

Latvijas Universitāte
Filoloģijas fakultāte
Latviešu literatūras katedra

Zanda Gūtmane^x

**Varas tēmas interpretācija Raiņa nepabeigtajā
tragēdijā “Kajs Grakhs” un Mārtiņa Ziverta
nepabeigtajā lugā “Ifigenija”**

Promocijas darbs
filoloģijas doktora grāda iegūšanai Literatūrzinātnes nozarē
Latviešu literatūras vēstures apakšnozarē

Zinātniskais vadītājs –

Dr. h. philol. Benedikts Kalnačs^y



Rīga

2003

Saturs

Ievads.....	4
I. Tautas vadoņa tēls Raiņa nepabeigtajā traģēdijā "Kajs Grakhs"	
1. Antīkās vēstures sižets – Raiņa varoņa Kaja Grakha kā tautas vadoņa atklājējs	
1.1. Raiņa lugas iecere un pamatavotu izvēle.....	15
1.2. Vēsturiskā sižeta aktualitātes pamatojums.....	20
1.3. Treju laiku loku atklāsme vēsturiskā sižeta ietvaros.....	24
1.4. Ideju un raksturu drāmas elementu savija traģēdijā "Kajs Grakhs".....	28
2. Kajs Grakhs kā pārilaicīgs arhetipiskā varoņa tēls. Raiņa "nākotnes cilvēka" lugas un mīts par Varoņa tapšanu.....	35
3. Varoņa – tautas vadoņa rosinātājs – mirušā brāļa Tibērija gars	
3.1. Kaja sapņa interpretācija – vadoņa personības izaugsmes atklājēja.....	52
3.2. Tibēra nāves vietas skats atriebes traģēdiju žanra un Šekspīra traģēdijas "Hamlets" kontekstā.....	59
4. Mātes Kornēlijas tēls kā tautas vadonim konfrontējošs spēks	
4.1. Mātes tēla arhetipiskā slāņa – animas un Lielā mātes – izgaismojums.....	75
4.2. Arhetipiskās Pirmmātes simboliskie tēli Raiņa lugās.....	84
5. Vadoņa un tautas mijiedarbe – Kaja Grakha virzītāja un iznīcinātāja	
5.1. Tautvaldības idejas interpretācija traģēdijā "Kajs Grakhs" Raiņa politisko uzskatu kontekstā.....	95
5.2. Tautas vadonis kā harismātiska tautas izvirzīta personība.....	101
5.3. Tautas vadonis – tautas gara attīstītājs.....	105
5.4. Raiņa tautas vadonis – "nākotnes cilvēks" – vardarbīgas cīņas noliedzējs. Ētiski tīru līdzekļu konsekventa izvēle Kaja Grakha darbībā. Pašupurēšanās motīva izvērsums.....	113

II. Valdoņa tēls M.Zīverta nepabeigtajā lugā "Ifigenija"

1. Grieķu mitoloģijas sižeta izmantojums M.Zīverta lugas varoņa – valdoņa būtības atklāsmē	
1.1. M.Zīverta lugas tapšanas process, pamatavotu izvēle un citas mīta sižeta literārās interpretācijas	131
1.2. Senā mīta sižeta aktualitātes pamatojums	138
1.3. M.Zīverta ieceres atšķirības salīdzinājumā ar lugas sižeta pamatavotu un tā interpretāciju Eiripīda tragēdijā "Ifigenija Aulīdā"	141
2. "Modernā varas cilvēka" atklāsmē izvēles situācijā. Upura apzināšanās vēsture	148
3. Gudro vīru – Ksenona un Kalhanta – padomdevēju funkcijas Agamemnona izvēles ceļā	163
3.1. Pareģa Kalhanta loma izvēles situācijas pieteikumā	166
3.2. Verga Ksenona nozīme valdoņa pašizziņas veicināšanā. Ksenona tēla filozofiskā slodze	170
4. Upura loma varas fenomena atklāsmē	
4.1. Meitas upurēšanas jēgizpratne (Eiripīda, Raiņa, J.V.Gētes lugu kontekstā)	181
4.2. Agamemnona un viņa meitas Ifigenijas mīlestības modelis salīdzinājumā ar A.Voitkus lugas "Soģis" problemātiku	194
5. "Masas un varas" attieksmes Eiripīda tragēdijas "Ifigenija Aulīdā", M.Zīverta tragēdijas "Vara" un Raiņa tragēdijas "Indulis un Ārija" kontekstā	209
Nobeigums	224
Avoti	228
Papildavoti	229
Literatūra	231

ievads

"Cilvēks savā vieglprātībā nereti spriež, ka vara ir viena vienīga un ka tā ir politiskā vara."

I. Šuvajevs "Prelūdijas"

Vara kā visuresoša, visas cilvēka dzīves jomas caurstrāvojoša parādība vērojama pat visniecīgāko komunikatīvo sistēmu pamatā, tādēļ politiskā vara uzskatāma tikai par vienu no varas izpausmes formām.¹ Varas jēdziena izpratne ir katra laikmeta vēsturisko notikumu ietekmēta un mainīga, taču varas problemātikas aktualitāte jebkura laikmeta dzīvē ir neapšaubāma. Analizējot varu kā īpašu indivīdu savstarpējo attiecību veidu, iespējams atklāt relatīvi nemainīga modeļa pastāvēšanu ikvienā kultūras periodā, proti, vara visos laikmetos ir kāda indivīda vai indivīdu grupas iespēja ar piespiešanu vai bez tās ietekmēt citu cilvēku idejas un rīcību.² Izmantojot 20.gs.austriešu rakstnieka, Nobela prēmijas laureāta E.Kaneti (*E.Canetti, 1905 – 1994*) filozofisko eseju krājumā "Masa un vara" ("*Masse und Macht*", 1960) izvērsto alegoriju, varas principu realizācija primitīvā pakāpē vistiešāk vērojama kaķa spēlē ar notverto peli.³ Jau šīs spēles pamatā saskatāmā mērošanās spēkiem pierāda varas ieguvēja lēmējtiesības un varas spēļu upura pilnīgo pakļautību un atkarību. Spēles princips palicis nemainīgs, civilizācijas attīstības rezultātā radītas atšķirīgas noteikumu un likumu interpretācijas, kas pierāda varas spēļu variatīvo daudzveidību. Katram laikmetam raksturīgas noteiktas ievirzes, paradigmas, kas ļauj realizēties atsevišķai varas izpausmes formai, kura attiecīgā laikmeta sabiedrībai šķiet pašsaprotama, dabiska vai vismaz pierasta.

Plašais varas jēdziens (kā ilgstošas kundzības un dominēšanas raksturotājs) cieši saistīts ar daudz šaurāko vardarbības jēdzienu (īslaicīgas akūtas darbības apzīmējums), un abi tie guvuši bagātīgas izpausmes jebkādās valstiskajās formās. Atsaucoties uz Ļeva Trocka (*Л.Троцкий, 1879 – 1940*) izteikumu – "Katra valsts tiek balstīta uz vardarbību", socioloģijas profesors M.Vēbers (*M.Weber, 1864 – 1920*) darbā "Politika kā profesija" ("*Politik als Beruf*", 1919) atzinis, ka nemaz nav iedomājama tāda sociālā aina, kurā vardarbībai nebūtu vietas, jo tādā gadījumā

zustu arī pats valsts jēdziens.⁴ M.Vēbers gan neaicina uzskatīt, ka vardarbība ir vienīgais un normālais valsts pārvaldes līdzeklis, tomēr tas ir tik raksturīgs, ka "tieši valsts un vardarbība ir nonākušas līdz intīmai tuvībai"⁵.

Viena no pirmajām literatūras funkcijām, sākot jau no arhaiskā mītu materiāla literārajām interpretācijām, ir pagātnes pasaules ainas tvērums un esošā cilvēka domāšanas veida un pasaules uzskata atspoguļojums. Zīmīgi, ka Rietumu tradīcijā literatūras attīstības sākotnes cilvēkam kā sociālai būtnei raksturīgs uzmanības pievērsums nevis individuālajai, bet gan kolektīvajai dzīvei. Homēra (*Homēros**, ap 8 pr.Kr.) eposu, sengrieķu traģēdiju, vēsturiskās, retoriskās un filozofiskās prozas, pat sengrieķu lirikas kodols ir indivīda dzīve sabiedrībā. Dažādu komunikatīvo attieksmju, sabiedrības organizācijas formu un vēlāk arī valsts pārvaldes jautājumu risinājumiem sengrieķu literatūrā pievērsušies visdažādāko žanru pārstāvji - klasiskā perioda traģēdiju autori - Aishils (*Ae'schylus*, 526 - 426 pr.Kr.), Sofokls (*So'phoclēs*, 496 - 406/5 pr.Kr.), Eiripīds (*Euri'pidēs*, 486 - 406 pr.Kr.); vecatiskās komēdijas nozīmīgākais autors Aristofans (*Aristo'phanēs*, ap 446 - 385 pr.Kr.); grieķu lirikas pārstāvji, piemēram, Solons (*Sōlon*, 640 - pēc 561 pr.Kr.); "gudrības mīlētāji" - Sokrats (*So'cratēs*, 469 - 399 p.Kr.) un viņa skolnieki - Platons (*Platōn*, 427 - 347 pr.Kr.) un Aristotelis (*Aristotelēs*, 384 - 322 pr.Kr.). Episka vai liroepiska vēstījuma, filozofisku dialogu, traktātu, historiogrāfisku aprakstu vai dramatiskas mākslas formā risināti cilvēkam vienmēr nozīmīgie sabiedriskās dzīves un valstiskās uzbūves jautājumi. Varas fenomens, vardarbības loma tajā, ideālā valsts modeļa un ideālā valdnieka tēla meklējumi ir būtiski sengrieķu mitoloģijas motīvi, kas top par antīkās - grieķu un romiešu - literatūras pamattēmām. Pirmajam diferencētajam dramatiskās mākslas veidam - traģēdijai, pēc Aristoteļa domām, raksturīgas ir kādas darbības atdarināšanas funkcijas⁶ un cildenu, ar spēcīgu gribu apveltītu varoņu raksturu atklāsme⁷. Tā kā sabiedriskās dzīves, arī valsts dzīves priekšplānā arvien izvirzījies īpašs, ar spēcīgu gribu un līdera spējām apveltīts cilvēktips, varas pārstāvja veidolā (valdniekā, karavadonī vai tautas varonī) saskatāmas lielas traģiskā varoņa pēctences un par sengrieķu traģēdijas vienu no populārākajām tēmām kļūst tieši plaši sazarotā varas tēma.

* Grieķu un latīņu personvārdi un literāru sacerējumu nosaukumi transkribēti galvenokārt pēc oriģinālvalodas izrunas. Kad oriģinālrakstījuma nav bijis, minētie īpašvārdi atdarināti pēc starpniekvalodas (angļu) izrunas. Iekavās aiz grieķu un latīņu literāru sacerējumu nosaukumiem dota vispārpieņemtā latīniskā transliterācija. Izmantota grāmata: *The Concise Oxford Companion to Classical Literature*/eds.Howatson M.C., Chilvers J. - Oxford - New York, 1996.

Valsts, varas un vardarbības jautājumu risinājums visas pasaules literatūras dramatiskās mākslas ietvaros piedzīvojis viļņveidīgus popularitātes pacēluma vai krituma periodus, kas tieši atkarīgi no sabiedrības apmierinātības ar "esošo" situāciju un "vēlamības" ideāla nepieciešamību. Kopš sengrieķu traģēdijas "ziedu laikiem" tieši antīkā kultūrvidē kļuvusi par vienu no populārākajām laiktelpām varas tēmas risinājumā visā drāmas attīstības vēsturē. Antīkā mitoloģija, vēsture, grieķu un romiešu literatūras sacerējumi kļūst par neizsmeļamu drāmas sižetu avotu. Senais cilvēks, kas visiem spēkiem cenšas kļūt par varoni, augstākā cilvēktipa pārstāvi, ir pateicīgs dramatiskās mākslas, īpaši, traģēdijas galvenais varonis.

Latviešu drāmas vēsturē visvairāk varas attieksmju tēmai un masu priekšgalā atrodošos spēcīgo personību raksturojumam, tautas Varoņa meklējumiem pievēršies Rainis – gan pabeigtajās, daiļrades augstāko virsotni iezīmējošajās traģēdijās "Indulis un Ārija"(1912) un "Jāzeps un viņa brāļi"(1919), gan arī iecerētajās, bet nepabeigtajās lugās, piemēram, "Imanta", "Īls", "Stenka Razins" u.d.c. Bieži Rainis savu ideju izteiksmei izvēlējis tieši antīkās kultūras kolorītās un varenās personības - iecerējis un arī aizsācis rakstīt traģēdijas par Jūliju Cēzaru, Spartaku, Aleksandru Lielo, Sokratu, Kaju Grakhu un Neronu.⁸ Senās Romas tribūnam Kajam Grakham vēltītā nepabeigtā Raiņa luga līdzās citām "nākotnes cilvēka" lugām kļuvusi par vienu no zīmīgākajām dramaturga demokrātisko centienu paudējām.

Vienai no retajām senās Grieķijas sievietēm - Aspazijai, kurai ar savas personības spēku izdevies ietekmēt grieķu demokrātijas "ziedu laiku" valdnieku Periklu un rosināt izmaiņas sabiedriskās dzīves organizācijā, pievēršusies latviešu dzejniece un dramaturģe Aspazija. Viņas daiļradē plaši izvērsta tēma par sievietes garīgā spēka izmantojumu kā būtisku valstiskās augšupejas priekšnoteikumu un autoritatīvas varas pieprasīto upuru tēma, kas risinātas tādās lugās kā "Vaidelote"(1891), "Aspazija"(1923), "Boass un Rute"(1925), "Tornā cēlējs"(1925). Cits nozīmīgs varas problēmaspektu risinātājs latviešu drāmā ir A.Upīts, kurš interpretējis gan antīkās pasaules, gan arī citu laikmetu vēstures notikumus. Traģēdijās "Mirabo"(1926), "Žanna d'Arka"(1930) un "Spartaks"(1943) aplūkotas indivīda un masas mijattiecības nozīmīgos vēstures pagrieziena brīžos. Par vienu no nozīmīgākajiem varas tēmas izvērsumiem uzskatāma M.Zīverta traģēdija - viencēliens "Vara"(1944), kurā dramaturgs spēcīgi atklājis varas mehānisma darbības "iekšpusi", proti, varas cilvēka psiholoģiju un iekšējo traģiku.

Lielākoties visi latviešu 20.gs. pirmās puses dramaturgi varas tēmas interpretācijās tiekušies pēc konkrētības un kāda varas aspekta saasināta tvēruma, tādēļ balstījušies galvenokārt vēstures materiālu liecībās (kas bieži gūtas no citu pasaulslavenu rakstnieku darbiem (piemēram, drāmas "Aspazija" pamatā – R.Hammerlinga (*R.Hamerling, 1830 - 1889*) romāns "Aspazija" (1876)), bet retāk - mitoloģiskajā materiālā.

20.gs. otrās puses drāmā varas tēmas ietvaros vērojama akcentu pārvirze – tiecoties veidot plašu filozofisku vispārinājumu, dramaturgi galvenokārt aktualizē mitoloģiskos, (nevis vēsturiskos) motīvus. Vērojami daži piemēri antīko sižetu izmantojumā. Drāmā dominē problēmu netiešs pieteikums un sadzīvīsku aspektu izvirzījums, kas saistāms ar Latvijas sabiedriski politisko situāciju. Par zīmīgāko varas jautājumu interpretāciju un, vienlaikus, modernā laikmeta gara demonstrētāju uzskatāms M.Zīverta mūža pēdējais darbs – nepabeigtā luga "Ifigenija", pie kuras dramaturgs strādājis līdz pat savai nāvei 1990.gada 4.decembrī. Līdzās M.Zīverta "Ifigenijai" 80. – 90.gadu dramaturģijā antīkie motīvi izmantoti D.Grīnvalda triloģijā "Kassandra"(1991), "Elektra" (1996) un "Apollons" (1999). Lugā "Kassandra" rādīta autoritāras varas pretspara – garīgi brīvas, spēcīgas un savu vidi daudzkārt pāraugušas, pravietiskas personības – sakāve fiziska pārspēka un vardarbības priekšā. Izteikti vispārinātu skanējumu guvusi V.Krīles poētiski filozofiskā drāma "Svētlaimīgo sala" (1987), kurā plašās "zaudētās paradīzes" jeb "svētlaimīgo salas" tēmas ietvaros pieteikts arī jautājums par cilvēka iekšējās brīvības iespējamo sasniegšanu un tās atkarību no dievišķas vai cilvēciskas varas.

Pētījuma autorei interese par antīkās pasaules motīvu interpretāciju vēlāko gadsimtu literatūrā radusies, Liepājas Pedagoģijas akadēmijā docējot "Antīkās literatūras vēstures" kursu filoloģijas bakalaura studiju programmā un vadot semināru "Antīkās pasaules motīvu interpretācija latviešu literatūrā" filoloģijas maģistra studiju programmā. Promocijas darba tēmas izvēles pamatā – interese par konkrētam laikmetam raksturīgu priekšstatu un politiskās dzīves norišu mitoloģiskajiem pamatiem, par senu pirmtēlu dzīvotspēju un to atspulgiem literatūrā.

Promocijas darba temats – varas tēmas un ar to saistīto antīko motīvu interpretācijas salīdzinājums Raiņa nepabeigtajā traģēdijā "Kajs Grakhs" un

M.Zīverta nepabeigtajā lugā "Ifigenija"; šo latviešu dramaturgu lugu tekstu iespējamo intertekstuālo saspēju fiksējums.

Par **promocijas darba objektu** izvēlētas divas nosacīti marginālas parādības latviešu literatūras vēsturē – divu nozīmīgu latviešu dramaturgu trimdas situācijā radītas, varas tēmai veltītas nepabeigtas lugas, kuru pamatā atsevišķi antīkās pasaules motīvi: Raiņa nepabeigtā traģēdija "Kajs Grakhs" (pie kuras autors strādājis galvenokārt 1917. un 1918.gadā, atrodoties Kastanolā un no turienes vērojot norises dzimtenē) un M.Zīverta nepabeigtā luga "Ifigenija" (darbs pie lugas ar pārtraukumiem noritējis laikā no 1982.gada līdz 1990.gadam, autoram dzīvojot Zviedrijā un iedziļinoties Latvijas situācijā).

Šo konkrēto dramatisko sacerējumu **izvēles pamatojums**:

1.Raiņa un M.Zīverta nepabeigtajās lugās vērojama 20.gadsimtam raksturīgas varas izpratnes maiņas atklāsme. Rainis, būdams nerimtīgs ideālās sabiedrības un ideālā varoņa meklētājs, savu lugu rakstījis 20.gs. sākumā, savukārt skaudri reālistiskā un asā skatiena apveltītā M.Zīverta luga tapusi pēc 20.gs. piedzīvotajām sabiedriskās dzīves kataklizmām un šķietami progresīvo ideju vairākkārtīgiem sabrukumiem. Rainis "Kajā Grakhā" un citās "nākotnes cilvēka" tēmai veltītās lugās atklāj savu utopisko ticību tālā nākotnē iespējamai Saules zemei, kas būtu valstiski organizēta garīgi brīvu cilvēku kopība bez vardarbības lietojuma nepieciešamības. M.Zīverts sava mūža pēdējā darbā atkārtoti mēģinājis maksimāli godīgi rast pretsparu savai (arī M.Vēbera) pārliecībai, ka "ikviena vara sevī slēpj arī varmācības zīmi"⁹.

Pētījuma tapšanā izmantotās psihoanalīzes pētniecības metodes palīdz izvērtēt Raiņa un M.Zīverta lugās saskatāmos varas attieksmju modeļus, "varas cilvēka" tipus un to maiņu sabiedrības attīstības gaitā. Konkrēto lugu analīze sniedz iespēju veidot plašāku un vispārīgāku atsevišķu varas fenomena aspektu psihoanalītisku izvērtējumu.

2.Raiņa un M.Zīverta nepabeigtās lugas kā nosacīti marginālas, salīdzinoši maz apzinātas literatūras parādības sniedz iespēju izdarīt kādus jaunus secinājumus par vispārnozīmīgiem varas fenomena aspektiem un to interpretācijām literatūras vēstures atsevišķos posmos. Abu ievērojamo latviešu dramaturgu darbi piedāvā varas tēmas un antīko motīvu interpretācijas salīdzinājumu, kurā izgaismojas lugās ietvertais estētiskās, ētiskās, vēsturiskās,

filozofiskās, reliģiskās informācijas slānis, atklājot gan autoru interpretētā laikmeta, gan sacerējumu tapšanas laika zīmes.

Promocijas darba galvenās pētnieciskās pieejas – salīdzinošās literatūrzinātnes metožu izmantojums un kulturoloģiskā orientācija paredz uzmanības pievērsumu atsevišķām grieķu mitoloģijas un literatūras parādībām, piemēram, klasiskā perioda traģēdijām, sengrieķu filozofu un vēsturiskās prozas sacerējumiem, romiešu kultūras parādībām, kas sastatāmas ar promocijas darba izpētes objektiem, uzskatāmas par ietekmējošām vai vienkārši paralēlām parādībām. Starp pētījuma objektu un papildobjektiem meklētas jēdzieniskas saiknes, bet netiek izvirzīts apgalvojums, ka šīs saiknes būtu uzskatāmas par viennozīmīgi skaidrām un neapšaubāmām, jo pats pētījuma virziens kā galveno prioritāti paredz saikņu meklēšanu un interpretāciju.

Promocijas darba mērķi –

1)veikt Raiņa nepabeigtās lugas “Kajs Grakhs” un M.Zīverta nepabeigtās lugas “Ifigenija” analīzi, izmantojot atsevišķas psihoanalīzes metodes un galveno uzmanību pievēršot dramaturģiskajos sacerējumos atklātā varas fenomena psihoanalītiskai izpētei;

2)uzmanību fokusējot uz pētījuma objektu (divām latviešu dramaturgu lugām) un izmantojot salīdzināmās literatūrzinātnes pētniecības metodes, radīt priekšstatu par atsevišķiem varas izpratnes attīstības procesu aspektiem Rietumu kultūrā; pierādīt arhetipisku struktūru jeb pirmtēlu ietekmētu kopsakaru veidošanos atšķirīgu laikmetu sacerējumos un uzrādīt gadsimtu gaitā mainīgos elementus varas fenomena izpratnē, to atspoguļojumu drāmā.

Promocijas darba uzdevumi – atklāt divu galveno varas realizētāju pamattipu – tautas vadoņa (demokrātiski noskaņota līdera) un valdoņa (autoritāras personības) - pastāvēšanu un šo pamattipu biežu izvirzījumu dramatiska darba priekšplānā:

1)raksturot tautas vadoņa būtības konturējumu Raiņa ideālistiskajā pozīcijā balstītajā lugā “Kajs Grakhs”, uzrādīt šī tēla arhetipiskumu salīdzinājumā ar mītu par Varoņa tapšanu un interpretācijas specifiku Raiņa daiļrades kontekstā;

2)atklāt “varas gribas” pārņemta valdoņa īpašību izpausmi M.Zīverta lugas “Ifigenija” varonī salīdzinājumā ar grieķu mitoloģijas un traģēdiju varoņiem, analizēt M.Zīverta lugas tēla kā “modernā varas cilvēka” būtību.

Pētnieciskās pieeja balstīta V.Hausmaņa, J.Kursītes, G.Grīnumas, S.Vieses, I.Kalniņas, Dz.Vārdaunes, B.Kalnača un citu literatūrzinātnieku līdzšinējos pētījumos par Raiņa un M.Ziverta dramaturģiju.

Disertācijas teorētisko pamatu veido salīdzinošās literatūrzinātnes jeb komparatīvistikas pētniecības metodes, pirmkārt, tā sauktā "tuvināšanās metode", kas uzrāda bezkontakta analogijas vai līdzības, radniecīgumu; otrkārt – lugu idejiskās un formālās izveides ietekmju uzrādītāja metode.

Raiņa un M.Ziverta konkrēto lugu tapšanas procesu un ieceres apzināšanā daļēji izmantota biogrāfiskā metode (pētīti autoru dienasgrāmatu, vēstuļu, sniegto interviju materiāli, izvērtēta Raiņa sabiedriski politiskā darbība u.tml.), nemēģinot sniegt plašu daiļrades ceļa pārskatu vai analizēt mākslinieku personības izveides īpatnības (šādas izpētes produktīvi rezultāti vērojami citu literatūrzinātnieku darbos).

