

B
810.09

E. FROSS

**LINARDS
LAICENS
LITERATURA
25 GADI**

K/S DAILE UN DARBS



Handwritten text, possibly a date or reference number, located in the upper middle section of the page.

Handwritten text, possibly a list or series of numbers, located in the middle right section of the page.

Handwritten text, possibly a date or reference number, located in the lower middle section of the page.

B
810.09

L

E. FROSS

60.
56
638.066
✓

**LINARDS
LAICENS
LITERATURA
25 GADI**

K/S DAILE UN DARBS



11

E. Pīplņa un J. Urmaņa spiestuve, Rīgā, Marijas ielā 10.



IEVADS

1902. gadā Linards Laicēns ir pirmo reizi adresejis savus darbus publikai, nodrukādams tos Peterburgas Avīzēs. Tadēļ arī 1927. gadā vareja atzīmet viņa literariskās darbības 25 gadu jubileju. Dažādu iemeslu dēļ, kurus iztirzāt nav šē vietā, Rakstnieku un Žurnālistu Arodbiedrība un plašākā sabiedrība to ir novēlojusi, kadēļ tas notiek tikai šogad. Sakarā ar šo jubileju arī grāmata.

Kas par 25 gadiem? Linarda Laicēna literariskās darbības 25 gadi gandrīz pilnīgi sakrīt ar mūsu straujā, sabiedrisko lūzumu bagatā 20. gadsimta pirmo ceturtdaļu. Un taisni šī mūsu gadu simtēna notecejusē daļa — katram, kas papūlejš būs novērotājs — ir visspīdošāki demonstrējusi, cik velti ir runāt par indivīda autonomu attīstību; ir pārliecinoši parādījusi, ka atsevišķs cilvēks dzīvo nevis neatšavināmi personīgu un īpatnēji izveidotu, no laika un telpas neatkarīgu dzīvi, bet — kā viņas daļa — līdzdzīvo un izbauda līdzī visas sabiedrības vaj, pareizāk, savas šķīras vēsturiskos likteņus, viņas centienus un cīņas. Saskaņā ar tiem un ar savu šķīru viņš arī veidojas kā indivīds ar virzību uz zināmiem, tikai vēsturiski saprotāmiem, mērķiem — šķīras ideāliem, vaj arī uz tāpat izskaidrojamu — bezmērķību.

Saprotāms, ka Laicēns šajā ziņā nav izņēmums; vaj: ir izņēmums mazāk kā jebkurš cits no latviešu rakstniekiem. Gluži vietā tadēļ ir jautājums, kas

par 25 gadiem tie ir, kuŗos ir darbojies — veidojies Laicens kā cilveks un kā rakstnieks.

Nākotnes literatūrvēsturniekam, kuŗš gribēs noskaidrot un izprast Laicena literārisko darbību no- teicošos faktoros un viņas nozīmi — mūsu tuvās pagātnes sabiedrisko kustību pētišanai un raksturo- šanai būs jaziedo ne viena vien lapaspuse. Tikai šo materialu apvienojums ar sīkiem biogrāfiskiem pēti- jumiem, kuŗiem jāradā, cik tuvā kontaktā ar kādām šķirām Laicens stāvejis un kādā apgaismojumā ir varejis vērot sabiedriskās cīņas un lūzumus, — tikai šāds apvienots biogrāfiski-vēsturisks materiāls va- rēs dot vajadzīgos pamatus Laicena literāriskās dar- bības dziļakai un pilnīgai izpratnei. Pagaidam rakstīt mūsu gadsimta sabiedrisko cīņu vēsturi ir vēl par agru, — nevien sakopotu materiālu un „vē- sturiskās perspektīves“ trūkuma dēļ, bet arī aiz „neatkarīgiem iemesliem“. Jau minēto un vēl citu iemeslu dēļ — par agru šodien ir rakstīt arī plašāku Laicena biogrāfiju.

Var tomēr arī sacīt, ka tikko izdzīvotais strau- jais un pārdzīvojumiem bagātais gadsimta ceturks- nis visu atmiņās vēl ir tik svaigs un neaizēnots, ka rakstot par Linarda Laicena literārisko darbību š o d i e n — viņa plašāks un sīkāks raksturojums arī neizliekas tik nepieciešams, ka viņu neievedot būtu jaatsakās no rakstišanas vispār. Daudz patīkamāki jau, saprotams, ir balstīties uz pārbaudītiem un pie- mēroti sistematizētiem materiāliem, nekā uz atmi- nās glabājamu iespaidu chaosu, bet lai šis chaoss kļūtu par sistēmu — pirmā kārtā ir nepieciešams laiks.

Atgādināsim tikai, ka Laicena literāriskā dar- bība iesākas jau pirms 1905. gada revolūcijas. Lai-

cens tā tad ir līdzī pārdzīvojis jau pirmās Latvijas revolucionārā proletariāta uguns kristības. Pie tam — pārdzīvojis tās nevis kā neieinteresēts vērotājs, bet kā aktīvs līdzdarbinieks un līdzcīnītājs. Tikpat tieši viņam nākas pārdzīvot arī visas tālākās cīņu, zaudējumu un uzvaru dienas līdz pat mūsu laikam. Revolūcijas priekšpulki tiek sakauti, darba, cīņas un sajūsmas laikmetam seko bēguļošanas, cietumu un izmisuma laiks. Smags revolucionārajai strādniecībai un inteliģencei ir viss 12 gadus ilga periods līdz 1917. gada revolūcijai, kuŗa pēdejos gadus vēl žņaudz imperialistiskais pasaules karš. Kā atsvabinātāja nāk Krievijas revolūcija un viņas padziļinātājs — Sarkanais oktobris. Bet latviešu īpatņie pārdzīvojumu etapi ir vācu okupācijas laiks, bēgļu laikmets, Padomju Latvija, Latvijas Republika ar ārejiem cīņām divās frontēs, un tālāk — neatkarīgās pašu valsts izveidošanas darbs. Uz dienas kārtības nāk koruptīvā valsts bagātību sadalīšana, reakcionāro elementu atkalnostiprinašanās, administratīvā strādniecības tiesību atņemšana un konsekvēnti socialistisko masu nodzišana pagrīdē.

Tik pārvērtību bagāts — tikai vissvarīgākos etapus atzīmejojot — ir tas laikmets, kuŗā veidojusēs un norišinajusēs Laicena literariskā darbība. Nav tadēļ nekāds brīnums, ja vienu otru idejisku un psiholoģisku lūzumu uzrāda arī viņa darbi, un ja ilgaks laiks viņa literariskajā darbā jauzskata vairāk par meklejumu un tikai mazākā mērā par sasniegumu laikmetu. Prasīt, lai tas būtu citādi, — būtu prasīt, lai indivīds iet pret laikmetu un pret sabiedrību. Bet rakstnieka lielums pastāv nevis šādā Don-Kichotiskā pretgājienā, bet viņa spējā pilnīgi iekļauties laikmetā

un sabiedrībā un ar augstako profesionalo meistarību izteikt viņas progresīvākās tieksmes un centienus.

Neuzrakstītās biografijas vietā

„Linards Laicens dz. 1883. g. 3. (16.) novembrī Jaunrozes Metumos, (tagad piedalīti Igaunijai), kurus viņa tēvs renteja no muižas. Bērnības laiks Laicenam pagāja vientulīgā noslēgtībā, pie dabas un ganos. Skolā viņš sāka iet ap debito gadu pie pazīstamā tautas gara mantu krāja D. Ozoliņa — Jaunrozes skolā; lasīt jau bij izmācījies mājās no mātes. Skolā Laicens nebija no pirmajiem un ne ar ko sevišķu neatšķīrās. Ap to laiku tēvs un māte bija spiesti atstāt mājas; viņi apmetās pie radiem un kā vaļinieki strādāja, kur nu pagadījās. Pēc 3 ziemām pie Ozoliņa, Laicens iestājās Ope pagastskolā, kur izmācījās krieviski un lasīja skolas bibliotēkā atrodamus krievu klasiķus. No sākuma viņu visvairāk interesēja beletristika, bet vēlāk viņš piegriezās vaj vienīgi tikai dabaszinātniskām grāmatām un mēģinājumiem. Tā kā tālākas skolas apmeklēt Laicenam nebija iespējams, tad viņš 17 gadu vecumā iestājās par dārznieka mācekli Bormaņu muižā, kur sastrādāja trīs gadus, pašmācības ceļā turpinādams skolā iesāktu izglītību. Šajā laikā viņš sāka rakstīt arī stāstiņus un dzejoļus „Peterburgas Avizem“. Pēc tam laiciņu nostrādāja Keizara dārzā kā vienkāršs strādnieks, cerēdams uz kādu dārznieka vietu. Bet kad tas izrādījās par neiespējamu, tad uz laukiem atgriezies sāka gatavoties uz iestāšanos zemīnārā. No Liepiņas realskolas IV. klases Laicenu izslēdza, tapēc ka bij piedalījies nelegālas literatūras izplatīšanā. 1904. g. vasarā viņš atradās zem policijas uz-

raudzības, rudenī tika tiesats tiesu palatā, bet at-
taisnots. Visi šie sarežģījumi viņu novirzīja uz ci-
tadiem ceļiem, nekā jaunībā bij domāts. Vairaki' no
šajā laikmetā saceretiem darbiem Laicenam gājuši
zudumā. Viņš pats domā toreiz atradies zem Raiņa
un Veidenbauma iespaidiem. Iepazinies arī ar Blau-
mani; idejiski tas viņu nav spējis ierosināt, bet gan
sniedzis vērtīgus norādījumus stila ziņā. No 1904.
gada Laicens palika Rīgā, mēģinājās rakstīt, tulkot,
pārtika no dažiem grašiem, gatavojās uz tautskolo-
tāja eksamenu un piedalījās ta laika slepenajā poli-
tiskajā dzīvē un ideoloģijā. 1905. g. 13. janvāra de-
monstrācijās viņš pašā burzmas vidū laimīgi palika
neievainots. Pavasarī nolika eksamenu, bet skolo-
tāja vietu nevarēja atrast. Īsi pirms oktobra dienām
Laicens tika noturēts 2 nedēļas arestā par poli-
tisku aģitāciju. Revolūcijas lielajās dienās viņš va-
dīja kustību Jaunrozes un Jaunlaicenu pagastos, pie-
dalījās izpildu komitejā, monopoli un krogu slēgšanā,
uradņiku un muižnieku atbrūņošanā. Soda ekspedi-
ciju laikā slēpās Pleskavas guberņā, kur zem pie-
ņemta vārda bij arī par skrīvera palīgu. Vēlāk, tā-
pat zem pieņemta vārda, Rīgā, kur strādāja līdzī
„Latvijā“ un „Staros“. 1906. gada rudenī Laicens
aizbrauca uz Somiju, kur palika apm. gadu. Pēc tam
kādu pusgadu ilegāli Peterpilī, Rīgā un citur. Līdz
1909. g. pavasarim Laicens bij izlietojis vairāk kā
7 pases. Tad viņu piepeši aresteja. Cietumā viņu
noturēja no 1909. g. aprīļa līdz 1911. g. maijam un
tiesāja trīs reizes. Palata piesprieda gadu cietokšņa,
apgabaltiesa pusotra gada arestantu nodaļā. Cie-
tumā viņš arī iepazinās ar tiem „noziedznieku“ ti-
piem, kurus vēlāk tik nepārspējami tēlojis savos
darbos, kā arī pārliecinājās par pilsoniski-sabiedris-

kās iekārtas samaitažošo iespaidu uz cilvēkiem. Pēc atsvabinašanas tiesībās ierobežots, Laicens nevarēja brīvi izvēlēties dzīves vietu. Strādāja dažādu laikrakstu redakcijās, nemierā ar savu žurnalista dzīvi un darbu. 1913. gadā iestājās Maskavā Šaņavska augstskolas vēsturiski-filosofiskā fakultatē un mācījās tur līdz 1916. gadam. 1914. gadā apprecējās ar Annu Kārkliņu. Kara un bēgļu laikā Laicens bij Kulturas biroja un turienes nacionaldemokratiskās politikas dalībnieks, rakstīja daudz ievadrakstu „Dzimtenes Atbalsī” un „Lidumā” un aizstāveja Latvijas valstisko autonomiju federācijā ar Krieviju. Šo pašu ideju viņš arī priekšsalījumos dedzīgi propagandēja. Tomēr satiksmē ar socialdemokrātiem pamazām pamodās viņā vecais proletarietis un revolucionārs. Ar 1917. g. rudeni viņš jau bij sarāvis visus sakarus ar pilsonību. Ziemā un 1918. gadā viņš ar sievu dzīvoja Valmierā un darbojās kā Latvijas vēstures skolotājs sieviešu ģimnazijas pēdejās klasēs, bez tam kā latv. literatūras skolotājs reāl- un tirdzniecības skolās. Okupācijas gadā vāci Laicenu kā politiski neuzticamu nepielaida skolās. Padomju Latvijas laikā viņš vadīja Valmieras vakara kursus. Pēc sarkanarmijas atkāpšanās Laicenu mobilizeja Ziemeļlatvijas armijā; tanī laikā nomira viņa mājās palikusē dzīves biedrene. Tas uz viņu atstāja dziļi satriecošu, nekad neaizmirstamu iespaidu. 1922. g. 4. augustā Laicenu (reizē ar Paegli) aresteja un uz 8 mēnešiem ieslodzīja Rīgas centrālcietumā, no kurienes viņu atsvabināja Saeimas amnestijas akts.” (A. Upits „Dzīves ceļos“.)

Vēl jāpiezīmē: 1923. gada beigās Laicens otrreiz apprecas. 1923./4. gada ziemā Laicens apceļo Itāliju un Tripoli; pirmajā nodzīvodams pus gadu.

Tajā pašā 1924. gadā tiek no jauna arestēti. Uz Krenska likuma pamata viņu grib izraidīt no Latvijas. Laicēns atsakas. Pēc 1½ mēnešu noturēšanas cietumā viņu atsvabina.

Visus pēdejos gadus Laicēns ir Rīgas pilsētas domes Arodnieciskajā frakcijā un nepārtraukti līdzstrādā kreisās strādniecības biedrību kulturdarbu — lekcijās, semināros, sapulcēs — tajā pašā laikā nepārtraucot arī literārisko darbu kreisajā rakstniecībā.

1927. gadā piedalās kā delegāts no Rīgas strādnieku organizācijām braucienā uz SPRS, par ko sarakstījis grāmatu „69 dienas Socialistisko Padomju Republiku Savienībā“.

Par jubilejām

Runāt par jubilejām bez sarkastiskas pieskaņas ir jau grūti. Vēl grūtāk, nopietnam darba cilvēkam ir atļaut padarīt sevi par jubilaru. Varbūt var teikt, ka lielā mērā tadēļ, ne bez paša jubilāra līdzvainības, ir novilcinājusēs par vienu gadu Laicēna jubileja. Sakarā ar to paceļas jautājums, vai mums, darba frontes cīnītājiem, nav no jubileju atzīmešanas pilnīgi jāatsakās, atstājot to kā banālu, ar savstarpeju apglāstīšanos savienotu izpriecas veidu profesionālājiem jubileju rīkotājiem un apmeklētājiem. Varbūt patiešām pati šādu svētku ideja ir tukša un mums gluži nevajadzīga un nepieņemama?

Atbilde uz šo jautājumu pilnīgi atkarājas no tā, ko mēs zem jubilejas gribām saprast. Buržuāzija gan šo tradīciju ir paspējusi galīgi banālizēt, — bet vai tad to vien? Kā šķīra viņa jau noteikti iet pagrīmšanas virzienā, un šīs idejiskās un kultūrelās pagrīmšanas simptomi neatvairāmi ielaužas visās viņas tradīcijās un institutos.

Strādniecībai kā augošanai un uzvarošanai šķirai ir jāieliek jauns, dzīvs saturs visā kulturas jēdzienā un līdz ar to visos kultūrelās dzīves konkrētajos izpaudumos. Atjaunotai un strādnieciski pārveidotai ir jātiek arī jubileju tradīcijai. Un dot šim iestādījumam idejisku attaisnojumu un jaunu saturu strādniecība ir spējīga.

Savos uzskatos par vērtībām mēs izcilus vietā esam nostādījuši sabiedriski vajadzīgu darbu. Darbā mēs gribam savu kulturu veidot un savu nākotni izkalt. Cilveku mācāmies vērtēt ne pēc tā, kas viņš ir, un ne pēc tā, kas viņam pieder, bet pēc tā sabiedriski vajadzīgā darba, ko viņš strādā. Un ja kāds no mūsu izcilus darba vīriem ir nostāigājis garāku ceļu un uzvaru bagātu darba cēlienu, tad varam svētīt viņa

jubileju — darba svētkus,

nebīstoties,

ka līdz ar to būsīm pārņēmuši kaut ko no pilsoniskās kultūras i z n i k š a n a i nolēmtajiem izveidojumiem.

Un vēl: Mums jubileja nav priekš tā, lai nodotos neierobežotai darbinieka slavinašanai un censtos par darbu atmaksāt ar glaimiem. Mums viņas nozīme ir citāda.

— Ir jāgrib objektīvi pārskatīt un novērtēt darbību noslēgtajā laika sprīdī, jāreģistrē līdzšīnējie sasniegumi, lai iegūtu iespēju nospraust tālākā darba pamatlinijas un uzstādīt darba problēmas, ko jārisina. Un jubilejai ir jābūt dienai, kad visa šķira pievērš savu nedalītu uzmanību viena sava locekļa visiem vajadzīgajam darbam un — kā tālaku sasniegumu drošāko garantiju — apsola tam savu nedalītu atbalstu turpmākajā darbā. Tai jābūt dienai, kad individa atsevišķi strādātais darbs — ja tas vērtīgs

— tiek iznests no kabineta, laboratorijas vaj darbnīcas noslēgtības vispārredzamībā, — kļūst par visas šķiras kopeju darbu. Un tas, saprotams, nenozīmē, ka viņa pirmajam meistaram mēs to atņemam.

Par Laicena jubileju
atsevišķi

Kā jau atzīmejam, tie 25 gadi, kuŗos norisinās Linarda Laicena literariskā darbība, ir lielu sabiedrisku lūzumu un laužumu laikmets, kas nevar neatspoguļoties arī viņa literariskajos darbos. Tādēļ arī ir grūti visus Laicena darbus apskatīt no viena stingri noteikta redzes stāvokļa, kā tas iespējams pie viņa pēdejā laika darbiem. Nevaram uz visiem viņa darbiem skatīties kā uz zināmu daudzumu vienam noteiktam mērķim kalpojošu sniegumu. Stingras idejiskas vienības cauri visiem 25 gadiem viņos nav, bet ir idejiska sakarība. Ņemot palīgā laikmeta sabiedrisko kustību vēsturi, šī sakarība noskaidrojama diezgan viegli. Tādēļ arī visam Laicena literarisko darbu kopumam nedrīkstam pieiet tīri teoretiski; jāpieiet ir vēsturiski.

Vienkāršības dēļ Laicena literarisko darbību viegli var sadalīt īsakos laikmetos.

Viņas sākumu skaita ar 1902. gadu, kad Laicēns sāka drukāties „Peterburgas Avīzēs“. Bet Laicēna pirmā grāmata (dzeju grāmata „Kvēle“) iznāca tikai vēl 1907. gadā, t. i. taisni pēc 5 gadiem. Saprotams, ka pētniekam, kuŗš gribēs sīki izsekot Laicēna literariskās tehnikas un viņa psychoideoloģijas attīstībai, arī šajā laikmetā uzrakstītie un laikrakstos ievietotie sacerejumi būs visai svarīgs un nepieciešams materials, bet šīnī visai konspektīvajā grāmatā pie viņiem tomēr neapstāšos. Nekāda noteikta

iespaida plašākā sabiedrībā vai literatūrā Laicenam šajā laikmetā vēl nevareja būt. Atskaitot nost šos piecus gadus, paliek vēl divdesmit gadi, par kuriem arī īstenībā nākas runāt kā par Laicena īsto darba cēlienu. Šie divdesmit gadi, savukārt, ir viegli sadalāmi divās īpatņējās dekadās: pirmā no 1907.—1917. g., otrā no 1917.—1927. gadam. Šāds dalījums nebūt nav gluži ārejas, mechaniskas dabas, kā tas pirmajā brīdī var likties, bet balstas Laicena literāriskajā un sabiedriskajā darbā.

Pirmo dekadā īsumā var raksturot kā vērtību pārvērtēšanas, šaubu un meklejumu laikmetu. Idejiski šajā laikmetā Laicens sveras uz individualisma pusi un nonāk tuvākās attiecībās ar pilsonību. Bet jau 1905. gadā un vēl agrāk Laicens ir pierādījis sevi par dedzīgu revolucionāru, tadēļ šī nosveršanās ir izskaidrojama tikai ar vispārejo toreiz valdošo smago reakcijas atmosferu, kuŗa ar vienu vārdu apzīmējama kā smags sabiedrisko idealu sabrukums. Šā laikmeta literārisko darbu strukturā pie Laicena novērojama svārstīšanās starp dažādu literārisko skolu tradīcijām.

Otrā dekada, turpretim, raksturojas ar lielu idejisku skaidrību, kas ar katru gadu padziļinas. Še Laicens jau noteikti ir nostājies uz socialistiskā proletariāta viedokļa. No šī viedokļa kā arī no viņam raksturīgā pasaules uzskata viņš vairs nekur neatkāpjas. Pēdejo desmit gadu darbs centrejas ap šīs ideoloģijas nostiprinašanu, noasinašanu un novešanu pie lielakas konsekvēntības. Līdz ar stabilu ideoloģiju šajā gadu desmitā Laicens uzrāda arī daudz lielāku noteiktību, pastāvību un patstāvību literāriskajā darbā. Saprotams, meklejumi rakstnieka profesionālās meistarības izkopšanas un jaunu struktūras pa-

nēmienu izstrādašanas virzienā turpinas arī tagad. Tomēr ir viegli saredzams, ka visi šie darbi, cik dažādi arī tie dažreiz neliekas, pēc konstrukcijas, ir vienup virzīti un kalpo vienam mērķim un vienai pamatidejai, — kā cīņā tanki, lidmašīnas un tālšāveji lielgabali, arī tik dažādi pēc konstrukcijas. Šī viena mērķa dēļ arī Laicens nepārtraukti un ar apbrīnojamu enerģiju tiecas uz vienmēr pilnīgaku izteiksmes līdzekļu un veidu pārvaldišanu.

Tādā kārtā varam teikt, ka 1927. gads Laicenam ir it kā trejadas jubilejas gads. Formāli — rakstnieka darbības 25 gadu jubileja, pēc būtības — rakstnieka darbības 20 gadu jubileja. Bet apzinīgajam proletariātam jāatceras, ka paiet 10 gadi, kamēr Laicens nenogurstoši strādā kreisās kultūras frontē — gan kā rakstnieks, gan arī kā lektors un strādnieciskās jaunatnes audzinātājs klubos, biedrībās un seminaros, gan arī kā politisks un sabiedrisks darbinieks uz socialismu ejošās strādniecības pirmajās rindās. Tadēļ arī šī grāmata.

Šī grāmata pati par
sevi

Labi ir tiem, kam gadu desmiti nav jāaizvada meklešanā un šaubās — viņiem atliekas daudz vairāk laika pozitīvi radošajam darbam. Un tomēr — ir jašaubās, vai viņi iegūs tik dziļu dzīves un kultūras pazīšanu kā pirmie.

