

KOMENTĀRI PAR MANU TEĀTRI
UN PAR CITU KOMENTĀRIEM

Kad dzirdam runas par literāru darbu, skulptūru, mūzikas skaņdarbu, lugu, mēs gribam, un tas ir pilnīgi dabīgi, iegūt par to vairāk informācijas un zināt, ko stāsta par to, par ko runā. Mēs lūdzam autoru uzticēt mums savas domas par viņa darbu. Kad darbs ir izstādīts, uzvests vai izdots, mēs varam uzzināt, ko par to domā kritiķi: mēs steidzam uzmeklēt, ko tie raksta, tad mēs atkal dodamies pie autora, lai tas pasaka, ko viņš domā par savu darbu un par sevi. Neizbēgamā kārtā bieži vien starp autoru un kritiķu spriedumu vērojamas pretrunas. Mēs uzrunājam dažus, lai tie pateiktu, ko viņi domā par to, ko autors domā par to, ko domā viņi. Un tā līdz bezgalībai: tā dzimst dedzīgas diskusijas; kāds ir par, kāds ir pret; zinātāji māk teikt, ka darbs apstiprina kādu teoriju, kādu filozofiju vai drīzāk nostājas pret to, tas nozīmē, ka mums ir jābūt par vai pret darbu vai arī pret vai par darbu, atkarībā no tā, vai piekrītam teorijai, par kuru ir runa... vai nav runa, jo daži var izlikties, ka tā ir drīzāk viena no teorijām, nevis otra, kuru, vadoties pēc teiktā, darbs šķietami aizstāv.

Strīda karstumā vairs nedzirdam paša darba balsi; vairojoties viedokļiem, darbs tiek aizmirsts. Šķiet, vairs nav svarīgi to pieminēt, jo par to ir izveidojies viedoklis, balstoties uz citu viedokļiem, un, ja reizēm tomēr par kaut ko tiek spriests, viedokļi ir tie, kurus vērtē, noraida vai pieņem.

Varbūt mākslas darbs ir tas, ko par to domā. Varbūt nevajadzētu domāt par to caur citu prātiem, bet labāk domāt par pašu mākslas darbu un nepievērst uzmanību aizliegumiem, brīdinājumiem, uzmodinājumiem, kas netiek tam žēloti?

Reizēm pie manis nāk cilvēki, kuri interesējas par manu teātri vai ažiotažu, kas ap to radīta. Nesen, piemēram, pie manis ciemojās trīs intelektuāļi, jauni, gudri un izglītoti, kuri arī gribēja zināt, ko es domāju par saviem darbiem. Viņi bija dzirdējuši visu, kas teikts, gan sliktu, gan labu; pirmais piekrita pozitīvajai kritikai, otrs ļāva noprast, ka viņš atbalsta manu pretinieku viedokli; trešais īsti nepiekrita ne vieniem, ne otriem, viņš centās tos nošķirt, pavisam skaidri un objektīvi. Sarunas laikā es atskārtu, ka mani ciemiņi īsti nepazīst manas lugas ne kā lasītāji, ne kā skatītāji. Viņi tāpat runāja par kaut ko, par ko neko nezināja, un tas, viņuprāt, bija pilnīgi normāli, jo svarīga ir nevis pati lieta, bet tās atbalss sabiedrībā. Šo domu var aizstāvēt, kaut gan mums nākas konstatēt, ka tas nav nekas neparasts, ja publikas reakciju maldina vai vada, atklāti vai slēptā veidā. Vai viens no mūsdienu domāšanas guru nav deklarējis – starp citu, neveikli –, ka vajag "mistificēt, lai demistificētu" atkarībā no tā, ko cilvēki runā? Kurā brīdī demistifikācija nomaina mistifikāciju, kas tad būtu, ja tā var teikt, godīga, vislabāko nodomu vadīta mistifikācija? Un vai tas, kurš demistificē, pats netiek mistificēts? Kurš par to var spriest, kurš ir tiesīgs to darīt? Jābūt ļoti pārliecinātam par sevi, lai iedomātos, ka var vest cilvēkus pa labā un patiesā ceļu, un vēl pārliecinātākam par sevi, lai izliktos zinām, kāds ir šis labais un patiesais ceļš, pat ja tas ir tikai relatīvs un vēsturisks. Mūsdienās ir dogmas, ir dogmatiski domātāji: vai iespējams, ka šīs dogmatiskās doktrīnas rada ietvaru mūsu subjektīvajām atbildēm?

Es neapgalvošu, ka mūsdienās mēs nedomājam. Bet mēs domājam par to, par ko daži vadoņi vedina mūs domāt, mēs domājam par to, par ko domā viņi, ja mēs nedomājam tieši to, ko domā viņi, atkārtojot vai pārfrāzējot. Lai vai kā, var novērot, ka trīs vai četri domātāji ir pārņēmuši iniciatīvu un izvēlas savus ieročus, kaujas lauku; un tūkstošiem citu domātāju, kas

tic, ka domā, cīnās pirmo triju prāta tīklos, ieslodzīti nosacījumos, kuru aspektā viņiem uzspiests skatīt problēmu. Uzspiestā problēma var būt svarīga. Bet ir arī citas problēmas, citi realitātes un pasaules aspekti: un mazākais, ko varam teikt par mūsu vadošajiem domātājiem, ir tas, ka viņi iegrožo mūs viņu pamācošajā vai ne tik pamācošajā subjektivitātē, kas slēpj no mums kā ekrāns daudz un dažādas prāta perspektīvas. Bet pašiem domāt, pašiem risināt problēmas ir ļoti grūti. Daudz ērtāk ir baroties ar iepriekš apstrādātu barību. Mēs esam vai esam bijuši viena vai otra skolotāja audzēkņi. Un viņš mums ir ne tikai mācītājs, viņš mūs ir ietekmējis ar savu domāšanas veidu, savām teorijām, savu subjektīvo patiesību. Īsi sakot, viņš mūs ir "izveidojis". Mūs ir veidojusi nejausība: ja tā pati nejausība būtu mūs pierakstījusi citā skolā, cits skolotājs būtu veidojis mūsu prātu pēc savas līdzības, un mūsu domāšana noteikti būtu citāda. Es nekādā gadījumā negribu teikt, ka vajadzētu atgrūst mums sniegto informāciju un nicināt citu izvēles, darbības, risinājumus: tas arī nav iespējams; bet mums ir jāizsver viss, par ko mums liek domāt, nosacījumi, kādos mums liek domāt, jāmēģina atklāt subjektīvo, īpašo tajā, kas rādīts kā objektīvs vai vispārpieņemts; mums jābūt uzmanīgiem un jāpakļauj savi eksaminatori mūsu pārbaudei; un tikai tad, kad tas izdarīts, var pieņemt vai noraidīt viņu viedokli. Es uzskatu, ka ir labāk domāt neveikli, tuvredzīgi, pēc spējām, nekā atkārtot vājus, viduvējus vai vispārākos saukļus. Cilvēks, pat ja viņš ir muļķis, ir vērtīgāks par gudru un apķērīgu ēzeli; mani necilie atklājumi un manas banalitātes ir vērtīgākas un tajās ir vairāk patiesības nekā vārdos, ko papagailis izlopa no smalkiem aforismiem, kurus viņš tikai atkārt.