Varas problemātika Raiņa un M.Ziverta lugās analizēta no vairākiem aspektiem:

- Arhetipiskās kritikas pārstāvju pieeja, kas centrēta arhetipisko un mitoloģisko narratīvu modeļu, raksturīgu tipu, tēmu, motīvu analizē. Nozīmīgi arhetipiskās kritikas pārstāvju sacerējumi - Kanādas literatūrzinātnieka N.Fraja (*N.Fray, 1912 - 1991*) "Kritikas anatomija" (*Anatomy of Criticism, 1957*); virkne analītiskās psiholoģijas radītāja K.G.Junga (*C.G.Jung, 1875 - 1961*) pētījumu par kolektīvās bezapziņas arhetipiem, piemēram, "Par gara fenomenoloģiju pasakās" (*Zur Phanomenologie des Geistes im Märchen, 1945*); O.Ranka (*O.Rank, 1884 - 1939*) darbs "Mīts par varoņa dzimšanu" (*Der Mythos von der Geburt der Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung, 1909*). Svarīgi dažādu mitoloģisko sistēmu pamatā rodamo vienoto arhetipisko struktūru analizē ir rumāņu antropologa un salīdzinošās reliģiju pētnieka M.Eliades (*M.Eliade, 1907 - 1986*) atzinumi. Antīkās un kristīgās kultūras zīmju skaidrojuma pamatā izvēlēti krievu kulturologa, filozofa un literatūrzinātnieka S.Averinceva (*С.Аверинцев, 1937*) darbi.
- Psihoanalīzes nostādnes – atsevišķas Z.Freida (*S.Freud, 1856 - 1939*) atziņas, neofreidisma pārstāvja Ē.Fromma (*E.Fromm, 1900 -*

1980) cilvēciskās destruktivitātes fenomena pētījumi, atsevišķi psihoanalīzes feministiskās ievirzes atzinumi. Analītiskās psiholoģijas pētījumi – K.G.Junga individuācijas teorija, atsevišķas individuālpсихолога A.Ādlera (*A.Adler, 1870 - 1937*) nostādnes.

- Socioloģiskā pieeja – atsevišķu dažādu laikmetu “varas ekspertu”, piemēram, Platona, Aristoteļa, N.Makiaveli (*N.Machiavelli, 1469 - 1527*), F.Nīčes (*F.Nietzsche, 1844 - 1900*), Ž.P.Sartra (*J.P.Sartre, 1905 - 1980*), E.Kaneti, M.Fuko (*M. Foucault, 1926 - 1984*) atziņas; vācu sociologa, vēsturnieka un filozofa M.Vēbera un krievu politiskās mitoloģijas pētnieka V.Polosina (*В.Полосин, 1956*) teorijas.
- Feministiskās kritikas pieeja – amerikāņu antropoloģes G.Rubinas (*G.Rubin*) un mūsdienu feminisma teorētiķu S.Pomerojas (*S.Pomeroy*) un N.Lorauksas (*N.Loraux*) atzinumi.

Lugu formālās izveides raksturojums balstīts pašu dramaturgu māksliniecisko principu izvērtējumā un dažādu laikmetu drāmas teorētiķu un literatūras vēsturnieku atzinumos (piemēram, Aristoteļa un citu laikmetu drāmas teorētiķu, kā arī Raiņa un M.Zīverta daiļrades pētnieku – G.Grīnumas, V.Hausmaņa, B.Kalnača, S.Vieses darbos), literatūras vēstures attīstības kontekstā.

Promocijas darba novitāti veido:

1) divu nozīmīgu latviešu dramaturgu – Raiņa un M.Zīverta - atsevišķu sacerējumu (lugu “Kajs Grakhs” un “Ifigenija”) analīze un salīdzinājums literatūrteorētiskā un latviešu literatūras vēstures kontekstā, ideju vēsturi ietverošā kulturoloģiskā skatījumā;

2) starpdisciplinārā pētījuma ievirze, lugu pamatā esošo varas tēmu detalizēts aplūkojums no dažādiem aspektiem – mitoloģiskā, filozofiskā, psiholoģiskā, socioloģiskā.

Promocijas darba aprobācija:

1) zinātniskajās konferencēs - Lātvijas Universitātes rīkotajā starptautiskajā konferencē “Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē: teorijas un interpretācijas” (1999); LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta rīkotajā Raiņa 135.dzimšanas dienas atcerei veltītajā konferencē (2000); Rēzeknes Augstskolas rīkotajā starptautiskajā zinātniskajā konferencē (2000); Liepājas Pedagoģijas

akadēmijas rīkotajās starptautiskajās konferencēs “Aktuālas problēmas literatūras zinātnē” (1998, 1999, 2000, 2001);

2) zinātniskajās publikācijās, kas sagatavotas uz konferencēs nolasīto referātu bāzes: “Upuris Mārtaņa Zīverta lugā “Ifigenija”: Eiripīda, Raiņa un J.V.Gētes lugu kontekstā” rakstu krājumā “Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē: teorijas un interpretācijas”(2001); “Kaja sapņa interpretācija Raiņa nepabeigtajā traģēdijā “Kajs Grakhs”” rakstu krājumā “Rainis radošo meklējumu spoguļi”(2001) u.c., kā arī publikācijas “Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis” (1999), literatūras mēnešrakstā “Karogs” (2000);

3) atsevišķi pētījuma aspekti aprobēti Liepājas Pedagoģijas akadēmijas filoloģijas bakalaura studiju programmas kursu – “Antīkās literatūras vēsture”, “Šekspīra traģēdiju analīze” – semināros; Liepājas Pedagoģijas akadēmijas filoloģijas maģistra studiju programmas “Latviešu literatūra” kursa “Antīkās pasaules motīvu interpretācija latviešu literatūrā” ietvaros.

Promocijas darba struktūra. Disertāciju veido ievads, divas daļas, kas katra strukturēta piecās nodaļās, nobeigums, avotu un literatūras saraksts.

Pirmās daļas “Tautas vadoņa tēls Raiņa nepabeigtajā traģēdijā “Kajs Grakhs” pirmajā nodaļā, kas strukturēta četrās apakšnodaļās, sniegts ieskats Raiņa lugas pamatiecerē un avotu atlasē, veidots lugas sižeta līnijas un grieķu vēsturnieka Plutarha (*Ploutarchos*, 46 – 120) “Salīdzinošo dzīves aprakstu” (*“Bioi paralēloi”*) vēstījuma salīdzinājums. Raiņa dienasgrāmatās un “radāmajās domās” meklēts senā vēsturiskā sižeta aktualitātes pamatojums, luga “Kajs Grakhs” aplūkota dramaturga izvērsto ideju un raksturu drāmas teoriju kontekstā.

Otrajā nodaļā Kaja Grakha tēls, izmantojot arhetipiskās kritikas un kultūras antropologu pētījumus, skatīts paralēlēs ar arhetipisko Varoņa tēlu un tā daudzveidīgajām izpausmēm pasaules literatūrā. Meklēti arhetipiskā Varoņa tēla atspulgi Raiņa “nākotnes cilvēka” tēmai veltītajās lugās.

Trešās nodaļas kodolu veido Raiņa lugas varoņa attīstības ceļa analīze. Balstoties analītiskās psiholoģijas nostādnēs, atklāts Kaja Grakha individuācijas jeb paštapšanas process attieksmēs ar brāļa Tibērija garu, kas lugas ietvaros traktējams kā noteikts, individuācijas procesu simbolizējošs arhetipisks Gudrā vīra tēls. Šajā nodaļā uzmanība pievērsta Kaja brāļa Tibērija asins atriebes prasībai. Atriebes motīvs skatīts dramaturga sabiedriski politiskās darbības un daiļrades

izvērsumā, kā arī atriebes traģēdiju kontekstā un salīdzinājumā ar Šekspīra traģēdiju "Hamlets".

Ceturtajā nodaļā Kaja mātes Kornēlijas tēls analizēts no diviem aspektiem: pirmkārt, mātes mīlestība atklāta kā vadonim konfrontējošs, tālāko attīstību kavējošs spēks; otrkārt, Kornēlijas tēlā rodamie animas un Lielās Mātes arhetipisko tēlu atspulgi traktēti kā būtisku Kaja Grakha psiholoģisko problēmu izgaismotāji. Kaja Grakha mātes tēls skatīts paralēlēs ar citiem Raiņa drāmā rodamiem Lielās mātes arhetipu ietverošiem tēliem.

Piektajā nodaļā, izmantojot politiskās mitoloģijas pētījumus, veidots Raiņa lolotās un lugā "Kajs Grakhs" iemiesotās demokrātiskās tautvaldības idejas raksturojums. Kajs Grakhs atklāts kā harismātiska līdera tips, kura principi – nevardarbīgu, ētiski tīru līdzekļu izvēle, tautas gara attīstības nepieciešamība, gatavība pašupurim un "cita" upura noliegums. Meklētas tautas vadoņa ideālistisko koncepciju nerealizējamības un lugā rādītās sakāves cēloņsakarības.

Otrās daļas "Valdoņa tēls M.Zīverta nepabeigtajā lugā "Ifigenija" pirmajā nodaļā aplūkotas Raiņa un M.Zīverta pasaules redzējuma un tā mākslinieciskā atspoguļojuma, drāmas izveides principu atšķirības. Apzināts M.Zīverta izvēlētā grieķu mitoloģijas sižeta aktualitātes pamatojums – vēlme veidot traģēdijas "Vara" otro daļu, Agamemnona tēlā atklājot "modernā varas cilvēka" būtību. Apkopotas ziņas par Agamemnona meitas Ifigenijas upurēšanas mīta literārajām interpretācijām, veidots M.Zīverta lugas sižeta un tās pamatavota – grieķu klasiskā perioda autora Eiripīda traģēdijas "Ifigenija Aulīdā" (*"Iphigeneia at Aulis"*) salīdzinājums.

Otrajā nodaļā veidots dažādu laikmetu upurēšanas izpratnes salīdzinājums. M.Zīverta drāmas centrā izvirzītās valdonim piedāvātās meitas upurēšanas izveles problēmas izpratnē apzināta upura idejas vēsture – mitoloģiskajā, kristīgajā un eventuālajā eksistenciālista pozīcijā. Izsekots M Zīverta lugā veidotā izveles situācijā nostādītā varoņa iekšējā konflikta veidojumam kā "modernā varas cilvēka" būtības atklāsmes līdzeklim.

Trešā nodaļa veltīta psihoanalītiskai "varas gribas" apmāta cilvēka izkropļotās būtības analīzei, kas veikta paralēlēs ar mūsdienu varas pārstāvju psiholoģiskās motivācijas meklējumiem. Raksturotas galvenā varoņa Agamemnona regresīvās individuācijas ceļā nozīmīgās personas – Gudrā vīra arhetipa manifestācijas divos atsevišķos tēlos – pareģa Kalhanta un Agamemnona skolotāja Ksenona tēlos.

M.Ziverta veidotā viedā sirmgalvja Ksenona dzīves filozofija aplūkota sastatījumā ar dažām antīkās filozofijas parādībām.

Ceturtajā nodaļā psihoanalītiskā, socioloģiskā un feministiskā aspektā aplūktas valdoņa Agamemnona un viņa meitas Ifigenijas attieksmes. Meitas upura jēgas apzināšanā būtisks salīdzinājums ar šī un radniecīgu motīvu izvērsumiem Eiripīda lugā, J.V.Gētes (*J.V.Goethe, 1749 – 1832*) traģēdijā "Ifigenija Tauru zemē" (*"Iphigenie auf Tauris"*) un A.Voitkus lugā "Soģis".

"Varas un masas" teoriju gaismā piektajā nodaļā aplūkoti M.Ziverta varoņa kā valdoņa tipa pārstāvja principi - autoritārais masas pārvaldes stils, voluntārisma izpausmes, vardarbības un "cita" upura akcepts. M.Ziverta varonis pretstatīts spilgtiem Raiņa "nākotnes cilvēka" jeb vadoņa tipa varoņiem – Indulim un Kajam Grakham.

Nobeigumā Raiņa un Ziverta lugas varoņi un situācijas atklāti kā Latvijas sabiedrības domāšanas veida atspoguļotāji un būtisku mentālu problēmu uzrādītāji.

Promocijas darbam pievienots avotu, papildavotu un izmantotās literatūras saraksts.

¹ Šuvajevs I.Prelūdijas:Kultūrvēsturiskas un filosofiskas studijas. – R.,1998. – 119. – 120.lpp.

² Cilvēks un dzīve socioloģijas skatījumā. – R.,1996. – 74.lpp.

³ Kaneti E.Masa un vara. – R.,1999. – 239. – 240.lpp.

⁴ Vēbers M.Politika kā profesija//Vēbers M.Politika kā profesija.Zinātne kā profesija. – R.,2002. -- 29.lpp.

⁵ Turpat,29.lpp.

⁶ Aristotelis.Poētika. – R.,1959. – 46.lpp.

⁷ Turpat,72.lpp.

⁸ Šai tēmai veltīta Gundegas Grīnumas disertācija"Raiņa nepabeigtās lugas ar antīkās pasaules motīviem" (1979), skatīt publikācijas:Grīnuma G.Raiņa nepabeigtā luga "Kajs Grakhs"//Raiņa gadagrāmata:1978/Sast.S.Viese. – R.,1978. –169. – 207.lpp.;Grīnuma G.Raiņa ieceres traģēdijai "Cēzars"//Raiņa gadagrāmata;1980/Sast.S.Viese. – R.,1980. – 175. – 188.lpp.

⁹ M.Ziverts.Dramaturgs stāsta par sevi//Ziverts M.Par sevi:Autobiogrāfija, intervijas, vēstules/Sast.V.Hausmanis. – R.,1992. – 67.lpp.

I. TAUTAS VADOŅA TĒLS RAIŅA NEPABEIGTAJĀ TRAGĒDIJĀ “KAJS GRAKHS”

1. Antīkās vēstures sižets – Raiņa varoņa Kaja Grakha kā tautas vadoņa atklājējs

1.1. Raiņa lugas iecere un pamatavotu izvēle

Nepabeigtā tragēdija “Kajs Grakhs” ir viena no Raiņa iecerētajām lugām ar antīkās senatnes motīviem, kas veltīta dramaturga visbiežāk izvērstajai tēmai – ideālas valsts pārvaldes formu un ideāla valdnieka meklējumiem. Raiņa iecere bijusi veidot “romiešu tragēdiju” ciklu, kurā iekļautos varas tēmas variatīvie izvērsumi atsevišķās tragēdijās – “Cēzars”, “Kajs Grakhs” un “Spartaks”. Meklējumi antīkajā kultūrā saistīti ar latviešu dižgara interesi par lielām, sabiedrības priekšgalā esošām personībām, kas izrādījušās īpaši nozīmīgas ne tikai atsevišķos laika periodos kā jauna domāšanas veida, jaunas politiskas sistēmas modelētājas, bet ir svarīgas visas vēsturiskās pieredzes kopainā. Raini interesē tēli, kas vēlāk pārtapuši par viņa pašā lolotā demokrātijas ideāla ruporiem, gan arī tēli, kas vēstures arēnā uzskatāmi par destruktīva spēka pārstāvjiem, antidemokrātisku centienu īstenotājiem, piemēram, viens no nežēlīgākajiem un varaskārākajiem senās Romas imperatoriem – Nerons (*Nēro*, 37 – 68). Rainim raksturīgais ideju plašums nav ļāvis īstenot visas no iecerēm, un “romiešu tragēdiju” cikls tā arī palicis atsevišķu izstrādātu fragmentu un pat projektu līmenī. “Kajs Grakhs” ir luga, kurai dramaturgs veltījis vairāk laika un spēka kā citiem iecerētajiem darbiem ar antīkās senatnes motīviem. Lugas “Kajs Grakhs” pieminējums rodams tragēdijas “Cēzars” projektā 1912. gadā, kad dramaturgs atklāj vēlmi veidot simbolisku ģēnija tēmas interpretāciju, balstoties labākajās antīkās tragēdijas tradīcijās, tuvinoties to diženumam un izaicinot citu šīs tēmas izvērseju – Šekspīru (*W. Shakespeare, 1564 – 1616*). Darbs pie “Cēzara” gan tiek pārtraukts, lai īstenotu citu nozīmīgu lugu ieceres – “Pūt, vējiņi”, “Jāzeps un viņa brāļi”, “Spēlēju, dancoju”, Krauklītis”.

Politiski saspringtajā un pašam dramaturgam svarīgajā 1917. gadā tomēr tiek atsākts darbs pie vienas no cikla daļām, kas veltīta Romas tribūnam Kajam Grakham. Kaja Grakha demokrātiskie centieni acīmredzot Rainim šajā situācijā šķiet aktuāli un nozīmīgi arī kā viņa personiskās pārliecības paudēji. Tieši 1917. un 1918. gadā Rainim šķītis svarīgi veidot vēl vienu variāciju par sevis tik izsāpēto un personiskās

tragiskas piesātināto Jāzepa tēmu. Laikā no 1919. gada līdz 1922. gadam darbs pie "Kaja Grakha" epizodisks, ieceru izvērsumā un materiālu vākšanā vērojami gan kāpumu, gan kritumu periodi. Neraugoties uz to, ka Rainis pats 1918. gadā plānojis darbu pabeigt divu trīs mēnešu laikā, uz to, ka "Kajs Grakhs" gan viņam pašam, gan Aspazijai šķiet nozīmīgs un gan mākslinieciskā, gan domu dziļuma ziņā dižens sacerējums, darbs tā arī palicis nepabeigts.*

Raiņa nepabeigtās traģēdijas "Kajs Grakhs" galvenais varonis ir Saules valsts idejas lolotājs, savas zemes patriots un tautas glābējs – vadonis, kurš par primārām izvirza ne savas personiskās, bet gan visas tautas vajadzības. Raiņa varoņa vēsturiskais prototips Kajs Grakhs (*Gaius Sempronius Gracchus, 153 – 121 pr.Kr.*) ir senās Romas tautas tribūns 123. un 122.g.pr.Kr.. Rainis kā vēstures mācību sniedzošas un nākotnes valsts aprises iezīmējošas traģēdijas pamatu izvēlēties literatūras vēsturē visai reti interpretētus senās Romas republikas krīzes laika notikumus un tajos iesaistītos Tibēriju (*Tiberius Sempronius Gracchus, 164 – 133 pr.Kr.*) un Kaju Grakhus, kuru biogrāfijas pasaules dramaturģijā nebūt nav bieži izmantotas. Cik zināms, augstvērtīgu šī vēsturiskā sižeta interpretāciju ir tiešām maz - var minēt franču dramaturga M.Ž.Šenjē (*M.J.Chenier, 1724 – 1811*) traģēdiju "Kajs Grakhs"(1792), kas atspoguļo republikāniskas valdīšanas principu priekšrocības; Džeimsa Šeridana Knovla (*J. Sh.Knowles, 1784 – 1862*) labāko traģēdiju "Kajs Grakhs"(1815).

Romas vēsture 1.gs.pr.Kr. Raiņa radošajam garam sniegusi interesantu izvēles situāciju – Tibērija brāļa Kaja Grakha nepieciešamību izšķirties par tribunāta pieņemšanu, par noteiktas varas un slavas ieguvu, šiem izsenis zināmajiem cilvēciskās vērtības augstākajiem pārbaudītājiem. Šī izvēles situācija iezīmē tālākos konfliktus gan pašā traģiskajā varonī, gan arī vadoņa un viņa idejisko pretinieku starpā, kā arī aktualizē visai globāla mēroga problēmas – nākotnes ideālam kalpojoša indivīda un tiešajā tagadnē mītošas sabiedrības ideālu konfrontācija, augstāku attīstības pakāpi nodrošinoša visas sabiedrības virzība, sevis upurēšanas ideja nākotnes vārdā u. c. Raiņa lugās atklāto ideju globalitāte, pārlaicīgā aktualitāte

* Izvērstis daiļrades procesa izklāsts rodams Raiņa Kopoto rakstu 14.sējumā iekļautajos Gundegas Grīnumas veidotajos lugas komentāros un disertācijā, kas veltīta Raiņa nepabeigtajām lugām ar antīkās pasaules motīviem.)

pieļauj arhetipiskās kritikas metožu pielietojumu, bet, līdzās šai pieejai, izmantojamas arī gluži reālpsiholoģiska traktējuma iespējas.

Raiņa izvēlētais varonis Kajs Grakhs turpina vecākā brāļa Tibērija 133.g.pr.Kr. iesākto agrāro reformu un ir šīs "lauku reformas" komisārs jeb īstenotājs dzīvē. Tibērijs bijis tribūns ilgstošāku laika periodu, viņš mēģinājis glābt romiešu zemnieku īpašumus, pasargājot sīkgruntniecības slāni no Itālijas zemes uzpircēju centieniem.

A.Grīna redakcijā izdotajā "Pasaules vēstures"(1929) izklāstā veidotas paralēles starp senās Romas kolonizācijas procesa radīto zemniecības stāvokli un situāciju Latvijā: "Senajā Romā mēs redzam norisināties to pašu labības cenu krišanu, kas piemeklēja Latviju pēc lielo Krievijas labības eksportam domāto dzelzceļu būves, kas veda uz Liepāju un Rīgu melnzemes guberņu labību un daļu no tām ieplūdināja arī Latvijas tirgū, nositot kviešu un rudzu cenas. Latvijas saimnieki (..) sāka pāriet uz ienesīgākiem lauksaimniecības veidiem, galvenā kārtā intensīvo lopkopību."¹ Atšķirībā no latviešu zemnieka senajam romietim ir daudz ierobežotākas rīcības iespējas, jo Vidusjūras zemēs nav iespējama plaša piensaimniecības attīstība, un "Itālijas sīkgruntnieku, resp. saimnieku stāvoklis bija bez izejas, un viņu saimniecības dabiski bija lemtas bojā iešanai; vēl vairāk tāpēc, ka lielgruntnieku pusē bija darba spēka lētums"².

Romiešu zemniecības sabrukuma sekas ir strauja lauku iedzīvotāju skaita samazināšanās, slepenas un bīstamas neapmierinātības jūtas, kuras asākas dara visā valstī rūgstošā nemiera noskaņas, jo īpaši - vergu sacelšanās Sicīlijā. Situāciju apgrūtinoši procesi ris arī senāta aprindās – liela daļa tā sauktās *ager publicus* jeb *ager Romanum* nonākusi pašu senatoru vai viņu tuvinieku privātīpašumā, un tādēļ senāts nav ieinteresēts "lauku likuma" konsekventā ievērošanā. Tibērija Grakha aizsāktās agrārreformas pamatā ir bailes par Romas valsts likteni, zemniecības stāvokļa stabilizēšanas vēlme un spēcīga taisnīguma izjūta, kas nostāda Tibēriju opozīcijā senātam. Aristokrātu savtīgo mērķu un varas kāres dēļ Tibērijs Grakhs līdz ar 300 piekritējiem noziedzīgi tiek nogālināts 133. g. pr. Kr.

Tibērija asins atribes un ideālu iedzīvināšanas mērķa ierosināta ir jaunākā brāļa Kaja Grakha tālākā darbība, kuras tiešākais uzdevums ir cīņa pret senāta virskundzību demokrātijas ideju vārdā. Tribūnu varas paplašināšanas centieni republikas krīzes un asu pilsoņu karu periodā veido pakāpenisku Romas republikas pārveidi par impēriju. Kā minēts A.Grīna sastādītajā "Pasaules vēsturē" – Kajs

Grakhs, kas demokrātijas vārdā uzsāk cīņu pret senāta varu, ir vēlāko Romas diktatoru – tribūna varas paplašinātāju priekštecis, un arī visu vēlāko Romas ķeizaru garīgais cilts tēvs.³

Brāļu Grakhu idejas atstāj iespaidu uz Romas vēstures attīstības procesu kopumā, bet konkrētie sasniegumi ir īslaicīgi. Būtiskākais ieguldījums Kaja kā reformatora darbībā ir Tibērija agrārā likuma atjaunošana, kā rezultātā par zemes īpašniekiem kļūst 80 tūkstoši pilsoņu. Vairāki Kaja Grakha ieviestie likumi paplašina romiešu tautas tiesības tribūna valdīšanas laikā, piemēram, likums par ikviena Romas pilsoņa tiesāšanu, dodot balss tiesības visai tautai, likums par labības izsniegšanu Romas pilsoņiem par pazeminātu maksu (šim likumam izrādās pavisam negaidītas sekas, jo liela daļa nabadzīgo pilsētas iedzīvotāju kļūst par nekaunīgiem parazitājiem). Kajs Grakhs ir slavens arī kā grandiozu celtniecības darbu aizsācējs, un, pateicoties viņa plāniem, Romā tapuši jauni ceļi un maizes ceptuves, ar darbu nodrošinātas pilsētu plebeju aprindas.

