsegšanai. Viņa redz nevis pagrīdes revolucionārās kustības dalībniekus vispār, bet jaunus, gados jaunus varoņus. Un patiešām, Valmieras komjaunieši bija lielākoties skolnieki. Šie pusaudži veica nobriedušu, vīrišķīgu cīnītāju darbu. Viņi bija stipri kā rūdīti revolucionāri, kad viņus pratināja un spīdzināja, kad veda sodīt ar nāvi.

Komjauniešu heroiskie, aizkustinošie tēli lugā «Nemirstīgā jaunība» dveš vienreizēju satraukumu, tie ir jaunieši, kuriem atklājusies pārsteidzošu izjūtu pilna pasaule. Šī drāma daudzējādā ziņā atšķiras no Brodeles pārējām lugām. Tā nestāsta par šodienu, un tomēr arī tanī autore turpina jaunā cilvēka psiholoģijas pētīšanas darbu.

No vēstures mēs zinām, ka Valmieras komjauniešu dzīve un darbība bija pilnas trauksmainu notikumu. Viņi veica daudz varoņdarbu, bija veikli konspiratori. Policija organizēja nenotveramo puīšu izsekošanu, rīkoja provokācijas. Tātad autorei bijis viņas rīcībā materiāls skaudri sīzetiskas drāmas radīšanai,

tomēr Anna Brodele, rūpīgi izstrādājama psiholoģisko līniju, notikumiem pieskārusies tikai garām ejot. Pat tādās spēcīgās epizodēs kā policijas provokācija vai varonīgo ieslodzīto pratināšana darbība izteikta tikai lakoniski. Ar lielu iekšēju līdzdalību attēlota jauno varoņu garīgā pasaule — viņu centieni, jūtas un domas. Liriskums piešķir šai drāmai īpašu skaistumu.

Lai šādā liriskajā kompozīcijā kontrrevolucionārās buržuāzijas un zvērīgās policijas pārstāvji nenotušētos, Brodele iepinusi darbībā īsas scēnas — intermēdijas pamfleta stilā, kurās darbojas minētie pārstāvji, visā kailumā atsedzot savu nežēlību un asinskāri. Diemžēl, dramaturģes interesantais nodoms šajā ziņā realizēts samērā neveiksmīgi — intermēdijas iznākušas primitīvas.

Drāma «Nemirstīgā jaunība» ievērojama vēl tai ziņā, ka te autore pilnīgi atbrīvojusies no dzīves protokoliskā atveidojuma. Jūtama tiklab attēlojamā materiāla, kā izteiksmes līdzekļu stingra atlase un dziļi izdomāts radošs nolūks pirmām kārtām atklāt cilvēku un notikumu būtību, parādot garīgo skaistumu, kas Valmieras meitenes un jaunekļus padarījis nemirstīgus.

Annas Brodeles daiļradi raksturo idejiskās pozīcijas skaidrība un noteiktība. Autore zina, par ko un pret ko cīnīties. Viņa konsekventi un asi uzstājas pret vietējiem hitleriešu sabiedrotājiem, pret sīkīpašnieciskās ideoloģijas nesējiem, pret lētas laimes un parazitiskas eksistences cienītājiem. Viņa cīnās par padomju cilvēku, komunisma cēlāju morālo atbildību viņu cildenajam uzdevumam. Šodienas propagandistiskie uzdevumi sniedz viņai tēmas un sižetus, viņa raksta savas lugas tā, lai tās palīdzētu skaidrāk saskatīt rītdienas uzdevumus un stiprinātu vēlēšanos cīnīties par to izpildi.

Autore cenšas saistīt sociālistiskās ražošanas uzlabošanu ar uzdevumu morāli audzināt cilvēku sociālistisko ideju garā, cenšas parādīt padomju cilvēka praktisko un ētisko centienu vienotību. Brodeles

lugās labāko cilvēku individuālais dzīves ceļš parasti nav šķirams no tautas progresīvajiem centieniem. Pat tur, kur galvenokārt traktē cilvēku pasaules uzskatus vai intimās dzīves morālo problemātiku («Skolotājs Straume», «Dace meklē laimi», «Avārija»), tie netiek izolēti no cilvēku praktiskās darbības. Lugas vienmēr atgādina skatītājiem, ka ģimene nav nekāda patstāvīga, neatkarīgi eksistējoša šūniņa, bet liela organisma — tautas daļiņa.

Brodele nekad nerāda «cilvēka gara dzīvi» komu-nālā dzīvokļa vai lepnas vasarnīcas ietvaros. Viņas lugās vienmēr sniegts skaidrs, nepārprotams idejiski politisks raksturu un rīcības vērtējums, tā ka skatītājam nevajag minēt, ko autors domājis. Lugās plaši izmantoti būtiski strīdi, pārdomas un prātojumi. Daži literāti izturas noliedzoši pret šādu paņēmienu, uzskatot to par nemāksliniecisku, kaut gan daudzos visu atzītos mākslas darbos sastopami plaši izvērsti prātojumi un autora novirzes. Idejiski spriedumi un prātojumi dramaturģijā ir likumīgs līdzeklis autora domas izpaušanai, tikai tiem jāietver sevī vai nu jaunas patiesības jaunas puses. Tos var attaisnot tad, kad tie bagātina lugu. Idejiskie strīdi un prātojumi Brodeles lugās skar svarīgus jautājumus, tikai gribētos, lai viens otrs no tiem būtu īpatnējāks un ar bagātāku kolorītu.

Tas, ka Brodele parādījusi kolhoznieku dedzīgās sirdis, cilvēku iniciatīvas mošanos, viņu neatlaidību kļūt labākiem, gudrākiem, krietnākiem, ir neapšaubāmi ievēribas cienīgs darbs. Tas, ka, strādājot pie mūsdienu tēmas, viņa cenšas parādīt morālā progressa un plašu sociālistiskās pārveidošanas procesu savstarpējo sakarību, neapšaubāmi pelna atzinību. Rakstniecības prasme atrast un attēlot nozīmīgu tēmu ir acīm redzama.

Brodele zina, kā tauta runā: viņas lugās lielākoties ir tēlaina, dzīva, spilgta valoda, kas pareizi atklāj personāžu individualitāti. Taču gadās arī, ka talantīgi uzrakstītajā tekstā sastopami pelēki, nenozīmīgi, steigā sacerēti dialogi.

Brodeles daiļrade liecina par viņas prasmi radīt dzīvus, individuālus raksturus dažādos žanros. Viņas lugās pārliecinoši dzīvo un darbojas dramaturģes sirdij tuvie vienkāršie ļaudis. Ilgi paliek atmiņā lirisko jauno revolucionāru rūpīgi iezīmētie tēli, tāpat kā asi komēdiskās situācijās parādītie liekēži un dikdieņi. Tēlu veidojums liecina, ka autore labi pazīst skatuvi. Viņa sistemātiski strādā, meklējot labākus paņēmienus, kā izteikt un iemiesot tēlos lugas idejisko saturu. Neatmaidīgi strādādama pie daudzplānu lugas kompozīcijas, viņa «Dedzīgajās sirdīs» sasniegusi labus rezultātus. Pēdējos darbos jūtama dramaturģes interese par jauniem mākslinieciskiem izteiksmes līdzekļiem (dziesmiņas komēdijā «Dace meklē laimi», intermēdijas drāmā «Nemirstīgā jaunība»).

Beidzot vēl jāatzīmē Brodeles stingrā ētika, viņas darbos var sastapt mākslinieciski vājas lappuses, bet viņa nekad nav pielāgojusies atpalikušu skatītāju sliktajai gaumei, kā to dažkārt, diemžēl, dara pat pieredzējuši un talantīgi literāti, kuri, gribēdami gūt viendienas panākumus, sacer sentimentāli raudulīgas vai banāli komiskas scēnas.

