



Regioniniai modernizmo aspektai: ekspresionizmo modifikacijos Rainio kūryboje

Z a n e Š I L I Ņ A
Latvijos kultūros akademija

Pagrindinės sąvokos: *groteskas, ekspresionizmas, mirusysis, gyvasis, Rainis, Andrejevas, Kaizeras, Tolleras.*

Pirmasis pasaulinis karas – esminių permainų laikotarpis tiek socialiniu, tiek kultūros aspektu. Latvijai Pirmasis pasaulinis karas ne tik atvėrė galimybę kurti nepriklausomą valstybę, bet ir tapo svarbiu modernaus meno plėtros katalizatoriumi. Rainis (tikrasis vardas Janis Pliekšāns, 1865–1929), vienas iš garsiausių visų laikų latvių poetų ir dramaturgų, savo darbuose nuolat stengėsi atspindėti naujausias meno tendencijas, kartu tobulindamas specifinį individualų meninį braižą, todėl jo kūryboje sutinkama gana savitų modernybės ir tradicijos arba, kitaip sakant, europinio modernizmo ir latviškos specifikos, derinių. Vienas iš ryškiausių pavyzdžių yra pjesė „Groju, šokau“ („Spēlēju, dancoju“), kurioje atsiskleidžia tiek vokiečių ir rusų ekspresionizmo menų giminingos tendencijos, tiek itin savitas jų sulatvinimas.

Svarbu pabrėžti, kad Rainis buvo ne tik literatas – jis aktyviai dalyvavo ir politinėje veikloje, 1897 m. dėl politinių pažiūrų buvo areštuotas ir išsiųstas į Pskovą bei Slobodską (1898–1903). Po tragiškųjų 1905 m. įvykių, vengdamas pakartotinių represijų, jis kartu su žmona poete Aspazija (1865–1943) paliko Latviją ir išvyko į Šveicariją, o į gimtinę sugrįžo tik 1920 m.

Tad Pirmojo pasaulinio karo metus Rainis praleido už Latvijos ribų ir būtent šiuo laikotarpiu kūryboje atsiskleidė esminiai pokyčiai – poetas ne tik ypač pabrėžia meno atsakomybę savo epochai, reiškia būtinybę išsakyti aktualius jausmus ir spręsti svarbiausius epochos iškeltus klausimus, bet ir pasineria į naujos stiliškos ieškojimus, kurie veda ekspresionizmo link. Nors Rainio požiūris į ekspresionistinę meną nebuvo vienareikšmis (dar daugiau – poetas ekspresionizmą neretai smarkiai kritikuoja), jis šios meno krypties pagrindines tendencijas puikiai žinojo, nes pats gana aktyviai domėjosi vokiečių moderniąja literatūra¹ bei rusų dramaturgo ir prozos meistro Leonido Andrejevo (Леонид Андреев, 1871–1919) literatūriniais darbais, kuriems būdingi itin ryškūs ekspresionizmo bruožai – tematika bei kūriniam būdingų poetinių ypatumų, ypač hiperbolizavimo ir grotesko, naudojimas (Ш в е ц о в а

1 Tai liudija Rainio laišakai, dienoraščiai ir 1926 metais sukurtas kelionės ir atsiminimų aprašymas *Kastanjola* (*Kastaņola*), taip pat 30 metais išleistoje knygoje *Rainis J. Gyvenimas ir darbai* įtrauktame Antono Birkerto aprašyme *Rainio gyvenimas* (Birkerts 1937, 5–222) randami įrašai bei Rainio atlikti vokiečių ekspresionistų poezijos vertimai (R a i n i s 1980).

1975; Муратова 1983; Григорьев 1972; Бабичева 1971; Бугров 1968).

Rainio laiškuose, dienoraščiuose ir kūrybinių sumanymų pastabose Andrejevo vardas minimas nuo 1903 iki 1913 m. ir šie dokumentai patvirtina, kad Rainiui Andrejevo kūryba buvo gerai pažįstama, be to, ne tik proza bei dramaturgija, bet ir jo pažiūros meninės estetikos klausimais. Būdamas Latvijoje, o vėliau ir Šveicarijoje poetas nuolat skaitė naujausius Andrejevo darbų leidinius, be to, šio rusų autoriaus kūryba gana dažnai buvo tiesioginis Rainio apmąstymų objektas ir vienas iš dažniausiai naudojamų pavyzdžių, komentuojant įvairias visuomenei ir menui būdingas tendencijas. Gali būti, kad skaitydamas Andrejevo darbus Rainis įgijo tiesioginių ar netiesioginių, daugiau ar mažiau apgalvotų impulsų savo kūrybiniam procesui (Šilina 2005, 37-47).

Apžvelgiant Rainio sąlytį su ekspresionizmu, paminėtinas dar vienas esminis aspektas. Ekspresionizmas labiau negu bet kuri kita meno kryptis susijęs ne tik su naujų kelių ieškojimais mene, bet ir su konkrečiu politiniu bei socialiniu fonu. Net galima kalbėti apie buvusią ypatingą epochos dvasią, kuriai būdingas ryškus pasaulio disharmonijos pojūtis – senasis pasaulis virsta griuvėsiais, bet, nors jo žūtis kartu yra ir vienintelis galimas būdas kurti naujo ir geresnio gyvenimo erdvę, įsigalėjęs socialinių santykių mechanizmas bei kruvinos karo žudynės naikina, žaloja ir žemina tiek žmogaus kūną, tiek dvasią. Pirmojo pasaulinio karo siaubas, žlungančio pasaulio beviltiškumo ir disharmonijos pojūtis, 1905 m. tragiškų įvykių patirtis, nežinios kupinas gyvenimas Šveicarijos emigracijoje, kaltės jausmas prieš karo draskomą tėvynę negalėjo neturėti įtakos jau ir taip sudėtingam bei egzaltuotam Rainio pasaulio suvokimui.

