TEATRS

ANDREJS KURCIJS

APGĀDNIECIBA
JAUNAIS VĀRDS

ANDREJS
KURCIJS

TEATRS

APGĀDNIECIBA
JAUNAIS VĀRDS

E. Pīpiņa un J. Upmaņa spiestuve, Rīgā, Marijas ielā 10.

Vārds lido augšup, domas plok pie zemes:
Bez domām vārdus pretī neņem debess.
Šekspirs.

Eiropas civilizacijas krīze XX. gadsimteņa sākumā dzirdami atbalsojas visā tagadnes cilveces kulturā. Zinātne zaudē savu līdzšinejo nopietno uzdevumu — sekmet dzīvi. Mākslā visu «veco dievu» sabrukums. Pārak liela ir nesaskaņa starp to, ko Eiropā jūt, un to, ko spēj izteikt līdzšinejiem māksliskās izteiksmes līdzekļiem. Šī nesaskaņa pieaugdama pārvēršas nenoliedzamā pretruņā. Un jaatzīst, ka pēdejie karī un revolucijas ir iznīcinajuši ne tikai Eiropas civilizacijas bagatibas un miljoniem cilveku dzīvibas, bet ari galigi pārvērtuši mākslisko izteiksmi kā literaturā, tā teatrī un tēlojošās mākslās, pat muzikā. Tradicionelais dzejošanas veids, romantiski peizažiskais lirisms pieder jau pagātnei. Tas pats sakams par liriski zimbolisko, biežāk gan tikai alegorisko, teatri un viņa impresionistiski butaforisko inscenejumu. Eiropas māksla meklē sev jaunus ceļus. Jo skaidri tas vērojams teatrī. Meklejumi te nemaz nebeidzas. Virziens seko virzienam, un nav iespējams nosacit kāda īsti būs teatra izveidiba pat vistuvakā nākotnē. Tapēc nepareizi būtu pravietot šaī laikmetā, kad, runajot Pola Valeri vārdiem, neviens nevar pasacit, kas rītu būs dzīvs, kas miris literaturā, filozofijā, estetikā, neviens vēl nezin, kādas idejas un kādi izteiksmes līdzekļi nozudīs, kādi jaunumi tiks proklameti.

Tādos apstākļos, runajot par teatri un viņa izveidibu, mums atliek tik analizēt līdzšinejo teatra mākslu un stilu, novelkot vispāreja virziena taisnes, atzīmejot vistuvakās varbūtibas.

II.

Naturalistiskais teatrs, slaveno Maskavas dailes teatri līdz ieskaitot, pirmā kārtā dzinās pēc dzīves patiesibas, dziļa un dabiga pārdzīvojuma, psicholoģiskas pieredzes. Padarija skatuvi un izrādi par realas dzīves atdarinajumu. Aktieri runaja ar tādu pat intonaciju, kā ikdienas dzīvē, dekorators, pēc iespējas, pilnigi centās atdarinat dzīves realibu. Mākslas prasibas bieži turpreti ievērotas netika. Tā naturalistiskais teatrs, kas pamazam bij iekaŗojis visu Eiropu, sastinga un publikai sāka apnikt. Sākās naturalistiskā teatra krīze.

Naturalistiskais teatrs prasija pēc patiesibas, bet aizmirsa, ka ir divas patiesibas: mākslas un dzīves patiesiba. Starp tām gan ir kontakta punkti, bet tomēr nereti tas, kas dzīvē ir patiesiba, mākslā ir meli un ari otradi. Izrādijās ari, ka psicholoģiskais pārdzīvojums, ko tā uzsvēra naturalistiskais teatrs, nav vēl uz skatuves viss, ka vajadzigs ir vēl kaut kas, lai raditu teatralu darbibu. Izrādijās, ka daiļradišanas ieviļņojums, kaut ari izsmeļošs un pilnigs, pats par sevi nav vēl mākslas darbs, ja tas nav atradis formiskas izteiksmes ietērpu. Vienigi māksliskā forma padara to par objektivu mākslu. Mākslinieka zubjektivās pieredzes tādā kārtā kļūst sabiedriski objektivas un vērtigas. Kamēr tas vēl nav noticis, par mākslas darbu runat nevar. Tapēc nevaram runat par naturalistisko teatri, kā par īstu mākslas teatri. Noteiktas mākslas formas tam nebij. Naturalistiskā teatra aktiers koncentrejās pārdzīvojumā — un aizmirsa teatralibu un tās izteiksmes līdzekļus, dabiguma labā novērsās no teatra mākslas paņēmieniem. Un jaatzīmē, ka šī teatra nenoliedzami plašais iespaids bij vairak psicholoģi-

skas, kā māksliniecisku estetiskas dabas. Ņadit noteiktu skatuves mākslas veidu naturalistiskais teatrs nespēja, palika saistits un nebrīvs savā kopejā māksliskā izveidojumā. Tas deva zinamu iemeslu runat par teatra nāvi, atļāva domat, ka teatra mākslas vietā jastājas citam kādam mākslas veidam. Citi atkal apgalvoja, ka teatrim tikai jaatrod jauni, pareizaki ceļi, un uz skatuves atkal sāksies strauja un atjaunota dzīviba, īsta teatraliba. Bet kur un kā atrast to pareizo ceļu, pa kuŗu jaiet tagadnes teatrim savā attīstibā?

Kā glābiņu ieteica atgriešanos pie antikā teatra. Ieteica izrādes tuvinat antikā reliģiskā kulta svinibām, nolīdzinot starp aktieri un skatitaju to plaisu, kas nodibinajās naturalistiskajam teatrim pastāvot. Ņampa, tā sakot, tika noārdita, un aktiers, piem., Ņeinharda teatros, sāka darboties pa daļai publikas starpā, pārvietoja darbibu no skatuves publikā. Viss tas izrādei zinamā mērā piešķīra dzīvaku raksturu, tomēr teatra krīzi novērst nespēja. Antikā teatra dzīvibas nervs nav māksliski estetiskas, bet reliģiskas dabas. Vismaz šī teatra pirmsākumos. Atgriezties pie antika teatra šaī viņa stadijā tapēc nozīmetu noliegt to darbu, ko teara attīstibā ģeniali veikuši Eschils, Sofokls, Eiripids un jaunlaiku dramaturgi. Tapēc teatra atjaunošanas jautajums izrādijās daudz sarežģitaks un gŗūtaks, kā tas sākumā likās naturalistiskā teatra reformatoriem.