Tomēr Brodeles radošo sasniegumu nozīmi pazemina shematisms un detaļu nevienāda mākslinieciskais līmenis. Lai novērstu šos trūkumus, jāsaprot to rašanās cēloņi. K. Staņislavskis brīdinājis aktierus no priekšlaicīgiem mēģinājumiem iemiesoties tēlā, tas ir, viņš uzsvēris, ka aktierim labi jāpazīst, intensīvi, konkrēti jāizjūt tēls, iekams viņš var ar pilnīgu pārliecību stāties pie *īstā* lomas apgūšanas darba, pakāpeniski iedzīvojoties attēlojamā personā. Tāpat dramaturga darbā svarīga ir viņa iekšējās bagāžas bagātība, kad viņš pāriet no priekšdarbiem uz lugas rakstīšanu. Pūlēdamās izprast, kā radušies šie robi Brodeles daiļradē, esmu secinājusi, ka Brodele laikam steidzas un sāk rakstīt lugu jau tad, kad vēl pati nav iedziļinājusies līdz galam tēmā un raksturos, tas ir, kad radošais nodoms vēl nav pilnīgi nobriedis un izkristalizējies. Aiz šās nepacietības viņas darbos šad tad sastopamas mazāk izstrādātas vietas ar

zemāku māksliniecisku līmeni. Vajadzētu uzveikt tieksmi tūlīn sēsties pie rakstāmgalda un uzrakstīt visu, kas savilņojis, vajadzētu pievērst lielāku uzmanību priekšdarbiem, būt elastīgākai, meklēt laba atrisinājuma vietā vēl labāku.

Nevaru atstāt nepieminētu mūsu kritikas attieksmi pret Annas Brodeles daiļradi. Recenzenti bieži vien kritizē ne īstos, bet iedomātos trūkumus. Tā, piemēram, viņi uzstādīja tautas komēdijai «Dace meklē laimi» tādas prasības, kādas būtu vietā, runājot par augsta stila komēdiju, un no šā viedokļa nosodīja autora komēdisko tēmas traktējumu. Analizējot lugu «Avārija», nekur nepieminēja autore māksliniecisko drosmi; interesantā drāma «Nemirstīgā jaunība» tika pilnīgi ignorēta. Kritika vispārējos vārdos atzīst, ka Brodeles dramaturģija ir politiski nozīmīga, ka tēmas ir aktuālas, bet neatzīmē Brodeles novatorismu, neskata viņas dedzīgo aizraušanos ar komunistiskās psiholoģijas atveidi.

Rakstniekam, kurš nolēmis mākslinieciski iemūžināt to, kas šodien rodas, jāuzveic savas īpašas grūtības, tāpēc būtu nereāli gaidīt un prasīt, lai mēģinājums attēlot to jauno, kas radies dzīvē un cilvēku raksturos, vainagotos ar simtprocentīgiem panākumiem, taču kritika attiecībā uz Annas Brodeles darbu bieži vien lietojusi šauri estētisku mērauklu un nav pratusi ne redzēt, ne priecāties par to, ko autorei izdevies sasniegt, attēlojot mūsu laikmetu.

Brodele ir viena no Padomju Latvijas dramaturģijas pamatlicējām. Pašlaik viņu savā varā aizrāvusi proza, tomēr cerēsim, ka viņa atkal atgriezīsies pie dramaturģijas un ka kritika novērtēs dramaturģes darbu ar saimnieka vēriņo aci un sagādās autorei mierīgu atmosfēru padziļinātam daiļrades darbam.

GUNĀRA PRIEDES DRAMATURĢIJA

Latvijas vasara ir dzidra un svaiga. Tā līdzīga siltu zemju pavasarim. Dažkārt saule cepina pa istam, bet bieži vien gadās vēsas dienas un lietus. Kaut arī tā, savā laikā zied puķes un nogatavojas augļi. Vasara, kuru Uģis Daugavietis pēc celtniecības tehnikuma beigšanas pavada kolhozā «Rīts», izvēršas viņam diezgan skarba. Strādādams kolhozā par būvtehniķi, viņš sākumā nevar atrast kopēju valodu ar kolhozniekiem. Uģis iemīlas celtnieku brigadieru meitā, bet drīz vien pārlicinās, ka Dacei viņš var būt tikai labs draugs. Un tomēr galu galā vasara ir jauka. Marts rudenī saka: «Uģis vienkārši ir pieaudzis. Mazulis kļuvis par vīru.» Tā nav tikai skaista frāze pirms priekšskara aizvēršanas, bet gan visas lugas «Jaunākā brāļa vasara» gaitas rezultāts. Sākumā Uģis domā, kā skolā iegūto zināšanu pilnīgi pietiek visiem dzīves gadījumiem, uzskata sevi par speciālistu, kas var pamācīt kolhoza celtniekus. Bet paiet vasara, un Uģis saprot, cik daudz vērtīga iemācījies no kolhozniekiem. Tagad viņš prot saskatīt ne tikai celtnes, bet arī cilvēkus, kuri ceļ.

Uģis ir jaunielis, kuru izaudzinājusi padomju iekārta. Viņš nekļūdīgi pēc nojautas atšķir labu no ļauna. Bet lugas sākumā viņš neprot aktīvi cīnīties pret ļaunumu. Vecākā brāļa Marta sievai Monikai, kad tā «okupē» viņa istabu, Uģis nespēj pretoties un atkāpjas bez cīņas.

Kolhozā Uģis uzreiz tiek ierauts sadursmē un cenšas cīnīties par savu taisnību, daudz nešķirojot pretiniekus. Viņš nonāk konfliktā gan ar godīgo brigadieru Pudānu, gan ar blēdi Ojāru, gan ar kolhoza šo-

feri Kārli. Sajās sadursmēs Uģis iegūst izturību, operativitāti. Viņš uzvar.

Uģim Daugavietim sākumā piemīt nevajadzīgs asums un pārsteidzība. Viņš spriež, neiedziļinoties ne cilvēku psiholoģijā, ne konkrētajos apstākļos. Patī dzīve pierāda, ka viņa uzskati ir nepareizi. Kolhoza šoferis Kārlis, kas, skaidri redzams, nogājis no istā ceļa, draudzējas ar Ojāru un negodīgi izturas pret Daci. Taču izrādās, ka Kārlī dziļi mājō arī godīgums, cilvēcīgums, kas beidzot, Daces mīlestības spārnots, uzvar.

Apzinājies savus trūkumus, lugas varonis cenšas tos novērst, meklē vēl ciešākus sakarus ar dzīvi. Mainās viņa priekšstats par cilvēkiem un dzīvi, mainās viņa nākotnes plāni. Viņš vairs nedomā iestāties augstskolā, viņš atgriezīsies rajonā: «Gribas būt tur, kur esi vairāk vajadzīgs... palīdzēšu celtniekiem, pats pamācīšos no viņiem...» Šādas jaunas domas un enerģisks lēmums uzskatāmi parāda, ka Mazulis kļūvis par vīrieti.

Vecākā brāļa Marta filozofija sarežģītāka. Viņa gleznas ieguvušas popularitāti, panākumi sagrozījuši galvu, viņš kļuvis iedomīgs, bieži rīko skandālus. Tiek pat izvirzīts jautājums par viņa izslēgšanu no Mākslinieku savienības. Īpašība pieņemt negaidītus lēmumus, acīm redzot, piemīt visiem Daugaviešu dzimtas locekļiem. Marts nolemj pašos pamatos mainīt savu dzīves veidu. Viņš pamet sievu ar bērnu un aizbrauc uz laukiem, nevienu pat nebrīdinājis. Sākumā viņš arī tur neatrod iedvesmojošu tēmu. Lai aizpildītu brīvo laiku, mākslinieks aņņemas izkrāsot istabas tajā pašā mājā, kurā apmeties jaunākais brālis. Martam atklājas celtnieku prieki un bēdas. Īsā laikā viņš uzmet lielas gleznas skici. Jūtams, ka viņš atkal atradis pamatu zem kājām ir dzīvē, ir mākslā.

Negribu apstrīdēt, ka dzīvē ir tādi laimīgi gadījumi, kad nomaldījies mākslinieks ātri sameklē pareizo ceļu. Bet rodas jautājums: ko var secināt par tāda mākslinieka atgriešanos?

Spriežot pēc lugas faktiem, Marts ir bohēmielis.

Viņš pārāk viegli pārvar savus nepareizos uzskatus, maina vecās dzīves takas. Līdz ar to dramaturgs Priede nedod skatītājam iespēju visā pilnībā izprast, ka bohēma ir smaga un bīstama slimība, kas sagrauj ne tikai mākslinieka morāles pamatus, bet arī talantu. Tāpat citos jautājumos autors aizstāv Martu. Visi sarežģījumi viņam atrisinās pārāk viegli. Nopietnā meitene Ilga iemīlējusi vieglprātīgo, tomēr talantīgo mākslinieku. Viņa smagi pārdzīvo to, ka Marts ir precējies ar Moniku, bet vēl vairāk, ka viņa bērnam būtu jāaug bez tēva. Taču drīz vien redzam, ka arī šī pretruna nokārtojiesies: Ilga ir ar mieru dzīvot kopā ar Martu, arī bērnu viņi neatstās. Marts cieši apgalvo: «Mēs darīsim visu, lai no viņa izaugtu labs cilvēks.»

