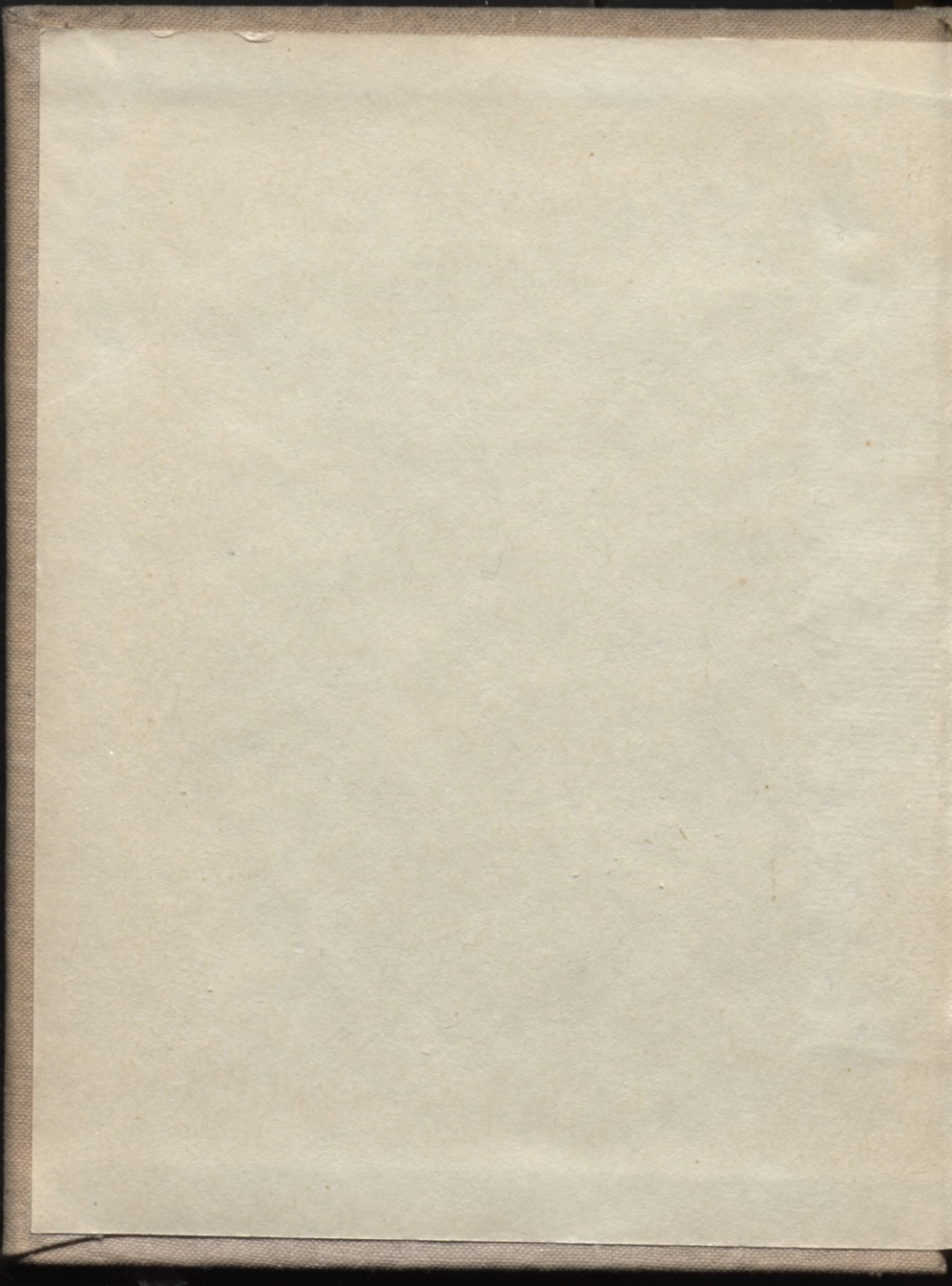


73-2
L-124

DZIDRA VĀRDAUNE



RAGĒKĀS
ŽANRS
LATVIEŠU
LITERATŪRĀ



1875

TRAGEDIAS SARRS LATVIESU LITERATORA
DIDRA VERDANE

73-2
L 124

L
8

LATVIJAS PSR ZINĀTŅU AKADEMIJA
ANDREJA UPISA VALODAS UN LITERĀTŪRAS INSTITŪTS

Latvian Academy of Sciences
Andrejs Upis
DZIDRA VĀRDAUNE
Latvian Academy of Sciences
Andrejs Upis
Riga 1973

TRAGĒDIJAS ŽANRS LATVIEŠU LITERATŪRĀ

IZDEVNIECIBA «ZINĀTNE»
RĪGA 1973

8L
Va 662

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTIS BIBLIOTĒKA

78 55.202
0306023428

Дэндра Арвидовна Вардауне
ЖАНР ТРАГЕДИИ
В ЛАТЫШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(Академия наук Латвийской ССР
Институт языка и литературы
им. Андрея Упита)

Издательство «Зинатне»

Рига 1973

На латышском языке

Izdots saskaņā ar Latvijas PSR
Zinātņu akadēmijas Redakciju un izdevumu padomes
1972. gada 8. jūnija lēmumu.

© Izdevniecība «Zinātne», 1973

0-7-2-2-135
V $\frac{M811(11)-73}{55-73}$

IEVADS

DAZI TRAGĒDIJAS TEORIJAS

JAUTĀJUMI

Padomju literatūras teorijā arvien nozīmīgāks kļūst jautājums par atsevišķu literatūras žanru izpēti. Mūsdienu drāmas teorijas attīstībā aktuālas ir problēmas par pastāvīgām un pārejošām dramaturģijas īpatnībām, par drāmas un citu žanru attiecībām un mijiedarbību, kā arī par attiecībām starp drāmu, komēdiju un tragēdiju, par tragēdijas eksistences iespējām sociālistiskajā un kapitālistiskajā sabiedrībā un par šā žanra transformācijas ceļiem. Šis darbs veltīts tragēdijas izpētei latviešu literatūrā.

Tēma par tragēdiju kā žanru ir nesaraucjami saistīta ar tēmu par tragisko kā estētisku kategoriju un tragiskā izpausmi mākslā vispār, kā arī tā risinājumu citos literatūras žanros. Tragēdijas dzimšanas un pirmā uzplaukuma laikā senās Grieķijas mākslā jēdzienus «tragēdija» un «tragisks» uztvēra kā pilnīgi adekvātus vienu otram un nešķīra. Robeža starp šiem jēdzieniem izveidojās vēlāk, attīstoties un sazarojoties gan pašai mākslai un literatūrai, gan šo nozaru zinātnēm. Taču arī mūsdienās tragiskā un tragēdijas jautājumi tiek risināti kā organiski vienota

problēma. Runājot par padomju zinātnes pētījumiem šīs problēmas noskaidrošanā, jāatzīst, ka uzmanības centrā tomēr vairāk atradusies tās viena puse, proti, traģiskais kā estētiska kategorija, bet novārtā palikusi otra — traģēdijas žanra specifisko īpašību atklāšme. Tāpat nav arī plašāku pētījumu par traģisku īpatnībām citos literatūras žanros un mākslas veidos, kā mūzikā, tēlotājā mākslā, horeogrāfijā, kino, teātrī. Te lielā mērā vainojama savā laikā valdošā bezkonfliktu teorija, kas noliedza traģisku konfliktu iespēju kā padomju dzīves īstenībā, tā literatūrā un mākslā. Līdz ar to šādi darbi nevarēja rasties, un, gluži dabiski, nevarēja rasties arī attiecīgā literatūras un mākslas teorija.

Bez tam ilgāku laiku pie mums jebkuru literatūras un mākslas darba specifisko īpatnību analīzi uzskatīja ne vien par nevajadzīgu, bet pat par formālismu. Liekas, nav jāpierāda, cik kaitīga ir bijusi šādu uzskatu ietekme mūsu mākslas un literatūras zinātnes, īpaši teorijas, attīstībā. To sekas jo sāpīgi izjūtam šodien, kad pati literatūras prakse, tās attīstības process prasīt prasa izšķirt tādus teorētiskus jautājumus, kuru risināšana no sociālistiskā reālisma pozīcijām jāsāk gandrīz tukšā vietā. Teikto diemžēl lielā mērā var attiecināt uz traģēdijas žanra teoriju. Ja traģiskā kā estētikas kategorijas būtība samērā plaši un interesanti skaidrota vairāku padomju autoru darbos,¹ no kuriem īpaši jāpiemin J. Boreva tieši traģiskā kategorijai veltītā plašā un interesantā monogrāfija,² tad nav neviena kapitāla darba, nevienas grāmatas, kas būtu veltīta tieši traģēdijas žanra pētniecībai. Ir nedaudzi raksti periodikā un dažādos rakstu krājumos, kur runāts vairāk par traģiskā izpausmi literatūrā un mākslā vispār vai arī par kādu vienu, atsevišķu traģēdijas īpašību. Plašāk un vispusīgāk šī problēma tvērtā V. Frolova grāmatā,³ kurā ir traģēdijas apskatam veltīta nodaļa. Daudz ierosinošu domu ir jau minētajā J. Boreva monogrāfijā. Tas arī ir lielākais devums un tātd — tomēr jāatzīst, ka traģēdijas

žanra problēmas risināšanā mūsu literatūras teorijā diemžēl darīts vēl visai maz.

Tai pašā laikā nevar noliegt, ka aizrobežu literatūras teorijā par traģisko un traģēdiju sarakstīts ne mazums kā apjoma, tā zinātniskās erudīcijas ziņā vērā ņemamu monogrāfiju,⁴ bez tam šim jautājumam īpaša uzmanība veltīta arī vispārējā drāmas teorijā un atsevišķos rakstos. Varētu domāt, ka šādu rosību radījis uzplaukums pašā traģēdijas žanra attīstībā. Fakti liecina ko citu. Ir gan zināms pamats runāt par intensīviem meklējumiem šā žanra virzienā, piemēram, tādās lugās, kā Z. Anuija «Antigone» un «Medeja», Z. Zirodū «Elektra» un «Trojas kara nebūs», Ž. Kokto «Elles mašīna», Ž. P. Sartra «Mušas», J. O'Nila triloģija «Sēru drānas piestāv Elektrai», bet ne par modernās traģēdijas renesansi. Gluži ofrādi. Daudzi ārzemju teorētiķi, piemēram, amerikāņu teātra zinātnieks Dž. V. Kratčs, pauž uzskatu, ka traģēdijai mūsdienu literatūrā nav nekādu perspektīvu, jo varonība un cildenums, bez kuriem nevar būt traģēdijas mākslas, esot zuduši pašā dzīvē. Citi, piemēram, amerikāņi V. Makkolloms un H. Mallers, gan atzīst traģēdijas iespējamību, bet tās attīstības avotus atrod dzīves noliegšanā, pesimisma sludināšanā. Pēc abu šo autoru uzskata, pastāv kāda mūžīga, ārpus laika esoša «traģiska dzīves jēga», kas liekama traģēdijas pamatos. H. Mallers raksta, ka galvenais jautājums, ko risina mūsdienu traģēdija, ir sociālā un politiskā netaisnība. Bet istā mākslas darbā esot jāatklājas domai, kas paceļ to pāri laikam — tā tad arī esot traģiskā dzīves jēga. Netaisnība neesot kaut kādas noteiktas sabiedrības, bet mūžīga traģēdija, ko radot necilvēciska attieksme pret cilvēku. Un tas esot nenovēršams ļaunums, pret kuru mēs neko nevarot izdarīt.

Līdzīga veida koncepcijas, kas traģēdijas pamatos liek galēju pesimismu, dažādos variantos atradīsim daudzu amerikāņu un Rietumeiropas moderno filozofu darbos. Dažkārt tājos izpaužas pat kapitālistiskās iekārtas, kultūras un ideoloģijas asa kritika, taču par ļaunuma cēloni

tiek atzīta nevis sabiedriskā iekārta, bet cilvēka daba, viņa egoistiskās, alkātīgās tieksmes. Protams, traģēdijas teorija, kas balstās uz šādu reakcionāru filozofiju, padomju zinātnei nav pieņemama, kaut arī atsevišķos specifiskos žanra jautājumos te atradīsim daudz ierosinoša, interesanta. Pilnīgi pareizs un, šķiet, pat ļoti trāpīgs ir V. Makolloma dotais traģēdijas raksturojums: «Nosaukt lugu par traģēdiju nozīmē to augstu novērtēt. Traģēdija nevar būt «zema», tā ir cildena jau pēc savas būtības. Tajā darbojas tikumiski augstvērtīgs, viduvējībai pāri pacēlies varonis, kas ietver sevī vispārcilvēciskas īpašības un it kā stāv cilvēces priekšgalā. Viņš tiek parādīts katastrofiskos apstākļos, neizbēgamas izvēles priekšā. Traģēdijas sirds — izvēle.»⁵ Taču šī pareizā doma tiek atrisināta metafiziski, abstrakti, ar traģiskās personības izvēles brīvību saprotot tās pilnīgu izolāciju — pacelšanos pāri sociālām attieksmēm.

Ideālistisko traģēdijas teoriju pesimistiskais tonis izpaužas arī tādējādi, ka galvenais, pēc šo teorētiķu domām, traģēdijā nav vis tās pozitīvais idejiski estētiskais saturs, bet gan varoņa ciešanas un nāve. Nav svarīgi, kāda mērķa dēļ varonis cieš un iet bojā, nav svarīgi, vai viņa nāve ir cilvēcei vajadzīga; varoņa ciešanas un nāve drīzāk ir bezjēdzīgas, nevienam nevajadzīgas, bet svarīgi gan tas, ka varonis ir brīvi izvēlējis ciešanu ceļu, saglabājot savu cieņu un cildenumu šausmīgajā nāves stundā. Spēja ciest — ciest cildeni, pārvēršot dzīves disonanses skaistā mūzikā, pēc šo teorētiķu uzskata, ir neatņemama traģēdijas varoņa īpatnība.

Kā pēc šīs teorijas tiek saprasta traģēdijas estētiskā un ētiskā iedarbība uz skatītāju? Uz šo jautājumu dažādi aizrobežu teorētiķi atbild dažādi atkarībā no sava pasaules uzskata, paužot gan reliģiskus ideālus, gan freidisma koncepcijas, gan misticismu. Piemēram, amerikāņu dramaturgs un drāmas teorētiķis M. Andersons saskata traģēdijā reliģisku jēgu — tikumiskā ideāla uzvaru pār nāvi un

ciešanām. Šis tikumiskais ideāls, protams, saistīts ar ticību dievišķiem spēkiem. Reliģiskajai idejai traģēdijā uzvarot — visasākajā ciešanu kulminācijas brīdī notiek traģiskā varoņa atdzimšana. Varoņa ciešanām līdzī sekojot, arī skatītājs spējīgs pacelties šai visaugstākajā reliģiskās atdzimšanas pakāpē.

Citādi šo jautājumu skaidro amerikāņu teātra zinātnieks Dž. Gasners, kas Padomju Savienībā pazīstams pēc krievu valodā izdotās grāmatas «Mūsdienu teātra forma un ideja».⁶ Viņš traģēdiju aplūko no psihoanalītiķa pozīcijām, tādējādi katarsi uztverot kā baiļu, patoloģisku skumju, sevis žēlošanas un dažādu citu traucējošu, mokošu kompleksu izdzīšanu no cilvēka dvēseles. Šī procesa norise traģēdijas varoņos rada līdzīgu procesu skatītājā, kas it kā atdzimst un noskaidro pats savas dvēseles pretrunas. Šī freidistiskā koncepcija ir dziļi iesakņojusies kapitālistisko zemju modernajā dramaturģijā, novedot daudzus talantīgus rakstniekus uz psihopatoloģijas ceļa.

Minētā veida traģēdija, pēc buržuāzisko teorētiķu domām, nav saprotama tautai, to īsti novērtēt spēj tikai «gara aristokrāti». Šādu uzskatu deklarē viens no reakcionārajiem amerikāņu teātra zinātniekiem Dž. Dž. Nessens, taču līdzīgas domas izteikuši arī citi. Būtībā tās aizstāv arī tie teorētiķi, kas vispār noliedz varonības un cildenuma iespēju mūsdienās dzīvē un tātad — arī mākslā. Jau minētais amerikāņu teātra zinātnieks Dž. V. Kratčs raksta: «Mūsu pārāk visu zinošā (sophisticated) sabiedrība ir zaudējusi ticību cilvēka morālajam lielumam, mūžīgajiem ideāliem un aplūko cilvēku kā triviālu un zemisku radījumu. Mēs nevaram stāstīt pasakas par ceļu cilvēku nelaiēm, jo neticam, ka tādi var būt.»⁷

Šādu teorētisko koncepciju postošo, neauglīgo ietekmi literatūras attīstībā arvien skaidrāk izprot aizrobežu progresīvās domas pārstāvji. Tā, pazīstamais amerikāņu dramaturgs Arturs Millers raksta, ka jaunās sociālās drāmas autoram jābūt vēl dziļākam psihologam nekā viņš

priekštečiem, bet viņam arī jāzina, cik nelietderīgi ir apskatīt cilvēka dvēseles dzīvi izolēti, jo tad nekad nevarētu rasties traģēdija. Tātad traģēdijas varoni A. Millers saskata cilvēkā kā sabiedriskā būtņē, kā organiskā sabiedrības sastāvdaļā. Traģēdijas mākslas aktīvo lomu sabiedrībā uzsver arī grieķu zinātnieks K. Varnalis, to dažādi akcentē bulgāru teorētiķi, piemēram, N. Jastrebovs, izvirzot prasību ietvert traģēdijā augstu ideālu konkrētā mākslinieciskā formā.

Padomju marksistiskā estētika un literatūras zinātne, kas pēdējos gados arvien vairāk atbrīvojas no bezkonfliktu teorijas neauglīgās ietekmes, uzskata traģisko par vienu no svarīgākajām estētiskajām kategorijām un traģēdiju par sociālistiskā reālisma literatūrā ne vien pilnīgi iespējamu, bet tās vispusīgai attīstībai pat nepieciešamu žanru.

Traģēdijas problēmas mūsu literatūras zinātnē tiek risinātas (pagaidām gan vēl diezgan maz), pārņemot un laikmeta prasībām atbilstoši pārveidojot gadsimtos izveidotās klasiskās tradīcijas. Radot mūsdienu traģēdijas teoriju, nedrīkstam aizmirst, ka tieši traģēdijā visvairāk jūtams dažu pastāvīgo, iekšējo žanra likumu spēks, taču kā māksla vispār traģēdija ir mainīga un daudzveidīga savā izteiksmē, tādēļ kā žanru to nevaram noteikt pēc kādām ārējām, formālām pazīmēm.

Traģēdija ir mainījusies atkarībā no laikmeta prasībām, no tiem uzdevumiem, kādus attiecīgā vēstures posmā sev izvirzījuši šā žanra autori. Parasti tās uzplaukums saistīts ar lielām sociālām pārmaiņām, ar revolucionāriem pārvērtieniem, lūzuma periodiem kādas tautas vai cilvēces vēsturē, kad tiek grauti vecās kārtības pamati un mākslai jāklūst par lielu ideju un dziļu pārdzīvojumu ietvērēju, kāda pēc savas būtības ir tieši traģēdija.

19. gadsimta literatūrā sākās process, kam liela nozīme visā tālākā traģēdijas žanrā attīstībā, — arvien vairāk iezīmējās atšķirība starp traģisku cilvēka likteni un traģisku

varoni. Netragisks raksturs kļuva par tragisku daiļdarbu varoni un tragiskā likteņa attēlojums vairs nebija tragēdijas īpatnība. *Tragēdijas vietā*, kas līdz tam bija viens no vadošajiem žanriem, stājās *tragiskais kā visu žanru* (drāmas, arī komēdijas, romāna, stāsta, noveles un citu) *elements*: 19. gadsimta reālistiskajā literatūrā ir tragiski likteņi un situācijas, bet tikpat kā nav tragisku raksturu. Tas savukārt rāda zināmu apšikumu tragēdijas žanrā, kas turpinās arī 20. gadsimtā.

Kā pretēja, izņēmuma parādība šai vispārējai tendencei un kā apstiprinājums tēzei, ka tragiskais raksturs un līdz ar to tragēdija atdzīvojas tai literatūrā, kas cieši saistīta ar nozīmīgiem pavērsieniem cilvēces vēsturē, 20. gadsimta sākumā, kad Krievijā 1905.—1907. gadā notiek revolūcija, tragēdija kā sabiedriskās dzīves visbūtiskāko, viskardinālāko un asāko konfliktu atsedzēja ar jaunu spēku un jaunām, nebijušām žanra īpašībām atplaukst lielā proletariāta dzejnieka Raiņa daiļradē, kam veltīta šā darba lielākā daļa.

Kopš pastāv pati tragēdija, pastāv arī cenšanās atšifrēt tās žanra noslēpumus, un nerimtīgi strīdi un minējumi par to, kādas ir tragēdijas raksturīgākās, noteicošās īpašības, nodarbina dažādu skolu un virzienu filozofus, estētiskās un literatūrteorētiskās domas pārstāvju prātus. Kā jau teikts, šis jautājums nav vēl izšķirts arī padomju literatūras zinātnē. Taču, lai radītu priekšnoteikumus tēmas «tragēdijas žanrs latviešu literatūrā» risināšanai, ir nepieciešama skaidra problēmas nostādne, savs viedoklis, kas pamatots uz vispārējiem marksistiskās estētikas un literatūras teorijas atzinumiem. No tā savukārt izriet vajadzība lielās līnijās noskaidrot tādus jautājumus kā tragiskais dzīvē un mākslā, tragiskais kā estētiska kategorija, tragiskais literatūrā vispār un tā specifika tieši tragēdijas žanrā.

Ar jēdzienu «tragiskais» dzīvē vienmēr saistījies priekšstats par lielu nelaimi, par satraucoši drūmu notikumu kāda cilvēka vai veselas ļaužu kopas dzīvē, par nāvi vai

dziļām ciešanām. Taču, lai noteiktu traģiskā ipatnību, nepietiek aprobežoties ar norādījumu, ka traģiskais nozīmē lielu nelaimi, ciešanas vai nāvi. Ne katras ciešanas un ne katra nāve uztverama kā traģiska parādība. Ja cieš vai iet bojā cilvēks, kas izsauc riebumu, sašutumu, naidu, tad to neuztveram un nekvalificējam kā traģisku notikumu. Traģiska nav ļauna, zemiska cilvēka nāve, bet tikai tāda nāve, kas iznīcina humānu personību. Traģisks ir tāda cilvēka resp. cilvēku stāvoklis, kuri pelna līdzjutību. Šis līdzjutības lielums ir atkarīgs no tā, cik garīgi bagāts, cildens un skaists ir tas, kas cieš vai iet bojā. Tomēr arī dažādie tā sauktie traģiskie dzīves gadījumi paši par sevi nevar būt par pamatu tēmai par traģisko mākslā.

Traģiskais mākslā pirmām kārtām ir *vispārināts* dzīves traģisma attēlojums. Traģiskie gadījumi dzīvē mākslinieku interesē tikai tad, ja tajos atklājas būtiskas, likumsakarīgas cilvēku attiecības, konflikti, kuriem ir plašs vispārinājuma raksturs un kuru risinājums var būt interesants un nozīmīgs sabiedrībai. Traģiskais mākslā — tā ir sfēra, kur noskaidrojamas estētiskās attiecības starp dzīvi un nāvi, dzīvi un nemirstību, starp cilvēku un visu pasauli, starp individu un cilvēci. Traģiskā attēlojums mākslā cieši saistīts ar mākslinieka estētisko ideālu — traģiskie varoņi, kas ar savām ciešanām vai nāvi rada līdzjutību, ir šā ideāla dzīvs iemiesojums. Nereti tieši ar varoņu nāvi mākslinieks nostiprina šo ideālu mūsu apziņā. Tas norāda uz ciešo tuvību starp traģisko, cildeno un skaisto.

Marksistiskajā estētikā traģiskais tiek formulēts kā kategorija, kas izsaka sabiedrības attīstības, personības un sabiedrības visasākās pretrunas. Traģiskajā koncentrētas attiecīgā laika posmā neatrisināmās pretrunas starp vēsturisko nepieciešamību un praktisko nespēju tās realizēt. Par traģisko notikumu galveno cēloni tiek atzītas sociālo spēku sadursmes. K. Markss un F. Engelss izšķir traģisko raksturu, kāds piemīt progresīvajiem spēkiem, kas cīnās pret savu laiku pārdzīvojušo veco kārtību un nespēj attiecīgajos

apstākļos uzvarēt, un traģisko raksturu, kāds piemīt vēsturiski sevi pārdzīvojušai šķirai, kas vēl nav lidz galam izsmēlusi savas iespējas. Markss rakstīja, ka traģisks bija vecās kārtības liktenis tikmēr, kamēr tā pati ticēja un tai vajadzēja ticēt savas eksistences pamatotībai, kamēr ancieni rēgime kā pastāvoša pasaules kārtība cīnījās ar pasauli, kas vēl tikko dzimst, šī ancieni rēgime pusē atradās ne personisks, bet visas pasaules vēsturiski maldīgs uzskats. Tāpēc arī tās bojā eja bija traģiska.⁸

Tātad — ja mirst vecais, iznīcībai nolemtais, traģiska šī nāve ir tad, kad tas iet bojā, vēl pilnīgi neiztērējis savus dzīvotspēkus, traģiska arī tad, kad vecais iet bojā, noteiktā vēsturiskā situācijā izpildot progresīvu uzdevumu. Tāds, piemēram, bija bruņniecības liktenis zemnieku karā Vācijā 16. gadsimtā. Traģisks ir arī tādu vēsturiski atmirstošās sabiedrības pārstāvju liktenis, kuri ir izpratuši savas šķiras aprobežotību un neizbēgamo bojā eju, bet nespēj atrast ceļu uz citu dzīvi. Klasisks, spilgts piemērs te ir M. Gorkija traģēdijas varonis Jegors Buličovs.

Traģiskā pareizā izpratnē jāšķir subjektīvais un objektīvais faktors. Piemēram, ja kāds cilvēks gājis bojā aiz tīras nejaušības — nelaimes gadījumā, tad tāda nāve ir traģiska gan pašai šai personībai, tās tuviniekiem, bet, objektīvi ņemot, nekā traģiska tur nav. Traģiskais šādā gadījumā rodas tad, ja liktenīgā nelaime ir tāda nejaušība, ko izraisījusi dziļa objektīva likumsakarība, nejaušība, kas ir viena no vēsturiskās nepieciešamības izpausmes formām un kur atklājas būtiski svarīgi sabiedrības attīstības procesi.

Ideālistiskā estētika centās saskatīt traģiskā cēloni tīrā nejaušībā — personības «traģiskajā vainā», kad personība iedrošinājusies sacelties pret pastāvošajām pieņemtajām normām un par to saņem liktenīgu sodu. Marksistiski lenīniskā estētika atklāj pretrunu dialektiku, kas rada traģisko, atklāj tā sociālo dabu. Tātad traģiskajā atspoguļojas nejaušības un nepieciešamības dialektika. Mākslai šī

dzīves dialektika ir jāatspoguļo. Taču nedrīkst jautājumu par nejaušības un nepieciešamības dialektiku traģiskajā, ko sastopam dzīvē un kur tas ne vienmēr novests līdz kulminācijas situācijai, savai galējai izpausmes formai — eksplozijai, sajaukt ar to māksliniecisko loģiku, pēc kuras likumiem traģēdijā ir obligāts traģiskā atrīsinājums — katastrofa.

Sabiedriskais saturs traģiskajā ir tas, kas piešķir tam estētisku nozīmi un nostāda blakus tādām estētiskām pārādībām, kā skaistais un cēlais. Traģiskā sabiedriskais saturs arī norobežo to no vienkārši šausmīgā. Attieksme pret traģiskā sabiedrisko saturu atšķir realismu no naturālisma traģiskā attēlošanā. Naturālisms aprobežojas tikai ar traģiskā formu — šausmīgo, tāpēc tas iedarbojas uz cilvēku vairāk fizioloģiski nekā estētiski.

Traģiskā uztvere dažkārt var būt šķiriski nosacīta — kas vienai šķirai ir traģisks, otrai nav. Taču tas nenozīmē, ka tā izpratnē valda pilnīgs relativisms. Traģiskā objektīvu kritēriju dod tauta tās vēsturiskajā attīstības gaitā.

Traģiskā kategorijas sabiedrisko raksturu cenšas vulgarizēt un pat noliegt buržuāziskā estētika. No tās viedokļa traģiskajam ir gan filozofisks, bioloģisks, ģeometrisks utt. raksturs, tikai ne sabiedriska.

Jautājumu kompleksā par traģisko vissarežģītākā un neskaidrākā ir tā specifiskās izpausmes noteikšana traģēdijas žanrā. Gluži dabiski šī grūtā problēma visos laikos radījusi un vēl arvien rada neskaitāmus strīdus, diskusijas, pārpratumus. Jautājums kļūst vēl jo sarežģītāks mūsdienās, kad literatūras praksē vērojama tieksme uz žanru transformēšanos, saplūšanu. Šī tendence tikai vēl jo vairāk apstiprina domu, ka par žanra noteikšanas kritēriju nevar izvirzīt kādas ārējas pazīmes, kā to darīja formālās skolas teorētiķi, kuras recidīvus pamanām arī vēl padomju literatūras teorijā, piemēram, V. Volkenšteina apskatā par traģēdiju.⁹ Pati literatūras attīstība liek secināt, ka traģēdijai,

kā jebkurai mākslai, ir savas vēsturiski un no rakstnieka individualitātes atkarīgas mainīgas, varētu teikt, sekundāras īpašības, kuru iztrūkums neietekmē žanra rakstura būtību un kvalitāti, un nemainīgas vai primāras īpašības, kas žanra eksistencei ir organiski nepieciešamas. Mēģināsim noskaidrot, kādas tās varētu būt.

Marksistiskā teorētiskā doma jautājumā par traģēdiju balstās uz kritiski pārlūkotu pagātnes pieredzi.

«... Traģēdija ir nopietnas un pabeigtas noteikta apjoma darbības atdarinājums, kas ikkatrā tās atsevišķā daļā ietērpts dažādi izdailotā valodā; šis atdarinājums tieši ar darbību, nevis ar stāstījumu, izraisot līdzjutību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu tīrīšanu,»¹⁰ raksta traģēdijas žanra teorijas pamatlicējs sengrieķu filozofs Aristotelis, kura tēzes par šo žanru, gūstot dažādu interpretāciju, tiek respektētas un pieņemtas par izejas pozīciju katrā traģēdijas problēmām veltītā darbā.

Aristotelis vērtē traģēdiju kā visizcilāko mākslu. kā tās kalngalu, sevišķi akcentējot šī žanra labvēlīgo, audzinošo lomu cilvēku sabiedrībā. Pēc viņa domām, traģēdija atstāj uz skatītāju visspēcīgāko estētisko un ētisko iespaidu tieši tādēļ, ka ir sintētiska pēc savas dabas, ka tajā apvienojas skatuves izteiksmes līdzekļi ar mūziku un citām mākslām. Par traģēdijas galveno uzdevumu Aristotelis uzskata cilvēka dvēseles attīrīšanu no ļaunuma, attīstot morāli augstvērtīgas īpašības — krietnumu, garīgu cildenumu. Šajā uzskatā sakņojas viņa iepriekš minētā traģēdijas definīcija un teorija par katarsi. Katarse — dvēseles attīrīšana no ļaunuma, tās šķīstīšana, skaidrošana —, pēc Aristoteļa uzskata, tālād notiek, rādot traģēdijas varoņa ciešanas un pārbaudījumus, kas izsauc skatītāja īpašu reakciju — līdzjutību un bailes. Tāpat kā traģēdijas varonis, arī skatītājs, kas pārdzīvo varoņa dvēseles dzīves norises, bailes pārvarot, nostiprina savu morālo spēku un mobilizējas cīņai ar briesmām. Tādā veidā traģēdija iedvesmo skatītāju uz tādu pašu izturību, drosmi, uz cilvēka gara lieluma

izpaušmi, kādu pauž tās varoņi. Par šo Aristoteļa izvirzīto domu ir notikuši lieli strīdi, dažādi traktējot pašu katarses jēdzienu. Vērā ņemamas domas, kurām gribu pievienoties, šai jautājumā izteicis grieķu filozofs, Leņina prēmijas Par miera stiprināšanu starp tautām laureāts K. Varnalis. Grāmatā «Estētika — kritika» viņš raksta: «Šo «katarsi ciešanās» vieni Aristoteļa komentatori uzskata par fizioloģisku, otri — par psiholoģisku, trešie — par ētisku, ceturtie — par ideoloģisku. Tā ietver sevī visus šos elementus. Bet pirmām kārtām estētisko.»¹¹

Pētījot traģēdiju kā žanru, arī kā vissvarīgākais izvirzās katarses estētiskais elements, jo tas cieši saistās ar traģēdijas mērķi — rādīt cilvēka garīgā skaistuma paraugu, mudināt tiekties pēc pilnības ideāla. Traģēdija audzina vīrišķību, gribaspēku, nepadevību «liktenim», rakstura aktivitāti, spēju izturēt visgrūtākajos apstākļos. Šāda traģēdijas loma izriet no Aristoteļa katarses jēdziena, tā to sapratuši daudzi klasiskās estētiskās domas pārstāvji. Pati traģēdijas daba — nāves tuvums, tās saltā gaisma kā spektrā ietver visu cilvēka dzīvi, liek to kritiski pārvērtēt un meklēt atbildi uz jautājumu — kur slēpjas cilvēka dzīves saturs, viņa esamības jēga, viņa aicinājums. Atbildi meklējot, cilvēkā rodas nepieciešamība aktīvi darboties, vēlēšanās iesaistīties dzīvē, pārveidot to un tuvināt ideālam. Tātad traģēdijai pēc būtības ir dziļas sabiedriskas iunkcijas. Uz jautājumu — kāda loma drāmās ir traģiskajam elementam (resp. traģēdijai kā specifiski traģiskā izteicējai jo sevišķi), jau minētais progresīvais grieķu filozofs K. Varnalis atbild: «Tas parāda mums cilvēku visnesaudzīgākajā ciņā ar likteni, ar viņam naidīgiem dabas un sabiedrības spēkiem. Bet tas neapstājas pie šī «patētiskā» (kā to nosauc Šillers). Tas ved mūs tālāk par «patētisko». Varonim naidīgie spēki ir jāuzvar. Kādā veidā? Ziedojoš dzīvību dvēseles glābšanai. Tā dzejnieks no «patētiskā» ved mūs uz «cildeno», tāpēc ka viņš parāda mums nevis cilvēku, kas cieš, bet dvēseli, kas uzvar. Bet viņš mūs neaizkavē cie-

šanās. Viņš «attira» mūs no tām, «ar līdzjutību un bailēm», kā ļoti trāpīgi teicis Aristotelis. Citiem vārdiem, tragēdija mūs nenomāc ar ciešanām, kuras tā attēlo; nepadzīlina dzīves tragismu, bet mūs no visa tā atbrīvo. Un skatītājs aiziet no teātra, jūtoties nevis nelaimīgāks kā pirms tam, bet atbrīvots. Un ne sliktāks, bet labāks.»¹² Tā mūsdienu progresīvā estētika izprot Aristoteļa katarses jēdzienu. Šādas nostādnes pareizumu apstiprina fakti, kas rodas, vērojot skatītāju zāles reakciju labu tragēdiju labās izrādēs, to apstiprina arī antikās tragēdijas dzīvotspēja un tātad — vajadzīgums mūsdienās.

Izvirzot kā katarsei nepieciešamus līdzjutības, baiļu un ciešanu elementus, Aristotelis pasvītro, ka ne katras ciešanas var būt tragēdijas avots. Viņš raksta, ka, attēlojot tikai labu cilvēku ciešanas, skatītājā nerodas vajadzīgā atbalss, tā nerodas arī, ja tiek attēlotas nelietīga, slihta cilvēka ciešanas. Pēc viņa uzskata, līdzjutība pret varoņa ciešanām rodas tikai tad, ja «cilvēks, kas sabiedrībā agrāk ieņēmis augstu stāvokli un baudījis laimi un labklājību»,¹³ nonācis lielā nelaimē ne sava nekrietnuma vai zemiska rakstura dēļ, bet gan kādas kļūdas dēļ.

Pamatojoties uz šo Aristoteļa izteikumu, vēlāk tika izvirzīta tā sauktā *tragiskās vainas* kā tragēdijai obligātas pazīmes *teorija*, pēc kuras tragiskajam varonim noteikti jāizdara kāda kļūda, jāizdara noziegums vai jāatklāj sevī kāda vājā vieta un pēc tam par to jāsaņem sods. Šis uzskats vispilnīgāk atklājas Hēgeļa idealistiskajā filozofijā. Tiesa, Hēgelis ir izteicis pareizas domas jautājumā par tragisko kolīziju dabu, taču nevaram pievienoties viņa atzinumiem par to, kādēļ cilvēks nonāk tragiskā stāvoklī un kāpēc tam neizbēgami jāiet bojā. Pēc Hēgeļa filozofiskās koncepcijas, visa sabiedrības dzīve ir visvarenā absolūtā gara izteiksme. Cilvēka centieni, lai cik arī tie būtu taisnīgi, vienmēr ir individuālistiski un tāpēc vienpusīgi. Uzstājoties pret pastāvošo dzīves kārtību, kas ir augstākās varas nodibināta, cilvēks ir netaisns attiecībā pret to, kas pats par

sevi patiess un saprātīgs. Šī netaisnība tad arī ir viņa traģiskā kļūda, traģiskā vaina, par kuru viņam jāsamaksā ar savu dzīvību. Traģiskā kolīzija rodas no cilvēka individuālo centienu sadursmes ar dievišķo saprātu. Rezultātā iet bojā personība un uzvar kaut kāda visaugstākā vara. Hēgeļa radītās traģiskās vainas teorijas reakcionārā būtība ir tā, ka, pēc šīs teorijas, katra traģiska personība ir pati vainojama savā nāvē. Šai sakarā N. Cerniševskis raksta: «Doma saskatīt katrā mirstošā cilvēkā vainīgo ir nedabiska un cietsirdīga.»¹⁴

Hēgelim nav reālu traģiskā kritēriju, viņa kritērijs ir abstrakts — kaut kāds vispārējs pasaules morālais likums. Pēc Hēgeļa uzskatiem, katram varonim, kas uzdrošinās šo likumu pārkāpt un sadursmē ar to iet bojā, ir pasīvi jāsamierinās ar savu traģisko likteni, jo ir uzvarējis augstākais dievišķīgais spēks, mūžīgais, ideālais pasaules gars. Tāpēc, pēc Hēgeļa domām, nevis līdzjutība un bailes, bet gan samierināšanās jūtas ir vissvarīgākā, būtiskākā traģēdijas pazīme. Ja pieņemtu šo Hēgeļa koncepciju par pareizu, tad ne antīkās mākslas radītais traģiskais gigants — ugunsnesējs Prometejs, ne Šekspīra titāniskās personības, ne Raiņa lielās cilvēcības cīnītāji nebūtu traģiski varoņi un daudziem izcilākajiem darbiem pasaules dramaturģijā nevarētu dot viņu īsto apzīmējumu «traģēdija».

No otras puses, marksistiskā estētika atrod Hēgeļa traģiskās vainas teorijā racionālu kodolu. Ja šo jautājumu skata Hēgeļa *dialektikas vispārējā kontekstā*, tad redzam, ka te traģiskās vainas teorija saistīta ar viņa atzinumiem par traģiskā varoņa darbības brīvību.

Klasiskās traģēdijas varonis ir iekšēji brīva personība. Šī iekšējā brīvība nodrošina rīcības brīvību, varonis pats neatkarīgi un apzināti izvēlas savu ceļu. Tāds varonis, piepildīdams sava rakstura būtībā ietvertu nepieciešamību, attaisno savas personības eksistenci aktīvā cīņā par ideālu. Tātad būtībā viņš pats sevi nes savas nāves cēloni, savu «traģisko vainu».

Šīs teorijas racionālā atziņa ir traģiskā varoņa aktivitātes un sabiedriskā rakstura apstiprinājumā. Lietojot terminu «traģiskā vaina» sociālistiskā reālisma mākslā, ir jānorāda uz kvalitatīvu atšķirību to izpratnē. Ja Hēgeļa «traģiskās vainas» kategorija ietvēra sevī varoņa *personisku* atbildību par savas rīcības brīvību, tad novatorisms traģiskā traktējumā sociālistiskā reālisma traģēdijā izpaužas tādejādi, ka «traģiskā vaina» te saistāma ar personības *vēsturisku* atbildību — traģiskajam varonim kā sabiedrības, cilvēces daļai jāatbild vēstures priekšā.

Traģēdijas žanra izpētē arvien nozīmīgāku vietu ieņēmusi *traģiskā varoņa problēma*. Traģiskā varoņa raksturam ir savas specifiskas īpašības — tas noteikti ir neikdienišķs, cildens raksturs. Jau Aristotelis savā «Poētikā» atzīmēja, ka komēdijā attēlojamais priekšmets ir sliktāks nekā mēs, drāmā tāds kā mēs, bet traģēdijā — labāks nekā mēs. Šis Aristoteļa viedoklis par traģiskā varoņa būtību vijas cauri visai estētiskās domas vēsturei.

Līdz ar prasību pēc traģiskā varoņa cildenuma ilgu laiku valda arī otra prasība — proti, šim varonim jābūt izcilai personai no augstas dzimtas. Tā radusies, nepareizi iztulkojot Aristoteļa tēzi, ka traģēdija tēlo raksturus, kas ir «labāki nekā mēs», t. i., labāki nekā parastais cilvēks. Aristotelis jēdzienā «labāks» ietvēra morālu vērtību, bet sabiedrībā, kur veidojās asas un galējas atšķirības, šī piezīme par pārākumu pati par sevi asociējās nevis kā atšķirība starp morāli vērtīgākām un nevērtīgākām personām, bet gan kā norādījums par kādas kārtas pārākumu. Šī asociācija pārvērtās par stingru likumu, kas jo sevišķi tika akcentēta klasicisma laikmeta traģēdijas teorijā. Pirmais pret šo uzskatu nostājās G. Lesings, deklarējot, ka traģēdijā var un ir nepieciešams parādīt vienkāršu cilvēku, kuram var būt gluži tādas pašas dziļas jūtas, spēcīgi pārdzīvojumi un ciešanas kā karaļiem un citiem augstdzimušajiem. Aizstāvot savu viedokli, G. Lesings izteica interesantu domu, ka

vislielako līdzjutību un atbalsi radīs tieši tie traģiskie varoņi, kuru darbība un domāšanas veids būs skatītājiem tuvs un šaprotams. G. Lesings raksta: «Prinču un varoņu vārdi var piešķirt lugai krāšņumu un lielumu, bet nebūt neveicina tās emocionālo iedarbību. To cilvēku ciešanas, kuru stāvoklis ļoti tuvs mūšējam, gluži dabiski, visspēcīgāk iedarbojas uz mūsu dvēseli, bet, ja mēs jūtam līdzī karāļiem, tad vienkārši kā cilvēkiem, ne karāļiem.»¹⁵

Cīņā par traģēdijas demokratizāciju G. Lesings nebija viens. Pret to, ka vienkāršajam cilvēkam it kā nav tiesību būt traģēdijas varonim, uzstājās 18. gadsimta franču apgaismotāji — sevišķi Didro. Līdzīgas domas 18. gadsimta 60. gados izsaka arī franču dramaturgs Bomaršē. Viņš raksta, ka, ja traģēdijā attēlota tirāna nāve kādas princeses dēļ, tad tas nespēj viņu satraukt, bet pavisam citu efektu dod tāda traģēdijas varoņa ciešanas, kurš nāk no tautas. «Jo cietēja cilvēka stāvoklis ir tuvāk manējam, jo spēcīgāk viņa ciešanas aizrauj manu dvēseli.»¹⁶ Prasība pēc traģēdijas varoņa demokratizācijas kļūst arvien neatlaidīgāka, jo traģēdijas žanra attīstība skaidri pierāda, ka ir iespējams vienkāršu — «zemas kārtas» — personu parādīt kā traģisku figūru un ka, piepildot skatuvi ar karāļiem un dižciltīgajiem, vēl nebūt netiek radīta traģēdija. Vai luga ir vai nav traģēdija — to lielā mērā nosaka autora attieksme pret attēlojamo objektu un tā dramatiskā resp. traģiskā koncepcija — mākslas veids, kādā rakstnieks centies šo attieksmi realizēt. Piemēram, ja mēs uztveram kā traģēdiju Šekspīra «Otello», kam pamatā melodramatiska teika, vēstījums par noziegumu, tad izšķirošais faktors te ir autora koncepcija — pilnveidotā, traģiskām kolīzijām bagātā mākslas formā piepildīta vēlēšanās parādīt savu varoņu cildenumu, viņu darbības augsto morālo kvalitāti, vēlēšanās parādīt Otello dziļās cilvēcības alkas, viņa viengabalainā rakstura tieksmi pēc harmonijas, viņa uzticēšanās traģēdiju. Tās ir jūtas, ko var pārdzīvot katrs cilvēks neatkarīgi no sava sociālā stāvokļa.

Ja prasība, lai traģiskais varonis būtu aristokrāts, teorētiskās domas vēsturē cieš sakāvi, tad dzīva paliek atziņa, ka traģēdijas varonis nevar būt parasts un ikdienišķs cilvēks. Šāds atzinums vijas cauri visiem vēstures laikmetiem un tā pareizumu vislabāk apstiprina pati traģēdijas attīstība, jo vislielākās nezūdošās vērtības šai žanrā vienmēr saistās ar tādiem darbiem, kuru varonis ir bijis neparasti spēcīga personība, kas paceļas pāri viduvējībai ar savu monolīto, uz vienu mērķi virzīto jūtu vai domu pasauli. Tādi ir antikās traģēdijas, Šekspīra, Šillera, Gētes, Puškina, Bairoņa, Gorkija, Raiņa, Upīša, Pogodina, Marcinkeviča traģiskie varoņi. Interesantas, vērā ņemamas atziņas šai jautājumā izteicis V. Beļinskis. Viņš raksta: «Otello izdarīja briesmīgu slepkavību — nogalināja nevainīgo sievu un gāja bojā zem sava nozieguma smaguma tādēļ, ka viņš bija varens un dziļš; tikai *tādās* dvēselēs slēpjas traģiskās kolīzijas iespējamība, tikai no *tādas* mīlestības varēja rasties *tāda* greizsirdība un *tādas* atriebs alkas. Viņš gribēja atriebt savai sievai ne vien par sevi, bet arī par viņas šķietamā nozieguma apkaunoto cilvēcisko cieņu.»¹⁷

Pamatojoties uz tēzi, ka «traģēdijas raksturu izteic lielums un grandiozitāte», ka «traģēdijas varoņi — cilvēces varoņi, tās varenākās parādības», ka «traģēdijas pasaule ir pasaule, kurā cilvēka kaislībām un gribai ir bezgalības dimensijas», V. Beļinskis atzīst, ka traģiskais varonis var būt ne vien personība ar lielām pozitīvām vērtībām, bet arī personība, kurā ietvertas dzīves negācijas, taču tikai tad, ja tās atklāj patiešām traģisku raksturu. Viņš raksta: «Mēs ar to saprotam tās šausmīgās novirzes no normālā, uz ko spējīgas tikai spēcīgas un dziļas dvēseles. Šekspīra Makbets ir ļaundaris, bet ļaundaris ar dziļu un varenu dvēseli, tāpēc riebuma vietā viņš modina līdzjutību; jūs redzat viņā cilvēku, kurā slēpta tāda pati iespēja uzvarēt kā krist un kurš, citādi ievirzīts, varētu būt pavisam cits cilvēks.»¹⁸

Prasība pēc traģiskā varoņa lieluma, grandiozitātes, viengabalainības izteikta arī vairāku padomju teorētiķu

darbos. Sevišķi to aizstāv J. Borevs jau minētajā darbā, uzsvērdams domu, ka traģēdijas varonim bez tam jābūt arī aktīvam, darbīgam. Pēc J. Boreva koncepcijas, aktivitāte ir traģiskā varoņa svarīgākā īpašība un katra konkrēta situācija, kurā slēpjas potenciālas traģiskā iespējas, var pārversties reāli traģiskā tikai tad, ja varonis ar savu darbību nostājas preti nelabvēlīgiem apstākļiem. Aktīva pretošanās situācijai — tā ir traģiskā rakstura īpatnība. No vienas puses, traģiskie apstākļi ir traģiska rakstura katalizators, no otras — traģisks raksturs pats neizbēgami atklāj traģiskas pretrunas un pats ar savu aktīvo būtību tiecas tās atrisināt. Tā ir traģiskā varoņa nepieciešamība. Ja drāmas varonis, cīnīdamies par savu ideju, vēl it kā uz kaut ko cer un gaida laimīgu atrisinājumu, tad traģēdijas varonim šāda problēma vispār neeksistē. Traģēdijas varonim nav svarīgs atrisinājums, viņš cīnās vienkārši tādēļ, ka citādi nespēj. Viņš konsekventi un bez kompromisiem dzīvo savai idejai un ar tās derīgumu ne mazākā mērā nerēķinās. Traģiskais varonis neizbēgami nonāk robežsituācijā, kurā zūd viņa esamības pamati. Ar visu būtību tiekdamies tikai pēc sava mērķa, viņš neievēro blakus apstākļus, kas šā mērķa sasniegšanu apdraud. Tāpēc briesmu, katastrofas priekšā, kas uzbrūk it kā no aizmugures — nezinot, viņš ir neaizsargāts un bezspēcīgs. Nespēdams savu ideālu aizsargāt reālajā dzīves īstenībā, traģiskais varonis zaudē visu, kā dēļ dzīvojis, zaudē savas esamības jēgu un ar viņa būtībai neatņemamo konsekvenci pieņem nāvi kā nepieciešamību, kā vienīgo izeju no nepanesamās situācijas.

Ne visi padomju literatūras teorētiķi pieņem šādu traģiskā varoņa koncepciju, kuras pamatpazīme ir aktivitāte. Pret to nostājas, piemēram, S. Artamonovs¹⁹, kas pārmet J. Borevam, ka viņa izpratnē traģiskais varonis esot «pārcilvēks, gandrīz vai dievs» un te tiekot izvirzīta vecu vecā teorija par varoni un pūli, šāda pieeja esot personības kults. Taču, ja J. Boreva monogrāfijā sastopam nopietnu, izvērstu un pārliecinošu savas teorijas pamatojumu, ko pie-

rāda visa traģēdijas žanra vēsture, tad S. Artamonova iebildumiem šāda pārliecinoša pamatojuma nav. Cildenums (ja ir runa par pozitīvo traģisko varoni), varonība, viengabalainība, aktīva tieksme piepildīt savus izvirzītos ideālus tomēr ir neatņemamas, tieši traģēdijai specifiskas traģiskā varoņa īpašības. Pretējā gadījumā var būt runa par *traģisku cilvēcību likteni*, kas var atspoguļoties dažādos žanros un ko ar tādu spēku attēlojusi krievu 19. gadsimta literatūra — Dostojevskis, Čehovs, bet ne par traģēdiju un traģisko varoni. Traģiskā varoņa specifika neievērošana ir viens no cēloņiem, kādēļ daudzi dramaturģijas darbi, kas pretendē uz traģēdijas nosaukumu, būtībā nav traģēdijas.

Traģisks raksturs ietver sevī vispārējā un personiskā dialektisko vienību, viņa galvenais saturs ir tie augstie vispārējie mērķi, kuros ietverta dzīves sabiedriskā jēga. Traģiskas personības mērķu vispārējo raksturu pirmais atzīmē Hēģelis. Šis Hēģeļa tēzes ir dziļi pamatotas, un, kritiski pārlūkojot, tās varam izmantot marksistiskajā literatūras teorijā.

Izvirzās jautājums, kā vērtēt tās traģiskās personības, kas cīnās par savām personiskajām interesēm un iet bojā, laimi negūstot. Romeo un Džuljeta, Anna Kareņina, Tristans un Izolde taču cīnās tikai par savu mīlestību, bet tā nav parasta, sīka, ikdienišķa divu cilvēku tieksme pēc tuvības. Mīlestība šiem varoņiem ir kā avots, kurā smejams viss daudzkrāsainās dzīves skaistums, mīlestība te reizē ir tiekšanās pēc visa daiļā un labā, ko saskata vai grib saskatīt mīļotajā cilvēkā. V. Šekspīra drāmā «Romeo un Džuljeta» tā uzliesmo kā gaiša uguns pret Kapuleti un Monteki dzimtu tumšo, asiņaino naidu, bet Ļ. Tolstoja «Annā Kareņinā» paceļas kā savās jūtās dabiskas, patiesas sievietes protests ne vien pret sabiedrības aizspriedumiem, bet reizē pret visu netīro, melīgo, banālo, kas aptraipa vārdu «mīlestība». Tā ir pamats, uz kura balstās šo varoņu pasaule, un, šim pamatam zūdot, nenovēršama ir

viņu pašu bojā eja. Šo varoņu jūtu spēks un viengabalai-
nība, morālā skaidrība ir tuvas katram cilvēkam, kurā ma-
zāk vai vairāk neapzinātas un neapjaustas mīt alkas pēc
dzīves skaistuma, laimes, pēc pilnības ideāla. Šādās lielās
dimensijās tvertas mīlestības būtība lieliski izteikta glez-
nainajā, traģiskas smeldzes piestrāvotajā C. Aitmatova
stāstā «Džamila». Raksturojot varoņa Danijara mīlas jū-
tas, autors saka: «Viņš bija dziļi iemīlējies. Bet viņš nebija
iemīlējies *tikai* kādā cilvēkā, es to jutu, — tā bija cita —
bezgala liela mīlestība, mīlestība pret dzīvi, pret dzimto
zemi. Jā, viņš glabāja šo mīlestību sevī, savās dziesmās,
tā bija viņa dzīves jēga.»²⁰ (Pasv. mans. — Dz. V.)

Arī Romeo un Džuljetas, Annas Kareņinas, Tristana un
Izoldes un citu viņiem līdzīgu klasiskās literatūras varoņu
cīņa par savām jūtām ir citā variācijā izteikta cīņa par
«bezgala lielu mīlestību» un tāpat, būdama subjektīvi
šaura, objektīvi ietver sevī plašu saturu. Atsevišķu cilvēku
tragiskajā liktenī te atklājas vispārēji likumi. Te arī pa-
mats, kāpēc šos varoņus uzskatām par traģiskiem varo-
ņiem.

Dramaturģiska darba dvēsele ir konflikts. Traģēdijas
dvēsele — traģisks konflikts, kas ir tās svarīgākais, vis-
būtiskākais komponents. Atzīstot, ka mākslā un literatūrā
nav un nevar būt ne sastingušu kanonu, ne shēmu, kam
pakļaut visu tās daudzveidīgo bagātību, tomēr nevaram
atteikties no nemainīgām, daudzu gadsimtu literatūras dzī-
vajā procesā pārbaudītām patiesībām un likumiem, kas
slēpti pašā daiļrades būtībā, konkrētajā gadījumā — pašā
traģēdijas žanra dabā. Traģēdijas žanra noteikšanā šāda
nemainīga kategorija ir *traģiskā konflikta raksturs*. Lai
traģēdija attaisnotu savu būtību un būtu liela, grandioza,
tad vērienīgam, maksimāli spriegam un asam jābūt tās
konfliktam. Šķiet, ka visgrūtāk ir atrisināt jautājumu, kā
atšķirt dramatisku konfliktu no traģiska konflikta. Katra
patiesi dramatiskā konflikta potenci ir slēpts traģisms.
Lielu, sabiedrībai nozīmīgu problēmu risinājums taču nav

tikai traģēdijas privilēģija. Kur ir robeža starp drāmu un traģēdiju? Liekas, samērā tuvu patiesībai būs uzskats, ka traģēdija būtībā ir tā pati liela stila filozofiskā drāma, tikai pirmajā viss tverts lielākās dimensijās nekā otrajā — līdz galējai robežai, maksimālam sasprindzinājumam novesta pretpēku cīņa, konflikts — līdz eksplozijai, katastrofai, kurā traģiskais varonis parasti iet bojā.

Nosakot traģēdijas žanru, svarīgi ievērot klasisko tradīciju, ko savā dramaturģijā izteica Šekspīrs un teorētiski nopamatoja Hēgelis. Pēc šīs tradīcijas, traģēdija ir pasaules traģiskas pamatievirzes attēlotāja. *Traģēdijā noteicošais ir plašs dzīves zemteksts, kas ietver visu realitātes pretrunu būtiskākās līnijas.* Tas ir žanra likums, kas jāievēro, lai radītu īstu traģēdiju. Tieši šī plašā dzīves zemteksta trūkuma dēļ daudzas lugas, kas domātas kā traģēdijas un kurās ir daži šī žanra elementi, tomēr pilnībā iecerei neatbilst.

Sociālistiskā reālisma teorētiskās atziņas par traģēdiju balstās uz marksisma klasiku atzinumiem. Jautājumā par traģiskā konflikta raksturu F. Engelss vēstulē F. Lasalam sakārā ar viņa lugu «Francis fon Sikingens» izteicās, ka drāmā varēja atspoguļot traģisko kolīziju «starp vēsturiski nepieciešamu prasību un tās realizēšanas praktisko neiespējamību».²¹

Saskaņā ar traģēdijas marksistiskās teorijas viedokli — jo lielāka ir plaša starp varoņa izvirzīto ideālu un tā realizēšanas iespējām, jo traģiskais konflikts ir dziļāks. Visdziļākie un asākie ir tie konflikti, kas rodas, atspoguļojot sabiedriskās dzīves pretrunas lielajos vēstures lūzuma posmos. Traģēdijas augstākā virsotne ir revolucionāra varoņtraģēdija, par kuras centrālo punktu — galveno konfliktu — jākļūst revolucionārai sadursmei. Galvenais traģēdijas konflikta avots ir tās pretrunas, kas rodas antagonistiskajā šķīru sabiedrībā. Taču traģiskas pretrunas un traģēdija kā šādu pretrunu attēlotāja var būt arī neantagonistiskā sabiedrībā.

Aizstāvēdams traģēdijas žanra iespējas padomju dramaturģijā, A. Lunačarskis 1933. gadā Rakstnieku savienības orgkomitejas plēnumā izteicis vērā ņemamu domu par sociālistiskās traģēdijas būtību. Šī doma savu aktualitāti nav zaudējusi vēl šodien: «Vai var būt sociālistiska traģēdija? Ne tikai var būt, bet tai ir jābūt. Markss saka: pagātnes izcilākie traģiķi attēloja aizejošās šķiras ciešanas, jaunā laika traģiķi attēlos tās ciešanas, kādās dzimst jaunā pasaule...»²² Te A. Lunačarskis runā par vienu no būtiskākajiem sociālistiskās traģēdijas avotiem, taču tie var būt daudzdi un dažādi.

Traģiskais var rasties cilvēka sadursmē ar dabu, cilvēku savstarpējās attiecībās, cīņā starp veco un jauno, kā arī tādu nesamierināmu spēku un tendenču sadursmē, no kuriem katrs ir pietiekami stiprs, lai neatkāptos un ietu cīņā par savu pārliecību. Pati cilvēka dzīves aprobežotība un neaprobežotās cilvēka tieksmes jau slēpj sevī traģiska konflikta dīglus. Cilvēka iekšējais protests pret nāvi rada tieksmi pēc nemirstības. Šī pretruna bijusi daudzu traģēdiju avots. Arī sociālistiskā realisma mākslā nemirstības problēma saistīta ar traģiskā problēmu. Traģiskā varoņa nāve te kļūst par nemirstības sākumu. N. Ostrovskis raksta: «Egoists mirst visātrāk. Viņš dzīvo tikai sevī un sev. [. . .] Bet, kad cilvēks dzīvo ne sevis dēļ, kad viņš ieplūst sabiedriskajā, tad viņu grūti nonāvēt, tad vajag iznīcināt visu apkārtējo, visu zemi, visu dzīvi.»²³ Cilvēks, kas mirstot ar savu darbu «ieplūst sabiedriskajā», — tāds ir padomju traģēdijas varonis.

Padomju dramaturģijā traģēdiju nav daudz, taču tās attīstības vispārējā tendence dod interesantu ainu — šis process nav vienmērīgs, bet lēcienveidīgs, atsevišķos posmos meklējumi traģēdijas virzienā ir intensīvāki, citos vājāki. Pirmie mēģinājumi rodas jau revolūcijas gados ar J. Jurjina, V. Kamenska un V. Lunačarska lugām. Jāatzīst, tie ir vēl visai nevarīgi, taču apsveicamā ir autoru drosme un vēlēšanās atsaukties uz šo nozīmīgo pavērsienu cilvēces

vēsturē un paust laikmeta lielās idejas un tā radītās kolīzijas visasākajā un cildenākajā dramaturģijas formā. Prasība pēc traģēdijas no jauna pieaug trīsdesmitajos gados kā prasība pēc sociālisma celtniecības patosam atbilstošām grandiozām formām mākslā. Vēsturē vēl nebijušu, kvalitatīvi jaunu sabiedrisku un līdz ar to cilvēcisku attiecību radīšana nevar noritēt bez ārējas un iekšējas cīņas, bez upuriem, jo vispirms ir jāsagrauj vecā pasaule, jāiznīcina savtīgā vilku morāle cilvēku attiecībās, jārada jauns ētiski pilnvērtīgs cilvēks, valstiski domājošs savas socialistiskās zemes saimnieks. Šāds grandiozs lūzuma moments ir bagātīgs avots asiem dramatiskiem konfliktiem, dāsna zeme traģēdijas augšmei.

Par traģēdijas nepieciešamību un nozīmi, par šā žanra atšķirīgo saturu un varoni padomju mākslā trāpīgus vārdus saka M. Gorkijs: «Patlaban mēs ieejam īstu, visdziļāko un vēl nepieredzētu traģēdiju laikmetā, šis traģēdijas nerada Eshili, Sofokli, Eiripīdi un Šekspīri, bet jaunais vēstures varonis — visu zemju proletariāts, kura gribu realizē tā avangards — Padomju Savienības strādnieku šķira...»²⁴

Visreljefāk padomju traģēdijas novatoriskās īpašības izpaužas trīsdesmito gadu darbos: V. Višņevska lugā «Optimistiskā traģēdija» (1933) un A. Korņeičuka lugā «Eskadras bojā eja» (1933). Abās daudz kopēja kā problemātikas un galvenās idejas, tā raksturu veidojuma ziņā. Tajās tēlota vecās un jaunās pasaules cīņa maksimāli asās izšķirošās situācijās, cīņa uz dzīvību un nāvi starp revolūcijas un kontrrevolūcijas spēkiem. Te valda nepartraukts, arvien kāpināts ārējs un iekšējs dramatisms, komunistiskas pārlicības patoss. Varones Komisāres nāve «Optimistiskajā traģēdijā» saskan tieši ar tādiem faktiem, kas apliecinā viņas ideju uzvaru. Tāpat revolucionārās flotiles signāls — «Eju bojā, bet nepadodos» —, ko raيدا grimstošie kuģi lugas «Eskadras bojā eja» finālā, simbolizē revolucionārās idejas nesalaužamo spēku un nemirstību. Kā V. Višņevska, tā A. Korņeičuka lugā galvenais varonis,

vēstures veidotājs ir pati tauta ar savām interesēm. Atsevišķs varonis, kā «Optimistiskajā traģēdijā» Komisāre, ir masu revolucionārās gribas un domas izteicējs. Varoņa un tautas likteņi ir cieši saistīti, tie likumsakarīgi ietekmē viens otru, šādu atziņu pauž padomju traģēdija arī darbos, kas risina vēstures tēmu, un tā ir būtiska sociālistiskā reālisma mākslas īpašība. Novatorisks šai traģēdijai ir tas, ka te ļoti tiešā veidā parādīta varoņa atbildība par visas sabiedrības likteņiem; novatorisks arī tas moments, ka daudzu klasisko traģēdiju finālam raksturīgais apliecinājums labā uzvarai te tiek izteikts daudz konkrētāk, tiešāk, tam jūtams stingrāks reāls pamats. Ja klasiskās traģēdijas beigās apliecinājums cildenā, skaistā, varonīgā uzvarai atsevišķā cilvēkā izskan vairāk kā autora ilgu sauciens pēc cilvēcības, tad sociālistiskā reālisma traģēdijā tas izpaužas kā noteikta pārliecība, ka citādi nevar būt. Tādējādi varētu teikt, ka padomju traģēdija kā dzīves apliecinātāja ir kļuvusi vēl optimistiskāka. Protams, jēdzienu «optimistisks» nedrīkst vulgarizēt un identificēt ar laimīgu beigu momentu, traģēdijā šim jēdzienam ir cita, atšķirīga kvalitāte ar daudz plašāku un dziļāku saturu.

Katram laikmetam ir savas traģiskas, neatrisināmas pretrunas. Tādas ir arī mūsu laikmetā un mūsu sabiedrībā. Tieši 20. gadsimta paaudze ir lieciniece vislielākajiem lūzuma posmiem cilvēces vēsturē — Oktobra sociālistiskajai revolūcijai, kariem, kas satricinājuši visu pasauli, daudzu tautu atbrīvošanās cīņām, kosmosa iekarošanai. Tie ir notikumi, kas radījuši un rada ne vien grandiozas pārmaiņas, bet arī dziļas traģiskas kolīzijas. 20. gadsimta cilvēks, šo trauksmaino notikumu vērotājs un līdzdalībnieks, ir psiholoģiski sarežģīta un daudzveidīga būtne, kuras dvēselē gruzd un kvēlo spēcīgas kaislibas, cinās visasākās, vistraģiskākās pretrunas. 20. gadsimts ir vēstures lūzumposmu, lielu notikumu un lielu varoņu laikmets, kas prasīties prasās pēc talantīga attēlojuma, filozofiskiem vispārinājumiem, maksimāli spraigiem konfliktiem un spēcīgiem

raksturiem bagātā, emocionāli satricinošā mākslas darbā — tragēdijā.

Latviešu literatūrā tragēdija atplaukst tieši 20. gad-simtā — proletariāta cīņas ideologu Raiņa un A. Upīša daiļradē.

Vēlreiz pasvītrojot domu, ka tragēdija — kā jau māksla vispār — attīstās līdzī laikam un ir mainīga gan saturā, gan formā, un ievērojot mākslai raksturīgo sinkrētisko dabu, tieksmi uz dažādu žanru krustošanos un saplūšanu, uzskatu, ka šai darbā nebūtu lietderīgi *ne tira žanra meklējumi, ne stingra tragēdijas un drāmas norobežošana*. Par galvenajām tragēdijas dabai būtiskām pazīmēm te izvirzītas: tragisks, līdz maksimālai robežai saasināts konfliktis, tragisks varonis, kas savas idejas dēļ ir gatavs ziedot dzīvību, un plašs dzīves zemteksts, kas ved uz lieliem vispārinājumiem.

TRAGĒDIJAS ŽANRA TAPŠANA

UN VEIDOSANĀS LATVIEŠU LITERATŪRĀ

Salīdzinot ar pārējiem literatūras žanriem, latviešu dramaturģijas veidošanās sākas vēlāk, un tās attīstības process norit gausākos tempos. Jau 19. gadsimta 50. gados dzejas žanrā radīti darbi ar paliekamu idejisku un māksliniecisku vērtību (J. Alunāna dzejoļu lielākā daļa sarakstīta ģimnāzijas laikā — 1853. un 1854. g.), bet 1879. gadā iznāk tāds izcils prozas darbs kā brāļu Kaudzišu romāns «Mērnieku laiki», taču dramaturģija šai laikā ar īpašiem panākumiem lepoties nevar.

Latviešu oriģināldramaturģijas sākumi meklējami 19. gadsimta 60. un 70. gadu mijā. 1869. gada 24. jūnijā Rīgā Vingrotāju biedrības zālē notiek pirmās latviešu oriģināllugas — Ādolfā Alunāna viencēliena «Pašu audzināts» (pirmizdevums 1869. g.) — izrāde. Šo viencēlienu, tāpat kā lielāko daļu no savām pirmajām lugām, Ā. Alunāns dēvē par «joku lugu». Ā. Alunāna «joku lugas», kurās noteicošā ir situācija, ne raksturu komika, un darbība virzās pa dažādu nejaušību un pārpratumu ceļu, ir tuvas tolaik krievu teātrī izrādītajai vodevilī un vācu posei. Šais «joku lugās» meklējami komēdijas žanra aizsākumi latviešu dramaturģijā. Latviešu dramaturģijas attīstības pirmajā

posmā komēdijai (lietojot šo terminu nosacīti) ir vadošā loma. Tā dominē paša Ā. Alunāna daiļradē, tāpat arī vairums citu autoru 70. gados sarakstīto lugu pēc žanra ir vistuvākas komēdijai.

Tajā pašā laikā latviešu dramaturģijā sāk veidoties arī otrs tās atzars. Ar R. Tomsona «Mika nāk mājās» (1870), M. Pēkšenas «Ģertrūdi» (1870), K. Kundziņa «Vecais Klāva tēvs» (1870) un citām lugām sevi pieteic drāma. Visi minētie darbi vēl mākslinieciski vāji, bez paliekamas literārās vērtības. Analizējot šos sacerējumus no žanra viedokļa, var runāt tikai par drāmas aizsākumiem — par drāmu vēsturiskā aspektā, ne mūsdienu literatūras teorijas izpratnē.

Ja latviešu literatūrā visvēlāk sākusi veidoties dramaturģija, tad savukārt dramaturģijā kā pēdējais atzarojums izaug traģēdija. Par pirmo mēģinājumu šai žanrā uzskatāma Stepermaņu Krustiņa bēdu luga (kā tolaik latviešu literatūrā mēdza dēvēt traģēdiju) piecos cēlienos «Zemgalieši» (1887). (Otrā daļa — «Zemgalieši» II — iznāca 1924. g.). Stepermaņu Krustiņš, kā zināms, pieder pie vispildtākajiem pseidotautiskā romantisma pārstāvjiem latviešu literatūrā. Viņa sacerējumos (dramaturģijas novadā vien 151), kas, manuprāt, savas mākslinieciskās nevarības dēļ vispār nav ieskaitāmi daiļliteratūrā, jo nekādi neatbilst tai izvirzītajiem kritērijiem, tiek paustas reakcionāras idejas. Jo sevišķi tas jūtams lugās, kurās autors pievēršas vēstures tematikai. Izteikti reakcionāra tendence ir arī bēdu lugai «Zemgalieši», kur no pseidotautiskām, pseidovēsturiskām pozīcijām tēlotas latviešu tautas senās cīņas pret vācu iebrucējiem 13. gadsimtā. Notikumi risinās Zemgalē — Mežotnes pilī un tās apkaimē. Traģēdijā darbojas tādas autora radītas personas kā zemgaļu virsaiši Madis, Viesturs, varonis Namejs Stiprais, Libijas bīskaps Albērts I, priesteris Indriķis Latvietis, vācu garīdznieki un krustneši, zemgaļi, libieši un latgaļi, arī Vaidelotis, Zil-

nieks, Lībijas ragana. Luga beidzas traģiskā izskaņā — zem vācu pārspēka iet bojā visi zemgaļu karavīri. Savā kopnoskaņā tā dod zināmu, protams, autora fantāzijas radītu, senatnīgu ainu no latviešu tautas brīvības cīņu vēstures, taču šās bēdu lugas «dzejiskā» valoda ir tik vāja un neskaidra, ka notikumu attīstībai un sarežģījumam tajā nav iespējams izsekot. Kā jau teicu, par mākslas darbu tā nav atzīstama. Līdz ar to šo pirmo latviešu traģēdiju par īstu traģēdiju nevar atzīt. Tā būtu vērtējama kā pirmais, taču neizdevies latviešu autora mēģinājums šajā visgrūtākajā dramaturģijas žanrā.