Nors „Grojav, šokau“ planai pradinėje studijoje išbuvo daugiau kaip dešimt metų, pjesės tekstas sukurtas per labai trumpą laikotarpį – maždaug nuo 1915 m. sausio 4 iki vasario 27 d. (Rainis 1983, 587; Hausmanis 1981, 506–511; Hausmanis 1973, 193–211), Rainiui gyvenant Lugano mieste Šveicarijoje. Svarbiausias pjesės siužeto įkvėpimo šaltinis buvo latvių tautosaka bei mitas apie Orfėjų ir Euridikę. Pagrindinis pjesės veikėjas Totas – muzikantas, dainininkas, kuris iš Požemio karalystės išgelbsti savo mylimąją Leldę (reikia pridurti, kad Leldė neretai traktuojama kaip Latvijos simbolis). Leldę, išsiurbęs tris kraujo lašus, nužudė mirusysis Ponas, tačiau Totui tenka nugalėti velnius, kurių buveinė Velnių jauja pjesėje interpretuojama kaip chaoso valstybė. Pjesės filosofinį branduolį sudaro konfliktas tarp gėrio ir blogio, šviesos ir tamsos bei kūrybinės dvasios (meno) lemiamas vaidmuo sprendžiant šį konfliktą.

Rainis ne kartą pabrėžė, kad stiprus – net lemiamas – „Grojav, šokau“ teksto sukūrimo impulsas buvo konkreti politinė situacija – Pirmasis pasaulinis karas ir jo sukelti sukrėtimai. Taigi, nenuostabu, kad pjesėje ypatingą vietą užima gyvybės ir mirties, gyvojo ir mirusiojo santykių sprendimas. Pjesė ne tik savitai iliustruoja istorinę tautos patirtį bei Rainio socialinę-politinę poziciją, bet ir atspindi etinius poeto idealus, išryškina išsvajotą jo ateities viziją, o kartu aiškiai parodo autoriaus nuotakas kuriant pjesę. Svarbu tai, kad gyvybės ir mirties, gyvojo ir mirusiojo santykiai

yra ir viena iš pagrindinių ekspresionistinio meno temų – ji dažnai sutinkama ir literatūroje, ir vaizduojamojo meno darbuose, ir kine. Šios temos populiarumą lemia aktualūs politiniai ir socialiniai XX a. pradžios įvykiai, industrializuotos visuomenės plėtra ir su tuo susijęs žmogaus dvasingumo nykimas.

XX a. nebūties ir mirties triumfas, atrodo, didžiausius išgyvenimus įkūnijo ekspresionistų darbuose. Revoliucijų ir Pirmojo pasaulinio karo metai buvo mirties pergalės žygis, kuris, matyt, žmogų įpratino prie dalykų, su kuriais susitaikyti nevalia – matyti mirtį visur ir visada, ne tik triumfuojančią mūšio lauke, bet nuolat šalia esančią. XX a. pradžioje prie gyvos būtybės fiziologinio žlugimo bei kūniško puvimo siaubo prisišliėjo ir baisa, kurią kelia pasaulio technologinė raida, tiksliau, dvasinė žūtis, žmogui tampant kasdienybės nuvalkiotu daiktu arba nuo visuomenės sąlygų priklausomu mechanizmu.

Nors daugeliu atvejų ekspresionistai laikosi nuomonės, kad siaubinga pasaulio mechanizacija kyla dėl tam tikrų socialinių priežasčių (tokių kaip gamybiniai santykiai, sudarantys kapitalizmo pagrindus), žmogaus tapimas smulkiu varžteliu tik vienai mechaniškai funkcijai atlikti jų interpretacijoje įgyja daug platesnę prasmę. Tad viena iš pačių esmingiausių ekspresionizmo temų yra modernaus žmogaus virsmas daiktu, susiliejimasis su mašina ir pasidavimas jos įtaigiai galybei. Ryškūs šios temos plėtojimo variantai sutinkami Georgo Kaizero (Georg Kaiser, 1878–1945) dramos trilogijoje *Koralas* (*Die Koralle*, 1917), *Dujos* (*Gas*, 1918) ir *Dujos II* (*Gas II*, 1920).

Kaizero pjesės *Dujos* 4 veiksme po dujų fabrike įvykusios katastrofos angare susirinkę darbininkai deklaruoja savo apkaltą žmogaus mechanizuotam pasauliui:

„MERGINA: Aš kalbėjau apie savo brolių! – Aš nežinojau, kad turiu brolių. Žmogus iš ryto išeidavo iš namų ir vakare sugrįždavo – ir miegodavo. Arba jis vakarais išeidavo ir rytais grįždavo – ir miegodavo! – Viena ranka buvo didelė, kita – maža. Didžioji ranka nemiegodavo. Ji visą laiką judėdavo – dieną ir naktį. Ji surijo jį ir augo visų jo jėgų sąskaita. Ši ranka buvo – visas žmogus! <...> Jis nepraleisdavo nė vieno judesio – tolygiai leisdavosi jo svirtis, prie kurios jis stovėjo tarsi negyvas ir dirbo [pabraukta Z. Š.]. Nė karto jis nesuklydo – nė karto nepadarė klaidos skaičiuodamas. Ranka skaičiavo jo galva, o galva tik tai klausė rankos! – Štai kas beliko iš mano brolio!“ (K a i s e r 1923, 105)