Daži no tribūna pieņemtajiem likumiem izraisījuši visai neparedzētas sekas un uzskatāmi par kļūdainiem, un šo maldu un neveiksmju cēloņiem uzmanību pievērsis arī Rainis savā tragēdijā. Pēdējais Kaja Grakha kā tribūna izvirzītais likumprojekts par romiešu pilsoņu tiesību piešķiršanu sabiedrotajiem atstājis vistālejošākās sekas un izrādījies liktenīgs pašam tribūnam. Romas sabiedrotie ir gan latīņi, gan citi Romas karaspēka pārstāvji, kas piedalās provinču iekarošanā, bet atrodas nevienlīdzīgā situācijā, jo nepilsoņu statuss liedz piedalīties kopīgi iekaroto provinču un *ager publicus* izmantošanā. Jau Tibērija aizsāktā agrārreforma rada labvēlīgu augsni šī jautājuma aktualizēšanai. Plebeju konsuls Fulvijs Flaks ir pirmais, kas piesaka likumprojektu par pilsoņtiesību sniegšanu sabiedrotajiem, bet bailēs no Romas pilsoņu un, jo īpaši, proletāriešu neapmierinātības, atsakās no šīs ieceres. Demokrātiski noskaņotais Kajs Grakhs 122. g. pr. Kr. atkārtoti piesaka šo projektu, kas nostāda pret viņu gan senātu, gan proletāriešu slāņus, kā arī ir pamatā tribūna Līvija Druza veidotajai opozīcijai. Kaja Grakha izvirzītais tautas suverenitātes princips izrādās nerealizējams konkrētajā vēsturiskajā situācijā, jo tauta nav vienota un saliedēta, tās ietvaros vērojama šķelšanās un spēcīgs interešu konflikts zemniecības un proletāriešu (Romas pilsoņi, kuriem nav īpašuma) starpā. Kaja ideju priekšlaicīgums un pārsteidzīgums ir viņa bojāejas pamatā – tautas tribūna Līvija Druza aktīvas pretdarbības rezultātā 121. g. pr. Kr. Grakhs vairs netiek ievēlēts tribūna amatā, par to kļūst Lūcijs Opīmijs. Līvija Druza un citu idejisko pretinieku

mērķi tiek realizēti, izmantojot jebkādas līdzekļus – apmelošanu un pavisam vienkāršu tautas uzpirkšanu, solot ātrāk, vieglāk un bagātīgāk sasniezamus labumus. Vairāksolīšanas principu apvienojot ar iedarbošanos uz vienkāršās tautas apziņu un apgalvojot, ka Kaja jaunveidotā kolonija bijušajā Kartāgā atrodas uz nolādētas zemes, veiksmīgi tiek panākts tautas līdera popularitātes kritums. Grakham promisesot Kartāgā, viņa piekritēji izraisa ielu cīņas, kurās uzvaru gūst idejiskie pretinieki. Vairāki tūkstoši Kaja Grakha domubiedru iet bojā, arī pats līderis un viņa sabiedrotais Fulvijs Flaks. Tāds ir Raiņa nepabeigtās lugas vēsturiskais fons.

Raiņim raksturīgais plašais vēriens un interese par nozīmīgiem laikmetiem cilvēces attīstībā rosinājusi jau kopš agras jaunības sākt antīkās kultūras parādību detalizētu izziņu. Raiņa erudīcija šajā jautājumā apbrīnojama, par to liecina ne tikai iecerētajiem sacerējumiem paredzēto “radāmo domu” fiksējumi, dienasgrāmatu piezīmju un studiju materiāli, bet arī, piemēram, dažādi referāti, lekcijas un uzrunas tautai visdažādākajās situācijās. Vēsturiskās pieredzes un mācību popularizēšana tautai – viens no Raiņa reāli veiktajiem sabiedrības intelektuālās audzināšanas uzdeviem, kas pierāda visas viņa darbības aktīvo iedabu. Raiņa attieksme pret zināšanām nav pašmērķīga un savrupa, un pat gadījumos, kad iecerētais sacerējums palicis tikai projekta līmenī, Rainis spējis jauniegūto izmantot un sniegt arī citiem.

Arī domājot par “romiešu traģēdiju” ciklu, Rainis pamatīgi un nopietni studējis antīkās vēstures vielu. Par to liecina visai plašais iespējami apgūstamo materiālu saraksts lugas “Kajs Grakhs” “radāmo domu” uzmetumos.¹

Traģēdijas tapšanas gaitā visnozīmīgākais avots ir sengrieķu vēsturnieka **Plutarha** sacerējums “**Salīdzinošie dzīves apraksti**”, kura izdevums vācu valodā divos eksemplāros atrodams arī Raiņa personiskajā bibliotēkā (*inventāra nr. –1097*) un, spriežot pēc detalizētajām piezīmēm tekstā un uz tā malām, acīmredzami izmantots kā topošās lugas pamatmateriāls. “Kajā Grakhā” dažbrīd vērojama Plutarha teksta tieša pārrakstīšana vai brīvāka interpretācija, kam tiks pievērsta uzmanība atsevišķu epizožu analīzē.

¹ Ar šo darbu sarakstu iespējams iepazīties gan Raiņa Kopotu rakstu 14. sējumā, gan G.Grīnumas disertācijā “Raiņa nepabeigtās lugas ar antīkajiem motīviem” (1979), gan arī “Raiņa gadagrāmatā – 1978”, kur ievietots G.Grīnumas pētījums tieši par lugu “Kajs Grakhs”. Vairāki no Raiņa iecerētajiem studiju pamatavotiem atrodas dramaturga personiskajā bibliotēkā Majoros, bet daļa no tiem, iespējams, tā arī nav izmantoti.

Vēsturiskā fona apzināšanu un brīvas orientēšanās spēju kādā laikmeta nogrieznī Rainis allaž uzskatījis par svarīgu daiļdarba radīšanas priekšnoteikumu. Dramaturgs ne vienmēr pedantiski precīzi ievērojis visas vēsturisko norišu peripetijas, bet izvairījies arī no vēstures faktu falsifikācijas mākslinieciskā mērķa vārdā. Rainis, šķiet, akceptējis jau Aristoteļa radītajā, pirmajā antīkās literatūras teorijas sacerējumā "Poētika" izvirzīto tēzi – "dzejnieka uzdevums nav attēlot patiesi notikušo, bet to, kas varētu notikt, kas iespējams saskaņā ar varbūtības un nepieciešamības likumiem"⁴, tātad to, kas nepieciešams idejas izvērsumam. Rainis, tāpat kā cits dramaturģijas ģēnijs Šekspīrs ir vājš sižetu izgudrotājs, viņa iecienītais princips ir "vecu dziesmu" pārveide "jaunās skaņās". Raiņa lugu aktualitāte visos laikos sasaucas ar antīkajā senatnē tik populāro pieeju – būtisks ir veids, **kā rādīt**, nevis – ko rādīt. Šī principa dzīvotspēju pierāda Rietumeiropas, proti, senās Grieķijas drāmas sākotne, kad tragēdijas žanra ietvaros vairāku gadsimtu gaitā tika izrādīti visai tautai labi zināmie mītu sižeti un jau sagatavotam skatītājam piedāvāta autora mākslinieciskās prasmes izvērtējuma iespēja. Pirmie literatūras teorētiķi – gan Aristotelis, gan Horācijs (*Quintus Horātius Flaccus, 65 – 8 pr.Kr.*) atzinuši šo principu, uzrunājot dramaturgu ar šādu aicinājumu: "vienu, kas zināma visiem, tu padarīt vari par savu"⁵.

Pārdomās dienas grāmatās vai darbu ieceru piezīmēs Rainis bieži pārspriedis dramaturģiskās mākslas sižeta veidošanas principus, šai ziņā pilnībā piekritot sengrieķu un Šekspīra pieejai, par ko liecina kaut vai šāds 1914.gada 25.maijā izdarīts ieraksts dienasgrāmatā: "Dramatiķim likt pašam izdomāt lugas notikuma ārējo fabulu ir tikpat kā namdarim pašam cept ķieģeļus un cirst kokus. Priekš visiem šiem priekšdarbiem ir citi amatnieki. Dramatiķim ir viss viela. To nesaprast ir galīgi nesaprast drāmu un to darbu, kuru pie lugas izdara dramatiķis."⁶

1.2. Vēsturiskā sižeta aktualitātes pamatojums

Raiņa pievēršanās antīkās vēstures sižetam atklāj vairākus dramaturga mākslinieciskos mērķus un iemeslus, kādēļ situācija senajā Romā dramaturgam svarīga:

1. Nākotnes cilvēka un Saules valsts idejas izvērsuma iespēja. Kā atzīst G.Grīnuma, "legendārā tālo gadsimtu vēsture bija piemērota darbības arēna monumentāliem, lielas filozofiskas idejas iemiesojošiem varoņiem, par kādiem savās

lugās Rainis gatavojās pārkausēt arī pazīstamo senatnes personību – Jūlija Cēzara, Spartaka, Aleksandra Lielā, Sokrāta un Kaja Grakha tēlus”⁷. Heroisms, personības gara cēlums, ideju lieliskums ir teicamas traģiskā varoņa iezīmes, kas dod iespēju globālu jautājumu pieteikumam un risinājumam, un kā dēļ antīkās vēstures un mitoloģijas personības un sižeti visos laikos izmantoti kā pateicīga traģēdiju viela.

Raiņa iecerēto “romiešu triloģiju”, kuras atsevišķas daļas vēstītu par pirmo īsto romiešu diktatoru un karavadoni Kaju Jūliju Cēzaru (*Gaius Julius Caesar, 100 – 44 pr.Kr.*), vergu sacelšanās vadoni Spartaku (*Spa'rtacus, sacelšanās Sicīlijā Spartaka vadībā 73 – 71g.pr.Kr.*) un tautas tribūnu Kaju Grakhu, vienojoša ir visai autora daiļradei raksturīga tēma – tautas ideālā vadoņa un ideālas valsts pārvaldes formas meklējumu jeb “nākotnes cilvēka” un tā sauktās “trešās dzimtenes” – Saules valsts meklējumu tēma. Šis Raiņa mērķis paver iespēju politiskās mitoloģijas pētījumu un arhetipiskās kritikas metožu lietojumam.

2. Demokrātisko ideju paudums reālās Latvijas politiskās dzīves kontekstā, iespējamā Raiņa un “viņa brāļu” sociāldemokrātu idejisko nesaskaņu atblāzma. Latvijas un senās Romas zemniecības stāvokļa paralēlisms.

“Radāmajās domās” “Kajam Grakham” Rainis ieskicējis visu trīs antīkās sabiedrības vadoņu atšķirīgos mērķus un ideālus:

“Grakhs grib taisnību un demokrātiju ar kontroli.

Cēzars taisnību, bet uzspiestu, bez kontroles.

Spartaks brīvību.”⁸

Romiešu vadoņu triādē Kajam Grakham varētu būt piešķirama ideālvaroņa loma, jo šis varonis sevī apvieno labākās Cēzaram raksturīgās diktatora iezīmes un Spartaka nesavtīgo tautas masu interešu akceptējumu. Tradicionāli Kajs Grakhs atzīts par vienīgo Romas politiķi, kurš patiešām nopietni nodarbojies ar romiešu sabiedrības demokratizāciju, un šis varētu būt visnopietnākais pamats Raiņa izvēlei. Brāļi Grakhi ir arī pirmie Romas valsts darbinieki, kas, neraugoties uz to, ka 1.gs.pr.Kr. Romā vēl nepastāvēja valdnieku dievišķošanas tradīcija, spontāni tika cildināti kā “tēvijas glābēji”, mesijas. Šādā aspektā nozīmīga paša Raiņa svētā pārliecība par savu misiju Latvijas nākotnes izveidē, par sev izvirzīto uzdevumu – būt par vienkāršās tautas aizstāvi un audzinātāju, būt par demokrātijas principu iedzīvinātāju.

Raiņa pārliecība par to, ka brīvas Latvijas vienīgais garants ir iekšēji brīvu un attīstītu tautas pārstāvju kopums, ikviena cilvēka atbrīvošanās no verdziskuma

pašam sevī, ir pamatā viņa idejiskajam nošķīrumam no kādreizējo sabiedroto – Pētera Stučkas un Jaņa Jansona - noslieksmes uz lielnieciskumu. “Kajs Grakhs” līdzās daudzām citām lugām kļuvis par spoguļi Raiņa kategoriskajai nostājai pret tautas gara iznīcināšanu un paverdzināšanu, jebkāda veida asins izliešanu, vardarbību, pret politisku melīgumu un pašlabuma meklējumiem. Senās Romas demokrātiski noskaņotais un opozīcijā atrodošais politiķis Kajs Grakhs Rainim šķitis pateicīgs tēls gan kā savu uzskatu, gan arī personiskās sāpes izteicējs.

Iespējams, Raiņa intereses pamatā bijušas svarīgas arī brāļu Grakhu realizētās agrāreformas un Romas zemniecības stāvokļa 2.gs.pr.Kr. paralēlisms ar situāciju Latvijā 19.gs. beigās un 20.gs. sākumā, ko Rainis līdzīgi kā daudzi citi sava laika radoši gari dēvējis par “pārejas laikmetu”. Šādu apzīmējumu Rainis lietojis kādā galvenokārt no pārstāstiem un paša runātāja atsauksmēm zināmā runā, proti, Zāļenieku biedrības nama atklāšanā 1894.gada 31.jūlijā. “Dienas Lapā” publicētajā runā “Par spirtu garu un pārejas laikmetu”⁹, kas, neraugoties uz ļoti konkrēto adresātu, ir plašu un vispārinošu vērtējumu iekļaujošs un daudzu turpmāko Raiņa ideju inspirējošs avots. Rainis līdz ar citiem slavinātājiem izsaka īsu pateicību jaunceltnes idejas realizētājiem, bet norāda, ka ne jau šie vieni būtu uzskatāmi par tautas “spirtā gara” kopējiem. Rainis atsauc tautas atmiņā pirmos un aktīvos jaunā gara nesējus latvju lauksaimnieka dzīvē – Krišjāni Valdemāru un Andreju Spāgi, uz kuru nopelniem nu mierīgi dus konservatīvā gruntniecība, nedomājot par aizsāktā ceļa turpināšanu un baidoties no jaunām, straujām pārmaiņām. Rainis ironizē par vieglprātīgajiem tautas mierinātājiem, kas negrib atzīt pašreizējā zemniecības stāvokļa nopietnību un tautas garu iemidzina ar cerību, ka “gan jau arī reiz atkal labības cenas pacelšoties – un tad būšot visam līdzēts”¹⁰. Visas Latvijas saimnieciskās dzīves krīzes situācija, pēc Raiņa domām, ir nopietna slimība, kas nav apārstējama ar nomierinošu plāksteru palīdzību, bet gan ar visas tautas “spirtā gara” jeb pašapziņas celšanu. Pārejas laikmetam veltītajā runā Rainis apzinājis to vienīgo ceļu, kas ejams pretim brīvības garam tiecošai tautai – tas ir vēsturiskās pieredzes apzināšanās un kļūdu apguves ceļš: “Cilvēces attīstība iet uz priekšu pēc augstiem, lieliem dabas likumiem. Nevis plāksterīši te var līdzēt, ja cilvēce smok zem šo likumu cietsirdīgajiem cēloņiem. Tikai iepazīties ar viņiem visā viņu lielumā – tas var līdzēt. Tad tos mācēs pazīt un piemērot.”¹¹ Pārmaiņu laika izpratne, kļūdu un cēloņsakarību apzināšana, izteikti deterministisks skatījums uz ļoti konkrētām norisēm valsts saimnieciskajā dzīvē, Latvijas un Romas satuvinājums un līdzīgo

zemniecības problēmu izcēlums ir antīkās vēstures tēmas pamatotāji lugas "Kajs Grakhs" izveidē.

Kaja Grakha ideju fiasko rosinājis dramaturga analītisko prātu visai konstruktīvi meklēt situācijas attīstības priekšnoteikumus un cēloņsakarības. "Radāmajās domās" dramaturgs precīzi formulējis Kaja Grakha darbības kļūdas, pārsteidzību un neapdomību, kas neļauj realizēt cēlās nākotnes idejas:

"Kaja traģiskā kļūda, ka pareizi gan atraidīja monarkiju, bet neatrada parlamenteismu reprezentatīvi. Kļūda garīga. Pats arī neattīstīts, nesaprot, ko ļaudis."¹²

Šis izteikums prasa plašākus komentārus, bet šaurākā izpratnē dramaturgs, visticamāk, domājis Kaja ideālistiskā gara nespēju izprast vienkāršo ļaužu psiholoģiju un piezemēto domu gājienu, kas nespēj sekot līdzī sava vadoņa idejām, tādēļ atšķēļas un nodod viņu, līdzko apmierinātas vienkāršākās personiskās vajadzības un citur pavīd jauni, vēl lielākus labumus sološi piedāvājumi. Ļoti būtisks dramaturgam šķitis Kaja jaunības maksimālisms un kategoriskums, vēl nenobriedušās personības nespēja piemēroties un mērķa realizācijas labad apsvērt kompromisa iespēju. Sistēmā, kurā jaunu pārvaldītāju vadībā un vispārējā tautas noskaņojuma ietekmē tiek iedzīvināti jauni principi, allaž vērojama inerces likuma darbība, kas daudzām norisēm liek ritēt ierastajā gaitā un virzienā. Kaut arī senā Bībeles patiesība vēsta, ka jaunu vīnu nevar pildīt vecos traukos, tomēr šī trauka maiņa nevar notikt pēkšņi un bez priekšdarbiem. Tā arī tauta, kas radusi akli paklausīt un ļauties tās pārvaldītāju vadībai, nav gatava vienā brīdī patstāvīgu un saprātīgu lēmumu pieņemšanai, un, kontroles grožiem atslābstot, tautu pārņem pārprastas brīvības un visatļautības jūtas. Liktenīga izrādās Kaja nespēja darīt ļaudīm saprotamu nākamības ideju konkrēto saturu un savu izvirzīto likumu būtību, tādēļ radot pārpratuma iespējas. Tautas izglītošanas plāni ir sekundāri un tādēļ nosebota Kaja Grakha darbībā, un šis ir viens no būtiskākajiem nesaskaņu tematiem tribūna un viņa mātes Kornēlijas starpā. Tikai pēc atgriešanās no Kartāgas Kajs iecerējis nodarboties ar tautas izglītošanu, tā – "caur ilgstošu ļaužu attīstīšanu, iemācīšanu"¹³ – cerot gūt galīgo uzvaru. Raiņa atziņa par vadonim nepieciešamu spēju apdomīgi un mērķtiecīgi virzīt un izglītēt tautu, kā arī prasmi vajadzības gadījumā piemēroties tautas garam "radāmajās domās" attiecināma gan uz Romu republikas krīzes periodā, gan uz konkrēto vēsturisko situāciju Latvijā:

“Jānāk monarkam, bet tas nevar uz ilgu [laiku] būt liberāls, jāpiemērojas vecai sistēmai. To Kajs negrib, uztura principu.”¹⁴

Principa uzturēšana divdabīgi vērtējama – Rainis akcentē gan principialitātes nepieciešamību ideju izvērsumā, gan arī pārsteidzības pilna maksimālisma un bezkompromisa attieksmes radītus kavēkļus mērķu realizācijā. Rainis ļoti skaidri apzinājies arī savu politisko sakāvju cēloni – bezatkāpju principialitāti, kuras dēļ ciests ne mazums sāpju.

Rainis iecerēs traģēdijai atzīmējis, ka Kajs gan nav tikai ideālists vien, kas nespētu praktiski cīnīties par savu mērķu realizāciju (“Kajs ideālists un reālists”), bet “viņa traģika taisni tā, ka viņš uzticības dēļ, dēļ ticības saviem ideāliem iet bojā”¹⁵. Rainis iecerēs uzsvēris nepieciešamību rādīt savu varoni ceļā pretim tā sauktajam “apaļā” cilvēka priekšstatam, kurā garīgais un fiziskais, ideālisms un practicisms, racionālais un emocionālais atrodas pilnīgā līdzsvarā. Mērķu plašums, ideju vērienīgums un distancētība no reālās dzīves ir tipiska ideālistu darbības kļūda, kas rada likumsakarīgu attālināšanos no konkrētu uzdevumu realizācijas, tādēļ Rainim būtiski rādīt Kaju praktiskā darbībā, piemēram, jaunbūvju, ceļu, koloniju celtniecībā. Ideālistisko un racionāli praktisko elementu līdzsvarots cilvēks varētu būt ideāls tautas līderis, kurš spētu idejas ne vien izlolot, bet arī īstenot dzīvē. Vēsturiskais jauneklīgā Kaja Grakha tēls Rainim, iespējams, šķīstis tīkams tādēļ, ka tajā rodami visi priekšnoteikumi “apaļā” cilvēka izveidei, kā arī labi saskatāmas tās iezīmes, kas pagaidām darbojas kā mērķu realizācijas kavētājas. Kaja Grakha tēls Rainim palīdzējis gan ieskicēt ideālā tautas vadoņa aprises, gan arī analizēt progresu kavējošas cēloņsakarības arī Latvijas attīstības ceļa kontekstā.

1.3.Treju laiku loku atklāsme vēsturiskā sižeta ietvaros

Romiešu triloģijas izveidē Rainim svarīgs vēsturiskās ticamības aspekts, lai maksimāli precīzi iezīmētu sabiedrības eventuālās attīstības ceļus, kuri ejami to vai citu cēloņsakarību ietekmē un, kas ļoti būtiski, - spēcīgu personību vadībā. Individīda lomas prioritāte izcelta visā Raiņa daiļradē, bet, kā pats autors apgalvojis kādā dienasgrāmatas ierakstā 1912.gadā, tieši traģēdijas galvenais mākslinieciskais uzdevums ir “izšķirt cīņu starp indivīdu un masu”, tāpēc arī traģēdiju dramaturgs uzskatījis par visaugstāko mākslu, par pāreju “uz ētiku un filozofiju”, par cilvēka visaugstākā uzdevuma veicēju. Sava laika traģēdijas mērķi Rainis saskatījis

“apzinīgā varoņa” izcēlumā iepretim antīkās drāmas (Aristoteļa) izvirzītajam uzdevumam rādīt liktens varu un dievišķo aizbildniecību pār cilvēku, vai iepretim Šekspīra nepieciešamībai atklāt kaislību spēka lomu cilvēka dzīvē.¹⁶ Raiņa laika traģēdijas uzdevums – rādīt varoni, kura rokās nu ir viss, “kur indivīds cīnās pret vispārību uz nāvi un dzīvību”¹⁷, kas būtu Raiņa iecerētās ideju drāmas cienīga viela.