Jaunieši un pūļi jo īpaši tiek uzrunāti no visām pusēm. Politiķi grib iegūt balsis, un domas līderi meklē sekotājus: domas līderis, kas sludina tuksnesi, – tas būtu pārāk smieklīgi; viņi grib atstāt iespaidu uz cilvēkiem, viņi grib just varu pār tiem, viņi grib, lai viņiem seko, viņi grib piespiest cilvēkus sekot, lai gan labam skolotājam vajadzētu palīdzēt attīstīties, nevis uzspiest savas domas, savas kaislības un savu personību. Es zinu, ir ļoti grūti saprast, cik lielā mērā viena ideologa ideoloģija ir vai nav sevis apliecinājuma, individuālā spēka izpausme; tieši tādēļ ar to jābūt uzmanīgākiem.

Es prātoju, vai viss, ko tikko teicu, nepārsniedz mūsu sarunas tēmu. Tūlīt redzēsim. Es neesmu nācis, lai jūs aģitētu: lai gan vēstījums, ka nevajag lasīt lekciju, jau ir lekcijas lasīšana. Neko darīt, šoreiz tā ir vienīgā lekcija, ko varēšu atļauties jums nolasīt; tā drīzāk nav lekcija, bet brīdinājums, draudzīgs aicinājums būt uzmanīgiem, un es pieņemu, ka tas var vērsties pret mani. Šai sarunai nevajadzētu saukties "Komentāri par manu teātri", jo es ceru, ka tie būs drīzāk "Komentāri par citu komentāriem par manu teātri".

Doktrīnas aizstāvji tāpat grib, laimēs viņiem paklausām. Viņi ir nikni, ja viņiem nepakļaujas. Viņiem nepatīk, ja esat tādi, kādi esat, viņi gribētu, lai esat tādi, kādi jūs viņiem patīkat. Viņi grib, lai jūs spēlējat viņu spēli, lai pielāgojaties viņu politikai, lai esat viņu instruments. Ja tā nav, viņi labprāt jūs izdzēstu, ja nu vienīgi jums izdodas pierādīt, ka esat tādi, kādus viņi grib jūs redzēt, kaut tādi neesat.

Kas ir šie doktrīnas aizstāvji dramaturgam, piemēram, man? Viņi ir vairāk vai mazāk skoloti vai arī pavisam neskoloti. Tas ir, politiski angažēti vai satracināti kritiķi, kas negrib jūs pieņemt tādus, kādi esat: vieni savas doktrīnas vārdā, citi – noteiktu prāta ieradumu pēc, vēl citi – temperamenta, alerģiju, citiem vārdiem sakot, vienkāršākas un kaprīzākas subjektivitātes vadīt. Bet gan vieni, gan otri ir vairāk vai mazāk izglītoti, pat ja patiesībā tādi nav. Ir diezgan acīmredzams, ka spriežam par citiem caur savu personību vai saviem principiem, lai gan vajadzētu pielikt lielas pūles, lai pieņemtu citu cilvēku tādu, kāds tas ir. Lūk, pirmais liberālisma noteikums, kas šodien izgājis no modes pat liberāļu pusē.

Tomēr jautājums ir nevien par tikko runāto, drīzāk tas ir arī par kaut ko citu, ne tikai par sektantismu, kas norobežo pašu sektantu cilvēcīgumu, kā arī mūsu visu intelektuālo horizontu, kuru tie cenšas sašaurināt vai aizēnot. Patiesais izaicinājums ir saprast, cik lielā mērā var uzticēties kritiķu nesakarīgajai subjektivitātei, atzīmējot personīgas pretrunas viņu pašu kritērijos vai tūlītējās reakcijās, un sajaukt dažādus sprieduma līmeņus. Jāņem arī vērā (tas, iespējams, ir mazāk svarīgi) milzīgais viedokļu daudzums, kas ir mulsoši ne vien autoram, kurš cer saņemt kritiķa padomu, bet arī skatītājiem, kas gribētu saņemt norādes par to, kuras teātra izrādes viņi varētu vēlēties redzēt.

Ne jau viedokļu dažādība ir traucējoša, pat ja šie viedokļi nav man labvēlīgi; tieši pretēji – vispārēja piekrišana raisītu satraukumu. Vai Žans Polans savā darbā “Īss ievads visai kritikai” neraksta, ka “mūsdienās kritiķu nosodījums izdara vairāk laba nekā slavas dziesmas? Ja marķīzs de Sads, Bodlērs, Rembo, Lotreamons uzrunā mūs ar satriecošu svaigumu, tas ir zināmu nopelumu un apmelojumu dēļ: Žils Žanēns, Brinetjērs, Morā, Frānss, Fagē, Gurmons. Asa kritika saglabā autoru labāk nekā alkohols augli. Un viss notiek tā, it kā mēs būtu jutīgāki, daudz jutīgāki, nekā atklāj acīm redzamā kritika, skaidrojumi un viss pārējais, attiecībā uz šo slepeno daļu (it kā slepeno, jo trūkst pierādījumu), kur kritika, pirmkārt, atzīst, ka autoru ir vērts pētīt, apspriest un sagraut...” Jo īpaši sagraut. Protams, bet viena lieta autoram šķiet īpaši nepatīkama – kad negrib viņu uzmanīgi uzklausīt, pirms ieņem kādu pozīciju, kā arī kad ieņemtās pozīcijas ir negodīgas: mazākais, ko varam lūgt no kritiķa, ir objektivitāte viņa paša subjektivitātes robežās, un ar to es domāju godprātību.

Anglijā toni uzdod divi vai trīs kritiķi. Tie ir apgaismotākie, kompetentākie kritiķi, kuriem ir lielākā ietekme uz intelektuāļiem un teātra mīļotājiem. Viņi ir teātra vēstneši informētākajai skatītāju daļai. Vienam no viņiem ir mākslinieciska un literāra izglītība. Viņš izjūt literatūru, kas mūsdienās ir arvien lielāks retums, viņš ir brīvs, viņš ir atvērts, viņš atzīst, ka var būt dažādi virzieni. Otrs kritiķis ir dendijs, marksisma piekritējs, jaunāks, pēc izglītības vairāk vērsts uz filozofiju, beidzis Oksfordu, interesējas par ideoloģijām, pievērš lielu uzmanību intelektuālajai modei. Gan viens, gan otrs Londonas kritiķis man ir izrādījis godu, rakstot par manām lugām un veicinot to atpazīstamību kopš manu pirmo lugu uzvedumiem angļu valodā, piemēram, “Krēsliem”.