Ne tik giminingos nuotaikos, bet ir panašūs raiškos būdai būdingi Andrejevo pjesei *Karalius Badas* (*Царь Голод*, publ. 1908), kuri mechanizuoto pasaulio vaizdavimo išpūdingumo prasme netgi lenkia Kaizero *Dujas*. Kaizerui siaubą kelia žmogaus-varžtelio būtis, o Andrejevo pjesėje mašina ir gyva būtybė susilieja į monstro pavidalo hibridą. Pjesės *Karalius Badas* 2 veiksmo pradžia yra baisus, savo didybe kone hipnotizuojantis mechanizuoto pasaulio atspindys, milžiniškas siaubūnas – fabrikas:

„Pakilus uždangai, prieš akis išnyra juoda ir raudona, gamyklos vidus. Raudona, ugninė – tai kraujo raudonumo šviesos, sklindančios iš žaizdro, įkaitintos geležies lakštai, kuriuos skeldami kibirkštis kūjais daužo juodi žmonių šešėliai. Juodi, beformiai, panašūs į tirštą tamsą – tai siaubingi mašinų, keistų darinių siluetai, su nakti-

niams košmarams būdinga iliuzija. Jie, niūriai bejausmiai, užgulę žmonių krūtines ir spaudžia jas neįtikėtinu sunkumu. Juos palaikantys stulpai – tarsi baisių žvėrių letenos, o juoda, grėsminga jų masė panaši į gyvūnų kūnus, milžiniškus paukščius išskėstais sparnais, į amfibijas, chimeras. Sunkumas, ir ramybė, ir tamsa; ir tarsi iš visur žvelgia plačiai atmerktos, sustingusios aklos akys. Tarsi maži juodi šešėliai apačioje knibžda žmonės. Jų judesiuose nėra energijos, nėra gyvo ir judraus gesto laisvės. Jie taip pat monotoniškai ir mechaniškai kalba bei juda kūjų ir veikiančių mašinų ritmu; o kai kas nors staiga prabyla atskirai, atrodo, kad atskilo juodos mašinos, į nematomą juodą pabaisą panašaus keisto darinio dalelė. Dirbančių kūjų ir mašinų garsai tai stiprėja, tai tyla. Žmonių balsai įsilieja į šį chorą nejučia, skamba unisonu: tai gyvai ir skambiai, tai dusliai, trūkčiojančiai, bukai – beveik mirę“ [pabraukta Z. Š.]. (А н д р е в 1991, 142–143)

Ekspresionizmo estetikai būdingo fabriko vaizdas regimas ir Frico Lango (Fritz Lang, 1890–1976) kino filme *Metropolis* (sukurtas 1925–1926 m., pirmą kartą demonstruotas 1927 m.).

Svarbu tai, kad ekspresionizme žmogaus kūno groteskas reprezentuoja ne tik fiziinę žūtį, bet ir žmogaus vidinę – dvasinę būseną: dvasios išsigimimą, tuštumą, savitą mirties trauką, kartais ir nuopuolį bei degeneraciją. Dvasinę mirtį gali sukelti idealų stoka, nenoras ir negalėjimas priešintis dvasių ir kūną pavergiančiai visuomenei ar bendrai pasaulio tvarkai, vadinasi, dvasinio aktyvumo praradimas, inercija, konformizmas arba pasidavimas iliuzinei komforto vilionei. Žmogaus atliekami mechaniniai veiksmai, jo susiliejimasis su mašina, pasidavimas įtaigiai jos didybei išreiškia tą beviltišką situaciją, kurioje atsiduria kiekvienas atskiras modernybės pasaulyje egzistuojantis individas ir visa žmonija apskritai, be to, dažnai tikėtai autorius suvokia, kad išeities iš šios situacijos nėra – tai gali būti tik utopinė svajonė, kurią mėginti įgyvendinti galbūt jau per vėlu.

Panašios idėjos susijusios su gyvojo bei mirusiojo sąjungos groteskinio vaizdavimo variantais Rainio kūryboje. 1925 m. parašytame pjesės „Grojau, šokau“ įvade Rainis rašo: „Grojau, šokau“ anksčiau vadinosi *Slogutis*; senesnėse pastabose randu paminėtą pavadinimą *Vampyras* <...>“ (R a i n i s 1983, 587). Apie šį Slogučio, arba Vampyro, personažą, kurio pirmapradžių impulsų, matyt, reikėtų ieškoti tautosakoje – pasakose apie gyvą numirėlį bei saktėse (R u d z i t i s 1959, 31–54), poetas 1914 m. gruodžio 12 d. pjesės rankraščio pastabose pažymi, kad tai „numirėlis, kuris siurbia kraują, guli tarsi gyvas, nesuyra (taip vokiečiai palaikė savo gyvybę mūsų žemėje, mūsų kraują siurbdami)“ (R a i n i s 1984, 295). Jau minėtame „Grojau, šokau“ įvade Rainis 1925 m. pabrėžia du šio tyrinėjimo kontekste svarbius aspektus. Pirmas, „Grojau, šokau“ – tai pjesė, parašyta konkrečiais politiniais socialiniais tikslais, antra – „Grojau, šokau“ sintetina tiek tragišką, tiek komišką, o tai yra viena iš groteskui būdingų sąlygų (R a i n i s 1983, 588–589).