Atjaunotam teatrim bij jaatbrīvo aktieri no dzīves ikdienibas, jaatsvabina no sižeta visvarenās virskundzibas un jadod tam jaunu žestu — ne ilustracijai, bet vārda un valodas dziļakam pirmsākumam — emocijai, teatralai darbibai. Vajadzeja, tā sakot, atrast to aparatu vaj aeroplanu teatra mākslā, ar kuŗa palīdzibu tiešām varetu pacelties augstumā, varetu pacelties spēji un droši, bet nevis uz nedisci-

plineta aktiera acumirkligas iedvesmas Ikara spārniem. Ikara bēdigais liktens mums zinams.

Bet kur atrast to jauno teatralibas izteiksmi, kur meklet teatra turpmakās attīstibas iespējas?

«Visu, kā dzīvē,» mācija naturalistiskais teatrs. Šī tēze radija prettēzi: «Visu ne tā, kā dzīvē,» apgalvoja līdz ar Meierholdu gadus desmit atpakaļ pirmie teatra jauninataji, stilizetā teatra piekriteji. Ja naturalistiskais teatrs prasija no aktiera tiešu pārdzīvojumu, tad stilizetais aktiera pārdzīvojumam noliedza katru nozīmi, atrada to pat par kaitigu skatuves mākslā.

Tāda vienpusiba teoretiskos slēdzienos bij par iemeslu, ka aktiers gan atsvabinajās no līdzšinejās naturalistiskā teatra neteatralās ikdienibas, bet brīvs viņš nekļuva. Naturalistiskais teatrs bij literaturas un retrospektivas psicholoģijas varā. Stilizetais teatrs jau no paša sākuma, diemžēl, tika valdzinats no glezniecibas, kas aktieri pārvērta it kā par zieda plankumu skatuves greznojumā. Kā naturalistiskais teatrs aktieri ieslēdza dzīves atdarinajumā, it kā apdzīvošanai celtos maketos, tā stilizetais teatrs tam saistija taisnēm un līknēm kājas un rokas, glezniecibas likumibā nedeva tam iespēju darboties. Glezniecība nomāca teatralo žestu. Skatuves greznojums aizklāja teatri. Glezniecība pēc savas būtibas prasa zinamu statuaribu. Kustibai, spējai temperamenta izteiksmei žestos vaļu ta neļauj. Un tas ir ceļš uz aktiera izteiksmes un teatra mākslas nāvi. Glezniecība ta ari nav. Notiek biežas kompoziciju maiņas. Aktierim, gribot negribot, japārvietojas jo bieži pie vienas un tās pašas glezniecīskās ietversmes, jaizjauc glezniecīskās kopuzbūves planu.

Bet nav ta ari īstā teatra izrāde. Žesti un darbiba pavirši. Pat apzinigo publiku nomāca garš laiks. Skaidri redzams, ka ne glezniecibā ir teatra-

libas spēks, un aktiers nav uz skatuves, tā saucamā, dzīvā bilde. Nē, aktiera pārliecinošais iespaids jameklē citur. Tapēc teatra mākslas centrā Tairovs, viens no tagadnes teatra spējigakiem izveidotajiem, nostāda pašu aktieri. Vismaz grib to nostādit. Galveno teatralibas momentu uzrāda emocionalā žestā. Pantomima, pēc viņa domām, sākas tad, kad vārdi, nespēdami izteikt dziļo un pirmatnejo emociju, it kā nodziest un dod vietu žestam, īstai skatuves darbibai. Uz emocionalā žesta dibinama emocionalā forma. Te meklejams, domā Tairovs, jaunā teatra pamats.

Emocija nav naturalistiskā teatra, tā saucamais, pārdzīvojums. No aktiera tiek prasita noskaidriba, katarziss, kas gūstams tikai daiļradišanas un māksliskās fantazijas ceļā. Tikai tā rodama emocijas un formas sinteze sceniskā tēlā. Ar citiem vārdiem, pirmak konstrukcija, gariga likumiba, un tad tikai teatralibas atsevišķu momentu: vārda, žesta, muzikas un zieda ritma kompozicionals savienojums, kuŗā virzošu lomu spēlē režisors. Viņš atrod nepieciešamo saskanibu starp teatra mākslas atsevišķiem elementiem, neļauj tiem vienam nomākt otru un līdz ar to mazinat izrādes iespaidu.

Izrādes ritmiskai uzbūvei japiegriež vēriba pirmā kārtā. Ritms ir no vislielakā svara. Ritmiskai valodai, pēc Tairova domām, jadod pat pārsvars par loģiku un psicholoģiju. Tapēc Tairova izrādes nevar iztikt bez muzikas, emocionala žesta, ritmikas ierosinatajas.

Ari dekoracijas, ja, visa apkārtejā sceniskā atmosfera, kā Tairovs saka, ir tikai šī ritma pastiprinatajas. Aktiera žestu, ko aktiers aiz dabigiem iemesliem izpilda šaurakā lokā, dekoracija attīsta un turpina plašumā. Dekorejumu jasaskaņo ar lugas pamatizjūtu.

Sekojot šaī jautajumā Lilevanam Levi, Tairovs domā, ka balta zieda greznojums lietojams erotiskai izjūtai, dzeltens — heroiskai, tumšs — patetiskai, sarkans — kaislibai, traģedijai — melns, komedijai — raibs u. t. t. Gribedams redzet savā teatrī patiesu mākslas sintezi, Tairovs uzsver, ka pilnigs jaunais teatrs būs tikai tad, ja savienos viengabala lējumā — tagad māksliski bieži šķirtos — valodas, dziedāšanas, pantomimas, dejas un akrobatikas elementus.

Saprotams, tāds teatrs prasa pēc aktiera — meistara, savā daudzpusigā mākslā veikla, atjautiga un uzņēmiga. Diletantismam tādā teatrī nav vietas. Aktierim pilnigi japārvalda kā iekšejā, tā ārejā technika, ja lietojam te Tairova aktiera technikas apzīmejumus. Brīvs aktiers no naturalisma jūga atsvabinatā un atjaunotā teatrī. Tāds ir Tairova mērķis. Un savu, šeit vispārejos vilcienos raksturoto, teatra mākslas izpratni Tairovs gribetu apzīmet kā jaunrealisma (neorealisma) teatri.

III.

«Es piederu šai pasaulei un negribu no tās aizlidot, bet debesis tuvinat realai cilveka dzīvei starptautiski tipiskā būtibā,» mēdz sacit Tairovs. Mēs sadzirdam šaīs vārdos lielu pārliecibu. Palūkosim tagad, vaj Tairova teatrs šo pārliecibu attaisno un pierāda viņa teatra teoretisko uzskatu un praktisko prasibu pareizibu un lietderibu, vaj spēj šis teatrs stāties tik ievērojama teatra vietā, kāds, bez šaubām, bij Maskavas Dailes teatrs. Noskaidrosim, vaj neorealistiskajam teatrim piem., Maskavas Kamerteatrim iestājies jau zinama klasicisma laikmets, vaj atrodas tas tikai vēl ceļā uz spēcigu mākslas atziņu izteiksmi teatralibā. Un ja šis teatrs vispārigi spējigs attīstities, tad kurp šī attīstiba vada.