Kādu laiku pēc ļoti slavinošas kritikas, kuras autors bija jaunākais no abiem, es satiku viņu pie kāda drauga. Pateicos viņam, un mēs uzsākām sarunu, kuras laikā viņš man pēkšņi paziņoja, ka es, ja vien vēlētos, varētu kļūt par sava laika dižāko dramaturgu: “Tas būtu lieliski!” es aizrautīgi atbildēju: “Pasakiet man recepti!”

“Tas ir pavisam vienkārši,” viņš atbildēja, “mēs gaidām, ka jūs mums nodosiet vēstījumu. Pagaidām jūsu lugas nenes vēstījumu, kuru mēs vēlamies no jums saņemt. Esiet marksistisks, esiet brehtiānisks!”

Es atbildēju, ka šī ziņa jau ir nodota; tā ir labi zināma, vieni to pieņem, citi ne, ka jautājums jau ir uzdots, un, ja es to atkārtotu, es tikai atkārtotos un, nepienesot neko jaunu, noteikti nevarētu kļūt, kā viņš saka, “par sava laika dižāko dramaturgu”.

Kritiķis nevarēja man piedot. Un viņš to nodemonstrēja. Pēc dažiem mēnešiem, kad lugas “Krēsli” iestudējums bija skatāms no jauna, viņš uzrakstīja diezgan garu kritiku, kurā neatlaidīgi centās parādīt, cik kļūdainis bijis viņa pirmais jūsmīgais vērtējums, un, noskatoties lugu otrreiz, viņš ir sapratis, ka tā nav uzdevuma augstumos. Aptuveni tas pats notika Parīzē ar kādu gadu jaunu kritiķi – ne tik izglītotu, cik dogmatisku. Šis kritiķis man jautāja, vai es piekrišu viņa rakstītajam par manām pirmajām lugām, kuras, pēc viņa domām, kritizēja

sīkburžuāziju. Atbildēju, ka es tikai daļēji piekrītu viņa apgalvojumiem. Jā, manās lugās, iespējams, parādās sīkburžuāzijas kritika, bet sīkburžuāzija, par kuru es domāju, nav slānis, kas būtu saistīts ar vienu vai otru sabiedrību, jo, manā skatījumā, sīkburžuis ir būtne, kas atrodama visās sabiedrībās, kuras dēvētas par revolucionārām vai reakcionārām; sīkburžuis, manā skatījumā, ir tikai saukļu cilvēks, kurš pats nedomā un atkārto jau gatavas, bet nedzīvas, jo uzspiestas patiesības. Īsi sakot, sīkburžuis ir manipulējams cilvēks. Es pieļauju, ka šis jauniņais antiburžuā kritiķis pats varētu būt sīkburžuis. Sākot no tās dienas, šī kritiķa raksti par tām pašām lugām kļuva nelabvēlīgi, lai gan es nebiju mainījis šajos tekstos nevienu rindiņu. Es vienkārši atteicos piekrist viņa interpretācijai; es atteicos spēlēt viņa spēli. Tas pats kritiķis uzrakstīja par manu un kāda mana amata brāļa teātri garu rakstu svarīgā nedēļas laikrakstā, rakstu papildināja mūsu abu foto tieši lappuses vidū. Tas, ko šie divi dramaturgi līdz šim ir uzrakstījuši, – vēstīja kritika – ir ļoti labi, ļoti noderīgi; viņi ir “iznīcinājuši” zināmu teātra valodu, tagad viņiem tā jāatjauno; viņi ir kritizējuši, viņi ir nolieguši, tagad viņiem vajag apliecināt. Apliecināt ko? To, ko mūsu kritiķis vēlējās, lai mēs apliecinām. Es negāju ceļu, ko šis kritiķis gribēja man norādīt. Otrs autors viņam sekoja: viņš saņēma atzinību ziediem kaisītajā ceļā; es saņēmu pārmetumus un tiku izslēgts, pār mani bira karsti pelni no kritiķa un no viņa draugu puses, jo, viņu skatījumā, ir pieļaujama tikai viena veida teātra eksistence, līdzaspastāvēšana ir vārds, kuru viņi nesaprot.

Ja es būtu viltīgāks, es būtu varējis, pieņemot vismaz mutiski, manu pirmo lugu interpretāciju, glābt šīs lugas viņa acīs. Ir rakstnieki, kuriem patīk būt visu novērtētiem, pat ja tas gadās tikai nejauši. Mans diplomātijas trūkums deva dažiem kritiķiem iemeslu apšaubīt manas pirmās lugas. Patiesībā tās tika atzītas par nederīgām ar atpakaļejošu datumu: tas ne tikai lika apšaubīt šo kritiķu objektivitāti, bet arī, un jo īpaši, apšaubīt jebkuras kritikas iespējamību, kad kritiķiem var būt divi pretēji viedokļi par vienu darbu vienā vai gandrīz vienā laikā.

Un tas ir vēl kaitinošāk vai satraucošāk, ja kritiķis ir gana atjautīgs; gan viens spriedums, gan otrs, šķiet, raksturo darbu, ideāli to paskaidro un apmierina prātu tam, kurš lasa šo kritiku. Izcili prāti pirms manis ir sev jautājuši, vai kritika ir iespējama. Mēs arī varētu aizdomāties par jebkuras ideoloģijas likumību. Brīdī, kad mēs, runājot par kādu mākslas darbu, notikumu, politisko vai ekonomisko sistēmu, par vēsturi, par cilvēka stāvokli, varam vienādi apgalvot pēc kāda ideoloģiska vai cita kritērija, ka tas ir kaut kas viens vai kaut kas cits, brīdī, kad vairākas interpretācijas bez nozīmīgām iekšējām pretrunām, šķiet, paskaidro un integrē notikumus viņu sistēmā, un visas, šķiet, to paskaidro; kad varam atrast un vienmēr arī atrodam, ja gribam, ka šie vēsturiskie fakti apstiprina, pienes ūdeni ne tikai vienām ideoloģiskajām dzirnavām, bet arī citām, tas var pierādīt, ka neviena ideoloģija nav traucējoša, ka tā ir atkarīga tikai no viedokļa, personīgās izvēles, ka tā nav objektīva realitāte. Atliek zinātne. Un atliek mākslinieciskā jaunrade, kas, pat ja tā ir subjektīvi interpretējama, kā sava veida piemineklis, autonoma celtne vai pasaule kļūst par objektīvu realitāti.

