

B

810.09

Rudertis, J.

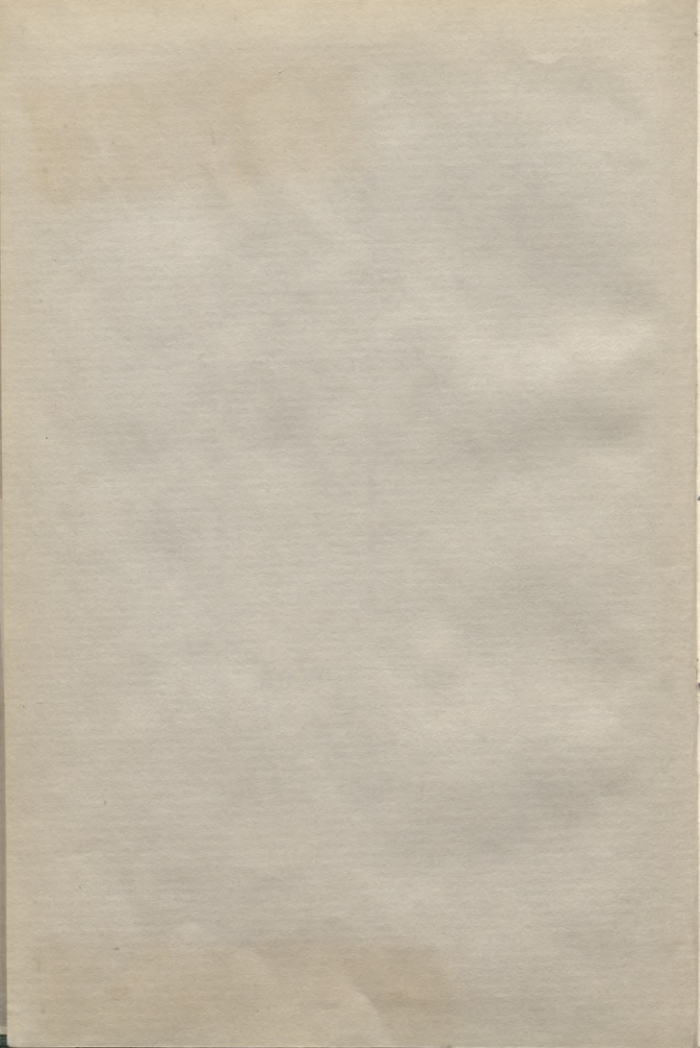
R

90 - 34.394.

Kyrgyzstan National Library

1959. gada 24. martā

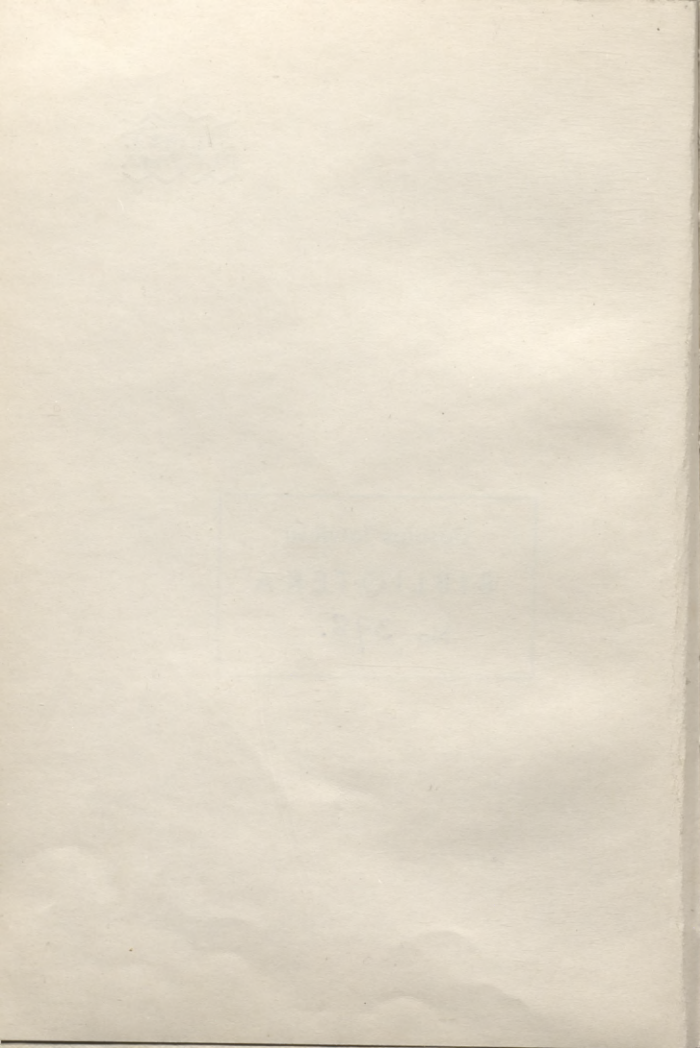
Terentijevs



ZIEMEĻ  
DLAZMA

Upsālas latviešu  
BIBLIOTEKA

No 398.



B  
810.09

B

JĀNIS RUDZĪTIS

# RAIŅA RITMI

FORMAS STUDIJA



**ZIEMEĻBLĀZMA**

JĀNIS ABUČS

1958

Pieminot Raiņa 25. nāvesdienu, šis Jāņa Rudziša studijas pamatversiju 1954. gada 12. septembrī godalgoja Raiņa un Aspazijas piemiņas fonds Stokholmā.

LATVIJAS VALSTS  
BIBLIOTEKA

90— 34394~

Printed in Sweden  
Västerås 1958  
Västmanlands Folkblads Tryckeri

## Priekšvārdi un paskaidrojumi

Teorētiskim Raiņa versifikācija ir interesanta viela, kuŗas pētīšana vispirms, protams, pievērš uzmanību šī dzejnieka darbu aistētiskajiem elementiem. Bet bez tam iedziļināšanās Raiņa pantu vīšanas mākslā viegli saistās ar svarīgiem faktiem visā mūsu dzejas formu vēsturē un latviešu versifikācijas īpatnībās. Taču, rakstīdams priekšvārdus Krauklītīm un paskaidrodams, ar ko šī „panāknieku dziesma” pantmēra ziņā atšķiras no Pūt, vējiņi! un Zelta zirga, 1925. gadā autors ir piebīdis: „Gan redzu, ka mūsu literātūrzinātniekus tas neinteresē, bet varbūt kādu domīgu lasītāju.” — Rūgta, bet pamatota ironija! Rainim gan tika piešķirts latviešu lielākā dzejnieka gods, kas pastāv vēl šobaltdien, bet tas notika vai vienīgi viņa darbos rodamo nacionālo, sociālo un filozofisko ideju labad. Par ideju atklāsmes formu Raiņa dzīves laikā latviešu kritika, literātūras teorija un vēsture ir ieminējusies reti, lielāko tiesu vispārīgās frazēs, apstājoties pie atsevišķām parādībām. Laikā, kas mūs šķir no Raiņa nāves, stāvoklis maz mainījies.

Noskaidrot jautājumus, kam sakars ar metriku un ritmiku, nebūt nenozīmē nodoties tikai kabineta teorētizēšanai. Tādam darbam var būt un ir arī praktisks mērķis, kas attiecas uz saistītā valodā sacerētās dzejas priekšnesumu, jo te gadās sadurties ar nepatīkamiem maldiem. Kā zināms, jau Gēte 1791. gadā, atklājot Veimāras teātri, ir žēlojies par ritmofobiju, kas sākot pārņemt kā aktierus,

tā teātra publiku. Tāpat Fr. Šillers savā laikā sācis nopietni pārdomāt, vai vērts sacerēt darbus saistītā valodā, jo deklamētāji darot visu, lai panta uzbūvi sagrautu. Diemžēl, arī Raiņa dzeja aktiešu un deklamētāju mutē ne katrreiz ir skanējusi tā, lai klausītāji saņemtu pilnīgu aistētisko pārdzīvojumu ar nebojātu ritmu. Tāpat tas, protams, ar citu dzejnieku dzejas priekšnesumu. Arī mūsdienās un latviešu apstākļos iemesls žēloties par ritmofobiju, kas izpaužas gan priekšnesuma naturālismā, pārspilēti loģificējot dzejas valodu, gan maldīgi saprastā padevībā optiski tveřamām formulām, aizmirstot, ka šais pantmēra formulās organizēts ritma bagātais raksts.

Esmu pateicīgs Raiņa un Aspazijas piemiņas fondam, kuŗa centieni, gatavojoties uz lielā dzejnieka 25. nāvesdienas atceri, 1954. gadā mani pamudināja pievērsties Raiņa versifikācijas problēmām. Jāpateicas arī žurnālam Ceļa Zīmes, kas 1954. un 1955. gadā atvēlēja daudz telpas mana toreizējā darba publicēšanai. Ierobežoties tomēr vajadzēja, un Raiņa ritmi Ceļa Zīmēs varēja parādīties tikai saīsinājumā, pie tam ar nepatīkamām iespaiduma klūdām, par ko vainojami apstākļi, ne žurnāla redakcija.

Pa šiem gadiem laimējies iegūt jaunus materiālus, kas liek pārstrādāt un papildināt 1954. gada versiju. Šur tur korrigēta un papildināta arī teorētiskā pieeja. Tādā ziņā Raiņa ritmi te krietni vien atšķiras no tā, kas veikts 1954. gadā. Bet joprojām savu darbu dēvēju tikai par studiju. Tas nozīmē, ka Raiņa ritmikas un jo vairāk latviešu vispārīgās ritmikas pētišanā uzdevumu vēl atliku likām. Būtu sasniedzis daudz, ja mans darbs ierosinātu uz jaunu ceļu meklēšanu diezgan sastingušajā latviešu dzejas teorijā. Vienalga kā, mūsu literārā kultūra prasa, lai turpinātos ne vien dzejnieku, bet arī teorētiķu darbs, un visvairāk to veicina publicēšanas iespējas. Ziemeļblāzmas apgāds, izdodot Raiņa ritmus, ir sagādājis izcilu piemēru trimdas grāmatniecības varonīgajai misijai. Apgāda īpašnieks Jānis Abučs, gribētos teikt, šai gadī-

jumā pelnījis daudz vairāk nekā tikai ar manām interesēm saistītu pateicību vien.

Izmantotā literatūra minēta grāmatas beigās. Te dodami paskaidrojumi par studijā lietātajiem grafiskajiem simboliem. — Kvantitātes parādīšanai paturētas antīkajā metrikā praktizētās zīmes; skaidrības labad tikai piebilstams, ka — ir 3 moru, bet ˘ 4 moru zīme. Ritma pauzes simbols ir ^, bet pauzes kvantitāte aiz tehniskiem iemesliem nav grafiski attēlota. Vajadzības gadījumā par to paskaidrots ritma aprakstā. Ar ˘ apzīmēta uzsvērtā zilbe, bet ar x neuzsvērtā. Galveno (skaidrāko, toniski augstāko) uzsvaru rāda akūts ( ´ ), palīga (klusāko, toniski zemāko) uzsvaru — gravis ( ` ). Ritma posmu robežas un cezūras, kā parasts, attēlo stateniskās svītras.

Upsalā, 1958. gada Lieldienās.

Jānis Rudzītis.



## Formas dzejnieks

1913. gada 19. janvārī Rainis raksta savā piezīmju grāmatā: „Dzejas bezformība ir tikai pārejošs stāvoklis, kad vielu vēl neprot ieliet cietā formā... Nevienai vielai pietiekoša mākslas forma nav proza” (citēju pēc K. Dziļlejas izrakstiem). Ja otram teikumam pieredze pretosies, tad savukārt abi teikumi ir viena no daudzajām liecībām par uzskatu, pie kuŗa Rainis turējies savā radošā darba lielum lielajā daļā. Viņš ir formas dzejnieks, šai gadījumā ar formu saprotot izteiksmes elementus, kas piederas saistītai valodai un tāpēc ietelpināmi metrikas un ritmikas novadā. Šādā nozīmē formas problēmas Raini nodarbinājušas kopš ģimnazista un literārās darbības sākuma gadiem.

Jau 1897. gadā pabeigtajā Fausta tulkojumā bez visa cita ievērojamas ir arī Raiņa sekmes, saskaņojoties ar Gētes traģēdijas ritmisko dažādību. Šai ziņā Fausta tulkojums ir pirmais poliritmijas paraugs latviešu saistītajā valodā. Salīdzināšanas nolūkā ieteicams iepazīties, piemēram, ar II daļas 3. cēlienu, uz ko Rainis pats vērs̄ lasītāju uzmanību, tulkojuma komentāros paskaidrodams, ka tas sacerēts „pēc grieķu parauga t.s. jambiskos trimetros (sešpēdu jambos), kuŗos rakstītas visas grieķu traģēdijas, tad trochajiskos tetrametros, iekaisot kuŗa dziesmas brīvos ritmus, grieķiem pakaļtēlojot.” Redzams, ka tulkojumā šī cēliena ritmiski sarežģītā struktūra atveidota gandrīz ar pedantisku precīzītāti. Un vispār Raiņa tulko-

tais Fausts arī no ritmikas viedokļa liekams blakus Gētes oriģinālam.

Tulkojot Faustu un uz šo darbu gatavojoties, Rainis radās izdevība un vajadzība noskaidrot versifikācijas tradīcijas un dažādās pārvērtības vācu dzejā. Iegūtās zināšanas, protams, lieti derēja ne tulkošanas nolūkiem vien. Tās varēja dot jaunas ierosmes, domājot arī par pašu latviešu pantu mākslu. Jāspriež, ka, nodarbojamies gar Faustu, Rainis varbūt ir bijis pats pirmais latviešu dzejnieks, kas apzinīgi, teorētiski sagatavots, novērsies no maldiem, it kā saistītā valoda katrā ziņā prasītu tikai uniformētu ierindas ritmu, kur uzsvaram „pēdas” apjomā pakļaujams vienāds zilbju skaits vienādā secībā (intuitīvi šo maldu irdināšana latviešu versifikācijas vēsturē sākusies jau daudz agrāk). Ja tas tā būtu, tad Rainis latviešu dzejā tuvojas apmēram tādai pašai lomai, kāda vācu dzejā pieder Klopštokam, kas nostājās pret Opica pseudoklasiskajām schēmām, un Gētem, kas atkal cēla godā nicīgi par „Knittelvers” iedēvēto senvācu pantu. Raiņa Tālo noskaņu chronoloģija, kaut gan tā ir tikai aptuvena, liecina, ka tieši tajos dzejoļos, kas varētu būt radušies ap Fausta tulkošanas un šim nolūkam veltīto studiju laiku, viņš sāk attālināties no tradicionālo trochaju, jambu, amfibrachu, daktilu kārtnajām formulām. Turpmāk šī attālināšanās parādās arī Raiņa drāmās, sagādājot neierastu akustisku efektu. Tā Jānis Grīns sarunā ar šīs studijas autoru atcerējās, ka, pirmo reizi lasot vai klausoties Pusideālista un Uguns un nakts tekstu, viņam licies kaut kas savāds šo darbu ritmikā. Savādums toreiz palicis nenoskaidrots, bet bijis ļoti pievilcīgs.

Tālāk zināms, ka Rainis ievieš latviešu dzejā jaunas oriģinālstrofas (piemēram, ar Karaļmeitu, ar Uguns un nakts prologu), bet dzejoļu uzbūvē — jaunu kanonu („saīsinātais sonets”). — Ar Induli un Āriju, kā arī ar Jāzepu un viņa brāļiem, latviešu literātūrā dots pilnīgā-

kais segums tradīcijai par piecu uzsvāru jāmīem kā „lielā stila” klasiskās drāmas formu. Bet Pūt, vējīņī!, Spēlēju dancoju, Krauklītis, fragmentāri arī Daugava, ir līdz tam nebījuši, tāpēc literātūras vēsturē un teorijā reģistrējami un vienādi vai otrādi vērtējami eksperimenti ar tautasdziesmu formu drāmatiskā dzejā. — Vienmēr alkatīgi interesēdamies par svešu tautu versifikācijas un strofikas tradīcijām, Rainis gan ar tulkojumiem, gan oriģinālsacerējumiem ir skandinājis latviešu dzejā ne vien antīkās strofas un internacionālīzētos romāņu kanonus, bet, piemēram, arī lietuvju romanču pantus, spāniešu, somu (Kalevalas) un serbu trochajus, stilīzēta krievu bīlīnu ritma rīndas. Pēc dzejnieka J. Plauža domām (sk. literātūras sarakstu!) Raiņa dzejā esot panti, kas atgādina dažas strofas persiešu, armeņu, ķīniešu un citu austrumtautu lirīkā.

Pat Raiņa bērnu dzejoļi Zelta sīetiņā un citās grāmatās, — dzejoļi, kas liekas esam ātras improvizācijas augļi, ritma jautājumu pētīšanai sagādā daudz materiāla. Jo vairāk tas sakāms par Dagdas piecām skiču burtnīcām (Addio bella, Čūsku vārdi, Uz mājām, Sudrabota gaisma, Meness meitiņa), šo Raiņa lirīkas pašu intīmāko daļu. Jāatsauc J. Veseļa apgalvojums (Latv. rakstn. vēsture, 69), it kā šajās grāmatās Rainis būtu „kļuvis nevērīgs pret katru dzejas formu.” Ja varbūt rastos šaubas, vai ritma pētīniekam ir kāda daļa gar īsajām impresijām, kas tur lāgu lāgiem izmētātas un šād tad aptver tikai dažus vai pat vienu vienīgu vārdu, tad nevar paiet garām tam, ka Dagdas skiču burtnīcās ir lielāks vairums antīko strofu, klasīsko (Dantes) tercīnu, saīsināto sonetu. Pēdējie tur parādās arī jaunā paveidā. Bez tam krājumā Addio bella sastopams tāds retums Raiņa dzejā kā Petrarckas soneta formā sacerētais dzejolis Lūk, padre...

Pūt, vējīņī! prologā teikts:

Tās gaŗi elstās sēri jautrās skaņas,  
Kam līdzī mīļu pasaulē vairs nav,  
Man mieru nedeva šos gaŗos gadus.

Ar vārdiem „gaŗi elstās”, kas raksturo vecās latviešu laivinieku dziesmas skaņas, dzejnieks taču te domājis šo skaņu kvantitatīvās īpašības, tāpat kaut ko tādu, kam sakars ar dziesmas ritmu. Tas nav devis miera gaŗus gadus, līdz radusies pati populārākā Raiņa luga. Arī tāpēc Rainis ir bijis tipisks formas dzejnieks, ka tāpat kā daudziem citiem pasaulē pazīstamiem dzejniekiem viņam ne retu reizi radošais darbs sācies aiz formas prasībām, kad, piemēram, dzimis kāds gluži abstrakts ritms, kas gaida savu atklāsmi ar vārdos paužamo saturu. Šādā sakarā literatūras vēsture un teorija reģistrējusi krietnu skaitu atzišanos. Jaunākos laikos atzīmējami, piem., Pola Valerī teikumi (Deutsch-Francösische Rundschau II, 1929, 709; citēju no V. Kaizera Das sprachl. Kunstw.): „Kopš dažiem gadiem es biju kāda noteikta ritma apsēsts, kas iespiedās apziņā arvien dziļāk. Likās, ka tas grib pieņemt veidu, bet to tas nevarēja citādi, kā tikai aizņemoties zilbes un vārdus saskaņā ar to mūzikālo saturu...” — Gaužām līdzīgi skan Raiņa atzišanās 20. gadu sākumā, atbildot uz P. Birkerta aptauju (sk. literatūras sarakstu!): „Dažreiz man tāds ritms neliek miera un skan cauru dienu kā kaila forma bez noteikta satura.”

Par to, kāds pārdzīvojums rodas, piemēram, no saistītā valodā sacerētas drāmas, ja priekšnesumā ievērots ritms, tāpat par to, kā Rainis vēlētos dzirdēt Uguni un nakti, rakstīts viņa 1911. gada vēstulē Jaunā Rīgas teātra valdes loceklim K. Ķirpēnam (Literārais mantojums I, 293—295): „Uguns un nakts pēc sava veida ir vistuvāk sengrieķu drāmām un Šillera Braut von Messina. Arī minētās drāmas domāja iekārot izrādēm ar mūziku, bet tas neizdevās un nevarēja izdoties. Viņas un Uguns un nakts ir runājamas, ne dziedāmas... Mūzika ir tikai nedaudzām vietām, piem., II cēl. gaviļu un kāzu

dziesma, tāpat III cēl. jauneklā dziesma, V cēl. dzīru dziesma... Visas citas dziesmas ir runājamās... Ka runājot šādas lugas spēj atstāt iespaidu, to es rakstot tikai cerēju, bet tad es pārlicinājos, ka Braut v. Messina runāta (arī koņi un t.s. dziesmas) taisni satrieca ar savu lieliskumu... Arī Ugunī un naktī tātad var runāt visas dziesmas un koņus... Tad lielas pūles būs vispār ar pantu runāšanu; tos laikus, kad es dzirdēju uz skatuves pantus, tie tika runāti ļoti nepilnīgi, vai nu kā vienkārša proza, vai atkal skandēti..." — Pēdējā teikumā dzejnieks tātad aizrādījis uz to pašu, par ko tika runāts mūsu studijas priekšvārdos: Saistītā valodā sacerēta dzejas darba priekšnesums ir nepilnīgs, ja dzejas valodu pārspilēti loģificē (pārvērš par vienkāršu prozu), vai arī ja ievēro tikai pantmēra formulas (skandē). Rainis vēlas dzirdēt ritmisku runāšanu, kas ļautu sajust dzejas mūzikālītāti, iztiekot bez valodas pakļaušanas mūzikai tiešajā nozīmē.

## Pantmērs un ritms

Piemēra labad ieklausīsimies uzmanīgāk divrindēs, ar ko beidzas visiem zināmie Raiņa dzejoļi Kalnā kāpējs un Pats:

- 1) Visapkārt tevi ledains vairogs segs,  
Bet visas zemes ilgas krūtīs degs.
- 2) Pats cīnies, palīdz, domā, spried un sver,  
Pats esi kungs, pats laimei durvis ver.

Abās divrindēs pilnīgi vienāds zilbju skaits. Tikpat vienāds uzsvaru daudzums, un uzsvari abos gadījumos vienādā virzienā organizē zilbju atlernāciju. Citiem vārdiem, abām divrindēm vienāds *p a n t m ē r s*, un ar vis-elementārākajām zināšanām metrikā katrs pateiks, ka šis pantmērs ir piecpēdu jamps. Bet tikpat elementārs ir fakts, ka katra divrinde kā saistītās valodas organizācija skan citādi. Atšķirīgo skanēšanu tātad nav noteicis pantmērs, jo tas abos gadījumos vienāds. Kā redzams, ir bijis kāds cits faktors, kas radījis dažādību vienādumā. Šis faktors saucams par *r i t m u*, kas arī vienāda pantmēra gadījumā var atšķirties.

Ritms ir jēdziens, kas aptver visai sarežģītu saturu. Latviešu dzejas teorijā kā pētīšanas priekšmets tas visumā pamests novārtā. Ieviesies arī paradums ritmu vienādot ar pantmēru jeb metru. Liekas, tas tā varētu būt tāpēc, ka pseudoklasiskā dzejas teorija, kas metrikas

nozārē visnotaļ pievērsusies pantmēriem un kanoniskajām strofām, kas tāpēc paradusi rīkoties tikai ar ritmizēšanas kārtnajām, vispārīgajām schēmām (trochajiem, jambiem, daktiliem, anapaistiem), latviešu praksē dzīvo gaŗāku mūžu nekā citur. Dzīvo par spīti tam, ka arī Ludis Bērziņš, kas pats gan nav paguvis iet tālāk par pantmēru pētījumiem, gluži pareizi ir aizrādījis (Ievads, 36), ka „ne katrā ritumā varēsim izšķirt noteiktus metrus. Ritmika ir plašākais jēdziens, metrika šaurākais.”

Toties lielo tautu saistītās valodas pētnieki, no kuriem te izcilā vietā jāmin vācu fonētiķis Ed Zīverss (Seivers, 1850—1932) un viņa atziņu paplašinātājs Francis Zārāns (Saran, 1866—1931), demonstrātīvi pasvītŗādami jēdzienu „ausu filoloģija” un tikpat demonstrātīvi vērsdamies pret pseudoklasiskajām schēmām, mēdz ironizēt par „papīra metriku”, no kuŗas strauji jāattālinās, lai jo rūpīgāk analizētu ritmu kā saistītās valodas dabisko pazīmjū kopu.

Pieskaroties jautājumam, kādā ziņā pantmērs atšķiŗas no ritma, Zārāns devis ļoti radikālu atzinumu. Pēc viņa domām pantmērs jeb metrs nav nekas cits kā vairāk vai mazāk zinātnisks jēdziens, tīrs domu priekšmets, kaut kas gluži abstrakts, tātad kaut kas tāds, kas nav pašā dzejā, bet ārpus tās. Kā citi līdzīgi jēdzieni tas der, lai labāk varētu pārrēdzēt un noteikt ritmisko formu lielo daudzumu. Pantmērs, saka Zārāns, kalpo klasifikācijai, pantmērs ir tikai viena vai otra veida vispārīga ritma apzīmējums (Deutsche Verslehre, 147; Deutsche Verskunst, 41).

Protams, ka pantmērs dzejā galu galā ir tas pats, kas taktis mūzikā, — sadalījums, pie kuŗa komponisti sākuši turēties kopš 17. gadsimta. Labi zināms, ka takts svītras tikai līdz zināmām robežām spēj raksturot mūzikas ritmu struktūru, bet bieži vien nav nekas vairāk kā optisks malds, kas šos ritmus saskalda neorganiskos posmos. Un

tāpat maldināt var tās svītras, ko mēdz vilkt, lai kādu dzejas rindu sadalītu pa pantmēra pēdām.

Bet ironizēšana par „papīra metriku”, pantmēra schēmu rigoroza noraidīšana, cenšanās izdibināt ritma parādības bez palīdzības, ko neapšaubāmi sagādā arī tradicionālā metrika, — tas itin viegli var veicināt aizklišanu jaunās abstrakcijās. Kaut arī metrika resp. pseudoklasiskā metrika daudz runā par schēmām, kas vieglāk nekā ritma struktūra attēlojamas uz papīra un tāpēc optiski tveramas, šīm schēmām gadsimtu gaitā bijusi un arvien vēl ir ļoti ievērojama nozīme dzejnieka radošajā darbā. Tas pats Francis Zārns, „papīra metrikas” sirdīgais nīdējs, spiests atzīt: „Tā kā cilvēks, tiklīdz viņš prot lasīt un rakstīt, vienmēr labprātāk strādā ar acīm nekā ar ausīm, tā kā viņš to, ko redz, vērtē par objektīvu, bet to, ko „tikai” dzird, pasludina par subjektīvu, tad būtu brīnums, ja arī ritmikā un metrikā panta optiskajai aintai nebūtu svarīga loma” (Deutsche Verslehre, 212). Pats svarīgākais, ka optiski tveramās pantmēra schēmas izveidojušas un nostiprinājušas savu versifikācijas sistēmu, kurā radušies ārkārtīgi ievērojami dzejas darbi. Daudzi slaveni dzejnieki — arī Rainis — daudzos gadījumos pieraduši dzejot „metriski” un domāt par pantmēriem, tāpat kā komponisti domā par taktīm, labi apzinādamies to ierobežoto nozīmi. Kur saduļamies ar iepriekš minēto versifikācijas sistēmu, tur pieradums dzejot „metriski” allaž ir varējis ietekmēt arī ritma struktūru, un jāšaubās, vai apgalvojums, ka pantmērs ir tikai domu priekšmets, kas der vienīgi klasifikācijai, būtu pieņemams bez atkāpes. Runājot par tautasdziesmu metriku, man pašam ir gadījies teikt, ka pantmērs salīdzināms ar velkiem, ko piepilda ritma audi. Līdzīgas ir V. Kaizera domas: „Metriskā schēma līdzinās kanevai, kas pabeigtā izšuvumā nav vairs redzama, bet ir ietekmējusi (raksta) virzienu, struktūru un pavedienu ciešumu” (Das sprachl. Kunstw., 242). Ja vēlreiz atgriežamies pie L. Bērziņa aizrādījuma, ka „ne

katrā ritumā varēsīm izšķirt noteiktus metrus", ka „ritmika ir plašākais jēdziens, metrika šaurākais", tad rodas loģisks secinājums, ka, runājot par ritmiem, ne katrreiz iemesls domāt par pantmēriem, bet, runājot par pantmēriem, vienmēr būsīm ko teikuši arī par ritmiem.

Tātad pantmērs nav svītrājams jēdziens, un arī šai studijā būs itin daudz jārunā par pantmēriem, strofām un dzejoļu kompozīcijas veidiem gluži tradicionālā garā. Bet bez tam ir vēlēšanās iet kaut cik tālāk, lai vedinātu ieklausīties Raiņa dzejas ritmiskajā saturā plašāk, dziļāk, nekā tas iespējams, paliekot pantmēra schēmu robežās. Saskaņā ar šādu mērķi vispirms noskaidrojami vairāki principiālas dabas jautājumi ritmikas un metriķas novadā, gan aizbildinoties, ka notiks apstāšanās tikai pie pašiem galvenajiem. Piemēri, cik vien iespējams, tiks izraudzīti no Raiņa dzejas, lai tā paliktu studijas temata tuvumā. Piebilstams, ka šī nodaļa būtu nevajadzīga, ja latviešu dzejas teorija varētu lepoties ar attiecīgiem priekšdarbiem, vispār ar atzīstamiem pētījumiem ritmikā, bet bija jau runa par to, ka tā ir neizpētīta zeme.

1) UZSVARU PAKĀPENĪBA. Zilbju uzsvēršana vai neuzsvēršana, citiem vārdiem — uzsvars vispār, ir latviešu versifikācijas sine qua non. Atkarā no tā, kādā kārtā mijas uzsvērtās zilbes ar neuzsvērtajām, radušās visas mūsu kārtno pantmēru schēmas. Pantmēra ikti šais schēmās ir reizē arī svarīgākie ritma faktori. Bet, kamēr pantmēra schēmās ierasts domāt tikai par uzsvariem vispār, ritmikā pievēršama uzmanība uzsvaru dažādumam. Ir taču tā, ka gan sarunu valodā, gan prozas priekšnesumā uzsvērtās zilbes izrunājam ar nevienādu skaļuma un augstuma pakāpi (jo kāda zilbe skaļāka, jo augstākā tonī to vedas runāt, tāpat otrādi). Kad valodas emocionālitate pieņemas — un dzejas valoda parasti ir ar paaugstinātu emocionālitate — uzsvaru pakāpenība vēl vairāk jūtama.

Tādā sakarā domāsim, piemēram, par Raiņa Karaļmeitas pirmo strofu:

Tanī niknā dienā  
Asins šļācot šķīda:  
Grima zemē pils un karaļmeita.

Metrika konstatēs, ka pirmajās divi rindās katrā pa trim, bet trešajā — pieci uzsvari; protams, tikpat daudz trochaju pēdu. Bet ar to, diemžēl, nebūsim vēl tikuši diez cik tuvu klāt tam, kas, domājot par uzsvariem, raksturotu šīs strofas r i t m i s k o saturu. Pantmēra schēma un strofas iekārta, ritmiski neatdzīvināta, atbalsta tikai vienmuļu „pantiņa skaitīšanu” ar nivelētiem uzsvariem, kāda dzirdama, piemēram, no nobijušās bērna mutes pie Ziemsvētku eglītes. Pavisam kas cits kļūs dzirdams, ja strofas deklamācijā tiks ievērota uzsvaru pakāpenība:

										pils
Ta		A			Gri				ka	
	die			šķī						mei
nik		šļā			ze					
nī	nā	nā	sins	cot	da	ma	mē	un	raļ	ta

Neuzsvērtās zilbes šai attēlojumā iespīestas zem apakšējās līnijas, bet uzsvērtās paceltas virs četrām dažāda augstuma līnijām. Attēlojums nav uzlūkojams par pilnīgi precīzu, jo diezgan droši sakāms, ka uzsvaru pakāpenība vēl vairāk niānsēta. Tas tomēr palīdzēs saprast, ka strofas ritmiskā viļņošanās, kur ir savas viļņu galotnes un ieplakas, rodas jau nu ne tikvien tāpēc, ka uzsvērtas zilbes mijas ar neuzsvērtām, bet jo vairāk tāpēc, ka uzsvariem ir dažāds spēks. Šis apstāklis nav iedomu auglis. Kā pasvītrā V. Kaizers (Das sprachl. Kunstw., 249), tikai tad, kad uzsvēram „nevienādi”, strofa iegūst ritmisko dzīvību. Protams, dzejnieks vienīgi pavisam retos gadījumos (ar teksta retinājumu, piemēram) būs norādījis uz kāda uzsvara intensitāti. Tātad uzsvaru pakāpenība uzmi-

nama, un uzminēšanu allaž apdraudēs subjektīvisms, bet parādības nozīmi tas nemazina.

Tā kā katrā gadījumā te nav iespējams nodoties uzsvaru dažādumu izsvēršanai, tad turpmāk, ja vien nerādīsies īpaša vajadzība, uzsvaru pakāpenība tiks pieļaujamā veidā izlīdzināta, runājot vienīgi par divi pakāpēm — par galvenajiem un palīga uzsvariem (sk priekšvārdus!).