“Kajā Grakhā” atklātais “apzinīgais varonis” ir vēsturiskās pagātnes varonis, pagājības cilvēks, kuram tieši savas cilvēciskās sākotnes dēļ nav iespējams kalpot tikai un vienīgi par ideālvaroni bez kļūdu un maldu kavēkļiem, bet vienlaikus viņš arī nākamības ideju spogulis, tādēļ arī Rainis bieži sev uzdevis jautājumus par **laiku savstarpējām mijattieksmēm, par optimālo veidu, kādā izteikt savas nākotnes vīzijas:**

“Vai nevar tieši tēlot nākotnes cilvēkus? Tagad tēloju nākotnes cilvēkus pagātnes tēlos, jo vēstures nozīme ir tā, ka viņa trauks, kurā ieliekam savu uzskatu par nākotni.”¹⁸

Rainim, tāpat kā pavisam citu interešu pārņemtam, savas individuālās personības nerimstošam izzinātājam, laikabiedram Francijas rakstniecībā – M.Prustam (*M.Proust, 1871 – 1922*), pagātne kā pašvērtība nenozīmē neko, līdzinās nullei, tai nav citas reālas būtības kā vien tā, kas cilvēka apziņā, tas ir “zudušais laiks”, kas tikām ir miris un dusošs, iekams māksla to atdzīvina un dara līdzdarbīgi kustīgu tagadnē, pašā cilvēkā un nākotnē. Abiem gadsimta sākuma dižgariem ir katram savs “laika atrašanas” modelis – Prustam tā ir daiļrade, radīšana, atmiņu mehānisma darbināšana kā savas dzīves atdzemdināšanas iespēja, vienīgā dzīves jēga vispār; Rainim – “vienīgā dzīves izeja ir - nedzīvot dzīvē”, izdomāt sev “sajūsmu par lieliem ideāliem”¹⁹, izlolot jaunu filozofiju. Vienam īstā un pilnasinīgā esamība ir dzīve pagātnē, otram – nākotnē, bet abiem – mākslā. Raiņa “atrastais laiks” noteikti ir darbības laiks, kurā nāvei un iznīcībai doto pagātnei dzīvu un būtisku iespējams vērst ar dramatiskas mākslas īpašumā esošiem ieročiem. Pēc Raiņa domām, drāma ir līdzeklis, kā, izmantojot pagātnes mācības, aktīvi līdzdarboties nākotnes veidošanā:

“Drāma ved uz uzvaru. Traģēdijai nav jābūt tikai mākslas formai, ne tikai filozofijai, ne tikai zinātniskai pētīšanai un **jaunai atziņas formai**, bet arī līdzeklim, ierocim dzīves jaunveidošanai, radīšanai, nāves pārvarēšanai.”²⁰

Tomēr Raiņa urdošais gars nebūt šo pagātnes atdzīvināšanu neuzskata par vienīgo un ideālo nākamības ideju izteiksmes veidu, dramaturgs to pieņēmis kā tradicionālu un pietiekami produktīvu, bet tiecies atrast vēl jo labākus un intensīvākus

paņēmienu. Viņš grib "neiespējamo darīt iespējamu" un radīt izteiksmes veidu, kas atsvabinātu no "nākotnes ielikšanas pagātnē", kas ļautu atbrīvoties no konkrētiem vietas un laika ietvariem, un nebūtu tik atkarīgs no mainīgiem sabiedriskiem apstākļiem²¹. Rainis, līdzīgi kā vairākus sava laika domātājus, nodarbinājis, viņaprāt, problemātiskais diferencētā laika izpratnes modelis:

"(..)mūsu **domās vajga iznīcināt pašu pagātnes un tāvad pašu laika jēdzienu kā tādu**. Ne mēs atkarājamies no laika, bet laiks no mums. Laiku un mūžību pārvērst kustībā un domās."²²

Šī revolucionārā vēlme pausta 1912.gadā, "Īliņa" lološanas laikā – gadu pēc franču filozofa A.Bergsona (*H.L.Bergson, 1859 – 1941*) lekcijām par reālo ilgstamību Oksfordas universitātē. A.Bergsona ideju dzīvotspēja un nozīmīgums pierādījies jau līdz ar doktora disertācijas aizstāvēšanu un pirmās grāmatas "Tiešie apziņas dotumi" (*"Essai sur les données immédiates de la conscience"*) publicēšanu 1889.gadā. Bergsons deva filozofisku pamatu pavisam jaunai laika izpratnei, kas aizsāka tālejošo un atbrīvojošo ietekmi uz rakstnieku un mākslinieku dzīves redzējumu. Reālā ilgstamība jeb nesadalītais laiks, jeb tagadne, kura turpinās, jeb mūsu dzīves nesadalīti uztveramā melodija ir laiku mainības nedalāmības ideja, līdz kurai, jādomā, gluži patstāvīgā ceļā nonācis arī Rainis. Vēl jo vairāk: Bergsons runā par cilvēka apziņas attīstības pakāpi, kurā pagātnē un tagadne ir vienots veselums, kurā ir skaidra stāvokļu un īpašību, proti, visa šķietami stabilā patiesā daba. Šo apziņas pakāpi sasniedzot, cilvēka un Visuma attiecības varēs pakāpeniski padziļināties, un tad "objekts un subjekts atradīsies viens pret otru situācijā, kas analoga diviem vienā virzienā braucošiem vilcieniem – tā ir viena kustīguma saskaņošanās ar otru, radot nekustīguma iespaidu"²³. Bergsons pādroši lolo to pašu sapni, ko Rainis – iegūt ko līdzīgu ceturtajai dimensijai, kurā iepriekšējie uztvērumi savienotos ar pašreizējiem, un nākotnes aprises daļēji iezīmētos tagadnē. Bergsons savas idejas iznēsāšanas priekā ir tikpat ekstātisks un neierobežojams kā Rainis:

"Tad realitāte ar savu eksistēšanas veidu vairs nešķītīs statisks stāvoklis, tā izpaudīsies dinamiski, nepārtrauktībā un mainīgumā. Mūsu uztveres nekustīgais un sastingušais elements atkusīs un sāks virzīties uz priekšu. Varens spēks savīļņos būtnes un lietas. Tas mūs pacels, aizraus un nesīs sev līdzi. (..)Jo pamatīgāk mēs pieradīsim domāt un uztvert lietas *sub specie durationis* [ilgstamības veidā – Z.G.], jo pamatīgāk mēs iedziļināsimies reālajā ilgstamībā.Tad mēs pietuvosimies

pirmssākumam, kurā esam iesaistīti. Šī pirmssākuma mūžība nav nemainīga mūžība, bet dzīves mūžīgums(..)”²⁴

Tāds arī Raiņa daiļrades mērķis – ietiekties pārļaicīgajā, tādēļ arī latviešu dramaturga reibinošāko ideju lugas “Īls” varonis grib iznīcināt “pamata jēdzienu, pašu laika sajēgu”²⁵. Daļēji Raiņa lugās šis sapnis piepildīts, bet, domājot par savas daiļrades adresātu, autoram nākas tuvināties tai vienīgajai un pavisam skaidrajai - laikabiedru acu priekšā esošajai realitātei. Dramaturgu, kura darbību vada vēlme ietekmēt un pat mainīt sabiedrības domāšanas veidu, uztrauc tas, ka “rakstot nesaprotami, varbūt pārāk augstu saviem laikabiedriem, viņi nelasīs”²⁶. Vidusceļu meklējot, Rainis bieži risina jautājumu, kas tad nākamības ideju iedzīvināšanai pateicīgāka viela – vēsture vai teika, un šis jautājums aktuāls gan “Kaja Grakha”, gan citu nepabeigto lugu sakarā. No vienas puses, Raiņaprāt, vēsture nedod “nekādas sevišķas intereses vielai; publika reti gaida tikai kailus faktus”, bet tajā rodama objektīva patiesība (gribas piebilst – relatīvi objektīva patiesība); no otras puses, teika “dod vielu ietērpā, kuras sajūta kaut gan drāmai sveša, bet publikai tuva” un “idejas un simbolus var vieglāk ielikt nekā vēstures vielā”²⁷. Laiku pa laikam Rainis izvēlēties gan vienu, gan otru pamatavotu, allaž prātā tomēr paturot vistālāko mērķi – ilgstamības iedzīvināšanu, kas pa daļai viņam arī izdevies.

Raiņa nepabeigtajā tragēdijā “Kajs Grakhs” vēstures pagātnes vielā izceļas treji laiku loki – pagātne, tagadne un nākotne, kas sevī ietver arī mūžīguma kategorijas. Līdzās nākamības un “pārļaicīguma” jeb mūžīguma, šī visplašākā slāņa iezīmējumam, kurā galvenais varonis atklājas kā tālu nākotnes ideju kaldinātājs un senu, pārļaicīgu varoņa pimtēlu iekļāvējs, rodams arī trešais, šķietami šaurākais tagadnības loks, kurā atsegts Raiņa skatījums uz sava laika valsts pārvaldes problēmām. Saskaņā ar paša Raiņa izvērsto drāmas teoriju, šīs lugas traktējumu vienlīdz labi var izvērst divos virzienos:

- 1)kā plašākās kopsakarībās skatāmu cilvēces attīstības ceļa variantu, arhetipiskā Varoņa – pārcilvēka atklāsmi, kā Varoņa mīta literāru modifikāciju un nākotnes idejas izvērsumam pielāgotu vielu;
- 2)kā reālistisku sava laika problemātikas akcentējumu, kā tautas vadoņa – atsevišķa indivīda rīcības reālpsiholoģisku atklāsmi, valsts pārvaldes problēmu risinājumu un eventuālu paša dramaturga iekšējo pārdzīvojumu atblāzmu.

1.4. Ideju un raksturu drāmas elementu savija traģēdijā “Kajs Grakhs”

Maksimāli plašā laika aptvere nosaka lužas “Kajs Grakhs” atrašanos zināmā pusceļā starp ideju drāmu un nosacītu raksturu drāmu. Abu šo drāmas veidu atšķirības un iespējamo elementu kopsaviju Rainis visai bieži apcerējis gan lugu ieceru uzmetumos, gan dienasgrāmatu pārdomās, piemēram: “Ideju drāma stipri atšķiras no raksturu drāmas. Tiklīdz kur ir raksturi, individuāli, plašāk ievesti, tūliņ visa darbība grozās ap viņiem, viņi un viņu kaislības, gan arī idejas, ir vienīgie motīvi. Tas dod dramatisku raksturu, rāda brīvu gribu, uz kuru dibināta drāma, bet ideju nau daudz, un tās pašas nau lielas un plašas(..) Kad grib lieluma idejas, tad rakstura indivīdu vietā stājas tipi(..)”²⁸

Laikā, kad izkristalizējušies Raiņa uzskati par pasaules dramaturģijas augstienēm, viņš visai bieži salīdzinošā skatījumā apcerējis antīkās, Elizabetes laika (konkrēti – Šekspīra), klasicisma un sava laika modernās drāmas (īpaši – Ibsena (*H.Ibsen, 1828 – 1906*)) piederību vienam vai otram veidam, akcentējis vērtības un trūkumus tajos. Ierakstā dienasgrāmatā 1912.gada 1.jūnijā Rainis kritizējis gan literatūras vēsturē rodamās raksturu drāmas, gan arī ideju drāmas.

Raksturu drāmas gadījumā viss pakļauts raksturam, kas noslāpē ideju, jo prasa psiholoģisku iedziļināšanos, kā tas, Raiņaprāt, vērojams Šekspīra drāmā.²⁹ Savukārt antīkajā ideju drāmā raksturs nav izveidots, jo senā traģiķa uzdevums – atklāt traģēdijas prasībām atbilstošu konfliktsituāciju, neatklājot raksturu. Grieķu drāmas varoņu raksturs lielos vilcienos senajam cilvēkam pazīstams no skopa galveno iezīmju izcēluma labi pārzinātajā mitoloģijas kopainā. Antīkajā traģēdijā rodamais raksturs, kā to atzīmējis vācu pētnieks Ē.Auerbahs (*E.Auerbach, 1892 – 1957*), “saspiests” kādā situācijā. Viena, konkrēta konflikta izdzīvošana konkrētā, ierobežotā vidē ir traģēdiju uzvedumu ierobežoto iespēju specifiskas pieprasīta iezīme. Grieķu traģēdijā raksturam nav lielas nozīmes, tam “jādarbojas un jāmirst”, lai izgaismotu traģisko konfliktu.³⁰ Antīkajā kultūrā priekšstats par traģisko saistīts ar krasu un varonim visbiežāk negaidītu liktens pavērsienu, kas rāda cilvēka pēkšņu nokļūšanu no laimes nelaimē, no godājamā statusa nožēlojamajā. Pamatkonflikts saistīts ar cilvēciskās un dievišķās gribas nesaskaņu, kuras būtību varonis bieži pat neapzinās vai arī apzinās pārāk vēlu. Rainis uzskata, ka grieķu traģēdijā ideju nav, “tik viena liela ideja: dievības pārsvarība, liktens lielums”³¹, tāpēc šī pieeja ideju drāmas veidojumā viņam vairs nav iespējama.

Rainis grib rādīt dižu cilvēku, kas apzinās sava liktens pamatu un ir spēcīgs raksturs, bet Šekspīra manierē veidotais varonis viņam nav pieņemams. "Šekspīra traģēdija dibinājas uz kaislībām kā dzinuļiem. Bet Š[ekspīra] kaislības ir skaidri kustoniskas, un citu dzinuļu uz drām. darbību viņam nau. Mums tagad jāatzīst, ka traģēdija gan nevar būt bez dzinuļiem, bet ka dzinuļiem nau jābūt kustoņu kaislībām vien."³² Šādā diezgan asā formā Rainis kritizē Šekspīru kā kultūru atturošu spēku, jo Elizabetes laikmeta ģēnijs nav rādījis ētiskus un morālas dabas dzinuļus un kaislības. Daudzus no Šekspīra veidotajiem lielajiem, kaislīgajiem raksturiem Rainis atzinis par muļķīgiem un kustoniskiem, kas piedzīvo traģēdiju tieši savas aprobežotības dēļ, piemēram, Otello un karalis Līrs. Rainim raksturīgās maksimālisma pozīcijas liek viņam noniecināt Elizabetes laika dramaturga dziļo cilvēcību un uzmanības pievērsumu traģēdijas pamatam pašā cilvēkā. Šekspīram konflikts nereti ir tikai traģisma izteiksmes veids.³³ Katastrofas saknes meklējamas pašā cilvēka esībā, viņa liktenī, kas, nevis kā antīkajā drāmā, varoni ir piemeklējis, bet gan likumsakarīgi veidojies vairāku apstākļu un rakstura ietekmē. Rainis skaidri apzinājies to, ka viduslaiku kultūras Trīsvienīgā Dieva kārtības un Jēzus Kristus ceļa attēlojumam jebkura dramatiska darba centrā likumsakarīgi seko uzmanības pievēršana cilvēkam, kurš taču Dieva sīks spogulis. Humānisma uzplaukuma periodā, kā atzīst Ē.Auerbahs, tieši Kristus dzīves stāsta ietekmē drāmas centrā nonāk pilnasinīgais cilvēks, kura dzīvē un raksturā rodams viss – augstais un zemais, cildenais un niecīgais, būtiskais un mazāk svarīgais.³⁴

Rainis Elizabetes laika drāmai raksturīgo saturisko slāņu un stilistisko līdzekļu daudzveidību dēvē par reālismu – dzīves bagātības kolorītu atveidi, taču uzsver, ka jau sen šīs drāmas ietekmes spēks mazinājies un nav svarīgs: "Bet nu reālisms jau visu izpētījis un attēlojis, ideju laukā ir daudz sakrājies: brīvā griba nau vairs labi iespējama, kur vispārība tik ļoti nospiež garu, prese, vienmuļīgā izglītība, sociālisms, demokrātisms, - viss iznīcina individuālu brīvu raksturu. Jānāk ideju drāmai, lielumam jābūt atkal liktenī un idejās. Individīds cīnās pret vispārību uz nāvi un dzīvību."³⁵

[*Pasvītrojums mans – Z.G.*]

Raiņa izsapņotajā jaunajā ideju drāmā indivīds būtu viena liela dzinēj spēka – mīlas un miera - vadīts pretim dievišķībai, tātad pilnībai, nevis vairs divu, pretišķu elementu cīņas virzīts. Ilgas pēc zaudētās paradīzes Rainim nav tikai tāltālās, pagātnes idillisko noskaņu apdvestās jūtas. "Nākotnes cilvēka" lugas (īpaši – "Īls") atklāj pretmetu cīņas slavinātāja vispārcilvēcisko, bet dziļi slēpto vēlmi pēc miera,

saskaņas un visu lietu sakārtotības, tādēļ atsevišķos “radāmo domu” pierakstos gan zaudētā paradīze jeb pirmatnējais stāvoklis, gan arī nākotne jeb iegūstamā paradīze ir laiktelpas, kuru pamatā nav pretmetu cīņas³⁶. Vienvienīga spēka uzvaras gājienu Raiņa sapņos simbolizē Saule, kuras kustība ir dabiska, ritmiska, tai nav mērķa, jo nav arī cīņas. Miera un mīlestības – augstākās idejas piepildītājspēku atklāsme – vairs neizvirza vajadzību pēc raksturu veidojuma. Raiņa galvu reibinošie, pārdrošie, vieglītēm ieskicētie nākotnes sapņi būtu iedzīvināmi šādā izkāpinātā ideju drāmas veidā, kurā raksturam un individualitātei vairs nebūtu nekādas nozīmes gluži tāpat kā ikvienā citā utopiskās literatūras paraugā. Šo Raiņa ideju rupors drāmā traktējams kā arhetipiskā Varoņa tēls, kas vispilnākajā mērā saskatāms nepabeigtajā lugā “Īls” un daļēji, aizmetņu formā, arī daudzās citās “nākotnes cilvēka” lugās.

Šobrīd norobežojoties no utopisko ideju reprezentējošiem izteikti arhetipiskajiem tēliem vai atsevišķām arhetipiski traktējamām niansēm, kam veltīta atsevišķa nodaļa, uzmanība pievēršama, Raiņaprāt, pārejas posmam drāmas izveidē, kurā īstenojama **idejas un rakstura mijiedarbe**. Neraugoties uz fantastiski plašo idejisko apvārsni, Rainim traģēdijā arvien būtisks arī dižens raksturs. Viņa veidotie raksturi iekļauj simbolu slāni, autors pats tos dēvējis par organiskiem simboliem, kas ietverami vien cilvēka veidolā. Raiņa “simbolu teorija” izstrādāta galvenokārt 1908.gadā, kad autors mēģinājis formulēt savas drāmas atšķirības no Rietumeiropā un Krievijā uzplaukumu guvušā simbolisma virziena. Šajā teorijā daudz līdzību, piemēram, Rainis, tāpat kā franču simbolisma teorētiķi, šķir simbolu no alegorijas, uzsver Idejas kultivēšanas nepieciešamību.

Tā kā Raiņa simboliem jāatklāj attīstība un mainība, kas var izpausties reālu, dzīvu cilvēku darbības un attiecību veidā, dramaturgam svarīga arī tīri psiholoģiski pamatota rīcības iekšējā motivācija un varoņu savstarpējās attiecības. No otras puses, Raiņa traģēdiju tematika nosaka varoņu specifiku – tie ir diži, no sadzīviskā slāņa attālināti cilvēki, kuru psiholoģiskais portretējums nav dramaturga uzmanības pašā centrā. Šī savdabīgā simbola un reālpsiholoģiski traktējama personāža mijattiecīgs kaut nedaudz pakāfto psiholoģiski smalku portretējumu ideju paudumam. Tā arī “Kajā Grakhā” Rainim nav mazsvarīgi tādi faktori kā vēsturiskais fons, personību veidojošie apstākļi, mijiedarbe ar citām personām, kas visi kalpo par rakstura formēšanās priekšnoteikumiem. Atšķirībā no antīkās traģēdijas, kas uzmanību koncentrē skatītāja “acu priekšā” norisošajā konfliktsituācijā, latviešu dramaturgam ir svarīga priekšvēsture un dziļāka iepazīstināšana ar saviem

varoņiem. Rainis savās traģēdijās veido visai plašu raksturu attīstības fonu, un līdzās ideju reprezentējošiem ārējiem konfliktiem, kas ir neizbēgami traģiskā varoņa sadūrā ar apkārtējo pasauli, dramaturgs veido arī dziļus iekšējos konfliktus varonī.

Raksturu - šekspīriskās drāmas līdzinieku veidojumu dramaturgs izvirzījis sev par lielās ideju drāmas sagataves posma uzdevumu: "Rakstīt man vairākas šekspīriskas drāmas, lai iepazītu savu pārvaramo pretinieku un lai no sevis norakstītu, kas manī ir no reālisma. Es pats caur tādu vienkāršību, lieluma un viendzinuļa drāmu bez cīņas tikšu ātrāk pie savas dabas uzbūves uz vienības un lieluma."³⁷

Šāda apņemšanās pausta 1912.gadā – vienā no piesātinātākajiem radošo meklējumu gadiem, realizēta tā lielā Raiņa turpmākās daiļrades daļā, "Kaju Grakhu" ieskaitot. Romiešu traģēdijas pamatā ir indivīda cīņa ar sabiedrību, vienas personības konfrontācija vairākām "citu" grupām, spirālveida kustība, kurā pretpēku darbība iezīmē apstājas vai pat lejupslīdes mirkli. Tātad šī vēl nebūt nav viena, nepārtraukti augšupceļoša dzinējspēka kustība, un Kajs vēl ir varonis, kurā līdzās arhetipiskajam slānim ir dziļi cilvēciska rakstura vājības. Viņš nav vēl augstākās idejas, viena vienīgā, dievišķi pārvarīgā mīlas spēka iemiesojums vien.

Kaja Grakha rakstura pamatā Rainim svarīgs morāli ētiskais aspekts un varoņa kaislība īstenot savu ideālu, kas nav šauri egoistisks, bet ir arī visas tautas sapnis par brīvību. Demokrātiskā līdera, tautas vadoņa rakstura meti Raiņa traģēdijā, tāpat kā sižets, aizgūti no Plutarha "Salīdzinošajiem dzīves aprakstiem". Aplūkojot atsevišķu citu senās Romas vēstures notikumu interpretētāju izteikumus par brāļiem Grakhiem (piemēram, Cicerona (*Cicero*, 106 – 43 pr.Kr.), Senekas (*Seneca*, 4 pr.Kr. – 65) u.c. izteikumus), var secināt, ka interpretācijas gandrīz neatšķiras – tiek iezīmētas vienas un tās pašas raksturu nianse, pārstāstīti vieni un tie paši stāsti, vienādi cienīgas attieksmes apdvesti. Kaja un Tibērija personības, tāpat kā daudzas citas godājamās antīkās sabiedrības personības apvij tradicionāli nostiprināties mītiskais slānis, kas vēlāk rada pateicīgu bāzi vispārcilvēcisku ideju iekausējumam. Sengrieķu vēsturnieka Plutarha artava brāļu Grakhu personību mitoloģizēšanā īpaši liela. Latviešu dramaturgs Rainis savas lugas veidojumā pilnā mērā izmantojis gandrīz visas nozīmīgākās Plutarha veidotās Kaja portretējuma nianse, seno vēsturiskās prozas tekstu pārkausējot iestītā tekstā.

Plutarhs, salīdzinot brāļus Grakhus ar dvīņiem Dioskūriem grieķu mitoloģijā, kuru tēli vēlāk transformēti indoeiropiešu mītā par dievišķajiem dvīņiem, norādījis ne

tikai uz vienojošo – mērķtiecīgo ceļu pretim savu ideju realizācijai, bet arī uz daudzām atšķirībām Tibērija un Kaja starpā. Tibērija vaibstos, acu skatā un kustībās – vairāk maiguma un savaldības, iekšēja miera un līdzsvarotības. Cik vienkārša viņa valoda un izturēšanās, tikpat vienkāršs viņa dzīvesveids un sadzīve. Salīdzinājumā ar vecāko brāli, Kajs sliecies uz lielākām pārmērībām un pat greznību. Viņa idejiskais pretinieks Livijs Druzs šo iezīmi izmantojis sev par labu, kritizējot Kaja attieksmi pret tautu un pārmetot viņam tik maziskas vēlmes kā, piemēram, sudraba trauku iegādi, kas maksājuši 1250 drahmu. Rainis šo Kaja rakstura šķautni izmantojis visai maz, vienīgi veidojot vairākas topošā tribūna apsūdzības ainas, kurās pierādīts Kaja godīgums un pašatdeve tautas labā.

Izvērstāk Rainis izmantojis Plutarha tekstā rodamā Kaja Grakha aizrautīgā un kaismīgā rakstura metus. Plutarha interpretācijā Kajs rādīts kā atturīgs, tomēr daudz vitālāks un kaismīgāks salīdzinājumā ar brāli Tibēriju. Izcelti abu atšķirīgie runas veidi – Tibērija mierīgais, izslīpētais un tīrais stils, mierīgā stāja runas laikā un Kaja izkoptais oratora talants, pārliecības spēks un prasme ietekmēt. Plutarha veidotajās biogrāfijās pat rodamas ziņas, ka pēc Tibērija nāves sabiedrībā izplatījies viedoklis par Kaju kā tipisku demagogu, kura darbība pakļauta lielai slavas kārei (autors gan norāda arī uz šī viedokļa nepamatotību). Kaja nesavaldība, asums un kaismīgums īpaši izpaudies runu laikā, kad varonis pacēlis balsi, aktīvi žestikulējis, pat lamājies un jaucis vārdus. Savam uzticamajam vergam Licīnijam Kajs runu laikā licis stāvēt aizmugurē, turot rokās īpašu balss regulēšanas instrumentu, kurš iedarbināms, tiklīdz runātājs paceļ balsi³⁸.

Kaja Grakha vitalitāte, brīvdomīgums un vienlaikus demokrātiski noskaņotā rakstura izcēlums rodams stāstā par to, ka viņš runu laikā atļāvies brīvi staigāt pa tribīni un pat nomest togu. Plutarha interpretācijā Kaja runas attēlotas kā tik svelošas un kaismīgas, ka spējušas pat šausmināt. Rainis šīs īpatnības izcēlis gan ar Kaja monologu veidojuma palīdzību, gan arī, atklājot savu varoni citu personāžu skatījumā, piemēram, vienā no atsevišķi veidotajiem skatiem sabiedrotais Fulvijs izsaka savu jūsmu un pārsteigumu par līdera izmantotajiem runas teikšanas un tautas ietekmēšanas paņēmieniem:

"Fulvijs. (...)Nu tu gan runātājs! Ne tā kā Tibērs!

Tas skaisti, gaiši, jūsmām, bij i jāraud –

Tu virsū skrej kā zvērs un grāb, un krati,

Ka nevar nostāvēt, - tev visur tiesa!"³⁹

Kaja straujums un kaismīgums Raiņa lugā guvis divējādu traktējumu, no vienas puses, tas ir spēks, kas spēj pārlicināt un ietekmēt, no otras puses, tas var izraisīt tiešu pretreakciju. Sabiedrības nepatikas radītas ir kaut vai biežās apsūdzības pret Kaju, kuru pamatā ir līdera spontānā rīcība.

Raiņa izraudzītais varonis nenoliedzami ir tuvs tautas vadoņa ideālam, ir "nākotnes cilvēka" simbols, bet dzīvu to dara gluži cilvēciska rakstura kaislības un vājības. Savu pieeju tā saukto organisko simbolu veidojumam Rainis apzīmējis ar jēdzieniem "jaunais reālisms" un "jaunā poēzija", kas nav aprakstoša, bet gan analizējoša un mainību paredzoša māksla.*

Seno politisko norišu konkrētība un vēsturiskais tautas tribūna Kaja Grakha tēls Rainim devuši iespēju uzrādīt un analizēt kļūdas antīkās Romas demokrātiskās sabiedrības tapšanas procesu sākotnē. Veidojot visai tiešas senās Romas un sava laika Latvijas dzīves sasauces, Rainim izdevies aktualizēt antīko sižetu un izgaismot būtiskas nepilnības latviešu demokrātijas attīstībā. Tragēdijas "Kajs Grakhs" galvenais varonis, būdams spilgts organiskā simbola paraugs, ir ne vien tālu senatnes notikumu dalībnieks, reālpsiholoģiski traktējama spilgta vēsturiska personība un 20.gs. Latvijas politiskās dzīves izgaismotājs, bet arī vispārināts, pārlaicīgs arhetipisks tēls, kurš sevī ietver mūžīguma, nemitīgās mainības un augšupieces ideju. Kaja Grakha tēlā iekļauta ikvienas attīstības ceļu mērojošas tautas nepieciešamība pēc ideāla sabiedrības līdera - harismātiska Varoņa.