Tas pats sakāms arī par pārējām Stepermaņu Krustiņa traģēdijām. Bēdu luga «Altranstetas asins zieds» (1893), kurā tēlota Patkula un citu Vidzemes muižnieku sacelšanās pret zviedru valdību, kā arī Patkula traģiskās mīlestības stāsts, gan izteiksmes ziņā ir skaidrāka par «Zemgaliešiem», taču arī tā nepaceļas mākslas darba līmenī. Pavisam banāls, lubeniecisks ir Stepermaņu Krustiņa bēdu lugas «Ūdens meita» (1893) saturs. Šos literāros sacerējumus, kas neiztur mākslas darba kritēriju no laika perspektīvas resp. mūsdienu viedokļa un kas par vājiem atzīti jau sava laika kritikā, sīkāk neaplūkoju. Tiem nozīme vienīgi vēsturiskā aspektā kā pirmiem nevarīgiem mēģinājumiem traģēdijas žanra virzienā. Stepermaņu Krustiņa bēdu lugu nemākslinieciskajā samudžinājumā varam gan sataustīt dažus traģēdijai raksturīgus ārējus atribūtus — labu un ļaunu pretspēku cīņu un pat asiņainas sīvas sadursmes, kurās cildens varonis (vismaz autora par cildenu uzskatīts) cieš un iet bojā.

Interesants un nozīmīgs ir fakts, ka jau ar pirmajiem mēģinājumiem traģēdijas žanrā latviešu autori pievērsās savas tautas vēsturei un brīvības cīņām, kaut arī no nepareizām, pseidovēsturiskām pozīcijām, kā tas ir Stepermaņu Krustiņa «Zemgaliešos» un «Altranstetas asins ziedā». Sākumā pieteikdams sevi bikli un visai nevarīgi, tautas brī-

vības cīņu tēlojums kā tematisks vienotājs motīvs tālāk skan cauri visai traģēdijas žanra attīstībai latviešu literatūrā, sasniedzot himnisku kāpinājumu Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa daiļradē.

Kā viens no pirmajiem latviešu literatūrā uz traģēdiju autora vārdu pretendē arī reakcionārais rakstnieks un žurnālists Puriņu Klāvs ar divām bēdu lugām «Zviedrs» (1890) un «Nauda» (1893). Atšķirībā no Stepermaņu Krustiņa bēdu lugām tās rakstītas prozā un netēlo vēsturiskus notikumus, bet sava laika sadzīves parādības. Luga «Zviedrs» *mēģināts* parādīt tāda latviešu inteligenta traģēdiju, kas, iegūdamas izglītību un stāvokli sabiedrībā, atsakās no savas tautības un vecākiem — vienkāršiem zemniekiem —, bet luga «Nauda» cenšas atsegt kapitāla varas postošo ietekmi uz cilvēku. Abas minētās lugas ir saturā reakcionāras un kā dramatiski darbi ļoti vājas, ar shematiskiem sižetiem un nedzīviem raksturiem, kuru darbībai trūkst loģiskas motivācijas, toties klaji un uzmācīgi skaļi viscaur skan paša autora pamācošā balss. Ar nopietno, cildeno un emocionālo traģēdijas dabu šīm lugām nav nekā kopīga. Puriņu Klāva tendenciozi didaktiskos darbus dramaturģijā kā mākslinieciski vājus atzinusi jau viņa darbības laika progresīvā kritika. Tā, «Dienas Lapas» recenzents visai negatīvi un ar pamatotu argumentāciju novērtē lugu «Nauda», atzīstot, ka tās «fabula ir ļoti maz patiesībai līdzīga»,¹ un autora izvirzītais traģiskais varonis nav nekāds varonis, bet gan glēvulis, nevarīga rotaļlietiņa. Rakstot par šo lugu, kritiķis izsaka vērā ņemamus secinājumus un prasības, kas adresētas visai tālaika latviešu dramaturģijai: «Iekšējā cilvēka atklāšana, mūžīgie sirdsapziņas jautājumi, asie konflikti, kuri ceļas, cenšoties pēc zināmiem mērķiem, — mums jāredz drāmā, bet nevis jādzird sprediķojam domas un uzskatus, no kuriem pašu personu darbībā nekas neatsitas. It īpaši no pēdējā jāsargājas mūsu dramaturgiem, jo dzejnieki mums neraksturo vis cilvēkus ar to, ko viņi saka no sevis, bet caur to, kad un kā viņi to saka, —

tas tik mums dod iespēju ieskatīties darbotajās personās, tad tik personas būs no aizgrābjošas, lai arī nežēlīgas un satricinošas patiesības.»²

Šī prasība pēc mākslinieciskās patiesības kā konflikta, tā raksturu veidojumā pilnā mērā attiecas arī uz Zeiboltu Jēkaba «Mājas naidu» (1895), ko autors, nosaukdams par bēdu lugu, acīmredzot ir iecerējis kā traģēdiju. Taču sīkais un pie tam samākslotais konflikts, tās personāžu darbības tēlojums, lugas radītā pelēcīgā atmosfēra gan atbaida ar savu banalitāti, bet stāv visai tālu no tām prasībām, kādas izvirzām traģēdijai.

Latviešu reakcionārās buržuāzijas aprindās savā laikā lielu sajūsmu radīja Andrieva Niedras bēdu luga «Zeme» (pirmizrāde 1903), kas būtībā uzskatāma par viņa romāna «Liduma dūmos» (1899) dramatisējumu. Abos darbos A. Niedra uzstājas kā spilgts reakcionāra virziena — jaunacionālisma — propagandētājs, mēģinādams literāros tēlos ietvert savas «idejas» (precīzāk — gluži lietišķus aprēķinus!), kādiem līdzekļiem latviešu buržuāzijai uzveikt baltvācu muižniekus ekonomiskās konkurences cīņā. Tieši šīs mantīgajām aprindām patīkamās «idejas» dēļ lugu «Zeme» slavē tālaika reakcionārā kritika, nevērojot, ka dramaturģiskā ziņā tā ir visai vājš darbs.

Turpretī progresīvā kritika, arī Rainis un V. Dermanis šo A. Niedras darbu asi kritizē, pārmetot autoram, ka viņš dod nepareizu, izkropļotu priekšstatu par latviešu tautu, latviešu zemnieku. Viņam pārmet arī to, ka lugas galvenās idejas nesējs Jēkabs Ākmens patiesībā nav vis traģisks varonis, kā to iecerējis un visiem spēkiem cenšas parādīt autors, bet gan karjerists, kas maskējas ar skaistām, liekulīgām frāzēm. Lai šo pārmetumu atvairītu, A. Niedra pieraksta jaunu — piekto cēlienu. Taču tas būtībā neko neizmaina un lugu neglābj, vēl ļaunāk — bez loģiskas argumentācijas, nevietā tiek lauzts un tādēļ kļūst nedabisks galvenā varoņa Akmeņa raksturs. Rezultātā darbā zūd

mākslinieciskā vienotība. Uz to aizrāda vairāki recenzenti, arī Rainis, kas atzīst, ka A. Niedras «Zeme» četros cēlienos vismaz ir bijusi skaists *karjerista* tēlojums, bet otrais variants, kur autors no šī paša karjerista pūlējies iztaisīt varoni, neliekas ticams. Galvenie pārmetumi A. Niedram tomēr tiek izteikti par reakcionāras idejas propagandēšanu. Rainis raksta, ka ar lugas varoni Akmeni viņš nevarot iedraudzēties: «... tādi kundziski pārcilvēki man ir sveši, tiem nav nekādu kopības jūtu (cik rupji un nicinoši Akmens apietas ar nabaga zemniekiem, kuri taču viņa brāļi!). [...] Te ir cēlons maniem pārmetumiem pret Akmeni, viņa pārcilvēka morāle, ka varonim visi līdzekļi atļauti, ir tas, ko es apkaruju. [...] Akmeņa «darbs» ir arī spekulācija, tikai nesamērīgi sīkāka pret Kernerdzījiem. Vai spekulācija ir tā, kas visu tautu var pacelt? Vai tā ir pielīdzināma darbam?»³

A. Niedras bēdu lugas «Zeme» konflikts ir autora patvarīgi radīts, tā pamatos ir saimnieciska cīņa nevis starp mantīgajiem un nemantīgajiem, kāda patiešām pastāv dzīves realitātē un var būt daudzu konfliktu avots, bet gan ekonomiska sadursme starp tautībām — vāciešiem un latviešiem — un mākslīgi konstruētu darījumu attiecības. Izrādās, ka galvenā varoņa inženiera Akmeņa «augstākā ideja» ir izkonkurēt vācu muižniekus, atpirkt no viņiem zemi un izdalīt to latviešu zemniekiem. Šai «idejai» viņš seko ar fanātisku apsēstību — atsakās no jebkurām cilvēciskām jūtām, tās dēļ ļauj izputināt vecākus un pie pašnāvībā bojā gājušas ligavas liķa bildina bagātu, nemilamu sievu, proti, rīkojas pēc jezuitu principa: «Mērķis attaisno līdzekļus.» Arī cīņā pret savu pretinieku viņš izmanto galvenokārt viltību.

Dzīves īstenībai neatbilstošs ir ne vien galvenā varoņa, bet arī citu personāžu raksturojums. Kā pilnīgi verdziskas un aprobežotas būtnes bez savas domas un gribas lūgā tēloti latviešu zemnieki. Šāds raksturojums vajadzīgs tādēļ, ka autors katrā ziņā cenšas Akmeni parādīt kā traģisku

varoni, kura lielajiem nodomiem stūrgalvīgi stājas preti tumšās, neizglītotās tautas masas, un tādējādi savā cīņā viņš paliek viens un iet bojā. Nav saprasta viņa ideja, viņa darbs. Kas tad slēpjas aiz Akmeņa daudzkārt daudzinātajiem cēlajiem vārdiem «mans darbs»? Patiesībā taču pats viņš nekā nedara, ja par darbu nesauc nemitīgās naudas operācijas un mahinācijas. Uz šo «darbu» autors aicina «kā uz dievkalpošanu» un tā darītāju dēvē par «darba karavīru».

Tādējādi no iecerētās traģēdijas A. Niedram ir iznākusi, nosacītu apzīmējumu lietojot, bēdīga bēdu luga, kuras varonis izraisa nevis līdzjutību un simpātijas, bet gluži pretējas jūtas — dziļas antipātijas. Kā tēma par pilna naudas-maka visvarenību neiekļaujas liriskā dzejolī, tāpat tēma par veikalnieciskiem darījumiem nav risināma traģēdijā un veikalnieks nevar kļūt par traģisku varoni. Tā kā nepareizi izvēlēti, mākslīgi radīti jau paši lugas pamati, tad mākslotība ir neizbēgama visā tās kompozicionālajā uzbūvē. Tā lielā mērā balstās uz melodramatiskiem teatrāliem efektiem, kas bezgaumīgā anstrādājumā savākti no pasaules literatūras kā gatavi šabloni dažādu jūtu un noskaņu attēlošanai. Par to kādā recenzijā kritiķis visai trāpīgi raksta: «Nīčes pārcilvēks un atpakaļrāpulība, modernas literatūras iespaidi caur tumsoņa brillēm, tas ir galvenai tiesai tas elements, no kura pastāv Niedras «Zeme». Tur Akmens nostājas «Nogrimušā zvana» Indriķa pozā un redz parādāmie Mariju ar saviem diviem bērniņiem. Tur Akmens līdz ar Tomu Gordejevu uzstājas par tiesnesi savai apkārtnei un līdz ar Dostojevski iznīcina naudas summas. [...] Tur Akmeņam kaklā pakārta kapsēle ar dzimtenes zemi. Viss tas jautas vienā haosā un tikai vienas lietas trūkst: tiešamības un patiesības. Tikai efekti.»⁴

Dzīves un mākslas patiesības vietā melodramatiski efekti valda ne vien reakcionārās idejas izkropļotajā A. Niedras «Zemē», tā ir raksturīga parādība visās iepriekš minētajās

bēdu lugās, t. i., latviešu autoru pirmajos mēģinājumos traģēdijas žanrā.

✓ Kā jauna augstāka kvalitāte minama R. Blaumaņa bēdu luga piecos cēlienos «Pazudušais dēls» (1893). No visām iepriekšējām tā atšķiras pirmām kārtām ar to, ka te jūtama īsta talanta roka, kas izvēlēto materiālu prot ietvert dzīvās un izteismīgās dramaturģiska mākslas darba formās. Ar Blaumaņa vārdu saistās jauna, kvalitatīvi atšķirīga pakāpe visā latviešu dramaturģijā. Viņa prasība ir, lai drāmā tiktu izskausts viss teatrāli melīgais, neīstais un pārspilētais, lai mūsu dramaturģijā tiktu atmesti no sliktiem paraugiem ievazātie vecā teatrālisma paņēmieni, kur dramatisms obligāti bija vienots ar ārkārtējo — kādu katastrofu, slepkavību, ārpriātu, jūtu ekstāzi un tamlīdzīgi —, un lai lugas personāžu attieksmēs un darbībā izteiktos tā psiholoģiskā patiesība, kāda ir dzīvē. Uz skatuves jāvalda pilnīgai dzīves ilūzijai — tāda ir Blaumaņa prasība, kurai sekojis viņš pats un kuru vispilnīgāk īstenojis savās labākajās drāmās «Indrāni» (1904) un «Uguni» (1905).

«Pazudušais dēls», ko autors acimredzot iecerējis kā traģēdiju (uz to norāda jau viņa dotais žanra apzīmējums «bēdu luga» no vācu «Trauerspiel», kā traģēdija apzīmēta 19. gadsimta vācu teorētiķa Gustava Freitāga darbā «Drāmas tehnika» [«Die Technik des Dramas»], kas kalpojusi R. Blaumanim par rokasgrāmatu dramaturģisko likumu studijās), ir trešais Blaumaņa darbs dramaturģijas novadā, kas seko pēc joku lugas ar dziedāšanu «Zagli» (1890) un tautas lugas «Ļaunais gars» (1892).

«Pazudušajā dēlā» izmantoti 1897. gadā uzrakstītās noveles «Pērkona negaiss» motīvi. Taču starp abiem darbiem ir liela atšķirība kā galvenā konflikta, tā sižetiskajā risinājumā, bet visradikālākās atšķirības jūtamas tēlu sistēmā, vispirms jau centrālajā Krustiņa tēlā.

Novelē «Pērkona negaiss» Krustiņš ir tipisks toreizējās latviešu zelta jaunatnes pārstāvis, par kuru pats autors saka: «Deviņpadsmit gadus vecs būdams, viņš nebija

nedz labāks, nedz sliktāks par lielāko daļu no mūsu jaunekļiem.»⁵

Lugā «Pazudušais dēls» Krustiņa raksturs daudz sarežģītāks. Raugoties no traģēdijas žanra izpētes viedokļa, Krustiņā saista pirmais patiesi mākslinieciski, psiholoģiski pārlicinoši, spēcīgi un emocionāli veidotais *traģiska cilvēka likteņa* (ne traģiska varoņa!) tēlojums laviešu dramaturģijā. Ja novelē «Pērkona negaiss» Krustiņš grimst uzdzīves, melu un nozieguma purvā, pats savu nelaimi neapjauzdam, tad «Pazudušā dēla» varonis *skaidri apzinās* savu traģisko stāvokli, izmisīgi meklē izeju no tā uz citu dzīvi, bet nespēj to atrast. Pārāk dziļi viņš jau iestidzis purva muklajā. Tādēļ Krustiņu vienmēr nomāc nenovēršamas bojā ejas jausma, un viņā ar postoša ugunsgrēka spēku plosās nemiers. Tas ir nemiers pašam ar sevi, nemiers ar sagandēto, nepareizi nōdzīvoto dzīvi. Krustiņa vārdos: «... kādēļ ar neizdevušos dzīvi nevar darīt tāpat kā ar neizdevušos cimdu: izārdīt un adīt no jauna...»⁶ skan sāpīgi izmocītas dvēseles izmisums, kas izsakās visā viņa attieksmē pret dzīvi, pret apkārtējo vidi, cilvēkiem. To pauž viņa asā, naidīgā izturēšanās pret māti, kuras aklaajā mīlestībā viņš saskata savas pagrimšanas galveno vaininieci. Izmisums par krogus dubļos atstāto jaunības skaidrību atklājas viņa uzsvērtajā nevēribā, neiecietībā pret Ilzi, kuras gaišā, nedalītā un dziļā mīlestība ir mokošs atgādinājums, ko viņš ir zaudējis. Krustiņš ir izdedzis savās jūtās, laimi dziļi, patiesi mīlēt viņš nepazīst. «Nevaru nedz mīlēt, nedz aplaimot. Esmu lāsta bērns kā visi vienīgie,»⁷ saka Krustiņš Mikum, apskaužot draugu par to, ka darbs viņam vēl nav apriebies un mīlestība vēl dara nelaimīgu. Arī šais Krustiņa vārdos skan viņa izmisums, jo, lūk, viņš pats vairs nespēj mīlēt ne laimīgi, ne nelaimīgi, jūtas ir notruilinātas, viss kļuvis vienaldzīgs, apriebies.

Taču tas nenozīmē, ka Krustiņš būtu kļuvis auksts, bezjūtīgs radījums, kam sirds pārvērtusies par akmeni. Tikai tas, kam sirds vēl dzīva, spēj mocīties savas vainas apziņā

un teikt: «Nemiļo manis, es esmu slikts cilvēks . . Pazudis cilvēks,»⁸ kā Krustiņš saka Mikum un vēlāk tēvam: «Tēv — es esmu nekrietns cilvēks!»⁹ Visa Krustiņa iepriekšējā darbība pierāda, ka šie vārdi nav teatrāla poza, bet viņa izmocītās sirdsapziņas balss. Un tāpēc, ka Krustiņš savā būtībā nav ļauns, bet tikai noklīdis neceļos, viņa liktenis modina līdzjutību, kaut arī savā pagrimšanā viņš nonāk līdz noziegumam, pār ko arī saņem sodu.

Kādi apstākļi, kādi spēki noved Krustiņu — cilvēku ar pozitīvu kodolu — tik tālu? Vai te vainojams tikai Krustiņš pats, vai arī vide, kurā viņš dzīvo? Cik lielā mērā Krustiņa bojā eju veicina laikmeta sabiedriskie apstākļi? — Šādi un līdzīga satura jautājumi rodas, izlasot drāmu «Pazudušais dēls». Un arvien uz šiem jautājumiem bijušas ļoti dažādas atbildes.

No autora reālistiskā objektīvā tēlojuma izriet, ka Krustiņa traģēdijas cēlonis nav meklējams tikai vienā apstākli, bet viņa dzīves postā, viņa pagrimšanā vainojams vesels sarežģītu parādību komplekss, kurā apvienojas gan šaurākas — sadzīves —, gan plašākas — laikmeta — sabiedriskās parādības.

Drāmā lielā mērā akcentēta nepareizas audzināšanas — mātes aklās mīlestības, pārmērīgas lutināšanas — loma, ko mātei pārmet pats Krustiņš: «Kad tu mani esi mīlējusi? Vai tā bij mīlestība, ka tu muļķa bērnam ļāvi darīt, ko viņš gribēja, vai mīlestība, ka neprašas jaunekļa palaidnības aizstāvēji? Vai tā bij mīlestība, kas sirdi, kura šē reiz pukstēja, pārvērta par akmeni? [. . .] Tāds, kā šē stāvu, par tādu tu mani esi padarījis! Es sajūtu par to tādu pateicību, kāda tev pienākas: māt, es tevi ienīstu!»¹⁰ (Autora retinājums.) Šis Krustiņa smagais apvainojums ir pamatots, jo arī vēl tad, kad Krustiņš grimst arvien dziļāk, Roplainiete attaisno visas dēla palaidnības: «Iet kā daždien jaunības trakumā . . . Lai jel papriecājas . . . Ar ķēģi jau uz krogu nelēks, ar trim kājām nedancos. Kad pienāks laiks, aprims bez visas rāšanas.»¹¹

Krustiņa pagrimšanā sava daļa vainas gulstas arī uz tēvu, pareizāk sakot, tiem apstākļiem, kas nav ļāvuši tēvam pašam savu delu audzināt, stingrāk pieskatīt. Roplainis atzīstas: «...vai tad es saku, ka es neesmu vainīgs! — Kas mani spieda par jumīki, par grāvraci, par linu kulstītāju blandīties apkārt? [...] Kamēr es pa pasauli naudai skrēju pakaļ, ar ko uzņemt māju, tikām tu audzināji Krustiņu.»¹²

Tātad — naudas, mantas vara, kas kā ļaunais gars, kā cilvēku laimes postītājs parādās daudzos jo daudzos Blaumaņa darbos, ietekmē arī pazudušā dēla — Krustiņa likteni. Tā aiz audzināšanas problēmas, aiz sadzīves atlieksmju tēlojuma, kas bijis Blaumaņa nolūks, drāmā saskatām arī laikmeta sabiedriskos apstākļus, kapitālisma negatīvo ietekmi cilvēka likteņu veidošanā.

Laikmeta zīmogu, tā postītāja varu Krustiņa dzīvē saskatām arī, iedziļinoties viņa rakstura būtībā un mēģinot saredzēt tās iespējas, kādas šim raksturam varētu būt citos apstākļos.

Krustiņā, kā daudzos Blaumaņa varoņos, ir ļoti spēcīgi izteikta dzīvotgriba, vitalitāte, kas ietver neremdināmas slāpes pēc laimes, alkas pēc plašākas, pilnskanīgākas dzīves. Tā viņā mostas meklētāja nemiers, kas ved ārā no klusās patriarhālās tēva sētas šaurības. Tikai meklētā pilnskanīgākā dzīve nav atrodama, viņš neredz, kur savu pāri plūstošās dzīves enerģiju izlietot, un tā šis nemiers diemžēl neaizved tālāk par krogu. Būdams aizrautīgas dabas, Krustiņš metas uzdzīves virpulī, nedomādams par rītdienu, par sekām.

«Dzeru, spēku dzesēdams,» saka Raiņa daugavietis Uldis lugā «Pūt, vējiņi!». Šie vārdi zināmā mērā attiecināmi arī uz Blaumaņa Krustiņu. Protams, citādi šo divu raksturu atšķirība liela. Uldis ir simbolisks tēls, kurā parādīta pirmatnējā vīrietiskā spēka un postītājas varas metamorfoza par «jauno zemes spēku» — cēlāju un veidotāju, kas, ar kautru maigumu saplūstot, ved uz īstu cilvēcību. Krustiņš

turpreti tēlots kā pilnīgi reālistiska sadzīves parādība, kā raksturs, kas veidojies zināmā, noteiktā vidē, noteiktos apstākļos, kuru priekšā viņš ir nevarīgs, un tāpēc iet bojā.

Krustiņa nāve nav traģiska varoņa nāve. Viņš neiet bojā, cīnīdamies par kādu savu taisnību, nostādāmie pretī draudošajiem nelabvēlīgajiem apstākļiem, bet gan pakļaudāmie tiem. Viņa traģiskā likteņa tēlojumā nav varonības momenta. Meklētāja dzīves alkas, iekšēja skaidrība, godīgums un laba sirds Krustiņā apvienojas ar rakstura nenosvērtību, glēvumu, kas izšķirīgos momentos aizved pa vieglākās pretestības ceļu. Tā pavisam negribēti un neapjausti Krustiņš kļūst par vairāku smagu nelaimju cēloni. Viņš ir vainojams Reiņa nāvē, Ažas ārprātā, tēva slimībā, arī tur, ka Roplaiņiem draud ūtrupes āmurs un, beidzot, arī pats savā nāvē. Būdams labs un jūtīgs, Krustiņš mokās pašpārtumos. Tas rada pret viņu zināmu līdzjutību, žēlumu kā pret labu, bet nomaldījušos cilvēku, taču šīs jūtas nevar identificēt ar to dvēseles katarsi, kas reizē satriec un dara it kā tīrāku, skaidrāku, dzīvojot līdzī traģiskā varoņa likteņiem.

Traģiskā varoņa trūkums ir viens no galvenajiem motīviem, kādēļ «Pazudušo dēlu» nevar nosaukt par traģēdiju. Otrs svarīgs motīvs šās lugas žanra noteikšanā ir tas, ka galvenā varoņa cilvēciskā traģēdija te risināta parasto sadzīves apstākļu, ikdienišķības robežās, un tie vispārinājumi, kādi dabiski izriet no katra īsta mākslas darba, nepretendē uz traģēdijai raksturīgām lielajām plašuma un dziļuma dimensijām, bet vairāk gan atbilst psiholoģiskās sadzīves drāmas dabai.

Taču, kā jau teikts, drāma «Pazudušais dēls» uzskatāma par pirmo nozīmīgo latviešu literatūras mēģinājumu traģēdijas žanrā. Tajā pirmo reizi sastopam tik patiesu, psiholoģiski motivētu traģiskas ievirzes konflikta tēlojumu un tik spilgtu, spēcīgu, pretrunīgu jūtu un kaislību apveltītu raksturu, kāds ir Krustiņam. Arī citi drāmas varoņi — Roplainis, Roplainiete, Matilde, Ilze — tēloti kā pilnasinīgi

spēcīgu jūtu cilvēki, kuru interesēm, tieksmēm saduroties, likumsakarīgi rodas asas kolīzijas. Tik traģiski satricinošu raksturu sadursmju, kādu redzam «Pazudušā dēla» trešā cēliena beigās — kulminācijas ainā, kur Krustiņš kliež mātei, ka viņu ienīst, un Roplainiete savukārt dēlu nolād, latviešu dramaturģijā pirms Blaumaņa nesastopam. Jūtu intensitātes un dziļuma pakāpe «Pazudušajā dēlā» ir krasā pretstatā ar iepriekšējās bēdu lugās rādīto pārdzīvojumu seklumu, vārgumu un salkanību, ar asaraino melodramatismu.

Blaumaņa talanta spēks un meistarība jūtama kā raksturu psiholoģijas atklāsmē un galvenā konflikta savijumā, tā arī atsevišķu situāciju, dramatiski spriegu dialogu, tēlam atbilstošas raksturīgas frāzes veidojumā. Katrai personai ir spilgti individualizēta, īpatnēja valoda. Pie tam «Pazudušā dēla» valoda ir dziļi latviska un īsta laucinieku valoda. Blaumaņa varoņi nerunā samākslotas grāmatu frāzes, nerunā arī tā, kā runātu autors, t. i., visi vienādi, bet tā, kā katrs runātu dzīvē.

R. Blaumanis ir pirmais latviešu dramaturgs, kas neraksta savus darbus stihiski, bet ievēro stingrus teorētiskus principus. Pēc jau minētā G. Freitāga drāmas uzbūves shēmas tad arī veidota bēdu luga piecos cēlienos «Pazudušais dēls», un šī shēma atstājusi uz drāmu kā savu pozitīvo, tā negatīvo ietekmi. Kā zināms, pēc Freitāga uzskatiem, drāmas uzbūvei jāatgādina piramīda ar darbības virsotni — dramatiskā sprieguma kulmināciju lugas vidū. Atbilstoši lugas kompozīcijā izšķiram piecus galvenos posmus: 1) ievadījumu jeb ekspozīciju, kurā izpaužas dramatiskās darbības ierosinātājs jeb satraucošais moments; 2) kāpinājumu; 3) kulmināciju kā dramatiskā resp. traģiskā sprieguma augstāko pakāpi; 4) atrisinājumu, kurā parādīts zināms darbības kritums — it kā pavērsiens atpakaļ; 5) katastrofu — atkal tiek dots jauns. — pēdējais sasprindzinājuma moments.

Stingri ievērodams Freitāga teorijas prasības, vispirmām kārtām pamatprincipu, ka istā drāmā valdošajām jābūt dramatiskajām situācijām, Blaumanis «Pazudušajā dēlā» centies pēc maksimāli lakoniskas izteiksmes, pēc izteiksmes tieši darbībā, tāpēc personu dialogi ir īsi, mērķtiecīgi. Drāmā asi izdalās galvenā — Krustiņa — dramatiskā konflikta līnija, ir tikai nelielas atvirzes no tās. Lai šo līniju darbības attīstībā vairāk izceltu, autors katra cēliena nobeigumā akcentējis dramatisko momentu tieši pašā situācijā. Tā, pirmā cēliena beigās skan Krustiņa izmisuma pilnie vārdi: «Tēv, es esmu nekrietns cilvēks!»¹³ Otrā cēliena beigās notiek asa sadursme starp Roplaini un krodzinieku Inķi. Pēdējais prasa, lai Krustiņš prec viņa meitu Matildi, tā savilkdams cilpu ap pazudušā dēla kaklu, jo krodzinieka kabatā ir Krustiņa parakstītā parādzīme. Roplainis, kas Inķi un Matildi dziļi ienīst, šai brīdī dod savu svētību Krustiņa un Ilzes precībām. Trešā cēliena beigās lugas traģiskais pamattonis pāriet griezīgā, disonējošā kreščendo, kas visaugstāko virsotni sasniedz Krustiņa vārdos: «Māt, es tevi ienīstu»¹⁴ un mātes kļiedzienā: «Es viņu nolādu!»¹⁵ Ceturtā cēliena beigas parāda Matildes un Inķa savstarpējās nesaskanīgās attiecības — Inķis krāpj un dažādiem līdzekļiem rauš naudu tikai Matildes dēļ, bet viņa iemet to krodziniekam sejā, jo nauda nespēj dot Krustiņa mīlestību. Nozīmīgs moments arī pazudušā dēla rīcībā — viņš ir izšķīries par negodīgu soli — slepeni paņemt tēva naudu. Piektais cēliens piesātināts ar traģiskas nelaimes priekšnojautām, uz ko pavedina viss par Krustiņu iepriekš uzzinātais un ko pastiprina vairāki notikumi — Roplaina negaidītā atgriešanās, viņa stāsts par zagļa Jurkas tēvu, par nopirkto pistoli, pērkona grāvieni, ārprātīgās Ažas parādīšanās zibens apgaismotajā logā. Kā paredzēts, luga beidzas ar katastrofu: «Nošāvu zagli.»¹⁶ saka vecais Roplainis, stāvēdams pie dēla liķa. Paši pēdējie vārdi: «Melnais gailis dziedāja...»¹⁷, kurus saka ārprātīgā Aža, norāda uz to, ka Blaumanis ievērojis vecajā drāmas

teorijā obligāto prasību, ka traģēdijas varonim jāiet bojā, izpērkot savu «traģisko vainu». Šai gadījumā Krustiņa «vaina» tad būtu Ažas dēla Reiņa nāve.

Tomēr nevar pievienoties kritikas dažkārt izteiktajām domām, ka Aža lugā esot lieka persona, kas ieviesta tikai ārēja efekta dēļ kā pazudušā dēla traģiskās vainas spilgts atgādinājums. Šai Blaumaņa drāmā, kur rādīta ne vien Krustiņa, bet arī citu personāžu, piemēram, Roplaiņa, Roplainietes, izpostīto mūžu traģika, kā vienu tādu traģiska likteņa piemēru uztyeram arī Ažu. Aža it kā vēl vairāk izgaismo Roplainietes aklās mātes mīlestības traģiku un parāda iespējamās sekas. Reinis Ažas dzīvē ir bijis viss. To zaudējot, sagruvis pamats zem kājām un zudis arī saprāta gaišums. Tādējādi Ažas ārprāts psiholoģiski ir pilnīgi pamatots — tā ir satricinoša mātes mīlestības traģēdija, kā saka Roplainis — «ārprāta mīlestība, ak mīlestības ārprāts!». ¹⁸ Ka Ažas tēlam iespējama šāda, gluži reālistiska interpretācija, pierādīja arī «Pazudušā dēla» uzvedums Akadēmiskajā Drāmas teātrī 1963. gadā, kur Tautas mākslinieces Antas Klints emocionālajā tēlojumā izpaudās gan mātes mīlestības pārmērs, bet nebija nekā no paša ārprāta melodramatiska efektīguma.

G. Freitāga drāmas uzbūves negatīvā ietekme redzama «Pazudušā dēla» otrajā cēlienā, kur atbilstoši tēzei, ka pēc ierosinātāja momenta jāiestājas miera stāvoklim un nākamais kāpinājums dodams atturīgākos toņos, izvērsas drāmai nevajadzīga blakustēma — kalpu ļaužu Andža, Līziņas, Gūsta attiecību tēlojums. Šai laikā galvenās darbības attīstība atslābst. Ievērojot Freitāga shēmu, bīstama situācija var izveidoties arī pēc kulminācijas momenta t. s. darbības kritiena tēlojumā. «Pazudušajā dēlā» te kā glābējs ir kroģus skata spilgtais teatrālisms, kas reizē arī atbalsta lugas galvenās darbības virzību, palīdz sagatavot priekšā stāvošo katastrofu.

Tātad visumā G. Freitāga drāmas uzbūves teorētisko principu ievērošana R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» at-

stājusi labvēlīgu ietekmi, sekmējot tieši šīs psiholoģiskās drāmas konflikta padziļinājumu un pastiprinot arī pārējos momentus, ar kuriem luga tuvinās traģēdijas žanram. J. Kalniņš uzskata, ka «Pazudušais dēls» — «var sacīt, ir traģēdija sadzīves lugu žanrā»¹⁹. Šis apzīmējums gan neatbilst pieņemtajai terminoloģijai, bet, liekas, diezgan trāpīgi atbilst lugas raksturam. Piebilstot, ka šai traģēdijā nav īsti traģiska varoņa, nosacīti šādu apzīmējumu varētu izmantot. Taču, ja vērojam traģēdijas žanra veidošanos tālākajā latviešu literatūrā, «Pazudušā dēla» iedibināto tradīciju paplašināšanos tajā neredzam. Pārējo rakstnieku reālistu šai žanrā iecerētās lugas Blaumaņa psiholoģisko dziļumu neaizsniedz, bet A. Upīša reālistiskajām traģēdijām ir jauna atšķirīga kvalitāte, un to pamatā — citi teorētiskie principi.

✓ Traģēdijas žanra sākuma posmā latviešu rakstnieku vidū liela nozīme ir Aspazijai kā to tradīciju iedibinātājai, uz kuru pamata vēlāk rodas mūsu dramaturģijas visspožākie sasniegumi — Raiņa traģēdijas. Ja šā žanra noteikšanā kā galvenos kritērijus izvirzām traģisko konfliktu, traģisko varoni un dziļas vispārinošas idejas, tad jāatzīst, ka Aspazijas lugām «Vaidelote» un «Sidraba šķidrants», kuras pati autore nosaukusi par drāmām, robeža starp apzīmējumu «drāma» un «traģēdija» ir visai plūstoša, relatīva. Salīdzinājumā ar dažiem citiem darbiem pasaules dramaturģijas klasikā, piemēram, ar F. Sillera «Mariju Stjuarti», kuru nešaubīdamies nosaucam par traģēdiju, liekas, arī minētās Aspazijas drāmas būtu dēvējamas par traģēdijām, jo žanram atbilstošās īpašībās un to kvalitatīvā pakāpē tās ir tuvas Sillera lugai. Turpretī salīdzinājumā ar Šekspīra, Raiņa traģēdijām, kurās traģiskā pakāpe ir maksimāli augsta, «Vaidelote» un «Sidraba šķidrants» ir drāmas. Domāju, ka žanra izpētē tā robežu noteikšana nav galvenais, bet svarīgi ir pievērsties tām žanriskajām īpašībām, kas spilgti raksturo attiecīgā rakstnieka talantu un ir nozīmīgas žanra attīstībā vispirms katras nācijas literatūrā,

tālāk — tā attīstības kopainā. No šāda viedokļa jāaplūko arī Aspazijas lugas «Vaidelote» un «Sidraba šķidrants» un dramatiskais fragments «Ragana», uztverot tajās tragēdijai tuvos elementus kā rainiskās tradīcijas ceļa sagatavotājus latviešu literatūrā, jo tragiskā uztverē un interpretācijā Aspazijai ar Raini ir daudz kopīga. Tā nav nejaušība, bet likumsakarīga divu kā dzīves gaitās, tā dvēseliski tuvu dzejnieku sasaukšanās daiļradē. Arī Aspazijas drāmās tragiskais tverts spilgti, īpatnēji; pretēji sadzīves «bēdu lugu» šaurībai te jaužama kādas nenoteiktas, tragiskā varoņa ilgotas dzīves lieluma elpa. Atšķirība starp abiem dzejniekiem galvenokārt tā, ka Rainim viss, arī tragiskais izteikts vērīenīgāk, tam ir monumentālas dziļuma un plašuma dimensijas, kas ietiecas pašā bezgalībā, pasaules un cilvēces esamības pamatos. Aspazijas tvērums šaurāks. Tam kaut kur ir robeža. Un tomēr Aspazija ir tuva Rainim tieši ar to, ka tiecas mākslā pēc lieluma, atzīstot, ka rakstnieks tikai tad izpilda savu uzdevumu, ja viņa darbi skan kā aicinājums cilvēcei tiekties pēc pilnības ideāla un mudina šo ideālu piepildīt dzīves īstenībā. Krājuma «Sarkanās puķes» dzejolī «Kam, mūza, dzīves īstenību» Aspazija par savas dzīves un daiļrades uzdevumu saka:

Nē cilvēci man sapņos aijāt,
Eet to iz miega modināt,
Ar uguns mēlēm jauno vēsti,
Tai pestīšanu sludināt!²⁰

Sīki utilitāri mērķi un mērķīši, kādus dažkārt pauž tā dēvētās sadzīves lugas, Aspazijai ir sveši. To pierāda dzejnieces daiļrade, tas izteikts arī viņas uzskatos: «Nevaru samierināties ar vieglā un nevērtīgā satura gabaliem, kurus kultivē mūsu teātri, nerēķinādamies ar mākslas prasībām. Ar šiem tagadnīgajiem, sekļajiem lugu sižetiem nekad nebūšu draugos. Man vajag kaut kā plašāka, ar lielāku dzejisku jūsmu un dziļākām, sabiedrību aizraujošām idejām.»²¹ saka Aspazija 1931. gadā, līdzīgus vārdus viņa būtu varējusi teikt jau savas literārās darbības sākumā.

Raiņa būtībai raksturīgais lielums saista Aspaziju mākslā, saista dzīvē, lielu cilvēku personībās. Mūža vēlākajos gados viņa daudz interesējas par senās Grieķijas kultūru un tās dižgariem. Dzejnieci aizrauj Sofokla spēcīgie traģiskie raksturi, kam piemīt neparasta drosme, lepnums, spēja aktīvi cīnīties par savu taisnību, kuru viņi aizstāv līdz galam. Šie traģiskie varoņi nav spējīgi uz kompromisu arī tad, kad draud nenovēršama bojā eja. Tās ir īpašības, kas tuvas pašas Aspazijas dzejiskajai dabai un temperamentam. Šo īpašību atspulgu jūtam arī viņas lugu dramatiskajās varonēs.

Konflikta pamatos Aspazijas romantiskajās traģēdijās ir varoņa, resp., varones, sacelšanās pret pastāvošām, ierastām normām, kas žņaudz cilvēka dzīvi, neļauj brīvi attīstīties tajā ieslēgtajiem spēkiem un būt laimīgam. Varonis ar savām ilgām trauc citā, pilnīgākā dzīvē, netveramā «plašā tālumā», kur «mūžam nebeidzama gaismas straume līst» un kur «gars ar garu jūtās satiekas». Citētās rindas no populārā dzejoļa «Mēness starus stīgo», kas lugā «Vaidelote» izskan kā Mirdzas dziesma, izteic domu, kura vieno visas Aspazijas traģiskās varones. Pie viņām pieder arī Liesma dramatiskajā fragmentā «Ragana» (1894).

Šī luga tūlīt nākošajā — 1895. — gadā izrādīta un tai pašā gadā publicēta Mājas Viesa mēnesrakstā, taču turpmākajos publicējumos to sastopam tikai dramatiska fragmenta veidā, kur atmestas ceturtā cēliena beigas un viss piektais cēliens, ar ko autore nav bijusi apmierināta. Atmiņās par «Raganas» tapšanu Aspazija stāsta, ka fantāzijas tiešais ierosinātājs bijis kāds apciemojums Nītaurē, klaiņojumi pa tās biežajiem mežiem, kuros, pēc nostāstiem, kādā uzkalnā mājājušas raganas. Drīz pēc tam luga uzrakstīta. Sais atmiņās Aspazija arī saka: «Bet ne vien drāmai «Ragana» Nītaures romantiskais apvidus bij devis savas krāsas un ierosinājumu, — vēlāk, pēc gadiem, «Sidraba šķidrauta» varone Guna ir māsa Liesmai un mājo tanīs pašos mežos.»²² Autore teiktais atklāj ne vien šā darba tiešo ierosi-

nātāju momentu, bet paver durvis arī uz Aspazijas radīšanas procesu, parādot, ka tajā liela nozīme ir fantastiskajam, romantiskajam elementam. No tautas teikas, no dabas, no vēstures nāk ierosinājums, kas brīvi pārveidojas autore krāšņajā, bagātajā fantāzijā atbilstoši viņas idejām un mākslinieciskajiem nodomiem. Tāpēc Aspazijas romantiskajās traģēdijās ieausto teiku pamata meti nav skaidri saredzami, bet vēsture parādās kā autore pašas fantāzijas radīta aina. Piemēram, lugā «Vaidelote», kam dzejniece devusi apzīmējumu «drāma no leišu vēstures», vēsturiskumu mūsdienu izpratnē nav ko meklēt. Tajā ir gan atsevišķi, gribētos teikt, diezgan ornamentāli veidoti leišu senatnes elementi, kas parādās sajaukumā ar latviešu tautai raksturīgo.

Vēsture kā brīvas fantāzijas ierosinātāja darbojas visu dzejnieku romantiķu darbos. Vēsture ir trauks nākotnes domai arī Rainim, kam primārais nav fakti, bet paša mākslinieciskie nodomi. Te meklējams kopīgais ar Aspaziju, taču atšķirīgais ir tas, ka Rainis kā rakstnieks dialektisks savās drāmās stingri ievēro vēstures likumsakarīgo attīstības gaitu no zemākā uz augstāko un pauž tajās visprogresīvākās šķiras — proletariāta — idejas. Aspazijas ilgotais, netveramais sapņu tālums Rainim jau konkrētāks, tajā jau tverama lielā dzejnieka ideāla — nākotnes valsts un nākotnes cilvēka — pamatiezīmes. Aspazijas protestētājas varones sacelās pret veco, ierasto un grauj to, vēl nezinādamas, ko īsti likt vietā. Raiņa traģiskie varoņi zina, ko grib, bet savā laikā nespēj to sasniegt. Taču arī Aspazijas varoņu traģika dziļi sakņojas sava laika dzīves īstenībā. Tā arī luga «Ragana» radusies ciešā saistībā ar laikmeta — Aspazijai tuvajām, progresīvajām Jaunās strāvas — idejām, kur blakus sociālajām prasībām arvien noteiktāk skan aicinājums radīt apstākļus brīvas, spilgtas cilvēka personības attīstībai. Ar savām runām, bet vēl vairāk ar daiļradi Aspazija aicina dot līdzīgas tiesības un jaunu radošu dzīvi sievietei, kas ir visvairāk apspiesta kā ekonomiski, tā morāliski. Autore pati

un jaunstrāvnieciskā kritika arī lugu «Ragana» un tās varoņi Liesmu interpretē kā šo laikmeta ideju izteicēju, kā ceļa meklētāju uz citu dzīvi. Varones vārds «Liesma» te kļūst simbolisks — viņa laužas kā liesma cauri raganu naktij uz sauli, laimi, brīvību.

Liesma nav cildena traģiska varone, bet visai pretrunīgs tēls. No vienas puses, mīlestība viņā atmodina cēlas jūtas, slāpes pēc gaismas, no otras — pie vecās tumšās dzīves tur «raganiskā» daba un mudina iznīcināt visu, kas stājas pretī viņas savtīgajām interesēm. Aspazija par Liesmas raksturā slēpto jūtu duālismu saka: «...atmodās arī Ragaras dvēsele, ar visu savu liesmaino būtību no vecās dzīves ārā lauždamās un nespēdama vēl jaunā gaismā atrast sev stāvokli, ar tūkstoš taustekļiem vēl pie vecā turēdamās un tā mūžīgās pretrunās svaidīta.»²³ Tāda galvenās līnijās ir dramatiskā fragmenta «Ragana» būtība un pamats traģiskā konflikta tālākai attīstībai. Tā kā luga nav pabeigta, tad to nevar analizēt kā vienotu mākslas darbu, kurā autora iecere būtu līdz galam realizēta, bet var runāt tikai par šai darbā slēptajām potenciālajām iespējām.

«Ragana» nav pirmais Aspazijas dramatiskais darbs, kurā konfliktu izraisa varoņu ilgas pēc laimes un sacelšanās pret vecām dogmatiskām normām, kas stājas viņu laimei pretī. Šāds konflikts plaši izvērsti novests līdz asa traģisma pakāpei jau agrāk (pēc Aspazijas dzīves un daiļrades pētnieces S. Vieses sniegtajām ziņām, pirmajā variantā 1891. gadā) uzrakstītajā, pēc tam pārstrādātajā un 1894. gada 19. janvārī izrādītajā lugā «Vaidelote». Tā ir izcils notikums pašas Aspazijas, kā arī visas latviešu dramaturģijas un teātra dzīvē.

Saurākā, tiešākā izpratnē «Vaidelotes» konfliktu veido varoņu cīņa par tiesībām būt brīvām savās dabiskajās jūtās — mīlestībā. Tādu tiesību nav vaidelošu priekšniecībai. Bet viņu un kunigaiti Laimonu vieno dziļas jūtas. Konflikts samezglojas, kad leišu karalis Oļģerds kā balvu par varonību atdod Laimonam savu meitu Mirdzu, kas arī

Laimonu iemil ar visu mostošās, dzīves kā skaista brīnuma alkstošas dzīvības spēku. Tālāk konflikts padziļinās tieši Mirdzas tēlā. Kad atklājas patiesība un Laimons no viņas atsakās, ilūzija, ko par dzīvi kā skaistu brīnumu bija radījusi mīlestība, sagraust, sagraust arī ticība cilvēkam, jo Laimons līdz tam, šķiet, rīkojies tā, it kā mīlētu viņu, nevis Asju. Sāpīgā pārdzīvojumā par apsmiesto mīlestību, par apkaunoto cilvēku Mirdzā mostas vēlēšanās šo pāridarījumu atriebt. Viņas varā ir Laimonu un Asju sodīt ar nāvi. Taču konflikta atrisinājumā Aspazija parāda, ka traģisku pretrunu cīņā starp savtīgām atriebes dziņām, aizvainotu lepnumu un spēju pacelties sev pāri, saprast, piedot, Mirdzā dzimst jauns cilvēks — cildens, varonīgs, dziļi humāns. Viņa atbrīvo Laimonu un Asju dzīvei, pati aiziedama nāvē, tai ilgotajā pasaulē, ko viņa vēl mirstot skata savām acīm:

Tur, kur stars ar — staru
Liesmās — — vienojas,
Tur — kur gars ar — garu
Atkal — — satiekas — —²⁴

Viņas nāve ir nepieciešama, jo Mirdza ir nonākusi pretrunā ar pašu dzīvi. Paturēt šo pretrunu sevī un dzīvot varone nespēj.

Luga «Vaidelote» tālu pārsniedz parastas mīlas traģēdijas robežas. Mīla Mirdzai nav pašmērķis, mīla viņai, tāpat kā Raiņa Indulim, liek asāk un dziļāk uztvert visu pasauli un iesvel kvēlas citas, labākas dzīves alkas. Mirdza «savā dziesmā ieliek visu savu jauno, daiļo, dzejisko dvēseli, kurā tikko pamostas pirmās mīlestības jūtas, tās mīlestības, kura nav nekas cits kā tikai nevaldāma cenšanās un ilgošanās pēc visa augsta un cēla, daiļa, mūžīga, varena, pēc visa, ko vien no mūžu mūžiem meklējusi ar sāpēm visa cilvēce,»²⁵ teikts kādā recenzijā par «Vaideloti».

Aspazijas radītajā Mirdzas tēlā izskan Rainim tuvs motīvs par lielas personības attīstību, pārvarot iekšējas pretrunas, izskan kā apliecinājums cilvēka morālam skaistu-

mam un diženumam — tām īpašībām, kas raksturo visus klasiskās traģēdijas cildenos traģiskos varoņus. Par to, ka arī Rainis sajutis Mirdzā nākotnes cilvēka iezīmes, liecina viņa teiktais: ««Vaidelote» ir ilgu drāma, ilgu pēc nākotnes cilvēka, kā viss viņš laiks bija ilgu laiks, ilgu pēc tautas jaunas pacelšanas, līdz ar kuru radās modernais cilvēks. [...] Ja vārds «simbolisms» no pastāvīgas valkāšanas, no nepareizas lietošanas nevietā nau vēl zaudējis katru sajēgumu, tad «Vaidelote» ir visaugstākais, plašākais simbolisms. Isti *modernais* gars viņā parādās visskaistāk, tas modernais, kurš ir mūžīgs, jo izteic mūžīgo tiekšanos un ilgas pēc aizvien tālākas attīstības...»²⁶

Ilgas pēc arvien tālākas attīstības ir arī Raiņa varoņu vadmotīvs. Šai ziņā «Vaidelote» ir uvertūra viņa lielajām traģēdijām.

«Vaidelotes» ciešo tuvību traģēdijai pierādīja E. Smiļģa uzvedums Dailes teātrī 1958. gadā, kurā bija akcentētas tieši šim žanram raksturīgākās īpašības — monumentalitāte vadošās idejās, konflikta un raksturu atklāsmē, dzesiskās fantāzijas bagātība, kas ietverta vienkāršā lakoniskā formā (Raiņa prasība), jūtu cildenums, lielums kā Mirdzas, tā Asjas tēlā, kura dažkārt interpretēta kā savu kaislību verdzene. Citiem vārdiem — šai uzvedumā bija realizēti E. Smiļģa paša deklarētie lielo traģēdiju iestudēšanas pamatprincipi — «kaislība, patiesība, vienkāršība», kam jāieklaujas monumentālās, spilgtās formās. Šo principu īstenojums atsedza drāmas «Vaidelote» potenciālās iespējas traģēdijas virzienā. Kā traģēdiju, kurā ir traģisks konflikts un cildens traģiskais varonis un no kuras izriet plaši secinājumi, to vērtējam arī šai darbā.

Vēl lielāka tuvība Raiņa traģēdijām jūtama Aspazijas «Sidraba šķidrautā» (1905), kuru autore nosaukusi par simbolisku drāmu, tā norādot uz tās tēlu vispārinošo raksturu. Tuva Rainim vispirmām kārtām ir šīs lugas simboliskā ievirze, autore tieksme fantastiskā vielā ietvert progresīvas idejas. Tajos pašos divdesmitā gadsimta pirmajos

gados 1905. gada revolūcijas priekšnojautās, kad tapis «Sidraba šķidrants», iecerēta arī Raiņa lielā simbolu traģēdija «Uguns un nakts», kurā folkloras tēli kā sena dziesma dzejnieka fantāzijā atdzimst jaunās skaņās un kļūst par visas cilvēces attīstības spēku izteicēju. Tāpat sabiedriski nozīmīga simbolika, tikai ne tik gigantiskā tvērumā kā Rainim, ir arī «Sidraba šķidrātā», kurā, pēc autora izteikuma 1910. gadā izdoto Rakstu priekšvārdā, «kā degpunktā savienojas visi tā laika iespaidi».

Lugai ir milzīga sabiedrības atsaucība. Tās izrādes Jauņajā latviešu teātrī 1905. gadā izvērsas par vēl neredzētiem latviešu tautas un līdz ar to dramaturģijas mākslas svētkiem. Bet tie nav mākslas svētki vien. Skatītāji, kas dzīvo un deg lielo laikmeta notikumu versmē, arī Aspazijas traģēdiju uztver kā daļu no revolūcijas, kā mākslas valodā izteiktu protesta demonstrāciju. Guna sarkanais šķidrants, kas pēdējā cēlienā sadedzina varmāku valdnieka Targala pili, kļūst par brīvības karogu cīņā pret despotismu, bet aicinājums celties jaunai dzīvei un slāpt pēc patiesības izskan kā revolucionārs sauklis.

Kaut gan šīs sabiedriskās rezonanses radīšanā liela nozīme ir laikmetam, tomēr potence meklējama pašā lugā, tās traģiskā konflikta risinājumā. Traģēdijas «Sidraba šķidrants» pamatkonflikts cieši saistīts ar simbolisko galvenās varones Guna tēlu, kurai dievi dāvinājuši sidraba šķidranti, kam piemīt brīnumaina vara — spēja parādīt patiesību. Guna un viņas šķidrants kritikā skaidroti dažādi, sašķatot tajos gan tautas, gan varas salauztas patiesības, gan jaunavīgas šķīstības simbolu. Aspazija un Rainis vēstulē «Düna-Zeitung» redakcijai 1905. gadā raksta, ka Guna nav vis tautas, bet ir dzejas simbols.²⁷

Pašā lugā, tās konflikta risinājumā, varones attieksmēs ar citiem personāžiem, ar vidi, kurā viņa darbojas, tomēr neuztveram Gunu kā dzejas simbolu, bet saskatām viņā sava ceļa gājēja cilvēka — mākslinieka — personības traģiku. Aspazija, paliekot uzticīga sev un savai dāsnajai tē-

lošanas manierei, arī simbolu veidošanā, ja tā varētu teikt, ir dziļi sievišķīga. Viņa pirmām kārtām izgaismo tās varoņu konkrētās īpašības, sevišķi viņu jūtu kolīzijas, kas raksturīgas dzīviem, pilnasinīgiem cilvēkiem. Viņas Guna ir vispirms sieviete, radošu neatkarību un reizē milu alkstoša, Normunds — varas un baudu kārs vīrietis. Sai ziņā Aspazijas «Sidraba šķidrauta» varoņi redzami atšķiras no Raiņa Spīdolas, Lāčplēša, kas, tāpat būdami cilvēcīgi raksturi, pirmām kārtām tomēr ir liēlu filozofisku vispārinājumu izteicēji simboli. Viņu intelektuālā un emocionālā pasaule ir stingri pakļauta savam centram — simbola iekšējam saturam resp. tajā ietvertajai idejai. Ja šos simboliskos varoņus pārāk cilvēcisko, ja rakstnieks vai teātris pārāk detalizēti rāda atsevišķas īpašības, tad pārsvaru gūst viņu tiešās cilvēciskās attiecības un mazāk izjūtam to simbolisko jēgu. Tomēr, kaut arī Aspazija «Sidraba šķidrautā» nav līdz galam atrisinājusi simboliskā tēla problēmu, tieši te redzam viņas dramatisko spēju visspilgtāko atraisīšanos. Liekas arī, ka lielāka abstrahēšanās un «ieiešana» simbolu pasaulē dzejnieces dzīvā temperamenta un fantāzijas pilnajai daiļradei nemaz nepiestāvētu. Paradoksāli, bet šī «neprasmē» veidot simbolus kļūst par vēl vienu apliecinājumu Aspazijas spožā talanta savdabībai.

«Sidraba šķidrauta» traģiskā konflikta rašanās un attīstība lugā viscaur atkarīga no traģiskās varones Gunas rakstura attīstības. Pirmo un otro cēlienu būtībā uztveram kā konflikta sagatavotājus. Tajos iepazīstamies ar Gunas garīgo pasauli, viņas gribu un centieniem. Varone parādās kā spēcīga personība, kas, dzīvodama pilnīgā vientulībā meža biežoknī, tomēr ir tuva dzīvei, jo redz un dziļi pārdzīvo visas tautas, visas cilvēces sāpes un postu.

Es visiem pazemotiem esmu māsa
Un visiem grūtsirdīgiem draudzene.²⁸

Dāvinādami Gunai brīnumaino šķidrautu, dievi reizē lēmuši, ka viņai ir jābūt līdz galam varonei un jāatsakās

no savas laimes, ja tā ir pretrunā ar visu ļaužu laimi. Otrajā cēlienā redzam, ka viņa spēj būt varone, spēj droši teikt acīs patiesību varmākam Targalam, kaut arī par to draud droša nāve. Mirt par savu pārliecību, par savas idejas taisnīgumu, mirt ar ticību tās uzvarai — tā ir nepieciešamība, kas slēpta pašā traģiskās varones būtībā. Tāpēc šajā brīdī varam gan runāt par traģisko situāciju, ko radījuši ārēji apstākļi, bet ne par traģisku konfliktu Gunā, kura dodas nāvē ar apziņu, ka nav dzīvojusi velti, bet izpildījusi savu dzīves uzdevumu. Traģiskais konflikts aizmetinās un Gunas iekšējā traģēdija sākas tajā brīdī, kad viņa atsakās no sava sidraba šķidrauta, lai glābtu mīļotā Normunda dzīvību. Dzīva paliek Guna, bet ir zudusi brīnumainā spēja — skatīt tautu pagātnē, tagadnē un nākotnē un palīdzēt tai. Ir palikusi tikai mīlestība. Guna Normundam saka:

Man tagad vairāk nav nekā — kā tu.²⁹

Kā visur, arī mīlestībā Guna alkst lieluma, alkst nedalītu, spēcīgu, vienreizēju jūtu, alkst vēl jo vairāk tādēļ, ka šīs mīlas dēļ ir atdevusi visu, kas viņai bijis svēts. Bet tādu mīlu Normunds — dzīves baudītājs un ņēmējs — nav spējīgs dot pretī. Gunas pārākums, neparastā personība viņu gan pievelk, bet vēl vairāk baida. Viņu abu pasaules ir svešas un tālas viena otrai: Guna tiecas pēc arvien lielākas pilnības, grib radīt, nesavtīgi dot cilvēcei mīlu, siltumu, gaismu, bet Normunds, savā «brīvajā prieka valstī» dzīvodams tikai sev, — dzert mirkļa baudu no visiem avotiem. Dialogā, kas atsedz abu raksturu pretišķības, kuras sasina un padziļina Gunas traģēdiju, Normunds atklāj cēloņus, kādēļ Gunu ne vien mīl, bet arī nīst:

Tu nepazīsti dzīves nolādētos,
Kas slāpstot dzer no visiem avotiem
Un veldzes vietā dzer sev tikai indi, —
Tu radi pasaules, tu viņas sagāz,
Tas tev viss viens — tu pati vari krist,
Bet kritot tu vēl paliec neaizsniegta.

Man nava dots ne krist, ne pacelties —
Un tomēr es ar savu tukšo «es»
Tev gribēju — hahaha! — līdzīgs būt —
Tev dzīvē iegriezties — tev darīt sāpes, —
Lai mani sajustu.³⁰

Personiskās laimes, mīlas alkas, kuru dēļ varone atsacījusi no sava pienākuma, upurējusi savu talantu — «Es savu gaismu pārdevu par skūpstiem, par vīra skūpstiem»³¹ — tādejādi kļūst par viņas tragisko vainu. Uz šā pamata veidojas konflikta tālākā attīstība un atrisinājums. Vaina ir jāizpērk, Gunai jāmirst. Pirms nāves viņa atkal kļūst stipra. Ciešanas, pārdzīvojumi darījuši viņu bagātāku skaidrām, noteiktām atziņām. Tragēdijas piektajā — pēdējā — cēlienā Aspazija Gunas tēlā izsaka domu, ka varonim, kas cīnās par cilvēces laimi ir izgājis viens, neizbēgami jāiet bojā:

Ne lielie gari tie, kas ved pie mērķa!

Gan visu acis viņi apžilbina,
Tad paši sevi sakrīt, dziest un pazūd — —³²

Līdzīgi Raiņa Indulim, kas mirstot atstāj savus tautas vadoņa uzdevumus drosmīgākajam un skaidrākajam no kuru karavīriem, Guna atdod pie sirds paglabāto zudušā sidraba šķidrauta gabaliņu — simbolisko cīņas idejas nesēju — mazajai Dzirkstītei, lai tā kopā ar tautu Gunas aizsāktu darbu turpinātu. Šis moments parāda, ka Aspazija ievērojusi klasiskās tragēdijas tradīcijas, pēc kuras varoņa nāve reizē ir viņa nemirstības apliecinātāja:

GUNA:

To dodu tev! — Ej mani izlīdzini
Un izved to, ko neizvedu es.

Ej, mans bērns!
Un lai cik dziļā miegā viss vēl dus,
Un lai cik dziļa ziema zemi klātu,

No durvīm ej uz durvīm, — ej un klauvē!
Kaut sastingst pirkstiņi, arvien vēl klauvē;
Un, ja tie tevi atgrūž, projām raida,
Ak, neizmiesies, tici viņiem, tici:
Ikkatrā stiepias sika stūdziņa
No sidrabšķidrauta! Un, kad tās reiz
Tiks kopā austas lielā šķidrautā,
Tad tas kā jauna debess visus pārklās.³³

Tā «Sidraba šķidrauta» tragiskā konflikta un tragiskā varoņa rakstura tēlojumā Aspazija emocionāli parādījusi, ka dzejniekam, māksliniekam ir jāprot dzīvot un radīt saskaņā ar savu pārliecību, ir jāprot arī atteikties no savas personiskās laimes, ja tā stājas ceļā viņa talantam, viņa darbam. Tikai savtīgās intereses pārvarot un savu aicinājumu piepildot, talants kļūst stiprs un gūst nemirstību. Tā un nevis kā individuālisma slavinājums arī interpretējams Gunai dotais likteņa lēmums:

Mūža gaisma tam tik mirdz,
Kam no dzīves šķirta sirds;
Dievu uguni tam kvēlot,
Dzīvi nedzīvot — bet tēlot.³⁴

Ar «Sidraba šķidrautu» nobeidzas Aspazijas dramaturģes darbības pirmais posms. Darbu šai žanrā dzejniece atsāk gandrīz pēc divdesmit gadu ilga pārtraukuma, kad kopā ar Raini atgriežas no emigrācijas buržuāziskajā Latvijā. Aspazija saraksta vēl sešus dramatiskus darbus, no kuriem interesi piesaista luga «Aspazija» (1923) gan kā mākslinieciskā un satura ziņā vērtīgākā, gan arī no traģēdijas žanra izpētes viedokļa.

Pirmās, neapzinātās ierosmes lūgai radušās jau ģimnāzijas laikā, kad topošo dzejnieci aizrāvusi senās Grieķijas bagātās kultūras vēsture ar tās lielajām personībām, kas radījušas nemirstīgas, mūžīgas vērtības kā filozofijā, tā arī mākslā un literatūrā. Ne velti dzejniece par savu pseidonīmu izvēlējusies Aspazijas vārdu, kura kā grieķu vergturu demokrātijas izcilākā pārstāvja Perikla dzīvesbiedre

bijusi viņam uzticama sabiedrotā arī politiskajās cīņās pret vergturu aristokrātiem oligarhiem, vecās kārtības aizstāvjiem.

Luga «Aspazija», kas tēlo senās Grieķijas patiesos notikumus un realitātē eksistējušās personas — filozofu Sokrātu, Atēnu zelta laikmeta valdnieku Periklu, viņa pretinieku Tukididu un citus —, no visiem dzejnieces dramatiskajiem darbiem visvairāk sasaucas ar vēsturisko patiesību. Reizē tā arī cieši saistās ar Aspazijas pašas garīgās pasaules, ja tā varētu teikt, ar viņas iekšējās biogrāfijas attīstību. Šī traģēdija spilgti parāda autores uzskatu noskaidrošanos un briedumu. Turpinādama to pašu cīņu, ko aizsākušas viņas jaunības lugu varones — cīņu par sievietes cilvēciskajām tiesībām, Aspazijas tēlotā Perikla darba iedvesmotāja un līdzgaitniece šai cīņā parādīta vēl augstākā pakāpē. Aspazijas tēlā vairāk nekā Liesmā, Mirdzā, Gunā ir vispārinoša filozofiskā elementa, mazāk patētiskas jūsmas. Izteiksme kļuvusi koncentrētāka, lakoniskāka. Salīdzinot var teikt, ka traģēdijās «Vaidelote» un «Sidraba šķidrants» valdošais bija varoņu jūtu dzīves, cilvēcisku kaislību tēlojums, turpretī «Aspazija» ir vairāk domu, filozofisku atziņu luga. Tai zināma līdzība ar Raiņa ideju drāmām.

Lugā savdabīgi atrisināta traģiskā konflikta un varoņa problēma. Aspazija līdzīgi Sofokla Antigonei un pretēji «Vaidelotes» Mirdzai un «Sidraba šķidranta» Gunai jau sākumā ir līdz galam monolīts, izveidojies raksturs, kas uz savu izvēlēto, skaidri apzināto mērķi tiecas bez jebkādas šaubīšanās, bez iekšējām kolizijām un dažādu jūtu cīņas radītām novirzēm. Viņa ieradusies Atēnās kā gaismas, cilvēcības nesēja:

Es arī esmu tā, no tās es cilts —
Vienalga, vīrs vai sieva, daiļš vai nedaiļš,
Tās lielās cilts, kas iet caur laiku laikiem,
Kad zeme tumša top — tai gaismu nest.
Es jauna nesēja kā Prometejs,

Kas zemē sēja pirmo uguns sēklu,
Es Dēmetra, kas pirmo vagu dzina!³⁵

Ja Guna «Sidraba šķidrautā» spēj atteikties no sava pienākuma pildišanas, lai visu sevi ziedotu mīļotajam cilvēkam, tad Aspazija tūlīt konsekventi noraida tādu mīlestību, kurā viņa Periklam būtu tikai «Erosa kalpone», jo tā viņu pazemo. Kaut arī varones pašas dziļi sievišķīgajā dabā ir neapslāpējama tieksme mīlēt un mīļetai kļūt, viņa vispirms grib būt cilvēks, grib būt līdzīga Grieķijas dižo vīru pulkā, ceļot jaunas Atēnas. Tragiskā izjūtu Aspazijas dvēselē rada tieši tā apziņa, ka sievietē tiek uzskatīta par zemāku radījumu:

Jūs, jaunu patiesību meklētāji,
Jūs pašu nebūtību augšā ceļat,
Ik puteklītīm pat jūs dzīvot ļaujāt,
Bet sievas garu, to jūs aprokat!
Jūs ceļat savu jauno Helladu,
Tā jūsu gara darbs, tik jūsu vien!
Bet pašos pamatos tai viena trūkst,
Trūkst lielā dzīves spēka, sievas dvēslē!
Es pašas dzīves saknē ievainota —
Ar manām asrām tūkstoš sievu raud.³⁶

Lugā «Aspazija» atbalsojas daudzas Raiņa daiļrades vadošās atziņas. Ar galveno varoņu Aspazijas un Perikla tēliem cieši saistās doma par mīlas lielo radošo nozīmi jaunas kultūras, cilvēcības radīšanā, par spēka un maiguma, spēka un dailes, daiļā un labā, domas un jūtu vienotības nepieciešamību. Piemēram, gluži rainiski skan Aspazijas monologs:

Tā lielā mīla, kura naidu veic
Un elementus saved kārtībā,
Tā pasaul's dvēslē sievas krūtīs pukst!
Un es, es esmu dzīvē nākuse,
Lai līdzī mīlētu, ne līdzī nīstu.³⁷

«Lai līdzī mīlētu, ne līdzī nīstu» — tie ir Sofokla Antigones vārdi, viņas dzīves virsuzdevums. Likdama tos mutē savai

varonei, Aspazija vēlreiz pasvītro cieņu pret lielo grieķu dramaturgu. Lugas «Aspazija» traģiskās varones lielums, domu un jūtu cildenums, konsekventā izturētība uzvar, un viņa iedvesmo Grieķijas izcilākos vīrus lieliem darbiem. Sofokls atzīst, ka Aspazija devusi viņa darbam dzīvību un dvēseli, tēlnieks Feidijs izveido viņu marmorā kā mūžīgās dailes — jauno Atēnu nemirstības — simbolu, Sokrātam Aspazija ir daiļā un labā vienotības dzīvs iemiesojums, Anaksagoram vēlreiz pierāda atziņu, ka «par tautu pāri cilvēcība iet»³⁸ (arī rainisks motīvs). Bet Perikls, Aspaziju dziļi mīlēdams, var dot viņai tikai «tagadni un — cīņu»³⁹, kam līdzī nāk nāve. Tā beidzas traģēdijas otrais cēliens. Varētu gaidīt, ka draudošās nāves nojausmas pastiprinās varones traģiskās izjūtas, kā tas daudzās traģēdijās tiek tēlots. Turpretī konsekventajai Aspazijai Perikla solījums dod tikai gandarijumu. Cīņa, kuru vainago nāve, Aspazijai ir augstākais cieņas apliecinājums, viņas darba nemirstības apliecinājums.

Līdz nāvei vien sniedz dievu sods un liktens,
 Bet dvēse spēj pār nāvi pāri iet!
 Es smaidot kāpšu melnā Haron-laivā.
 Sniedz, Perikli, man tavu vainagu,
 Ko pirmīt nometu — nu liec man galvā,
 No tavas rokas ņemu uzvaru.⁴⁰

Nevis nāve, bet pazemojums, ko Aspazijai nākas piedzīvot vēlreiz, kad Perikls, vēlēdamies glābt iemīļotajai dzīvību, ievēd viņu savā mājā kā verdzeni, rada varones dvēselē asu traģisku kolīziju:

Vai mīla liek tev otru kaunā likt?
 Vai tā vien brīnumputnu turēt vari,
 Ja viņa spožos spārnus aptraipi?

 Vai tādēļ nācu es uz Atēnām,
 Lai še es vergu važās tiktu kalta?
 Es, kas še nācu citu važas lauzt,
 Nu sveika es, bet saplosīts mans darbs.⁴¹

Kā raksturs, kas attīstās, ejot pa traģisku meklējumu, šaubu un svārstību ceļu, lugā parādīts Perikls. Kaut arī viņam, tāpat kā Aspazijai, ir viens uzdevums — cīņa par īstu kultūru un cilvēcību, šai cīņā viņš reizēm pagurst un ilgojas mierīgas laimes un mīlas vientuļā salā, «kur dzīves naidis un visi trokšņi rimst». ⁴² Te Aspazija līdzīgi Raiņa Spīdolai, kas brīdina Lāčplēsi — «No miera bīsties!» —, izsaka dziļi filozofiskas atziņas par dzīvi kā attīstību, kustību, maiņu:

Tu soli miera dzīvi man un sapņus.
Kas dzīve, ja ne kustība, ne darbs?
Tā kustība, kas ārpus, pār par sevi
Grib veidot, radīt, darīt iespaidu,
Uz citiem savu spēku izplešot.
Pat akliem elementiem ir savs darbs:
Vai vētra zemi tīru nenoslauka?
Vai liesmas darbs nav sasildīt un spīdēt?
Vai zvaigzne tumsu gaišu nedara?
Bet kas par zvaigzni, vētru, liesmu vairāk,
Mans dzīvais es — tam liec tu mierā būt!⁴³

Aspazijas garīgās vienotības, konsekvences piemērs liek Periklam pārvarēt savas iekšējās svārstības un izvēlēties grūtāko — nevis padoties, bet sacelties pret draudīgajiem apstākļiem. Šis ceļš ved Aspaziju un Periklu pretī nāvei, tomēr pēdējā brīdī, Atēnu pilsoņiem lozējot, tiek izšķirts, ka abi paliek dzīvi. Šāds traģiskā konflikta atrisinājums — laimīgu beigu moments —, kaut gan sīzetiski tas tiek sagatavots un motivēts, no tēlu mākslinieciskās loģikas viedokļa tomēr īsti nepārliecina un lugas «Aspazija» emocionālo iedarbību ievērojami samazina. Ja traģēdija «Aspazija» salīdzinājumā ar «Vaideloti» un «Sidraba šķidrautu» ir bagātāka domām, aforistiskām atziņām, filozofiskiem vispārinājumiem, tad paša traģiskā konflikta risinājums šķiet mazāk dramatisks, vietām izplūdis un beigās nesasniedz Aspazijas iepriekšējo traģēdiju efektu.