2) TEMPS. Mūsu luterāņiem ir visai populāra kulta dziesma Pie rokas ņem un vadi, Kungs, mani pats, ko mēdz dziedāt korāļos ierastā tempā. Bet pamēģiniet dziesmas melodiju „trallināt”, teiksim, divreiz ātrāk, — tūliņ būs pagaisis tās sakrālais raksturs, un melodijas ritms atgādinās marša, dejas vai rotaļas mūziku. Savukārt pavisam citāda rakstura mūzikas ritms radīsies, ja tautasdziesmu Bērīts mans kumeliņš dziedāsim korāļu tempā. Līdzīgas perversijas iespējamās dzejas priekšnesumā. Tātad temps ir faktors, kam metrika mēdz iet garām, kam nav lomas pantmēra struktūrā, bet kas iedarbojas uz ritmu un asociējas ar pārdzīvojuma raksturu. Citādi jau nevar būt, jo ritms nav šķīrams no laika plūsmas, ritms izpaužas laikā, ritms ir kustība, „ritēšana” (dzirdami pamatoti aizrādījumi, ka tikai metaforiski var runāt par ritmu gleznās vai celtnēs, kur taču viss sastindzis). Ir tad svarīgi, ar kādu ātrumu katru reizi noris ritmiskā kustība. Vispirms to noteiks dzejoļa saturs. Nebūs pareizi, ja ievada dzejoļus poēmai Ave sol! lasīs gluži tādā pašā tempā, kādu prasa dzejolis Pats. Pirmajā gadījumā lieti derēs kaut cik straujāks, otrā — kaut cik lēnāks lasījums. Visumā iespējams runāt arī par to, ka katram dzejniekam jūtams savs pamattemps. Taču Raiņa dzejas priekšnesumā, nedomājot par izņēmuma gadījumiem, allaž vajadzēs ieturēt lēnāku tempu nekā Aspazijas dzejā, bet savukārt ātrāku nekā Zinaīdas Lazdas dzejā.

Liekas, ir iemesls apgalvot, ka Raiņa dzejas pamattempis apzīmējams ne ar „allegro” vai „lento”, bet ar „moderato”. Beidzot svarīgi atgādināt, ka, tāpat kā mūzikā, dzejas ritmos visai bieži būs nepieciešami paātrinājumi un palēninājumi, jo tikai retos gadījumos pantmēra schēmā iekļautās zilbes ļausies runai ar vienmērīgu tempu. Piemēram, Ave sol! ievada pirmajā rindā „To seno dziesmu — kā lai viņu saucu,” aiz cežūras (domzīmes) iestājas paātrinājums.

3) PAUZES. Pantmēra schēmās mēdz ievērot tikai skanošās vērtības (zilbes). Turpretim ritma struktūrā nav aizmirstamas arī pauzes. Par to Zārans (Deutsche Verslehre, 176): „Ritmiskās vērtības var aizstāt ar pauzēm... Šīs pauzes ritma sistēmā ir tikpat svarīgas kā skanošās vērtības. Tās ir arī tāpat mērījamas”. — Piemēra labad analizēsim ritma sistēmu sekojošā Raiņa pantā:

Pie klusiem kapiem ejam,  
Nav tālu jāstaigā,  
Mēs savus mīļos rodam  
Ikkatrā atmatā.

Ja katra rinda te ir ritmiska vienība (kols), tad tās tomēr neseko viena otrai bez apstājas. Nē, starp tām ir ritmiskas pauzes ar divējādu kvantitāti: Pēc 1. un 3. rindas seko pauze, kas tiecas būt apmēram tik gara, cik gara varētu būt eventuāli sekojoša uzsvērtā zilbe. Turpretim 2. un 4. rindas beigās (ja iedomājamies, ka aiz 4. rindas seko dzejoļa nākamais pants) iestājas pauze ar tādu garumu, kāds varētu būt vēl vienai jamba pēdai, kas pagarinātu tagadējo tekstu.

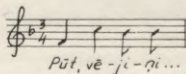
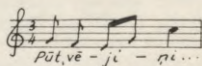
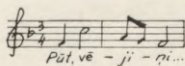
Pauze var aizstāt skanošās vērtības ne rindas beigās vien. Gadīsies, ka ritma sistēma un dzejas saturs prasa

ievērot aptuveni noteicama gaŗuma pauzi rindas iekŗienē,  
kā tas, piemēram, ŗai Raiŗa pantā:

Jau lapas dzeltenumā iet:  
Viens putniŗš zara galā dzied:  
ŗir ŗir — ŗir ŗir!

Treŗās rindas vidū (domzīmes vietā) ir pauze, kas gaŗumā aptuveni līdzinās veselai jamba pēdai, tātad abiem iepriekŗējiem vai sekojoŗiem „ŗir ŗir”. ŗis pats piemērs der, lai aizrādītu, ka pauze ir kas vairāķ nekā cezūra, par ko tiek runāts arī metrikā. Cezūra vērtējama tikai kā ļoti īslaicīga pietura, kas jūtāmāķ atdala vienu metrisku posmu no otra (piemēram, domzīmes vietā Ave sol! ievada rindā „To seno dziesmu — kā lai viŗu saucu?”), cezūra neaizstāķ ritma skanoŗās vērtības.

4)KVANTITĀTE. Zilbju kvantitātei nekad nav bijusi loma mūsu versifikācijā vienai paŗai par sevi. Tie vienmēr ir uzsvari, kas kā primārie faktori ritmizējuŗi latvieŗu valodu un noteikuŗi pantmēra schēmas. Bet, ja pantmērs salīdzināms ar velķiem, ko piepilda ritma audi, tad kvantitāte ir iedīrbīģs faktors, kas audumu ornamentē. Mūsu tautasdziesmās trochaju strofa no metrikas viedokļa pavisam nav nacionāla parādība, bet par tādu tā noteikti kļūst no ritmiskas viedokļa ar gala zilbju kvantitātes likumu. Vispār jau ir tā, ka, notiekot uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mijai, pantmēra ikts var gan iezīmēt kāda posma sākumu (trochajos, spondejos, daktilos), beigas (jambos, anapaistos) vai vidu (amfibrachos), tomēr posmos iekļauto zilbju kvantitātes dēļ ritma struktūra arī uzvaru vienāda novietojuma gadījumā var būt daŗāda. Parādības izpratnei palīdzēs piemēri mūzikā. Atcerēsimies, kā tiek dziedāta dipodija „Pūt, vējiŗi” ar divi daŗādām melodijām, teorētiski pielaiŗot vēl treŗo:



Kaut gan visos trijos gadījumos taktsmērs — un taktsmērs ir mūzikas „pantmērs”! — viens un tas pats (trīsdaļīgs), ritms katru reizi cits, jo uzsvaram pakļauto vērtību kvantitatīvā proporcija un novietojums trejāds. Tāpat var gadīties dzejas ritmā. Domājot par kvantitatīvo proporciju un no tās atkarīgo vērtību dažādo novietojumu, ieklausīsimies fragmentā, kas ņemts no Raiņa bērnu dzejoļa Vecmāmiņa:

Kad tiku vecīte  
Es, nabadzīte, —  
Dadzis tev matos,  
Piķis tev mutē.

Pantā imitēti tautasdziesmu daktili, un viegli saklausāms, ka „Dadzis tev” un „Piķis tev” skan  $\cup \cup$  —, kamēr citas trīszilbu pēdas  $\cup \cup \cup$ . Tātad uzsvara pozīcija gan viscaur vienāda, bet ritma ornaments atšķirīgs.

Ja tas tā, tad skaidrs, ka latviešiem kā tautasdziesmās, tā jaunlaiku dzejā vismaz epizodiski iespējami, piemēram, daktili un trochaji kvantitatīvās metrikas nozīmē. Tikai jāpatur prātā, ka ritmizētās valodas zilbju kvantitāte ne vienmēr saskanēs ar gramatisko kvantitāti, jo ritms valodas plūdumu tiecas organizēt tā, ka gramatiski gaŗa zilbe var arī sašaurināties, bet gramatiski īsa — paplašināties.

Latviešu ritma kvantitatīvajā ornamentikā svarīgs ir grieķu metrikas princips par pamatdaļu (chronoi protoi) jeb moru izmantošanu. Proti, šīs pamatdaļas

domātas kā abstraktas laika vienības, ar kuņām pēdas summārās kvantitātes apjomā var dažādi kombinēt. Sekojot šim principam, gaņums (divi moras) ļaujas dalīties uz pusēm, dodot vietu divi īsām zilbēm, bet īsumus var apvienot, lai divi īsu zilbju vietā atrastos viena gaņa. Tā rodas ritmiskie atrisinājumi un savilkumi, — ļoti labskaņīgi, rotaļīgi ritma ornamentikas līdzekļi. Tautasdziesmu ritmika, īpaši daktitos, liecina, ka latviešu rīkošanās ar atrisinājumiem un savilkumiem ir visai parasta. Tie pavisam nav sveši arī jaunlaiku dzejniekam. Bet tādā gadījumā jāuzmanās, runājot par „jauktiem” vai „irregulāriem” pantmēriem. Tāds apzīmējums ne visās reizēs darāms atkarīgs no nevienāda zilbju skaita pantmēra pēdās. Iespējams taču, ka kāda pēda, kas pēc uzsvara vietas un zilbju skaita, atsevišķi ņemot, būtu saucama par trochaju, atrazdamās ritmiski konstruktīvā stāvoklī, nemaz nav trochajs, bet spondejs, kam summārā kvantitāte (četras moras), kā zināms, vienāda ar daktilu. Analizēsim, piemēram, Spīdolas dziesmas sākumu Ugunī un naktī:

Dzer manu dzidrumu  
Avotā,  
Plūc manu mirdzumu  
Ābolā!

Zilbju skaits starp uzsvariem lai neapmāna! Nav jāiedomājas, ka te mītos daktili ar trochajiem un ka tātad būtu jārunā par „jauktu” jeb „irregulāru” pantmēru. Strofas ritma sistēma jeb periods šai gadījumā viscaur ornamentēts ar skanošo vērtību un paužu kvantitātes palīdzību. Ritmizētā valoda sadalās pa vienādiem, simmetriski sakārtotiem posmiem, kur jārunā nevis par daktiliem un trochajiem, bet par daktiliem un spondejiem. Paturot prātā kvantitātes momentu, šī strofa demonstrē

pilnīgi regulāru pantmēru, kas grafiski attēlojams šādā veidā:

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ^ || — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — ^ |

Piezīme: Šai gadījumā katras pauzes kvantitāte — 2 moras.

Kvantitātes prasības ar zināmo gala zilbju likumu jāievēro tautasdziesmu formas imitācijās. Ar kvantitāti kā ornamentikas līdzekli var, protams, rīkoties arī citos gadījumos. Bet visumā jaunlaiku dzejnieks valodas ritmizēšanā domās tikai par uzsvāriem un zilbju skaitu. Kvantitātīvā ornamentika ritmizētajā valodā būs konstatējama kā parādība, kas nav bijusi atkarīga no radošā darba apzinīgās daļas. Rodas jautājums, kā ir ar kvantitāti tādā dzejā, kas nav tautasdziesmu formas imitācija, kas radusies, ievērojot kārtno pantmēru schēmas, tātad dzejā, kur noteiktā secībā mijas uzsvērtas zilbes ar neuzsvērtajām un pantmēra posmu vienādumu raksturo zilbju skaits. — Kamēr nav izdarīti eksperimentāli pētījumi ar fonētikas kabineta aparātiem, no drošas atbildes jāizvairās. Kaut gan nemaz citādi nevar būt, ka gaŗumiem un īsumiem ritma rakstā arī te sava nozīme, pagaidām liekas, ka tā būtu pārāk sīkumaina nodarbošanās, ja censtos apstāties pie katras atsevišķas zilbes kvantitātes. Jāiedomājas, ka ritma analizē kvantitātes momentu neitrālizējam. Tomēr ne vienmēr. Gadīsies, ka sillabiski kārtnajā pantmērā, kur apzinīgi nav domāts par kvantitātīvo ornamentiku, tā tik spilgta, ka katrā ziņā ievērojama, tā var pat neparedzētā virzienā ietekmēt pantmēra schēmas struktūru. Piemēram, Raiņa tragēdijā Indulis un Arija, atskaitot atsevišķus epizodus, valoda ritmizēta piecu uzsvāru jambiskās rindās. Bet, priekškarām atveroties, pirmajā cēlienā Indulis savu monologu sāk šādiem vārdiem:

Ā! Diena aust! — Es saldi aizmirsos...

Ja nav īpaša iemesla analizēt kvantitāti rindas otrā pusē, tad citādi tas pirmajā pusrindā. „Ā!” kā jau interjekcija ir ar uzsvaru. Šī interjekcija pie tam, būdama ļoti emocionāla, savā gaļumā tā paplašināta, ka līdzinās sekojošam vārdam „Diena”, kuļā atkal skaidri jūtams pirmās zilbes gaļums un otras īsums. Tāpat sekojošais „aust” ritmiskajā sistēmā iegulstas ar savu gaļumu. Nedomājot par kvantitāti rindas otrā pusē, Induļa monologa sākums grafiskā attēlojumā šāds:

↘ | ↙ ˘ ↘ || x ˘ x ˘ x ˘

Tātad rindas sākums nav vairs gluži jambisks. Jambam to tuvina tikai apstākļis, ka pirmais uzsvars vājāks nekā otrs.

5) SILLABISMS. Kā zināms, Mārtiņš Opics ar savu Buch von der Teutschen Poeterey 1624. gadā izdarīja apvērsumu vācu versifikācijā, nodibinādams tajā ierindas disciplīnu. Jau 17. gadsimta otrā pusē Opica mācību pārņēma Fīrekers, un 1697. gadā Johans Višmanis, laizdams klajā grāmatu Der Unteutsche Opitz, to teorētiski nostiprināja latviešu dzejā. Ko praktiski nozīmēja ģeniālā dzejnieka Fīrekera pievēršanās Opica mācībai, to labi ilustrē fragments no Lutera Ein feste Burg atdzejuma:

Luters:

Der alt böse Feind,  
Mit Ernst er's jetzt meint,  
Gross Macht und viel List...

Fīrekers:

Tas briesmīgs ienaidnieks,  
Kam grēku darīt prieks,  
Tas gādā nakt' un dien...

Tātad, atmezdams Lutera oriģinālā spēcīgi skaldīto ritmu, kur uzsvari bieži seko viens otram bez tezēm starpā, Fīrekers ir rūpējies, lai neviena arse nepaliktu vientuļa, lai uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes kārtņi alternētu. Opica dzejas mākslas teorija tādējādi rūpīgi ievē-

rota, bet Lutera varenā balss atdzejojumā vairs nav dzirdama.

Kārtnais sillabisms, kur starp uzsvariem vienmēr vienāds zilbju skaits, diemžēl, ieviesis maldīgas domas, it kā ritms stingrā nozīmē prasītu kārtnumu kā pamatnoteikumu, it kā katrā ziņā vajadzētu atkārtoties vienādiem posmiem. Bet pat grieķi un romieši, šie šķietami cītīgi mērītāji, nemaz nav tik konsekventi rūpējušies, lai viņu pantā būtu tikai vienādas pēdas. Ir grieķu metrikā, piemēram, tā saucamie vienpadsmitzilbji (endekasillabi), starp tiem Sapfo un Alkaja rindas, ko pa tradicionālajām pēdām nemaz nemēdz dalīt, jo tad šīs pēdas būtu dažādas. Jo zīmīga izvēle, ko grieķu metrika pieļauj jambu trimetros, kur katra dipodija var sākties gan ar vienu īsu, gan ar divi īsām, gan ar gaŗu zilbi pirmās laika vērtības vietā. Ka vienādu posmu atkārtotānās nav nepieciešama, ka dažādība neraucē, pat neliekas nemaz manāma, tam jo spilgti piemēri mūzikā. Kaut vai tautasdziesmā Spīdēj' manis vainadziņis:

Spī-dej' ma-nis vai-na-dzi-ņis Caur de-vi-ņi glā-žu loģ.

Spī-dej' manis vai-na-dzi-ņis Caur de-vi-ņi glā-žu loģ.

Te tātad nav nevienas takts, kas metriski līdzinātos kādai no blaku taktīm. Bet vai tāpēc melodijas iekārta cietusi, vai nekārtnums traucē? Un, ja mūzikā „jauktie” taktismēri paši par sevi saprotami, tad arī dzejā nekārtns sillabisms uzsvaru pārvaldītajos posmos nav uzlūkojams par traucējumu. Ne vien kvantitāte, bet arī sillabisms pats par sevi ir ritma auduma ornamentētājs. Var būt tīkami, ja vienreiz uzsvaram pakļautas divi zilbes, otrreiz — trīs zilbes, ja citureiz uzsvērtā zilbe ir vienība par sevi,

t.i., ja līdz nākamam uzsvaram neseko neviena neuzsvērtā zilbe. Dažādība, vai tā būtu radusies aiz nevienādas kvantitātes vai aiz nevienāda zilbju skaita, ritma ornamentiku padara bagātāku un bez tam var kalpot kā spēcīgs izteiksmes līdzeklis dzejas saturā paužamā pārdzīvojuma atbalstīšanai. Piemēram, pēdējās rindas Raiņa dzejoli Jūras vaidi:

Es klausos mūžīgos gausos  
Vaidos, kad būs viņiem gals?

Ne vien tas, ka te viens pēc otra virknējas garumi ar divreiz dzirdamo „ū” un ļoti emocionāliem divskaņiem, bet arī kvantitatīvi un sillabiski dažādie pantmēra posmi un ar pārkāpienu („enjambement”) izjauktā rindu simetrija ir teicamā saskaņā ar norisi dabā („jūras vaidiem”) un tās ierosināto pārdzīvojumu, kas pausts šai Raiņa dzejolī.

6) METRISKIE UN RITMISKIE POSMI. Vienmērīgā stiprumā un augstumā gaŗi vilkts tonis nav nedz metrisks, nedz ritmisks. Pat pulksteņa tikšķēšana, ja mehanisms nevainojams, nav nedz metriska, nedz ritmiska. Tā kļūst metriska un ritmiska tikai iedomās, ja atsevišķus tikšķus cenšamies uztvert itin kā stiprākus vai augstākus. Lai soļošanas ritms kļūtu jūtams, mēdz „piespert” kreiso kāju. Tāpat dejās nav sveša kājas piesperšana, plaukstu sasišana, kastānetes u.t.t. Visi šie piemēri atbalsta patiesību, ka par ritmu var runāt tikai tad, ja „ritēšana” sadalās posmos.

Pseudoklasiskā metrika kā pantmēra pamatposmu pieņēmusi pēdu, atkarā no tās rakstura dodot tai trochaja, jamba, daktila u.t.t. nosaukumu. Pārnesti no klasiskās dzejas uz tonisko versifikāciju, šie antīkie termini spiesti atrasties divkosīgā lomā: No vienas puses, tos kalpina pantmēra schēmas raksturošanai, lai pateiktu, pēc

kādas sistēmas mijas uzsvērtās zilbes ar neuzsvērtajām, no otras puses, — rodas vajadzība tos pašus terminus izmantot no ritma viedokļa, lai apzīmētu pantmēra pēdā iekļauto vērtību kvantitatīvās proporcijas formulu. Pirmais uzdevums var kollidēt ar otru, jo gadīsies šad tad aizrādīt, ka, piemēram, pēc pantmēra schēmas būtu jārunā par daktilu, bet pēc vērtību kvantitatīvās proporcijas attiecīgā pēda ir anapaists. Varbūt tieši sarežģītā terminoloģijas problēma latviešu vispārīgās metrikas un ritikas pētīšanu krietni aizkavējusi. Šī studija nav domāta sarežģītās problēmas risināšanai. Liekas bez tam, ka lieti der brīdinājums: Katrs, kas sagatavojies latviešu dzejas teorijā likvidēt antīkos pantmēra terminus, lai iepriekš labi apsveļ, cik ērti būs tos aizstāt ar citiem! Vai nav vienkāršāk šo terminu divkosīgo lomu paciest, kollīzijas gadījumā izlīdzoties ar paskaidrojumu...

Bet ierobežošanās ar antīko pēdu nosaukumu lietāšanu ir noteikti nepieciešama. Tos var paciest kārtņajās schēmās, tātad tur, kur uzsvāru pārvaldīšanai pakļauts vienāds zilbju daudzums un kur uzsvērtās zilbes pozīcija nemainās. Tāpat, protams, lietāsim šos terminus tādā gadījumā, kad kvantitāte noteikusi posmu vienādumu (kā tas bija Spīdolas dziesmas sākumā). Turpretim, ja ritmizētajā valodā nav kārtņas uzsvērtas un neuzsvērtas zilbju mijas, ja arī kvantitātei nav metriskas lomas, tad zināmie termini atmetami, jo praktiski ar tiem nekā vairs nevar iesākt. Piemēram, K. Džīlleja ir klasificējis metriskos tipus Raiņa Tālās noskaņās un Vētras sējā (Raiņa raksti III, 209). Viņš bez jambiem, trochajiem, daktiliem, amfibriem un anapaistiem min arī dzejoļus, kuŗos esot „jambis pārmaiņus ar amfibriem”, „trochajis pārmaiņus ar daktilu” un „irregulārie pantmēri”. Par Rīgas raganas prologu Džīlleja atkal domā (turpat, VI, 180), ka tur brīvi mainoties dažādi pantmēri — trochaji, daktili, jambi, amfibri. Bet, piemēram, divi rindas no Raiņa

Lauztajām priedēm pārlicinās, cik neizdevīga šāda klasifikācija:

Tu vari mūs šķelt, tu vari mūs lauzt, —  
Mēs sniegsim tāles, kur saule aust!

Ja šīs rindas katrā ziņā sadalāmas pa pēdām, lai meklētu jambus, amfibrachus vai citu ko, tad jau iespējamas vairākas versijas, piemēram:

- 1) x ~ x | x ~ | x ~ x | x ~ || x ~ x | ~ xx | ~ x | ~ |
- 2) x ~ x | x ~ x | ~ xx | ~ | x ~ x | ~ x | x ~ x | ~ |
- 3) x ~ | xx ~ | x ~ | xx ~ | x ~ | x ~ | xx ~ | x ~ |

Pirmajā versijā iegūti 3 amfibrachi, 2 jambi, 1 daktils, 1 trochajs un katalēktiska pēda otras rindas beigās; otrā versijā — 4 amfibrachi, 1 daktils, 1 trochajs un katras rindas beigās — katalēktiska pēda; trešajā — 5 jambi, 3 anapaisti. Tātad mulsuma pilns strupceļš, jo nav zināms, kurai versijai dodama priekšrocība. Izeja rodama, atceroties, ka uzsvars ir galvenais konstruktīvais elements latviešu versifikācijā. Tāpēc pietiek ar atzinumu, ka, piemēram, Lauztās priedes ir dzejolis ar četriem uzsvariem katrā rindā. Tas nav dzejolis, kas būtu sacerēts kādā kārtņā pantmērā, tāpēc tur nav jāmeklē pēdas pseudoklasiskās metrikas izpratnē un nav jāliet attiecīgie pēdu nosaukumi. Un tomēr dzejolis nav ar „nekārtņu” ritmu, — tas ir kārtņš no uzvaru skaita viedokļa (katrā rindā četri).

Ja sillabiski kārtņajos pantmēros pēdas līdz ar sajiem nosaukumiem, kā atzinis Zārāns, lieti der ritmisko formu klasificēšanai, pārredzēšanai, viena vai otra vispārīga ritma apzīmēšanai, tad, no otras puses, ritmika sadalījumu pa pantmēra pēdām ļoti bieži noraidīs kā nedabisku. Šāds sadalījums arī no ritmikas viedokļa ir ērts tā saucamajos orchestiskos ritmos, kas dzejā ienākuši no maršēšanas, deju un rotaļu dziesmām (grieķu „orcheisthai” — dejoj; par orchestiskiem ritmiem sk.

plašāk F. Zārana grāmatās, īpaši Deutsche Verskunst). Turpretim tā saucamie recitātīvie ritmi (vācu „Sprachrhythmus”) sastāv no posmiem, kas nereti sniedzas pāri pēdu robežām, tie var sākties un noplakt pēdas vidū. Piemēram, Raiņa dzejolī Pats pirmās strofas pēdas nekādā ziņā nav atzīstamas par dabiskiem ritma posmiem. Tādas vienības kā „Priekš ci”, „tiem dar”, „boda”, „mies at” u.t.t. ir gaužām mākslīgi saskaldījumi. Ritma sistēmas dabiskais sadalījums pa posmiem ir citāds:

Priekš ci<sup>1</sup>tiem | dar<sup>1</sup>bodā<sup>1</sup>mies | attīstī |  
 Pats s<sup>1</sup>avus spēkus | nēgurstošā | karā; |  
 Un mūžīgs | dar<sup>1</sup>ba lāuks | būs tāvā vārā |  
 Un mūžam | jāunots spēks | un ieročl. |

Protams, ritma posmi nav vienādi, bet tiem arī nav jābūt vienādiem. Un šai dažādumā tomēr ir posms, kas dominē, proti:  $\sim x \sim x$ , kas divējādi variē:  $\sim x \sim$  un  $x \sim x \sim$ . Galvenais — tas ir triju vai četru zilbju posms ar divi uzsvāriem, no kuriem pirmais spēcīgāks, otrs jūtami vājāks. Starp 12 ritma viļņiem šāds posms atkārtojas piecas reizes. Tādā sakarā iespējams runāt par strofas vai visa dzejoļa ritmisko vadmotīvu.

7) LATVIEŠU VERSIFIKĀCIJAS PAVEIDI. Tātad pretstatā kārtnajām pantmēra formulām dzejas ritms izpaužas lielā dažādībā, ko rada uzsvāru pakāpenība, temps, uzsvāru pārvaldīto zilbju skaita vai kvantitātes ornamentī, kā arī ritmizētās valodas sadalījums pa dabiskiem ritma posmiem. Starp visiem faktoriem, kas valodu ritmizē — atkārtosim to vēlreiz! — uzsvārs mūsu dzejā patur primāro lomu. Tāpēc runājam, ka latviešiem ir toniskā versifikācija. Bet atkarā no tā, kas notiek ar

valodas materiālu starp vai ap uzsvariem, latviešu toniskajā versifikācijā izšķirami 3 paveidi:

1) Toniski—kvantitatīvie ritmi, mūsu tautasdziesmu iekārtas noteicēji, prasot ievērot kvantitātes likumu posmu gala zilbēs, dažreiz arī posmu iekšienē. Fragmentāri šādi ritmi var parādīties posmos, kas jau pilnīgi līdzinās tīri kvantitatīvās versifikācijas pantam (piemēram, Spīdolas dziesmas pirmajā strofā), papildinot kvantitātes principu ar uzsvaru lomu. Taču, kā aizrāda vācu teorētiķis O. Pauls (*Deutsche Metrik*, 98), arī grieķi un rōmieši nav tikai mērijuši vien; ir viņi savas zilbes arī uzsvēruši. Vēsturiskajā skatījumā toniski—kvantitatīvie ritmi ir toniskās versifikācijas latviešu nacionālais paveids.

2) Sillabotoniskie ritmi ar pseudoklasiskās metrikas pantmēru schēmām, kur starp uzsvariem vienāds zilbju skaits.

3) Tīri toniskie ritmi, kuŗos starp uzsvariem ļauta relatīva brīvība: Zilbju skaits līdz zināmai robežai var būt dažāds, un nav arī nekādu nosacījumu par zilbju kvantitāti.

Terminus „sillabo—tonika” un „tīrā tonika”, ja nemaldos, latviešu praksē pirmais ir lietājis Rūdolfš Egle, piemēram, monografijā *Kārļa Skalbes dzejas māksla* (Kārļa Skalbes Kopoti raksti X, 1939). Pēc tam par „sillabo—tonisko versifikāciju” runā K. Ancītis (*Tautas dziesmu daktili*, Latvju Mēnešraksts 1944, VI), bet par „sillabiski—toniskiem pantmēriem” K. Kārklīšš (*Tīri toniskais pantmērs latviešu dzejā*, 1948.). Arī par „tīri tonisko versifikāciju” pēc R. Egles runā K. Kārklīšš (*turpat*). Jāpiebilst, ka Aleksandrs Čaks centās ieviest terminu „akcentētais pantmērs”, ko nevar atzīt, jo visi latviešu versifikācijas paveidi ir „akcentēti”.

Raiņa dzejā sastopami visi trīs toniskās versifikācijas paveidi.

## Toniski-kvantitatīvie ritmi

„Ar tautasdziesmu pantmēra studijām, viņu krāšanu un klasifikāciju ģimnazista laikos tiku nodarbojies vispār daudz”, — tā Rainis ir paskaidrojis P. Birkertam. Tautasdziesmu formas imitācija jeb toniski-kvantitatīvie ritmi tad nu šur tur ieskanas jau Raiņa pusaudža gadu dzejoļos, kas sacerēti no 1880. līdz 1884. gadam. Tādas ieskaņas ir arī satiriskajā grāmatā Mazie dunduri (1888), bet Apdziedāšanas dziesmas III vispārīgiem latvju dziesmu svētkiem (1889) jau visnotaļ ir tautasdziesmu imitāciju krājums. Pēc tam tautiskie ritmi vai nu plašākās imitācijās vai tikai atsevišķos pantos un rindās pamanāmi visos Raiņa dzejoļu krājumos. Bez tam, kā zināms, Raiņa drāmatiskāajā dzejā ir veseļs „tautasdziesmu cikls”. Tātad viņš šai virzienā darbojies vairāk nekā jebkuŗš cits dzejnieks.

Tāpat kā Auseklis, Pumpurs un Lautenbachs arī Rainis savos jaunības gados ir atzinis tautasdziesmas par paraugu, kas paturams prātā, domājot par latvieŗu jaunlaiku dzejas izveidoŗanu. 90-to gadu beigās polēmizēdams ar kritiķiem par Fausta tulkojumu, viņš atsauca arī uz tautasdziesmām, arī uz tautasdziesmu formu, un cita starpā saka: „Kur gan ir labāka mēraukla mūsu dzejai nekā tautasdziesmās?” (Dzīve un darbi IX, 198). Atferefējot Rīgas Latv. Biedrības 1903. gada vasaras sapulču norisi, Rainis atkal uzsver savas augstās domas par tautas dzeju: „Mēs ņe pilnīgi dalāmies runātāja uzskatos”,

— viņš teic, — „jo mūsu tautas dzeja ir un paliek neizsmeljams avots mūsu dzejas atjaunošanai” (turpat, 270).

Kā Raiņa piezīmes par saviem darbiem, tā paši darbi liecina, ka viņš ir pamanījis vai nojautis itin visus nosacījumus, kas svarīgi, lai rastos tautasdziesmu formas imitācija. Piemēram, viņš gluži pareizi spriež, ka mūsu trochaju dziesmu metriskā iekārta, domājot tikai par pantmēru, nav vēl nekas tāds, ko varētu saukt par specifiski nacionālu: „Velti domā 4 pēdu trochaju par latviešu pantmēru; viņš tāds bija, kad visām tautām tāds bija un vāciešiem vēl Gētes laikā”, — tāda piezīme ierakstīta Raiņa dienasgrāmatā (citēju no L. Bērziņa Ievada, 42). Bet Rainis ir arī pamanījis, ar ko mūsu tautasdziesmu trochaji atšķiras, piemēram, no spāniešu trochajiem, un paskaidro, ka Pūt, vējiņi! rakstīts tautasdziesmu trochajos, Krauklītis „tautasdziesmu četrriindu pantā”, bet Zelta zirgs — spāniešu trochajos (Raiņa Raksti V, 8). K. Krauliņa sastādītajā Raiņa lirikas bibliografijā atrodamas piezīmes, ko dzejnieks rakstījis Šveicē, domādams par iecerēto 1905. gada epu: „Apstrādāšana, forma, pantmērs — tautiski, bet tautiska forma ar modernu saturu, kas rāda, ka tautiska forma nav mirusi, ir dzīves spējīga... Tautasdziesmu ritums, bet ne spāniski saistīts, tikai īstais latviešu brīvais” (Kopoti raksti VI, 567). — „Spāniski saistītais” un „īstais latviešu brīvais”, — šie apzīmējumi ļauj secināt, ka spāniešu un latviešu trochajos Rainis pamanījis atšķirību ritmā, dažādi rīkojoties ar valodas materiālu starp uzsvariem: Kamēr spāniešu trochaji pieder pie sillabotoniskajiem resp. alternētajiem pantmēriem un prasa, lai pēc katras uzsvērtas zilbes sekotu neuzsvērtā, mūsu tautasdziesmu trochajos ir arī katalēktiskas dipodijas, bez tam uzsvērtā zilbe jeb arse nereti arī dipodijas pirmajā pēdā var palikt vientuļa. Blakus minot, K. Dzīļlejam radies pārpratums, citēto piezīmi attiecinot uz Ave sol! formu (Raiņa raksti VIII, 159). Varbūt pielaižams, ka šī poēma radusies kā atzarojums

no iecerētā epa par 1905. gadu, bet tajā veidā, kādā tagad pazīstam Ave sol!, tās pantmērs nav tautasdziesmu trochaji. Tie ir vai nu spāniešu vai varbūt tā saucamie somu (Kalevalas) trochaji, jo pēc ievada dzejoļiem poēmas metriskajā struktūrā trochaju četrinieki saistīti ar precīzi kārtņu sillabismu, — no pirmās līdz pēdējai rindai vienmēr tajās 8 zilbes. Nav arī nekādu citu pazīmju, kas ļautu iedomāties Ave sol! kā tautasdziesmu trochajos sacerētu, — nav pat tajos posmos, kur izteiksme tuva tautasdziesmu valodai un seno dienu poētiskajiem tēliem.

Viens no zīmīgākajiem ritmizēšanas efektiem tautasdziesmu valodā ir enklize. Rainis saprot, ka enklize tiešām iederas tautasdziesmu ritma pazīmēs un parasti nemēdz ar to rīkoties, kad nav domāta tautasdziesmu formas imitācija. Enklitisku savienojumu nav tāpēc Zelta zirgā, nav poēmā Ave sol!, nav tie parasti pasaku lugā Mušu ķēniņš, jo arī šī luga nav sacerēta tautasdziesmu trochajos, bet sillabotoniskos trochaju četriniekos. Bet, tiklīdz Ludis Mušu ķēniņā aicina uz tautisku rotaļu, tā ieskanas enklitiski savienojumi:

Nu tad iesim, rotaļāsim  
Ar mušiņām, ar bitītēm!  
Kas dārzā, kas dārzā?  
Bīte rožu dārziņā.

Citādi, kad Rainim gadās Mušu ķēniņā iestarpināt kādu tautasdziesmu fragmentu, viņš pat izjauc enklitisko savienojumu, kas tajā bijis. Piemēram, strofa „Grib kaķītis zivis ēst, Negrib kājas slapināt” iestarpināta tā, ka enklizes vairs pirmajā dipodijā nav:

Ejta vien! Grib kaķīts zivis,  
Negrib kājas saslapināt.