Minėtieji aspektai aiškiai atskleidžiami Pono vaizdiniu – susilieja mirtis ir gyvybė, nes Ponas guli karste nesuiręs, gali prisikelti iš numirusių, kad ir vėl kenktų gyvuliams ir žmonėms (R a i n i s 1981, 275). Dar daugiau – Pono išvaizdoje pabrėžiami atributai, kurie vienareikšmiškai susiję su mirtimi ir puvimu. Pavyzdžiui,

prieš eidamas į Velnių jaują, Ponas liepia Velniūkščiui ypač pasipuošti – išsitepti rūbus puvėšiais, antakius pasipuošti dėlėmis, vietoje kaklaraiščio pasirišti gyvatę ir pan.² Šie atbaidantys aksesuarai disonuoja su komišku efektu, kurį kartais sukelia Pono elgesys – jis didžiuojasi savo luominiu pranašumu³, Pono „pelenai puriau dulka, kaulai sausiau tarška, o smarvė aštriau dvokia“ (Ibid., 330) negu žemesnio luomo numirėlių. Jis saugosi, kad galimi vagys nepavogtų jo prabangių įkapių (sidabrinio karsto lanko ir vinių), pasipūteliškai giriasi, kad jis ypač moka kenkti žmonėms⁴, tačiau, būdamas vokietis, bijo pagonišku „būru“ dvasių ir dievybių⁵.

Be dėmesio neliko ir mirusio Pono judesiai – jie sustingę, nelankstūs, negyvi⁶. Kai Ponas ploja rankomis, jos „skamba tarsi pagaliai“ (Ibid., 332), taip sukeliama grėsminga nuotaika. Tačiau kartu jam priskiriamos ir gyvo organizmo funkcijos bei su jomis susiję biologiniai bruožai, kurie kartais įgyja komišką atspalvį. Pavyzdžiui, Ponas, siurbdamas kraują, privalo tai daryti atsargiai dėl silpno skrandžio ir svaigstančios galvos.⁷

Pono personažas susijęs su dar keletu būdingų epizodų. Gulint karste, jam iškrinta kojos slankstelis, tačiau Velniūkštis vėliau jį įdeda į vietą; Totas replėmis suspaudžia Pono ranką į šipulius, tačiau Velniūkštis išbarstytus kaulus Ponui paliepus suberia į rankovę ir taip juos sutvarko; velniai Ponui ištraukia gyslą, kad pakeistų reikiamą Toto kanklių stygą, tačiau vėliau gysla pakeičiama karsto lanku, ir pan.

Taigi, „Gročiau, šokau“ Ponas yra groteskinis personažas. Jis vienija ir siaubą, ir humorą, yra panašus į suluošintą lėlę, kuri gali ir subyrėti į dalis, ir būti vėl mechaniškai surinkta. Be to, svarbu tai, kad Pono vaizdiniu Rainis pabrėžia ne tik aukštą vampyro socialinį statusą ir makabriškas funkcijas, bet ir jo priklausomybę praeičiai. Ponas yra „didelis ir storas, ilgu, puošniu švarku, juodo aksomo, baltomis kojineėmis iki kelių, dėvi baltą peruką, kaip įprasta XVIII amžiuje, jo galvą tarsi karūna juosia lankas su dvylika dantų“ (Ibid., 324).

2 „Ūsās ieberz raganvėmas!
Svārkiem uzber bījas pīšļus!
Pagrāb tur tos senču trūdus!
<...>

Uzacīs liec dēles!
Mēles sliēkas mutē sadzen!
Kaklautiņā apliec čūsku!“ (R a i n i s 1981, 334)

3 „Man, lūk, acīs ķirmju galvas,
Tās tik skaisti, melni dzirkst!
Nu, bet es jau esmu kungs!“ (Ibid., 335)

4 „Jā, es velns! Vēl vairāk esmu!
Kā es rauju, tīrdū, zīžu <...>“ (Ibid., 327)

5 „Nē jel, ģupi nepiemini!
Lādi: belcebulš vai sātans, -
Jupis pagāns, tā man bail!“ (Ibid., 328)

6 „Neliec ceļus, neliec rokas!
Stāvu gaisā saslienās!“ (Ibid., 324)

7 „Es būt’ vēl to meitu sūcis,
Vājš man vēders, vairāk nenes,
Pilnā māgā grūta guļa:
Galva reiba triju lāsu
Tā kā triju mucu vīna“ (Ibid., 328)

Pono groteskinės atnaujinimo procedūros kaulų namuose ir Velnių jaujoje savitai reprezentuoja negailestingą realybę – tautos priklausomybę nuo hipnotizuojančios šešėlių galios, kuri skatina periodinį šių šešėlių atgimimą gyvųjų pasaulyje. Rainis ir pasitelkdamas Pono vaizdinį, ir bendrai visa pjesė stengiasi tautą išlaisvinti iš šios pavojingos įtaigos.