Visos šaīs jautajumos, diemžēl, valda liela nenoteiktiba. Un cīņa, kas iedegusies ap Tairovu franču, vācu un krievu presē, šo neskaidribu vēl tikai pavairo. Kur patiesiba? Kur patiesiba par Tairova un vispār tagadnes teatri? Vaj ta ir norūditā teatra vadoņa, kritiķa un teoretiķa, franču naturalistiskā teatra nodibinataja Antuana pusē, kurš Parizes presē biedina no Tairova teatra, kā no austrumnieciska chaosa ieneseja teatra mākslā, vaj mākslinieku- novatoru, Pikasso, Ležè un teatra teoretiķa un dramaturģa Koktò pusē, kuŗi Maskavas Kamerteatra darbiniekus apsveica kā savus līdzbiedrus cīņā par jaunu mākslas laikmetu.

Pirmā kārtā atklāti un noteikti jasaka, ka Maskavas Kamerteatrs Tairova vadibā caurmērā noslēgta, vienlējuma un vispusigi noskaņota mākslas darba vēl nespēj dot, nepiepilda galveno prasibu, ko pats Tairovs uzstāda jaunam teatrim. Jaunas teatra mākslas zintezes trūkst. To nenākas sevišķi piemākslas sintezes trūkst. To nenākas sevišķi pie-

rādit. Pats Tairovs atzīstas, ka ceļš uz sintezi vēl tikai sākoties, piem. «Fedras» izrādes, un ka Kamerteatra darbinieki paši ar sevi un saviem līdzšinejiem ieguvumiem neesot apmierinati. Tomēr viņiem esot stipra pārlieciba par savu principu pareizibu un savas pareizās lietas galejo uzvaru. Bet ja tas tā, tad nav jabrīnas, ka lielakā daļa publikas un kritiķu, kam tik daudz nerūp teatra problemi, bet kuŗi no māksliniekiem prasa ko noslēgtaku un pilnigaku par Staņislavska, Germanovas vaj Kačalova sceniskiem tēliem, pāriet mājās neapmierinati un izlej savu žulti laikrakstu slejās.

Tomēr papētisim jautajumu drusku tuvak. Paanalizesim Tairova teatra mākslas sintezes saturu. Savā teorijā Tairovs šaī jautajumā izteicas diezgan nenoteikti un neskaidri. No vienas puses prasa saskaņotibu starp atsevišķiem teatra mākslas elementiem, no otras — vēsta, ka ritmikai vārdā, valodā jabūt pārsvarā par loģisko un psicholiģisko vārda saturu. Tādā gadijumā paceļas jautajums, vaj vārds — valoda Tairova teatrī ir tāds pat pilntiesigs moments kā žests, muzika, deja vaj pantomima? Par to mostas nopietnas šaubas. Un Maskavas Kamerteatra izrādes šīs šaubas tikai vēl pastiprina. Izrādes pa lielakai daļai atklājas it kā mechanisku, ja drīkstetu tā sacit, aktierim piesprāustu žestu un pozu varā. Šī mechanika, neizjustas dinamikas ilustracija, turpinas pa visu izrādi, un vārds tiešam zaudē savu vērtibu — bet nevis tapēc, lai dotu vietu emociju dziļak izsmelošam žestam, ko vajadzetu sagaidit pēc Tairova teorijas, nē — vienkārši tapēc, ka Kamerteatra aktiers ar valodas līdzekļiem kā skatuves mākslas momentu mazak ir iespecializejies. Tapēc deja un akrobatika visur pārsvarā — ari tur, kur tas nevietā. Tapēc lugas ar bagatu psichoģismu vispār negrib ietilpt Tairova teatra mākslā, kas uzrāda spilgtu zieda un ritma uzliesmojumus, bet

vārds kur bieži «netiek pie vārda». Tā vien liekas, it kā Tairova teatra gars vispār būtu naidigs vārdam un kā tīrs formalisms — antihumanistisks. Laikmeta pārejoša un, varbūt, slimiga parādiba.

Tomēr Tairovs savā teorijā vārdu negrib iznīcināt, bet pacelt no tās ikdienibas putekļiem, kur tas mētajies, kamēr valdija naturalistiskais teatrs un kamēr pat daiļskanigu dzeju centās pārvērst pelekā prozā bez spēka un bez patosa. Senak bijusi tikai tāda runašana. Tagad vārds uz skatuves atskanešot savā lieliskā dzidrumā un ritmā.

Diemžēl, tas viss tikai teorijā. Uz skatuves ritma vietā Tairovs bieži spēj nodibinat tikai vienmuļibu, kas ar savu saspīlejumu nomāc skatitaju, mazina iespaidu un izgaisina dinamikas sajūtu, jo kustiba bez katra kontrastejuma dinamikas iespaidu nerada. Un šematisms un sastingums kā visur, tā ari teatrī ir noraidams.

Sakarā ar vārda nozīmi stāv, bez šaubām, ta apziņas un zemapziņas sfera, kuŗā vārds sakņojas. Tapēc vārda nepilntiesiba Tairova teatrī liek domat par šī teatra aktiera iekšejās technikas nepilnibu un trūcibu. Savām teoretiskām prasibām piemēroti aktieri Tairovam vēl jaizaudzina, jasargas no tukša formalisma un jameklē pēc emocionalibas dziļakiem sabiedriski individueliem pamatiem. Citadi Tairova teatrim japārvēršas par aparatu, kuŗa vaditajs nezin, ko īsti ar to iesākt. Jazaudē sabiedriskā nozīmiba. Bet tas jau nemaz nav Tairova nolūks. Tairovs solas sniegt līdz krievu mākslas nacionaliem dziļumiem — inscenet Ostrovska darbus.

Emocijas un formas sinteze, pēc Tairova domām, rada scenisko tēlu. Kamerteatra sceniskie tēli ir pabāli. Tur bez pārlieka formalisma, liekas, vainigs ir ari pirmatnigi dziļu scenisku talantu trūkums Tairova trupā. Atminas Ģetes vārdi: Und alles ist

Dressur . . . Tapēc Kamerteatra izrādes bieži vēl nevar mēroties ar senā «Maskavas Dailes teatra» lielisko spēli, kas laužās ārā no naturalistiskā teatra aizspriedumiem un dogmas.