Mākslinieka Marta sižetiskā līnija iezīmēta pavirši. Sarežģīti psiholoģiski procesi, rakstura pavērsieni, piemēram, Kārļa pāraugšana, parādīti diezgan nepārliecinoši. Kritika pareizi šīs vainas saistīja ar dramaturga iesācēja pieredzes trūkumu un pareizi novērtēja lugas gaišo kopskanējumu. «Jaunākā brāļa vasarā» skaidri redzams mūsu dzīves optimisms. Priede ir patiesīgs rakstnieks. Viņš ar dziļu sarūgtinājumu runā par ļaudīm, kas atrodas pagātnes palieku varā. Viņš runā par to bez panikas, nepārspilējot negatīvās parādības. Tieši otrādi, attēlojot īsredzīgus, vāja rakstura cilvēkus, autors visu laiku izvirza jautājumu par viņu pāraudzināšanu.

Ja lugu aplūko formāli, tad tajā var atrast diezgan daudz negatīvu tēlu: Monika, Ojārs, skandālists Marts, Kārlis, kas viegli pakļaujas svešai ietekmei, pašlabuma meklētāja Ērika, Uģa draugs Rūdolfs... Taču ne jau tāpēc vien rakstīta luga, lai parādītu šos sārņus. Priede gribējis runāt par mūsu veselīgo, darbīgo, pašreizējīgo jaunatni. Tātad viņam vajadzēja parādīt arī tās trūkumus.

Uz Priedes lirisko drāmu «Jaunākā brāļa vasara» visā pilnībā attiecas padomju literatūras jauno periodu raksturojošie Andreja Upīša vārdi. Vēstulē Latvijas padomju rakstnieku trešajam kongresam

viņš raksta: «Viņa paša (*rakstnieka*. — A. L.) mākslinieciskā pilngadība ar iesakņotas komunistiskās ideoloģijas radošā spēka klātumu atļauj viņam līdzšinējos norūpējušos, bieži vien pat smagas nastas noliktos tipus un tēlus izlietot tikai paša aicinātos palīgos, bet sociālistiskā reālisma centrālo noteicēju lauku pirmo reizi pildīt ar savas zemes pilntiesīgiem saimniekiem...»

Tas, ka Priede savā drāmā ar lielu patiesīgumu parāda pozitīvo varoni, nosaka šī darba nozīmi latviešu dramaturģijā. Jaunā dramaturga pirmais darbs liecināja par viņa talanta savdabību, par mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu meklējumiem. Skaidri redzams, ka Priede nevēlas izmantot ārējus efektus. Lugā kaislības nekur neizlaužas uz āru, tajā nav «sensacionālu» notikumu (vienīgi trešajā cēlienā izraisās sadursme starp Uģi un Kārli, kā arī motocikla katastrofa aiz skatuves).

Autors parāda cilvēkus ikdienas dzīvē, viņu ierastajā darbā. Šādos ikdienas apstākļos veidojas pretrunu samezgļojumi, izaug sadursmes, rodas nepieciešamība enerģiski cīnīties. Dramaturgs konsekventi atsakās uzpūst konfliktus, mākslīgi sakarsēt morālo un psiholoģisko lugas atmosfēru. Tāds pieklājīgs, neuzbāzīgs dabiskums dažam var likties attaisnojams tikai ar autora iesācēja skatuves likumu nezināšanu. Tomēr luga «Jaunākā brāļa vasara» liecina tieši pretējo. Priede apzināti izvairās gan no pārāk tiešiem risinājumiem, gan no melodramatiska pārspilējuma. Brāļi Daugavieši pazaudējuši vecākus Jelgavas bombardēšanas laikā. Šo skumjo stāstu varētu pasniegt ļoti «iespaidīgi», bet Egils izlīdzas ne vairāk kā ar desmit skopām, toties izteiksmīgām rindiņām. Arī vecāko brāļu aizkustinošā attieksme pret mazuli Uģi ļoti lakoniska un atturīga. Dramaturga daiļrades savdabība visspilgtāk izpaužas Monikas tēla atveidojumā.

Monikas rīcība atklāj viņu kā rūdītu spekulanti, krāpnieci, izvirtuli, kas dzīvi vērtē vienīgi atkarībā no savām personīgām interesēm. Viņai nav sirds. Pat

pašas dēlīnš Monikai nav mīļš. Monika ir spilgts tēls. Daudzi autori, atveidojot negatīvos personāžus, pēc iespējas sabiezina tumšās krāsas, bet Priede mēģina izvairīties no neestētiskiem pārspilējumiem un rupjiem kontrastiem. Saimniece Moniku ar bērnu izliek no dzīvokļa. Var iedomāties, cik «izteiksmīgi» šāda pamesta sieviete, kas meklē patvērumu, stāstītu par notikušo, gan lamātu aizbēgušo vīru, gan censtos radīt līdzjūtību pret sevi. Priedes lugā Monika uzvedas visai delikāti: «Mūs abus, manu dārgumiņ, izdzina no dzīvokļa...» Vispār Monika ir izskatīga, ar jautru raksturu un pat liekas diezgan naiva. Taču ārējais portrets tikai padziļina riebumu pret viņas nekrietno būtību.

Dramaturgam Gunāram Priedem ir visai smalka tehnika. Marts pat tēlots kā estēts. Cik amizanti redzēt izcilu mākslinieku kā vienkāršu «mālderī» notraipītā apgērbā krāsojam kolhoza brigadiera Pudāna mājas sienas.

Franču dramaturģijā parasts paņēmieni ir ievest lugā personāžu, kas nav tieši iesaistīts spraigajā darbībā, bet, no malas noskatoties tajā, komentē personāžu raksturus un rīcību. Priede prasmīgi izmanto šo paņēmieni. Otrajā ainā «mālderis» Marts, vērodams «Mazuļa» naivās izdarības un pareizi novērtēdams viņa ilūzijas, to paskaidro skatītājiem. Tādējādi šī epizode iegūst liriska humora nokrāsu.

Savu otro lugu «Lai arī rudens» Gunārs Priede tāpat nosaucis par «lirisku drāmu». Domu, kuru autors pirmajā lugā izsaka tikai starp citu, «Lai arī rudens» izvirza priekšplānā: bieži vien mēs nevēlamies iepazīt cilvēku, tāpēc arī necināmies par viņu tā, kā vajadzētu. Valters nebūt nav labāks par kolhoza šoferi Kārli. Valters — nedisciplinēts matrozis, siržu laužējs, pametis meiteni ar bērnu, bērns miris. Nonākot priekšnieka — bocmaņa Dzintara mājā, Valters uzsāk romānu ar Dzintara māsu Elgu. Dzintars, atradis savās mājās Valteru, atmasko viņu un grib dzīt prom. Bet tad iejaucas Dzintara māte, Elga, jaunieši, kas ar Valteru iedraudzējušies, un arī pats autors. Viņi grib,

lai Valters paliek. Puisis ir gan nogājis no ceļa, sapinies pretrunās, bet jāzina, kāpēc tāds kļuvis. Nekas nav vieglāk un kaitīgāk kā nosodīt cilvēku, neiedziļinoties apstākļos, saka autors. Valters bērnībā piederējis pie tiem nelaimīgajiem bērniem, kas auguši bez ģimenes. Viņa tēvs iemilējies kādā sievietē un aizgājis. Dēls audzis viens, mētājies pa pasauli un kļuvis rupjš. Šāda biogrāfija izskaidro gan jaunā matroža nelīdzsvarotību, gan reizē arī, pēc autora domām, attaisno cerību uz viņa morālu izveseļošanos. Cilvēks pēc dabas ir labs, sliktās īpašības, kas radušās dzīves apstākļu dēļ, var tikt izārstētas ar draudzību, mīlestību, darbu, ja vien ir patiesa vēlēšanās to izdarīt. Valters ļoti alkst pēc cilvēciska siltuma, pēc darbīgas dzīves.

Arī Dzintara sievas Ligitas vieglprātībai ir savs objektīvs cēlonis. Viņai jāstrādā nemīlamā profesijā. Aizrautīgo, atsaucīgo meiteni nokauj vīra Dzintara skarbaiss, bezdvēselīgais taisnīgums, no viņa godīguma «dažkārt vai nelabi paliek». Un Ligita mētājas, svaidās, meklējot glābiņu no skumjām. Ligita nolemj sākt strādāt «vienkāršu» darbu dārzkopībā, jo viņai patīk «stādīt, ravēt, skatīties, kā plaukst lapas, atveras pumpuri».