* Plaši un detalizēti Raiņa veidoto organisko simbolu teoriju un praksi savos pētījumos analizējis Viktors Hausmanis monogrāfijā "Raiņa dramaturģija" (R., 1973. – 61. – 69.lpp.), kā arī Arturs Priedītis rakstu krājumā "Mans Rainis" (R., 1996. – 63. – 121.lpp.)

- ¹ Pasaules vēsture. A.Grīna redakcijā. I.daļa. - R.,1929. - 278. lpp.
- ² Turpat, 280.lpp.
- ³ Turpat, 284.lpp.
- ⁴ Aristotelis.Poētika. - R.,1959. -- 56.lpp.
- ⁵ Horācijs.Dzejas māksla/Senās Romas literatūras antoloģija. - R.,1994. - 230.lpp.
- ⁶ Rainis.Dienasgrāmatas un piezīmes// Rainis.Kopoti raksti.I. - 30.sēj. - R.,1986. - 24.sēj. - 659.lpp.
- ⁷ Grīnuma G.Raiņa nepabeigtā luga "Kajs Grakhs"/Raiņa gadagrāmata.1978. - R.,1978. - 169.lpp.
- ⁸ Rainis.Kajs Grakhs//Rainis.Kopoti raksti.I. - 30. sēj. - R., 1981. - 14.sēj. - 433.lpp.
- ⁹ Rainis.Publicistika. Raksti par literatūru// Rainis.Kopoti raksti.I.- 30.sēj. - R.,1983. - 18.sēj. - 78. - 79.lpp.
- ¹⁰ Turpat,78.lpp.
- ¹¹ Turpat,79.lpp.
- ¹² Rainis.Kajs Grakhs. - 419.lpp.
- ¹³ Turpat, 420.lpp.
- ¹⁴ Turpat, 419.lpp.
- ¹⁵ Turpat, 425.lpp.
- ¹⁶ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes// Rainis. Kopoti raksti. I. - 30.sēj. - R.,1986. 24.sēj. - 472. - 473.lpp.
- ¹⁷ Turpat, 441.lpp.
- ¹⁸ Turpat, 444.lpp.
- ¹⁹ Turpat, 428.lpp.
- ²⁰ Turpat, 430.lpp.
- ²¹ Turpat, 444. - 445.lpp.
- ²² Turpat, 429.lpp
- ²³ Bergsons A. Reālā ilgstamība//Grāmata. - 1990. - Nr.11. - 28.lpp.
- ²⁴ Turpat, 28.lpp.
- ²⁵ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. - 24.sēj. - 429.lpp.
- ²⁶ Turpat, 190.lpp.
- ²⁷ Turpat, 399.lpp.
- ²⁸ Turpat, 441.lpp.
- ²⁹ Rainis.Dienasgrāmatas un piezīmes. - 24.sēj. - 441.lpp.
- ³⁰ Ауэрбах Э.Мимесис. - М.,1976. -С.321 - 322.
- ³¹ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. - 24.sēj. - 441.lpp.
- ³² Turpat, 369.lpp
- ³³ Ауэрбах Э.Мимесис. - М.,1976. - С.323.
- ³⁴ Turpat,С.326.
- ³⁵ Rainis.Dienasgrāmatas un piezīmes. - 24.sēj.- 441.lpp.
- ³⁶ Rainis.Kurbads//Rainis.Kopoti raksti.I. - 30.sēj. - R.,1981. - 14.sēj. - 232.lpp.
- ³⁷ Rainis.Dienasgrāmatas un piezīmes. - 447.lpp.
- ³⁸ Plutarch.Vergleichende Lebensbeschreibungen. - Leipzig. - S.71.
- ³⁹ Rainis. Kajs Grakhs. - 387.lpp.

2. Kajs Grakhs kā pārļaicīgs arhetipiskā Varoņa tēls.

Raiņa "nākotnes cilvēka" lugas un mīts par Varoņa tapšanu

"Visa mūsu darbība ir simboliska, mēs paši simbols. Mēs domājam darām savas sīkās lietas, un tām pārvērsta nozīme nāk nez kur, nez kā, skatoties no tāla, nezināma stāvokļa. Bet nāk laiks, un mēs paši, tālāk atgājuši, redzam, ka esam darījuši ne to, ko gribējām; esam panākuši ar darbiem ne to, ko domājām. Nu mēs iedomās iztēlojam sev, it kā tiešām būtu to arī zinājuši un gribējuši, ko esam panākuši. Sveši cēloņi ceļ mūsu darbus uz svešām sekām. Mēs pūlamies izprast likumus, kas vada mūsu darbus, izprotam tik simbolus, netveramus tēlus, kuri iet pa lieliem ceļiem. Reiz pa mazam mēs tos zināsim. Cik zinām, tik piemērojamies viņu likumiem. Tas jo gudrāks, kurš piemērojas jo vairāk."¹

Šādu pārspriedumu Rainis iekļāvis 1912.gadā tapušajās "radāmajās domās" nepabeigtajai lugai "Imanta", un idejiskajā ziņā tam līdzīgi citi spriedumi, visvairāk – ilgu laiku lolotajās "Īla" iecerēs. Tās ir domas par patiesību, kas sevī iekļauj konkrēta laika vēstures mācības, bet ir lielāka kā vēsture un izteicama simbolos, kas palīdz atklāt jebkādas kustības dzinējspēkus. Tās ir domas par ģēnijiem (kā Rainis dēvē ko līdzīgu ideālvaroņu pirmtēlu projekcijām), kas savā dzīvē izdzīvo gan pagātnei, gan nākotnei, kas apzinās, ka visam ir vieni, laikmetus un paaudzes apvienojoši likumi. Iedziļinoties šo izteikumu būtībā, iespējams tos uztvert kā latviešu dižgara spontāni radītu arhetipu jeb mūžīgo pirmtēlu teorijas ieskicējumu, kurā nebūtu meklējamas tiešas un precīzas, no citu domātāju idejām patapinātas ierosmes. Jāatzīmē, ka šādi precedenti, proti, neatkarīga vienādu ideju lološana atšķirīgos reģionos un atšķirīgu domātāju galvās, netieši intelektuālie dialogi par vienu tēmu jeb tā sauktā vienādu ideju "virtošana gaisā" kultūras vēsturē ir bieža parādība.

Raiņa pirmtēlu teorijas labāka izpratne rodama salīdzinājumā ar analītiskās jeb "dziļu psiholoģijas" meistara K.G.Junga izvērsto arhetipu teoriju un plašo līdzīgu ideju attīstības loku. Pirmtēlu, modeļu, simbolu, jebkādu aizsenis dotu formulu jeb arhetipu meklējumu un analīzes tendence plašā kulturoloģiskās dzīves kontekstā aktivizējusies analītiskās psiholoģijas pamatlicēja K.G.Junga un arī Raiņa darbības laikā 20.gs. pirmajās desmitgadēs.

Arhetipu teorijas izvērsumam veltīti pētījumi gadsimta sākumā: angļu etnogrāfa, reliģiju pētnieka un folklorista Dž.G.Freizera "Zelta zars" (*J.G.Frazer "The Golden Bough", 1890 – 1915*), šveiciešu psihologa un filozofa K.G. Junga "Par

analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko māksli:” (“Über die Beziehungen der anaytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk”, 1922), “Psiholģija un literatūra” (“Psychologie und Dichtung”, 1933); Z.Freida “Psihoanalīzes pamati” (“Aus den Anfängen der Psychoanalyse”, 1920); M.Bodkina “Arhetipiskie modeļi literatūrā” (M.Bodkin “Archetypal Patterns in Poetry”, 1934). Paralēlu ideju attīstīšana šajā laikā vērojama arī rakstniecībā, te minami kaut vai divi raksturīgākie Rietumeiropas piemēri – H. Heses (H.Hesse, 1877 – 1962) un T.Manna (Mann T., 1875 – 1955) radošā darbība. H.Heses gadījumā varam runāt par tiešām saiknēm ar psihoanalīzes teoriju, par pamatīgām šīs teorijas studijām un pašanalīzes darbu, pat par personisku pazišanos un draudzīgām attiecībām ar K.G.Junga skolnieku, praktizējošu psihoanalītiķi J.B.Langu, vēlāk arī ar pašu K.G.Jungu; savukārt T.Manna saiknes ir vērtējamās kā neatkarīgas un paralēlas. Vācu rakstnieks radījis savu pirmtēlu teorijas skaidrojumu: “Laikam pastāv kāds noteikums, ka zināmā vecumā pakāpeniski zūd patika pret visu klaji individuālo un īpašo, pret atsevišķiem notikumiem, pret “birģerisko” vārda visplašākajā nozīmē. Priekšplānā izvirzās interese par tipisko, vienmēr cilvēcisko, bezlaicīgo, par to, kas vienmēr atkārtojas, izsakoties īsāk – par mītisko. Jo tipiskais jau arī ir mītiskais, jo tipiskais ir dzīves pirmnorma un pirmforma, bezlaicīga shēma, aizsenis dota formula, kurā reproducējot savas iezīmes no bezapziņas, ietveras dzīve.”²

T.Manna formulējumu iespējams uzskatīt par līdzinieci vienai no bezgaldaudzajām jēdzienu “pirmtēls”, “modelis”, “arhetips” definīcijām, kuras rodamas gan K.G.Junga sacerējumos, gan arhetipiskās kritikas pārstāvju - komparatīvās antropoloģijas meistara, Kembridžas pētnieka Dž.Freizera monumentālajā sacerējumā “Zelta zars” vai Kanādas zinātnieka, Toronto universitātes profesora Nortropa Fraja 1957.gadā publicētajā programmatiskajā darbā “Kritikas anatomija”, vai franču kulturologa un rakstnieka M.Eliades u.d.c. darbos. Arī Raiņa prātu ļoti aktīvi nodarbinājusi seno, nesaprotamo cilvēka rīcības cēloņu apzināšana un piemērošanās tiem.

Arhetips kā pamatmodelis, kā atavisks un universāls “kolektīvās bezapziņas” produkts, kas nosaka personības strukturēšanos, uzvedības stilu, pasaules izpratni, cilvēciskās mijattiecības un kultūras sakarus ir tikpat nozīmīgs cilvēciskās būtības shematisks atspoguļojums kā anatomiskās struktūras atveidojums. Kolektīvā bezapziņa atrodas līdzās personiskās bezapziņas slānim, tās saturs nav atkarīgs no indivīda psihiskās dzīves empīriskās pieredzes, bet gan no mantotajām psihiskās

funktionalitātes iespējām, tieši no cilvēkam piemītošās smadzeņu struktūras īpatnībām. Pateicoties šim mantojumam, mitoloģiskie motīvi un pirmtēli var parādīties vienmēr un visur, neatkarīgi no laika un vietas.

Raiņa teiktie un iepriekš jau citētie vārdi – “Tas jo gudrāks, kurš piemērojas jo vairāk” – sasaucas ar laikabiedra T.Manna viedokli, ka interese par mītisko, bezlaicīgo rodas līdz ar gadiem, ar brieduma un dziļākas gudrības sasniegšanu, kas ļauj brīvāk skatīt kopsakarības to savstarpējā saistībā. Pats Rainis nenoliedzami latviešu tautas apziņā iekļāvies kā Gudrā vīra – padomdevēja, atdzimšanas krustcelēs stāvošā varoņa jeb tautas gara modinātāja simbols, un tas vien jau pārpārēm liecina par Raiņa dzīves un darbības laikā iegūto gudrību skatīt lietas plašās kopsakarībās, tvert un tagadnībā apzināt gan pirmtēlus, gan pirmformas.

Viens no vispopulārākajiem mītiem cilvēces vēsturē ir mīts par Varoņa tapšanu, kura atbalsis spoži vērojamas Raiņa daiļradē un jo īpaši dramaturģijā. Latviešu dramaturga tik iecienītais žanrs – traģēdija – nosaka titāniskas, globāla mēroga konfliktus risinošas personības akcentējumu; iecienītā tēma – “nākotnes valsts” iezīmējums, varas aspekti, vadoņa un tautas attieksmju risinājums; bieži izmantotie mitoloģiskie vai vēsturiskie sižeti ļauj lielu Raiņa dramaturģijas daļu interpretēt kā tā sauktā Varoņa mīta literāru modifikāciju. Raiņa uzmanības centrā allaž ir konkrēta laika varonis, kas tomēr ir arī pārlaicīgs, mītisks un simbolisks.

Raiņa “nākotnes cilvēka” tēmai veltītajās traģēdijās gluži tāpat kā daudzveidīgās Varoņa mīta izpausmēs visu attīstīto arhaisko sabiedrību mitoloģijās, klasiskajā kultūrā, Austrumu reliģijās, kristietības kanonā vai apokrifos, viduslaiku leģendās un, visbeidzot, cilvēku psihi darbības produktos – sapņos vērojamas savstarpējas sakritības un atbilstība, atsevišķu detaļu atkārtotā, shematiskas līdzības. Struktūras līdzība interesējusi jau arhaisko mitoloģiju pētniekus (kaut gan pamatstruktūras izpausmes skar ne tikai mitoloģiju), tādēļ jau kopš 19.gs. vidus izvirzītas vairākas teorijas, kas skaidro šo fenomenu, piemēram, “vienotās tautas ideja”, indoeiropiešu kopīgās sākotnes ideja, migrācijas teorija u.c.³ Neiedziļinoties teorijās par pirmmīta izcelsmes sākotni, būtiski ir atzīmēt mitoloģijas pētnieku (K.G.Junga, O.Ranka, V.Polosina u.c.) apzinātās sakritības varoņa mītā, kas savas literārās izpausmes atsevišķos gadījumos vairāk vai mazāk, tiešāk vai netiešāk guvušas arī visā Raiņa dramaturģijā, salīdzinājumam vienkāršoti ieskicējot arī konkrētu pirmmīta elementu projekcijas latviešu autora lugās:

1. Pirms varoņa dzimšanas sabiedriskajā apziņā figurē dažādas priekšnojautu un paredzējumu pilnas zīmes, kas liecina par nepieciešamību pēc varoņa – sabiedrības glābēja un mesijas, vēsta par tumsas spēku aktivizēšanos un gatavošanos cīņai. Dzimšanas brīdī notiek pārdabiskas parādības, kas liecina par turpmākajām izmaiņām un izredzētā nākšanu (Oziriss, Kristus, Zoroastrs).

Priekšnojautas rādītas gandrīz visās Raiņa "nākotnes cilvēka" lugās.

2. Jaundzimušais varonis visbiežāk ir nezināmas, fantastiskas izcelsmes (Lāčplēsis), vecāku noliegts un dabas mātes klēpja gādībai atdots, dzimis, pārvarot kādus sarežģījumus. Iespējama brīnumaina ieņemšana (Kristus, Melhisiadeks, Romuls un Rems), dzimšana līdz šim neauglīgiem vecākiem (Raiņa Kurbads, Iļa Muromietis), pārdabiska jaundzimušā rīcība, piemēram, smiešanās (Zaratustra), ilga gulēšana (Kurbads, Imanta).

Simboliskās līdzībās mītos varonis attēlots kā dabas pretestību pārvarošs spēks, kas dzimšanas brīdī gluži kā **saule** iznirst no ūdeņiem neatkarīgi no konkrētā mīta darbības reģiona un laika. Varoņa pielīdzinājums saulei ir būtisks mūžīguma, atjaunotnes un, protams, spožuma un gaismas akcentējums, līdz ar to šis mīts atspoguļo nevis tīri individuālus motīvus, bet gan arhaiskā cilvēka apziņā esošas globālās atdzimšanas priekšnojautas. (Par Raiņa varoņu un saules identifikācijām tiks runāts atsevišķi.)

3. Varoņa dzīvība pakļauta briesmām (Raiņa Kurbads jeb Īls, Imanta, Jāzeps u.c.). Tipiskajā varoņa mītā varonis piedzīvo iniciāciju jau drīz pēc piedzimšanas – tiek atdots dabas spēkiem (atstāts vai nomests uz zemes, kādā aizā (Oidips, Gilgamešs), alā, likts šķirstā un laists ūdenī (Romuls un Rems, Oziriss, Sargons). Varoņi glābj vai nu Māte – Zeme vai kādi tās simbolizētāji (ūdeņi, koks, dzīvnieku mātītes vai plēsīgi putni).

4. Varoņa izredzētība kādu laiku ir noslēpumā tīta, tā atklājas, varonim pieaugot un iemantojot kādas dievības aizbildniecību (Svētā Gara klātbūtne Jēzus dzīvē, Artemīdas aizbildniecība pār Ifigeniju). Rainim – atšķirīga interpretācija šajā jautājumā, kas saistīta ar viņa aktīvajiem un daudzpusīgajiem meklējumiem reliģiskajā sfērā, tādēļ katras lugas gadījumā šis jautājums skatāms atsevišķi.

5. Varonis sastopas ar saviem īstajiem vecākiem vai pseidovecākiem (simboliskās tēva lomas pildītājiem – dvīņu brāli, brāli, tēvoci, valdoni) un atriebjas vai nu viņiem, vai par viņiem, nostājoties savu radītāju vai to lomas izpildītāju vietā, iespējams, turpinot, atkārtot priekšteča darbību (Oidips sengrieķu mītā, Raiņa

Saulesbērns "Ilā") vai, pateicoties divu būtņu saplūsmei vienā (Kaja un Tibērija saplūsme "Kajā Grakhā"), realizē daudz augstākus ideālus salīdzinājumā ar iepriekšējiem.

6. Varoņa ciešanas un bojāeja: vai nu pilnīga iznīcība un nenotikusi iniciācija vai pārtdzimšana – visbiežāk – garīga augšāmcelšanās, kad varoņtēls kļuvis par idejas reprezentantu, tādā veidā īstenojot savas glābēja funkcijas (Ra kļūst par Sauli, Oziriss nonāk pazemē un ar Izīdas un Gora palīdzību atkal atgriežas, Kristus pēc nokāpšanas mirušo valstībā sēžas pie Dieva labās rokas). Rainim upiskas norādes lugu finālos uz reiz paredzamo varoņu atdzimšanu un viņu ierosinātu vispārības atjaunotni.

Šāda varētu būt varoņa mīta pamatshēma, pamatstruktūra, kas iezīmē kopējo Varoņa jeb pārcilvēka arhetipu un atklāj Varoņa mīta pilnīgo variantu (no varoņa dzimšanas līdz nāvei), un tāda, virspusēji skatot, arī Raiņa dramaturģijā projicētā mīta matrica. Katrā atsevišķajā mītā atspoguļojas noteiktas kopējā mīta stadijas un izredzētā varoņa attīstības etapi, katras tautas, reģiona, vēstures posma mitoloģijas ietvaros ir vērojamas dažādas modifikācijas, detaļu atšķirības, bet kopējie, tipiskie elementi izsaka visas cilvēces ideāltiecību un mūžīgo nepieciešamību pēc absolūtās kārtības nodrošināšanas, kā arī sabiedriskās apziņas attīstības pakāpi.

Politiskās mitoloģijas pētnieks V.Polosins darbā "Mīts. Reliģija. Valsts: politiskās mitoloģijas pētījumi" (*"Миф. Религия. Государство"*, 1999) analizējis pārcilvēka (сверхчеловек) fenomenu kā "vēlamības" realizācijas arhetipu (jēdziens "pārcilvēks" šajā gadījumā nav saistīts ar F.Nīčes mācību). Pārcilvēks realizē "esošā" un "vēlamā" savienotāja funkcijas, jo viņš tautas apziņā ir starpnieks starp dievu un cilvēkiem, persona, kurai dotas treju laiku – pagātnes, tagadnes un nākotnes zināšanas. Tauta, kura nav spējīga radīt savu nacionālo pārcilvēku - nākotnes veidotāju, nav attīstīties spējīga.

Saskaņā ar V.Polosina koncepciju, sabiedrības garīgais ideāls realizējas, mijiedarbojoties četriem elementiem:

1) absolūtās stabilitātes un kārtības ideja, iemiesota dievības, Dieva, Kosmosa priekšstatā;

2) konkrētās nācijas dzīves spēks, nacionālā mitoloģija – Mātes – Dzimtenes, Lielās Mātes tēlā;

3) subjekts, individuālais vai kolektīvais "es" – tauta;

4) nacionālās Patības realizācijas vēlme, "es" ideāls sabiedriskās jeb politiskās dzīves ietvaros, nacionālais Varonis – glābējs kā nacionālā sapņa personifikācija.⁴

Varoņa tapšanai jeb nacionālā sapņa par laimi un labklājību iemiesojumam nepieciešams, lai Māte – Dzimtene radītu Pirmtēva jeb absolūtās kārtības sūtītu (tieši ieņemtu vai simboliski dāvātu) dēlu – varoni, kas būtu pārcilvēks – nacionālās Patības personifikācija. Būtiski ir tas, ka pārcilvēka arhetipiskajā tēlā var būt iekļauts reāla cilvēka tēls, kuru sabiedriskā apziņa tiecas absolutizēt, piedēvējot cilvēcisko iespēju pārsniedzošas īpašības un spēku, jo saskata Varonī dievišķā tēva jeb absolūtās kārtības idejas esamības klātbūtni. Viens no senēģiptiešu pasaules redzējuma svarīgākajiem priekšstatiem ir cilvēka *alter ego* simbols - *ka* – sākotnēji dievu, tad faraonu vitālā spēka iemiesojums, augstākas būtnes jeb Absolūta un cilvēciskas esamības koeksistence. *Ka* ir tā daļa, kas nodrošina pārmantojumu, atdzimšanu un nemirstību pēc mirstīgā ķermeņa nāves. Faraona, valdnieka esamībā *ka* ir obligāti nepieciešama sastāvdaļa, jo harismātismu veido tieši irracionālie personības aspekti, nekad – racionālie. Tautas pārliecība par tās vadoņa "citādību" un izredzētību, kā arī pārdabiskuma pierādījumi izvirza viņu pārcilvēka statusā. Nacionālās mitoloģijas jeb Mātes – Dzimtenes tēls savukārt kalpo kā varoņa sabiedriskā ideāla īstenošanas pienākuma simbols. V.Polosina secinājums: "Nacionālais pārcilvēks (..) ir mītisks simbols, mūžīgi dzīvs hieroglifs – pašsaglabāšanās, vienotības un nācijas attīstības svētā zīme."⁵

Tomēr nacionālā pārcilvēka statuss, kas piedēvēts kādai reālai personībai, nebūt nav konstanti dots. Konkrētajam personāžam, kas pretendē uz iekļaušanos nacionālajā mītā un kurā saskatāmas "vēlamā" realizācijas potences, nepieciešams kļūt par triumfētāju "šeit un tagad", jo tautas varonim uzticība avansā tiek dota tikai īsu brīdi. Viena kļūme vai neveiksme var izraisīt leģitīmācijas sabrukumu, un tautas apziņā uz ilgu laiku var tikt pārsvītrotas visas bijušā pārcilvēka uzvaras. "Svētās zīmes" statusa atjaunojums iespējams atkal pēc ilgāka laika posma, ja tauta nav spējusi jaunradīt citu savas nacionālās Patības personifikāciju vai arī devusi vaļu viltus autoritāšu centieniem, tā "vēlamā" vietā iegūstot gluži pretējo - pilnīgi nevēlamo.

Par latviešu nācijas "svēto zīmi" kļuvuši ne tikai Raiņa veidotie pārcilvēka tēli, bet arī Rainis pats joprojām tiek uztverts kā latviešu nācijas sirdsapziņas izteicējs, tautas pašsaglabāšanās un apziņas kāpuma veicinātājs. Rainis pats ļoti skaidri apzinājies savu misiju, dienasgrāmatu pārdomās sevi bieži vien iedrošinot vai

izvirzot tuvākus un tālākus mērķus, piemēram: "Man savs pamats jāatrod, savs neatņemamais, ko neviens cits nespēj."⁶; "Mana reliģijas kvintesence vienā vārdā: darīt pozitīvu labo"⁷; "Mērķis jaunai ticībai: progress cilvēcei, garam, dzīvei. Tagad jālauž pirms ceļš: jāieved uz prāta un jūtām dibināta sadzīves kārtība: nākotnes valsts. Kad cilvēces spēki būs tā atraisīti, tad būs iespēja nākt īstai kultūrai, dzīvai, ne tehniskai, ne autoritārai, bet brīvai."⁸

Raiņa misijas apziņas veidošanās laiks, iespējams, saistāms jau ar ģimnāzijas periodā lolotajām lugas "Imanta" iecerēm, ko inspirē iepazīšanās ar G.Merķeļa darbu "Latvieši" un Vanema Imantas teiku, arī J.Alunāna, K.Valdemāra u.c. jaunlatviešu darbiem. Jau tobrīd izkristalizējusies Raiņa iecere veidot Imantu kā tautas glābēja un mesijas tēlu, brīvības ideāla nesēju, kas vēlākajā daiļradē izvērsas konsekvētā pārcilvēka, nākotnes cilvēka, "Īla" Saules bērna un Saules valsts idejas nesēja – tautas ideālvaroņa tēla veidojumā. Saules idejas un izredzētā varoņa tēla sakausējums raksturīgs gan Raiņa dramaturģijai, gan dzejai (kā spilgtākie piemēri minami 1910.gadā sarakstītā himna Saulei – dzīvības spēkam, atsevišķa cilvēka un visas cilvēces garīgajai atbrīvotājai – poēma "Ave sol!", kā arī Saules dārza, Saules bērnu un Saules meitu apdziedājums krājumā "Gals un sākums" (1912)).