Aspazijas traģēdijās vērojama interesanta viņas un Raiņa daiļrades attiecību mijiedarbība: ja dzejnieces pēdējā

šā žanra darbā «Aspazija» jūtama Raiņa ideju ietekme, viņa noietā ceļa zināms atbalsojums, tad Aspazijas pirmā dramaturģiskās darbības posma traģēdijas «Vaidelote» un «Sidraba šķidrants» savukārt ir ceļa sagatavotājas Raiņa lugām. Šai sakarā gribas minēt Jāņa Asara recenzijā par «Sidraba šķidrantu» teiktos vārdus: «.. ne tik luga, bet visa izrāde bij grandioza drāma. Kad iedomājas to naivo vientiešu baru, kuram ar Turaidas Rozei līdzīgām lugām varēja izvilināt kaislas aizgrābtības asaras, kad iedomājas šos «patriotus» un tautiešus un tad salīdzina tos ar tagadējo jauno paaudzi, tad tomēr cilvēks nevar palikt nesaširdzīgs ar drusciņ optimisma. Tad ir jāatzīst, ka *jaunai drāmai jau ir sava publika, kura gaida* . . .»⁴⁴ (pasv. mans. — Dz. V.). Teiktais apliecina, ka Aspazijas dramaturģija ir palīdzējusi veidoties arī teātra sabiedrības gaumei, tās prasībām. Ir izaudzis jauns skatītājs, kam nepieciešama saturīga, idejām bagāta māksla. Aspazijas daiļradē jo spilgti saskatāms šīs jaunās drāmas veidošanās process, bet savu vispilnīgāko izpausmi tā rod Raiņa dramaturģijā. Viņa lielums un vieta traģēdijas žanra attīstībā saistāms vispirms ar drāmu dzīli sabiedrisko raksturu, ar aktuālajām, visai cilvēcei nozīmīgajām humānisma idejām. Rainis ir tieši vienots ar divdesmitā gadsimta sākuma svarīgākajiem vēsturiskajiem notikumiem, ar visprogresīvākās šķiras — proletariāta — centieniem, ar 1905. gada revolūciju. Viņa traģēdijās būtisks un novatorisks ir revolucionārais moments, cenšanās graut tos pamatus, uz kuriem balstās vecā, netaisnā pasaule, un skaidra mērķa apziņa, ka tās vietā ir jārada jauna, taisnīga pasaule un jauns cilvēks, kas spētu šo dzīvi pilnveidot.

Raiņa traģēdija kā labākas nākotnes un pozitīvā spēka apliecinātāja cilvēkā, kā protesta un varonības gara paudēja jūtami izceļas uz divdesmitā gadsimta sākuma un arī vēlāko gadu dramaturģijas fona. Kā Rietumeiropas, tā arī vairāku krievu rakstnieku darbos traģiskās tēmas risinājums šai laikā bieži vien saistās ar uzskatu, ka dzīves

nelaimju un ļaunuma cēloņi ir nenotverami un nenosakāmi, ka cilvēks nezina, ko īsti savā traģiskajā liktenī vainot, jo, lūk, — tāda ir dzīve. Dramaturģija, kas aprobežojas tikai ar šā nenotveramā ienaidnieka konstatēšanu, neizbēgami kļūst par neticības, garīga pagrimuma, pesimisma sludinātāju. Šādas tendences vērojamas arī talantīgu rakstnieku lugās, piemēram, A. Bloka lugā «Roze un krusts», L. Andrejeva drāmās «Jūra», «Anatēma», «Cilvēka dzīve» un citur. Tajās nav traģēdijai būtiskā varonības momenta. Sajos darbos tēlotais cilvēks dzīvo moksliņu, pazemojošu dzīvi — patiesībā tikai veģetē, taču nezina, ko īsti darīt, un pakļaujas apstākļiem bez aktīvas pretošanās, bez cīņas. Dekadenti, kā tas izteikts M. Meterlinka sacerējumā «Lēnprātīgo bagātība» («Сокровище смиренных»), tieši pretstata jēdzienus «dzīvot» un «darboties» un noliedz dzīves kā pretrunu cīņas attēlošanu. Līdz ar to viņi sagrauj drāmas resp. traģēdijas pašus pamatus, tāpēc traģēdijas žanrs, kurā pretrunām jāizpaužas maksimāli asā formā, viņu daiļradē būtībā neeksistē.

Turpreti reālistiskajā dramaturģijā šai laikā izpaužas doma par cilvēku kā sabiedrības daļu. Tās varoņiem raksturīgā kolīzija rodas no apziņas, ka viņi nedzīvo sabiedriski pilnvērtīgu dzīvi. Sevišķi mokoši to izjūt A. Čehova varoņi, kas ilgojas pēc «īsta, gudra darba», pēc darba «ar poēziju, domām, jūtām». Arī M. Gorkija dramaturģijas personāža traģika atklājas kā dzīvei lieku, no radoša darba tālu stāvošu cilvēku traģika. Ne velti lugās «Barbari», «Dibenā», «Vasarnieki», «Pēdējie» u. c. viņus redzam vairāk domājot, runājot un filozofējot par dzīvi, nevis veidojot to.

Tajā pašā laikā Rainis savās traģēdijās tieši uzsver cilvēka aktivitātes, cīņas nepieciešamības lomu tālākas, taisnīgākas pasaules — cilvēces nākotnes radīšanā. Dialektiskā pretrunu cīņa Raiņa uztverē ir likumsakarīga un viņa dramaturģijā atklājas nevis kā pesimisma avots, bet gan kā galvenais priekšnoteikums attīstībai. Pārvarot asas iekšējas pretrunas, attīstās un «ieaug cilvēcībā» viņa traģēdiju

varoņi, kuru vērtības noteikšanā galvenais kritērijs ir — cik tie ar savām īpašībām derīgi sabiedrības progresam.

Šis un citas atziņas Raiņa traģēdijās nav izteiktas kā jau zināmas patiesības, gatavs rezultāts, ko atliek tikai iedzīvināt tēlos, bet atklājas pašā traģiskā konflikta risinājumā kā emocionāli izteikta domāšanas procesa attēlojums. Šo Raiņa īpatnību uztvēris un akcentējis padomju literatūras zinātnieks V. Sahnovskis-Pankejevs, izteikdams visai respektējamu atziņu, ka Raiņa dramaturģija visā drāmas attīstības vēsturē izceļas ar to, ka te domāšanas process *pirmo reizi* kļuvis par attēlojamo objektu: «Rainis ne tikai nesteidzas ar secinājumiem — pat pierādījumi viņam nobriest, noskaidrojas, izveidojas pamazām, tie nav dati, bet domu darbības rezultāts. Rainis seko līdzī pašam domāšanas procesam visā tā dialektiskajā pretrunīgumā, sarežģītībā un dinamiskumā. Var apgalvot, ka te domāšanas process *pirmo reizi* ir kļuvis par drāmā attēlojamo objektu. Tekoša, mainīga, sasniegto noliedzoša un pēc tam šo noliegtumu noliedzoša, izziņas augstākajā pakāpē virzoša doma atklājas drāmās «Uguns un nakts», «Indulis un Ārija», «Jāzeps un viņa brāļi.»⁴⁵

Arī šai citātā pasvītrots, ka Raiņa traģēdijai piemīt īpašības, kas tai ierāda savu pirmreizīgu vietu visas pasaules dramaturģijā. Latviešu literatūrā tā izdalās vēl spīgtāk un reljefāk, tāpēc Rainim šai darbā veltīta atsevišķa nodaļa.

Apskatot traģēdijas žanra tapšanas un veidošanās procesa sākuma posmu latviešu literatūrā, pievērsos arī vairāku literāri vāju sacerējumu analīzei tādēļ, lai parādītu, kā traģēdija spēra pirmos nevarīgos soļus savā agrīnajā bērnībā, kad tāda nevarība ir saprotama un attaisnojama. Taču lieki šķiet ilgāk pakavēties pie tām diletantiskajām «bēdu lugām» (pēc autoru apzīmējuma), kas radušās pēc tam, kad latviešu dramaturģija jau bija sasniegusi savu pilngadību un parādījusi māksliniecisku patstāvību un briedumu Raiņa, R. Blaumaņa un Aspazijas daiļradē.

Uz šā fona (un arī pats par sevi) pilnīgi-nebaudāms ir **Fallija** dekadentiskais, erotikas piesātinātais sacerējums, kas nosaukts par traģēdiju «Herakless» (1907), kurā daži buržuāziskie kritiķi, piemēram, V. Eglītis, A. Ķeniņš, mēģina saskatīt ģēnija radošā gara traģikas un V. Gētes «Faustam» tuvu problēmu risinājumu. Fallija «traģiskais varonis» mokās, cieš un beigās noduras tādēļ, ka nevar rast apmierinājumu un pilnību ne lielos darbos, ne pārcilvēciskās baudās. Kā tad tēlota šā «ģēnija» lielā radošā rosme? Fallija Herakless tiek galā ar saviem divpadsmit varoņdarbiem divās lappusēs, kamēr pārējās trīsdesmit četrās sarunājas ar savām daudzajām līgavām, un, kā trāpīgi saka kāds recenzents, «kad mīl Fallijs, tad bieži sājš un taisīts liekas», bez tam «pārāk vienkrāsains, pastāvīgi kā pa ēteri dancojošs».⁴⁶ Viss Fallija sacerējums ir bez dzīvu cilvēku tēliem, bez kādas vienotājas idejas un kompozicionāla satvara, izplūdis, salkans, nedabiskā un nelatviskā valodā sarakstīts un apliecina tikai to, ka autors gan pretendē uz kaut kādas pāri laikam un telpai stāvošas patiesības atsegšanu, uz plašu simboliku, bet īstenībā viņa «traģēdijā» nav ne dziļu domu, ne jūtu, ne traģikas, kas sakņotos dzīves realitātē, spētu aizraut un pārliecināt.

Ar mākslas darba kritēriju nevar pieiet arī **J. Lautenbaha-Jūsmiņa** diletantiskajām bēdu lugām «Indulis un Ārija» (uzrakstīta 1906, iespiesta 1911), «Zilākalna līgava jeb Naidīgie dvīņi» (uzrakstīta 1909, iespiesta 1911), «Mārgers» (uzrakstīta 1911, iespiesta 1912), «Vidvuds» (1912). Kā redzams, autors ir visai čakls rakstītājs, kas «traģēdiju» ražošanā ātruma ziņā pārspēj jebkuru citu latviešu rakstnieku, tikai neviena no tām nespēj aizsniegt literāra sacerējuma līmeni un ieinteresēt sabiedrību. Tieši Lautenbaha piemērs uzskatāmi parāda, kā, izmantojot vienu un to pašu vielu, var radīt kvalitatīvi pilnīgi atšķirīgus darbus, kādi ir viņa paša pliekana, pantos rīmētā mīlestības gaudu luga «Indulis un Ārija» un kā pretstatā tai Raiņa dziļi dramatiskā un poētiskā traģēdija. Karojot ar savu ušņu duramo

literatūrā pret J. Lautenbahu-Jūsmiņu kā pret nelabojamu grafomānu, A. Upīts trāpīgi raksturo šīs «tragēdijas» kā tehniski neveiklus darinājumus, kas tragiskā pārdzīvojuma vietā izraisa lasītājā jautrību un smieklus: «Nelīdz nekas, Lautenbahs-Jūsmiņš dzejo vien tālāk. Patlaban viņš atkal izlaidis tautās jaunu bēdu lugu piecos cēlienos, pie tam garāku nekā visas līdzšinējās kopā. «Patiesībai par godu» jāliecina, ka ar «Marģeri» viņš smīdina mazāk nekā ar «Induli un Āriju». Jāsaka pat, ka saturā jaunā luga varētu būt tīri interesanta, ja tās veidojumā būtu kaut cik izmanāma ja arī ne mākslinieciska, ne dzejiska veiksmē, tad vismaz tehniska veiklība. Bet Lautenbaha-Jūsmiņa nemākulīgajā darinājumā tā iznāk neiztūrami pelēka un garlaicīga. Kad lugai esam sen cauri, vēl tās noplukusi morāles aste rēgojas acu priekšā. Protiet, visa luga rakstīta ar to brīnumsvarīgo nolūku rādīt, ka zobena bruņinieki, iedzimtos kaudami, nav vis rikojušies evaņģēlija garā. Kas to bez Lautenbaha-Jūsmiņa būtu iedomājies?»⁴⁷ ironizē A. Upīts kritiskā apcerē «Dramatiskas pabiras» (1912).

Ja Fallija un J. Lautenbaha-Jūsmiņa lugām pamatojuma dzīvē nav, tad **A. Gulbja** tragēdijās «Kaspars un Biruta» (1920) un «Avantūriste» (1927) zināma saistība ar realitāti ir pamanāma. Lugas «Kaspars un Biruta» darbība risinās divdesmitā gadsimta sākumā mākslinieku sabiedrībā. Tās konflikta ass — nesaskaņa starp mākslas izvīrzi to ideālu un dzīvē valdošo naudas varu, pretspēki — dzejiski sapņotāji un komersanta tipa aktīvi darboņi. Taču, ja pēdējo tēlojums vietām diezgan spilgts un pārliecinošs, tad pozitīvā ideāla nesējs Kaspars, kas lugā acīmredzot pārstāv tragisko varoni, šķiet veidots pēc mākslīgi konstruētas shēmas. Iecerētās tragiskās situācijas ir melodramatiskas, mākslinieciski pavājas, tāpēc līdz galam nepārliecina un nerada līdzjutību pret varoni. «Avantūristē» autors cenšas parādīt kādas pret avantūristi uzskatītas, bet būtībā skaidras sievietes likteņa tragismu un meklēt tā cēloņus sava laika sabiedrības rupjajās, ciniskajās attieksmēs.

Aizstāvēdama savas cilvēka tiesības, viņa izdara slepkavību un nonāk uz apsūdzēto sola. Luga vērtējama līdzīgi iepriekšējai. Galvenie iebildumi tie paši — tēlojums pārāk sabiezināts, pārāk daudz melodramatisku efektu. Ne vienu, ne otru no minētajiem A. Gulbja darbiem par traģēdiju uzskatīt nevar. Personāžu raksturojumā, konflikta un darbības veidojumā gan ir daži šā žanra elementi, bet kopnokaņā tās vairāk atbilst sadzīves drāmām vai melodrāmām. Abas lugas uzrakstītas prozā, pēc tradicionālajiem paraugiem, tajās samanāma autora vēlēšanās parādīt dzīvi tādu, kāda tā ir, un mudinājums tiekties pēc kāda augstāka ideāla. A. Gulbja «Kaspars un Biruta» un «Avantūriste» ietilpst to meklējumu daļā, no kuriem izaug latviešu reālistiskā traģēdija.

Romantisma tradīciju garā veidotas **J. Akuratera** piecēlienu traģēdijas «Kaupo» (uzrakstīta 1912, iespiesta 1922) un «Viesturs» (1921), kurās autors, izmantojot vēstures vielu — latviešu tautas brīvības cīņas pret vācu krustnešiem 13. gadsimtā —, patvarīgi rīkojas ar patiesajiem vēstures faktiem, pilnīgi pakļaudams tos savai idejiskajai iecerai — buržuāziskā nacionālisma propagandai. Pretēji tradicionālajam uzskatam J. Akuraters interpretē arī latviešu Indriķa hronikā minēto libiešu virsaiiti Kaupo, kas kopš Garlība Merķeļa radītās teikas «Vanems Imanta» (1802) mūsu literatūrā un tautas uztverē dzīvo kā zemiska nodevēja simbols. J. Akuraters meklē Kaupo tēlā traģiku un atrod viņa nodevībai psiholoģisku motivāciju varoņa nepārvaramā mīlestībā. Pats Kaupo iecerēts kā ilgu nemiera vadīts romantisks sapņotājs. Taču jāatzīst, ka savos sapņos viņš parādās bezgala sīks: viņa vienīgais ideāls — iegūt iemīļotās zemgaļu virsaiša Viestura meitas Agitas pretmilu. Bez tās varoņa dzīve šķiet neiespējama, tāpēc visa viņa darbība tiek pakļauta šā mērķa sasniegšanai. Kaupo paša subjektīvā skatījumā te paveras dziļa traģēdija, bet objektīvi viņu kā traģisku varoni uztvert nevaram. Ne tādēļ, ka uzskatītu mīlestību par cīņas necienīgu mērķi, bet

tādēļ, ka pati mīlestība Kaupo izpratnē ir sīka un viņš cīnās par to netīriem, zemiskiem līdzekļiem. Milas vārdā (patiesībā aizvainotas patmīlas rūgtumā atriebt gri-bēdams) Kaupo nodod savu tautu un aiziet pie vā-ciešiem, milas vārdā, ne paša sirdsapziņas mudināts, viņš pārņāk atpakaļ pie savējiem un zvēr tiem mūžīgu uzticību, taču izšķirošā cīņas momentā, iemīļoto sev iegūt gribēdams, ļauj iet bojā savam draugam, Agitas vīram Imantam, un līdz ar viņu latviešu un lībiešu karapulkiem. Tāpēc Kaupo nāve, kad viņš kā nodevējs visu, arī Agitas atstumts, no-duras, nerada līdzjutību, bet to uzņemam kā pelnītu at-maksu par viņa negodīgo rīcību. Antipātijas pret Kaupo rada arī viņa iekšējais glēvums, nevirīšķība, kas parādās lugā viscaur dažādās situācijās. Piemēram, trešajā cēlienā, kad Agita pārmetot viņam saka:

Ja vīrs dēļ sievas
Aizmirst zobenu,
Tad tas nav vīrs —

Kaupo atbild:

Ja vīrs dēļ sievas
Visu neaizmirst —
Tad nemīl viņš.⁴⁸

Tātad it kā īstas mīlas vārdā Kaupo attaisno glēvumu, no-devību.

Tragēdijās parasti sastopam citādu, daudz dziļāku un cildenāku mīlestības koncepciju. Šekspīra Otello nonāvē Dezdemonu, jo uzskata, ka viņa ir mīlestību aptraipījusi ar neuzticību un apvainojusi cilvēka cieņu. Raiņa Indulim mīla pret sievieti liek pārvērtēt visu dzīvi un vēl vairāk iemīlēt savus kūrus, pamodina ilgas pēc visu cilvēci aptverošas mīlas.

Turpretī Kaupo mīlestība uzbango zemiskākās kaislības, parāda viņa šauru jūtu pasauli, kurā viss ieslēgts perso-niskā «es» lokā. Tātad kā tragisku varoni, kam piemīt cil-denums vai potenciālas lielas spējas, kas apstākļu ietekmē

guvušas kroplu izpausmi jaunumā, Kaupo nevaram uzvert. Līdz ar to nav arī traģiskā konflikta un traģēdijas. «Kaupo» nav traģēdija arī formas ziņā. J. Akuraters te parādās vispirms kā lirikis, pie tam viņa lirika neapvienojas ar dramatisku spēku, kā tas ir Rainim. Liriskās ainas te izplūdušas, pašmērķīgas, palēnina darbības ritmu.

Kā dramaturģiski vāja luga, kurā nav spēcīga konflikta, «Kaupo» novērtēts jau divdesmito gadu kritikā. Piemēram, K. Egle raksta: «tas nav dramatisks darbs vārda tiešā un pilnīgā nozīmē, jo īstu un pāri visam citam stāvošu dramatisku elementu: tēraudcieta veidojuma, koncentrēta sarežģījuma un atrisinājuma, spilgti un spēcīgi detonētu lielu raksturu vai tipu viņā trūkst. To vislabāk apgaismo un raksturo lugas galvenā persona Kaupo. Viņš ir mīlētājs un pie tam zemsirdīgs un nelaimīgs mīlētājs...»⁴⁹

Vēl bargāk «Kaupo» kritizē A. Upīts, pārmezdam J. Akurateram vēstures izkropļošanu, Kaupo tēla interpretēšanu pretēji tautas izpratnei, Raiņa varoņu nemāksliniecisku atdarināšanu, pilnīgu dramatisma trūkumu.

Salīdzinājumā ar «Kaupo» traģēdija «Viesturs» stāv pakāpi augstāk. To vispirām kārtām nosaka traģiskā varoņa izvēle — autora interpretācijā Viestura tēls veidots kā gaiša, cildena personība, kas visu savu dzīvi atdod tautai. Viņā ir dziļa traģika. Viesturs redz, ka viņa pārvaldītā Zemgale ir kā grauds starp diviem dzirnu akmeņiem — starp Lietuvu un vācu ordeni. Baidīdamies no spēcīgākā pretnieka — leišiem, viņš noslēdz ieroču brālību ar vāciešiem, ar kuriem kopā karo pret leišiem un siro arī citos Latvijas novados jau divdesmit gadus. Ir pienācis brīdis, kad no vācu verdzības jūga ir brīva vairs tikai Zemgale. Būdamis tālredzīgs karavadonis, Viesturs jauž, ka arī tai draud briesmas, kurās pats jūtas līdzvainīgs. Šī vainas apziņa ir viņa traģikas avots.

Traģiskā pārdzīvojuma brīdī dzimst Viestura sapnis — apvienot visas latviešu ciltis kopējā cīņā pret iebrucējiem vāciešiem, sapnis par visas tautas brīvību. Šis sapnis saīs-

tīts ar otru Viestura vēlēšanos — redzēt par brīvās apvienotās tautas vadoni varonīgo, morāli skaidro māsas dēlu Egli, kura jaunā dzīvība vēl nepazīst nekāda nozieguma un vainas apziņas smaguma. Tāpēc Egļa nāve cīņā pret krustnešiem kļūst par Viestura iekšējās traģikas padziļinātāju, vēl vairāk saasina viņa naidu pret vācu iekarotājiem. Tā kļūst par saucieni cīņā, par aicinājumu apvienoties. Konfliktam samezglojoties, redzam, ka šis nodoms izjūk, jo bajārs Tautgodis, kas pats tīko kļūt par visas Zemgales valdnieku, sakūda citus virsaišus, ka Viesturs gribot viņus pārvērst par sev padevīgiem vergiem. Jāatzīst, ka šis moments, kam visai svarīga nozīme darbības pavērsienā, vāji argumentēts un nepārlicina: virsaiši pārāk ātri notic Tautgodim, kurš pretstatā Viesturam jau iepriekš parādīts nepievilcīgā gaismā. Tas ievērojami atslābina traģēdijas dramatisko spriegumu tieši pirms traģiskā lūzuma momenta, ko iezīmē Viestura apziņa, ka viņa ideja par latviešu cilšu apvienošanos Zemgales bajāriem ir sveša, nesaprotama, ka tās dēļ svešs un vientuļš ir kļuvis viņš pats. Bet smagāk nospiež doma, ka visas saskaldītās, nevienprātīgās latviešu ciltis, arī zemgaļi, nonāks vācu krustnešu jūgā. Tā ir varoņa traģiskā pārdzīvojuma kulminācija. Šai brīdī Viesturs mirst, savu nodomu neizpildījis, atstādams to kā uzdevumu nākošām paaudzēm.

Traģēdija «Viesturs» ir buržuāziskās Latvijas divdesmito gadu literatūrā likumsakarīga un raksturīga parādība. Tolaik latviešu dramaturģijā diezgan lielu vietu ieņēma tā sauktās vēsturiskās lugas, kurās tēlota latviešu tautas senatne, heroizēti un idealizēti dažādi bijuši un nebijuši virsaiši, tauta rādīta darbības fonā kā galvenajam varonim rezonējošs pūlis, lielākoties tās klātbūtne, lugu lasot, pamanāma tikai autora remarkās vai atsevišķos aprautos izsaucienos. Šīs lugas izrādot, liela uzmanība tika veltīta inscenējumam — krāšņām dekorācijām, senlaiku tērpiem, ieročiem, vairogiem, lielām ļaužu masām.

Vēsturiskuma reālistiskā izpratnē, t. i., skaudrās dzīves patiesības un attiecīgā laikmeta dažādu pārstāvju un to interešu sadursmju tēlojuma, šais lugās nav. Arī «Viesturs» nav vēsturiska traģēdija, kā to nosaucis autors, bet drīzāk fantāzija par vēstures tēmu, dramatisēta varoņteika, kurā valdošais ir liriskais elements.

Raksturojot šādas «vēsturiskas» lugas, A. Upīts trāpīgi saka: «Latviešu vēsturiskā drāma ir vēl jauna un neizveidota. Līdz šim pazīstamie dramatiskie darinājumi par mūsu senčiem un dažādiem. visai apšaubāmiem virsaišiem pa lielākaī daļai ir naivas fantāzijas, bez vēsturiska laikmeta kolorīta, bez kaut cik reāli izprastiem un attēlotiem cilvēkiem, un tāpēc arī bez mākslinieciskas nozīmības.»⁵⁰

«Viesturā» izpaužas arī cita tālaika pseidovēsturiskajām lugām raksturīga īpašība — spilgti izteikta nacionālistiska tendence. Tas arī saprotams, jo zināmā sabiedrības daļā buržuāziskās Latvijas tāpšanas periodā pēc darbiem ar šādu tendenci bija liels pieprasījums, un nacionālistiski noskaņotās aprindās tie guva dzīvu atbalsi. «Viesturs», kurā latviešu tautas apvienošanās ideja vienā valstī ietverta zināmas mākslinieciskās gaumes robežās (ko nevar teikt par daudziem citiem šās tendences darbiem latviešu literatūrā), savā laikā bija populāra luga.

Kā laikmeta likumsakarīga literāra parādība traģēdija «Viesturs» iekļaujas arī žanra vispārējā attīstības procesā. Te nav lielu, nezūdošu vērtību, dziļu filozofisku ideju, jaunas formas meklējumu. J. Akuratera «Viesturam» nevar pieiet ar to kritēriju, ar kādu vērtējam liela stila traģēdijas. Piemēram, salīdzinājumā ar Raiņa «Induli un Āriju», kurā tēlots tas pats trīspadsmitais gadsimts, «Viesturs» atsedz savu epigonisko raksturu (galvenais varonis vietām atgādina Induli miniatūrā), ideju šaurību un māksliniecisku nevarību kā konflikta, tā tēlu, situāciju utt. veidojumā.

Teiksmainā fantāzijas pasaulē aizved **A. Brigaderes** četr-

cēlienu tragēdija «Pastari» (1931). Pati autore stāsta, ka šīs lugas ierosinātājs avots esot bijusi kāda teika, ko bēr-nībā stāstījusi māte. A. Brigadere raksta: «Daudz viņa zi-nāja šo teiku. Bet par visām dziļāku, jo neizdzēšamu iespaidu atstāja stāstījums par slepkavu cilti, kas tik ilgi dzīvojusi — mūžu mūžos — priekā un laimē, līdz nākusi atmaksa.»⁵¹ Šo teiku rakstniece izmantojusi kā sižetisku ietvaru, kurā no ideālistiskās filozofijas pozīcijas mēģina risināt jautājumu par tautu un cilvēces attīstības likteņiem. Tās augšupeju A. Brigadere nesaredz vis sociālo spēku cīņā, bet morālā atdzimšanā, kas iegūstama ar sāpēm un ciešanām. «Cilvēkam (un cilvēcei), kas vairs neveidojas un neaug uz augšu, bet kāpj arvien dziļāk zemcilvēcībā, jāiet bojā un jādod vieta pilnvērtīgākas dzīves nesējam. Bet jaunas pasaules pamatos ir upuri un izlīdzināšanās.»⁵² saka autore rakstā «Kā radās «Pastari»».

Teiku lugas «Pastari» kompozicionālais veidojums ir tik īpatnējs, ka visai grūti to iekļaut kādā no dramaturģijas žanriem. Proti, tajā gan ir nojaušama konflikta klātbūtne, bet tā attīstību nevirza spēku un pretpēku cīņa, kā tas dramaturģijā parasts. Lugā nav arī centrālā varoņa vai par tādu uztveramas kolektīvas ļaužu kopas, ar kuru lasītājs vai skatītājs varētu dalīties pārdzīvojumos. Līdz ar to tra-gēdijā trūkst emocionalitātes, tā uztverama tiri intelektuāli. Galvenās darbības personas Radagaiss, Sauka, Svešnieks, Indra neatklājas dzīvā, psiholoģiski pamatotā darbībā, bet vairāk kā autores uzskatu ilustratori. Tā slepkavu cilts valdnieki Sauka un Radagaiss ir visa ļaunā ietvērēji, kas, savu dzīvi uz citu dzīves uzcēlušī, bauda to nebeidzamā liksmē, laimē un pārpilnībā, nepazīdami ne nelaimes, ne bēdu, ne citu pārdzīvojumu. Šo paradīzes mieru iztraucē Svešnieka ierašanās. Viņa funkcijas — atmodināt šo šķie-tami laimīgās zemes ļaužu iemidzināto sirdsapziņu, aicināt viņus uz atdzimšanu caur sāpēm. Šai tēlā spilgti izteikta lugas galvenā tendence, kas pauž Brigaderes reakcionā-rajā filozofijā smelto atziņu, ka sāpes ir pamats cilvēka un

visas sabiedrības pārveidošanai. Šī atziņa izvērsta lugas trešajā cēlienā:

RADAGAISS (izsmejoši):

Kas ir sāpes?

SVESNIEKS:

Pamats visam!

Meklē viņas. Atdod visu.

Labo dzīvi, draugus, laimi,

Paliec viens ar savu sirdi

Kā zemzemes dziļā adā,

Klusumā un baigā tumsā,

Klausies, kā tur laužas, elso

Stomīgs vārds, tavs modinātājs.

Klaudi tam. Tas tevi vadīs

Jaunā gaismā, kur tu visu

Simtkārt atgūsi.⁵³

Zināma tragika ietverta Indras, valdnieka Radagaisa meitas, tēlā, bet par tragisko varoni parastajā nozīmē viņu uzskatīt nevar. Svešnieka ierašanās, viņa vārds par sāpēm rada Indrā nojasmu par kādu citu, nepazītu dzīvi. Tādēļ Indra uzdrīkstas sacelties pret despotiskā tēva gribu, aizstāvēdama kādu jaunavu verdzeni. «Kas drīkst šē gribēt!» izsaucas saniknotais Radagaiss, jo Indras nelielais protests ir nedzirdēts notikums valstī, kurā

Radagaiss ir viens un vienīgs

Dievs un karals!

Viņa saule, viņa zeme.

Viņa gaiss un viņa jūra

Un pār visiem viņa griba!⁵⁴

Par sodu valdnieks atdod savu meitu kādam no karavīriem apsmiet. Tas ir notikums, no kura varētu sākt tālāku tragiskā konflikta risinājumu, kura centrā būtu Indra un viņas pārdzīvojumi. Brigadere to nedara. Autore parāda tikai pašus notikumus, kas seko kā sods, kā atmaksa par visiem Saukas un Radagaisa ļaunajiem darbiem. Šis sods jau iepriekš dievu nolemts. Zemī un ļaudis, kas dibinājuši savu laimi uz citu nelaiemes, aprij jūra. Dievi nolēmuši izglābties

tikai tiem, kas nav vainīgi. Tie ir no tālienes atnākušais Svešnieks un jaunava Asne, kuras māte bijusi no citas zemes atvesta verdzene. Jāiet bojā arī Indraī, jo viņa ir vainīga tāpēc, ka cēlusies no likteņa lāstam pakļautas valdnieku cilts. Sai vainas motivācijā jūtama bībeliskā atziņa par tēvu grēku izpirkšanu līdz trešajam un ceturtajam augumam.

Ceturtajā — pēdējā — cēlienā, kad risinās tikko minētie notikumi, centrā izvirzīta Indra, kurai iepriekšējā darbības attīstībā tik liela vieta nebija dota. Te arī beidzot Indra atklājas kā traģisks tēls. Viņā ir atraisījusies Svešnieka pamodinātā spēja just, pārdzīvot, Indra ir viņu iemīlējusi un grib kopā doties «prom uz citiem tāliem krastiem», lai sāktu tur jaunu dzīvi. Taču pēc pareģojuma tam nav lemts piepildīties. Izcinījusi sevī dziļu cīņu, Indra parāda Svešniekam un Asnei durvis, aiz kurām ir dzīvības slieksnis un laiva, kas spēj glābt tikai divus. Realizējot savu vainas izpirkšanas un izlīdzināšanas ideju, A. BrigADERE liek pašās beigās Indraī kļūt par varoni, kas, bojā ejot, atbrīvojas un atdzimst caur sāpēm. Indras nāvē ir traģisma elementi, tomēr tie nav tik spēcīgi, un nav iepriekšējā darbībā tā psiholoģiski dziļā rakstura tēlojuma, lai lugu uztvertu kā traģēdiju. Latviešu literatūrā un arī A. BrigADERES pašas daiļradē «Pastari», tāpat kā viņas pēdējā teiku luga «Karaliņa Jāna» (1932), neieņem to nozīmīgo vietu, ko populārās, iemīļotās bērnu lugas «Spridītis», «Maija un Paija», «Lolitas brīnumputns». Kādā no trīsdesmito gadu recenzijām par «Pastariem» teikts, ka A. BrigADERES tēlojumā ir daudz ornamentālu, rotājošu elementu, tādēļ šai žanrā viņa radījusi labākos paraugus, bet ornamentāli plastiskais tēlojums nespēj dot to spēcīgā pārdzīvojuma un dziļuma izjūtu, kas nepieciešama traģēdijai. Domāju, ka recenzenta uzskatam ir zināms pamats.

Divdesmito un trīsdesmito gadu mijā, kad fantastisks, nevēsturisks senatnes tēlojums latviešu dramaturģijā ir visai izplatīts, spilgti un reljefi izdalās A. Upīša vēsturiskās

tragēdijas, kas veidotas pēc stingriem reālistiskās mākslas principiem. Novatorisks žanra attīstībā ir rakstnieka dotais masu kā galvenā tragēdijas varoņa — «kolektīvās personības» tēlojums. A. Upīša tragēdija, tāpat kā Raiņa dramaturģija, izteic cilvēces progresīvāko spēku interese, ir mākslinieciski izteiksmīgas reālistiskas tragēdijas labs piemērs, tāpēc arī tās apskatam veltīta atsevišķa nodaļa.

No visām latviešu literatūrā pazīstamajām tragēdijām un lugām, kas domātas kā šā žanra darbi, visplašākā apjoma ziņā ir **A. Saulieša** piecos cēlienos (divdesmit septiņās ainās) sarakstītā tragēdija «**Kēniņš Zauls**» (1929). Pats autors savās piezīmēs raksta: «Tragēdija «**Kēniņš Zauls**» sava apmēra labad varbūt uzskatāma vairāk kā poēma par traģisku likteni un dzīvi nekā skatuves darbs. Kā skatuves darbam tai būtu jāatsakās no tēlojumiem, kas tā gaitas sevišķi neveicina, kaut arī tie varētu vest pie dzīves traģikas dziļākas izjūšanas un izprašanas.»⁵⁵ Autora dotajam žanra apzīmējumam «tragēdija» «**Kēniņš Zauls**» tiešām neatbilst. Te Saulietis parādās kā spilgti izteikts lirīkis, bet pilnīgi nespējīgs grodas dramatiskas kompozīcijas, asu konfliktu, spraigas dinamiskas darbības un situāciju veidošanā. Taču šai darbā neapšaubāmi ir atsegtas spēcīgas traģiskas personības dziļas kolīzijas, nesamierināmi iekšēji konflikti. «**Kēniņam Zaulam**» izvēlēts moto:

— — — — — Ak, brīži —

Kad lielāks nekā dzīvot, prieks ir mirt!⁵⁶

Šī traģiskā atziņa zemtekstā vijas cauri visai lugai, radot bezcerīgu, nomācošu iespaidu. Ja tragēdiju būtībā uztveram kā dzīves un cilvēka skaistuma apliecinātāju, ja tās varoņi parasti nepadodas nomācošajiem apstākļiem un viņu cīņa pret tiem kaut vai tālā nākotnē pēc varoņu nāves sola uzvaru kā algu par ciešanām, tad **kēniņš Zauls** visā notikumu gaitā tēlots kā dziļi nelaimīgs cilvēks, kas *pats sevi* nes sava traģiskā likteņa lāstu, no kura nav iespējams izvair-

rities nekādiem līdzekļiem. Tādēļ arī atziņa, ka labāk mirt nekā dzīvot.

Zaula tēlā līdz traģismam sakāpināta Saulieša varoņiem vispār raksturīgā disharmonija; nemiers ar sevi un pasauli. Turklāt «Kēniņa Zaulā» izpaužas arī saulietiskā tieksme tēlot labus un taisnīgus, bet nelaimīgus cilvēkus, kas izdara kādu ļaunumu aiz nejaušības un tādēļ tiek sodīti kā ētisko normu pārkāpēji. Pēc Saulieša uzskata, cilvēkam, kas ir labs jau pēc dabas, jābūt arī augstākai morālās atbildības sajūtai, un tāpēc no viņa tiek vairāk prasīts. Dziļāka arī šo krietno cilvēku vainas apziņas traģika. Te arī krietnā Zaula drūmā izmisuma cēlonis.

Traģēdijas «Kēniņš Zauls» sižeta pamatos ir Vecajā derībā atrodamā senebreju legenda par pirmo izraela kēniņu Zaulu, kam bija lemts ievadīt jaunu laiku šās tautas vēsturē tūlīt pēc soģu laikmeta. Tēlotie notikumi norisinājušies apmēram pirms 3000 gadiem. Pēdējam tautas soģim Zamuelam nav pa prātam paša rokas iesvaidītā jaunā kēniņa Zaula ricība, kas ir humānāka, nekā izraela vecais dievs to prasa. Zamuela un Zaula pretišķībās nobriest konflikts. Visdziļākā kolīzija Zaulā rodas tad, kad par savu nodzīvoto mūžu, kas aizritējis nemitīgā pienākuma pildīšanā pret tautu, viņš negūst gaidīto gandarījumu — Zamuels viņu nolād un tauta uzgavilē jaunajam kēniņam Dāvidam. Zauls kļūst skaudīgs un nežēlīgs, alkst atriekt, nonāvēt Dāvidu un tomēr nevar.

ZAULS:

Man viņu nokaut būs! .. Bet — vai to spētu? ..
Un redzot viņu guļam asinspaltī,
Vai sīds man justu prieku? .. Kā man žēl? ..
Nē, man nav žēl nekā .. un žēl man visa! ..
Ak dievs — cik sen jau mana gaisma dzīsa! ..⁵⁷

Zaulā nemitīgi cīnās pretejas jūtas — naidis un mīla. Nespēdams šo pretrunu sevī izlīdzināt vai paturēt un dzīvot,

viņš nonāvējas, jo vienīgā izeja no traģiskajām dvēseles mokām ir nāve.

Uz «Kēniņa Zaulā» tēloto notikumu un pretišķību pamata autors varēja izvērst asu un spilgtu traģisko konfliktu ar ļoti spēcīgām, emocionāli satricinošām psiholoģiskām raksturu atklāsmēm. Taču, kā jau minēju, Saulieša darbā tā nav. Ir gāri, izplūduši monologi un dialogi. Personu iekšējā cīņa izteikta vairāk tieši — viņu liriskajos pārstāstījumos un autora remarkās — nekā darbībā.

Arī trīsdesmito gadu kritikā, kur «Kēniņu Zaulu» pēc tā izdošanas grāmatā vai izrādes Nacionālajā teātrī recenzējuši A. Upīts, K. Freinbergs, J. Plaudis, T. Zeiferts, Līgotņu Jēkabs, A. Kēniņš u. c., diezgan vienprātīgs ir atzinums, ka šis darbs dramaturģiskā ziņā ir vājš un nav vērtējams kā traģēdija, bet drīzāk gan kā poēma, kas saista ar savu dziļo problemātiku.

Kā redzējām, neviens no šai nodaļā apskatītajiem rakstniekiem ne ideju bagātības, ne mākslinieciskās meistarības ziņā neaizsniedz tās virsotnes, kādā latviešu traģēdiju ceļ Rainis un A. Upīts. Dažādu autoru par traģēdijām iecerētajās lugās atkarībā no rakstnieka pasaules uzskata ir dažāda traģiskā koncepcija, atšķirīgas pašas risinātās problēmas. A. Brigadere, A. Gulbis, J. Akuraters, A. Saulietis saredz dzīvē katrs savus konfliktus, katram no viņiem ir sava traģiskā izjūta. Bet visiem minētajiem autoriem kopīgs ir tas, ka neviens nav spējis savu traģiskā koncepciju realizēt tādā dramatiskā formā, kas pilnīgi atbilstu traģēdijas žanra specifikai. Neviens nav arī mēģinājis ienest ko jaunu paša žanra dabā, visi turējušies pie veciem tradicionāliem paraugiem. Bet māksla, kā zināms, atdarināšanu necieš, jo tā noved amatnieciskumā. Literatūras un mākslas darbs, kurā nejūt tā autora personības jaunrades daļu, patiesībā neeksistē kā īsta māksla.

Ar jauniem žanriskiem meklējumiem no iepriekš minētajiem darbiem atšķiras **M. Ziverta** traģēdija «Vara» (1944). M. Ziverts uzskata, ka katra luga tiek rakstīta t. s. lielā

skata dēļ, kam nav jābūt lielam apjoma ziņā, bet jāizceļas kā dramaturģiski centrālajai virsotnei. Ainas pirms liela skata vajadzīgas kā tā sagatavotājas, pēc tā — kā dramaturģiskās konsekvences risinātājas. Tāpēc šīm ainām jābūt maksimāli koncentrētām, ko jau nosaka arī pati dramaturģijas, īpaši traģēdijas žanra daba. Traģēdijas monumentālā celtne jāveido lielās, ekspresīvās līnijās, tajā nedrīkst būt nekādu ornamentālu zīmējumu — sīku jūtu, ikdienas pārdzīvojuma tēlojuma. Pēc M. Ziverta domām, arī pašu traģēdijas varoni nedrīkst izzīmēt visos sīkumos, jo tad tas kļūst gan it kā spilgtāks, bet zaudē savas lieluma dimensijas.

Traģēdijā «Vara» M. Ziverts mēģina realizēt jaunus drāmas kompozīcijas principus, uzskatīdams, ka klasiskās drāmas teorijas vispārīgā shēma ir nodarījusi lielu ļaunumu — nonivelējusi daudzu rakstnieku talanta īpatnības, ļaudama attīstīties tikai tam, kas saskan ar tradicionālo formu. Viņš meklē tādu drāmas uzbūves paņēmieni, ko noteiktu nevis vispārpieņemtais šablons, bet kas izrietētu no paša dramatiskā žanra būtības. M. Zivertam liekas nepareizi, ka darbības kāpinājumam pēc klasiskā parauga ierādīts tikai viens posms, kamēr istam dramatiskam darbam patiesībā jābūt vienam vienīgam kāpinājumam no sākuma līdz pat beigām. To prasa skatītāja psiholoģija, viņa uztveres spējas, kas pamazām notrulinās. Tāpēc visi lugas elementi jāsakārto noteiktā intensitātes pakāpenībā tā, lai interesantākais, efektīgākais neaizsteigtos priekšā mazāk saistošajam.

Uzskatīdams, ka lugas galamērķis ir skatītājs un tā prasības, M. Ziverts secina, ka publikas uztveres spējam vispiemērotākā ideālforma būtu nepārtraukts viencēliens ar nepārtrauktu darbības līniju un nepārtrauktu kāpinājumu. Ja luga nav pārāk gara un uzmanība neatslābst, tā izradāma bez pārtraukuma, bet, ja skatītāja uztverei vajadzīga atpūta, starpbrīdi var ierīkot jebkurā vietā. Viela, kas ierosinājusi traģēdiju «Vara»,

šķitusi ļoti pateicīga, lai šo nodomu reiz realizētu. Ierosmes avots «Varai» bijuši daži notikumi no leišu karaļa Mindauga dzīves. Pēc karalienes nāves Mindaugs tūlīt apprecējis viņas māsu, kas bijusi sieva Daumantam — vienam no varenākajiem leišu novadu kungiem. Daumants — līdzšinējais karaļa nodomu atbalstītājs — tad pārgājis viņa ienaidnieku pusē un Mindaugs līdz ar dēliem nonāvēts.

«Varas» autoru interesējuši gan paši dramatisma piesātinātie fakti, gan varas un cilvēciskās laimes problēma, kuras risinājumam ļoti pateicīga ir Mindauga personība. Tragēdijā ietverta ideja, ka varas nesējs nav savas varas kungs, bet vara valda pār viņu un nosaka viņa rīcību, nedodot laimi, gandarījumu. «Kam ir vara, tas citādi nevar,» Mindaugs vairākkārt saka. Vara liek viņam būt nežēlīgam pret citiem, bet vēl vairāk pašam pret sevi. Tāpēc Mindaugs ir dziļi tragiska, sarežģīta personība. Viņa darbībā neizpaužas tas gaišais cildenums, kas raksturo Raiņa, A. Upīša traģiskos varoņus. Gluži otrādi — Mindaugs šķiet valdonīgs, asinskārs zvērs, kas samīn visu, ko sastop ceļā. Par varu cīnoties, viņš ir nonāvējis savus brāļus un nogalinās katru, kurā nojautīs pretinieku. Un tomēr tragēdijā «Vara» Mindaugs tēlots kā traģisks varonis, upuris, kas izraisa līdzjutību. Sai tēlā tiek atklātas tādas īpašības, kas parāda viņu pārāku, iekšēji cēlāku par saviem pretiniekiem.

Sekojošā pašā izvirzītajiem principiēm, autors neatklāj savu varoni uzreiz, bet sākumā rāda viņu kā viltīgu, varaskāru briesmoni, kas visur izraisa tikai naidu. Mindauga cilvēciskums, viņa traģisms kļūst redzams t. s. lielajā centrālajā skatā kā ass kontrasts viņa iepriekšējai asiņainajai rīcībai. Šis kontrasta tēlojums traģisko izjūtu skatītājā vēl pastiprina un izraisa spēcīgu emocionālo pārdzīvojumu. Visa aina veidota kā plašs Mindauga monologs, kurā viņš līdz galam atkailina savu dvēseli visu mūžu mīletajai Martei, kuru uzskata par savu vienīgo draugu, par atbalstu — cilvēciska siltuma un spēka devēju. Mindaugs ir centies pēc varas un vadījis savu dzīvi pēc tās noteiktajām

pavēlēm tikai tādēļ, ka gribējis labu savai tautai, ka ir cilvēkus mīlējis. Bet šī mīlestība, kas bieži nav varējusi izpausties citādi kā nežēlības formā, kā nežēlība tiek arī uzverta, un — pretmīlas nav. Ir bailes, ir naids, ir vientulība. Par visiem varenāks, par visiem vientuļāks, citu dēļ atsacījies no mīlotās sievietes, aptraipījies brāļu asinīm, dēla lāstu apkrauts — tāds ir Mindaugs. Viņā atklājas liela, sarežģīta personība, kas v a r ē j a dzīvot pavisam citu dzīvi, ja to nebūtu izkropļojusi vara. Bet «kam ir vara, tas citādi nevar», un visam cilvēciskajam Mindaugā jāiet bojā. Kur vēl satricinošāka traģika, kur dziļāks līdzjutības avots?

Taču šī varoņa pašatklāsme nav traģēdijas kulminācija. Sekojot paša teorētiskajiem principiem, autors liek nākamajiem notikumiem sekot arvien pieaugošā dramatiskā kāpinājumā. Mindaugs, kas visu mūžu ir Marti mīlējis un beidzot domā atradis viņā draugu un atbalstu, šai brīdī saņem vēl vienu spēcīgu, negaidītu sitienu — arī Martes drēbēs ir paslēpts duncis... Traģiskā kolīzija Mindaugā pastiprinās. Spējā dusmu uzliesmojumā Mindaugs paceļ dunci pret Marti, bet sastapis viņas lepno, neatkarīgo skatienu, nevarīgi nolaiž rokas un dunci salauž.

Pirmo reizi Mindaugs rīkojas tā, kā vara neatļautu, pirmo reizi viņam pietrūkst spēka sapslīt to, kas stājas viņam pretī. Mindaugs saka Martei:

Laikam biju tevi vairāk iemīlējis nekā karalim atļauts... [...] Ja dievi grib, ka man vienam ar visiem jātiek galā, tad viņi dos man arī spēku. Es palikšu vecs vilkacis arī turpmāk. Plosīšu cilvēkus arī turpmāk.. jo es viņus tik ļoti mīlu. Un viņi nīdīs mani manas nežēlīgās mīlestības dēļ.. Aizmirsti veco vilkaci, tāpat kā viņš aizmirsīs to, ka reiz gribējis būt laimīgs..⁵⁸

Sai brīdī Mindauga iekšējā traģika sasniegusi augstāko pakāpi — satriektas pēdējās cerības. Nākamie notikumi seko kā dabisks atrisinājums iepriekšējam, taču bez at-

slābuma. Mindauga un viņa dēlu nogalināšana, tad novada kungu savstarpējās slepkavības, tatāru iebrukums, Martes pašnāvība Mindaugam aizdegtajā sārtā — tas viss tēlots ļoti dinamiski, sasprindzinātā, pieaugošā iekšējā ritmā, lakoniski zīmētās dramatiskās ainās.

Tragēdijas «Vara» izskaņa pauž domu, ka tikai patiesi spēcīga personība ir spējusi noturēt varu lietuviešu zemē, jo pēc Mindauga nāves sākas jucekļis, kurā tās pašas varas dēļ kauj un slepkavo visi. Mindauga laikā visiem bija jābistas no viena, tagad visiem ir jābistas no ikvienu.

Lugas atrisinājumā tātad atklājas, ka Mindauga cīņa par varu, kuras dēļ viņš izpostījis savu mūžu, patiesībā ir bijusi veltīga — viņa ideja par vienotu Lietuvu iet bojā. M. Živerta tragēdijas «Vara» izskaņa — pretēji daudzu klasisko tragēdiju tradīcijai — ir dziļi pesimistiska, jo tajā nav galvenā varoņa darba nemirstības apliecinājuma. Tā parāda, ka varas problēma vienam cilvēkam, kaut arī izcilai, spēcīgai personībai, būtībā nekādā veidā nav atrisināma.

Tieši šādā aspektā varas tragēdijas problēma vēl vairāk paplašināta un padziļināta Mindauga tēlā lietuviešu padomju rakstnieka Justina Marcinkeviča tragēdijā «Mindaugs» (1968). Kaut arī pats autors «Mindaugam» devis žanrisko apzīmējumu «drāma-poēma divās daļās», to varam uzskatīt par vienu no visistākajām tragēdijām padomju literatūrā, jo dramatiskais moments, līdz maksimālaj robežai saasināta traģiska cīņa tajā ir pārsvarā. J. Marcinkeviča «Mindaugam» ir spilgti izteikts filozofisks raksturs, tāpēc šķiet, ka vispiemērotākais apzīmējums te būtu «filozofiska tragēdija». Autors šo darbu iecerējis kā triloģiju, no kuras pagaidām uzrakstītas divas pirmās daļas «Mindaugs» un «Katedrāle», kas satura un formas ziņā ir tik kompakta, ka uztveramas kā atsevišķas lugas.

J. Marcinkeviča «Mindaugu» padomju literatūras un teātra kritika ir novērtējusi kā izcilu sasniegumu un apskatījusi rūpīgā, izvērstā problēmu analīzē,⁵⁹ tāpēc savā darbā

aplūkošu to tikai salīdzinošā aspektā ar šīs tēmas risinājumu latviešu literatūrā, resp., ar M. Zīverta «Varu», pie tam skarot vienīgi pašu galveno jautājumu par Mindauga traģiskas būtību.

Ja M. Zīverta Mindaugā vairāk atklāts tieši viņa rīcības rezultāts, traģiskās sekas, ko izraisījusi cīņa varas dēļ, reizē parādot arī varoņa darbības motīvus, tad J. Marcinkevičs tiecas iedziļināties pašā varas problēmas būtībā un vērtē Mindauga rīcību no ētikas un filozofijas pozīcijām. Par galveno izvirzās jautājums — kāpēc Mindaugs piedzīvo katastrofu, kāpēc tik rūpīgi celtā, no drumslām kopā līpinātā Lietuva, kurai viņš atdevis

----- prātu, sirdi,
Ij visu savu milu, prieku, sapņus,
Ij laimes ilgas...⁶⁰

salūst un sabirst smalkos gabaliņos. Lai uz to skaidrāk atbildētu un problēma gūtu lielāku vispārinājuma spēku, J. Marcinkevičs ievēd traģēdijā simbolisko vecā podnieka tēlu. Dialogos starp Mindaugu un Veco atklājas senās Lietuvas valdnieka Mindauga «nolādētās laimes» — varas izmocītā dvēsele, kuru urda nemiers, ka viņa veidotā Lietuva ir kā kropls pods, kas neskan. Kāpēc neskan? Kāpēc varas dotā laime tik nepilnīga, kāpēc varas būtība ir tikai «nekas»?

Es tevi rokās turu — skaidri redzu,
Ka esi tu Ne k a s! Ne k a s tu esi!
Un es Ne k a s, kurš tevi rokas turu.⁶¹

Kāpēc no viņa pāri palicis Nekas — asiņainais valdnieks, kur zudis cilvēks? Kāpēc mūža smagais darbs izrādījies vēltīgs, kāpēc tam nav nākotnes? Kur jēga dzīvot? Mindaugs saka:

Es — laimīgs? Jā, es laikam mazliet laimīgs,
Bet tālāk raugos nu un nesaredzu,
Kāds liktens Lietuvai būs nākamībā.

Tur neko neredzu. Vien aklu tumsu.
Varbūt tur nepaliks ne sikas zīmes
No visa tā, ko es tik smagi cēlu.
Bet kam tad smagums mans un manas mokas?
Kālabad esmu tad un kālab biju?⁶²

Rainis traģēdijā «Indulis un Ārija» pretstatā Induļa garīgajam lielumam tēlo Mintautu kā primitīvu rupjas varas iemiesotāju «lielo lāci — tautu minēju», kas, varas traģiku pats neapjauzdams, savu rīcību attaisno ar frāzi «kas liels, tas asiņains»; M. Ziverta Mindaugs saprot, ka nav laimīgs, bet savas idejas dēļ upurē visu, jo «kam ir vara, tas citādi nevar»; J. Marcinkeviča varonī akcentēts intelektuālais, analizējošais moments — Mindaugs savu stāvokli apzinās ļoti skaidri, tāpēc viņa traģika vēl jo dziļāka. Bet to, ko nezina Mindaugs pats, pasaka Vecais podnieks, atkailina līdz galam nežēlīgo patiesību, ka valdnieka-cilvēka rokas, kas dotas radošam darbam, ir slikti veikušas savu uzdevumu. Lietuva, ko viņš veidojis no nedzīvas māla pikas — no iekārotām, pakļautām ciltīm —, pa gabaliņam kopā lipinādams, nevar skanēt. Ja grib radīt labu darbu, radīt mūžībai, tad tas ir veidojams no vienas veselas māla pikas — no vienotām tautas ilgām un kopā ar tautu. Mindauga doma — vienam uzcelt tēvzemi Lietuvu stipru, mūžīgu — ir nereāla un nedzīva.

J. Marcinkeviča «Mindaugs» ir īsti mūsdienīga filozofiska traģēdija, kas traģiskā konflikta risinājumā pauž dziļi demokrātisku un filozofisku atziņu, ka varas problēma ir atrisināma tikai kopā ar tautu, vēl vairāk — jaunam, pilnīgākam cilvēkam dzimstot, tā būs jārisina un jāizšķir visai cilvēcei. Tādējādi var teikt, ka šī sarežģītā problēma, kas pasaules literatūrā visspēcīgāk izskanējusi V. Šekspīra darbos un no latviešu rakstniekiem visvairāk ieinteresējusi dramaturgu M. Zivertu, guvusi spilgtu, savdabīgu izpausmi padomju dramaturģijā — lietuviešu rakstnieka J. Marcinkeviča daiļradē.

Tragēdijas žanra veidošanās latviešu dramaturģijā vēlreiz apliecina domu, ka literatūras attīstības dzīvajā procesā blakus darbiem ar paliekamu nozīmi arvien rodas sacerējumi ar vienas dienas aktualitāti, kas laika pārbaudi neiztur un pamazām tiek aizmirsti, rodas arī tādi, kas idejiskā un mākslinieciskā ziņā ir tik vāji, ka nespēj ieinteresēt pat sava laika sabiedrību un gūt tajā pozitīvu novērtējumu. To diletantiskā daba atklājas tūlīt. Šis literatūras vispārīgais likums jo skaidri saredzams grūtajā tragēdijas žanrā, kurā latviešu literatūra ar Raiņa un A. Upīša mākslinieciski spilgtajām, savdabīgajām personībām parādījusi savu spēku un lielumu, bet vairāku citu rakstnieku mēģinājumos radīt tragēdijas nesaudzīgi atklājusi idejisku tukšumu un māksliniecisku nevarību.

Jāpiebilst, ka visas latviešu dramaturģijas kvantitatīvi diezgan bagātajā pūrā tragēdiju, kā arī šajā žanrā iecerētu, bet neizdevušos darbu ir samērā maz. Ja drāmas un komēdijas attīstībā vērojama zināma nepārtrauktība, kurā spilgtāki posmi mijas ar pelēcīgākiem, tad lugas, kas iecerētas kā tragēdijas, parādās ar lielākiem starplaikiem.

RAIŅA TRAGĒDIJAS

Runājot par pasaules dramaturģijas klasiku, par tās ne-zūdošajām, mūžīgajām vērtībām, parasti minam tos autorus, kas devuši literatūrai kaut ko savu, spilgti vienreizīgu. Tā ir bijusi lieluma mēraukla Eshilam, Sofoklam, Šekspīram, Ibsenam, Gētem, Puškinam, Čehovam un daudziem citiem pasaules izcilākajiem dramaturģiem, kuriem pievienojas arī latviešu Tautas dzejnieks Rainis.

Raiņa lielumu dramaturģijā saistām tieši ar tragēdiju — dzejniekam vistuvāko žanru, kurā visspilgtāk izpaudies viņa mākslinieka personības vienreizīgums un spēks. Arī tēma par tragēdijas žanru latviešu literatūrā vispirmānī kārtām saistāma ar Raini, jo patiesībā tikai ar viņa lugām latviešu dramaturģijā tiek radīta īsta liela stila tragēdija, kas var līdzināties citiem šā žanra darbiem pasaules literatūrā un kam piemīt tragēdijai būtiskas īpašības — atmosfēra, kurā valda lielu ideju plašums, filozofiski vispārinājumi, līdz galējai robežai novesti dziļi traģiski konflikti un maksimāli sasprindzināta pretpēku cīņa, darbojas savā mērķtiecībā aktīvs un morālajā cildenumā konsekvents traģiskais varonis, kura rakstura attīstības loģika — slēptā nepieciešamība — neizbēgami noved viņu pie katastrofas, traģiskas bojā ejas. Tā kā šādas iezīmes kā vienotājs mo-

tīvs vijas cauri gandrīz visai Raiņa dramaturģijai, atskaitot bērnu lugas un komēdiju «Pusideālists», un robežas starp drāmu un traģēdiju te ir visai relatīvas, šai darbā būs runa arī par traģēdijas elementiem drāmā.

Pats Rainis par traģēdijām ir nosaucis šādas lugas:

- «Indulis un Ārija» — jaunības traģēdija;
- «Jāzepe un viņa brāļi» — traģēdija;
- «Ilja Muromietis» — krievu traģēdija;
- «Mīla stiprāka par nāvi» — Turaidas Maijas traģēdija;
- «Imants» — latviešu traģēdija;
- «Kurbads» — traģēdija;
- «Kajs Grakhs» — traģēdija;
- «Steņka Razins» — traģēdija.

No šeit minētajām traģēdijām pabeigtas, kā zināms, ir pirmās četras, no pārējām uzrakstīti un publicēti tikai atsevišķi cēlieni vai fragmenti. Par to, kā šīs nepabeigtās lugas būtu tālāk veidojušās, zināmu, kaut arī nepilnīgu priekšstatu varam gūt no autora ieceru un radāmo domu uzmetumiem. Labi pazīdams klasisko dramaturģiju un tās žanra likumus, Rainis acīmredzot ir uzskatījis, ka šīs lugas atbilst traģēdijas specifikai un devis tām traģēdijas vārdu. Taču citādi ir ar apzīmējumu «drāma». Tas gan bieži sastopams autora iecerēs, bet nevienu no savām pilnīgi pabeigtajām lugām Rainis nav nosaucis par drāmu. Tā vietā figurē tādi žanra apzīmējumi kā «sena dziesma jaunās skaņās» — «Uguns un nakts», «tautas dziesma» — «Pūt, vējiņi!», «panāksnieku dziesma» — «Krauklītis», «sērdiņu dziesma» — «Daugava», «saulgriežu pasaka» — «Zelta zirgs», «velnu nakts» — «Spēlēju, dancoju», «vienas nakts sapnis» — «Rīgas ragana». Liekas, ka dzejnieks no žanriskā apzīmējuma «drāma» ir vairījies apzinīgi, saprazdams, ka šo lugu kopnoskaņa neatbilst īsti drāmas raksturam un tajās ir arī vairākas traģēdijām raksturīgas

iezīmes, taču pēc klasiskās literatūras tradīcijas tās neatbilst arī traģēdijai.

Rakstot lugas, Rainis arvien meklēja jaunas formas, kurās visspilgtāk izteiktos viņa darba ideja. Bieži vien, iecerī realizējot, nācās lauzt pastāvošās literārās normas, jo jaunā dzejas darba dzīvais organisms tajās nespēja iekļauties. Tā katras lugas veidojumā un kopnoskaņā radās kaut kas tik specifiski vienreizīgs un savs, ka precīzu žanra apzīmējumu tai tik viegli nebūtu atrast. Rainis pēc tā arī necentās un deva tādus žanra apzīmējumus, kādu gan nav literatūras teorijas terminoloģijā, bet kas, pēc viņa domām, vislabāk izteica katras lugas raksturu. Tā, uz tautas dziesmu bāzes veidotās lugas tika nosauktas par dziesmām, bet «Spēlēju, dancoju», kuras darbība noris vienas nakts ietvaros, kad spēlmanītis Tots viens pats izcīna uzvaru pret veselu velnu baru ellē, nosaukta par velnu nakti un pēc pasaku motīviem uzrakstītā luga «Zelta zirgs» ir saulgriežu pasaka.

Jautājums par Raini kā jaunu ceļu meklētāju, novatoru dramaturģijā ir plašs un skar daudzās nopietnas problēmas. Pirmām kārtām tas saistās ar Raiņa pasaules uzskatu, ar viņa — proletariāta, tautas dzejnieka cīnītāja — pozīciju un izpratni par to, kādam jābūt šīs cīņas galamērķim. Ar Raini ne vien latviešu, bet visas pasaules dramaturģijā ienāca jauns saturs, jauns nākotnes cilvēks un nākotnes sabiedrības ideāls. Tēlojot nākotni kā visas cilvēces attīstības un cīņu rezultātu, Rainis saredz tajā brīvu visu tautu kopu valsti, kur, Spīdolas vārdiem runājot, — «ne zeme pret zemi tad karos, bet visas kopā pret tumsu». Šai nākotnes valstī, nākotnes sabiedrībā valdīs visu cilvēci aptveroša mila, brīva cilvēka radoša doma, augsti attīstīta prāta un jūtu kultūra, visdziļākais humānisms, kurā būs atdzīvojies Induļa «nelaika gars» un piepildījusies Jāzepa meklētā augstākā taisnība, kur «nebūs sienas vairs starp — es un cits, starp — taisnis, netaisnis, starp — būt un nebūt». Tik lielu, grandiozu ideālu, kas prasa ne vien kādas atse-

višķas tautas, bet visas cilvēces atbrīvošanu un katra sabiedrības indivīda pāraugšanu par vishumānāko un ētiski cildenāko būtni, citur līdz Rainim dramaturģijā nav. Tieši šī ideāla lielums, uz kuru jātiecas cilvēcei tās nemitīgajā attīstības gaitā, autora radīto varoņu lielums, kas atdzīvojas mākslinieciski tikpat monumentālā formā, ir tas spēks, kas izceļ Raini ne vien latviešu, bet visas pasaules izcilāko dramaturgu vidū kā savdabīgu, neatkārtojamu mākslinieka personību.

*RAIŅA UZSKATI PAR DRĀMU UN MEKLEJUMI
JAUNAS DRĀMAS RADISĀNĀ*

Savu vietu dramaturģijā Rainis ir meklējis *apzināti*, tāpat kā apzināti ir veidojis visu daiļradi, uzskatīdams sevi par proletariāta dzejnieku un literāro darbu kā ieroci cīņā par jaunu sociālistisku kultūru, par jaunu dzīvi un jaunām cilvēku attiecībām. Vēstulē sakarā ar «Uguni un nakti», kas glabājas Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā (inv. nr. 17026), Rainis raksta: «Mana dzeja ir priekš proletariāta, un viņas uzdevums to stiprināt garā un jūtās uz lielo gaitu.» Līdzīga piezīme dienasgrāmatā 1912. gada 18. maijā (sk. *Rainis*. Literārais mantojums, II. R., 1961. 19. lpp.) attiecināta tieši uz dramaturga darbu: «... pareizi drāmu apspriež ne vien no mākslas stāvokļa, bet no kultūras stāvokļa. Tad arī pats dramatiķis ir reizē politiķis, tad es nemaz tik tālu neaizeju no savas politikas, bet mainu tikai līdzekļus un metodes.»

Uzskatīdams, ka mākslai jābūt ne vien cilvēka likteņgaitu — dažādu kaislību, cīņu un uzvaru — attēlotājai, bet galvenokārt dzīves pārveidotājai, Rainis sevišķi iedarbīgu pārveidotāju spēku saskata drāmā, atzīdams to par visaugstāko — par valdītāju mākslu. «Dzeja ir un paliek augstākā māksla, un drāma ir valdītāja» (dienasgrāmatā 1912. gada 30. maijā — Lit. mant., II, 26. lpp.).

Pēc Raiņa domām, drāmā ir sakoncentrēta visa dzīves izteiksme, tur tā izpaužas visspēcīgākā, visdaudzpusīgākā un visisākā veidā.

Raiņa meklējumi dramaturģijā balstīti uz pamatprincipu, ka *savu* vārdu literatūrā un mākslā var pateikt tikai tas, kas ir līdz pašiem pamatiem iepazīties ar visām nozīmīgākajām iepriekšējās kultūras bagātībām. Tāpēc tik analītiski dziļas, plašas un daudzpusīgas ir Raiņa klasiskās literatūras; īpaši dramaturģijas studijas, kas aizsāktas jau ģimnāzijas gados un turpinās visu mūžu. Par to, kādu vietu viņš ierādījis šīm studijām savā daiļrades procesā, lai liecina kaut vai šāds piemērs. 1913. gada 27. februārī, kad Rainis ir jau plaši pazīstams, tautas iemīļots un kritikas atzinīgi vērtēts lugu «Uguns un nakts», «Pusideālists», «Zelta zirgs», «Indulis un Ārija» autors un patlaban rit sekmīgs darbs pie «Pūt, vējiņi!» un «Jāzeps un viņa brāļi», viņa dienasgrāmatā ir piezīme, kas netiešā veidā pauž Rainim raksturīgo paškritisko attieksmi pret jau sasniegto un vēlēšanos radīt arvien ko jaunu, pilnīgāku, mācoties no citu autoru pieredzes: «Man ir jāuzraksta iespaidi par redzētām drāmām. Jālasa kā studijas drāmas un par lasītām arī jāuzraksta».¹

Ka Rainis ir izmantojis lasītās drāmas kā studijas savam literārajam darbam, par to stāsta viņa daudzās analītiskās piezīmes pie tām lugu, kas atrodas dzejnieka atstātajā personiskajā bibliotēkā, par to runā Raiņa izteiktās atziņas viņa dienasgrāmatā, vēstulēs, laikrakstu izgriezumos, kur analizēta kāda autora daiļrade, to pauž arī dzejnieka sastādītie dramatisko darbu saraksti, kuros dota zināma šo darbu klasifikācija, norādot uz pašām izcilākajām drāmām pasaules klasikā, kādas, pēc Raiņa vērtējuma, ir gandrīz visas Šekspīra traģēdijas. Beidzot — un galvenokārt — pati Raiņa daiļrade ir visspilgtākais liecinieks, ka tā ir izaugusi visciešākajā tuvībā ar pasaules dramaturģijas klasiku un uzņēmusi sevī tās labākās tradīcijas. Taču kā katrs patiesi liels mākslinieks Rainis aug un veidojas arī viscie-

šākajā tuvībā ar *savu laiku*, viņš ir sava laikmeta acis, ausis, sirdsbalss un spogulis, tāpēc nespēj un arī negrib rakstīt tā, kā *citā laikmetā* rakstīja antīkie autori, Sekspīrs, Bairons, Gēte vai Puškins.

Tā, piemēram, Rainim nebija pieņemams tas veids, kā rakstīja Ibsens. 1912. gada piezīmēs Rainis Ibsena varoņus nosauc par neirastēniķiem večiem un rezonieriem. Tikai šādu neirastēniķu un rezonieru mutē Ibsena idejas gūstot ticamību. Vēl kādā citā piezīmē 1912. gada 16. aprīlī Rainis raksta: «Ibsens pūlējās iekarot mūsu laikus priekš lielu ideju dramatiskas tēlošanas, bet bez sekmēm. Idejas tēlotas «Zolnesā», «Brandā», «Borkmanī», bet nespēja kāpt tornī, dzīve alpos [trauksmē], gaidīšana uz bankas direktora vietu — nau traģiskas, bet smieklīgas. Tā ir vislaunākā konvencija, ka nesmejas par tornī kāpšanu kā varoņa darbu. Ibsens bij stiprs talants, bet nepietiekoši izglītoti...»²

Tā rakstīja Rainis 1912. gadā. Laika gaitā viņa attiecības pret izcilo norvēģu dramaturgu izkristalizējās, un 1928. gadā 12. augusta piezīmē Rainis pilnīgi skaidri pasaka, kas ir tas jaunais, ko viņš salīdzinājumā ar Ibsenu grib panākt: «Ibsens visu pamato uz patiesību, taisnību attiecībās. Man jaunais, ko grib prozas lugas teikt, ir aktīvi pārvērst veco pasauli, radīt jaunu morāli, ticību, cilvēku kopību. Ibsena patiesība nebija ielikama vecā kapitālistiskajā sabiedrībā. To minēt manās lugās!»³

Jau ar pirmajiem dramatiskajiem darbiem Rainis meklē jaunus ceļus, meklē savu stilu — tādu, kas vislabāk spētu izteikt viņa drāmu revolucionāro saturu, ideju par dzīves un cilvēka pārveidošanas nepieciešamību, filozofisko domu par cilvēces attīstību augšupejošos lokos.

Šais meklējumos viņš tiecas pēc izteiksmes monumentālītātes, kas spētu atbalsot proletariāta gigantisko cīņu un uzvaru gājienu, tiecas pēc patiesa dzīves attēlojuma, kas reizē būtu piepildīts ar diženu romantisku patosu, ar revolucionāru trauksmi, poētisku apgarotību. Formas

jautājums, Raiņa vārdiem runājot, viņam «kļūst par satura jautājumu». Līdzšinējie reālisma tēlošanas paņēmieni viņa ciņā saucējai dramaturģijai neder. Neder arī vecais — pārāk puķainais, raibais un patētiskais romantisms, jo Rainis tiecas uz vienkāršību, lielumu, skaidrību un emocionalitāti. Jāatrod gluži jauns — kā saturam, tā savam mākslinieciskajam temperamentam, savai īpatnībai atbilstošs tēlošanas veids. Kāds būtu tā nosaukums, Rainim nav svarīgi, gluži otrādi — viņš krasi nostājas pret spilgtas mākslinieka individualitātes iežņaugšanu kaut kādos metodes vai virziena rāmjos. Šai sakarā jāmin Raiņa piezīme dienasgrāmatā 1912. gada 5. maijā, kurā viņš starp citu raksta: «Es esot impresionists [...] Nē, es esmu mākslinieks un kā tāds neesmu iespiežams nevienā šablonā un virzienā. Virzieni vajadzīgi tikai diletantiem. Pēc tehniskiem paņēmieniem nevar iedalīt māksliniekus. Mākslinieks lieto visus paņēmienus, piemērojoties katrai vielai un savam temperamentam [...] Tehniski virzieni ir radīti no māksliniekiem, kuriem diletanti un vēl neattīstīti mākslinieki dara pakal, izlietojot jau gatavas metodes. Bet nekādā ziņā metodes netop radītas no masas, tikai izlietotas. Un pie šīm metodēm tad tā pati masa un tie paši diletanti grib piesiet mākslinieku pašu un citus patstāvīgus māksliniekus. Te ir virzienu neļēdžība. Arī piespiesto metodi mākslinieks, piemērotai vielai lietodams, tomēr grozīs pēc sevis. Tikai neīstus talantus aprij metodes»⁴ (pasv. mans. — Dz. V.).