Atgriežoties pie iepriekš aizsāktā, tas ir, pie mūsu kritiķiem, es pieminēju vēl citu nekoncekvences gadījumu ar vienu no maniem literārajiem tiesnešiem. Runa ir par kādu Franču akadēmijas biedru, ideālu filologa piemēru, humānistu un impresionistu. Protams, impresionistam ir lielākas tiesības uz nelogiskumu nekā tam, kurš izliekas pakļaujamies definētiem ideoloģiskajiem kritērijiem. Tomēr pieminētā teātra kritiķa nelogiskums bija pārāk kļedzošs, lai nebūtu uzskatāms par šokējošu. Viņa impresionisms, ja precīzāk, – viņa impresijas, bija viegli paredzamas, kad no viņa gaidīja kritiku par darbu kategoriju, kura, kā visi zināja, piederēja stilam, pie kura viņš bija radis: klasiskas lugas, sauktas par “bulvāra” lugām,

vai tās, kuras rakstītas atšķirīgā, bet jau aprobētā stilā. Darbs, kurš īsti nelīdzinājās viņam zināmajiem modeļiem, luga, kas, pēc jaunāku vai pieredzējušāku kritiķu vērtējuma, bija laba vai slikta, viņam bija nesaprotama, viņš to neuztvēra. Kas attiecas uz manu lugu "Plikpaurainā dziedātāja", pirms dažiem gadiem, kad tā parādījās, viņš teica, "ka tā ir pelnījusi vismaz plecu paraustīšanu". Vēlāk, noskatījies lugas "Krēsli" iestudējumu *Studio des Champs-Élysées*, viņš teica, ka darbs viņam atgādinot Anatola Fransa pasakas, bet, protams, daudz sliktāku versiju, bez fantāzijas, bez jauninājumiem, bez asprātības. Viņš noslēdza rakstu ar neizpratni par to, kā šo blāvo darbu varēja sarakstīt autors, kuram piemīt izcilās "Plikpaurainās dziedātājas" fantāzijas lidojums un humors. Gandrīz pēc katras manas jaunās lugas iestudējuma viņš ar nožēlu atcerējās žilbinošo autoru, kurš sarakstījis iepriekšējās lugas. Pagājušajā gadā *Théâtre Récamier* bija skatāma mana luga "Slepkava". Viņš veltīja tai garu, elegantu, aizrautīgu kritiku, kas vēstīja, ka luga ir antiteatrāla, neklausāma, nelasāma, nesaprotama. Kritiķis noslēdza rakstu ar paziņojumu, ka viņu nevar apsūdzēt par aizspriedumainību, jo viņam patika un viņš aizstāvēja lugas "Plikpaurainā dziedātāja", "Mācībstunda", "Krēsli", kad tās tika uzvestas. Patiesi, kritika, ko viņš 1953. gadā publicēja par "Pienākuma upuri", bija drīzāk labvēlīga. Mēs no jauna uzvedām šo lugu trīs nedēļas pēc lugas "Slepkava" ģenerālmēģinājuma. Šoreiz bijām pārliecināti, ka saņemsim labu kritiku par "Pienākuma upuri", jo mūsu akadēmiķim atlika vien atsaukties uz to, ko bija rakstījis: kāda vilšanās! Kritiķis, protams, nevarēja neatzīt, ka ir uzrakstījis to, ko ir uzrakstījis. Apzināti vai ne, bet viņš izdomāja atrunas, lai attaisnotu sliktu kritiku. Aktieri, viņš teica, kļiedza par skaļu, viņi tēloja sliktāk nekā tie, kuri uzveda šo pašu lugu pirms četriem gadiem. Un tomēr luga tika atkārtoti iestudēta ar tiem pašiem aktieriem un to pašu režisoru.

Pēc Pirmā pasaules kara, kad Francijā tika uzvesta pirmā Pirandello luga, tikko pieminētais kritiķis nosauca autoru par šarlatānu, par kuru nekad vairs nerunās. Mūsu kritiķa patiesumu būtu grūti apšaubīt, jo viņš atklāti paziņoja žurnālistei: "Es nekad nekļūdos." Un tas pats kritiķis atkal rakstīja par lugu "Krēsli": "Tā nav nekā vērtā, vien nesakarīgas sarunas," – no otras puses, tas viņu neatturēja vēlāk, rakstot par citu lugu, kas viņam šķita pretīga, paust pārsteigumu, jo "viņam ļoti patika "Krēsli"".

Bet es arvien vairāk pie tā pierodu, tik ļoti, ka, man šķiet normāli redzēt, kā, parādoties jaunai lugai, mani iemin dubļos veco lugu apjūsmotāji, kuri, paši to neatceroties, arī vecās lugas bija ieminuši dubļos.

Ja samērā naivs autors vēl varētu cerēt iegūt draugus, kuri gatavi viņu kritizēt un kuru kritika dotu apgaismību par paša profesiju, un ja viņš būtu lugas "Degunradži" autors, viņa prātu pārņemtu mulsums un bezcerība, tik dažādi bijuši uzskati par šo lugu, tik pretrunīgi, vairāk nekā jebkad, ne tikai par lugas dramaturģisko vērtību un konstrukciju, bet arī par tās nozīmi, vēstījumu un jēgu, par iestudējumu, par autora iespējamo identifikāciju ar lugas galveno varoni. Kamēr vieni pārmeta autoram angažētas lugas sarakstīšanu un "vēstījuma" nodošanu, tikmēr citi viņu slavēja to pašu iemeslu dēļ, vēl kādi savukārt secināja, ka nekādas ziņas nav. Kas vieniem ir labi, citiem ir slikti!

Kāds kritiķis, kurš raksta jaunam teātra mākslas žurnālam, uzskata, ka manai lugai nav nekādas vērtības; tā liecina par pilnīgu atteikšanos no manas puses; par laimi, Žana Luī Barro lieliskais iestudējums un aktieru spēle vairāk vai mazāk glābj uzvedumu. Vēl kāds raksta, ka luga varētu būt ļoti spēcīga, ar vērā ņemamu nozīmi; diemžēl režisors padara lugu vājāku, mazinot tās iespaidu; pēc kādas labi zināmas kritiķes domām, lugai piemīt spēks un spars, nevainojama progresija, ideāla uzbūve un klasiska forma; viens saka, ka tā ir šedevrs, cits, ka

nav ne tuvu tam (it kā visām lugām jābūt šedevram vai nekam), jo viņš – tas ir, “es” – neko nejēdz no mākslas vest sarunu, no līkločiem, kuros lugas darbība lēnām attīstās... no ritma, aliterācijām, pauzēm utt. Kritiķi no provinces vai Marokas un Alžīras avīžu korespondenti Parīzē ir kategoriskāki, precīzāki: tas ir kauns, – viņi saka, – izrādīt tik muļķīgu un tukšu farsu, nožēlojamu klaunādi, kas izsauc žāvas un nav Francijas teātra un Žana Luī Barro trupas cienīga utt. Es arī daru jums zināmu kāda nodokļu maksātāja viedokli, kuram noteikti piekrit daudzi citi nodokļu maksātāji. Viņš vienā no pirmajām izrādēm to uzticēja savai blakus sēdētājam un pēcāk rakstīja: “Ir briesmīgi iedomāties, ka šis ir valsts subsidēts teātris un ka viņi uzved kaut ko tādu par mūsu naudu no mūsu maksātājiem nodokļiem!”