Laicena asajam analitiskajam prātam ir nācies sagraut daudz iluzionāri stipru un skaistu uzbūvju, dziļi iepazīt un pārvērtēt brūkošo pilsonības kultūru, līdz kamēr tas nonāca pie viņas bojā ejas atziņas, līdz nonāca pie atziņas, ka jauna kultūra ceļama tikai liekot viņas pamatā socialismu, un ka ceļš uz viņu ved tikai vienotās rindās ar kreiso, uz socialismu

ejošo strādniecību. Bet līdz ar to šī atziņa ir galīga un konsekventa, uz viņu dibinātā pārliecība — negrozama. Un tikai no tādas var izaugt tā lielā enerģija un neapslāpejamā aktivitāte, kādu uzrāda Linards Laicens pēdējā gadu desmitā.

Saskaņā ar tikko sacīto šī grāmata pret Laicena darbības pirmo laikmetu nostājas uz tīri vēsturiska viedokļa, neapskatot šī laika pārdomas, idejas un literāriskos veidojumus kā patstāvīgas vērtības un kā tādas nepadodot viņas kritikai, bet apskata tos attiecinājumā uz pēdējā laikmeta idejām un literāriskajiem veidojumiem — kā etapus, kuŗi iezīmē Laicena — cilvēka un Laicena — literāta psichoideoloģijas un profesionālās meistarības attīstību. Jo, kā jau teikts: kaut arī starp šiem diviem laikmetiem nav vienības, taču sakarība starp viņiem nenoliedzama. Savas darba metodes Laicens ir izstrādājis ilgā un neatlaidīgā darbā, nepārtraukti viņas pārvērtedams un papildinadams, un tadēļ arī, neizsekojot autonomi maznozīmīgos pirmā laikmeta darbus, otrā laikmeta darbi nevar būt pietiekoši saprotami. Šo pirmo dekadū, kuŗa prasa īpašu pieejas metodi, apskata grāmatas atsevišķa nodaļa.

Neatkarīgi no tā, ko arī neteiktu „objektīvā” pilsonības prese — mums ir skaidrs, ka Linards Laicens uzskatams par Latvijas apzinīgā proletariāta visspēcīgāko rakstnieku, kuŗš konsekventi socialistisku ideoloģiju (ciktāl par tādu varam runāt mūsu laikā un mūsu apstākļos) ir pratis ievēdot oriģinālos, labi izstrādātos un iespaida spējīgos literāriskos darbus, kadēļ tam pienākas vieta arī pasaules proletrakstnieku pirmajās rindās. Tadēļ arī grāmatai par Linardu Laicenu ir diezgan īpatnejs uzdevums.

Imanenta kritika var pamatoties tikai vaj nu

uz kritiķa subjektīvo literārisko gaumi vaj arī uz objektīvu salīdzināšanu ar citiem tā paša žanra darbiem. Bez tam vēl var runāt par to, vaj darbā neslēpjās iekšējās nesaskaņas, caur kuŗām tas pats sevi iznīcina. Pirmais, subjektīvais kritikas veids pēc būtības arī nav nekas cits kā salīdzināšana — ar tiem literāriskajiem darbiem, zem kuŗu iespaida ir veidojusēs kritiķa gaume. Starpība tikai tā, ka šis salīdzināšanas veids mazāk zinātnisks un lasītājs neredz, ar ko apskatāmais darbs tiek salīdzināts. Bet salīdzināšanai noteikti vērtējoša loma piekrit tikai tad, ja ir izcilāki tā paša virziena un žanra darbi, kuŗus var izlietot kā mērauklu. Bet ja izcilākos darbus — par kādiem uzskatām Laicena rāžotos — salīdzinām ar mazāk izciliem, tad, labākā gadījumā, varam tikai iegūt iespēju noskaidrot tās tradīcijas, zem kuŗu iespaida tie veidojušies un kuŗas pārauguši. Vērtēšanai tomēr šie neiegūstam gandrīz nekādus pieturas punktus. Tā tas ir arī vienam, ja jārunā par darbiem, kuŗi ierauj jaunus ceļus, rada jaunu virzienu. Šie darbu interpretācijā jāķeras pie pēdejiem viņa rīcībā esošiem ieročiem — šoreiz no teorijas arsenāla; — jāķeras pie literārisko darbu struktūras paņēmienu funkcionālās pētīšanas.

Bet galvenais grāmatas uzdevums — Laicena literārisko sasniegumu reģistrēšana.



MEKLEJUMU LAIKS

Salauztās revolūcijas Linarda Laicena plašākā literāriskā darbība iesākas smagi drūmajā reakcijas laikmetā, kas sekoja 1905. gada revolūcijas uzplūdiem. Šī laikmeta noskaņa tad arī ir valdošā viņa pirmajās grāmatās. Bet šur-tur tomēr ielaužas arī tikko pārdzīvotās revolūcijas atmiņu un izjūtu motīvi.

atskaņas

Mazā miniaturu grāmatiņa „Mimozu zari“ iznāca, liekas, 1920. gadā. Bet visas viņā ievietotās miniaturas ir rakstītas no 1906.—1913. gadam, izņemot pēdējās divas, 1920. gadā rakstītās, kuŗu uzdevums — rādīt autora attieksmi pret senak rakstītajām. Revolūcijas atmiņas sniedz pirmā šīs grāmatas miniatura, parakstīta ar 1906. gadu, — „Taisnība“. Pie pirmajiem revolūcijas vēstnešiem oratoriem griežas taisnību meklet muižkunga izputinātais Malienas zemnieks. Un par atbildi saņem apsolīto, bet reakcijas atmosferā gandrīz sarkastiski skanošo — „Kad galīgi uzvaresim“. — Miniaturas stils realistisks un skaidrs. Runataji uzsver vispasaules revolūcijas ideju.

Vēl revolūcijas atskaņas uztveramas vienā otrā dzejolī no Laicena pirmās grāmatas „Kvēle“ (1907.). Te viņas izskan vēl drūmaki. Patiesībā tās nav vairak kā sēru rindas par revolūcijā kritušajiem cīnītājiem. Nekādas nākotnes ticības, nekāda cerību gaišuma viņās nav.

Dekadences iespaids Pats Laicens „Kvēles“ izdošanas laikā (līdz 1909. g., kad viņu apcietina) ir nevien emigrants, bet „tekulis un bēgulis“, kuŗš zaudejis ne tikai dzimteni un tiesību kaut kur brīvi un legāli uzturēties, bet arī ticību revolūcijai. Grāmatā tikai retumis ieskanas gaišāki toni, kuŗos jūtams īpatneji pārstrādāts tautas dziesmu un, varbūt, Blaunraņa iespaids, kam grāmata dāvināta. Grāmatas noskaņa — drūmi smaga. Pat vietumis ievestajiem dioniziskajiem motīviem iet līdzī traģiska, pat sarkastiska pieskaņa. Šis tumšās bezcerības noskaņojums Laicenu tuvina dekadentiem, kuŗi pēcrevolūcijas Krievijā un arī Latvijā bija ieguvuši lielu, gandrīz noteicošu iespaidu literatūrā. Viņu iespaids arī grāmatā viegli izmanāms — gan viņas stilā, gan arī tematikā. Neiedziļinoties stila analizē, atzīmesim tikai, ka viņā sastopamas tādas dekadencei raksturīgas tēmas, kā „Ahasfers“, „Madonna“, „Ēbrejiete“, „Asiriete“, „Dionisa dārzā“ u. c., sevišķi grāmatas beigū daļā. Tāds dzejolis kā „Vergs“ ir rakstīts zem noteikta un tieša Brjusova iespaida. Dzeju strukturā dekadences iespaids vērojams daktiliskajās atskaņās.

Vēl noteiktāki šī virzienā iekļaujas 1907., 8. un 9. gadā rakstītās miniāturās no krājuma „Mimozu zari“. Še jau Laicens nonāk līdz raksturīgajām dekadences galejībām — erotiskajam animalismam un monsturu anatomizēšanai („Fauns“).

Arī vīrieša un sievietes attiecības dažās miniāturās tēlotas Bodlēra „Launuma puķem“ radniecīgā stilā un uztverē, uzsverot savādas nežēlības elementu, varbūt mazochismu.

Bez tam še ir arī miniātura („Rēgs“, 1909. g.), kuŗā tēlots redzejums: dekadentu vecmeistars, vis-

lielako šausmu un visnāvejošako skumju pirmais apdziedatajs Edgars Allans Poe kapā; un viņu tur apspargā teiksmainā Annabell Li.

Šim pašam laikmetam pieder arī divi pirmie stāstiņi (vaj, pareizaki: tēlojumi) no grāmatas „Ieslēgtie“: „Meža meita“ (1906.) un „Nāves upe“ (1908.). Pirmajā — daudz saspīnaina nemiera un tālumuma alku, — jauno izraušanās no ieslēgtības, no šauruma. No otra dveš preti smaga dekadences mistika, tēlojot „baigo prieku“ ko pārdzīvo tieksmē savienoties ar Nezināmo, viņam tuvojoties.

Ar uzskaitītajiem darbiem arī ir izsmelts Laicena trīs gadus ilgais „dekadences laikmets“. Ir noteikti jašaubas, vaj par īsti dekadentisku ideoloģiju pie Laicena vispār var runāt arī šīnī laikā. Liekas, ka daudz pareizaki būs domāt, ka šie nedaudzīgie darbi ir jauna, savas tieksmes vēl nenoskaidrojuša un laikmeta lielos notikumus vēl pilnīgi neizpratuša, viņu aizlauzta cilvēka, un jauna, savas īpatnējās metodes vēl pietiekoši neizprotoša rakstnieka tīri eksperimentāla mēģināšanās zināmā literāriskā manierē. Īsi: Pareizak būs teikt, ka Laicens ir gan uz laiku pieņēmis dekadenci kā manieri, bet ne dekadenci kā ideoloģiju.

Šādam uzskatam par labu runā arī tas apstāklis, ka Laicens no dekadences aizgāja jau tad, kad šī kustība literatūrā vēl bija pašos ziedos, un aizgāja nevis uz simbolismu, kā viss vairums īsto dekadentu, bet caur klasicitāti uz realismu, kuŗa pamatos guļ gluži cita tipa pasaules uztvere un pasaules uzskati, pie kam no dekadentu ideoloģijas viņa vēlākajos darbos nekas nav izmanams.

Klasicitāte un reālisms kā izeja jauniem meklejumiem

Ir nācies dzirdēt uzskatus, kur Laicēns uz laiku tiek pieskaitīts impresionistiem. Tādus izsaka, piem., Peteris Ķikuts („Latvju Grāmata“ 1927. g. Nr. 3.). Laicēna darbos šādam pieskaitījumam nekādi pamatojumi nav atrodamī un tadēļ šis uzskats jānoraida — tāpat kā atzīmētais Ķikuta raksts vispār, kur sajauktas dažādas teorijas un arī chronoloģija, „Mimozu zarus“ datejot ar 1919. gadu, kas nav ne sarakstišanas ne arī izdošanas gads, un Laicēnam pierakstīts naids pret materialismu (!). Kaut kādas impresionistiskās tehnikas pazīmes ir saskatamas vaj vienīgi „Mimozu zaru“ pēdējās miniaturās, bet te tās nevar uzskatīt kā liecinieces par orientēšanos uz impresionismu kā literatūras virzienu, bet kā rezultātu no strādāšanas šīnī īpatņejā žanrā, kas prasa īpatņēju stilu un kompozicionālo veidojumu.

Nākošās Laicēna grāmatas, kas seko „Kvēlei“ ir „Vēji un aizvēji“ (stāsti, 1906.—1912.) un „Pilsētā un laukā“ (Dzejoļi. 1908.—1912.).

„Pilsētā un laukā“ sakopotie dzejoļi, kas uzrakstīti četru gadu laikā, neko izcilus jaunu par Laicēnu kā dzejnieku nepasaka. Salīdzinot ar pirmo dzeju grāmatu tomēr jāatzīmē, ka dzeju struktūra jau uzrāda lielaku virtuozitāti un arī daudz lielaku neatkarību no dekadences un svešiem iespaidiem vispārī. Tematika ir kļuvusi vairak vieteja un individuali nozīmīga — līdz ar to it kā sašaurinājusēs — varak ietiekdamās intimo izjūtu sferā.

Ar savu pirmo stāstu grāmatu „Vēji un aizvēji“ Laicēns nostājas mūsu priekšā kā noteikts realists. Patiesībā novirzišanās uz šo pusi ir vērojama arī otrajā dzeju grāmatā un vienā-otrā pirmās grāma-

tas dzejolī. Bet līdz ar šo grāmatu Laicena piederība realismam kļūst nenoliedzama. Visa autora uzmanība, kā redzams, šē pievērsta ne vairs vienam vaj citām idejam, bet tikai objektīvam un skaidram tēlojumam — stāstījumam un asai personu raksturošanai.

Tajā pašā virzienā Laicēns turpina strādāt arī savā regionalistiskajā grāmatā „Maliēnā”. Jau iemācījies teicami pārvaldīt vārdu kā literariskās mākslas līdzekli, Laicēns šē drošos, noteiktos un skaidros vilcēnos zīmē Malienas lokalo dabu, dzīvi, laudis un viņu ierašas, atveidodams visā spilgtumā šī apvidus īpatnejo kolorītu. Grāmata sastāv no 6 atsevišķiem stāstiem, kas visi kopā sastāda ap individuali spilgtakām vai arī ap vistipiskākām personām koncentrētu viena Malienas pagasta raksturojumu. Stils labi izstrādāts, koncentrēts; ar zinātniskuma pieskaņu pirmajā stāstā. Nekādas idejas paust grāmata netiecas, bet kompozicionāli balstas zemnieciski-episkajā pasaules uzskatā.

Tematiski pieslēdzas abām šīm grāmatām Laicēna kolektīvtipu krājums „Laterna tumsā” (1911.—1915.). Tikai šē Laicēns nebalstas vairs zemnieciski patriarhalajā pasaules izpratnē un izjūtā, bet viņas noliegumā. Nolieguma pozitīvi idejiskais pamatojums gan nav vēl pietiekoši skaidrs, bet Laicēna noliedzošā attieksmē pret šo archaisko dzīves kārtību un viņas veidotiem kolektīvtipiem, kuŗa „Maliēnā” izlauzās tikai retās atsevišķās vietās un tad arī maz jūtami, tagad ir jau pilnīgi nostiprinājusēs un noasinājusēs. Šī jaunā pieeja, saprotams, prasa arī jaunu stilu, un šīnī grāmatā pirmo reiz dabujam iepazīties ar Laicēna aso izsmejību, ar viņa dzeloņaino ironiju un atskabargaino sarkasmu. Viņa vēlākos darbos

— tālak izveidodamās — šī stila maniere kļūst par visspēcīgāko sagraušanas ieroci, nāvīgi piesmejot un apoetizejot vecos trūdu smaršīgos svētumus un vispārējā cienībā apsūņojušos iestādījumus.

Literariskās meistarības attīstībā no šejienes velkama līnija uz „Attaisnotajiem” un tālak.

Bet gandrīz reizē ar šo Laicena darbos vairs neizzūdošo stilistiskas mērķvirzības līniju sāk noteikti iezīmēties arī kāda otra, kurai Laicena tagadējā darbībā tikpat svarīga nozīme.

Īsi pirms „Laterna tumsā” iznāk stāstu grāmata „Ieslēgtie”. Par pirmajiem 2 — 1906. un 1908. g. uzrakstītajiem stāstiem jau minēts. Bet pārējie stāsti ir rakstīti 1913., 14. un 15. g. Ar šiem pēdējiem arī iesākas otrā stila mērķvirzības līnija.

Jau šie stāsti atļauj spriest, ka Laicēns ir izrādījis par pārak nenogurstošu un enerģijas bagātu meklētāju kā idejās, tā arī literariskā darba spec. problemās, lai apmierinātos tikai ar noliegšanu un viņai atbilstošu asi sarkastisko stilu, un lai noslēgtos skepticismā un vienaldzībā pret pasauli. Interesi par pasauli un cilvēkiem visā visumā Laicēns nav zaudējis. Kaut gan viņa rīcībā nav stingras un negrozamas vērtību mērauklas, taču asi analīzējošas vērošanas interese viņā ir spēcīga. Šī intelektuālā pasaules uztvere ar asām prātam raksturīgo skepses piejaukumu prasa pēc jauna izteiksmes veida. Analīze jau pēc savas būtības neko nenoliedz un neko atzīstoši nepaaugstina. Vērtēšanas moments ir jau gara darbības nākošā instance. Analīze kā īpašas tieksmes apmierinājums sniedz gluži formāli rosināmu baudu un tadēļ stilā ved pie kādas īpaša veida klasicitātes, — pie jūtēklību un jūtību iznīdoša formalisma, kas izteicas spilgti uzsvērtos ana-

litiski noasinatos domu gājienos un pat loģikas ekvilibristikā, paradoksos un viņu attīstījumos.

Tāda arī apmēram ir tā stilistiskā līnija, kuŗa iezīmejas Laicena literariskajos darbos sākot ar grāmatu „Ieslēgtie“. Bet pats virsraksts, liekas raksturo to absolūto bezmērķību, kuŗa jaizdzīvo šīs skeptiski analītiskās pasaules uztveres laikmetā.

It kā meklējams pretstatus tām zemnieciskajām fabulām, kuŗas apstrādājis savās iepriekšējās grāmatās, pirmajos divos stāstos Laicens tēlo aristokrātus un renesanses laikmeta ļaudis. „Nakts stāstā“ vēl izmanamas dekadences laikmeta ieskaņas — noslēpumainība un drūmi traģiskā mistika, kas saistās ap stāsta galveno personu Ingeborgu un viņas senčiem. „Divās atskanās“ nekādas noslēpumainības vairs nav. Te — noteikts, skaidrs un koncentrēts renesanses laikmeta stils un šim pašam laikmetam raksturīgā noveles struktūra ar kalamburisku anekdoti centrā. Nekāda sevišķa vieta šai novelei Laicena darbu rindā nav jāierāda; viņas fabula un motīvi, varbūt, pa daļai uzskatāmi par gadījumraksturīgiem, kuŗiem īpašu vērtību nebūs pierakstījis arī pats autors. No svāra ir tikai tas, ka viņa liecina par autora apzinīgu tieksmi pēc stila skaidrības un noteiktības, atmetot pēc iespējas lirismu un ar fabulu cieši nesaistītas meditācijas, ko varam apzīmēt kā tieksmi pēc stilistiskas klasicitātes un žanra skaidrības. Ari turpmāk šīs īpašības paliek par vienu no raksturīgākajām pazīmēm lielam vairumam Linarda Laicena literārisko darbu, vēlāk parādoties vēl daudz spilgtāk neka šē.

„Grēciniecē“ un „Pantrīta mīlestībā“ Laicens cenšas tos pašus stila principus iztūret strādājot konkrētā mūsdienu materialā, par tādu izlietodams

622.066

pieredzes no laikmeta, kad dzīvoja Maskavā, kur arī norisinās abi nosauktie stāsti. Tomēr pilnā mērā tas viņiem šķe vēl neizdodas. Stāstījumā ielaužas daudz vairak lirisku motīvu, neka tas bija strādājot vēsturiskā materialā. No šī lirisma pilnīgākā atsvabināties viņam izdodas tikai nākošajās grāmatās. Daudz vairak šķe ir arī pārdomu motīvu, dažādu apcerejumu; vairak arī aprakstoša psiholoģisma. Taisnība, no pārdomu motīviem Laicēns neatsakas un, kā liekas, negrib atsacīties arī vēlākajos darbos, bet tur tie daudz ciešāk sasaistas ar fabulu, kļūdami par viņas neatņemamu sastāvdaļu, — izvēršas par stāstījuma intelektuālu apakšstrāvu, kas stāstījumu ne vairs traucē, bet drīzak dinamizē, atdzīvina un piešķir tam īpašu, gandrīz zinātniski vērtējamu, nozīmību. Kalpodama ciešakai atsevišķo motīvu apvienošanai, šī intelektuālā apakšstrāva Laicēna darbos spēlē arī visai svarīgu lomu stāstu sižetu veidošanā, un bieži ir uzskatāma par viņu struktūras galveno bāzi.

Pārejas laikmets
dzejā un prozā

Tajā pašā grāmatā („Ieslēgtie“) ievietotais stāsts „Vītolds Vītums“ vēlāk ieiet kā pirmā daļa romanā „Emigrants“. Šis romāns un dzeju grāmata „Karavāne“ arī uzskatāmi par grāmatām, kas vispilnīgāk raksturo tos pārdzīvojumus un pārdomas, caur kuriem Laicēns — līdz šim individualistisks meklētājs un revolucionārs — nonāk pie tā pasaules uzskata, pie kura tas konsekvēnti un neatkāpīgi turejies savas darbības pēdējā gadu desmitā un turas vēl tagad, — pie socialisma un kolektīvisma.

„Emigranta“ pirmā daļa („Vitolds Vītums“) uzrakstīta 1914. gadā, otrā daļa („Bula vasara“) — 1918. g., bet trešā, pēdējā daļa — 1926. gadā; tad arī ir izdotas visas trīs daļas kopā. Bet ja ņemam vērā, ka romans lielā mērā uzskatāms par autobiogrāfisku, tad pareizāk būs atsevišķās daļas apskatīt nevis saistot tās pie viņu uzrakstīšanas gadiem, bet pie tiem gadiem autora dzīvē, kad norisinās viņās aprakstītais. Jo autors savu pārdomu un pārdzivojumu materialam ir piegājis augstākā mērā objektīvi, nekur necensdamies sevi attēlot kā nākotnes pravieti, kas tik viegli panākams šodien domātas domas pierakstot paša vakardienai.