Ka Rainim bijusi apjauta arī par trochaju dziesmu dipodisko struktūru, tāpat par daktilu variācijām, par

cezūru un gala zilbju kvantitātes nosacījumiem, tam viņa tautasdziesmu imitācijās piemēru daudz.

Bet neviena no pazīmēm, kas raksturīga un nepieciešama tautasdziesmu ritmiem, Raiņa imitācijās nav ievērota bez atkāpšanās. Bieži jo bieži sastopamas rindas bez cezūras un tātad bez dipodiskās iekārtas, vēl jo biežāk rindas, kurās atmests likums par gala zilbju kvantitāti. Ir tā, ka ar kļūdainām rindām Raiņa tautasdziesmu imitācijās jāsadurās pat biežāk nekā folkloras krājumos, kur uzņemti bojāti vai vēlīni radušies teksti. Piemēram, Pūt, vējiņi! pirmajā cēlienā tautasdziesmu ritmam, ciktāl tas saistās ar cezūras un gala zilbju likumu, nav atbilstoši ap 16% no visām rindām, Kraukliša pirmajā cēlienā — ap 25%, bet Spēlēju, dancoju pirmajā cēlienā — pat ap 40%.

Kā tas izskaidrojams? — Problēma kļūst jo grūtāka tādēļ, ka pēc K. Dziļlejas liecības (Atmiņas par Raini; arī Raiņa raksti I, 181) Rainis pats par sevi ir bijis ļoti pašapzinīgās domās: Viņš esot rūpīgi studējis tautasdziesmu metriku un centies ievērot savās lugās tās stingro likumību, tādā veidā pārspēdams Ausekli un Pumpuru.

Tomēr arī Dziļlejam jāatzīst, ka Rainis bieži novērsies no tautasdziesmu formas kanona. Viņš to mēģina izskaidrot ar dzejnieka jaunībā uzņemtiem iespaidiem, klausoties un vācot Augšzemes un Latgales (Jāsmuižas, Višķu) dziesmas, kurās biežāk nekā Rietumlatvijā vērojama normālformas sairšana. Dziļleja atsaucas vēl arī uz Veltu Rūķi-Draviņu, kas par Jāsmuižas apkārtnē izdarītiem tautasdziesmu pētījumiem piebildusi: „Analizējot šīs dziesmas, bija jādama par lielo līdzību ar Raiņa t.dz. pantu” (Raiņa Raksti I, 182). Dziļlejas izskaidrojums nepārlicina, un arī Veltas Rūķes-Draviņas piebildei, ko Dziļleja citējis, nav seguma. Dziesmas, kurās atmests cezūras un gala zilbju likums, dzirdamas ne vien Augšzemgalē, Višķos un Jāsmuižā, bet tāpat vēl citur. Tās ir dziesmas, kurās ritms zaudējis specifiski nacionālās pazīmes, tām šai ziņā nav vairs „stingras formas”. Ja Rainis

ir teicis, ka viņš centies ievērot tautasdziesmu metrikas stingros likumus un šai ziņā esot pārspējis Ausekli un Pumpuru, tad nevar atsaukties uz dziesmām, kurās stingro likumu vairs nav. Runājot par Veltas Rūķes-Draviņas pētījumiem, vispirms jāpaskaidro, ka tie, diemžēl, palikuši npublicēti. Tāpēc 1954. gada sākumā ar vēstuli lūdzu, lai valodniece min kādu tautasdziesmu, kas varētu viņa piebildi ilustrēt. Atbildē, kas datēta ar 1954. gada 5. martu, Velta Rūķe-Draviņa deva dažas Višķu dziesmas, kurās ir, piemēram, šādas bezcezūras rindas: „Muote myužeņu nūlika”, „Kakleņu, munu kakleņu”, „Vysys dīneņis zynavu”. — Tātad te ir runa par tā saucamo augšzemnieku pārvelkamo zilbi, kas parādās īpašā Austrumlatvijas dziesmu tipā. Bet tādas dziesmas Rainis nekad nav imitējis, ne reizi viņa dzejā nav atrodama ne augšzemnieku pārvelkamā zilbe, ne augšzemnieku ritma vokālis\*) otras dipodijas sākumā.

Tātad problēmai par kļūdām Raiņa toniski-kvantitatīvajos ritmos atrisinājums jāmeklē kādā citā virzienā. Šādā sakarā vispirms rodas šaubas par Raiņa erudīciju. Nav gan jānoliedz, ka viņš par tautasdziesmu pantmēru un tajā iekļauto ritmu interesējies no agriem jaunības gadiem, bet jāšaubās, vai viņa interese bijusi diezgan eksakta. Un, gaŗā trimdā dzīvojot, pavadot laiku intensīvā radošā un politiskā darbā, liekas, Rainis nav paspējis un nav jutis nopietnāku vēlēšanos iepazīties ar to, ko tautasdziesmu formas noskaidrošanā atklājuši citi. Jādomā, ka, piemēram, Luŗa Bērziņa darbs, kas tautasdziesmu metrikas pētīšanā sākās jau 1894. gadā, visumā palicis ārpus Raiņa intereŗu loka. Vēl kāds apstāklis būs bijis ar nozīmi: Zinot Raiņa dzīves gājumu un darboŗanos,

\*) Ar „ritma vokāli” te domāts tautasdziesmu formai raksturīgais elements, kas kopŗ Viŗmaŗa laikiem dēvēts par „lāpāmo burtu” vai „lāpāmo vokāli” (Viŗmanim — „Flickbuchstabe”).

gana iemesla teikt, ka tikai retas reizes un uz īsu brīdi viņš ir varējis sastapties ar dzīvo tautas dzeju pašas tautas vidū. Visvairāk tas noticis agros jaunības gados. Ja tā, ja Rainis gar tautasdziesmu formas noskaidrošanu varējis darboties tikai aizgūtnēm un bez savu atzinumu salīdzināšanas ar citiem, tad saprotams, ka tie, kaut visumā pareizi, nav viņam pietiekami stingri nostiprinājušies, vismaz ne tik stingri, lai viņš sajustu itin bieži radušos neveikumus savās imitācijās. Tikai tā iespējams izskaidrot pašapzinīgo apgalvojumu par Ausekļa un Pumpura pārspēšanu.

Tālāk domājams, ka bez nevēlāmām sekām nevarēja palikt lielā steiga, kādā radušās gan Raiņa tautasdziesmu cikla lugas, gan daži citi sacerējumi. Vispār jau Rainis ir bijis ātrrakstītājs. Savā piezīmju grāmatā 1908. gadā viņš atzīstas: „Pēc Vizuļa domām es rūķis, gludinātājs, bet patiesībā gandrīz viss bruljonā drukāts.” Un Aspazija saka P. Birkertam: „Es nezinu neviena, kas tik āši strādā. Ja Rainim izdotos savu strādāšanu regulēt, tad tas būtu viņa lielākais ieguvums”. Steigas pamatā ir bijis ne tikvien Raiņa temperaments, bet tāpat arī apstākļi ar visādiem traucējumiem, jo Kastaņolā lasāma drāmatiska atzišanās: „... es nepazīstu darbu, kurš nebūtu tā traucēts līdz pēdējam; visi darbi, cik man viņu ir, ir kā zagšus nozagti liktenim, kā izrauti no zvēra rīkles, — jeb var teikt tā: ir kā slepenībā pastrādāti noziegumi, par kuriem jācieš pelnīts sods.” Lai kā, Pūt, vējiņi! sacerēšanas faktiskais darbs aizņēmis 34 dienas, Spēlēju, dancoju — 33 dienas, Krauklīša — 40 dienas. Lielajā steigā Rainim radušās visādas nejaušības un pretrunas: Lugā Pūt, vējiņi! ir runa gan par Barbu, gan Baibu; Krauklīša personu sarakstā lasāmi vārdi, kuŗu lugas norisē nemaz nav, bet trūkst tādu, kas lugā darbojas; arī Spēlēju, dancoju personu vārdos nav konsekvences (sk. K. Dzīļlejas komentārus Raiņa rakstos II, 211 un V, 179). Nav tad nemaz sagaidāms, ka tautasdziesmu ritma kanons

būtu bijis tas, kam Rainis stingri spētu sekot, pat steigā strādājot.

Kas runāts par kļūmēm Raiņa tautasdziesmu cikla lugās, tas pats attiecas uz viņa dzejoļiem, kuŗos imitēti tautasdziesmu trochaji. Šādu dzejoļu pa visām Raiņa grāmatām nav mazums, bet maz gan starp šīm imitācijām tādu, kuŗos katra rinda būtu dipodiska, ar cezūru un kvantitātes nosacījumiem atbilstošām zilbēm dipodiju beigās. Ka trochaju dziesmām un vispār tautas dzejai raksturīgās ritma prasības Raiņa radošā darba praksē nav stabilizējušās, par to zīmīgs piemērs atstātajos materiālos, kā veidojies dzejolis Rasas pilītes (krājumā Tie, kas neaizmirst): Dažas katalēktiskas dipodijas, kā arī enklitiskais savienojums rindā „Pūst vējam rītenim”, liecina, ka bijusi vēlēšanās imitēt tautasdziesmu trochajus. Pirmtekstā tad nu arī pēdējā panta pirmā rinda sākusies ar enklitisku savienojumu: „Melnš mākonš karājas”. Lai kam nebūdamš drošš, vai „Melnš mākonš” ritmiski pieļaujams (tas ir pieļaujams!), Rainis vēlāk enklitisko savienojumu likvidē, un tāpēc grāmatā rinda iekļuvusi šādā redakcijā: „Melnmelnš mākonš karājas”, — redakcijā, kas nav saucama par veiklu. Tā pašā panta pēdējās rindas pirmteksts: „Kā migla nokūpēs”. Dzejnieks ir jutis, ka pirmās dipodijas ritms neatbilst prasībām, tāpēc noticis labojums, bet atkal nesekmīgs: „Baltā miglā nokūpēs”. It kā iespaiduma kļūdas dēļ dažos Raiņa rakstu izdevumos gan labotā rinda lasāma ar pieņemamu ritmu: „Baltā migla nokūpēs” (sk. Krauliņa bibliografiju Kop. r. VI, 529, kā arī Dziļlejas komentārus Raiņa R. VII, 236).

Atgriezoties pie Raiņa tautasdziesmu cikla lugām, pie Pūt, vējiņi!, Spēlēju, dancoju, pie Kraukliša, tātad tomēr atzīsim, ka tas ir interesants eksperiments — sacerēt drāmu tautasdziesmu trochajos (pēc Raiņa to ir atkārtojis Mārtiņš Zīverts Raktē). Rainis esot žēlojies, ka šis viņa jaunievedums latviešu drāmaturgijā netiekot ievērots un pienācīgi novērtēts. Raiņa darbu rūpīgais kome-

tātors K. Dzīleja domā, ka „tagad par J. Raiņa veiksmi arī šinī virzienā neviens vairs nešaubās” (Raiņa Raksti I, 181). — Ir jāšaubās! Ne jau tikai tāpēc vien, ka Rainim nav veicies ar cezūras un dipodiju gala zilbju likuma ievērošanu. Problēma daudz dziļāka, tā ka jājautā, vai Raiņa iedoma par tautasdziesmu formas izmantošanu drāmatiskos darbos jau pašā sākumā nebija lemta neveiksmei?

Iedomāsimies problēmas risināšanas labad, ka kļūdaino rindu Raiņa tautasdziesmu cikla lugās nemaz nav, ieklausīsimies rindās, kas atbilst cezūras un dipodiju gala zilbju likumiem. Vai šīs rindas, vai šie dialogi, kas vērpti no šādām rindām un rindu fragmentiem, atbilst akustiskajai gleznai, kāda rodas, dzirdot pareizā priekšnesumā tautasdziesmas? — Jāatbild: Kā kuņģi reizi! Lielāko tiesu gan ne. Kur tam iemesls?

Atsevišķas rindas ar savu ritmisko saturu ir tikai fragmenti no kādas tautasdziesmas ritma kompozīcijas. Rikojoties ar teorētiskiem terminiem, sakāms, ka atsevišķas rindas te ir tikai ritma teikumi, kam sava vieta veselajā ritma periodā. Lai pilnīgi imitētu tautasdziesmu ritma skaņu gleznu, nepietiek ar atsevišķi izrautiem fragmentiem, bet jāatdarina plašākā ritmiskā kompozīcija, — tikai tad būs sasniegts iecerētais mērķis. Ritma formu vēstures skatījumā latviešu tautasdziesmas uzskatāmas kā orchestiskas kompozīcijas ar posmu simetriju, kas raksturīga orchestiskiem ritmiem. Tāpēc tās vienmēr mēdz būt strofiskas, un tautasdziesmu trochaju strofa allaž aptver divi rindas jeb četras dipodijas. Tam, ko prasa ritma formas kanons, jāparādās vismaz strofas apjomā, lai varētu apjaust, ar ko šī forma atšķiras no citām metriski līdzīgām sistēmām. Turpretim tādas Raiņa lugas kā Pūt, vējiņi! vai Spēlēju, dancoju nav strofiski, bet stichiski sacerējumi, kur ritma plūdums brīvs, nesadalās pa divrinžu sistēmām. Šis plūdums paceļas un noplok — kā gadās, saskaņā ar darbības norisi, saskaņā ar valodas iekārtu, emocionālām pauzēm un tā joprojām.

Izvēlēsimies ilustrācijai Ulža beigu vārdus lugā Pūt, vējiņi!, un, lai ilustrācija būtu iespaidīgāka, labosim divi ritmiskā ziņā kļūdainas dipodijas (kur te iespiests „Tu jau manis”, tur Rainim — „Tu jau manim”; kur te iespiests „Baltā jūras”, tur Rainim — „Jūras baltā”). Tātad:

Ejiet nost| Viņa mana.  
Baibiņ, manu bailenīti,  
(Ceļos nomezdamies)  
Tu jau manis neizbēgsi!  
Tevi turu, tevi nesu.  
(Paceļ Baibu un ienes laivā)  
Pūt, vējiņi, dzen laiviņu,  
Aiznes mani jūriņā!  
Baltā jūras augstumā!

Vai ir iespējams šo ļoti emocionālo monologu, ko pie tam divi reizes pārtrauc ķermeņa kustības un ar fizisku piepūli saistīta darbība, pakļaut strofiskam ritmam, kuŗš atgādinātu tautasdziesmu ritma plūdumu strofu ietvarā? — Tādas iespējas, diemžēl, nav, jo monologs stichisks.

Laikam Rainis pats būs atzinis, ka bez strofiskas iekārtas tautasdziesmu imitācijas viņa lugās neskan iecerētā veidā, tāpēc Krauklīti viņš ir pārgājis uz teksta organizēšanu pa strofām, kā kompozīcijas vienību gan neizvēlēdamies divrindi, bet to formu, kas mūsu trochaju dziesmās visvairāk parasta kā tradicionāls veselums, proti „tautasdziesmu četrindu pantu”, kā tas teikts paskaidrojumā.

Raiņa iecere par tautasdziesmu „četrindu pantu” nav noraidāma, jo tas, ka mūsu tautasdziesmu milzīgais vairums satur četras rindas, izrādās, tomēr nozīmē ko vairāk nekā tikai paradumu apvienot vienā dziesmā divi strofas. Tradīcijai, ka dziesmai jābūt ar „divi pusēm”, bez visa cita ir arī nopietna ritmiska jēga. Lai pantmēra ziņā abas puses liktos nezcik līdzīgas, lai, pašas par sevi ņemot, tās tiešām būtu līdzīgas, saliktas kopā kā plašākas

kompozīcijas sastāvdaļas, ritmiski šīs strofas viena no otras atšķiras, bet vienai ar otru tām organisks sakars. Tādā dziesmā ar divi pusēm iespējams runāt par strofu un antistrofu. Pirmā un otra puse jeb strofa un anti-strofa, — tās abas kopā izloka savdabīgu, tautasdziesmām raksturīgu ritma „melodiju”, kas savukārt nav nekas cits kā noteiktā kārtā iekļauta uzsvāru pakāpenība. Piemēra labad izvēlēsimies kaut vai 5964. dziesmu: „Kur, saulīte, darbu ņēmi Tādu gaŗu vasariņu? — Pinu roŗu vainadziņu Apkārt mieŗu līdumiņu”. — Kā tad īsti tā skan ritmiski nevainojamā priekšnesumā? Vai ne tā?

Pirmā puse:

Kur					Tā
	dar			va	
lī		ņē		ga	ri
sau te,	bu	mi	du	ŗu	sa ņu?

Otra puse:

vai		Ap		
Pi				lī
ro,	dzi		mie.	mi
nu ŷu	na ņu	kārt	ŗu	du ņu.

Tātad arī dziesmas ritma melodijai, ko veido uzsvāru pakāpenība, ir divi pusēs: Pirmajā kārtas rindas otra dipodija sākas ar vāŗāku uzsvāru nekā pirmā; dziesmas otrā pusē turpretim pirmās rindas pirmā dipodija sākas ar vāŗāku uzsvāru nekā otra, bet otrā rindā atkal tāda pati uzsvāru pakāpenība, kāda bija pirmajā strofā. Saskaņā ar raksturoto uzsvāru pakāpenību visas četrrindīgās dziesmas ritma melodijas pirmā puse ir divreiz krītoŗa, bet otra puse — kāŗjoŗi krītoŗa. Un vēl svarīgi paturēt prātā, ka atseviŗķas dipodijas melodiskais virziens — vienmēr krītoŗs.

Mūsu illūstrācijai viegli paredzami iebildumi. Bet, to aizstāvojot, jāteic, ka, ļaujoties subjektīvām iegribām un tiecoties pēc kādas izkrāšļotas izteiksmes, var, protams, tautasdziesmas skandēt ar gluži citādu ritmiskā satura melodiju. Tomēr te raksturotais abu pušu melodiskais izlocījums atbilst skandējumam, kas kā norma dzirdams tautasdziesmu teicēju mutē.

Raiņa Krauklītī ir arī tādas četrriņdes, kas pilnīgi atbilst mūsu raksturotajai uzsvāru pakāpenības sistēmai, piemēram, Magones monologā, lūgai sākoties:

Ozoliņi kalniņā,  
Tu birzīm pāri redzi, —  
Es pie tevis piemetos  
Gaidīt savu bāleliņu.

Tomēr tie tikai gadījumi. Kā gan lai zināmajai uzsvāru pakāpenībai pakļautu, piemēram, šo četrriņdi (III cēlienā), kas likta triju personu mutē:

**Karodznieks** (uz Svešzemnieku):

Kungs, tur sauc: Ašas ziņas!

**Svešzemnieks** (uz ziņnesi):

Ko tu teiksi?

**Ziņnesis:**

Vienam teikšu.

**Svešzemnieks** (Pieceļas un pieiet pie viņa):

Saki aši!

**Ziņnesis** (paklusi):

Kungs, tur brauc!

**Svešzemnieks** (tāpat):

Kas braucēji?

**Ziņnesis:**

Būs gan šie.

Iedomājoties šo satraukto sarunu kā veselu četrriņdi, atzīstams, ka visur ir vajadzīgās cezūras un katras dipodijas gala zilbe atbilst kvantitātes likumam. Tomēr nav sagaidāms, ka tēlotāju mutē saruna varētu jēl aptuveni skanēt tā, kā skan kādas četrriņdu trochaju dziesmas

ritmiskais izlocījums, jo runājamo vārdu jēgas sakarība pavēl uzsvarus virknēt citādā pakāpenībā. Be tam, pievērsoties, piemēram, tādām dipodijām kā „Kungs, tur sauc”, „Ašas ziņas”, „Kungs, tur brauc”, „Būs gan šie”, ir skaidrs, ka tās nevar būt kritošas, jo otrs uzsvars spēcīgāks par pirmo, tātad tās nelidzinās tautasdziesmu dipodijās ietvertajam ritma posmam.

Protams, ja vispār domā, ciktāl Rainim veicies ar tautasdziesmu ritma izmantošanu savās lugās, tad, salīdzinot ar Pūt, vējiņi! un Spēlēju, dancoju, Krauklīša forma, būdama strofiska, ir tālāks sasniegums. Tomēr pilnīga imitācija parādās vienīgi epizodiski. Viscaur tā nevar parādīties ne tikvien tāpēc, ka cezūras un gala zilbju likums nav ievērots konsekventi, bet jo sevišķi tāpēc, ka drāmatiskā forma prasa dialogus, kuŗu risināšanā dzejnieks un tēlotāji spiesti atkāpties no tautasdziesmās ierastās uzsvaru pakāpenības. Alternatīva te, diemžēl, tikpat nežēlīga kā cezūras un gala zilbju likuma gadījumā: Arī uzsvaru pakāpenībā un ar to saistītajā ritma melcdijā atliek vai nu saskaņoties ar sistēmu, kāda stabilizējusies tautasdziesmās, un sasniegt mērķi, vai arī ar atteikšanos no šīs sistēmas panākt tikai „papīra ritmu”, ko atzīs acis, ne ausis.

Gaidāms iebildums, ka prasība pārāk katēgoriska: Teātra izrādē no tēlotāju mutes jāatskan emocionālai deklamācijai, ne vienmuļai teikšanai, kādā notiek tautasdziesmu priekšnesums. Tam var pievienoties, lai vēlreiz pasvīrātu, ka tieši tāpēc tautiskie ritmi drāmas vajadzībām nebūtu izraugāmi, tāpat kā par drāmas formu netiek izraudzīta neviena saistītās valodas kanoniskā sistēma ar stabilizētu ritmisko saturu. Nav taču domājams, ka kādu lugu sacerētu, piemēram, heksametros vai elegiskajos distichos. Ja Lope de Vega savās lugās rīkojies ar soneziem un oktāvām, tad šai gadījumā jau vispār ir runa par izņēmuma autoru, un arī tas ir tikai virtuozitātes paraugs bez tālākām sekām.

Protams, nav tā, ka Rainis savās tautasdziesmu cikla lugās nebūtu panācis nekā. Ja tēlotāji sapratuši autora nodomu un atbalsta to, tad publika uztveŗ skaņu plūsmu ar tautisku ritmu iekrāsojumu, kas sagādā itin spēcīgu emocionālu efektu. Tautiskie ritmi visai labi der kā ilustrātīvi iestarpinājumi, piemēram, kāda liriska monologa vai koŗa dziesmas veidā. Tiem sava loma, ja bijusi vēlēšanās izraudzīt kādu zīmīgu vadmotīvu. Piemēram, luga Pūt vējiņi! tiešām savaldzina ar to, ka tai vijas cauri populārās latviešu laivinieku dziesmas motīvs. No šāda viedokļa visas Raiņa tautasdziesmu cikla lugas saistās ar priekšstatu, kam ievērojama vieta mūsu nacionālajās tradīcijās. Ja dzejnieks būtu atteicies no zināmas rustikālas vaļības izteiksmē, ar ko tautas dzeja nevar būt paraugs jaunlaiku dzejniekam, ja pantmēra labad nebūtu bijusi vajadzība tik bieži strupināt vārdus un bārstīties ar intekcijām („Vai man ,vai”, „Vai man dien” u. tml.), ja rūpīgāk būtu ievērots cezūras un gala zilbju kvantitātes likums, tautisko ritmu efekts šais Raiņa lugās kļūtu vēl jiedirbīgāks.

Sveŗot kļūmes un sasniegumus, kādi Rainim radušies viņa tautasdziesmu cikla lugās, nevar tomēr pārmet objektivitātes trūkumu Fricim Bārdam, kas jau 1913. gadā savā plašajā esejā par Pūt, vējiņi!, pievēŗoties drāmas formai, atzina, ka „pretstatā tautas dzejas mirzumam dažs autora paŗa darinājums izliekas pelēks, smags, brīŗam pat neveikls.”



Izsekojot tam, kā Rainis savā dzejā izmantojis tautiskos ritmus, nav jāsaduŗas tikai ar kļūmēm un problēmatiskiem sasniegumiem vien. Vispirms jau lieku reizi jāatgādina, ka gan lugu fragmentos, gan vairākos dzejo-

ļos un jo lielākā skaitā atsevišķās četrindēs viņš ir bijis ļoti sekmīgs imitators. Tomēr jo svarīgāks latviešu dzejas formu vēsturē piemināmais fakts, ka, ieskatīdams tautasdziesmas par „neizsmeļamu avotu mūsu dzejas atjaunošanai,” Rainis ir vairījies no sastinguma. Viņam ir nopelni kā tradīciju paplašinātājam un jaunu iespēju atklājējam, viņš — nav šaubu! — vēlējies būt ne vien imitators, bet arī jaunradītājs, tātad viņš ir sācis iet to ceļu, uz kuŗa ar saviem „metriem” 30-to gadu vidū nokļuva Jānis Medenis.

Kā viens no gauzām retajiem (starp tiem nav bijis pat Medenis!) Rainis latviešu tautasdziesmu dipodijā ir pamanījis itin v i s u s ritma variantus, tātad vairāk nekā tikai ar zināmo pēdējās zilbes kvantitātes likumu saistītos četrzīlbjus un trīszīlbjus vien. Runa ir par parādību, ka arī dipodijas pirmā pēda nebūt nav sillabiski pilnīgi stabila, bet var gadīties, ka tās tezi izlaiž. Līdz ar to trochaju dipodijā iespējami nevis tikai divi, bet četri ritma varianti: 1)  $\sim \times \sim \sim$ , 2)  $\sim \times \sim$ , 3)  $\sim \sim \sim$ , 4)  $\sim \sim$ . Par šo parādību jau 1895. gadā ir runājis A. Bīlenstens, saskatīdams te līdzību ar senvācu dzeju. To ir atzinis arī Krišjānis Barons, teikdams, ka „var pat viss pantīņa ritums pastāvēt no uzsvāru zīlbēm vien.” Toties Ludis Bērziņš iespējai, ka dipodijas pirmo tezi varētu izlaist, pretojas un attiecīgajos piemēros tiecas saskatīt vai nu tāmnieku dialekta īpatnības vai pantmēra kļūdas. Rainim šajā jautājumā nekādu šaubu nav, tāpēc viņš nevairās no vientuļām arsēm arī dipodiju sākumā. Piemēram, Krauklītī bez vainas iekļaujas kraukļa sauciens, kur ir tikai uzsvērtās zilbes: „Krā, krā! Brauc, brauc!” Velnu rijā Lelde saka: „Ai Tot, neiespēju!” Jo vairāk tādu piemēru velnu valodas asajos ritmos: „Pats — slot — lauk — slauk”, „Klau,

klau! Bail — draud", „Ve-ve-velni, lāb nav". Uzsvaru attieksmes, kā te redzams, var būt arī modificētas.

Cildinājumu pelna Raiņa labpatika, ar kādu viņš kopš agrās jaunības, kopš literāro mēģinājumu pirmajiem gadiem pievērsies latviešu daktilu dziesmām, saprazdams, ka tajās dzirdami ļoti rotaļīgi ritma ornamentikas paņēmieni, ko lieti der pārņemt jaunlaiku dzejas vajadzībām. Toniski-kvantitatīvo daktilu ritmi parādās ne vien ģimnazijas laika dzejoļos, Mazajos dunduros un Apdziedāšanas dziesmās, bet tālāk arī tajos agrīnā posma dzejoļos, kas vēlāk uzņemti krājumā Tālas noskaņas zilā vakarā, piemēram, Agri no rīta, Dziļākās domas, Filistrs, Jaunekļiem, Mūžība, Telpas nav, Viņš to zināja. Ja gala zilbju kvantitātes likuma ievērošana gan te pavisam vaļīga, tad par tautasdziesmu daktilu ritmu liek domāt zīmīgie enklitiskie savienojumi, piemēram, dzejolī Mūžība: „P ā r k a l n u k a l n i e m, A i z z v a i ģ ž ņ u z v a i ģ z n ģ m, L ī d z m a n a s a c i s N e s n i e d z a r e d z ģ t." Tāpat dzejolī Filistrs: „N e d z b r ī v i s m i e k l i, N e d z s k a ģ a r u n a . . . L ī d z k u r p j u g a l i ņ i e m K r i e t n - k r i e t n s t a u t i e t i s." Pie tam visos enklitiskajos savienojumos te ievērots arī gala zilbju kvantitātes likums. Jau kopš Mazo dunduru un Apdziedāšanas dziesmu gadiem Rainis ir rīkojies arī ar tādiem daktilu ritma enklitiskajiem savienojumiem, kuŗos kāds vārds rindas pirmajā pēdā sākas bez uzsvara, tad stiepjās pāri uz nākamā pēdu un kādā no tālākajām zilbēm iegūst šīs nākamās pēdas spēcīgo metrisko iktu. Piemēram, Apdzied. dziesmās: „Sēdieti, ļautiņi, Dziedamie ļautiņi, K ā r e d z ē d ā m i, K ā v a r ē d ā m i." Iepriekš minētajos Tālo noskaņu dzejoļos Filistrs un Viņš to zināja pamanāmi tautasdziesmu daktiliem raksturīgie atrisinājumi jeb ornamentālās figūras ar četrām zilbēm: „D i e v a l i k t a s v a l d ī b a s . . .", „V i s a v i ņ a d z ī v e . . ." Protams, ir šais agrīnajos dzejoļos arī tautasdziesmu daktiliem raksturīgie savilkumi jeb divzilbju posmi:

„Sausām acīm”, Viņš to zināja” u.tml. Kad ap gadsimtu maiņu rodas Tālo noskaņu ievada dzejolis Bij dziļa ziema, tā pēdējās divi rindās tautasdziesmu daktili ar visām ritma variācijām parādās spožā perfekcijā:

Visa mana dvēsele  
Iztvikusi.

Ugunī un naktī, kārsēju un vērpēju dziesmā, ir rindas, kur skan ne vien visi daktilu ritma kvantitatīvi-sillabiskie varianti, bet arī iespējamais dažādums enklitiskajos savienojumos, kur arī atrisinātajā pēdā sākas vārds bez uzsvara un stiepjas pāri uz nākamo pēdu:

Būs villainīte  
Bāliņu apsegt...  
Velc sīku, smālcīņu  
Baltu pavedieniņu...

Pēc tam Rainis ne jau pārāk bieži, tomēr atkal un atkal ir nodevies tautasdziesmu daktilu imitācijai. Tie atrodami, piemēram, Klusajā grāmatā (Zēniņa dziesma), Tie, kas neaizmirst (Pērkons, Puķīte—nagliņa), Uz mājām (Rit, rit riteņi), Sudrabortā gaismā (Viesi, viesi, viesuli), Mēness meitiņā (Zelta lāsas), lielākā skaitā bērnu dzejoļu krājumos. Epizodiski tautasdziesmu daktili izkaišoti drāmās Spēlēju, dancoju, Zelta zirgs, Daugava.

Kvantitātes nosacījumu ievērošanā Rainis savos tautiskajos daktilos apmēram tikpat paviršs kā trochaju imitācijās: Ir savilkumi ar īsumu otrā zilbē, ir pasmagi atrisinājumi, jo vajadzīgajās vietās nav vēlamā īsuma, ir trīszilbji ar gaŗumu beigās. Bet, kā zināms, arī tautasdziesmās daktilu strofas kvantitātes nosacījumiem seko mazāk, nekā tas noticis trochajos. Tāpēc Raiņa atkāpša-

nās no ideālās struktūras šai gadījumā vairs tā neduŗas ausīs kā trochajos.



Kā tradīciju paplašinātājs un jaunu iespēju atklājējs Rainis cenŗas ieviest jaunas strofas, kas kaut cik saistītas ar tautasdziesmu toniski—kvantitatīvajiem ritmiem. Sava nodoma labad viņš ir vērojis kaimiņu tradīcijas, kas kā jaunāks slānis sācis iespieties latvieŗu tautas dzejā. Tādā sakarā vispirms minama asimetriskā strofa, ko latvieŗi laikam gan pārņēmuŗi no lietuvju dainām, taču ne mehaniski, bet jau krietni tālu saskaņojot ar savu trochaju dziesmu ritma sistēmas nosacījumiem. Šī strofa ir četrinde, kuŗas trešā rinda sastāv no parastajām latvieŗu trochaju dziesmu divi dipodijām, tātad saistīta ar cezūras un gala zilbju kvantitātes likumu. Turpretim pirmajā, otrā un ceturtajā rindā dipodiskā struktūra izjaukta. Tās no pantmēra viedokļa ir īsinātas rindas, kur tikai trīs trochaju pēdas ar iespējamu katalēksi, seviŗki ceturtajā rindā, un katalēkses gadījumā rindas pēdējai zilbei lietī der būt gaŗai. Tautas tradīcijās plaŗi pazīstams paraugs — Apkārt kalnu gāju, bet no Raiņa dzejas vispopulārākais Daugavas fragments ar Jāņa Norviļa mūziku:

Daugav' abas malas  
Mūŗam nesadalās,  
I Kurzeme, i Vidzeme,  
I Latgale mūsu . . .

Daugavā arī otrs fragments šādās strofās: „Lai mūs glauda glaudi, Lai mūs draudē draudi, Zīnām lapsas, zīnām vilkus, Zīnām paŗi sevi” u.t.t. Tad vēl dzejoļi citās grāmatās: Pārāk spilgtā saulē un Divi gāju balodīŗi —

krājumā Tie, kas neaizmirst; Brāļiem lietaviešiem — Mūza mājās; bērnu dzejolis Saul' un mēness — Puķu lodziņā; lietuvju dainas tulkojums Saldu mieru gaidu — Nemierīgā sirdī. Izteiksmīgi šī strofa izmantota arī lugā Spēlēju ,dancoju — trūdu („smilšu” un „dvēselišu”) balss, piemēram: „Nomirušie ceļas, Smiltainieši runā, Visi sīki putekliši Dienā sirdis bija”. Trešās rindas dipodisko struktūru un gala zilbju kvantitātes likumu šais strofās Rainis ne vienmēr ievērojis. Toties, sekojot tautas dziesminieku praksei, viņš labprāt izmanto enklitiskus savienojumus, tādā veidā pastiprinot tautiskuma raksturu.

Ja no pantmēra viedokļa šī četrinde ir asimetriska strofa, tad tautas melodijas, kuŗu iekārtai sekojis arī Jānis Norvilis, komponēdams Daugav' abas malas, glabā tās ritmisko simetriju:

Ap-kārt kal-nu gā-ju, Kal-ni-ņā uz-kā-pu,  
Ie-rau-dzi-ju lī-ga-vi-ņu Gau-ži rau-dā-jot.