Sis atziņums, ka galvenais ir mākslinieka talanta lielums, nevis metode vai virziens, kādā iekļaujam viņa darbus, Raiņa uzskatos nav nejaušs, bet ir dzejnieka stingras, principiālas nostājas izteicējs, kā to norāda līdzīga rakstura piezīmes arī citur, piemēram, 1912. gada 4. maijā viņa dienasgrāmatā teikts: «Kritika un vēsture runā tik par virzieniem, lai tie būtu cik sekli . . . Bet Ģēte liels ne romantisma dēļ, bet savas spējas dēļ. Virziena dēļ nevar uzcelt diletantu. Ģēnijs pats dod virzienu . . .»⁵ Izmantojot šī citāta ter-

minologiju, varam teikt, ka pats savu virzienu drāmā dod arī Rainis. Tā, meklējumos viņš daudz uzmanības veltī drāmas teorijas jautājumiem, pēti antikās traģēdijas autorus Sofoklu, Eshilu, franču 17. gadsimta dramaturģus Rasinu, Korneju, ar sevišķu rūpību iedziļinās Šekspīra un Sillera dramatiskā rakstības veida izpētē un salīdzināšanā. Tā Rainim par drāmu un dramaturģiem rodas ļoti daudz piezīmju — gan faktu konstatējumu, gan savu secinājumu, atziņu. Šajās studijās Rainis gūst daiļrades darbam svarīgu, nepieciešamu atziņu, ka, savu drāmas stilu veidojot, vajag radoši izmantot iepriekšējo pieredzi, vajag, kā teikts dzejnieka dienasgrāmatā, «ņemt no katra, kas viņam labākais un kas ar mani saietas».⁶ Tā, paraugu izteiksmes monumentalitātei un vienkāršībai Rainis saskatījis senajā grieķu traģēdijā, domas koncentrētībai — franču klasiķu Korneja un it īpaši Rasina stingri izturētajā, pēc visiem likumiem veidotajā lugu kompozīcijā. Par vislielāko skolotāju un izcilāko dramaturģu viņš atzīst Šekspīru, no kura ģeniālajiem darbiem var mācīties gan spraigu, dzirkstošu, asu un mērķtiecīgu dialogu, gan dzīvu, pilnasinīgu un spēcīgu raksturu veidošanu, gan prasmi drāmas ietvaros gleznot plašas laikmeta un sadzīves ainas, ko citi dramaturģi parasti nespēj. Tomēr, atzīdams Šekspīra lielumu, Rainis meklē pats savu lielumu un ģeniālo angli nosauc par «pārvaramo pretinieku». Rainim kā rakstniekam, kas ļoti cieši saistīts ar proletariāta atbrīvošanās cīņām un visu daiļradi uzskata par šās cīņas ieroci, ar kuru jāaizstāv tās galvenās idejas un jāizšķir viskardinālākie, gadu tūkstošos neatrisinātie konflikti cilvēces vēsturē, šķiet, ka Šekspīra darbos nav ideju, ir tikai dziļas un patiesas cilvēku kaislības un ka konflikti te tiek risināti kā spēcīgu personību sadursme individuālā, ne sabiedriskā plāksnē: «Šekspīrs deva tikai faktus un notikumus, ne idejas. Arī Hamlets ir, pēc moderna uzskata, gluži tukšs no idejām, tikai domīgs raksturs. Tagadne dzīvo pārāk ar idejām, lai tās neizteiktu arī drāmā...»⁷ raksta Rainis 1913. gada 19. februārī.

Sai izteikumā gribu pasvītrot vārdus «pēc modernā uzskata», jo Rainis gan, liekas, nebūs gribējis apgalvot, ka Šekspīra darbos, kas dzīvo un dzīvos gadu simtiem un tūkstošiem ar savu dziļo humānismu, trūkst ideju vispār, bet gan tādu ideju, ko izvirzījusi tieši tautu atbrīvošanās cīņa.

Vēl citur Rainis izsaka domu, ka Šekspīrs gan tēlo cilvēku kaislības — mīlu, greizsirdību, atriebi, valdītāri, godkāri, baudkāri un šo kaislību pārņemtos indivīdus savstarpējā cīņā, bet neparāda gara cilvēku, kurā noritētu asa psiholoģiska cīņa pašam ar sevi. Šī kritiskā piezīme attiecībā uz Šekspīru gan, liekas, nav gluži precīza, taču svarīga tajā ir Raiņa akcentētā prasība pēc drāmas varoņa garīgās bagātības, pēc psiholoģiskās cīņas varoņa dvēselē kā galvenās dramatiskās darbības virzītājas.

Atzīdams, ka no Šekspīra var daudz mācīties dramatiskās meistarības ziņā, Rainis tomēr kritiski izsakās par viņa lugu kompozīciju. Šekspīra drāmām trūkstot koncentrācijas, tās esot izplūdušas, stils tajās esot gan bagāts, bet neorganizēts un bez sistēmas. Daudzas no šīm negatīvajām piezīmēm par Šekspīru ir neprecīzas, pārspīlētas, taču tās mums ir nozīmīgas tādēļ, ka vēl skaidrāk norāda to virzienu, kādā Rainis gājis savas jaunās drāmas meklējumos.

Svarīgs pieturas punkts šai meklējumu ceļā ir Sillers, kas atbilst Raiņa priekšstatam par modernu dramaturgu gan idejiskuma, gan lugu kompozicionālās izveides ziņā. Rainis atzīmē, ka ar Silleru sākoties lielā, modernā drāma ar kārtīgu uzbūvi pēc franču parauga. Taču, pēc Raiņa domām, Sillers pats kā dramaturgs savu īsto stilu, kas ietvertu kā idejas, tā liriku un emocionalitāti, vēl nav paspējis līdz galam izveidot. Viņš bijis ceļā uz šo stilu un vistuvāk tam esot nokļuvis lugā «Mesinas līgava». Dienasgrāmatā 1915. gada 22. jūnijā Rainis raksta: «Sillers nedzīvoja pietiekoši [ilgi], lai atrastu savu īsto stilu. Viņam bij pārkārt liels darbs jāveic: no franču un angļu drāmas jārada modernā drāma. Viņš bij jau uz istā ceļa «Braut von Mesina». Jo ne reālistiskā, ne romantiskā, ne vēsturiskā drāma

nau viņa stils, jo tur viņš *nevarēja ielikt liriku*, kura parādās «Räuberos», bet tad izzūd. Viņa drāmas top spilgtas, slīpēta sentenču valoda, *bet sausas, jo bez lirikas*. Tikai «Braut von Messina» *atrod liriku*, viņa — īpatnēja; tā pati, kas bij «Räuberos», tikai vēl pilnīgāka⁸ (pasv. mans. — Dz. V.).

Kā parāda minētais citāts, tad Raini Šillera traģēdijā «Mesinas līgava» saistījis galvenokārt tās lirisms, skaistā, emocionālā dzejas valoda, kuru Gētē savā laikā nosaucis par Šillera dzejas mākslas šedevru, par tās visaugstāko virsotni un vācu nacionālās valodas lepnumu. Lirika šai patiesībā vājajā, pēc mākslīgas shēmas konstruētajā, nedramatiskajā lugā, ar kuru Šillers gribējis radīt jauna tipa modernu traģēdiju pēc antīkās likteņa traģēdijas parauga, ir tik dziļa un pilnīga, ka tā ar savu krāšņo pārklāju aizsedz daudzas satura nepilnības un mākslinieciskās kļūmes. «Mesinas līgavas» dzejas pantu dzidrāis, spožais lirisms ir bijis arī tas spēks, kas savilņojis vācu sabiedrību, īpaši jaunatni, kad notikusi šīs traģēdijas pirmizrāde Veimāras teātrī. Savā visdziļākajā būtībā arvien būdams dzejnieks, kas vispilnīgāk un iedarbīgāk katru domu, katru filozofisku un sabiedriski nozīmīgu atziņu spēj izteikt dzejas formā, Rainis arī drāmā tiecas pēc pilnveidotas, emocionālas lirikas, pēc lirisma un dramatisma organiska apvienojuma. Šī prasība kļūst par vienu no svarīgākajiem pamatprincipiem, ko ievēro Rainis, savu jaunās drāmas stilu veidojot. Tāpēc ikvienā darbā viņš sevišķi saskata lirisko elementu, kā to liecina Raiņa dotais «Mesinas līgavas» vērtējums un arī citi piemēri. Tā, pēc dzejnieka pasvītrojumiem Raiņa personiskās bibliotēkas grāmatās — Eshila «Agamemnonā» un «Saistītajā Prometejā», kuras te atrodamas vācu valodā ar tulkotāju ievadiem — Eshila daiļrades apskatiem, redzams, ka Rainis ir ievērojis un atzīmējis visas tās vietas tekstā, kur runāts par Eshila spilgto dramatisko lirismu, ko senās grieķu traģēdijas autors ar vēl nebijušu spēku pratis iemiesot korī. Taču, pēc Raiņa domām, lirikai jaunajā, modernajā

drāmā nav jābūt izteiktai korī, kuram te paredzamas pavisam citas funkcijas nekā antikajā drāmā. Sajā ziņā interesantas piezīmes Rainis izteicis pie Šillera raksta «Par kora lomū tragēdijā» (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie), kas dots lugas «Mesinas līgava» ievadā. Rainis atzīst, ka korim jādarbojas drāmā nevis kā galveno personu darbības un izjūtu komentētājam vai darbības atbalstītājam fonam, bet gan jāklūst par pilntiesīgu darbojošos personu ar savām patstāvīgām darbības funkcijām, domām, jūtām. «Arī korim jābūt padotam drāmas pirmam likumam, darbībai, jābūt daļai darbībā, jādzīvo, jābūt motivētam. Tātad nau tiesnesis un skatītājs, bet līdzdalībnieks [...] Vajadzīga lirika drāmā, bet tai nau jābūt redzamai korī.»⁹ raksta Rainis un, šo domu tālāk izvēršot, atzīst, ka lirikai ir jāaužas cauri visai drāmai, nevis jāparādās kā atsevišķam kora izteiktam elementam, kā tas ir antikajā tragēdijā. Jaunajā drāmā, kādu tiecas radīt Rainis, jāpārveido arī kora forma. Korim jāklūst par visdemokrātiskāko uzskatu izteicēju, par plašu tautas masu ilgu un centienu paudēju. Raiņa tragēdijās kora forma, kas pilnīgi zaudējusi savu veco nozīmi, tādēļ netiek izmantota, bet kora vietu ieņemi tauta ar plašākām un vairāk diferencētām darbības funkcijām. «Koris ir tauta. Tauta jāieved drāmā kā darbone. Bet nau vajadzīga kora forma,» raksta Rainis jau pieminētajās piezīmēs tālāk. Tauta, pēc dzejnieka domām, te nav atsevišķa persona, bet tās griba, domas, jūtas tiek izteiktas daudzu personu, tautas pārstāvju runās, darbībā un atrodas mūžam nerimstošā kustībā, maiņā, attīstībā. «Tauta, masa domā indivīdos,»¹⁰ raksta Rainis 1917. gada 29. novembrī Šillera «Mesinas līgavas» titullapā. Tēlodams šo indivīdu, cilvēku ar visām viņa sarežģītājam, laikmeta izraisītājam pretrunām, ar iekšējam un ārējam cīņām, viņš kā dramaturgs grib «seno, naivo demokrātiju dot jaunā modernā veidā. Izvest atkal atklātībā, tautā un brālībā.»¹¹

Lirikai, par kuru Rainis daudz runā sakarā ar Šillera «Mesinas līgavu», uzskatidams dzejisku izteiksmi pantos

par savas drāmas neatņemamu sastāvdaļu, pēc viņa domām, organiski jāizaug no drāmas personāža raksturojuma, kas izteikts gan ārējā darbībā, bet vēl jo vairāk monologa un dialoga formā.

Raiņa traģēdijās monologs un dialogs nav statisks elements, kas komentē notiekošo un aptur dramatisko darbību, gluži otrādi, tie atspoguļo spraigu, dinamisku cīņu varoņu dvēselē, atklāj ne vien personāža emocionālo stāvokli, bet arī domas rašanos un veidošanos. Domas attīstības procesa tēlojums (ne autora doma kā gala rezultāts, ko izsaka darbojošās personas) Raiņa dramaturģijā ir raksturīga, īpatnēja parādība. Par specifiski savu, drāmā jaunu darba veidu, kā liecina piezīme dienasgrāmatā 1913. gada 17. janvārī, to uzskata pats dzejnieks. Domas attīstība notiek dialektisku pretrunu cīņā — iekšējā cīņā, tāpēc monologa forma kā šādas cīņas labākā izteicēja ir nepieciešama. Dienasgrāmatā 1912. gada 17. jūnijā Rainis par monologa lomu raksta: «Drāmā monologs pazaudējis vietu, kad tapis episks, tikai priekš stāvokļa atstāstīšanas. Bet viņš var iegūt no jauna vietu, kad top dramatisks, rāda domas augšanu, cīņu personā un apņemšanos uz darbu. Principā monologs — pati labākā, vienkāršākā forma. Un cīņa tapusi tik lielā mērā iekšēja, ka monologs atkal vajadzīgs [...]. Kad publika pieradis vairāk pie monologiem, atradināsies no raibuma, dekorācijas, tad monologi nāks.»¹²

Dialogam Rainis izvērza šādus galvenos uzdevumus: «1) .. jābūt raksturīgam, katra persona lai iegūst caur viņu īpašības. Tekošs, īss, schlagfertig; 2) viegls domu sakars, progress iespaidu radīšana; 3) tikai vajadzīgo, taupīt vārdus. Isi periodi. Ar katru atbildi jāmainās situācijai.»¹³ Par dialoga un monologa savstarpējām attiecībām Rainis izsaka tādu piezīmi, ka monologam ir noteikti jāparādās tad — un tikai tad, «kad varoņu straujā iekšējā dzīve kopspēlē bijusi ilgāku laiku segta.»¹⁴

Tāpat arī lirika drāmā nedrīkst būt tikai faktu gleznains ietērps, bet tā pēc savas dabas var būt un tai jāklūst par

drāmas varoņu intelektuālās pasaules norišu visprecīzāko, visismalkāko, visjutīgāko uztvērēju un emocionālāko izteicēju. Tikai tad lirika drāmā nebūs jūtama kā svešķermenis, kā statisks elements, bet kļūs dramatiska, darbību virzoša. No šī viedokļa raugoties, Rainis izsaka kritisku piezīmi par Silleru: «Sillera lirika tēlo gan raksturus, bet bieži stāv arī par sevi; tēlo faktus un top episka. Jaunā stilā arī lirikai jābūt pildītai ar domām, tas ir, apstrādātiem faktiem un raksturiem. Tikai abstraktām domām ņemama konkrētā daba par izteiksmes līdzekli» (dienasgrāmatā 1912. gada 23. martā).¹⁵ Pēc Raiņa domām, lirika drāmā vēl vajadzīga arī tādēļ, ka citādi drāmai ir pārāk izteiktas, spēcīgas līnijas, rupji izzīmētas kontūras, kurās sīkākās cilvēka dvēseles vibrācijas nav uztveramas. Lirisms ir nepieciešams, lai šo rupjumu izlīdzinātu, notušētu, lai izceltu smalkumu.

Tātad, kā antīko autoru, tā Sekspīra un Sillera dramaturģija Rainim sniedz daudz ierosmju, bet nevienu autora stila īpatnības neder kā pilnīgs paraugs. Sava izteiksmes forma ir jāatrod pārvērtējot, sintezējot un atlasot. Pēc Raiņa atzinuma, pamatos izšķirami divi stili, no kuriem vienu pārstāv sengrieķi, franču klasiķi un Šillers, bet otru — Šekspīrs. Pirmā stila pazīme ir vienkāršība, otrā — bagātība. Rainis tiecas tragēdijās sintezēt abu galvenās īpašības. «Jaunais stils var būt liels un vienkāršs, viņam jābūt tādām [. . .] Tātad jāsavieno bagātība un vienkāršums. To var panākt, kad bagātību izrāda ne kā Šekspīrs faktos un notikumos, bet idejās, kuras pašas ir apstrādāti fakti, sistematizēti, lai ideju bagātībai dod lielumu un vienkāršību caur to, ka viņas saved uz vienu kopideju, pasaulsuzskatu, simbolu, turklāt simbolu tapšanā un maiņā, kas vairāk dramatiski nekā Šekspīra fakti» (dienasgrāmatā 1912. gada 23. martā).¹⁶

Daudzo meklējumu rezultātā Rainis nonāk pie tāda drāmas veida, ko viņš nosauc par «ideju drāmu» vai «domu lugu», kurā valdošais ir nevis varoņa kaislību tēlojums, kā

tas, pēc Raiņa atzinuma, mēdz būt raksturu drāmā, bet visi drāmas komponenti pakļauti autora pasaules uzskata, kādas lielas kopidejas spilgtākai izpausmei. Dienasgrāmatā 1912. gada 1. jūnijā ir piezīme: «Ideju drāma stipri atšķiras no raksturu drāmas... Jānāk idejas drāmai, lielumam jābūt idejās.»¹⁷ Vēl cita piezīme 1913. gada 23. februārī: «Visi tā vajā ideju ieviešanu drāmā un reizē atkal prasa, lai būtu psiholoģija un idejas. Tā ir liekulība, kura nāk no garīgas nepieaugšanas: veca prasība pēc kaislībām kā vienīgā motīva drāmā kopš Šekspīra. Bet mūsu dzīvē lielāks motīvs par kaislībām ir, no vienas puses, aprēķins un veikals, no otras — idejas.»¹⁸

Kā labākā un smalkākā domāšanas procesa attēlotāja Raiņa ideju drāmā kalpo lirika, bet ideju lielums tiek ietverts dzejniekam īpatnējos simbolos. Simboli viņa tragēdijās nav lietoti tikai tādēļ, lai, carisko cenzūru maldinot, ietvertu tajos revolucionāras idejas. Simboliskais izteiksmes veids, simbols kā tēls ar vislielāko vispārinājumu ir tuvs Raiņa mākslinieciskajai īpatnībai, viņa tieksmei izteikt lielas sabiedriski filozofiskas atziņas tā, lai tās neskanētu sausi un nedzīvi kā no rupora, bet dabiski izrietētu no pašas tēla būtības. Laiks un ideju grandiozitāte, ko aptver Raiņa lugas, sniedzas tālu pāri parastam cilvēku mūžam vairākās paudzēs, tādēļ varonim, lai tas šai bezgalības atmosfērā nezaudētu ticamību, jāpiešķir simbola nozīme. Šāds simbola pakāpē pacelts varonis pamatos ir dzīvs, pilnasinīgs cilvēks, ar gluži cilvēciskām īpašībām un ilgām. Parādīdams šos varoņus attīstībā un maiņā, dzejnieks spēj reljefi izcelt visas cilvēces progresu, dialektisko vēstures attīstības gaitu. Sāodus mūžīgai maiņai pakļautus cilvēkus simbolus. Rainis sauc par organiskiem simboliem, pretstatot tos statistiskiem simboliem, kas neattīstās.

Jaunā ideju drāma, lirisms kā dzejnieka filozofisko atziņu, viņa radīto varoņu psihiskās struktūras, domu un jūtu dramatisks attēlotājs, maiņai pakļauti organiski simboli — tie ir paši nozīmīgākie atradumi Raiņa jaunās drāmas

meklējumos, par kuru vienreizīgo sugestējošo mākslas spēku varam pārliecināties ikreiz, kad saskaramies ar Raiņa savdabīgajām drāmām un traģēdijām.

GALVENĀ TĒMA. SIZĒTĪ

Rainis vairākkārt izteicis domu, ka viņa dzeja ir proletariāta cīņas ierocis, un, kalpodams šai pamatšķirai, viņš grib kļūt par istu tautas dzejnieku. Šī apzinātā mērķtiecīgā kalpošana visprogresīvākajiem sabiedrības spēkiem, visa mākslinieka talanta apzināta atdošana tautas brīvības cīņu galamērķim ir tas faktors, kas nosaka Raiņa daiļrades — dzejas, dramaturģijas — pamattēmu. Tā ir darba tautas cīņa par brīvību, par visas cilvēces atbrīvošanu no jebkuras apspiestības, cīņa par jaunas, humānākas sabiedriskās iekārtas radīšanu ar jaunu, augstāku kultūru, morāli, ētiku. Jo spilgti šī Raiņa daiļrades pamattēma izteikta viņa traģēdijās, kur ar maksimālu sasprindzinājumu risināti un izšķirti asi, traģiski konflikti varoņu, tautu un cilvēces likteņos. Cīņā par tautas brīvību iet bojā «Uguns un nakts» varoņi Lāčplēsis, Spīdola un «Spēlēju, dancoju» spēlmanītis Tots, nespēdams ieviest savu ideālu dzīvē, no tās aiziet Indulis, meklēt jaunu humānāku pasauli dodas Jāzeps, akmenī sastingst Ilja Muromietis, kas nav pratis saņemt jauno laiku — nākotni. Tēmas risinājums traģēdijas žanrā, kur varonim neizbēgami jāiet bojā, it kā pasvīturo Raiņa domu, ka cīņa par cilvēces brīvību, par citu sabiedrisko iekārtu un citu cilvēku būs grūta, ilgstoša un prasis daudz upuru.

Taču šī cīņa nav veltīga. To pasvīturo kāda cita Raiņa traģēdiju raksturīga īpašība, proti, pamattēma te netiek atšķetināta ar galvenā varoņa nāvi, bet perspektīvā aiz traģēdijas robežām. Šai perspektīvā, kuras sākumi iezīmēti jau lugā — visvairāk tās nobeigumā, jūtam autora pārliecību, ka tas, par ko cīnījies un kam savu dzīvību ziedojis traģē-

dijas varonis, reiz piepildīsies dzīvē. Cilvēce pilnveidojas attīstībā pa augšupvirzītiem lokiem, un ik loks ved tuvāk gala uzvarai. Tātad Raiņa daiļrades pamattēmas risinājums, viņa traģēdijas pauž autora dialektisko vēstures attīstības gaitas skatījumu.

Latviešu dramaturģijā tēmas par visas cilvēces atbrīvošanu, jaunas sabiedriskās iekārtas un jaunu humānisma principu radīšanu līdz Rainim nebija, jo nebija dramaturga, kas būtu tik cieši saistīts ar sava laika progresīvajām sabiedriskajām cīņām. Raiņa revolucionārais pasaules uzskats, viņa cildenā izpratne par to, kādam jābūt šīs atbrīvošanās cīņas galamērķim, deva šai tēmai lieluma elpu, un dzejnieka vārds nostājās blakus izcilākajiem traģēdijas autoru vārdiem pasaules literatūrā.

Raiņa traģēdiju pamattēmas risinājums, viņa augstie humānisma principi prasa lielus varoņus. Lai daiļdarbā izsakāmās idejas kļūtu ticamas, arī tās varoņiem jābūt ticamiem un jādarbojas tādā vidē, tādos sižetiskos ietvaros, kur viss liekas dabiski. Pēc Raiņa domām, vispiemērotākā vide, kurā var darboties un būt līdz galam ticami monumentāli raksturi, ir nereālā, fantastiskā teiku pasaule. Dienasgrāmatā 1912. gada 16. aprīlī viņš raksta: «Lieli raksturi taisni ir tie, kas izliekas mūsu laikā brīnumaini un nedabiski. Ja grib darīt iespējamus un dabiskus lielus raksturus, tie jāpārceļ citā atmosfērā, kur viņi izliekas ticami — vēsturē un teikās. Lielas vispārējas idejas drāmā nau citādi izsakāmas, kā vienīgi teiku, ja daudz, vēstures līdzekļiem.»¹⁹

Tiekdamies pēc neikdienišķa, spilgta un monumentāla varoņtēla, Rainis atzīst, ka to visvieglāk veidot, izmantojot vēstures un teiku vielu, kur mākslinieciskajai fantāzijai nav ierobežojumu tēlu hiperbolizācijā. Viņa mākslinieciskie principi ir tuvi tautas daiļrades tradīcijai, jo dažādu tautu pasaku un teiku raksturīga iezīme ir hiperbolizācija.

Raiņa izteiktajai domai līdzīgu viedokli pauž arī Andrejs Upīts. Apcerējumā «Rainis un viņa dzeja» (1912) kritiķis izvirza jautājumu, kādēļ Rainis drāmā tik konsekventi

izmanto teiku motīvus, un atbild, ka tas pa daļai izskaidrojams «ar šo motīvu psiholoģisko dabu». ²⁰

«. . . lielie dramatiķi (piem., Eshils, Šekspīrs, Hebels) vielu saviem darbiem arvien smēluši no ta sauktiem veciem avotiem: no savas vai citu tautu vēstures un teikām, no veciem mītiem un epiem. Sava laikmeta un sava laika kultūras īstākie un spilgtākie izteicēji, viņi tomēr nau ņēmuši sava laikmeta tēlus. Liekas tāpēc, ka tagadnes cilvēka šaurās, nenoveidojušās, mīkstās vai trauklās formās *nevar lāgā ietilpt* sintētiskā visu tagadni aptverošā, nākotnē tiecošā traģēdijas ideja. Dzejnieks nevar brīvi tēlot: viņa fantāziju kavē un saista *dabiski ierobežotie* tagadnes tipi; lasītājs un skatītājs nevar brīvi uzņemt un baudīt: viņu traucē *lielās idejas un mazās formas nesaskaņa*. Drāma tikai tad ir drāma, ja viņā dzīvi cilvēki. Lai nebūtu tikai koka vai akmeņa tēli, tikai cilvēku shēma, dzejnieks izvēlas *vēsturisku vielu, kur fantāzijai brīvs ceļš*, kur teiksmainu varoņu tēlos viņa ideja var netraucēta augt un veidoties [..] *Teiksmu varonim viss iespējams.*» ²¹

Literatūras piemēri gan pierāda, ka arī tagadnes cilvēku tēlos var ietvert lielas idejas. Taču neapstrīdama ir doma, ka teiku viela pieļauj lielāku brīvību mākslinieciskajā izveidē un ir ļoti piemērota monumentālu varoņtēlu radīšanai. Tā, folklorā Raiņis rod tādus sižetus un tēlu veidošanas tradīcijas, kas atbilst viņa mākslinieciskajiem centieniem.

Cits motīvs, kāpēc Raiņis pievērsās folkloras un vēstures vielai savās traģēdijās, bija tas, ka, pēc viņa uzskata, dramaturģijā bija vēlams izmantot tautā populārus sižetus. Tas darāms tādēļ, «lai nezināmo pieslēgtu pie zināmā, drāmas notikumiem dotu pazīstamu un tādēļ vieglāk aptveramu izejas punktu», ²² kā teikts Raiņa priekšvārdā lugai «Ģirts Vilks».

Sādu pazīstamu vielu, pazīstamus sižetus Raiņis atrod dažādu tautu folklorā, literatūrā un vēsturē, īpaši pievērsoties latviešu tautas daiļradei, senajām teikām, pasakām, dziesmām. Tas ir saprotams, jo dzejnieku vispirms saistīja

savas zemes likteņgaitas, tās brīvības cīņas senatnē un nākotnes perspektīvas. To attēlošanai viņš meklēja tautas «senās dziesmas», kas Raiņa daiļradē atdzīvojās «jaunās skaņās» — piepildījās ar jaunu saturu. Rainim bija nodoms aptvert dramaturģijā — desmit organiski saistītu lugu ciklā — visu Latvijas vēsturi. Cikla pamattēma — gadsimtiem ilgā tautas cīņa pret vācu iebrucējiem. Te bija paredzēts apkopot lugas «Uguns un nakts», «Indulis un Ārija», «Zīles vēsts», «Durbes darbs», «Zemgales gals», «Meženieši», «Augstrozes meitiņa», «Namītis», «Viesturs», «Imants». Kā zināms, lielākā daļa no tām palikušas dzejnieka iecerē, radāmo domu uzmetumos, atsevišķos fragmentos, bet pilnīgi pabeigtas ir divas lugas: «Uguns un nakts» un «Indulis un Ārija».

Lugu «Indulis un Ārija», ko Rainis nosaucis par jaunības traģēdiju, vairāki latviešu literatūras kritiķi, piemēram, A. Upīts, V. Knoriņš, J. Kalniņš, vispār atzīst par pirmo īsto traģēdiju latviešu literatūrā, kam ir visas traģēdijas žanram atbilstošās specifiskās īpašības. Lugai «Uguns un nakts» Rainis pats nav devis apzīmējumu, kas atbilstu dramaturģiska darba žanra terminam, bet nosaucis par «seno dziesmu jaunās skaņās». Pētījumos par Raini sastopam dažādus «Uguns un nakts» žanra apzīmējumus, piemēram, A. Upīts, K. Kundziņš, J. Kalniņš izteikuši domas, ka pēc žanriskajām īpašībām tā ir tuva dramatiskai poēmai, J. Rudzītis sauc to par drāmu, E. Sokols — par varonētraģēdiju.

«Uguns un nakts» žanra problēmu sīkāk aplūkojis V. Hausmanis, atzīdams, ka pēc savām žanriskajām pamatpazīmēm luga pilnīgi atbilst traģēdijai.²³ Arī J. Kalniņš par «Uguni un nakti» saka: «... nav pamata šo lugu asi nodalīt no traģēdijām.»²⁴

Jau iepriekš minēts, ka pamatos visai Raiņa dramaturģijai ir tieksme uz traģēdiju, taču, manuprāt, no visām tām lugām, kuras autors pats nav nosaucis par traģēdijām, visvairāk traģēdijas žanram raksturīga ir tieši «Uguni un nakti». Ja uzskatām, ka viena no noteicošajām traģēdijas

īpašībām ir traģiskā konflikta risinājums dramaturģiskā darbā, kas izteic lielas idejas, dziļus filozofiskus vispārīnājumus mākslinieciski tikpat monumentālā formā, tad, no šā viedokļa raugoties, «Uguns un nakts» ir visspilgtākā traģēdija visā latviešu dramaturģijā, jo nav otra darba, kas tik grandiozās ainās un dialektiskā skatījumā tēlotu cilvēces vēstures gaitu, tās attīstību pa augšupvirzošiem lokiem. Rainis pats kādā piezīmē raksta: «U[gunī un] n[aktī] bij dota no vēst[uriskā] materiālisma stāvokļa visas vēstures teorētiska uzbūve.»²⁵ Līdzīga doma arī citā autora piezīmē: «Vēsturiskais materiālisms kā tāds nekad vēl līdz Ugunij un naktij nau izteikts kādā dzejas darbā. Līdzīgs būtu tikai Prometejs no Šellija.»²⁶

Šī grandiozā uzdevuma — «visas vēstures teorētiskās uzbūves» tēlošanai, kā teikts augšminētajā piezīmē, Rainis «Ugunī un naktī» radīja varoņus, kam ir vislielākā vispārīnājuma pakāpe kā viņa paša dramaturģijā (līdzīga ievirze gan arī «Iljā Muromietī»), tā latviešu dramaturģijā vispār. Arī no šā viedokļa luga atbilst traģēdijai. No kurienes Rainis guvis ierosmi šo lielo varoņu radīšanai, no kurienes guvis vielu sava grandiozā mākslas darba celtnei?

Raiņa «Uguns un nakts» (1904) pamatos ieausts A. Pumpura eposa «Lāčplēsis» sižets un tēli, kas savukārt, radoši pārveidojot, ņemti no folkloras, vēstures un G. Merķeļa teikas «Vanems Imanta». Centrālā vieta eposā ir latviešu tautas teikai par lāču mātes dēlu — stiprinieku, kura lāčausi slēpts nepārvarams spēks. Teikas sižetiskos ietvarus A. Pumpurs eposā paplašinājis un ietvēris tajā arī citu teiku un pasaku vielu. Atšķirībā no teikas varoņa Pumpura Lāčplēsis darbojas noteiktā vēsturiskā laikmetā. Viņš ne vien cīnās pret dažādiem mošķiem un uzcel nogrimušo pili kā tautas varonis teikā, bet arī veic savu galveno uzdevumu — karo pret latviešu tautas gadsimtu ienaidniekiem, svešzemju iebrucējiem — vācu krustnešiem.

Rainis uzrakstīja «Uguni un nakti», labi pazīdams un izmantodams ne vien Pumpura «Lāčplēša» vielu, bet arī plašu

latviešu teiku, pasaku un dziesmu materiālu. Par to liecina kāda viņa piezīme: «No atmiņas varu atzīmēt, ka jau sen pirms «Uguns un nakts» mani dziļi un ilgi bij nodarbinājis problēms par latviešu varoņu teiku sistematizēšanu un sagatavošanu dramatiskai iegūtnei [. . .] Meklējumu rezultāti drīz sāka izlieties dramatiskā formā. Jau pirmās trimdas laikā Vjatkā ir uz mesti plaši plāni lugām no šīs vielas aplokiem un izstrādāts gandrīz gatavs viens cēliens no cikla, kurš grozās ap Kurbada teikām.»²⁷ Iecerēto traģēdiju «Kurbads» Rainis uzrakstīja tikai fragmentos, bet daudzai tai domātos materiālus, kas gūti tautas daiļradē, ieplūdināja lugā «Uguns un nakts».

Raiņa «Ugunī un nakti» saglabātas A. Pumpura «Lāčplēša» centrālās sižetiskās līnijas, galvenās personas un pa daļai arī to psiholoģiskās attieksmes. Taču starp abiem literārajiem darbiem ir milzīga atšķirība. Nosaukdamš «Uguni un nakti» par senu dziesmu jaunās skaņās, autors it kā pasvitro, ka viņa luga pauž tās pašas domas, ilgas un cerības, ar kurām tauta dzīvojusi jau pirms gadu simtiem un par kurām stāsta tās «senās dziesmas», kas tikai tagad atdzīvojas «jaunās skaņās», pielīst ar jaunu saturu, jo «senā tautas dziesma uz visiem jaunajiem tūkstots mociem jautājumiem nezin atbildēt»,²⁸ raksta Rainis.

Ja «Uguns un nakts» tiešais sižetiskais tēlojums, tāpat kā Pumpura «Lāčplēsi», teiksmainā formā atspoguļo tautas dzīvi 13. gadsimtā (pretēji Pumpuram Rainis gan atsedz arī sociālās pretrunas pašā latviešu tautā), tās brīvības cīņas pret krustnešiem un nonākšanu verdzībā, tad stipri atšķirīgā, kvalitatīvi citā, augstākā pakāpē pacelta, paplašināta un padziļināta salīdzinājumā ar Pumpura darbu un folkloru ir Raiņa traģēdijas simbolika. Tā ietver mūžseno pretmetu — uguns un nakts, gaismas un tumsas, dzīvības un nāves, naida un mīlas, vecā un jaunā cīņu, sabiedrības progresīvo spēku cīņu pret reakciju, tautas atbrīvošanās cīņu pret verdzinātājiem, tā rāda visas cilvēces cīņu gaitu tās attīstībā no pagātnes uz nākotni.

Par to, kā Rainis radoši izmanto aizgūtu vielu, kā paplašina, padziļina un pārveido tās sižetus, tēlus un motīvus savās idejas izteikšanai, kā seno teiku episkajiem tēliem dod lirisku un dramatisku kopskaņu, A. Upīts raksta: «Rainis jau «Uguni un nakti» rādīja, kā viņš prot izmantot un izveidot aizgūtu vielu. Vienkāršas, vienmuļīgi episkas, vec-tautiskas sajusmas ražotās teikas motīvus viņš izstrādāja par liriskas mirdzošiem, spara un atspara pilniem drāmas skatiem. [...] Maigie latviskās teikas varoņi un pusvaroņi viņa rokās izvērtās par dramatiska spēka pilniem dzīviem cilvēkiem un līdz ar to par viņa idejas simboliskiem paudējiem.»²⁹

Uz latviešu folkloras pamata veidota arī Raiņa jaunības traģēdija «Indulis un Ārija» (1911). Tās pirmmetos ieausta teika par kuršu virsaiša Induļa un vācu jaunavas Ārijas mīlestību. Lugā izmantots arī konkrēts vēstures materiāls. Tā, blakus teikas tēliem — Indulim, Ārijai, Pudīkim — lugā darbojas Mintauts, kam par paraugu bijusi konkrēta vēstures persona — Lietuvas 13. gadsimta valdnieks Mindaugs. No vēstures lugā aizgūti fakti par kuršu cīņām ar vācu ordeni un 30 000 lietuviešu karagājienu uz Emboti. Bet šā notikuma tālākais risinājums — leišu lielā karaspēka slicināšana, ko izdara Indulis ar saviem kareivjiem, jau atkal sasaucas ar teiku. Tā Raiņa māksliniekā fantāzija vēsturisko un teiksmaino lugā saaudusi raibā un stingrā audumā.

Uz avotu, no kura Rainis teiku par Āriju un Induli guvis, norāda pats autors vēstulē grāmatu izdevējam A. Gulbim 1911. gada oktobrī: «Nu par «Induli un Āriju». Man jau vairs iespējams uzrakstīt saturu, bet lai to izdara turpat Rīgā pēc Bienemann Livländisches Sagenbuch, 1897, lp. 237. Tāds saturs tiešām ļoti vajadzīgs. Izdarīt to var arī citi, tādēļ, ka esmu pēc šīs teikas turējies. Un es tev liktu priekšā kā ļoti vajadzīgu vēl plašāku projektu: drīzumā likt *notulkot visu šo «Ind. un Ār.» teiku un izdot to mazā brošūrīnā; viņu pirks daudz, un publika būs sagatavota uz pašas drāmas pirkšanu un ieinteresēta par viņu.»³⁰*

Fr. Bīnemaņa «Vidzemes teiku grāmatas» eksemplārs, kurā uzņemts baltvācu laikrakstā «Inland» 1859. gadā iespiestais Induļa teikas variants, atrodas Raiņa personiskajā bibliotēkā ar dzejnieka kritiskām piezīmēm.

Domājams, ka lugas sarakstīšanas laikā viņš zinājis arī pirmo Induļa teikas variantu, kas publicēts O. Mirbaha 1844. gadā Jelgavā izdotajā grāmatā «Vēstules no Kurzemes un uz Kurzemi hercoga Jēkaba valdīšanas gados». Grāmata uzrakstīta vēstuļu formā un sniedz ziņas par hercoga Jēkaba darbību, viņa galmu un muižniecību, kā arī par Kurzemes zemnieku dzīvi, paražām un ticējumiem 17. gadsimtā. Tā, kādā šķietamā vēstulē, ko raksta it kā hercoga Jēkaba kanclera dēls Georgs Felkerzāms draugam Indriķim fon Gālenam, sniegta teika par Induli un Āriju.

Folkloristi, piemēram, P. Šmits, izteikuši šaubas, vai abi šie Induļa teikas varianti ir tautas daiļrade.³¹ Pēdējā laikā šo problēmu risinājis Jāzeps Rudzītis.³² Pēc viņa domām, abu variantu pamatā ir īsta latviešu tautas teika ar tās uzrakstītāja radītām atvirzēm.

Pieņemot, ka Rainis būtu pazinis arī pirmo — Mirbaha variantu un tomēr lugai izvēlēties otro, šai rīcībai viegli rodam izskaidrojumu: «Inland» variantam ir demokrātiskāks raksturs, bagātāks sižetiskais risinājums, gleznaināki tēlojumi.

No minētā Induļa un Ārijas teikas varianta lugā izmantota galvenā sižetiskā līnija, aizgūti daži personu vārdi un darbības vietu nosaukumi, līdzīgi tēlotas vairākas situācijas, ir kopīgas iezīmes personāžu raksturojumos.

Ar teikas materiālu pilnīgi saskan lugas sākuma situācijas tēlojums: Indulis atmostas pēc kaujas rīta ausmā, visapkārt karabiedru liķi, viņa pils ienaidnieka rokās. Tālāk sīva cīņa zobeniem ar bruņās tērptu ienaidnieku, līdz tas ievainots saļimst. Indulis atraisa bruņinieka sejas aizsegu un pazīst tajā sievieti. Tā ir Ārija. Abi iemil viens otru.

Tāpat līdzīga situācija ir trešā cēliena sākumā: Indulis atved Āriju viņas tēvam uz vāciešu ieņemto Embotes pili.

Ārija lūdz atļauju kļūt Indulim par sievu. Tevs ilgi pretojas, jo negrib atdot savu bērnu ienaidniekam un pagānam. Ārijas lūgšanas un viņas tēva mīlestība pret meitu uzvar. Kad Indulis pieņem kristīgo ticību, abus salaulā.

Ar teiku sasaucas Mintauta uzbrukuma tēlojums lugas ceturtajā cēlienā — mirdz leišu ugunis pakalnos, skan kaujas dziesmas —, tāpat Induļa gājiens naktī uz Vilku lauku, Joda parādīšanās gleznainais tēlojums un citas situācijas.

Kā Rainis pats 1925. gada izdevuma priekšvārdā norāda, teika devusi lugai galveno personu vārdus. Tie ir: Indulis, Ārija, Pudiķis. Tāpat no teikas aizgūti vietu nosaukumi — Embote, Kuldīga, Vilku lauks, Vilku grava, Kuiļu kalns. Lugas uzmetumos minēti vēl Krusta kalns, Nigrande. «vācu piekrastes faktorijas pie Grobiņas», kas luga vairs nefigurē.

«Induļa un Ārijas» personu raksturojumos vispilnīgākā saskaņa ar teiku ir Pudiķim, kurš abos sacerējumos tēlots kā uzticīgs savas dzimtenes patriots, senču reliģijas un tikumu aizstāvis, kas ar visu sirdi pieķeris Indulim.

Tieši no teikas pārņemta Ārijas biogrāfija, izskats, kā arī dažas rakstura iezīmes. Kādā lugas uzmetuma lapiņā uz to konkrēti norādīts:

ĀRIJA

paraugs (nesalasāms vārds)

raksturojums teikā: *mīlulis rupjajiem kareivjiem, tēvu mīlēdama atnākusi no Reinās visas neērtības un briesmas daļa ar kareivjiem tātad arī humors. Tēvs domājas redzējis viņu uz balta zirga kaujā sev aiz muguras. Viņa sargājusi. Citi tāpat domā viņu redzējuši, melni mati no Reinās, franču māte, zilas acis no tēva* (pavītrojumi Raiņa).³³

Salīdzinot teikas un uzmetumu lapiņas tekstu, redzam, ka tas ir tiešs izraksts no teikas.

Kaut gan teikas un lugas veidojumā daudz līdzīga, tomēr Raiņa rokās teikas motīvi iegūst pavisam citu idejisko un māksliniecisko skanējumu. Tragēdijā «Indulis un Ārija» paplašinās un sazarojas teikas sižets, pārveidojas daudzas situācijas, personāžu raksturi kļūst bagāti, daudzveidīgi. Paņemdams no teikas saviem daiļrades nodomiem atbilstošo, vajadzīgo, visu lieko, traucējošo Rainis atmet, daudzus motīvus radikāli pārveidojot.

Piemēram, pilnīgi citādi parādīta tautas attieksme pret ienaidnieka meitu Āriju. Ja teikā Pudiķa mājas iedzīvotāji izturas pret viņu draudzīgi un ar lielu mīlestību rūpējas par tās veselību, tad lugā, kā to redzam pirmā cēliena prozas skatā, kuršu un leišu sievas sviež viņai sejā visu postā un nebrīvē sakrāto tautas naidu pret iekarotājiem vācu krustnešiem, kas atņēmuši vīrus, brāļus, dēlus. Ārija viņām ir vilkača, kas barojas no tautas asinīm, tāpēc to kā raganu vajag dzīvu sadedzināt.

Pavisam citu nozīmi lugā iegūst Induļa tēls. Ja teikā Indulis, iemīlējis Āriju, neparasti viegli atsakās no savas tautas, tad lugā viņš arī vismaigākās mīlas brīžos nav brīvs no iekšējas cīņas starp pienākumu pret kuršiem un mīlu pret Āriju. Teikas Induli mīla nepārvērš par labu un cēlu, tā kļuvusi par pašmērķi. Lugā Induļa mīla «pāraug sevi pašu», un viņa dzīve vairs nav viņa vien, bet visas tautas, visas cilvēces. Teikas Indulis atgriežas pie senču dieviem tādēļ, lai glābtu no leišiem Embotes pili ielenktos, galvenokārt savu sievu Āriju, viņš neatgriežas atpakaļ pie savas tautas, kā tas ir lugā.

Atšķirīgs no teikas ir Induļa un Mintauta attieksmju risinājums. Ja teikā viņu konfliktu veido Induļa atkrišana no kopējās savienības ar vāciešiem, tad lugā sarežģījuma saknes daudz dziļākas — tās izaug no viņu dažādajiem idejiskajiem uzskatiem. «Tik viens lai kungs» — Mintauta princips, bet «ikviens lai kungs», saka Indulis.

Atšķirībā no teikas, kur indivīdu un visas tautas likteņu noteicēja ir dievu griba, Raiņa «Induli un Ārijā» vēstures

veidotāja ir pati tauta. Lugas rādāmo domu lapiņās vairāk kārt izteikti antirelīģiski uzskati, piemēram, «... ka dieva nau — sarunā ar ziedotājiem un soda skatā», citur «III₂ [trešā cēliena otrā ainā] Ind. uztraukts arī par ticību, neātrōd viņā nēko jaunu, tikai liekulību, bet kultūrai jāpārvar vecie dievi un jaunie».³⁴ Tā pati doma vāciņā ar virsrakstu «Vadosas regulas. — Par ticību runā tik zemākie gari: vecene, kalpi, ja daudz, Ārija».³⁵

Lugas piektajā cēlienā sarunā ar Mintautu Indulis noliedz dieva esamību:

Ne joda nav, ne dieva — ir tik sods.

Sev visu dari pats, — pats sods, pats alga.³⁶

No teikas pārņemtais Joda parādības tēlojums ceturrtā cēliena beigās dzejniekam izdevīgs gleznieciskam efektam un dramatiskā kāpinājuma veicināšanai. Šī parādība motīvēti izaug no Induļa izmisuma un sasprindzinātās domu darbības kā halucinācija.

Teikā tēloto dievu visvarenību lugā noliedz vēl citi fakti. Ja teikā Mintauta uzbrukumu aizkavē Jods, aizdambēdams upi un applūdinādams apkārtni, tad lugā strautu aizsprosto Indulis ar saviem kareivjiem, tā noslīcinādams Mintauta karaspēku. Teikā Induļa un Ārijas nāve tēlota kā dievu atmaksa par Induļa atkrišanu no tautas un senču ticības — abus nosper Pērkons, bet lugā Āriju nodur Pudiķis, un Induļa nāvei ir dziļi filozofisks pamatojums. Indulis traģēdijā ir Raiņa nākotnes ideju paudējs, kas ar savu humānisma ideālu tālu aizsteidzies priekšā laikam, kad valda naida un varmācības likumi, tāpēc viņam likumsakarīgi jāiet bojā. Mirstot Indulis pāri laiku laikiem redz tautas atbrīvošanās gala cīņu un uzvaru, redz, ka reiz «vedīs dzīvē» un piepildīsies viņa cildenie cilvēcības likumi, viņa «nelaika gars», kam traģēdijā tēlotajā vēsturiskās attīstības posmā bija jāiznīkst. Tā Raiņa rokās gluži jaunās krāsās atmirdzēja senā teika par divu naidīgu tautu mīlētājiem — Induli un Āriju, kļūdama par traģēdiju ar dziļi filozofisku un laikmetīgu

saturu, paužot pamatšķiras dzejnieka dziļi dialektisko vēstures izpratni, revolucionāros uzskatus. 1912. gada 4. aprīlī dienasgrāmatā (RLMVM, inv. nr. 22733) autors pats raksturo «Induļa un Ārijas» idejiskās pozīcijas šādi: «Ind [ulis un] Ār [ija] rakstīti no partijas gara un stāvokļa, tas ir vēst [uriskais] materiālisms, pielikts vēsturei un drāmai [.] «I [nduli un] Ār [ijā]» ir konkrētā laikmetā šī teorija praksē izvesta.»

Abās traģēdijās — «Ugunī un naktī» un «Indulī un Ārijā» — skan viena pamattēma — darba tautas atbrīvošanās cīņa no apspiestības, abās tēloti viena laikmeta notikumi — latviešu tautas cīņas pret vācu iebrucējiem 13. gadsimtā, abās traģēdijās Rainis izsaka idejas, kuru īstenošana dzīvē sniedzās tālu pāri savas zemes un sava laika robežām.

Kā liecina atstātie materiāli, latviešu folkloras viela būtu arī Raiņa nepabeigto traģēdiju «Imants» un «Kurbads» pamatos. Jau ģimnāzijas gados Rainis gandrīz pabeidzis lugu «Imants», izmantojot G. Merķeļa un A. Pumpura teikas par Imantu kā latviešu tautas varoni, kas cīnās pret vācu iebrucējiem. Šās lugas manuskripts ir nozudis. Taču doma uzrakstīt «Imantu» no jauna Raini ir nodarbinājusi visu mūžu, kā to liecina viņa dažādu gadu (1911., 1912., 1913., 1916., 1917., 1919., 1928.) piezīmes un uzmetumi par traģēdijas iecerī. Kā Imanta teika būtu pārveidota Raiņa traģēdijā, pēc radāmo domu materiāla un uzrakstītā pirmā cēliena fragmenta ir grūti secināt, jo vairāk tādēļ, ka autora uzmetumos saglabājušies ļoti atšķirīgi šās lugas plānojumi. Kādā no tiem «Imants» iecerēts kā pieccēlienu tautas svētku spēles ar priekšspēli un pēcspēli. Traģēdijas personāžā ietvertas plašas tautas masas un koris. Pirmais cēliens tēlotu Līgo svētkus Zilajā kalnā, otrs — kauju pie Rīgas un Kaupo atkrišanu, trešais — Aco pie krustnešiem Rīgā, ceturtais — Imanta un Kaupo divkauju, piektais — Imanta nāvi un svinīgu ainu Zilajā kalnā, kurā tauta slavina savu varoni un izsaka cerības, ka Imants reiz celsies augšā.

Citā lugas plānojuma variantā tās darbība notiek vēlāk un skar svarīgus notikumus tautas vēsturē. Atsevišķos cēlienios te būtu attēloti verdzības laiki, zemnieku nemieri, jaunlatviešu kustība, 1905. gada revolūcija. Proletariāta uzvara šai revolūcijā būtu Imanta — tautas varoņgara — augšāmcelšanās.

Tragēdijai «Kurbads» ir uzrakstīti un publicēti atsevišķi fragmenti no visiem pieciem cēlieņiem. Tās materiālos atrodam daudz autora piezīmju par lugas galveno ideju. Lielākā daļa tragēdijas «Kurbads» radusies laikā no 1900. līdz 1902. gadam, sevišķi 1902. gada pirmajā pusē, taču, tāpat kā par «Imantu», Rainis par šo lugu domā daudzus gadus. Pirmajās iecerēs, kas radušās jau gimnāzijā, tās sākotnējais nosaukums ir «Saules bērns», no 1900. līdz 1918. gadam luga un tās galvenais varonis tiek dēvēts gan par Ilu vai Iliņu, bet 1918. gadā iegūst nosaukumu «Kurbads». Tragēdijā izmantoti latviešu tautas pasaku motīvi, starp tiem — arī pasakas par Kurbadu, varoni ar milzīgu spēku, ko tas izlieto cīņā pret dažādiem briesmoņiem, līdz viņu pašu veic pretinieka viltība.

Pasaku motīvu ietekme visvairāk jūtama tragēdijas sižetiskajā risinājumā tās sākumā, kad Kurbads cīnās ar dažādām fantastiskām būtnēm. Vēlāk šiem motīviem maza nozīme, jo, kā vienmēr, pasaku vielu Rainis radoši pārstrādājis un piepildījis ar jaunu saturu, jaunām idejām. Piemēram, lugā nevis dievs dod Kurbadam padomu nokāpt no krāsns, kā tas ir pasakā, bet doma pārvarēt savu nespēku dzimst paša varoņa sapņos. Krāsns augša (motīvs, kas figurē arī krievu teikās par Ilju Muromieti), kur ilgus gadus gulējis Kurbads, Raiņa tragēdijā tiek dēvēta par «drēgnu cietumu» un Kurbada nevarība par «verdžību». No krāsns nokāpis, Kurbads to sagrauj drupās. Šis autora tēlojums rada lasītājā attiecīgas asociācijas par darba tautas apspiestību un tās brīvības cīņām. Tātad tragēdijas pamattēma te ir tā pati, kas «Ugunī un naktī» un «Indulī un Arijā». Varonis Kurbads ir varoņa Lāčplēša priekstecis.

Atstātās piezīmes liecina, ka «Kurbadā», tāpat kā citās savās traģēdijās, Rainis gribējis risināt arī jautājumu par cilvēces attīstības gaitu vēsturē un problēmu par cīnītāja varoņa un tautas attiecībām.

Krievu folklorā izmantota Raiņa traģēdijā «Ilja Muromietis» (1922). Stāsts par biļinās apdziedāto tautas varoni, spēka vīru Ilju Muromieti, kas cīnījies ar dažādiem tautas iekšējiem un ārējiem ienaidniekiem un aizstāvējis bāra bērnus — nabaga ļaudis senajā Krievzemē, veido Raiņa traģēdijas sižeta pamatmetus. Atsevišķas situācijas lugā pilnīgi atbilst šo situāciju tēlojumam krievu biļinās. Taču, kā vienmēr, arī krievu senās varoņdziesmas Raiņa darbā atskan jaunās skaņās, kam pamattoni dod tā revolucionārais saturs. Radot jaunu — *savu* — daiļdarbu pēc biļinu motīviem, Rainis, kā parasti, šos motīvus izmantojis brīvi, pakļaujot saviem idejiskajiem un mākslinieciskajiem nodomiem. Taču kā sižetiskajā veidojumā, tā idejiskajā skanējumā lugā un krievu biļinās ir daudz līdzīga.

Kā biļinās, tā lugā spēcīgi skan tēma par apspiestās darba tautas brīvības cīņām. Tāpat kā biļinas, arī Raiņa traģēdija pauž humanistiskus uzskatus — līdzjutību pret verdzinātajiem nabaga ļaudīm un naidu pret apspiedējiem. Par Ilju Muromieti kā tautas interešu aizstāvi biļinās stāsta viņa bērnības, jaunības un pirmo varoņdarbu apraksti, traģēdijā par to runāts pirmajā un otrajā cēlienā. Krievu biļinu dziļi cilvēcīgās idejas Rainis vēl paplašina un padziļina, piešķirot tām revolucionāru skanējumu. Šai nolūkā viņš, piemēram, pārveido sižetu biļinai par Mikulu, pretēji biļinu saturam likdams Iljam ar Mikulu satikties. Šī satikšanās nepieciešama, lai pasvītrotu Iljas lomu lugā — Mikula dod Iljam uzdevumu pacelt zemes smaguma somu, ko vēl nav cēlis neviens stiprinieks. Tā pildīta ar bāra bērnu asarautu, ar kalpa vīra sviedriem, asinis gulējušu dunci un sakaltušas maizes garoziņu — šis smagums dara somu neceļamu. Traģēdijā Mikulas soma kļūst par tēlu ar plašu, ietilpīgu saturu — par jebkuras apspiestības, verdzības sim-

bolu. Iljam Muromietim tādējādi jāveic grandiozs uzdevums, jāiet cīņā ar pasaules «gala ļaunumu» un jākļūst par varoni — visas apspiestās cilvēces atbrīvotāju.

No krievu biļinām par Ilju Muromieti un citiem varoņiem Rainis izvēlas tieši tās, kurās visspilgtāk izteiktas šo varoņu demokrātiskās un humānistiskās tendences un naida pret kņaziem un bajāriem. Visciešākā tuvība ar biļinām jūtama Raiņa traģēdijas trešajā cēlienā, kurā izmantota biļina par Iljas un Kijevas kņaza Vladimira naidu. Šim naidam ir dziļi pamati: tas sakņojas tautas varoņa mīlestībā pret novārgušajiem «bāra bērniem» — «plikadīdām», kurus Ilja grib pacienāt labāk par kņazu. Tālāk Rainis izceļ Iljas vēlēšanos kņazu Vladimīru uzvarēt un valdīt viņa vietā tā, lai aizstāvētu tautas intereses. Taču ne biļinās, ne traģēdijā šis Iljas nodoms netiek piepildīts. Ilja saligst ar Vladimīru mieru. Biļinās samierināšanās notiek vienkārši tādēļ, ka Ilja uzticas sava krusta brāļa Dobriņas Nikitiča padomam, Raiņa traģēdijā galvenokārt tādēļ, ka Iljam nav pilnīgi skaidrs savas cīņas mērķis, viņš cer, ka varbūt Vladimīrs pats atvieglos zemes smaguma somu un dos visiem līdzīgas tiesības. Taču kņazs ne vien pievil Iljas cerības, bet viņu pašu vēl iesloga cietumā.

Raiņa traģēdijas pirmajā un otrajā cēlienā izmantota arī biļina par Iljas cīņu ar laupītāju Svilpi-Lupi, diezgan precīzi ievērojot šās biļinas sižetisko līniju un pat atsevišķu detaļu tēlojumu, pārņemot no tās Svilpja-Lupja, viņa meitas Peļkas vārdus un viņa tēvavārdu — Rahmaņdēls.

Vēl cita Iljas cīņa — cīņa pret Krievzemes ārējiem ienaidniekiem — rādīta, ieaužot traģēdijas sižetiskajos metos — otrā cēliena sākumā — biļinu par Iljas un Idaloņas sadursmi. Ilja kā savas zemes patriots — Krievzemes aizstāvis — parādīts arī cīņā ar tatāru valdnieku Kalin-caru. Kaū gan tē izmantota biļinu viela, taču Raiņa Iljas tēls šai situācijā ir psiholoģiski daudz sarežģītāks. Ja biļinā Ilja dodas cīņā pret Kalin-caru pēc pirmā uzaicinājuma, aiz

patriotiskām jūtām aizmirsdams, ka Vladimirs viņu apvainojis un iemetis cietumā, tad Raiņa traģēdijā Ilja asi izjūt, pārdzīvo šo apvainojumu. Tādēļ Ilja vairs negrib palīdzēt kņazam, kas viņu pievīlis, jo tagad saredz Vladimira, tāpat kā Kalin-carā, tikai zemes smaguma un bēdu vairotāju, tautas verdzinātāju. Raiņa Ilja sāk ciņu pret tatāriem tikai tad, kad viņi ir nogalinājuši kņaza Vladimira mazo meitiņu, kas vienīgā tuvojusies vientuļniekam Iljam ar patiesu, neviltošu bērnu mīlu.

Tematikas loks traģēdijā «Ilja Muromietis» salīdzinājumā ar krievu biļiņām ir daudzkārt plašāks un dziļāks tverts. Tēma par darba tautas atbrīvošanu te grodi savīta ar citiem Raiņa daiļradei raksturīgiem jautājumiem — par varoņa un tautas attieksmēm, par varoņa nepieciešamību augt, mainīties līdzī laikam un progresīvajiem spēkiem. Arī šo padziļināto problemātiku risinot, izmantoti biļiņu tēli, piemēram, Vanadznieks, Latigora, taču tajos ietvertā simbolika aizved biļiņām svešos, nesasniedzamos tālumos. Tā ir Raiņa monumentālajās dimensijās veidotā domu pasaule, kurā Latigora atdzīvojas kā Spīdolai radniecīgs dailes un mūžīgas attīstības simbols, bet Vanadznieks simbolizē jauno uzvarošo paaudzi — rītdienu, kuru varonis Ilja nav spējis saskatīt, saprast, saņemt.

Traģēdija «Ilja Muromietis» nav vienīgā Raiņa luga par krievu tautas tēmu. Lielās atbrīvošanās cīņās — Oktobra revolūcijas ietekmē dzejnieks 1918. gadā sāk rakstīt traģēdiju «Steņa Razins», kurā izmantoti materiāli no krievu tautas vēstures, īpaša uzmanība pievērsta tiem notikumiem, kas saistās ar Stepana Razina vadīto zemnieku karu 17. gadsimtā. No iecerētās pieccēlienu traģēdijas ir uzrakstīts tikai kāds pirmā cēliena fragments, kas radies 1919. gada martā. Pārējā lugas daļa palikusi plānos un uzmetumos. Šie uzmetumi rāda, ka, krājot materiālus traģēdijai, Rainis ir pētījis ne vien Stepana Razina laika, bet arī Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas notikumus Krievijā, daudz interesējies par V. I. Leņina dzīvi un darbiem.

Tragēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» (1914) sižeta pamatos ir bībelē — Mozus I grāmatā — atrodamā senebreju leģenda par Jāzepu, kas bijusi ierosinājums daudziem literāriem darbiem pasaules literatūrā un atbalsojusies gan dzejā, gan lugās. Pie plašākajiem darbiem 20. gadsimtā pieder vācu rakstnieka Tomasa Manna tetralogija «Jāzeps un viņa brāļi» («Joseph und seine Brüder» — «Die Geschichten Jaa-kobs» 1933, «Der junge Joseph» 1934, «Joseph in Ägypten» 1936, «Joseph der Ernährer» 1943) un L. Feihtvangerā tri-logija «Jāzeps» («Der jüdische Krieg» 1931, «Die Söhne» 1935, «Der Tag wird kommen» 1940). Katra rakstnieka pie-eja leģendas materiālam ir atšķirīga atkarībā no šā rakst-nieka pasaules uzskata, viņa idejiskajiem un māksliniecī-skajiem nodomiem. Šai ziņā ļoti savdabīgs ir turku dzej-nieka Nazima Hikmeta Jāzēpa leģendas izmantojums lugā «Jāzeps Skaistais», kas uzrakstīta 1948. gadā un pārstrā-dāta 1953. gadā. N. Hikmeta darbā Jāzeps ir negatīvs tēls — savas tautas nodevējs, kamēr bībeles leģendā viņu tēlo kā pozitīvu īpašību — augstākās tikumības, taisnīguma un humānisma — nesēju. Savu lugu izdevuma priekšvārdā Nazims Hikmets raksta: «Gribēju parādīt, ka nākotne pie-der tiem, kas mīl savu tautu un cīnās par tās laimi, bet no-devējiem lemta vispārēja nicināšana un naidis. Kā mūžīga nodevēja raksturu izvēlējos bībeles Jāzepu. Izvēlējos tāpēc, ka, lai gan bībelē Jāzeps tēlots kā taisnības, humānisma un augstas tikumības iemiesojums, patiesībā viņš ir savas tau-tas nodevējs.»³⁷

Pavisam citāda pieeja populārajai, kopš bērnības zināmai leģendai ir Rainim. Kā to liecina dzejnieka pasvītrojumi un piezīmes pie attiecīgā teksta viņa personiskās bibliotēkas bībeles eksemplārā, Raini saista tās humānisms. Arī viņa Jāzeps tāpat kā leģendā ir cilvēciņas ideāla nesējs, taču ar to atšķirību, ka nav vairs pasīvs cietējs, bet jaunu ideju, jauna pasaules uzskata aizstāvis — nemiera gars, kas redz pāri savam laikam un saskata augstāko humānisma prin-cipu īstenošanos tālā nākotnē.

Jāzēpa brāļiem, kas aizstāv esošos, dzīvē iesakņojušos uzskatus, pēc kuriem vienmēr uzvarētājs ir fiziski spēcīgākais un tas, kam pieder vara, Jāzēpa cilvēcības ideāls ir svešs un nesaprotams. Tādēļ viņi Jāzēpu ienīst. Naidam pret Jāzēpu, kas senebreju legendā rodas brāļu izjūtās — skaudībā pār Jāzēpa pārkumu, Raiņa traģēdijā ir vēl citi, daudz dziļāki pamati — tā ir divu nešamierināmu pasaules uzskatu sadursme, naida un mīlas sadursme. Pamatos izmantodams senebreju folkloras vielu, teikas pār Jāzēpu sižetiskās linijas, Rainis kā proletariāta dzejnieks ielicis tajās pavisam jaunu saturu. Tāpat Raiņa radošā doma pārveidojusi arī senās Ēģiptes vēstures un folkloras vielu, kas ieplūdināta lugas pamatsižetā, tās otrajā daļā, tēlojot Jāzēpa dzīvi Ēģiptē. Senēģiptiešu folkloras, mitoloģijas un vēstures materiāls traģēdijā izmantots tā, ka tas atspoguļo ne vien šīs tautas pasaules uzskatu, reliģiozos priekšstatus un dzīvi attiecīgajā laikmetā, bet galvenokārt paša Raiņa filozofiskos uzskatus un viņa kritisko attieksmi, dzejnieka cīnītāja attieksmi pret ēģiptiešu samierinošo filozofiju, ko lugā pārstāv Potifers.

Traģēdija «Jāzēps un viņa brāļi» savā sižetiskajā atrisinājumā pauž revolucionāru domu par cilvēces nemītīgu atbilstību augšupvirzošos lokos un par jaunas — humānākas sabiedriskās iekārtas nepieciešamību. Ir jārada pasaule, kur ļaužu starpā valda maigums un mīla, nevis rupjā vara un naidis. Raiņa patstāvīgā doma, viņa dziļi filozofiskās idejas, lugas tēlu un to savstarpējo attiecību psiholoģiskais zīmējums, autora mākslinieka personības spēcīgais, spilgti individuālais rokraksts pārvērtuši bībeles legendas aizgūtos sižetiskos pamatmetus un atsevišķas situācijas tā, ka traģēdijas «Jāzēps un viņa brāļi» sižetu vairs neuztveram kā aizgūtu, bet kā paša autora radītu organisku lugas sastāvdaļu.

Traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» (1927) sižets saistās ar patiesu notikumu 1620. gadā Turaidā, Siguldā un to apkaimē. Materiālus par šo gadījumu var atrast Vidzemes

hoftiesas asesora Magnusa fon Volffelda grāmatā «Ziņas par krimināltiesībām un kriminālprocesu Vidzemē, Igaunijā un Kurzemē».³⁸

Materiālus lugai Rainis nav guvis tieši no minētās grāmatas, bet pārņēmis tos no «Austruma» 1897. gada 9. numurā publicētā advokāta, V. Teikmaņa raksta. Dzejnieks pats to apliecina traģēdijas pirmpublicējuma pēcvārdā: «Še lugā tēlotie notikumi ir vēsturiski un kā tādi dokumentāriski pierādāmi ar tiesu aktīm Vidzemes hoftiesas arhīvā [..] Lugā lūkoju visos pamata vilcienos un pat sīkumos pieturēties pie vēsturiski dotiem faktiem, raksturiem un apstākļiem, tikai reti no tiem atkāpdamies. Mans draugs Antons (Raina biogrāfijas un daiļrades pētnieks Antons Birkerts. — Dz. V.) piesūtīja man norakstu no raksta «Turaidas jaunava Maija» kādā žurnālā; pie šinī rakstā dotā es pieturējos un, tā kā artiķelis ir, cik man zināms, plašākais par šo jautājumu, tad pasniedzu to še lasītājiem, lai tos orientētu par visa vēsturiskā notikuma sīkumiem.»³⁹

Notikuma sižets, ko Rainis pārstāsta vairākās lappusēs, īsumā šāds: Maija ir bārenīte, kas apmēram nedēļu veca atrasta kaujas laukā starp kritušajiem, augusi Turaidas pils rakstveža Greifa ģimenē un izveidojusies par daiļu, visu cienītu jaunavu. Maijai ir daudz precinieku, bet viņa visus atraida, līdz iemil jauno — nesen no ārzemēm atbraukušo Siguldas dārznieku Heilu. Notikumu tālāko gaitu sarežģī bijušā poļu armijas standartjunkura Jakubovska ierašanās un viņa strauji uzliesmojusī kaislība pret Maiju. Aizstāvēdama savu jaunavas godu pret Jakubovska uzbrukumu Gūtmaņa alā, Maija apzināti dodas nāvē. Varmācīgo poli pēc tam atrod mežā pakārušos, bet dārznieks Heils dziļās sērās dodas atpakaļ uz dzimteni.

Rainis piebilst, ka, lai gan šis notikums izklausoties vairāk pēc pasaciņas, par tā patiesīgumu neesot ko šaubīties — to apstiprinot vairāki vēstures fakti. Lugas pēcvārdā tālāk teiktais apliecina, ka dzejnieks ir labi pazinis arī uz šā patiesā vēstījuma pamata veidoto tautā populāro teiku. Viņš

raksta: «Kā teicu, Maijas nāves stāsts izklausās vairāk pēc pasāciņas, tādēļ jau tai pašā gadā 1848., kad Volffelds izdeva savu grāmatīņu ar minētām aktīm, kāds Baltijas dziesminieks Adelberts Cammerers sarakstīja vēsturiski romantisku ainu iz Vidzemes senatnes,⁴⁰ kuru viņš dāvāja aktu izdevējam Volfffeldam. Pēc Cammerera dzejas tad arī vēlākām paaudzēm šis Maijas notikums atstāstīts [. . .] Latvieši ar Maijas notikumu iepazīnās jau 1856. g., kad J. Dauge pēc Cammerera stāstīja stāsta veidā minētās lietas.⁴¹ Šis ir vispareizākais latviešu valodā izdots Maijas stāsts.»⁴² Vēstījums par Turaidas Maijas traģisko likteni kopš 19. gadsimta vidus latviešu literatūrā izmantots vairākkārt. Sevišķi populāra ir T. Hāna luga «Turaidas Roze».⁴³

Rodas jautājums, kas Raini — pamatšķiras dzejnieku, cilvēces vissarežģītāko problēmu risinātāju — ir saistījis šajā, pavirši skatoties, visai necilajā nostāstā par Turaidas Maiju, kas visu iepriekšējo autoru sacerējumos pārvērsta par melodramatiskas, salkanas «mūžīgās mīlestības» upuri.

Kā parasti, Rainim šis vecais sižets ir tikai sens motīvs, no kura dzejnieka doma, fantāzija uzbur gluži jaunu skaņu pasauli. Rainis saredz Maijas tēlā pavisam ko citu, saredz viņā to spēku, ar kuru, pēc dzejnieka koncepcijas, sākas īsts cilvēks. *Tā ir spēja būt varonim, spēja izšķirīgā mirklī līdz galam aizstāvēt savu taisnību* — uzvarēt vai krist par to, bet nepieņemt nekādu kompromisu. Rainis saka: «Maijas personā ikdienas cilvēks paceļas līdz varonībai, rādīdams, ka tautas pamatā ir visi augstie garīgie spēki un tikai bieži latentā, apslēptā stāvoklī. Ar šādu personu savā vēsturē mēs varētu lepoties.»⁴⁴ Maijas tēls Raiņa interpretācijā tādējādi gūst pavisam citu, no sākotnējā — aizgūtā — sižeta atšķirīgu nozīmi. Viņas varonība kļūst par pamatu lugas traģiskajam konfliktam, par ko būs runa vēlāk.

Pārlūkojot tos avotus, kas devuši ierosmi Raiņa lugu sižetiem, te, kā jau teikts, atrodam gan dažādu tautu folkloru, vēsturi, literatūru, saistošus gadījumus dzīvē, par ko

liecina dzejnieka saglabātie izgriezumi no laikrakstiem un dažādu faktu registri dienasgrāmātā — ar piezīmi, ka tie izmantojami kādā daiļdarbā.