Dibinati zinamā mērā ari pārmetumi par Tairova teatra ārejās technikas nepilnibu. Tas gan izklausas neticami: Tairovs taču bargi nosoda katru paviršibu un diletantismu. Lieta tomēr ta, ka nepareizs ir pats princips, pēc kuŗa katram aktierim jabūt vienlīdzigi specialistam visās skatuves mākslas nozarēs: daiļrunā, dziedašanā, dejā u. t. t. Saskaņā ar šo uzskatu sastādits tad ari repertuars: viena un ta pati aktieru trupa uzstājas dramā un operetē. Pilnigi dabigi, ka balss līdzekļi, kas apmierinoši dramā, pie visas teicamās dresuras izrādas par trūcigiem un neveiklibu modinošiem operetē, kur dziedašanai tomēr ir nopietnaka nozīme. Skaidri redzams, ka praktikā Tairova teatrs vienlīdzigas specializacijas principu nenotāļ neattaisno. Un man liekas, ka šī teorija vispār ir nopietni revidejama, jo pašā savā būtibā ta runā preti tam specializacijas principam, kam skatuves mākslā, bez šaubām, ir nākotne, un kuŗu tā cildina pats Tairovs. Aktierim jabūt vispusigam, bet šī vispusiba vēl nenoliedz kāpinajuma atsevišķās teatra mākslas nozarēs. Izraudzijies taču pats Tairovs sev režisora gaitu — un darijis pareizi! Tapēc jo ātrak Kamerteatrs atsacisies no savas līdzsinejās aktieŗa specializacijas prakses, jo labak tas būtu priekš šī teatra mākslas vispār. Krietna daļa dibinatu pārmetumů tad atkritīs. Bet tagad, par Tairova trupu domajot, negribot prātā nāk Šekspira vārdi: «vislabakā trupa pasaulē traģedijai, komedijai, historijai, pastoralei, pastoralai komedijai, historiskai pastoralei, traģiskai historijai, traģi-komiski-historiskai pastoralei, nedalitai darbibai un neierobežotai poemai.» Ar vienu vārdu: Nekur īsti nederiga trupa.

Vismazak dibinati, man liekas, ir iebildumi pret Tairova teatra greznojumu, dekoracijām un kostimiem. Nevaru piekrist tiem, kas uz skatuves vēletos redzet dzīves patiesibas atdarinajumu par katru cenu. Teatrs seko savai mākslas patiesibai. Tairova teatrs uzrāda apzinigu mēģinajumu pielietot uz skatuves glezniecibu teatralibas stiprinašanai, izbēgot no stilizetā teatra sastinguma. Saskaņā ar Lilevana Levi jau mineto teoriju, Kamerteatra labakie dekoratori kā Vesnins un Aleksandra Ekster minetā virzienā var uzrādit neapšaubamus panākumus. Te ari atzīmejams Kamerteatra trejdimenzionalais iekārtojums un skatuves grīdas daudzlīmeniskais izveidojums.

Mazak stila noteiktibas atrodams Kamerteatŗa kostimos. Tairovs kostimu grib pieskaņot darbibas personas kustibu un žestu prasibām. Šo principu vērojam jau senās comoedia dell' arte slavenos Kolombinas, Arlekina vaj Pjero tipiskos kostimos. Tērps kā baroka laikmeta glzeniecibā un tēlniecibā kļūst it kā par organisku sastāvdaļu. Tomēr baroka pārspīlejumi uz Kamerteatŗa skatuves ne katrreiz ir saprotami un vajadzigi. Šie pārspīlejumi izskan ekspresionisma bezformibā un stila mistrā. Nav manams ari tas tagadnes tipiskums, par kuŗu Tairovs runā savā teorijā. Tapēc ari te nepieciešams solis uz priekšu, lielaka noteiktiba un tagadnigi aktivs izveidojums.

IV.

Ja nu tagad, pēc šī īsā tagadnes teatŗa apskata, jautajam, vaj Maskavas Kamerteatrs, Tairova vadībā, sniedz mums neorealistisku tagadnigi laikmetigu mākslu, tad, diemžēl, jaatbild noraidoši. Tas vismaz jadara tad, ja Tairova teatŗa mākslu salīdzinām ar tagadnes aktivo tēlniecibu vaj gleznieciibu, pat ar daiļliteraturu.

Ap to pašu laiku, kad nodibinajās Kamerteatrs (1914. g.), atzīmejama kubisma evolucija uz konstruktivu un aktivu mākslu, kā ta tagad novērojama Pikasso, Braka, Chuana Grisa, Sirvaža, Ležè glezniecibā, Archipenko vaj Lipšica tēlniecibā un kā tā Latvijā atskaņojas Zaļkalna, Zāliša, Strunkes un dažu citu modernistu darbos. Kubisma konstruktivā metode atrod izteiksmi realā kompozicijā. Tā kubisms noteikti atjauno lielā stila mākslas laikmeta klasiskās tradicijas, uzrāda radniecibu ar pagātnes lielmeistariem, saprotams, tagadnigā īpatnibā.

Vaj ari Maskavas Kamerteatrs var uzrādīt šo nostaigato ceļu no abstraktā formalisma, ģeometrisma un suprematisma līdz jaunas gara kulturas apdvestai mākslai? Nē, Kamerteatrs tādu attīstibu uzrādit nevar. Tas vēl pārak formalisma un abstrakcijas valgos. Un tur, kur tas formalisma pārspīlejumus mēģina atmest, zaudē savu noteikto seju.

Tairova teatrs, redzams, nav pilnibā apzinajies tās grūtibas, kas ceļā japārvar. Kā daiļradišanā, tā radošā izpildijumā tas palicis pusceļā. Bet pusmeistariba ir mākslā nereti ļaunaka, kā intuitiva daiļradišana. Mechaniska šablona ir katra dzīvibas pilna ritma ienaidnieks, un mechaniski instrumenti spēlē ļoti samērigi, bet ne ritmiski. Ari Kamerteatra

spēlei trūkst bieži dzīvinošas intonacijas, nav traģisma sajūtas.

Mēs labprāt atzīmejam Tairova teatra ieguvumus teatŗa mākslā: aktieŗa ārejā technikā, režijā un skatuves greznojumā. Pat Antuans, Kamerteatra ass pretinieks, uzaicina vienu, otru lietu mācities no šī teatŗa izrādēm. Tomēr Antuans, kuŗam kā novecojošam teatralam rūp tikai teatŗa šīdiena, novērtē Tairova teatŗa ieguvumus pārak zemu. Antuanu biedē šī teatŗa nepilnibas un viņš neredz ta tālakās attīstibas iespējamibas.