Tāpat īsinātajās rindās pēdējās pēdas vērtības tiek pastieptas divreiz garākas, lai kvantitātes ziņā šīs rindas līdzinātos dipodiski iekārtotajai trešajai rindai, lai ritma sistēma būtu „kvadrātiska”. Grafiskā attēlojumā īsināto rindu ritms dziedot ir šāds:  $\dot{\cup} \cup \cup \cup - (\cup)$ . Vārdiem šķīroties no mūzikas, pēdējā pēdā iekļauto vērtību ritmiskā kvantitāte sarukusi, zudis pēdējais uzsvars, skanošo vērtību sarukumā radušos tukšumu piepilda ritmiska pauze, kuŗas garums līdzinās apmēram trochaja pēdai. Recitējamās normālstrofas ritma sistēma tagad šāda (aiz tehniskiem iemesliem, lai grafiku nesarežģītu, dipodiskajā rindā parādīta tikai dipodiļu sākuma uzsvaru attieksme):

√ x √ x √ x ^  
 √ x √ x √ x ^  
 √ x √ √ || √ x √ √  
 √ x √ x √ x ^

30-to gadu beigās un 40-to sākumā šī strofa iepatikās Jānim Medenim, kas šai formā devis dzejoļu ciklu Teiksmu rakstos. Kvantitātes noteikumu ievērošanā viņš rūpīgāks nekā Rainis, toties Raiņa pievēršanās šai tautiskajai strofai notikusi tāpat jau labu laiku pirms Me-Medeņa.

Pamanāms, ka Rainim bijusi vēlēšanās pārņemt vēl dažas citas asimetriskas trochaju strofas ar tautisku raksturu un — laikam — lietuvisku cilmi. Piemēram, agrās jaunības dzejoļos, kas sakopoti Rīta dziesmās (Kopotī raksti, VI), sastopamas strofas, kur mijas dipodiskas rindas ar īsinātajām triju pēdu rindām („Nogurusi, nokususi Dusi, zemes māte, — Diezgan lielu, grūtu darbu, Diezgan sūru bēdu . . .”). Latviešu tautas dzejā atbilstošs veidojums ir, piemēram, 24826. dziesmā: „Ciema meita dzeltānīte, Jau tu būsi mana! — Vēl ne tava, vēl ne tava, Vēl es pati sava . . .”

Ritmiski interesants gadījums ir Mazajos dunduros atrodamais dzejolis Stāsts iz veciem laikiem, kuŗa pirmais pants šāds:

Ai manu dienīņ, sūru grūtu dienīņ,  
 Bērtulis mani gauži raudināja.

Kā te, tā visos turpmākajos pantos katrā rindā dzirdamas divi atšķirīgas pusrindas. Pirmajā ir daktili vai to savilkumi, bet otras puses ritma struktūra pieļauj divējādu uztveri: 1) Saskaņā ar latviešu tautasdziesmu daktilu variēšanas iespējām gribas domāt, ka te jārunā par daktila atrisinājumu, kam pievienojas savilkums vai katalēktiska pēda (tā tas katras rindas otrā pusē visā dzejolī), un tādā gadījumā šo otru pusi tāpat kā pirmo

pārvalda divi uzsvāri („sūru grūtu dienīņ”); 2) varbūt domāta īsinātā trochaju rinda ar trim uzsvāriem („sūru grūtu dienīņ”). Simmetrijas princips runā par labu pirmajai uztverei.

Lietuvju folklorā atrodamas šīs rotaļīgās sistēmas līdzinieces, un nav šaubu, ka no turienes Rainis to pārņēmis. Taču turpat Mazajos dunduros ir lietuvju dainas tulkojums, kur pirmā strofa šāda:

Kā lai nu nedzer,  
Girtu prātu nedzied?  
Solās mans saimnieks,  
Solās mans kundziņš  
Trīs dālderus došots.

Vērojot pirmo divi vai pēdējo divi rindu uzbūvi, pārliecināties par pilnīgu vienādumu ar Raiņa divdaļīgo rindu. Tāda pati sistēma kā plašākas strofas fragments parādās dzejolī Velnēns, kam pievienota piezīme, ka tā esot vēsturiska lietuvju daina (sk. Kopoti raksti V, 165).

\* Pakavēties pie nule aplūkotās sistēmas derēja arī tāpēc, ka zināms tuvums ar to ir tai ballādei (vārda tiešā nozīmē!), kas atraisījusi Raiņa atklāsmi, lai rastos viņa „velnu nakts traģēdija”, kurā tad šī dejas dziesma vijas cauri kā ļoti sugestīvs vadmotīvs. Runa ir par Spēlēju, dancoju. Arī šai gadījumā gan vajadzēs domāt par asimilētu tradīciju, bet nav iespējams pateikt, kad tā pārņemta. J. Andrups ir aizrādījis (Ceļa Zīmes 1955, 41), ka „tādā pašā ritmā veidotu dejas dziesmu 18. g. s. sākumā no Vidzemes vācu studentiem uzrakstījis Hannoveras rezidents Pēteris Lielā galmā Vēbers, ceļodams cauri mūsu dzimtenei,” un „dziesma publicēta 1721. g. Frankfurtē, grāmatā Das veränderte Russland, bet uzrakstīta labu laiku pirms tam.” Turpat Andrups domā, ka arī dejas dziesmas Tūdaliņ, tagadiņ vārdi esot „šādā

pašā uzbūvē.” — Šim aizrādījumam nevar pievienoties. Vēbera pierakstītā dziesma (“Klausset sche/Meitinge/Wel thee Wiering lete...”) pavisam nav veidota tādā ritmā, kāds zināms dejas dziesmai Spēlēju, dancoju. Jau T. Zeiferts pareizi ir atzinis (Latv. rakstniecības vēsture I<sup>3</sup>, 62), ka Vēbera pieraksts salīdzināms ar Tūdaliņ, tagadiņ ritmisko iekārta. Bet Tūdaliņ, tagadiņ ir trochaju dziesma, kas sastāv no asimetriskām divrindēm, kur pēc dipodiskās rindas seko īsinātā rinda ar trim pēdām. Spēlēju, dancoju nav trochaju dziesma, tai gluži cita iekārta. Ieklausīsimies:

Spēlēju, dancoju  
Visu cauru nakti  
Ar vien(u) daiļu  
Meitiņ'...

Ja šo un tālākās strofas vēlas skandēt, nezinot vai nepadomājot par melodiju, būs jāsadurās ar jautājumu, kā to veikt, jo vismaz pirmajā brīdī rodas sajūta, ka te ir it kā tāda ritmiska asimetrija, kas šoreiz nav ērta. Taču tā tiešām ir dejas d z i e s m a, kuŗas vārdiem nav paredzēta atraisīšanās no melodijas ritma. Tāpēc laikam ar savu ziņu ir tas, ka Tots šīs ballādes fragmentus nekad nerunā, bet tikai dzied. Un dziedot atklājas orchestiskos ritmos parastais periods ar astoņām metriski vienādām taktīm, kas ritmiski gan dažādi variē, toties iekļaujas simmetriskā sistēmā. Dziedātās dziesmas ritms tātad šāds:

/ 0 0 | \ 0 0 | 0 0 0 | \ — || / 0 0 | \ — | 0 | 0 |

Bet šī perioda pirmās puses iekārta metriski un ritmiski jau pilnīgi līdzinās tai iekārtai, par ko bija runa sakarā ar satirisko dzejoli Mazajos dunduros un tā formas paraugiem lietuvju dainu fragmentos.

Bērnības atmiņu poēmā Saules gadi Rainis teic: „Latgaliētis esmu dzimis, Zemgaliets, puslietuvietis, —

Trejas latvju-leišu ciltis Kopā rokas sadevušas." Ir tad dabiski, ja Rainis uztvēris un pārņēmis lietuvju tradīciju elementus, kas spiedušies pāri robežām, sajaucoties ar latviešu formas paradumiem un veidojot jaunas vairācīgas. Bet tāpat Rainis ir apliecinājis, ka viņam kopš bērnības neaizmirstamas palikušas baltkrievu dziesmas, ka ir lietuvju, ir baltkrievu folklorā viņu ietekmējusi ar lielāku formu dažādību (sk. Dzīve un darbi I, 41). Jāatzīst, ka šis tas Raiņa tieksmē paplašināt tradīcijas, ieviest jaunas strofas, tikpat labi var būt radies kā lietuvju, tā baltkrievu dziesmu ietekmē, jo abu tautu folkloras formā ir radniecīgas parādības, kas sākušas ieviesties mūsu dzejnieka „jauno dienu zemē”. Visvairāk tas būtu sakāms par īsinātajām trochaju rindām, un sekojošā strofa Daugavas fragmentā vienādā mērā tuva kā lietuvju, tā baltkrievu dziesmu formas atsevišķam paveidam:

Saule mūsu māte,  
Daugav' sājpu aukle,  
Pērkons, velna spērējs,  
Tas mūsu tēvs.

Tautiskajās formās, kur par kaimiņu ietekmēm nav iemesla domāt, Rainis nācis ar radikālu jauninājumu, ieviesdams strofas ar trim rindām. Vispār jau trīsrindes Raiņa strofiskā ieņem ļoti izcilu vietu, tāpēc saprotams, ka viņš starp tām vēlējās darināt arī tādas, kurās ieskaņētos kaut kas no tautas dzejas formas elementiem. Piemēram, „nepacietīgais trimdinieks” Daugavā pie uguns-kura teic:

Kad es savas dzimtās zemes  
Iedomājos dien' vai nakti,  
Augšup kūso mana dvēse.

Ko tie tevīm padarīja,  
Tava paša īsti bērni,  
Atdodami tēvu zemi?

Seko vēl piecas tādas strofas. Kaut gan gala zilbju kvantitātes likuma stingru ievērošanu nedzirdam (zinām jau: citreiz tas ir bijis tāpat), jāatzīst, ka šīs strofas intonētas tautiski.

Kā zināms, teiktā tautas dzeja necieš trīsdaļu strofas, tāpēc stila tradīcijās izveidojusies „ķēde”, — atkārtotuma figūra, kas kalpo divdaļu iekārtas nodrošināšanai. Nule citētajā Raiņa tekstā un tā turpinājumā ar ķēdes figūru vajadzētu atkārtot katras strofas otru rindu, bet, no šī paņēmiena atteikdamies (katrreiz tas nebūtu nemaz ērts) un arī citādi nevēlēdamies ritmizēto valodu sadalīt pa divrindēm vai četrīdēm, dzejnieks panācis trīsrindu strofu rašanos. Atšķirīties no tautasdziesmu divrindu strofām un no šādu strofu tālākiem virknējumiem, Raiņa trīsrindēs jūtama citāda uzsvaru pakāpenība: Trešā rinda nav vairs kāpjoša.

Tautasdziesmu formas imitācijas citos gadījumos liecina, ka ķēdes figūras loma Rainim zināma, un viņš ar to rīkojas tāpat kā senais dziesminieks. Bet Sudrabotajā gaismā ir dzejolis, kur tieši ķēde, pārceļot to par vienu rindu tālāk, palīdz darināt trīsrindes, kas intonētas tautiski:

Ik vakaru zvaigzne nāca  
Manā logā lūkoties. —  
Kur tā zvaigzne palikusi?

Kur tā zvaigzne palikusi,  
Atraudamās mana loga,  
Nakti tumšu darīdama,

Nakti tumšu darīdama,  
Miegu tukšu darīdama,  
Sapņiem pārraudama saiti?

Tātad, ja tautas dzejā ķēde atkārtot strofas otru rindu, lai rastos veidojums ar „divi pusēm”, kur katrā divi rindas, tad Rainis šai dzejolī par figūras sākuma locekli ir izraudzījis ne otru, bet trešo rindu.

Tā būtu bijusi maldīga uztvere, bet iespējams, ka arī pašās tautasdziesmās Rainis iedomājies pastāvam trīs-rindu strofas, pie tam tādos gadījumos, kur dziesmai sešas rindas jeb trīs divrindu strofas. Par šādām iedomām norādījums rodams tautasdziesmu tekstos, kas citēti viņa rakstā Daugavpils apriņķa Višķu pagasta kāzu ieražas. Dialektā teiktās dziesmas Rainis tur mēdz pārcelt arī kopvalodā, un, ja dziesmai sešas rindas, tad pārcēlums neseko vis pēc divi, bet pēc trim rindām.

Lai nezkāds būtu īstais pamats Raiņa tautiskajām trīs-rindēm, ir tām savas parallēles arī tautas dzejas parādībās. Tikai tad jādomā nevis par teiktām, bet par dziedātām dziesmām. Piemēram, dziedāts taču tiek tā:

Lokaitiesi, mežu gali,  
Lai balstiņis pāri skan,  
Lai balstiņis pāri skan,

Koši koši, jauki jauki,  
Kad Dievs deva vasariņ',  
Kad Dievs deva vasariņ'.

Kas te notiek? — Ar atkārtojuma veidu, kas parasts dziedāšanas tradīcijās un ko prasa melodijas iekārta, dziedamie vārdi no divrindu strofas paplašinās līdz trīs-rindu sistēmai. Bet dzejnieks radošā darbā var ļauties izdomai un atkārtotās rindas vietā dot turpinājumu ar jauniem vārdiem. Vismaz teorētiski jāiedomājas, ka, piemēram, Raiņa tekstu, kas Daugavā likts „nepacietīgā trimdinieka” mutē, vai dzejoli Ik vakaru zvaigzne nāca, ja vēlas, var dziedāt ar melodiju, kam tāda pati iekārta kā dziesmai Lokaitiesi, mežu gali, — tikai nekas tad nebūtu atkārtojams; melodijai beidzoties, beigtos arī strofa Raiņa dzejolī.

Vēl ir citādi gadījumi. Piemēram, deklarātīvās strofas Daugavā:

Zeme zeme, — kas tā zeme,  
Ko tā mūsu dziesma prasa?  
Zeme, tā ir valsts.

Paša zemi, paša valsti,  
Dzīvi paša darinātu,  
Paša valstī kungs.

Tur izauga latvju spēki,  
Tautu pulkā nemanīti,  
Pasauli post.

Ka te domāti tautasdziesmu trochaju ritmi, nav šaubu. Bet katras strofas trešajā rindā radusies atteikšanās no dipodiskās iekārtas, izraugoties īsinājumu ar trim uzsvariem. Neatkarīgi no tā arī šo enerģisko strofu iekārtai var atrast pamatojumu dziedātajās tautasdziesmās. Ir taču dažreiz tā, ka dziedājumā, melodijai turpinoties, tekstu neatkarīgo, bet iespējamo atkārtojumu aizstāj refrēns, kas sillabiski īsāks par dipodisko rindu. Piemēram, strofai beidzoties, var sekot refrēns „rādi rīdi rā”, no kuŗa „rādi rīdi” aizņem melodijas priekšpēdējo, bet „rā” (pastiepts gaŗāk) — pēdējo takti. Ja nu alogisko skaņu kopu „rādi rīdi rā” apmaina ar saturīgiem vārdiem, piemēram, ar „Zēme, tā ir valsts”, „Pašu valstī kungs”, tad rodas strofas, par ko šai gadījumā runājam. Bet trešās strofas beigu rindai („Pasauli post”) nav jāmeklē līdzība ar tādu refrēnu kā „rādi rīdi rā”, toties ar tādu kā „rai rīdi rā”. Citiem vārdiem, arī trešās strofas beigu rindā trīs uzsvari — „Pasauli post”, un nav iemesla domāt, ka vidējais uzsvars būtu apšaubāms. Gluži otrādi: Tādā veidā ritmizēta rinda īsti labi saskan ar dzejoļa sparīgo, deklarātīvo raksturu. Tāds pats ritms ir iepriekš

citētās strofas Saule mūsu māte u.t.t. pēdējā rindā:

„Tas mūsu tēvs”. Beidzot, gluži tas pats dzirdams bērnu dzejolī Vērsītis ābolā, kur trīsdaļīgo strofu pēdējā rinda jau itin tuva refrēna raksturam:

Pa ābolu triju-lapu  
Iet vērsītis tipu-tapu:  
Te tik nu būs!

Gards pa kreisu, gards pa labu, —  
Gans nāk ārā dzīt ar vabu:  
Te tev nu bij!

Katras strofas pēdējā posmā tātad atkal trīs uzsvari:

„Tē tik nu būs!” un „Tē tev nu bij!” — Ja iedomājamies, ka šādi posmi veidoti ne vien pēc toniskā, bet arī pēc kvantitatīvā principa, tad schēma šāda:  $\sphericalangle \ \sphericalangle \ \cup \ \sphericalangle \ \wedge$ .

Ar tradīciju paplašināšanu ir vēl sakarā Raiņa dzirdīgā pievēršanās tādām ritma kompozīcijām latviešu tautasdziesmās, kur dipodiskās trochaju rindas kārtņi mijas ar daktilu dimetriem, vai arī otrādi. Ne jau bieži, bet šad tad šādu rotaļāšanos Rainis veiksmīgi ir imitējis savā dzejā. Te var atgādināt Jaunekļa vārdus Daugavā:

Visi mani mazi brāļi  
Kārklīņi raud,  
Visi mani lieli brāļi  
Ozoli šņāc . . .

Ja zināms, ka tieši pantmēru maiņa strofas uzbūvē, kas gadās ne tikvien antīkās dzejas pantos, bet tāpat arī latviešu tautasdziesmās, bija ierosinājums, lai rastos Medeņa metri, tad vēlreiz iemesls piebilst, ka Raini var dēvēt par Medeņa priekšteci.

## Sillabotoniskie ritmi

Sillabotoniskajos ritmos, savukārt visvairāk jambos un trochajos, sacerēta Raiņa galveno darbu lielākā daļa. Kur ieceres atklāsme saistīta ar sillabotoniskajām tradīcijām un kanoniem, tur dzejnieks ir cieši turējies pie schēmām, apzinīgi atsacīdamies no iespējām, kādas varētu solīt novirzīšanās uz citu versifikācijas paveidu. Piemēram, kādā dzejolī krājumā Mūza cīņās šādas rindas: „Un tomēr m a n ir taisnība. Es pazaudēju cīniņu, Bet paliks m a n i m taisnība.” — Divējādās datīva formas „man” un „manim” taču te lietātas tikai tāpēc, lai nebūtu nekādas atkāpšanās no alternācijai pakļautā kārtņā sillabisma.

Kur kanonisku saistību nav, bet pants ļauts brīvai izveidei, tur gadās, ka Rainis šād tad ar rindu lauzumu vedina tekstu loģificēt tā, ka rodas ritma posmi, kas it kā vairs neatbilst pamatschēmai. Krājumā Gals un sākums tāds, piemēram, ir dzejolis Atnācējs — aizgājējs:

Tā esmu atnācis,  
Tā aizeju;  
Tik vienu savā ceļā atradis —  
Tik —  
Sirdsēstu.

To līdzī paņēmsu  
Sev piemiņā;  
Tur, kur to nepazīst, es noslēpšu —  
Tur —  
Klusumā.

Šie visai salauzītie panti patiesībā radušies no trīs-rindu sistēmas, kas saucama par italiskās ritornellas paveidu (uzsvaru pakāpenība attiecas uz pirmo pantu):

$$\begin{array}{c} x \sim x \sim x \sim \parallel x \sim x \sim \\ x \sim x \sim x \sim x \sim x \sim \\ x \sim x \sim \end{array}$$

Tātad sistēma, kur no sākuma līdz beigām kārtina neuzsvērto un uzsvērto zilbju mija. Bet, katrā pantā pirmo rindu lauздams cezūras vietā pušu, Rainis pievērs uzmanību divām ritma viļņu kopām, no kurām rinda sastāv, kā arī deklamācijā vedina padarīt dzirdamākas šo kopu galotnes (1. pantā — „at-” un „aiz-”, 2. pantā — „pa-” un „pie-”). Taču te vēl nerodas novirzīšanās no pantmēra schēmas. Tā notiek, laužot īsināto trešo rindu: Tajā nu abi vārdi atbrīvojas no pantmēra konstrukcijas, un kārtņā alternācija izjūk. Emocionāli loģificētā teksta sākumā jūtama kvantitātes iedirbe, ar ko ierodas trešais uzsvars, nozīmīgi pastiprinot iepriekšējās rindas sākumā liktā un te atkārtotā sīkvārdaņa jēgu. Tādā veidā jambiskie posmi „Tik sirdsēstu” un „Tur klusumā” jambisko raksturu zaudē. Pamatsistēmas trešās rindas ritmiskais saturs pēc lauzuma:  $\sim \mid \sim x \sim$

Arī tajās drāmās, kas sacerētas piecpēdu jambos, Rainis atzinis šur tur par nepieciešamu atkāpties no sillabotoniskās schēmas, lai iestarpinātu situācijai atbilstošus tīri toniskos ritmus, dažreiz paturot piecus uzsvarus, dažreiz uzsvaru skaitu samazinot. Piemēram, Induļa monologs V cēliena sākumā ir ar tīri toniska ritma ieskaņu:

Ūdeņi šalc un kāpj, —  
Kur ir, kas mīļos glābj?

Mazliet vēlāk Indulis stiprā satraukumā sauc:

Ū! ū! ū! — Aizturēt — sakrāt — raut —  
Ū! Krāks — skries — lauzīs — trakos —  
Ū! visu noslaucīs!

Skaidrs, ka šāda epizodiska „pārslēgšanās” uz citādu ritmizēšanas paveidu nenozīmē ne paviršumu, ne neattaisnojamo inkonsekveci. Tā ir pavisam labā saskaņā ar drāmatiskās darbības emocionālo momentu prasībām.

Jaunāko laiku dzejas mākslas labākās tradīcijas izveidojušās tādas, ka sillabotoniskai versifikācijai, cik vien iespējams, jāsaskaņojas ar tiem ritmizēšanas nosacījumiem, ko atbilsta brīvi runātā valoda. Vispirms tas attiecas uz uzsvāriem: Pantmēra iktu lomā var atrasties tikai tādi vārdu uzsvāri vai palīga uzsvāri, kas dzirdami arī nesaistītā sarunu valodā. Raiņa dzejā visumā tas tā ir. Tikai retu reizi notikusi kāda vairāk vai mazāk mākslīga uzsvāru pārbīde. Šur tur dzirdams emfātiskais uzsvārs, kas ir pazīstama parādība arī sarunu valodā: „Bez atpūtas aizēlsdams skrien”; „Nolādēts debess, ko tu mani vil!” — Dzejolī Jauna gadusimteņa nakts domas kāda jambu rinda skan: „Eiropas koncerts, tā šo troksni sauc”. Protams, ka te izmantots latviešu praksē svešais, bet vācu, krievu un vēl citās valodās dzirdamais Eiropas vārda otras zilbes uzsvārs. — Dažreiz pantmēra prasību dēļ Rainis enklitiskus salikteņus pārvērtis par proklitiskiem: „Ej muļķi! — Nu pamazām! — Vai ir labi?”; „Divpadsmit kalni — gada mēneši.” — Par samocītu ritmu jārunā tad, ja pantmērs uzspiedis kādam vārdam nedabisku palīga uzsvāru, piemēram, kādā Mušu ķēniņa rindā: Saderinātī mēs esam”.

Uzsvāru dabiskums bija viens no jautājumiem, kuŗu dēļ sakarā ar Fausta tulkojumu 1897. gadā radās polemika starp J. Dravnieku (Pērkondēlu) un Raini. Atvairīdams Dravnieka pārmetumus, Rainis toreiz rīkojās arī

ar nepareiziem argumentiem (sk. Kopoti raksti, XIV, 426—428), bet prātā paturams viņa aizrādījums, ka arī Gēte, uzsvērdams, piemēram, „Definitionen”, „Muss man” u. tml., nav šai ziņā bijis bez vainas. Varētu Rainis atrunāties, ka, piemēram, arī Šillers kādu jambu rindu Vallenšteinā sāk: „A b g e s e t z t w ü r d' ich...” Un meistaram Virzam Dzejas mākslā ir rinda: „Tad vecos spriedumus p ā r v ē r t ē t ū par jaunu.”

Latviešu dzejas teorijā un praksē palicis neizšķirts jautājums par -o- celmu nominatīvu grupu ar tādām skaņu kopām, kur kvantitātes neitralizācija nebūtu pieļaujama. Runa ir par tādiem vārdiem kā, piemēram, „tautisks”, „viegls”, „gudrs”, „stiprs”, „katrs”, „nātns”, „kakls” u.c. Ortografija pamudinājusi pat dažu vislabāko dzejnieku iekļaut šādas skaņu kopas pantmērā kā vienu (parasti uzsvērtu) zilbi. Piemēram, Virza Dzejas mākslā: „Nav viegls tas uzdevums, kas man par daļu krīt”; „Viss mostas romantisks, kas pagātnes bij dzelmēs”. Sudrabkalns Patētiskajās tercīnās: „Stiprs starp stipriem kļuvis, kas tik vārs.” Tā rīkojoties, ritma plūdumā rodas ļoti neveikla klupšana. Turpretim Rainim šādos gadījumos vienmēr palīdz viņa ortografijas personiskās manieres. Šajās skaņu kopās viņš starp galotnes -s un iepriekšējo līdzskani iesprauž -i- („vieglis”, „gudris” u.tml.). Tādā veidā vienas zilbes vietā iegūtas divas. Ortografijai nav būtiska sakara ar ritmu, bet Raiņa princips vienīgi pareizais: Lai sillabotoniskie ritmi nepatīkami neaizķertot, lai nerastos ritmizētajā valodas posmā klupšana, pieminētajām skaņu kopām ierādāma vieta, kas citādi piederētu divi zilbēm. Raiņa darbu jaunākajos izdevumos, saskaņojoties ar ortografijas prasībām, iespraustais -i- parasti svītrāts. Korrektūras dēļ ritmā nekādas pārmaiņas nenotiek, atskaitot to, ka grafikā zudusi viena zilbe, tāpēc

samulsumā var nokļūt tas, kas mēģinātu sadalīt pa pēdām, piemēram, šādas Raiņa rindas dzejoli Pesimists: „Ne viegls filistrs, saukts optimists”; „Tik gudrs palikdams, cik agrāk bijis”. — Rainim pašam varēja būt svarīgi uztvert sillabisko paplašinājumu, kas rodas ar -i-iespraušanu. Piemēram, Marta Rasupe savā 1958. gada 28. aprīļa vēstulē man aizrāda, ka nebūtu pareizi, ja Raiņa sonetā Lūk, padre otras kvartas pēdējo rindu tagad, novēršoties no autora rakstījuma, iespiestu: „Es sveiks un līk s m s, kopš man nemiers rima.” Ja Raiņa dzīves laikā iespiests: „Es sveiks un līk s m i s...”, tad — saka Rasupe — „Rainis tikai tā varēja šo panta rindu veidot, jo viscaur savā sonetā viņš seko endekasillaba gaitai, un šis balsiens (-smis) viņam ir nepieciešams.”

## Jambi

Jambu schēmās ietveramiem ritmiem pieder Raiņa mīlestība, kas saistās, varētu teikt, ar pseudoklasiskai metriķai raksturīgo māņticību par itin kā kādu „pantmēru maģiju”. Piemēram, salīdzinādams jambus ar trochajiem, Rainis savā dienasgrāmatā 1912. gada 5. jūnijā raksta: „Trochajs ir senatnes pants — smags, nekustīgs, kad vēl doma bija neasa, kad vēl visa pasaule likās viena elegija. Pants attīstījās uz jambu — ašu, jautru, lokanu, optimistisku, bez smaguma. Trochajam taisni smagumā viss spēks... Tagad jambs uzvarētājs.” — Ka nekādas pantmēru maģijas nav, ka pantmēriem pašiem par sevi nav nekādas īpašas „dabas”, to pierāda kaut vai tas, ka dažādi autori viena un tā paša pantmēra „dabu” jūt citādu. Piemēram, Dr. E. Kleinpauls, raksturīgs vācu

pseudoklasiskās metrikas pagājušā gadsimta pārstāvis, kas eksaktas definīcijas mīl aizstāt ar pašsacerētiem pantiem, savā Poētikā (1879, 8. izd.) par daktilu saka tā: „Bist du ein Bote der Götter, du E i l e n d e!” Turpretim mūsu K. Dziļlejas Poētikā (1949) teikts pavisam kas cits (arī panta formā): „Daktilu rindas tek, mierīgi vērpdamās...” — Nekādā ziņā nav apšaubāms tas, ko šai jautājumā teicis Ed. Zīverss (Rhythmisch-melodische Studien 1912, 12): „Dzejnieks var savam pantam piešķirt dažādu ētosu tikai ar dažādu vārdu materiālu, vienkārši sakot, — ar dažādu vārdu izvēli.” Ja arī iedomātos, ka vācu dzejā (bet vai vienmēr?), piemēram, jambiem ir „spēks un trauksme”, trochaji „soļo mierīgi, nopietni un apzinīgi”, anapaisti „steidzas kā vētra” (Kleinpaula „poēzija”), tad latviešu dzejā var būt citādi, jo katrai valodai sava fonētiskā struktūra. Un, lietājot vārdus, kur daudz gaŗumu un līdzskaņu sablīvējumu, jebkurā valodā var, piemēram, jambus padarīt smagākus par trochajiem. Pievērsties Raiņa dzejai, nekādā ziņā nav iespējams apgalvot, ka, teiksim, Ave sol! ievada strofu jambi būtu „aši, jautri, lokani, optimistiski, bez smaguma”, turpretim visas tālākās poēmas trochaji — „smagi, nekustīgi.” Ja gadās rindas vai panti, kur kāds no pieminētajiem epitētiem būtu vietā, tad tikai vārdu satura un fonētiskās struktūras, nevis pantmēra specifiskās dabas dēļ. — Kad runā par jambu „lokanību”, tad Rainim tikdaudz taisnības, ka ir nodibinājušās dažas jambu sistēmas, piemēram, aleksandrīnietis vai piecpēdu rindas (franču „vers commun”, angļu „heroic verse” un „blanc verse”), kur ar valodas materiālu dzejniekam iespējams rīkoties ļoti lokani. Neuzsvērto un uzsvērto zilbju mija šādās rindās it kā iegrimst ritma plašākos posmos, vārdu saturs un emocionālā skāla atklājas lielākā brīvībā. Praksē to Rainis visai labi izjutis, meklēdams formu iecerētajai drāmai par Imantu, un 1912. gada 24. maijā ierakstījis dienasgrāmatā: „Mēģinājos pantmērā priekš Imantas 5 pēdu tro-

chajā, 4 pēdu trochajā un 5 pēdu jambā. Nesamērojami vieglāk un veiklāk iet jamps. Var izlikt aši visus kauzālos, laika, vietas un blakus apstākļus, sakarus starp pamata teicieniem, jo ir veikli līdzekļi, kad, kur, kādēļ, kā un viss pulks citu vienzilbju vārdi, kuņi trochajā, sevišķi 5 pēdu, ir neiespējami. Taisni šī sakaru izteikšana ir vajadzīga drāmai.”

Manāms, ka Rainim šad tad paticis savus jambiskos ritmus organizēt dipodiski, un, lai šāda organizācija kļūtu labāk jūtama, dipodijas izdalītas atsevišķi — pa vienai katrā rindā. Tā tas, piemēram, kādā pagarā politiskā dzejolī (krājumā Mūza cīņās):

Vairs naudas nav,  
Sāk maizes trūkt,  
Lai velns tad rauj,  
Vai pirkstus sūkt?

Jo raksturīgākas Rainim paplašinātās dipodijas, kur aiz otra uzsvara seko vēl neuzsvērtā zilbe, kas naski steigdas piekļauties nākamās dipodijas sākumam. Šīs paplašinātās dipodijas Rainis atkal mēdz izdalīt pa atsevišķām rindām. Piemēram der dzejolis Gaismas pils (Ugunī un naktī, arī Vētras sējā). Pirmajos trijos pantos paplašinātās dipodijas rindu pa rindai kārtņi seko viena otrai:

Iz tumsas baismas,  
Iz pekles plaismas  
Pie dienas gaismas  
Pils augšup žvīgo.

Tikai ceturtnā panta otrā pusē radusies novirzīšanās:

Kā viena saime  
Cilvēce līgo.

Šiem paplašināto jambu dipodiju pantiem visai skaidri jūtama orchestiska cilme, sillabotoniskā versifikācija it kā tiecas pieņemt kvantitatīvu raksturu. Tas

atklājas, ja iedomājamies, ka dziedam dzejoļa tekstu kādā meldijā ar trīsdaļu taktīm. Panta ritmikās sistēma tādā gadījumā ir šāda (parādīti tikai uzsvari, ne uzsvaru pakāpenība, kas variē):

u — u u u | u — u u u | u — u u u | u — u u u

Temps šais pantos jau visai straujš. Var pievienoties dzejnieka J. Plauža poētiskā izteiksmē formulētajam atzinumam, ka „vizionārais dzejolis” Gaismas pils „staro un dzirkstī kā slaida, vērtīga vāze.”

Orchestisks raksturs ir arī jambu kvartām, kādās sacerēti tādi Raiņa dzejoļi kā Klusie kapi, Sarkans paveidiens (Klusā grāmata), Sāpes un cerības, Pirmie namdari (Tie, kas neaizmirst). Runājot par pauzēm, nodaļā Pantmērs un ritms bija jau citēts Kluso kapu pirmais pants. Šoreiz analīzei izraudzīsimies Sāpju un cerību pirmo pantu:

Mums visiem vienas sāpes  
Un vienas cerības.  
Kad es jums manas sūdzu,  
Jūs dzirdat savējas.

Tātad katrā rindā trīs uzsvari, un pareiza recitācija prasa rindu beigās ievērot attiecīga garuma pauzi (2. un 4. rindas beigās tā līdzinās veselas pēdas garumam, bet 1. un 3. rindas beigās — uzsvērtas zilbes garumam). Bet orchestisko raksturu šais pantos skaidri ir uztvēris Pauls Šūberts savā solo dziesmā, kur pilnīgā saskaņā ar šo raksturu veidota melodijas ritmika. Nošu vietā izmantojot parastos īsuma un garuma simbolus, tā attēlojama šādā veidā (parādīti tikai uzsvari, ne uzsvaru pakāpenība):

u u u u u — u | u u u u u — | u u u u u — u | u u u u u —

Sistēma ir elementāra, bet no tās cēlušies panti, kuŗos sacerēti daži starp pašiem populārākajiem un arī vērtīgākajiem Raiņa dzejoļiem. Temps šo dzejoļu ritmā



sācis pievērsties piecpēdu jambiem. Tai pašā gadā radušies pirmie dzejoļi, kuŗu kompozīcijas forma visplašāk pazīstama ar nosaukumu — „s a ī s i n ā t a ī s o n e t s.” Ar šo tiešām slaveno kanonisko kompozīciju saistās plašāks problēmu komplekss.