Linārs strādā par skolotāju, taču dara to bez sirsnības. Skolēni izsmej viņu, piešķir palamu Sausiņš. Viņš izturas tik korekti, atturīgi, pieklājīgi un pašapzinīgi, ka pat īstas jūtas un labas domas iznāk nedzīvas, vārgas. Priede parāda, cik sāpīgi viņu skar citu ironizēšana par viņa dīvainajām īpašībām. Taču patiesībā šis pedants ir ļoti gudrs un sirsnīgs. Viņš spēj izdarīt krasus lēmumus. Sapratis, ka pedagogija viņam ir tikai profesija, nevis aicinājums, Linārs aiziet no skolas.

Dramaturga ticība labajam cilvēkā, kvēlais aicinājums būt uzmanīgiem un smalkjūtīgiem katrā ziņā rod dzīvu atbalsi skatītāju sirdīs. Viņi jūt līdzī mātēi, Elgai un citiem, kas atbalsta Valteru. Taču šaubas izraisa Valtera cietsirdība pret sievietēm. Vai pietiek ar to, ka Valters divas trīs dienas paskumst par

pazudināto meiteni, vai pietiek ar to, ka viņš atzīst sevi par vainīgu? Negribot uzpeld atmiņā padomju cilvēku naidis pret pavadēju «Poēmā par jūru» un kinoscenārija autora Dovženko prasme iedegt skatītājos naidu pret mīlestības piedzīvojumu meklētājiem. Epizodes, kuras iecerējis Priede, lai attaisnotu lugas personāžu ticību Valteram, nav izdevušās. Valteram netiek paziņots, ka draugi izsauc viņu, lai dotos bīstamā reisā. Un draugu acīs viņš kļūst par dezertieri. Bet, kad izrādās, ka Valters nav zinājis par braucienu, nosodītāji spiesti atzīt, ka vēl nav viņu iepazīnuši. Pats varonis dziļi apvainots un pārdzīvo savu «dezertēšanu». Vai Valters pāraugs? Autors, skarot šo jautājumu, izsaka pārliecību, ka Valters galu galā nonāks uz pareiza ceļa. Tas izpaužas mātes replikā lugas noslēgumā: «Atnāks.» Visa luga stāsta, cik cilvēka audzināšana ir sarežģīts darbs un ka mēs bieži vien nepietiekami orientējamies cilvēku psiholoģijā, labprāt dodot vietu aizdomām. Taču jāatzīst, ka visai vāji apgaismota jautājuma otra puse. Audzināšana jāsaprot kā abpusēja — gan audzinātāja, gan audzināmā aktīva darbība. Valteram piemīt īpašības, kas liek ticēt, ka viņa audzināšana galu galā novedīs pie atzīstamiem rezultātiem. Tomēr, kad tieši vai netieši redzama tikai puīša stiprā vēlēšanās pāraugt, bet nav parādīts pats pāraugšanas ceļa sākums, jāatzīst, ka šeit mākslinieciskā konkrētība vēl nav ieguvusi mākslinieciskā vispārinājuma spēku.

Jaunākais brālis Uģis ir cilvēks, kas vienmēr saka visu acīs, būdams pārliecināts par savu taisnību. Šis īpašības pa daļai izriet no viņa principialitātes, pa daļai no virspusējās pieejas cilvēkiem un lietām. Tā kā Uģis ir vēl pavisam jauns, nepiedzīvojis, viņa paštaisnumam un dogmatismam piemīt zināma pievilcība. Taču paklausieties, kā bocmani Dzintaru raksturo viņa sieva: «Dzintars? Jā, stiprs, taisns, atklāts, godīgs... Ak! Viņš nekad nekļūdās, viņam nav nekādu vājību — un viņš tās nepiedod citiem, nē...» Šis cilvēka paštaisnums stāsta par neciešamu vienaldzību pret cilvēka dvēseli, tas liecina jau par aprobežotību.

Dramaturgs devis pietiekami materiāla pārdomām par to, cik daudz ļaunuma nodara šādi cilvēki.

Kornēlija Alsupe ir viens no galvenajiem lugas personāžiem. Būdamā vientuļa, viņa baidās no vecuma — sava skaistuma norieta. Viņa allaž neapmierināta ar sevi pašu, ar darbu, nododas skumjām. Jaukais, dzīvesprieka pārpilnais matrozis kļūst par viņas vēlās mīlas objektu. Viņa nevairās pat no negodīgiem paņēmieniem: nepazīņo Valteram par kuteru došanas jūrā. Kāds tad ir iemesls, kura dēļ Kornēlija tik asi izjūt skumjas, ka zaudē pat kontroli pār sevi? Autors izskaidro to tādējādi, ka viņa, likdama sevi kaislīgi iemīlēties, pati vienmēr palikusi aprēķinātāja. Kornēlija vienmēr baidījusies riska, izšķirošā soļa, tikai spēlējusies ar mīlestību. Par to viņa notiesāta ar auksto vientulību, no kuras izmisusi cenšas izrauties. Diemžēl, nevar noliegt, ka pastāv zināma līdzība starp šo risinājumu un sentimentāli psiholoģisko «sievietes likteņa» tēlojumu bulvāru romānos. Patiesībā Kornēlija tiek sodīta par to, ka viņa neiemīl padomju dzīvi un joprojām uzskata par sievietes uzdevumu pakļaut sev vīriešus. Tā ir drumstala no vecās pasaules. Priede, lai gan novērtē šādu sievietes tipu negatīvi, tomēr cenšas attaisnot to un izceļ viņas lomu Valtera dzīvē. Šīs sievietes dēļ Valtera tēvs pametis ģimeni, viņas dēļ izkropļota Valtera bērnība. Arī tagad Kornēlijas dēļ gandrīz izjūk Valtera draudzība ar kolektīvu.

Priedem šinī lugā ļoti labi izdevies sniegt smalku rudens noskaņu. Lugas virsraksts «Lai arī rudens» izteic šā gadalaika metaforisko, simbolisko nozīmi. Vēlreiz parādās autora iecere: neatsakieties palīdzēt arī tādiem ļaudīm, kas dziļi iestiguši dubļos! Atzīstama Priedes vairīšanās no tiešām replikām. Tomēr domai katrā ziņā jābūt skaidri izteiktai, taču šinī lugā ir pārāk daudz netiešu repliku. Pie tam tikai starp citu pieminētie Valtera pārkāpumi un neatsegtās Valtera un Kornēlijas biogrāfijas neatkarīgi no autora gribas noved pie šo tēlu mākslīgas morālas uzlabošanas.

✓ Luga «Lai arī rudens» tuva mums ar savu humāno ideju un konkrētiem tēliem. Taču manāms arī bistams simptoms — zināms atslābums raksturu un parādību precīzā novērtējumā.

Nākamā luga — «Normunda meitene» iepriecina jau tāpēc vien, ka lugā «Lai arī rudens» modušās bažas nav apstiprinājušās. Acīm redzot, Priede laikus prot pamanīt kaitīgos mikrobus un sekmīgi cīnīties ar tiem.

«Normunda meitenei» dramaturgs izvēlējis ļoti vienkāršu sižetu. Grupa Rīgas studentu aizbraukuši ražas novākšanas talkā uz nomaļu lauku nostūri. Kopīgā darbā jaunieši iepazīst cits citu. Visvaldi biedri ciena, meitenes viņu dievina. Bet izrādās, ka viņš ir rupjš egoists. Visvalda tēls, kā tas Priedem parasts, rādīts bez sevišķa asuma, viņš nav izdarījis nekādu noziegumu. Viņš tikai mierīgi un vienaldzīgi noskātās uz citu likstām, neiet palīgā ne saviem biedriem, ne viesmīligajiem saimniekiem. Viņš apvaino Idu tikai tāpēc vien, ka ir sliktā garastāvoklī, un pat nepamana, ka to apvainojis. Bet šādi sīkumi norāda uz nopietniem morāliem trūkumiem. Šeit personu raksturojumi ir skaidrāki nekā lugā «Lai arī rudens». Autoram izdevies Visvaldi pilnīgi atmaskot. Tomēr arī te autors neatsakās no savas ticības labajam cilvēkā un lugas fināls dod cerību, ka Visvaldis var mainīties.

Ar lielu mīlestību veidots Normunda tēls. Šis lauku puisis ne tikai mīl darbu, bet ir arī intelektuāli attīstīts, smalkjūtīgs un atsaucīgs. Ar šo brīnišķīgo vienkāršā padomju jaunieša tēlu ikdienas notikumu gaitā parādīts arī kultūras revolūcijas vēriens, kas skar ne tikai pilsētu, bet arī laukus.