Pirmās daļas notikumi norisinās 1906. gadā, otrās d. — 1916. g. un trešās d. — 1917. gadā. Piezīmē romāna beigās pats autors par pirmo daļu nodod ļoti pareizu un objektīvu spriedumu: „Galvenajā personā, kā redzams, sākumā izteicas gandrīz romantiski naivs, bet vēlāk skepticisma aizņemts revolucionārs individualisms — kā pilnīgi reāls un dabīgs kādas inteliģento 1905. gada emigrantu daļas saturs, kas veidojies pazaudejot sabiedrisko bāzi tā laika pretrunīgajos apstākļos.“ Savu piedalīšanos revolucionarajā kustībā šis inteliģents sāk uzskatīt kā pārejošu aizraušanos, pamatodams viņu estētiski, un estētiski izskaidrodams arī savu tagadējo aiziešanu no revolucionārās strādniecības: „Viņš jūta, ka šai pasaulei svešs; novērot viņš to vareja un piekrist strādnieku centieniem arī, bet dzīvot tanī — nē. Tā izšķīrās prāts, tās estētikas vadīts, kādā audzis.“ Pareizi pats autors raksturo arī šīs daļas tematiku: „Dabas un dažādo psihisko stāvokļu apraksti un racionalā mītika novesti līdz tālām konsekvencēm.“

Otrā daļa rāda, ka pa pagājušiem 10 gadiem varoņa psichoideoloģijā daudzkas ir pārmainījies. Taisnība, viņš, varbūt, ir vēl skeptiskāks, vēl vairāk estets; bet tagad jau viņa skepticisms un estetika nevēršas vairs pret strādniecību, bet pret pilsonību. Ja pirmā daļā tam likās, ka strādniecībai mākslas, kulturas nav, bet pilsonībai ir, un tadēļ esteta ne-gribot janovirzās uz pilsonību, tad tagad viņa prāts ir jau spējis pārvērtēt to estētiku, kurā audzis, un atradis, ka buržuazā kultura ir sabrukuma kultura, bez nākotnes; ka nākotnes kulturu radis proletariats gājienā uz socialismu un socialismā. Pret izdzimstošo pilsonības kulturu šajā daļā jau daudz asumu. „Neesmu izmācījies par pilsoni un pilsonisko Eiropas tikumu cienītāju.“ Viscauri te daudz spēcīgāki, asāki domu gājieni, daudz kritiskāka un analītiskāka pasaules skatīšana. Te arī jau iesākas asas un niciošas notis pret veikalniecisko, realpolitisko nacionalismu un kā nepieciešami atrisinama tiek uzstādīta problēma — kā inteliģentam ievienoties strādniecības masā uz kopīgu darbu, uz kopīgu cīņu par socialismu. Daļas beigās izskan noteikti, pārliedzināti un skaidri. „Individa spēks ir par mazu, lai tiktu ārā no vidus ceļa; tikai masa ir pamats individa spēkam.“ Un: „Lai krit vecā pasaule — un viņas kultura!“

Bet ta vēl pagaidam ir tikai platoniska teorija. Aktivā darbībā ievirza tikai 1917. g. revolūcija (romana trešā daļa). Ari te vēl ir šaubīšanas starp dažādiem virzieniem, bet iznākumā — noteikta nosvēršanās pa kreisi. Beigu piezīmē autors saka: „Šādam skeptiski-revolucionāram individualismam nonākot 1917. gada revolūcijā, vajadzēja būt divām konsekvencem: vaj nu ieslidēt kontrrevolūcijā, vaj

revolucionarisms. (Piem. „Dzejnieks“ 1913. g. — lp. 53.), jo autors ir ar tiem „tik vienu brīvību kas meklē skaistā“. Daudz noteiktaks tad ir 1911. g. dzejolis par strādnieku (lp. 106.) kam „mūžu apriņķa rūpes un prieku mašina“, kam „darbs ir likts par lāstu, par bēdī kapitāls“. Ari no šīs dzeju grāmatas ir redzams, ka izšķiroša nozīme Laicena dzīvē piekrit 1917. gadam ar viņa lielajiem sabiedriskajiem lūzumiem. Intīmie motīvi atkāpjas pēdējā vietā un Laicena dzeja kļūst sabiedriski aktīva — tāpat kā viņš pats. Gan vēl ar šo gadu parakstītos redzam dažus vairak vaj mazak nacionali noskaņotus dzejoļus, bet arī viņos jau blakus sarkanbaltsarkanajam karogam plīvo noteikti sarkanais. (Lp. 72.). Un šīnī pašā gadā ir rakstīti ditirambi „Sarkanais karogs“ un jau šīnī gadā Laicens uzsauc:

„Kaut tronis drupās triekts,
kad lielīgs tīrans veikts:
Mums zeme jāuzvar:
Karš, biedri, vēl nav beigts!“

Jau Laicens zin:

„Šī pasaul's kazarme
līdz galam jāgrauj mums!“
„Lai pelnos banka brūk,
lai vistirdzība irst!“

Nākošos gados viņš savā socialista revolucionarajā pārliecībā tikai arvienu vairak nostiprinās un emigrantiski individualistiskās ieskaņas no viņa darbiem arvienu vairak izzūd. 1918. gadā viņš par „Kalpa vasaru“ raksta jau rindas, kuņās mēs pēc satura un formas pazīstam šodienas Laicenu ar viņa

nāvīgo izsmieklu, lielo stila koncentretību un idejisko konzekventību:

„Bagats pie bagata bagati viesojas —
Garīgi garojas, miesīgi miesojas.“

Bet strādnieki?

„Ak, ko mēs iejūtam — prieku vaj dzīvību?
Īpašums darbu ņem, dabu un brīvību!“

Un dzejā par bezzemi:

„Mārkā mērcets, vējā žaudets trakā,
Izmētats un izģindinats prauls.
Dzīvība krit saimnieka makā, —
Suņam izmests noskrubinats kauls.“

Ar 1919. gadu jau Laicens ir sasniedzis pilnu konzekventību un iziet pārliecināti cīņā pret visu veco — pret veco valsti, veco sabiedrību, veco tikumību, vecajām ierašām, pret veco kulturu un veco mākslu. Un līdz ar Latvijas republikas nostiprināšanos — redz jaunu pretīga miētpilsonisma nostiprināšanos un jaunu strādnieku apspiešanu. Raiņa pārnākšanai veltītā dzejolī viņš raksta:

„Vēl tiem, kas neaizmirst, mokas nav remdētas:
Apsveicot apsūdzēt balsis brēc gremdētas!“

Izdzīvojis iekšējās nesaskaņas, noskaidrojies, visas vērtības pārvērtējis, Laicens noteikti ievienojas strādniecības cīņitaju frontē. Meklejumu laikmets ir beidzies: sākas cīņas laikmets. Īstenībā sākas ar 1917. gadu. Kaut gan dīvu pirmo gadu darbā noteiktības vēl ir mazak, taču tie ir ne vairs meklešanas, bet lielakas noskaidrošanās un spēku koncentrēšanas gadi.

Pagaidu piezīmes
par ideoloģiju un
literārisko darbu

Runājot par „Emigrantu“ un „Karavani“, konspektīvi izsekojām Laicena ideoloģijas attīstību, bet neka nerunājām par romana atsevišķo daļu un dažādu dzeju struktūras īpašībām. Bet par to runāt ir visai svarīgi. Ar analizē balstiņu slēdzienu palīdzību šie konkrēti materiāli ir jāpārskaidro, par cik rakstnieka darbu struktūra ir atkarīga no viņa ideoloģijas, cik viegli vaj grūti tā līdzī ideoloģijai mainās, un par cik veca struktūra velk līdzī vecas idejas, jūtas, — vecas asociācijas.

Atbildēt uz šiem jautājumiem visā plašumā nav nebūt viegli. Šī grāmatā arī jādod tikai tādi slēdzieni, kas izvedami balstoties uz Laicena darbiem. Bet arī tas būs iespējams tikai tad, kad būsīm apskatījuši arī pēdējā gadu desmita darbus. Šī nodalā tikai iezīmējamās tās galvenās līnijas, pa kurām virzījās Laicena attīstība ideoloģijā un literatūrā, piezīmes par darbu struktūru ievēdot tikai mazā mērā. Bet arī no viņām jau vareja būt redzams, ka lielāks vai mazāks iespaids ideoloģijai uz literārisko darbu struktūru ir. Bet tās ideoloģiskās pārmaiņas, par kurām mums līdz šim nācās runāt, bija samērā niecīgas, — nekas vairāk, kā dažādas individualisma nianšes. Pāreja no individualisma uz kolektivismu, kurā likām divu laikmetu robežā, ir nesalīdzināmi lielāka ideoloģiska pārbūvēšanās un daudz spilgtāki ir viņas atspoguļojumi literāriskā darbā. Pilnīgāki mēģināsim to parādīt vēlāk. Šie apstāsimies tikai pie abām pārejas laika grāmatām, un arī tikai pārs vārdos. Ne noskaidrojuši, — tikai konstatējoši.

Pārejas laika dzeju īpatnības „Karavanē“ ir se-

košās: Atsacišanās no noslēgtajām (kanonizētajām) formām, tieksme atteikties arī no tradicionālā panta, atskaņu atmešana vai orģinalizešana, koncentrācija stilā, intelektualisma pieaugums kopā ar pastiprinātu vārda skanīgumu (fonētiskie kalamburi), sabiedriskie motīvi, strādnieciskā tematika, neliterariskā leksika.

„Emigranta“ pirmā daļa ir rakstīta laikmetā, kuŗu raksturojām ar tieksmi pēc stila klasicitātes, žanra skaidrības. Tema izvēlēta visai tuva un ar to izskaidrojams, ka pazeminājusēs stila klasicitāte, bet vēl vairāk žanra skaidrība: Sevišķi pirmajā un arī otrajā daļā (lai gan mazākā mērā) daudz lirisku un deskriptīvu (aprakstošu) motīvu. Līdz ar idejisko noskaidrošanos pieaug arī stila klasicitāte otrajā un sevišķi trešajā daļā.

Sevišķi pamācoši ir ieskatīties romāna kompozīcijā. Uzbūvēts viņš biogrāfiski. Bet trešajā daļā varoņa loma daudz nenozīmīgāka nekā pirmajās divās. Tur — notikumi centrijas ap varoni pēc būtības, te — tikai pēc kompozīcijas; tur — varonis veido notikumus, te — notikumi varoni.

Kompozīcija pārveidojas līdzī ideoloģijai un starp viņām pastāv ciešs sakars.

Pilsoniski - individualistiskajā literatūrā biogrāfiskais kompozīcijas paņēmiens ir galvenais un visizplatītākais. Strādnieciskajā literatūrā tas varēs būt citādi.

**Sekojošās nodaļas — par
Laicena literariskās darbības
pēdejo laikmetu.**

DZEJAS

Laicena uzskati par literaturu

„Māksla rodas no vajadzības. Ja šī vajadzība vienā laikā ir vienāda, otrā otrāda, pie vienas šķiņas vai tautas tāda, pie otras citāda — tad tas neņozīmē neko vairak, kā mākslas būtības padotību kādai citai būtībai — mākslas padotību dzīvei. Ta tad māksla nav patstāvīgs, bet palīga faktors — līdzeklis. Māksla nevar būt nekāds pašmērķis — māksla priekš mākslas, jo mākslai nav vajadzības pēc sevis.

Dzīve mākslas pirmavots.

Kādā dzīvē mākslinieks, tādas dzīves pamatveidi izteicas viņa darbā, kas šo dzīvi vai nu atspoguļo vaj attēlojot dod tai virzumu.

Šķiņa, kuņa grauj vecās iekārtas un formas, kuņa meklē un veido jaunās — ta šķiņa ir sabiedriski un kulturali uz priekšu virzošais spēks. Revolucionārā šķirā ar dzīvi un ideoloģiju ietilpstošie mākslinieki ir vienīgie patiesie revolucionāri arī mākslā.

Tapēc revolucionārs mākslinieks nevar būt bez noteikta sabiedriskā viedokļa. Kas viedokļo tikai uz mākslu, tas neapzinas ne mākslas socioloģiskā rakstura, ne paša mākslinieka stāvokļa sabiedrībā.

Noteikts mērķa apzinājums, noteikta veidojamās vielas izpratne dod noteiktu veidu un virzienu.

Savas sabiedrības dziņās un mērķos ieaudzis mākslinieks izteic un virza šo sabiedrību un tiek no viņas atzīts un pieņemts. Ta mākslisko virzienu no-

teic sabiedriskā apkārtne kā viela, apzināts sabiedrīgs mērķis un pārdzīvojums.

Virzumu dzīvei mākslinieks dod caur to, ka redz v a j a d z ī g o, ka apzinas un zin m ē r ķ ī.“

„Ja tagadne divu pasaules uzskatu cīņas laiks, tad jaunais pasaules uzskats un jaunā pasaules izjūta un uzņemšana ir uzbrūkošie. Jaunais mākslinieks, jaunais dzejnieks stāv cīņas pozīcijās. Bet cīņā vajag būt galejībai. Noteikts karotājs iet līdz galejībai.

Kas iziet virzīt, grib virzumu dot, tas ir aktīvs. Jaunai dzejai vajag būt drošai un pārdrošai savos gājienos. Jaunajam dzejniekam nevien jācīnās p r e t v e c o, bet jābūt drošam p a r j a u n o. Cik daudz jaunais dzejnieks jaunais cilvēks, tik daudz viņa dzeja jaunā dzeja. Tā tad — tagadnes jaunās dzejas galvenais aptverošais princips, ka viņa ir cīņas dzeja, uzbrūkoša, aktīva. Cīņas dzeja pēc ideoloģijas, cīņas dzeja pēc izteiksmes līdzekļiem, cīņas dzeja pēc mērķa.

Ja jaunais dzejnieks — jaunais cilvēks dzīvo jaunās pasaules dzīvi, viņā ir jaunā pasaules izjūta, jaunās pasaules uzskats, kurš izteicas viņa dzejā, izteic dzejnieka individuālo būtību un viņas attiecības visumā un kolektīvā. Tā tad dzejā noteikts saturs, noteikta doma.

Laikmeta lielās kustības, sabiedriskās revolūcijas pārkārtojumu pieredzējumi un izjūtas, tehnisko sasniegumu pārziņa, jaunas sabiedrisko formu un attiecību izdomas — tas prasa jaunus jēdzieniskus apzīmējumus. Cilvēks pats iekšēji pārveidojas līdzīgi veidiem un kustībām; vecā izteiksme paliek par nespēcīgu, līdzšīņie vārdi valodā, viņu locījumi vajalotnes nekustīgas, kāpēc jaunais dzejnieks nevar

rezultati, kuŗu vērtības noderīgas par līdzekli uz mākslas darba mērķi — izteikties, izteikt, dot dzīvei virzumu.“

Tas — Linarda Laicena teoretiskais kredo. Izrakstu to no viņa grāmatīņas „Dzejas principi“ (1922.). Izrakstu tikai pašu galveno.

Iebildumus pret tur deklaretajiem uzskatiem nav iemesla celt. Un domāju — ne tikai man, bet katram, kas prasa, lai strādniecībai būtu s a v a literatūra.

Bet, varbūt, māksla tiek pazemota, nostādot viņu par padotu dzīvei, par līdzekli?

— Māksla tiek paaugstināta: viņa iegūst nozīmi un mērķi — virzīt dzīvi; virzīt pret noteiktu mērķi.

Pamatot — pareizak: censties pamatot — mākslas, literatūras bezmērķību — puķu valodā: pašmērķību — ir vajadzīgs tikai šķiram, kuŗam arī dzīve ir kļuvusi bezmērķīga, — pagrimstošām šķiram. Proletariatam tas — nav vajadzīgs. Viņam — „Kreisās frontes“ lozungs: „Dzeja — īstenības izpratne, enerģija cīņai.“

Linarda Laicena teoretiskos uzstādījumus nekritizējam: viņi — saskaņoti un pieņemami. Un nav arī sevišķas nozīmes censties viņus teoretiski novērtēt, censties teoriju attaisnot ar teoriju. Viņai jāattaisnojas pašai, — „praksē“ — literāriskajā darbā.

Mums jaskatas, ciktāl Laicenam pašam ir izdevies savus principus realizēt. Jo no teorijas mēs prasām lietderību; pēc tās vērtējam.

Teorija un praktika Laicens — aktīvs: grib laikmetu, laikmeta dzīvi izteikt, izprast, virzīt. Pasivajiem — mērķis ir dzejas darbs pats; Laicenam — mērķis aiz dzejas darba,

dzīvē, un uz šo mērķi dzejas darbam jāvirza, jāvirza pašam. Tadēļ nav nekāds brīnums, ja kļūdam noteikts, apzinīgs un konsekvents aktivists. Laicēns nevar vairs dzejot tā, kā dzejotējs agrāk. Vairāk kā 15 gadus — „dažādās noteiktās, visienzināmās, gatavās formās”. Piezīmē pie dzeju grāmatas „Semaforš” viņš pats saka: „1917. un 18. gados nevarēju vairs rakstīt tā, kā agrāk. Lielie laikmetiskie triecieni bija kas cits, nekā klasiskā dzejībā izteicamais. Iznāca tā, kā kad tēlnieks būtu gribējis no klintskalna — vielas veidot lielu laukumu pildošu graujas monumentu — mākslas darbu, bet izveidojusēs maza bērna rotaļu lietēji; iznāca tā, kā, piemēram, „Karavanē” dzejols „Graujotne” un citi, kur drednautu un radio laika redzejumi gribēti izteikt ar galma trubaduru laika muti. Samēribas pārpratums.”

Ir jāsauleuž vecās formas, jāsaugrauj pavisam, un cauri saugrautajam jālaužas uz priekšu — uz jaunu formību, laikmetam atbilstošu.

Un par saviem „Semafora” dzejojēliem Laicēns saka:

„Šie nedaudzē dzejojēli ir manas caurlaušanās grūtākā laika ieguvumi. Uz viņiem šās caurlaušanās putekļi, bet šie putekļi vienmēr atgādinās, ka dzejasdarbs ir grūts cēpas darbs.”

Šis saugraušanas un jaunradišanas process ir jāapskata tuvak.

Kas grauts un kas radēts?

Kadēļ grauts? kadēļ radēts?

Vaj graušana — graušanas dēļ, un dzejiskā jaunradišana — patē sevē dēļ, un jauna forma — vērtība patē par sevē?

Tā — pie dumpiniekiem, pie anarķistiskiem individualistiem no pašas pilsonības vidus.

Pie Laicena — citādi: jaunā forma rodas no nepieciešamības, kad vecā forma kļūst bezspēcīga, neizteicoša, neiespaidojoša, nevirzoša.

Ši laušanās no veciem struktūras paņēmieniem uz jauniem patiesībā iesākas nevis ar „Semaforu“, bet jau ar pēdējo gadu dzejām grāmatā „Karavane“.

Sagraušana

Ar „Karavanes“ dzejoļiem arī iesāksim to pārveidību izsekošanu, kas novērojamas Laicena dzejā, vecos struktūras paņēmienus atmetot un radot jaunus, — sagraujot tradīcijas, atsvabinoties no viņām, no pavērdzības senatnei. Pie tam ir raksturīgi: vecās tradīcijas visilgāk uzglabājas intīmajās dzejās, visātrak tiek sagrautas sabiedriskajā. Tas rāda, ka jauns materials ielauzdamies dzejā prasa jaunus struktūras paņēmienus.

Starp dzejoļiem, parakstītiem ar 1917. gadu vēl atrodam tikai noslēgtās formas (piem. trioletus, kurus Laicēns raksta pareizāk kā Krūza u. c.) un tradicionālos pantus. Bet kādā dzejoļi jau Laicēns paceļ problēmu, „kā formā vielu veikt“. Ka šī problēma viņu nodarbina visai nopietni, to liecina tas, ka Laicēns tradicionālās „formas“ robežās mēģina katram motivam atrast vispiemērotāko veidojumu. Himniski svinīgo „Internacionale“ viņš raksta klasiskajā heksamētru un pektamētru savienojumā, tapat odu „Sarkanais karogs“. „Karš, biedri!“ rakstīts garās, smagi spēcīgās rindās, kurās — dinamikas pastiprināšanai — cezuru vietās lauztas pušu. „Nature morte“ ir mēģinājums laikmetiski dinamizēt ritmu, veidojot īsas jambiskas, asi atskanotas rindas, —

mēģinājums „dzīt jambu pāri barjeram“. Bet visi šie mēģinājumi autoru nevar apmierinat, jo no sen jau mechanizejušās tradīcijas viņi neatsvbabina.

Neatzīmesim, kas 1918. g. dzejoļos iet līdzī no vecā, parastā. Mums no svāra atzīmet tikai atkāpšanos no vecajiem strukturas paņēmieniem, viņu sagraušanu, tiekšanos pēc jauniem.

Attiecībā pret vecajām, tradicionālajām panta formām šie pārveidojumi graujot un radot iet trijos virzienos.

1. Tiek patureta vecā panta forma kā tradīcijas sankcioneta nenoliedzama dzejiskuma pazīme, bet viņā tiek ienesta, ievēdota jauna, tradīcijas nesankcioneta, t. i. „nedzejiska“ leksika, salīdzinājumi un t. t. Pēc ārejšās formas tie ir gan atskānotie, gan baltie panti. Atskānotajos pantos jaunā leksika ienes arī svaigakus, mazāk novāzatus atskānojumus.

Tā rakstītas, piem., dzejas: „Kur tauta ir?“, „Marts 1918.“, „Šāviens“, „Bezzemja rudens“, „Vakarība“, kur nāk iekšā tādi vārdi un izteicieni, kas agrāk dzejā vāreja skaitīties par pilnīgi nelietojamiem, kā: „mēsli“, „damas švirkst kā krāsni tāsis“, „pūst“, „taukums“, „vems“ (visi no: „Kur tauta ir?“) u. t. t. Šo strukturas paņēmīnu var raksturot ar vienkāršotu, nedzejisku, sarunas valodai tuvinātu leksiku tradicionālajās panta formās, vai — vienkāršāk — kā prozaisku leksiku dzejiskā formā: (Pēdejo termiņu saprotām gluži āreji).

Atsevišķi vēl jāatzīmē, ka daži no šiem dzejoļiem tiecas liriskos motīvus atmainīt ar stāstošiem. Sakarā ar to tēlu bieži atmaina kalambus. Šis dzejas tiecas uz intelektualismu.

Tālākos gados Laicēns šajā virzienā ir strā-

dajis samērā maz. Visplašāk šādu strukturas paņēmienu izmantojis H. Dorbe.

2. Otrais jauns dzeju strukturas veids, kādu ievēd Laicēns sākot ar 1918. gadu, ir — veco panta formu un pat veco noslēgto formu parodešana. Pirmais šajā ziņā raksturīgais dzejolis ir „Kalpa pavasars“. Blakus novietotās daktiliskās atskaņas šē dotas komiskā uztvērumā. Odiski un drusku ironiski šī pati tehnika izlietota Rainim veltītā dzejolī „Pārnākšanai“ (1919.). „Vecenēs“ (1919.) pēc strukturas pilnīgi līdzinās „Kalpa pavasarim“. Tikai stils, doma un leksika šē vēl asaki, sarkastiskaki; līdz ar to spilgtak izjūtams strukturas parodijas-raksturs. Tāpat dzejolī „Izkausat mājibu“. Noslēgtās formas parodejums dots grāmatā „Semafors“, — „Rondo ap saimniekmeitu“ (1920.).

3. Trešais strukturas veids, kuŗu gan Laicēns pielieto vaj vienīgi savos caurlaušanās pirmajos gados, ir atgriešanās pie tautas dziesmu un tautiskās atmodas laikmeta tradīcijam — īsas, sentenciozas dzejas vienkārši nopietnā stilā. Kā piemērus šē var pievest „Vārdi“, „Kaŗš“ un „Izvēlies“. Tautas dziesmu tradīcijās pamatojas satīra „Par Vargribi“. tāču pamatojas nevis tieši, bet tradīciju parodejot.

4. Nākošos gados — ar nākošām grāmatām — Laicēns ievēd vēl ceturto dzeju strukturas paņēmienu — brīvo pantu. Tam arī viņa turpmākos darbos piekrīt vislielākā nozīme.

Slēdzieni

Atzīmejam četras grupas, kādās var iedalīt Laicēna dzejas darbus pēc strukturas, pēdejo apskatot attīcinajumā uz ierastajām, tradicionālajām panta formām. No citiem redzes stāvokļiem, saprotams, iespējami

ari citadi dalijumi. Pie atzīmetajiem četriem paņē-
mieniem dzejas darbu strukturā apstāsīmes tuvāk,
jo viņi ir raksturīgi ne tikai Linarda Laicena caur-
laušanās laikam, bet arī strādniecisko dzejnieku me-
klejumiem vispār — Latvijā un ārzemēs.

Iepriekš — maza piezīme par dzeju vispār, vai
— noteiktak — par jautajumu: Kā īsti atšķiras dzeja
no prozas.

Kā viena, tā otra — valodisks veidojums. Va-
lodas izteiksmības elementi iemīt abās. Atšķirība
pēc būtības tādēļ starp viņām nav meklejama; vēl
mazāk atrodama. Āreji — kā viena, tā otra — va-
loda ar viņas ritmu un skanību; iekšēji — ar valodā
izteicamajām jūtām un atziņām.

Dzejas un prozas atšķirības tā tad meklejamas
divejadas: pēc strukturas un pēc satura.

Strukturiski dzeja mēdz atšķirties ar lielaku īsu-
mu un koncentretību, ar uzsvērtu, akcentācijā pa-
matotu vārdu ritmu; dažreiz arī ar atskaņojumiem.
Prozai, saprotams, piemīt visas tās pašas strukturas
īpatnības, tikai — mazākā mērā.