Vispirms jāapstājas pie minējumiem, kad, ar kuŗu dzejoļi datējama formas rašanās. Padomju rainologi, piemēram, K. Krauliņš (sk. Kopoti raksti VI, 492) un A. Vilsons (sk. Raiņa daiļrade, 203), ir ticējuši Aspazijas izteicieniem, ka „savu īpatnējo soneta formu” Rainis esot atradis ar vācu valodā rakstīto Kalnā kāpēja uzmetumu 1897. gadā. Noprotams, ka šādam pieņēmumam vēlas sekot arī K. Dziļleja (sk. Latvju sonets 100 gados, 23).

Vācu valodā rakstītais uzmetums, kas saucies Ein-same Höhe, mums zināms tikai pēc A. Birkerta tulkojuma (Kopoti raksti V, 50):

Nu esmu es augstu kāpis,  
Tik viegli elpo krūts,  
Nu brīvs es — pēc kā slāpis,  
Viss debess plašums gūts.

Tad vientuļāks kļūsi tu dzīvē un garā:  
Ne drauga, ne biedra — auksti vēji pūtīs,  
Un tālais ceļš tev tik nemieru sūtīs,  
Bet visas zemes ilgas degs tev krūtīs —  
Šī augšupdzīve! Šī mocība garā!

Iedomājoties, ka A. Birkerta tulkojumā atdarināta oriģināla pantu un rindu uzbūve, secināms sekojošais: Nav jāšaubās, ka šai uzmetumā sāk attīstīties slavenā dzejoļa ideja un poētiskie tēli, tas tiešām ir uzmetums vēlāk pazīstamajam Kalnā kāpējam. Bet uzmetuma kompozīcijai ar gatavā dzejoļa formu kopējs ir vienīgi rindu skaits. Formu, kas mūs interesē, Kalnā kāpējs ieguvis tikai Raiņa Slobodskas trimdas laikā (1899 — 1902), un šajā formā tas pirmiespiedumu piedzīvojis 1900. gadā.

Bet 1897. gadā cietumā radušies arī dzejoļi Tēvijas

mīlētāji un Vēls vakars, no kuņiem otrs pirmo reizi iespiests jau 1899. gadā, — jau pilnīgi gatavā „saīsinātā soneta” formā. Tātad ne Kalnā kāpējā, bet kādā no nule minētajiem dzejoļiem pirmo reizi ir izslīpējusies zināmā forma, kam tikai vēlāk pakļauts arī Kalnā kāpēja un vēl citu dzejoļu uzmetums.

Lemtajos apstākļos pašreiz nav iespējams izpētīt un droši pateikt, kas ir nosaukuma „saīsinātais sonets” autors un kāpēc tieši tāds nosaukums izraudzīts. Pēteris Ērmanis 1954. gada 23. maija vēstulē atcerējās, ka Andrievs Niedra 1903. gadā Austrumā, recenzēdams Tālas noskaņas, savu analīzi par Kalnā kāpēju sācis ar vārdiem: „Varbūt šis dzejolis jums atgādina sonetu,” pēc tam paskaidrojis, ka parastais sonets tas nav. Nosaukums „saīsinātais sonets” pēc P. Ērmaņa domām varbūt pirmo reizi parādījies A. Brača Rakstniecības teorijā (I 1905, I-II 1906), kur Rainis citēts daudzos piemēros. Tālāk Ērmanis atceras, ka 1912. gadā Kārlis Krūza, recenzēdams Akurātera grāmatu Sirds varā, minējis visus latviešu sonetu autorus un sakarā ar Raini iekavās pieminējis — „saīsinātā soneta”. Tai pašā 1912. gadā, rakstīdams par Raiņa darbiem, šo nosaukumu ir lietājis A. Birkerts. Vēlāk arī T. Zeiferts seko iepriekšējo autoru ietviestajam paradumam un Latv. rakstniecības vēsturē (III, 2. izd. 1934, 258) par Raiņa dzejoļiem Pats un Kalnā kāpējs saka: „Abi šie dzejoļi ietērpti īpatnīgā formā, ko Rainis sevišķi piekopj: saīsinātā sonetā...” Toties K. Dziļleja ar zināmām sekmēm ir centies ieviest nosaukumu „sonetīns”, J. Plaudis runā par „Raiņa lielo strofu”, bet šīs studijas pirmajā versijā pats esmu ieteicis nosaukumu „Raiņa stanca”. Kā vislabāk dēvēt zināmo kanonisko kompozīciju, par to būs jārunā vēl turpmāk, pēc nākamā jautājuma iztirzāšanas. Tas ir ļoti svarīgais jautājums, vai šai gadījumā esam sastapušies ar Raiņa oriģinālu, vai varbūt tikai ar aizguvumu no cittautu dzejas.

A. Birkerts jau 1912. gadā bija ieminējies, ka Raiņa saīsinātā soneta forma „varbūt nav īsti viņa atradums, jo kaut kas līdzīgs sastopams Alunāna, Gētes, Šellijs dzejā” (sk. Literārais mantojums, 505). Pēc Raiņa nāves domas šai jautājumā sākušas dalīties jo noteiktāk. Piemēram, K. Dziļleja aizstāv viedokli, ka „saīsinātais sonets jeb sonetīns ir J. Raiņa izdomāta īpaša dzejoļu kompozīcijas forma” (Raiņa Raksti III, 210). Tāpat A. Johansons atzīst, ka „dzejas tehnisko problēmu risinājumos ievēribu pelna Raiņa personiskā strofa — saīsinātais sonets” (Latv. literātūra, 196). Turpretim J. Andrupis, recenzēdams Raiņa Rakstu izdevumu, vēršas pret Dziļlejas viedokli un saka: „Saīsinātais sonets ir atrodams Gētes lirikā, un puslīdz droši var teikt, ka Rainis kā labs Gētes pazinējs būs ar šo formu iepazīsies no šī avota. Ja atmiņa neviļ, Rainis ir arī kādu no šiem Gētes dzejoļiem tulkojis latviski” (Ceļa Zīmes XIII, 1953, 80). Kādreiz arī pats esmu ieminējies par iespējamu aizguvumu no Gētes.

Jāatzīmē tomēr, ka runām par aizguvumu nav nekādu ticamu, eksaktu pierādījumu. Vismaz pagaidām neviens tādus nav minējis, ir bijuši tikai vispārīgi apgalvojumi. Kad runā par saīsinātā soneta cilmi Gētes dzejā, tad pirmajā brīdī šķiet atrasts tas, ko meklē. Proti, Gētem ir dzejolis *Erster Verlust*. Konfrontēsim to ar Raiņa *Vēlo vakaru*, tātad ar vienu no pašiem pirmajiem viņa dzejoļiem, kas sacerēti šai formā.

#### ERSTER VERLUST

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
 Jene Tage der ersten Liebe,  
 Ach, wer bringt nur eine Stunde  
 Jener holden Zeit zurück!

Einsam nähr' ich meine Wunde,  
 Und mit stets erneuter Klage  
 Traur' ich um's verlorne Glück.

Ach, wer bringt die schönen Tage,  
 Jene holde Zeit zurück!

## VĒLS VAKARS

Viz bāli zaļgans zaigums debess tālē,  
No saules rieta zelta migla plūst,  
Vēl rasa reti mirgo velgā zālē,  
Un siltais gaiss kā maigā veldzē kūst...

Bet krāsas gurdamas jau nīkst un bālē,  
Nakts vēji dzestri, slepeni sāk pūst — —  
Uz zemi tumsa gulstas smagā vālē...

Bez veida, mēra, dzīves... Žņaudzas krūts,  
Salst šalkas, tukšums veras, — diezgan būts.

Kāda gan līdzība abu dzejoļu formā? — Rindu skaits un sadalījums pa pantiem, vairāk nekā! Nerunājot nemaz par to, ka Gētes dzejolis komponēts no četrpēdu trochajiem, ne piecpēdu jambiem, jāievēro jo īpaši tas, ka Gētes dzejoļa kompozīcija lielā mērā veidojas ar pirmajā pantā eksponētās temas variēšanu un atkārtojumu figūrām, kamēr Raiņa saīsinātajos sonetos tas nekad nenotiek. Tur pirmajā pantā saktā doma allaž attīstās tālāk un vai nu taisnā līnijā vai dialektiski tiecas uz pēdējās divi rindās ietvertu atziņu. Atskaņām Gētes dzejolī vaļīga saistība, otra rinda palikusi neatskaņota. Ir vēlēšanās domāt, ka šis viegli sentimentālais Gētes dzejolis, viens no necilākajiem viņa lirikā, varētu būt improvizācijas auglis. Nav pie tam neviena cita dzejoļa, kur Gēte būtu šo kompozīcijas veidu atkārtojis. Raiņa saīsinātie soneti turpretim jau pašā sākumā parādās kā stingrā iekārtā kanonizēta forma, kur neviena rinda nav pamesta neatskaņota. Pēc pirmajiem dzejoļiem, kas tādā iekārtā 1897. gadā radušies cietumā, viņš šai kanonā tā ieturies, ka sekojošā Slobodskas trimdā rodas jau vesela virkne citu šādas formas dzejoļu, starp tiem Pats, Pazudušais dēls, Kalnā kāpējs, Uz priekšu. No šīs formas Rainis neatstājās līdz pat dzejoļu krājumam Sudrabota gaisma (1922), un visai bieži tā bijusi ietvars dzejnieka dziļākajām, cildenākajām domām, arī intimākajām, sirsnīgākajām jūtām.

Tā tad rindu skaits un sadalījums pa pantiem nav pietiekams iemesls, lai teiktu, ka Gētes dzejoli Erster Verlust atrasta Raiņa saīsinātā soneta cilme. Tāpat nav pietiekama iemesla šo cilmi saredzēt citos Gētes dzejoļos, kas dažkārt veidoti no deviņrindu pantiem. Ka Rainis būtu tulkojis kādu Gētes dzejoli ar meklējamo uzbūvi, tas man nav zināms. — Bet varbūt forma pārņemta ne no Gētes, bet cita dzejnieka? — Pasaules dzeja ir plaša, formu daudzums milzīgs. Bet, ja vēlas apgalvot, ka šī nav Raiņa oriģinālforma, tad jāmin konkrēti paraugi un jāpierāda, ka Rainis tos pazinis jau 1897. gadā vai pat ātrāk, pie tam pazinis tik labi, juties tik sugestēts, ka šī kompozīcija kopš tā laika kļuvusi par visraksturīgāko veidojumu viņa dzejā. Vācu pseudoklasiskās poētikas pedantiskie teorētiķi savās pagājušā gadsimta grāmātās ir reģistrējuši visdažādākos pantu un dzejoļu kompozīcijas veidus gan vācu, gan cittautu dzejā, bet nav tur neviena parauga, kas atbilstu Raiņa formai. Un galu galā jāpatur prātā tas, ko Rainis atbildējis 1912. gadā uz A. Birkerta ieminēšanos par svešiem paraugiem. Viņš raksta (sk. Literārais mantojums, 505): „Mana 9 rindiņu strofa nav atkarīga no Gētes; tam jau arī gluži citā ritumā, citā gaumē, citā iekšējā satura iedalījumā, ar citu krāsu, skaņu, architektūru. Šellijs un J. Alunāna (piemērus) vēl tagad nepazīstu. Rindiņu skaits vismazāk var noteikt strofes raksturu. Arī sonetei nav nekā kopēja ar manu strofu, arī stancai ne. Tādu jūtu kā Gētes dzejīnā manā strofā nemaz nav iespējams izteikt, viņa pārtrūktu.”

Tā tad Rainis pavisam noteikti ir noraidījis aizdomas par aizguvumu, un nav pierādījumu, ka viņš, kaut ko slēpdams, būtu lepojies ar svešām spalvām. Tāpēc jāatzīst Raiņa ievērojamais nopelns, ka ar viņu latviešu dzejā radusies kanonizēta kompozīcija, kam mūsu saistītās valodas formu vēsturē tik izcila vieta. Bet Rainis ir teicis vēl to, ka viņa strofai neesot nekā kopēja ar sonetu.

Tas liek vērtēt par nepareiziem visus tik parastos izskaidrojumus, ka Rainim, lūk, vajadzējis formas, kas ļauj izteikties koncentrētāk, tāpēc viņš tradicionālo sonetu „saīsinājis”. Kāpēc lai, piemēram, Kalnā kāpējs būtu dzejolis, kuŗa forma radusies kā citas formas saīsinājums? Ja tas tā nav, tad nosaukumam „saīsinātais sonets” trūkst seguma. Un varbūt varētu pievienoties J. Plaudim, kas runā par „Raina lielo strofu”. Dzejnieks jau pats šo formas kanonu pamatotā pašapziņā ir saistījis ar savu vārdu, un nav zināms, ka viņš kādreiz būtu vēlējis pieņemt un lietāt citu ieviesto apzīmējumu „saīsinātais sonets”. Iepriekš citētajā vēstulē A. Birkertam teikts: „M a n a 9 rindiņu strofa...” Vēl skaidrāk īpašuma tiesības pasvītrātas kādā piezīmē, kas rakstīta 1916. gada aprīlī, domājot par plānojamo dzejoļu krājumu *Addio bella!* (sk. Kopoti raksti VI, 570): „Pantmērs: uzlabotas tercīnas vai kanconas, sonetas un citas itaļu formas jeb arī svešas formas, bet v a l d a m a n a s t r o f a” (mūsu retinājums). Un šī „mana strofa”, nav šaubu, ir tā, kas tolaik pamazām sāka kļūt pazīstama kā „saīsinātais sonets”. Raina piemiņa tiktu arī tādā veidā nostiprināta, ja latviešu dzejas teorijā būtu jārunā ne vien, piemēram, par Sapfo vai Alkaja strofām, Petrarkas un Šekspira sonetiem, Medeja metriem u. tml., bet arī par Raina strofām. Tāpat ir pamats Plauža tuvākajam apzīmējumam — Raina lielā strofa, jo drīz redzēsim, ka vēl jārunā par Raina m a z o strofu, ko citādi vajadzētu saukt par „saīsinātā soneta saīsinājumu”.

Atskaņu sistēma Raina lielajās strofās variē. Piemēram: abba—bab—cc; abab—aba—cc; abba—cac—dd; abab—cdc—dd; abab—cbc—dd. Tātad trīsrinde lielāko tiesu atrodas atskaņu saistībās ar pirmo pantu, bet šad tad arī ar pēdējo. Nekad trīsrindes sākums neatskaņo četrindes beigās, un tādā veidā abi panti jūtāmāk atdalās viens no otra. Tāpat divrinde atdalās no trīsrindes, jo šo divrindi saista blaku atskaņas. Nodalīdamās atsevišķi,

tā noteiktāk kalpo dzejoļa galvenās atziņas formulēšanai. Krājumā Gals un sākums dzejolī Gausais asums Raiņa lielā strofa paplašināta ar kodu. Jo kuplā skaitā tādā veidā paplašinātās strofas parādās Čūsku vārdos. Šai gadījumā kodas rinda galīgi un lakoniski formulē domu, uz ko tiecas dzejoļa saturs. Kodas rinda nekad nav atskaņota ar iepriekšējo divrindi, bet ar trīsrindes malējām rindām, piemēram: abab—cbc—dd—c.

Krājumā Gals un sākums ir dzejolis Čūskas ogas. Tas sastāv no piecpēdu jambu rindām, kas sadalītas pa trim posmiem: 3—2—1. Atskaņu sistēma: aba—bb—a. Ja nav iemesla Raiņa lielajā strofā likvidēt atstarpes starp atsevišķām uzbūves daļām, lai tādā veidā šo dzejoļa kompozīciju pielīdzinātu deviņrindu pantam jeb nonai, tad arī šai gadījumā nav jādoma, ka Rainis būtu vēlējis tikai sīkāk sadalīt sešrindu pantu. Mūsu priekšā atkal ir jauna kanoniska kompozīcija, kas paredzēta ne pantam, bet dzejolim. Plaudis to ir nosaucis par Raiņa mazo strofu, un nosaukums būtu akceptējams. Iespējams, ka savu mazo strofu Rainis veidojis īpaši tematikai: Ja nule minētais dzejolis saucās Čūskas ogas, tad zīmīgi, ka visvairāk šādā formā komponētu dzejoļu atrodami krājumā Čūsku vārdi. Kā zināms, tas ir dzejoļu krājums, kur paustas Raiņa intimās izjūtas, iekšējo pretrunu mocības, dzīves filozofija un savdabīga simbolika, — krājums, par kuŗa uzdevumiem dzejnieks rakstījis (sk. Kopoti raksti VI, 575): „Gars izteic pantā... jaunu filozofiju”.

Bet Čūsku vārdos Raiņa mazā strofa parādās variantā, kur otras daļas pirmā rinda apraujas pēc pantmēra schēmas trešā uzsvara, piemēram:

Būs diezgan klaušu gaitas; atlaid mani!  
Es strādājis un cietis, darbs viss irst,  
Kļīst tauta — avis, kuŗām aizbēg gani.

Jo tauta sirdī mirst.  
Vai mirst? Nē, tikai gurst un augšup nirst!

Ej atkal! — Pats es mirstu. — Teikts: Ej zvani!

Iespējams, ka šis aprāvums radies, iekļaujot strofā italiešu tautas dzejas miniātūrformu (piemēram, ritor-nellas) uzbūves pazīmi.

CITTAUTU KANONISKĀS FORMAS. Aplūkojot Raiņa lielo strofu, bija citēta piezīme, kas attiecās uz plānojamo dzejoļu krājumu *Addio bella!* Tur lasāma dzejnieka apņemšanās pievērsties *sonetam*. Tomēr sonets kā dzejoļu kompozīcijas forma Rainim ir bijis un palicis svešs. Krājumā *Addio bella!* ir viens vienīgs Pet-rarkas soneta formā sacerēts dzejolis Lūk, padre, saule gluži miglā grima. Kastaņolā savukārt ir dzejolis Rocco di Gandria, kuŗa rindu sadalījums pa pantiem ļautu runāt par sonetu. Taču tas palicis bez atskaņām. Dzejolim Lūk, padre... ritmiskā viļņošanās nav gluži tāda, kāda rakstu-rīga Raiņa piecpēdu jambu kompozīcijām. Arī izteiksmē un rindu apliekumā parādās kaut kas drusku svešāks. Tālab šis studijas pirmajā versijā biju izteicis minējumu, ka tas varētu būt kāda italiešu soneta atdzejojums, Sa-rakstoties šī minējuma dēļ ar Martu Rasupi, 1958. gada 28. aprīļa vēstulē saņēmu noraidīgu atbildi. Taču, ar ticamiem pamatojumiem aizstāvēdama viedokli, ka dze-jolis ir oriģināldarbs, arī Rasupe atzīst, ka „Rainis nav nekāds soneta meistars... Raiņa radošā gara trauksme nemaz nav savaldāma un iekļaujama tik sīkumaini un līdz pēdējai niansei noslīpējamā formā, kādu prasa labs sonets. Ka šis ir vienīgais (sonets) viņa dzejas krājumos un pie tam vēl formas kvalitātē viduvējs, tas katrā ziņā

nav liekams uz Raiņa defektu konta, bet gan nostādāms kā pierādījums, cik patiesībā Rainis ir spontāns un nevaldāms..." Tepat kāds vērā liekams blaku jautājums: M. Rasupe aizrāda, ka visos latviešu izdevumos teiciens par slimo sauli šai sonetā iespiests kļūdaini. „Il sole e ammalato” vietā pareizi jābūt — „Il sole e malato”.

Palikdams svešinieks sonetam, Rainis toties ērtu tuvumu izjutis itāliešu tercīnā. Sudrabotajā gaismā blakus Raiņa lielajai strofai tercīnas ir otra galvenā dzejoļu kompozīcijas forma. Raiņa tercīnām parasti trīs panti ar sekojošo kodu. Dažreiz pēc koda seko kāds emocionāls piespraudums, piemēram: „Ak Olivia. —” Tādi piespraudumi vai sīkas ieskaņas, it kā viegli pieskārieni stīgām pirms vai pēc melodijas, šād tad tās vidū, vispār raksturīgi Treju loku intīmajam ciklam.

Trīsriņdes kā panta kompozīcijas veids Raiņa dzejā parādās ļoti bieži. Atsevišķi pieminami īsie trīsriņdu dzejoliņi, visvairāk Čūsku vārdos, bet tāpat arī jau Galā un sākumā, vēlāk Mēness meitiņā un krājumā Addio bella! Šais dzejoliņš kāda no malējām vai arī vidējā rinda aprauta pēc otra vai trešā uzsvara. Piemēram, Čūsku vārdos:

Ir dzīve kustība. Un nāve? — Arī,  
Tik veids ir cits.  
Tu raugī, kā likt lietā viņu vari.

Klau, liljas laukā!  
Tev melnie mati baltā segā dus —  
Sen tevi tavas māsas mīļi saukā.

Šo pantu resp. miniātūrdzejoliņu formas cilme droši meklējama itāliešu tautas dzejas strofīkā, vistiešāk ritornellā un tās paveidos („storneļos” u.c.). Krājumā Addio bella!, kā liecina M. Rasupe agrāk citētajā vēstulē, „īr daudzas strofas, kas atgādina gandrīz burtiskā tulkojumā itāliešu strambotus un storneļus”. — Ka šai krājumā uzņemti arī itāliešu tautas dzejas paraugi, to Rainis

nemaz nav domājis slēpt. Piemēram, ir tur dzejolišu virkne Ko dzied itaļu zēni („Jūs rokas mērcat svētos ūdeņos” u.c.), kam seko Raiņa piezīme: „Un šie storneļi ir īstas tautasdziesmas”. Bez tam ir citāti arī italiešu valodā („Fior di mirti...”).

#### RITMA VIĻŅOJUMS RAIŅA PIECPĒDU JAMBOS.

Piecpēdu jambu rindas un to virknēšanās vai nu stichiskā plūdumā vai pantu un dzejoļu kompozīcijās nekad nevar būt saistītas ar kādu ritma standartiekārtu. Arī Raiņa gadījumā ne. Katrs dzejolis, pants un rinda var būt ar savu īpašu viļņojumu. Te tūliņ rodas secinājums, ka šis viļņojums nevar būt saistīts arī ar pantmēra schēmu. Ja dzejas priekšnesumā sekos tikai pantmēram, šis rindas paliks ritmiski neatdzīvinātas vai arī kļūs vulgārizētas, jo vairāk nekā citos gadījumos pantmēra schēma te nogrimst ritma viļņos.

Lai nezcik dažāds būtu ritma viļņojums Raiņa piecpēdu jambos, tā analīze tomēr ļauj secināt par dažām zīmīgām parādībām. Par analīzes pamatpriekšmetu te izvēlēsimies Raiņa lielajā strofā sacerēto Kalnā kāpēju.

...Tad kjūsi vīentulīgāks gāds pēc gāda,  
No tevis atšķelsies pēc drauga draugs,  
Rets cēlotājs, kas būs tev dvēslē rāda,  
Un reta puķe, kas tev klīntīs augs.

Tad zūdīs arī tie, un kalnu tālēs  
Bez gala klūsums sirdi tevīm žņāugs  
Tev nebūs dūšas atrast lēdus gālēs.

Visāpkārt tevi ledains vairogs sēgs,  
Bet visas zemes ilgas krūtīs dēgs.

Vispirms jāatzīst, ka ritma dabiskais viņojums vairs neizceļ visus piecus pantmēra schēmā noteiktos uzsvarus. Daži te tik dinamiski, ka to valdonības dēļ katrā rindā viens vai divi uzsvari gan proklitiski, gan enklitiski pazuduši. Tādā veidā dažas viņu iepakas, kam pantmēra schēmā tikai viena neuzsvērtā zilbe, nu ir paplašinājušās līdz triju vai pat piecu zilbju apjoma. Temps paplašinātajās iepakās kļūst ātrāks, lai recitācija it kā steigtos uz dinamisko uzsvaru galotnēm vai arī, straujūmam pieaugot, kristu no tām lejup. Mūsu Kalnā kāpēja tekstā šīs raksturīgās iepakas iespiestas pustreknī. Redzams, ka tās gandrīz vienmēr radušās rindas pirmajā pusē, kamēr rindas beigas tuvas pantmēra schēmas noteiktai iekārtai.

Ritma viņojums visumā tik plūstošs, ka rindu vairums liekas esam sīkāk nedalāmas vienības. Katrā ziņā robežas starp ritmiskās rindas mazākiem posmiem grūti nosakāmas. Skaidrāk tās parādās tikai loģiskajās pieturās, kas radušās kommatu vietās — pirmā panta trešās un ceturtais, kā arī otra panta pirmās rindas vidū. Jāatgādina tikai vēlreiz, ka rindas otra puse parasti atšķiņas no pirmās puses, tāpēc ļauts secināt, ka kopējā viņojumā pastāv vismaz divi dažādi posmi.

Pirmajā pantā no četrām rindām trīs sākas ar vilni, kas strauji paceļas, trim zilbēm proklitiski steidzoties uz spēcīgi uzsvērtu ceturto zilbi. Tā ir viņa galotne, kuņas otrā pusē seko tikpat strauja iepakā atkal ar trim zilbēm: **Tad kļūsi vientulīgāks; No tevis atšķelsies pēc; Un reta puķe, kas tev.** Pēdējos divi piemēros iepakā otra puse („pēc”; „kas tev”) veido jau nākamā viņa pacelšanos. Ar gluži tādu pašu vilni (**Tev nebūs dusas atrast**) sākas otra panta pēdējā rinda, bet otra panta vidējās rindas sākuma vilnim ir līdzīgs proklitisks izaukums (**Bez gala klusums**). Ir tātad iemesls runāt par ritma vadmotīvu, kas valda Kalnā kāpēja pirmajos divi pantos. Bet nu jāteic, ka šis ritma vilnis nebūt nav rak-

sturīgs tikai šiem pantiem un šim dzejolim vien. To mūsu ausis atkal un atkal uztver Raiņa dzejas piecpēdu jambu rindās. Daži piemēri: **Es redzu atkal savu dzimteni; Es nākšu saskaņā ar visumu; Un tad es atnākšu jums atdot sauli; Ko zaļai jaunībai lai saka sirmais; Tas saldaiss maigums tavu dvēseli raisa; Pats sevi pārspēdams ar dzīves sparū.** Ne mazums piemēru ar paātrināto un paplašināto ieplaku tikai viņa priekšpusē: **Par mani lielāks, Indul, tev ir gars; Jo mums tik tautā paliek pēdējs spēks; Ap mani klusums izklāj kļaju telpu; Uz tevi spļaus, un samīs tevi barā.** Kur iepriekšējos piemēros aiz viņa galotnes sekoja jauna paplašināta ieplaka, tur ieplakas otra puse, tāpat kā divi Kalnā kāpēja piemēros, dažkārt piederēja jau nākamam vilnim (piem., **Es nākšu saskaņā | ar visumu.**).

Kalnā kāpēja otra panta ritmiskais saturs tomēr ir jau ar citādu raksturu. Pirmās rindas pirmais pantmēra ikts patur savu lomu arī ritma viņņojumā, un tādā veidā panta sākums kļūst svarīgāks. Otrā rindā starp abām paplašinātajām un paātrinātajām ieplakām ir divi spēcīgi uzsvāri, kuŗu vidū savukārt ar pantmēra alternāciju saistīta normāla ieplaka. Tādas iekārtas nav nevienai citai rindai visā dzejolī. Tikai trešajā rindā sadzirdam to pašu viņņojumu, kas tik raksturīgs pirmā panta trim rindām. Varētu teikt, ka Kalnā kāpēja otrā pantā ritms kļuvis mainīgāks, nemierīgāks, nervozāks, atbalstot dzejolī iekļautās traģēdijas kāpinājumu.

Trešā panta abās rindās pirmais pantmēra ikts palicis savā vietā. Viņņojums vispār parāda noteiktāku raksturu, jo tas sakļaujas ar dzejnieka uzdevumu šai divrindē formulēt savu atziņu, uz ko tiecies dzejoļa saturs. Tā šai dzejolī saturs viscaur attīstījies ar atbilstošām pārmaiņām ritma viņņojuma raksturā. Tepat var aizrādīt uz III cēliena sākumu traģēdijā Jāzeps un viņa brāļi: Padevīgo ēģiptiešu mutē jambiems pēc aizkara atvēršanās ir kaut cik savādāks ritms nekā Jāzepa valodai. Kamēr

eģiptieši — ļaudis, Asnate, augstmaņi, virspriesteris — savus slavinājumus vairāk „skalda”, reti kādu pantmēra iktu enklitiski vai proklitiski likvidējot, Jāzēpa atbilde veidota plaši plūstošajā viļņojumā.

## Trochaji

Pēc jambiem trochaji, šis „senatnes pants”, ir nākamais visvairāk lietātais sillabotoniskais pantmērs Raiņa dzejā. Liekas, viņš ir pirmais latviešu dzejnieks, kas ievērojis, ka dzejas teorija runā par dažādiem trochajiem, un tāpēc apzinīgi pievērsies dažādām šī pantmēra schēmām.

Ir pazīstams apzīmējums spāniešu trochaji. Par tiem sāka runāt vācu teorētiķi pēc tam, kad plašu ievērību visā Rietumeiropā bija iemantojušas Lopes de Vegas un Kalderona drāmas un kad, piemēram, Grillparcers sāka atdarināt Kalderonu. Spāniešu trochaji ir trubadūru laika romanču forma, raksturīga ar to, ka četrpēdu rindas vienmēr pilnas (8 zilbes), tātad bez katalēkses. Otra pazīme — rindu beigās saistītas vai nu ar pilnām divzilbju atskaņām vai asonancēm.

Spāniešu trochajus Rainis ir minējis kā Zelta zirga metrisko formu. Pārskatot lugas saistītās valodas posmus, redzams, ka konsekventi ievērots noteikums, lai katrā rindā būtu četras pilnas trochaju pēdas, piem.:

Zili stikli, zaļi ledi —  
Vidū balti sniega svārki;  
Zili stikli, zaļi ledi —  
Vidū balti mēness vaigi;  
Zili stikli, zaļi ledi —  
Vidū gaŗi saules mati.

K. Dziļleja domā (sk. Raiņa Raksti IV, 180), ka Zelta zirgā Rainis vismaz fragmentāri būtu rīkojies arī ar asonancēm. Liekas, vairāk te iemesla runāt par sagādīšanos, nevis par apzinīgu rīcību. Asonanču tehnika Rainim ir palikusi sveša. Viņš vai nu lietā atskaņas, vai iztiek bez tām.

Bez Zelta zirga Rainim daudz dzejoļu un plašāku dzejojumu, kas sacerēti pilnās četrpēdu trochaju rindās. Grūti atbildēt uz jautājumu, vai katrreiz apzinīgi domāti spāniešu trochaji. Jāatgādina, ka pēc tam, kad pag. gadsimta otrā pusē bija notikusi iepazīšanās ar somu tautas epu, tie paši vācu teorētiķi sāka runāt par „somu” jeb „Kalevalas trochajiem”. Mēdz teikt, ka Kalevalas trochaji sillabiski līdzinās spāniešu trochajiem, — tātaļ rinda sastāv no četrām pilnām pēdām. Taču Kalevalā (tāpat igauņu Kalevipoegā un tautasdziesmās) sastopami dažuviet arī raiti skanīgi trochaju pēdas atrisinājumi, kur vienas neuzsvērtas zilbes vietā ieradušās divas. Līdzīgus atrisinājumus, kaut visai reti, pazīst arī latviešu trochaju dziesmas, piemēram: Rikšiem bēriņi es palaidu, kur melodijas ritmā zilbe „bē-” dziedama ar astotdaļnoti, bet sekojošās „-rī-” un „-ti” — ar sešpadsmitdaļnotīm. Bet visvairāk Kalevalas trochajos kā metrisko un ritmisko iktu atbalstītāja tika ievērota bagātā alliterācija (cik spēdams, tai sekojis Linards Laicēns savā tulkojumā, piemēram: „Viedais vecais Veinemeinens”). Rainim par somu un igauņu folkloru bija dedzīga interese. Viņš devis arī Kalevalas un Kalevipoega fragmentu atdzejojumus. Varētu tad nu iedomāties, ka, piemēram, poēmas Ave sol! formai kā paraugs bijis nevis spāniešu, bet Kalevalas trochaji. Dažuviet poēmā pasvīt-rāti parādās vēlēšanās atbalstīt uzsvarus ar alliterāciju rotaļām, piemēram:

Kailos kalnos — kupli meži,  
Liesos laukos — lekni kvieši,  
Sausās smiltīs — zīda pļavas.

---

Vēji virsū vieglām miglām  
Savelk biezas mākoņsegas.

Tepat aizrādāms, ka arī citos gadījumos Rainis ar jūtamu patiku nodevies alliterācijas rotaļai. Piemēram, Jāzeps I cēlienā Jēkabs teic: „Uz visu ģinti grūta grūsma grūs... Tu divkārt redzēji, būs divkārt drīz!”, bet II sēliena sākumā no Jāzeps mutes dzirdam: „Pats maigais veldzes vakars nav tik maigs... Tik lēni mierināja maigais mēness, Tik bargi skatās saule, — sapnī liecās”. Izcils alliterācijas piemērs ir piecpēdu trochajos veidotā dzejojuma Talsu tiesa sākumā:

Veļu vēji vēlu vaimanāja,  
Vedot vasaru un dienu dusā,  
Vērās lēni vēsie tumsas vārti,  
Kas uz nakti vada un uz nāvi.

Kā zināms, ritmisko iktu atbalstīšanā alliterācijai bija konstruktīva nozīme senģermāņu versifikācijā. Rainis savam pantam vienmēr meklējis jaunas iespējas. Tādas viņš saskatījis arī šai skaņu rotaļā.