Runājot par ideālās nākamības tēmas izvērsumu, būtiski apzināt Raiņa Saules kulta iespējamās saiknes ar dažādām mitoloģiskajām sistēmām, ar tā sauktajiem solārajiem mītiem.

Atsevišķu tautu arhaiskās izcelsmes varoņa mītos biežs ir izredzētā varoņa jeb visas tautas cerību un ideālu iekļāvēja – pārcilvēka pielīdzinājums Saulei. Pirmie salīdzinošās mitoloģijas pētījumi, kas liecinājuši par saules pielūgsmi vai ikvienā arhaiskās kultūras reģionā, izrādījušies maldīgi, jo Dž.Freizera uzmanīgie un detalizētie pētījumi pierādījuši Saules kulta esamību tikai atsevišķos zemes reģionos, jo īpaši, Ēģiptē, arī atsevišķos Āzijas un pirmatnējās Eiropas rajonos – vietās, kurās jau arhaiskās kultūras ietvaros vērojama relatīvi augsta politiskās dzīves organizācijas forma. Kā atziņis M.Eliade, ir vērojama tieša saistība starp Saules pielūgsmi un noteiktās sabiedrības vēsturisko likteni, jo tur, kur, pateicoties kādiem varoņiem, valdoņiem vai imperatoriem ir sasniegts augsts attīstības līmenis, Saule tiek godāta un slavināta.⁹

Raiņa reliģiskās pārliecības izveidē būtisku lomu spēlē tieši Austrumu reliģiskās sistēmas, jo viņš uzskatījis, ka kristīgā ticība piedāvā vien vidutājus

saskarsmē ar dabas spēkiem. Ēģiptiešu, asīriešu, indiešu u.c. senās mācības piedāvā tiešākas saiknes iespējas, bet arī tās, protams, Rainim nešķiet pilnīgas un prasās pārveidojuma. Raiņa daiļradē bieži vērojama saistība ar senās Ēģiptes kultūru un mitoloģiju, piemēram, traģēdijas “Jāzeps un viņa brāļi” pamatā izmantota Bībeles leģenda un stāsts par Jāzepa dzīvi Ēģiptē; nepabeigtā luga “Lielais zaglis Tutanhš” iecerēta kā senēģiptiešu pasakas “Divi brāļi” interpretācija. Konceptuāli visā Raiņa dramaturģijā (ne tikai lugās ar senēģiptiešu sižetiem) izmantots Saules dieva Ra vai Re vārds, Ozirisa un Izīdas, Amona, Atona u.c. vārdi un Saules valsts simbols. Turpinot M.Eliades un citu reliģiju pētnieku domu par Saules pielūgsmes un civilizācijas straujākas attīstības sakarībām, nākas secināt, ka šī mijiedarbe vērojama Raiņa kā nākotnes labklājības valsts idejas lolotāja un attīstības veicinātāja gadījumā.

Dramaturga “radāmās domas” un studētās literatūras piemēri liecina par pamatīgu iedzīljināšanos un aizrautību ar senās Ēģiptes mitoloģiju un tajā populārā Saules kulta visdažādākajām izpausmēm. Viena no senēģiptiešu dzīves pamatstruktūrām ir triāde - vara, valsts un valdnieks, kas ir arī Raiņa uzmanības viduspunktā. Senie ēģiptieši valdnieka varu saistījuši ar “laiku sākumu”, kad Saules dievs Ra – Atums radījis visu esamību un, tostarp, arī cilvēku “pārvaldītājus”, tādējādi vistiešākā veidā norādot uz valdnieka kosmisko un sakrālo esamību, uz valdnieka un dieva identifikāciju.¹⁰ Te arī pamats solāro un valdnieka mītu ciešajai saistībai.

Ēģiptiešu mitoloģijai raksturīgas vairākas un sarežģītas dievišķās Saules modifikācijas, kuras, kā liecina Raiņa piezīmes un paši lugu teksti, dramaturgs detalizēti izzinājis. Īpaši Raiņa uzmanību piesaistījuši ne tik daudz lokālie dievi, cik daudzreizējās darbības demiurgi, kas ir gan radītāji, gan nemitīgi Visuma kārtību nodrošinoši spēki. Reliģiski spekulatīvo mācību izplatības rezultātā Ēģiptē vērojama dievu sinkretizācija – vairāku radniecīgu dievu saplūsme vienā tēlā, tā piemēram, Tēbu saules dievs Amons tiek apvienots ar Hēliopoles saules dievu Ra, kā dēļ tieši Ēģiptē iespējams fiksēt eventuāli pirmo mēģinājumu pārejai uz monoteismu. Jau 14.gs pr.Kr. jaunais Ēģiptes faraons Ehnatons izdarīja radikālu politisku un reliģisku reformu, par galveno ēģiptiešu panteona dievību izvirzot Atonu – saules disku, pats sevi no Amenhotepa (Amons apmierināts) pārdēvējot par Ehnatonu (Atonam tīkamais), Tēbas nosaucot par Ahetatonu. Pats faraons kļuva par starpnieku cilvēku

un vienīgā dzīvības avota Atona starpā, tā vēlreiz akcentējot valdnieka un dievišķās sākotnes nepastarpināto saistību.¹¹

Līdzvērtīgu uzmanību Rainis pievērsis senēģiptiešu mitoloģijas valdnieka cikla mītiem par Ozirisa un Izīdas dēlu Horu, viņa cīņu ar Setu, kas simbolizē kārtības uzvaru pār haosu un saista šī jaunākā perioda mitoloģiju ar senajiem solārajiem mītiem un to pamatsižetu – Saules dievu (Ra, Atuma un Ra – Atuma) cīņu pret tumsas un haosa spēkiem. Harmoniska vīrišķā spēka cīņa pret tumsas draudiem ir arī visas Raiņa dramaturģijas pamatass, kas sabalsojas ar Saules kulta izteikti vīrišķīgo raksturu, Saules pielūgsmes un veiksmīgu, augsti attīstītu civilizāciju pārvaldītāju ciešās saiknes apliecinājumu.

Saules kulta un sabiedrības civilizētības pakāpes saistība izraisījusi lielu pētnieku interesi un veselu pārdrošu hipotēžu birumu, piemēram, domu par tā sauktajiem “Saules bērniem”, kas laiku pa laikam apmeklē zemi, lai turpinātu civilizācijas attīstību un mudinātu ļaudis slavināt Sauli. Rainis latviešiem dāvājis ne paša miesas un asins pēctečus, bet gara dēlus – Saules bērnus. Simboliskā nozīmē latviešu dižgars līdzās citiem Saules slavinātājiem kultūras vēsturē, piemēram, antīkajam filozofam Platonam un 17.gs. slavenajam utopistam T. Kampanellam, ir Saules bērns.

Būtiskas Raiņa lugas “Kajs Grakhs” sakarā ir norises senās Romas reliģiskajā dzīvē gan ilgā laika periodā pirms, gan arī pēc vēsturisko brāļu Grakhu darbības laika. Romā un visā antīkajā pasaulē ēru mijas periodā valdošais destabilizācijas process rada augsni jauniem reliģiskiem meklējumiem, kas skatāmi trīs virzienos:

1)alkas ieraudzīt vienvienīgu dievu – soģi debesīs (Mesijas gaidas, kristietības veidošanās);

2)nepieciešamība izkopt atbildības uzņemšanās spēju, prasība pēc dvēseles izkopšanas, cilvēciskās uzvedības galveno atskaites punktu saskatot pašā individā (filozofu meklējumi, jo īpaši, stoicisma filozofija);

3)alkas pēc noteiktības, reliģiskās dzīves regularitātes, reliģijas piedāvātas attīrīšanās iespējas, kas rodama jau esošajā orientāliskajā tradīcijā (kristietības tradīcija šajā laikā ir tapšanas stadijā), īpaši, ēģiptiešu reliģijā – Izīdas kulta ietvaros (kalpošanā mirstošajam un atdzimstošajam auglības dievam Ozirisam).

Saules kulta nozīme izrādījies būtiska arī vēl ilgu laiku pēc brāļu Grakhu darbības – Romas kristianizācijas periodā, kad 312.g. imperators Konstantīns, kurš līdz tam bija Saules dieva Sola pielūdzējs, pieņēma kristietību un par kristiešu

oficiālo lūgšanu pasludināja Saules dienu jeb svētdienu. Meklējot Sola izcelsmi, veidojas saistība ar seno grieķu reliģiju, jo Sols ir impērijas laikā pārdēvētais, hellenizācijas procesa rezultātā no grieķiem mantotais Apolons, izsenis zināms kā gaismas, harmonijas, mākslas, gudrības un skaistuma dievs.

Saules kulta izpausmes traģēdijā "Kajs Grakhs" nav tik plaši izvērstas kā citās Raiņa nākotnes lugās, tomēr Saules gaismas ideja ir caurstrāvojoša. Vairākās Raiņa traģēdijās Saules tēmas ietvaros vienoti vairāki radniecīgi un tomēr būtiskās niansēs atšķirīgi priekšstati, "Kaja Grakha" sakarā nozīmīgi trīs no tiem:

1) Saule – Raiņa daiļradē maksimāli plaši traktējams simbols, kuru grūti konkretizēt – tā ir gan absolūtā zeme, "trešā dzimtene", īstās mājas, gan arī gara gaismas, atjaunotne; viens no šaurākajiem simboliem Saulpils – vienotas, garīgi brīvas un spēkpilnas tautas kopējā telpa;

2) Saules vedējs, Saulpils cēlājs – tagadnībā sakņots Varonis, kas ved tautu uz nākotnē iespējamo Saules zemi, "esošā" un "vēlamā" potenciālais savienotājs;

3) Saulesbērns – savā būtībā pilnīgs Saules zemes iemītnieks, "vēlamības" auglis.

1. Saules jeb absolūtās laimes zemes tēma "Kajā Grakhā" spēcīgu izcēlumu guvusi vienā atsevišķi veidotā epizodē – starpskatā, trešā skata ievadījumā, kurā darbojas divi vergi – vecs trāķietis un jauns zēns no dzintarzemes, kas, "klusī dziedādams, rotājas pa grīdu, saules starus uz rokām laizdams un ķerdams"¹². G. Grīnuma uzsvērusi, ka dzintarzemes zēna klātbūtne lugā arī ārēji "izceļ saikni ar latviešu tautas vēsturiskajiem likteņiem"¹³.

Īsā epizode ir dziļi jēgtilpīga un idejiski blīva, tajā Rainim raksturīgā veidā konkrēti vēsturiskā laika slānis apvienots ar mūžīguma kategorijām, kas neatkarīgas no vietas un laika. Mazais zēns, no dzintarzemes nākušais vergs dzied no mirušās mātes – brīvību alkstošas un valdoņu iznīcinātas sievas - mantotu dziesmu par sauli. Zēnam "nau vairs savas runas, tik šī dziesma"¹⁴, un šī dziesma ir ziemeļvējam pielīdzināta, žēlabaini skumja, tajā saule riet. Pats dziedātājs – nebrīvs vergs, kas zaudējis un nekad vēl nav apzinājis savu saules zemi, jo ir tikai mazs bērns, gluži kā tukšs trauks, kurā apkārtējā pasaule lej saturu. Rainis šajā tēlā iekļāvis ikvienā cilvēkā mājajošās ilgas pēc saules un brīves, neraugoties uz to, ka "no vergiem bēgij saule"¹⁵, un pats neapzinīgais gaismas alcējs nemaz nezina, kas ir brīve. "Kajā Grakhā" veidotais zēns reprezentē neapzinīgo tautu, kura tāpat kā

latvju sērdieņi dramatiskajā poēmā "Daugava" tiecas pretim saulei kā savai zaudētajai mātei, bet nespēj to sniegt, līdz saprot, ka ne jau saule, bet gan zeme ir īstā māte, kurpretī saule – paša cilvēka gara apvārsnis, tālumā iezīmētā augstiene, kas vien nojaušamībā apzināta.

Zēna sarunbiedrs ir saules pielietas zemes iedzimtais, vecs un savas nebrīvās dzīves nogurdināts, skarbu dzīvesziņu iemantojis vergs, kurā līdzās asam sarkasmam attiecībā pret paša dzīves nokārtošanos mīt arī dziļa ticība saules ideālam un skats, vērstš tālākā nākotnē. Viņa šīs zemes ciešanu pārpilnās esības ietvaros brīves izjūta vairs var būt tikai labas paēšanas papildīta, jo veca verga dvēsele nav vienā brīdī maināma. Tomēr viņā dzīvas ir atmiņas par saulpili vergu sacelšanās laikā Pergamā un cerības uz Saulpili arī Romā, un uz drīzi nākošu Saules vedēju. Vecā vīra dzīves pieredze liek apšaubīt zēna ticību tam, ka iespējams glābt sevi pašam ar niecīga šauri cilvēciska spēka palīdzību, tam vajadzīgi dižāki spēki, kas rodami saules spozmē:

"Vergu zēns.

Bet kas mūs glābs?

Vecais vergs.

Neviens vai saule!

Vergu zēns.

Pats.

Vecais vergs.

Es saku saule, jaunā saule, zēn!"¹⁶

Līdzīgi kā dramatiskajā poēmā "Daugava" trāķiešu vergs cīņū par Saulpili – tautas gara mošanos, gara attīstības procesu – attēlo kā rietošās un austošās, daudzveidīgās saules tēlu. Vecais vergs pravietojumā redz Saulvedi nākam, izsakot minējumu par to, ka saules ausmu vispirms jāpiedzīvo pašam izredzētajam varonim, lai viņš būtu gatavs doties jaunā dzīvē – cīņā. "Varbūt ij Kajā?" – šis ir vienīgais trāķieša minējums, kuru viņš aiznes sev līdz, atstājot jauno zēnu neziņā, kas tad būtu īstais Saulvedis. Līdzīgs minējums veidots skatā, kas sekotu Diānas tempļa ainai – pie izmisušā Kaja ierodas vergu pulkus sapulcējušais Vilcijs, kas gatavs aizstāvēt vadoni, bet saņem asu pretestību, jo Kajs nespēj pieņemt pilsoņkara iespēju. Šis iecerēts kā būtisks pagrieziena punkts, iespējams, visas traģēdijas "augstes" sastāvdaļa, jo tieši Vilcija piedāvājums liek Kajam izšķirties par savu nāvi, jo – "Kas citus negrib kaut, tam jākauj sevi!"¹⁷. Kaja gatavība apzināti

pieņemt nāvi Rainim šķitusi ļoti būtiska, lai atklātu Kaja pilnīgo vientulību un garīgo pārākumu arī pār tiem, kas ir viņa domu biedri. Vadoņa izmisīgais sāpju izvirdums par tautas nespēju sekot līdzī viņa garam rada īslaicīgu neizpratni pat vistuvākajos domubiedros, šaubas par to, vai tiešām Kajs bijis īstais Saules vedējs – Saules valsts tapinātājs:

“*Vilcijs. (Stostās.)*

Kungs, - vai tu neesi - ?

Bail teikt – reiz nāks, kas pestīs mūs – būs sirds

Kā saule karsta – žēlos – nāks tā valsts – “¹⁸

Šīs atsevišķās, īsās epizodes atklāj Kaja vadītās tautas neapziņu un nespēju skaidri saskatīt un droši paklausīt savam vadonim, un vergu dvēseles simbolizē tautas gara verdzisko un bailīgo iedabu.

2.Kaju Grakhu neizvērstās epizodes izgaismo kā vienu no Raiņa drāmās veidotajiem Saules nesējiem, saulvežiem – Varoņa arhetipiskajiem tēliem, kuru galvenais uzdevums ir sabiedrības ideālu iedzīvinājums un tautas apziņas celšana. Iespējams, ka lugas fragmentārisma un nepabeigtības dēļ šī idejiskā līnija nav guvusi vēl plašāku izvērsumu, jo Raiņa piezīmes liecina par traģēdijas noslēgumā ievīto mūžīgās un nākotnē austošās saules tēlu. Fināla ainu izveides pamatā iecerētā aina būtu patapināta no Plutarha “Salīdzinošajiem dzīves aprakstiem”, kurā vēstīts par to, kā Septīmulejs, par mirušā Kaja galvu konsula izolītās atlīdzības iekārdināts, uzdūris vadoņa galvu uz asa šķēpa un aiznesis Opīmijam. Lai iegūtu augstāku atlīdzību, Septīmulejs izņēmis smadzenes un piepildījis galvu ar svīnu.¹⁹ Rainim nākotnes varoņa bojāeja un pat viņa goda apgānīšanas aina iecerēta kā jaunās saules lēkta brīdis – cerības un atjaunotnes zīme, ticības apliecinājums. Kajs Grakhs Saules vedēja lomā darbojies īsu brīdi, jo, piedzīvojis savu ideju un centienu sabrukumu, ir spiests atkāpties no iecerētā ceļa, piedzīvojot iznīcību un pat pretinieku izsmieklus. Zaimotā Kaja galva Raiņa lugas iecerētajā finālā taptu par pašupura, proti, par īsta Saulesbērna aizmetņa simbolu, jo “radāmajās domās” dramaturgs lakoniski un poētiski iezīmē traģēdijas katarsisko fināla ainu, kurā “saule vai mēness pielej Grakha galvu pilnu ar dzīvu zeltu”²⁰. Kaja galva, kas pretinieku acīs kļūtu par nelietīga izsmiekla un zaimu objektu, izstaro saules gaismai līdzīgu spozmi, kas varētu simbolizēt konkrētajā situācijā piedzīvoto sakāvi un, neraugoties uz to, idejas un cerības nemirstību tālākā nākotnē.

3.Līdz ar nāves izvēli Kajs Grakhs, kas interpretējams kā Saules vedējs, Saulpils cēlājs, pietuvinās **Saulesbērna idejai**, kas Raiņa filozofiskajā domā ir visaugstākā kāpe, tā atklājot **arhetipiskā Varoņa pārtapšanu par bērnu**. Kaja Grakha tēls Raiņa lugā lielā mērā saglabājis saiknes ar vēsturisko Romas darboni, būdams izteikts organiskais simbols, ir arī reālpsiholoģiski traktējams tēls, tādēļ vēl nesniedz Saulesbērna idejas augstienes. Spilgtāko izpausmi Saulesbērna jeb Saules zemes augļa un iemītņieka ideja guvusi Slobodskas trimdas laikā aizsāktajās teiku drāmas "Īls" jeb "lielā darba" iecerēs, kam visbūtiskākā nozīme tieši kā vērtīgam un plašam "izejmateriālu" avotam vēlākajām dziļi filozofiskajām drāmām. Konkrēta darba ieceres datējamas ar 1902.gadu, kad nogulsņējušās etnogrāfijas materiālu, Pumpura "Lāčplēša" u. c. ierosinošu darbu studiju radītās pārdomas, kad apstikušas prozas darba, iespējamā "Nākotnes cilvēka" ieceres.²¹

"Īls" ir pirmais darbs, kurā konsekventi izvērsta Saules kā cilvēces gara attīstības simbolizētājais ideja, kurā vērojama Raiņa domas evolūcija, jo "lieldarbs" iecerēts kā 19.gs. beigu sabiedriski politisko norišu atklājējs, bet izvēršas par mūžīgu, pārļaicīgu patiesību, visas cilvēces attīstības likumsakarību un vienotā rituma atklāsni. Teiku varonis apzināti rādīts kā ne-vēsturisks, jo Rainis savā dabas, gada un cilvēces attīstības drāmā, S. Vieses vārdiem runājot, "izvēlas varoni šī vārda īstajā, nevis literatūrzinātniskajā nozīmē"²².

Raiņa iecerētais Saulesbērns ir gara attīstības visaugstākās kāpes, mūžīgā rituma procesa radīts auglis, tāpat daudz augstāks un pārāks par Saulvedi un Saulpils cēlāju, kas ir augstas idejas lolotājs un karotājs, kas pats ir attīstības ceļu ejošs, jo ir cilvēks, lai arī masas izraudzīts varonis – vadonis. Saulesbērns ir "jau no sākuma gatavs"²³, viņš – cīnītāja, karotāja, pretrunu pārvarētāja Saules vedēja dēls, kas, vai nu atriebjot vai iznīcinot savu tēvu, iet daudz tālāk par viņu. Saulesbērna nekas nesaista – ne vara, ne slava, ne laiks, ne ļaudis, ne cilvēciskas saiknes, pat ne reliģiskas vajadzības. "Viņam nekā nevar padarīt, nevar atņemt, jo nekā lieka nav", viņš "visu pacieš, bet arī visu var upurēt", viņa ieroči ir "pacietība, nemācīšana, nesprediķošana"²⁴. Saulesbērnā svešas ciešanas, viņš atsvabināts no visu dižo Raiņa varoņu vislielākā lāsta – bezgalīgā sāpju smaguma, jo sāpes ir tikai nesaskaņu rādītājas, iekšēju un ārēju konfliktu rezultāts. Dienasgrāmatu piezīmēs Rainis bieži runājis par sāpēm kā cilvēciskās būtības izpausmi: no vienas puses, tās ir cilvēciska dziļuma, meklējošas apziņas, proti, garīgas attīstības procesa atklājējas, no otras puses, tās ir nepilnības, nesamēra, neapmierinātības

un, jo īpaši, cilvēka egoistisko, nepiepildīto mērķu un vēlmju izpausmes. Visas sāpes, pēc Raiņa domām, ceļas no neveselības, jo "saskaņā, veselībā un prātā nau sāpju"²⁵.

Saulesbērns atpestīts no vēl kādas Raiņa varoņu apsēstības, kas arī ir skaudru sāpju radītāja – pārvarējis kalnu augstumos mītošā ģēnija individuālisma traģiku, lauzis mūžīgo ledāju slāni. Viņu vada mierīga un pašāvēģa lietu kārtības izpratne un laiku mijas izjūta, mīlestības savienotājspēks, ne nesamierināma naida ārdošās stihijas. Rainis par vienu no dramatiskās mākslas pamatuzdevumiem uzskatījis tieši antagonisma uzrādījumu starp indivīdu un masu, pūli, bet gan "Īlā", gan citās lugās ieskanas noguruša cīnītāja alkas pēc savienības un mīlestības. Vēlmē mīlēt visu kā sevi pašu un nevis mīlēt vispirmām kārtām sevi pašu Rainis tuvinās teorētiski tik bieži apšaubītajai Kristus mīlestības izpratnei, un, iespējams, ka tieši darbā, kas radīts, lai iznīcinātu tā saukto verdzisko reliģiju, Rainim, gluži kā viņa priekštecim F.Nīčem, neviļus rodas šīs pašas, nicinātās un noliedzamās kristīgās mācības atspulgi. Vecā, iznīcināmā Dieva vai Kristus vietā gluži nejauši un pašiem radītājiem negribēti stājas ļoti līdzīgs varonis. Saskaņā ar arhetipu teorijas pamatnostādņēm, šī ir gluži likumsakarīga parādība, jo cilvēciskām būtnēm raksturīgais domas akts kauzāli saistīts gan ar apziņu, gan bezapziņu, tādēļ vērojama tāda norise kā "domu uzpeldēšana", kas apliecina to, ka nav iespējama mītu izdomāšana, bet vienīgi – mītu pārdzīvošana no jauna.

Ja Saulesbērns ir ģēnijs, kas "negrib valdīt", kas "negrib ar varu piegriezt pie savas patiesības, kas dod pūlim laiku nākt pie atziņas"²⁶, ja tas ir varonis, kas turpina tēva cīņu pret nāvi ne vairs ar varas, bet ar gara ieročiem²⁷, tad Kajs Grakhs romiešu traģēdijas izskaņā iecerēts kā tāds Saulesbērna idejas aizmetnis. "Radāmajās domās" "Kajam Grakham" Rainis atzīmējis, ka, savu ideju priekšlaicīgumu apzinādamies, uz Diānas templi Kajs "iet priecīgs ziedoties, redz lielu mērķi"²⁸, jo – "Mērķi var panākt, tikai ziedojot sevi – vēl par maz."²⁹ Kaja gatavība pašupurim un pārliecība par bojāejas un atjaunotnes neizbēgamo miju sasaucas ar Īla dēla – Saulesbērna spēju saskatīt aiz tumsas, aiz savas nīcības spīdam jaunu sauli, kas apliecina mūžīgumu un pastāvību.