Šajā nepretenciozajā lugā dramaturgs uzstāda sev dziļāku uzdevumu — viņš vairs neapmierinās ar atsevišķa pozitīvā tēla parādīšanu, viņš grib attēlot mūsu darbīgo entuziastu paaudzi, drošos sapņotājus, kurus partija aicinājusi realizēt pāreju uz komunismu. Nesavtīgie, patiesi labie jaunieši un jaunietais šajā jaunatnes lugā ņemti tieši no dzīves. Viņi ir

valdzinoši, dabiski. Vai viņi spēs veikt to lielo uzdevumu, kuru izpildīt ir aicināti? Atbildot uz to, autors gājis pa lielākās pretestības ceļu — parādīt vienkāršā padomju jauniešu cildenumu ikdienas darbā. Minētajos apstākļos nav iespējams sniegt kādu lielu personību attēlojumu. Mūsu priekšā ir jaunieši un jaunietes, kas vēl nav sākuši patstāvīgu dzīvi. Taču autoram noteikti vajadzēja parādīt šajos jauniešos šādu drosmu, varonīgu raksturu iedīgļus, ko, diemžēl, nevaram saskatīt. Gūt dziļāku un spēcīgāku iespaidu no Normunda kavē autora izvēlētais jautrais tēmas atrisinājums. Izrādās, ka Gundega kļūdījusies, uzskatot Normunda skolotāju par viņa iemīloto, meitenes greizsirdība bijusi veltīga. Cenšanās mācīties, iegūt zināšanas kļuvusi par jaunā cilvēka ētisko normu, ar šo vodeviļas paņēmieni zaudē savu nozīmīgumu un spēku. Lugā «Normunda meitene» konkrētais tēlojums nepaceļas līdz plaša vispārīguma līmenim.

Kad atveras Priedes nākamās lugas — «Pozitīvais tēls» priekšskars, redzam celtniecības kantora priekšnieku Haraldu Dzeni strīdamies ar inženieri Jansonu. Direktors ir saniknots par palīga ricību, kurš, tikai pāris nedēļu nostrādājis, jau izkritizē Maskavā apstiprināto plānu un grib būvēt ceļu citādi. Haralds Dzenis ir rūdīts vilks, kurš zina visus gājienus. Viņš gūst virsroku. Avīzē parādās apmelojošs raksts par jauno inženieri. Juris Jansons pēkšņi ielaižas apkauņojošā kompromisā ar savu sirdsapziņu un pakļaujas direktora gribai. Ar ko tad autors motivē sava tēla atkāpšanos? Tai ir sava vēsture. No iepriekšējās darba vietas viņš spiests aiziet tāpēc, ka nav ielaidies tumšā darījumā. Tagad otrajā darba vietā viņš atkal saduras ar nepatiesu apvainojumu un draudiem, ka tiks atlaists no darba vienīgi tāpēc, ka visiem spēkiem cīnās par tautas interesēm. Visvairāk Jansonu satricē tas, ka mūsu ļaudis var būt nelieši. Taču Priede koncentrē uzmanību ne tik daudz uz ļaunumu, ko atnes rakstura vājums, bet uz ļaunumu, kas rodas no nenobrieduša pasaules uzskata. Jura Jansona pasaules uzskatam trūkst realitātes izjūtas. Viņš iedo-

mājas, ka mūsu sabiedrība ir ideālu būtņu sabiedrība un ka cīņa par komunismu ir raita virziņš uz priekšu. Kad Jura iedomātā pasaule, saduroties ar īstenību, sabrūk, viņš apjūk un zaudē ticību sev un ticību citiem. Vai tāds varonis var cīnīties un uzvarēt?

Priede uzrakstījis lugu par cilvēku, kas uzaudzināts siltumnīcas apstākļos un siltumnīcas apstākļiem. Tas nav tikai stāsts par vāja rakstura cilvēku, kā to uzskata daži kritiķi. Autora nostādne ir daudz dziļāka. Kas vainīgs, ka Juris Jansons, sastopot liekulību, nelietību un netaisnību, nevis metas cīņā pret to, bet gan padodas, samierinās? Priede ar Jura Jansona tēlu parāda, ka vainīga ir skolotāja Marija Zandberga, kas pēc sava rakstura var likties ne tikai pozitīvs, bet pat ideāls padomju cilvēks. Viņa ir entuziaste, gatava palīdzēt, cenšas ieaudzināt savos skolniekos komunistisko idejiskumu. Kur tad ir viņas vaina? Skaidru liecību dod pats Juris.

Juris. Jūs mācījāt mums būt labiem un stāstījāt, ka arī dzīvē viss jau ir labs vai gandrīz labs... Par Kovaļevski, Dzeni un Paiju Pazari jūs mums nestāstījāt.

Voldis. Ar stāstīšanu vien nekas vēl nebūtu līdzēts.

Marija. Mēs mācījām jūs skatīties viņiem pāri. Viņus aizslaucīs vēsture.

Juris. Vēsture? Bez mūsu palīdzības? Paldies par tādu mācīšanu!

Skolotāja ir mācījusi savus audzēkņus skatīties uz dzīvi caur rožainām brillēm, nav brīdinājusi, ka dzīvē vēl ir sastopami karjeristi, mietpilsoņi, kukuļu ņēmēji, nav mācījusi saviem audzēkņiem, ka būs nopietni un neatlaidīgi jācīnās. Tāpēc viņas labākais skolnieks nav pratis cīnīties un ir kapitulējis. Skaidrs, ka autors Marijas Zandbergas tēlā kritizējis mūsu skolas sistēmas nepilnības. Šajā ziņā luga «Pozitīvais tēls» sasauca ar «Jaunākā brāļa vasaru». Autors

parāda, ka, sagatavojot speciālistus, teorija zināmā mērā atrauta no prakses.

Juris. Fakultātē mani piecus gadus gatavoja vadošam darbam kaut kādā teorētiskā, bezgala tīrā kolektīvā...

Autors prasa, lai skola dotu ne tikai zināšanas, bet arī pareizu idejisko nostādni, norūdītu raksturu mūsu laikmeta sarežģīto uzdevumu veikšanai.

Luga par jauniešu, kas pārdzīvo asu morālu krīzi, uzrakstīta no pareizām pozīcijām. Autors parāda, ka dažādiem sociālistiskās ētikas pārkāpējiem vēl šad tad izdodas sarūgtināt godīgus padomju cilvēkus, sagādāt tiem nopietnas nepatīkšanas. Taču autors ir pārliecināts, ka visa mūsu dzīve vērsas pret tādiem pārkāpumiem. Ar pašu žanra apzīmējumu «gandrīz drāma» autors izsaka pārliecību, ka padomju iekārta var tikt galā ar kapitālistiskās domāšanas un darbības veida pārstāvjiem.

No vieglprātīgā Vitauta Juris un Marija nekā laba negaida. Viņi neredz, ka šajā izlutinātajā jauneklī, kurā māte visu laiku cenšas iepotēt savus nelietīgos principus un dzīves uztervi, saglabājušās godīga cilvēka iezīmes. Vitauts sacelšas pret savu māti. Tāpat kā lugā «Lai arī rudens», Priede pasvītro, ka no ceļa noklīdis jauniešis var kļūt par derīgu cilvēku, ja vien nonāk veselīgā vidē.

Voldemāru Gailīti lugas sākumā iepazīstam kā saprātīgu, pieredzējušu darbinieku. Viņš cieši nolēmis mācīties, grib iestāties institūtā. Viņš ir stūrainis, reizēm pat liekas mazliet aprobežots. Taču pamazām viņa raksturs atklājas visā pilnībā. Skatītājs sāk novērtēt viņa sirsnīgumu, pašai aizliedzīgo attieksmi pret darbu, neizsikstošo enerģiju. Mēs saskatām viņā mūsu dienu varoņa īpašības. Autors apņēmis veikt grūtu uzdevumu — atveidot reālistisku un pilnvērtīgu darba cilvēka tēlu. Lai pozitīvais varonis nebūtu pārāk idealizēts un nereāls, Priede cenšas to padarīt tuvāku patiesai dzīvei, piešķirot viņa raksturam skarbumu, naivu greisirdību un brīžiem neattapību. Šādas īpašības varētu būt atsevišķam strādniekam,

taču, apkopojot šīs īpašības vienā personāžā, mazinās tēla vērtība. Veidojot Volda tēlu, autors lietojis ačgārnu principu, tāpēc sastopam nepareizus pretstatījumus. Juris sniedz radošu izdomu, bet Voldis to izpilda. Viens ir teorētisks, otrs — praktisks.