Dažiem kritiķiem, kuru iebildumi ir mērenāki, lugas pirmā daļa šķiet laba: “Jonesko tik tuvais verbālais neprāts, tas, kā viņš sablīvē laiku, un klišeju mehānisma nežēlīgā analīze atstāj iespaidu tikai pirmajā daļā.” Kas attiecas uz pārējo, “jāatzīst, ka lugā ir daudz plāpu un daudz garlaicīgu brīžu,” – un pirmās daļas iestudējums ir lielisks: “jo tas ir komisks un dīvains”. Kādam citam kritiķim, kurš ir filozofs, tieši pretēji, pirmā daļa šķiet nemākulības kalngals, “kaut gan iestudējums un augstākās klases tēlojums mani tomēr izklaidēja. Bet, sākot no otrā cēliena vidus, es piedzīvoju kaut ko maģisku, un esmu pārliecināts, ka citi arī. It kā es pēkšņi būtu iemests otrpus priekšskaram, it kā tas, kas pirms mirkļa bija tikai absurda teātris, pēkšņi bija manī un ieguva nenoliedzamu jēgu un vērtību; no tā brīža un līdz beigām es biju pilnībā ievilks un savaldzināts...Manuprāt, šis iestudējums noteikti ir jāredz. Bet, protams, jābūt gatavam izjust zināmu apstulbumu, pirmajā daļā pat aizkaitinājumu... Katrā ziņā, runājot par teātra valodu, uzvedums ir lieliski izdevies, ievērojams nopelns te ir apbrīnojami atjautīgajam iestudējumam, kas prasmīgi papildina...” Atšķirīgs viedoklis ir citam kritiķim, arī filozofam, kurš, būdams labvēlīgs pret lugu kopumā, domā, ka “tēlojums Odeonā ir spīdošs, bet ne lielā teātra atmosfēra, ne iestudējums nespēlē lugai par labu. Pirmais cēliens ir par garu, pārlietu sarežģītās dekorācijas, mūzika, konkrētā mūzika piešķir lugai “milzīga mehānisma” iespaidu... bet tās dziļums būtu pamanāmāks, ja tā nebūtu tik impozanta augstumā un platumā.”

Kādam citam ir pilnīgi atšķirīgs viedoklis, viņš secina: “Visi prātoja, vai mazo teātru Jonesko spēš saglabāt sevi *Théâtre de France* plašumos. Varam būt droši, ka autors nav mainījies, viņš necenšas pielāgoties jaunajiem apstākļiem un jaunajai publikai, viņš tikai apliecina savu dižena dramatiskā autora meistarību. Viņa parādīšanās subsidētajā teātrī bija triumfāls iznāciens...” Un tomēr atrodas kritiķis, kas raksta: “Kāda bija vajadzība pārvērst īso un šarmanto Jonesko noveli pārlietu garā farsā ar pretenzijām uz filozofiju... autors, kurš, šķiet, vēlējās izcelt banalitātes dīvainību, diemžēl ir iekritis dīvainības banalitātē... Šī luga, kuras ideja varēja būt interesanta... bija tikai iegāns farsam... kuram pietiktu ar četrdesmit minūtēm; mums stādīja priekšā “bezzobainu degunradzi”. Lūk, kāds precīzē: “Lugas filozofija ir īsa... kā visās citās šī autora lugās,” bet vēl cits apliecina, ka “lugas filozofiskais pienesums ir ievērojams, tādējādi mums ir darīšana ar svarīgu darbu”. Kāds kritiķis, kurš nekad nav mani lutinājis un līdz šim saucis par šarlatānu, jokupēteri, muļķi, plānprāti un citos burvīgos vārdos, konstatē, ka tiešām šoreiz “Degunradži” ir “klīnisks pētījums par konformismu, demoralizēšanos” un ka “darbs parāda, kā dzimst kustības, kā fanātisms soli pa solim uzsāk uzvaras gājienu, kā ar vienbalsīgu piekrišanu veidojas diktatūras, kā cilvēki piedalās režīmu dibināšanā, kas pēc tam viņus samina” (un man pašam gribas domāt, ka tāda ir, kā viņš saka, “šī farsa būtība”): tomēr kritiķis neatbalsta šo teātri, jo “šādā ideoloģiskā un tīri demonstratīvā spēlē nav nekādu miesisku tikumu... nekādas dzīves, nekādas dvēseles, tie ir,” viņš atkārtoti, “vienkārši medicīniski un sociāli novērojumi, intelektuāls un tomēr nenopietns darbs”, kas nesaskan ar nesen citētā filozofa sajūtām, kurš, tieši pretēji, kā atceramies, bija “pārņemts un pat savaldzināts” un kurš ļoti labi saprot, ka Vācijā “Degunradži”, iespējams, piedzīvotu “apbrīnojamus panākumus”. Kas

attiecas uz Vāciju, tas varbūt nav nekas pārsteidzošs, bet tas, kas raisa vilšanos teātrī Francijā, atzīmē kāds profesors, “ir šo tik nefrancisko lugu raupjā izdoma, kas atnesa slavu Beketam, Adamovam, Jonesko, šķietamiem metafiziķiem, kuru metafizika izpaužas tikai parodijā par dzīvi un kuri to īsteno uz skatuves, izmantojot *Grand-Guignol*¹” metodes, jo patiesi – kā uzsver kāds žurnālists: “Šis teātris, ietērpts ērnotā un trakulīgā ārienē, iekrīt skumdoinošā konformismā kā visas programmatiskās lugas.” Un vēl kāds cits žurnālists: “Tas ir simbolisms, vienlīdz bērnišķīgs un vecmodīgs.” Tad vēl cits: “Lugas neveiksme slēpjas totālā izdomas trūkumā, tā ir monotona, tā nogurdina.” Kāds cits savukārt apgalvo: “Autors, aizsākot ar pavisam necilu domu, metas satīrā ar apbrīnojamu brīvību, ar dedzību, kas līksmo par paša atradumiem. Šī dedzība nerimst pirmajos divos cēlieņos, tā pat pieņemas spēkā, stāstam attīstoties.” Diemžēl mēs arī uzzinām, ka “šis autors bija izcils tikai mazajos teātros. “Degunradži” ir tikai veltīgs mēģinājums radīt kaut ko episku”, jo, kā lasām citā rakstā, “šī autora darbu nozīmīgums ir ievērojami pārspīlēts, viņš neko dižu mums nav devis; Allē un Žarī gāja daudz tālāk; īsi sakot, Jonesko pienesums teātrim ir ļoti pieticīgs, jāatgriežas pie tā patiesajiem apmēriem.” Kāds literatūras vēsturnieks, būdams citās domās, konstatē: “Jonesko ceļš augšup drīz būs ildzis desmit gadus. Tas ir ļoti maz, ja iedomājamies par ideoloģiskās revolūcijas apmēriem un tehniku, kas demonstrēta viņa darbos, un milzīgo kontrastu starp pirmo skatītāju skeptisko izbrīnu un tagadējo panākumu iesvētīšanu Odeonā. 1950. gadā viņa pirmajam režisoram Nikolā Batajam bija grūti uztaustīt īsto stilu – daļēji komisku, daļēji nopietnu, kas piestāvētu “Plikpaurainajai dziedātājai”. Publikai un kritiķiem vairumā gadījumu vajadzēja laiku, lai saprastu šī teātra ieguldījumu”, kas, kā redzējām iepriekšējā citātā, joprojām tiek apstrīdēts. Un tā tālāk. Un es atzīstu, ka uzmanība, labvēlīga vai kritiska, ko grib man veltīt, mani pagodina, kaitina vājuma brīžos un satrauc, reizēm es jūtu kārdinājumu ticēt, ka pēdējais man veltītais raksts ir vienīgais precīzais, tik ļoti, ka, to izlasījis, steidzu uzmeklēt iepriekšējo, kas pauda pretēju vērtējumu, lai neieslīgtu nedz pašapmierinātībā un pārmērīgā pašpaļāvībā, nedz depresijā un grūtsirdībā. Katra kritika iedarbojas uz mani kā pretinde, kas ļauj turpināt ceļu pretmetu līdzsvarā, tie neitralizējas un izdara man pakalpojumu. Kādu pakalpojumu? Tie neitralizē cits citu, lai neizdarītu man lāča pakalpojumu.