Bērnu grāmatas Vasaras princīši un princītes ievadā Rainis dara lasītājus uzmanīgus uz sistēmu, ko mēdz saukt par serbu trochajiem: „Dzejolis Meita un saule ir tulkojums no serbu tautasdziesmas. ... Lai man atļauts arī šinī vietā griezt vērību uz serbu tautasdziesmu ritumu — piecu pēdu choreju; šis ritums ir valdošs ne vien gaŗajās episkās dziesmās, bet arī īsajās liriskās; tātād episkais var arī saskanēt ar lirisko.” — Eiropas dzejā serbu trochaju rindas sāka cienīt Gēte, kas Veimāras laikā tādā formā mēdza sacerēt savus erotiskos dzejoļus. Pašiem serbiem pēc 4. zilbes parasti ir cezūra. Raiņa serbu trochaju rindās šādai cezūrai tikai gadījuma raksturs. Citiem vārdiem, — viņš šo sistēmu izmanto

vienkāršotā veidā, paturot prātā prasību tikai pēc piecām trochaju pēdām. Tādā veidā par serbu trochajiem var runāt daudzus Raiņa dzejoļos, un, tāpat kā Gēte, viņš šādā formā sacerējis vienu otru no saviem erotiskākajiem dzejoļiem. Piemēram, Mēness meitiņā:

Melnā naktī spraucas skaļa sposma,

Zelts, un sarkans zīds, un zaļais smaragds  
Meklē acis, kur tie spoguļotos;  
Bālās pērles meklē baltas krūtis,  
Kuņās viņņotos kā jūras gultnē;  
Sarkans rubins tīras melnos matos:  
Tumšos dūmos slēpta uguns kvēle, —

Tavu acu mirkli, tavi mati —

Iļja Muromietis, nepabeigtā traģēdija Steņka Razins, kā arī krievu runas Rīgas raganas dialogos sacerētas trochaju schēmās, kas radušās no krievu biļinu formas. Recitētais biļinu pants patiesībā neiederas sillabotoniskajā versifikācijā. Tajā ir dažāda gaŗuma rindas, parasti 9—12 zilbes, ko pārvalda trīs galvenie uzsvāri. Tie nav saistīti ar noteiktu vietu. K. Kārkliņš, izsekodams tīri toniskās versifikācijas vēsturei latviešu dzejā, domā, ka Raiņa Iļja Muromietis metriskajā formā pilnīgi atbilstot biļinu pantam. Šādā sakārā viņš atsaucas arī uz Raiņa paskaidrojumiem (Tīri toniskais pantmērs, 35—36). Bet te ir pārpratums: Rainis gan aizrāda uz dažām biļinu panta īpatnībām, taču pasaka arī to, ka viņa traģēdijā notikusi piemērošanās kam citam. Diemžēl, dzejnieks šai gadījumā nav izteicies pietiekami skaidri un bez pretrunām: „Pantmērs ir piepaturēts tas pants, kas varoņu teikā: Pants ir ļoti brīvs, bet zinātnieki, kas ar tā pētīšanu nodarbojušies, sauc to par trochajisku. Teiku teicēji gan nebūs turējušies pie trochaju skaitīšanas, bet būs ievērojuši tikai uzsvāru, kā to līdzīgi dara arī vācu rakstnieku pants; mūsu latviešu brīvajā pantā — episkais

mums izzudis — arī vēl nomanāma tā pati sistēma, bet jau stipri pārveidota. Modernā dzejā bija jāpieturas pie metrikas, kas pie mums ieviesusies. Iļjas Muromieša pantmērs ir diezgan tuvs mūsu trochajiskam astoņpēdim, kaut gan izliksies tuvāks serbu sešpēdim” (Dzīve un Darbi VIII, 85). — Paskaidrojums patiešām tumšs un pretrunīgs: Ja biļinu pants „ļoti brīvs”, tad nevajadzētu atgādināt atmetamo hipotezi par trochajiem. Nākamā teikumā šī hipoteze jau atsaukta ar aizrādījumu, ka teiku teicēji „būs ievērojuši tikai uzsvaru.” Un galvenais: Ja „pantmērs ir piepaturēts tas pats, kas varoņu teikā”, kāpēc tad „modernajā dzejā bija jāpieturas pie metrikas, kas pie mums ieviesusies”? Samezgotā paskaidrojuma atrisinājums var būt tikai šāds: Rainis sekojis hipotezei par to, it kā biļinas būtu trochajiskas, un pievērsies metrikai, „kas pie mums ieviesusies”, citiem vārdiem, viņš Iļju Muromieti, tāpat pārējos iepriekš minētos darbus sacerējis sillabotoniskajos trochajos. Kārtnas trochaju alternācijas schēmai atbilst k a t r a rinda Iļjā Muromietī, Steņkas Razina fragmentā un attiecīgajās vārsnās Rīgas raganas krievu valodā. Tātad tas ir tikai stilizēts biļinu pantmērs. Ar biļinu īsto formu tik daudz līdzības, ka Raiņa rindām dažāds gaņums, no 8 līdz 14 zilbēm, lielāko tiesu tomēr no 9 — 13 zilbēm. Te kā piemērs rindas no nepabeigtās tragēdijas Steņka Razins:

Nebūs priekam, nebūs bēdām mani siet!  
 Saule nevils mani, tumsa nebaidīs.  
 Brīvs kā vējš pār Volgas dzelmēm drāzišos  
 Pretī vaidiem, lāstiem, asins šķīdoņai,  
 Briesmu rēcieniem un gaužiem smilkskiem!  
 Acs lai atpakaļ man negriežas  
 Meklēt mudinošus mīlas smaidus!

Ja K. Kārkliņš šādās rindās būtu meklējis trīs g a l v e n o s uzsvarus, lai saskatītu līdzību ar biļinu oriģinālformu, tad no ritmikas resp. no uzvaru pakāpenības viedokļa par to iespējams runāt. Bet pantmēra schēma

līdzību neatbalsta. Tās ir kārtņas trochaju rindas, ne bijīnu rindas, ar ko sastopamies Raiņa darbos.

Savus trochajus Rainis ir ielocījis dažādos pantos. Dipodiskā struktūra pasvītrāta plaši pazīstamajā dzejolī Sirds tik grūta, kur īsās trijrindeš nav nekas cits kā atsevišķi izdalītas trochaju trimetra dipodijas. Arī dzejolī Varoņu laiks pievērsta uzmanība trochaju dipodiskajai grupēšanai, jo pirmās četras rindas katrā pantā ir atsevišķi izdalītas tetrametra dipodijas, kam seko piektā rinda tīri toniskā ritmā ar četriem uzsvāriem:

Ilgu pilnas  
Gaŗas dienas  
Vienmuŗsēras  
Virknē sienas,  
Tumŗi draudoŗas naktis nāk.

Pavisam Rainis nav vairījies no gluŗi konvencionāliem četrriņdu pantiem ar orchestisku raksturu. Rindas te var būt pilnas un katalēktiskas (izlaidumu aizstāj pauze). Tās var pārvaldīt trīs vai četri uzsvāri.

Starp Raiņa trochaju četrriņdēm uzmanība pievērŗama ja un a i strofai, ko viņŗ centies ieviest latvieŗu dzejā. Vispirms tā sastopama Uguns un nakts prologā, pēc tam arī dzejoŗos Dzīves sējējs (Klusā grāmata) un Kalna domas (Tie, kas neaizmirst). Pa pantam no katra:

1. Pāri upei mēness meta  
Tiltu zelta stāriem:  
Pārnākt sapņu gāriem  
Miglai līdz no tumŗiem meŗiem.
2. Apstulbis tu tagad stāvi,  
Acis skatās stīvi:  
„Viņŗ, kas sēja dzīvi,  
Tagad ievācis ir nāvi.”
3. Apkārt milŗa kalna galvai  
Tumŗi mākoņauti;  
Vaigi grumbāŗ rauti,  
Uzacis kā melni meŗi.

Jau no metriķas viedokļa šķietami vienkāršajā strofā valda savdabīga simmetrija: Strofas pirmo pusi veido pilna četrpēdu rinda, kam seko hiperkatalēktisks trijpēdis. Otrā pusē tam tieši pretim likts jauns trijpēdis ar sekojošu pilnu četrpēdu rindu. Tātad strofas otra puse ir pirmās puses apvērsums. Simmetrijas savdabību jūtamāku dara atskaņas, kas katru reizi saista tieši hiperkatalēktiskās vidus rindas, kamēr pilnās malējās rindas no trim gadījumiem tikai vienā saistītas atskaņām. Ritma struktūrā pievēršama uzmanība pauzēm hiperkatalēktisko (vidējo) rindu beigās. Pauzes gaŗums abos gadījumos līdzinās veselai trochaju pēdai. Novērojumi, klausoties šo strofu recitāciju, liecina, ka tāda gaŗuma pauze iestājas arī tad, ja valodas konstrukcija liktu tekstu turpināt bez pārtraukuma (Pārnākt sapņu gariem Migļai līdz no tumšiem mežiem). Grafiskā attēlojumā šīs četr-rindes iekārta šāda:

~ x ~ x ~ x ~ x  
 ~ x ~ x ~ x ^  
 ~ x ~ x ~ x ^  
 ~ x ~ x ~ x ~ x

Starp Raiņa dažādajām trochaju trīsrindēm atkal sastopams kāds jauns veidojums, ko varētu dēvēt par Karaļmeitas strofu. Jau vēsturiski tai izcila nozīme Raiņa dzejā: Karaļmeita — šī ballāde ir viens no visaugstvērtīgākajiem, visslavenākajiem Raiņa dzejoļiem. Līdz ar zināmo panta formu tas radies viņa talanta atklāsmes agrā rītausmā — ģimnazijas laikā, kad sacerētas trīs pirmās strofas. Sarunā ar P. Birkertu Rainis bija stāstījis par ballādes rašanās gaitu un it kā ļāvis saprast, ka strofas formai kāds sakars ar tautas dzejas ritmiem. Paļaudamies uz šo sarunu, arī T. Zeiferts apgalvo: „Ritums pieskaņots latviešu tautas dziesmu pantmēram, tomēr ir pilnīgi oriģināls” (Latv. rakstn. vēst. III, 257). Bet šai apgalvojumā ir pretruna: Ja „ritums

pieskaņots latviešu tautasdziesmu pantmēram", tad tas nevar būt „pilnīgi oriģināls”.

Analizes vajadzībām citēsim arī te pirmo strofu:

Tanī niknā dienā  
Asins šļācot šķīda,  
Grima zemē pils un karaļmeita.

Tā tad pirmajās divi rindās pa trim trochaju pēdām. Kā zināms, šādas rindas neiederas mūsu tautasdziesmu normālajā strofā, toties tās sastopamas aizgūtājās formās, kas vēlākajos laikos sākušas asimilēties latviešu tautas dzejā. Trešā ir piecpēdu trochaju rinda, — veidojums, kas latviešu tautas dzejai pilnīgi svešs. Kā redzams, strofas metriskā iekārta nevis pieskaņojusies, bet attālinājusies no latviešu tautasdziesmu pantmēra. Un nekad Karaļmeitas strofā nav manīti enklitiski savienojumi vai tik ļoti svarīgā gala zilbju kvantitātes likuma ievērošana.

Tā tad arī strofas ritmam nav to pazīmju, kas liktu atcerēties mūsu tautasdziesmas. Ja vispār te varētu runāt par folkloras elementiem, tad tie pārņemti no svešām, ne latviešu tradīcijām (lietuvju tautasdziesmās sastopamas ne vien trīspēdu, bet arī piecpēdu schēmas, taču piecpēdu rinda tur ar cezūru tiek šķelta pušu aiz otras pēdas; arī baltkrievu dziesmās sastopamas piecpēdu rindas).

Strofas ritmikā rodas neskaidrība ar divi pirmajām rindām. Varētu būt, ka tās ir tikai atsevišķi izdalīti posmi sešpēdu sistēmā, tā tad:

~ x ~ x ~ x | ~ x ~ x ~ x

Bet varbūt arī šo rindu ritma iekārta šāda:

~ x ~ x ~ x ^  
~ x ~ x ~ x ^

Jāzeps Vītols savā koŗa dziesmā pieņēmis pirmo versiju. Novērojot dzejoļa recitāciju, jūtama sastomīša-

nās. It kā būtu vēlēšanās sekot otrai versijai, bet ne pilnīgi noteikti. Dzejoļa enerģiskais raksturs, straujais temps par dabiskāku pieļauj pirmo minējumu.

Karaļmeitas strofa sastopama vēl 6 citos Raiņa dzejoļos. Ģimnazijas laikā vai tūliņ pēc tam sacerēti šādi: It kā vēsmas vēlots, Visam jāiet bojā, Visas dziļās domas un Sīvas sīpas gaidot (sk. Kopoti raksti VI, 397, 418, 430, 431). Pēdējā gadījumā (dzejolī Sīvas sīpas gaidot) divi tādas strofas sākumā un viena beigās, kamēr vidū 6 piecpēdu rindas. 1905. gadā radies dzejolis Pēc ilgas guļas (Vētras sēja), bet 1907. gadā — Debess sadugusi (Addio bella!). Kurioza ir bijusi padomju literāta K. Krauliņa rīcība, piedēvējot Rūnim žurnāla Stari 1906. gada 3. numurā iespiesto Blaumaņa parodiju Tanī tumšā naktī Bargu kungu druvas Bāra bērni bija apkopuši (sk. Kopoti raksti VI, 556).

Karaļmeitas strofās sacerēto dzejoļu chronoloģija tātad liecina, ka šī forma ir Raiņa jaunības gadu piederums un vēlāk nav vairs valdzinājusi. Interesanti, ka Karaļmeitā ieautie motīvi parādās vēl divi citos šai formā rakstītos dzejoļos. Tā dzejolī Visas dziļās domas ir pieminētas idejas, kas „veldzē sāpju bērņus”, bet dzejolis Sīvas sīpas gaidot būtu jau saucams par patālu Karaļmeitas variantu.

No visiem 7 dzejoļiem, kas sacerēti Karaļmeitas strofās, paliekama un ļoti izcila nozīme ir tikai pašai Karaļmeitai, kamēr pārējie pieskaitāmi pie Raiņa visbālākajiem pantiem. Tātad šai strofai ir vienreizības raksturs. Kāpēc? — Varētu domāt, ka iemesls rodams strofas straujajā, pat furiozajā tempā. Sacerot Karaļmeitu, iekļaujot ballādē revolūcionāro simboliku, vienu vienīgu reizi Rainim ir laimējies panākt satura un formas ideālu savienošanos, kamēr citos gadījumos dominē strofas forma bez atbilstoša satura. Liekas, dzejnieks to ir apzinājies, tāpēc diezgan ātri no savas jaunības dienu oriģinālstrofas atteicies.

Ārējo pazīmju ziņā Rainim raksturīgas trochaju tercīnas, ne retu reizi pat ar kodu, bet parasti tām nav atskaņu, tādējādi atšķiroties no klasisko tercīnu kanona. Rindu garums šais trochaju tercīnās dažāds — gan ar četrām, gan piecām, gan sešām pēdām. Jau savdabīgāk ar atskaņām un atkārtojumu figūrām komponētas trij-rindes dzejolī Rasa klāja zemes vaigu (Tālas noskaņas). Bet jauna kanoniska kompozīcija ar to nav tikusi nodibināta.

RITMA VIĻŅOJUMS RAIŅA TROCHAJOS. Ja tika jau minēts, ka trochajus Rainis ir atzinis par smagiem un nekustīgiem, ka pēc viņa domām trochajiem „taisni smagumā viss spēks”, tad Raiņa paša trochajos nekā no tā nemana. Temps šais dzejoļos allaž visai raits, katrā ziņā ne lēnāks par to ātrumu, ko mēdz apzīmēt ar „moderato”. Kaut cik gausākas, nopietnākas liekas gan piec-pēdu trochaju rindās. Saturā ietvertā jutoņa un izvēlēto vārdu fonētiskā struktūra liek tempu gausināt arī tādā dzejolī kā Sirds tik grūta, bet arī te ritma viļņojums ļoti plūstošs, bez sevišķas aizkavēšanās lejas no dipodijas uz dipodiju, lai drusku apstātos vienīgi katra trimetra resp. katra panta beigās.

Trochaji nozīmē krītošu kustību, bet, ieklausoties Raiņa ritmos, jāatzīst, ka viņa trochaju rindas diezgan bieži viļņojas kāpjošā vai kāpjoši—krītošā virzienā. Piemēram, pēdējās divi trīsrindes Dabā un dvēslē:

Dvēsle zin, | cik saule karsta,

Dvēsle zin, | cik daba liela,

Dvēsle zin, | cik debess dziļa.

Vēl tik vienu | dvēsle nezīn,

Cik tā pati | skāista, dziļa,

Zīnās vēl | i nezīnāmo.

Pietiekami skaidri jūtams, ka katra rinda sastāv no divi mazākiem ritma posmiem. Bet tikai divi no visiem 12 posmiem šais divi trīsriņdēs ir tādi, kas sākas ar stiprāku uzsvaru. Visos citos stiprākais uzsvars krīt posma otrā pusē.

## Daktili

Sillabotoniski tīrā veidā daktili Raiņa dzejā parādās diezgan reti. Parasti tie jaucas vai nu ar toniski-kvantitātīviem ritmiem, kur savilkumi un atrisinājumi sillabotonisko pantu tuvina tautasdziesmu daktiliem, vai arī ar tīri tonisku ritmu iestarpinājumiem, kas tad dzejoļim liek nosliekties uz tīri toniskās versifikācijas tehniku. Vispazīmīgākās Raiņa daktilos ir katalēktiskās divpēdu rindas, kur otrā pēdā reizēm atnesta viena, reizēm abas neuzsvērtās zilbes. Kaut gan nule tika runāts par divi pēdām, tā ir abstrakcija, ko atbalsta vienīgi pantmēra shēma. Patiesībā katra rinda te vērtējama kā sīkāk nedalāma ritma vienība. Šādā formā sacerēts, piemēram, brāzmainais 1905. gada revolūcijas dzejolis Svilpojošais vējš (Vētras sēja):

Svilpojošs vējš,  
Dancojošs sniegs,  
Kas viņiem laukā  
Savvaļu liegs?

Kokiem no galvas  
Lapas tie rauj,  
Kupenas ceļam  
Priekšā krauj...

Otra panta beigās arī šai gadījumā jau sākas novirzīšanās no sillabotoniskās versifikācijas.

## Amfibrachi

Par amfibrachiem Raiņa dzejā sakāms tas pats, kas tika teikts par daktiliem. Vairākos dzejoļos tie gan ieskanas, var pat turpināties vienu vai vairākas strofas, bet tad sajaucas ar citādiem posmiem, tā ka iemesls runāt par tīri toniskiem ritmiem. Piemēram, Senatnes pirmo piecu rindu metriskā iekārta atbilst amfibraciem, bet tad sākas novirzīšanās, un rindā „Tie bargu kungu gaitās iet” no amfibrachiem nav vairs nekā. Visā Raiņa dzejā ir viens vienīgs dzejolis, kurā amfibrachu schēma ieturēta tik pedantiski, ka nav pat itin nevienas katalēktiskas rindas. Tas ir dzejolis Pārpilnā mērā (Vētras sēja). Pirmais pants:

Vai visas šīs jūtas,  
Kas krūtīs tā jaucas,  
Kas kūso un puto,  
Uz ārieni spraucas,  
Sev sirdī var apspiest?  
Vai teikt, kā tās saucas?

## Anapaisti

Vai Raiņa dzejā ir anapaisti? — K. Dzīlleja domā, ka ir. Savā Poētikā (1949,59) kā anapaistu piemēru viņš min pazīstamo Raiņa sentenci, kas tur iespiesta šādā veidā:

Lai ir grūt,  
Vajag spēt  
Stipram būt,  
Uzvarēt.

Statistikā par metriskiem tipiēm (Raina Raksti III, 209) Džiļļa ir reģistrējis vienu anapaistos sacerētu dzejoli.

Lai latviešu versifikācijā rastos anapaisti, rindai jāsākas vai nu ar kādu no mūsu valodas retajiem vārdiem, kam uzsvars trešajā zilbē („pamazītiņām”), vai arī ar tādiem divi vienzilbes, vai tādu divzilbju vārdus, kas spēj pakļauties proklizei. Citētajā Raina sentencē, ja vēlas, pirmo posmu („Lai ir grūt”) var dēvēt par anapaistu. Par proklitisku savienojumu ar uzsvaru trešajā zilbē, tātd par anapaistu, varētu iedomāties arī otru posmu („Vajag spēt”). Diemžēl, ir tā, ka šai gadījumā deduktīvo iedomu labad notiek rīkošanās ne ar oriģināltekstu, bet ar kādas korrektūras rezultātu. Sentences faksimils, kas iespiests, piemēram, A. Johansona Latviešu literātūras 188. lappusē, liecina, ka Raina oriģināltekstā ir „Wajaga speht” jeb tagadējā ortografijā — „Vajaga spēt”, nevis „Vajag spēt”. Bet tādā gadījumā šo posmu vairs nevar saukt par anapaistu. Grūti kā anapaistu iedomāties trešo posmu „Stipram būt”), un nekādā ziņā anapaista iekārtai nebūtu pakļaujams ceturtais posms („Uzvarēt”). — Kuŗš dzejolis Vētras sējā būtu sacerēts anapaistos, to Džiļļa nav minējis. Liekas, atkal varētu runāt tikai par kādu deduktīvu pieņēmumu.

Protams, gan Vētras sējā, gan citos krājumos ir daži anapaistiski posmi, piemēram: „Visas domas sev vajdzēja paturēt”, „Mijā saulīte spīd” u.c. Bet tās ir tikai atsevišķas rindas, kas izrautas laukā no tīri toniskajā versifikācijā sacerētiem dzejoļiem. Apzinīgi anapaistos versificētas rindas atrodamas vienīgi Raina atdzejojumos, kur ir bijusi vajadzība ievērot oriģināla formu, piemēram, Fausta II daļas 3. cēliena koŗa strofās, kā arī Aischila Prometeja beigu vārdos (tulkotās dzejas krājumā Nemierīga sirds) u.c. Raina oriģināldzejā anapaistos sacerētu dzejoļu nav.

## Pantmēri rakturotāju lomā

Nemitīgi tiekdamies pēc dažādiem formas eksperimentiem, Rainis ir mēģinājis izmantot pantmērus kā laikmeta un vides vai personu raksturotājus savos drāmatisķajos darbos. Piemēram, ja vielai izraudzīti latviešu folkloras avoti un ja tātad sižets, nedomājot par simboliku, attiecas uz agrākiem gadsimtiem tautas dzīvē, viņš mēdz imitēt tautasdziesmu formu, bet, ja vielu devusi Krievijas vēsture un krievu teikas, tad viņš stilizē biļinu pantu. Vistālāk šādā virzienā Rainis ir gājis savā pēdējā drāmā Rīgas ragana. Kā to jau pareizi aizrādījis K. Dziļleja, dzejnieks te katrai sociālai un nacionālai grupai, īstāk sakot — šo grupu pārstāvjiem, licis runāt metriski atšķirīgā valodā: Rīgas „tautai”, ar ko domāti Rīgas latvieši, tad nu piederas tautasdziesmu trochaji, vāciešiem un zviedriem — kā jau rietumniekiem — piecpēdu jambi, krieviem — biļinu panta stilizācija; cars Pēteris, laikam lai parādītu viņa viltīgo raksturu, ar krieviem runā tāpat kā citi krievi, ar Rīgas rātskungiem — piecpēdu jambos, ar latviešiem — četrpēdu trochajos; beidzot Dedze, būdama mūžīgi mainīgās Spīdolas meita, — visbiežāk runā brīvi plūstošos tīri toniskos ritmos. Dziļleja secina (Raina Raksti VI, 180—181): „Rīgas raganas teksts liecina, ka J. Rainis tā apdarē mēģinājis risināt jaunas formas problēmas, atšķirīgas no citu saistītā valodā rakstīto drāmatisķo darbu metriskās kompozīcijas veidiem.”

Dziļlejas secinājums pareizs, bet Raina eksperiments jāatzīst par ļoti problēmātisku. Protams, šim eksperimentam ir neapšaubāms sakars ar pseudoklasiskās metrikas mānīcību par pantmēra maģiju, tāpēc jāatkārto tikai tas, kas tika teikts jau agrāk: Pantmēra formulām pašām par sevi nekādas maģijas, nekāda specifiska ētosa nav. Zelta zirgs sacerēts spāniešu trochajos, bet Zelta

zirga drāmatiskie tēli nebūt nav spāniski. Krievi Rīgas raganā ne jau biļinu panta imitācijas labad ir savas sugas pārstāvji, bet gan ar savu izturēšanos, ar savu valodu un rīcību. Tas pats sakāms par vāciešiem, zviedriem, Rīgas latviešiem, kuŗu raksturošanai autors izvēlējis dažādus pantmērus.

Rikojoties tādā veidā, Rainis Rīgas raganā novērsies no saistītās valodas dziļākās jēgas drāmatiskos sacerējumos. Par šo jēgu prātā paturamus vārdus ir teicis Fr. Šillers 1797. gada 24. novembra vēstulē Gētem: „Ritms drāmatiskā produkcijā veic vēl to lielo un nozīmīgo, ka tas, ar visiem raksturiem visās situācijās apiedamies pēc viena likuma un, neraugoties uz iekšējo atšķirību, attēlodams vienādā formā, spiež rakstnieku un viņa lasītāju no visiem tik dažādajiem raksturiem („von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenem”) prasīt kaut ko vispārīgu, tīri cilvēcīgu... Tādā kārtā tas rada atmosfairu poētiskai radīšanai; rupjais atiet nost, šis smalkais elements (ritms) pacieš tikai garīgo”. — Jāpaskaidro, ka ar ritmu Šillers, pieskaņodamies sava laika terminoloģijas praksei, protams, ir domājis pantmēru. Bet, ja pantmērs drāmatiskā darbā liek ar visiem raksturiem visās situācijās apieties pēc viena likuma, tad skaidrs, ka Šillers nevēlas atzīt svaidīgu rotaļāšanos ar vairākiem pantmēriem vienā drāmā. Viņš atzīst drāmas formu, kuŗā būtu viena „metriskā dominante”, kā to ir teicis K. Dziļleja. Tas nenozīmē, ka nekur nekādas atkāpšanās no metriskās dominantes nedrīkstētu būt. Rodoties patiesai vajadzībai, atkāpšanās notiek gan paša Šillera drāmās, gan, piemēram, arī Raiņa Jāzepā, Induli un Ārijā vai vēl citur. Ar pantmēru saistītie vārdi var taču būt dažādi un var radīt dažādas ritmiskas nianšes, kas atbilst arī personu dažādajam raksturam, pat dažādajai nacionālītai vai sociālajam stāvoklim, kā tas tika teikts par ēģiptiešu un Jāzepa valodu Raiņa tragēdijā. Absolūta nivelācija nav nemaz iedomājama un nav atzīstama,

tomēr cildenas drāmas raksturs prasīt prasa vienotāju elementu, lai visi tēli iekļautos kopējā atmosfērā. To sasniegt palīdz viena pantmēra schēmas izraudzīšana par metrisko dominantu. Rīgas raganā, kas no ideoloģiskā viedokļa vērtējams par visai svarīgu darbu, nav vēlamās vienotājas atmosfēras. Savā formā tā ir neattaisnojami sadrumstalota drāma, interesants eksperiments pats par sevi, bet bez atzīstamiem rezultātiem iecerētā virzienā.

## Antīkās strofas

Pēc Juḗa Alunāna un Ed. Veidenbauma Rainis ir nākamais latviešu dzejnieks, kas dedzīgi pievērsies antīko (grieķu un romiešu) rindu un strofu izmantošanai. Intereze par tām sākusies jau ģimnazijas laikā. Mazajos dunduros, atdzejojot Martiālu, Ovīdiju, Katullu, Sapfo, Raiņa saskare ar antīkajām strofām pastiprinās un veicina praksi.

Kopš ģimnazijas laikiem Rainim ir bijusi vēlēšanās iejusties grieķu un romiešu (Šveices laikā arī italiešu) dažādos vienpadsmitzīlību variantos. Un tādā sakarā viņa literārās darbības sākumā rodas oriģināldzejolis Zemnieks („Smagi zemnieka lēnie soļi nodun, Kad viņš darbojas laukā sūros sviedros...”). 1920. gadā tādā pašā formā un ar tādu pašu virsrakstu radies otrs dzejolis, pirmā dzejoļa antiteze (Kopoti raksti V, 261). Krājumā *Addio bella!* tādās pašas vienpadsmitzīlību rindas parādās trešo reizi — dzejolī *Centio vallo* — *Val Maggia* („Pilna vēju ir lielā kalna sprauga...”), tikai pēdējā rindā te radies pagarinājums par divi zīlēm. Turpat (*Addio bella!*) ir dzejolis, kuŗa formai izraudzīts cits vienpadsmitzīlību va-

riants, tā saucamā Alkaja rinda („Un stundām lēni vilkās tad mākoņvalksts. Kad augšup vēros, šķīta man, ka tas stāv...”).

Heksametrš Raini nav interesējis, toties viņš ar patiku izmantojis heksametra savienojumu ar pentamētru elegiskajā distichā. Arī šajā formā pirmie mēģinājumi radušies jau ģimnazijas laikā, bet uzsvērtā nozīme elegiskajiem distichiem Raiņa dzejā sākas ar krājumu Vētras sēja. Klusajā grāmatā viņš vēlas latviskot disticha vārdus, lietādams tā vietā nosaukumu „divieši”, kas tomēr nav ieviests un nevar ieviesties, jo ir ar pārprotamu, neskaidru nozīmi. Krājumā Tie, kas neaizmirst elegisko distichu nav, bet no jauna tie parādās Galā un sākumā, Daugavā, Dagdas skiču ciklā. Atskaitot gaužām retus gadījumus, kur notikusi pilnīga saskaņošanās ar antīkajām tradīcijām, Raiņa elegiskie distichi no tām novēršas ar grafisko iekārtu. Proti, kā heksametra, tā pentamētra rindu Rainis cezūras vietā mēdz laužt pušu, tā ka nu strofas forma atbilst ne vairs disticha, bet kvartas jēdzienam. Protams, ka akustiskais efekts ar to nemainās. Jādōmā, ka, rindas lauždams, Rainis vēlas izmantot optisko uztveri, lai pievērstu uzmanību cezūras efektam, lai to tādā veidā pastiprinātu. Līdz ar to uzmanība pievērsta arī divi pazīmīgām viņņkopām, kas veido katru rindu. Piemēram (Mēness meitiņā):

Dzīvi tik dzīvot ir maz,  
Nav viss ij to pazīt un saprast, —  
Pāri pār dzīvi būs augt,  
Pāri pār likteni stāt.

Dažos gadījumos (Galā un sākumā) Rainis ir rīkojies ar dubultdistichiem, tā ka pēc raksturotā rindu laužuma radušies astoņrindu strofa. Piebilstams, ka padomju rainologi, piemēram, A. Vilsons un E. Sokols, neizprazdami vienkāršo faktu, ka panta grafikai nav būtiskas nozīmes, Raiņa „diviešus” tiecas apcerēt kā

oriģinālformu, šai ziņā liekot to blakus izcilā stāvoklī esošai „saīsinātā soneta” oriģinālitātei. Protams, tā ir aplama uztvere. Šie „divieši” nav nekas cits kā antīkie elegiskie distichi, kas tikai citādi rakstīti.

Antīkajā dzejā kā heksametra, tā pentametra rindās visai bieži sastopami ritmiskie savilkumi. Konsekventi daktiliska iekārta paredzēta vienīgi priekšpēdējā pēdā. Tas jau zināms, ka latviešu toniski-kvantitatīvajā versifikācijā līdzīgi ritma varianti tāpat iespējami, un tautasdziesmu daktilos savilkumi ļoti parasti. Rainis šādas ritma dažādošanas iespējas ir izmantojis tikai retu reizi,

piemēram: „Ievērojiet to vārdu, Kad prāts jums jau īgns sāk palikt”; „Lokā es atgriežos atkal, Turpat, no kurienes nācis”. Toties viņa elegiskajos distichos heksametra cezūras pēdā ir visas iespējamās variācijas: 1) Vīrišķīgā cezūra ar sekojošu vienzilbes pietakti, kas ievada nākamo posmu: „Rūgtumu izmest no sirds || Un riebumu noglabāt dziļāk”; 2) vīrišķīgā cezūra ar sekojošu divzilbju pietakti: „Droša ir cīņa, jā gan, || Bet tā saka mums: „Cīnies, cik spēka!”; 3) sievišķīgā cezūra, kam, protams, seko vienzilbes pietakts: „Izmisums bēg manas dziesmas, || Un nāve tur neatrod vietas”.

Galā un sākumā parādās pirmie Raiņa oriģināldzejoļi, kas sacerēti Lezbas liriķu strofās, kuŗas saistītas ar Sapfo un Alkaja vārdu.

Sapfo strofa (trīs tā saucamie sappiskie vienpadsmitzilbji, kam kā kadence seko tā saucamais adoniskais pieczilbis) līdz latviešu dzejai atnākusi, pārdzīvodama zīmīgas metamorfozas. Vispirms, protams, ir paraugi, kuŗos respektēts grieķu resp. Sapfo oriģināls, kur vienpadsmitzilbjus nešķeļ pušu cezūra. Rainis tādā veidā atdzejojis Sapfo 2. odu (Mazajos dunduros), bet savos paša dzejoļos Sapfo oriģinālu nav uzskatījis par saistīgu. Savādi, ka arī citi latviešu dzejnieki, lietādami Sapfo strofu, nav domājuši par ērtībām, ko sagādā necezurētas

rindas. Kā izņēmums jāmin, piemēram, Veidenbaums. Parasti latviešu dzejā sastopama Sapfo strofa tādā veidā, kā to romiešu dzejā nostiprinājis Horātijs, proti, vienpadsmitzilbjus ar cezūru šķeļot pušu pēc piektās zilbes. Beidzot, sevišķi latviešu luterāņu baznīcas dziesmās, ieviesusies Sapfo strofa tādā pārveidojumā, kas atvasināms no viduslaiku vulgārizācijas, kad, piemēram, Horātija odas sāka skandēt nevis saskaņā ar kvantitatīvas metrikas prasībām, bet gan toniski, tātad ievērojot latīņu valodas gramatiskos uzsvarus. Vācu dziesminieki jau 15. un 16. gadsimtā sāka izmantot vulgārizācijā radušos Sapfo strofas pārveidojumu, un caur vāciešiem (Fīrekeru, Višmani u.c.) tas ieviesās latviešu tradīcijās. Starp populārākajiem piemēriem jāmin tādas baznīcas dziesmas kā J. Neikena Svētīgs, kas nestāv, L. Bērziņa Tuvums un tālums, Fr. Krastiņa Atpūta svēta.