Gunāra Priedes dramaturģijā novērojam patiesu laikmetīguma izjūtu. Taču galvenais nav tikai laikmetīgs temats. Lugā «Pozitīvais tēls» risināti jautājumi par skolu, par audzināšanu, par problēmām, kas nodarbina visplašāko aprindu domas. Tāpēc skatītājs aktīvi reaģē arī uz atsevišķām replikām, tāpēc skatītājs nespēj palikt vienaldzīgs.

Priedes dramaturģijā bieži risināts jautājums par to, cik nepieciešams dziļi iepazīt cilvēku. Personāži, kas šķiet nelabojami, izrādās, saglabājuši sevi cilvēcīgumu, un savukārt ārēji it kā labi cilvēki nereti slēpj sevī negatīvas īpašības. Lugā «Pozitīvais tēls» starpība starp cilvēku, kāds viņš ir un kāds viņš izliekas, ir visa darba tematiskais pamatmotīvs. Te izvirzīts jautājums par dzīves un cilvēku vērtēšanu. Iepriekšējās lugās šī doma risināta morālā aspektā, bet «Pozitīvajā tēlā» — filozofiskā aspektā. Tomēr, šķiet, šī svaigā iecere nav visur pilnīgi realizēta. Vajadzēja parādīt, ka tieši idejiski pareizā dzīves un tās grūtību izpratne dod Voldim iespēju uzvarēt. Lugā turpretim iznāk, ka Voldis ir tikai izdarīgs puisis, kas prot veikli tikt galā ar grūtībām.

Priedes dramaturģijai sveša vienaldzība un neitralitāte. Autors patiesi, no visas sirds priecājas par padomju cilvēkiem, viņu sasniegumiem un asi nostājas pret tiem, kas kavē mūsu dzīves augšupeju. Viņš neatlaidīgi aicina cīnīties pret pagātnes paliekām. Šīs autora īpašības, kas izpaužas visās viņa lugās, vispilgtāk redzamas «Pozitīvajā tēlā».

Parādīt pozitīvā varoņa īpašības ir samērā viegli, daudz grūtāk iedziļināties tā būtībā. Tieši to savilņoti un nopietni atgādina autors. Visai saistoši dramaturgs interpretē Haralda Dzeņa tēlu. Sākumā liekas, ka Dzenis it kā cīnās par valsts interesēm, taču vēlāk izrādās, ka viņš ir pašlabuma meklētājs, tur-

klāt vēl atbaidošs despots. Cik rafinētiem paņēmieniem viņš terorizē Juri, ar kādu cietsirdīgu brutalitāti iznīcina jaunā inženiera pašcieņu. Un, kad pēdējais, galīgi izmocīts, iesaucas: «Es esmu nulle!» — mēs izjūtam nicinājumu pret Haraldu un viņam līdzīgiem noziedzīgiem raksturiem. Ir liels sasniegums, ka autors pratis panākt šādas atbaidošas un amorālas rīcības pareizu vērtējumu.

Tehnikums mežā. No tā pa šoseju var aiziet uz staciju. Kādā sestdienas vakarā tehnikuma audzēkņi pulcējas izlaiduma ballē. Tā sākas Gunāra Priedes luga «Vikas pirmā balle».

Tehnikuma gaišajās telpās dejas virpulī liksmi griežas puisi un meičas. Cik skaisti ir bezrūpīgās jaunības mirkļi! Šo noskaņu pēkšņi izjauc huligāni. Kad tehnikuma viesis viens pats steigā dodas uz staciju, lai brauktu uz Rīgu, huligāni uzbrūk viņam un piekauj. Jāpārtrauc liksmās dejas, un jāsavalda daudzoņus. Dažus no tiem līdz ar viņu vadoni Zigmāru izdodas aizturēt. Zigmāru ierauga kāda meitene — Viktorija. Viņas mūžā šī ir pirmā balle.

Zigmāram ir saltas, nežēlīgas un alkatīgas acis, kurās ieskatoties jānodreb. Taču meitene nepamana šo ļauno acu izteiksmi. Viņa pārlicināta, ka Zigmārs ir varonis un tāpēc jūsmo par to. Ja liriskajā drāmā «Lai arī rudens» Valtera ārējā bravūra slēpa iekšēju mulsumu un ilgas pēc glāstiem, tad šajā lugā mūsu priekšā caurcaurēm samaitāts jaunietis.

Krasa atšķirība arī starp abām meitenēm. Elga jau gatavojas sākt patstāvīgu dzīvi, drīzumā kļūs par skolotāju — mācīs bērnus. Elgas raksturā ir spilgtas jaunības iezīmes: taisnīgums, entuziasms, neatlaidība. Savu mīlestību pret Valteru Elga neslēpj. Viņa nelolo nekādas ilūzijas par savu iemīļoto un apzinās, cik grūti būs to pāraudzināt. Elga zina, ka iespējamās gan neapdomātas izdarības, gan haotiski jūtu izvirdumi, taču tic labajam cilvēkā. Vika vēl tikai mācās,

ir nenosvērta, eksaltēta pusaudze. Abās lugās Gunārs Priede skar pareizas audzināšanas jautājumus, cenždamies pierādīt, cik kaitīga ir pavirša, dogmatiska un mehāniska pieeja jauniešiem, kas dzīvē kļūdušies. Lugā «Lai arī rudens» kritizēta Dzintara nepārdomātā «grēcinieku» nosodišana, bet «Vikas pirmajā ballē» autors nostājas pret vienpusīgu audzināšanas fanātismu, pret visu piedošanas un pierunāšanas metodi.

Dramaturgs, kas savā laikā pilnīgi atbalstīja Elgu, tagad vairs nepiekrīt Viktorijai, kura ar mīlestību un pilnīgu uzticību cenšas glābt Zigmāru. Rodas jautājums, kā tad Zigmārs kļuvis par bandītu? Priede noraida teoriju par iedzimtu noziedzību un rūpīgi skaidro, kā attīstījušās Zigmāra negatīvās īpašības un nevēlamās tieksmes. To attīstību galvenokārt sekmējuši ģimenes apstākļi. Zigmāra tēvs — alkoholiķis mācījis dēlu pēc savas izpratnes: «Tev viss atļauts.» Vecāmāte, pie kuras zēns audzis, arī labprāt dzērusi degvīnu un spekulējusi. Skola varēja labot Zigmāru, taču gadījās tāds skolas direktors birokrāts, kas, nostājies ērtā — pilnīgas neiejaukšanās pozīcijā, deklarēja: «Audzini tu tādu, labo un virzi, bet galu galā tikai rūpes un nepatikšanas vien.» Direktors pat centās noslēpt zēna huligāniskās izdarības, un tā Zigmārs beidzot vairs nebija labojams.

Priede sīki izskaidro arī Vikas eksaltēto raksturu. Vikas māte Irēna Zariņa ir tehnikuma direktora sekretāre — īsta mietpilsonisma pārstāve, sīka aprēķinātāja. Viņa allaž dižojas ar savu «inteliģenci». Zariņa stingri audzina meitu un uzmana, lai viņai nebūtu saskares ar vienkāršiem ļaudīm, tādējādi atraujot meiteni no skolas kolektīva. Ar bērnišķīgu nopietnību Vika nopel despotiskās mātes egoismu un izprāto pati savu ideālu. Dabiski, ka viņas ideāls ir visai abstrakts, jo meitene dzīvojusi vientulībā, savu fantastisko iedomu pasaulē. Vika praktiskai dzīvei nesagatavota. Un tā dzidrā, jaukā un biklā meitene no pirmā acu uzmetiena iemīlas brutālā egoistā. Mēģināsim noskaidrot motīvus, kas izraisījuši mīlestību

pret noziedznieku. Kaut gan Zigmāram draud tiesa un cietums, viņš neizrāda pat ne mazāko apjukumu. Vikai kļūst žēl Zigmāra, jo visi ir pret viņu, kuram tagad nav nekādas iespējas aizstāvēties. Taču Vikas jūtas pret Zigmāru nav tikai simpātijas vien. Nē! Viņai mīlestības vārdā tūdaļ jārikojas, jāveic varoņdarbs. Jāglābj šis puisis, jācinās par viņu, jāupurējas viņa labā. Vika tic brīnumam, tic, ka atmodinās labo cilvēkā. Viku sagaida nepieredzētas grūtības, briesmas, bīstamas situācijas, bet tas viss ir aizraujoši un interesanti. Un, kad pirmajā steidzīgajā sarunā Zigmārs sūdzas, ka viņu neviens morāliski neatbalstot, neviens viņam neticot, viņš esot tik ļoti vientuļš, Vika ir dziļi satriekta. Viņa uzņemas misiju: glābt «grēcīgo eņģeli». Vika cieši apņemas rīkoties. Šajā trauslajā meitenē slēpjas liels morāls spēks. Viņa cenšas atbalstīt visu cildeno, gaišo cilvēkos un dzīvē.