Saturiski dzeja mēdz atšķirties no prozas ar
vairāk izceltu emocionālītāti — ar uzsvērtu jūtu
elementu. Bet jūtu elementi ir arī prozā. Tikai —
atkal mazākā mērā.

Saturiskā atšķirība, saprotams, nosaka arī at-
šķirību stilā.

Tā tad — kā pēc strukturas, tā arī pēc satura —
atšķirība ir ne kvalitatīva, bet tikai kvantitatīva...
Bet kvantitatīvās atšķirības robežas nav absolūtas
un stingri noteiktas: katram laikmetam un katrai
tautai vaj šķirai viņas nosaka tradīcija.

Ģraujot veco dzeju nākas no viņas tradīcijām
atgrūsties. Bet ne pārak tālu, jo tad mēs nonāktu

no dzejas pie prozas. Nekāda traģedija ta, saprotams, nebūtu, bet — dzeja arī vairs ne. Tadēļ kaut ko no vecajai dzejai (kā īpašam rakstniecības veidam) raksturīgā atmetot — kaut ko nākas arī paturēt.

Paceļas jautājums: ko atnest, ko paturēt?

Še iezīmejas divi galvenie virzieni:

Pirmais patur veco strukturu (kā lit. darba dzejiskuma pazīmi), lai dotu jaunu, pagaidam nedzejisku saturu;

Otrs patur veco saturu (t. i. satura emocionalitātes principu) — dzejiskuma pazīmi, — lai dotu jaunu, pagaidam nedzejisku strukturu.

Pareizi rīkojas abi virzieni, bet strādniecības dzejas pēdejo vārdu nesaka neviens. Tie ir divi ceļi, kuri ved uz vienu mērķi — uz strādniecības dzeju ar jaunu strukturu un jaunu saturu. Tā ir pārejas laikmeta dzeja. Palūkosimies, kas viņā pozitīvs un kas negatīvs.

Paturot kā nenoliedzamu dzejiskuma pazīmi veco strukturu — rodas iespēja dzejā ievest tādas strādnieciskas domas un tādus dzīves atveidojumus, kurus emocionāli sniegt pagaidām nav vēl iespējams, — rodas iespēja ievest dzejā materialu, ap kuru vēl nesaistas jūtu dzīvi savijņojošas asociācijas. Tas ir pozitīvais šīnī metodē.

Negatīvais? — Vecais struktūras paņēmiens velk līdzī jaunajā dzejā veco saturu. Piem. vecā atskatotā panta uzbūve bieži piespiež izlietot vecos atskatu pārus un tie — kā veci leksiski kompleksi — velt līdzī vecas domas, vecus tēlus — ved uz reakciju. Un ved abus — kā rakstnieku, tāpat arī lasītāju. Un vecais pants neatbilst laikmeta dinamikai.

Paturot par dzejiskuma pazīmi veco satura emocionalitāti — var veidot jaunus struktūras principus, pat jaunas struktūras tradīcijas. Bet — jau teicām: jaunais materials ne arvien vēl ir diezgan emocionāls, asociācijām bagāts; lai uz viņa pamatotu spēcīgi emocionālu saturu. Tadēļ arī bieži dzejnieki, kas strādā šajā virzienā, ir spiesti ķerties pie glābšanas riņķa — pie emocionālām frazēm no pilsonisko revolucionāru un pilsonisko humanistu arhīviem, tādā kārtā zaudējot socialistiskās ideoloģijas skaidrību. — Ari šie vecais velk līdzī reakciju.

Jau teicu, tie abi ir ceļi, kuri tomēr ved uz strādniecisku dzeju ar jaunu struktūru un jaunu saturu. Bet pa abiem viņiem ejot — svārku stūros ķeras reakcija un velk atpakaļ. Jo abi tie ir e v o l u c i j a s ceļi.

Trešais ceļš ir r e v o l u c i j a s ceļš. Ne ceļš, bet pārdroša izlaušanās un lēcieni. Atmest visas tradīcijas. Dot reizē jaunu struktūru un jaunu saturu. Saskaņotus savstarpēji un ne ar tradīcijām.

Tāda jauna dzeja izaug ne no tradīcijām, bet no jaunas dzejas gribas. Dzejai tiek ierādīta jauna vieta, jauns uzdevums. „Dzeja — īstenības izpratne, enerģija cīņai“.

Tāda izaug no gribas ne to nosaukt par dzeju, kas uztur kādus, kaut arī tikai pagaidam nesarautus, sakarus ar tradicionālo priekšstatu par dzejiskumu, bet nosaukt par dzeju īsu, īstenības izpratni un cīņas enerģiju nesošu rakstījumu, kas sabiedriski „vajadzīgs kā zobu birste“.

Savās pēdējās grāmatās Laicēns bijis revolucionārs. Par viņām vēl runāsim.

Un kā ceturtais ceļš vēl pastāv parodija. Un pa-

stāv ar pilnu tiesību, kā arī pastāvēs uz priekšu — kamēr pastāvēs parodejamā dzeja — vecā, pilsoniskā, monotoni banalā un tukšā.

Viena grāmata milai, Tās ir grāmatas, skaitā trīs,
divas — naidam kur Laicens izteicies kā revolucionārs dzejā, domās, pasaules uzskatā, pasaules izjūtā un valodā.

„Ho-Taī“ — grāmata milai, „kur sievietē, ne seksualie spoki.“ Viņā — apbrīnojami daudz vīrišķīga maiguma un daudz mīlas, — ne ieaijajoši mīdzinošas, aplaizīgi baudošas ar Mūžīgo Kušetību saskaņā, bet nemierīgi satraucošas, visus dzīvības spēkus, visu vīrišķīgo enerģiju ievīlņojošas, aktīvejošas. Daudz laikmetiskā straujuma un izjūtasizdomas spēka.

Bet austrumnieciskā eksotika un dārgakmeņu reģistrs, — tie nāk no pagātnes. Tas ir nevajadzīgais estētisms, no kuŗa jaatraisas. Ar viņu iet reakcija. No pagātnes arī sievietes romantizējums.

Patiess un konsekvents revolucionārs runā no grāmatām „Semafors“ un „Berline“. Tās — naida grāmatas. Taču viņās — nevis neapzinīgs anarhista „Nost“, bet apzinīga, nākotni mīloša-griboša revolucionāra: „Veco nost, lai jaunajam vieta“. Saprotams, dēļ šīm grāmatām „sāks kulturu apvaidēt kulturas beigtie“. Bet pašas šīs grāmatas cieši stāv jaunā kulturā, kur dzejnieks ir viens līdzīgs „starp daudzajiem brāļiem un māsām“, kas viņu ceļ. Un augstāk par dzejisko (t. i. tradicionālo) dzeju viņam darbs, kas šo kulturu — jauno dzīvi — ceļ; un augstāk par dzejisko dzeju — dzeja - darbs.

Socialistiskā ideoloģija abās grāmatās iztureta

konsekventi. Nav ieskaņu ne no anarķisma, ne arī no buržuaza humanisma, kā tas bieži vien mēdz būt ne vienā vien arī gribeti socialistiskā dzejā. Galvenā dzeju īpatnība — ārkārtējā koncentretība, domas un stāstījuma asums, sarunu valodas leksika. Bet raksturīgākais — dzejas tiecas ne pēc estētiskās, bet pēc realu uzsaukumu — lozungu nozīmības. Kā tādas viņas var iegulties jaunas strādnieciskas dzejības pamatos, kuŗas raksturojums — ne estētisms, bet valoda izcilus lietderīgā veidojumā. Viņas tuvakas retorikai, šī vārda lietišķā nozīme, nekā vecajai dzejai, kuŗu grauj.

Forma un formība „Berlīnē“ un „Semaforā“ Laicena stils atbrīvojas no plaši izvērtētiem salīdzinājumiem un epitetiem. Realā dzīve, idejiski spēcīgā doma, ielauzdamās literatūrā, nāk ar savu vērtību un savu izteiksmību. Realība te gribienākt ne apdaiļota, bet savā konkrētā izteiksmībā un vareņībā. Un dzejniekam viņu pārkrāsot nav vajadzīgs, jo viņa spēcīgā, virzošā doma no dzīves realības izaug un viņā balstas. Pati šī realība izkļiedz caur dzeju savu virzību, savu likumību, savu trauksmi uz rītdienu. Un saskaņā runā dzejnieks. Ne pierādidams, pārliccinadams, iejūtinadams. Dzīves virzība tikai japarāda. Bet pārejais — naīda, milas, sajūsmas, izsmiekla sauciens. Sauciens līdzī — vaj pretīm darīt. Lozungs. Iss, koncentrets, ass. Dažreiz kolamburveidīgs.

Vai brīnīms, ka lietas un dzīvie cilvēki — fabrikas, invalīdi, demonstrācijas, mašīnas, strādnieki — ielaužoties dzejā tik spēcīgi sagrauj formu? Forma taču bija kaut kas statistiski nemainīgs, ja vēlaties

— kaut kas gandrīz materials: zinams skaits schēmu, kuŗas vajadzēja aizpildīt, lai rastos noteikti, iepriekš paredzēti panti.

Formas Laicena jaunajos dzejoļos nav. Ir tikai formība — visām konkrētām lietām piemītoša īpašība. Formība piemīt arī dzejai. Bet viņa nevar būt iepriekš dota, kā nav īpašības bez lietas, kuŗai tā piemīt. Jūtas, idejas, lietas izteicas vārdos brīvi, tiekdams izteikties visspēcīgāk, visspilgtāk. Un vārdus dinamizē ritms (Laicenam — pa lielākai daļai tikai balsieniskais). Un izlietotajam vārdu kompleksam, kā katrai konkrētibai, mēs pierakstām īpašību — formību. Viņa — nevien nav mērķis, bet nav pat līdzeklis. Viņa — mērķa sasniegšanai pielietotu līdzekļu rezultāts.

Vaj Laicena dzeja ir tendencioza?

Saprotams! Jo neizteikt visu (ko gan nespēj neviens) ir tendenciozi.

Bet Laicēns visur redz tikai cīņu par virzību uz priekšu, māca mīlet tikai tās mašīnas un masas, kas šīs virzības spēks, un sludina tikai tās idejas, kas viņu izteic un viņu prasa.

PROZA

Dažas stila īpatnības Laicens pirmā laik- meta prozā

Stils, arī diezgan šauri saprasts, arvienu dod ļoti labu liecību par rakstnieka pasaules uztveri un pasaules attieksmi — par cik tas nav vienkārši kāda cita rakstnieka stila atdarinājums. Patstāvīgu un īpatneju stilu Laicens izveido jau savās pirmā laikmeta prozas grāmatās. Pat pavirša novērotāja acs šie viegli ieraudzīs dažas visai spilgtas raksturības.

Jau teicu, ka šinīs grāmatās vērojama tieksme uz stila klasicitāti un žanra skaidrību. Šis raksturojums jakonkretizē un jaatzīmē vēl dažas īpatnības.

1. Tieksmē pēc skaidra prozas stila Laicens lielā mērā atsakās no salīdzinājumiem, epitētiem un citiem stila „izrotājumiem“, galveno svaru likdams uz lietu un parādību virkņējumiem un nevis uz viņu blakus vai pretnostādījumiem. Sižeta veidojumā tas parādās kā vienmēr lielaka atteikšanās no „dekoratīvā aksesuara“ tradīcijas.

2. Personu un lietu raksturojumus un aprakstus Laicens pēc iespējas cenšas dot darbības atstāstījumā (Naratīvie motīvi izspiež deskriptīvos, — Lesinga uzstādītais episkā stila princips). Piem. jau grāmatā „Malienā“, raksturodams Mīlas māņticību, Laicens nestāsta vis, kam visam viņa tic, bet ko viņa savas māņticības dēļ dara vai darītu. „Ja vien viņa nebūtu bijusi tik kaunīga, tad Jāņa naktī būtu gājusi uz Robežu silu, kur zemē aprakta nauda, kas kaltejas ar zilganu uguntiņu, un te būtu novilkusi

kreklu un kaila, ačgarni iedama, uzmetusi tur virsū un tā būtu palikusī stāvu bagatā" u. t. t.

3. Jau sākot ar „Rēgu“ (gr. „Mimozu zari“ 1909.) Laicena darbos parādas īpatnejs stilistisks paņēmiens — stāstījums kategoriskā „jabūtības“ formā. Piem.: „Tad nāca tas, par ko man nebija ne jārbrīnās ne jāizbīstas,“ „Mani sažņaudza tādas skumjas, kādas vēl nevarēja būt pazīstamas“ („Rēgs“), „Nevarēja būt diezgan ar to vien, . . . , bet vajadzēja notikt. . .“ („Ieslēgtie“ lp. 34).

4. Šinīs pašās grāmatās jau parādas ārkārtīgi eksaktas, loģiski noasinātas analīzes paņēmiens, kā piem. „Ieslēgtie“ 110. lp. otrajā ievilkumā (abzacā).

Slēdzieni?

— Tiekšme pēc skaidra prozas stila un stāstošā paņēmiena ir nenoliedzama intelektualisma iezīme. „Episkais elements — lielaka prāta spēka pazīme“ (Laic.). Par prāta pārsvaru liecina arī asā parādību un paša jūtu analīze. Bet kategoriskā jabūtības forma īstenībā ir pamatojama tikai uz parādību un notikumu likumības atziņas, kuŗu atkal var iegūt tikai ass, konsekvents, pētošs prāts. Tā tad jau Laicena pirmā laikmeta prozas darbi rāda, ka pārsvarā pie viņa ir intelekts, kuŗš analīzes ceļā tiecas konstatēt lietu un parādību likumību un rādīt to tīri episkos, noteiktā un skaidrā stilā izturetos stāstījumos, kuŗus vieno un dinamizē (kā to jau agrāk aizrādijām) neapsīkstoša, ar stāstījumu cieši savijošās inelektuala apakšstrāva.

Laicena pirmā laikmeta sīkajos darbos un tajos, kuŗi veidoti autobiografiskā materialā, šie stilistiskie paņēmieni svarīgi tikai kā Laicena īpatnību raksturojoši, bet viņa vēlākajos darbos tie iegūst ārkārtīgi

lielu nozīmi. Kā katrs jauns lit. darbu struktūras paņēmiens — auglīgi un vērtīgi viņi kļūst tikai jaunā, viņu būtībai piemērotā materialā.

**Briesmīgi tendenci-
oza proza un „daiļ-
literatūras“ sagrau-
šana**

„Jūs gribat mūs iznīcināt, jūs gribat mūs nonāvēt! Ja tas tā būtu un notiktu, kā jūs savā psihopatiskajā, sadisma pilnajā naidā sludināt, tad taču tiešam mums nav vairs glābiņa! Tad mums jāiet par ielu slaucītajiem vaj jāpaliek par komunistiem! Anarkists! jūs gribat mūs sakūdit par valsts nodevejiem un sagāzejiem, jūs gribat iznīcināt mūsu kulturu!

Ko mēs iesāksim bez mūsu grāmatām, bez mūsu jaukajiem stāstiem, bez mūsu klasiskajiem mīlestības dzejoļiem un bez mūsu sajūsmīgajām recenzijām!?

Kultūras kārtībnieki, šurp!

Ārā no zemes!

Sargajiet kultūru!”

— Tādi patiešām ir pilsoņu kliegzieni pret Laicenu, pret kreiso kultūru vispār. Varbūt gan ar mazāk atklātības, bet ar vēl lielāku naidu.

Bet Laicenam ir pērsauciens:

„Nost ar rakstniekiem, lai dzīvo cilvēks!”

Atspoguļojums, jūtinajums, skaistinajums, — tā var apzīmēt to, ko pilsoņi sauc par daiļliteratūru, ko viņi uzskata par vienīgi „īsto” literatūru. Bet Laicēns?

— „Es saucu pret atspoguļojumu, pret jūtinajumu, pret skaistinajumu jeb romantizejumu — es neesmu rakstnieks.”

— Laicens sauc pret daiļliteratūru. Un rakstniecību atdod par ieroci cīņtāja rokā:

„Man tikai jāgrāuj katra vakardiena, jaceļ katra rītdiena — sabiedrībā un sevī, — tā nokļūstot pastāvīgā naida stāvoklī ar apkārtni un sevī pašu — vedot mūžīgu sacelšanos un cīņu, rakstniecības veidu izlietojot tikai par tehnisko līdzekli starp daudziem citiem.“

Pirmā šāda graušanas un jauna celšanas — bet sevišķi graušanas — grāmata Laicenam ir „Attaisnotie“ (1917.—1920.).

Šis aforisms ar vārdu — vecais, vārda — kapitalisms vietā, — varētu būt par grāmatas motto:

„Visi, kas brēc par cilvēci, ir necilvēci, kamēr necīnas pret veco, kas katras necilvēciņas pamats.“

Uz šo atziņu balstīdamies Laicens izkļiedz proklamāciju:

„Jums — rakstnieki, dzejnieki!

Atjēdzaties!

Jūs neredzat, ka dzīvojat liela uzdevuma laikā, kur jāsaugrāuj tā pilsonība, kuŗa jums liek lūgt un ņemt ubaga grašus un kuŗai jūs dziedat un kuŗa zin, ka jūs dziedāsīt viņai arī tad, ja jūs ar kāju izspers no savām redakcijām un kanceļejām. Jūs esat aizmirsuši, ka rakstnieks vispirms ir cilvēks un ka dzejnieka vārds cilvēkam ir tikai līdzeklis cilvēces cīņā.“

Tālāk šīnī proklamācijā viņš rāda lielo mūsdienu cīņu starp tiem, kam viss pieder, un tiem, kas visu ražo un norāda rakstnieku — „pilsoņu kalpu, viņu naktspodu un rīta svārku apgreznotāju“ — nožēlojami pretīgo lomu šīnī cīņā.

Bet Laicens pats grib pirmā kārtā būt cilvēks un

cīnitajs. Noraididams mākslu kā dzīvi aizsedzošu un viltojošu mānību un melību, viņš uzstāda prasību, ka „dzīve vajadzīga tāda, lai nebūtu japrasa pēc mākslas mānības“.

Bet ta dzīve, kuŗā šī mānība nepieciešama. — ta jāsagrauj. Un viens no sagraušanas līdzekļiem ir rakstnieka vārds. Kā tāds viņš parādās arī Laicena „Attaisnotos“. Jo šini grāmatā autors paša rakstnieka stāstam (no tā mūsu citāti), kuŗā raksturota viņa attieksme pret tagadni, liek virsrakstu: „Lai dzīvo — nost!“

Bez rakstnieka stāsta še vēl seši stāsti. Pēc uzbūves tie radniecīgi tādā ziņā, ka visi rakstīti pirmā personā. Taču šis paņēmiens nav izmantots (kā tas parasts), lai stilā dotu katra stāstītāja individuali īpatnejo runas un domašanas veidu („сказ“), bet gan kā motivejums pārdzīvojumu materiāla ievēšanai. Un vēl — lai rādītu, cik tomēr vienādi jāizjūt, jādomā un jāspriež dažādi izglītotiem cilvēkiem un dažādu profesiju piederīgajiem vienos un tajos pašos vēsturiski-sabiedriskajos apstākļos. Jo Laicenam še no svāra nevis individualo īpašību eksotika, bet gan lielā atsevišķo personu likteņu likumība, kuŗu nosaka mūsu laikmeta sabiedriski ekonomiskie un politiskie apstākļi. Tā pati likumība redzama arī stāstu fabulu veidojumā: piecu pirmo stāstu fabulas noslēdzas ar cietumu. Varbūt šo likumu var formulēt tā, ka mūsu apstākļos cietumā ir jānonāk katram nepilsonim, kuŗš negrib būt pirmajiem par pasīvu, nepretojošos kāju pameslu. Un katram tādām ir jānonāk nevien pie cietuma, bet arī pie socialisma. Cietumā un pie socialisma ir jānonākuši visu piecu stāstu stāstītāji, jo nav apmierinājušies ar apkārtmētašanos zem pilsoņu zābakiem, bet centušies ņemt sev dzīves

tiesību, ar to kļūdami par apzinīgiem vai neapzinīgiem dumpiniekiem un esošās — dzīves tiesību lau-pošās — kārtības grāvejiem.

Pirmais ir kalpa stāsts — „Saimnieks“. Un lauku saimnieks te ir, kas kalpiem atņem viņu darbu, viņu cilvecisko pašcieņu un arī tiesību mīlet, kuŗa nav at-ņemta pat lopiem. Viņš arī nesodīti pieviļ meitas — savas kalpones. Stāstītājs to nepanes: viņš sacelās un iegūst — cietumu un divkārtēju naidu. Ne vairs pret personu, bet pret šķiru un esošo kārtību — vi-ņas virsvaru, — pret to „nozieguma“ cēloni, kuŗu tiesa attaisno, sodidama darījumu — viņa sekas.

„Dzimtene“ ir gūstekņa stāsts. Bet dzimtene ar viņā un arī citur valdošo iekārtu — kapitalismu un militarismu — ir tā, kas atņem cilvēkam un gūsta paze-mojumos pavadamos gadus, vismīļāko sievieti un tēvu; un to, cik nepieciešami jāpēd, lai dzīvotu. Bet pret to saceloties — atņem arī brīvību. Dzim-tene dod cietumu un naidu, naidu — —

Bet „Precība“ ir mīlestības stāsts. Un izrādas, ka arī mīlestība ved uz cietumu un naidu, ja viņu ne-grib apvienot ar tirdzniecību, sevi un sievieti uzskat-ot par precī, — preceļoties: sevi pārdodot, sievieti pērkot.

Ceturtais stāsts saucas „Mīlestība“, un tas ir mā-siņas stāsts. Un māsiņa patiesi drikst par to stāstīt, kad diezgan ir runājuši rakstnieki un dzejnieki — mīlestības ierēdņi, — jo māsiņa ir tā, kas mīlestību d a r a. Bet arī par to ir jānonāk cietumā, jo mīle-stības darba ražošanas līdzekļi ir savā ziņā naciona-lizeti, zem valsts kontroles nostādīti un pretlikumīga „nenacionalizēšanās“ tiek stingri sodīta.

„Taisnība“ ir zagļa stāsts.

Zaglis un taisnībai satricēams būs katrs, kuŗam

nebūs privatīpašuma, kamēr privatīpašums būs cietim un tas būs jāņem lai apēstu, un kamēr šis paņemtais privatīpašums tiks vērtēts augstāk, nekā cilvēks, kuram viņu neapēdot būtu jānomirst.

Tie ir tie pieci — — nē, piecas šķiras, kas nonāk, kam pēc valdošās taisnības jānonāk cietumā.

Bet Laicena grāmatā tie ir pieci stāsti — pieci graujoši triecieni pret pastāvošo taisnību-varu. Stils — vienkāršs un smags, galantības tradīcijas ārdošs, leksiski svaigs, vietām pat rupjš saldi lirisku vārdu izglāstītām ausīm. Viss stāstījums kā steigas koncentrēts, tiešs, neizplūstošs, darbību neatturami uz priekšu raujošs pretī loģiski neatvairamajam cietumam, kurā tomēr nevar ieslēgt šo dzīvju, šo stāstu protesta kliedzienus. Lielu nozīmi šē iegūst kategoriskais stāstījuma veids, kurš visu notiekošo uzrāda kā likumīgas un nenovēršamas tiesas nesodīto sabiedriski ekonomisko apstākļu sekas, loģiski novedot pie prasības — arī šīs sekas nesodīt. Intelektuālā apakšstrāva stiprāka kā jebkur citur Laicena darbos, sakāpināta līdz īpašam uzvarošas, svētumus neatzīstošas, brīvas, graujošas, radošas domas patosam. Jo tā ir doma, kurai jāattaisno ejot pret visiem, jāsgrauj cietumi vaj, vismaz, jāizlaužas no viņiem.