Rainis nekad nav lietājis viduslaikos vulgārizētās Sapfo strofas pārveidojumu, toties viņš sekojis citu dzejnieku paradumam pārņemt Horātija tradēto Sapfo strofu ar cezūru vienpadsmitzilbjos. Bet latviešu apstākļos Horātija versija ir gaužām neizdevīga. Pievērsīsim uzmanību, piemēram, šādai Sapfo strofai Raiņa dzejā:

Telpas dvēslē vērz, — savas stīgas izstiep, —  
 Tālēm pāri laid, — visas vielas aptver,  
 Pasauls plaisas slēdz, — kad tu starpā meties  
 Visumu vienot.

Saskaņā ar principu, ka antīko garumu vietā toniskajā resp. sillabotoniskajā versifikācijā jābūt uzsvariem, Sapfo strofas Horātija versijā pirmajām trim rindām šāda iekārta:

~x ~x ~ || x x ~x ~x

Ir dabiski, ka latviešu dzejā, iekārtojot cezūru aiz piektās zilbes, rindas pirmais posms iespiežas apziņā kā katalēktisks trochaju trijpēdis. Bet, sekojot ritma inercei, rodas mudinājums arī otru pusrindu skandēt nevis ar

divzīlību pietakti (bez uzsvara aiz cezūras), bet gan kā trīs pilnas trochaju pēdas. Nu rodas pavisam cita schēma:

$$\sim x \sim x \sim \parallel \sim x \sim x \sim x$$

Atgriežoties pie citētā piemēra, Sapfo strofas iekārta Horātija versijā prasa skandēt: „Tēlpas dvēslē vēr̄z, — savas stīgas izstiep”, bet parasti un dabiski dzirdams: „Tēlpas dvēslē vēr̄z, — s̄avas stīgas izstiep”. Ja latviešu valodā būtu citāda (brīvā) uzsvaru sistēma, kuŗa ērti ļautu izvēlēties aiz cezūras tādu vārdu, kam uzsvars trešajā zilbē, tad novirzīšanās no strofas pareizās iekārtas izrādītos viegli novēršama. Ne tā tagad. Rainis gan atkal cenšas meklēt atbalstu optiskajā uztverē, proti, cezūras vietā liekot domzīmi, lai varbūt tādējādi pēc šīs pieturas mudinātu sekojošās divi zilbes skandēt bez uzsvara, bet tas nelīdz. Valodas spaidu dēļ Sapfo strofa latviešu dzejā izmantojama tikai tad, ja par paraugu būs izraudzīts grieķu oriģināls, tātad bez cezūrām. Posms no 5. līdz 7. zilbei vienpadsmitzilību rindās jāveido kā nepārprotams daktils, tātad izraugoties vai nu trīszilību vārdu vai arī attiecīgu enklitisku savienojumu, kā tas noticis, Rainim atdzejojot Sapfo odu Mazajos dunduros: „Manās krūtīs n a b a g a sirds tā laužas, Visi prāti i t i n kā sajukuši, Tikko tevi i e r a u g u, neviens vārdiņš Nenāk pār lūpām”. Citādi liekas, ka Rainis, labi pazīdams Sapfo strofas latīņu dzejā, pats jutis savu strofu atšķirīgo skanēšanu. Tāpēc šie pantī izmantoti tikai dažos īsākos dzejoļos Galā un sākumā, kā arī krājumā Addio bella!

Vairāk Rainis ir pievērsies Alkaja strofai, kuŗas ritmiskais viļņojums pašiem grieķiem bija atgādinājis sabangotas jūras paisuma un bēguma periodus, tāpēc viņi to iesauca par vētras pantu. Tiešām šo strofu piepilda

puslīdz simmetriskas kāpjošu un krītošu viļņu kopas. Cezūra pēc piektās zilbes pirmajās divi rindās atkal ir Horātija tradēta, un šoreiz tā latviešu dzejniekam nekādas neērtības nesagādā, jo aiz cezūras sākas krītošs posms. Lai cezūru izceltu, Rainis atkal mēdz tās vietā ievilkēt domzīmi, — arī tad, ja interpunkcijas tradīcijas to nemaz neprasa, piemēram:

No ilgu slāpēm — atkal un atkal dzer,  
Ar katru malku — vairāk un vairāk slāpst,  
Un nevar atdzert slāpju dvēsele  
Plūstošās pasaules dienas dailē.

Galā un sākumā Alkaja strofa izraudzīta par panta formu dažiem dzejoļiem ar filozofisku saturu. Pēc tam Alkaja strofas parādās dzejoļu krājumā *Addio bella!* Divi gadījumos tur pilnai strofai seko papildinājums, atkārtojot pirmās rindas sistēmu un otras rindas pirmo pusi:

Ar manu sirdi gribat jūs mani vilt,  
Lai maigās jūtās norimtu tumšais prāts,  
Lai liegi izplūstošās miglās  
Izzustu plaīsa starp jums un mani.  
Nē, nē, — man sirdij žēlums tik durvis veļ,  
Un aši rokas —

Alkaja strofas viļņošanās ir pievilcīga ar puslīdz simmetrisko posmu dažādumu un izkārtojumu. Pirmajās divi rindās posmi īsāki: Pirmajā pusrindā ritma vilnis kāpj, otrā pusrindā krīt. Pēc šīm divi rindām seko kāpjoša viļņkopa, kas nu aptveļ ne vairs tikai pusrindu, bet veselu rindu. Strofa beidzas ar krītošu viļņkopu, kas atkal aptveļ veselu rindu. Raiņa dzejā Alkaja strofas izmantošanas bez vainas. Tajās sacerētie dzejoļi ir starp labākajiem, ko šis dzejnieks devis.

Vienu vienīgu reizi, dzejolī Būtnes bailes (Gals un sākums), Rainis ir izmantojis Asklepiāda otru strofu:

Katra būtne tik tvīkst — sākumam galu jaust,  
Katru vielu tā spēj — galībā vien tik jēgt,  
Galu nesniegt ir šausmas —  
Labāk pašai tad galā zust.

## Tīri toniskie ritmi

Kā citu tautu, tā arī latviešu dzejā sillabotoniskās versifikācijas valdonība kļūst arvien vājāka. Jau ap 19. un 20. gadsimta miju vācu teorētiķis J. Minors konstatēja, ka kādreizējais V. Šlēgeļa sauciens „bez zilbju mēra nav poēzijas” („Keine Poesie ohne Silbenmass”) pavisam neatbilst pieredzei. Dzejas vēsture, teica Minors, māca, ka tieši augstāk attīstītās literātūrās sāk zust robeža starp poēzijas un prozas valodas formu. Jo augstāk pacēlusies dzeja, jo vairāk tā uzsver saturu un paužamās domas. Līdz ar to rodas vajadzība pievērsties vārdu un teikumu loģiskajiem uzsvāriem, novēršoties no sillabotoniskajām schēmām. Bez tam nav noliedzams, ka sillabotoniskās versifikācijas kārtnums, vienādā atstatumā uzsvērtām zilbēm mijoties ar neuzsvērtām, var kļūt vienuļš, apnicīgs. Tāda dzeja tiecas būt mūzikāla, bet nekādā ziņā nespēj tuvojies mūzikas ritmu bagātajai daudzveidībai. Tāpēc J. Minors atzīst (*Neuhochdeutsche Metrik*, 2. izd. 1902, sk. ievada nodaļu), ka daudz mūzikālāka ir tā dzeja, kur nav kārtņas uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mijas, bet „taktis” jeb pēdas piepilda dažāds zilbju skaits. Var te vēlreiz atcerēties arī V. Kaizera apgalvojumu, ka ritms ir ieguvējs, ja uzsver nevienādi. Mūsu Kārlis Skalbe, būdams vēl gluži jauns dzejnieks, bet ar labu ritma izjūtu, ap 1906. gadu recenzējot Ed. Treimaņa-Zvārguļa dzejoļu grāmatu *Sirdsbērni*, to pašu ir pateicis savā tēlainajā izteiksmē: „Zvārguļa dzeja uz

ratiņiem. Uz veikliem sudraba ratiņiem. Ratiņš notirkš. Dzeja aizbrauc... Šie ratiņi ir viņa veiklā forma. Viņa ir par daudz veikla, kā skolnieka mute, kas skaita pantiņus... Vēlāk viņam pašam apņik savas dzejas pārāk viegli ritošā forma, un viņš meklē dažādību un skaistas nesaskaņas. Un tur, kur viņam mēle metas, tur, kur viņš ar mokām izrunā vārdus, — man viņš izliekas visīstāks, visdziļāks" (K. Skalbe. Raksti. Stāsti un tēlojumi, raksti par latviešu literātūru etc. 1952, 323). — Tātad tā saucamie „brīvie ritmi” jeb mūsu nosaukumā — tīri toniskā versifikācija ir nepieciešamība, ko prasa dzejas attīstība. Ja šīs studijas sākumā minēts, ka Rainis varbūt ir bijis pats pirmais latviešu dzejnieks, kas ne vairs tikai intuitīvi, bet jau apzinīgi, teorētiski sagatavots, šo nepieciešamību atzinis, tad tas nozīmē, ka ar viņa ienākšanu mūsu dzeja paceļas augstākā pakāpē, tiecoties pēc „skaistām nesaskaņām”, pēc mūzikalitātes īstākā veidā.

Tika jau agrāk minēts, ka Raiņa pievēršanās tīri toniskai versifikācijai jo sevišķi pieņemas Fausta tulkošanas laikā. No dzejoļiem, kas sacerēti 1897. gadā cietumā, lielākā daļa ir „brīvos ritmos”: Alkanā zeme, Jūras vaidi, Kopš garās mūžības, Mīlas dvēse, Mūsu dienas, Mūžības priekšvakarā, Sabirzis ziedīnš, Silts dvašas vilnis, Vēls saules riets, Zelta tvaiks, Zelta sapņi, Zilganās dzirksteles (visi Tālās noskaņās). Turpmākos gados šiem pievienojas citi dzejoļi. Kad 1901. gadā Rainis saraksta Pusideālistu, viņš šo lugu sāk četrpēdu jambos, bet vēlāk pāriet uz tīri tonisko versifikāciju, lielāko tiesu rikodamies ar četru uzsvāru rindām. Nākamais lielais darbs, kur bagātā krāšņumā parādās tīri toniskā versifikācija, sašķeterējusies kopā gan ar tautasdziesmu imitācijām, gan ar sillabotoniskiem iestarpinājumiem, — tā ir Uguns un nakts (1903/1904). K. Dzīlles apgalvojums, ka Uguns un nakts metriskā dominante esot piecpēdu jamps (Raiņa Raksti VI, 180) nav pieņemams. Tīru sillabotonisku piecpēdu jambu Ugunī un naktī pavisam

maz, no visām rindām tikai kādi 7%, visvairāk pirmajā cēlienā. Pat, ja domātu par rindām ar pieciem uzsvāriem, tad tādu Ugunī un naktī ir tikai ap 12%. Tātad šādā virzienā Uguns un nakts metriskā dominante nav meklējama. Tur ir visdažādākās rindas, no kuŗām lielākā daļa iederas tīri toniskās versifikācijas sistēmā.

Kaut gan novēršanās no sillabotoniskās versifikācijas kārtnuma saistās ar dzejas attīstības gaitu, patiesībā tā saucamie brīvie ritmi nozīmē atgriešanos pie versifikācijas principiem, kas vērojami, piemēram, jau senvācu un latviešu tautas dzejā, kā arī grieķu un romiešu pantos, ja turienes īso un garo zilbju mijas vietā rīkojas ar neuzsvērto un uzsvērto zilbju miļu. Pietiek vēlreiz atgādināt grieķu vienpadsmitzilbju iekārtu vai heksametrus un pentametrus ar ritma savilkumiem, lai saprastu, ka posmiem nebūt nav jābūt vienādiem, bet ka garumi jeb uzsvāri var atrasties dažādos attālumos. Tāpēc mēdz atizrādīt, ka Opics savā teorijā gan ir atsaucies uz grieķiem un romiešiem, bet patiesībā viņš imitējis romāņu tautu (franču, italiešu, spāniešu) alternācijas pantmērus, kas jau pirms Opica sāka iespieties vācu un vispār ģermāņu zemēs (alternācijas tehnikas pazīmes manāmas arī vairākās latgaliešu tautasdziesmās). Šai sakarā Opica nopelnis tikai tas, ka viņš nodibināja sakritību starp pantmēra iktiem un valodas dabiskajiem uzsvāriem. Romāņu dzejas alternācijas tradīcijās, kā arī vācu „meisterdziedoņu” manīerēs, valodas dabiskos uzsvārus varēja pilnīgi ignorēt (par to plašāk F. Zārns — *Der Rhythmus des französischen Verses*, 1904).

Raiņa dzeja ļauj ērti izsekot, kā īsti rodas tīri toniskās versifikācijas rindas un panti, un ritma analīze atbalsta iepriekš teikto, ka šī tehnika nozīmē atgriešanos pie senākos laikos pazīstamiem principiem. Bet, lai analīze kļūtu labāk pārredzama, ir jāpieņem kāda sadalījuma metode, ar ko ielūkoties tīri toniski versificēto rindu un pantu struktūrā. Nodaļā par pantmēru un ritmu

pārliecinājāmieš, ka sadalījums pa pēdām, kas ieviesies antīkās metrikas ietekmē, tīri toniski versificētās rindās neder, jo grūti pateikt, kur īsti kāda pēda sākas, kur beidzas. Bet ir arī pazīstams saistītās valodas rindu sadalījums pa t a k t ī m, tādā veidā pieskaņojoties mūzikas ritmu sadalīšanas tradīcijai. Protams, dzejas ritma taktis ir vēl mākslīgāks jēdziens nekā pēdas, takts daudzos gadījumos izrādīsies pilnīgi abstrakts ritma posms. Bet sadalījumam pa taktīm rodas priekšrocība tālab, ka nodibinājies paradums tās vienmēr sākt ar uzsvētu vērtību. Tātad ir skaidri zināms, kur taktīm robeža, jo ar katru jaunu uzvaru sāksies jauna takts, un dzejas rindā būs jāskaita tik daudz taktu, cik šai rindā uzvaru. Ja dzejas rinda sākas ar vienu vai vairākām neuzsvērtām zilbēm, tad tās veido — tāpat kā mūzikā — pietakti jeb anakruzu. Piemēram, pants no „uvertīras” Raiņa Rīgas raganā:

Bērnš | mīlais, | dzirdi:  
 Tā | viena | nakts,  
 Tā nav | m ū s u | nakts,  
 Tā ir | z e m e s | nakts.

Katrā rindā te divi taktis. Pirmajām divi rindām vienzilbes, otrām divi rindām — divzilbju pietakts jeb anakruza. Ka otras divi rindas Rainis vēlējies dzirdēt tieši tā, kā nule tika raksturots, pierāda tas, ka viņš vārdus „mūsu” un „zemes” pasvītājis, tātad licis iespiest retināti, ar to norādot, ka šie vārdi uzsvējami un iepriekšējās divi zilbes atstājamas bez uzvara.

Tātad, runājot tālāk par Raiņa tīri toniskajiem ritmiem, kā metodisku instrumentu — bet tikai kā tādu! — izmantosim sadalījumu pa taktīm. Un vēl te lieku reizi jāpasvītā, ka tautas dzejas metriskā iekārta, kur meklēsim parallēles ar tīri toniskās versifikācijas pazīmēm, nav dibināta uz kārtņas uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mijas. Pārāk viegli tur ieraugāmi ritma savilkumi un atrisinājumi, kas gan parasti saistīti ar zināmiem nosa-

cījumiem par kvantitāti. Pārpratumu novēršanas labad te tikai pasakāms, ka arī „savilkums” un „atrisinājums” ir vienīgi abstrakti tehniski termini, kuŗu saturs reti kad pakļauts intelekta darbībai. Visi savilkumi un atrisinājumi ir saskaņā ar intuitīvu ritma apjautu. Apzinīgi jau nekas netiek ne „savilkts”, ne „atrisināts”, ir tikai dažādas variācijas ritma rakstā, ko ar šiem terminiem vieglāk iespējams apzīmēt. — Kā savilkumi, tā atrisinājumi tautas dzejā mēdz būt divējādi.

SAVILKUMI. 1) Parastākais savilkuma veids tautasdziesmu daktilos rodas tad, kad divi neuzsvērto zilbju vietā ir viena pati, un tādā gadījumā runājam arī par spondeju, kas kā divzilbju pēda jeb takts var aizstāt daktilu. Tautas dziesminieku ritma izjūta likusi censties, lai šādā savilkumā otra zilbe būtu gaŗa (toniski-kvantitātīvā versifikācija!). Tomēr ne vienmēr tas tā. Nevar paiet gaŗām faktiem un neatzīt, ka ne pārāk retu reizi tautasdziesmu daktilos savilkuma otra zilbe īsa, piemēram, 11573. dziesmā: „Kad nesa rīksti, Es s a lauзу”. Vispirms jau te pievēršama uzmanība posmam „Es sa-”, bet bez tam dzirdams, ka katalēkses dēļ ik otra pēda ir divzilbis, un otrai zilbei nebūt nav saistīgs gaŗums (var rinda, bet sevišķi strofa beigties pat ar posmu, kuŗā tikai viena zilbe, kas tautasdziesmu daktilos gan tad ir allaŗ gaŗa). — Raiņa dzejā tāpat trīszilbju taktis var jaukties vai atrasties blakus ar divzilbju taktīm, pie kam tām otras zilbes kvantitāte nav svarīga. Nav, protams, svarīga arī trīszilbju takts beidzamās zilbes kvantitāte, jo tīri toniskā versifikācija netiecas imitēt tautasdziesmu ritma specifiku. Bet jāpiebilst, ka pat tautasdziesmu daktilos trešā zilbe ne katrreiz īsa, piemēram: „Es tai dārziņā rozēs sēju, No tām rozītēm kronīti pinu” (2165).

Nule aplūkotie fakti liek secināt: Tautas dzejā šādu savilkumu gadījumā jūtama c e n š a n ā s pēc otras zilbes

gaŗuma, tāpat kā jūtama cenšanās pēc trešās zilbes īsuma nesavilkkā posmā. Turpretim Raiņa tīri toniskajā versifikācijā šāda cenšanās atmesta. Dzejnieks nekur nejūtas pakļauts nosacījumiem par vienas vai otras zilbes kvantitāti. Viņš brīvi virknē trīszilbju un divzilbju taktis:

Ne | mūžam vēl | tas tavai | gaitai nav | gals,  
 Ja | tevi | tālāk | sauc mana | balss —  
 Nāc, | Lācplē | si!

2) Tautasdziesmu trochajos par savilkumu var runāt tad, ja divi zilbju (uzsvērtas un neuzsvērtas) vietā ir viena pati — uzsvērtā zilbe. Kā zināms, visai parasti tādi gadījumi radušies dipodijas beigās, kur trūkst neuzsvērtās zilbes: „Auklējam šādi tādi, Atdodam māmiņai” (1576); „Tēva dēļ, mātes dēļ Bez vārdiņa dzīvotum” (1345). Zināms arī tas, ka dziedot šādas dipodijas ar ritma patskaņa palīdzību tiek paplašinātas, savilkuma vietā radot divzilbu posmu un līdz ar to pilnu dipodiju. Beidzot atceramies, ka pilna dipodija tautasdziesmu normālformas trochajos allaž tāda, ka pēdējo neuzsvērto zilbi iespējams elidēt. Šai sakarā kāda interesanta parallēle: Franču 16. gadsimta teorētiķi Sibilē (Sibilet) un Paskjē (Pasquier) domāja, ka tā saucamā sievišķīgā cezūra pieļaujama vienīgi tad, ja pēdējā zilbe pirms tās paļaujas izmešanai.

Retāk pārrunājama savilkuma veids dzirdams tautasdziesmu trochaju dipodijas pirmajā pēdā, bet svešs tas nav arī tur, piemēram: „Jūs trīs, mēs trīs, Sagrūžam čumuriņu” (33366); „Briest rūdzi, briest mieži, Briest jauna līgaviņa” (1055. dz. variants). Tas pats vērojams asimetrisko strofu hiperkatalēktiskajās rindās, piemēram: „Ái zaļi meži”, kur aiz uzsvērtā „Ai” seko uzsvērtais

„za-” bez neuzsvērtas zilbes starpā. — Jau tad, kad bija runa par tautasdziesmu formas imitācijām Raiņa dzejā, tika teikts, ka šo parādību viņš ir pamanījis, ka te viņam nekādu šaubu nav. Un secināms, ka Rainis zinājis nosacījumu, kas saistīts šādos gadījumos: Savilkums tikai tad būs ritmiski labskanīgs, ja vientuļā arse saturēs pietiekami svarīgu vērtību. Citiem vārdiem, jāievēro kvantitātes prasības pēc garuma. Vislabāk vientuļās arses lomu piešķirt emocionāli uzsveramam vienzilbes vārdam ar gramatisku garumu.

Vēl biežāk nekā tautasdziesmu formas imitācijās Rainis ar vienzilbes taktīm jeb vientuļām arsem rīkojas tīri toniskajā versifikācijā. Tādi gadījumi sastopami arī vispazīstamākajās Raiņa dzejas rindās. Piemēram, Uguns un nakts 3. cēlienā sāk skanēt fatālais vadmotīvs, ar ko šī latviešu vēsturisko likteņu drāma arī beidzas: „Vai vai, mūsu mīļie!” — Kāda šim saucienam ritmiskā iekārta? Taču to pārvalda četri uzsvari četrās taktīs, no kuņām pirmajās divās tikai viena zilbe — arse bez sekojošas tezes. Tātad:

Vai vai, mūsu mīļie!

Līdzīgs gadījums Daugavas barkarollas (Veļu laivas) refrēnā: „Daudz daudz, vēl daudz”. — Protams, ka šo refrēnu pārvalda trīs uzsvari, no kuņiem pirmajam pakļauts tikai vienzilbes posms:

Daudz daudz, vēl daudz.

ATRISINĀJUMI. 1) Parastākais atrisinājuma veids dzirdams tautasdziesmu daktilos, kad uzsvērtas zilbes vietā radušās divi zilbes (uzsvērta un neuzsvērta) daktiliskā trīsziļbju posma vietā veidojot četrziļbju posmu. Tālāk jāatkārto apmēram tas pats, kas tika teikts par daktilu savilkumiem: Tautas dzejā vērojama c e n š a-

n ā s, lai atrisinātos posmos otra un ceturtā zilbe būtu īsa un lai šie četrzilbji mītos ar trīszilbjiem, kam trešā zilbe īsa, vai ar divzilbjiem, kam otra zilbe gaŗa. Turpretim Raiņa tīri toniski versificētajos posmos šāda cenšanās nepastāv. Viņš rikojas brīvi, un toniski-kvantitatīvo ritmu vēlamie gaŗumi vai īsumi ir tikai sagādīšanās produkts. Piemērs ar četrzilbju posmiem, kas jauca ar trīszilbjiem un divzilbjiem:

Visi šķirti | ceļi, | satekat | kopā,  
 Visu zemju | vārgdieņi,  
 Savienoja | ties!

2) Dziedot ne tik reta, bet skandējot gan ļoti reta parādība ir gadījums, kad atrisinājums dzirdams tautasdziesmu trochajos, kur neuzsvērtās zilbes vieta dalīta uz pusēm, trochaja pēdu pārvēršot par trīszilbi. Atkārtosim arī te parastāko piemēru: „Rikšiem b ē r ī t i es palaidu”. Jāatgādina, ka šis atrisinājums diezgan raksturīgs somu un igauņu tautas dzejas ritmos. To pazīst arī grieķu metrika (jambos), bet jo sevišķi šādā veidā savus ritmus padarījuši rakstā bagātākus vācu dzejnieki (arī Gētes dzejoļa Erster Verlust otrā rindā: „Jene T a g e d e r e r s t e n L i e b e”). Raiņa dzejā pārrunājamais atrisinājums pavisam nav retums. Vairākos dzejoļos tas ieradies blakus vai starp sillabotoniskiem jambiem un trochajiem. Piemēram Tālo noskaņu dzejolī Zelta tvaiks:

Tur diena plaukst un raso,  
 Ik mirdzošs puteklīts  
 Tur | v i j a s u n | v i l ņ o a p | tevi  
 Klusklusu | d z i e s m i ņ u | sīc.

Kāds ir lielākais zilbju skaits, kas iespējams tīri toniskās versifikācijas taktī? — V. Kaizers aizrāda (Das sprachl. Kunstw., 247) uz eksperimentāliem pētījumiem, kas noskaidrojuši, ka tā saucamā optimālā vērtība ritma intervallam ir apmēram 2/3 sekundes. Tas ir gaužām

interesants konstatējums, kas liek secināt, ka zilbju skaitam jābūt tādām, lai to izrunāšana nesniegtos pāri sekundes divi trešdaļām. Nav eksperimentālu pētījumu, bet iemesls spriest, ka četrzilbju posmi kā plašākie, kas sastopami latviešu tautasdziesmās, ideāli ievēro optimālās ritma intervalla robežas, un to atbalsta kvantitātes nosacījumi. Ja ar kvantitātes nosacījumiem nav obligātu saistību un ritmam nav orchestriskā rakstura, jāspriež, ka loģificētie uzsvāri, kas dažkārt var būt ļoti emocionāli, un tempa paātrinājums spēj vienā posmā iekļaut arī vairāk nekā četras zilbes. Senvācu dzejā gan jūtama tendence apstāties pie četru zilbju robežas, bet ir tur sastopamas arī taktis ar piecām zilbēm. Tāpat mūsu Aleksandrs Čaks, teorētiski izskaidrodams savu „akcentēto pantmēru,” kā plašāko minēja pieczilbju posmu. Nezinot, kā paša Raiņa ausīs katru reizi skanējusi viņa dzeja, no pilnīgi drošiem secinājumiem jāatturas, bet ar aptuvenu drošumu var domāt, ka lielāko tiesu takts robeža nesniedzas pāri četrām zilbēm, tomēr atsevišķos gadījumos laikam gan jārunā arī par pieczilbju taktīm, piemēram, dzejolī Dvēsele dziļā (Vētras sējā):

Tu | u z ņ e m t u | v i s a s | s ā p e s,  
 R a u d ā t u | v i s a s | a s r a s,  
 B e t d z ī v e s p a b ē r ņ i  
 T a v u b a l s i n e d z i r d,  
 T i k | n e i z s a k ā m i | m ī k s t o,  
 I z s i r d s d z i ņ u m i e m p l ū s t o š o.

PIETAKTS JEB ANAKRUZA ir ritma elements, ar ko Rainis savā tīri toniskajā versifikācijā rikojas pavisam brīvi. Ir viņam dzejoļi (piemēram, Senatne, Lauztās priedes, Vienīgā zvaigzne u.c.), kuŗos katra rinda sākas ar vienzilbes pietakti. Bet vēl biežāk sastopami tādi dzejoļi, kur rindas ielocītas tā, ka dažas sākas ar pietakti, citas — bez tās. Jūtams, ka Rainis vienmēr rindu sadalījumu cen-

ties saskaņot ar ritma viļņu dabiskajām robežām. Zilbju skaits Raiņa pietaktis — viena vai divas. Ritmiski labskaņģas, protams, rindas ar divzilbju pietakti, kas rada illūziju par latviešu dzejā tik reti sastopamiem anapaistiskiem posmiem, piemēram, Mūsu varoņu kapos: „Visi mūži mums viņu vārdus slēps . . .” Vai, piemēram, dzejoli Svētvakarā:

Stāvi, mašīna, mīerā,  
Būs diezgan rūkt!  
Stāvi mīerā, mēs tėvi  
Vairs nēgribam lūgt!

KADENCE. Analizējot rindas ritmisko saturu, dažkārt mēdz apstāties arī pie tā saucamās kadences jeb rindas beigām, sākot ar pēdējo uzsvāru. Kadence tad nu var būt gan strupināta (pēc pēdējā uzsvāra vairs neseko neuzsvērtas zilbes), gan „skanoša” (pēc pēdējā uzsvāra seko viena vai divi neuzsvērtas zilbes). Paplašinot kadenci līdz posmam, kas sākas ar priekšpēdējo uzsvāru, iespējams secināt, ka tā var dažādi pabeigt rindā ietvertās ritma melodijas izlocījumu — virzienam rodas gan kāpjošs, gan krītošs raksturs. Cittautu dzejā veiktās analīzes likušas atzīt, ka šādā sakārā kadences liecina arī par dzejnieka temperamentu vai radošā brīža garastāvokli, Raiņa gadījumā uzmanību saista kāda parādība, kas visai raksturīga viņa tīri toniski versificēto rindu beigām. Proti, bieži, pat ļoti bieži šādas rindas Raiņa dzejā beidzas ar ritma figūru  $\sim \times \sim$ , piemēram, Uguns un nakts fragmentā:

Uzklausī veci, Lāčplēsi,  
Tu dzirdēsi tautas atbalsi:  
Nu nīknākā cīņa ir nobeigta,  
Grib mīerā nu dzīvot Latvija,  
Visapkārt naidnieki noveikti,

Ļauj atpūsties tautai, plaukt priecīgi.  
Mēs klausīsim tevi kā karali.  
Tur vāci pēc miera lūgt atnāca,  
Dod viņiem pēc viņu lūguma,  
Tie bagāti un devīgi.

Varētu varbūt pēc šī piemēra domāt, ka te ir sagādīšanās, kur katra rinda beidzas ar trīszilbju vārdu, kam ritma iekārta sagādājusi palīguzsvaru pēdējā zilbē. Bet citos gadījumos tādu pašu raksturīgu ritma figūru Raiņa rindās sagādā arī divi vai trīs vārdi, kas atrodas kadences lomā, piemēram, dzejolī Vienīgā zvaigzne:

Kas viņas ugunis iededzies,  
Tas neprasa, vai viņš bojā ies.  
Tas neskatās sānis, bet iet un iet,  
Tu vari to teikt, vai pelt, vai smiet.

TĪRI TONISKO RITMU RAKSTURS. Kā cittautu, tā latviešu dzejā ir jāsastopas ar piemēriem, kur tīri toniskās versifikācijas ļautā brīvība, kas atvasināma no anonīmo tautas dziesminieku ritmizēšanas paņēmieniem un kam tieši vai netieši vajadzētu liecināt par dzejas kultūras pacelšanos augstākā pakāpē, var, diemžēl, būt arī bīstama, jo tā daudzus dzejniekus viņu formas meklējumos pavedinājusi aizklist maldu ceļos un rīkoties ar ārišķībām, kuŗas nemaz vairs neiederas ritma jēgā. Citiem vārdiem, ir dzejnieki, kas šo brīvību izmantojuši nevis akustiskiem, bet optiskiem nolūkiem. Tādā veidā rindas, kam taču vajadzētu ietvert plašāku vai šaurāku, bet katrā ziņā akustiski pamatojamu viļņojuma posmu, tiek salauzītas, sadrupinātas bez jebkāda pamatojuma ritmikas aspektā. To dara vienkārši tāpēc, lai ar teksta grafiskā iekārtojuma palīdzību pārspīlētā ekspresijā loģificētu atsevišķus vārdus vai pat zilbes, izrauļot laukā no ritmiskā plūduma. Dzeja, kas vispirms, vistiešāk domāta ausīm, tiek tādā veidā apzagta, lai bez vajadzības vergotu acīm un ārišķi-

gai ekspresijai. Ritms zaudē savu sakarīgo sistēmu un kļūst par plakāta grafikas upuri. Latviešu 20. gadu, arī vēl 30. gadu dzejā vairākiem autoriem, kas nāca no jaunās paaudzes, šī parādība izvērtās par manieri. Attiecīgie paraugi bija skatīti vācu un franču ekspresionistu, bet jo sevišķi krievu komunistiskās revolūcijas plakātiskā un pašpuiciskā dzejnieka Majakovska darbos. Starp mūsu dzejniekiem šādā virzienā sevišķi izcēlās Aleksandrs Čaks, — taču izcēlās visvairāk ar savu stilistisko fantaziju. Ritma salauzīšanas un sadrupināšanas ziņā viņš bija viens no mērenākajiem. Savā laikā ir diezgan daudz dzirdēts, kā skan Čaka dzeja viņa paša lasījumā, un tad pierādījās, ka tikai niecīga daļa no grafiski salauzītajām rindām bijušas arī ritmiski motivētas. Būdam ar teicamu ritma izjūti, Čaks savu dzeju nelasīja tā, kā būtu gaidāms, vērojot teksta grafiku. Viņš arī nemaz nevarētu savu lasījumu saskaņot ar grafikas manierēm, jo tad rastos — ne jau brīvu, tīri toniski versificētu ritmu efekts, bet vienkārša aritmija.

Protams, vēl absurdāka ir rīcība, ja ar panta vai visa dzejoļa grafisko iekārtojumu kāds veido, teiksim, ģeometriskas figūras. Šāda rakstura niekošanās gluži secen latviešu dzejai nav pagājusi.

Ir vēl dzejnieki, kas gan nav laužījuši savas rindas, nav veidojuši ģeometriskas figūras, bet nav arī darījuši nekā cita, kā tikai gluži mēchaniski sastatījuši kaut ko līdzīgu „pantiem”, kuŗos iesprostota ar dzejas ritmu nesaistīta valoda. Ka tomēr domāta nevis prozas, bet dzejas valoda, par to liecina paraža rindu vai garāku posmu beigas izrotāt ar atskaņām, asonancēm, konsonancēm.