Nesen vēl Zigmārs draudzējies ar kādu godīgu meiteni Rutu un pametis viņu. Nu viņš labprāt palakstotos ar Viku. Bet pašreizējos apstākļos Zigmārs izmanto Vikas mīlestību un lētticību. Vika palīdz Zigmāram aizbēgt. Zigmārs taču solījies laboties. Vika tic viņam, bet Zigmārs piekrāpj meiteni. Tad Vika vaino sevi, ka nav pratusi atrast īstos vārdus, kas būtu palīdzējuši puisim labot. Vēlāk Vika dabū zināt, cik cietsirdīgi Zigmārs izturējies pret Rutu un savu bērnu, un tomēr viņa joprojām tic šim nelietim. Zigmārs atkal piemāna Viku, ļaunprātīgi izmanto dams uzticību. Skatītājs ienīst Zigmāru, kas nekrietni izsmej neaizsargāto, trauslo meiteni.

Kāds barvedis, tādi arī viņa pavadoņi: divas meičas un kāds jauns cilvēks no labas ģimenes. Viņi ir atbaidoši ar savu primitīvismu un garīgo tukšumu. Kur tādi var rasties? Acīm redzot, Gunārs Priede domājis, ka meitenes bezgalīgā pacietība un dziļā ticība, no vienas puses, izsauks skatītājos patiesu līdzjūtību, bet, no otras puses, izraisīs šaubas par Vikas rīcības pareizību. Autors cerējis, ka, redzot Zigmāra draugus, skatītājs sapratis meitenes kļūdas, jo tik

dziļi samaitātus cilvēkus nav iespējams pāraudzināt ar labu vien. Tādiem jālieto piespiedu līdzekļi. Šajā gadījumā uzticība ir neprāts, donkihotisms, un mēs varam Viku tikai iecietīgi pažēlot. Vika saprot, ka ir kļūdijusies, tikai tad, kad izlasa nejauši Zigmāra vēstuli, kur melns uz balta rakstīts, ka viņš ir nedomā kļūt par kārtīgu cilvēku. Vēstulē teikts: «Kad es stāstīšu, kā viņa mani agitē, tu no smiekliem plīsīsi.» Vika jūtas satriekta. Viņa grib aizbēgt no cilvēkiem. Vai meitene spēs pārciest triecienu, uzziņot drausmīgo patiesību par Zigmāru, — uztraucas Ruta, kas pati dziļi izjutusi pazemojumu. Viņai draudzīgu roku sniedz Imants. Šis iejūtīgais puisis ir pārliecināts, ka viss būs labi. Rutai likās, ka dzīvot vairs nebūs iespējams, bet šajā grūtajā brīdī palīdzēja skotāji un Rutas bijušie biedri. Un Imants ir pārliecināts, ka draugi tāpat palīdzēs arī Vikai.

Protams, padomju cilvēki neatstās nelaimīgo meiteni bez palīdzības. Taču Vikai tādai, kādu mums viņu parādījis dramaturgs, meitenei ar tik ļoti trauslu un jūtīgu dvēseli, negaidītā vilšanās var būt liktenīga. Loģiski spriežot, meitenei jāpārdzīvo smags morālisks trieciens. Tāpēc Imanta optimisms liekas samākslots un neīsts. Jāšaubās, vai Imants izprot mazās Vikas dziļo pārdzīvojumu.

Aizstāvēdama Zigmāru, Viktorija nostājas pret saviem biedriem un skolotājiem, pārmet viņiem nesaudzīgu izturēšanos pret cilvēkiem. Vika palīdz Zigmāram aizbēgt, un, pateicoties viņai, puisis gandrīz paliek nesodīts. Šī ideālistiskā rīcība ļauj sižetiski parādīt Vikas kļūdainos uzskatus par dzīvi. Diemžēl, epizodes, kurās parādīts Vikas konflikts ar kolektīvu, nav visai rūpīgi izstrādātas. Tā, piemēram, tehnikuma studenti nez kāpēc divas reizes atstāj huligānus bez uzraudzības, tā ļaudami Zigmāram satikties ar Viku. Kritika pareizi atzīmējusi šo trūkumu. Dramaturgs sapratis, ka viņa nostāju pret Viku nepieciešams precizēt, tāpēc devis papildu ainas, kurās skolotāji apspriež audzināšanas jautājumus. Lugā «Vikas pirmā balle» Priede atklāti polemizē ar mīkstčaulīga-

jiem liberāliem, kas gatavi galvot par jebkuru noziedznieku. Patlaban šāda kritika ir ļoti vajadzīga. Nevar piekrist kritiķei Višņevskai (žurnāla «Teatr» 1960. gada 9. numurā), kas secina, ka lugas morāle esot: «Kāds piedzimis, tāds nomirs.» Nē! Priede prasa Zigmāram un viņam līdzīgiem bargu sodu, tas ir — stingru pāraudzināšanu. Luga «Vikas pirmā balle» tematiski un idejiski sasauca ar lugām «Lai arī rudens» un «Pozitīvais tēls». Autora pirmās lugas aicinājumu «uzticies!» papildina brīdinājums no «Vikas pirmās balles»: «Vajag uzticēties, tomēr ne jau kuram katram.» Lugā «Pozitīvais tēls» iesāktā polemika par jaunatnes nepareizo ideālistisko audzināšanu turpinās lugā «Vikas pirmā balle». Vika un Juris piedzīvo neveiksmi tāpēc, ka viņu ideāli neatbilst dzīvei.

Spriežot par jaunā dramaturga meklējumiem, mēs novērojam būtisku atšķirību starp Priedes pirmajām un divām pēdējām lugām. Lugā «Jaunākā brāļa vasara,» «Lai arī rudens» un «Normunda meitene» dzīves pretrunas bija tikko manāmas. Svaiga un līdz ar to kautrīga jūtu izpausme, maiga intonācija harmonēja ar dzīves faktu zīmējumu metiem. Šīs lugas līdzīgas maigiem pastelkrāsu akvareļiem.

Pēdējos gados Priedem manāmi augusi autora atbildības sajūta. Viņš nodomājis ar savām lugām audzināt jaunatni, lai tā skaidri saskatītu dzīves mērķus un prasmīgi cīnītos par mūsu ideāliem.

Lugās «Pozitīvais tēls» un «Vikas pirmā balle» Priede vīrišķīgi parāda dzīves pretrunas un maldus. Polemizēdams ar sava paša lugu «Lai arī rudens», autors izlabo neprecizitātes. Priedes idejiskā izaugsme izsaukusi autorā radošu nepieciešamību padziļināt un atjaunot mākslinieciskos paņēmienus. Daži Priedes agrākie paņēmieni tagad viņam liekas nepieņemami. Tas arī saprotams, jo, cenšoties atklāt sadzīves konfliktus, viņam jāatsakās no nepabeigtām domām un skicējumiem. Tagad viņa darbos skaidri manāma tendence skarbi notēlot dzīvi. Tomēr jāteic,

ka īpaši lugā «Vikas pirmā balle» parādījušies tieši deklaratīvi retoriskie dialogi. Pagaidām Priedes meistarības pilnveidošanās process atpaliek no viņa idejisko pozīciju padziļināšanās. Gunāra Priedes daiļrades vadmotīvs ir patiesa vēlēšanās sekmēt jaunatnes morālo izaugsmi, lai cilvēki kļūtu labāki un atsaucīgāki.

SATURS

Anna Lācis un viņas darbs mākslā <i>A. Grigulis</i>	5
«Vajātais teātris»	9
Režisora meklējumi	41
Pašdarbības teātris un tā uzdevumi	139
Par lugas sākumu un finālu	172
Piskatora teātris	192
Par Bertoltu Brehtu	234
Par divām Brehta izrādēm	248
Augusta Jakobsona četras lugas	255
Tirgus, mežs un karavīra šinelis	268
Anna Brodele	281
Gunāra Priedes dramaturģija	300

Lācis Anna, Ernesta m.