Interesantu ieskatu Raiņa lugu sižeta veidošanā paver, piemēram, drāmas «Pūt, vējiņi!» materiāli, kas, tāpat kā «Krauklītis», veidota galvenokārt uz latviešu tautas dziesmu bāzes un tāpēc arī abām šīm lugām dzejnieks devis žanra apzīmējumu «tautas dziesma». Taču «Pūt, vējiņi!» pirmiecerēs minēti arī citi darbi, kas kaut kādā veidā dzejniekam noderējuši par ierosmi fantāzijai. Piemēram, teika par Augstrozes meitiņu, kas savu dzīvi izbeigusi, ielēkdama upē, devusi ierosmi «Pūt, vējiņi!» finālam; atsevišķu situāciju apraksts no šais Raiņa piezīmēs minētā igauņu tautas eposa «Kalevipoegs» sasaucas ar situācijām «Pūt, vējiņi!», tāpat daži vilcieni Ulda raksturā — brāzmainais, nevaldāmais spēks — liek atcerēties Kaleva dēlu. Tālāk pirmiecerēs minēta Gētes tulkotā serbu dziesma par Azan Aga kautrīgo sievu, kas noderējusi kā paraugs Baibiņai. Rainis pie min arī senindiešu ievērojamā dramaturga Kalidasas vārdu un norāda uz Sedzacītes, Vizbulītes un citu savu varoņu jūtu pasaules rādniecību ar Kalidasas tēlotajām maigajām, kautrajām, milā nesavtīgajām sievietēm. Pirmiecerēs minēta arī Aspazijas luga «Zeltīte». Salīdzinot Zeltītes un Baibas tēlus, atrodam dažas kopīgas līnijas šo varoņu psiholoģijā. Tāpat zināmu ierosmi Baibas un Ulda attiecību risinājumam devusi pirmiecerēs nosauktā kādreiz populārā vācu buržuāziskā dramaturga Makša Halbes drāma «Jau-nība», kas tēlo divu jauniešu strauji uzliesmojošo, tragisko mīlestību. Domājams, ka «Pūt, vējiņi!» uzmetumos sastopamā Raiņa piezīme: «cī «Dzīve» attiecas uz Gija de Mo-pasana romānu «Dzīve». Romāna varones Zannas tīrajā un trauslajā jūtu pasaulē skarbās īstenības ielaušanās rada tragēdiju, tāpat kā Sedzacītes-Baibas smalko neskarto skaistumu ar rupju varu sagrauj Uldis. Bez tam šais pirmiecerēs vēl minēta igauņu tautas teika «Rīta un vakara blāzma» («Koit ja Hāmarik»), kuras saturs atbilst Raiņa sākotnējai

iecerei visus tēlus, sižetu un darbību «pacelt mitoloģiskā sfērā». ⁴⁵

«Pūt, vējiņi!» piemērs uzskatāmi rāda, cik daudzi un dažādi ierosmes avoti saplūduši Raiņa daiļrades laboratorijā, kurā šī izejviela dzejnieka radošajā fantāzijā pārkausējusies gluži jaunā, nebijušā kvalitātē, vienmēr nesot raiņiskas domas un formas spilgtās iezīmes.

TRAGISKĀ KONFLIKTA RAKSTURS

Izmantojot traģēdijās dažādu tautu vēstures un folkloras vielu, aizvedot varoņus pagātnes teiksmainajā pasaulē, Raiņis arvien runā par sava laika — tagadnes — revolucionārajām cīņām un saredz šo cīņu gaitu un uzvaru nākotnē. Cīņā par šo nākotni iziet arī Raiņa daiļrade, Raiņa traģēdija. Nerimdams skan «Uguns un nakts» prologā izteiktais aicinājums:

Nepabeigtas senās cīņas,
Uzvara nav gūta,
Atkal, atkal sūta
Niknums kareivjus iz kapa.⁴⁶

Ar šo aicinājumu sasaucas traģēdijas «Indulis un Ārija» moto:

Par viņiem dziesmu sīkās balsis klus, —
Jūs nepazīstat savus varoņus,
Bet dārdot iet tie vēl pa tagadni
Uz nākotni.⁴⁷

Uz nākotni ved un aicina viss plašais Raiņa varoņtēlu pulks. Dārdot pa tagadni iet Lāčplēsis, Spidola, Indulis, Jāzeps, Kurbads, Imants, Latigora, Vanadznieks, spēlmanītis Tots un daudzi citi, nesot savās krūtīs senseno tautas varoņgaru, gādsimtos krātās, nerimstošās brīvības slāpes un proletariāta dzejnieka cildeno nākotnes ideālu. Dienasgrā-

matā 1912. gada 4. jūnijā Rainis raksta: «Tagad tēloju nākotnes cilvēkus pagātnes tēlos, jo vēstures nozīme tā, ka viņa — trauks, kurā ieliekam savu uzskatu par nākotni.»⁴⁸ Tādi «nākotnes cilvēki pagātnes tēlā» ir gandrīz visi Raiņa traģēdiju pozitīvie varoņi. Tā kā šie varoņi cīnās par tādiem ideāliem, kas viņu dzīves laikā nav piepildāmi un ir visasākajā pretrunā ar dzīves īstenību, tad šī cīņa ir vai nu jāzaudē, vai arī tā prasa paša cīnītāja dzīvību. Cīņas pamatos tātad likts visdramatiskākais — traģiska rakstura — konflikts. Pretējiem spēkiem saduroties, Raiņa traģēdijās tiek risināti vissarežģītākie, visdziļākie un visvairāk samezglotie jautājumi. To atšķetināšana prasa varoņa maksimālu aktivitāti, cīņas gribu, spēju uzpurēties.

Neatrisināmi un traģiski vispirms te ir jau tie konflikti, kuri izaug no šo traģēdiju tēmas sižetiskā risinājuma un kuras varētu saukt par *ārējiem* konfliktiem. Traģēdijās «Uguns un nakts» un «Indulis un Ārija» šādu ārējo konfliktu rada notēlotās latviešu tautas brīvības cīņas pret iebrucējiem vācu krustnešiem 13. gadsimtā. Šai cīņai ir traģisks raksturs, jo varonis — tauta — iziet tajā pret ievērojamu pārspēku un krīt septiņsimt gadu verdzības jūgā, brīvības vārdā upurējot tūkstošiem dzīvību. Šādi traģiski konflikti, kur varonis vai tauta iet bojā par savas zemes neatkarību, dramaturģijā risināti daudzkārt. 13. gadsimts — viena no visdrūmākajām lappusēm mūsu tautas vēsturē — devis vielu daudziem darbiem ar traģisku ievirzi latviešu literatūrā, arī daudzām bēdu lugām, sākot ar Stepermaņu Krustiņa «Zemgaliešiem». Atšķirībā no Raiņa traģēdijām visām latviešu bēdu lugām par 13. gadsimta brīvības cīņu tēmu ir šauri nacionāls raksturs, to traģiskais konflikts vairāk ārējas dabas. Raiņa traģēdijas traģiskais konflikts tiek padziļināts un ir daudz sarežģītāks, jo paplašināta, padziļināta un sarežģītāka ir šo traģēdiju tēma un idejiskā nozīmība.

Bez uzdevuma atbrīvojot savu zemi no ārējā ienaidnieka Raiņa varoņiem ir vēl citi, daudz augstāki uzdevumi, kas skar pasaules likteņus. Traģēdijā «Uguns un nakts» Lāč-

plēsis ir sūtīts karotājs pret tumsu, pret gala ļaunumu, viņa mērķis nav tikai «brīva un laimīga Latvija», bet visas cilvēces atbrīvošanās no ekspluatācijas jūga. Bet arī tad, kā teikts lugas prologā, «vēl nebūs beigta Lāčplēša gaita un sāksies cīņa par arvien augstāku progresu sabiedrībā, par pilnvērtīgu, ētiski un morāli skaidru cilvēku — par nemitīgu «maiņu uz augšu». Traģēdijas izskaņā Spīdola Lāčplēsim saka:

Es redzu: pie tava vārda saistīsies
Latvju sajūsmība caur gadu simtiem;
Un atkai ies varoņi taisnā ceļā
Bez izrunām, bez gudrības likiem ločiem,
Bet tāļš uz nākotni būs viņiem skats,
Tie augdami nelūzīs, nebūs vieni,
Tie spēku nemitīši no tautas smels,
Tos vienas zemes robežas neieslēgs šauri,
Ne zeme pret zemi tad karos,
Bet visas kopā pret tumsu.
Tad aklaiss melnais uzveikts kļūs!⁴⁶

Traģēdijā tēlotajā laikmetā, kas aptver tikai vienu posmu no vēstures attīstības augšupvirzošiem lokiem, Lāčplēsis vēl nav gatavs savam darbam — cilvēces atbrīvošanai, viņš vēl «nav diezgan mainījies» un ir aprimis cīņā. Viņam ir jāaiziet, jānogrimst Daugavas dzelmē, lai atgrieztos kādā citā, augstākā attīstības lokā un savu uzdevumu veiktu. Raiņš pats kādā vēstulē 1908. gadā Lāčplēša lomu traģēdijā komentē tā:

«Ja gribat materiālu substrātu Lāčplēsim, tad tas varētu būt proletariāts, kurš faktiski nesis visas šķiras cīņas un arī cīņas garu [. . .] Ir prētruna: Lāčplēsis pats apmierinājās, tātad nevar vest galējo cīņu, — un es tomēr uz to ceru. Manā apziņā šo prētrunu izlīdzina tas slēdziens: katra šķiras kustība iet no apspiestības caur cīņu uz uzvaru, t. i., mieri un tad valdību, t. i., citu apspiešanu. Šķira seko viena otrai tādos attīstības lokos, bet katrs loks nav vienlīdzīgs agrākam, bet plašāks <par agrāko>, līdz beigās

šķiras pašas sevi iznīcina, kad galīgā cīņā atsvabinājas pēdējā, jaunākā, kura vairs neaspiež citas, jo jaunākas vairs nau. Tad loki izbeidzas. *Lāčplēsis ir gājējs spēks visos lokos, liekas gan atnākot atpakaļ lokā, bet augstākā..*» (pasy. mans. — Dz. V.).⁵⁰

Tātad «Uguns un nakts» traģiskā konflikta raksturu — tā vērienīgumu un asumu nosaka prētruņa starp vāronīni izvirzītā uzdevuma grandiozitāti — visas cilvēces atbrīvošanu — un nespēju šo uzdevumu attiecīgajā laikmetā realizēt dzīvē. Traģiskā konflikta atrisinājums gaidāms kādā citā attīstības lokā — perspektīvā aiz traģēdijas robežām.

Pamatos līdzīgs ir traģiskā konflikta raksturs traģēdijā «Indulis un Ārija». Atšķirībā no «Uguns un nakts» ārējais — sižetiskais — konflikts te izvērsti plašāk. Vairāk uzmanības veltīts nebrīvīvē verdzinātās kuršu tautas posta tēlojumam un tās traģiskajām cīņām pret divkārsa ienaidnieka — vācu krustnešu un leišu — pārspēku. Jo smagāks jūgs, jo lielāks aug kuršu naids, jo dedzīgākas brīvības alkas, jo negantāka cīņa. Cieši kopā ar šo traģisko konfliktu savijušies tie konflikti, ko rada tautas vadona Induļa lielās personības centieni nesaskaņā ar savu laiku. Indulis dzīvo un cīnās tad, kad derīga ir Pudiķa mācība:

Ne mīlēt, nīst es tevi mācīju,
Un nīst tev būs.⁵¹

Bet Induļa gaišajā prātā ir ielauzušās citas domas, ir ielauzies «nelaika gars», kas pārāks par savu laiku, un vecās mācības vairs neder. Viņš Pudiķim atbild:

To vārdu zinu, bet —
Vairs nēticu.⁵²

Šis traģiskais iekšējais konflikts, kas norisinās Induļa dvēselē, traģēdijā izvērsti plašā tēlojumā. Parādīti tā rašanās motīvi, attīstība, vairāku atsevišķu konfliktu samezglošanās un saplūšana galvenajā. Visa šī gaita cieši saistīta ar norisēm varoņa psiholoģijā, rakstura

attīstībā. Tragisko konfliktu šķetinot, «Indulī un Ārijā» ar varenu spēku sāk skanēt motīvs, kam turpmāk Raiņa dramaturģijā ir ļoti ievērojama vieta. Tā ir rainiskā doma par mīlas radošās varas nozīmi cilvēka personības un visas sabiedrības pārveidošanā, maiņā, izaugsmei.

«Gandrīz neiespējami liekas dzīvot, kad nau tices, ka tieku milēts. . . Bez mīlas it kā nebūtu saites ar pasauli un būtu jāiznīkst,»⁵³ saka Rainis dienasgrāmatā mūža nogalē — 1927. gada 22. jūnijā. Šis ieraksts vēlreiz apliecina, kādu dziļu filozofisku saturu dzejnieks ietver jēdzienā «mīla». Cilvēkam cilvēku mīlēt te nozīmē dzīvot jūtu un domu saskaņā un sajūst sevi kā nepieciešamu, vajadzīgu sastāvdaļu neaptveramās pasaules bezgalībā, kur viss, kaut arī nepārtraukti mainās un attīstās, ir harmoniski vienots un vesels. Dzīvot harmoniskā saskaņā ar cilvēci, tās ir alkas, ko pats dzejnieks izjūts visu mūžu un ko pastiprinājuši gan cietuma vientulībā, gan trimdas atsvešinātība un nesaskaņas ar biedriem, arī ar vistuvāko draugu Aspaziju, gan buržuāziskajā Latvijā valdošā atmosfēra dzīves pēdējā posmā. Tāpēc Raiņa daiļradē kā viņa bagātās un daudzprasīgās personības vispilnīgākā izteicējā tik spēcīgi skan sauciens pēc mīlas. Tā reizē ir arī prasība aktīvi darboties, pārveidot pasauli, lai iznīcinātu naidu un ļaunumu un palīdzētu veidoties labajam. Atšķirībā no daudziem citiem rakstniekiem humanīstiem, kas aicina uz pasīvu cilvēkmīlestību, aicina piedot, nepretoties ļaunumam ar varu, kā tas daļēji izskan arī ģeniālā L. Tolstoja un F. Dostojevskas darbos, Raiņa mīlas izpratnes pamatā ir aktivitāte. Viņa varoņa mīla reizē ir karotāja pret «gala ļaunumu», jaunas pasaules un jauna cilvēka radītāja. Tai pretstatīts naidis un primitīva, brutāla vara kā grāvēji un iznīcinātāji spēki:

Mīla grib uzcelt,
Ne nostu plēst —
Mīla grib radīt,
Ne spēku dzēst —⁵⁴

saka dzejnieka liriskās dienasgrāmatas varonis Dagda. Tā pati doma caurvij arī visas Raiņa traģēdijas.

Kā jau teicu, rakstot jaunības traģēdiju «Indulis un Ārija», doma par milas spēku Raini nodarbinājusi sevišķi daudz. Par to liecina kuplais radāmo domu materiāls, kurā minēta problēma risināta. Kādā radāmo domu lapiņā, kas datēta ar 1911. gada 9. augustu, teikts: «Rāda citu izeju: mīlā un visu tautu savienībā. Vēl pēc mūžiem minēs Ind[u]ļa un Ār[i]jas milu, kas bij pārvarīga, par visu stiprāka; *pēc mūžiem tā savienos tos, kas cīnās pret apspiešanu. Sievišķība vēsturē. Kā jauns spēks mila. Ne cīņa vien, bet arī mila*»⁵⁵ (Raiņa pasvītrojums). Tā pati doma izteikta lugā:

Tu devi vairāk! cēlāk!
Tu pati nezini, cik daudz tu devi:
Uz jaunu dzīvi, milas maigumu,
Ko naids un vara nespēs, mila spēs.
Pēc mūžiem mila vienos tos, kas cieš.
No sievas sirds nāks gaišā, maigā vara
Un laikā nezudīs vairs, kamēr veiks.⁵⁶

Mīla Raiņa skatījumā nav īsta, ja tā nevērš cilvēku uz labu, ja tā nerada citas cildenas jūtas, ja, vienu mīlot, nemīl visu pasauli. Mīlas saviļņots, Indulis skata dzīvi citām, redzīgākām acīm. Mīla pastiprina gan laimes, bet vēl jo vairāk traģiskā izjūtu viņa dvēselē, liek viņam dziļāk sajūst ne vien savas tautas bēdas, mīla liek nīstot cienīt ari ienaidnieku, ja tas ir cilvēks, liek saprast citu tautu ciešanas. Dziļi mīlēdams sava visniknākā ienaidnieka meitu Āriju, kuršu vadonis gūst atziņu — cik daudz traģisma visu tautu, visas cilvēces likteņos rada starp tautām liktās naida robežas. Tāpat kā mīla spēj iedegties divu naidīgu tautu jauniešu sirdīs, ir jāizzūd naidam starp tautām un cilvēcei jāapvienojas brālīgā brīvu tautu kopu saimē. Taču Indulis saprot, ka viņa laikā, kad starp tautām «vēl ir tikai naži», tas nevar piepildīties. Ir jānāk citiem laikiem, citam attīstības posmam cilvēces vēsturē, tad Induļa «nelaika

gars» — viņa augstais humānisma ideāls — atdzims tauta un «vedīs dzīvē».

Savam idejiskajam pretiniekam Mintautam — «lielajam un asiņainajam lācim», «tautu minējam», kas izvirza saukli «tik viens lai kungs» un par vienotāju uzskata rupju varu, bet Induļa cilvēcisko ideālu, ka tautas «vieno gars» un pati tauta ir valdītāja, sauc par murgiem, — Indulis atbild:

Es miršu murgotājs, tu mirsi kungs.
Bet paliks, lūk, aizvien tie tūkstoši,
Lai kas ir viņu kungs, — vai tu, vai vāci;
Lai kas liek viņus kaut, — vai tu, vai vāci.
Tie mūžam paliks, un tie uzvarēs;
Un viņos būs mans gars, kas brīvi augs,
Kas mani glābs ne dzīvē, bet aiz dzīves,
Jo vienas dzīves ir priekš tā par maz.
Lūk, tauta mūžīga kā raibā čūska,
Kas ruden ādu met un jauna top.⁵⁷

Te atkal atkārtojas jau «Ugunī un naktī» aizsāktais rainiskais motīvs par cilvēces vēstures attīstības gaitu lokos, kurā ik lokš ved jaunā augstākā pakāpē.

Nespēja veikt varoņa iecerēto uzdevumu traģēdijā tēlotajā attīstības lokā rada pamatu traģiskam konflikta atrisinājumam. Induļa traģiku vēl padziļina tas, ka atšķirībā no «Uguns un nakts» Lāčplēša viņš pats pilnam apzinās un mokoši asi izjūt savu traģisko stāvokli, ar istu traģiska varoņa aktivitāti viņš cīnās un meklē izeju no tā, kamēr Lāčplēša cīņa ir vairāk stihiska un Spidolas virzīta. Iedams meklētāja ceļu, Indulis ir vairākkārt iekšēji lūzīis, traģisku pretrunu pārvarēts. Cerībā, kā varbūt mīla spēš vienot tautas, viņš ir aizgājis pat no kūriem, ļāvis kristīties, atkal atgriezies un, glābdams savu tautu — kūrus —, nogalinājis trīsdesmit tūkstošu brāļu tautas — leišu — dzīvības. Mīlot Uģi un Vizbulīti, Indulim jānostājas pret Ārijas tēvu, mīlot Āriju — pret Pudiķi, kas pašam bijis kā tēvs. Visas šīs un vēl citas pretrunas kā strauti un upes jūrā satek galvenajā traģiskajā konfliktā, to saasinot un padziļinot.

Sis konflikts lugas beigās samezglojas tā, ka vienīgo izeju Indulis saskata nāvē. Veikt uzdevumu — vienot tautas milā — viņa laikā nav iespējams. Vēl cilvēce nav tik tālu izaugusi, Raiņa vārdiem — «nav gatava», vēl jaunais — milas spēks, kas kļuvis Indulim par vadošo ideju, tai ir svešs. Savu atziņu meklējumos viņš ir attālinājies no kūriem un tiem par vadoni ciņās vairs neder. Arī te radies traģisks konflikts. Pārtrūkst pēdējā smalkā saite ar dzīvi — Ārijai mirstot, zūd arī mīlestības gaisma. Indulis iet nāvē ar apziņu, ka nav bijusi veltīga viņa dzīve, ne nāve. Pāri laiku laikiem — tālā nākotnē viņš saredz to ideālu piepildīšanos, kuru dēļ ir šaubās dedzis, meklējis, maldījies, zaudējis un atkal guvis, kuriem atdevis savu dzīvību tad, kad tā bijusi vajadzīga. Atbildot Pudiķim, kas gribētu novērst Induļa nāvi un iznīdēt arī šīs nāves cēloni — svešo spēku kuru vadoņa sirdī, Indulis saka:

Ko tu par svešu sauc, ir jaunais spēks,
 Kas augs iekš mums, caur ko mēs būsīm brīvi.
 To meklējot, es maldījos un lūzu.
 Ko darīt šinī laikā, nesaredzu,
 Es veicu gan, bet ziedoju par daudz;
 Bet pāri laikam saredzu, kas būs.
 Nav tautai vajdzīga vairs mana dzīve,
 Bet mana nāve. Tā man lieciniece.
 Jo tauta mūžam būs, un viņā paliks
 Mans gars un audzējs spēks, un mana mīla
 Caur tūkstots gadu vainanām un jūgu —
 — Un galā uzvarēs.⁵⁸

Tāpat kā «Ugunī un naktī», arī «Indulī un Ārijā» Rainis paredz traģiskā varoņa ideālu uzvaru perspektīvā aiz lugas robežām.

Laiks vizot ved mūs visu tautu valstī,
 Kas balto jūru slēdz kā rotalā
 Un visām tautām brāļu roku sniedz.⁵⁹

Induļa uzdevumam laikmetu griežos dzīvos audžu audzes,
 jo

.. tas ir tālš,
 Tik tālš kā mūžagals, kur satiekas
 Ar naidu mila, rokas pāri stiepjot.⁶⁰

Višspēcīgāk motīvs par mīlu kā sabiedrības pārveidotāju spēku skan traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi». Lugas traģiskais konflikts te dzimst tieši naida un mīlas sadursmē un atšķirībā no citām Raiņa traģēdijām nav savienots ar tautu brīvības cīņu tēlojumu un cīņu pret apspiestību vispār. Taču traģiskā konflikta atrisinājumā «Jāzēpa un viņa brāļos», tāpat kā citās Raiņa lugās, izteikta doma, ka traģiskā varoņa ideāla piepildīšanās dzīvē iespējama tikai tad, kad būs «lauzti pasaul's balsti» — būs radīta tāda sabiedriskā iekārta, kur valdīs augstāka, cilvēcīgāka taisnība — ne naid, bet mīla.

Rainis pats kādā radāmo domu lapiņā 1914. gada 25. jūnijā par lugas «Jāzeps un viņa brāļi» iecerēm raksta: «Četri cēlieņi par naidu un mīlu, par jaunu dzīvi, par 3 dzīvēm, par jaunu taisnību. Traģēdija.»⁶¹

Ciņā par jaunu dzīvi un jaunu taisnību iziet lugas varonis Jāzeps. Viņš, tāpat kā Indulis, ir meklētājs, jaunas, nestaigātas stīgas laužējs cilvēcei, varonis, kas «dārdot iet pa tagadni uz nākotni», redz tālu pāri tumšajam brutālas varas laikmetam un tur — tālā rītdienā saskata augstākās taisnības piepildīšanu. Tāpat kā Indulis, arī Jāzeps saprot savu traģisko stāvokli — bojā ejas nepieciešamību tagadnē. Atšķirībā no «Induļa un Ārijas», kur Induļa traģiskais konflikts izaug no nespējas apvienot mīlā dažādas tautas, Jāzēpa konflikts rodas no nespējas gūt pašu cilts — brāļu — mīlu. Sai virzienā «Jāzēpa un viņa brāļos» konflikts starp naidu un mīlu ir padziļināts un saasināti koncentrētu izteiksmi guvis vienas personas — Jāzēpa rakstura attīstībā. Šī traģiskā konflikta risinājumā Rainis vairāk kā jebkurā citā lugā izteicis daudz personisku pārdzīvojumu — savas dzīves traģisko, neatrisināmo pretrunu. Te salijis viss viņa garīgās vientulības rūgtums, no dzimtenes izraidītā trimdinieka svešatnības izjūtas, strīdos ar dažiem partijas biedriem gūtais pāridarījums, to gadu nesaskaņas ar Aspaziju — viss, par ko traģēdijas rakstīšanas laikā Rainis ļoti bieži runā dienasgrāmatā. Šie personiskās dabas konfliktī,

kas ieaudās lugā, bija par iemeslu tam, ka Rainim tās radīšana bija mokošs darbs un prasīja vairākus gadus. Bieži vien viņam bija nepieciešams «aizbēgt» no «Jāzepa un viņa brāļiem» pie citiem «atelpas» darbiem, kas prasīja mazāk psihiska sasprindzinājuma un tiešas visas viņa cilvēciskās personības līdzdalības.

Taču «Jāzepa un viņa brāļu» traģiskā konflikta veidojumā Raiņa biogrāfijas motīvu ievīšana bez komentāriem no autora dienasgrāmatas, vēstulēm, piezīmēm nav uztverama. Mīlas un naida konflikts te risināts plašās, vispārinātās dimensijās, skarot visas cilvēces likteņus tās attīstībā un maiņā uz augšu. Te risinās tā pati mūžsenā pretruna — labā un ļaunā, tumsas un gaismas, uguns un nakts — cīņa, kas aizsāka jau Raiņa monumentālajā simbolu traģēdijā «Uguns un nakts». Tikai «Jāzēpā un viņa brāļos» šai cīņai reālistiskāks tēlojums, konkrētāks raksturs. Jāzēpa cīņa te sadalās divās plāksnēs — iekšējā un ārējā. Aizstāvēt augstāku zemkopības kultūru pret brāļiem — ganiem, no kuriem dveš lopu kūts smaka, Jāzēps reizē aizstāv augstākas humānākas attiecības cilvēku sabiedrībā. Brāļu dzīve veidota pēc likumiem, ko izsaka ciltstēvs Jēkabs:

Vīrs ir gans
Vai iet kā Jūda laupījumu gūt,
Jo šķēps ir vīra prāts un vairogš — naidš.⁶²

Vai citur:

Bet mēs caur varu vien tik visu gūstam.⁶³

Turpretī Jāzēps grib veidot dzīvi, tās pamatos liekot ne naidu un varu, bet mīlu, viņš grib milēt brāļus un gūt viņu pretmīlu.

Ar mīlu gribu viņu mīlu gūt.⁶⁴

Uz šo pretrunu pamata dzimst traģiskais konflikts. Jāzēpa sapni par mīlu pārrauj viņa laika rupjā realitāte — brāļu

zemiskais naidis, brutālā vara. Tie iemet viņu bedrē uz ērkšķu paklāja. Tā Jāzeps zaudē savu pirmo dzīvi, pirmo dzimteni — Kanaanu, par ko, trīs dzīves pieminot, runāts traģēdijas iecerē.

Pēc septiņpadsmit gadiem sastopam Jāzēpu viņa otrajā dzīvē, otrajā dzimtenē — Ēģiptē, slavas, ļaužu cieņas un greznības apmirdzētu. Viņam pieder it kā viss un tomēr ne viss, nav paša galvenā — brāļu milas. Arvien traģiskāka Jāzēpa izjūtās kļūst atziņa, ka viņa ideāls — mīlu gūt ar mīlu — nav piepildāms, ka dzīves pamatos ir naidis.

Domājot par lugas «Jāzeps un viņa brāļi» traģiskā konfliktā saturu un virzienu, Rainis 1909. gada 10. aprīlī raksta: «Dzīves vienība sarauta. Lai arī vēlāk dzīve izaug cik plaša, *plaisa paliek šķeltā kokā*, koks nau spējīgs pastāvēt, jo lielāks top, jo *atriebe salūst no sava smaguma. Pamats ir samaitāts*. [...] J[āzēpam] *vajga daudz mīlestības*. Toreiz atrauta, vairs vēlāk nau atdodama, *dzīve jau izauguse sāpēs bez milas*. [...] *Dzīve neatbalstās uz mīlestību, naidis ir viņas pamats, egoisms. Tam nebūs būt. To sajūt visdziļāk dzejnieks un ģenijs*»⁶⁵ (Raina pasvītrojums).

Traģiskais konflikts starp mīlu un naidu Jāzēpa dvēselē saasinās, jo nekas nespēj mazināt tās sāpes, kādas dzel ērkšķis saplosītajā kreklā, ko brāļi viņam uzvilkuši, bedrē metot. Arvien biežāk un smeldzošāk Jāzēpā sāk sūrstēt brāļu pāridarījums.

Es esmu ievainots, un nedzīst vāts,
Man pāri nodarīts —.⁶⁶

Konflikts saasinās vēl vairāk un pāridarījuma motīvs pārvēršas atriebes alkās, kad Ēģiptē ierodas Jāzēpa brāļi pēc maizes. Milas un naida traģēdija kļūst par naida un atriebes traģēdiju. Šo galveno konfliktu vēl padziļina Jāzēpa konflikts ar viņa sievu Asnati un tās tēvu Potifēru, kuri pauž pasīvu visa piedošanas un samierināšanās filozofiju. Kādā radāmo domu lapiņā Rainis par Jāzēpu Ēģiptē raksta: «... brāļi paši sevi ēd, ka viņi arī viņā aizskāruši cilvēka

godu un centienus uz augstāku cilvēcību. Šie centieni ne-
cieš pretestību. Piedošana viņa pretiniekiem ir cilvēcības ni-
cināšana, piedošana, t. i., cilvēcība pate *sevi noliedz, piedo-
dama necilvēcībai*. Tur vajadzīga arī nožēlošana. Asnates
vaina. Tātad vajadzētu tēlot *arī viņas krīzi*. Kad viņa ne-
lūst, tad Jāzepam nau nemaz saites ar pasauli, visu, arī pa-
sīvo cilvēcību»⁶⁷ (Raiņa pasvītrojums). Tragēdijā šī doma
atspoguļojas Jāzēpa jautājumā:

Vai, ļaunu negainot, nav izdzēsts labs?
Vai ļaunais nemācīts var tapt reiz labs?
Vai, zvēriem ļaujot, nezūd cilvēcība?
Vai, labo ziedojot, nav audzēts ļauns?⁶⁸

Jāzēps krasi nostājas pret Asnates ieteikumu pasīvi piedot
brāļiem. Viņa izpratnē piedot nozīmē aktīvi cīnīties par ļau-
numa pārvēršanu savā pretstatā — tā reizē būs cīņa par
cilvēcības uzvaru, par tās taisnības uzvaru, kam atdots viss
Jāzēpa mokslo pilno meklējumu mūžs.

Kas piedot ir?
Vai ļaunu teikt par labu? Ļaunam tapl?
Nē, ļaunu ņemt un vērst par labu, tas ir piedot,
Jo citād' zvēri apris cilvēkus
Un cilvēcība noliegs pati sevi
Un samīs digļus, kas uz labu tiecas.⁶⁹

Pēc ēģiptiešu samierinošās filozofijas atziņām, Jāzēpa tais-
nības ideāls nav dzīvē sasniedzams — labs ar ļaunu saska-
nēt var tikai nāvē. Par cilvēcību var gudri un cildenī rakstīt
grāmatās, bet, ja tā uzvarētu dzīvē, tad «lūstu pasauls-
balsti». Asnate un Potifers ir mierā ar veco pasaules kār-
tību, ar tādu dzīvi, kāda tā ir, kaut arī stāv uz netaisnības
pamatiem, bet Jāzepam par visu augstāka ir taisnības uz-
vara, kas prasa vecās pasaules sagrāvi.

Lai lūst, kad balstās ļauna pamatos,
Ne taisnībā!⁷⁰

Es iešu jaunā cīņā cīnīties:
Es savu spozmu — vienošu ar sauli,
Es nākšu saskaņā ar visumu,
Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast,
Ar gīnīm būšu viens un gūšu mieru,
Tur nebūs sienas vairs starp — es un cits,
Starp — taisnis, netaisnis, starp — būt un nebūt.
— Un tad es atnākšu jums atdot sauli.⁷²

Milas un naida tēma, kas Raini saistījusi visu mūžu, viņa daiļradē izskan dažādās variācijās. Mazliet citā aspektā pāvērsta, tā veido traģiskā konflikta pamatu arī vienā no viņa pēdējām lugām «Mila stiprāka par nāvi», ko autors nosaucis par Turaidas Maijas traģēdiju. Skatoties pēc konflikta attīstības ārējā zīmējuma, varētu likties, ka tā sarežģījumā noteicošais faktors ir varones cīņa, aizstāvot savu jaunavas godu. Taču, vērigāk ieskatoties, redzam, ka te, tāpat kā citās Raiņa lugās, konflikta avoti verd dziļāk un Maija nebūt neaizstāv tikai sevi vien, viņa reizē aizstāv savu taisnību, savu ideju un apzināti dodas nāvē, lai šo ideju apliecinātu, lai parādītu, ka tā ir vairāk vērts nekā atsevišķa cilvēka dzīvība. Jakubovska un Maijas konflikts lugā tēlots ne vien kā pretēju raksturu un kaislību cīņa, bet kā pretēju pasaules uzskatu cīņa, kurā saduras brutāla, rupja vara un visaptverošā cilvēkmīla. Tāpēc arī Maijas pretinieks Jakubovskis nav tikai uzdzīvotājs un donžuāns; viņš parādīts kā cilvēks, kas dzimis, lai darītu labu, bet rupjā apkārtne, karš kā necilvēcības visspilgtākā izpausme iznīcinājuši viņā humānismu un pārvērtuši par savu mežonīgo instinktu upuri. Jakubovska tēlā spilgti un reljefi iedzīvināti Raiņa uzskati par varas iznīcinošo ietekmi, kādus dzejnieks izteicis jau 1906. gada 22. maija piezīmēs: «Nēkas tā nau samaitājis visu tautu, pat visas cilvēces raksturu kā šī rupjā vara. Arī pretcīnītāju viņa samaitā. Visa attīstības gaita iziet uz viņas nelietošanu. Individādam vēl ātrāk no viņas jāatsakās, ja vien ir iespēja un daba uz to ved. Es negribu varu nedz ciest, nedz lietot.» Būdamš pats varas upuris un tātad būtībā traģisks raksturs (ne varonis!), Jakubovskis ir kļuvis

par varas lietotāju ar attiecīgu filozofiju, kas šādu rīcību attaisno. Aizstāvēdams uzskatu, ka vara pasaulē ir vajadzīgs un valdošs spēks, viņš saka: «Es varu visu, ko gribu. Cilvēki man ir kā medību suņi.»⁷³

Pretodamās šādai varmācības filozofijai ar visu Raiņa traģiskajiem varoņiem raksturīgo kaismi un aktivitāti, Maija cinās, lai pierādītu citas, cilvēcīgākas taisnības visvarenību. Maijas tēlā dzejnieks risina filozofisku domu par dzīvības, mīlas un nāves attiecībām un izvirza jautājumu — kas stiprāks: mīla vai nāve. Savam iemīļotajam Heilam varone saka:

Nāve un mīla tik tuvas viena otrai. Stipri mīlēt ir taču mirt priekš sevis un atdzīvoties priekš otra. Kura gan ir stiprāka — mīla vai nāve? Man liekas: mīla, jo nāve tik iznīcina un nav vairs nekā še zemes virsū; bet mīla nonāvē sevi, bet dara dzīvu otru. Bet varbūt, kāds, mīlā mirstot, nemaz nenomirst, bet dzīvo vēl aiz nāves? Un, varbūt, kāds atmostas tikai tad uz dzīvi, kad mīlā mirst? — — — Man var atņemt tikai dzīvību, bet paliks mana mīla.⁷⁴

Tāpēc, ticēdama mīlas spēkam, kas uzvar un dzīvo pēc nāves, Maija izšķirošajā cīņās brīdī pret Jakubovska varmācību nežēlo savu dzīvību. Tas ir traģiskā konflikta kulminācijas moments, kas būtībā reizē sniedz arī tā atrisinājumu un izteikts Maijas pēdējā monologā:

.. Es eju, lai aiz manis nāktu balti mirdzošais labais, mūžīgais, neizsīkstošais laba plūdums! Tu, mīlais, baltais, labā vīra strautiņš, neizsīksti mūžam! Čuksti mūžam par milu, kas neizsīkstoša kā tava plūsma! Saki par manām ciešanām un manu uzvaru tālām paaudzēm! Saki, saki pēdējās ardievas manam mīlam, lai neskumst! lai zina, ka mīla stiprāka par nāvi! lai zina visi, visi, ka mīla stiprāka par nāvi! Ka nav cita spēka kā mīla, kas glābtu pasauli!⁷⁵

Maijas fiziskā bojā eja parādīta kā viņas garīgā uzvara — Jakubovskī notiek dziļš, spēcīgs lūzums, satricinājums, kurā viņš nežēlīgi skaidri saredz, ka dzīvojis nepareizi, pats sagravis un izpostījis to, kas vienīgais spētu dot viņa dzīvei laimi un piepildījumu. Šī tragiskā kolīzija, savas vainas un tukšuma apzināšanās arī viņam liek izvēlēties nāvi.

Kaut arī «Mīla stiprāka par nāvi» skar Raiņa dramaturģijai raksturīgo problemātiku, tomēr uz viņa pārējo traģēdiju «Uguns un nakts», «Indulis un Ārija», «Jāzeps un viņa brāļi», «Ilja Muromietis» fona tā nostājas it kā savrup, jo ir stingri atšķirīga mākslinieciskā veidojuma ziņā, kas, dabiski, ietekmē arī tragiskā konflikta raksturu. Pirmkārt, lugā ir prozas valoda, kamēr visas Raiņa dramaturģijas izteiksmes ipatnību un spēku raksturo tieši nesaraujams, spožs liriskā un dramatiskā elementa apvienojums. Otrkārt, Rainim neparasts ir tas, ka Maija, Jakubovskis, Heils un citas personas lugā parādītas ikdienišķās sadzīves attieksmēs, bet šais pašos tēlos ietvertā ideju cīņa notiek citā — filozofiskā plāksnē. Te rodas nesaskaņa starp tēlojuma veidu un saturu. Augstie, cēlie vārdi par mīlu kā dzīves galveno veidotāju Maijas mutē dažbrīd skan kaut kā sveši — nepiederīgi, pārspīlēti gudri viņas vienkāršajam raksturam un šķiet neatbilstoši arī situācijai. Sai ziņā lugas tēli, kaut arī tie veidoti reālistiskā manierē un ir tuvāki dzīvei, dažviet atgādina ideju ruporus, kamēr visās pārējās Raiņa traģēdijās runātais teksts organiski izriet no varoņa rakstura būtības. Zināma nozīme te arī tam, ka prozas valodā rakstītajos dialogos un monologos autors neaizsniedz savu liriskā tēlojuma meistarību. Dialogi ir izplūduši liekvārdībā, brīžam iezogas melodramatiska sentimentalitāte. Līdz ar to tiek vājināts dramatiskā konflikta asums un zūd pārējām Raiņa traģēdijām raksturīgais lielums un emocionālais dziļums. Tādēļ «Mīla stiprāka par nāvi» pieder pie tām lugām, kam ļoti svarīga, pat izšķiroša ir tās skatuviskā interpretācija. Režisora prasme un tēlotāju meistarība te izšķir,

vai darbu uztveram kā traģēdiju vai melodrāmu. Ja, piemēram, Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī 1954. gada iestudējumā režisore A. Lācis sadarbibā ar Maijas lomas tēlotāju E. Radziņu bija izcēlusi lugas «Mīla stiprāka par nāvi» traģisma un varonības motīvus, tad Liepājas drāmas teātrī 1968. gadā (režisors V. Verners) pārsvaru guva tajā atrodamais melodramatisms, sentimentālisms.

Pētījot traģiskā izpausmi un konflikta raksturu Raiņa dramaturģijā, lugu «Mīla stiprāka par nāvi» interesanti salīdzināt ar «Pūt, vējiņi!». Abu drāmu galveno varoņu Maijas un Jakubovska, Baibas un Ulda attieksmēs un šais tēlos ietvertajās atziņās ir daudz līdzīgu momentu. Pamatievirzē tām arī viena ideja, ka dzīves virzībai uz patiesu cilvēcību nepieciešams apvienot spēku un maigumu. «Pūt, vējiņi!» uzmetumos 1913. gada 26. augustā, kur Rainis iezīmē lugas tēlos izsakāmo pamatdomu, norāda uz Baibas un Ulda attiecību būtību, teikts, ka Sedzacīte ir pretstats varmācībai kā «kaunība, kas necieš varmācību. Tomēr mīl, arī viņai tikai nāve — izeja. Viņai ir traģēdija.» Un turpat tālāk par Uldi: «Un viņa traģika? Ar savu lielo varvēršību, patstāvību, cīņu — izposta pats savu smalkāko laimi, kura vien var būt viņa papildinājums, viņam nepieciešama kā saule.»⁷⁶ Prasība pēc fiziska spēka un dvēseliska maiguma vienotības tautas dziesmu lugā «Pūt, vējiņi!» pretstatā lugas «Mīla stiprāka par nāvi» sadzīves attieksmju skaudrajai realitātei ietverta folkloras tēliem raksturīgā dzejiskumā. Uldis ir brāzmais rīta vējš, kas visu ārdā un lauž, līdz salauž arī Sedzacītes kautro, mīlas pilno dvēseli. Baibas dziļā cilvēcība, nesavtīgā, varonīgā pašatdeve mīlestībā bramanīgo tautu dēlu pārvērš. Lugas beigu aina, kad Uldis saudzīgi paceļ mirušo Sedzacīti uz rokām, atgrūž savu laivu no krasta un saka:

Pūt, vējiņi, dzen laivīti,
Aizdzen mūs jūriņā!
Jūras baltā augstumā! ...⁷⁷

sasaucas ar iepriekš analizēto Raiņa traģēdiju finālu un tāpat izteic dziļu sociālu simboliku. Lai apliecinātu savu ideju, tāpat kā Maijai, Indulim, Jāzepam, Totam un citiem traģiskajiem varoņiem, Baibiņai ir jāmirst un kopā ar Uldi jāatdzimst jaunā dzīvē — «jūras baltā augstumā». Tajā būs uzvarējis Baibas smalkais dvēseles skaistums un Ulda ārdītāja un postītāja vara būs pārvērtusies «jaunās zemes spēkā» — dzīves celājā un pārveidotajā. Abu sintēze, kā tas teikts lugas prologā, «ved lēnā varā Uz jaunu būtņi tautu cilvēcībā». ⁷⁸

Lugā ietvertā problemātika, krasās pretējās īpašības varoņu raksturā, Baibas jūtu dziļums, dažādu kaislibu sadursmes ir labs pamats traģēdijai. Tomēr Rainis «Pūt, vējiņil!» nosaucis par tautas dziesmu. Vai tikai tāpēc, ka tajā tik plaši (pēc folklorista J. Rudziša pētījumiem ⁷⁹, apmēram 12% no saistītā valodā sacerētā lugas teksta) ietilpinātas tautas dziesmas, to pārfrazējumi un fragmenti? Jāatzīst, ka dzejnieks no noteikta žanra apzīmējuma «traģēdija» apzinīgi vairījies tajos gadījumos, kad viņš pats par šā apzīmējuma atbilstību un precizitāti ir šaubījies. Par svarīgu žanra noteicēju faktoru Rainis uzskatījis nopietnam saturam adekvātu formu. Raksturīgi, ka nevienu no savām lugām, kam pamatā tautas dziesmas, viņš nav nosaucis par traģēdiju. Domājams, ka dzejniekam pārāk viegls, šā žanra nokrāsai neatbilstošs ir šķitis tautas dziesmu raiti plūstošais, skanīgais ritums. Rainis trohaja pantmēru (tajā sarakstīta «Pūt, vējiņil!», «Krauklītis», «Spēlēju, dancoju», «Zelta zirgs») vispār nav atzinis par piemērotu dziļas domas izteikšanai. Kādā piezīmē sakarā ar iecerēto traģēdiju «Imants» 1912. gada 20. jūnijā viņš raksta: «...nau vēl visi jautājumi izšķirti: nezinu pat, *vai trohajs nedarīs visu drāmu par daudz vieglu*. Kaut gan «Uguni un nakti» vieglums nau traucējis ieskatīt par dziļu. Bet tur arī fantastiskas būtnes, simboli un fantastiskas domas, kādu še nau. *Psiholoģiskus dziļumus un smagumus nenes trohajs*; varbūt pat lirikā ne. Imanta teikas sajūta varbūt arī neiznāk trohajā. Pa-

liek tik ārējs dramatisms»⁸⁰ (pasvītrojumi mani. — Dz. V.).

Luga «Pūt, vējiņil!» ir visvairāk izrādītā Raiņa luga, un tās žanriskā, skatuviskā interpretācija ir bijusi ļoti dažāda. Kā krāšņa, temperamentīgi dziedāta dziesma tā izskanējusi Ukrainā Lvovas M. Zaņkoveckas drāmas teātrī (1950. gadā), kā niansēm bagāta psiholoģiska drāma Maskavas Drāmas teātrī (1949. gadā), kā romantiskā pacēlumā ritoša latviska tautas dziesma mūsu Dailles teātrī pirmajā pēckara uzvedumā (1945. gadā, rež. F. Ertneris un M. Tere), kā asu konfliktu, spēcīgu jūtu sadursmes radīta traģēdija Akadēmiskajā drāmas teātrī (1969. gadā, rež. A. Jānušans). Tās visas ir spēcīgas, savijinošas izrādes. Šis piemērs vēlreiz apliecina, ka Raiņa dramaturģija kā katra patiesa māksla nes sevī bagātīgas interpretācijas iespējas, protams, negrēkojot pret autora domu, savdabīgo stilu. Manuprāt, arī dažādu lugu žanra noteikšanā būtu respektējami paša Raiņa dotie, kaut arī literatūras teorijas terminoloģijā neparastie, bet katram viņa darbam tik atbilstošie, trāpīgie nosaukumi, kā «tautas dziesma», «saulgriežu pasaka», «velnu nakts» u. c., kaut arī tajos sastopam īsti dramatiskus vai traģiskus konfliktus un varoņus.

Doma par mīlas radošā spēka lielo nozīmi cilvēka personības veidošanā un visas cilvēces likteņos Rainim ir bijusi tik nozīmīga, ka ar to viņa iecerē saistās jaunas, vēl nebijušas drāmas veids, viņa «atsperes drāmas» teorija. Interesants ir fakts, ka piezīmes par šo «atsperes drāmu» rodas tieši tajā laikā — 1912. gadā, kad pabeigta traģēdija «Indulis un Ārija» un jau vairākus gadus ar pārtraukumiem rit darbs pie traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi». Abās šais traģēdijās liela vieta ierādīta mīlas idejai, dramatisko darbību, kā tas dramaturģijā parasts, virza divu naidīgu spēku sadursme, turpretī Raiņa iecerētajā «atsperes drāmā» darbību uz priekšu virzītu viens spēks — mīla. Šo domu Rainis plaši izskaidro dienasgrāmatā 1912. gada 5. jūnijā: ««Imantā» vai «Mūžībā» izvest manu jauno drāmas veidu, kur nau

dramatiskā lēcošā gaita ar atplūdiem caur divu naidīgu elementu cīņu, kur darbība iet nepārtrauktā ceļā uz priekšu un dzinējspēks nau divu cīņa, bet viena liela dziņa, kas kā atspere dzen pulksteni un ceļ varoni vienmēr augstāk, līdz izceļ laukā no cilvēku sugas nepilnības uz dievību; tāds spēks būtu mīla. [...] Atsperes drāmas «Imanta» vai «Mūžība» būtu reizē nemirstības un mīlas drāmas. Mīla kā dzinējs spēks caur dievināšanu dzen cilvēku uz aizvien augstāku attīstību, dzen beigās iet pāri par cilvēcības robežām uz dievību, uz adeptību, tātad ir lielākais attīstības, kultūras, progresa dzinulis. Tāda luga izteiktu pēdējos un augstākos jautājumus par attīstību, dzīvību un nāvi, par nāves neesamību.»⁸¹

Diemžēl doma radīt «atsperes drāmu» palika neizpildīta, un tikai pēc autora radāmo domu uzmetumiem vien, protams, nav nosakāms, kā šī iecere būtu realizējusies gatavā, pabeigtā daiļdarbā. Rodas šaubas, vai mīlas kā drāmas darbības virzītājas lomu Rainis nav pārspīlējis, vai luga, kuras pamatos nav divu pretspēku ārējas vai iekšējas cīņas, spētu saistīt skatītāja interesi kā dramatisks darbs, kas savu īsto nozīmi iegūst uz skatuves, vai šāda «atsperes drāma» nebūtu pārblīvēta ar liriskām ainām, kurām trūktu dramatiskās vienotājas ass. Savs pamats varētu būt hipotēzei, ka šādas un līdzīgas šaubas ir pārdzīvojis Rainis pats, un tas varētu būt viens no iemesliem, kāpēc «atsperes drāma» palika neuzrakstīta.

Ar mīlas spēka varenību Rainis saista vēl kādu savu izvirzīto tragēdijas uzdevumu — nāves pārvarēšanu. Raiņa dzejnieka un filozofa ideāls ir pilniskanīga, harmoniska dzīve, uz kuru nemitīgi virzās cilvēce savā attīstībā. Par šo ideālu cīnās un to apliecina visa viņa daiļradē, arī tragēdija. Tāpēc nāvē kā stihiska neuzvarama dabas spēka izpausmē Rainis saskata visdziļāko tragisma avotu: «Tragēdijas pamatā jūtas, ka cilvēkam taču jāmirst, ka viss gan dots viņa varā, visu viņš var sasniegt priekš sevis un priekš cilvēces, bet pašam viņam jāmirst. Tas ir vienīgais, kas

neatkarājas no viņa paša spēka un gribas. — — — Kādēļ nevar būt maiņas un augšanas bez indivīda atmešanas un nāves?»⁸² rakstīts Raiņa dienasgrāmatā 1912. gada 22. aprīlī.

Tragēdijai kā visaugstākajam mākslas veidam, kas, pēc Raiņa uzskata, apvieno zinātņi un mākslu un visdziļāk tver pasaules pamata jautājumus, «nau jābūt tikai mākslas formai, ne tikai filozofijai, ne tikai zinātniskai pētīšanai un jaunai atziņas formai, bet arī līdzeklim, ierocim dzīves jaunveidošanai, radīšanai, nāves pārvarēšanai»⁸³ (Raiņa pasvitrojumi). Tā tragēdijas uzdevums formulēts dzejnieka dienasgrāmatā 1912. gada 18. maijā.

Raiņa nepabeigto lugu iecerēs bieži sastopamies ar varoni, kas cīnās ne vien pret netaisnību un ļaunumu dzīvē, bet sacelās arī pret pašu dabu, karo pret nāvi, lai iegūtu sev mūžību un visu neaptveramo pasauli. Vienā no Raiņa iecerētajiem darbiem, kas būtu ietverts viņa mitoloģisko lugu ciklā un sauktos «Mūžība», galvenā tēze ir — «cilvēks patur pasauli mūžīgi caur milu». Tātad te vēlreiz akcentēta dzejnieka doma par mīlas spēka vareno, aktīvo nozīmi, par tā nozīmi cilvēka nemirstībā.

Raiņa tragēdijās personības nemirstība saistīta ar cilvēka dzīves sabiedrisko lomu — ar dzīvi tautas, cilvēces labā. Varonis cīnās par tādiem ideāliem — par visas cilvēces atbrīvošanu, par visaugstāko taisnīguma principu īstenošanu —, kas viņa dzīves laikā nav piepildāmi, un tragiskā sadursmē ar realitāti neizbēgami ved viņu nāve. Bet nemirstīgs kļūst viņa ideāls, tas dzīvo paaudzū paaudzēs un ved no jauna cīņā, līdz citā laikā, citā vēsturiskās attīstības pakāpē ir gūta gala uzvara. Cilvēces cīņās par brīvības, progressa, humānisma uzvaru lielu lomu Rainis ierāda mīlai. Mīla Raiņa skatījumā un tēlojumā gūst sabiedrisku, aktīvu dzīves pārveidotāju funkciju — tā ir būtiski jauna iezīme, kādu visas pasaules tragēdijā ienes Rainis.

Tāpat kā pārējās Raiņa tragēdijās, arī viņa pēdējā šā žanra pabeigtajā darbā «Ilja Muromietis» tragiskais kon-

flikts rodas no varoņa nespējas veikt izvirzīto uzdevumu, jo šis uzdevums ir pārāk grandiozs, viena varoņa dzīves laikā nerealizējams. Ilja Muromietis, krievu varonis — zemniekdēls, sajūt sevī neuzvaramu spēku un dodas tālos klejojumos un cīņās ar nodomu «iznīcināt gala ļaunumu» pasaulē:

Sargāt labus ļaudis, bāra bērņus!
Eju saulē iecelt pasauli, kas vārgst.⁸⁴

Te skan tas pats «Ugunī un naktī» aizsāktais tautas atbrīvošanas cīņu motīvs, tikai atšķirībā no traģēdijām «Uguns un nakts» un «Indulis un Ārija», kur šis motīvs bija saistīts ar cīņām pret ārējo ienaidnieku, «Iljā Muromietī» viss cīņas asums vērsti pret ienaidnieku pašu zemē — pret lielkņazu, kņaziem un bajāriem. Taču arī Iljam dots uzdevums — atbrīvot no verdzības ne vien savu Krievzemi, bet darba ļaudis visā pasaulē, tikai tad beigsies varoņa cīņa. Rainis par traģēdijas «Ilja Muromietis» iecerēm kādā radāmo domu lapiņā 1922. gada 17. augustā raksta: «Zem visiem notikumiem un visām runām guļ neredzami un neizteikti, tikai jūtami, lielie pasaules pamata jautājumi un konflikti līdz ar gala miera izredzēm.»⁸⁵

Traģēdijas «Ilja Muromietis» traģiskā konflikta risinājumā ir kāda būtiska, no citām Raiņa lugām atšķirīga pazīme. Ilja, liekas, ir vistraģiskākais no visiem Raiņa varoņiem tādēļ, ka viņš gan jūt nepieciešamību cīnīties, bet skaidri neapzinās savas cīņas mērķi. Sai stihiskajā, aklajā cīņā daudz varoņa spēka aiziet tukšgaitā. Ja Indulis, Jāzeps, Lāčplēsis, Spīdola zināja, kāda būs nākotne, kurai viņi upurējuši dzīvības, un šī varoņu apziņa apstaroja ar tālās rītdienas gaišu atblāzmu visus traģiskos notikumus, tad Iljas Muromieša cīņas mērķa neapzināšanās piešķir traģēdijai drūmu nokrāsu. Raiņa radāmo domu lapiņā, kas rakstīta 1922. gada 9. jūlijā, par Ilju teikts: «Muram ir *dziņa un spēks, nau mērķa — tā viņa traģika*»⁸⁶ (Raiņa pasvītrojums).

Sava mērķa neapzināšanās — tas ir avots tragiskā konfliktā attīstībai un šausinājumam. Bez skaidra mērķa Ilja nespēj veikt nevienu uzdevumu, un šis neveiksmes rada viņā asas, mokošas pretrunas, rada jautājumu — kam viņš dzīvojis un vai vēltīgas nav bijušas visas viņa cīņas un upuri. Viņš ir atsacījies no slavas, bagātības un skaistas sievas, lai nekas netraucētu cīņā. Tagad viņš ir vientuļš — «plikis kā zirnīs», bet uzvara nav gūta.

Lika tēvs man; lika Mikuls, lika Svētkalns iet. —
Kātris savu darbu dod, — un kuru veicu es?
Es neviena! — — — — —

— — — — —
Kur ir mana vaina? Kur ir mērķis mans?
Svētkalns teic man: «skat, ka velti nepazūd
tavs spēks!»
«Savā darbā ej, lai liktens tevi nepanāk!»
Kur tas ir, mans darbs?⁶⁷

Tragiskais konflikts «Iljā Muromietī» ir dziļi psiholoģisks, iekšējs. Varoņa nespējai uzvarēt cēloņi mēklējami galvenokārt pašā Iljā, ne ārējos apstākļos. Liktenis ir lēmis, ka Iljam nebūs krist cīņā no ienaidnieka rokas, bet viņš pats būs sev lielākais pretinieks. Te atkal ar jaunu spēku skan «Ugunī un naktī» aizsāktais rainiskais motīvs, ka varonim nepieciešams augt un atjaunoties, lai būtu «gatavs cīņai».

Atjaunojies! Klausī! Pretnieks neesi sev pats!⁶⁸

Ilja to nespēj. Neredzēdams sava mērķa, viņš nespēj saskatīt nākotni, nespēj par to cīnīties un to saņemt. Viņš neredz jaunus, progresīvos spēkus, jauno cīnītāju paudzi, ko pārstāv viņa dēls Vanadznieks, un, stādamies tam ceļā, stājas ceļā arī pats savam uzdevumam — atbrīvojot cilvēci no apspiestības jūga. Raiņa radāmo domu lapiņā, kas datēta ar 1915. gada 12. augustu, teikts, ka Ilja «karo pret dēlu aiz greizsirdības, jo tas vienīgais, kas spēj viņu atstā-

vēt, tā jaunā paaudze, tā būtu viņa turpinātāja. Nu viņš viens»⁸⁹ (Raina pasvītrojums).

Nespēdams saņemt rītdienu, Ilja sastingst akmenī, bet to cīnītāju pulks, kurā ir Vanadznieks, arvien pieaug. Vanadznieks turpinās tēva cīņu, bet arī viņa paaudzei vēl nebūs lemts uzvarēt. Latigora saka, ka uzvarētājs

Nāks no tava dēla tālām paaudzēm.⁹⁰

Te atkal skan pazīstamā rainiskā doma par dzīves attīstību lokos, par cilvēces atbrīvošanās cīņu, kam jāveltī daudzu paaudžu mūžs. «Iljā Muromietī» redzam trīs varoņpaaudzes, ko pārstāv Svētkaļns, Ilja, Vanadznieks. Uzvarēs tā paaudze, kas būs garīgi izaugusi un kam būs skaidrs cīņas mērķis. Traģēdijas radāmajās domās 1917. gada 3. novembrī Rainis raksta: «Tie paši mazākie, niecīgākie izdaris to lielo darbu, pārvērtīs zemi par prieka leju. Mazi miesas spēkā, bet lieli garā.»⁹¹

Uzrunādama veco, Iljas varoņpaaudzi, līdzīgu domu izsaka Latigora:

Noslaukēmi jūs no zemes visi nost!
Lai var jauna dzimta nākt, kas galā ved,
Kas vēl mazāka, bet kam tie mērķi māņi nav.⁹²

Tā arī traģēdijā «Ilja Muromietis» traģiskā konflikta risinājums aizvirzīts tālā perspektīvā. Lugas izskaņa pauž domu, ka neviena varoņa cīņa par tautas brīvību nav vel-tīga, tā dzīvo nākamajās paaudzēs:

Brīnums, brīnums: akmens asras raud.
Neraud, Ilja, velti nedzivojīs tu:
Tavu darbu jauna audze augs,
Jaunai audzei vadu zvaigzne tu.⁹³

Raina pēdējā lielākā traģēdija «Ilja Muromietis» ir sava veida papildinājums, noslēgums viņa pirmajā traģēdijā «Uguns un nakts» izvirzītajai problemātikai. Abās lugās arvien skan atgādinājums, ka cīnītājam par cilvēces brī-

vību nepietiek tikai ar spēku vien, bet, lai uzvarētu, viņam pašam ir nemitīgi jāaug. Kā Lāčplēša, tā Iljas tēlā parādīta traģika, kas rodas no viņu nespējas mainīties un apvienot savu vitālo spēku ar to gudrību un daili, ko viņiem sniedz Spīdola, Latigora. Atšķirība starp abām lugām tā, ka «Uguni un nakti» šī Lāčplēša traģika neizvirzās priekšplānā, to vairāk uztveram caur Spīdolas tēlu kā viņas atzinumu, bet «Iljā Muromieti» jautājums — kurp noved varoņa nespēja attīstīties — visu laiku ir centrā un tam tiek dota galējā — visdrūmākā atbilde. Šis atšķirības jūtami izpaužas traģiskā konflikta raksturā. «Iljā Muromieti» salīdzinājumā ar «Uguni un nakti» konflikts sasniedz augstāku sprieguma pakāpi, lielāku asumu. Tā pamatā izmisuma pilna cīņa varoņa dvēselē, Iljas smeldzīgā sāpe — vēlēšanās atrast savu vietu un sūtību pasaulē, saprast savas vientulības un nevarības cēloņus. Lāčplēša bojā eju cīņā ar Melno bruņinieku tomēr uztveram galvenokārt kā nespēju cīnīties ar vēl neuzvaramu pārspēku, un pats Lāčplēsis pirmām kārtām ir tautas stihiskā varoņgara, drosmes, brīvības alku simbols, par kuru Spīdola saka:

Es redzu: pie tava vārda saistīsies
Latvju sajūsmība caur gadu simtiem.⁹⁴

Lāčplēsī jauzama zināma rakstura viengabalainība, monu-
mentalitāte. Kaut arī nemainīgs, tas tomēr ir spēks. Izšķiro-
šajā cīņā ar Melno bruņinieku viņš dodas ne tikai Kangara
mudināts, bet tajā viņu ved iekšēja nepieciešamība. Minē-
tās Lāčplēša rakstura īpašības jo spilgti atklājas lugas
piektajā cēlienā — Lāčplēša un Spīdolas dialogā.

LĀČPLESIS:

Tu saki, šai cīņā man nāvi būs ciest —
Es reiz jau miru, kad domājos mērķi nesniedzis.
Nav grūti mirt!
Bet grūti ir sevi nepiepildīt.⁹⁵

Lāčplēsis saskarsmē ar Spīdolu ir guvis daļu viņas gudri-
bas, dvēseles un gara. Kaut arī šis gars viņā nav tik daudz-

uz augšu!», «Vai ilgas tev sniedz tik līdz Latvijai, Ne tālāk caur laiku līdz mūžībai?». Uguns un nakts motīvs, kas akcentēts jau lugas nosaukumā un vijas cauri visai traģēdijai, reizē ietver attīstības, maiņas un miera, sastinguma cīņu, dzīvības un nāves cīņu.

Miera stāvoklī slēptās briesmas, kas Lāčplēsim vēl tikai draud, Iljā Muromietī atsedzas visā draudīgajā kailumā. Iljā pretstatā Lāčplēsim plaisu rada un viņa varoņspēku saskalda tieši nespēja mainīties. Ja Lāčplēsis, vēl nespēdams līdz galam saprast Spidolas prasību nozīmi, tomēr stihiski uztver, nojauš viņas lielumu un tāpēc ciena viņu, tad Ilja pret visu jauno, svešo, nesaprasto nostājas pretī kā ienaidnieks. Tā viņš pārplēš pušu pats savu dēlu Vanadznieku, kurā kā rītdienas paaudžu simbolā apvienojas Iljas teiksmainais varoņa spēks un Latīgoras dvēseles skaistums. It kā akcentēdams domu, ka nespēja mainīties līdzī laikam, uztvert jaunās, mostošās dzīves pulsu un tās idejas saistāma ar cilvēka *garīgu* novecošanos un nāvi, Rainis savās piezīmēs «Ilju Muromietī» nosaucis par «vecuma traģēdiju» pretstatā «jaunības traģēdijai» «Indulis un Ārija», kuras varoņu gaišais, meklējošais jaunības gars dziļi izjūt sava laika traģiku un ved tālu pāri tai «pār tagadni uz nākotni».

TRAĢISKAIS VARONIS

Jau pati traģēdijas žanra specifika noteic, ka konflikta risinājums ir cieši vienots ar traģiskā varoņa rakstura atklāsmi. Ja parastos sadzīves apstākļos visi cilvēki lielākā vai mazākā mērā šķiet vienādi, tad spēcīga satricinājuma brīdī, kas traģēdijā sasniedz maksimālu robežu, šie paši cilvēki parāda savu īsto seju, savas būtības kodolu un izturības dažādi — cits pārsteidz ar negaidītu drosmi un cildenumu, citā atklājas maskēts glēvums, zemiskums. Arī Raiņa piezīmēs izteikta doma, ka «skaudīgi un kaunīgi slēpjas dvēselē visi viņas dziļākie spēki, līdz lielais satricinājums viņus

izvilina — mīlestība vai nāve, dzimšana vai radišana, dzīves atjaunošana». ⁹⁸

Raiņa traģiskie varoņi šai satricinājuma brīdī aizrauj ar neparastu dvēseles spēku un skaistumu. Sugestējošā mākslas tēlu valodā dzejnieks mūs pārlicina, ka cilvēkam, kas tiecas ietvert sevī patiesu humānismu, potenciāli vienmēr jābūt gatavam uz varoņdarbu, uz spēju atsacīties no visa — arī dzīvības, ja to prasa viņa ideja.

... Un zini: augstākā ideja,
Tā nepazīst cilvēka žēluma;

Kas viņas ugunis iededzies,
Tas neprasa, vai viņš bojā ies;

Ne sevis, ne cita tas navēro,
Tas ziedo tai savu visdārgāko. ⁹⁹

saka Rainis «Tālo noskaņu» dzejolī «Vienīgā zvaigzne». Šī pati doma iedzīvināta viņa traģiskajos varoņos, kuru augsto morālo cildenumu vispirms nosaka tieši šo tēlu milzīgā idejiskā slodze. «Mēs nākam piepildīt *visas prasības, visas pasaules ilgas*, ne vien materiālo cilvēces labklājību, bet arī garīgo» ¹⁰⁰ (pasv. māns. — Dz. V.), raksta dzejnieks 1913. gadā piezīmēs iecerētajai traģēdijai «Marts un Mirta». Aicināt cilvēci uz tādu dzīvi, lai piepildītu «visas pasaules ilgas», ir Raiņa varoņu grandiozais uzdevums. So uzdevumu, pēc dzejnieka domām, spēs veikt tikai ļaužu kopa, kurā katrs cilvēks būs liela, spēcīga personība. Rainis paredz, ka tāda personība izaugs nākotnē, kad cilvēce būs pilnīgi atbrīvojusies no apspiestības. Kādam jābūt nākotnes cilvēkam, kādās mokās šis cilvēks dzimst, no kādas vielas veidojas — tie ir pamatjautājumi, kas nodarbina dzejnieku visu mūžu. Šī problēma Rainim tik svarīga, ka jau daiļradišanas sākuma posmā, 19. gadsimta 90. gadu beigās, viņš iecer darbu «Nākotnes cilvēks», kura mērķis ir: «Rādīt, kurp noved tagadējā attīstība, kāds būs Nākotnes cilvēks un kā viņš radīsies». ¹⁰¹ Darbs «Nākotnes cilvēks» nav pabeigts,

no tā saglabājušās t. s. radāmās domas, fragmenti, kas dod priekšstatu par Raiņa ieceri. Taču pati nākotnes cilvēka dzimšana un pilnveidošanās, kas notiek, ejot pa mokošu meklējumu un spēcīgu pārdzīvojumu likloču ceļu, vispilnīgāk koncentrēta viņa traģisko varoņu raksturā, sākot ar «Uguns un nakts» tēliem, kas radīti šā gadsimta pirmajos gados, beidzot ar bagātā mūža novakares domu augli — «Ilju Muromieti».

Raiņa traģiskajiem varoņiem pasaules dramaturģijas klasiķi ir savi gara radinieki. Viņa nākotnes cilvēks kā milzu fokusā uztver sevī visu labāko, ko cilvēces lielākie gari radījuši pagātnē, pie tam vairāk tajos izgaismotas, akcentētas tieši tās īpašības, kas tuvākas dzejnieka dabai un nepieciešamas viņa daiļrades mērķu sasniegšanai.

Personības diženums, neparastā drosme, spēja pakļaut sevi bezgalīgām ciešanām visas cilvēces labā, brīvā, spēcīgā gara atmosfērā vieno Raiņa varoņus ar vistraģiskāko un monumentālāko antīkās traģēdijas varoni — Eshila Prometeju. Tiltu no senās pagātnes, no grieķu traģēdijas uz divdesmito gadsimtu te ceļ viena ideja — viss ir jāatdod cilvēces nākotnes labā. Taču, ja uguns un gaismas nesēja Prometeja diženums un ciešanas rādītas kā giganta dieva ciešanas un viņa konflikts ar Zevu kā divu kosmisku spēku — dievu — cīņa, tad Rainim nesavtīgā ziedošanās ideja ietverta dzīvās, cilvēcīgās būtņēs, kādi pamatos ir arī viņa simboliskie tēli. Sai ziņā no antīkās traģēdijas varoņiem dzejniekam tuvākā ir Sofokla Antigone, kur gara lielums, skaistums un drosme atklājas tieši cilvēkā. Raiņa varoņos savā veidā ir iedzīvināta Antigones monolitā daba, kas cīņā par izvēlēto mērķi necieš nekādu kompromisu, bet brīvi un apzināti izvēlas labāk nāvi, nekā atsakās no saviem principiem. «Ne nīst, bet mīlēt esmu dzimusi» — šī Antigones dzīves devīze plašā un jaunā skatījumā atbalsojas Raiņa traģiskajos varoņos. Taču, ja Prometejs un Antigone ir traģiski un monumentāli kādas vienas, reljefi izteiktas īpašības dēļ, ja tie zīmēti it kā ar vienu spēcīgu otas triepienu,

vienu krasu, tad Raiņa varoņu zīmējums ir sarežģītāks — tajā saplūst gan asi kontrastējošais sarkanais un melnais, gan dažādu krāsu pārejas nianšes. Antīkie varoņi ir lieli un neparasti jau traģēdijas sākumā, viņi, konfliktam nobriestot, ir jau gatavi, un darbības gaitā jaunas īpašības tajos neatklājas. Raiņa varoņu gara lielums atsedzas pamazām tieši mūsu acu priekšā, jo vairums šo varoņu nav gatavi, bet aug un veidojas cīņā ar pretspēku — ar ārējiem apstākļiem un pašiem ar sevi, savām cilvēciskajām vajībām, egoistiskajām tieksmēm. Potencē slēptās īpašības viņos atraisās vispilnīgāk traģiskās kulminācijas brīdī.

Runājot par kopīgām un atšķirīgām īpašībām Raiņa un senās grieķu traģēdijas varoņos, nedrīkstam aizmirst, ka arī pati antīkā traģēdija nebija viengabalaina un tajā atrodam dažādus traģisko varoņu tipus, arī tādus, kas Raiņa būtībai ir sveši. Raini nav saistījuši tie antīkās traģēdijas momenti, kur traģiskais varoņu dzīvē izteicas kā pilnīga atkarība no nenovēršama likteņa lāsta, kas guļ pār kādu dzimtu un prasa nemitīgus atreibības upurus. Traģēdijās, kur dēls nonāvē māti (piemēram, Eshila «Agamemnon») vai māte bērņus (Eiripīda «Medeja»), gan parādās spēcīgas kaislības un raksturi, bet tie ir tāli Raiņa izpratnei par humānismu, atziņai par cilvēcības un mīlas uzvaras nepieciešamību. Griebēdams parādīt traģiskajā varonī nākotnes personības veidošanos, Rainis interesējas par tām kolizijām cilvēkā, kurās viņš kļūst skaidrāks, ētiski vērtīgāks, nevis par traģiskiem notikumiem, kuros atraisās cilvēka tumšās dziņas — naid, varas, slavas, atreibes kāre u. c. Tāpēc traģisma avots Rainim pavisam cits nekā šī tipa grieķu traģēdijā. Runājot par savu varoņu traģiskās vainas atšķirīgajām, kvalitatīvi jaunajām īpašībām, Rainis saka: «Man traģiskā vaina — noziegums pret sevi, atkāpšanās no savas pārliecības, skaidrības, tiesībām, no cīņas un no uzvaras.»¹⁰² (Piezīme 1910. gada 29. decembrī.)