Ja turpreti Pikasso, Ležè un citi, kuŗus kā māksliniekus ari mēs esam mācijušies pazīt un dziļi cienit, apsveic Maskavas Kamerteatri, tad viņi nebūt neaizmirst šī teatra nepilnibas, bet dara to konstruktivās tendences pēc, kas arvienu skaidrak vērojama Tairova režijā. Tomēr jaunajam teatrim vēl japierāda sava attīstibas spēja un japārvēršas no teoretiski zimpatiska par reali daiļu. Teatralās kompozicijas centrā janostāda jauns vārds un žests. Tagadnes teatrim vajadzigs jauns patoss, jauns repertuars. Tagadne uz skatuves grib izteikties savā īpatnejā valodā, kuŗa ir vairak kā abstrakts formalisms. Mēs gribam redzēt tagadnigas maskas — mūslaiku tipus.

Ja tagadnes teatrs nespētu pārvaret savu formalisma vienpusibu, tukšs estetisms un atsvešinašanās no dzīves tam neizbēgami. Tad notiktu atgriešanās pie izejas punkta. Loks būtu slēgts. Iestātos apnikums: Psicholoģisma vietā formalisms — nedzīvs un nevajadzigs. Tapēc janāk lielam aktierim iegūto formu meistaribu pielietot jauna un tagadnigi tipiska gara izteiksmei. Vaj tāds aktiers izaugs Tairova trupā, par to var šaubities. Katrā gadijumā ari te jasaka, ka galu galā teatra mākslas turpmakās attīstibas gaita un straujums izšķirsies nevis teorijā, bet tagadnes mākslinieka individueli

sabiedriskā pārkausejumā. Ari te tā tad, kā visur, mēs pieskaramies jautajumam par personibas nozīmi tagadnes mākslā. Ne mechanizacijā vaj biomechanikā, kā to propagandē Meierholds, bet tagadnigi ģenialā aktierī meklejama teatra nākotne. Ar tagadnes teatra mākslas formalisma izsmalcinajumu japaceļas lielai mākslas kulturas domai. Līdzšinejo teatŗa atjaunošanas mēģinājumu vārds gan lido augšup, bet doma plok pie zemes. Un... bez domām vārdus neņem preti debess. Tagadnes teatrim patlaban vajadzigi ne jauni spārni, bet jauns dzīvinošs motors. Cīnoties par jaunu teatŗa techniku, mēs vairs nedrīkstam aizmirst pašu galveno — teatŗa mākslas uzdevumu. Te sākas jauni problemi, kuŗu atrisinajums pieder vēl nākotnei.

V.

Ja ari formalisms vienmēr vēl ir ārzemju tagadnigā teatŗa raksturigakā iezīme, tad tomēr netrūkst nopietnu mēģinajumu pildit teatŗalisma formu ar dziļu idejisku saturu. Sākot no Aristoteļa šī tendence ne teatŗa teorijā un kritikā, ne uz skatuves nav nekad pilnigi aprimusi. Pēdejā laikā jaunā spilgtumā to izceļ Parizes Odeona teatŗa galvenais režisors un aktiers Firmèns Zemjè (Firmin Gémier) un Žaks Kopò (Jacques Copeau), Parizes Vecās Baložu Būdas (Vieux Colombier) teatŗa vaditajs. Jaatzīmē dziļa sabiedriskuma apdvesto Šarla Vildraka darbu inscenejums šaī teatrī. Italijā blakus formalisma un groteska teatrim vērojams novirziens uz šekspirisku kaislibu teatri, piem., Gabrieļa Danuncio teatrs. Pat Tairovs pēdejā laikā izsakas, ka Kamerteatrs līdz šim strādajis pie formas, bet tagad visu uzmanibu piegriezišot emocijai, lai koncentretu un aizrautu skatitaju.

Ari uz mūsu skatuves mēs patlaban vērojam diezgan lielu dažadibu un virzienu maiņu. Darbojas divi lielaki teatri, Nacionalais un Dailes teatrs. Tomēr ne viens, ne otrs no šiem diviem latvju teatriem neizteic nopietnas tagadnes teatŗa konzekvences. Nacionalais teatrs darbojas īpatnejos apstākļos un nodoties jaunu ceļu meklešanai, liekas, nav viņa dabā. Tur, kur vienā sezonā jainscenē visdažadako latvju dramatiķu ražojumi, atkariba no vielas ir tik liela, ka runat par kādu noteiktu teatŗa stilu gandrīz nenākas. Un tā tas ir mūsu Nacionalā teatrī. Saskatit ta seju ir vismaz grūti. Mūsu Nacionalajam teatrim piemīt gan zināma apvaldiba un oficialiba, bet ta nav estetiskas, bet vairak gan sabiedriskas dabas. Un nevar sacit, ka Nacionalā teatra režisori

sevišķi censtos atsvabinaties no šīs savas oficialibas. Brīvas rokas tiem paliek cittautu lugu izvēlē. Te varetu rādit, uz ko īsti virzitas Nacionalā teatŗa stilistiskās tieksmes. Tomēr atklādams kādu savu rudens sezonu ar amerikanisko «Atzīšanos», lugu, kas visā savā uzbūvē ir tīpiski stāstiska vaj episka, mūsu Nacionalais teatrs liecinaja, ka īsta teatraliba tam sirdslieta nav. It dabigi, ka šim teatrim neradās neviena aizstāvja starp jaunā teatŗa meklētajiem. Tapēc kļūst saprotama Dailes teatŗa nodibināšana un pastāvešana blakus mūsu Nacionalajam teatrim.

Nevar būt šaubu, ka zinamai, kaut ari mazai daļai no mūsu sabiedribas ir slāpes pēc noteikta stila teatŗa. Tapēc ari mūsu Dailes teatrs jau no savas darbibas pirmiem gadiem ir centies nākt ar deklaracijām vaj māksliniecisķās ticibas apliecibām. Ne sekot paraugiem, bet attīstities pastāvigi, visas vērtibas no jauna pārvērtejot vai atmetot, ir gribejis Dailes teatrs. Uz saviem teatralibas vērtibu pārvērtešanas principiem Dailes teatrs aizrāda savā deklaracijā no 1922. gada: 1) atsacišanās no naturalistiskā teatŗa sižetibas (sabiedrisko domu propogandas), 2) cenšanās pēc organiski apvienotas izrādes formas, kur visi teatŗa elementi tiek atrisinati tikai no teatra viedokļa, ņemot kā izejas punktu aktieri.