Čia dar kartą pravartu pabrėžti, kad, skirtingai nei ekspresionistai, kurių pjesėse vienareikšmiškai dominuoja tragiškas patosas ir siaubo groteskas, kuriame mirtis nugalė gyvybę, Rainis savo kūrinyje „Grojau, šokau“ gana plačiai naudoja komizmo teikiamas galimybes ir plėtoja idėją apie išlaisvinančią kūrybinę juoko galią. Tai liudija ir 1911 m. rugpjūčio 18 d. įrašas Rainio dienoraštyje: „Galima juoktis iš rimtų dalykų. Tai ne žemina, o aukština. Rimti ir sunkūs dalykai tampa lengvi ir pakylėti. Juokas parodo, kad išjuokiamasis yra suimtas į rankas ir dvasiškai suvoktas. Juokas yra dvasios pergalės prieš materiją ženklas. Juokas yra nugalėtojas.“ (R a i n i s 1986, 376) Taigi poetui buvo labai svarbu ne tik rašyti apie praeityje patirtas negandas, bet ir nurodyti būtinybę nugalėti praeities šešėlius – tačiau ne tik juos atiduoti užmarščiai ar lengvabūdiškai neįvertinti jų įtakos, bet dvasingai suvokiant ar pasitelkiant juoką „suimti į rankas“.

Pjesės 2 veiksmo pabaigoje Pono pranašumas degraduojamas, nes, norėdamas greičiau patekti gauti laukiamų pramogų – velnių puotos muzikos ir šokių, jis kartu su Velniūkščiu pasisodina Totą ant pečių ir liedamas prakaitą tempia jį į Velnių jaują. Įdomu tai, kad iš pradžių Rainis šiame epizode buvo sumanęs pabrėžti dar vieną sarkastinį niuansą, tai liudija 1915 m. sausio 29 d. datuojamos rankraščio pastabos: „Ponas: aš tave atnešiau iki karsto, tu naujas numirėlis, neveiklus. Aš gi gera dariau (vokiečių kultūra ir kapitalizmas juk irgi davė gero).“ (R a i n i s 1984, 314) Rašydamas šią pastabą, Rainis Poną siejo ne tik su feodalizmu, bet ir su kapitalizmu – taigi su tautos pavergimu bei išnaudojimu daug platesne prasme.

Šiame kontekste svarbu pabrėžti vieną svarbų dalyką, kuris Rainio pjesėje skiriasi nuo ekspresionizmo dramaturgijai būdingų tendencijų. Ekspresionizmo literatūroje reiškiamą revoliucijos ir pasipriešinimo būtinybės idėja dažniausiai nėra nukreipta į konkretaus žmogaus pavidalą įkūnytą priešą. Tai savo ekspresionizmui skirtame darbe nurodo ir Valteris Sokelis (Walter H. Sokel): „Jos priešai yra institucijos – valstybė, kapitalizmas, militarinė sistema, karas, bet ji nereikia neapykantos žmonėms, kurie įkūnija šias institucijas arba įsigyvena jų padedami. Jie taip pat yra aukos ir ekspresionistams jų gaila“ (S o k e l 1977, 183). Rainio pjesei „Grojau, šokau“ šis gailesčio jausmas nebūdingas.

Nei „Grojau, šokau“ tekstas, nei kūrybinės pastabos nepalieka jokių galimybių Poną traktuoti kaip bet kokią socialinio mechanizmo auką. Skirtingai, pavyzdžiui, nuo Kaizero ir Ernsto Tollero (Ernst Toller, 1893–1939), kurie XX a. pradžioje socialiai politinės situacijos traktuotėje stengėsi pasiekti labai aukštą apibendrinimo lygį ir artėti prie universalios žmogiškumo, Rainis pjesėje „Grojau, šokau“ kalba konkrečiai apie savo tautą ir jos karčią istorinę patirtį, apibendrinimams palikdamas Toto vaizdinyje įkūnytą žmogaus kūrybinės dvasios problemą.

Gyvybės ir mirties grotesko sajungą, kuri būdinga vokiečių ekspresionistų bei Andrejevo dramaturgijai, ir tą, kuri yra Rainio pjesėje, skiria dar vienas principinis bruožas. Vienas iš pagrindinių ekspresionistų ir Andrejevo interesų objektų, nepaisant jų darbuose reiškiamų idėjų bendražmogiško charakterio, yra urbanizuota aplinka ir gamykla kaip vienas iš jos specifinių atributų. Todėl natūralu, kad ekspresionistų mene didelis dėmesys skiriamas ir tam tikrai žmogaus industrializacijai – kūno dalys, žmogui dvasiškai žūstant, tampa pasaulyje dominuojančių santykių mašinerijos sudėtine dalimi. Tačiau Rainiui rūpi iš kartos į kartą kaupiama valstiečio gyvenimo pajauta ir nelengvas istorinis palikimas, konkrečiai – specifinė feodalizmo laikotarpio patirtis.

Taigi ekspresionizmo dramaturgijoje į vieną siaubingą grotesko figūrą sudedamas žmogus ir mašina, žmogus ir fabrikas, o Rainis pjesės „Grojau, šokau“ 3 veiksmo į Velnių jaują įveda gąsdinančius groteskinius personažus, kuriuose jungiamas žmogaus skeletas ir spragilas, šiuo atveju atliekantis ne tiek žemdirbystės įrankio, kiek sunkaus baudžiavinio darbo atributo funkcijas. Kūlimo vaizdą jaujoje ypač makabrišką ir emocišką padaro tai, kad mirusių žmonių palaikai yra ne tik šių kankynių medžiaga, bet ir instrumentas – velniai ne tik kulia numirėlių kūnus ir kaulus, bet vietoje spragilų naudoja tuos pačius kaulus, be to, vizualinį efektą papildoma kūlimo ritmo priderintas teksto garsinis raštas.⁸

Analizuojant gyvybės ir mirties, gyvojo ir mirusiojo santykį Rainio pjesėje „Grojau, šokau“, nevalia nepaminti joje naudojamo šokio motyvo, kuris yra vienas iš svarbiausių šios pjesės pagrindinėje linijoje. Rainis jį naudoja labai įvairiai, tačiau šio straipsnio kontekste ypač svarbus šokis, aprašytas 1 veiksmo kulminacijos momentu, kai numirėlis Ponas šokdina Leldę ir šokio metu išsiurbia tris lemtingus kraujo

8 „VELNU BALSIS

Spriguļkāts – stilba kauls,
Spriguļvāle – liela kauls,
Spriguļsaite – rokas dzīsla:
Kul, kul, kul!
Kuli, kuli, kul!