Raiņa traģiskajos varoņos jūtama ne vien antīkās pasaules lieluma elpa, bet vēl vairāk renesanses laikmeta dižo

personību iezīmes, kas spilgti izteiktas geniālā Sekspīra traģēdijās. Antīkā varoņa (izņemot Prometeju) pasauli tomēr zināmā mērā ierobežo tā vide, kurā viņš darbojas. Bet Sekspīra un Raiņa varoņu darbības sfēra ir neap-
tverama laikā un telpā, jo viņi pieder visai cilvēcei, risinā-
dami savā dzīvē vispārinātās laikmeta un mūžības problē-
mas. Traģisko konfliktu šais varoņos rada nemiers ar pa-
saulē valdošo kārtību, jaunas, cilvēcīgākas patiesības un
dzīves jēgas meklējumi. Šai ziņā rāksturīgi un tuvi viens
otram ir Sekspīra Hamlets un Raiņa Jāzebs, kaut arī katrs
darbojas pavisam atšķirīgos apstākļos, citā laikā un vidē.
Kā Hamletu, tā Jāzepu traģiskais pārsteidz un ievaino jau
agrā jaunībā, kad sirds un prāts gaida no dzīves skaisto un
labo. Hamletu šķarbā īstenība līdz šim ir saudzējusi, viņš
tic ģimenē un grāmatās smeltajam priekšstatam par pasauli
kā gaišu, harmonisku vienību. Tēva slepkavība, ko varas dēļ
izdara viņa brālis, mātes kāzas ar slepkavu — tas ir nežē-
līgs trieciens, kura ietekmē Hamlets sāk vērties pasaulē pa-
visam citām, visu analizējošām acīm un saredz, ka visap-
kārt valda egoistiskas, jaunas tieksmes, varaskāre, lišķība,
liekulība, naids. Hamlets saprot, ka visa dzīvē valdošā kār-
tība ir nepareiza, ka pats «laiks ir izgāzies no eņģēm» un
ne tikai Dānija, bet «visa pasaule ir cietums». Rodas jau-
tājums, ko darīt: samierināties ar šādu dzīvi un veģētēt
vai izbeigt to — «būt vai nebūt». Jāzebs ir uzaudzis mātes
Raeles mīlas saulē maigs kā kviesis starp rupjajiem brā-
ļiem ganiem. Viņa sirds ir mīlas pārpilna, tā laužas uz āru,
grib aptvert visu pasauli, grib ar maiguma spēku uzvarēt
skarbumu, izlīdzināt brāļu naidu:

Uz dzīvām dvēslēm mīla prasās iet,
Uz jums, kas esat man tie tuvākie.¹⁰³

Bet brāļu naids, kas sakņojas skaudībā par Jāzepa nepa-
rastumu, pārkumu, aug augumā. Tā kulminācijas brīdī
brāļi iemet Jāzepu bedrē. Gluži kā Hamletā, arī Jāzēpā ti-
cība pasaules harmoniskajam līdzsvaram ir sagrauta. Un

tomēr — tieši šajā drausmīgajā atklāsmē parādās arī principiāla atšķirība Sekspīra un Raiņa varoņu raksturā. Hamlets ir drūmāks, jo no pasaules cietuma neredz izejas. Jāzeps pieņem nāvi bedrē labāk nekā *tagadnes* dzīvē valdošo naidu, kas valdīs vēl ilgi, bet viņš arī tic, ka mīlu alkstošais cilvēces gars kādreiz tomēr uzvarēs.

Daudz tumšu bedru būs pa visu zemi,
Daudz dvašu aizžņaudzēju akmens spaiļu,
Un iekšā metīs tūkstots dzīvas miesas,
Un spaiļi cieti vērs, un miesas slāps,
Bet nenoslāps tik gars un mirdams nemirs.
Nāks saules sūtņi, spārnus klās zem kājām,
Un spēcīgs celšos es uz sauli augšā.¹⁰⁴

Hamletā ir vairāk šaubu par cilvēcīguma uzvaru cilvēkā. Sai «radības kronī» viņš atrod vairāk ļaunā nekā labā un domā, ka šāda cilvēka dzīve vispār ir bez jēgas un nevajadzīga.

HAMLETS:

— — — — — Kas gan ir cilvēks?
Ja viņa dienu ieguvums un peļņa
Ir tikai ēst un gulēt? Kustonis!

Es nezinu, kāpēc vēl dzīvoju,
Lai tikai sacītu: «Tas jādara».¹⁰⁵

Liekas, ka tieši šī Hamleta skepse, gaišākas nākotnes paredzējuma trūkums ir pamudinājis Raini teikt, ka Hamlets ir gluži tukšs no idejām, tikai domīgs raksturs, par ko jau agrāk šai darbā runāts.

Hamletu un Jāzepu tuvina dziļas, nevilgotas cilvēcības meklējumi, kas izpaužas arī pāridarījuma un atriebes problēmas risinājumā. Hamletam ir dots uzdevums atriebt tēva slepkavību, bet tikai tā, lai pats nekļūtu zemisks, netīrs, necilvēcīgs, lai savā naidā nevērstos pret māti, kas viņu dzemdējusi. Hamlets cenšas šo uzdevumu izpildīt, viņš

analizē savas izjūtas un izturēšanos, apspiež pret māti — tēva slepkavas draudzeni — radušos pretīgumu. Pirms izšķirošās sarunas ar karalieni Hamlets saka:

Sirds paturi, kas tevī dabisks! Neļauj
Nekad nākt Neronam šai stingrā krūtī!
Lai esmu bargs un ass, bet cilvēcis.
Lai šķēpis runāju, bet nelietoju.
Se valoda un sirds lai liekuļo.
Lai kādiem vārdu asmeņiem to dzeļu,
Lai tomēr roku pret to nepaceļu.¹⁶⁶

Hamlets dzeļ un plēš mātes sirdi ar patiesību, ar nežēlīgu tiešumu parādīdams viņas nodevību pret bijušo cēlo vīru un netīro kaisli pret slepkavu. Un tomēr — šai sarunā viņš ir savu māti mīlošs dēls, tādēļ aizejot piebilst:

Es biju skarbs aiz mīlas, ne aiz naida.¹⁶⁷

Atriebes dziņu Jāzepā rada brāļu naid. Mīlu dodams un pretmīlas alkdam, viņš ir saņēmis drausmīgu atbildi — brāļi Jāzepu iemetuši bedrē uz ērkšķu paklāja. Apsmietā mīlestība nu prasa gandarījumu. Bet atriebe šo gandarījumu nedod, nedod tādēļ, ka Jāzeps pats jūtas tajā aptraipījies, netīrs, jūt, ka ir lietojis zemu līdzekli un zaudējis cildenumu. Tātad tā pati atriebes un cilvēcības saglabāšanas problēma, ko risina Hamlets, Jāzepā pavirzīta tālāk, parādot atriebes sekas — traģiskās kolīzijas varoņa psiholoģijā. Bez tam atšķirībā no Hamleta Jāzepā vairāk akcentēta doma, ka naidam un ļaunumam ir aktīvi jāpretojas, citādi tas uzvarēs, «zvēri aprīs cilvēkus» un zudīs cilvēcība.

Raiņa traģiskie varoņi ir līdzīgi Šekspīra varoņiem raksturu daudzkrāsainībā un sarežģītībā. Kaut arī konflikta analizē bija runa galvenokārt par tām īpašībām, kas raksturo viņus kā savas pārlicības, idejas aizstāvjus, tas nenozīmē, ka Raiņa varoņi būtu parādīti tikai kā cīnītāji. Bagātīgu un dažkārt pretrunīgu jūtu pasauli, kurā mājot cīnītāja drosme un milētāja trauslais maigums, naidis pret

ienaidnieku un bruņniecisks cēlums («nīstot cienu», saka Indulis), patriotisms un internacionālisms, domātāja pašais vēriens un sapņotāja ilgas, smeldzoši asas sāpes un brāzmais prieks, paver, piemēram, Induļa tēls. To pašu var teikt par citiem Raiņa varoņiem. Sais īpašības viņi nesaskaldās, gluži otrādi — dažādo un pretrunīgo jūtu cīņā viņi aug un kļūst stiprāki. Tādējādi šie varoņi attaisno Raiņa izteikto domu: «Stipras, bet saskaņotas pretrunas izveido katra ievērojama cilvēka raksturu, kam idejas pakļaujas...»¹⁰⁸ Pretrunu cīņā viņi nekļūst vāji un nesalūst tādēļ, ka tiem ir spēcīgs kodols un visas intereses tiek pakļautas vienam lielam mērķim. Tas piešķir dzīvei jēgu, liek izturēt, gūt rūdījumu un pilnveidoties. Un otrādi: ja mērķa apziņa nav skaidra — kā Iljam Muromietim —, pretrunas varoņi salauž. Tragiskā varoņa bojā ejā savu lugu finālā Rainis īpaši akcentē domu, ka harmoniska vienība cilvēkā sasniedzama tikai cilvēces attīstības visaugstākajā pakāpē.

So varoņu cildenums un pilnības alkas neizpaužas kā kādas pārdabiskas, nereālas būtnes īpašības. Viņos mīt gluži cilvēciskas vējības un ilgas. Tā, mīlas jūtu mulsināts, Indulis — kaut uz neilgu laiku — spēj aiziet no kūriem pie ienaidnieka, glābjot savējos, liek iet bojā brāļiem leišiem, bet Jāzebs aizraujas atriebes dziņā. Taču Rainis neļauj negatīvajām tieksmēm cilvēkā kļūt valdošajām, viņš liek varoņim tragiski pārdzīvot savus nomaldus un uzvarēt cilvēciskajām jūtām. Raiņa tragēdijās nav Šekspīram raksturīgo varoņu, kādi ir, piemēram, Makbets, Ričards III u. c., kur līdz galējai robežai novesta ļaunuma radīta tragika potenciāli lielās personībās. Negatīvo īpašību dziļāku motivāciju Rainis necenšas dot, tādēļ mazāk vēribas veltī Mintauta nekā Induļa psiholoģijai, mazāk brāļiem nekā Jāzepam. Tādēļ viņš arī tik analītiski nerisina varas un humānisma problēmu, kas ieņem lielu vietu ne vien Šekspīra dramaturģijā, bet tragēdijā vispār (Rasina Nerons, F. Sillera Elizabete u. c.). Uz to, ka šī problēma Raini tomēr interesējusi, norāda ne vien

Mintauta tēls, bet arī viņa iecere rakstīt lugas par lielajiem valdniekiem Maķedonijas Aleksandru, Neronu u. c.

Indulis, Jāzeps, Baiba, Dina, Spīdola, Tots, Antiņš, Maija un citi Raiņa varoņi parādīti kā cilvēki, kas cīnās ar savu cilvēcisko «es» kāda liela mērķa, savas pārliecības vārdā, ne varas dēļ. Mēs jūtam līdzīgu viņiem tādēļ, ka tajos ir mums tuvas vājības, un apbrīnojam tādēļ, ka viņi tās pārvar. Rakstā «Iz lielo cilvēku māju dzīves» Rainis atzīst, ka «arī tie nesasniedzami šķietamie varoņi ir cilvēki kā mēs, kas padoti sāpēm un vājībām; mūsu cienība un sajūsmība par viņiem ne mazinājas, bet vēl aug: jo, vāji cilvēki būdami, tie sasnieguši pilnību, kāda mums ikdienā izliekas kā teika».¹⁰⁹ Šī Raiņa doma spilgti iedzīvināta viņa traģiskajos varoņos. Raksturīgi, ka daudzos no tiem spēja izturēt grūtības, dzelžains gribasspēks, drosme un pilnīga pašatdeve cīņā par savu ideālu apvienojas ar dvēselisku trauslumu, viegli ierosināmu un smalkām niansēm bagātu jūtu pasauli. Tā ir iekšēja spēka un maiguma sintēze, pēc kuras tiecas Rainis. Tādi ir viņa Antiņš, Baiba, Dina, Maija, Tots, Indulis, Jāzeps. Viņos kā mazā lāsē no visas lielās cilvēces jūras ir ieplūdis prieks par skaistumu cilvēkos un dabā, savas un citu izsāpētās sāpes, mīla, ilgas un citas jūtas, jo Raiņa varonis, kas tiecas pēc Nākotnes cilvēka pilnības, ir bagāts ne vien intelektuālā, bet arī emocionālā ziņā. Spīdolas tēlā īpaši, bet arī citos Raiņa varoņos uzsvērts, ka cilvēka un sabiedrības pilnveidošanās nekad nevar sasniegt gala robežu, ideāls ved tālāk. Šo domu Rainis izteicis jau 1897. gada 21. jūlijā «Refleksijās», rakstīdams, ka «attīstība nebeidzas, tiek pārceltas tikai robežas».¹¹⁰

Sekojošā Raiņa traģisko varoņu gaitām, šai darbā galvenā uzmanība tika pievērsta tām grandiozajām ideju cīņām, kur parādās savā pārliecībā nesalaužamu vīru bezbailība un spēks, vīru, kuru prāts ir tikpat ass un nekļūdīgs kā viņu zobens, bet tikums pauž bruņniecisku cēlumu. Tātad tēma par Raiņa traģisko varoni lielā mērā ir tēma «par vīriem un ieročiem», par īstu vīrišķību, kurā, pēc dzejnieka uzskata,

noteicošais ir nevis ārējā forma, bet iekšējais saturs — morālās, cilvēciskās vērtības. Raiņa dramaturģijā ir stingri robežoti tādi jēdzieni kā «vīrietisks spēks — primitīva, rupja vara» un «vīrišķīgs spēks — drosme, spēja aizstāvēt, aizsargāt». Tāpēc ārēji traukslais spēlmanītis Tots — Leldes, lautas brīves atmodinātājs — ir daudz vīrišķīgāks par zemnieciski vitālo Zemgu. Bet senajos vadoņos Lāčplēsi un Induli, kuros sintezēts kā fiziskais, tā garīgais spēks, saskaņām dzejnieka vīrišķības ideālu.

Taču, dziedot «par vīriem un ieročiem», Rainis neaizmirst arī šās dziesmas otru pusi — viņa traģēdijās cieši blakus varoņiem vīriem vienmēr jūtama «tā gaišā, maigā vara», kas nāk no dziļi mīlošas sievietes sirds. Tādējādi traģiskā varoņa problēmā tē organiski iekļaujas jautājums par rainiskās sievietes tēlu un tā īpatnībām. Kā liecina dzejnieka radāmo domu materiāls vairākām lugām, piemēram, «Indulim un Ārijai», «Jāzepam un viņa brāļiem», «Iljam Muromietim», kā arī ieraksti dienasgrāmatā un citas piezīmes, Rainis īpaši nodarbinājusi doma par sievietes lomu vēsturē, sadzīvē, ģimenē, kultūras un visas dzīves attīstībā. Darbā «Nākotnes cilvēks», kas ir ļoti nozīmīgs dokuments dzejnieka filozofiskās domas izpratnei, svarīgu vietu nākotnes sabiedrībā Rainis ierāda sievietei, runā par jaunām, brīvu, draudzīgu personību mīlestībā radītām laulības formām, asi kritizē vecās kapitālistiskās sabiedrības necienīgo izturēšanos pret sievieti kā pret verdzeni. Lugās «Pūt, vējiņi!» un «Mīla stiprāka par nāvi» galvenais konflikts ir saistīts ar varones — sievietes pārdzīvojumiem. Arī traģēdijās «Indulis un Ārija», «Uguns un nakts», «Jāzeps un viņa brāļi» sievietei ir neaizstājama vieta traģiskā konflikta risinājumā.

Jēdziens «rainiskā sieviete» ir ļoti plašs, daudzveidīgs un sarežģīts. Tā ir vesela atklājumu pasaule, savdabīga un neatkārtājama, kur katra varone ienāk ar savu dvēseli, ar savu «es». Taču tām visām ir vairākas kopīgas iezīmes, kurās izpaužas paša autora personība, viņa uzskati. Raiņa

tragēdijās sieviete nav tumšu dziņu un kaislību atraisītāja, «launais dēmons», kas egoistiskā paštīsmē ievilina varoni neatrisināmu tragisku pretrunu bezdibenī, kā to redzam vairākās V. Sekspīra un citu autoru tragēdijās. Raiņa interpretācijā sieviete ir visgaišākā, maigākā un cildenākā būtne, kam veicams ļoti svarīgs uzdevums — ar savu mīlu nesavtīgi jāpalīdz varonim viņa cīņā par lielu mērķi, jāved viņš pretī arvien lielākai pilnībai. «Mūžīgi sievišķais augšup mūs ceļ» — šī V. Gētes «Faustā» izteiktā atziņa dominē arī Raiņa daiļradē. Piemēram, ieskicējot Induļa tēla attīstību, lugas «Indulis un Ārija» radāmajās domās dzejnieks raksta, ka Ārija devusi Indulim maigumu, ko viņš agrāk nav sapratis un kas viņu pārvērtis. Sievietība — tas esot jauns spēks dzīvē. Pēc Raiņa uzskata, īstas sievišķības pazīme ir spēja un nepieciešamība upurēt savu dzīvi cita mīļota cilvēka labā.

Kādā piezīmē «Induļa un Ārijas» uzmetumos dzejnieks raksta, ka sieviete var kļūt par varoni un iet nāvē mīļākā, vīra un bērna dēļ, bet pati pret sevi viņa ir vienaldzīga, jo sevi nemīl. Šī doma atbalsojas arī Raiņa dramaturģijā, varētu pat teikt, ka tragēdijās «Indulis un Ārija» un «Jāzeps un viņa brāļi» dzejnieks zināmā mērā disputē par šo jautājumu, izvirzīdams kā pretstatus dažādus sieviešu tipus — Vizbulīti pret Āriju, Dinu pret Asnati. Tādu tēlu kā Dina un Vizbulīte, kur mīlas jūtu nesavtīgums, cēlums tiek pacelts maksimāli augstā pakāpē, bet pašas nesavtīguma idejas nesējas tomēr nekļūst par abstraktām būtņēm bez miesas un asinīm, nav visas pasaules dramaturģijā. Pie tam abās lugās šīm varonēm ierādīta kvantitatīvi maza vieta — Dina redzama tikai vienā skatā. Nav parādīta arī rakstura attīstība, tragiska pretruna cīņa. Dina ierodas pie Jāzepa ar jau gatavu lēmumu — atdot viņam sevi visu — mīlu, dvēseli, dzīvību, lai tikai dzīvotu viņš — dzīvotu savam uzdevumam. Uzliesmodama īsu mirkli kā zvaigznie, kas krīt, Dina aizdedzina Jāzepā ideju, ka «mīla neprasa, tik dod un dod» — un tad pazūd. Jāzepam ir jānodzīvo garš moks pilns

mūžs, lai šo ideju pilnībā saprastu. Ilgus gadus viņš prasa taisnību un mīlu sev, bet «milu nevar ņemt kā grib, tik dot». To saprot un ar asu sāpi izjūt Dina, jo arī viņa ir mīlas devēja, bet Jāzeps — ņēmējs, kas sākumā alkst ne Dinas, bet tikai brāļu mīlas. Traģiku Dinas tēlā vēl pavairo tas, ka viss mīlas skaistums šai cildenajai būtnei ir jāizjūt vienā isā mirklī:

Kur citiem gari gadi ir ko plaukt,
Zeļ mīlas zelme, kura mūžiem ilgst,
Mums dota nabadzīga, sīka posma
No tā, kad cīruls uzmostas, līdz tam,
Kad zile dziedāt sāk.¹¹¹

Traģiskajam varonim raksturīgā monolitā daba Dinas tēlā brīnišķi apvienojas ar īstu, tīru sievišķību, kas jūtās neatzīst nekādu kompromisu un sadalīšanos:

Tik tavām rokām vien bij mani skart.
Ko tavas acis apspīdēja reiz,
To citam nebūs sniegt ne mūžos nēl
Tik lielās saules acis redzēs mani,
Jo saule tava: liecas tevis priekšā.¹¹²

Atdodama savu dzīvību Jāzēpa dēļ, Dina nebūt nekļūst par aklas mīlestības upuri. Viņas darbību nosaka savs skaidri apzināts mērķis. Lakoniskās stingrās līnijās te ietverta rainiskajai sievietei raksturīgā garīgā patstāvība, kas piemīt tikai lielai, spēcīgai personībai.

Dinai radniecīga un tomēr citāda, pavirši raugoties, savu personību noliedzoša ir Vizbulīte traģēdijā «Indulis un Ārija». Uz to īpaši vedina domāt pašas varones vārdi lugas otrajā cēlienā, kurus citējot dažkārt parasts izsmelt visu Vizbulītes raksturu:

Ko milē viņš, to es un neprasu;
Ko ienīst viņš, to es un neskatos.
Es mīlo māti kodīšu ar prieku,
Es nikno ienaidnieku glaudīšu — —
Man cita prātā nav kā tikai viņš.¹¹³

So tekstu var interpretēt dažādi. Manuprāt, tā ir dzejisko izteiksmes līdzekļu hiperbolizācija. Tiesa, šo pašraksturojumu var uztvert arī kā verdziskas pakļautības izpaušmi. Taču par vergu var kļūt tikai tas, kuru piespiež ar varu un kurā pašā mīt verdzisks gars un glēvums. Vizbulītes darbībā atklājas, ka viņa ir brīva, neatkarīga savās jūtās un arī iekšēji lepna, viņa apzinās savu vietu Induļa dzīvē:

Neviens tur nespēj aizņemt manu vietu.
Kad nebūs manis, vieta tukša būs
Kā egles pakāje bez zālītes.¹¹⁴

Vēstulē «Induļa un Ārijas» pirmuzveduma režisoram T. Ammanim, kur sniegtas īsas, bet nozīmīgas piezīmes par lugas galvenajām personām, Rainis raksta: «Vizbulīte — ap 16 g., jāsargās izrādot no bērnišķīguma, vientiesības. Dabas bērna liela veiklība, gudrība, sirsnība, pusneapzināta mīlestība. Viņai būtu jāmirst, ja pilnīgi apzinātos, tādēļ viņas nāve nau iekšējs gadījums.»¹¹⁵

Atšķirībā no Dinas Vizbulīte nav varoņa iedvesmotāja, viņa arī pilnībā neapzinās Induļa mērķa dižumu, tāpat kā neapzinās savu jūtu cēlumu un nesavtīgumu. Redzīga un gudra ir Vizbulītes sirds. Ar dabas bērnam piemītošu spēcīgu intuīciju un tautas gudrību apveltītā kuršu meitene vienkārši izjūt, ka viņu vadonis ir cildens un liels, ka viņš «mums visiem it kā tumsā iedegts uguns». Labāk nekā izglītotā Ārija Vizbulīte zina, ka Indulis nespēj būt nelietīgs ne savā pienākumā, ne jūtu dzīvē:

Ko Induls mil, viņš nemet.
Viņš labāk paliek viens, ne tautu met;
(Uz Āriju)
Viņš arī tevī mūžam neatstās.¹¹⁶

Vizbulīte arī saprot, ka Indulim ir nepieciešama Ārijas mīlestība, un paš aizliedzīgās rūpes par to, lai viņš šo mīlestību saņemtu, uzskata par savas dzīves uzdevumu.

Tā nav personības noliegšana, verdziska pakļautība, bet

iekšēja aicinājuma piepildīšana. Kaut Vizbulīte isti nezina, kā savas tikko mostošās jūtas pret Induli nosaukt, taču viņa pilnīgi apzinās, ka šo jūtu vārdā ir jādara — jādara viss, lai Indulim būtu labi. Varones rakstura kodols atklājas nevis viņas pašraksturojumos, bet meitenes brīvās gribas vadītājā rīcībā un dialogos ar Āriju:

Nē; mīla veic.
Nav mīlai klausīt kauns. Tik liels to spēj,
Jo, mīlai klausot, vajga nāvē iet.¹¹⁷

Vizbulīte neaiziet nāvē pati. Tas nav «iekšējs gadījums», kā teikts jau minētajā Raiņa piezīmē. Tomēr šī nāve ir dziļi satriecoša, traģiska. Te atkal velkamas zināmas paralēles ar Dinas tēlu: viņas abas — augstākās mīlas idejas nesējas — nežēlīgi iznīcina visrupjākā vara. Tā šajos zemei tuvajos, pilnasinīgajos sieviešu tēlos, kuros spilgti izteiktas ne vien vispārcilvēciskās, bet — kā Vizbulītē — arī nacionālās īpašības, Rainis reizē ietvēris dziļi simbolisku, filozofisku saturu.

Pretstatā Dinai un Vizbulītei Asnates un Ārijas tēlos parādīta sievietes egoistiskā daba, mīlas šaurākā izpratne. Abos raksturos pamatiezīmes ir kopīgas, tomēr ir arī atšķirības. Ārija ir vienkāršāka, straujāka, emocijās dabiskāka un neapvaldītāka, Asnate vairāk domātāja, analizētāja, cenšas visu, arī jūtas, pakļaut ēģiptiešu filozofijas normām. Par abām varonēm Raiņa radāmajās domās teikts, ka jātēlo arī viņu raksturu pārvēršanās un krīzes — lūzuma moments, tas ir, egoisma pārvarēšana, taču tas paredzēts un arī abās traģēdijās («Indulis un Ārija» un «Jāzeps un viņa brāļi») attēlots gandrīz pašās beigās.

Tādējādi tiek akcentēta doma, ka sievietes mīla, kas aicina varoni «norimt sīkā ikdienas laimē» un atteikties no sava mērķa, nav pilnīga. Te izpaužas arī Raiņa dienasgrāmatā izteiktā atziņa, ka mīlestība nedrīkstētu būt tikai fiziska vien, bet tai jābūt arī dvēseliski tuvu cilvēku savienībai, kurā sieviete ir vīrieša garīgā papildinātāja. Rainim

dažkārt liekas, ka modernajai sievietei trūkst tieši šīs garīgās mīlestības — spējas ielūkoties iemīlētā drauga domu pasaulē.

Tragēdijas «Indulis un Ārija» radāmajās domās dzejnieks raksta, ka «mīla atraisa sievietē egoismu, patību, dabu». Lugas pirmajos trijos cēlienos Āriju redzam kā sievietiski maigu, kaislu, lepnu, greizsirdīgu būtni, kas intīmās mīlas laimes dēļ spēj aizmirst visu pasauli. Divu cilvēku mīla kā vērtība pati par sevi viņai ir visaugstākā. Ārija negrib redzēt ne verdzināto kuršu postu, ne vāciešu naidu, ne Induļa cīņu par savas tautas brīvību un prasa, lai arī Indulis kļūtu pret visu to aklus un dzīvotu tikai viņai. Nesaprazdama ne Induļa ideju pasauli, ne savu vietu viņa dzīvē, Ārija aklā greizsirdībā nīst varonim visdārgāko — viņa dzimteni. Tāpēc starp abiem rodas traģiska kolīzija, kas izlīdzinās tikai tragēdijas beigās. Vizbulītēs lielās, pašizliedzīgās mīlas ietekmēta, Ārija pārvar savu egoismu un saprot, ka divu cilvēku laimes sala ir tikai maza daļa citā, lielākā pasaulē, kurā viņai ir jābūt kopā ar Induli. Lūzuma moments tēlots lugas ceturtajā cēlienā Ārijas monologā:

— Man sevi vajga veikt? — Nē, mīla jāveic.

Kur mūža uzticība, bruņeniek?

— Tās dziļās acis bij tik mīlas pilnas,

Kā varēja viņš iet? — Viņš tautu mīl!

Ko tad? Ko vēl? Es arī mīlu tēvu,

Un es to atstātu. — Un māti arī?

— Un māti? Sapņus? — Ir vēl cita dzīve?

Viņš runāja tik spožām, tāļām acīm.

Bet tur vairs dzīves nav, ne mīlas nav!

Bet ko tad dzīve mani dzelzī slēdz?

Pār manu būtni pāri projām rauj

Uz svešu pasauli? — Nē, mīla ir.

Es teicu Indulim, kāds mīlas spēks.

Un pati nezināju. Nu tā veic.¹¹⁸

Asnate «Jāzēpā un viņa brāļos» ienāk tikai ar trešo cēlienu un, salīdzinot ar Āriju, viņai tragēdijas galvenā varoņa liktenī daudz mazāka nozīme. «Indulī un Ārijā»

uzsvērts, ka bez Arijas mīlas Indulis nekad nebūtu tik dziļi iemīlējis savu dzimteni un viņā nebūtu modusies humānistiskā ideja par naida iznīcināšanu starp tautām visā pasaulē. Asnatei Jāzepa dzīvē šādas lomas nav. Kaut kopā aizvadīti gari gadi, Asnate nesaprot Jāzepu, viņa augstākās taisnības meklējumus un pārmet, ka viss viņa mūžs «Bij Ēģiptei, bij cilvēcei, ne manim.» — «Un tev iekš cilvēces», atbild Jāzeps. Bet Asnatē spēcīgāks par visu ir sievietes mīlas egoisms, kas prasa Jāzepu tikai sev un neļauj pilnveidoties viņa paša personībai, neļauj veikt savu dzīves uzdevumu. Tikai lugas izskaņā, kad Jāzeps aiziet uz citu pasauli meklēt saskaņu ar visumu, šā spēcīgā traģisma ietekmē Asnatē notiek lūzums — visu pārvarošā mīla pret Jāzepu liek atteikties no savas patmīlas un labprātīgi uzņemties viņa uzlikto pienākumu — nest visas pasaules smago nastu un dzīvot.

Vissarežģītākais un analīzei visgrūtāk pakļaujamais Raiņa sievietes tēls ir «Uguns un nakts» varone Spīdola. Detalizēta analīze nav iespējama tāpēc, ka Spīdolu vispirms uztveram kā mūžam mainīgas dailes, attīstības simbolu un katra nianse viņas darbībā nav interpretējama kā gluži cilvēciskas būtnes psihiskās struktūras atspoguļojums. Tā būtu tēla vienkāršošana, vulgarizēšana. Simbola izteiksme tverama tikai lielās līnijās. Kā simbols, kurā viss pakļauts tēla iekšējam centram — galvenajai idejai, Spīdola reizē ir arī skaistas, gudras, lepnas un dziļi sievišķīgas būtnes dzīvs, pilnasinīgs iemiesojums. «Ugunī un naktī» Spīdola un nevis Lāčplēsis ir centrālā konflikta virzītāja. Maiņa un attīstība šai traģēdijā tēlota galvenokārt viņas raksturā. Spīdola krasāk nekā citās Raiņa varonēs sievietēs parādīts traģiskā lūzuma moments un pārveidošanās. Pirmajos trīs cēlienos viņas dailes vara izpaužas kā dēmonisks, neapvaldīts spēks, kas valdonīgi staigā savā patvaļā un cīnās pret Lāčplēsi, lai viņu pakļautu, iegūtu sev. Šī daile vēl pārāk abstrakta, tā kalpo pati sev kā māksla mākslai un tādējādi arī tumsas varai — ar Spīdolas pavēli ļaudis tiek sūtīti ver-

dzībā. Viņas pārvērtību sagatavo Lāčplēša brīdinājumis trešā cēliena beigās:

Tu valdoša daile!
Par agri sev valdību domāji uzcelt!
Visapkārt vēl tumsība valda.¹¹⁹

Un tālāk:

Tu nemierīgā un mainošā,
Pielūko tu, ka uz skaidrību mainies
Pati ar savu daili!¹²⁰

Ceturtnā cēliena moto «Mainošā, mainies uz skaidrību!» skan kā Spīdolas tēla pārvērtības vadmotīvs. Mīlēdama Lāčplēsi — karotāju pret tumsu — un zinādama, ka spēks bez dailes vien šai cīņā neuzveiks, Spīdola lauž savu valdoņīgo lepnumu, atsakās no savas neaprobežotās, bet abstraktās «debesu varas» un iet palīgā Lāčplēsim, kam dots kontrēts uzdevums. Cēliena izskaņā Spīdola saka:

Es gribu mācīties robežas,
Šaurumā tikt pie pilnības. —
Pēc mērķa sniegties vistuvākā:
Launs ienaidnieks nācis Latvijā:
Nāc, iesim, ved mūs, vadoni;
Ej, uzveic naidniekus, Lāčplēsi!¹²¹

Mainīdamās uz skaidrību, Spīdola arvien noteiktāk apziņās savu mērķi un nostājas sabiedrības progresīvo spēku pusē. Viņa neļauj Lāčplēsim atdot Rīgu vāciešiem, tā jāatdod tās īstajiem cēlājiem — strādniekiem. Arvien noteiktāk skan arī viņas brīdinājums nesamierināties ar jau izcīnīto uzvaru, nesāstīgt pieticīgajā Laimdotas laimē. «Uguns un nakts» pēdējā cēlienā visreljefāk Spīdola atklājas ne vien kā dailes, bet arī pašas attīstības idejas simbols. Izskaidrojot Lāčplēša neveiksmes cēloni cīņā ar Melno bruņinieku, viņa saka:

Mēs nemainījamies diezgan un nesaaugām.¹²²

Tragēdijas finālā Spīdola ļoti tieši izsaka Raiņa dialektisko domu, ka uguns un nakts, tumsas un gaismas cīņa nekad nebeigsies — cilvēce nekad nedrīkst norimt un nekad nenorims savā attīstībā uz progresu, jo absolūta pilnība nav iespējama. Tas būtu sastingums un ceļš atpakaļ.

SPIDOLA:

Vēl cīņa nav galā un nebeigsies,
Tev, Lāčplēsi, Spīdola palīgā ies!¹²³

Raiņa tragisko varoņu ideāls dziļi sakņojas realitātē, proletariāta dzejnieka apziņā par cilvēces nemitīgu progresu. Tāpēc atšķirībā no daudziem citiem tragiskajiem varoņiem pasaules literatūrā Raiņa varoņi apzinās savu lomu, savas darbības nozīmi. Kā cilvēces progresīvākās daļas centienu izteicēji viņi būtībā ir cieši vienoti ar tautu, kas nākotnē būs varoņu cīņas turpinātāja. Viņi nav tragiski vientuļnieki, kādi ir Bairaona lielie dumpīgie gari, kas kosmiskā varenībā saceļas pret «pasaules sāpēm», pret nenovēršamo, mūžīgo ļaunumu. Viņi nav vientuļi kā H. Ibsena tragiskie protestētāji pret dzīves šaurību, kurus nosmacē apkārtējās sabiedrības trulums. Dziļi sakņodamies tautā, Raiņa varoņi tic humānisma uzvarai, un viņu nāve apliecina mūsu Tautas dzejnieka dzižo ideju spēku un nemirstību.

III

A. UPĪŠA TRAGĒDIJAS

Tragēdijas renesanse latviešu literatūrā pēc Raiņa saistāma ar otra mūsu lielākā vārda mākslas meistara Andreja Upīša vārdu. Tā nav nejaušība, bet spilgts pierādījums, ka šā žanra prasības pēc domas, rakstura un konflikta vērienīguma ir pa spēkam tikai patiesi lielam talantam, tādām rakstniekam, kas ļoti jūtīgi un dziļi uztver sava laikmeta pulsu un kam ir noteikti jāpasaka cilvēcei savs ļoti svarīgs, tās likteņgaitās varbūt pat izšķirošs vārds.

Tragēdija A. Upīša plašajā un daudzveidīgajā literārajā devumā ieņem nozīmīgu vietu un ir ne vien izcils sasniegums paša autora daiļradē, bet reizē arī veido to latviešu vārda mākslas daļu, ar kuru tā bez kautrēšanās spēj un var stāvēt blakus pasaules literatūras nezūdošajām vērtībām. A. Upīša tragēdija ienes šā žanra attīstībā kvalitatīvi jaunas īpašības.

Tieši tragēdijas žanrā, kas prasa ļoti skaidri izteiktu rakstnieka pozīciju — domas, idejas ievirzi — un tvirtu formu, abi latviešu literatūras milži Rainis un Upīts visreljefāk parādās kā divas ļoti dažādas un savā dažādībā spēcīgas personības, kurām reizēm tieši šai žanrā ir daudz kopīgu pieturas punktu. Uz šo faktu monogrāfijā par A. Upīti norāda arī K. Krauliņš.

A. UPISA TRAGĒDIJAS
TEORĒTISKIE PAMATPRINCIPI

Vispirms līdzīga ir Raiņa un Andreja Upīša teorētiskā izejas pozīcija jautājumā par traģēdijas žanra vietu vispār un tā vietu savā daiļradē. Kā viens, tā otrs atzīst traģēdiju par mākslas visaugstāko pakāpi, par formu, kurā vispilnīgāk iespējams risināt kardinālākas, svarīgākas attīstības problēmas. Kā Rainim, tā Upītim traģēdija ir viņu ierocis cīņā par strādnieku šķiras un cilvēces atbrīvošanu.

«Laikmeta literatūras vissvarīgākā problēma ir traģēdijas problēma, tāpēc ka tajā vienkopus satek dzīves, vēstures un cilvēka izpratnes pavedieni. Te ir laikmeta mākslas augstākā pakāpe, uz kuras aptverošā sociālā doma sintētiski apvienojas ar dzejisko intuīciju. No tejiens atpakaļ atskatoties, pārredzami dzīves un kultūras noietie ceļi, bet uz otru pusi sazīmējams virziens augšup, vēstures tālēs»¹ — tā A. Upīts izsakās par traģēdijas būtību rakstā «Reālistiskā traģēdija» (1926), kurā viņš formulē tos teorētiskos pamatprincipus, kuriem sekojis savās traģēdijās.

Piemēram, Andrejs Upīts uzsver, ka traģēdija, tāpat kā visi citi žanri, nav sastingusi, nemainīga, bet veidojas līdzī vēsturiskās attīstības gaitai, mainās atkarībā no laikmeta prasībām. Tāpēc viņam — divdesmitā gadsimta rakstniekam, kas cīnās par socialistisku mākslu, par «strādniecisku lugu» —, nav pieņemams buržuāzisko literātu izvērztais klasiskās grieķu traģēdijas paraugs, kur traģisko konfliktu pamatos arvien ir atsevišķas personības sacelšanās pret visvareno likteni vai dievu. Uzdevumi, kas jāveic proletariāta rakstniekam, pēc A. Upīša domām, nav ietverami arī ģeniālā Šekspīra traģēdijas formā. Rakstā «Reālistiskā traģēdija» akcentēts, ka visa klasiskā traģēdija savā būtībā ir bijusi individuāla varoņa traģēdija, kur tautai nav patstāvīgas darbības funkcijas, tā ir tikai fons, uz kura atainojas indivīda cīņas un psihiskās izjūtas. Vēl citā aspektā, piemēram, Ibsena dramaturģijā, masa rādīta kā aprobežots,

mietpilsonisks pūlis, ar kuru saduroties rodas indivīda — domājošas, radošas personības — traģiskais konflikts.

Pavisam citādi šo jautājumu — indivīda un masu traģiskā konflikta problēmu — risina A. Upīts. Tas organiski izriet no viņa pamatatziņas, ka mūsdienu traģēdijai «abām kājām jānostājas dzīvē» — jābūt stingri realistiskai. Bet dzīvi, vēstures gaitu uz priekšu virza nevis liktenīgi spēki, dievi, vadoņi vai atsevišķas izcilas personības, bet gan «pašas ļaužu masas savā šķiru un slāņu sociālā, politiskā un idejiskā cīņā izvirza ģeniālas personības priekšgalā kā savu neskaidro jausmu spilgtus izpaudējus, kā savu tieksmju ievadītājus skaidri apzīmētā gultnē»². Masa A. Upīša traģēdijās ir galvenais spēks, kas pārstāv laikmeta tieksmes negrozāmās likumsakarības, bet personība, indivīds, kas neizpilda masu gribu, stājas ceļā vēsturiskai nepieciešamībai. Neizbēgami rodas traģiskais konflikts starp indivīdu un masu, kurā uzvar spēcīgākais — indivīdam jāiet bojā. Šā konflikta risinājumam traģēdijas žanrā A. Upīts saskata visdažādāko iespēju bagātību, kur pilnā mērā var izpausties rakstnieka talanta savdabība, fantāzijas plašums kā vielas izvēlē, tā arī tās sižetu metos, raksturu zīmējumos, kompozīcijā utt. Rakstnieks savās teorētiskajās pārdomās izsaka interesantu, mūsdienu dramaturģijas izpratnē ierosinošu domu, ka laika gaitā, kad atsevišķs indivīds arvien vairāk zaudē noteicēja lomu plašo masu kustībā, «strādnieciska luga» arvien noteiktāk izveidosies par masu lugu un realistiskā sociālā traģēdija var kļūt par «varoņu traģēdiju bez varoņiem, t. i., par konsekventu un noteiktu masu traģēdiju», kurā masa darbotos kā kompakta, viengabalīga, daudzsejīga un tomēr vienā veidā vienota *kolektīva personība*³ (pasv. mans. — Dz. V.).

A. Upīts arī atzīst, ka masu problēma kā strādnieku teātra centrālā problēma ir gan izvirzīta un apcerēta teorētiski, bet praktiski vēl nav atrisināta, ka masa kā dzīvs organisms, kā vienota kolektīva personība divdesmito gadu

proletāriskajā drāmā vēl nedarbojas. Un to arī nevar prasīt, jo sociālistiskā māksla pārdzīvo pārejas laika grūtības, kad viss jaunais vēl ir vairāk tikai nojaušams, ne acīm redzams un rokām sataustāms. Jaunās sociālās dramaturģijas izpratne, pēc A. Upīša domām, arī neprasa, lai atsevišķas personības, varoņus pilnīgi padzītu no traģēdijas, bet lai viņām tajā ierādītu īsto, dabisko vietu, lai nostādītu neidealizētās attiecībās pret masām. Tikai reālistiski izgaismoti, kļūs redzami pazīstamo vēstures un traģēdijas varoņu īstie vaibsti un vēl skaudrāk, asāk atklāsies viņu patiesais traģisms, kādu tie pārdzīvojuši dzīves likumsakarīgajā, neaptveramajā attīstībā, cīņu, uzvaru, zaudējumu, slavas un norieta mutulī. Vēsturisku vielu un vēstures varoņus A. Upīts uzskata traģēdijai par vispiemērotāko vispirmām kārtām tāpēc, ka traģēdija kā dramatiskās mākslas augstākais veids, kas visdziļāk ietiecas parādību būtībā, prasa izkristalizētu, skaidru notikumu izpratni un stingru objektivitāti, kas vislabāk iespējama, raugoties uz attēlojamo priekšmetu no laika distances. Bez tam vēstures sižetos var ietvert idejas, kas tiešā veidā dažkārt nav izsakāmas cenzūras spaidu vai citu politisku ierobežojumu dēļ.

Vēstures tēma nevar novecot, tā ir tikpat aktuāla un mākslinieka fantāziju ierosinoša kā šodiena, jo lielas literatūras uzdevums nav kaili tendenciozi aprakstīt notikumus, bet tēlot cilvēku un ideju cīņu tās daudzveidībā un sarežģītībā. Visa vēsture ir šādu cīņu vēsture un «šīs dienas cīņa ir tikai pēdējais etaps tajā pašā sen sāktajā»,⁴ saka A. Upīts rakstā «Strādnieciska luga» (1932).

A. Upīša jau divdesmitajos, trīsdesmitajos gados buržuāziskajā Latvijā radītie sociālās traģēdijas pamatprincipi saskan ar tiem atzinumiem, kādi šodien tiek pausti sociālistiskā reālisma traģēdijas teorijā, diemžēl vēl visai pamaz koptā literatūras teorijas novadā. Mūsu republikā A. Upīša devums te ir pats raženākais un ierošmēm bagātākais, kas gan rada arī nopietnas diskutējamas problēmas.

Izvirzītos teorētiskos principus latviešu reālistiskās traģēdijas meistars pārlicinoši aizstāvējis savā daiļradē, iedzīvinājis spilgtos, emocionālos mākslas tēlos. Viņa spalvai pieder trīs traģēdijas, pareizāk — vēsturisku traģēdiju triloģija: «Mirabo» (1926), «Žanna d'Arka» (1930) un «Spartaks» (1943). Ievērojot šā darba pētījuma objektu — žanra specifiku —, minētās traģēdijas saista galvenokārt no tāda aspekta, kāds tajās ir traģiskā konflikta pamats un risinājums, kādas īpašības un īpatnības raksturo traģisko varoni un kā šai triloģijā izpaužas paša autora teorētiskie reālistiskās traģēdijas galvenie principi — vēsturiskums, masu tēlojuma problēma.

TRAĢISKĀ KONFLIKTA UN VAROŅA RAKSTURS

Traģiskā konflikta pamats visās Upīša traģēdijās ir viens — to nosaka indivīda un masu attieksmes un abu šo faktoru loma vēsturē. Konflikta risinājumam katrā traģēdijā ir savas īpatnības, radikālas atšķirības (par ko būs runa vēlāk), bet kopēja ir autora mākslas tēlos ietvertā personības un masu lomas marksistiskā koncepcija, pēc kuras galvenais vēstures veidotājs ir tauta. Indivīds spēj ietekmēt notikumu virzību tik ilgi, kamēr izpilda tautas masu gribu. Ja starp indivīda un tautas centieniem rodas plaša, nobriest konflikts. Jo šī plaša lielāka, jo lielāks, traģiskāks arī konflikts.

Atcerēsimies, ka līdzīgs pamats — indivīda un masu attieksmes — arī Raiņa lugu traģiskajiem konfliktiem. Līdzīga arī abu autoru koncepcija par tautas primāro lomu. Taču ir būtiskas atšķirības traģiskā konflikta raksturā, tā risinājumā.

Ja Rainim par vissvarīgākajiem konflikta samezgotājiem, virzītājiem spēkiem kļūst tie motīvi, kas cīnās varoņa dvēselē un nosaka viņa rīcību (Indulis, Jāzeps, Tots, Ilja), tad Upīša traģēdijās šādu varoņu iekšējo cīņu redzam mazāk. Upītim, ja tā var izteikties, traģiskais konflikts ir

tiešāks, caurskatāmāks, tas reljefi izsaka indivīda un masu attiecības katrā lugas situācijā, tā risinājumā vienmēr sajūtam indivīda ciešo saistību ar masām (Spartaks), kā arī viņa tiešo atkarību no masu gribas (Mirabo, Zanna). Šai ziņā varam teikt, ka Upītim salīdzinājumā ar Raini traģiskais konflikts ir viendabīgāks un vienkāršāks. Taču tas nebūt nenozīmē, ka mazāka būtu šā traģiskā konflikta emocionālā slodze un iedarbība. Izņēmums te ir «Mirabo» — pati pirmā A. Upīša traģēdija, kur traģiskā varoņa (ja par tādu uzskatām Mirabo) veidojuma īpatnība traucē izraisīt traģēdijai raksturīgo emocionālo satricinājumu. Mēģinot noskaidrot traģiskā konflikta un traģiskā varoņa problēmu, «Mirabo» atklājas kā visai sarežģīts darbs, kas arvien ir izvirzījis un vēl joprojām izvirza vairākus nopietnus, diskutējamus jautājumus.

«**Mirabo**». Vai «Mirabo» ir traģēdija vai traģikomēdija, vai Mirabo ir varonis, kas pelna līdzjutību, vai varonis šai lugā ir tauta vai Mirabo — šādus un līdzīgus jautājumus un dažādas, pilnīgi pretējas atbildes atrodam buržuāziskās Latvijas presē gan atsauksmē par pašu dramatisko darbu, gan recenzijās par tā pirmuzvedumu Dailes teātrī 1926. gadā.

Padomju literatūras pētnieki — M. Gaile, K. Krauliņš, K. Kundziņš —, analizējot A. Upīša dramaturģiju, izteikuši «Mirabo» žanra un traģiskā varoņa noskaidrošanā respektējamu, argumentētu uzskatu, ka Mirabo liktenis gan traģisks viņam pašam, bet skatītājā resp. lasītājā tas traģisku pārdzīvojumu nerada. K. Kundziņš raksta: «Tā ir traģēdija lugas varonim, bet skatītāju uztveres ziņā — vēsturiska drāma.»⁵

Iemesls, kāpēc neuztveram «Mirabo» kā traģēdiju, vispirms tas, ka Mirabo — lugas kompozicionālais centrs, kurā kā prizmā atspoguļojas visa notikumu attīstība (kaut arī tā veidojas neatkarīgi no viņa gribas), — nemaz nav varonis šā jēdziena tradicionālajā nozīmē. Sekojot saviem teorētiskajiem principiem, kas neļauj ignorēt un pārveidot vēstures

faktus, A. Upīts notēlojis vēsturisku personu grāfu Mirabo (1749—1791) — franču buržuāziskās revolūcijas laika politisku darbinieku un publicistu — visā viņa sarežģītībā. Kā zināms, Mirabo ir bijis gan izcils liela vēriena politiķis, bet nekad nav bijis revolucionārs šā vārda īstajā nozīmē, jo viņa mērķis nav sniedzies tālāk par konstitucionālas monarhijas nodibināšanu. Mirabo nav bijis arī cildens cilvēks, bet apveltīts lielām vājībām — godkāri, avantūristiskām tieksmēm, divkosību, kas izpaužas gan viņa valstsvīra darbībā, gan personiskajā dzīvē, sevišķi attiecībās ar sievietēm, kuru mīlestību viņš lielā mērā izmantojis savas varas iekarošanai. Protams, redzot šādas personības patiesu, reālistisku un tāpat kritisku attēlojumu, skatītājs nespēj dalīties ar Mirabo viņa maldu traģiskajā pārdzīvojumā. Līdzjutības vietā te rodas nožēla.

K. Krauliņš uzskata, ka skatītāja inertums pret Mirabo ciešanām «nav meklējams Mirabo vēsturiskajā personā, bet gan tās dramaturģiskajā atveidojumā. Upīts par maz parāda Mirabo kā masu aizstāvi revolūcijas sākuma posmā. Traģēdijā mēs Mirabo neredzam viņa varenības un slavas ziedulaikā — 1789. gada jūnijā un jūlijā, kad viņš bija viens no revolūcijas tribūniem. *Ar otro cēlienu lugā jau sākas Mirabo ceļš uz leju. Tā nopamatošanai un noskaidrošanai pievērsta galvenā uzmanība*»⁶ (pasv. mans. — Dz. V.).

Ja par kritēriju «Mirabo» izvirzām to, kāda ir lugas emocionālā pakāpe, kas atkarīga no attieksmes pret traģēdijas «vadošo individu» (A. Upīša termins «varoņa» vietā), tad K. Krauliņa uzskatam varam tikai piekrist. Taču acīmredzot autora nolūks ir bijis tieši Mirabo lejup slīdēšanas «nopamatošana un noskaidrošana». Tēlojuma objekts te pilnīgi pakļauts autora idejiskai iecerei. Dabiski rodas jautājums, kādēļ A. Upīts, labi pazīdams traģēdijas žanra klasiskās tradīcijas, pēc kurām galvenajam varonim jābūt cildenam, mērķtiecīgam sava ideāla aizstāvim, izvēlēties tik nepateicīgu, nevaronīgu, divkosīgās rīcības dēļ brīžiem pat anti-pātisku «varoni».

Atbildēt uz šo jautājumu varam tad, ja atceramies, kādā laikā un kādos apstākļos luga radusies. 20. gadu vidus buržuāziskajā Latvijā — visai juceklīgs dažādu partiju cīņu laiks, kad A. Upīša proletariāta rakstnieka modrais skatniens saredz oficiālās valdošās domas attīstībā arvien reljefāku fašistiskās ideoloģijas izpausmi kā literatūrā un mākslā, tā filozofijas un vēstures zinātnēs, presē, skolās u. c., kad arvien spēcīgāks kļūst atsevišķu «dievu svaidītu un izredzētu» varoņu un vadoņu kults. Šā kulta propagandētāji Vācijā, Itālijā, Latvijā un citur tišām «aizmīrsa» un noliedza tautas masu lomu vēsturē, uzskatīja tautu par neapziņīgu stihisku pūli, bet par galveno un izšķirošo spēku izvirzīja kāda vadoņa šķietamo ģenialitāti, viņa «vēsturisko misiju» kā savas zemes, tā visas pasaules likteņgaitās.

Lai pierādītu šāda uzskata aplamību, A. Upīts cīnās pret to ar saviem visspēcīgākajiem ieročiem — ar zinātniski pamatotu marksistisku pārliecību un ievingrinātu, asu rakstnieka spalvu, ar savu spožo talantu. *Traģēdijas žanrs izvēlēts te ne tik daudz tādēļ, lai parādītu atsevišķa personāža, resp., Mirabo, traģiskās kolīzijas, bet gan tādēļ, ka traģēdijā, pēc autora domām, iespējama plašāka un dziļāka tēlojamā laikmeta analīze, ka šā žanra vērienīgums ļauj tagadnes cilvēkam saredzēt no pagātnes uz nākotni mesto tiltu, pa kuru kā neapturams, grandiozs spēks, kā vēstures galvenais virzītājs un veidotājs iet tautu masas.*

Tā, traģēdija «Mirabo» uztverama kā savdabīga literārā darbā ietverta polemika pret valdošajiem oficiālajiem uzskatiem. Tas ir rakstnieka «nē» vadoņu kultam, mākslas tēlos ietverta atziņa, ka arī izcilām spējām apveltītu individu, kas neiet kopā ar tautu līdz galam un neizpilda tās gribu, «tauta izstumj no sava vidus», izolē «klusumā» kā Mirabo. Tā ir šāda varoņa traģika. Šai sakarā minama paša A. Upīša liecība par «Mirabo» tapšanas ierosmēm: «Nodoms izteikt varoņa traģēdiju literārā darbā dzima manī Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas pirmajos mēnešos, redzot Krenska cenšanos apturēt pusceļā tautas tieksmi atbrīvoties

un vēlēšanos saglabāt pēc iespējas vairāk vecā, bojā ejošā. Kerenskis man atgādināja (pamatoti vai nepamatoti — tas ir cits jautājums) kādu citu vēsturisku personību — Mirabo pirmās Franču buržuāziskās revolūcijas laikā.»⁷

Apturēt pusceļā revolūciju — tautas tieksmi atbrīvoties līdz galam, saglabāt valsti valdošo varu — tas ir politisks kompromiss, kas, pēc A. Upīša domām, tuvina šos dažādu laikmetu pārstāvjus — Kerenski un Mirabo. Tragēdijas iecere ir parādīt, kā šāds kompromiss, vēlēšanās samierināt nesamierināmo, laipošana starp veco un jauno neizbēgami noved indivīdu pie katastrofas.

Atbilstoši šai iecerei veidoti lugas konflikts un traģiskais varonis, par kādu nosacīti uzskatām Mirabo. Traģika Mirabo tēlā atklājas visai īpatnēji — retrospektīvā skatījumā, vērtējot Mirabo iepriekšējo rīcību no pēdējā cēliena pozīcijām. Jo tikai tad, kad lugas beigās redzam Mirabo kā nevienam nevajadzīgu, pilnīgā vientulībā izstumtu un cilvēciski dziļi satriektu savas maldīgās pārliecības upuri, spējam noticēt viņa agrākās darbības un kvēlo runu patiesīgumam.

Kā zināms, katrs dramatisks darbs īsti atdzīvojas tikai uz skatuves, lietpratīgi veidotā inscenējumā atklādams sevī slēptās potenciālās iespējas. «Mirabo» ir viena no tām lugām, kam tās skatuviskā interpretācija ir ļoti svarīga, pat izšķiroša. Īpaši tas attiecināms uz pašā Mirabo tēla traktējumu. Pievilcīga aktiera personība, kas pirmajos cēlienos spēj aizraut un pārliecināt, ka Mirabo savos kvēlajos solījumos tautai ir dziļi patiesi, ka viņš pats līdz galam ir savas idejas gūstā un tic franču tautas brīvībai gudra karaļa vadībā, var radīt skatītājā labvēlīgu attieksmi pret Mirabo kā pret cilvēku, kam jācieš savas maldīgās pārliecības dēļ. Tad arī dabiski rodas līdzjutības moments, traģiskā pārdzīvojuma izjūta, un lugu uztveram kā tragēdiju. Turpretī, ja uz skatuves akcentētas Mirabo avantūristiskās tieksmes, kā tas bija Dailes teātra iestudējumā 1962. gadā, vai arī pārāk uzsvērtā viņa divkosība personiskajā dzīvē,

mīlestībā (pirmuzvedumā Dailes teātrī 1926. gadā), tad emocionāli iedarbīgu traģēdiju te velti meklēt.

Kā jau teikts, lugā galvenā uzmanība veltīta tam, lai noskaidrotu cēlonību traģiskajam konfliktam starp Mirabo un tautu. No tā izaug dažas traģēdijas kompozicionālas un konflikta veidojuma īpatnības. Pretēji klasiskajam traģēdijas paraugam, kurā parasti ir pieci cēlieņi, A. Upīša «Mirabo» (tāpat kā «Žanna d'Arka» un «Spartaks») ir četr-cēlieņu luga vienpadsmit ainās (abām pārējām triloģijas daļām katrai divpadsmit ainas).

Lai parādītu, ka «Mirabo» traģiskā konflikta attīstību nosaka nevis indivīds un viņa pārdzīvojumi, bet masa — tauta, A. Upīts pirmajā ainā, kas aizņem tikpat plašu vietu kā pārējās, nedod tikai tradicionālo ekspozīciju — atslēgu notikumam tālākai izpratnei, bet tūlīt ievieš lugā tautu kā galveno darbojošo personu. Indivīds — Mirabo — šai ainā nefigurē. Tikai runas par viņu liecina, ka Mirabo ir tautas draugs un cerība. Arī otrajā ainā Mirabo ierādīta kvantitatīvi neliela vieta, viņš parādās tikai ainas otrajā pusē (tātad gandrīz tikai pirmā cēliena beigās) un tiek saņemts ar «urā» saucieniem. Masa un indivīds pagaidām ir spēks ar ienotu gribu. Mirabo — «Francijas lauva» — runā ar tautu, runā pērkondimdošā balsī, kvēli, aizrautīgi. Kopā ar tautu viņš grib glābt Franciju, kas stāv bezdibeņa malā, un isus apspiestos aicina cīņā par savām cilvēka tiesībām:

Divi simti septiņdesmit tūkstoši muižnieku un garīdznieku sēd uz divdesmit sešu miljonu tautas kakla — vai tad brīnums, ka šis milzenis reiz saslienās un saka: nost! es arī gribu dzīvot! Dodiet man cilvēka tiesības!⁸

Un tālāk:

Šodien vēl Francija kūp kā aizmūrēts ceplis — tas ir tautas posts un tautas dusmas. Bet piesargieties, ka viņa nesāk liesmot. Tad tā būs revolūcija. Vai jūs dzirdat, baron: revolūcija tā būs!⁹

Tie ir vārdi, kas izmocītās franču tautas sirdī rod jūsmīgu

atbalsi. Ar Mirabo muti, liekas, runā tauta pati, izteikdama verdzībā dzimušās sāpes, naidu, neapslāpējamās brīvības un laimes alkas. Taču tūlīt pēc tam lugā tiek dots it kā pirmais grūdiens konflikta izraisīšanai, rodas neliela disonanse starp masu un viņas mīluli. To raksturo situācija, kurā Mirabo deklarē savus politiskos uzskatus:

— Ļaudis! Francijai ir vajadzīgs taisnīgs karalis un gudra karaliene. Pieticīgi muižnieki un tikla garīdzniecība. Paēduši zemnieki un pārtikuši amatnieki.

Pirmais kalps. Vai tu dzirdi? Paēduši zemnieki un pārtikuši amatnieki, viņš saka.

Otrais kalps. Par mums viņš nerunā. Vai mēs esam paēduši?

Blāndonji. Un mēs?

Ubagi. Un mēs?

Sievās. Un mēs un mūsu bērni?¹⁰

Cēliena beigās šī disonanse nivelējas. Mirabo paziņo, ka tauta ir viņa sabiedrotais un ka visi kopā (t. i., — karalis, likums, tauta) Francijai ir vajadzīgi. Ļaužu masas vēl neanalizē Mirabo vārdu jēgu un uztver tajos galvenokārt solījumus, tās vēl tic, ka jēdzieni «karalis», «brīvība», «maize» ir savienojami.

Otrā cēliena pirmā aina, kurā atkal darbojas tikai dažādi tautas pārstāvji bez Mirabo, sagatavo ceļu pirmajā cēlienā ieskicētā konflikta tālākai attīstībai. Notikumi risinās pašā Francijas sirdī — Parīzē — pusgadu vēlāk nekā pirmajā cēlienā. Revolūcija plešas plašumā, ir ieņemta Bastīlija, bet vēl arvien daudziem nav maizes un pajumtes. Masās sāk dīgt neticības sēkla pret karali un līdz ar to arī pret viņa aizstāvi Mirabo. Ļaužu vidū sāk atskanēt balsis, ka karaļi ir pērkami, bet tauta, kas pieder tikai pati sev, nedrīkst pārdoties nevienam. Uzzinot, ka valdnieka galms ir pārvērties par šazvērnieku un nodevēju mitekli, ka pats karalis ar svešzemju karaspēka palīdzību grib atkarot savu despotisko varu, tātad — cīnīties pret tautu, nevaldāmā naidā vienota ļaužu straume plūst uz Versaļas pili karali gūstīt.

Tā tad šai ainā Mirabo un tautas konflikta virzība vēl it kā aizklāta, abiem pretspēkiem tieši nesaduroties. Tāpat tas ir nākošajā — otrā cēlienā otrajā — ainā, kas notiek Mirabo dzīvoklī. Te sarunās ar tuvajām sievietēm, baronu Mistrālu un kirē Fulonu ļoti skaidri izpaužas Mirabo laipotāja un samierinātāja pozīcija: «Es esmu par karali un tautu,»¹¹ saka Mirabo. «Tā tad vidū starp abiem! [...] Tā ir bēdīga loma, grāf Mirabo, bet turpiniet vien,»¹² ironizē tālredzīgais, gudrais kirē Fulons. Mirabo grib apturēt revolūciju, lai glābtu karali. Tauta grib revolūciju turpināt, grib būt pilnīgi brīva.

Otrā cēliena kompozīcija, kur vienā ainā atsedzas masas, otrā — indivīda viedoklis, kas ir pretēji viens otram, veidota tā, lai skaidrāk parādītu konflikta neizbēgamību un tā cēloņus. Tā paša cēliena trešajā ainā situācija ir nobriedusi tik tālu, lai līdz tam aizklāti virzīto, apslēpto, netiešo konfliktu varētu parādīt atklāti, tieši. Kā tas notiek? Kādā Versaļas ielā niknumā bangojoša ļaužu jūra grib izlauzties līdz karaļa piliij. Pretī stājas gvardi, kas sakās sargājam Franciju. No tautas vidus atskan sauciens: «Arī Francija pieder tautai! Ja kāds bez tautas grib valdīt Franciju, tas ir nodevējs! Vai Francija jāsargā no franču tautas?»¹³ Ļaužu naidis pret karali, kas kļuvis nodevējs, kas nav izpildījis savus solījumus, kura sargi šāvuši uz tautu, aug augumā un draud izlauzties eksplozijā. Šādā brīdī ierodas Mirabo un saka runu, kurā aizstāv karali, sauc viņu par «tautas galvu», par «tautas tēvu», aicina sargāt karaļa mieru un dzīvību. «Jo, ja karalis mirst, tad mirst arī Francija. [...] Brīvai Francijai vajadzīgs brīvs karalis,»¹⁴ saka Mirabo. Taču tauta savam bijušajam mīlulim vairs netic, kā tas bija pirmajā cēlienā, viņa vārdi plūst garām tukšumā, atskan nikni pretsaucieni, kļiedzieni, svilpieni. Neievērodama Mirabo, ļaužu masa aiztrauc uz Parīzi.

Tā sākas Mirabo traģiskā lejupslidēšana, kuras straujo gaitu atklāj trešais cēliens. Tauta Mirabo ir aizmirsusi, tai ir citi vadoņi — Marats, Robespjērs, kas revolūcijā kompro-

mīsu neatzīst. Mirabo pašā rodas traģiska priekšnojauta — viņš baidās mirkļa, kad būs visu atstāts, aizmirsts, viens. Sarunā ar savu iemiļoto Birona kundzi viņš atzīstas:

Lai viņi runā, tas ir labi. Labu vai ļaunu — viena alga. Bet zini, no kā es baidos? Arī Mirabo baidās — vai tas tev neizliekas savādi? Es baidos tā acumirkļa, kad viņi klusēs. Ja viņi reiz klusētu, kad es eju garām — tad... tad ir beigas. Tas būs briesmīgs acumirklis.¹⁵

Lai vēl vairāk akcentētu, ka Mirabo neizbēgami pakļauts traģiskai katastrofai, A. Upīts trešā cēliena kompozīcijā izmantojis kontrasta principu, pēc kura savu varoni it kā sviestīn iesviež no vienas galējas situācijas otrā. Tā ir Mirabo gaidāmā spožā triumfa līksme, kas te atsegta dinamiski spraigā, sulīgām krāsām piesātinātā tēlojumā. Arvien kāpinot lugas ritmu, autors rāda, ka arvien augstāk un augstāk kāpj Mirabo sajūsmas vilnis, līdz, sasniedzis kulmināciju — ekstāzi —, tas tiek pēkšņi pilnīgi sagrauts. Mirabo paredzētā daudzsološā audience pie karalienes nenotiek. Arī karalis ir viņu atstūmis.

Sāds tēlojuma princips pasvītro, ka Mirabo liktenis ir tikpat svārstīgs, cik svārstīga ir viņa pozīcija, atklāj viņa pilnīgu pakļautību notikumu gaitai un iekšējo — rakstura būtībā iemiesoto — nespēju aktīvi pretoties apstākļiem.

Tieši trešajā cēlienā visuzskatāmāk parādās, ka Mirabo nav traģisks varonis, bet te varam runāt par traģisku cilvēka likteni. Lūzums Mirabo uzskatos cēliena beigās nav sagatavots un nenotiek kā traģiskam varonim raksturīga kolīzija, bet tā ir traģiska situācija tikai varonim pašam, kādu var piedzīvot jebkurš cilvēks. Karaļa atstumts, Mirabo aiziet pie tautas vairāk apvainotas patmīlības dēļ, nekā aiz pārliecības, kā to apliecina viņa vārdi:

Ha! Viņi nepazīst Mirabo! Es viņus mācīšu pazīt! Vēl viņi pazīs mani!... Ar mani viņi negribēja — viņi

redzēs, kā klājas tam, kas pret Mirabo. Glābt es gribēju šo nelgas karali un nostiprināt ļogano troni. Viņi nevēlējās. Viņi apsmej to galvu, kura vienīgā vēl spē domāt. Viņi atgrūž to roku, kurai vienīgai vēl spēks. Labi! Es aizeju pie tautas. Lai ceļas tie sarkanie plūdi, lai posta un grauj! Lai krīt tas nerrs karaļa mēteli un sadrūp ķirmju izgrauztais Francijas tronis!¹⁶

Ceturtajā cēlienā Mirabo traģiskais konflikts sasniedz kulmināciju, reizē ietverot tajā arī atrisinājuma momentu. Šāds konflikta veidojums akcentē domu, ka citāds liktenis varonim nav iespējams. Ar satricinošu spēku A. Upīts parāda savas lugas «vadošā indivīda» maldīgās pārlicības un darbības sekas: viņš — bijušais «Francijas lauva» un spožums, kura vārds visiem bija mutē un kurš notikumu jūrā kādreiz tika pacelts pašās viņu galotnēs, — tagad ir izmests malā kā nederīgs vraks. Ap Mirabo ir klusums, tieši tas, no kā viņš visvairāk baidījās. Vēl vairāk — šis klusums ir naidīgs.

To, ka naidīgais klusums arvien ciešāk savelkas ap Mirabo draudīgā lokā, no kura nav izejas, jo spilgti parāda jakobiniešu sapulces tēlojums ceturajā cēliena pirmajā ainā. Marats ir nosaucis viņu par nodevēju. Mirabo grib runāt, grib aizstāvēties. Viņš kāpj tribīnē, un zālē, kā to norāda autora remarka, iestājas «spējš naidīgs klusums». ¹⁷ Mirabo runā ilgi, atvairā nodevēja vārdu, atklāj, ka uzskatījis karali par tautas draugu un maldīgies, grib vadīt masas cīņā pret tirāniju, izmisīgi cenšas pārlicināt, ka viņš — Mirabo — ir tautai vajadzīgs un tauta var viņam ticēt. Mirabo vairākkārt vērsās pie laudīm ar acinājumu, ar jautājumu, bet nesaņem nekādas atbildes. Taču atbilde ir, tā izteikta autora remarkā «klusums», kas Mirabo runas laikā atkārtota deviņas reizes. Katrs šāds klusuma brīdis atbalsoja Mirabo tālākajā runā kā arvien pieaugošs izmisums. Tādā kārtā autora remarka šai ainā kļūst par visai nozīmīgu konflikta atklājēju netiešajā dialogā starp Mirabo un tautu un par varoņa paša traģiskā konflikta padziļinātāju.

Ceturtā cēliena otrā aina. Mirabo ir viens savā dzīvokli naidīgā klusuma lokā. Nevarīgs, slims. Arvien mocošāka kļūst viņa paša traģiskā stāvokļa apziņa, doma, ka dzīve nodzīvota nepareizi un ir par vēlu ko labot.

Vai tu, Legrēn, kādreiz esi bijis līdz tai vietai, ko sauc par franču tautu? Protams, nē. Trīsdesmit gadus tu pie manis esi turējies, un es pats nekad negāju tik tālu. Tas ir tālu un dziļi, pie laika tur jāsāk kāpt lejā. Es par vēlu mēģināju, tāpēc man jānāk atpakaļ. Vienam pašam — —¹⁸

saka Mirabo savam sulainim. Tas ir traģiskas pašatklāsmes mirklis, kad varonis visā kailumā atsedz savu vainu, ir dziļi satriekts par tās radītajām sekām un tādēļ rada pret sevi zināmu līdzjutību kā cilvēks, kas savu maldu dēļ cieš, taču ne kā traģiskais varonis, kuram dzīvojam līdzī visos lugas notikumos.

Šī aina atgādina īpatnēju tiesas procesu, kurā Mirabo kā apsūdzētajam vajag attaisnoties par savu dzīvi. Ir arī apsūdzētājs — tā ir lugas zemtekstā jūtāmā Mirabo paša iekšējā balss —, un ir liecinieki. Lūk, Mirabo namam garām iedamī, tā saimnieku paklanīdamies sveicina turīgie pilsoņi, kas gribētu revolūciju noslicināt tautas asinīs. Tātad viņi — šie nelieši — uzskata mani par savējo, — izmisis konstatē Mirabo. Tā ir liecība pret viņu. Pēc tam nāk strādnieku pulciņš, kas «aiziet naidīgs un kluss, likumu ap Mirabo kāpnēm mezdams».¹⁹ Tāda ir otra liecība. Un arī trešā liecība, ko, no Mirabo baidīdamies un pret viņa durvīm pēkšņi aplklusdams, nodod vienkāršu ielas ļaužu bariņš, ir pret viņu. Kļusums, naidīgais kļusums ir kļūvis par viņa apsūdzētāju. Tad Mirabo, kā attaisnojumu meklēdams, izmisumā kliedz:

Es salstu nost šajā klusumā [...] Es gaidīšu jel vienu cilvēku, kas teiks, ka arī Mirabo vēl vajadzīgs Francijai... Vienu vienīgu cilvēku!²⁰

Tā ceturtā cēliena divās pirmajās ainās Mirabo traģiskais konflikts tiek arvien kāpināts, līdz otrās ainas beigās izlaužas eksplozijā. Taču tā vēl nav konflikta visaugstākā virsotne. Katastrofa nobriest lugas pēdējā ainā. Mirabo jūt tās neizbēgamu tuvošanos un mēģina pietverties pie glābēja salmiņa — pie domas, ka viņa dzīve, kaut maldīga, tomēr nav bijusi velta un vēsture neaizmirsīs Mirabo vārdu, jo ar to saistās Francijas spožākās lappuses. Taču šim gandarījuma momentam autors neļauj izvērsties. Tā ir tikai neliela atkāpe pirms galvenā, izšķirošā trieciena, kas tiek dots lugas pašās beigās kā vienīgais iespējamais atrisinājums. Sai triecienā izpaužas nežēlīga likteņa ironija — Mirabo, kas visiem spēkiem gribētu atgūt tautas mīlestību, kaut arī to atnestu viens vienīgs cilvēks, mirst tādā brīdī, kad no viņa logiem šauj uz tautu un tauta met akmeņus viņa istabā. «Pa manu logu ... Francija ... kurp tu ej?»²¹ sauc Mirabo pirms nāves, izslējies visā augumā, it kā protestēdams, it kā gribēdams pateikt, ka tā nav bijusi viņa griba. Tā ir robežsituācija, kur traģiskajam konfliktam tālāka kāpinājuma vairs nevar būt. Tas ir traģisks paradokss, kurā akcentēta autora doma, ka indivīdu, kas nespēj līdz galam izpildīt masu gribu, sagaida nenovēršama un nežēlīga bojā eja.