Ja mēs par mūsu Dailes teatri vairak neka nezinatu, kā šīs divas tēzes, mums būtu jau tiesiba apgalvot, ka, vismaz savā teorijā, mūsu Dailes teatrs ir citur jau pastāvošā formalitiskā teatŗa tiešs epigons. Un tas jau itin dabigi, tur nav nekādas nelaimes: uz Lāčplēša ielas mazpilsētniecisķā galvas pilsētā Rigā nekāds starptautiski jauns pulvers teatŗa mākslā nav tik viegli izdomajams kā tas, varbūt, no sākuma likās Dailes teatŗa vaditajiem. Dailes teatrs, bez šaubām, vedams sakaribā ar ārzemju formalitisko, pirmā kārtā ar Tairova teatri.

Tairovs, kā mēs redzējām, kā formalists nepienācigi novērtē vārda tēliski jēdzienisko nozīmi teatra mākslā. Tomēr ari viņš, sevišķi pēdejā laikā, meklē saskaņotibu starp atsevišķiem teatŗa mākslas elementiem. Bet ko dara Dailes teatŗa teoretiķi? Viņi Tairova nekonzekvences cenšas izcelt kā sevišķu ieguvumu, runā par formaliem izrādes elementiem nevis sceniskā atmosferā, kā sacitu Tairovs, bet «laikā un telpā», tā tad neatkarigi no konkretas teatralibas. Tairovs cenšas izveidot izrādi kā dzīvu organizaciju. No Dailes teatŗa teorijām mums raugas preti nedzīva mechanizacija, kuŗā dzīvam tēliski jēdzieniskam vārdam un žestam vietas vairs nav. Vārds tiek pārvērsts par bļāvienu, ja drīkstu tā teikt. Bet ari bļāvienam īstenibā ir jau zināma emocionali jēdzieniska nokrāsa, kas teoretiski nesader ar Dailes teatŗa mechanizacijas cildinajumu.

Tomēr kāda ari nebūtu šī teatŗa teorija, praktikā tas seko formalistiskajam virzienam tagadnes teatŗa izveidibā, piegriežas ārejai technikai, ritumam, kustibai, un tas jau ir ievērojams solis uz priekšu mūsu tik negaŗā un nedrošā teatŗa mākslas attīstibā. Dailes teatrs ir ienesis mūsu teatrī jaunus, kaut ari no citurienes aiztapinatus, elementus. Tas vien jau attaisno šī teatŗa gaitu. Tomēr Dailes teatrs vēl ne notaļ nav kļuvis par dzīvu un vienotu teatralibas ierosmes organizaciju. Pēc īsa uzplaukuma šis teatrs vēl vienmēr nespēj atsvabinaties no nedzīvas mechanizacijas un atsevišķu teatralibas elementu nesaskanibas. Un tur ir savi dziļaki iemesli. Savā, jau minetā, deklaracijā Dailes teatŗa vaditaji, starp citu, pilnigi pareizi aizrāda, ka noteikts teatŗa stils izstrādasies un izveidosies tikai pēc ilgāka laika, saskaņā ar sabiedrisko iekārtu un teatŗa apmekletajiem — publiku. Diemžēl, Dailes teatŗa publika ir un, laikām, ari tuvakā nākotnē pa-

liks tikpat nenoteikta un salasniga, kā līdz šim. Tapēc skaidri redzams, ka pie šādas publikas mūsu tagadejā sabiedriskā iekārtā Dailes teatrs pie noteiktaka un viengabaligaka stila netiks. Te līdzet varetu tikai neapvaldama māksliniecisku griba un pašuzupurešanās, kas spītet prot ari publikas kūtribai un kuŗas nolūks sabiedribu audzinat. Tāda griba Dailes teatrī vairs nav nomanama. Taustišana pēc, tā saucamiem, kases gabaliem, mūsu pēckaŗa publikai piemērotām izrādēm, pēdejos gados nav mazinajusies, kaut gan Dailes teatŗa materialais stāvoklis, pateicoties pastāvigiem valsts pabalstiem,ir daudz labvēligaks, kā dažus gadus agrak. Tapēc ari turpinas bezstiliba, trivialā un rupjā, bet publikai patīkamā izcelšana, kā, piem., Aristofana «Lizistratas» izrādē un inscenejumā. Tā eklektisms un neskaidriba nostiprinas ne tikai Dailes teatŗa repertuarā, bet pašā šī teatŗa mākslā.

Pirmais gads mūsu Dailes teatŗa darbībā pagāja greznojuma pārmēribās un dinamisma un ritma meklejumos un mēģinajumos. Pagaidām vēl caurmērā valdija senais Meierholda stilizacijas princips. Mēs vēl itin labi atminamies, ko Dailes teatrs savā pirmā darbibas gadā bij izstaisijis no Raiņa «Uguns un Nakts» izrādēm. Ne tikai šīs vārdigās lugas autors, bet pat aktiers šaīs izrādēs pie vārda netika. Visu apmāja inscenetajs un greznotajs zieda plankumiem, čurkstošiem ūdens kritumiem, jodu un raganu dejām.

Otrā gadā izveidojās kustibas un ritma elementi, kas sevišķi laimigi tika pielietoti Šekspira komediju izrādēs. Bet ari te netrūka pārmeribu un nepilnibu. Emocionalais žests bieži palika paviršs, bez dziļakas sakaribas. Un ja Dailes teatrs savā aizrautibā no dinamisma un ritma toreiz gluži neaizmirsa ari vārdu kā emocijas izteiksmes līdzekli, tad tikai, varbūt, pateicoties tādiem saviem spēkiem,

kā Amtmans-Briedits, Paula Baltābol, Žibalts, Anta Klint u. c.

Turpmak Dailes teatŗa darbibā pēc glezniecisku statiskā un ritmiski dinamiskā elementa vienpusibām, varēja sagaidīt tēliski jēdzieniskā elementa uzsvērumu, sevišķi tapēc, ka tāds ir virziens tagadnes formalistiskā teatrī vispār. Saskaņodams savus atsevišķos elementus, glezniecisku statisko, ritmiski dinamisko, tēliski jēdzienisko, tagadnes teatrs tiešām tuvojas, ja atļauts tā teikt, modernam realismam un uzplaukumam. Diemžēl, mūsu Dailes teatrs vēl vienmēr netiek laukā no savu atsevišķo elementu chaosa un stilu mistra.

Stilizeta teatŗa greznojuma sastingums nesader ar teatralibas dinamiku, kādu attīsta Dailes teatrs. Noskatoties «Princeses Gundegas» izrādē, Dailes teatŗa inscenejumā, man visu laiku tā vien likās, ka šaī teatrī valda divas gribas, kuŗas nekad māksliski nesakusīs, jo katra atsevišķi nepārskata izrādi pilnibā. Bet šī pārskatamiba ir nepieciešama, lai spētu izrādit citadi, kā to darija līdzšinejais, tagad jau pārdzīvotais naturalistiskais teatrs. Nepietiek naturalismu noliegt teoretiski, japierāda ta nederiba realā skatuves darbibā.