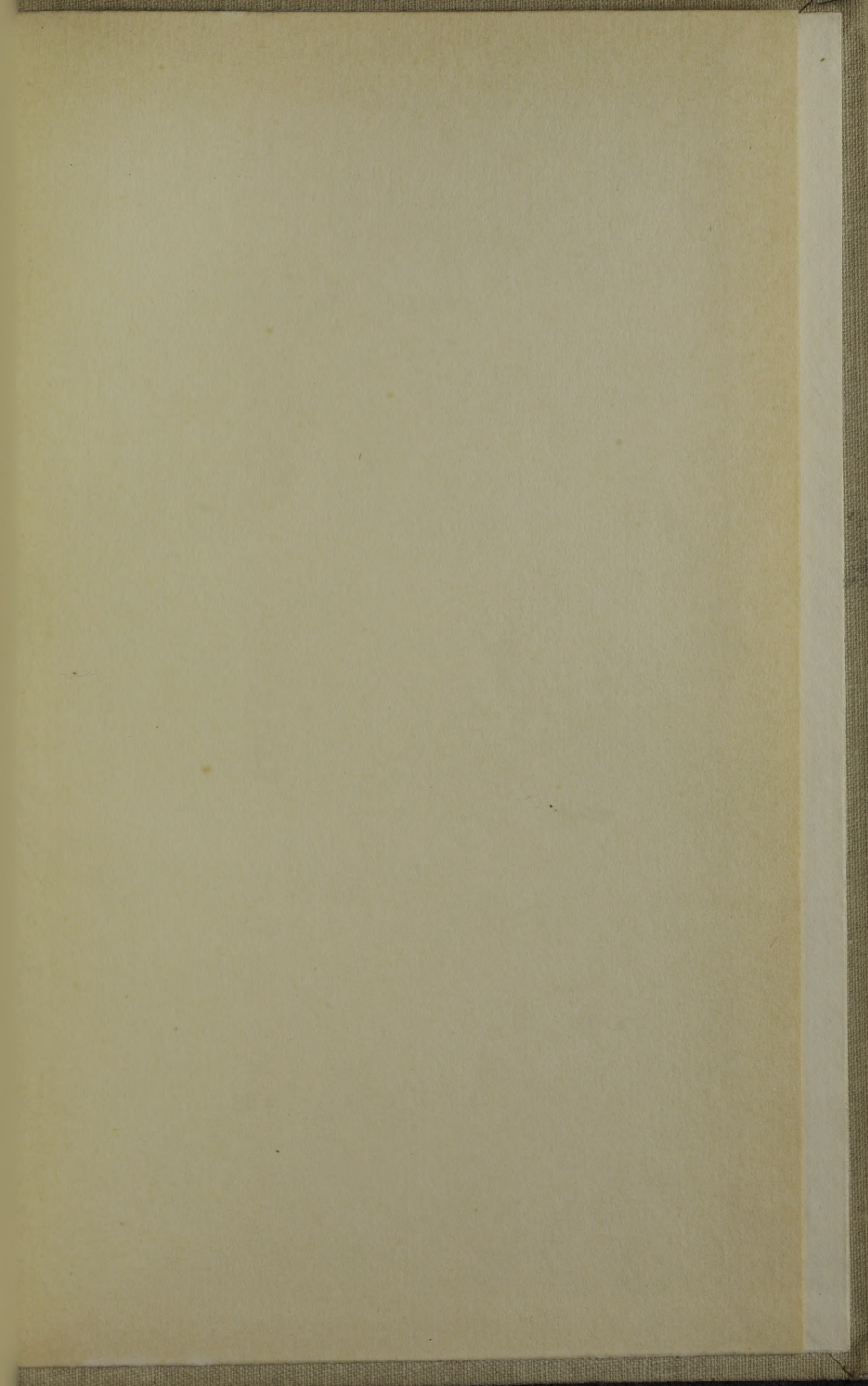
DRAMATURĢIJA UN TEĀTRIS

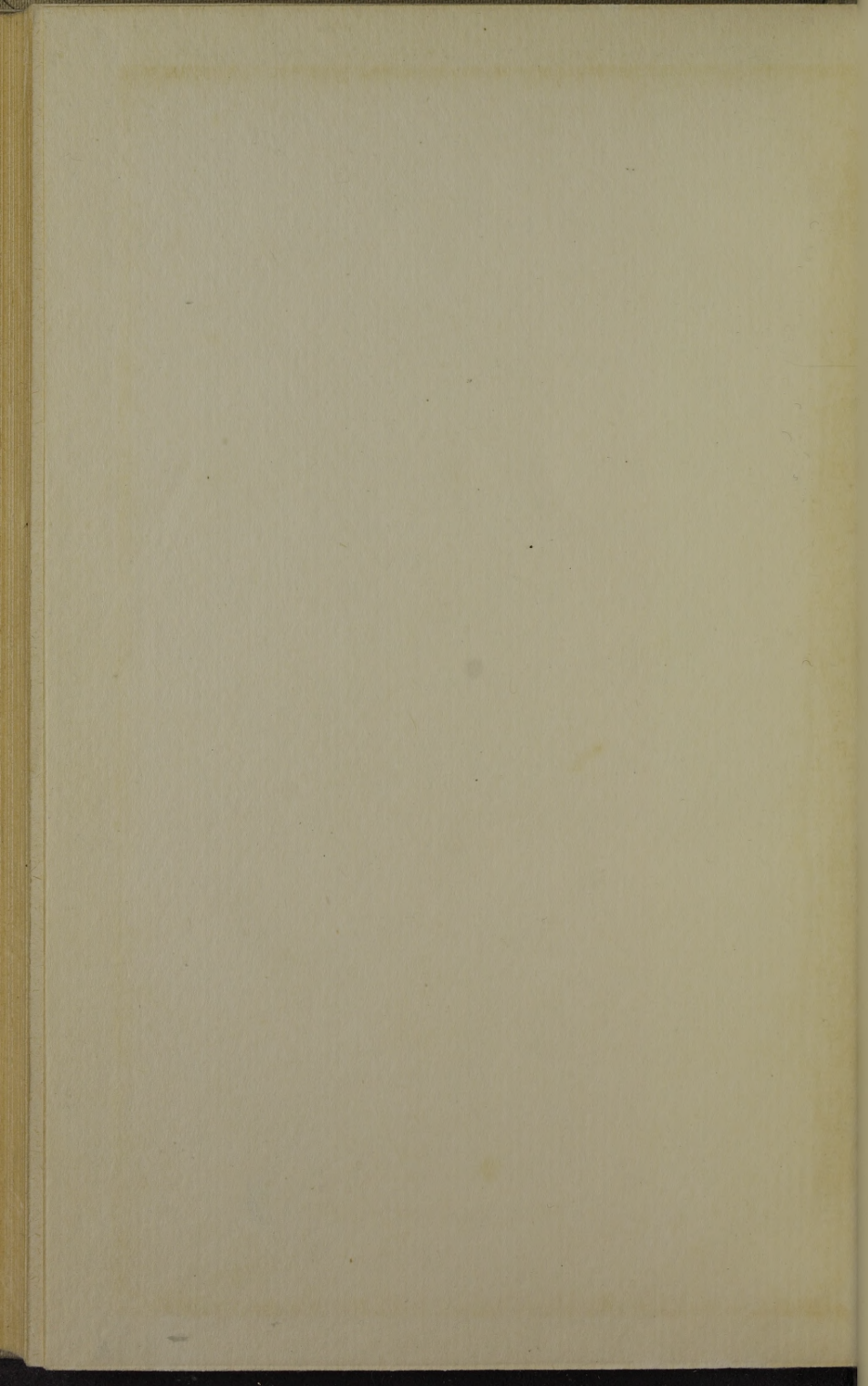
MĀKSLINIEKS A. LIELAIS

Redaktore Z. Līce. Māksl. redaktors A. Jēgers. Tehn. redaktore M. Krasovska. Korektore Z. Šinicka. Nodota salikšanai 1961. g. 19. oktobrī. Parakstīta iespiešanai 1962. g. 8. janvārī. Papīra formāts 84×108¹/₂. 10 fiz. iespiedl.; 16,40 uzsk. iespiedl.; 16,87 izdevn. l. Metiens 3000 eks. JT 01625. Maksā 82 kap.

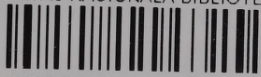
Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 14839-D1971. Iespiesta Latvijas PSR Kultūras ministrijas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puškina iela 12. Pasūt. Nr. 1509.

792S + 792A





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308033165

082