«Žanna d'Arka». Ja «Mirabo» konflikta rašanos un attīstību nosaka tas fakts, ka indivīda centieni ir šaurāki par masu centieniem un pats varonis ir nenosvērts, spējīgs uz dažādām politiskām kombinācijām, kompromisiem, tad traģēdijas «Žanna d'Arka» konflikts rodas un attīstās uz pilnīgi pretējiem pamatiem. Žannas traģēdijas avots ir viņas cīņu tālo, savā laikmetā nerasniedzamo mērķu nesaskaņa ar tautas masu daudz rimtākajiem, pieticīgākajiem mērķiem, kas nerasniedzas pāri laikmeta sociālo apstākļu radītajām robežām. Žanna pretēji Mirabo ir arī īsta traģiska varone — viengabalains, cildens, nesavtīgs raksturs, kas tiecas pretī mērķim ar visu savas nedalāmās un nelokāmās būtības kvēli. Tā skrien spriegi uzvilkta bulta pret debesu

zilgmi, un neviens nespēj to apstādināt, kamēr nav noslēdzies lidojuma loks. Ik brīdi viņa aktīvi pretojas nelabvēlīgajiem apstākļiem, ne vienmēr novērtējama reālo situāciju un savas uzvaras iespējas. Zanna tiecas preti iedomātajai uzvarai fanātiskā aizrūtībā, nebaudoties (bet Mirabo baidījās) no tā, kas viņu sagaida zaudējot. Tāpēc arī pretēji «Francijas lauvas» diplomātiskajiem līkloču gājieniem Zannas virzība uz mērķi iet pa taisnu līniju. Taču, tāpat kā lugā «Mirabo», arī «Zannā d'Arkā» galvenais, noteicošais spēks, kam pakļauta traģēdijas notikumu gaita, ir masa — tauta. Cik tālu Zannas taisnā līnija uz mērķi ved kopā ar tautu, konflikta lugā nav, bet, tā kā viņas līnija sniedzas tālāk un masa grib to apturēt, neizbēgami rodas konflikts. Visi šie apstākļi kopā — Zannas uzvaras neiespējamība attiecīgajā vēsturiskajā situācijā, masu griba, kas nesaskan ar indivīda gribu, un varones pašas konsekventi izturētais traģiskais raksturs — nošaka lugas konflikta rašanos, tā attīstību un īpatnības.

No četriem lugas cēlieniem, kas aptver divpadsmit ainas, divi pirmie veltīti Zannas triumfa tēlojumam, taču turpat jāpiebilst, ka otrā cēliena beigās jau redzamas briestošā konflikta iezīmes. («Mirabo» tās bija jau pirmā cēliena beigās.) Paša sākumā postā un verdzībā novārdzinātā un viduslaiku reliģiozā fanātisma pārņemtā franču tauta absolūti tic Zannai kā dievu izredzētai svētajai, kas spēj darīt brīnumus. Sī dievbijīgā un jūtīgā, savas tautas bēdu dziļi satriektā Domremī ciema meitene ir it kā saklausījusi «balss no augšienes», kas pavēl viņai atbrīvot Franciju no angļu iebrucējiem. Tautas sajūsma un neaprobežotā uzticība aug arvien lielāka un nes Žannu kā spēcīgs vilnis no uzvaras uz uzvaru — viņai uztic karaspēku un dod atļauju vadīt to kaujā, lai atbrīvotu Orleānu. Tas izdodas, jo ar Žannu ir tautas masas milzīgais spēks un gudrība, kas ienaidniekā rada izbailes un pārliecību, ka te darbojas kaut kas pārdabisks un neuzvarams. Mirdzējama slavas zenītā, kur to kā glābēju sauli uzcēlusi tauta, Žanna ved franču ka-

raspēku vēl tālāk un izlaužas līdz Reimsai, kur dofinu kronē par Francijas karali. Kronēšanas laikā, t. i., otrā cēliena beigās, kā jau minēju, ir jūtami briesošā konflikta vēstneši. Žanna šai brīdī tiek atstumta malā, neviens viņu te nepazīst, neievēro. Pulī ubagi par viņu ņirgājas un sauc par raganu. Žannā rodas asa, sāpīga kolīzija, pirmās traģiskā priekšnojautas, kas spēcīgi kontrastē ar viņas agrākajām izjūtām.

Trešajā cēlienā notiek strauja konflikta padziļināšanās bez atkāpēm, kādas bija vērojamas traģēdijā «Mirabo». Lai parādītu, kā saasinās Žannas ārējais konflikts — konflikts ar apkārtējo vidi, A. Upīts, tāpat kā lugā «Mirabo», daudz uzmanības veltī tā cēlonības noskaidrošanai. Sekojot rakstnieka plastiskajam tēlojumam, redzam, ka Žanna ar savu sapni atbrīvojot visu Franciju ir palikusi viena. Francijā valdošajiem — karalim, feodāļiem, armijas vadītājiem un katoļu baznīcai — viņa ir kļuvusi bīstama sāncense, jo ir pierādījusi savu pārākumu. Tāpēc ap Žannu savijas draudošs intrigu loks, ko perina skaudība, ienaidis, nodevība, slavas un varas kāre. Šarls VII, kas, tikai pateicoties Žannai, kļuvis no apsmietā dofina par karali, pārdevis viņas galvu reizē Burgundijas hercogam un angļu regentam.

Konfliktu padziļina tas, ka arī tauta — galvenais spēks — ir Žannu aizmirsusi. Tas izriet no vēsturiskās situācijas, jo feodālās sadrumstalotības dēļ franču tauta 15. gadsimtā vēl nav kļuvusi par nāciju ar vienotu nacionālu pašapziņu, vienotu gribu un vienotu savas zemes atbrīvošanas ideju. Tāpēc masu atbalsts Žannai ir vairāk stihiskas dabas. Raksturodams tautas attieksmi pret Žannas mērķi, viņas labvēlis Alansonas hercogs trāpīgi saka: «... apmierināta viņa ir un guļ. Savu karali viņa ir dabūjusi un vairāk nevēlas. *Atgrieziesies savā sētā un negrib zināt, kas tālāk*»²² (pasv. mans. — Dz. V.). Miers un brīvība savā sētā — tās ir pieticīgās masu ilgas, miers un brīvība visā Francijā — Žannas nepiepildāmais sapnis. Te arī indivīda — Žannas — un masu konflikta pamats. Taču, konfliktam padziļinoties, iz-

rādās, ka tauta ir Žannu ne vien aizmirsusi. Tā pati tauta, kuru viņa ir glābusi no nebrīves un posta, ziedodama savu jaunību, mīlestību un visas maigās sievišķīgās jūtas apslāpējama zem smagajām karavīra bruņām, tagad Žannu pat ienīst, tic, ka viņa ir ļauna apsēsta ragana un nīrgājas par viņu. Sis faktors — arvien pieaugošais apmātās tautas naids — ir pamatā dziļai iekšējai kolizijai, traģiskam konfliktam Žannas dvēselē, kas jo spilgti atklājas pēdējā — cēlienā. Viņa, tāpat kā Mirabo, ir gluži viena, cilvēku aizmirsta. Taču, ja Mirabo līdz tam bija baudījis dzīvi, ņēmis visu, ko tā sniegusi pretī, tad Žannas ceļš ir bijis konsekventas atteikšanās ceļš — tā diktējis viņas mērķis. Tagad, cietumā ieslodzīta, viņa jūt sava upura veltīgumu, pirms nāves jūt asinis pulsējam nedzīvotās dzīves alkas. Žanna, lepnā, drosmīgā karavadone, kas nekad nav ļāvusi izlauzties apslēpto jūtu straumei, atklāj savu sirdi tikai pie nāves sliekšņa. Arī tā ir traģiskā varoņa rakstura konsekvences pazīme — nepieciešamība būt līdz galam patiesam un tiesam kā savā darbībā, tā jūtās. Žanna nespēj aiziet nāvē iekšēji neatbrīvota, saistīta ar to smagumu krūtīs, kas tur sagūlis no neizteiktās mīlas maiguma, no apslāpētās kaislās dzīvotgribas. Viņai ir jāatbrīvojas, jāizsaka viss. Un Žanna runā, runā aizgūtnēm, bez apstājas, nevērojot, ko viņai brīdinādams saka priesteris, runā, ieklausīdamās tikai sevī. Tā nevaldāmi un neapturami plūst ilgi aizardēti pavasara palu ūdeņi, kad tie beidzot izraujas no ziemas ledus sloga.

Kara troksnis ... asinis ... slava — viss man aizēnoja viņu ... Un tomēr — kā es viņu mīlu! [...] Martēna tēvs, savu jaunību jūs esat aizmirsuši. Man tā atkal mostas šajā smirdošajā cietumā, tumsā un ķēdēs, kas dienām un naktīm grauž manus locekļus. Kauju troksnis ir noklusis, es nedzirdu vairs uzvaras pārkonus dimdam un gaviles ap sevi šalcam ... Nu runā asinis un sirds ... [...] Es nonīkstu, viņa klausīdamās. Pamazām es mirstu neizciešamās mokās ... Kā ūdenim

caur pirkstiem es esmu ļāvusi aiztecēt savai jaunai dzīvībai. Un, kad es paskatos, tad sauja ir tukša... Tukšums un tumsa...²³

Sis Zannas galējā izmisuma tēlojums desmitajā — cietuma — ainā, kad top līdz galam atkailināta drosmīgās un stiprās, bet būtībā tik sievišķīgi trauslās meitenes dziļā cilvēciskā traģēdija, rada satricinošu emocionālu iespaidu. Tēlojums ir psiholoģiski tik patiens, reljefs un dzīvs, ka, lasot vai skatoties lugu, gandrīz fiziski izjūtam Žannas alkaino dzīvotgribu un to pamestības tukšumu un tumsu, kas ieslēdz un stindzina viņas dvēseli, tāpat kā miesu slēdz cietuma režģotais būris.

Spēcīgo emocionalitāti kā viņa asie kontrasti. Tumsa, šaurais būris, pamestības radītā drūmā apziņa, ka nevienam visā pasaulē neesi vajadzīgs un pretī — dzīvi nedzīvojuši Žanna ar bezgalīgajām ilgām pēc laimes visiem, pēc brīvas, neatkarīgas dzimtās Francijas, Žanna ar savu cilvēcmīlas pārpilno sirdi. Rādot savu varoni šai izmisuma brīdī, autors it kā vaicā, vai var būt vēl lielāka traģēdija kā mīlēt cilvēkus un šīs mīlas vārdā atdot sevi visu, pretī rodot naidu, vienaldzību, tukšumu. Līdzjutības moments, ko rada šī traģiskā situācija, te organiski izaudzis no visa iepriekšējā varones rakstura tēlojuma. Žanna ir viens no visskaistākajiem tēliem A. Upīša plašajā daiļradē. Gribētos apgalvot, ka emocionālās iedarbības ziņā tas ir pats spēcīgākais. Autors, ko pazīstam kā nepārspējamu satiras meistaru, līdz nežēlībai asu cilvēcisko vājību izsmējēju, te parādās kā spilgts cilvēka pozitīvā spēka apliecinātājs. Sai ziņā A. Upīša traģēdijas varone — 15. gadsimta franču jauna — neviļus liek atcerēt, es viņa paša tēlotās cita laikmeta latviešu sievietes Ošu Annu un Bērziņu Lienu, kas, gluži tāpat kā Žanna, nes sevī autora sirds siltumu un mīlu uz cilvēku, morālu cildenumu, jūtu skaidrību, varonību. Zannā, kā tas dabiski izriet no traģiskā varoņa būtības, šīs īpašības ir sakāpinātas līdz galējai robežai — traģiskai pakāpei.

Zannas tēlā daudz ar dramatismu piesātināta lirisma, ilgu romantikas. Viņa līdzinās putnam, kas gatavojas tālam, skaistam lidojumam, bet pusceļā vētra aplauž spārnus. Lidojuma dziņa, dziņa pēc tālēm ietverta pašā rakstura būtībā. Atbildot saviem tuviniekiem uz jautājumu, kāpēc viņa negrib atgriezties mājās, Žanna atbild: «Vai bezdelīga zina, kāpēc viņa rudenos laižas uz dienvidiem?»²⁴

Žanna mums kļūst tuva un mīļa arī tadēļ, ka, būdama varone — masu iedvesmotāja —, viņa vispirms ir dzīvs, jūtīgs cilvēks, kas ne vien prot priecāties par uzvaru kaujas laukā, bet kam reizēm arī ļoti sāp. Žannas sāpes nav savtīgi sikas, arī tajās atsedzas viņas dvēseles cildenums. Žannai jo bieži sāpes sagādā tas, ka karš ir tik nežēlīgs, necilvēcīgs. Jo Žanna negrib karot, lai izlietu asinis un nonāvētu, — tas viņai šķiet pretdabiski, viņa ir *spiesta* karot, lai padzītu franču tautas verdzinātājus angļus no savas dzimtenes svētās zemes. Orleānas atbrīvotāja iet ciņā miera un dzīvības vārdā. Bet nāve un ciešanas te nav novēršamas, tāpēc, dodoties kaujā, Žanna saka:

Klusāk! Es eju ar skumju prātu. Kauja būs, un asinis plūdīs — mūsu un to svešnieku. Man žēl viņu, visu to jauno dzīvību, kas kritīs pie Orleānas mūriem. Zeme ir zaļa un plaša diezgan — kā visi te varētu dzīvot! .. Arī tie, kas nolemti nāvei ..²⁵

Redzot mirstošu karavīru — kā savejo, tā gūstekņu — ciešanas, Žanna, kas tikko drosmīgi cinījies kaujas laukā, novēršas un raud. Meitene raud arī tad, kad cilvēki, kurus viņa tik nesavtīgi mīlējusi, izturas pret Žannu zemiski un nīrgājas par viņu kā par nekrietnu sievieti un raganu.

Zannas bagātajā dvēselē pietiek vietas priekam, sāpēm, mīlestībai, gaismai, brīvības un laimes alkām, kas nāk viņai līdzī no «klusās bērņības» ar tās ozolu zaļumu, gobu šalkām un avotu dzidrumu. Bet pati varone ir gudra un skaista, un «Viņas acis ir tik dzidras kā divi avoti ar zelta smilktīm dzilē. Un, kad viņa pasmaida, visas sirdis atsilst

saulē.»²⁶ Pievilcīgais varones ārējais veidols, kas harmo- niski saskan ar viņas garīgajām īpašībām, mūsu simpātijas pret Žannu vēl pavairo un līdz ar to pastiprina pārdzīvo- jumu, ko izraisa līdzjutība viņas ciešanām. Visi minētie ap- stākļi kopā tad arī rada traģēdijas spēcīgo emocionālo efektu.

Žannas izmisuma tēlojumu lugas ceturtā cēliena sā- kumā — desmitajā ainā —, pie kuras apstājamies, lai dzi- lāk ielūkotos varones dvēselē, varam uzskatīt par traģiskā konflikta kulmināciju, par visaugstāko pakāpi, no kuras vis- labāk iespējams pārredzēt tā cēloņsakarības un attīstības ceļus. Turpmākie notikumi, kas tēloti vienpadsmitajā un divpadsmitajā ainā, nekā jauna traģiskā konflikta attī- stībā vairs neatklāj un varones iekšējo konfliktu nepadzi- lina, tie seko kā dabisks noslēgums, kā atrisinājums visam iepriekšējam. Ne tuksnesīgās vientulības sajūta, ne spēcīgā dziņa pēc nedzīvotās dzīves, ne fiziskās mokas Žannu nesa- liec. Bez kompromisiem un atvirzēm viņa iet konsekventi līdz galam par savu taisnības ideālu. Vēl no sārta, kurā katoļu baznīca sadedzina viņu kā ķeceri, skan Žannas kvēlā balss kā zvērot pie dzīvības un brīves altāra:

Saule... Un zeltaini mākoņi... Un kastaņi zied...
Kam viņi zied? [...] To acumirkli... to acumirkli es
vēl gribētu pieredzēt, kad pēdējais anglis būs iedzīts
jūrā... Kad šī saule spīdēs pār brīvu Franciju...²⁷

Raimona vārdos lugas izskaņā autors liek nojaust, ka tautas konflikts ar Žannu izlīdzināsies nākotnē, kad viņas loloto ideju par Francijas atbrīvošanu tauta būs sapratusi un uzskatis to pati par savas ciņas mērķi: «Svētā!... Viņa nesadeg!... Viņa dzīvos, kamēr dzīva būs Francija!»²⁸ Sai ticībā nākotnei ir arī Žannas nemirstības apliecinājums.

«**Spartaks**». Trešajā A. Upīša traģēdijā «Spartaks» tra- ģiskā varoņa raksturs un konflikts kļūst vēl dziļāks un sa- režģītāks. To nosaka Spartaka personības lielums, viņa ideālu plašums, kas nav ietverams viena laikmeta un vienas

zemes robežās kā Žannas nodoms atbrīvot Franciju, bet ir nozīmīgs visos laikos un visām tautām. Spartaks ir līdzīgs Raiņa gudrajam, tālredzīgajam Indulim, arī viņa skatiens sniedzas nākotnē un saredz tur savu ilgu piepildījumu — brīvībā vienotu cilvēku saimi, kurā nav vietas ne vergiem, ne zemisku dziņu pilnām vergu dvēselēm, bet valdītājs ir cildens cilvēka gars. Jo augstāks ideāls, jo lielāka tā nesaskaņa ar īstenību un savukārt — dziļāka varoņa traģika. Spartaks pats apzinās, ka viņa dzīves laikā cīņa par šo ideālu jāzaudē, ka viņa vadītā vergu un gladiatoru sacelšanās ir tikai posms, viens pakāpiens gadsimtiem garajā tautu atbrīvošanās cīņā. Šī apziņa, no vienas puses, pastiprina varoņa traģiskā izjūtu, no otras — ir pārbaudījums Spartaka rakstura diženumam un spēkam, ko viņš godam iztur.

Apzinādamies, ka viņu negaida uzvaras lauri, bet drīzāk droša nāve, Spartaks tomēr dodas kaujā. Kā konsekvents traģisks raksturs, viņš nespēj rīkoties citādi — viņam ir aktīvi jādarbojas, lai tuvinātu sprauso mērķi, kaut arī dotajā situācijā tas ir veltīgi.

Pilnīgi jāpievienojas K. Krauliņa uzskatam, ka «Spartakā» atšķirībā no A. Upīša traģēdiju triloģijas iepriekšējām lugām «pirmajā vietā likta nevis senās Romas vergu vadoņa bojā ejas motivācija, bet gan viņa varonība, šķīriskā noteiktība un cildenais raksturs, viņa lielās cilvēces brīvības idejas un to nemirstība, uzvara tālos nākotnes lokos».²⁹ Atceroties, ka A. Upīša daiļrade vienmēr iet roku rokā ar dzīvi un ka traģēdija «Spartaks» uzrakstīta Lielā Tēvijas kara laikā, kad galvenais uzdevums bija visiem spēkiem sekmēt vācu fašisma satriekšanu, šāda tēmas interpretācija kļūst pavisam skaidra.

Tātad traģiskais konflikts starp indivīdu un masu «Spartakā» neizvirzās priekšplānā, taču turpat jāpiebilst, ka šāds konflikts traģēdijā pastāv un tam ierādīta diezgan liela vieta. Nosacīti varētu pieņemt, ka šai lugā traģiskā konflikta attīstībai ir divas līnijas: pirmo virza vairāk ārēja

rakstura motīvi — cīņa par tautu brīvību, kur traģiskais sa-
mezglojums un atrisinājums atkarīgs no konkrētiem vēs-
turiskiem apstākļiem, otro — Spartaka cīņa pret verdzību,
verga morāli cilvēkā pašā. Šī cīņa ir vēl grūtāka par pirmo,
bet svarīga, jo tikai iekšēji brīvs cilvēks var uzvarēt cīņā
par brīvību visiem. Tādējādi šie abi konflikta sazarojumi
saplūst un būtībā nav šķirami. Sai ziņā «Spartaka» kon-
flikts ir līdzīgs Raiņa traģēdiju «Indulis un Ārija», «Uguns
un nakts» u. c. drāmu konfliktiem, A. Upīša doma par
«verga dvēseles» iznīcināšanu vergos sasaucas ar Raiņa
aicinājumu brīvības karotājam vispirms pašam «uz skaid-
rību» mainīties.

«Spartakā» indivīda konflikts ar masu atklājas vairāk
netiešā veidā; Spartaks nekad netiek atstumts malā, nepa-
liek viens kā Mirabo vai Žanna. Šādu konflikta veidojuma
īpatnību un traģiskā varoņa vietu lugā nosaka iepriekš mi-
nētie autora idejiskie nolūki — centrā lidz galam jāpaliek
nesalaužamam brīvības cīnītāja tēlam — masu iedvesmotā-
jam. Tādējādi konflikta atrisinājums — Spartaks iet bojā
kopā ar saviem karapulkiem — šai triloģijas daļā viskon-
sekventāk atbalsta A. Upīša teoretisko tēzi, ka sociālistiskā
mākslā traģēdija būs masu traģēdija, kurā varonis vairs
nebūs tieši pretstatīts tautai. «Masa pati būs īstais varonis,
bet atsevišķā izcilā indivīdā tiks spilgti redzams tas tra-
ģisms, ko viņš un viņam līdzīgie tik bieži piedzīvo neželīgo,
kolektīvo, sabiedrisko dziņu un cīņu pasaulē [...] Laiku
gaita realista acij atsedz veco varoņu patieso nozīmi masu
cīņās un parāda viņu cilvēcisko traģismu sadursmēs ar vi-
suvaldošo vēsturisko nepieciešamību,»³⁰ teikts rakstā «Reā-
listiskā traģēdija».

Konflikta dziļākai, skaidrākai atklāsmei autors izmanto-
jis īpatnēju paņēmieni — ievēdis lugā Metrobija tēlu, kas
neatbilst vis kādai vēsturiskai personai, bet, kā teikts tra-
ģēdijā, ir «Spartaka ēna» un, varonim vienmēr sekojot, it
kā atēno tos traģiskos pārdzīvojumus, svārstības starp ti-
cību un neticību, kas slēpjas pašā tālredzīgajā, gudrajā

Spartakā, bet par kurām runāt neļauj viņa viengabalainā rakstura būtība, arī tēla mākslinieciskās uzbūves principi. Norādot uz Metrobija funkcijām traģēdijā, A. Upīts vēstulē R. Pelšem raksta: «... Metrobijs esot lieks: jau kā Spartaka ēna viņš nav lieks. Viņa uzdevums ir parādīt to ēnu, kas no paša sākuma pastāv vadoņa tieksmēs un nolūkos attiecībā uz vadāmo masu, bet ko Spartaks pats sākumā nemanā, bet kas pamazām sabiezē par traģēdijas konflikta kodolu. Vecmodīgā traģēdijā šo lomu izpildīja varoņa mo-
nologu, kurus es nevarēju un negribēju lietot.

Metrobijs ir nepieciešams, lai saprastu tos sociālos konfliktus un pretrunas, no kuriem izaug pati traģēdija un par kuriem likt runāt Spartakam pašam vai kādam no viņa karavadoņiem būtu tiešs absurds.»³¹

Funkcionālās nozīmes ziņā A. Upīša Metrobijs radikāli atšķiras no R. Džovaņoli romānā «Spartaks» tēlotā, kur tam kā galēji negatīvam personāžam ir sava loma tikai romāna sižetiskās intrigas veidošanā (traģēdijas Metrobijam tajā pavisam necīgs uzdevums). Turpretī A. Upītim tieši Metrobija iesaistīšana lugā ir ļāvusi padziļināt traģēdijas konfliktu un tā risinājumā paust vērienīgas filozofiskas atziņas, kurām raksturīgs plašs vispārinājums un sabiedriska nozīmība. Šī Metrobija loma jo sevišķi skaidri saredzama tad, ja salīdzinām «Spartaku» ar traģēdiju trilogijas pirmajām divām daļām, kurās vairāk uztveram attiecīgā laikmeta tiešo, reālistisko atspulgu, turpretī «Spartaks», arī sakņodamies dzīves īstenībā, reizē vedina uz tik lieliem, pāri laiku lokiem ejošiem vispārinājumiem, ka te jau varam runāt par simboliem. Tāds simbols ir pats Spartaks — cilvēces nemirstīgo ilgu, varoņgara un cildenuma apliecinātājs. Metrobija klātbūtne konflikta veidošanu zināmā mērā ietekmē arī tādējādi, ka «Spartaks» saista un aizrauj vairāk ar savu domu bagātību, t. i., intelektuālā ziņā, kamēr Žannas d'Arkas likteņa tiešais, reālistiskais tēlojums rada spēcīgāku emocionālu pārdzīvojumu. Līdzīga uztvere rodas arī, salīdzinot Raiņa traģēdiju «Indulis un Ārija», kuras va-

roņi tuvāki zemes dzīvei un tāpēc vieglāk iejusties viņu pārdzīvojumos, ar simbolu lugu «Uguns un nakts», kas savu kārt šķiet prātam neaptverama savā ideju pārpilnībā un plašumā. Siem salīdzinājumiem, protams, ir relatīvs raksturs, jo tiklab «Spartakā» un «Ugunī un naktī» netrūkst emocionālītātes, tāpat kā «Zannā d'Arkā» intelektuālā momenta. Bez abu minēto komponentu līdzdalības nevar būt pilnvērtīga traģiskā konflikta, bet bez traģiskā konflikta nevar būt traģēdijas.

Tāds īsumā ir traģēdijas «Spartaks» konflikta un galvenā varoņa raksturojums. Kā tas izpaužas lugā?

Konflikta, tēlu un kompozicionālās uzbūves ziņā «Spartaks», tāpat kā triloģijas pirmās divas daļas, veidotas, pamatojoties uz paša autora izstrādātajiem teorētiskajiem uzskatiem. Tāpēc, kā to norāda K. Krauliņš, būtiskas atšķirības te lieki meklēt: «Mākslinieciskās daiļrades un vēsturiskās izpratnes principi visā triloģijā ir vieni un tie paši. Atšķirība tikai pakāpes ziņā. Pēdējo lugu veidojusi drošāka un vingrāka roka, vēstures materiālu analizējis dziļāks marksista skatiens. Tāpēc tēlu kalumā vēl vairāk atšķelts nost viss liekais, tie kļuvuši vēl tvirtāki un reljefāki, ar zemitestu bagātāki, laikmeta sociālās pretrunas iezīmētas vēl asāk un daudzpusīgāk.»³²

Luga uzrakstīta četros cēlienos divpadsmit skatos. Pirmais skats kalpo kā ekspozīcija, kas parāda tos apstākļus un pret tiem darbojošos spēkus, kādi nepieciešami konflikta radīšanai. Ar lakoniskiem, bet spilgtiem un mērķtiecīgiem mākslinieciskiem līdzekļiem, izmantojot galvenokārt bagātīgi krāsainu personāžu valodu, autors tēlo vergu beztiesisko, lopiem līdzīgo stāvokli un pretstatā bagāto vergturu grezno, dīkdienīgo dzīvi, viņu neaprobežoto patvaļu, izvirtību. Iepazīstamies arī ar Spartaku, kas pret šādu ne taisnību nostājas aktīva cīnītāja pozīcijās. Jau pirms varoņa paša ierašanās ļaužu runas dod priekšstatu par viņu kā neparastu personību, kam drosmē, gudrībā un cildenumā nav līdzīga. Spartaks ir masu cerība uz labāku dzīvi.

Tauta un tās varonis — indivīds — te pilnīgi vienoti kopīgā cīņās mērķa apziņā, nekāda plaisa viņu starpā nav manāma.

.. mana brīvība un es pats — — visam tikai tik daudz svara, cik tas kalpo mūsu kopējam mērķim. Ārpus tā nav ne dzīvības, ne nāves — nekā nav!³³

saka Spartaks.

Galvenā varoņa cildenās īpašības un viņa cīņas mērķis skaidrāk atsedzas otrajā skatā, kur attēlota romiešu patricieša Katilinas un Spartaka saruna. Arī romieši ir saskatījuši viņā neparasta vēriena, gudru, tālredzīgu cilvēku, Katilinas vārdiem runājot, «vīru, kas zina, ko grib, un dara to, ko grib».³⁴ Tāpēc, zinādams, ka Spartaks slepeni gatavo vergu un gladiatoru dumpi, Katilina piedāvā viņam šai cīņā apvienoties ar tiem Romas patriciešiem, kas pašu vareņāko priekšā jūtas apspiesti, motivējot, ka «Barbaru bandas nav kaujās rūdītu romiešu zaldātu pretinieki [...] Tikai savienībā ar mums viņi var cerēt uz panākumiem.»³⁵

Spartaka atbildē Katilīnam parādās gladiatoru vadoņa asaī prāts, prasme novērtēt situāciju un sarunu partneri. Viņš piesardzīgi un veikli izvairās atklāt, ka šāda sazvērestība tiek gatavota, bet nostājas pret Katilina piedāvājumu kā ass principiāls pretinieks. Spartaks redz, ka nekāda patriciešu un plebeju savienība nav iespējama:

Nekad jūs nebūsiēt viņiem līdzīgi un nesapratīsiet viņus. Jūs esat un paliksiēt Romas aristokrāti, augstākais dzimums, bet viņi jūsu acīs tikai barbari, smirdoši kustoņi un darba loņi, kuru liktenis ir piedzimt vergu kārtā un vienīgās cilvēku tiesības kalpot jums un strādāt jūsu labā. Bet viņi prasa brīvību! Dzirdi, romiet: brīvību!³⁶

Spartaka aizrautīgā, kvēlā runa par brīvību skan kā varoņa sirdsbalss, kā aicinājums, kas noteikti jāpiepilda, lai attaisnotu savas dzīves esamību. Brīvības ideja ir Spartaka

kredo un nemirstības ideja. Varonis tic šās idejas uzvarai, un šai ticībā ir viņa spēks:

Un ja viņi līdz ar savu vadoni kristu līdz pēdējam vīram, — arī tā būs uzvara! ... Viņi būs parādījuši vienīgo ceļu, pa kuru iedami vergi var iegūt brīvību, — cīņu, cīņu uz dzīvību un nāvi! Un, ja arī viņiem jākrit, — viņi mirs, lai mūžam dzīvotu viņu tautas un tautu brīvība!..³⁷

Sie vārdi ļoti nozīmīgi traģēdijas kompozicionālajā izveidē — te iezīmējas izejas punkts visai turpmākai darbības attīstībai, iespējamām kolīzijām.

Trešajā skatā Spartaka vārdi sāk vērsties darbos — viņa vadībā notiek dumpis gladiatoru skolā Kapujā, kur lielākā daļa sacēlušos krīt. Skata beigās, kas reizē noslēdz arī pirmo cēlienu, Spartaks saka: «Iesākts ir, tagad atliek tikai cīnīties tālāk vai mirt. Mēs cīnīsimies!»³⁸

Tādējādi cēliens veido kompozicionāli noslēgtu loku: pirmajā skatā parādīti apstākļi, kādos nobriest konflikts, otrajā — atsegti Spartaka un viņa vadīto masu mērķi, trešajā — iezīmēts šās cīņas sākums. Tātad pirmajā cēlienā varam runāt tikai par *ārējo* konflikta izveidošanos un attīstību.

Iekšējā — indivīda un masas — konflikta aizsākumi meklējami otrajā cēlienā. Ja cēliena sākumā — ceturtajā skatā starp Spartaku un viņa karavīriem valda pilnīgs vienprātības gars, tad piektajā skatā iezīmējas pirmie simptomi konfliktam, kas, kā jau agrāk minēju, izpaužas *netiešā* veidā: masa pati nenostājas pret savu vadoni, bet kolīziju rada tās rīcība, kas nesaskan ar Spartaka ētiskajiem principiem un izpratni par to, kādai jābūt brīvības cīņtāju armijai. Uzvaras skurbumā viņa karavīri kļūst par laupītājiem, slepkavām, uzdzīvotājiem. Un sarūgtinātais Spartaks jautā: «Vai mēs esam sacēlušies vecos vergus atsvabināt vai apgādāt sev jaunus?»³⁹ Šādā situācijā pirmo reizi traģēdijā parādās Metrobijs kā aizmetinātā konflikta padziļi-

nātājs, kā Spartaka dvēseles ciņas, viņa mostošos šaubu vērotājs un pastiprinātājs. Nozīmīga ir viņu abu saruna, kas atklāj šā iekšējā konflikta būtību un reizē arī Spartaka spēku, viņa monolito, mērķtiecīgo raksturu.

Metrobijs. ..Bet kādēļ tu gribi iznīcināt Romu? Taču tādēļ, lai līdzī iznīcinātu arī verdzību zemes virsū?

Spartaks. Jā — to es gribu!

Metrobijs. Un tu domā, ka verdzība iznīks līdz ar romiešiem?

Spartaks. Tur nav ko domāt, tā tas ir! — — —

Metrobijs. No romiešiem tu viņus vari atsvabināt, bet no viņu pašu verdzības nē. Jo vislielākais vergs ir tas, kas pats grib tikt par vergu kungu. Un tādi viņi ir, tie, ko tu sacel kājās un atsvabini. Tik dziļi viņus samaitājusi Romas kultūra! Tādas vergu dvēseles viņa tiem ieaudzējusi!

Spartaks. Maniem gladiatoriem nav vergu dvēseles! Viņi paši tikuši brīvi un grib atbrīvot citus.

Metrobijs. Gladiatori — — bet tie citi? Tie četri tūkstoši zemnieku un ganu no apkārtnes. Tie nabagi no pilsētas, kas reiz paši bijuši zemes īpašnieki. Un tie desmiti tūkstoši, kas vēl nāks.

Spartaks. Tu gribi teikt, ka man nav viens karaspēks, bet divi? Un, ja arī tā būtu, — es viņus sakausēšu vienā, kā misiņš un alva sakūst bronzā. Vai tu domā, ka es to neizdarišu?

Metrobijs. Varbūt.⁴⁰

Sis Metrobija izteiktais «varbūt» slēpj dziļu zemtekstu. Tā ir ne vien nenoteikta atbilde, tās ir varoņa paša šaubas, kuru tālākai attīstībai pamatojumu dod nākošajā — sestajā — skatā tēlotie notikumi, kas norisinās Spartaka karaspēka nometnē. Viņa vadībā ir atkal gūtas spožas uzvaras. Visi rosīgi gatavojas Spartaka sagaidīšanai. Viņu saņem ar gaviļu saucieniem, sēdina tronim līdzīgā krēslā, pasniedz

valdnieka scepteri, apmet imperatora purpurmēteli, godina svinīgām runām, sauc par diktatoru Sullu un Mariju . . .

Uz visu to Spartakam ir tikai viena atbilde:

Ko jūs pielīdzināt mani nolādētiem romiešiem! Es negribu būt diktators, kas spēlējas ar jūsu galvām kā ar stikla bumbām. Vergs es esmu bijis, tāpat kā jūs, un būšu tikpat brīvs, cik kļūsiet jūs!⁴¹

Spartaks ir izmisis, ka viņu grib pataisīt par romieti, par diktatoru, līdzīgu asiņainam Sullam. Atkal kā šaubu atēnotāja skan Metrobija balss:

Tāpēc, ka romietis viņiem vajadzīgs. [. . .] Viņi aprīno tevi, viņi ciena, varbūt pat mīl. Bet vergu dvēseles grib kungu, ko bities. [. . .] Viņiem vajag pavēlnieku, kas stāv tik augstu kā dievi, kam nedrīkst tuvoties, kura priekšā zemeties un ko pielūgt. Tu tas neesi. Tu domā, šie bērni redz Sullā to pašu ko tu — asiņainu piedzērušos tirānu un izvirtušu varmāku? Nē, šis briesmonis viņiem ir augstāks radījums, kādu viņi gribētu tevi . . .⁴²

Es viņus sažņaugšu savā dzelzs dūrē! Es viņiem izdzišu tās vergu dvēseles!⁴³

saka Spartaks, tomēr viss notikušais liek viņam arvien vairāk ieklausīties uzticamās ēnas — Metrobija — vārdos, jo tajos arvien vairāk, liekas, sadzirdama patiesība. Tā, otrā cēliena beigās netiešais indivīda konflikts ar masu izpaužas kā asas dramatiskas kolīzijas padziļinājums pašā traģiskajā varonī.

Trešajā cēlienā šis konflikts sasniedz kulmināciju. Lai gūtu skaidrību mokošajās šaubās, Spartaks ir izpētījis savus karavīrus «līdz sirdsdibenam». Tagad viņš noteikti zina: lai arī tie kaujas laukā paliek uzticīgi Spartakam, tomēr neizdē «viņu ilgas pēc Sullas — pēc vadoņa, kas pur-

purā staigā un viņus kājām min, ko viņi var dievināt un pielūgt». ⁴⁴ Spartaks pats tāds nav, tāpēc viņš ir nolēmis aicināt palīgā romieti — Kaju Jūliju Cēzaru, kas atbalstītu viņa mērķus tautas brīvības cīņā. Taču izredzētajam romietim šie mērķi ir sveši. Viņa sarunā ar Metrobiju lieliski atklājas abu izcilo personību — Cēzara un Spartaka — galvenās īpašības un tieksmes, kas paceļ vergu vadoni morāli augstākā pakāpē par patricieti. Cēzars negrib dalīties uzvaras slavā, viņš alkst viens valdīt pār visu pasauli, turpreti Spartaks cīņā ir bezgala nesavtīgs un par savu vietu pēc uzvaras nedomā, viņam var būt tikai viens atalgojums — brīvība visiem apspiestajiem.

Savu milzeņa spēku, savu nekad nepieredzēto varoņību, savu aprīnojamo kara mākslu un savu karsto sirdi viņš atdod saviem apspiestajiem brāļiem — pat viņa kailā dzīvība nepieder viņam pašam. ⁴⁵

Tā saka Metrobijs par Spartaku.

Jāatzīmē, ka šīs sarunas tālākajā gaitā spilgti atsedzas Metrobija tēla plašās funkcijas, tieši te varbūt visskaidrāk uztveram viņu kā to dzīvo cilvēcisko saikni starp lasītāju un autoru, kas paceļas pāri traģēdijas notikumam laikam un dod tiem idejisku vērtējumu no 20. gadsimta proletariāta rakstnieka marksista pozīcijām. Atbilstoši saviem idejiski mākslinieciskajiem nodomiem autors šai situācijā maina Metrobija lomū. Ja otrā cēlienā sarunās viņš konflikta sasīnāšanas nolūkā tika parādīts zināmā mērā kā Spartaka uzskatu pretinieks, tad dialogā ar Cēzaru Metrobijs ir konsekvents Spartaka aizstāvis. Augstdzimušais Romas patricietis uzskata, ka mērķis iznīcināt verdzību ir tikai nepātīgs sapnis, bērnišķīga iedomā, kas nekad nepiepildīsies, turpreti Metrobijs raugās nākotnē ar tālredzīga filozofa acīm un saredz tur Spartaka aizsāktās cīņas turpinājumu un gala uzvaru.

C ē z a r s. . . Verdzību viņš domā iznīcināt, šīs lielais bērns! Verdzība ir bijusi pasaulē un paliks, kamēr

viena tauta būs stiprāka un viltīgāka par citām, kamēr
cilvēkam pieder zeme, kas jāapstrādā, akmeņu lau-
ztuves, ko namus celt, un kuģi, kam jābrauc jūrā.⁴⁶
Metrobijs. Jā, tas viss pieder Romai. Bet tikai
līdz laikam. Kaj Jūlij Cēzar! Vai tev kādreiz ienācis
prātā paskatīties ērci? Taisnība, tas ir riebigis kusto-
nis, bet taisni tāpēc noderīgi viņu tā pamatīgi aplū-
kot. Kad viņa tiek pie dzīvām asinīm, tad sūc tik ilgi,
kamēr pārplīst vai kamēr pati aiz sava smaguma no-
krīt zālē, kur viņai tāpat gals. Romas valsts plešas
arvien plašāka, atkal un atkal jaunās tautas pakļūst
viņas verdzībā, citu aiz citas jūs viņas iekālat ķēdēs
un piejūdzat saviem triumfa ratiem. Viņu moka un
vaidus jūs nedzirdat, jūs tos esat tāpat pieraduši kā
cīruļu dziesmu un Tibras šalkšanu. Bet šiem miljo-
niem ir arī galvas — un ja tās reiz sāk domāt! Un viņas
sāks, tas ir tikpat droši, kā pēc nakts ikreiz nāk diena!
Un, kad visi šie neskaitāmie savienosies un kā vētra
gāzīsies pāri Alpiem, Pontijas jūrai, no austrumiem
un rietumiem, — kas tad paliks pāri no Romas, viņas
leģioniem un viņas kundzības? Reiz bija pasaules liel-
valsts Persija, bij Aleksandra Maķedonija un mana
tēviņa, ziedošā Hellāda. Kas no viņām palicis pāri?
Roma neizbēgs savam liktenim un tāpat tavas varas
laikmets, cēlais Kaj Jūlij Cēzar!⁴⁷

Taču šie vārdi attiecas uz laiku, kas sniedzas pāri lugas
robežām. Spartaka cīņai un uzvaras iespējām tagadnē sva-
rīgs ir Cēzara atteikums kļūt par sabiedroto. Stāvoklis
kļūst vēl sarežģītāks un sasniedz spēcīgu dramatisku kā-
pinājumu trešā cēliena beigās, kad no Spartaka karaspēka
aiziet viņa vismīļākais draugs Kriks ar saviem leģioniem.
Emocionālu pārdzīvojumu rada jau situācija pati par
sevi — draugs, kuram Spartaks cirkus arēnā glābis dzīvību,
riskēdams ar savējo, tagad izšķirošā cīņas mirklī nostājas
pret viņu. Arī šajā traģiskajā momentā Spartaks nezaudē
sava rakstura cildenumu, savu cēlo virišķību. Viņš neiztu-

ras pret Kriksu kā pret nodevēju, jo saprot, ka notiekošais ir ļaunās intrigantes Eitibidas roku darbs, kuras padomam atstāt Spartaku Krikss padevies aiz aklas mīlestības. Spartaks šķiras no bijušā drauga ar dziļām sūpēm un sola:

Starp desmit tūkstoš kritušiem mēs tevi atradīsim un sadedzināsim ar tādu godu, kāds tev pienākas. Par katru tavu kareivi dīvus romiešu gūstekņus pie tava sārta — to es tev solu.⁴⁸

Jo spraigāka, konfliktiem bagātāka kļūst tragēdijas darbība, jo vairāk pārliecināmies par tās varoņa monolīto raksturu, viņa virišķīgo noteiktību, morālo skaidrību, kas izgaismojas dažādos notikumos un attieksmēs. Interesanti šai ziņā salīdzināt Spartaka tēlu R. Džovaņoli romānā un A. Upīša lugā. Kā vienā, tā otrā darbā sava vieta Spartaka cīņu sarežģījumos ierādīta grieķu kurtizānei, skaistulei Eitibidai, kas alkst gladiatoru vadoņa mīlas un cenšas to visiem līdzekļiem iekarot. Kā romānā, tā lugā Spartaks šo mīlestību noraida, taču katram autoram noraidījuma motivācija ir citāda un līdz ar to atšķirīgs šais attieksmēs parādās pats varonis. Džovaņoli Spartakam Eitibidas mīla nav vajadzīga tādēļ, ka viņš mīl citu sievieti un grib palikt tai uzticīgs. A. Upīša Spartakam citas iemīļotās nav, Eitibida viņam patiesi patīk, bet viņš sargās no tās valdzinājuma kā no liesmas un ar dziļu nicinājumu padzen, kad skaistule uzdrošinās apvainot Spartaka cīņu biedrus un mēģina viņu pašu novērst no izraudzītā mērķa. Tieši Spartaka viengabalainībā, kur viss — arī personiskā dzīve, laimes izpratne tiek pakļauta tālajam nākotnes sapnim, slēpjas viņa rakstura skaistums. Ja Žannā aizkustināja kontrasts starp varones virišķīgo drosmi un sievišķīgo trauslumu, tad Spartaks aizrauj ar savu patieso, nesavtības un cildenuma apgaroto virišķību. Arī vissmagākajā situācijā, kāda tēlota trešā cēliena beigās, kad gladiatoru karaspēks ir no visām pusēm romiešu ielenkts, Spartaks nezaudē

drosmi un meklē izeju. Apzinādamies, ka šai grūtajā mirkli viņš ir saviem karavīriem vajadzīgs, ka viņš vienīgais varbūt spēs tos glābt, vadonis paliek kopā ar savu tautu. Tādējādi konflikts, kas starp indivīdu un masu netieši pastāy, šai brīdī it kā izlīdzinās, atkāpjas otrajā plānā, jo pirmajā izvirzās kopējā cīņa par brīvību: «Priekš kā tad man pašam vienam vajadzīga mana dzīvība? . . . Es palieku pie jums. — Līdz galam — līdz pēdējam!»⁴⁹ saka Spartaks un uz Metrobija jautājumu, vai vadonis pats tic iespējai izlauzties no aplenkuma, atbild: «Manā valodā nav vārda ticēt. Es — gribu!»⁵⁰

Šī cietā, nesalaužamā griba viscaur pakļauta varoņa vēsturiskajam uzdevumam. Tragēdijas ceturtajā cēlienā (desmitajā ainā, ko uztveram kā lugas idejas atklāsmes augstāko virsotni) kā pravietojums, kura spēks sniedzas pāri gadu simtiem un tūkstošiem, skan Spartaka sauciens gladiatoriem:

Un, ja arī mums tad jākrīt līdz pēdējam vīram, — mēs nemirsim! Mūsu cīņa par brīvību dzīvos! . . . Jūs nevarat aiziet bojā! Jūs iekustinājāt šo straumi, un viņa nerimsies! Cīņa par brīvību neapstāsies! Jūs neaizmirsīs! Jūsu asiņš strāvos nākošās paaudzēs! . . . Jūsu vārdi būs zvaigznēs rakstīti!⁵¹

Sis moments lugas izskaņā apstiprina padomju estētikā un literatūras teorijā izvirzīto tēzi par tragēdijas žanra dziļi optimistisko būtību, apstiprina to, ka varoņa nāve ir reizē viņa nemirstības, gaišo spēku — cildenuma, nesavtības, drosmes — apliecinātāja. Piekrītu K. Krauliņa monogrāfijā par A. Upīti izteiktajai domai, ka Spartaka un viņa karavīru bojā eja izraisa ne vien līdzjutību, kas kopš Aristoteļa tiek uzskatīta par galveno tragiskā pārdzīvojuma — katarses — komponentu, bet aktivizē arī mūsu naidu pret šā tragisma avotu — verdzību. Te rodama tragēdijas «Spartaks» plašā sabiedriskā nozīme kā Lielā Tēvijas kara laikā, tā mūsdienās.

Sekojošā teorētiskajiem principiem, ka mūslaiku traģēdijai ir jābūt reālistiskai sociālai traģēdijai, A. Upīts savā traģēdiju triloģijā ar vēsturisku precizitāti (cik tālu tā saskan ar autora ieceri un darba māksliniecisko loģiku) un reālistisku patiesīgu skaudri un reljefi-izzīmē attiecīgā laikmeta ainas, dažādu sociālo slāņu dzīves veidu, to psihisko struktūru.

A. Upīts ir pirmais un būtībā vienīgais vēsturiskās traģēdijas pārstāvis latviešu literatūrā. Pretēji Raiņa traģēdijām, kurās vēsture ir tikai trauks nākotnes idejām, rakstnieka brīvā fantāzijas lidojuma rosinātāja, Upīša traģēdijās vēstures ainas (franču buržuāziskā revolūcija no 1789. līdz 1791. gadam traģēdijā «Mirabo», Simtgadu kara posms Francijā no 1429. līdz 1431. gadam «Žannā d'Arkā», gladiatoru un vergu sacelšanās senajā vergturu Romā no 74. līdz 71. gadam p. m. ē. «Spartakā») notēlotas konkrēti, izceļot laikmeta būtiskākās iezīmes. A. Upīša vēsturisko traģēdiju triloģija sākas ar autora dziļas un rūpīgās vēstures studijas. Sevišķi spilgti tas saskatāms «Žannā d'Arkā». Šīs traģēdijas 1930. gada izdevuma beigās autors pievienojis izmantotās zinātniskās literatūras sarakstu par Orleānas jaunavas dzīvi, atzīmējams pavisam 22 darbus franču un vācu valodā, no kuriem smēlis galvenos faktus un datus. Turpat ievietots arī plašs A. Upīša pēcvārds «Zannas d'Arkā traģēdija», kurā autors parāda savas dziļas zināšanas, erudīciju un šīs tēmas dialektiski materiālistisko izpratni. Rakstā uzsvēta doma, ka «tagadnes vēsturiskās traģēdijas rakstniekam beletristiskā literatūra par Zannu d'Arkā nevar sniegt nekāda nopietna ierosinājuma», ka tajā «lielāko tiesu sastopama tikai veco naivo leģendu interpretācija bez vēsturiski zinātniska pamata».⁵² Par vienīgo drošo līdzekli, ar kuru iespējams tuvāk piekļūt Zannas traģiskās personības un viņas laikmeta patiesai būtībai, A. Upīts uzskata vēstures dokumentus un pēc pārbaudītiem

autentiskiem tekstiem dotu vēsturisku interpretāciju. Vēsturiskās traģēdijas autoram šie jautājumi izvirzās priekšplānā, jo: «Bez varoņa īstas psiholoģiskas izpratnes un īpatnēja laikmeta kolorīta traģēdiju aplam nosaukt par vēsturisku. Tā drīzāk ir fantāzija par pazīstamu vēstures tēmu.»⁵³

A. Upīša vēsturiskā traģēdija uzrakstīta, stingri ievērojot šos principus, pie tam arī pats vēsturiskuma jēdziens te parādās jaunā kvalitātē — skatīts no rakstnieka marksista pozīcijām, kur, pagātnē raugoties, «sazīmējams virziens augšup, vēstures tālēs».⁵⁴ Autora dialektiskā vēstures izpratne skaidrāk saredzama, ja salīdzinām Upīša «Žannu d'Arku» ar citu autoru darbiem.

Kā zināms, reālā Orleānas jaunavas personība līdzīgi Jūlija Cēzara un Napoleona personībām ir ļoti plaši attēlota pasaules mākslā un literatūrā. Žannas varoņslava iemūžināta dzejā jau meitenes dzīves laikā, par viņu rakstījuši un raksta ievērojami vārda mākslinieki dažādos laikmetos un žanros, visvairāk tomēr drāmā, jo viela ir ļoti pateicīga tieši dramatiska konflikta veidošanai. K. Kundziņš, kas īpaši pētījis jautājumu par šīs tēmas izmantojumu dažādu autoru darbos, raksta, ka «franču literatūrā, piemēram, vienā pašā 1909. gadā var saskaitīt par Žannu kādas septiņas lugas, 1910. — četras utt.».⁵⁵ No visa bagātā klāsta minēsim tikai pašus populārākos, mākslinieciski augstvērtīgākos darbus — Fr. Sillera traģēdiju «Orleānas jaunava» (1801), B. Šova dramatisko hroniku «Svētā Zanna» (1924), M. Andersona drāmu «Žanna no Lotringas» (1946), Ž. Anuija traģēdiju «Cīrulītis» (1953). Ar interesantu šīs tēmas modernizējumu sastopamies L. Feihtvangerā romānā «Simona» (1945), kurā galvenās varones cīņa par franču tautas brīvību vācu fašistiskā režīma apstākļos atgādina vēsturiskās Žannas d'Arkas cīņu pret angļu iebrucējiem.

Vairums autoru, Žannas dzīves stāstu risinot, ar patiesajiem vēsturiskajiem notikumiem rīkojas ļoti brīvi. Piemē-

ram, F. Sillers romantiskajā «Orleānas jaunavā» pilnīgi ignorē faktu, ka Žanna tiek sadedzināta sārtā pēc tiesas sprieduma, viņš atbilstoši saviem mākslinieciskajiem nodomiem liek varonei mirt kaujas laukā kā uzvarētājai. Arī jaunavas izcilie panākumi ciņās Sillera lugā tēloti kā viņai piemītošu dievišķu spēku, svētuma izpausme.

Sāds izskaidrojums Žannas uzvarām dots daudzu autoru darbos, kamēr citā interpretācijā, kādu redzam, piemēram, Sekspīra traģēdijas «Henrijs IV» pirmajā daļā, franču varone nav vis neskarta jaunava un svētā, bet netikle un ragana, kas izmanto jaunu garu palīdzību. Sastopami arī darbi, kuros Žannas neparasto spēju uztvere ir reālistiskāka: varonē nav nekā pārdabiska, bet viņa, nākdama no vienkāršās tautas, nes sevī tās vitālo spēku, gudrību un tālredzību. Tāda Domremi ciema meitene tēlota angļu dzejnieka R. Sautija poēmā «Žanna d'Arka» (1795) un M. Tvena romānā «Žannas d'Arkas atmiņas» (1896). Tautas brīvības ilgas, varoņdrosmi un apdāvinātību pauž «Francijas gaišais cīrulītis» — Ž. Anuija radītais Žannas tēls. Zināma reālistiska ievirze arī B. Šova «Svētajā Žannā», kur ar rakstniekam piemītošo sarkasmu izsmieti Žannas pretspēki — katoļu baznīca, franču un angļu armijas augstākās virsotnes un valdošā vara, parādīts viņu karjerisms, aprobežotība un pērkamība, izcelts varones garīgais pārkums. Taču Žannas neparasto spēju izskaidrojums nav reālistisks — viņa ir svētā, dieva sūtne, kas dzird noslēpumainas balsis un tāpēc spēj veikt brīnumus.

Aizstāvēdams savus stingri reālistiskos principus, A. Upīts krasi nostājas pret šādu interpretāciju un recenzijā par B. Šova «Svētās Žannas» uzvedumu Nacionālajā teātrī 1925. gadā raksta, ka tieši šā iemesla dēļ lielā angļu klasiķa luga pārsteidzot kā «idejiski, dramatiski un pat literāriski pavājš darbs».⁵⁶ A. Upīša teiktajam daļēji var piekrist, ja vērtē Šova sacerējumu kā drāmu. Tajā nav pastāvīga dramatiska piesātinājuma, dinamiska sprieguma un kāpinājuma. Kompozicionālās uzbūves ziņā luga vairāk

atbilst apzīmējumam «dramatiska hronika», kā to arī nosaucis autors. Tā kā drīz pēc Šova darba parādījās paša Upiša «Žanna d'Arka», tad pēdējo zināmā mērā var uzskatīt par atbildi savdabīgā literārā polemikā, kur katrs rakstnieks aizstāv savu viedokli.

A. Upiša traģēdijā šās senās tēmas koncepcija ir atšķirīga, stingri patstāvīga, tradicionālajam te maza nozīme. Kā blakus motīvs otrajā plānā aizvirzīta mīlestības līnija, kam liela nozīme Šillera «Orleānas jaunavā» un kas daudzu citu autoru darbos ir konflikta galvenā veidotāja. No reālistiska pozīcijām vērtētas Žannas izcilās spējas un panākumi. Sekojot savai vēsturiskuma izpratnei, A. Upīts tēlo cilvēkus ar tā laika radīto psihisko struktūru, emocionālo uztveri un domāšanu. Viņa Žanna dzird balsis, kas aicina uz varoņdarbu tādēļ, ka augusi viduslaiku vidē, kur tic nostāstiem par brīnumdarītājiem svētajiem, dzird arī tādēļ, ka ir ļoti jūtīga un viņas dvēselē spēcīgu emocionālo saīņņojumu rada visapkārt valdošā nebrīve, bads un posts. Žannā skan izmociņās franču tautas balss, kas aicina viņu atbrīvot dzimteni. Tauta ir varones likteņgaitu noteicēja, panākumu un uzvaru kaldinātāja, viņas brīnumainā spēka, drosmes, gudrības avots. Tādējādi atšķirībā no visiem pārējiem darbiem par Orleānas jaunavu tautai Upiša traģēdijā ierādīta galvenā vieta un, kā to centos parādīt iepriekšējā analizē, tautas izšķirošā loma redzama visā lugas konflikta attīstībā.

Kā faktors, kas nosaka situāciju, tautas masa parādās vairākos lūzuma momentos. Piemēram, brīdī, kad dofinam Šarlam VII jāpieņem lēmums, vai uzticēt Žannai karaspēka vadību vai ne, ļaužu masas, skaļi izteikdamas savu prasību, ielaužas pilī un piespiež nākamo karali izšķirties un iecelt jaunavu par virspavēlnieku. B. Šova «Svētajā Žannā» un Ž. Anuija «Cīrulītī» šis moments interpretēts citādi: Žanna, saprazdama, ka dofins galmā ir atstumts malā un cieš no savas mazvērtības sajūtas, iedrošina viņu «uzdrīkstēties» un izlemt kaut ko svarīgu pašam bez citu aizbildniecības. Tā

dofins, gribēdams izbaudīt sava «es» spēku, uztic jaunavai armijas vadību. Tātad abi minētie autori šo Žannas panākumu motivē psiholoģiski. Pati varone šajās lugās ir ģeniāla personība, kas centrē ap sevi visus notikumus, masa te nedarbojas. Turpretī A. Upīša traģēdijā konsekventi realizēts masu drāmas princips: katra cēliena sākumā vispirms parādīta plašo masu kopējā noskaņa, tieksmes un griba, tikai tad varoņa — indivīda darbība. Tāpēc, salīdzinot ar B. Šova lugu, A. Upītim Žanna mazāk tēlota kā karaspēka vadone, tālredzīga stratēģe un cīņu organizatore, vairāk uzsvērts rakstura cildenums un traģiskā izjūta.

Masu drāmas princips iet roku rokā ar reālistisku vēstures izpratni un tēlojumu. Apcerējumā «Žannas d'Arkas traģēdija» A. Upīts pats apliecina, cik stingri savā traģēdijā ievērojis vēstures faktus un notikumus: «Traģēdijas «Žanna d'Ark» pamata meti pietverti tik cieši vēstures īstēnībai, cik vien tas iespējams, negrēkojot pret māksliniecisko patiesību. No 12 skatiem 9 tieši atveidoti pēc hronikās uzrādītiem datiem ar vietas, laika un galveno personu precizitāti: 2. — Vokulērā, 3. — Šinonā, 4. — Orleānas tuvumā, 5. — Orleānā, 6. — Reimsā, 8. — Kompjēnā, 9. — aiz Kompjēnas mūriem, 10. — Ruānas pils tornī, 11. — Ruānas pils zālē. No 38 personam 33 visās vēsturēs un monogrāfijās vairākkārt minētas un pamatraksturā ieturētas tur uzrādītos vilcienos. Pārējām piecām, vai nu vēsturē bez vārda minētām vai autora paša izvirzītām, doti īpaši nosaukumi (Raimons, Fromons, Lerū, Ponto, angļu mūks Nelsons). Vēstures faktu apgaismojums un darbojošos personu raksturojumi, protams, atkarībā no dramatiķa personīgās izpratnes. Traģēdijas konstrukcija un darbības vispārējais risinājums — tāpat saskaņā ar viņa mākslinieciskajiem un idejiskajiem nolūkiem un dramaturģiskās tehnikas īpatnību.»⁵⁷

Līdzīgi vēsturiskuma principiālie pamati ir arī pārējās traģēdiju triloģijas daļās — «Mirabo» un «Spartakā».

Autors neignorē un nesagroza vēstures faktus, bet, ja

tas nepieciešams viņa idejiski mākslinieciskajiem nolūkiem. arī nepakļaujas tiem, taču nekad neatkāpjas no vēsturiskās patiesības galveno personu psiholoģijas, laikmeta pamatnoskaņas un galveno tendenču tēlojumā. Ja, piemēram, vēsturiskais Spartaks tieši tādiem vārdiem, kā tas tēlots A. Upīša traģēdijā, par brīvību nerunāja, ja doma atbrīvot cilvēku no verga dvēseles ir pirmām kārtām autora idejas ietvērēja, tad šāda tēla interpretācija nebūt nav pretrunā ar vēstures patiesību. Senās Romas vergu un gladiatoru sacelšanās vadonis Spartaks, kuru marksisma klasiķi uzskatījuši par vislielāko brīvības cīnītāja paraugu, tā varēja runāt, A. Upīša doto Spartaka monologu saturs atbilst antīkā varoņa raksturam. K. Markss vēstulē F. Engelsam raksta, ka senā Aleksandrijas vēsturnieka Apiāna «attēlojumā Spartaks ir pats lieliskākais puisis visā antīkajā vēsturē. Liels karavadonis (ne Garibaldijs), cēls raksturs, īsts antīkā proletariāta pārstāvis.»⁵⁸ V. I. Ļeņins, izskaidrojot, kāpēc vācu komunisti pieņēmuši «spartakiēšu» vārdu, rakstīja, ka «... Spartaks bija viens no visizcilākajiem varoņiem vienā no vislielākajām vergu sacelšanās kustībām, kas notika apmēram pirms diviem tūkstošiem gadu».⁵⁹ Tāds Spartaks attēlots arī A. Upīša lugā.

A. Upīša traģēdiju izpratnē no vēsturiskās patiesības viedokļa respektējamu ieguldījumu devusi M. Gaile rakstā «Andreja Upīša vēsturiskās traģēdijas»,⁶⁰ secinot, ka savus izvirzītos principus rakstnieks ir realizējis precīzi un mākslinieciski augstvērtīgā kvalitātē. Lai neatkārtotu jau teikto, vēsturiskuma tēmai pieskāros tikai tik daudz, cik to prasa traģēdiju izpratne no žanra viedokļa.

Svarīgi vēl liekas atgādināt tos motīvus, kāpēc A. Upīšs traģēdijās pievēršas tieši vēsturei un tās varoņiem. Vislabāk to pasaka pats autors: «Pozitīvais vēl slēpjas kaut kur dzīves dziļumos noraidīts, viņa izpausme tikai acmirkļiem un epizodiski pamanāma. Bet dramatiķiem ir vajadzīgi dzīvi cilvēki ar noteiktu sociālu raksturu, īpatnēju psihisku dabu un idejisku seju. Tāpēc viņi arvien vairāk sāk

pievērsties vēsturei, lai sava laika vieglumam un šaursirdībai pretim parādītu lielu ciņas un ideju cilvēku apskaidrotus tēlus. Arī vēsturiskā drāma ir laikmetiska, dažkārt vēl vairāk kā speciāli šai dienai rakstītā tautas luga. Tā parādu savam laikam viņa niecību un maziskumu un atgādina, ka dzīvi un cilvēka likteņus veidot zināmā mērā ir viņu pašu varā»⁶¹ (pasv. mans. — Dz. V.).

MASU TELOJUMS

Izvirzot tēzi, ka mūslaiku traģēdija iespējama tikai kā sociāla traģēdija, kurā kā galvenais spēks darbojas tautas masa, A. Upītim ļoti svarīgs kļūst jautājums par masu tēlojuma galvenajiem principiem. To apcerei viņš veltī īpašu teorētiskas ievirzes rakstu «Masu tēlojuma problēma literatūrā» (1924), kur jau pašā sākumā akcentē izvirzītā jautājuma svarīgumu: «Masu tēlojuma problēma, pēc manām domām, stāv tagadnes literatūras kardinālo jautājumu centrā.»⁶² Ar šo problēmu pirms A. Upīša sastopamies vairāku rakstnieku pārdomās un daiļradē, bet agrāk neviens to nav izvirzījis tik noteikti un asi un nav ierādījis tai tik nozīmīgu vietu. Tas izskaidrojams vispirmām kārtām ar laikmeta apstākļiem. Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas notikumi ir parādījuši tautas masu kā milzīgu spēku, kas radījis vislielāko pavērsienu cilvēces vēsturē. Kā to attēlot? — Līdzīgi A. Upītim šis jautājums 20. gados nodarbina daudzus padomju rakstniekus — K. Treņovu, V. Biļu-Belocerkovski, Vs. Ivanovu, A. Serafimoviču, F. Gladkovu u. c.

Masai ierādīta ievērojama vieta arī citu tautu revolūcionāro rakstnieku, piemēram, R. Rolāna, E. Verharna, E. Tollera, darbos. Ar lieliskiem masu skatiem sastopamies klasiskajā literatūrā. Pēc A. Upīša atzinuma, Ļ. Tolstoja «Karā un mierā» ir neatvairāmi valdzinošas kauju ainas, V. Šekspīra drāmās masas gleznotas visā to psiholoģiskajā daudzkrāsainībā un radīts spilgts vēsturiskais kolorīts varoņa darbībai, bet pāri visiem kā nepārspēts mākslinieks

masu kustības tēlojumā paceļas G. Flobērs ar romānu «Salambo».

Pozitīvi vērtējot šos pagātnes sasniegumus, A. Upīts tomēr uzskata, ka masu tēlojuma problēma nav atrisināta, ka tagadnes rakstniekam, kura mākslai ir citi — sava laika izvīrīti — uzdevumi, tā jārisina no jauna un citādi. Pēc A. Upīša domām, arī lielajiem klasiķiem tomēr nav bijis pareiza ieskata par masas lomu vispārējā vēsturisko notikumu gaitā un par tās attieksmēm ar individu. Tēlojuma centrā visos pagātnes darbos ir bijis varonis, un masa lielākā vai mazākā mērā rādīta kā viņa darbības fons, dažkārt kā pati par sevi inerts, aklām kaislībām pakļauts bezrakstura pūlis. Turpretī A. Upīts dod uzdevumu attēlot masu kā patstāvīgu, dzīvi virzošu spēku, kā savstarpēju interešu apvienotu individu kopumu, «kolektīvu, daudzsejīgu personību» ar vienotu gribu un tieksmēm. Šī prasība izriet no rakstnieka marksistiskās izpratnes par tautas masu un personības lomu vēsturē.

«Sociālai drāmai galvenā kārtā nākas tēlot tautas sacelšanos pret apspiedējiem... Tātad tai pa lielākai daļai jā-rāda masu aktivitāte, kolektīvas trauksmes momenti, jā-veido īsta impulsīva dramatisma pilna viela,»⁶³ raksta A. Upīts. Līdz ar to rodas prasība pēc jauniem izteiksmes līdzekļiem, pēc tādas formas, kurā vislabāk atklātos masas iekšējais pārdzīvojums, tās raksturīgā, dažkārt mainīgā seja dažādās dramatiskās situācijās. Masa, kas iekšēji un ārēji ir vienmēr trauksmaina, drūzmaina, būtībā ir tikai šķietami juceklīga. Arī šai šķietamajā juceklīgumā valda zināma kārtība. Lai to attēlotu, nepieciešams vienots centrs, citādi masu kustība atklāsies tikai kā haotisku ainu virkne, kur nav nekādas likumsakarības.

«Noteikta vienība, stingri izveidota kompozīcija, visu daļu samērs un saskaņa vajadzīga, lai zināmā masa zināmā momentā parādītos kā organisks kopums, kā kolektīva personība — kāda tā ir ikvienā gadījumā,»⁶⁴ tāda ir A. Upīša prasība. Masas tēlojums, īpaši dramatiskā darbā,

nedrīkst būt abstrakti vispārinošs, tad tas kļūst deklaratīvi sauss un neinteresants; nedrīkst būt arī izplūdis, tāpēc jāvairās no liekas detalizācijas, bet jāizvēlas zīmīgākās parādības un tās jāizceļ, radot spilgtu un reljefu veidojumu. Masas iekšējo pārdzīvojumu visplastiskāk atklāj ārējā darbība. «Dzīvi dramatiski skati ir vislabākais masu psihes, jutoņas un pārdzīvojumu raksturojuma līdzeklis,»⁶⁵ saka A. Upīts. Apcerē «Masu tēlojuma problēma literatūrā» akcentēti tikai paši galvenie masu tēlojuma estētiskie principi. Sikāk formulēta rakstnieka teorētiskā nostādne nav arī citur. Tā izpaužas praktiski viņa daiļradē, arī vēsturisko traģēdiju triloģijā.

A. Upīša masu tēlojumos izmantoti visi iespējamie izteiksmes līdzekļi, lai rādītu to kā vienotu un reizē individualizētu kopumu — «kolektīvu personību», kas visspilgtāk izsaka laikmeta vispārējo noskaņu, vēstures attīstības tendences. Revolūcijas uzplūdu laikā tauta traģēdijā «Mirabo» ir kā milzīga bangojoša laužu jūra, kas norauj gan tumšos, baigos satrakotus kaislību dziļumos, gan uzsviež spirdziņošu vilņu galotnēs. Kā atsevišķi vilņi tajā izceļas daži spilgti tēli, kas ar savām īpašībām papildina cits citu un veido it kā vienotu tautas koptēlu. Šis koptēls nebūt nav abstrakti idealizēta vienība, bet sastāv no atsevišķiem pilnasinīgiem cilvēkiem, kas kā isti francūži kūsāt kūsā kvēlā dzīves mīlestībā un dienvidnieciska temperamenta pārpilnībā. Tie ir dažādi amatnieki, zeļļi, zemnieki, klaidoņi. Katram no viņiem ir savi tikumi un vējības, bet visus vieno brīvības ilgas un nemiēra trauksme pēc tās. Šajā vienkāršajā tautā valda vienota ticība Mirabo vārdiem lugas sākumā, vienota griba liek tai vēlāk no viņa novērsties, naidīgi klusējot, iet garām viņa durvīm un pašās beigās — mest viņa logos akmeņus.

A. Upīša traģēdijā tēlota ne tikai revolucionārā tauta, atbilstoši vēstures patiesībai te parādīta arī buržuāzija un tās nostāja pret revolūciju. Masu tēlojuma analizē jēdzieni «tauta — masa» un «buržuāzija» ir jānošķir. Ja to

neizdara, tad masa traģēdijā parādās nevis kā «daudzsejīga personība» ar vienotu gribu, bet gan kā dažādu, pilnīgi pretēju tieksmju pārņemts stihisks pūlis.

Masu tēlojumos «Mirabo» liela nozīme personāžu runai. Tā ir ļoti dzīva, raksturo katru individu. Dialogi un monologi te veidojas ne rāmā plūdamā, bet dramatiski sprāgi — vārdi it kā dzen cits citu, šķiļot asprātību dzirkstīs, paužot tautas vitālo, neizsīkstošo enerģiju un gudrību. Postā un nebrīvē izmocītie cilvēki nevar būt maigi savās attieksmēs, tāpēc arī viņu valoda ir parupja un asa. Kā masu psiholoģiskās struktūras un pamatnoskaņas izteicējs katrā situācijā personāžu runa kalpo visā traģēdijā. Piemēram citēšu nelielu ainu no lugas pirmā cēliena.

Pirmais zellis. ... Netrokšņo. Patruļas vēl vazājas pa pilsētu. Mēs esam divi vien.

Otrais zellis. Mēs te esam divi: es un mana runga. Es galvoju, pusducis no tiem karaļa suņiem to labi ilgi paturēs piemiņā. — Kā? tev nekā nav rokā? Arī esi ļāvies iebaidīties no tām lapelēm uz sienu stūriem?

Pirmais zellis. Rokā man nav, bet kabatā. Paskaties! *Izvelk nazi.* Patausti. Tas vēl ir glums no to suņu asinīm.

Otrais zellis. Tas ir brangs ierocis. Žēl — durkļus vajadzēja izkalt, tad zaldāti mūs aizvakar neizdzenātu kā suņu baru.

Pirmais zellis. Zemnieku vairāk vajadzēja, tiem ir izkaptis un dakšas. — Tu gribi tālāk? Es vairs nevaru. Nāc, atpūtīsimies drusku.

Otrais zellis *sēzdamies.* Ka mūs te nesaģūsta.

Pirmais zellis. Kāpēc? Tagad ir miers. Visiem ir brīv staigāt pa ielām. — Sēsties tuvāk, būs siltāk. Vai tev nav auksti?

Otrais zellis. Man tagad ir kreklis mugurā. Es nomaucu tam žandarmam, ko uz tirgus laukuma no-

guldijām. Silts kokvilnas krekls tam sunim, bet tomēr auksti. Kurpes man bez zolēm un kājas slapjas.

Pirmais zellis. Es savām papeles mizas gabalu pasēju apakšā un braucu kā ar laivām. Dubļi ligojas kā jūra, bet es tikai braucu. *Smejas, tad aprauj.*

Briidi klusums.

Otrais zellis. Klausies, vai meistariem tagad būs darbs?