Visi stāsti izbeidzas cietumā. Bet tās nav vēl beigas. No turienes sākās, — vienoti un apzinīgi protestu izkliegt! . . .

Vaj tad cietumi nevar izkliegt protestu, vaj cietumi nevar satriekt cietumā licejus, ja pat pakārtais ar savas izkārtās mēles mēdību dzen šausmās un nemierā kārejus?

Sestais ir pakārtā stāsts un viņa virsraksts ir „Uzvara“.

Bet septītais ir rakstnieka stāsts „Lai dzīvo nost!“ par kuŗu jau runāts.

Šajos sešos stāstos daiļliteratūra ir sagrauta — teoretiski un praktiski. Jo viņos nekas nav apdaiļots. Atmaskoti, atsegti, atdaiļoti viņos poezijas daudzkārtīgi apvaināgotie patriarchyalo saimniekpadu aizbildniecības, dzimtenības, precības, mīlestības, tiesību — taisnības, soda u. c. instituti. Un izmesti droši, aizraujoši lozungi par brīvu cilvēci, brīvu mīlu, brīvu darbu, — socialisma lozungi.

„Attaisnotajos“ aizsākto vecās iekārtas un vecās kulturas atmaskošānu un graušānu Laicens turpina „Mēbelīgajā Rīgā un pielikumos“. Bet zem „vecās“ vienmēr ir jāsaprot kapitalistiskā iekārta, buržuazā kultura, kā to saprot arī Laicens, jo jaunā, kuŗu prasām, par kuŗu cīnāmies, kuŗu reiz celsim — ta būs socialistiskā.

Vēl daži attaisnotie Pēc izdomas „Attaisnotajiem“ visciešāk pieslēdzas divi no „Mēbelīgās Rīgas“ pielikumiem: „Grēks“ un „Bagātais un sieva“. Stils gan šē ir citāds: viņā vairāk auksta, episka miera. Tas, saprotams, stāv ciešā sakārā ar šo stāstu strukturu, jo viņi stāstīti ne no pirmās, bet no trešās personas.

Citādas ir arī šo stāstu fabulas. „Attaisnotajos“ Laicens attaisnoja tos, ko tiesājusi tiesa; šē — tos ko tiesājusi sabiedrība, pamatodamās uz morales tradīcijām un reliģijas iesvētītiem institutiem. Bet mākslinieciskais nodoms ir viens, ideja viena: attaisnot dumpīniekus, kas cilvēka dzīves tiesību vārdā sacēlušies pret veco.

Bet attaisnot tos, kas domās un darbos sacēlu-

šies pret vecajiem kapitalistiskās kulturas un iekārtas institūtiem, — tas nozīmē šos institūtus noliegt, viņus graut; un līdzī to kulturu, par kuŗas sastāvdaļu viņi nenoliedzami jaatzīst.

„Grēks“ — tas ir mierīgi un auksti izsaukts ass protests pret archaisko aklas vecāku godināšanas un viņiem padotības institūtu. Jo autors attaisno un pieņem to nepiedevīgo naidu, kuŗu patur pret tēvu jaunais latgalietis Francisks.

Tikpat ass protests un sagŗaušanas aicinājums, tikai pret citu — pret laulības institūtu — ir stāsts „Bagatais un sieva“, kur rādīts kā — balstoties uz šo iestādījumu — jauna un izglītota, fiziski un garīgi milestības, dzīves un brīvības alkstoša sieviete tiek nodota veca mantrauša kalpībā — fiziski un garīgi, uz neatbrīvošanas, uz mūŗa cietumniecību. Jo pieķerot viņu neuzticībā viņš jūt moralisku tiesību viņu nošaut, piesaucot palīgos Svēto Dieva Dzemdinataju. Kā „varone“ dzīvības spēka dzīta uzdrošinas šo iestādījumu pārkāpt individuāli, tā jauzdrošinas tas sabiedriski, — viņš jasagŗauj, mila, kā citas dzīvības prasības, jaatbrīvo.

Par greizo spoguli
un Rīgu

Pārejie stāsti, kas grāmatā — visi par Rīgu un par to patriotisko un jaunvalstisko darbu, kas viņā darīts ar tādu aplombu, ar tādu oficiālu spoŗumu un vispusīgu reprezentešanos uz iekš- un ārzemem.

Grāmatu izlasot nevar neiegūt iespaidu, ka viņā rādītā dzīve ir greiza, pretīgi nejēdzīga, derdzīgas lupatības, mebelības un puvuma smakas piesātināta.

„Ā! tā ir Rīga greizā spoguli!“ izsauksies pilsonis, šo grāmatu izlasījis. Un liberalākie piebildis:

„Ļoti, ļoti asprātīgi! Tikai — kādēļ tad vajadzēja tik asi?“

Bet vaj tas pareizs spriedums? Saprotams, nē.

Grāmata tiešam ir asprātīga. Bet ne tas ir galvenais. Daudz svarīgāki ir zināt un atzīt, ka tā ir patiesa grāmata. Bet to pilsonis nekad negribēs atzīt, — negribēs atzīt savu smieklīgumu, savu beznākotnību, savu šeklumu, savas kulturas bojā eju un savu „valstisko“ darbu smirdību.

Bet par greiziem spoguļiem — —

Tādi ir. Un pilsoņi pie viņiem ir pieraduši ļoti. Pilsoniskie rakstnieki tos lieto. Viņu dzīve, viņu Rīga, viņu privatie un valstiskie veikali — viss tur tiek atspoguļots zem kāda īpaša nolieces leņķa, kas tam visam piešķir kādu izmekletu jaukumu un aizkustinošu piemilību.

Zem estētiskā leņķa, piem.:

Viss ir labskanīgi vārdains, ielu ugunains, jubileju ruņains, vakaru un rītu blāzmais, zvaigžņains, džesbendains, — viss uzpušķots, izpušķots, appušķots. Un damu skaistums! Un kungu galantība! Un kostimi! — zīds, samts, zvērādas, zvērādas; un rotas, rotas — zelts, sudrabs! . . . Un ziloni un ēdamistabas ar brīnišķām mebelēm, ar servizem „o!“; un guļamistabas ar milzīgām gultām un milzīgu milu. Vai ar to nepietiek? Ko vēl? Kulturu? — Bet ta taču ir kultura! Un: Rīga ir estētiska, brīnišķa pilsēta

Zem nacionalisma leņķa:

Jaunu namu būves pa trīs gadā (skaitlis netiek uzdots), banku dibināšana, nacionālu kostīmu darbnīcas, nacionālas lugas, nacionālas mebeles, nacionāli dzērieni un gultas un naktstupeles . . .

Un vēl zem galantas dēkainības leņķa „lielās pasaules“ romanu stilā:

Ministrs un aktrise, direktors un . . .

Pietiks.

Laicena grāmatai trūkst tāda brīnumdaroša reizes vai atspoguļojuma leņķa. Laicena grāmatā iespraucas, iznāk uz neredzētu paradī konkrētā faktība, — ne dekoratīvā, bet cilvēciski mebelīgā Rīga. Un ir tā, kā kad invalidu paradē, kur būtu likts skatīties tikai uz viņu ordeniem, — pēkšņi ieraudzītu viņu koka kājas, amputētas rokas, izķēmotās sejas, — kroplījumus un atkal kroplījumus.

Laicēns norauj Rīgai parades masku. Un ar to pietiek, lai teiktu katrs pilsonis, ka grāmata ir tendencioza. Un tas ir dabīgi, jo parades čaula jasargā. Kas aiz viņas — ir sapuvis un viegli sagraujams. Laicēnam pietiek iedrošības atmaskot un sagraut.

„Mebelīgā Rīga“ rāda pilsonības nožēlojami smieklīgo un reizē traģisko paverdzību mebelēm, lietām, — mantai viņas visdažādākos veidos, kas noiet pie fanatiska reliģioza lietu kulta, un tālākās konsekvencēs ved pie cilvēku (sievās, kalpa, kalpones, par lopu nerunājot) pārmebeļošanas un īpašumā paņemšanas mebelīgai izlietošanai.

Ritmiskā satīra „Tartifs Rīgā“ rāda to lupatīgo apkalpību un pazemību, ar kādu pilsoņi meklē labvēlību pie katra iebraucoša naudīga vai valdīga (kas viens) Tartifa, un pilntiesīgi slēdzas ar saucienu: „Lai dzīvo Lūpata!“

„Jaunatnes ceļojums uz Domesnesi pēc dzintara“ beidzas ar sasīstu franču jūrasvirsnieku šampanieša pudeļu stiklu iegūšanu, labi raksturojot tautisko uzņēmumu un sajūsmas parasto finišu.

„Salons“ rāda Rīgas patriotisko mietpilsoņu rep-

rezentativo mākslas protežēšanu un labu skaitu literariskās menažerijas eksemplaru, bet „Ar nažiem“ — divus pilsoņus, kuņiem bailēs un teoretiskās sarunās sajūk ideoloģija. Šīs profesijas nepārspējamo pielīdzību muižniekiem līdz ar apbrīnojamo pašcienas trūkumu labi raksturo „Mācītajs“.

„Alģis Dzintars“ būtu lielisks feļetons par nacionālo ekskursiju maniju, ja tas pārak cieši nebalstītos reālā materialā.

Visi šīs grāmatas darbi uzrakstīti ar lielu profesionālo meistarību, asi sarkastiskā vaj arī episki mierīgā, bet arvienu skaidrā un notekstā stilā, kas padara viņus viegli, ar interesi lasamus un iespaidīgus.

Itālijas atklāšana

1925 gadā

Itālija — tas ir apbrīnojami skaisti kalni un lejas, dekoratīvi jaukas pilsētas („Redzet Neapoli un mirt!“), Vezuvs, Kapri un Zilā grote, Venēcija, kanāli, gondolas un barkarollas, bet, galvenais, — muzeji, muzeji, muzeji, gleznas, statujas. Itālieši ir slinka dienvidnieku tauta. Makaroni.

Vai tad mēs nepazīstam Itāliju? Pazīstam, saprotam: nupat uzrakstīju izsmelošu viņas raksturojumu.

Daudzi mūsu tautieši un cittautieši tur ir bijuši, pašācīgi redzejuši — var apliecināt: Ar oriģinālu saskan. Paraksts.

Vēl ģeografijās var kaut ko izlasīt par fabriku, par rūpniecību, „Fiat“ auto var nopirkt un vēl izlasīt par emigrāciju... Bet tas nav interesanti. Pat nesaprotami, — kādēļ braukt projām no tik jaukas zemes? Tirā muļķība. Tur p taču ceļo visi, kam ir nauda. Ari mūsu bagatnieki.

Laicēns, lai gan nav bagatnieks, arī aizbraucis. Tīri kā buržuju priekšzīmei sekodams. Un tapat kā viņu rakstnieki — no savu piedzīvojumu materiāla izveidojis grāmatu, gan ne ceļojuma apraksta žanrā, kā visvairāk parasts. Virsraksts — „Skaistā Itālija”. — Tādus arī viņi mēdz likt. Bet ja nu reiz mūsu autors — jāizlasa tomēr, lai gan pa muzejiem drusku garlaicīgi staigāt, bet par viņiem lasīt — vēl garlaicīgāk. Arī diezgan nevajadzīgi.

Lasot — sākumā gandrīz šo to nesaprotam: it kā būtu Itālija un atkal — nē. Izlasām, varbūt vēl pārļasām un tikai tad kļūst gluži skaidrs:

Pilsoniskie rakstnieki ir redzejuši tikai muzejus, tēlus, gleznas, gondolas, bet Laicēns — proletariēts — patiešām ir bijis Itālijā, redzējis Itālijā ne tikai muzejus, dodžu pilis un vasarnīcas bagatājiem ārzemniekiem, bet arī normālu cilvēku mājas, mājeles, būdas; un arī pašus cilvēkus — zemniekus, strādniekus, bezdarbniekus, bezpajumtniekus, invalīdus un citus. Saprotams, ka visas pasaules pilsoņu uzskatos Itālija ir aprakta zem muzejiem un vēsturiskām drupām, bet itālieši viņiem tikai — slinka, zaglīga un bezkaunīga tauta, kuŗa apgrūtina ceļošanu pa svētajām senātnes grabažām. Saprotam, ka Laicēns ir pie mums pirmais, kas cauri muzejībai un drupu sajūsminošajai senībai ieraudzījis itāliešus, — ne kā slīņkus un zagļus, bet kā tautu, kas dzīvo, strādā, tiek apspīesta un cīnas pretī. Un rakstam:

Ne okeanā, bet muzejīsko drupu romantiskajā tuksnesī latviešu strādniecības rakstnieks Linards Laicēns, nesāņemdams šās ekspedīcijas sarīkošanai ne valdības, ne Kultūras fonda pabalstus, XX. gadu simtenī atklājis plašu, baltās rāsas apdzīvotu zemi, kur atradis diezgan eiropejīsku iekārtu un racionāli

nostādītas strādājošo šķiru izsūkšanas metodes, kā arī augošu pretpēku šīnīs šķīrās. Zemes nosaukums — Itālija.

Tuvak pašai grāmatai!

Pavisam septiņi stāsti.

Pirmais — „Sarkanā cepure“. Tas līdz ar kādu angļu vecmeitu ievada mūs Itālijā, Itālijas skaistākā pilsētā Napolē (Neapolē). Sekojam viņai un jūtamies krietni vien pārsteigti. Un iemesls tam diezgan vienkāršs: angļu vecmeita nav bagāta, — nav tik bagāta, lai apmekletu tās vietas — tās pilsētas daļas un tās viesnīcas, — no kurienes redzama tikai Itālijas parades puse. Tadēļ arī viņa nonāk Napoles nomaļu kvartālos, nonāk „Sarkanās cepures“ viesnīcā. Un še — neirasteniskās angļu vecmeitas vērojumā — pa daļai jau atklājas ne „skaistā“, bet nabadzīgā, izbādejusēs Itālija, kas cenšas dzīvot, nepieciešamo iegūt visiem līdzekļiem — laupitājiski, spekulējot uz iebraucošo ārzemnieku izvirtušajām tieksmēm. Dzirdam klasisko piedāvājuma formulu:

„Es jums, siņjorīna, atvedīšu skaistu kungu!“

„Skaistu mūku!“

„Skaistu āzi!“

— Varbūt tā ir pretīgā Itālija, kuŗu še ieraugam. Lai kāda! — bet „skaistā“, trafaretiskā, visu aprakstītā, ja vēlaties, pašu aprakstītajū izgudrotā, — tā viņa nav!

„Napoliešu komedija“ ir negaidītu, problemātisku asociāciju fiksejums. Šo asociāciju loģisku iztulkojumu autors, redzams, negrib dot. Bet dod atkal nozīmīgu materiālu asociācijam, kuŗas noskaidrot un apzināt nav grūti. No vienas puses — pastāvīgi pieaugošā pašnāvību sērga t. s. latviešu inteliģencē, varbūt pat viņas labākajā daļā, no otras —

„Un es skatos uz Diogenu — skatos un ieraugu, ka arī uz viņa laternas ir uzmeties ķērpis, krietns dzeltens ķērpis — un izpleties gandrīz jau vispāri.“

Neaizmirsīsim, ka ta ir laterna, ar kuŗu Diogēns mekleja cilvēku!..

Jau aprauti parādījis, ka bez „skaistās“ muzeju, galereju un peizažu Itālijas ir arī vēl cita. Laicēns piegriežas tomēr vēl šīs muzejiskās Itālijas vērtēšanai, sniegdams kā trešo — stāstu „Madonna ar suni“. Jo — var jau būt tiešām tā, ka tagadnejā, dzīvā Itālija ir tikai nepieciešama un nenovēršama piedeva pie slavenās, augsti vērtējamās un skaistās Itālijas - muzeja; var jau būt, ka tadēļ ir arī pilnīgi pareizi, tagadnejo Itāliju ignorēt. visu vēribu piegriežot Itālijai kā grandiozu, mūžam nenovecojošu un nepārejoši lielisku mākslas darbu krātuvei, kuŗi tik pat vajadzīgi, nozīmīgi un lieli šodien kā pirms gadu simteņiem?

Stāsts centrejas ap jautājumu, kuŗš mūsu dienu proletariskajiem māksliniekiem visai svarīgs un akuts: kā vērtēt senako vēstures laikmetu mākslu?

Sižets vienojas ap gleznotāju Pēteri Branku. Viņam autors liek piedzīvot un izsacīt savas atziņas par muzejisko Itāliju. Šie piedzīvojumi - atziņas ir sekošie:

Akademijas laikā Pēteris Branks bija „sckojs klasiskajām renesansa tradīcijām, ceredams viņas saskaņot ar ša laika kulturas dzīves sasniegumiem.“ Kad muzejs par pieklājīgu maksu ir nopircis viņa gleznu „Madonna ar suni“, viņš dodas ceļojumā uz Itāliju, „renesansa māksliniekus pētīt un apbrīnot viņu pašu zemē un apkārtņē.“

Viņš dodas ceļā.

Pirmais uz šaubām vedošais pārdzīvojums —

(caurbraucot) Drezenes galerijā pie Rafaēla Siksta madonnas. Branks steidzīgi atstāj telpu, „jo bija sācis domāt par to, cik rūpīgi meistars izstrādājis katru drēbju viliti, kā smalks izšuvejs vaj drēbnieks, — vaj, varbūt, to darijuši viņa mācekļi?“ Turpat „Rubensa zālēs sieviešu smaguma guzma viņam tik galīgi uzgula, ka atjautu dabuja tikai tad, tad bija spējis noslēpties mazajās spraugu veidīgajās istabēlēs galerijas nomalē. Še nobāstītie flamu meistarū nelielie gleznojumi viņu tā saistīja ar savu dzīves īstenību, ka atjēdzās tikai tad, kad sargs atgādināja slēgšanas stundu.“

No izrakstiem redzams, ka vienīgā ķecerība, kuŗa Brankam piemīt, ir tieksme mākslu vērot ne kā autonomu un pašvērtīgu, ne kā mākslu mākslas dēļ, bet meklet viņas nozīmību vērojot to attiecinājumā uz dzīvi.

Bet izrādas, ka ar šo vienu ķecerību pietiek, lai pēc dažām Itālijā (pareizāk Itālijas muzejos) pavadītām dienām tas būtu spiests ierakstīt savā kabatas grāmatā sekošu visai nozīmīgu jautājumu:

„Gleznotaj, Pēteri Brank, kapēc tev nepatīk sildīties muzejos pie vecmeistaru darbiem, pie kuŗiem tu esi braucis kā viņu nemitīgs cienītājs un mīletājs, bet kapēc tev patīk sildīties blakus saulesbrāļiem kanāla malā?“

Talākajās piezīmēs — ceļojumiem un mākslas pētījumiem ietilgstot — arvien vairāk vietas sāk ieņemt novērojumi par Itālijas cilvēkiem, mazāk — par viņas mākslu. „Velti domāt par kādiem it kā sirdsapziņas pārmetumiem, ja mākslu pilsētā atmet muzeju apbrīnošanu no iekšas. Tagad apbrīnoju Itālijas pašas muzejību visur un visapkārt.“

Pēc šausmīgās tautas nabadzības, nopspiestības

un pazemojumu vērojumiem Itālijas pilsētās — izraujas izsaukiens: „Nevienā muzejā neesmu redzejis itāļu tautu!”

Atziņa kļūst arvienu konsekventaka.

Stāvot Sv. Pēterā baznīcā kolonādē, pie pāvesta Aleksandra IV. tēla, Branks piezīmē savā kabbatas grāmatā:

„Cik šī lieliskā ēka, šis mākslas izveids nav kalpojies tumsonības, māņticības, izsūkšanas izplatīšanai un nostiprināšanai?! Ja grēks un grēka sūdzešana un atļaišana būtu kaut kas nopietns, tad katrā ziņā ne Bramante, ne Mikelandželo šo atļaišanu nekad nevarētu dabūt, tādu grēku tie ir padarījuši.”

Parastā valodā izteikta šī doma ir vienkārša un konsekventa:

Māksla ir jāvērtē pēc viņas nozīmības dzīvē; bet tā vērtējot estētiski pilnīgs mākslas darbs var tomēr būt ne tikai nenozīmīgs un nevajadzīgs, bet arī kaitīgs.

Tā tad: Meklējumi pēc mākslas, kuŗa būtu nozīmīga attiecinājumā uz dzīvi, ved projām no visāda renesansa un klasicisma.

— To rāda Pēterā Branka pārdzīvojumi un atziņas. Māca, kā skatīties uz klasicismu un renesansu.

Bet stāstā parādas vēl otra persona — Alfons Fossers, arī gleznotājs, arī mekletājs, kaut gan daudz „platoniskāks”, abstrakti-teoretiskāks. Fossers — preteji Brankam — iziet ne no prasības pēc mākslas, kuŗa būtu nozīmīga dzīvei, bet no formas problemām — no ekspresionisma, formu analīzes u. t. t. Nonāk pie renesansa. Te — Laicena attieksme pret pašvērtīgu formu meklējumiem, kuŗi jānovērtē kā pašēisms.

Fossers ir Branka paziņa no akadēmijas laikiem. Romā viņi abi sastopas un kopīgi apskata daudzus mākslas pieminekļus, pie kam viņu starpā norišinas ass, ilgstošs disputs. Fossers klasicismu un renesansu aizstāv, Branks viņu noliedz. Šinī disputā Brankam viņa jaunais uzskats (pret klasicismu) pilnīgi noskaidrojas. Uz ieradušos antipatiju pret Itālijas muzeju mākslu rodas noteikta, asi formulēta atbilde:

„Tautai nav vajadzīga šī māksla. Viņa tāda vajadzīga tikai turistiem, t. i. bezdarbjiem, liekajiem cilvēkiem! Un kas vajadzīgs tikai liekajiem, tas ir lieks!“ Jo „nevienu cilvēku no vienkāršajiem ļaudīm, no tautas, no strādniekiem neesmu nevienā muzejā sastapis, ne Vācijā, ne Austrijā, bet Itālijā trīskārt nē.“

Šī kādreizejā māksla ir lieka un sadrupusi.

„Zem drupam guļ Itālija. Miljons lieko, kuŗi ik gadus šo zemi pārbradā — tie izvazā šo drupību pa visu pasauli gan bildēs, gan rakstos, gan runās. Itālijas drupas nospiež visas pasaules kultūras attīstību un mākslas prātus turistu interpretācijā!“

Ir „jastrādā darbs, kas tagad vajadzīgs. Un tas ir — notīrīt zemi no drupības, tas vispirms ir ša laika māksla, t. i. to vajag mācēt!“

To noskaidrojis, Branks raksta Fosseram sekošu vēstuli:

„Tāpat, kā mūsu ceļi kopeji nekad nav bijuši, tā viņi tādi arī nekad nebūs. Kapēc? Tapēc, ka mēs taču esam katrs no savas sabiedriskas šķiras, bet ko mēs tikai Itālijā dabūjam skaidri zināt. Tagad es izlaidišu manifestu, kuŗu Tu nevarēji izlaist, un tas vispirms būs pret Tevi!“

Ar šo vēstuli stāsts beidzas.