MIRONŪ ATBALSIS

Vai! vai! vai!

VELNU BALSIS

Lieli graudi – sirdis,
Mazi graudi – acis,
Sīki ašķi – zobi:
Bir, bir, bir.
Put pelavas – asarmigla,
Put, puti, put!“ (R a i n i s, 1981, 359–360)

lašus.⁹ Nors „Grojav, šokau“ šokio variantai, matyt, susiję su tautosakos tradicija grindžiamais impulsais, Pono ir Leldės šokį galima traktuoti ir kaip savitą mirties šokio variantą, be to, svarbu tai, kad mirties šokio motyvą XX a. mene aktualizuoja būtent ekspresionizmas. Kaip ryškų pavyzdį galima paminėti Lango filme *Metropolis* šokančią Mirties skulptūrą, Mirties kankaną Andrejevo pjesėje *Karalius Badas* arba kai kuriuos Tollero pjesių *Masė – žmogus* (*Masse Mensch*, 1921) ir *Tapsmas* (*Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen*, 1919) epizodus.

Vis dėlto ir Rainis, ir ekspresionistai ne tik savitai traktuoja žmogaus žūtį, jie vaizduoja ir mirusiųjų prisikėlimą. Pavyzdžiui, Tollero pjesės *Tapsmas* įvade, kuris pagal autoriaus sumanymą gali būti ir pabaiga, vaizduojama naktis ir kareivių kapai, ant kurių stūkso „paprasti, pilki metaliniai kryžiai. Ant kryžių užrašyti vardai ir karinės dalies pavadinimas. Šone – karininkų kapai. Ten – didesni, puošnesni kryžiai, papuošti degančiomis saulėmis. Ant kryžiaus – gyvenimo datos ir rango pavadinimas. Ateina Taikos mirtis su cilindru ant kaukolės, marga nosinaite rankoje bei Karo mirtis su šalmu ant kaukolės, rankoje laikydama šlaunikaulį, ant krūtinės – daug ordinų.“ (T o l l e r 1919, 11) Vykdydami militarinius Karo mirties paliepiamus, iš kapų keliasi kritusieji – žygiuoja, stveria „ginklus“, kurių funkciją atlieka kapinių kryžiai, ridena savo kaukoles ir pan. 4 pjesės paveiksle šoka spygliuotoje vieloje susipainioję karo aukų griaučiai (Ibid., 32–33).

Andrejevas pjesės *Karalius Badas* baigiamajame 5 paveiksle vaizduoja kraujo raudonumo vakaro žaros apšviestą dykynę, kurioje ant aukštų ratų kyla sena patranka, o jos priekyje guli nužudytų maištininkų – Išbadėjusiųjų – lavonai. Čia pat – du pjesės simboliniai personažai: Mirtis ir Karalius Badas, bei Nugalėtojai – pasiturinčiųjų visuomenės sluoksnių atstovai, kurie, įvairių jausmų vedami atėję apžiūrėti mirusiųjų lauko ir patrankos, tarpusavyje šnekučiuojasi.

„Staiga mirusiame lauke prasideda kažkoks neaiškus sujudimas, girdėti šnaresys, sunkus laužiamų kaulų traškesys, žemę atkakliai raižo aštrūs, negyvi nagai <...>. Pasigirsta duslus, tolimas, tarsi iš po žemių ateinantis atsakas, tūkstančio balsų murmėjimas:

– Mes dar sugrįšime. Mes dar sugrįšime. Vargas nugalėtojams.“ (A n d r e e v 1991, 191)

9 „LELDE

(Stāv ar Zemgu roku rokā loka vidū kā sastingusi. Piepeši viņas roka top Zemgum it kā atrauta un Zemgu it kā atstumts nost līdz lokam. Lelde sauc bailīgi, klusi.)

Zemgu! Zemgu! Kur tu esi?

(Arvien vājākā balsī, it kā aizmigdama.)

- Kas aiz rokas auksti raj?

- Kas uz kājas smagi min?

(Viņa kā pa sapni viena pati dejo pa loku.)

- Kas tā mani dancinā

- Vienu pašu istabā?

(Piepeši viņa iekliedzas, apstādamās un atliekusi kaklu atpakaļ.)

- Ak, aiz kakla – ai!