Es nevarētu nenorādīt uz tādu kā nometnes maiņu, droši vien provizorisks, kas bija novērojama attiecībā uz dažiem kritiķiem pēc “Degunradžu” parādīšanās: “Lūk, beidzot! Gadiem ilgi to gaidījām, mirkli, kad Jonesko atteiksies no savām sterilajām izpausmēm un kļūs par klasiķa vērtu autoru, šī diena beidzot ir pienākusi. Šoreiz nav nekādu šaubu: Jonesko raksta franču valodā. Un viņa luga “Degunradži” ir vēl izcilāka līdz ar to, ka tas ir darbs, kura nozīmi mēs visi saprotam!” Kāds cits domā: “Es saprotu, kāpēc “Degunradži” izraisīja tādu sensāciju Vācijā: tas tādēļ, ka luga savā būtībā ir ģermāniska.” Vai arī: “Beidzot mani ir iekarojis šī autora radīts darbs.” Tīkmēr citiem luga ir kaut kas augstākā mērā pretīgs: “Mācībstunda” ir kļuvusi par sliktu Labišu, “Amedejs” par blāvu Bernsteinu; dedzīgam jaunā teātra atbalstītājam ir tiesības apraudāt Jonesko, kurš, ģeniālā veidā atklājis banalitātes dīvainību, ir kritis moralizējošā simbolismā, pret kuru viņš jūt riebumu.”

“Slikti uzrakstīta un slikti nospēlēta, šī luga nav īsts Jonesko...” jo Jonesko “tai vietā, lai turpinātu savu brīnišķo ceļu” (to, kuru mēroja līdz šim); tai vietā, lai kļūtu par “Jonesko”, par kuru sapņojām, ir nokopējis pats sevi, izķēmojot... lielisko marioneti, ko iepriekš pazinām.” Un tomēr Jonesko tiešām sevi ir “pozicionējis”, ja varam ticēt citam rakstam, kurā lasām: “Šī luga ir fabula, tas ir mīts, Panūrga un Prometejs vienlaikus”, tie ir “Krēsli” ar divkāršu jauku, “Degunradži” uzvar kaujā”.

¹ Parīzes šausmu teātris (tulkotājas piezīme).

Es nezinu, vai esmu uzvarējis kaujā, bet secinu, ka kritiķu kaujas laukā sajukums ir pamatīgs.

Viena tēma nešaubīgi atkārtojas “Degunradžos”, tas ir konformisma nosodījums, jo lielākā daļa kritiķu to atzīmē. Te reakcijas ir vieglāk sargrupēt. Konformismam ir sliktas atsauksmes presē. Katram šķiet: kāds cits ir konformists, bet viņš pats ne. Apsūdzēt kādu konformismā nozīmē apsūdzēt inteligences vai personības trūkumā, šī plaša rodama ikvienās bruņās, jo katrs sev jautā, vai ir muļķis, un baidās tāds būt.

Kad redzam lugu, kurā, šķiet, tiek atmaskots konformisms, mēs jūtamies apmulsuši vai aizskarti, vai tieši pretēji – iedrošināti un spēcināti savā nostājā, kuru paši neuzskatām par konformismu: dažas dienas pēc “Degunradžu” ģenerālmēģinājuma kāds tradicionālās vai mēreni modernās mākslas kritiķis uzrakstīja nedēļas avīzē garu rakstu pret “Degunradžiem”, kas, pēc viņa domām, “simbolizē abstrakcionistus un abstraktās mākslas amatierus, kuri iekaro aktuālo mākslu”; “viņam nekad nepatiks šī glezna, viņš pretosies degunradzībai”. Kādam labi pazīstamam buržuāziskās preses teātra kritiķim degunradži ir avangarda (tā sauktā avangarda) teātra autori un partizāni, kurus viņš, pat būdams vienīgais cilvēks uz planētas Zeme, nekad nepieņemu.

Tad tie, kuri domā, ka viņi ir kļuvuši par mērķi, apvieno savus spēkus, un viņu reakcija ir bērnišķīga: “Degunradži,” paskaidro kāds prominents neburžuāzisks kritiķis buržuāziskam kritiķim: “Degunradži ir Jonesko piekritēji.”

Pretuzbrukums kļūst precīzāks, kad lasām: “Es nepadošos! Klieudz “Degunradžu” varonis, saskaroties ar konformisma kārdinājumu; bet diemžēl viņa varonis atjēdzas par vēlu.” Vai arī vēl: “Kad vairums konformistu sāk atbalstīt nepakļaušanos, tā parāda savu īsto seju – slēpto konformismu...” Protams, ir skaidrs, ka “šāds teātris ir apmierinošs un pārliecinošs, teātris, kas nevienu neskar. Spriediet paši...” Tad par ko tāda jezga? Tiešām, spriediet paši. Un tas pats kritiķis turpina: “Kādēļ dažādos apstākļos cilvēki ir spiesti izvēlēties degunradža stāvokli?... Ja nu cilvēki, kļūstot par degunradžiem, vēlas izbēgt no trulas un norobežotas dzīves? Un ja nu ir totalitārismi, kas piedāvā... dzīvinošāku humānismu?” Patiesi, varbūt tieši to mans varonis vēlas pateikt: “Nacisms bija viens no tiem dzīvinošajiem totalitārismiem, pat ļoti dzīvinošs un ļoti nogalinošs.”