Ka Fossers manifestu ir gribējis izdot, par to atrodam piezīmi jau stāsta sākumā. Bet ka Branks manifestu tiešam sastāda — to, starp citu — redzam nākošā stāstā. Un redzam, ka pie tā viņam palīdz kafejnīcas apkalpotājs, strādnieks no Porto Madžiore līdzenumiem Vinčenco Skaduto, un arī uzņemam kādu citatu no šī manifesta, kurš liecina, ka Branks savos uzskatos ir nonācis pie pilnīgas noteiktības un skaidrības:

„... pilsoniskā Eiropa neglābjami iet bojā. Vietā nāk proletariskā kultura jau tapēc vien, ka tukša vieta nevar palikt. Daba necieš tukšumu!“

Šis nākošais stāsts, kuŗu citejam, ir „Skaistā Italija“.

Iepriekšējā stāstā novērtējis muzejīgo Italiju, un atradis, ka tā ir drupība, ar kuŗu jācīnās, nākošos stāstos Laicens piegriežas dzīvajai Italijai — ārzemnieku turistiem un pašai Itāļu tautai, kuŗa neviena neievērota zem šīs drupības smok.

„Skaistajā Italijā“ redzam lielāku skaitu turistu no dažādām zemēm un tautām, arī no Latvijas. Ar šīs sabiedrības tukšību un izvirtību, ar viņas idejisko drupību iepazīnušies saprotam, ka starp viņiem un to mākslu, kuŗu tie sakas pielūdzam, — tiešam daudz kopeja. Un vēl skaidrāk redzam, ka proletariātam šī māksla vērtīga nevar būt.

Sekošie stāsti — par Italijas strādniekiem un darba zemniecību — rāda to dzīvo mūsdienu Italiju, kuŗu turisti neredz un negrib redzēt.

„Karnevala viesī“ mācāmies pazīt agraro ne taisnību Sicīlijā, kuŗa jauno darba zemnieku Antonio Santomauro noved pie dumpības, pie anarchistiskas sacelšanās pret lielo zemes īpašnieku neaprobežoto varu un patvaļu, pie asiņainas atreibības.

„Pie Bab el Džedida mūrēm“ ir stāsts par jauno neģeri Sauabu Taragori no Vadjanga apgabala Sudanā, kas jau pusotra gada bija kalpojis Itālijas karaliskajā kolonijālajā karaspēkā — Kerenaikas un Libijas armijā, askaru pulkā, Bengasi pilsētā pie jūras. Stāsts no Itālijas koloniju dzīves.

Pēc kaujām un uzvarām Sirtā, kopā ar savu pulku pārcelts atpūtā uz Tripoli, dabujis atļauju apmeklet pilsētu, Sauabs ilgi staigā pa neskaitamajiem „priekā“ namiem šaurajās Bab el Džedida mūru rajona ieliņās meklēdams melnās sievietes, kas nebūtu aizņemtas, līdz atrod — savu sievu, kuŗu tas apprecēja 18 gadus vecs un atstāja mājās ar tikko piedzimušu puīseni.

Un pirmais, ko abiem bēgot no pilsētas, var izsaukt Sauaba sieva, ir:

„To darija baltie!“

Saprotams — ne baltie strādnieki, zemnieki, bet Eiropas imperialismis un viņa ievestā dzīves kārtība.

„Pīpe tabakas“ — atkal Sicīlijas stāsts; stāsts par pasaules kara varoni Džiovanni Kalkano, kas palicis dzīvs daudzajās kaujās, kuŗas pārdzīvojis, ieguvīš daudzās goda zīmes par varonību, bet pēc kara atgriezies mājās nesaņem nekādu pabalstu un arī darbu nevar atrast, un tādā kārtā tiek apstākļu spiests kļūt par lielceļa laupītāju. Bet līdz pareizai dzīves un apstākļu izpratnei Kalkano tomēr nenoņāk, palīkdams pie šauri raivā uzskata, ka viņam „nav laimes“; nav laimes pat laupīšanā.

„Akmens logā“ stāsta par itāļu zēnu Luidži Gambino. Tēvs viņam krīt karā, kad Lundži ir tikai pieci gadus vecs. Pats viņš aug trūkumā un badā, uz ielas — gājeju mīdīts un grūstīts, jo māte ir aizņemta darbā. Vēlāk, kad bads un bezdarbs viņu

niespiež uzsākt nodarboties ar prostituciju, — Luidži ir viņas pavadonis pa ielām, lai mātes pastaigašanās neizliktos aizdomīga, un viņa — kā neregistrejusēs — netiktu apcietināta. Tad — nāk mātes pazušana un Luidži paliek gluži viens. Viņš meklē darbu. Ja atrod — strādā; ubago; badojas. Vaj kāds brinums, ka 12 gadus vecs Luidži — neviena nemācīts — „sāka saprast, ka visi, kas daudz un bagatīgi ēd, kuriem apaļi vaigi un labas drēbes un kuŗi kājām nemīl iet, bet brauc ormanī, tramvajā, automobilī — ka tie visur un vienmēr viņam var būt tikai ienaidnieki.“ Un ka vēlāk, nokļūdamas ostas strādnieku sapulcē, dzirdedams viņu runataju, ka viņš zin — un vēl labāk — to, ko tas saka:

„Katrs privatais īpašums — ir jūsu sviedri; jūsu sviedri ir jūsu maize, bet jūsu maize ir jūsu dzīvība! Kur ir jūsu dzīvība?! Bagatnieka rokās ir jūsu dzīvība! Atsvabināt savu dzīvību!“

Līdz ar runataju, Luidži zin arī, ka privatīpašums jaiznīcina. Bet kā to izdarīt?

Par to tagad, nedēļām ilgi, domā Luidži un nevar atrisināt šo jautājumu, bet tajā pašā laikā viņā ceļas „vispārīgs, liels, visu organismu caurraujošs“ nāids un viņš sāk nēsāt azotē akmeni. Ari bez teorijām, neapzinīgi — apstākļi viņu rauj īstajā virzienā, vada uz sacelšanos pret pastāvošo varu, pret tiem, kuŗu interesēs šī vara un šī kārtība pastāv. Pienāk vakars, kad azotē noslēpto akmeni Luidži met logā — pret tiem paēdušajiem, kas paēduši un omulīgi uz viņa nabadzības un viņa sviedru rēķina; kas paņēmuši viņa dzīvību, kā to izsaka ostas strādnieku runatajs.

Luidži, saprotams, ir viens no tūkstošiem.

Kas par to, ka viņu apcietina? Cietumā Luidži sastaps sev līdzīgus. Un iznācis — vaj viņš apmierināsies tikai ar individualu dumpi? Vaj viņš nebūs jau tuvāk atrisinājumam, kā iznīcināt privatīpašumu?

Laicens nobeidz ar riadām:

„No ša brīža Luidži Gambino dzīvē iesākās pilnīgi jauns stāvoklis.“

Ar stāstu „Akmens logā“ noslēdzas grāmata „Skaistā Itālija“. Un arī pati šī grāmata ir kā akmens, iemests pilsonisko rakstnieku un turistu radītajā iluzionarajā „skaistās Itālijas“ idilē. Pie tam — spēcīgi un meistariski sviests akmens, kuŗš šo idili sagrauj. Un n e t i k a i sagrauj, bet aiz drupības atļauj ieraudzīt to jauno, augošo — strādnieku un darba zemnieku Itāliju, kuŗu pilsoņi cenšas noslēpt aiz estetizētajām drupām un viņās nosmacet.

Bet „Skaistā Itālija“ ir ne tikai viena no idejiski visspēcīgākām Laicena grāmatām. Ari pēc struktūras viņa ir pati vislabākā!

Jau sākot ar „Maliēnā“, „Laterna tumsā“ un „Attaisnotie“ Laicens parāda lielas spējas sastādīt grāmatu no vairākiem īsiem stāstiem, kuŗi, kaut gan ir pilnīgi patstāvīgi, katrs par sevi noslēgti, reizē tomēr sastāda vienu veselu, papildina viens otru.

„Skaistajā Itālijā“ šajā ziņā sasniegta liela pilnība. Stāsti apvienojas grāmatā ne tikai pateicoties kopejiem vākiem un teritoriāli vienotajam materiālam, bet arī idejiski, un visi stāsti noteikti virzās uz vienu mērķi: sagraujot tradicionālos priekšstatus — parādīt realo, dzīvo, uz nākotni ejošo Itāliju. Stāsti veidoti un grupēti pēc īpaša idejiski mākslinieciska plāna. Līdz ar nabadzīgo angļu vecmeitu iebraukdami Itālijā — tūliņ nonākam viņas „aizkulisēs“,

ieraugam kaut ko no „naturalistiskās“ Itālijas. Līdz ar to lasītāja apziņā paceļas jautājums, — kā tad ir ar „skaisto“, ar māksliniecisko Itāliju?

„Napoliešu komedija“ it kā saved asociatīvus sakarus ar Latviju un pēc tam nekavejoši piegriežamies šīs mākslinieciskās Itālijas apskatīšanai un vērtēšanai. Atradušiem šē tikai estetisku drupību — negribot mums jāpaceļ jautājums: Kas tad īsti tie ir par ļaudīm, kas ik gadus tūkstošiem brauc šo Itāliju apbrīnot, priecaties par drupām? Un atbildi uz šo jautājumu atrodam nākošā stāstā. Bet pēc tam novērsušies no drūpošajām šķirām un drūpošās kultūras — nonākam pie itāļu tautas — pie strādniekiem un darba zemniekiem.

Plāns, kā redzams, nevainojami loģisks, pat pārāk loģisks — priekš tiem, kas apgalvo, ka dzejas mākslai jābūt drusku muļķīgai, vismaz naivai, vientiesīgai. Un tomēr — grāmatā nav nekāda traucējoša „sausuma“ vai schematisma. Konsekventais idejiski-loģiskais veidojums grāmatu nevis bojā, bet piedod viņai to uzbūves stingrību un noteiktību, kādu velti meklēt mūsu laika pilsonisko rakstnieku darbos un kuŗu nevareja neatzīt arī tādi viņu teoretīki kā A. Bračs (sk. recenziju). Tāpat viņi nevar noliegt arī to apbrīnojamo stāstošā žanra skaidrību, kas sastopama šinī grāmatā. (Sk. turpat).

Stils izmeklēti vienkāršs, noteikts un skaidrs; katrs aprakstītais priekšmets izceļas reljefi un saskatāmi. Nekādu izplūdumu, neka nevajadzīga un lieka. Reta domu bagātība — pat salīdzinot ar citiem Laicena stāstiem.

Grāmata spīdoši parāda, ka noteikta un stingra ideoloģija pie pietiekošas literāriskās meistarības nevis darbu bojā, padarot to „tendenciozu un nebau-

damu“ (kā apgalvo pilsoņi) vaj arī „sausu un garlaicīgu“ (kā apgalvo neīstie strādniecības rakstnieki un teoretīki), bet taisni otrādi: padara darbu nozīmīgu un reizē dod pamatu stingrai un labi apsvērtai viņa uzbūvei. Viņa, saprotams, nerada arī nekādu tematisku šaurumu, jo katra ideoloģija, katrs pasaules uzskats atļauj viņa apgaismojumā apskatīt visas novērošanai pieejamās parādības. Runat par idejisku šaurumu — vēl mazāk iespējams: aiz šādiem motīviem atsakoties no noteikta pasaules uzskata ir jānonāk smieklīgā un neauglīgā eklekticismā, kā tas gadījies ne ar vienu vien, kas, skaitīdamies pie strādniecības, tomēr uzglabājis pārāk daudz cienības pret veco kulturu.

Savu prasību, lai literatura būtu lietderīga, vajadzīga, ne tikai „smalks“ laika kaveklis Laicēns jau šīnī grāmatā pietiekoši attaisnojis, sniedzams strādniecībai vērtīgu, aktivizejošu realu materialu, labi noskaņotā un stingri apsvērtā veidojumā. Tā viņš šē sevi parādījis kā meistarū-profesionāli un noteiktu strādniecības darbinieku.

**Sējums no strād-
niecības sabiedrisko
darbinieku enciklo-
pedijas**

Vēl noteiktaki pie lietderības principa Laicēns ir turejies savā romanā „Kliedzošie korpusi“. (Nodrukats „Domās“ 1927. gadā).

Pieejot tīri teoretiski un pētot literārisko darbu konkrēto uzbūvi, lietderības principu var uzskatīt par ideoloģijā pamatotu īpatneju struktūras pamatēmienu, ar kuŗu tiek motivēta zināma materiāla pievienošana literāriskajai uzbūvei.

Jau ne vienā vien no līdz šim apskatītiem darbiem šis princips ir pašos darba pamatos, nereti mo-

tivedams pašu darba uzrakstišanas un publicešanas faktu, bet „Kliedzošajos korpusos“ tas pirmo reizi parādās atklāti un ir izlietots kā motivejums zinama materiāla ievēšanai un cita materiāla neievēšanai, norādot, ka pirmo materiālu ievest ir lietderīgi, otro — ne.

Diezgan plaši aprakstījis, kā Atals cietuma kamerā meklē paslēptuvi nelegalajai „Cīņai“, beigās Laicens viņa atrasto paslēptuvi tomēr nepasaka, pievezdams sekošu motivejumu:

„Kā viņš šai kamerā savu slēpšanu izdara, to aprakstīt nav vajadzīgs tapēc, lai mekletāji nekļūtu uz pēdam turpmākiem slēpejiem, kuŗi gan paši, savas vajadzības spiesti, pratīs atrast drošāko slēpšanas metodi — ja tikai viņi ap šo jautājumu palauzīs galvu.“

Tā autors atklāj galveno šī darba struktūras paņēmieni „Domu“ 244. lappusē. Bet pats paņēmienis ir lietots viscauri: darbu uzmanīgi pārļausot, nav grūti ievērot, ka galvenā vērība arvien ir piegriezta to Atala pieredzejumu aprakstišanai, kuŗus zināt var būt noderīgi arī citiem, kas nonāktu cietumā.

Tāda ir lielākās materiāla daļas ievēšanas motivācija, šaurākā motivācija.

Plašākā motivācija ir tāpat uz lietderības pamatota: visu pieredzejumu, piedzīvojumu un pārspriedumu materiālu ir derīgi zināt katram strādniekam, arī tādām, kuŗš cietumā nenonāks.

Strukturiski tā tad „Kliedzošie korpusi“ ir izveidoti kā rokasgrāmata nākošiem cietumniekiem, uzrakstīta pēc vairākgadeja cietumnieka Pētera Atala pieredzejumiem, piedzirdejumiem un novērojumiem.

Bet svarīgākais un proletliteraturai raksturīgākais ir tas, ka šī motivācija nav nebūt tikai formālas dabas. Viņa nekalpo vienīgi materiāla apvienošanai literāriskā vienībā, bet reizē ir arī darba pamatideja un izsaka viņa reālo sabiedrisko nozīmību. Runājot parastajā, mums nepieņemamajā buržuāzo teoretiku terminoloģijā, varam pamatoti teikt, ka šī darbā Lajcens ir sasniedzis pilnīgu „satura un formas“ vienību.

Ja par to nerunājām agrāk, tad ne tadēļ, ka uz Laicena citiem darbiem tas lielākā vai mazākā mērā nebūtu attiecināms, bet tā iemesla dēļ, ka tie šī vienība izceļas visspilgtāk un ir visvieglāki parādāma. Bet pa daļai mēs to parādījam arī runādami par grāmatas „Skaistā Itālija“ vispārējo uzbūvi un citur.

„Kliedzošie korpusi“ ir Laicena pēdējais lielākais darbs un tadēļ arī sakarā ar viņu pie šī un vēl citiem uz prozu attiecošāmiem teoretiskās dabas jautājumiem apstāsīmiem tuvāk.

Katrai grāmatai var būt divejāda nozīme un ir iespējams runāt atsevišķi par viņas nozīmi literatūrā un par viņas nozīmi dzīvē.

Runāt par grāmatu teoretiski — nozīmē runāt par viņas nozīmi literatūrā.

Bet iepriekš vēl par „Kliedzošo korpusu“ nozīmi dzīvē, — strādniecības dzīvē.

Jau teicām, ka arī reāli šis darbs ir rokas grāmata nākošiem cietumniekiem. Tas ir nenoliedzami.

Nenoliedzami ir arī tas, ka mūsu apstākļos cietumā viegli var nonākt katrs no noteikti strādnieciskajiem sabiedriskajiem darbiniekiem un arī kaut kur šķīras apzinīgs strādnieks.

Nav tadēļ nekāds pārspilejums, ja „Kliedzošos korpusus“ nosaucam par sējumu no strādniecības sa-

biedrisko darbinieku enciklopedijas. Jo ja cietumā var nonākt katrs, tad katram arī ar to ir jāreķinas. Strausiski galvu noslēpt smiltis nebūtu nekāda gudrība. Un kamēr nav iespējams sarīkot ekskursijas uz cietumiem, kas, saprotams, būtu vislabākais — grāmatas par viņiem ir vajadzīgas, pat nepieciešamas.

Vajadzīga grāmata ir arī Laicena „Kliedzošie korpusi“.

Ko īsti no viņas var mācīties?

— Kā iztūriet pie nopratināšanas, kā pie tiesas, kā sazināties ar biedriem — politiskajiem cietumniekiem, kā sadzīvot ar kriminalistiem u. t. t.

Mācamies arī pazīt cietuma apstākļus vispār, redzam kaut ko no cietuma dzīves, kas mums nav nebūtu vienaldzīgi. Tur — daudz mūsu biedru.

Bez tam šīnī darbā — gan stāstošā vaj aprakstošā materialā, gan arī cietumnieku disputos — dots liels, ideoloģijas noskaidrošanā vērtīgs fakts un spriedumu daudzums par dažādiem strādniecību interesejošiem jautājumiem: par vadonību un masām, par iztūrešanos pret kriminalistiem u. t. t. Ir arī vēsturiski materiāli par 1905. gada revolūciju.

Uz uzstādītiem jautājumiem Laicēns ne arvien cenšas dot kādu vienu noteiktu atbildi, bet galvenā kārtā sniedz materiālus, uz kuriem, kā pilnīgi reāliem, spriedumus jāpamato.

Visvairāk uzsvērts jautājums par politisko attiecībām iepretī kriminalistiem. Arī uz to Laicēns noteiktu, kategorisku atbildi nedod. Tomēr kādā vietā (jau gandrīz beigās) atbildei, liekas, ir pieiets jau ļoti tuvu. Recidivists Ārstnieks šē (starp citu) saka: „Tu esi liels gudrinieks, skolots cilvēks, politiskais, par brīvību cietis — bet vaj tu zini, kas tie tādi ir,

kas te sapūst šinis mūros? Deviņdesmit no simta tie ir no nomaļu pagrabiem, no Maskavas priekšpilsētas būdam. Kartupeļu un kāpostu ēdeji; maizi dabušuši tikai pa svētdienām. Gaļas ēdeju kājminas viņi ir. Viņi redz, ka ir, un tie ņem. Bet ņemtais ir sveša manta.“

Un tālak, pēc Ārstnieka runas, lasam:

„Šis zaglis runāja kā labi pārdomājis cietuma prātnieks. Atals redzeja, ka viņš, privatīpašuma spiediena loģikas dzīts, ir klāt pie socialistiskā uzskata. Vai nevajadzeja pavērt tikai durvis un zaglis, briesmīgais recidivists, varetu tikt uzņemts socialistiskās pasaules uzskata cinitāju saimē? Viņam nāca prātā strīdus gubernas cietumā, — kā strādnieki Cāče un Beļinskis bija sadūrušies ar saimnieku Remsonu. Vai šāds recidivists Ārstnieks nebija strādniekiem Cāčem un Beļinskim tuvaks, nekā Remsons un abi dobelnieku saimnieki? Lūk, jautajums, uz kuŗu vajadzeja dot īsu, izšķirošu atbildi, bez vilašanās: ja vai nē? Tikai pēc tam vareja sākt runāt par audzinašanu, skološanu, teoretisku slīpešanu u. t. t.“

Jautajums, tiešām, ļoti svarīgs. Tadēļ arī atļāvamies tik garu citātu. — —

Visa cietuma dzīve notēlota ļoti objektīvi un mierīgi — ar to pašu apbrīnojamo mieru, kas izskan citetajā cietumnieku sentencē:

„Piecpadsmit, divdesmit gadus iztur retais, bet mūža katorgu visi!“

Teoretiskas piezīmes Pieejot „Kliedzošajiem korpusiem“ teoretiski un apskatot viņu nozīmi literatūrā, ir jāatzīst, ka arī te tā ir ļoti liela, pat izšķiroša dažām prasībām, kuŗas

tika uzstādītas strādnieciskajai literatūrai. Lai gan šis darbs daudz mierīgāks, daudz klusāks nekā Laicena agrākie, piem. „Attaisnotie“, taču revolūcija pret pilsoniskās literatūras nostiprinātajām tradīcijām taisni šie ir izvesta ar vislielāko konsekvenci. Kas „Attaisnoto“ „Rakstnieka stāstā“ tika deklarēts un prasīts — šie ir izpildīti.

Tur Laicens skaļi izsauca lozungu pret rakstniecību — meliem. Savā attīstībā līdz „Kliedzošajiem korpusiem“ no šiem meliem viņš ir paspējis atbrīvoties pilnīgi. Nekādu melu šinī darbā nav, nav nekādas dzīves apdaiļošanas, nekādu tieksmju dzīvi „papildināt“ ar literatūru, lai caur to pirmo padarītu pievilcīgāku.

Par meliem, un kā viņi šie pārvareti — ir jārunā vairāk un noteiktāk.

Literatūras melu veidi ir dažādi. Pie galvenajiem no tiem gribot-negribot ir jāpazīstas.

Vispazīstamākie literatūras melu žanri ir fantāzijas, utopijas u. t. t. Šie pieskaitāmi visus tos darbus, kuri neuzdodas par reālās dzīves rādītājiem, bet pamatojas kādā iedomātā jābūtībā vaj, vienkārši, fantāzijas rotaļās. Viņu melīgums tas, ka tie it kā realizē faktiski neesošu pasauli un dzīvi un — tēlodami to pēc iespējas jaukāku — sauc projam no realitātes, noved sapņainībā, ilūziju pielūgšanā.

Šie literatūras meli — vismazāk nosodāmie. Sliktākais, ko viņi var izsaukt, ir lieka sapņainība, tiša atsacīšanās no realitātes par labu ilūzijām.

(Neieslēdzam šie reliģijā pamatotās fantāzijas, kuŗas kvalificējamās pavisam citādi).

Ja utopijas veidotas tā, ka izsauk reālās dzīves salīdzinājumus ar rādīto jābūtību, šinī salīdzinājumā jo spilgtāk parādot dzīves un iekārtas sliktās puses,

iespaidojot uz revolucionaru aktivitāti — viņas var būt arī pozitīvi vērtējamas.

Bet tādā gadījumā par literatūras meliem viņas nav vairs saucamas, jo rāda taču reālo dzīvi, tikai ar īpatneja paņēmiena palīdzību.

Bet ir citi — daudz īstaki un daudz bīstamāki literatūras melu veidi: galvenie no tiem ir dzīves estetizēšana un dzīves interesantizēšana. Robeža starp viņiem grūti novelkama, bet dalījums tadēļ ne mazāk vajadzīgs. Šie divi arī ir tie melu veidi, pret kuriem Laicēns savā rakstnieka darbā ir noteikti stāvējis un kuri atmešana, varbūt, ir viņa lielākais nopelns strādnieciskās literatūras labā; saprotams, pieejot teoretiski.

Vispirms — dzīves estetizēšana.

Lozungs šē ir — nost estetismu!

Daudziem tas liekas ļoti briesmīgs, strādniecības barbarismu raksturojošs, literatūru galīgi apdraudošs, pašu viņas iespējamību izslēdzošs. Un tas ir saprotami.