(Viņa nokrīt zemē.)“ (R a i n i s, 1981, 290)

Nugalētojai bēga apimti paniško siaubo. Pjesē baigiasi Karaliaus Bado pašēlusio džiaugsmo šūksniais: „Greičiau! Greičiau! Mirusieji keliasi!“ (Ibid., 192)

Savo ruožtu vienas iš ryškiausių pjesės „Grojau, šokau“ mirusiųjų prisikēlimo epizodų yra kapinių vaizdas 2 veiksmē. Jo vyksmo vietą Rainis apibūdina taip: „Senos kapinės. Seni kapai ir kryžiai, dideli medžiai; viskas apaugę krūmais ir vijokliais. Priekyje – keletas kapų tarsi kupstai. Visai tamsu. Vēliau išnyra mėnuo, tamsiai raudonas.“ (R a i n i s 1981, 301)

Vēliau poetas pridėjo dar keletą vizualinių efektų – spindintį smėlį, krūmais ir kapais šokinėjančias mažas kibirkštis, lengvas dulkes, kurios ritasi nuo kapų ir takelių ir pasitinka Totą kildamos aukštyn. Taip pagaliau sukuriamas savo ryškumu pritrenkiantis karo lauko paveikslas, palaiptiesiui išaugantis į ekspresionizmo meno estetikai būdingą viziją: „Iš kapų į jį stiepiasi rankos ir kojos; ant kelio neaiškioje šviesoje pasirodo išmėtytos kūno dalys“ (Ibid., 319). Po to „jį tarsi šešėliai pasitinka įvairūs juodi paukščiai“ (Ibid.), „jam einant tolyn, priešais skleidžiasi neaiškūs šešėliai su baltomis paklodėmis“ (Ibid.), tada „iš žemės šaute iššauna gėlės ilgais kotais ir linguoja priešais Totą“ (Ibid.). Galų gale „iš kapų išbēga ir mitriai pro šalį prabēga vienas numirėlis, po jo – kiti, kapai ima vertis; numirėliai kiša galvas lauk; girdėti dejonės“ (Ibid., 320).

Nors Rainis vaizduoja tarsi senas kapines, tačiau išmėtytos kūno dalys primena ne tiek septynis šimtų metų tautos kentėtas egzekucijas, kiek kraupią Pirmojo pasaulinio karo realybę, kurios kruviną alsavimą dar labiau paryškina danguje regimas tamsiai raudonas mėnulis. Todėl Rainio vaizduojamos kapinės nėra tiek senos, kiek paliestos užmaršties dvelksmo. Vis dėlto tai ne saugi amžina ramybė, o apleistumas, kuris, Rainio suvokimu, yra nedovanotinas ir tragiškas, nes jo galiai atiduodami ne tik praėjusių laikų žmonės ir kovotojai, bet ir žuvusieji visai neseniai. Be to, šiose kapinėse miegantiesiems amžinuoju miegu ramybės nėra.

Užbaigiant antraštėje suformuluotą temą, reikia pripažinti, kad Rainį ir ekspresionistus vienija ir naujo – ateities žmogaus paieškos. Sokelis rašo, kad ekspresionizmas siekia sukurti žmogų, kuris savyje vienyty Prometėjų ir Kristų (S o k e l 1977, 172), kitaip sakant, naujo pavidalo lyderį, kuriame sintezuojamas ir maištingas bei kūrybinis principas, ir mesianizmas bei gebėjimas pasiaukoti kitų gerovei. Pažymėtina, kad Rainio kūryboje, kaip ir ekspresionizme, dvasios aktyvumo idėja glaudžiai susijusi su poreikiu gyventi pagal pačius aukščiausius etinius principus, o „Grojau, šokau“ pagrindinis veikėjas Totas čia minėtinas kaip itin ryškus pavyzdys.

Literatūra

- B i r k e r t s 1937 – Antons Birkerts, „J. Raiņa dzīve“, *Rainis J. Dzīve un darbi: Biogrāfija un kopoti raksti*. 1, Rīga: A. Gulbja apg., 5–222.
- H a u s m a n i s 1973 – Viktors Hausmanis, *Raiņa dramaturģija*. Rīga: Zinātne.
- H a u s m a n i s 1981 – Viktors Hausmanis, „Spēlēju, dancoju: Sacerēšanas gaita“, *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*. 11, Rīga: Zinātne, 506–511.
- R a i n i s 1981 – Jānis Rainis, „Spēlēju, dancoju“, *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*, 11, Rīga: Zinātne, 269–478.

- R a i n i s 1986 – Jānis Rainis, “Dienasgrāmata. 18.8.11. [18.08.1911.]”, *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*, 24, Rīga: Zinātne, 376.
- R a i n i s 1983 – Jānis Rainis, “Priekšvārds ‘Spēlēju, dancoju’”, *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*, 18, Rīga: Zinātne, 587–590.
- R a i n i s 1984 – Jānis Rainis, “Spēlēju, dancoju: Uzmetumi un radāmās domas”, *Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos*, 5. variantu sēj., Rīga: Zinātne, 1984, 293–458.
- R u d z ī t i s 1959 – Jānis Rudzītis, “Raiņa pasaku un teiku lugas”, *Valodas un literatūras institūta raksti, XI*, Rīga: LPSR ZA izdevn., 31–54.
- S o k e l 1977 – Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Š i l i ņ a 2005 – Zane Šiliņa, “Rainis un ekspresionisms”, *Letonica*, 12, 37–47.
- T o l l e r 1919 – Ernst Toller, *Die Wandlung: Das Ringen Eines Menschen*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- T o l l e r 2003 – Ernst Toller, “Masses and Man”, *German Expressionist Plays* (ed. Ernst Schürer), New York: Continuum, 198–242.
- А н д р е е в 1991 – Леонид Андреев, *Пьесы*, Москва: Советский писатель.
- Б а б и ч е в а 1971 – Бабичева Юлия, *Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции*. Вологда: Вологодский ГПИ.
- Б у г р о в 1968 – Борис Бугров, „На путях отречения реализма (“Жизнь человека” и “Царь-Голод” Л. Андреева)”, *Русская литература XX века. (Дооктябрьский период)*, Калуга: Тульский ГПИ им. Л. Н. Толстого, 266–288.
- Г р и г о р ь е в 1972 – Григорьев Алексей, “Леонид Андреев в мировом литературном процессе”, *Русская литература*, 3, 190–205.
- К а й з е р 1923 – Георг Кайзер, *Драмы*, Москва – Петроград: Госиздат.
- М у р а т о в а 1983 – Ксения Муратова, “Л. Андреев в полемике с Горьким (Отношение к Мысли)”, *Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы*. Курск: Курский ГПИ, 3–12.