Kad viņi atskārta manu klātbūtni uz Odeona – subsidēta teātra skatuves, daži, labvēlīgie, uztvēra to kā joku no “nepakļāvīgā” autora puses; citi – ne tik labvēlīgie – uzskatīja, ka tā bija tik liela kļūda, ka mana daiļrade jāpasludina par spēkā neesošu. Es gribētu pasvītrot, ja reiz par to runājam: neviens nav uzskatījis, ka Žana Vilāra teātra estētika būtu mazāk vērtā tādēļ, ka izcilais režisors iestudēja lugas *Palais de Chaillot*, kas arī saņem subsīdijas, un paklanījās publikai un ministriem, kuri apmeklēja pirmizrādes. Neviens nesaka, ka Rožē Planšons un autors, kura darbus viņš iestudē Odeonā, ir konformisti un tas mazina viņu darbu vērtību. Visi ir vienlīdzīgi, bet citi ir vienlīdzīgāki. Varbūt es nenodevu to pašu vēsti (ja reiz man visu laiku pārmet vai visu laiku slavina, ka to daru), bet, kā redzējām, paši kritiķi (tie, kuri saka, ka es nododu vēsti, jo ir citi, kuri uzskata, ka es neesmu devis nekādu ideoloģisko vēstījumu), nezina, kāds ideoloģiskais vēstījums tas būtu.

Ne man tas jāsaka: kritiķiem pašiem tas jāsaprot; viņu darbs ir būt vērīgiem.

Agrāk parastā publika pēc izrādes gaidīja aktieri, kurš tēloja intrigantu, lai nolīnčotu viņu. Šodien kritiķi identificē autoru ar viņa varoņiem.

Bieži arī autora domas par viņa darbu tiek jauktas ar pašu darbu. Kāds angļu kritiķis secināja, ka Artūrs Millers ir dižens autors, jo tas, ko Millers teica par saviem darbiem, bija interesanti, bet mākslinieciskie panākumi vispār netika apspriesti; it kā būtu mazsvarīgi – rakstīja Millers lugas vai ne, vēl mazāk svarīgi – vai tās bija labas vai sliktas.

Kāds skolotājs savukārt man laipni pārmet to, ka es balstoties, vismaz principā, uz biedējošu nihilismu, ko aizstāvu ar sparū, kas būtu pelnījis labāku mērķi. Viņš saka: mans teātris nebūtu tik spēcīgs, ja tas būtu tukšs. Kas tad īsti viņam ir pret mani?

Cilvēks izjūt vientulību un cieš tikai noteiktos laikos, mūsējā, piemēram, kad sabiedrība ir sašķelta vismaz divās daļās. Vai Hamleta varonis nepauž vientulību un ciešanas, un vai Ričarda II cietuma kamerā nav ieslodzītas visas vientulības? Man šķiet, ka vientulība, bet jo īpaši ciešanas, raksturo cilvēka pamata stāvokli. Un šis skolotājs, kurš domā, ka politiska un ekonomiska revolūcija automātiski atrisinās visas cilvēka problēmas, ir utopists, un mans papagailis ir gudrāks par viņu.

Cits kritiķis man atkal pārmet vēlmi izbēgt no sociālā ietvara, jo, kā viņš saka, "katrs cilvēks ir daļa no noteiktas civilizācijas, kas viņu baro, bet", viņš piebilst, "līdz galam nepaskaidro."

Manu lugu mērķis nekad nav bijis izteikt ko citu kā vien to, ka cilvēks nav vienkārši sociāls dzīvnieks, sava laika cietumnieks, ka viņš arī, un, jo īpaši, visos laikos, būdams dažāds vēsturiskajā kontekstā, ir identisks savā būtībā. Tātad, ja mēs varam sarunāties ar Šekspīru, Moljēru un Sofoklu, ja mēs viņus saprotam, tas ir tādēļ, ka viņi savā būtībā ļoti līdzinās mums. Es uzskatu, ka universāla cilvēka humānums ir nevis vispārējs un abstrakts, bet reāls un konkrēts un cilvēks "kopumā" ir patiesāks nekā cilvēks, kurš ir ierobežots savā laikā, minimizēts. Un es vairākas reizes esmu teicis, ka mēs no jauna sevi atklājam visdziļākajā vientulībā, un, jo biežāk es esmu viens, jo biežāk esmu saziņā ar citiem, turpretī organizētā sabiedrībā, kas ir pienākumu organizācija, cilvēks ir minimizēts līdz saviem pienākumiem, kas atsvešina viņu no citiem.

Es varētu piebilst, ka izdomas spēks ir tas, kas piešķir mākslas darbam vērtību, jo tas, pirmkārt, ir izdomājums, jo tā ir iztēles konstrukcija; mēs to uztveram vispirms, protams, caur to, kas tajā ir aktuāls, kas ir morāle, ideoloģija, utt., bet tādējādi mēs uztveram tā nesvarīgāko daļu. Vai šai iztēles konstrukcijai, celtai no materiāliem, kas, protams, ņemti no realitātes, nav reāla pielietojuma? Daži tā domā. Bet kāpēc literāra konstrukcija būtu mazāk pieņemama nekā tēlotājmākslas vai mūzikas konstrukcija? Tāpēc, ka pēdējās ir grūtāk izmantot kā propagandas instrumentus: tikko kāds tās izmanto kā propagandas instrumentus, no vienas puses, mainās to daba, no otras – tās pārāk uzskatāmi atklājas kā propaganda. Literatūrā divdomība ir vienkāršāk iekļaujama.

Un, ja dažiem nepatīk iztēles konstrukcijas, tas nemaina faktu, ka tās eksistē, tās tiek radītas, jo atbilst dziļai garīgai vajadzībai.

Ja mākslas darba, lugas vērtēšana izraisa tik lielu jucekli, īsi sakot, tas tādēļ, ka neviens nezina, kas īsti ir luga vai literārs darbs. Pārlasiet Žana Polana "Īss ievads visai kritikai": viņš atklās jums, neizsakāmi labāk nekā es, dažādus nezināšanas veidus.

Kas man šķiet visnepatīkamākais citu vērtējumos? Manuprāt, visvairāk mani kaitināja un turpina kaitināt tas, ka es netieku vērtēts jautājumā, kas būtu vērtējams. Man ir sajūta, ka mani ir vērtējuši nevis literārie kritiķi vai teātra kritiķi, bet morālisti. Ar morālistiem es domāju fanātiskus, dogmatiskus un ideoloģiskus dažādu ticību teologus. Citiem vārdiem sakot, viņi ignorē jautājumu. Es esmu absolūti pārliecināts, ka šis emocionālais vērtējums nebūs tas, kas beigās būs noteicošais. Mūsu laikabiedru subjektīvā moralizēšana, ievilkta dažāda veida kaislību vētrā, man šķiet ne vien kaitinoša, bet arī akla un apžīlbinoša. Ja runājam par nākamo paaudžu subjektīvajām reakcijām, tās var izrādīties tikpat nepieņemamas, tādēļ nav skaidrs, kāds varētu būt risinājums. Un tomēr es ceru, ka pienāks relatīvi absolūtas objektivitātes laiks, ja tā var teikt, kad visas vētras norims.