Pirmais zellis. Tagad vajag būt. Vai tu nelsiji, ko komandieris Karamans un Mirabo raksta tajās lapiņās uz sienu stūriem?

Otrais zellis. Vai tad tu proti lasīt?

Pirmais zellis. Es nē, bet Zanis lasīja. Tikai īsu laiciņu jāpaciešas...

Otrais zellis. Vēl jāpaciešas! Piķis un zēvele! Divdesmit trīs gadus es esmu gaidījis un neko neesmu sagaidījis. Ar katru gadu, ar katru dienu sliktāk paliek. Paraugi manas rokas: visus kauliņus tu tur vari sataustīt. Es tev saku, paša māte mani nepazītu šajās skrandās.⁶⁶

Tālāk šai posta ainā parādās prātu zaudējušī Žanete, kas ar bērna liķi uz rokām aiziet slīcināties, nāk ubagi, kas strīdās par maizes garozu, par kastani, par pusi apelsīna mizas. Tā zīmīgām detaļām autors glezno spilgtu bada ainu. Tad ierodas klaidoņi, kalpi, sievietes, visi priecādamies, ka padzinuši karaļa žandarmus. Tā ir dzīva, viļņojoša tautas masa, kuru vieno kopējas bēdas, naids pret apspiedējiem un prieks par jebkuru — arī visniecīgāko uzvaru.

Tautas masu loma traģēdijā viscaur uzsvēta, pat personu sarakstā varoņa — Mirabo — vārds minēts pašās beigās. Par masu kā galveno konflikta virzītāju bija runa jau iepriekš.

Liekas, ka nebūtu pareizi lugā «Mirabo» tēlotās masas nosaukt par pūli (kā to darījuši vairāki kritiķi) tāpēc vien, ka tām nav vienota apzinīguma ciņās. Vienotājs te ir

mērķis, brīvības tieksme, kas visās tautās kopš senatnes ir neapslāpējams, dažkārt neapzināts un neapjausts stihisks spēks. Taču šis spēks ir pietiekami liels, lai radītu kolektīvisma izjūtu un vienotu gribu.

Kā jau agrāk minēju, visā tragēdiju triloģijā mākslinieciskās uzbūves principi ir vienādi. Tas redzams arī masu skatos. Lai uzsvērtu, ka tautai, ne varonim ir primārā loma, katras lugas ekspozīcija dota kā plaši izvērsti masu tēlojumi, kuros visā pilnībā parādās attiecīgā laikmeta aina un apstākļi, kādos nobriest konflikts. Tā tas ir arī «Zannā d'Arkā». Daudzkrāsainās masas koptēla individuālos vaibstus te veido ļaudis no visām Francijas malām. Redzam karavīru, kas Il-de-Fransā pametis sievu un trīs bērnus, sievietes no Anžū un Parīzes, kļaidoņus, zemniekus, kropļus, muzikantus, kas nāk «ar ubaga tarbu no Lotringas», iet «gar Sampanas kailajiem vīndārziem un Burgundijas samītiem tīrumiem», kāpj «Overņas mežainos kalnājos» — iet dzimtajai Francijai pāri, un viņiem visiem

... Vējš skrandainā svārkā plivinās,

... acs maizes lūkojas kāri.⁶⁷

Dziesma te nav liriska atkāpe, bet kļūst par vienotāju centru tai dramatiskajai kopainai, kas salikta kā mozaīka no atsevišķiem spilgtiem gabaliņiem, no pašu ļaužu izmīsuma pilnajiem vārdiem.

U b a g s. ... Četri dēli man bij. Trīs krita Azenkuras kaujā, ceturtais ir gūstā pie angļiem, man nav naudas, ko izpirkt viņu.

K r o p l i s. Es biju vecā Burgundijas hercoga pulkos. Karaļa zaldāti noņņaudza manu kungu un sakropļoja man abas kājas.

V a z a ņ ģ e. Armaņakas grāfa seržanti mani ar citām dzina no Parīzes uz Orleānu. Ko viņi ar mums visām darīja ceļā! Un es biju māte... Kā pēc tam es lai rādos saviem bērniem [...] Es zvēru, viņi nav ceļu kļaidones bērni!⁶⁸

Skan saucieni, no kuriem mēs uzzinām, ka visa Francija ir izpostīta — «No Normandijas un Pikardijas līdz Burgundijai nav nevienas mājas ar veselu jumtu [...] Visa zeme ir aplaupīta par ubagu un vazaņķu perēkli[...] Izpostīti un aplaupīti mēs esam līdz kreklam [...] Visa Francija ir viena liela kapsēta, labi tur klājas tikai vilkiem un maitu putniem.»⁶⁹

Tauta redz, ka pašu franču hercogi un grāfi, kuriem būtu sava zeme jāaizstāv pret angļu iebrucējiem, ir kļuvuši nodevēji un pārdevušie ienaidniekam. Bet verdzinātā tauta grib dzīvot, grib būt brīva; tās mūžam vitālais gars meklē izeju, tāpēc ļaužu masas arvien vairāk sāk ticēt izplatītajai leģendai, ka Franciju izglābs kāda sieviete — jaunava.

Ja traģēdijas pirmajās lappusēs — ainas sākumā vienotājs centrs masas koptēlā ir tās posta tēlojums, tad tālāk, Žannai parādoties, par tādu vienotāju kļūst tautas ticība savai glābējai varonei. Atkal glezna top no atsevišķiem spilgtas krāsas triepieniem, kurā saplūst ļaužu sāpes, dzīvotgriba, mīlestība pret Žannu.

Pūlis. Mēs ticam, Žanna! Mēs tev ticam!

Zemniece. Viņa kopa manu bērnu, kamēr es biju slima.

Zemnieks. Viņa mazgāja manu brūci pēc laupītāju iebrukuma, līdz tā sadzija.

Ubags. Es esmu aklš — viņa pacēla manu kruķi, ko nelāga zēni bij paslēpuši grāvī.

Sieviete *šņukstēdama metas Žannai pie kājām*. Žanna, tu esi svēta! ... Paglāb mani! Es esmu noplīsusī un basām kājām... Katrs ceļa gājējs ieskata mani par savu īpašumu — un par to es saņemu sitienus. Atdod man cilvēka seju! ...

Vazaņķe. Svētā! Armaņakiešu seržanti dzina mani no Parīzes uz Orleānu... Māte es biju... Ved mani pie maniem bērniem! ...

Sievietes. Žanna! ... Svētā! ... Glāb mūs! ...

Žanna, *skumja*. Es eju... Jūs to gribat... Jūs to prasāt... Es redzu, kāds būs mans ceļš... *Pēc acumirkļa saslēnas. Jā! es eju! Jo es neesmu viena. Es paņemu līdzī jūsu postu, sāpes un apsmieto cilvēcību*⁷⁰ (pasv. mans. — Dz. V.).

Tādējādi šai masu ainā atklājas arī Žannas spēka avots — tā ir tauta, kas ved viņu uz varoņdarbu. Tāpēc arī Žannas spēks plok, kad tauta ir savu sasniegusi un atgriezusies atbrīvotajās mājās. Tālāk varonei jāiet vienai, bez atbalsta.

Tāpēc lugas otrajā pusē vairāk vietas ierādīts varones traģēdijai un ap Žannu savīto intrīgu tēlošanai, mazāk masai. Tās koptēlā kā svarīgāko vienotāju motīvu autors akcentē laikmeta aprobežotību, ar kuru saduras Žannas centieni, kas ved pāri sava laika robežām. «Heroisms pēc savas dabas nezina un nevar apzināt sava uzdevuma robežas, viņš pārvērtē savus spēkus un reālo iespējamību normas [...] Žanna gribēja iet tālāk nekā viņas laikmets, bet vienpatņa griba izrādījās nespēcīga pretim tautas masu gribai. Tāpēc viņai bija jāatduras pret nepārvaramiem šķēršļiem un jāsalūzt. Viņas traģēdijas drausmīgais, šķietami nesaprotamais fināls vēstures aspektā parādās loģiski nepieciešams un nenovēršams,»⁷¹ raksta A. Upīts. Žannas traģika parādās kā masu stihiskās kustības vadoņa traģika.

Trilōģijas pēdējā daļā «Spartakā», kas uzrakstīta trīspadsmit gadu vēlāk nekā «Žanna d'Arka» un septiņpadsmit gadu vēlāk nekā «Mirabo», masu tēlojuma principi pamatos ir tie paši, taču ir arī dažas īpatnības, ko nosaka traģēdijas idejiskā pamatiecere un rakstnieka meistarības pakāpe.

Pirmkārt, masu tēlojumi te tik lielā mērā vairs nav sastopami paši par sevi izvērstās ainās, bet gandrīz viscaur, atskaitot negaro ekspozīciju, kā arī piektās un sestās ainas sākumu, vijas cieši blakus paša Spartaka raksturojumam. Tādējādi *varonis vienmēr paliek centrā* un vienots ar tautu kā tās brīvības ilgu vispīlnīgākais izteicējs.

Piektās un sestās ainas beigās, arī septītajā ainā Spartaks paliek viens kopā ar Metrobiju. Šāds kompozicionāls paņēmieni it kā atšķir varoni no viņa vadītajām masām tais brīžos, kad viņš saskatījis tajās vergu dvēseles un grib vienatnē — disputā ar savu skeptisko pavadoni Metrobiju — atrast ceļu, kā atbrīvot cilvēku no vislielākās verdzības — no gadsimtos ieaudzinātajiem verdzības «tikumiem» viņā pašā. Kad Spartaks saprot, ka viņa laikā šis uzdevums nav veicams, bet viņš ar saviem karavīriem vajadzīgs tagadnes cīņā pret romiešiem, indivīda un masu tēlojums atkal savijas grodā tinumā, un tā tēlojuma vienotājs centrs ir brīvības ideja.

Otra īpatnība ir tā, ka mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi masu noskaņas, gribas un tieksmju raksturošanā ir kļuvuši vēl lakoniskāki, mērķtiecīgāki. Dažkārt viena vienīga zīmīga detaļa, viens trāpīgs vārds rada veselu ainu.

Tāpat kā iepriekšējās traģēdijās, Upītim masa arī «Spartakā» arvien ir dzīva, dinamiskā kustībā viņojoša, traucsmaina un bezgala daudzkrāsaina. Tajā elpo dažādas cilvēciskas būtnes, kurām katrai ir sava biogrāfija pagātnē, vēlēšanās tagadnē un nākotnes nodomi. Un tomēr tas ir vienots kolektīvs ar daudzām sejām, kopējas laikmeta noskaņas un tieksmes izteicējs.

Arī «Spartakā» katrā situācijā masu tēlojumam ir sava centrālā ass, ap kuru griežas visas ļaužu runas un viņu darbība. Ekspozīcijas ainā tas ir vergu vispārējais posts, no kura radies naidis, rupjš cinisms, izvirtība. Kā gaismas stars šo tumsu šķēļ Spartaka vārda pieminēšana, apbrīnas pilnā sajūsma par viņa neparasto spēku, gudrību, drosmi, cildenību. Piektajā ainā uzmanības fokusā atrodas uzvarā apskurbušo Spartaka karavīru kaislībās sabangotā vergu dvēsele. Rakstnieks mūs aizved uz spartakiešu ieņemto Nolu. Foruma laukumā raibs, trokšņains ļaužu ņudzeklis, skan vergu un tirgoņu lamas, dzērāju dziesmas, smieklu rēkoņa un rupjības. Ložņā skrandaini izbadējušies gani, bērni un sievietes. Katrs cenšas ko iegūt, nopirkt, pārdot, atņemt ar

varu, nozagt. Klaidonis sapņo par Kipras vīnu, kuru viņam glāzē lies kāds bagāts kungs. Izsmiedams dzērājs romietis dod klaidonim strēbt no savas kurpes. Tad kādai sievietei gladiators grib nolaupt vīnas tikko nosistā vīra drēbes, cits gladiators mātei atņem zēnu, lai iegūtu sev vergu-ganu. Tā ir aina, kurā autors līdz pamatam ļauj ieskatīties alkatīgajā iedzīvošanās un varas kārē, cilvēka tieksmē no atbrīvotāja kļūt pašam par kungu, par jaunas verdzības radītāju. Bet Spartaks grib iznīcināt jebkuru verdzību. Sai masu ainai traģēdijā ir svarīgs uzdevums. Atklādama masas un indivīda konflikta pamatus, tā reizē motivē, kādēļ Spartaks negrib vest savus karavīrus uz Romu. Viņš paredz, ka šī pilsēta aprīs viņus ar savu bagātību, pamodinās vēl lielāku alkatību un iznīcinās pēdējo cilvēcības dzirksti.

Tā masu ainas «Spartakā» nav tikai fons varoņa darbībai vai vēsturiska kolorīta radītājas, bet kļūst par dziļu filozofisku laikmeta problēmu izvirzītājām un risinātājām. Masu ainās aizšķetinās un samezglojas traģiski konflikti — visas traģēdijas darbības pamats un dvēsele.

A. Upīša traģēdiju triloģijas analīzei varētu izvirzīt daudz un dažādus aspektus. Kā jau šīs nodaļas sākumā minēju, centos risināt tikai tās problēmas, kas man likās vis-svarīgākās, lai atklātu būtiskāko, savdabīgo, ko autors devis tieši šā žanra attīstībā.

NOBEIGUMS

Runājot par traģēdiju latviešu literatūrā, vispirms minām Raini un A. Upīti kā tos autorus, kuru devums ir vis-izcilākais un kuriem ir sava neatkārtojama loma šā žanra attīstībā visas pasaules dramaturģijas klasikā. Taču Raiņa un A. Upīša traģēdijas nav radušās tukšā vietā, žanra veidošanās procesā tām ir savi ceļa sagatavotāji. Sai ziņā nozīmīga ir Aspazijas daiļrade. Viņas lugās «Vaidelote», «Ra-

gana», «Sidraba šķidrants» iezīmējas vairākas īpašības, kas Raiņa traģēdijās gūst vispilnīgāko izpausmi. Vispirām kārtām tās izteiktas traģiskā konflikta un traģiskā varoņa raksturā. Varonis te nonāk konfliktā ar pašu dzīvi, tās šaurību, tiecas pēc labākas nākotnes. Aspazijas varones ir protestētājas pret vecām dogmām, kas ierobežo cilvēka dabisko jūtu, prāta, radošā gara attīstību. Viņu ilgas trauc netveramā, plašā «sapņu tālumā», kādā visai neskaidrās kontūrās zīmētā ideālā pasaulē. Rainis, kura daiļrade tieši vienota ar proletariāta brīvības cīņām, šo ideālu konkretizē, viņa varoņi zina savu mērķi. Aspazijas minētajās lugās saredzama vēl cita Raiņa traģēdijām raksturīga īpašība — ilgas pēc pilnvērtīgas dzīves te cieši savijušās ar cīņu par jauna nākotnes cilvēka radīšanu. Tāpēc paralēli konfliktam ar dzīvi šais traģiskajos varoņos risinās iekšējs konflikts, cīņa pašam ar sevi, savām vajībām. Pārvarot egoistiskās tieksmes, notiek varoņu garīgā izaugsme, pilnveidošanās.

Aspazijas traģēdiju viela smelta no fantastiskās teiku pasaules, kuras ietvaros dzejniekam dota neaprobežota iztēles brīvība lugu veidošanā. Aspazijas radītajiem tēliem ir plašs vispārinošs raksturs, tie tiecas Rainim tuvās simbolikas virzienā. Šai simbolikai ir dziļi sabiedrisks raksturs. Sevišķi spēcīgi laikmeta elpa jūtama «Sidraba šķidrātā». Salīdzinot traģēdijas «Sidraba šķidrants» un «Uguns un nakts», redzam, ka abus dzejniekus šo lugu iecerē un tapšanā vienojusi kopīga doma — fantastiskā senatnes vielā, simboliskos tēlos ietvert lielas laikmetīgas idejas.

Tādējādi varam atzīt, ka jau Aspazijas daiļradē iezīmējas tie paši traģēdijas pamatelementi, kas turpina veidoties un savu pilnību sasniedz Raiņa traģēdijās.

Arī A. Upīša reālistiskās traģēdijas izaugsme pamatojas uz iepriekšējās latviešu dramaturģijas labākajiem sasniegumiem. Ja idejiskajā ievirzē tā turpina Raiņa tradīciju, tad mākslinieciskās izveides ziņā ir *netieši* saistīta ar

R. Blaumaņa dramaturģiju. A. Upīša pilnasinīgajos, dzīvajos traģiskajos varoņos, viņu iekšējās dzīves bagātās izjūtu gammās un aso koliziju tēlojumā radoši pārveidota *psiholoģiskā meistarība*, kas latviešu dramaturģijā vispilnīgāk atspoguļojusies R. Blaumaņa psiholoģiskajā sadzīves drāmā, par kādu uzskatām arī viņa lugu «Pazudušais dēls», kurā ir daudzi traģēdijai tuvi elementi.

Traģēdijas žanram latviešu literatūrā ir raksturīgs vēstures vielas izmantojums. Sevišķi daudz rakstnieki pievērsušies latviešu tautas pagātnei, tās brīvības cīņām 13. gadsimtā. Atbilstoši rakstnieka personībai, talanta lielumam, viņa pasaules uzskatam šās tēmas izlietojums dažādi variējas. Stepermaņu Krustiņa lugā «Zemgalieši», ko uzskatu par pirmo mēģinājumu traģēdijas žanrā, šī tēma skan mākslinieciski vārgi, nevarīgi. Tāpat diletantisks ir tās risinājums J. Lautenbaha-Jūsmiņa sacerējumos, bet buržuāziskā rakstnieka J. Akuratera lugā «Viesturs» tā izsaka spilgtas nacionālistiskas tendences. Turpretī Raiņa traģēdijās tā pati viela atdzīvojas pavisam citā — daudz dziļākā un plašākā interpretācijā. Visa vēsture, arī latviešu tautas varonīgā senatne, Rainim ir ietvars nākotnes ideju izteikšanai. Tē nav vēstures faktu precīza attēlojuma, bet pareiza, dziļa ir pati vēstures izpratne. Raiņa traģēdijās ietverta dialektiskā doma par cilvēces attīstību no zemākās uz augstāku pakāpi, kas norit nemītīgā pretrunu cīņā, to pārvarēšanā.

Arī A. Upīša traģēdiju pamatā ir vēstures viela — notikumi, kas kādreiz risinājušies Francijā, attēloti «Žannā d'Arkā» un «Mirabo», gladiatoru brīvības cīņas senajā Romā attēlotas «Spartakā». Atšķirībā no Raiņa A. Upītim vēstures fakti ir atspoguļoti reālistiski, ļoti precīzi. Šī faktu precizitātes ievērošana izriet no rakstnieka teorētiskajām pamatatziņām, ka mūsdienu traģēdijai ir jābūt dziļi reālistiskai, kas abām kājām stingri stāv uz zaļās zemes, ka tai nav vajadzīgi nekādi fantāzijas radīti izpušķojumi. Ar šo domu cieši vienota ideja par tautas masu kā galveno traģē-

dijas konflikta virzītāju, kā tas arī visās A. Upīša traģēdijās redzams.

Tāpat kā Rainim, arī A. Upītim vēstures tēlojums nav pašmērķis, bet tajā izteiktas visaktuālākās tagadnes cīņu idejas, kas likumsakarīgi radušās cilvēces nemitīgajā tieksmē pēc arvien labākas, pilnīgākas, humānākas dzīves nākotnē.

Raiņa un A. Upīša traģēdijās, kas veidojušās uz visas pasaules kultūras sasniegumu bāzes un pamatiezīmēs uzskatāmas par klasiskās traģēdijas labāko tradīciju turpinātājām, ir daudz jaunu, novatorisku momentu. Vispirmām kārtām tas izpaužas abu rakstnieku traģēdiju saturā, to idejiskajā skanējumā. Nekur pasaules dramaturģijā līdz Rainim nav vērojama tik tieša laikmeta visprogresīvāko spēku cīņas atbalss kā latviešu proletariāta dzejnieka Raiņa daiļradē, nekur tā nav tverta tik gigantiskās dimensijās un tai nav izvirzīti tik lieli vispārcilvēciski uzdevumi.

Runājot par tradīciju turpinājumu, jāatzīst, ka Raiņa varoņi ir tuvi antikās traģēdijas spēcīgajām, monolitajām personībām, kas visu savu dzīvi atdod lielumam mērķim. Tāpēc šiem varoņiem ir raksturīgs Aristoteļa prasībās izvirzītais cildenums. Cīņa par jaunu nākotnes cilvēku, kas būtu cildens visās savās domās, jūtās un darbībā, izvirzās Raiņa traģēdiju degpunktā, jo tikai šāds cilvēks, pēc dzejnieka uzskata, spēs uzcelt un pilnveidot brīvo nākotnes sabiedrību. Tāpēc traģiskā konflikta risinājums, kur ārējā darbība dažkārt saistīta ar tautas, cilvēces cīņu par brīvību, vienmēr cieši vienots ar problēmu par cildena cilvēka veidošanos dialektiskā iekšēju pretrunu pārvarēšanas ceļā.

Cildenums, skaidra mērķa apziņa, savas gribas un jūtu koncentrēšana, spēja ziedoties augstākas sabiedriskas idejas vārdā raksturo A. Upīša Žannu d'Arku un Spartaku. Kā izņēmums minams viņa Mirabo, kuru arī neuzskatu par traģisku varoņi, bet gan par traģisku raksturu.

Raiņa un A. Upīša traģēdiju varoņos apvienojas antīko varoņu drosme, izturētība, monolītais raksturs ar

V. Šekspīra traģēdiju personāža neparasto dzīvīgumu, psiholoģiski dziļi un niansēti tēlotajām šo varoņu jūtām un kaislībām. Pie tam Raiņa traģēdijās minētās īpašības dzejnieks spējis sintezēt savdabīgā, tikai viņam raksturīgā organiskā simbolā, kur viss pakļauts vienotam centram — tajā ietvertajai vispārinošai idejai.

Traģēdijas žanrā — tā izcilākajos sasniegumos — latviešu literatūrā īpatnēji risināta traģiskās vainas problēma. Raiņa un A. Upīša daiļradē šī problēma neizvirzās priekšplānā, kā tas ir, piemēram, antīkajā likteņa traģēdijā. Rainim traģiskā vaina nav saistīta ar kādiem ārējiem notikumiem, kurus pārkāpjot varonim jācieš un jāiet bojā.

Rainis pats saka, ka viņa varoņi cieš un iet bojā nevis aiz neziņas vai savtīgām kaislībām, bet viņu traģiskā vaina ir nepieciešamība cīnīties par visai cilvēcei nozīmīgu mērķi, nepieciešamība ziedot savu dzīvību nākotnes progresa un humānisma uzvarai.

Traģēdijas žanra attīstība latviešu literatūrā uzskatāmi pierāda domu, ka traģēdijas specifika atbilst tikai *patiesī lielam* talantam, kas jūtas aicināts un spēj risināt visarēzģītākos jautājumus idejām bagātā un mākslinieciski pilnvērtīgā, asiem, emocionāli iedarbīgiem konfliktiem piesātinātā daiļdarbā.

LITERATURAS NORĀDES, PIEZIMES

Ievads

¹ А. Лосев, В. Шестяков. История эстетических категорий. М., 1965; Я. Эльсберг. Трагическое и комическое. — В кн.: Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960; Ю. Боров. Основные эстетические категории. М., 1960; Ю. Боров. Введение в эстетику. М., [1965]; И. Смольников. Трагическое. — В сб.: Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956; Л. Столович. Эстетическое в действительности и в искусстве. М., 1959; И. Массеев. Сущность и роль конфликта в искусстве. — В сб.: Проблемы эстетики. М., 1958.

² Ю. Боров. О трагическом. М., 1961.

³ В. Фролов. Жанры советской драматургии. М., 1957.

⁴ H. J. Muller. The Spirit of Tragedy. N. Y., 1956; W. G. Mc-Collom. Tragedy. N. Y., 1957; J. W. Krutsch. The Tragic Fallacy. In: The Modern Temper. N. Y., 1929; J. W. Krutsch. The Measure of Man. N. Y., 1954; M. Anderson. The Essence of Tragedy. N. Y., 1939; J. Gassner. Catharsis and the Modern Theatre. N. Y., 1946; G. Santayana. Tragic Philosophy. N. Y., 1948; J. M. Brown. The Tragic Blueprint. N. Y., 1940; T. R. Henn. The Harvest of Tragedy. N. Y., 1956; H. A. Myer. Tragedy: a view of life. N. Y., 1956.

⁵ W. G. Mc-Collom. Tragedy, 4. lpp.

⁶ Дж. Гаснер. Форма и идея в современном театре. М., 1959.

⁷ No grām: B. Clark. European Theories of the Drama. N. Y., 1947, 524. lpp.

⁸ К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, I. М.—Л., 1954, стр. 418.

⁹ В. Волькенштейн. Драматургия. М., 1960.

¹⁰ Aristotelis. Poētika. Rīgā, 1959, 46. lpp.

¹¹ К. Варналис. Эстетика — критика. М., 1961, стр. 189.

¹² Turpat.

¹³ Aristotelis. Poētika, 66. lpp.

¹⁴ Н. Чернышевский. Избранные философские сочинения, I. М., 1950, стр. 84.

¹⁵ Г. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, стр. 56.

¹⁶ П. Бомарше. Избранные произведения. М., 1954, стр. 47—48.

¹⁷ В. Белинский. Полное собрание сочинений, III. М., 1935, стр. 445.

- ¹⁸ В. *Белинский*. Полное собрание сочинений, III, стр. 447.
¹⁹ С. *Артамонов*. Трагическая тема в литературе. — В сб.: Эстетика и современность. М., 1935.
²⁰ С. *Aitmatovs*. *Džamila*. Rīgā, 1962, 81.—82. lpp.
²¹ K. *Markss*, F. *Engelss*. *Vēstulju izlase*. Rīgā, 1952, 100. lpp.
²² А. *Луначарский*. Статьи о театре и драматургии. М.—Л., 1938, стр. 24.
²³ Н. *Островский*. Речи, статьи, письма. М., 1946, стр. 72.
²⁴ М. *Gorkijs*. *Par literatūru*. Rīgā, 1958, 499.—500. lpp.

I nodaļa

- ¹ M. *Vecis*. *Nauda. Bēdu luga 5 cēlienos Puriņu Klāva sacerēta*. — «Dienas Lapa», 1893, 231.
² Turpat.
³ J. *Rainis*. *Atbilde Niedras kungam*. — Turpat, 1903, 227.
⁴ Turpat, 219.
⁵ R. *Blaumanis*. *Kopoti raksti (turpmāk — R. Blaumanis. Kop. r.)*. I. Rīgā, 1958, 39. lpp.
⁶ R. *Blaumanis*. *Kop. r.*, IV, 146. lpp.
⁷ Turpat, 147. lpp.
⁸ Turpat, 146. lpp.
⁹ Turpat, 150. lpp.
¹⁰ Turpat, 178. lpp.
¹¹ Turpat, 142. lpp.
¹² Turpat, 168. lpp.
¹³ Turpat, 150. lpp.
¹⁴ Turpat, 178. lpp.
¹⁵ Turpat.
¹⁶ Turpat, 197. lpp.
¹⁷ Turpat, 198. lpp.
¹⁸ Turpat, 165. lpp.
¹⁹ J. *Kalniņš*. *Raiņa dramaturģijas konfliktu savdabība*. — Grām.: *Tautas dzejnieks Rainis*. Rīgā, 1965, 9. lpp.
²⁰ *Aspazija*. *Dzeja, I*. Rīgā, 1966, 110. lpp.
²¹ *Dzejniece Aspazija par Raini un sevi*. — «Literatūras Avīze», 1931, 4.
²² *Aspazija*. *Kā radusies drāma «Ragana»*. — «Teātra Vēstnesis», 1924/25, 2.
²³ Turpat.
²⁴ *Aspazija*. *Lugas, I*. Rīgā, 1968, 115.—116. lpp.
²⁵ Grāmatu galds. «*Vaidelote*». — «Dienas Lapa», 1894, 216.
²⁶ [J. *Rainis*]. *Zinību komisijas vasaras sapulces*. [Ievadraksts]. — «Dienas Lapa», 1903, 167.

- 27 Sk. Raiņa uzmetumu Aspazijas vēstulei. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs (turpmāk — RLMVM), inv. nr. 18492.
- 28 *Aspazija*. Lugas, I, 262. lpp.
- 29 Turpat, 336. lpp.
- 30 Turpat, 371. lpp.
- 31 Turpat, 354. lpp.
- 32 Turpat, 368. lpp.
- 33 Turpat.
- 34 Turpat, 282. lpp.
- 35 *Aspazija*. Lugas, II. Rīgā, 1968, 73. lpp.
- 36 Turpat, 78. lpp.
- 37 Turpat, 79. lpp.
- 38 Turpat, 81. lpp.
- 39 Turpat, 80. lpp.
- 40 Turpat, 82. lpp.
- 41 Turpat, 135.—136. lpp.
- 42 Turpat, 138. lpp.
- 43 Turpat.
- 44 [Asars J.] Aspazijas «Sidraba šķidrants». — «Mājas Viesa Mēnešraksts», 1905, 3, 235. lpp.
- 45 *В. Сахновский-Панкеев*. Драма. [Л.], 1969, стр. 224.
- 46 «Dzelme», 1907, 3.
- 47 *A. Upits*. Kopoti raksti, XVII. Rīgā, 1951, 213. lpp.
- 48 *J. Akuraters*. Каupo. Rīgā, 1922, 76. lpp.
- 49 *K. Egle*. Jānis Akuraters. Каupo, līvu virsaitis. — «Latvju Grāmatā», 1922, 4.
- 50 *A. Upits*. Latviešu drāmas jaunākās gaitas. Referāts rakstnieku dienā. — «Domas», 1929, 8.
- 51 «Teātra Vēstnesis», 1931, 3.
- 52 «Jaunākās Ziņas», 1931, 257.
- 53 *A. Brigadere*. Pastari. Rīgā, 1932, 74. lpp.
- 54 Turpat, 66. lpp.
- 55 *A. Saulietis*. Ķēniņš Zauls. Rīgā, 1929, 243. lpp.
- 56 Turpat, 5. lpp.
- 57 Turpat, 182. lpp.
- 58 *M. Ziverts*. Vara. Manuskripts. ZA Fundamentālās bibl. J. Mišina latviešu literatūras nodaļas Retumu nodaļa, M. Ziverta fonds, inv. nr. 1975, XV, 86. lpp.
- 59 Sk., piem., monogrāfijā par J. Marcinkeviču: *Pakalnišķis*. Poēzija, asmenybe, laikas (Poēzija, personība, laiks). Vilnius, 1969; rakstā: *Е. Сурков*. Проклятое счастье Миндаугаса. — «Советская культура», 1969, 44.
- 60 *J. Marcinkevičs*. Mindaugs. Rīgā, 1971, 91. lpp.
- 61 Turpat, 82.—83. lpp.
- 62 Turpat, 112.—113. lpp.

II nodaļa

- ¹ *Rainis*. Literārais mantojums (turpmāk — Lit. mant.), I. Rīgā, 1957, 250. lpp.
- ² Turpat, 242.—243. lpp.
- ³ Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs (turpmāk — RLMVM), inv. nr. 23273.
- ⁴ Lit. mant., I, 244.—245. lpp.
- ⁵ Turpat, 244. lpp.
- ⁶ Turpat, 221. lpp.
- ⁷ Turpat, 249. lpp.
- ⁸ Turpat, 253. lpp.
- ⁹ Piezīme pie F. Sillera ievada traģēdijai «Mesinas līgava», kas atrodas Raiņa personiskajā bibliotēkā. — RLMVM, inv. nr. 125459.
- ¹⁰ Turpat.
- ¹¹ Turpat.
- ¹² Lit. mant., II. Rīgā, 1961, 36. lpp.
- ¹³ RLMVM, inv. nr. 23273.
- ¹⁴ Turpat.
- ¹⁵ Lit. mant., I, 241. lpp.
- ¹⁶ Turpat.
- ¹⁷ RLMVM, inv. nr. 23044.
- ¹⁸ Turpat, inv. nr. 22970.
- ¹⁹ Lit. mant., I, 242. lpp.
- ²⁰ *A. Upīts*. J. Rainis un viņa dzeja. Rīgā, 1912, 52. lpp.
- ²¹ Turpat, 53. lpp.
- ²² *J. Rainis*. Dzīve un darbi, V. Rīgā, 1925, 397. lpp.
- ²³ *V. Hausmanis*. Meistarības jautājumi Raiņa lugā «Uguns un nakts.» — «Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Vēstis», 1958, 3.
- ²⁴ *J. Kalniņš*. Raiņa dramaturģijas konfliktu savdabība. — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis. Rīgā, 1965, 12. lpp.
- ²⁵ RLMVM, inv. nr. 22733.
- ²⁶ Turpat, inv. nr. 120538.
- ²⁷ *J. Rainis*. Dzīve un darbi, V, 7. lpp.
- ²⁸ Turpat, IX. Rīgā, 1925, 272. lpp.
- ²⁹ *A. Upīts*. J. Rainis un viņa dzeja, 54. lpp.
- ³⁰ RLMVM, inv. nr. 18445.
- ³¹ *P. Smits*. Induļa teika. — «Austrums», 1904, 11.
- ³² *J. Rudzītis*. Latviešu folklorā Raiņa dramaturģijā. Disertācija filoloģijas zinātņu kandidāta grāda iegūšanai. Manuskripts. Rīgā, 1958.
- ³³ RLMVM, inv. nr. 22732.
- ³⁴ Turpat.
- ³⁵ Turpat, inv. nr. 22734.
- ³⁶ *J. Rainis*. Kopoti raksti (turpmāk — *J. Rainis*, Kop. r.), VIII. Rīgā, 1950. 316. lpp.

- ⁸⁷ *Назым Хикмет*. Пьесы. М., 1954, стр. 316.
- ³⁸ *Wolffeldt M. v.* Mitteilungen aus dem Strafrecht und dem Strafprozess in Livland, Estland und Kurland etc., Bd. II, T. 2. Mitau und Leipzig, 1848.
- ³⁹ *J. Rainis*. Mila stiprāka par nāvi. Rīgā, 1927, 99. lpp.
- ⁴⁰ Die Jungfrau von Treiden. Ein historisch-romantisches Gemälde aus der Vorzeit Livlands von Adelbert Cammerer. Rīga, 1848.
- ⁴¹ Turaidas jumprava. Stāstiņš no Vidzemes veciem laikiem saviem tautas brāļiem par labu sarakstīts no J. Dauges. Rīgā, 1857.
- ⁴² *J. Rainis*. Mila stiprāka par nāvi. Rīgā, 1927, 105 lpp.
- ⁴³ Nav publicēta. Pirmo reizi izrādīta Rīgas Latviešu teātrī 1892. gada 15. aprīlī.
- ⁴⁴ *J. Rainis*. Kas zin, kur atrodas Turaidas Maijas kaps? — «Pēdējā Bridī», 1927, 159.
- ⁴⁵ Sikāk par «Pūt, vējiņi!» ierosmes avotiem sk. *Dz. Vārdaune*. «Pūt, vējiņi!» tapšanas gaita. — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis, 77.—84. lpp.
- ⁴⁶ *J. Rainis*. Kop. r., VII. Rīgā, 1950, 177. lpp.
- ⁴⁷ Turpat, VIII, 8. lpp.
- ⁴⁸ Lit. mant., II, 28. lpp.
- ⁴⁹ *J. Rainis*. Kop. r., VII, 330. lpp.
- ⁵⁰ Lit. mant., I, 275.—276. lpp.
- ⁵¹ *J. Rainis*. Kop. r., VIII, 89. lpp.
- ⁵² Turpat.
- ⁵³ RLMVM, inv. nr. 23286.
- ⁵⁴ *J. Rainis*. Kop. r., III. Rīgā, 1948, 42. lpp.
- ⁵⁵ RLMVM, inv. nr. 22732.
- ⁵⁶ *J. Rainis*. Kop. r., VIII, 323. lpp.
- ⁵⁷ Turpat, 269.—270. lpp.
- ⁵⁸ Turpat, 314. lpp.
- ⁵⁹ Turpat, 331. lpp.
- ⁶⁰ Turpat, 333. lpp.
- ⁶¹ RLMVM, inv. nr. 22845; kā redzams pēc lapaņas teksta, «Jāzeps un viņa brāji» bijusi iecerēta kā četru cēlienu traģēdija.
- ⁶² *J. Rainis*. Kop. r., IX. Rīgā, 1950, 19. lpp.
- ⁶³ Turpat, 21. lpp.
- ⁶⁴ Turpat, 50. lpp.
- ⁶⁵ RLMVM, inv. nr. 22960.
- ⁶⁶ *J. Rainis*. Kop. r., IX, 168. lpp.
- ⁶⁷ RLMVM, inv. nr. 22960.
- ⁶⁸ *J. Rainis*. Kop. r., IX, 219.—220. lpp.
- ⁶⁹ Turpat, 256. lpp.
- ⁷⁰ Turpat, 257. lpp.
- ⁷¹ Turpat, 259. lpp.
- ⁷² Turpat, 286. lpp.

- 75 RLMVM, inv. nr. 23001.
- 74 *J. Rainis*. Kop. r., XI, Rīgā, 1951, 281. lpp.
- 75 Turpat, 305. lpp.
- 76 RLMVM, inv. nr. 23176.
- 77 *J. Rainis*. Kop. r., VIII, 517. lpp.
- 78 Turpat, 341. lpp.
- 79 *J. Rudzītis*. *J. Rainis* «Pūt, vējiņi!» kā tautas dziesmu luga. — Latvijas PSR ZA Valodas un literatūras institūta raksti, IX. Rīgā, 1958.
- 80 Lit. mant., II, 36. lpp.
- 81 Turpat, 29. lpp.
- 82 Turpat, 15. lpp.
- 83 Turpat, 21. lpp.
- 84 *J. Rainis*. Kop. r., X, Rīgā, 1951, 302. lpp.
- 85 RLMVM, inv. nr. 22754.
- 86 Turpat, inv. nr. 22735.
- 87 *J. Rainis*. Kop. r., X, 465. lpp.
- 88 Turpat, 476. lpp.
- 89 RLMVM, inv. nr. 22755.
- 90 *J. Rainis*. Kop. r., X, 509. lpp.
- 91 RLMVM, inv. nr. 22755.
- 92 *J. Rainis*. Kop. r., X, 505. lpp.
- 93 Turpat, 510. lpp.
- 94 *J. Rainis*. Kop. r., VII, 330. lpp.
- 95 Turpat, 328. lpp.
- 96 Turpat, 329. lpp.
- 97 Turpat, 330. lpp.
- 98 RLMVM, inv. nr. 59035.
- 99 *J. Rainis*. Kop. r., I, Rīgā, 1947, 115. lpp.
- 100 RLMVM, inv. nr. 23066.
- 101 Turpat, inv. nr. 59035.
- 102 Turpat, inv. nr. 23273.
- 103 *J. Rainis*. Kop. r., IX, 51.—52. lpp.
- 104 Turpat, 150.—151. lpp.
- 105 *V. Sekspīrs*. Hamlets. Rīgā, 1958, 150.—151. lpp.
- 106 Turpat, 122. lpp.
- 107 Turpat, 136. lpp.
- 108 RLMVM, inv. nr. 23090.
- 109 *Rainis*. Iz lielo cilvēku māju dzīves. — «Auseklis», 1907, 2, 98. lpp.
- 110 RLMVM, inv. nr. 59035.
- 111 *J. Rainis*. Kop. r., IX, 118. lpp.
- 112 Turpat, 121. lpp.
- 113 Turpat, VIII, 80. lpp.
- 114 Turpat, 81. lpp.
- 115 Lit. mant., II, 280. lpp.

- 116 J. Rainis. Kop. r., VIII, 298. lpp.
 117 Turpat, 291.—292. lpp.
 118 Turpat, 290.—291. lpp.
 119 Turpat, VII, 259. lpp.
 120 Turpat, 262. lpp.
 121 Turpat, 296. lpp.
 122 Turpat, 331. lpp.
 123 Turpat, 333. lpp.

III nodaļa

- 1 A. Upīts. Reālisms literatūrā. Rīgā, 1951, 281. lpp.
 2 Turpat, 285. lpp.
 3 Turpat, 286. lpp.
 4 Latvijas Strādnieku teātris. [Rīgā, 1932].
 5 Rakstu krājumā Tautas rakstnieka Andreja Upīša 75 gadi (turpmāk — R. kr.). Rīgā, 1952, 260. lpp.
 6 K. Krauliņš. Andrejs Upīts. Dzīve un darbs (turpmāk — K. Krauliņš. Andrejs Upīts). Rīgā, 1963, 327. lpp.
 7 R. kr., 292. lpp.
 8 A. Upīts. Kopoti raksti (turpmāk — A. Upīts. Kop. r.), XIV. Rīgā, 1951, 262. lpp.
 9 Turpat, 264. lpp.
 10 Turpat, 264.—265. lpp.
 11 Turpat, 284. lpp.
 12 Turpat.
 13 Turpat, 287. lpp.
 14 Turpat, 291. lpp.
 15 Turpat, 302. lpp.
 16 Turpat, 309. lpp.
 17 Turpat, 315. lpp.
 18 Turpat, 317.—318. lpp.
 19 Turpat, 320. lpp.
 20 Turpat, 321. lpp.
 21 Turpat, 326. lpp.
 22 Turpat, 382. lpp.
 23 Turpat, 399. lpp.
 24 Turpat, 379. lpp.
 25 Turpat, 365. lpp.
 26 Turpat, 352.—353. lpp.
 27 A. Upīts. Kop. r., XIV, 415. lpp.
 28 Turpat, 416. lpp.
 29 K. Krauliņš. Andrejs Upīts, 408.—409. lpp.
 30 A. Upīts. Reālisms literatūrā, 287. lpp.

- 31 Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs (turpmāk — RLMVM), inv. nr. 57063.
- 32 *K. Krauliņš*. Andrejs Upīts, 413. lpp.
- 33 *A. Upīts*. Kop. r., XIX. Rīgā, 1952, 424. lpp.
- 34 Turpat, 430. lpp.
- 35 Turpat, 434. lpp.
- 36 Turpat, 435.—436. lpp.
- 37 Turpat, 436. lpp.
- 38 Turpat, 444. lpp.
- 39 Turpat, 462. lpp.
- 40 Turpat, 467.—468. lpp.
- 41 Turpat, 476. lpp.
- 42 Turpat, 477.—478. lpp.
- 43 Turpat, 478. lpp.
- 44 Turpat, 483.—484. lpp.
- 45 Turpat, 494.—495. lpp.
- 46 Turpat, 497. lpp.
- 47 Turpat.
- 48 Turpat, 502. lpp.
- 49 Turpat, 504. lpp.
- 50 Turpat, 505. lpp.
- 51 Turpat, 514. lpp.
- 52 *A. Upīts*. Zanna d'Ark. Rīgā, 1930, 109. lpp.
- 53 Turpat.
- 54 *A. Upīts*. Reālisms literatūrā, 281. lpp.
- 55 *K. Kundziņš*. Tautas rakstnieka Andreja Upīša «Zanna d'Arka» salīdzinājumā ar darbiem cittautu literatūrā. — «Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Vēstis», 1947, 5, 29. lpp.
- 56 *A. Upīts*. Novitātes Rīgas teātros. — «Domas», 1925, 5.
- 57 *A. Upīts*. Zanna 'Ark, 113.—114. lpp.
- 58 *K. Markss, F. Engelss*. Vēstulu izlase. Rīgā, 1952, 107. lpp.
- 59 *V. I. Leņins*. Raksti, XXIX. Rīgā, 1951, 431. lpp.
- 60 Publicēts R. kr., 266.—310. lpp.
- 61 *A. Upīts*. Latviešu drāmas jaunākās gaitas. Referāts rakstnieku dienā. — «Domas», 1929, 8.
- 62 *A. Upīts*. Reālisms literatūrā, 197. lpp.
- 63 Turpat, 205. lpp.
- 64 Turpat, 214. lpp.
- 65 Turpat.
- 66 *A. Upīts*. Kop. r., XIV, 248.—249. lpp.
- 67 Turpat, 330. lpp.
- 68 Turpat, 332. lpp.
- 69 Turpat, 329., 332., 333. lpp.
- 70 Turpat, 341.—342. lpp.
- 71 *A. Upīts*. Zanna d'Ark, 112. lpp.

LITERATURA

- Leņins V. I.* Raksti, 29. sēj. Rīgā, 1951.
Leņins V. I. Raksti, 38. sēj. Rīgā, 1961.
 Leņins par kultūru un mākslu. Rīgā, 1957.
Markss K., Engelss F. Vēstulu izlase. Rīgā, 1952.
Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1957.
Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 1. М., 1954.
- Aristotelis.* Poētika. Rīgā, 1959.
Aspazija. Sofokla laikmets un darbi. — «Latvju Grāmata», 1922, 1.
Bebre R. Aspazijas loņa Raiņa talanta rosināšana. — «Kaņogs», 1971, 6.
Bērsons I. Ielūkosimies dziļāk pagātnes literāro vērtību pūrā. — «Kaņogs», 1967, 10.
Birkerts A. Rainis kā domātājs. Rīgā, 1925.
Birkerts A. Rainis kā mākslinieks. Rīgā, 1925.
Birkerts A. J. Raiņa dzīve. Rīgā, 1937.
Damburs E. Dzejnieces dramaturģiju pārlūkojot. — «Kaņogs», 1968, 3.
 Drāmas teorija un tehnika. Rakstu kopojums. Rīgā, 1961.
Eihvalds V. Raiņa līdzgaitnieces simtgade. — «Literatūra un Māksla», 1968, 11.
Gaile M. Andreja Upīša vēsturiskās traģēdijas. — Grām.: Tautas rakstnieka Andreja Upīša 75 gadi. Rīgā, 1952.
Gorkijs M. Par literatūru. Rīgā, 1958.

- Grigulis A. Tautas rakstnieks Andrejs Upīts un viņa daiļrade. Rīgā, 1952.
- Hausmanis V. Rainis un teātris. Rīgā, 1965.
- Hausmanis V. Tautas dzejnieks Rainis. Rīgā, 1968.
- Hausmanis V. Raiņa daiļrades process. Rīgā, 1971.
- Jansons-Brauns J. Literatūra un laikmets. Rīgā, 1972.
- Kalniņš J. Raiņa dramaturģijas konfliktu savdabība. — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis. Rīgā, 1965.
- Knorinš V. Literatūrkritiski raksti. Izlase. Rīgā, 1960.
- Krauliņš K. Andrejs Upīts. Dzīve un darbs. Rīgā, 1963.
- Krauliņš K. J. Raiņa dzīve un darbība (1865—1903). Rīgā, 1953.
- Krauliņš K. Dialektika Raiņa lirikā. — «Karogs», 1947, 7—8.
- Kundziņš K. Par Raiņa lugu māksliniecisko veidojumu. — Grām.: J. Raiņa daiļrade. Rīgā, 1954.
- Kundziņš K. Tautas rakstnieka Andreja Upīša Žanna d'Arka salīdzinājumā ar darbiem cittautu literatūrā. — «Latvijas PSR ZA Vēstis», 1947, 5.
- Latviešu literatūras vēsture, III—V. Rīgā, 1956.
- Pelše R. Kurp trauc Aspazijas varones? Rīgā, 1912.
- Rainis. Literārais mantojums. I, II. Rīgā, 1957, 1961.
- J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja fondu materiāli.
- Rimša S. Par personības attīstības dialektiku J. Raiņa darbos. — P. Stučkas LVU Zinātniskie raksti, 116. sējums. Rīgā, 1969.
- Rudzītis J. Latviešu folklorā Raiņa daiļradē. Disertācija filoloģijas zinātņu kandidāta grāda iegūšanai. Rokraksts. Rīgā, 1958.
- Samsons V. Par J. Raiņa pasaules uzskatu. — «Karogs», 1955, 1.
- Samsons V. Rainis — revolucionārs domātājs. — «Latvijas PSR ZA Vēstis», 1965, 10.
- Sokols E. Rainis. Rīgā, 1962.
- Sokols E. Rainis un pirmā Krievijas revolūcija. Rīgā, 1955. Tautas dzejnieks Rainis. Rakstu krājums 100 gadu atcerei. Rīgā, 1965.
- J. Raiņa daiļrade. Rakstu krājums. Rīgā, 1954.
- Tautas rakstnieks Andrejs Upīts. Rakstu krājums. Rīgā, 1947.
- Tautas rakstnieka Andreja Upīša 75 gadi. Rīgā, 1952.
- Upīts A. J. Rainis un viņa dzeja. Rīgā, 1912.
- Upīts A. Reālisms literatūrā. Rīgā, 1951.
- Upīts A. Kopoti raksti, XVII. Rīgā, 1951.
- Upīts A. Latviešu drāmas jaunākās gaitas. Referāts rakstnieku dienā. — «Domas», 1929, 8.
- Upīts A. Latviešu drāmas ceļi. Referāts rakstnieku dienā. — «Ilustrēts žurnāls», 1928, 8.
- Upīts A. Strādnieciska luga. Skice. — Grām.: Latvijas Strādnieku teātris. [Rīgā, 1932].

- Upīts J.* Andrejs Upīts kā literatūras kritiķis līdz 1917. gadam. Rīgā, 1956.
- Viese S.* Arhīvu materiāli stāsta par Aspazijas daiļrades rīta cēlienu. — «Karogs», 1964, 1.
- Viese S.* Aspazijas un Raiņa sarakstīšanās. — Grām.: Varavīksne. Rīgā, 1968.
- Viese S.* Vēstules no Ķīrihes. — «Karogs», 1968, 3.
- Viese S.* Aspazija. Dzīve un daiļrade. Disertācija filoloģijas zinātņu kandidāta grāda iegūšanai. Rokraksts. Rīgā, 1968.
- Vilsons A.* Latviešu literatūras klasiķis Rūdolfis Blaumanis. Rīgā, 1956.
- Абуи А.* Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. М., 1964.
- Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
- Аникст А.* Творчество Шекспира. М., 1963.
- Артамонов С.* Трагическая тема в литературе. — В кн.: Эстетика и современность. М., 1965.
- Артамонов С.* На всякого мудреца... — «Литература и жизнь», 1962, 20 мая.
- Белинский В.* Полное собрание сочинений в тридцати томах, III. М., 1953.
- Божарше П.* Избранные произведения. М., 1954.
- Борев Ю.* Введение в эстетику. М., [1965].
- Борев Ю.* О трагическом. М., 1961.
- Борев Ю.* Основные эстетические категории. М., 1960.
- Варналис К.* Эстетика — критика. М., 1961.
- Владимиров С.* Действие в драме. Л., 1972.
- Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1960.
- Горбунова Е.* Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963.
- Дауге П. Я.* Райнис. Певец борьбы, солнца и любви. М., 1920.
- Качановский В.* О трагическом катарсисе. — Материалы к IX конференции молодых ученых. Общественные науки. Минск, 1964.
- Киселев И.* Конфликт и характеры. М., 1957.
- Куринян М.* Драма. — В кн.: Теория литературы. М., 1964.
- Лессинг Г.* Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936.
- Лоусон Дж.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
- Луначарский А.* Статьи о театре и драматургии. М.—Л., 1938.
- Островский Н.* Речи, статьи, письма. М., 1946.
- Сахновский-Панкеев В.* Драма. [Л.], 1969.
- Смоляников И.* Трагическое. — В кн.: Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956.
- Стратилатова В.* Хор в античной трагедии. — «Театр», 1969, 2.

Ушацкая И. К вопросу о специфике трагического в современном советском искусстве. — В кн.: Петрозаводский университет им. О. В. Куусинена. Конференция по итогам научной работы кафедр общественных наук за 1964 год. Сокращенные тексты докладов. Петрозаводск, 1965.

Фролов В. Жанры советской драматургии. М., 1957.

Чернышевский Н. Избранные философские сочинения. М., 1950.

Anderson M. The Essence of Tragedy. N. Y., 1946.

Clark B. European Theories of the Drama. N. Y., 1947.

Corrigan R. Tragedy. San Francisco, [1965].

Daunicht R. Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin, 1962.

Freytag G. Die Technik des Dramas. Leipzig, 1876.

Fritz K. Antike und moderne Tragödie. Berlin, 1962.

Frye P. Romance and Tragedy. Lincoln, [1964].

Mc-Collom W. Tragedy. N. Y., 1957.

Leaska M. The Voice of Tragedy. N. Y., [1963].

Muller H. The Spirit of Tragedy. N. Y., 1956.

Olson E. Tragedy and the Theory of Drama. Detroit, 1964.

Pakalniškis R. Poezija, asmenybė, laikas. Vilnius, 1969.

Raphael D. The Paradox of Tragedy. London, [1960].

Schiller F. Die Braut von Messina. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. — In: Schillers sämtliche Werke, 16. Stuttgart und Berlin, [b. g.].

Schiller F. Über die tragische Kunst. — In: Schillers sämtliche Werke, 11. Stuttgart und Berlin, [b. g.].

Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1956.

Werner R. Die Schicksalstragödie und das Theater der Romantik. München, 1964.

PERSONU RADĪTAIS

Abušs A. 227
 Aitmatovs C. 24, 218
 Akuraters J. 66, 68, 70, 76, 214, 219
 Alunāns Ā. 30, 31
 Alunāns J. 30
 Amtmanis-Briedītis A. 157
 Andersons M. 8, 198, 217, 228
 Andrejevs L. 62
 Aniksts A. 227
 Anuijs Z. 7, 198, 199, 200
 Aristotelis 15, 16, 17, 19, 215, 217,
 225
 Artamonovs S. 22, 23, 218, 227
 Asars J. 61, 219
 Aspazija 45—61, 63, 123, 212, 213,
 218, 219, 225, 227
 Bairons Dž. 21, 89, 162.
 Bebre R. 225
 Beļinskis V. 21, 218, 227
 Bērsons I. 225
 Bijs-Belocerkovskis V. 203
 Bīnemanis F. 104, 105
 Birkerts A. 116, 225
 Blaumanis R. 37, 40, 42—45, 63,
 214, 218, 225, 226
 Bloks A. 62
 Bomaršē P. 20, 218, 227
 Borevs J. 6, 22, 217, 227
 Brauns J. 217
 Brigadere A. 70—73, 76, 219

Cammerers A. 117, 221
 Čehovs A. 23, 62, 84
 Cerniševskis N. 18, 217, 228
 Damburs E. 225
 Dauge J. 117, 221
 Dauge P. 227
 Daunihts R. 228
 Dermanis V. 34
 Didro D. 20
 Dostojevskis F. 23, 36, 123
 Džovaņoli R. 187, 195
 Egle K. 68, 219
 Eihvalds V. 225
 Eiripīds 27, 148
 Elsbergs J. 217
 Engelss F. 12, 25, 202, 217, 218,
 225
 Ertnerē F. 137
 Eshils 27, 84, 91, 93, 100, 147, 148
 Fallijs 64, 65
 Feihtvangers L. 114, 198
 Felkerzāms G. 105
 Flobērs G. 204
 Freinbergs K. 76
 Freitagš G. 37, 42, 43, 44, 228
 Frics K. 228
 Frijs P. 228
 Frolovs V. 6, 217, 228

- Gaile M. 168, 202, 225
 Gälens I. 105
 Gasners Dž. 9, 217
 Gête V. 21, 64, 84, 89, 90, 93, 118, 154
 Gladkovs F. 203
 Gorbunova J. 227
 Gorkijs M. 13, 21, 27, 62, 218, 225
 Grigulis A. 226
 Gulbis A. 65—66, 76, 104
- Halbe M. 118**
 Hāns T. 117
 Hausmanis V. 101, 220, 226
 Hebels-K. 100
 Hēgelis F. 17, 18, 19, 23, 25
 Henns T. 217
 Hikmets N. 114, 221
- Ibsens H. 84, 89, 162, 164
 Ivanovs Vs. 203
- Jansons-Brauns J. 226
 Jastrebovs N. 10
 Jaunušans A. 137
 Jurjins J. 26
- Kačanovskis V. 227**
 Kalidasa 118
 Kalniņš J. 45, 101, 218, 226
 Kamenskis V. 26
 Kaudzites, brāļi 30
 Kisejevs I. 227
 Klarks B. 217, 228
 Klints Anta 44
 Knoriņš V. 101, 226
 Kokto Z. 7
 Korigens R. 228
 Korneičuks A. 27
 Kornejs P. 91
 Kratčs Dž. 7, 9, 217
- Krauliņš K. 163, 168, 169, 185, 188, 196, 223, 224, 226
 Kundziņš K. (dz. 1850.) 31
 Kundziņš K. 101, 168, 198, 224, 226
 Kurginjana M. 227
 Ķeniņš A. 64, 76
- Lācis A. 135
 Lasals F. 25
 Lautenbahs-Jūsmiņš J. 64—65, 214
 Liska M. 228
 Lesings G. 19, 20, 218, 227
 Ligoṭņu Jēkabs 76
 Losevs A. 217
 Lousons Dž. 227
 Lunačarskis A. 26, 218, 227.
- Ļeņins V. I. 113, 202, 224, 225
- Maijers H. 217**
 Makkolloms V. 7, 8, 217, 228
 Mallers H. 7, 217, 228
 Manns T. 114
 Marcinkevičs J. 21, 80, 81, 82, 219, 220
 Markss K. 12, 13, 25, 202, 217, 218, 225
 Masejevs I. 217
 Merķelis G. 66, 102, 109
 Meterlinks M. 62
 Millers A. 9, 10
 Mirbahs O. 105
 Mopasans G. 118
- Nessens Dž. 9
 Niedra A. 34—36
- Olsons E. 227**
 O'Nils J. 7
 Ostrovskis N. 26, 218, 227

Pakalniškis R. 219, 228
Pēkšena M. 31
Pelše R. 187, 226
Perikls 56
Plaudis J. 76
Pogodins N. 21
Pumpurs A. 102, 103, 109
Puriņu Klāvs 33, 218
Puškins A. 21, 84, 89

Rafaels D. 228
Radziņa E. 135
Rainis J. 11, 18, 21, 29, 33, 34, 35,
40, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 55, 56,
58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 70,
74, 76, 78, 82, 83, 84—162, 163,
164, 167, 186, 187, 197, 212, 213,
214, 215, 216, 218, 219, 220, 221,
222, 223, 224, 225, 226
Rasins Z. 91, 152
Rimša S. 226
Rolāns R. 203
Rudzītis J. 101, 105, 136, 222, 226

Sahnovskis-Pankejevs V. 63, 219,
227
Samsons V. 226
Sautijs R. 199
Santajana G. 217
Sartrs Z. P. 7
Saulietis A. 74—76, 219
Serafimovičs A. 203
Smilģis E. 51
Smolaņikovs I. 217, 227
Sofokls 27, 47, 57, 58, 84, 91, 147,
225
Sokols E. 101, 226
Štepermaņu Krustiņš 31—33, 120,
214
Stolovičs L. 217
Stratilatova V. 227
Surkovs J. 219

Sekspīrs V. 18, 20, 21, 23, 27, 45
67, 82, 84, 88, 89, 91, 92, 96, 97,
100, 149, 150, 151, 152, 155, 164,
199, 203, 216, 222
Sellijs P. 102
Šestakovs V. 217
Sillers F. 16, 21, 45, 91, 92, 93, 94,
96, 152, 198, 220, 228
Smits P. 105, 220
Sovs B. 198, 199, 200, 201
Staigers E. 228

Tolstojs L. 23, 123, 203.
Tomsons R. 31
Teikmanis V. 116
Tetere M. 137
Tollers E. 203
Treņovs K. 203
Tvens M. 199

Upits A. 21, 29, 45, 65, 68, 70, 73,
74, 76, 78, 83, 99, 101, 104, 163—
212, 213, 214, 215, 216, 219, 220,
223, 224, 226, 227
Ušacka I. 227

Varnalis K. 10, 16, 217, 227
Vecis M. 218
Verharns E. 203
Verners V. 135, 228
Viese S. 49, 227
Vilsons A. 227
Višņevskis V. 27
Vladimirovs S. 227
Volffelds M. 116, 117, 221
Volkenšteins V. 14, 217, 227

Zeiboltu Jēkabs 34
Zeiferts T. 76
Ziverts M. 76, 77, 80, 81, 82, 219

Zirodu Z. 7

LUGU RADĪTAIS

- ✓Akuraters J.
 «Kaupo» 66—68, 219
 «Viesturs» 66, 68—70, 214
 Alunāns A.
 «Pašu audzināts» 30
 Andersons M.
 «Zanna no Lotringas» 198
 Andrejevs L.
 «Anatēma» 62
 «Cilvēka dzīve» 62
 «Jūra» 62
 Anuijs Z.
 «Antigone» 7
 «Cirulītis» 198, 200
 «Medeja» 7
 Aspazija
 «Aspazija» 56—61
 «Ragana» 46, 47, 48, 49, 213, 218
 «Sidraba šķidrants» 45, 46, 47, 51—56, 57, 58, 60, 61, 213, 219
 «Vaidelote» 45, 46, 47, 48, 49, 50—51, 57, 60, 61, 212, 219
 «Zeltīte» 118
 Blaumanis R.
 «Indrāni» 37
 «Ļaunais gars» 37
 «Pazudušais dēls» 37—45, 214
 «Uguni» 37
 «Zagli» 37
 Bloks A.
 «Roze un krusts» 62
 Brigadere A.
 «Karaliene Jāna» 73
 «Lolitas brīnumputns» 73
 «Maija un Paija» 73
 «Pastari» 71—73, 219
 «Spridītis» 73
 Eiripīds
 «Medeja» 148
 Eshils
 «Agamemnon» 93, 148
 «Saisītais Prometejs» 93
 Fallijs
 «Herakless» 64
 Gēte V.
 «Fausts» 64, 155
 Gorkijs M.
 «Dibenā» 62
 «Barbari» 62
 «Jegors Buličovs un citi» 13
 «Pēdējie» 62

«Vasarnieki» 62
Gulbis A.
«Avantūriste» 65, 66
«Kaspars un Biruta» 65, 66
Halbe M.
«Jaunība» 118
Hāns T.
«Turaidas roze» 117
Hauptmanis G.
«Nogrimušais zvans» 36
Hikmets N.
«Jāzeps Skaistais» 114
Ibsens H.
«Brands» 89
«Būvmeistars Solness» 89
«Džons Gabriels Borkmanis» 89
Kokto Z.
«Elles mašīna» 7
Korneičuks A.
«Eskadras bojā eja» 27, 28
Kundziņš K.
«Vecais Klāva tēvs» 31
Lasals F.
«Francis fon Sikingens» 25
Lautenbahs-Jūsmiņš J.
«Indulis un Ārija» 64, 65
«Mārgers» 64, 65
«Vidvuds» 64
«Zilākalna līgava jeb Naidīgie
dvīņi» 64
Marcinkevičs J.
«Mindaugs» 80—82, 220
«Katedrāle» 80
Niedra A.
«Zeme» 34, 35, 36
O'Nils J.
«Sēru drānas piestāv Elektraī» 7

Pēksena M.
«Gertrūde» 31
Puriņu Klāvs
«Nauda» 33, 218
«Zviedrs» 33
Rainis
«Augstrozes meitiņa» 101
«Daugava» 85
«Durbes darbs» 101
«Ilia Muromietis» 85, 102, 111—
113, 140—143, 145, 147, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 186, 188
«Imants» 85, 101, 109, 136, 137,
138
«Indulis un Ārija» 63, 70, 82, 85,
88, 101, 104—109, 120, 122, 124,
126, 127, 137, 145, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 186, 188
«Jāzeps un viņa brāļi» 63, 85,
88, 114, 115, 127—131, 134, 137,
149—151, 154, 155, 156, 158, 159,
188, 221
«Girts Vilks» 100
«Kajs Grakhs» 85
«Krauklītis» 85, 118, 136
«Kurbads» 85, 103, 109, 110
«Namītis» 101
«Marts un Mirta» 146
«Meženieši» 101
«Mila stiprāka par nāvi» 85,
115—117, 132—135, 154
«Mūžiņa» 137, 138, 140
«Pusideālists» 85, 88
«Pūt, vējiņi!» 40, 88, 118—119,
135—137, 154, 221, 222
«Rīgas ragana» 85
«Spēlēju, dancoju» 85, 86, 98,
136
«Steņka Razins» 85, 113
«Uguns un nakts» 63, 85, 88, 98,
101, 102—104, 109, 119, 120, 122,
125, 126, 134, 140, 142, 143, 145,
147, 154, 160, 161, 186, 188, 213,
220

- «Viesturs» 101
 «Zelta zirgs» 85, 86, 88, 136
 «Zemgales gals» 101
 «Zīles vēsts» 101
- Sartrs Z. P.**
 «Mušas» 7
- Saulietis A.**
 «Kēniņš Zauls» 74—76, 219
- Stepermaņu Krustiņš**
 «Altranstetas asins zieds» 32, 33
 «Ūdens meita» 32
 «Zemgalieši» 31—32, 33, 120, 214
- Sekspīrs V.**
 «Romeo un Džuljeta» 23
 «Hamlets» 149—151, 222
 «Henrijs IV» 199
 «Otello» 20
- Sillers F.**
 «Laupītāji» 93
 «Marija Stjuarte» 45
- «Mesinas līgava» 92, 93, 94, 220
 «Orleānas jaunava» 198, 200
- Sovs B.**
 «Svētā Zanna» 198, 199, 200
- Tomsons R.**
 «Mika nāk mājās» 31
- Upīts A.**
 «Mirabo» 167, 168—178, 179, 180, 197, 201, 205, 206, 207, 210, 214
 «Spartaks» 167, 172, 184—196, 197, 201, 210, 211, 212, 214
 «Zanna d'Arka» 167, 172, 178—184, 188, 197, 198, 200, 201, 208—210, 214, 224
- Višņevskis V.**
 «Optimistiskā traģēdija» 27, 28
- Zeiboltu Jēkabs**
 «Mājas naidis» 34
- Ziverts M.**
 «Vara» 76—81, 219
- Žirodū Z.**
 «Trojas kara nebūs» 7
 «Elektra» 7

LATVIEŠU TRAGĒDIJAS TEORIJA
LATVIEŠU TRAGĒDIJAS TEORIJA
LATVIEŠU TRAGĒDIJAS TEORIJA
SATURS

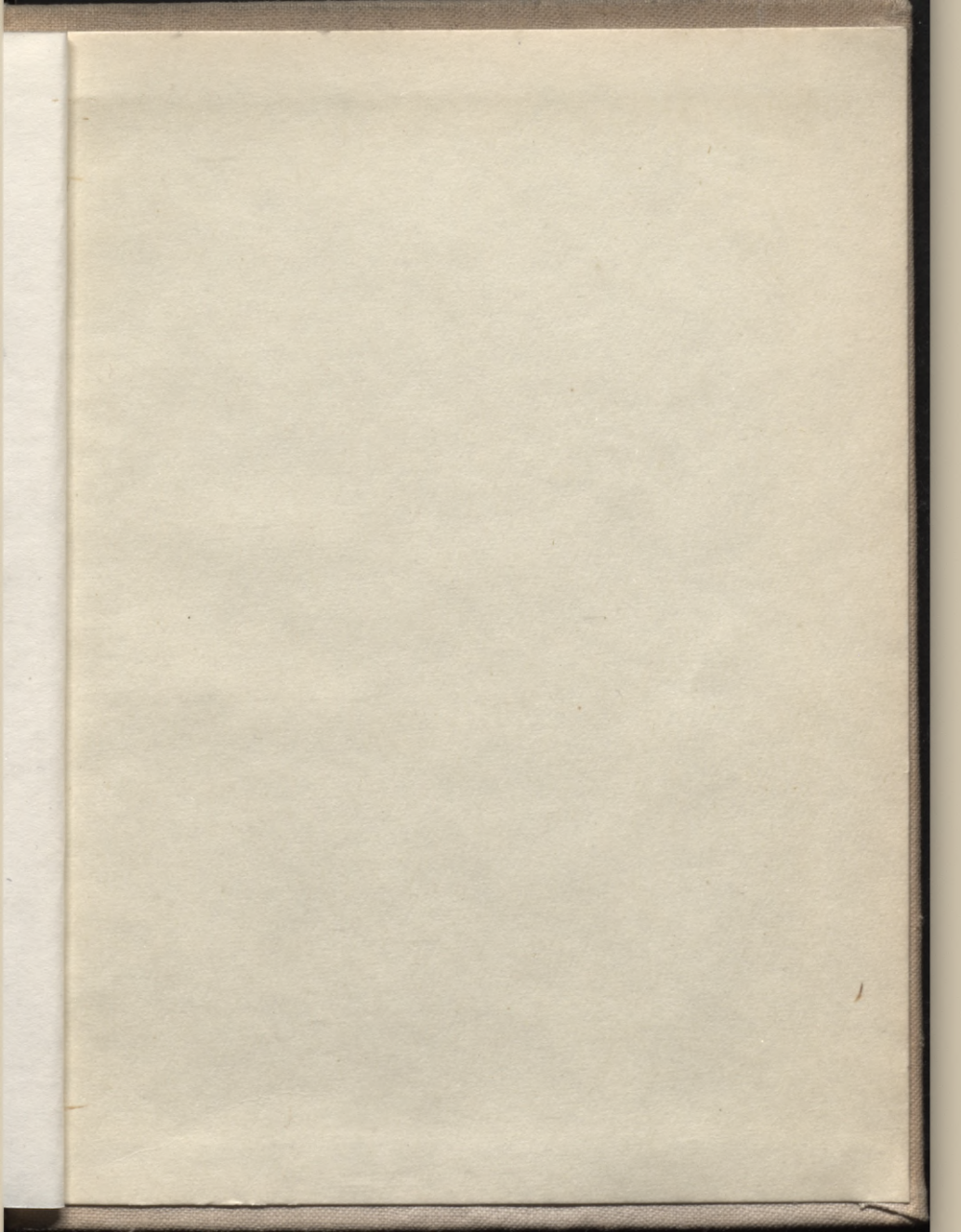
<i>Ievads. DAZI TRAGĒDIJAS TEORIJAS JAUTAJUMI</i>	5
<i>I. TRAGĒDIJAS ZANRA TAPSANA UN VEIDOSANĀS LATVIEŠU LITERATORĀ</i>	30
<i>II. RAIŅA TRAGĒDIJAS</i>	84
Raiņa uzskati par drāmu un meklējumi jaunas drāmas radišanā	87
Galvenā tēma. Sižeti	98
Traģiskā konflikta raksturs	119
Traģiskais varonis	145
<i>III. A. UPĪSA TRAGĒDIJAS</i>	163
A. Upīša traģēdijas teorētiskie pamatprincipi	164
Traģiskā konflikta un varoņa raksturs	167
Vēsturiskuma principa realizācija	197
Masu tēlojums	203
<i>Nobeigums</i>	212
<i>Literatūras norādes, piezīmes</i>	217
<i>Literatūra</i>	225
<i>Personu rādītājs</i>	229
<i>Lugu rādītājs</i>	232

«V
«Z
«Z
«Z
Sart
«M
Saul
«K
Step
«A
«C
«Z
21
Seks
«F
«F
«C
Sille
«L
«M

DZIDRA VĀRDAUNE
TRAGĒDIJAS ŽANRS
LATVIĒŠU LITERATŪRĀ

Vāku zīmējis
E. VĀRDAUNIS
Redaktore
N. KRILOVA
Māksl. redaktors
V. ZIRDZIŅŠ
Tehn. redaktore
E. POČA
Korektore
M. SOĻIMA

Nodota salikšanai 1972. g. 30. decembrī.
Parakslūta iespiešanai 1973. g. 21. septembrī.
Tipogr. pap. Nr. 1, formāts 70×108^{2/32}, 7,38
fiz. iespiedl.: 10,33 uzsk. iespiedl.; 11,40
izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 15394. Maksa
89 kap. Izdevniecība «Zinātne» Rīgā, Tur-
geneva ielā 19. Iespiesta Latvijas PSR Mi-
nistru Padomes Valsts izdevniecību, poli-
grāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu ko-
mitejas «Cīņas» tipogrāfijā Rīgā, Blaumana
ielā 38/40. Pasūt. Nr. 2892.



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306023428

589