Saprotams, ceļš no atsevišķiem ārejās un iekšejās technikas ieguvumiem, kādus uzrāda formalais teatrs vispār un kādus spēj uzrādit ari mūsu Dailes teatrs, šis ceļš uz māksliski organizetu izrādi nav viegls. Gŗūtibas bieži pat nepārvaramas. Dailes teatrs centies no gŗūtibām izvairities piegriežoties lugām ar nenozīmigu psicholoģisku saturu, bet bagātām ar kustibas un ritma iespējamibām. Un nevar teikt, ka šaī darbā tam nebūtu bijušas sekmes. Labs piemērs — Alunana «Seši mazi bundzinieki» Dailes teatŗa inscenejumā.

Otrs Dailes teatŗa paņēmiens, kā izvairities no sintetiska teatŗa gŗūtibām, piegriezties lugām ki-

nomotografiskos ainojumos «Kreslera stūŗa loga» garā. Tas ir izrādes veids, kas glezniecisku statisko un ritmisku dinamisko elementus savieno (bet neapvieno!) uz tēliski jēdzieniskā vārda rēķina. Tapēc te valda kino publikai piemērota paviršiba, bet īsta teatraliba raksturotā nozīmē trūkst.

Ir jau pēdejā laikā zem mineto gŗūtibu iespaida mēģinats, vārdu, valodu no izrādes padzīt pilnigi.

Šis antihumainsms sevišķi spilgti izteicās savā laikā Aleksandra Dimā jaunakā vārdos, ka cilveks, kuŗam nav ne mazakās vērtibas kā domatajam, moralistam, prātniekam un rakstniekam, var būt par pirmās šķiras dramatiķi. Un dzejnieks Rilke jūsmoja par tādu teatri, kas varetu iztikt bez vārda starpniecibas. Marija Vigmen (Mary Wigman) tagad piekopj, tā saucamo, dejas teatri. Teatralai emocijai te jaizteicas bez vārda un valodas starpniecibas dejas ritmā. Bet vaj ari ta nav nomaldišanās uz vienpusibu un nespēja atrast sintezi tagadnes teatŗa mākslā, tāpat kā mūsu Intimā teatŗa piekeršanās vienigi jūtu ritmam? Skaidri redzams, ka telpiski statiskās mākslas (glezniecība, tēlniecība) spēj gan teatralu notikumu attēlot, bet nespēj to dramatiski attīstit; ka ritmisks vaj muzikalisks mākslas darbs var norisinaties dramatiski, bet nespēj bez vārda starpniecibas dramatisku darbibu iztēlot. Tapēc pat dejas teatŗa piekriteji atzīstas, ka dejas teatrim nenovēršami jaatgriežas atpakaļ pie antikās traģedijas sākumiem, pie reliģiozā kulta. Un ta vairs nav mākslas un estetikas sfera, kā jau to agrak aizrādiju. Vārds nu vienreiz no teatŗa mākslas nav izskaužams, ja negribam noliegt šīs mākslas vēsturi un attīstibas iespējamibu. Psicholoģisma literariskajam teatrim gan ir izdevies vārdu kā izteiksmes līdzekli uz skatuves stipri sakompromitet. Tomēr tagadnigs vārds vēl ir dzīvs. N ā k o t n e s

augošais sintetiskais teatrs būs emocionali dziļa un cildena vārda teatrs, kurš dabigi izaug no emocionala žesta, sabiedriska patosa celts. To jūt it labi Tairovs, to nomana ari Dailes teatŗa vaditaji. Tik tā izskaidrojas Šekspira «Hamleta» un Grilparcera «Dzīve - sapnis» inscenejumi uz Dailes teatŗa skatuves. Bet te ari atklājas Dailes teatŗa stila vienibas trūkums un nesagatavotiba. Un mūsu izbijušā Intimā teatŗa aktierim, tēlojot savu «iekšejo pasauli», cits nekas neatlika, kā «stiept skaņas, atkārtot patskaņas dažados toņu augstumos — gluži kā orientaļi dzied».

Slēdziens: Jaatsakas no ikdieniga eklektisma un stilu mistra teatŗa mākslā. Vaj Dailes teatrs spēs pārvaret savas iekšejās pretruņas, par to jašaubas. Tapēc katram, kurš slāpst pēc teatŗa, kas formalistiskā teatŗa jaunsasniegumus spētu izlietot jauna teatŗa mākslas stila izvedibai, laiks padomat par mūsu teatŗa nākotni.

VI.

«Darbs aug mūsos pašos, tapēc mums vispirms pašiem jaizaug lieliem,» saka kādā vietā Ozanfans. Saprotams, ari nākotnes teatrs nav vienkārši izdomajams, bet darinams un izaugs līdz ar mums. Tomēr jau līdzšinejā analize, kā redzejām, dod mums diezgan skaidrus norādijumus, ka ceļš uz teatŗa jaunu izveidibu vada caur jaunu laikmetigu realibu teatŗa mākslā. Nemaz neaizskaŗot te sarežģito jautajumu par teatŗa un kino sacensibu, mēs varam jau tagad noteikti sacit, ka teatrs atjaunojas un meklē jaunu sintezi. Līdz ar to daudz no sava svariguma zaudē ari jautajums, vaj teatŗa attīstiba tālak ies formalistiskā, no Commedia dell' arte atvasinatā virzienā uz «abzolutu» teatralibu, vaj sabiedriski literariska patosa ceļu. Teatrim pirmā kārtā jabūt mākslai. Tomēr aktiers kā mākslinieks nekad nespēs pilnigi noliegt savu sabiedriski emocionalo būtibu. Skatitājs, saprotams, vairak vēribas piegriezīs no teatŗa mākslas saņemtai rosmei. Un ar pilnu tiesibu! «Vaj gan dramatiskās mākslas mērķis nav, saka jau minetais tagadnes teatŗa veidotajs Žemjè, — dziļi aizkustinat lielu ļaužu sapulci, dot viņai padomus, vadit to, padarit cēlaku, sniegt viņai garigo baribu, pēc kuŗas tā alkst?»