Bet, ja agrāk tika teikts, ka saskaņā ar dzejas attīstību sāk zust robežas starp poēzijas un prozas valodu, ja pie tam atkal un atkal dzird runājam arī par „prozas ritmu”, tad rodas jautājums, ar ko gan īsti varētu atšķirties tīri toniski versificētas dzejas ritms no prozas ritma.

Lai uz šo jautājumu dotu atbildi, jāaizrāda, ka zināms viens vienīgs piemērs (Kopoti raksti V, 337), kur arī Rainis vēlējies parādīt rīkošanos ar prozas ritmu:

Mana roka, kāds labs instruments tu man esi!

Mana kāja, cik maza un tomēr spēcīga, es tevi neparko neatdotu citam.

Mans vēders, tu labi dari savu darbu, es tevi kurinu, un tu labi sildi visu miesas celtni. Tu man labi kalpo, ne es tev, ko tu varētu pavēlēt, tu muļķa nerrs. Bet kalpo tu labi.

Mana galva, mans lepnums, tu man pārvaldi visu miesas celtni kā labs muižkungs muižu. Ar tevi es sev iegūstu, cik man vajga no ārpasaules, ar tevi iegūstu ziņas, ar kuŗām aptvert apkārtni, ar tevi iepazīstu sevi pašu un redzu sevi kā spogulī. Tu mans lielākais ieroci, mana galva, tikpat liels kā sirds.

Bet nu pirmais pants no tīri toniski versificētā dzejoļa Mūsu varoņu kapi:

Visi mūži mums viņu vārdus slēps:

Tie nosviesti zemē, un krūtīs šķēps,

Bet krūtīs vēl ceļas, vēl elkoņi spriežas,

Un skats tiem kā asmens pretvarā griežas.

Salīdzinot abus piemērus, rodas šādi galvenie secinājumi: Pirmkārt, abos gadījumos skaidri konstatējama novēršanās no sillabotoniskās versifikācijas kārtņuma, tātad šī novēršanās pati par sevi nav tā, kas atšķirtu prozas ritmu no dzejas ritma vai kas ļautu teikt, ka pirmajā gadījumā ir nesaistīta, bet otrā gadījumā — saistīta valoda. Otrkārt, Mūsu varoņu kapos ir viena otrai sekojošas rindas, kuŗu ritmiskā iekārta skaidri uztverama un pārredzama, kamēr pirmajā piemērā, kur Rainis devis ritmisku prozu, nekādas noteiktas, skaidri uztveramas un pārredzamas iekārtas vairs nav. Valodas viņņojums ir pārāk brīvs, pārāk stichisks, tas nepakļaujas pārskatāmībai un sadalījumam pa sīkākām viņņkopām un viņņiem, atskaitot plūduma plašos posmus, kuŗu robežas ieviek teksta grafika un anaforistiskais vietniekvārds.

Tātad rindu gaņums ir gaužām nozīmīgs, kad jārūnā vai nu par ritmisku prozu vai arī par saistītā valodā sacerētu dzeju. Stiepjoties pārliecīgā gaņumā un kļūstot ritmiski nepārredzamas, tās var dzejas valodu atraisīt no saistībām, kas raksturīgas pantam. Ja ar novēršanos no sillabotoniskās versifikācijas kārtnuma dzejas valoda tuvojas prozas valodai, tad rindu gaņumam piešķirta loma nosacīt atšķiršanos.

No ritmikas viedokļa Raini iespējams saukt par latviešu tīri toniskās versifikācijas klasiķi. Nekad viņam nav bijis prātā izmantot šīs versifikācijas ļauto brīvību, lai nodotos pārmērībām un ārišķībām. Ja šad tad var runāt par Raiņa dzirdes kontroles trūkumu sillabotoniskajos pantos un jo vairāk tautasdziesmu formas imitācijās, tad tīri toniskajā versifikācijā viņam allaž ir bijusi ļoti asa akustiska uztvere, slavējama ritma izjūta. Kā tas piederas šim versifikācijas paveidam, Raiņa ritmi gan te ir brīvi no vajadzības skaitīt zilbes, ievērot kārtnumu uzsvērto un neuzsvērto zilbju mijā vai domāt par kvantitāti, bet tie joprojām ir dzejas ritmi, kas šūpojas līganos mūzikālos viļņos, tīkami skanot ausīs ar dažādiem ornamentāliem variantiem. Nekad Rainis nav savas rindas laužis un locījis, lai sekotu acīm tveŗamiem untumiem. Viņš tās lauž vai izloka saskaņā ar uzsvaru pakāpenību, ar dabiskām cezūrām un pauzēm. Nekur netiek uzspiesta kāda pārspilēta ekspresija, nekas netiek saraustīts.

Tīri toniski versificētās rindas Rainis nemēdz izritināt kaitīgā gaņumā. Labāk lai ir pavisam īsas rindas, nevis pārāk garas, — tāds atzinums vērojams jau tajos Raiņa dzejoļos, kas sacerēti sillabotoniskā versifikācijā, un īpaši ievērots tīri toniskajos pantos. Ja sillabotoniskajos ritmos bija pamanāma vēlēšanās rīkoties ar dipodiskām vienībām, izdalot jambu, trochaju un daktilu dipodijas pa atsevišķām rindām, tad arī tīri toniski versificētos pantos Rainim raksturīgas rindas ar divi uzsvariem, kas vienā otrā vietā paplašinās, ierodoties trešajam uzsvaram. Ir,

protams, arī četrū un piecu uzsvāru rindās. Par pieciem uzsvāriem tālāk Rainis nemīl stiept savū rindu. Vēl piebilstams, ka starp tīri toniskajā versifikācijā sacerētiem dzejojīiem Rainim ir tādi, kur visās rindās vienāds uzsvāru skaits (Senatne, Lauztās priedes, Zeltītās lapas), un savukārt, protams, tādi, kur uzsvāru skaits rindās mainīgs. Pirmajā gadījumā jārunā par tīri tonisku kārtnumu, otrā gadījumā — par stichisku viļņojumu vai brīviem pantiem.

Kā pamatelementi Raiņa tīri toniski versificētājās rindās ir divzilbju un trīszilbju taktis, kas, nesāistoties ar kvantitātes prasībām, ar savilkumiem un atrisinājumiem variē no vienas līdz piecu zilbju posmiem. Var jāutāt, kā ir ar šo posmu summāro kvantitāti. Ka laika ziņā visiem ritmiskās rindās pamatposmiem vienādums pavisam nav svarīgs, par to bija runa jāu agrāk. Pilnīgs vienādums nemaz nav iespējams pat sillabotoniskā vai toniski-kvantitatīvā versifikācijā. Veltīgi iedomāties, ka tīri toniskās rindās, piemēram, takts ar vienu zilbi varētu līdzināties kādai taktij ar četrām vai piecām zilbēm. Bet, no otras puses, zināma izlīdzināšanās starp dažādām taktīm tomēr notiek. Piemēra labad vērosim šīs rindās no Raiņa Dvēseles dziesmām:

Ak nē, viņi grib kunga,

Kas viņus vālda,

Un tū ar viņiem runā kā ar draugiem.

Ja analīzes vajadzībām operējam ar sadalījumu pa taktīm un tādēļ kā atsevišķu elementu atdalām nost pietakti („Ak”, „Un”), tad redzam, ka te ir posms ar vienu zilbi („nē”), posmi ar divi zilbēm („kunga”, „vālda”, „draugiem”), posmi ar trim zilbēm („viņi grib”, „Kas viņus”), beidzot — posmi ar četrām zilbēm („tu ar viņiem” „runā kā ar”). Bet, tiklīdz ir radusies iejušanās

šo tīri tonisko versificēto rindu ritmā, tā tūliņ skandējums liek tempu paātrināt tajās taktīs, kur zilbju vairāk, bet tempu palēnināt, — kur zilbju mazāk. Ir skaidrs, ka pareizā ritmiskā priekšnesumā divi taktu posms „tu ar viņiem runā kā ar” skanēs visstraujākajā tempā, kamēr „viņi grib”, „kas viņus” — lēnāk, „kunga”, „valda”, „draugiem” — vēl lēnāk, bet „nē” — brīvi un smagi iegulas savā taktī kā vērtība ārpus katras steigas.

Atgādinājums: Savu Pusideālistu Rainis ir sācis sillabotoniskos četrpēdu jambos, bet pēc tam pārgājis uz tīri toniski versificētām rindām, tā ka sillabiskais kārtnums komikas labad ar uzsvaru tiek demonstrēts vienīgi skrodeņa Vaibstiņa diletantiskajos pantīņos. Arī Uguns un nakts ieskanas ar sillabotoniskiem piecpēdu jambiem, kas drīz vien pazūd, sākoties tīri tonisko rindu ritma viņņojumam. Līdzīga parādība vērojama Raiņa dzejoļos: Autors necenšas jau pašā sākumā demonstrēt, ka dzejoļa ritmā nav domāts un nav svarīgs kārtns sillabisms. Dažreiz tikai kaut kur dzejoļa vidū sāk parādīties savilkumi un atrisinājumi. Vienā otrā dzejolī manāma it kā tāda vēlēšanās, lai „kārtnās” rindas puslīdz regulāri mītos ar „nekārtnām”, paturot abos gadījumos vienādu uzsvaru daudzumu. Bet jo raksturīgāki tādi dzejoļi, kuŗos robeža starp sillabotonisko kārtnumu un tīri toniskās versifikācijas ļauto brīvību izzūd pamazām. Tikai vēlāk ausis gluži nejauši sāk uztvert, ka dažas rindas sākas ar pietakti, bet dažām tās nav, ka zilbju skaits starp uzsvariem kļūvis dažāds. Tiešākai apcerei izraudzīsimies dzejoli Zeltītās lapas.

1. Cik lēni vilkās  
Kā svina kūrpēm  
Šī kūtrā nakts.

2. Kā dzīsis gāisa  
Jau dzīves pukstiena  
Vājais tākts,

3. Un gālviņu lieca  
Pie zemes krūts  
Zaļzaļā zāle,

4. Bez ēlpas gaidīja  
Mēžs un pūtņi  
Un vīsa tāle — — —

5. Ko jūs vēl skūmstat,  
Jūs jaunās dvēšles,  
Tik zaļi sārtas?

6. Pēc kūtrās nākts  
No rīta vēja  
Jūs pirmās skārtas!

7. Lūk, zeltītas lāpas  
Trīs kālna bērzu  
Gālotņū zāros —

8. Tās jūs, tās pirmās,  
No laimes mīrdzot,  
Peld aūstras stāros;

9. Tās jūnda rītu,  
Bez bailēm šalcot,  
Kaut stingušas sálnā,

10. Un cauru dienu  
Ar sauli dūnā  
Augstajā kalnā.

Tātad katrā rindā te divi uzsvari. Posmi, ko tie pārvalda, ir skaidri uztverami, skaidri nošķirami ritma pamatlocekļi. Dzejolis sākas ar sillabotonisku kārtnumu: Var iedomāties, ka pirmais pants sastāv no jambu dipodijām, starp kuŗām pirmās divas superkatalēktiski paplašinātas. Pat uzsvaru attieksmēs valda kārtnums, jo visās trijās dipodijās stiprākais uzsvars seko aiz vājākā, tādējādi šiem posmiem piešķiŗot noteiktu kāpjošu raksturu. Arī otra panta pirmais posms turpina tāda paša ritma raksturu, bet pēc tam tūliņ sāk parādīties pirmās pazīmes, kas liecina par virzīšanos nost no sillabotoniskā kārtnuma: Otra posma stiprākajam uzsvaram nu pakļautas trīs zilbes, bet trešais posms ir bez pietakts. Nākamos divi pantos jau viscaur valda tīri tonisks ritms, jo posmi sākas gan ar , gan bez pietakts, uzsvariem pakļauta gan viena, gan divas, gan trīs zilbes. Ar ceturto pantu beidzas dzejoļa ievada daļa, kuŗas uzdevums ir bijis paust mierīgu tēlojumu. Piektais pants sāk uzrunas formā izteiktu dzejnieka pārliecību, ar dabas simbolu palīdzību mierinot, aicinot, drošinot, solot. Ka dzejolī sākusies jauna daļa, tas parādās arī ritmā. Piektais pants ir pirmais, kas sākas bez pietakts, ar enerģisku uzsvaru, kuŗam pakļautas trīs zilbes. Posma otrs uzsvars tikpat enerģisks, tāpat nākamā posma abi uzsvari vienādi. Temps šai pantā kļūst straujāks. Sestajā pantā uzsvaru pakāpenība atkal iegūst mainīgāku raksturu, bet septītajā pantā pirmais posms

ar vienādi enerģiskajiem uzsvariem un pietaktij sekojošo trīs zilbi („zeltītais”) vēlreiz ievada paātrinājumu. Astotā panta kategoriskais iegālvrojums ritmiski parādās ar vienādi spēcīgajiem uzsvariem visos trīs posmos. Devītais pants un desmitā panta pirmais posms kārtņi veido četrus pacēlumus, bet atlikušās divi rindas noapaļo dzejoli ar krītošiem posmiem.

Ritma pamatlocekļi jeb posmi, kas dzejolī izdalīti pa atsevišķām rindām ar divi uzsvariem, rāda pavisam septiņus variantus :1) visbiežāk atkārtojas paplašinātā jeb superkatalēktiskā dipodija  $x \sim x \sim x$ ; 2)  $x \sim x \sim$ ; 3)  $x \sim x \sim x x$ ; 4)  $\sim x \sim$ ; 5)  $x \sim x x \sim x$ ; 6)  $\sim x x \sim x$ ; 7)  $\sim x \sim x$ . Ja vēl atceramies, ka mainīgā kārtā ierodas stiprākie un vājākie uzsvari, tad jāatzīst, ka šai šķietami vienkārši versificētajā dzejolī patiesībā valda ļoti bagāts ritmiskis saturs.

Zeltītajās lapās ir viens vienīgs posms („Ko jūs vēl skumstat”), kas var sagādāt šaubas par uzvaru vietu, jo iespējams minēt, vai arī te nav paplašinātā jambu dipodija, tātad ar uzvaru nevis uz „Ko”, bet uz „jūs”. Jau vairāk iemesla šaubīties, vai tā uzvaru pakāpenība, ar ko rīkojāmieš izdarītajā analizē, atbilst autora nodomiem. — Mums šie nodomi nav zināmi. Nebūtu ko iebilst, ja par vienādā mērā pieņemamu izrādītos cita pakāpenība, kur, piemēra dēļ, vājākais uzsvars atrastos mūsu stiprākā vietā. Arī mūzikas ritmos taču iespējami un dzirdami vairāki tulkojumi. Dilemmas gadījumā praktisks padoms var būt vienīgi šāds: Apšaubāmās versijas vietā izmēģināt pretējo. Ja tā liekas vēl mazāk atbilstoša dzejoļa resp. panta vai rindas raksturam, tad jāpaliek pie pirmās. Piemēram, var šaubīties, vai ir pareizi, ja 9. panta otrā posmā („Bez bailēm šalcot”) stiprākais uzsvars seko vājākajam. Varbūt galveno uzvaru pelna „bailēm”, nevis „šalcot”. Bet, kad izmēģināta šāda versija, laikam vajadzēs vienoties par mūsu atzītās pakāpenības priekšrocību.

Bet arī uzvaru vieta un skaits tīri toniski versificē-

tās rindās ne katrreiz pietiekami skaidrs, tā ka jāizšķiras starp dažādām iespējām. Piemēram, Spīdolas vārdi Uguni un nakti varbūt skandējami šādā veidā (atstājot neattēlotu uzsvaru pakāpenību):

Spīdola mūžam spīd,  
Lāčplēsi, ceļos krit!  
Lūk, mani melnie mati dzirkst,  
Tavs zobens lūstot šņirkst;  
Mani melnie mati šņāc,  
Lāci, tevi māt, tevi māt!

Bet varbūt šādā veidā:

Spīdola mūžam spīd,  
Lāčplēsi, ceļos krit|  
Lūk, mani melnie mati dzirkst,  
Tavs zobens lūstot šņirkst;  
Mani melnie mati šņāc,  
Lāci, tevi māt, tevi māt!

Skaidrs, ka pirmajās divi rindās trīs uzsvari. Tas vedina domāt, ka arī turpinājumā vajadzētu dominēt triju uzsvaru rindām. Jau aiz šā iemesla vien jānosliecas par labu otrai versijai. Vienīgi trešā rinda arī otrā versijā grūti pakļaujama trim uzsvariem. Taču pirmās versijas uzsvaru izkārtojums šai rindā liekas neglīti kladzošs, turpretim otrā versijā enklitiskais savienojums rindas sākumā uzreiz sagādā rotaļīguma efektu. Tā viscaur iegūstam pārliecību, ka jāizvēlas otra versija. Paturams jau arī prātā, ka tie taču Spīdolas vārdi, — tās Spīdolas, kas pati par sevi teikusi: „Es nepastāvu, es esmu kā saule, bet mana daile mainoties paliek caur visiem mū-

žiem". — Mūžīgi mainīgās, vienmēr aktīvās, valdonīgi straujās Spīdolas balsij gluži neiespējama liekas vienmuļība, kas ietverta pirmajā versijā. Nē, šai balsij der tikai otras versijas kaprisais ritms!

---

Tīri toniskā versificēšana un ritmiskais saturs, kas ar to rodas, protams, ciešāk nekā citi versifikācijas paveidi saistās gan ar dzejnieka individuālo ritma izjūtu inspirācijas brīdī, gan ar kādas brīvi runātas (vācu, latviešu vai citas) valodas īpatno plūdumu. Aiz šiem iemesliem daudz smagāku uzdevumu priekšā atrodas atdzejotājs, kam tīri toniski versificētās rindas un panti pārceļami no vienas valodas otrā. Viņam taču ir pienākums, cik vien iespējams, radīt pilnīgu illūziju par oriģināla ritmu, bet viņam jāievēro arī savas valodas plūdums, bez tam viņš nekad nespēs atrasties gluži tādā pašā pārdzīvojumu kompleksā, kāds pavadījis oriģināla autoru sacerēšanas procesā. Nevar tāpēc kategoriski prasīt, lai atdzejojumā itin visi elementi atbilstu oriģinālam, lai, piemēram, starp uzsvariem būtu tāds pats zilbju skaits, lai tādā pašā veidā rindas vai nu sāktos vai nesāktos ar pietakti. Var vienīgi vēlēties, lai atdzejojums iespējamā tuvībā kaut cik paralēli šūpotos oriģināla ritmiskā satura viļņiem. Kad Rainim gadījies tulkot tīri toniskā versifikācijā sacerētus dzejas darbus, viņš to vienmēr ir centies. Ja arī katru reizi nav laimējies sasniegt ideālu, tad visumā Raiņa veiktā atdzejojuma ritms tiešām ļoti tuvs oriģināla ritmam. Piemēram, divi fragmenti no Gētes Garu dziesmas:

Des Menschen Seele  
Gleicht dem Wasser:  
Vom Himmel kommt es,  
Zum Himmel steigt es,  
Und wieder nieder  
Zur Erde muss es,  
Ewig wechselnd.

.....  
Im flachen Bette  
Schleicht er das Wiesentahl hin,  
Und in dem glatten See  
Weiden ihr Antlitz  
Alle Gestirne.

### Raiņa tulkojumā:

Cilvēka dvēsele  
Līdzīga ūdenim:  
No debesīm nāk viņš,  
Pret debesīm kāpj viņš,  
Un atkal atpakaļ  
Uz zemi tam jālist  
Mūžīgā maiņā.

.....  
Lēznā gultnē  
Caur pļavu lēni tek strauts,  
Un gludajā ezerā  
Redz savu vaigu  
Visas zvaigznes.

Kā redzams, zilbju skaits starp uzsvariem atdzejojuma bieži vien ir citāds nekā oriģinālā. Tomēr šī atšķiršanās neklūst uzbāzīga, jo citā ziņā atdzejojumam teicama līdzība ar oriģinālu. Katrā rindā Rainis paturējis tādu pašu uzsvaru skaitu, kāds ir Gētem. Arī uzsvaru attieksmes gluži tādas pašas kā oriģinālā. Lielāko tiesu arī Raiņa atdzejojumā ir pietakts tur, kur ar to sākusies rinda Gētes dzejolī.

Oriģināla fragmentā aiz daudzpunktes ritms kļuvis kaut cik mainīgāks, sevišķi jau tāpēc, ka tie ieradušās

rindas ar trim uzsvāriem. Rītmā jaunais raksturs parādās arī Raiņa atdzejojumā.

Tātad šai gadījumā no ritmikas viedokļa atdzejojums jāvērtē par teicamu.

## Rainis un latviešu formas tradīcijas

Kā formas dzejnieks, kuŗa darbos ritmikas pētnieks atrod daudz svarīgu parādību, Rainis lielāko tiesu ir agrāko tradīciju turpinātājs un paplašinātājs, bet tikai mazākā mērā gluži jaunu tradīciju nodibinātājs. Šis konstatējums nav izmantojams Raiņa lomas mazināšanai, un jāpatur prātā, ka šādu stāvokli ir noteicis laiks, kuŗā viņš ienāca latviešu literatūrā un kuŗš tālāk bija lemts radošajam darbam. Piedzīvojis sava talanta briedumu pagājušā gadsimta 90. gados, viņš taču jau atrada priekšā, piemēram, visai plašus mēģinājumus ievirzīt latviešu dzeju nacionālās formas tradīcijās, kas atvasinātas no tautas dziesminieku versifikācijas pazīmēm. Šie mēģinājumi bija kļuvuši pat par tukšu manieri, kā dabisku reakciju sastapdami kritiku ar pieaugošu ironiju. Bet Rainis pilnīgi pareizi saprata, ka kritizējama šī maniere, ne princips. Tāpēc viņš drosmīgi turpināja Tautas atmodas dzejnieku nodibinātās tradīcijas un sekmīgi raudzījās pēc iespējām, kā tās paplašināt, kā izvairīties no manieres. Arī sillabotoniskajā versifikācijā Rainis, protams, varēja būt tikai tradīciju turpinātājs tam, kas sācies jau 17. gadsimtā; arī tīri toniskā versifikācijā viņš ar savām teorētiskajām zināšanām un cittautu (sevišķi vācu) dzejā gūtiem vērojumiem varēja vienīgi rūpēties par to, lai iespējas, ko sagādā šis versifikācijas veids,

saistītu ar konstruktīviem mērķiem, ar formai nepieciešamo disciplīnu.

Ja domā par formas efektiem, tad dažs dzejnieks jau Raiņa dzīves laikā tika par viņu tālāk. Pats raksturīgākais piemērs šai ziņā ir Plūdons, kas, būdams vēl zaļoksnējs jauneklis, ap gadsimta maiņu ar tādiem darbiem kā *Rekviēms*, *Divi pasaules un Atraitnes dēls* sasniedza virtuozitātes kalngalus, pēc kādiem Rainis nemaz nav tiecies. Bet, turpinot salīdzinājumu ar Plūdoni, jāatzīst, ka šim dzejniekam panta virtuozitāte un versifikācijas efektu izmantošana sāka kļūt par ārišķīgu pašmērķi. Kalpodams tam, viņš necentās vai nevarēja tādā pašā uzmanību veltīt dzejas saturam un izteiksmei. Turpretim Raiņa pants ir bez pašmērķa pazīmēm. Viņa versifikācija, lai tā būtu kāda būdama, viņa pantu un dzejoļu uzbūve reizē kalpo saturam un reizē gūst no satura atbalstu saviem uzdevumiem. Ritmiskā forma te cieši savijas kopā ar stilistisko formu, tās abas savukārt veido savienību ar dzejas saturu. Tālākais secinājums — Raiņa dzejas ritmika cieši saistās ar Raiņa personību. Arī kā agrāko tradīciju turpinātājs viņš vij savu pantu, kas skan kopā ar viņa domām, ar viņa izteiksmi. Šis rainiskais pants vienmēr derēs par atgādinājumu, ka formas un satura sakļaušana ideālā savienībā, kas pie tam atbilst autora personībai, ir cildenas dzejas istākā pazīme. Tikai tiktāl varētu runāt par kādu „Raiņa skolu”, kas ieteicama citiem dzejniekiem. Censties kaut ko vairāk, mēģināt „dzejot tā, kā dzejoja Rainis”, — tas diezgan bīstami var draudēt ar nokļūšanu elektismā. Arī kā formas dzejnieks Rainis ir vienreizīgs, un ar savas personības īpato lielumu viņš sagādās neizdevīgu salīdzinājumu katram atdarinātājam.

Protams, sekotājus gaida tās jaunās tradīcijas, ko nodibinājis tieši Rainis. Visvairāk te jādomā par viņa ieviestajām strofām un dzejoļu uzbūves kanoniem. Līdz šim dzejnieki izmantojuši Raiņa lielo strofu jeb „saīsi-

nāto sonetu" („sonetīnu"). K. Dziļleja „aptuveni" lēš (sk. Latvju sonets 100 gados, 24), ka „sonetīna turpinātāji devuši vismaz tikpat daudz dzejoļu šinī formā kā J. Rainis viens pats," un tas esot „kļuvis par otru iecienītu standartformu (aiz soneta) latvju dzejā." Dziļleja arī aizrāda uz interesanto faktu, ka šīs formas turpinātāji gājuši tālāk par Raini, mēģinādami rakstīt „sonetīnu vainagus" pēc tradicionāliem sonetu vainagu virknēšanas paņēmieniem. Bet Raiņa lielā strofa nav vienīgā forma, ko der pārņemt citiem. Tas pats varētu notikt ar Raiņa mazo strofu, to pašu varētu darīt ar Karaļmeitas strofu, kā arī ar pantu, kuŗa uzbūve visvairāk pazīstama pēc Uguns un nakts ievada dzejoļa. Vispār šādā virzienā Raiņa dzejā varēs atrast vēl vienu otru paraugu, kuŗa pārņemšana mūsu dzejas formu sarakstā pavairotu un nostiprinātu nacionālās tradīcijas.

## IZMANTOTĀ LITERĀTŪRA

### RAIŅA DARBU IZDEVUMI:

1. Dzīve un darbi I — XI. Rīgā, 1925 — 1931.
2. Kopoti raksti I — XIV. Rīgā, 1947 — 1951.
3. Raksti. Pagaidām I — XII. Vesterosā, 1952 — 1958.
4. Literārais mantojums I. Rīgā, 1957.

### TEORĒTISKĀ LITERĀTŪRA:

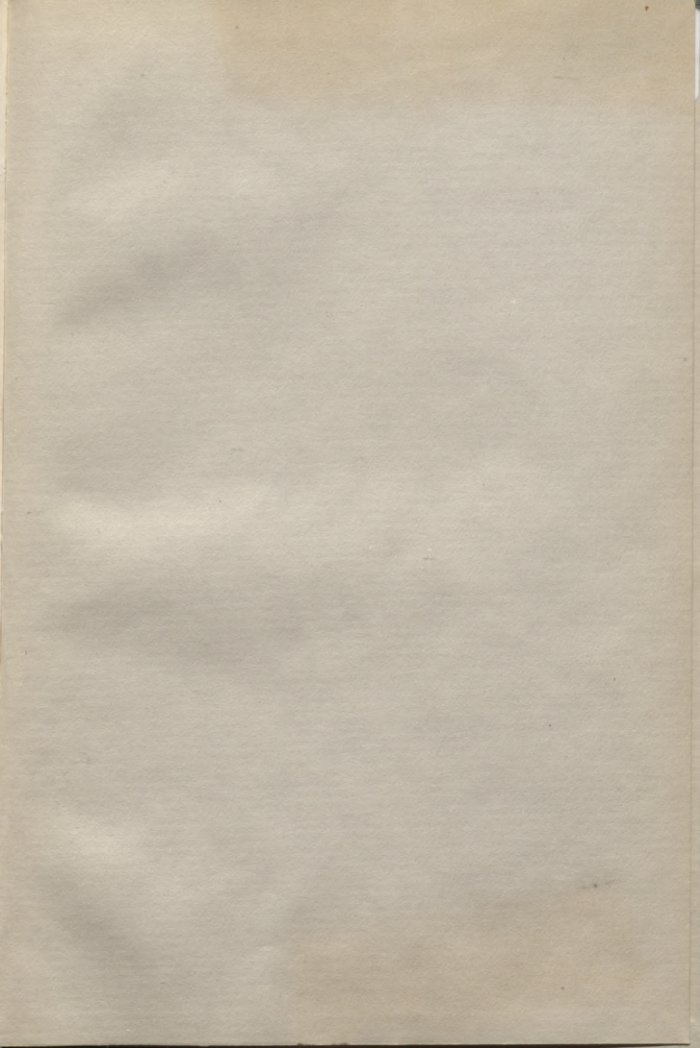
1. L. Bērziņš. Ievads latviešu tautas dzejā I, 1940.
2. W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk, 1956.
3. J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik, 1902.
4. O. Paul. Deutsche Metrik, 1930.
5. F. Saran. Der Rhythmus des französischen Verses, 1904.
6. F. Saran. Deutsche Verslehre, 1907.
7. F. Saran. Deutsche Verskunst, 1934.
8. Ed Sievers. Rhythmisch-melodische Studien, 1912.

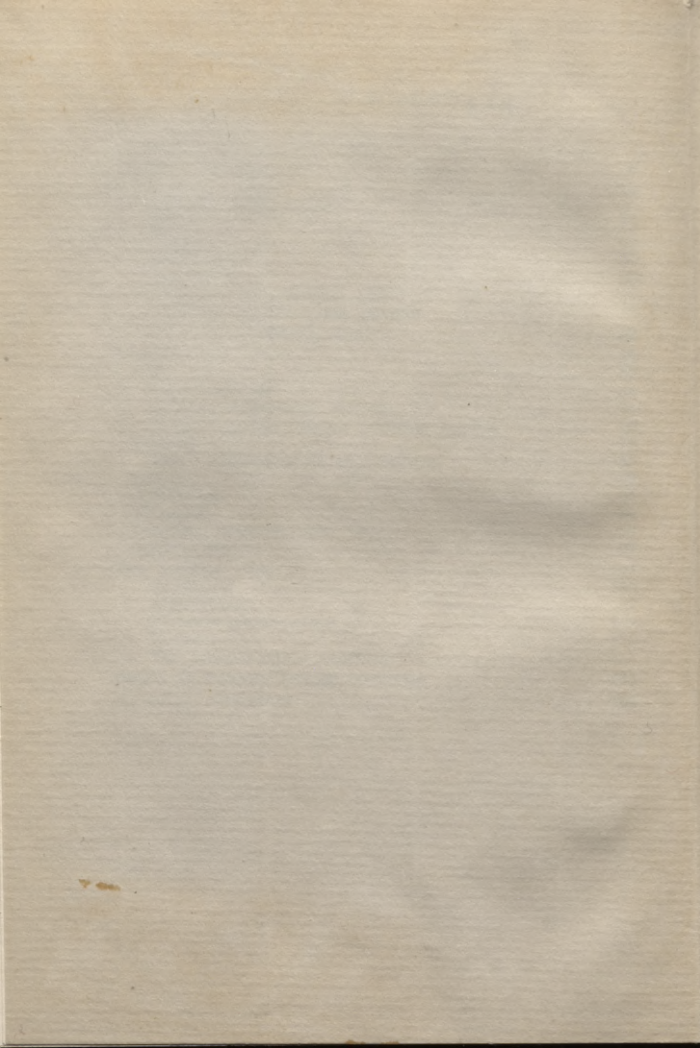
### DARBI RAINOLOĢIJĀ UN CITI AVOTI:

1. K. Ancītis. Tautas dziesmu daktili. Latvju Mēnešraksts 1944, VI.
2. J. Andrupš. Čiņa ar velnu riju. Ceļa Zīmes Nr. 23, 1955.
3. J. Andrupš. Raiņa raksti (recenzija). Ceļa Zīmes Nr. 13, 1953.
4. Fr. Bārda. Milestība un nāve. Kopoti raksti I, 1938.
5. P. Birkerts. Raiņa daiļradišanas procesa psiholoģija. Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 1923, I—III.
6. K. Dziļleja. Atmiņas par Raini. Laiks Nr. 3, 1946.
7. K. Dziļleja. Komentāri Raiņa Rakstu izdev. (Vesterosā).
8. K. Dziļleja. Latvju sonets vēsturiskā attīstībā. Latvju sonets 100 gados, 1956.
9. A. Johansons. Latviešu literātūra, 1954.
10. K. Kārklīņš. Tīri toniskais pantmērs latviešu dzejā, 1948.
11. K. Krauliņš. Raiņa lirikas bibliografija. J. Rainis, Kopoti raksti VI, 1949.
12. Latviešu literātūras vēsture IV. Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Valodas un literātūras institūta izdevums, 1957.
13. J. Plaudis. Raiņa panta formas. Karogs, 1945, 9/10.
14. J. Raiņa Daiļrade. Rakstu krājums, 1954.
15. K. Skalbe. Raksti. Stāsti un tēlojumi, raksti par latviešu literātūru, 1952.
16. J. Veselis. Latviešu rakstniecības vēsture, 1947.
17. T. Zeiferts. Latviešu rakstniecības vēsture III, 2. izd. 1934.

## S A T U R A R Ā D Ī T Ā J S

Priekšvārdi un paskaidrojumi .....	5
Formas dzejnieks .....	9
Pantmērs un ritms .....	14
Uzsvaru pakāpenība .....	17
Temps .....	19
Pauzes .....	20
Kvantitāte .....	21
Sillabisms .....	25
Metriskie un ritmiskie posmi .....	27
Latviešu versifikācijas paveidi .....	30
Toniski — kvantitatīvie ritmi .....	32
Sillabotoniskie ritmi .....	58
Jambi .....	62
Raina strofas .....	66
Cittautu kanoniskās formas .....	74
Ritma viļņojums Raina piecpēdu jambos .....	76
Trochaji .....	79
Ritma viļņojums Raina trochajos .....	88
Daktili .....	89
Amfibrachi .....	90
Anapaisti .....	90
Pantmēri raksturotāju lomā .....	92
Antikās strofas .....	94
Tīri toniskie ritmi .....	101
Savilkumi .....	105
Atrisinājumi .....	107
Pietakts jeb anakruza .....	109
Kadence .....	110
Tīri tonisko ritmu raksturs .....	111
Rainis un latviešu formas tradīcijas .....	124
Izmantotā literatūra .....	127





2,5,-

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309099160