Ir jāņem vērā, ka literatūra — tapat kā visas pārējās mākslas — arvienu ir bijusi nodota estētikas pētišanā un sardzībā. Tadēļ arī nav brīnums, ja dziļi ir iesakņojies uzskats, ka estētisms, dzīves estetizēšana ir literatūras galvenais un pat vienīgais uzdevums un pamats. Viegli saprotams, ka no šāda uzskata izejot — atteikties no estētisma nozīmē atteikties no pašas literatūras, un literatūra, kas grauj estētismu — grauj pati savus pamatus un izrok sev kapu.

Patiesībā šie uzskati nav vairak kā teoretiska mānticība. Tapat kā katra mānticība — viņa pamatojas zinātnes nespēkā un viņas nepopularitatē, — šinī gadījumā pilsoniskās literatūrzinātnes maz-

asinībā un tajā apstākļi, ka viss vairums pilsonisko autoru, kas par literatūru runā un raksta jūsmīgi un daudz — no literaturzinātnes neka nezina.

Kā daudz kur citur, arī šē centrā liels jēdzienu sajaukums, liela teoretiska neskaidrība. Arī šē vajadzīga noteikta, transcendentālos prātojumos neizplūstoša strādnieka doma. Vajadzīgs jauns estētikas priekšmeta un metodu formulējums. Bet tā pārbūvēto zinātni mēs, varbūt, par estētiku vairs nesauksim, lai līdz ar nosaukumu nepaņemtu līdzīgu vecu aizspriedumu un nevajadzīgu asociāciju balastu.

Mums ir skaidrs, ka imanentās estētikas uzdevums ir pētīt no sava īpatnējā redzes stāvokļa visus dabā sastopamos un cilvēku veidotos priekšmetus (vismaz: viņa spēj to darīt, ja tas izrādās vajadzīgi), un tadēļ nav nekāda iemesla viņas zināšanā nodot tikai mākslas. Jo starp dabas priekšmetu un mākslas priekšmetu stāv tikai mākslinieciskās veidošanas moments, kuŗu pētī nevis estētika, bet, pagaidām, „mākslinieciskās radišanas psiholoģija“ (kuŗu arī par mums nepieņemamu uzrāda jau viņas nosaukums vien).

Estētika tā tad var, izejot no savas īpatnējās metodes, pētīt pēc vajadzības kaut kuŗu konkrētu lietu. Bet šī īpatnējā metode ir — pētīt lietas struktūras principa apgaismojumā. Estētikas priekšmets tā tad ir lietu formība. Bet formība ir abstrakts jēdziens, katram konkrēti dotam priekšmetam piemētoša īpašība. Šo īpašību estētika apskata kā zināmu struktūras paņēmienu pielietošanas rezultātu, pie kam principāli viņai nav svarīgi, vai lieta dabas vai cilvēku veidota. Bet kādu lietu formību pētīt, — nosaka vajadzība.

To ievērojot būs skaidrs, ka estētika var ņemt par pētišanas objektiem ne tikai „daiļliteratūras“, bet arī zinātnes un dažādas informācijas grāmatas un dokumentus.

Bet vai kāds no pilsonības estētiķiem ir apskatījis sava Kanta „Tīrā prāta kritikas“ formību?

Pilsoniskie estētiķi meklē estētikas priekšmetu, kādu vairak vaj mazak transcendentalu „daiļo“, kaut kur literariskajā darbā ieslēgtu, bet vēl arvien nav paspējuši nonākt pie noteiktas atziņas, ka estētikas pētišanas objektam jābūt pašam literariskajam darbam viņa konkrētajā dotībā, un ka estētikas priekšmets ir nevis viņā ieslēpts, bet ir viņam piemītoša īpašība — formība.

Bet kas īsti jāsaprot zem īpašības, kuŗu nosaucām par formību?

Zem formības jāsaprot uzbūvē apvienotā materiāla daļu attiecības un reizē viņu savienošanas un dalīšanas paņēmieni.

Materiāla daļas, saprotams, nav patstāvīgi, bet gan patvaļīgi ņemti lielumi; iespējama vairak un mazak sīka estētiska analīze — atkal pēc vajadzības.

Tagad skaidrs, ka nav nekāda iemesla prasīt, lai materiālu daļam piemistu estētiska nozīmība: estētiski nozīmīga ir no viņām veidotā konstrukcija; nav nekāda iemesla prasīt dzīves dotā materiāla estetizēšanu (tie ir literatūras meli!): no estētiski neitrāla, estētiski nenozīmīga materiāla ir veidojama estētiska konstrukcija. Estētiskā nozīmība piemīt mākslas darbam ne kā viņā ieslēgta, bet ir pierakstama viņam kā konkrēti dotai veidojuma vienībai. Mūsu mākslai jādod

estetiskas konstrukcijas no neestetizeta dzīves materiala!

Šie slēdzieni nepieder tikai literatūras (mākslu) pētišanas metodikai. Viņu nozīme ir daudz plašāka. Par to jārunā, bet iepriekš —

Nav jādama, ka atmetot cenšanos pēc tā, lai estētiski nozīmīga būtu arī katra sīkākā materiala daļa, par sevi ņemta, tiks pamazināta darba vispārējā, viņam kā vienībai piemētošā estētiskā nozīmība! Ari glezniecība sīkako atsevišķo daļu estētiskās iespējamības prasību ir jau atmetusi par labu konstrukcijas kopiespējamam. Sīkumi, atsevišķās detaļas nedrīkst novērst uzmanību no veselā. Cenšanās pēc atsevišķo daļu estētiskas nozīmības ir — cenšanās kopejo estētisko iespējamību sasniegt atsevišķo estētisko momentu sumācijas ceļā. Bet sumācija nav vēl konstrukcija.

Mēs esam pret sumāciju par labu konstrukcijai!

Pēc novirzīšanās, atgriezies pie pamatgājiena.

Literatūras pētniekiem bija dots norādījums — ciktāl tie paliek estētikas plāksnē, pēti literatūras darbus kā konstrukcijas, pēti viņu formību.

Bet tas nepavisam nenozīmē, ka rakstniekam jāraksta grāmatas vai lasītajam viņas jālasa viņu formības, viņu estētiskā kopiespēja dēļ! Ne vajadzīga s un skaistas konstrukcijas ir tukšs „aristokratisms“ vai vienkārša mebelība. Pat pie aristokratijas un pilsonības tik tukša, nevajadzīga māksla nekad nav spējusi labi nostiprināties. Pa pakāpduvim arvien ir iespraudušās literatūrā idejas kā reālās nozīmības nesejas. Bet atkal un atkal viņas ir izspiedusi dzīves estētizācija, kuŗa arī uzskatāma par reāli nozīmīgu, jo stāv ciešā sakarā ar

dzīvi — viņu pārmelojot. Bet šī realā nozīme ir reakcionāra, un tadēļ mēs esam noteikti p r e t este-
tizāciju! Pārejos realās nozīmības mēģinājumus viņa pārvareja pa daļai tadēļ, ka pateicoties teore-
tiskai neskaidribai — likās nepieciešami izrietam no
estetiska kopiespauda prasības. Kā redzams — šinī
teoretiskajā neskaidribā siēpjas liela bīstamība.

Tikai reti ir parādījušies mēģinājumi — piešķirt
literāturai realu ārpusestetisku nozīmi ar vērtīga
materiāla sniegšanu. Un arī tad arvienu darba pa-
matos ir gulejis pārpratums. Ir ticis domāts, ka par
labu šim vērtīgajam materiālam ir jāatsakas no este-
tiski nozīmīgas konstrukcijas. Tādā kārtā šī literā-
tura bieži ir kļuvusi par neliterāturā, zaudejusi for-
mībā.

Arī šis uzskāts kā teoretiski nepareizs un reizē
nelietderīgs mums jānorāida.

Šinī ziņā lielākie sasniegumi pieder strādnie-
ciskai literāturai:

Estetiskas konstrukcijas no reali
vērtīga materiāla.

Bet reali vērtīgais materiāls, saprotāms, var
būt estetiski nenozīmīgs, neestetisks.

Un reali vērtīgs ir tas materiāls, kas ir dzīvē
lietderīgs: informējošs, mācošs, virzošs.

Tā ir ienācis strādnieciskajā literāturā lietderi-
bas princips.

Un nu paceļas jāutājums: Vai „daiļliterātura“
tā nepārvērtīsies par zinātnisku grāmatu, par avīzi,
par rokas grāmatu?

— Pārvērtīsies! Un ir jau pārvērtusēs.

Bet svarīgākais ir, ka par visu to kļūdamā viņa
tomēr paliks arī daiļliterātura.

Jau teicām, ka estētiski var apskatīt arī zinātnes un filosofijas grāmatas un avīzi. Nav starpības pēc būtības. Daiļliteratūras priekšrocība ir tikai augstāk izkoptā formībā. Par cik būs izkopta forma, par tik viņa būs īpatnēja salīdzinājumā ar avīzi, traktātu u. t. t., — par tik viņa būs daiļliteratūra.

Tā tas — estētiskajā plāksnē.

Reāli — viņas rīcībā arvienu būs arī daudz tāda materiāla, ko zinātne nevar sniegt nekā un avīze — nevar tā sniegt.

Bet kas runā par literatūras iznīkšanu, lai salīdzina sekošās divas — vecās un jaunās literatūras formulas:

„Estētiska konstrukcija no reāli nenozīmīga materiāla, un

„Estētiska konstrukcija no reāli vērtīga materiāla.“

Tagad ir arī skaidrs, kādēļ vecā „daiļliteratūra“ no citiem literatūras veidiem bija vieglāki atšķirama. Viņa bija reāli nenozīmīga.

Bet tā ir pazīme, koņas izzušanu nenākas nožēlot.

Un vēl jautājums:

Vai jaunās, strādnieciskās literatūras formā citāda?

Jaatbild apstiprinoši.

Formību nosaka divi apstākļi: konstrukcijas materiāls un viņas uzdevums. Abi ir mainījušies — jāmainās ir arī formībai. Tā tas ir absolūti. Faktiski pievienojas vēl trešais noteicošais moments: tehnika. Bet tehnika progresē. Šim progresam līdzī ejam no vecās formības uz jaunu.

Par otro literarisko melu veidu — par dzīves interesantizešanu — šinī vietā runasim mazak.

Interesantizešanas veidi ir dažādi. Vispirms — neuzkritoša dzīves sagrozišana veidojot lieliskas, interesantas fabulas. Tas — firakais melu veids; arī sliktākais, nepieņemamākais. Tad vēl — tehniskie darbu strukturas paņēmieni, kuŗi gan vairak interesantizē pašu literarisko darbu, nekā dzīvi. Visā visumā šos paņēmienus noraidit nebūtu teoretiski pareizi un nebūtu arī lietderīgi. Viņi ļoti labi var noderet zinama materiala nostādīšanai intereses un uzmanības centrā. Par viņiem ir jāraksta plaši un tas darams ne še, bet citā sakarībā. Še pieder paralelās fabulas un viņu „krustošana“, fabulas inversija, retardācijas, noslēpumi, dažādiem maldinājumi u. t. t. Interesantizejošo melu Laicena darbos nav. Sižeta veidošanas tehnika viscauri ļoti vienkārša. Nevar noliegt, ka ar lietderības un vērtīga materiala principu tas nav labā saskaņā, bet vaj lietojot sarežģitaku tehniku šāda nesaskaņa ierastos — pie tā tuvak apstāties nav še vietā.

Arī paredzetais grāmatas apmērs to noteikti neatļauj.

**Vaj tas viss — par
Linardu Laicenu?**

Beidzot teoretiskās piezīmes par jaunās literaturas pamata uzstādījumiem, ir noteikti jāatbild uz jautajumiem, vaj visas tās jaunās literaturas iezīmes, par kuŗām īsumā runajām, konkrēti parādās arī Laicena literariskajos darbos. Un uz to ir jāatbild ar noteiktu: Ja. Vēl vairak. Laicens lielā mērā uzskatams par šo principu uzstādītāju un pirmo realizētāju. Bet lai noskaidrotu jautajumu, cik lielā mērā Laicens ir varejis balstīties uz citu rakstnieku

darbiem — būtu vajadzīgs daudz plašāka apjoma darbs.

Jau atzīmējām, ka pret dzīves estetizēšanu, pret literatūras meliem Laicēns ir izmetis skaļus lozungus.

Kā stāv ar praktiku?

Savos literariskajos darbos Laicēns ir noteikti norobežojies no materiala estetizēšanas, no tieksmes, piešķirt estētisku nozīmību arī konstrukcijas sīkākām daļām par sevi ņemtām. To liecina:

1. Atteikšanās no estētiskas leksikas. Visos Laicēna pēdējā laikmeta darbos nav sastopams neviens estētiskas leksikas dēļ ievests izteiksmes mīkstinajums (eifemisms).

2. Vārdu daiļskanības (efoniskajām) uzbūvēm nav piešķirta pašvērtība, bet viņas noteikti pakārtotas izteicamajai domai.

3. Eidoloģiskās uzbūves (t. s. mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi — tropas, figūras) ar katru nākošo darbu samazinas un kļūst arvien racionalākas, konkrētākas, no tradicionālajām asociācijām atbrīvotas, bez estētiskām pretenzijām.

4. Jau ar sacīto ir teikts, ka neviens aprakstamais priekšmets netiek apdailots, estetizēts.

Bet Laicēna darbi kā atsevišķas struktūras vienības, un viņa grāmatas, kā lielākas vienības („Skaistā Itālija“) ir nenoliedzami estētiski nozīmīgi.

Materials — reāli nozīmīgs, lietderīgs.

Vēl jāatzīmē, ka Laicēns pilnīgi atsvabinājies no literariskās aksesuāru tradīcijas.

Laicēna proza ir visneliriskākā, visproziskākā latviešu literatūrā. Laicēns ir sapratis, ka prozas

pamatā jābūt intelektuālam skatīšanas veidam, aktīvai uztverei.

Paša uzstādītos principus Laicēns realizējis. Tas liecina par apzinīgu, nopietnu darbu un lielu profesionālo meistarību. Pasaules strādnieciskajā literatūrā viņam pieder viena no pirmajām vietām.

Bērniem Laicēns devis stingro, neluteklisko pasaku „Laiķes putns“.

TEATRIS

„Panama“

Kopā ar Leonu Paegli, Linards Laicens ir sarakstījis „Panamu“, kino notikumus no mazo, jauno un lielo valstju dzīves. Pie teatrim rakstītiem darbiem šo grāmatu var arī nepieskaitīt, jo uz strādnieku skatuves „Panama“ nav izrādama. „Panama“ šē ir viesnīcas nosaukums, kurā tiek slēgti visādi visai šaubīga rakstura darījumi. Tomēr ar pilnu tiesību par „Panamu“ var nosaukt to laimīgo republiku, kurā norisinās viņa scenarijā attēloto valsti apzogošo darījumu rinda. Un kaut gan filosofiski pieejot liekā neticami, ka kaut kur un kaut kā varetu eksistēt valsts, kurā var risināties tādi notikumi, taču pieejot bez filosofijas — mēs šo valsti bez pūlēm pazīstam un varam nosaukt vārdā. Koruptīvā pilsonības valsts izsaimniekošana šē parādīta visā kailumā.

Scenarija valoda, varbūt, ir etaps tajā ceļā, pa kuru Laicens gājis uz koncentretu, īso izteiksmi, uz lakonismu savos vēlākos skatuves darbos.

Divi teatri bērniem

Viencēliens „Princis puķēs“ sarakstīts 1923. gadā. Raksturīgi, ka princis šinī lugā izrādās par — āzi, kas iecelts par dārznieku.

Svarīgākais, ko viencēliens rāda, ir tas, ka Laicens jau sākot ar šo darbu uzstājas pret skatuves meliem, pret dzīves viltošanu uz skatuves, tāpat kā jau agrāk uzstājās pret meliem literatūrā.

Kādi šīs rīcības motivejumi — par to jau runājām.

Uz skatuves nav javilto dzīve, bet jaspēlē. Vajadzīgs apzināts teatralisms.

Ka spēle ir tikai spēle — atklāj pati izrāde. Uz skatuves norisinas sagatavošanās spēlei, turpat viņa tiek nospēlēta un beigās kāds no spēletajiem griežas pie publikas ar paskaidrojumu: „Izrāde galā! Nolaižat priekškaru! Iesim uz mājām!”

„Šujmašina un Vējdzirnavā”

Gluži pēc tādiem pat principiem rakstīta „Šujmašina un vējdzirnavā”. Viņu „spēlet var tiklab uz skatuves kā laukā. Dekorācijas nav vajadzīgas. Ari kostimu nevajaga; to vietā japieliek tikai raksturīgās pazīmes, kas lai simbolizētu jeb nozīmētu katru tēlojamo.” Izlietoti pazīstami pasaku motīvi, bet sniegti jaunā — strādnieciskā pasaules uzskata — apgaismojumā. Izrāde risinas pārliecinoši un bērniem saprojami. Spēles spēlība arī šepārādīta Bombačifallo beigu vārdos: „Nolaižat priekškaru!” un arī agrāk.

Ne vairs Panama, bet Ķīna

Divas spēles — „Karaliskais tepīķis” un „Pozitīvie tipi” ir sarakstījis triju kolektīvs, ķīniskais Dze-Ku-Lai, no kuŗa Laicens ir $\frac{1}{3}$. Pamatā tie paši apzinātas teatralības principi, par kuŗiem runājām jau sakarā ar Laicena bērnu lugam.

„Karaliskais tepīķis” teatralā spēlē rāda, kā demokrātiju mandarīni ceremoniāli savā starpā dala šī karaliskā tepīķa — augsto amatu — apsēdešanas tiesības, līdz tauta atrod, ka „Tur diezgan tupets, tusnits, liekuļots” un izmet karalisko tepīķi mēslu

čupā. To redzedami visi mandarini apkampjas „svētā cīņā pret tautas ienaidniekiem“, t. i. pret pašu tautu, aizmiršuši visas partiju ķildas.

Autori sākuma piezīmē saka:

„Luga rakstīta 1924. gadā, Tautas Augstskolas Kulturas svētkiem, kuri bij plašu tautas masu svētki brīvā dabā. Tas apstākļi arī nosacījis lugas raksturu: viņa gribeta tāda (un tāda arī ir, — Ref.), ko var spēlēt laukā bez sevišķiem telpu skatuves iekārtojumiem; viņa ir arī tāda, kur piedalās lielakas masu grupas — kolektīvi, laukā spēlejamai lugai vajag būt arī tādai, kur darbība nav stiepta-vilkta, bet kinematografiski ritoša. Šās prasības mēģināts izpildīt.

Masu grupas, kas lugā darbojas, nav domatas kā nejaušs pūlis, bet kā viengabalīgi kolektīvi, no kuriem individualās personas atdalās atsevišķos momentos tikai kā šo kolektīvu teatralais papildinājums un paspilgtinājums. Personu un kolektīvu runai — vārdam — nepiekrīt galvenā nozīme, kadēļ ne runas daudzums — ilgums no svara, bet runas spilgtums, koncentrējums, tipiskums un — runas teatralība, t. i. katra runatā teikuma uzbūvē jau vajaga būt zinamai vārdu-valodasspēlei. To ievērojot lugas inscenejums prasa visu — tiklab atsevišķo personu, ka kolektīvu kustību stilizējumu, novedot to, saskaņā ar lugas satiriski-komisko pamatraksturu, līdz pat karikatūribai. Tapēc „Karaliskais tepikis“ nebūs jauzskata un janoskatas kā naturalistiska vai realistiska luga, bet kā konstruktīva, kurā visām kustībām javirzas pēc stingri pārdomata plāna-schemas.“

Samērā gaŗo citātu pievedam tadēļ, ka viņš ļoti labi raksturo „Karaliskā tepika“ uzbūvi, un vēl vai-

rak tadēļ, ka galvenie viņā izteiktie principi līdz pat šim laikam ir kreisās strādniecības teatra veidošanās pamatos. Galvenais šē — teatralības uzsvērumš un lugu veidojuma piemērošana realajām vajadzībām un tiem apstākļiem, kādos janotiek inscenešanai.

„Pozitivie tipi“ „ir „Karaliskā tepiķa“ turpinājums tiklab pēc satura, kā pēc izveidojuma. Saturā tipiskākais no ša laika sabiedriskās dzīves, tas tipiskākais, kas novērojams visā vecajā pasaulē. Izveidojumā — turoties pie konstruktivas spēles virzījuma — jauniem apstākļiem piemēroti arī dažī vecakie itaļu vaj spaniešu komedijas tradicionālie principi.“

— Tā pareizi raksturo savu darbu autori.

Uz skatuves šē nāk arī pats Dzekulajs, kas — preteji cerībām — izrādas nevis par ķīnieti, bet par arlekinu no Italijas. Dažadi pārgērbdamies šis arlekins tēlo visdažadākos mūsu „labākās sabiedrības“ tipus — tēlo asi un pareizi — par ko iegūst vispāreju šis sabiedrības nelabvēlibu un tiek no viņas izraidīts. Nacionalais Naudas Maks izraidīšanas nepieciešamību formulē sekoši:

„Nu ir noskaidrojies, ka šis cilvēks, šis klauns nav spējigs atrast pozitīvās īpašības un tipus mūsu cien. sabiedrībā.“ Bet ka Dzekulajs tipus visu laiku attēloja pareizi — to atzina pati šī sabiedrība.

Laicena uzskati par
teatru

„Nav jādōmā, ka teatris būtu kāda dzīves īstenība, kur visam janotiek un jāizskatas taisni tā, kā tas būtu redzets vaj redzams realā dzīvē. Tāds iestāstījums un iedoma ir tie pinekļi, kuŗos ilgiem gadiem narkstās dažādo slaveto un neslaveto teatru režisoru kājas. Tie ir valģi, ar kuŗiem teatris

tiek aizvilks nost no dzīves realības, jo šādas iedomas dēļ nav iespējama teatŗa attīstība līdz dzīves laikmetiskai attīstībai. Līdzšīnejā valdošā skatuves iekārta un pat teorijas dibinātas uz buržujiskās izšķērdības un izlaidības pamatiem. Tas nosaka tādu teatŗu seju-stilu. Jaunais teatŗis veidosies uz jaunās dzīves principiem, uz materiala un enerģijas ekonomijas principiem, uz konstrukcijas pamatiem. Ekonomiskā nepieciešamība ir ta, kas tur tagadejo dzīvi savās ķētnās; tapēc jāsaprot, ka šī pati nepieciešamība nosaka katru īstu aktīvu jaunveidojošu darbību: ar mazāko spēka patēriņu, sasniegt lielos panākumus. Tapēc ar šā laika dzīves īstenību saskanīgai vajadzēs būt tai lugai un inscēnijumam, kas gribēs un meklēs balstīties uz šiem principiem, vispirms jau pilnīgi āreji: tādai lugai vajadzētu būt viegli izrādāmai laukā, bez ierobežotas telpas, kā arī spēļījamai pat visšaurākā telpas ierobežojumā.“

Tas — no piezīmes pie lugas „Alfa un Auto“.

Turpat:

„Teatŗalības pamatschema būs personu un darbību konstruktīvs nostādījums vai noblīvejums un tempu sarītnojums; turpretī teksta literariskums palīks otrā vietā un neuzmāksies runātajam ar savu grūto daudzumu.“

Tās pašas lugas tekstā:

„Nu sakat, biedri, jūs — kas īstens ir uz skatuves?”

Vaj mežs no kokiem, nams no mūŗa,

Vaj ierocis tur īsti kauj,

Vaj īsts pats varoņdeguns tur un sejs?”