Zane Šiliņa

Regioniniai modernizmo aspektai: ekspresionizmo modifikacijos Rainio kūryboje

Santrauka

Pagrindinės sąvokos: *groteskas, ekspresionizmas, mirusysis, gyvasis, Rainis, Andrejevas, Kaizeras, Tolleris.*

Žymaus latvių poeto ir dramaturgo Rainio (1865–1929) kūrybai būdingas siekis sekti aktualias meno tendencijas, tačiau kartu plėtoti ypatingą individualų meninį braižą, dėl to jo darbams būdingas gana savito novatoriškumo ir tradicinio latviškumo derinys. Esminiai pokyčiai Rainio kūryboje pasireiškia Pirmojo pasaulinio karo metais – poetas ne tik ypač pabrėžia meno atsakomybę savo epochai, iškelia būtinybę reikšti aktualius jausmus ir spręsti esmines epochos keliamas problemas, bet ir imasi naujos stilistikos paieškų, kurios, savo ruožtu, veda ekspresionizmo link.

Vienas iš specifiškiausių pavyzdžių yra pjesė „Grojav, šokau“ („Spēlēju, dancoju“, 1915), kurioje ypatinga vieta skirta gyvybės ir mirties, gyvojo ir mirusiojo santykių problematikai. Joje ne tik savitai iliustruojama istorinė tautos patirtis bei Rainio socialinė politinė pozicija, bet ir atsispindi etiniai poeto idealai, atsiskleidžia autoriaus nuotaikos kuriant pjesę. Svarbu tai, kad gyvybės ir mirties, gyvojo ir mirusiojo santykiai yra ir viena iš pagrindinių ekspresionizmo temų, dėl to straipsnyje ypač didelis dėmesys skiriamas Rainio taikytiems specifiniams, ekspresionizmo estetikai giminingiems grotesko elementams, jie apžvelgiami Georgo Kaizero, Leonido Andrejevo, Ernsto Tollero bei kitų ekspresionizmo klasikų kūrybos kontekste. Vienas iš pagrindinių ekspresionizmo intereso objektų yra urbanizuota erdvė ir gamykla, kaip vienas jos specifinių atributų, todėl natūralu, kad ekspresionizme didžiulis dėmesys skiriamas ir tam tikram žmogaus industrializavimui – kūno dalys, žmogui žūstant dvasine prasme, tampa pasaulyje valdančių santykių sukurtos mašinerijos elementais. Kita vertus, Rainiui svarbios tiek XX a. pradžios politinės bei socialinės aktualijos, tiek iš kartos į kartą kaupia valstietiško gyvenimo pajauta bei feodalinio laikotarpio specifinė patirtis, ryškiai atskleidžiama ir pjesės personažo Pono (*Kungs*) vaidmeniu, ir atskiruose Velnių jaujos bei kapinių epizoduose.

Zane Šiliņa

Regional Aspects of Modernism: Modifications of Expressionism in Rainis's Writing

Summary

Key words: *grotesque, expressionism, the quick, the dead, Rainis, Andreyev, Kaiser, Toller.*

The writing of the outstanding Latvian poet and playwright Rainis (1865-1929) is characterized by aspirations of following topical tendencies in art, while at the same time cultivating a specific and individual artistic manner of writing; therefore, the distinctive combinations of the innovative and the traditional Latvian can be distinguished in his works. Substantial changes in the creative work of Rainis can be observed during the years of World War I – apart from expressly accentuating the responsibility of art before its time, bringing forward the necessity to express topical trends, and solving the most quintessential questions put forth by the age, the poet also resorts to searches of new stylistics, which furthermore lead in the direction of expressionism.

One of the most specific examples is the play “I Played, I Danced” (“Spēlēju, dancoju”, 1915), where special importance is attached to the development of the relationship between life and death, and the quick and the dead. It not only illustrates in a singular way the historical experience of the people and the social and political position of Rainis, but also reflects the ethical ideals of the poet and his emotional state during the creation of the text of the play. It is noteworthy that the relationship of life and death, the quick and the dead, is also one of the central themes of expressionism art; therefore, in the article special attention is paid to the specific elements of the grotesque, characteristic to the aesthetics of expressionism art, used

by Rainis, which are examined in the context of the creative work of Georg Kaiser, Leonid Andreyev, Ernst Toller, and other classics of expressionism. It is relevant that one of the main objects of interests for expressionists is the urbanized environment and factory as one of its most specific attributes; therefore, it is natural that expressionism art pays a lot of attention to the distinctive industrialization of man – parts of the body with the mental downfall of man turn into constituent parts of the machinery created by the relationship ruling the world. However, the political and social topicalities as well as the rustic life perception and specific experience of the feudal age are important to Rainis, which is manifested brilliantly both in the image of Master (Kungs) depicted in the play and the separate episodes of the Devils' threshing barn and the cemetery.

Z a n e Š I L I Ņ A
Latvijas Kultūros akadēmija
Ludzas iela 24
LV-1003 Rīga, Latvija
[zane.silina@lka.edu.lv]