Raiņa Saulesbērna ideja saistāma ar varoņa mītu atsevišķu stadiju, kurā varoņa individuācijas procesa ietvaros spilgti izgaismojas bērna motīvs. K.G.Junga un viņa domubiedru pētījumi liecina, ka cilvēka paštapšanas procesa psihiskās norises izsakāmas ar tēlu tipu palīdzību, un Bērna figūras parādīšanās ir viena no

visaugstākajām pakāpēm ceļā uz Patību. Bērns simbolizē vidutāju starp pagātņi un nākotni, vēršanos nākamībā, un šis motīvs, kā liecina detalizēta sapņu, fantāziju un citu psihisko procesu analīze, kļūst aktuāls cilvēka attīstības noteiktā stadijā, liecinot par indivīda straujas izaugsmes iespēju. Bērna motīva izpausmes ir ļoti daudzveidīgas – Bērns mītos (tautas leģendās vai atsevišķa indivīda fantāzijās un sapņos) parādās zieda kausa vidū vai zelta olā, vai kā mandalas centrs. Šis motīvs cieši saistīts ar “apslēpto dārgumu”, filozofa akmens, Svētā Grāla kausa un citiem laimes un pilnības meklējumu motīviem kultūras vēsturē, kuri visi ietverami apļa jeb mandalas simbolikā.³⁰ Raiņa Saulesbērns iedomājams kā apaļās, spožās saules vidūca centrs, kā radība, kas cēlusies no pašas pilnības un gaismas krātuves. Ar svīnu pildītā mirušā Kaja galva top pielietā ar dzīvu zeltu, kas uz visām pusēm izstaro saules dzīvos starus – tāds varētu būt Raiņa nepagūtais vai neiespētais traģēdijas fināls, kas pietuvina “Kaju Grakhu” Saulesbērna idejai.

Raiņa Saulesbērns kā tautas masu izlolota ideāla, spēcīga un cīnīties spējīga varoņa atvase ir tapšanas idejas augstākā stadija, un tā attīstības ceļš līdzvērtīgs F.Nīčes “trejādo pārvērtību” ritumam.³¹ Filozofa F.Nīčes interpretācijā pirmā jeb “kamieļa stadija” ir kultūras vērtību un vispār jebkādu pagātnes vērtību apzināšana; Raiņa gadījumā – tā ir galvenokārt dzīves smaguma uzkraušana plecos, atbildības nasta. F.Nīčes piedāvāto “visu vērtību pārvērtēšanu” (kultūras, reliģijas, morāles utt.) veic “lauvas gars” jeb otrās pārvērtības ievadītājs, kura moto ir “es gribu!”; Raiņa interpretācijā - Saulvedis vai nākotnes cilvēks - domā ne tik daudz par savām, individuālajām vērtībām, kā par vispārības labumu, viņa ārdošais spēks tiek likts lietā, lai tuvinātu Saules valsti visai tautai. Abiem lielajiem domātājiem, kaut bieži arī atšķirīgu ideju vērpējiem, šīm nosacītajām cilvēka vai visas esības attīstības stadijām pievirknējas vēl trešā – pārtapšana par bērnu. Zīmīgi, ka šī ir nevis pirmā, bet gan pēdējā iepriekš minēto domātāju apziņai sniedzamā pārtapšana, kas, pēc K.G.Junga pārlicības, manifestē diža gara vēlmi pēc šķīstīšanās un attīrīšanās, ko ierosinājusi “dieva tēla maiņa”³², jo Nīčem dievs ir miris, bet Rainis “Īlā” grib atsvabināties no dieva un visai bieži arī lolo vecā dieva nāvi. Rainis prāto:

“Atsvabināties no dieva. Kā dzīvot bez viņa? Šis jautājums nevar tikt atstāts.”³³

Radītāju apziņā Bērna tēls tiek pietuvināts paša radītāja ego, tādēļ bieži tiek veidoti dēla (visbiežāk) vai meitas simboliskie tēli. Arī Raiņa un Nīčes gadījumā šī ir tipiska izpausme: Raiņa priekšstatā vecāku mīlestība pret savām reālajām atvasēm

neglājami ir egoistisku mērķu vadīta, viņš zināmā mērā identificējies ar Saulesbērna tēva tēlu; Nīče savukārt, runājot par savu radošo darbību, sauc Zaratustru par savu dēlu. K.G.Junga interpretācijā cilvēka vizionārā sastapšanās ar savu dēlu ir sagatavotājposms ceļā uz Patību.

Lai runātu par šo tēmu, nepieciešams apzināt, cik ļoti atšķirīga ir Raiņa un psihoanalīzes skolas piekritēju izpratne par to, kas ir Patība (vai – patība – Rainim). Par latviešu domātāja uzskatiem šajā jautājumā daudz izteikumu, tā ir ļoti plaša un sarežģīta tēma, kurā var izkristalizēt vienu pamatvirzienu, proti, Rainim patība ir individuālo konsekvencu ievērojums, kompromisa noraidījums, augsto galotņu nespēja noliekties pretim zemajām ielejām, ibseniskās “visu vai neko” koncepcija. Psihoanalīzes meistars K.G.Jungs turpretim iepriekš minētās kategorijas varētu pieskaitīt Ego slānim, kas ir tikai daļa no **Patības**, kura traktēta kā pilnīgais cilvēks, apziņas un bezapziņas komponentu summa, individuācijas ceļa augstiene jeb **pilnīga un harmoniska dzīve sabiedrībā, dzīve Dievā**. Tas ir nekonfliktējošs veselums un nedalāmība. Patība kā individuāla parādība ir “mazāka par mazu”, tādēļ atklājas maza bērna, pundura veidolā. Saskaņā ar K.G.Junga mācību, bērns ir brīnišķīga Patības simbola formula, kas ir īpaša ar savu nebeidzamību, bezgalību, ticību nākotnē un neizzināmajā.³⁴

Raiņa nepabeigtajā lugā “Kajs Grakhs” Saulesbērna ideja – Patības sasniegšanas (analītiskās psiholoģijas izpratnē) augstākās kāpes zīme – palikusi vien iedīglī un neizvērsta. Varoņa kā Saules vedēja ceļš nespēj sasniegt mērķi – Saules lēktu visas tautas apziņā, jo Kajā spēcīga daudziem Raiņa varoņiem raksturīgā apsēstība – pārliecība par savas patības (Raiņa izpratnē) nelokāmību, nespēja pielāgoties, pašpazemināties, arī – mīlēt un saprast. Kaja Grakha tēlā rodami arhetipiskā Varoņa aizmetņi un viņš nav uzskatāms par jau gatavu Varoni, jo, rakstot šo lugu, Rainim bijis svarīgi analizēt tos daudzskaitlīgos apstākļus un cēloņus, kas liedz potenciālajam varonim realizēties. Nepabeigtajā lugā vērojams Kaja tapšanas ceļš, mēģinājumi kļūt par tautas vadoni un Saules vedēju, īslaicīga darbība Saules vedēja lomā un šrupceļa situācija. Viens no svarīgākajiem priekšnoteikumiem Varoņa pilnvērtīgai attīstībai – sabiedrības atbalsts, vienota, brīva tauta, kas būtu spējīga sekot vadonim, jo pūlis, kas gan “saucams brīvs, bet sirdī vergs”³⁵ agri vai vēlu apslāpēs līdera virzību. Raiņa prioritāte – ģēnijs, indivīds, bet šāda Varoņa jeb tautas ilgu realizētāja tapšana un tautas garīgā attīstība ir savstarpēji cieši saistīts process, kas nepabeigtās lugas ietvaros spēcīgi

izgaismojas visdažādākajās attieksmju līnijās – Kaja un viņa brāļa Tibērija, Kaja un mātes Kornēlijas, Kaja - idejisko pretinieku un tautas masas attieksmēs.

- ¹ Rainis. Imants//Rainis. Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 82.lpp.
- ² Mann T.Gesammelte Werke.Bd.1 –12. – Berlin,1956. – Bd.12. – S.449.
- ³ Ранк О. Миф о рождении героя. – М.,1997. - С.157 – 158.
- ⁴ Полосин В. Миф.Религия. Государство. - М.,1999. – С.172.
- ⁵ Turpat, С.173.
- ⁶ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes// Rainis.Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R.,1986. – 24.sēj. – 216.lpp.
- ⁷ Turpat, 408.lpp.
- ⁸ Turpat, 668.lpp.
- ⁹ Элиаде М.Очерки сравнительного религиоведения. – М.,1999. – С.127.
- ¹⁰ Mitoloģijas enciklopēdija. I. – 2.daļa. – R.,1993. – 1.d. – 117.lpp.
- ¹¹ – М.,1999. – С.127
- ¹² Rainis. Kajs Grakhs// Rainis. Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 382.lpp.
- ¹³ Grīnuma G. Raiņa nepabeigtā luga “Kajs Grakhs”//Raiņa gadagrāmata:1978. – R.,1978. – 190.lpp.
- ¹⁴ Rainis.Kajs Grakhs. – 382.lpp.
- ¹⁵ Turpat, 382.lpp.
- ¹⁶ Turpat, 384.lpp.
- ¹⁷ Turpat, 404.lpp.
- ¹⁸ Turpat, 405.lpp.
- ¹⁹ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – Leipzig – S.112.
- ²⁰ Rainis. Kajs Grakhs. – 434.lpp.
- ²¹ Plašāk par “Nākotnes cilvēka” vai cita prozas darba, teiku drāmas “Īls” tapšanu un Saulesbērna ideju: Viese S.Jaunais Rainis: Ieskats mazpazīstamos manuskriptos. – R., 1982. – 179. – 281.lpp.
- ²² Turpat, 247.lpp.
- ²³ Rainis. Kurbads// Rainis.Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R.,1981. – 14. sēj. – 302.lpp.
- ²⁴ Turpat, 302.lpp.
- ²⁵ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. –24.sēj. – 479.lpp.
- ²⁶ Rainis. Kurbads. – 302.lpp.
- ²⁷ Turpat, 288.lpp.
- ²⁸ Rainis. Kajs Grakhs. – 433.lpp.
- ²⁹ Turpat, 423.lpp.
- ³⁰ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К., 1997. – С.95 –100.
- ³¹ Nīče F. Tā runāja Zaratustra. – R.,b.g. – 12. – 13.lpp.
- ³² Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – С.353.
- ³³ Rainis. Kurbads. – 251.lpp.
- ³⁴ Detalizēti par Bērna arhetipu: Юнг К.Г.Божественный ребёнок// Юнг К.Г.Божественный ребёнок. –М.,1997. – С.345 – 382.
- ³⁵ Rainis.Kajs Grakhs. – 405.lpp.

3. Varoņa – tautas vadoņa virzības rosinātājs – mirušā brāļa Tibērija gars

3.1. Kaja sapņa interpretācija – Vadoņa personības izaugsmes atklājēja

Nozīmīgākais traģēdijas "Kajs Grakhs" darbības virzītājs spēks ir galvenā varoņa Romas tribūna Kaja Grakha iekšējās attīstības, pārliecības veidošanās un misijas apziņas tapšanas ceļš. Varoņa pārtapšanas process mākslinieciski atklāts vienā no traģēdijas fragmentiem, atsevišķi izvērsta Kaja sapņojuma ainā, kurā darbojas arī mirušā brāļa Tibērija gars. Raiņa dramaturģijā galvenā varoņa sapņojuma vai veļu parādīšanās aina veidota visai bieži - veļi darbojas, piemēram, nepabeigtajā lugā "Imants", dramatiskajā poēmā "Daugava", "velnu naktī" "Spēlēju, dancoju"; miega un sapņa motīvi izmantoti nepabeigtajā lugā "Īls", traģēdijā "Jāzeps un viņa brāļi" u.c., bet lugai "Rīgas ragana" (1928) pat dots apakšvirsraksts "Vienas nakts sapnis". Drāmās iekļautie sapņošanas un veļu motīvi Raiņa lugās guvuši visai daudzveidīgu jēdzienisko nozīmi – tie sniedz ziņas par svarīgiem pagātnes notikumiem, akcentē konkrētās situācijas simbolisko nozīmi, vīzijas veidā iezīmē nākotnes ainas. Visbiežāk šie motīvi atklāj galvenajam varonim un visai tautai būtiskas pārejas situācijas, izgaismo kādu izredzētajam varonim realizējamu misiju.

Rainim raksturīgi arī savu un Aspazijas sapņu precīzi fiksējumi dienasgrāmatās 1907. un 1908., 1912. un 1913. gadā, kā arī spiritisko seansu mēģinājumi (īpaši bieži 1919.gadā), kas liecina par sapnī vai kādā spiritiskā sarunā iekodētās informācijas nozīmi Raiņa dzīvē, par ticību šīs informācijas jēgai. Acīmredzot Rainis lolo savam laikam tipisku pārliecību par sapni kā sapņotāja psihes stāvokļa atklājēju, taču atšķirībā no daudziem Rietumeiropas rakstniekiem, kas aizrāvušies ar psihoanalīzes idejām un kādā veidā saistīti ar Z.Freida personību, latviešu dramaturgs nav nodarbojies ar savu sapņu analīzi. Raiņa sapņu pieraksti kalpo viņa lieluma mānijas un citu psihes kompleksu iezīmējumā, liecina par viņa personisko misijas un izredzētības apziņu.

Traģēdijas "Kajs Grakhs" galvenā varoņa sapnis vienlaikus uztverams gan kā Raiņa drāmai tipiska, gan arī specifiska parādība. Tā kā traģēdijas "Kajs Grakhs" pamatā ir senās Romas vēstures viela, sapņa motīvs šajā lugā aplūkojams no vairākiem aspektiem:

1)kā senās Romas (2.gs. p.Kr.) sapņu tulkošanas (oneirokritikas) un, plašāk, zīmju tulkošanas (divinācijas) tehnikas atklājējs;

2)kā vēsturisku leģendu alūziju iekļāvējs; kā Raiņa mākslinieciskā mērķa realizācija, daiļdarba pamatidejas izgaismojums ar poētiskas metaforas palīdzību.

Raiņa traģēdijas analizē nozīmīgi abi šie sapņa ainas interpretācijas aspekti.

Pirmā norāde par iepriekš sapņotu, bet citiem noklusētu Kaja Grakha sapni, kurā Tibērijs jau trīs reizes brāli aicinājis uz sarunu, ir rodama traģēdijas pirmā cēliena otrajā skatā – nemierpilnā, tautas rūgstošā īgnuma un maiņu alku piesātinātā konfliktsituācijas brieduma mirklī, kad tiesas nama apkārtne atskan kara taures un kāda balss vienkāršos ļaudīs aicina Kaju: “Nāc! Topi Tibērs! Ko tu vairies, Kaj?”¹

Šajā brīdī Kajs piepešās bailēs atceras:

“Vai dien’! Kas teica to? Vai dien’, mans sapnis,
Kas teica? Kas?”²

Kajs atzīst aizliegumu izpaust sapņa saturu un bēg no ļaudīm, tā norādot uz sapņa spēku un nozīmi varoņa dzīvē, kā arī uz sakrālajā zīmē ietverto noslēpumu, kas jāslēpj no pūļa un – visvairāk – no ienaidnieka. Epizodes izpratnē svarīga romiešu sabiedrības palāvība uz dievišķās gribas izpausmes atklāšanos cilvēku reālajā dzīvē. Seno romiešu nopietnā attieksme pret sapni un veļa parādīšanos spilgti izgaismojas arī citu laikmetu dramaturgu veidotajās interpretācijās, jo spilgti, piemēram, Šekspīra traģēdijā “Jūlijs Cēzars” (“*Julius Caesar*”, 1599), kurā veidotā mirušā Cēzara parādīšanās aina eventuāli iespaidojusi Raiņa traģēdijas “Kajs Grakhs” izveidi. Abu autoru varas tēmu risinošo traģēdiju pamatā izmantotas grieķu vēsturnieka Plutarha veidotās romiešu dižciltīgo vīru biogrāfijas (Šekspīrs izmantojis Plutarha vēstījumus par Cēzaru, Brutu un Antoniju), ir saskatāmas izteiktas tekstuālas līdzības, taču mirušā gara parādīšanās nozīme abos gadījumos atšķirīga. Raiņa lugā mirušā Tibērija uzruna rosina Kaja pārvērtību procesu un izgaismo izredzētā varoņa misiju, savukārt Šekspīra lugā Cēzara uzruna Brutam iezīmē tuvas nākotnes notikumus – Filipu kauju un Bruta nāvi. Kopējs abiem darbiem ir tas, ka sapņa aina atklāj zīmju interpretācijas nozīmi Romas kultūras ietvaros.

Romiešu traģēdijas vēsta, kā zīmju interpretācija jeb divinācija (*divus* – ‘dievišķs’, plašākā izpratnē – ‘nākotnes notikumu nojautas vai zīmes’) pieprasījusi no senā cilvēka izšķiršanas spēju, gluži vai semiotiķa prasmes. Šai mākslai senatnē veltīti vairāki apcerējumi - viens no slavenākajiem ir Daldas Artemidora (*Artemidōrus, 2.gs.*) darbs “Oneirokritika” (“*Oneirocritica*”), kā arī senās Romas oratora un filozofa Cicerona traktāts “Par divināciju” (“*De divinatione*”, 44pr.Kr.). Kā

spilgtas un raksturīgas senās Romas laika zīmes abi šie varoņi darbojas arī Šekspīra traģēdijā "Jūlijs Cēzars".

Romieši šķir dabiskās zīmes (sapņi, vīzijas, satraukti garastāvokļi) un mākslīgās zīmes (zīlēšana pēc debess parādību, dzīvnieku stāvokļa). Dabiskās zīmes, arī sapņi, nav dievam tieši prasīti vai lūgti, tādēļ senais romietis bija tiesīgs nepievērst tām uzmanību, savukārt Raiņa traģēdijā Kaja sapnis ir zīme, kas darbojas kā tieša notikumu virzītāja un varoņa izvēles atklājēja. Kajs sapnī ticis jau trīs reizes aicināts, un saskaņā ar zīmju tulkotāju atziņām adepta nepaklausība atkārtotajam aicinājumam var beigties letāli. Raiņa varonis, fatālu izjūtu pārņemts, mātei atzīstas:

"Viņš trīsreiz sauca mani. [..]

Kad trešreiz neklausīšu – ļauni būs."³

Atšķetinot Raiņa varoņa Kaja Grakha sapņa simbolisko jēgu kā orientieri iespējams izmantot antīkajā senatnē populāro, par modernās psihoanalīzes "zelta raktuvēm" dēvēto Artemidora "Oneirokritiku"⁴ "un tai veltītās atsauces, polemiku, analīzi Z.Freida darbā "Sapņa interpretācija" ("*Traumdeutung*", 1899), S.Averinceva rakstā "Par Edipa mīta simbolikas skaidrojumu" ("*К истолкованию символики мифа об Эдипе*", 1972), M.Fuko "Seksualitātes vēstures" ("*Histoire de la sexualité.III*", 1984) trešajā daļā u.c. darbos. Kā atzīst M.Fuko Artemidora darba analīzei veltītajā apcerējumā, "Sapņu atslēga" (citur – "Oneirokritika" – Z.G.) ir vienīgais teksts, kas mums pilnībā pieejams no visai plašā antīkās oneirokritikas literatūras klāsta⁵, ir "mācību grāmata ikdienas dzīvei"⁶.

Artemidora sapņu šķīrums ir vienkāršs:

1)patosa jeb afekta, stāvokļa sapņi, kas atgādina pagātnē notikušo, ir saistīti ar tagadni un ikdienu;

2)akta jeb notikumu sapņi, kas vērsti uz nākotni, iedarbojas uz sapņotāja nomoda apziņu, tiek iedalīti alegoriskos vēstījumos, kas bieži ir parastām dvēselēm, un tiešos, nepārprotamos vēstījumos, kurus redz tikumīgas dvēseles, proti, garīgi augsti attīstīti cilvēki.⁷

Saskaņā ar senā sapņu tulkotāja mācību Raiņa traģēdijas varonis Kajs Grakhs nenoliedzami ir tikumīga dvēsele, kas redz nākotnē vērstu jeb notikumu atklājoša sapņa skaidras un tiešas vīzijas. Kajs ir cilvēks, kurā, romiešu filozofa Cicerona vārdiem runājot, mājō liela daļa dievišķās dvēseles (animus), kas ļauj izprast divinācijas likumības⁸. Notikuma sapnis sevī ietver personisko un pārpersonisko, pat

kosmisko informāciju, tādēļ tragēdijā risinātās valsts pārvaldes problemātikas ietvaros tas atklājas kā politiskās dzīves starpposms, arī valdonim piedāvātās izvēles situācijas pieteicējs. Ar politisko dzīvi saistīti pareģojumi, tātad arī dabiskās zīmes – sapņi – senajā Romā bijuši īpaši svarīgi, tādēļ uzmanība pievēršama katrai Raiņa lugas varoņa sapņa detaļai.

Vieta. Laiks. Pirmreizējais sapņošanas laiks tragēdijā nav precizēts, taču otrreiz Kaja vizionārais redzējums – visai nosacītais sapnis – atklājas sapņošanai pierastā un tradicionālā laikā (naktī, aklā tumsā) un visai zīmīgā vietā – pie augsta akmens žoga Tibēra nāves vietā. Raiņa rokraksti (konkrēti, tīrraksti - *Raiņa literatūras un mākslas vēstures muzejā sakārtoti mapē nr.23102*) liecina par dramaturga šaubām darbības vietas izvēlē, jo zem remarkas “Tibēra kapa vietā” nosvītrotā remarka “Vai Tibēra parādība Kaja namā” un simboliskajai ainai tomēr izvēlēts pirmais variants – vieta, kuru apmeklējot, varonim nākas izrādīt ieinteresētību un aktivitāti. Iepriekšējā sapnī saklausītais aicinājums līcis varonim doties uz šo īpašo vietu, tātad sapņotājs jutis nepieciešamību rast atbildi uz nomācošajiem jautājumiem vai apstiprinājumu minējumiem. Kaja taustīšanās pa tumsu, kas atzīmēta remarkā, un vārdi – “Cik tumša nakts! – Vai īsto ceļu eju? / Zūd kājām pavediens...”⁹ –, iespējams, norāda uz varoņa iekšējo apmulsumu, krīzes sajūtas radītu maldīšanos, atziņas jeb īstā ceļa meklējumiem, kas tradicionāli gan mitoloģijā, gan arī pasaules literatūras šedevros pāratdzimšanai izredzētam varonim tiek pieteikti pirms simboliskās nokāpšanas ellē kā gājiens no nezināšanas jeb neapjautas pretim zināšanai (piemēram, Odisejs, Enejs, Dante u.d.c.). Uzsāktais ceļš arvien ir tumsā tīts vai aizaudzis, grūtību pilns un nepatīkams, kas norāda uz paštapšanas jeb individuācijas procesa komplicētību un atziņas ceļa smagumu.

Raiņa tragēdijā Kaja ceļa sākumā nostājas tumšs tēls, ko varonis uzskata par ļaunu vēstošu zīmi. Melnais Sievas tēls darbojas kā kavētājs (“Es nāku te, lai nestaigātu tu!”¹⁰), tas sevi raksturo kā brīdinošu zīmi, labo dēmonu, visbeidzot saplūstot ar reālo Kaja mātes Kornēlijas tēlu. Tālāk veidotajā mātes un dēla dialogā atklājas seno romiešu veļu godāšanās tradīcijas, nepieciešamība pēc kontakta ar mirušo pasauli, paļāvība veļu aizbildniecībai:

Kajs. Pats Tibērs mani sauca.

Kornēlija. (Uztraukta.) Sauca?

Kajs. Sapnī.

Kornēlija. Ak, neej! Tibērs labs, viņš nedusmos.

Kajs. Viņš trīsreiz sauca mani.

Kornēlija. Ej tad rīt!

Tik šodien klausī mani. (..)

Kajs. Bet veļi jāklausā: teic tu! Un veļi

Liek to, ko tikums.”¹¹

Mātes intuitīvās nojausmas par veļa Tibērija izvirzīto, seno tikumu izpratnē balstīto Kaja upurēšanās prasību liek viņai izmisīgi lūgties dēla priekšā, visiem spēkiem kavējot Kaja iznīcības ceļu.

Adepts. Raiņa veidotais adepts Kajs atklājas gan kā pasīva būtne (uztvērējs, pie kura vēršas kāds aktīvs spēks – uzrunātājs, šajā gadījumā, brāļa Tibērija gars), gan arī kā aktīva būtne (Tibērija kapa vietas apmeklētājs un sarunas partneris). Kaja aktivitāte izpaužas apzinātā gājienā uz īpašo vietu ar mērķi ļauties sapnim jeb pusnomoda vīzijai, proti, nevis ignorēt (kā būtu iespējams), bet apzināti pieņemt piedāvāto zīmi (šādu izvēli izdara arī Šekspīra Hamlets, dodoties runāt ar tēva garu). Rainis, tāpat kā Šekspīrs, atainojis senajā Babilonā, Ēģiptē, Grieķijā un Romā pazīstamo sapņošanas tehniku – t.s. “sapņošanu templī” jeb **inkubāciju**: adepta došanos uz kādu īpašu vietu, rituālu sagatavošanos un ieslīgšanu pusletargiskā transā, lai sagaidītu dievības vai cita pareģotāja sniegtu orākulu templī vai pie pareģa kapa vietas.¹² Raiņa traģēdijā varonim tiek piedāvāta mirušā brāļa Tibērija atklāšanās viņa nāves vietā un saruna ar viņu, kas liek secināt par Tibērija kā ideālvaroņa statusu Kaja pasaules uztverē, par zināmu identifikāciju ar dievību vai jēlkādu augstāku spēku.