Kā redzam, te vērā tiek ņemta sabiedriskā vērtiba, uzstādot teatrim sabiedriskus un tikumiski audzinošus mērķus. Bet kuŗš gan gribēs noliegt, ka ari formalistiskā virziena, sevišķi Commedia dell' arte, teatrim nebūtu dziļi laikmetigu atziņu un audzinošas nozīmes. To iedrošinasies darit tik «viszinigā» filistribā. J. Sudrabkalns, runajot par Commedia dell' arte teatri, pareizi norāda, ka nevien publikas vairums, bet ari krietna daļa teatŗa

ļaužu aiz Kolombinas un Arlekina, Pantalona un Doktora tēliem redz tikai pārspīleti groteskas ainavas, tirgus kumediņus, un ka itaļu komedijas īstenie principi tomēr ir daudz nopietnaki un viņu nozīme tāļu pārsniedz ārejo teatralismu. Tapēc nepareizs ir ari slēdziens, ka jaunlaikos Commedia dell' arte idejas var izmantot tikai tie teatri, kuŗi pilnigi atmet mākslas, tā saucamo, iekšejo dvēselisko saturu. Pilnigi nepareizi ari tuvinat tagadnes dramu Commedia dell' arte principiem ar to, ka no tagadnes psicholoģisma bagatām lugām tiek izskausts viss garigums. Ta ir vaj nu paviršiba vaj nejēdziba: Arlekins ir lielisks gariga satura nesejs un dvēseles pestitajs —uz skatuves. Ŗedzams, novecojis un nepareizs ir jau pats jautajums par teatŗa mākslas formu un saturu kā divām neatkarigām īstenibām. Krievijā atmet kailu formalismu un dinamismu. Francijā formalisms kā ekspresionisms nepaguva nemaz īsti uzplaukt. Vācijā jauni režisori cenšas apvienot iekšejo pārdzīvojumu ar teatŗa konstruktivismu, mēģina radit laikmetigi īpatneju teatŗa telpu, kuŗai būtu ne tikai individuels, bet ari sabiedriski laikmetigs plašaks pamats, kas spētu turpmak iespaidot attiecigā virzienā nākotnes teatŗa izbūvi. Italijā teatŗa mākslas atjauniba vērojama groteska, Parandello un Marineti teatrī. Visur manama tieksme pēc vienkāršibas kustibā un skatuves vārdā. Ta nav tikai teatŗa formela izveidiba, bet ari tagadnes teatŗa zocialā pamata maiņa. «Līdzšinejā valdošā skatuves iekārta, atzīmē kādā vietā L. Laicens, un pat teorijas dibinatas uz buržujiskās izšķērdibas un izlaidibas pamatiem.» Nolietota ir ne tikai vecā teatŗa izteiksmes māksla, bet ari publika. Teatra publikā ir noticis tāds pārslāņojums un juceklis, ka par vienigi visiem saprotamo izrādes elementu mēs varesim uzrādit vēl tikai, varbūt, deju. Attiecibā uz dejas ritumu jau vienadas prasibas ta-

gadnes teatŗa publikā grūti būs atrodamas. Vēl grūtaki atrodama tagadnes teatŗa publikai atbilstoša vieniba vārda un teatralas izteiksmes stilā, bez kuŗa, saprotams, teatŗa izveidiba nav domajama. Tapēc tagadnes teatrs īsti nevar nodibinat savu īpatneju stilu. Un nākotnes teatrs atradīs savu stilu tikai rodot sev jaunu viengabaligu sabiedrisku pamatu. Tāds nākotnes teatŗa stils būtu konstruktivs, lai ar vismazako enerģijas patēriņu sasniegtu vislielako teatralibu un sabiedrisku ierosmi. Tā ari te uz skatuves tiktu realizeti aktivās mākslas principi.

Šaī laikā, kad vecā naturalistiskā drama ir visiem jau apnikusi, bet jauna varoņtraģedija nav vēl izveidojusies, komedija liekas tas piemērotakais izrādes veids. Komedijas un groteskā teatŗa uzplaukums Italijā un citur ir tapēc laikmetigi dabigs. Humors, satira, intelektualu pretruņu dialektika un cīņa — tie ir elementi, no kuŗiem rodas, piem., Pirandello un Kiarelli lugas. Tā izdarits tiek mēģinajums rādit uz skatuves tagadnes cilveka iekšejo dvēseles norisienu. Jaaizrāda, ka pēc būtibas ari Pirandello vienmēr paliek psicholoģisma apjomos. Viņa šaubas, piem., nav filozofiskas, bet psicholoģiskas dabas, un tapēc pret Pirandello lugām var vērst visus tos iebildumus, kas attiecinami uz psicholoģisma teatri vispār.

Tomēr, kā groteska, tā Pirandello teatrs tiecas radit jaunas sadzīves formas un vērtibas un pacelties pāri tagadnes garigai krizei un pesimismam. Tagadnes komedijā vērojama pretruņa starp ārejiem zocialiem noteikumiem un idejām un individa konkretām izjūtām. Diemžēl, modernā teatra pilsoniskie autori nepārskata tagadnes dzīvi visā viņas plašumā. Viņi redz tikai šīs dzīves saskaldito un relativo raksturu un tapēc — noguruši cīnities pret «aklo un mistisko likteņa varu» — bieži rūgti smejas paši par sevi. Dziļakas, tagadnes dzīvi nesošas un

veidojošas strāvas šiem māksliniekiem paliek vēl apslēptas. Tapēc tie nespēj nodibinat savām attiecibām pret dzīvi un savam teatrim drošu un noteiktu pamatu. Bet bez šī pamata un kriterija sabiedriskā komedija nav nemaz iespējama. Īsts sabiedriskās komedijas uzplaukums tapēc sagaidams tikai sabiedribas pagurumam zūdot un revolucionarām tendencēm pieaugot, kad skaidrak būs redzams šo tendenču pozitivais un dzīvi atjaunojošais gars. Bet līdz ar to jau sāksies pāreja no komedijas uz jauna veida varoņtraģediju.

Andreja Kurcija raksti:

Saules bēdas. Dzejas. 1910. g. «Stara» izd.

Bez prieka un dailes. Dzejas. 1915. g. «Stara izd.

Mana grāmata. Dzejas. 1919. g. A. Gulbja izd.

Vita nuova. Poema. 1921. g. A. Gulbja izd.

Pasaules klajumā. Dzejas. 1921. g. «Daile un Darbs» izdev.

Dvēseles kabarejs. Dzejas. 1921. g. «Kulturas Balss» izdev.

Dziesma melnbaltai madonnai. Dzejas. 1922. g. «Vaiņaga» izdev.

Aktivā māksla. 1923. g. «Laikmeta» izd.

Cīņa ar nezinamo. Stāsti. 1923. g. J. Rozes izd.

3×3 mēnesnicas. Stāsti. 1925. g. «Jaunā Vārda» izdev.

Utopija. Dzejas. «Laikmeta» izd. 1925. g.

Barbars Parizē. Dzejas. «Laikmeta» izd. 1925. g.

Teatrs. «Jaunā Vārda» izd. 1925. g.

74