„Ja gan — tie visi mākslināti —“

„Bet skatītājs grib īstas izjūtas.“

„Nu lūk, nu lūk —“

„Kāds ir tad teatrim un spēlei uzdevums?“
„Dot īstu izjūtu bez īstas īstenības.“

Piezīme pie „Mītaņa ballē“:

„Izrādama bez dekorācijām, bez priekškaŗa, lietojot tikai kostimus vaj piemērotas kostimu nozīmes, kas varetu skatītajam dot īstenības iedomu. Tas ir: spēle jeb izrāde jadibina uz teatralības.“

Dekorācijas dod tikai lietu iluziju.

„Ja nu pie dekorācijām pieliek īstus galdus, reālas klavieres u. c. — tad iznāk iluzijas un reālas mistrojums — stila sajaukums.“

Tāpat reālās kustības tiek atmainītas ar kustību veidiem, kas rada šo kustību priekšstādījumu jeb iedomu.

„Tas nozīmē, ka parastās dekorācijas, kostimi, reālā spēle jeb „dzīvošana“ uz skatuves nav vienīgie līdzekļi, ar kuriem panāk skatītāja īstenības iluziju. Ja tas tā, tad katra režijas fantāzija var brīvi rīkoties to līdzekļu izvēlē, ar kuriem šo iluziju panākt. Bet visbrīvāki rīkosies tā režija, kuŗa izlietos vismazākos līdzekļus. Tādām vajag būt māksliskas darbības pamatam.“

„Saprotot šo lugas uzbūves principu, būs skaidri, ka nav vajadzīgs ne karālis, ne dzīru galds, ne trauki, ne dziesmas, ne noteikti muzikas motīvi, bet vienīgi darbība, kuŗa viņu esamību liek iedomāties.“

Tie citāti no dažādām vietām, no dažādām piezīmēm. Tādēļ mēģināsim īsumā savilkt kopā to teoretisko domu, kādu viņās saredzam.

Teātris nav un nevar būt tā īstenība, kuŗa viņā tiek „atdarināta“. Teātris nav īstenība viņa saturu attiecinot uz dzīvi, ar dzīvi salīdzinot. Ja nu

pilnīgu realību teātris nevar sniegt, tad — lai nebūtu stila sajaukuma — viņam noteikti jāpaliek iluziju sniegšanas robežās; ar viņam īpatneju pārņemieni palīdzību, kuŗi notikumus un lietas neatdarina, bet tikai liek priekšā stādīties, jārada īstenības iedomas un izjūta.

Jadod „īsta izjūta bez īstas īstenības“. Teātrim jābūt teātralām un sava mērķa sasniegšanai jālieto teātrali, viņam vienam raksturīgi līdzekļi. Bet teātra īpatnejais līdzeklis ir kustības. Ne kustības „pašas par sevi“ jeb estetizetas kustības, — tās tagadejam baletam. Teātrim — kustības-ricības, kuŗas saucam par darbībām, Teātra galvenais līdzeklis ir darbības. Nav jālieto citi — statiski-iluzijas, īstenības iedomas radišanas līdzekļi tur, kur var pietikt ar darbību.

Tas no vienas puses — par teātri kā iluziju sniedzēju, par teātri kā spēli. Še tikai vēl jāpiezīmē, ka ta nav „spēle spēles dēļ“, bet spēle, kuŗai noteikti laikmetiski uzdevumi: mācīt, virzīt, revolucionizēt masas.

Bet no otras puses, teātris nav nekāda dzīves iluzija, bet pati dzīve, viņas sastāvdaļa, reāls, patiešām notiekošs spēles veidošanas darbs.

Ir reāls darbs fabrikā, darbnīcā, tīrumā, un tikpat reāls darbs veidot teātrāli spēli: rakstīt tekstu, viņu mācīties, gatavot kostimus, plakatus un citus piederumus, meklēt vaj izveidot piemērotas telpas, spēlēt — visu to virzot uz reālu, dzīvei vajadzīgu un dzīves noteiktu mērķi.

Kā vienu, tāpat otru darbu strādā s t r ā d n i e k s.

Vaj strādājot vienu darbu lai viņš turas pie citiem pamatprincipiem un pamatmetođem nekā otru strādājot?

Veidojot vajadzīgu, lietderīgu spēli ir jaturas pie tām pašām darba pamatmetodēm, kā veidojot vajadzīgu un lietderīgu namu, mašīnu u. t. t. Ja arī teātra veidošanā strādnieks ienesīs savas šī laikmeta darba metodes — tikai tad teātris būs strādniecisks un laikmetisks ne vien pēc satura un uzdevumiem, bet arī pēc izveida, pēc uzdevumu veikšanas paņēmieniem.

No tā izriet lozungi:

„Nost ar buržujsko izšķērdību un izlaidību!“

„Prasam materiāla, enerģijas un laika ekonomiju!“

„Ar mazākiem līdzekļiem — lielākos rezultātus!“

Šiem lozungiem seko Laicena praktiskie norādījumi un viņa darbi.

Pārejās Laicena lugas

Savās tālakās lugās Laicens pie tikko pārrunajamiem teātra principiem ir turejies noteikti un konsekventi, uzrādīdams šajā virzienā arvienu lielākus sasniegumus. Tur ir lugas „Mītiņš ballē“, „Alfa un auto“, „Ķīnas dziļumi“, „Kompromiss“ u. c. — gan iespīestas, gan neiespīestas — kuŗas daudzkārtīgi izrādītas kreisās strādniecības izrikojumos, pašiem strādniekiem spēlejojot un režiju vadot, un bijušas „nemiera grāviens caur masām“.

„Mītiņš ballē“ ir „Šujmašīnas un vējdzirnavas“ pārstrādājums. Ievēsta lielāka koncentrācija dialogos, lielāka ideoloģiska skaidrība un revolucionaritāte. „Ķīnas dziļumi“ revolucionārā skatījumā rāda, kā kapitalisti un misionāri vienotiem spēkiem žņaudz Ķīnas darba tautu, un to revolucionāro pretpēku,

kurš zem apstākļu spiediena strādniecībā un darba zemniecībā kļūst arvienu spēcīgaks.

„Kompromiss“ asā, koncentretā spēlē rāda Vakarēiropas strādnieku ģeneralstreiku — cīņu pret kapitalistiem - ekspluatatoriem un revolūcijas daļīgo, oportunistisko otrās internacionāles līderu nodevību, viņu kapitalismam izkalpīgo kompromīsu politiku. Luga — spēcīgs sauciens pret līderismu, sauciens uz masu revolūcionāru patstāvību un konsekventību.

Laicēns arī pārtulkojis O. Brika un V. Maja-kovska „Baņķiera rīkojuma“ („1. maijs“) pirmos divus cēlienus, no jauna uzrakstīdams trešo, tā dodot latviešu strādniecībai lugu, kas uzskatāma par vienu no viskoncentretākām, spēcīgākām un idejiski skaidrākām.

Visas minētās lugas rakstītas konstruktīvi, apvienojot lugā tikai visvajadzīgāko, viņas mērķa sasniegšanai nepieciešamo, pie tam viskoncentretākā veidā. Viscauri ievērots spēles realisma un viņas teatralības princips. Ekonomijas princips parādās koncentretajā tekstā (laika, enerģijas un valodisko līdzekļu ekonomija), ārkārtīgi vienkāršotajā skatuves iekārtā un no viņas izrietošajā lugu izrādāmībā visdažādākajos apstākļos — telpās un brīvā dabā. Darbību virzošais spēks gandrīz viscauri — ne individualis varonis, bet masa, kolektīvs. Varoņu kults atmests. Līdz ar to atmests psiholoģisms. Darbības nosaka ne psiholoģiskā iemeslība, bet vēsturiskā cēlonība un likumība.

Varbūt visraksturīgākā ir luga „Alfa un Auto“. Piecas darbības — pieci strādniecības cīņas momenti: augšņams, tiesa, pie Alfa fabrikas vārtiem,

kamera, mītiņš. Vēl epilogs. „Iespējams izrādīt katru darbību atsevišķi, noslēgti un nobeigti; iespējams izrādīt darbības pa divām, trijām, četrām, grupējot pat pēc apstākļiem; iespējams izrādīt laukā plaši, kā arī uz slēgtas skatuves sašaurināti.“ — „Piecas darbības pa vienai un vienotas.“

Darbojas kolektīvi un kolektīvu priekšstāvji — skatuviskie reprezentanti. Kolektīvi pēc vajadzības — pēc izrādes apstākļiem: dalībnieku skaita, telpām — skaitliski palielināmi un samazināmi.

Viss noteikti liecina, ka mēģinata sasniegt vislielākā lūgas lietderība, mēģināts dot iespēju viņu sekmīgi izlietot visdažādākos apstākļos, apmierinot iespējami visdažādākās vajadzības. Uzstādītie lietderības un ekonomijas principi nav palikuši tikai teorijā, bet ienesti darbā un tur pierādījuši savu auglīgumu, noderību. Teoretiski pierādījumi viņu pareizībai un noderībai jau nav vairs vajadzīgi.

No dzīves nākuši viņi dzīvē atgriežas ieiedami reālā strādniecības teātra veidošanas darba pamatos.

Cieši viņos iegulst arī Laicena darbi.

Latviešu strādnieciskā teātra veidošanas darbā Laicēns līdz šim sevi parādījis kā lielāko masu prasības izprotošo un ar viņām saskaņā strādājošo tehnisko spēku, kurš sapratis, ka repertuārs jāveido ne lasīšanai, bet izrādīšanai. Viņš prot no skatuves izsaukt visdegošākos dienas lozungus un apskatīt svarīgākās dzīves problēmas, arvienu dziļi pamatojamies pareizi izprastā strādniecības ideoloģijā.

NOSLĒGUMS

Pamattezes Linarda Laicena uzskatos par literaturu:

Literatura nav un nedrīkst būt mērķis; viņa ir līdzeklis dzīves pārveidošanai, sabiedrības uz priekšu virzīšanai. Šinī mācošajā, virzošajā spēkā — viņas vērtība. Citas vērtības viņai nevar būt.

Mākslai mākslas dēļ — nekādu mērķu nevar būt. Tādēļ viņa vajadzīga tikai tiem, kuŗu dzīvei arī nav mērķa. Bet tie ir liekie. Un kas vajadzīgs tikai liekajiem tas ir lieks.

Ja nu mākslai ir jamāca dzīvi pazīt un viņu pārveidot, tad nekādi meli, nekāda appuškošana, dzīves estetizēšana viņā nav vajadzīga. Tāda vajadzība neizriet ne no realās nozīmības, ne arī no estētiskās nozīmības prasībām, kādas mākslai tiek uzstādītas.

Estētiski nenozīmīgs materials, izveidots par literārisku vienību iegūst formību un līdz ar to estētisku nozīmību.

Bet lai darbs būtu arī reali nozīmīgs, tad viņš jāveido no vērtīga materiala. Un ne tikai pašam materialam, bet arī viņa apvienojumam jābūt lietderīgam.

Ja mākslas darbs un literatūras darbs ir lietderīgs līdzeklis uz noteiktiem mērķiem, tad viņa veidošanā jāienes tie paši darba principi, tās pašas darba metodes, kuŗas pielietojam pie citu lietderīgu un vajadzīgu lietu veidošanas.

Literāriskos darbus jāinženierē kā namus, kā tankus.

Literaturai doti jauni mērķi un uzdevumi, formuleti jauni vērtības kriteriji, uzstādītas jaunas veidojošā darba metodes. Jaunas metodes dod jaunu darba tehniku.

Jaunas tehnikas pielietošanas rezultats — jauna, īpatneja formība.

Ienests arī jauns materials.

Tā esam dabūjuši jaunu literatūru — strādniecībai vajadzīgu pēc materiala un viņa apvienošanu vadošā mērķa, laikmetisku pēc struktūru noteicošām darba metodēm un darba iekārtām, —

esam dabūjuši laikmetisku strādniecības literatūru —

dzeju,

prozu,

teātri.

Vismaz — viņu pamati ir likti, uz kuriem — strādniecības ideoloģijā un realitātē laikmeta vajadzības balstoties — viņi var veidoties līdzīgi strādniecības dzīvei un cīņai, līdzīgi laikmetam.

Norādīts viņu mērķis nerimstošai uz priekšu ejai:

vecu — ārdīt, graut,

mācīt, virzīt, —

virzīt uz revolūciju, uz socialismu, uz cilvēci, uz vienmēr lielākiem, tālākiem, augstākiem un plašākiem cilvēces sasniegumiem.

Virzīt uz nepārtrauktu tālakmērķību.

Dzelžainas, cietas, neromantiskas meklešanas, lielus spēkus prasošu cīņu laikmets ir bijuši Laicēnam viņa 25 gadi literatūrā. Meklējumu un cīņu laiks — arī ar nepārtrauktu tālakmērķību.

Dzimis proletarietis, reakcijas laikā no proleta-

riata atvajats, pilsoniskajā kulturā tomēr nav apmierinājies, nav zaudejis tālakgribu.

Bet mūsu laikmetā katra tālakgriba, katra uz priekšu griba — noved pie proletarita. Jo mūsu laikmetā tikai proletariats grib un var uz priekšu.

Katram, kas grib uz priekšu — jāiet ar proletariatu.

Proletariatā, ar proletariatu arī Laicēns.

Kā nonāca līdz proletaritam? Ko izdomāja, ko izjuta? — Kadēļ par to tik maz runāts?

Atbilde: Lasat „Emigrantu“!

Bet galvenā atbildē: Vaj tad te ir no svara psiholoģiskā, individualā iemeslība? Te ir vēstures likumība, kuŗa formulējama:

„Uz priekšu — tas ir pa kreisi!“

Vaj Laicēns kādreiz nav gribejis uz priekšu? Gribesim visi kā viņš!

„Kam divpusība mīl, tas nodevejs,
un daudzpusībai neticēs neviena puse,
bet vispusība — tukša vieta visiem.

Kur sirds? Tā tikai vienā pusē.

Kur acis, rokas, mute, gaita?

No vienpusības iesākos es pats.“

Bet šī vienpusība ir pret veco, pret varu, pret varmakam. Viņa — „Sinfeinera saucienā“:

Uzstādat!

Ložberi uzstādat!

Runas un lozungi, karogi augsti
gājienos izplesti, nelīdz vairs cīņā.

Raksti pa brošuru lapam un avižu slejam
sen jau bez spēka.

Taisnība, tiesības, loģika, likums —
niecīga satura joki.

Frakcija, parlaments — redzams nu beidzot:
siksna pie dižlorda biksem.

Karalis, ministris, prezidents, liders —
angliskā, dūrotā vara.

Vara un vara un vara!
Valdošā vara.

Sagraujat varu ar varu —
uzstādat!

Mūsu laikmetā ložberim un dzejai pirmais un
tuvakais uzdevums ir viens. Ložberi — uzstādīt pret
varu! Un dzeju?

Sviedros un asinīs rūdīta doma,
slēptais, vajatais vārds
sagrauzīs dzelžotās pasaules varu —
brīvs būs uz vienību ceļš.

Tāpat kā strādniecībai vispār — arī strādniecības
dzejniekam pirmais un tuvakais uzdevums ir
cīņa pret to varu, kas iežņaudz uz jauno, uz sociali-
stisko pasauli tiecošos spēku.

Tādēļ arī strādnieciskais dzejnieks ir cīņas dzej-
nieks un strādnieciskā dzeja — cīņas dzeja.

Cīņa pret veco, kapitalistisko pasauli nav viegla.
Strādniecībai jāorganizējas, jārada stipra, vienota
kreisā fronte. Vienotā frontē jāsaslēdzas arī strād-
niecības dzejniekiem, kulturdarbiniekiem. Latviešu
kreisās kulturfrentes centrā stāv Laicens. Faktiski
jau sen. Šogad — nodibinājis kreiso kultūras darbi-
nieku centralorganu „Kreisā Fronte“ un uzņēmies
viņa vadību — Laicens arī organizatoriski stāv
strādniecības kulturfrentes centralajā priekšpostenī.

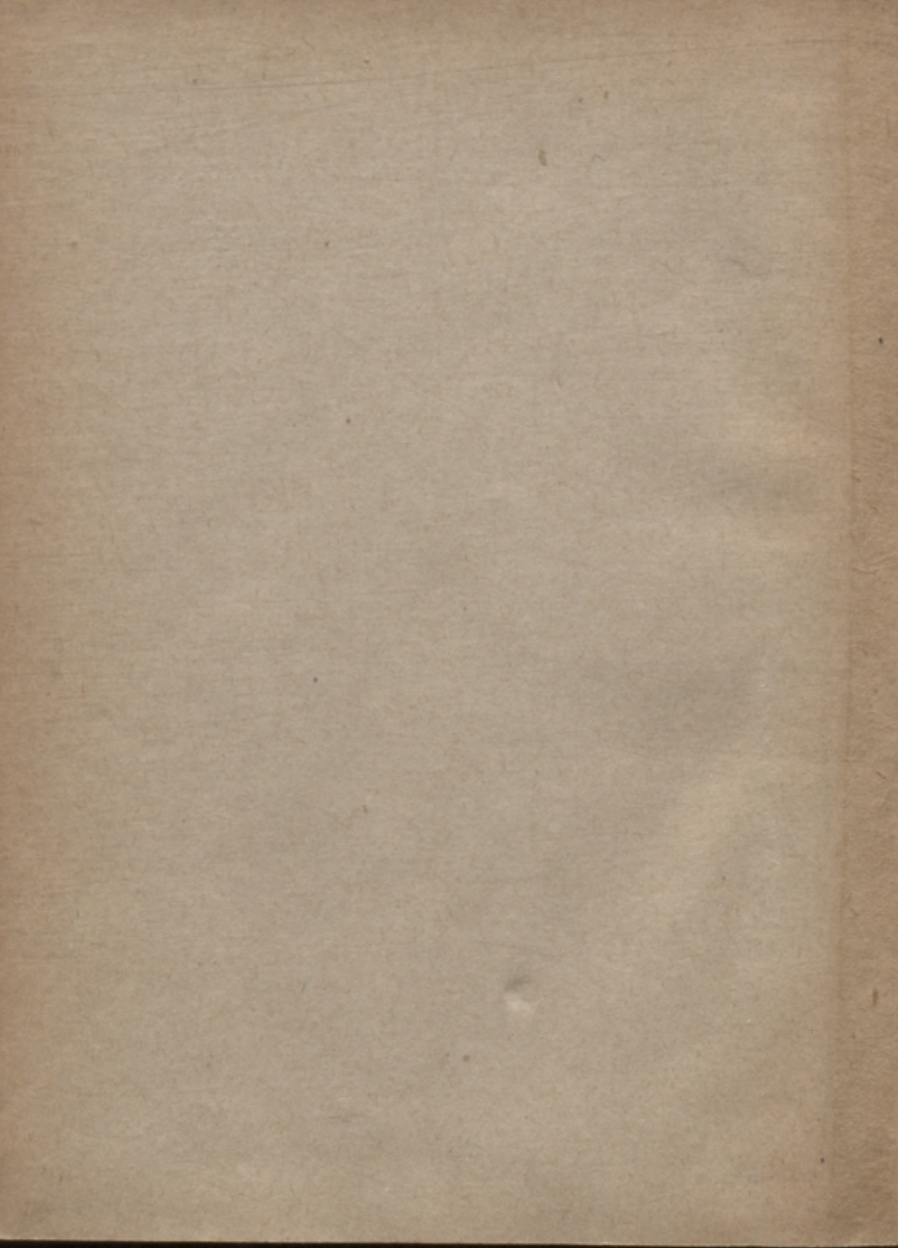
Nevis stāv, bet iet cīņā.

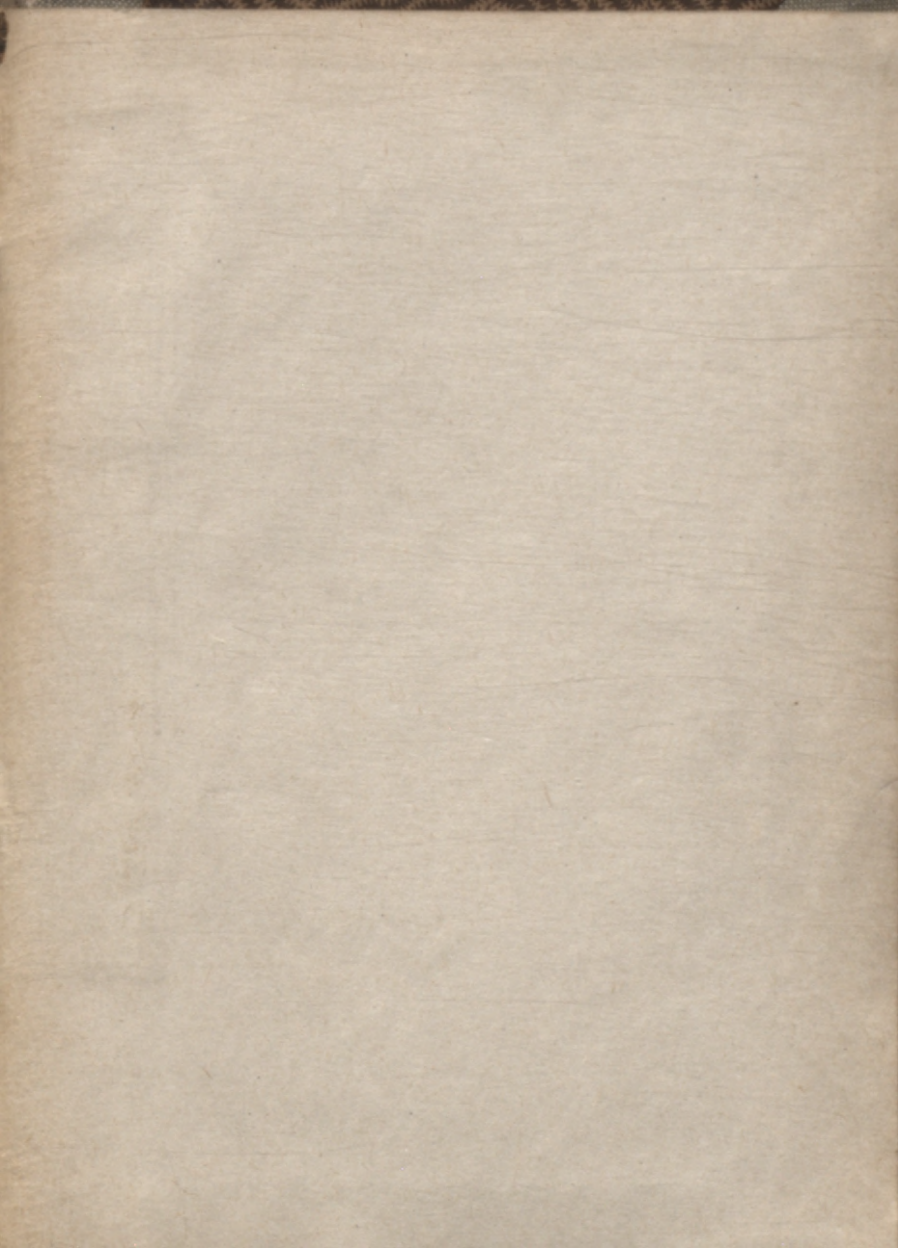
Kreisā kulturas fronte ar Laicenu priekšgalā —
cīņai uz revolūciju, uz socialismu, uz cilvēci...

Viņas lozungs — Laicena lozungs:

„Visi, kas brēc par cilvēci, ir necilvēci, ka-
mēr necīnās pret veco, kas visas necilvēcis pa-
mats.“







LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308137161