Es centīšos precizēt dažas lietas. Kad es paziņoju, piemēram, ka mākslas darbam, šajā kontekstā – lugai, nevajadzētu būt ideoloģiskai, es nekādā gadījumā negribu teikt, ka tajā nevajadzētu rast idejas, uzskatus. Es vienkārši ticu, ka darbā paustajām domām nav nozīmes. Nozīme ir šo domu miesai un asinīm, to inkarnācijai, to aizrautībai un to dzīvei.

Mākslas darbam nevar būt tāda pati funkcija kā ideoloģijai, pretējā gadījumā tā būtu ideoloģija, tas vairs nebūtu mākslas darbs, tas ir, autonomas darbs, neatkarīgs universs, kas dzīvo savu dzīvi, sekojot saviem likumiem. Es gribu teikt, ka luga, piemēram, pati rod savu ceļu, izpēta sevi un tai ir savas metodes noteiktu patiesību, noteiktu pamata liecību uziešanai, tās pašas sevi atklāj radošās domāšanas ceļā, jo tāda ir rakstniecība – intīma liecība (kas neliedz tai apvienoties ar citu intīmajām liecībām, un tādējādi vientulība var beigties vai beidzas, identificējot sevi ar kopienai), intīma liecība, kas sākumā ir negaidīta un izbrīna pašu autoru, reizēm jo īpaši pašu autoru. Varbūt tas nozīmē, ka iztēle ir atklāsme, ka to piepilda neskaitāmas nozīmes, kuras šaurais un ikdienišķais “reālisms” vai ierobežojoša ideoloģija nevar vairs atklāt: patiesi, kad mākslas darba uzdevums ir vienkārši ilustrēt ideoloģiju, tas vairs nav radošs process, darbība un pārsiešana; tas ir jau iepriekš zināms. Reālistiski vai ideoloģiski darbi var tikai apliecināt vai atgriezt mūs iepriekšējās un pārlieku nostiprinātās pozīcijās. Mēs pārāk bieži meklējam darbos aizstāvību un ilustrāciju, demonstrāciju tam, kas jau ir parādīts un kas vairs nav jārāda. Tas aizklāj horizontu, tas ir cietums vai tuksnesis, nekā negaidīta, tātad nekāda teātra. Un tas vedina mani uz domu, ka reālisms, piemēram, ir nepatīss vai nereāls un tikai iedomātais ir patīss. Dzīvs darbs tātad, pirmkārt, pārsteidz pašu autoru, bēg no tā un raisa autorā un skatītājos sajukumu, savā ziņā sēj viņos domstarpības. Citādi radošais darbs būtu bezjēdzīgs, jo kādēļ nodot vēstījumu, kas jau ticis nodots? Manā skatījumā, mākslas darbs ir iedzīvītas intuīcijas izteiksme, tā gandrīz nevienam neko nav parādā: radot pasauli, izgudrojot to, radītājs atklāj to pats sev.

Dramaturgs, kurš pārlieku kontrolē to, ko dara, vai dzejnieks, kura radošā darba nolūks ir vienkārši demonstrēt vienu vai otru lietu, galu galā saraksta sevī noslēgtu darbu, norobežotu no tā dziļākajām vērtībām. Tas vairs nav dzejnieks, tas ir skolotājs. Es esmu ļoti piesardzīgs ar teātri, ko dēvē par didaktisku, jo didaktika nogalina mākslu... un izglītību: visu laiku viena vienīga bezjēdzīga malšana! Ideologi, kas ir staļiniskāki par pašu Staļinu, pat daži ievērojami dramaturgi, grib glābt vai izglītēt pasauli par katru cenu. Bet mēs labi zinām: tiklīdz reliģijas runā par dvēseles glābšanu, tām prātā, pirmkārt, ir elle, kurp vajadzētu doties dvēselēm, kas nostājas pret glābšanu; mēs arī zinām, ka, runājot par izglītību, mēs ļoti ātri nonākam pie pāraudzināšanas, un mēs visi zinām, ko tas nozīmē. Visādi pārraugi, audzinātāji un pāraudzinātāji, tik dažādu ticību propagandisti, teologi un politiķi veido nomācošu spēku, pret kuru māksliniekam jācīnās. Esmu uzskatījis par savu pienākumu vairākas reizes uzstāt uz to, ka saprāta dzīvi, bet jo īpaši teātri, apdraud divas lietas: buržuāzijas garīgā apātija, no vienas puses, un, no otras puses, politisko režīmu un kustību tirānija, citiem vārdiem sakot, visdažādākās buržuāzijas gara izpausmes. Un ar buržuāzijas garu es domāju konformismu no augšas, no lejas, no kreisās, no labās puses, buržuāzijas, bet arī sociālistisko nereālismu, sastingušas konvencionālas sistēmas. Diemžēl bieži sliktākā buržuāzija ir antiburžuāzijas buržuāzija. Es prātoju, vai māksla varētu sasniegt šo atbrīvošanos, no jauna iemācīt prāta brīvību, pie kuras esam vai neesam raduši, kuru esam aizmirsuši, bet kuras zaudējumu izjūt gan tie, kas uzskata sevi par brīviem, tādi neesot (viņus kavē aizspriedumi), gan tie, kas domā, ka viņi nav vai nevar būt brīvi.

Un tomēr šķiet, ka man ir taisnība, domājot, ka tieši avangarda teātris ir teātris, kas dotu ieguldījumu brīvības jaunatklāšanā. Man tūlīt pat jāpiebilst, ka mākslinieciskā brīvība nekādā ziņā nenorāda uz likumu un normu ignoranci. Iztēles brīvība nav bēgšana iedomās, tā

nav glābšanās, tā ir uzdrīkstēšanās un izdoma. Izgudrot nenozīmē izvairīties, tas nenozīmē bēgt. Iztēles ceļi ir neskaitāmi, izdomas spēkam nav robežu. Tieši pretēji, ceļš ir slēgts tikai tad, ja nokļūstam šaurajās robežlīnijās, ko sauc par kaut kādām tēzēm, un realisms, sociālais vai ne, tieši veido šo strupceļu. Tas jau ir iznīcis, tā atklāsmes izbalējušas, tas ir akadēmisks un konvencionāls, tas ir cietums.

Runa Sorbonnas universitātē, 1960. gada martā, "Maison des lettres" aizbildnībā

No franču valodas tulkojusi Agnese Kasparova.
Darba tulkojumu un izdošanu atbalstījis VKKF.