Raiņa lugā brāļu Grakhu saruna uzskatāma par nozīmīgu, centrā esošu un dramatismu kāpinošu epizodi. Tibērija tēls analogs dievu jeb pareģu tēliem sengrieķu traģēdijās, kam piešķirta ne vien notikumu vērtētāju, bet arī darbības virzītāju, bieži vien galvenā varoņa iekšējā konflikta pieteicēju, izgaismotāju loma. Zīmīgs ir Raiņa veidotais “Tibēra nāvvietas” skata mākslinieciskais risinājums – Kaja dialogs ar Atbalsi un Garu, kas abi personificē mirušo brāli Tibēriju. Skata sākumā Tibērija atbildes veidojas kā Kaja ūdoto jautājumu vai izsaukumu pēdējo vārdu atbalsojums:

“Kajs. [..] Ak, brāl, ko miera nedodi tu man?”

Atbalss. – Tu man –

Kajs. (Uztrūcies.) Es tev? Es tev? Vai tevīm miera nau?

Atbalss. – Miera nau –

Kajs. Tev miera nau? – Tad jāiet tevi atriebt?

Atbalss. – Atriebt –

Kajs. Ko vienmēr atbalss skan? Ak, briesmas, briesmas!

Atbalss. – Briesmas –

Kajs. Dzen dienu ļaudis, nakti gars uz nāvi!

Atbalss. – Uz nāvi –“¹³

Atbalss tēls atklāj citas būtnes dzimšanu, veidošanos pašā Kajā Grakhā, jo atbalss taču veidojas no personas, nevis tiek virzīta uz to. Šajā situācijā vērojams viens no tā sauktās dzīļu psiholoģijas, konkrēti, K.G.Junga izpētes objektiem – dabiskās, subjektīvās transformācijas jeb individuācijas process, kura aizsākums visbiežāk rodams tieši **sapnī**. K.G.Junga pētījumi liecina par individuācijas jeb paštapšanas procesu prognozējošām zīmēm, indivīda garīgās attīstības likumsakarīgiem atspulgiem sapnī, kas norāda uz “citas būtnes”, nozīmīgas un spēcīgas personības veidošanos cilvēka iekšienē, par alkām tuvināties savam ideālam, sauktam par “labāko draugu”, “dvēseles draugu”, “nemirstīgo”. Transformācijas procesā notiek indivīda un viņa dvēseles drauga tuvināšanās, kas parasti tiek raksturota kā cilvēka iekšējās balss uzklauššana, dialoga uzsākšana pašam ar sevi. K.G.Jungs norāda uz divām galējībām transformācijas procesā – cilvēks vai nu ignorē savu iekšējo balsi, vai arī dievišķo to un pilnībā identificējas, zaudējot savu personību un kļūstot par Personu. Cilvēka iekšējā balss nav dieva balss, tādēļ tā apliecina līdzvērtīgas diskusijas nepieciešamību, kuras rezultātā iespējama **personības paplašināšanās** – mirstīgā un nemirstīgā, cilvēcisko vājību un pilnības apvienojums, visbeidzot, Patības sasniegšana. Kaja māte Kornēlija ir tā, kas mēģina dēlu atturēt no identifikācijas ar bojā gājušo un tautas uztverē dievišķo Tibēriju, kas lūdzas dēlu saglabāt savu dzīvi. Raiņa veidotais konfrontējošais dialogs starp abiem brāļiem liecina arī par Kaja vēlmi saglabāt savas personības individualitāti, nesaaugot ar Personas uzlikto masku, un, vienlaikus, tuvināties augstākam garīgam ideālam. Dabiskā transformācijas procesā tapušais jaunais – pilnīgais, apaļais cilvēks – ir būtne, kas risina iekšējo dialogu, kurā abām pusēm – personiski cilvēciskajam un pārpersoniski dievišķajam – ir līdzvērtīgas tiesības.¹⁴ Gadījumā, ja viena no iekšējo dvīņu simbolizējošajām pusēm dominē, izaugsmes process var vai nu nenotikt, vai arī tuvināt bojā eju. Ja cilvēciskais slānis (Kajs) pilnībā pakļauts pārcilvēciskajam (Tibērijam) un klausā tā pavēlēm, nevis sarunājas, agri vai vēlu, pirms tālākā mērķa sasniegšanas notiks liktenīgs lūzums.

“Tibēra nāvvietas” skatā Raiņa traģēdijā Atbalss tēlu nomaina asiņotās drēbēs tērpta rēga – Tibēra Gara tēls –, kas apliecina cilvēcisku vēlmi personificēt gara jēdzienu un neuzdrošināšanos uzklaut iekšējās balss teikto, uzsākt dialogu ar sevi. Kajs meklē sava iekšējā dvīņa balss (Atbalss) projekciju ārpusaulē, tiecas to racionāli skaidrot, dzenot prom šķietamos māņus un tumsas spēkus, bet vienlaikus arī apzinoties līdz šim nepazītās balss mošanos sevī:

“Kajs. (No žoga atkāpdamies.)

Nost tumsas balsis! Ko tās mani smeij?

Ar mana paša dvēseli kauj man dvēseli, -

Ar mana paša spēku lauž man spēku! [..]

Nost miegs, – man jādomā, ko darīt būs – “¹⁵

Šajā brīdī notiek ārējā tēla, Atbalss projekcijas, Tibēra Gara parādīšanās, un vairākkārtīgas ir norādes uz abu – Tibēra un Kaja – sakausētību vienā būtībā. Divi kļūst par vienu, Tibērs pēc fiziskās nāves kļuvis par *ka*, t.i., Kaja iekšējās būtības sastāvdaļu, atzīmējot, ka abiem ir “viens ceļš, viens gals”¹⁶, kas ir legendārā Tibērija izteikuma alūzija. Daudzi antīkās vēstures avoti apliecina Kaja Grakha sapnī pieredzēto sarunu ar mirušo brāli, piemēram, romiešu jurists un vēsturnieks Antipatrs pats teicies no Kaja dzirdējis par tolaik topošā kvestora zīmīgo sapni. Uz to atsaucas gan romiešu orators Cicerons traktātā “Par divināciju”¹⁷, gan, ietekmējoties no viņa, grieķu vēsturnieks Plutarhs Kaja Grakha biogrāfijā. Tieši šo avotu, visticamāk, izmantojis Rainis, par to liecina atzīmes pie brāļu sarunas atstāsta dramaturga personiskajā bibliotēkā esošajā vāciski tulkotajā Plutarha darbā “Salīdzinošās biogrāfijas”: “Ko kavēties, Kaj? Nav atkāpšanās ceļa, mums abiem lemta viena un tā pati dzīve, viena un tā pati nāve tautas labā.”¹⁸

Plutarhs brāļus Grakhus pielīdzinājis Zeva dēliem, dvīņiem Dioskūriem, kurus vieno vīrišķība un nopietnība, bet atšķir nodarbošanās veids: viens no dvīņiem – Kastors – ir mirstīgs zirgu savaldītājs, otrs – Polideiks – nemirstīgs dūru cīnītājs, kurš aiz mīlestības pret brāli daļēji savu nemirstību veltījis arī Kastoram. Brāļi Dioskūri Spartā bieži attēloti divu cieši savienotu balķu veidā, visā antīkajā kultūrā uzskatāmi par dzīvības un nāves, gaismas un tumsas periodiskas nomaiņas simbolu.¹⁹ Ne velti K.G.Jungs šo simbolu izmantojis cilvēka atdzimšanas fenomena izpētē, raksturojot mirstīgā cilvēka “nemirstīgo draugu” – gara attīstības rosinātāju un daļējas nemirstības devēju.

Sapņa aina Raiņa nepabeigtajā lugā ir antīkās, klasiskā perioda traģēdijas sižetu virzošās epizodes, proti, pareģojuma izklāsta ainas līdziniece un Renesanses angļu atriebes traģēdiju mirušā gara parādīšanās ainas līdziniece. Šo ainu virsuzdevums ir varoņu slēptās būtības atklāšme. Brāļa Tibērija paustais pareģojums Kajam atklāj vien to, kas varonim ir **iedomājams**, vairāk vai mazāk pieņemams, kā realizācijas pirmamats jau radies. Kaja sapnis pierāda Raiņa lolotā varoņa gara cēlumu, spēju atteikties no miera un pieticības idejas vārdā, tuvināšanos nākotnes cilvēka ideālam.

3.2. Tibēra nāves vietas skats atriebes traģēdiju žanra un Šekspīra traģēdijas “Hamlets” kontekstā

Kaja sapņa ainas analīzē būtiskas ne tikai metaforas, kas raksturo varoņa iekšējās attīstības procesu un arhetipiskā varoņtēla izpausmes, bet arī pavisam cits aspekts – izredzētā varoņa misijas un **atriebes** motīva saistība, pagātnes notikumu un nākotnes iespējamību faktors.

Nepabeigtās lugas sižeta virzītāja epizode - Tibērija Grakha atriebes prasība sapņa ainā tuvina Raiņa lugu tādām drāmas žanram kā **atriebes traģēdija**, kas literatūras vēsturē pazīstama jau kopš antīkās senatnes. Atriebes traģēdiju pamatmotīvs – pagātnē notikusi traģiskā varoņa ģimenes locekļa slepkavība, kuru mirušā gars tiešā vai netiešā veidā prasa atriebt. Pirmā zināmā, vēlāko šī žanra attīstību ietekmējusi traģēdija ir Aishila “Oresteja” (“*Oresteia*”, 458 pr.Kr.), kura spilgti atspoguļo dzimtas pašiznīcināšanās procesu senā asinsatriebes likuma rezultātā. Jau šajā klasiskā perioda sacerējumā galvenā varoņa Oresta uzdevums ir atriebt tēva nāvi paša ģimenes ietvaros, nogalinot savu māti. Trilōģija “Oresteja” uzskatāma par precīzu vīriešu autoritātes jeb patriarhālā laikmeta zīmi, kas ieskicē visu tālāko vīrieša un sievietes dzimšu (angl. *gender*) uzvedības sociāli konstruētu modeli. Atriebes tēmai veltītajā trilōģijā parādīts ceļš pretīm gadsimtiem ilgi literatūrā atspoguļotai un pat neapstrīdētai dogmai – sievietes – mātes nāve ir pieņemama un atriebi neprasoša, bet vīrieša – tēva – brāļa nāve prasa izlīdzinājumu. “Orestejas” pirmajā daļā “Agamemnonas” uzmanība veltīta Agamemnona noziegumam pret savu dzimtu (meitas Ifigenijas upurēšana) un viņa sievas Klitaimnestras izteikti maskulīnajam protestam – vīra slepkavībai. Vairākkārtīgas ir norādes uz Klitaimnestras nesievšķīgo rīcību (proti – atriebes kāri) un ieteikumi pieņemt savas

dzimies lomu, kas senajam, no Bronzas laikmeta nākušajam sievietes tēlam nebūt nav dabiski un pašsaprotami. Triloģijas turpmākajās daļās "Hoeforas" un "Eimenīdas" ar augstākās autoritārās sistēmas – dievu tēlu palīdzību pakāpeniski atklājas klasiskajā laikmetā jau nostiprinājies priekšstats par sievietes lomu un vietu sabiedrībā. Pēc tēva atribes un savas paša mātes Klitaimnestras nogalināšanas Orests, sievišķo atribes dieviešu erīniju vajāts un mātes nāves dēļ nomocīts, tiek nodots dievu tiesas rokās. Triloģijas trešajā daļā rādītā dievu cīņa ap Orestu jau ir īsti laika garam atbilstoša, jo mātes slepkava atrodas Apollona un Atēnas aizbildniecībā. Apollona vārdos izskan šim laikmetam atbilstošā pārliecība par vīrieša primāro statusu, kā arī izteiktā sieviešu nīšanas jeb misogēnijas tendence tik izkāpinātā veidā, ka tiek pausta pārdabiskā vēlme pēc vienpersoniskas un vīrišķīgas bērna radīšanas iespējamības:

"Apollons. To pateikšu. Tu iegaumē, cik pareizs viss!

Ne māte radītāja tam, kas dēvēts tiek

Par viņas bērnu. Iesētajam dīglim tā

Vien barotāja. Rada tas, kas apaugļo,

Bet viņa, svešam sveša, asnu glabā tik,

Ja nekaitē kāds dievs.."20

Dievu cīņas rezultātu nosaka jaunās paaudzes pārstāve Atēna, un tas ir pretējs seno, dēmonisko sievišķo dievību erīniju prasībai. Pārdabiskais un baisais sievišķās atribes spēks tiek subordinēts patriarhālajā olimpisko normu sistēmā²¹, un erīnijas pārtop par tikumības sargātājām. Līdz ar Oresta attaisnošanu sabiedrības afekti tiek civilizēti, atribes dieves kļūst par "labvēlīgajām". Starp Pallādas pilsoņiem un nu jau vēlīgajām erīnijām tiek noslēgts mūžīgs līgums, kas dara galu asins atriebju ķēdei un dzimtu pašiznīcībai. Šī procesa blakus rezultāts gan ir viennozīmīgi izceltā vīrišķā pārākuma dominance un vīrieša nogalināšanas neattaisnojamība, kas kādam dzimtas pārstāvim "taisnā ceļā" vārdā izpērkama. Kopš šī laika valda dievi, kas, tāpat kā Atēna Aishila triloģijā, tuvi visam vīrišķajam, un kam sievas nāve šķiet mazāk nosodāma.²² Grieķu klasiskā laikmeta literatūras avoti rāda, ka, neraugoties uz miera un satiecības likuma slavinājumu, vīrieša nodevīga nogalināšana vai vismaz cienas aizskārums tiek uzskatīts par atribes vērtu. Šis motīvs arī kļuvis par darbības ierosinātājmotīvu t.s. atribes tragēdijām, kas Renesanses periodā piedzīvo uzplaukuma ziedu laikus. Žanra ietvaros pat saskatāmas divas pamattendences:

1) franču – spāņu tradīcija, kuru iezīmē cieņas un goda aizskārums tēma, kā arī cīņa starp mīlestību un pienākumu Lopes de Vegas (*Lope de Vega Carpio, 1562 – 1635*) un P.Kalderona (*Pedro Calderon de la Barca, 1600 – 1681*);

2) angļu tradīcijas atriebes traģēdijas, kas ir uzsvērti asiņainas, bīstamus afektu stāvokļus rādošas, to uzbūves pamatā ir Senekas “jaunā stila” traģēdiju modelis (T.Kida (*Th. Kyd, 1558 – 1594*) “Spāņu traģēdija” (*Spanish Tragedy, 1586*), Šekspīra “Tits Androniks” (*Titus Andronicus, 1594*) un “Hamlets” (*Hamlet, 1603 – 1604*) kā šī žanra virsotne, K.Mārlova (*Chr. Marlowe, 1564 – 1593*) “Maltas ebrejs” (*The Jew of Malta, 1592*) u.c.²³

Atriebes traģēdiju vienojoši ir ne tikai pamatmotīvi, bet arī vairāki tipiski elementi. Galvenā šo lugu sižetu virzošā epizode ir mirušā, nodevīgi nogalinātā vīrieša gara parādīšanās galvenā varoņa priekšā īpaši izmeklētā, noslēpumainības aurā tītā epizodē. Gars, spoks vai rēgs uzrunā konkrētās lugas traģisko varoni kā īpaši izredzēto, lai radītu viņā savas personības nozīmības un misijas sajūtu. Vienlaikus gara un galvenā varoņa saruna atklāj mirušā autoritatīvo ietekmi uz šo varoni. Atriebes traģēdijās veidotajās vizionārajās situācijās mirušā garu vai rēgu iespējams traktēt kā Gara arhetipiskā tēla Gudrā vīra personifikāciju, jo tieši šis dialogs tradicionāli kļūst par tālākās varoņa attīstības rosinātāju. Tā kā autoritatīvais Gudrā sirmgalvja tēls, tāpat kā jebkurš arhetipiskais tēls, ir duāls, tas var būt gan atdzimšanas, gan iznīcības nesējs. Gudrais vīrs arvien prezentē “tēva kompleksu”²⁴, kas ietekmē konkrētā indivīda personiskā viedokļa veidošanos attiecībā pret kādu problēmu. Izvēles situācijas akcentējums ir gara arhetipiskā tēla uzdevums, tālākais risinājums – paša varoņa ziņā. Šī iemesla dēļ bieži atriebes traģēdiju centrā (īpaši – Elizabetes laikmeta beigu posmā šī žanra pagrimuma periodā) tiek izvirzītas izteikti negatīvi tendētas, destruktīvas, makiavelliskas personības, kuru veiktā atriebe ir daudzu ļaužu asinīm slacīta un realizēta ar jebkādiem līdzekļiem.

Mirušā rēga un galvenā varoņa dialogā izvirzītā asins atriebes prasība šī tipa traģēdijās tiek nostādīta uzmanības centrā, tai pakļauta visa sižeta virzība. Turpmākajā darbībā mirušā gars vai rēgs vairs parādās tikai epizodiski, bet atriebes prasības atgādināšanas un galvenā varoņa mudināšanas, proti, to pašu grieķu traģēdiju erīniju kora funkciju uzņemas koris (piemēram, T.Kida “Spāņu traģēdijā”) vai atsevišķi sabiedrības pārstāvji.

Raiņa “radāmo domu” pieraksti liecina par autora vēlmi arī atriebes tēmas izvērsuma ziņā veidot dialogu ar savu “pretpēlētāju” Šekspīru. “**Grakhus uzbūvēts**

uz atriebi kā Hamlets. Nemanāmi.”²⁵ – tāda ir viena no Raiņa iecerēm, kas ļauj nepabeigtās traģēdijas “Kajs Grakhs” atriebes motīvu aplūkot no diviem aspektiem: salīdzinot ar vienu no Renesanses mākslas virsotnēm - Šekspīra traģēdiju “Hamlets”;

skatot Raiņa politiskās darbības un tās izraisīto iekšējo pārdzīvojumu kontekstā (kas padziļinātāk darīts, runājot par vadoņa un tautas mijattiecību jautājumu).

1. Pirmais no minētajiem atriebes motīva aspektiem atklāj Raiņa un Šekspīra radošo pieeju atšķirības, mākslinieciskos mērķus.

Visu Šekspīra dramaturģiju Rainis vērtējis pietiekami skeptiski, uzsverot lugu zemo idejisko līmeni, ko rada to piederība raksturu drāmai:

“Šekspīrs pazīst tikai raksturus daudz un bez jebkādām idejām, pat “Hamletā” maz domu un idejas nau. Bet attēlo arvien dzīves bagātību, realismu. Arī lirikas daudz uzvedumā, bet vispārējā nokrāsā nē. Arī lielas varonības nau. Šekspīrs pārvalda mūsu laiku tādēļ, ka nau varonības, lielu ideju, piekopj realismu.”²⁶

Tomēr Raiņa un Šekspīra idejiskās attieksmes nebūt nav viennozīmīgi aplūkojamas. Šī sarežģītā jautājuma padziļinātai analīzei pievērsusies Astrīda Cīrule pētījumā “Rainis un Šekspīrs”, kas publicēts Raiņa un Aspazijas fonda izdotajā “Raiņa un Aspazijas gadagrāmatā 1994.gadam”²⁷. Pētījumā atklāta latviešu dramaturga attieksme pret Šekspīru (salīdzinājumā ar Gēti, Šilleru, Ibsenu), Raiņa drāmas teorijas tapšana tiešā konfrontācijā ar Šekspīra drāmu, paralēles abu autoru sacerējumos, kā arī pielikumā pievienots to Šekspīra darbu saraksts, kas atrodami Raiņa personiskās bibliotēkas fondos. Raiņa interesi par Šekspīra drāmu apliecina piezīmes un konspekti, kas īpaši aktīvi veidoti laikā no 1911. – 1919.gadam, kad izkristalizējas latviešu autora drāmas teorijas principi. Šī laikposma nogalē noritējis arī visintensīvākais darbs pie traģēdijas “Kajs Grakhs” rakstīšanas.

A.Cīrules pētījumā izcelta Raiņa pretrunīgā attieksme pret visslavenāko Šekspīra traģēdiju “Hamlets”, kas padziļināti pētīta un kritizēta 1910.gadā (spilgta liecība – kāda uz Šveici sūtītas vēstules sīki aprakstīta aploksne, kurā fiksēti Raiņa spriedumi “Hamleta” sakarā)²⁸. Dramatiskās darbības atslābums lugas finālā, konkrētas nākotnes perspektīvas trūkums, Šekspīra kā autora neitrālā pozīcija un, galvenokārt, varoņa nespēja lemt savu virzību – šīs ir iezīmes, kas izpelnījušās Raiņa kritiku. No šāda aspekta interesanti latviešu dramaturga viedokli salīdzināt ar citu pētnieku interpretācijām.

“Hamlets” ir viena no viskomplicētākajām un vienlaikus arī visspēcīgākajām atriebes traģēdijām, kuras kodols ir nevis šī tipa lugām raksturīgais jautājums – kādā veidā vislabāk atriebt, bet gan – vai vispār atriebt? Klasiskajā atriebes traģēdijā šis problēmjautājums negūst plašu izvērsumu, jo autorus interesē galvenokārt situācija, nevis raksturi un filozofiskas dabas jautājumu izvirzījums. Šekspīra traģēdija visos laikos izpelnījusi gan lasītāju/skatītāju sajūsmu, gan arī patiesi iedziļināta interpretētāja mulsumu. Ievērojamais krievu psihologs Ļ.Vigotskis (*Л.Выготский, 1896 – 1934*) apcerējumā “Viljama Šekspīra traģēdija par Hamletu, dāņu princi”, kas iekļauts pētījumā “Mākslas psiholoģija” (*“Психология искусства”, 1925*), detalizēti skaidro šīs traģēdijas mīklainības radītā mulsuma cēloņus.

“Hamlets” tradicionāli tiek raksturots gan kā raksturu, gan arī kā atriebes traģēdija, tomēr lasītājs/ skatītājs tiek mulsināts, jo šī tomēr pilnībā nav nedz raksturu, nedz atriebes traģēdija. Nekas šajā lugā nenotiek tā, kā to varētu gaidīt. Atšķirībā no traģēdijas materiāla pirmformas – islandiešu sāgas, kas literāro izpausmi guvusi Saxo Grammaticus 12.gs. hronikā “Historia Daniae”, Šekspīra interpretācijā daudz neskaidrību. Senās sāgas fabula ir pavisam skaidra un vienkārša – Fengo nogalina savu cienījamo brāli un apprec viņa atraitni Geruti. Gerutes dēls, princis Amlets, apjautis noteikošo, kļūst par Fengo vajāšanas upuri, un viņam nākas izlikties par vājprātīgu, lai glābtu savu ādu. Lai uzzinātu, vai Amlets patiesi ir traks, Fengo kā pārbaudītāju sūta pie prinča jaunu, skaistu meiteni, kas Šekspīra variantā iegūst pietiekami komplicētā Ofēlijas tēla aprises. Amleta sabiedrotais ir viņa piena brālis, kas palīdz izzināt Fengo nodomus (Horācija tēla pamats). Tāpat kā Šekspīra lugā, jaunais karalis sūta Amletu uz Angliju kopā ar diviem nodevīgiem pavadoņiem. Sāgas galvenais varonis ir apveltīts ne tikai ar asu prātu, bet arī ar fizisku spēku un izveicību, rādīts kā pusdievam tuva būtne, un šis raksturojums, šķiet, izpelnījies Šekspīra protestu. Sāgas finālā notiek loģiski paredzamais – pēc šķēpu apmaiņas ainas Fengo un Amlets mirst, bet ir skaidrs, ka vecā karaļa nāve ir atriebta.²⁹

Kā secina Ļ.Vigotskis – Šekspīra rokās ir sāga, kurā notikumu secība un motivācija ir loģiski skaidra un psiholoģiski pamatota, bet autors to visu šķietami ignorē un pat sagandē, itin kā neprastu veidot nedz raksturus, nedz veiksmīgu sižeta līniju. Ļ.Vigotskis min virkni ļoti erudītu pētnieku, starp kuriem ir, piemēram, G.Brandess (*G.Brandess, 1842 – 1927*), kas pārmetis Šekspīra traģēdijai gan ierobežojošu pakļautību Elizabetes laika teātra formas prasībām, gan sižeta un

rakstura veidošanas neprasmi, aizraušanos ar pašmērķīgu filozofēšanu u.tml. Apzinoties Šekspīra dramaturģijas dzīvotspēju un ietekmi uz kultūras attīstības procesiem kopumā, iespējams secinājums – tāpat Šekspīram bijis kāds pamats atkāpties no jau dotās fabulas skaidrajām līnijām.

Būtiskākais ar "Hamletu" saistītais jautājums ir nevis – kāpēc Hamlets vilcinās ar atriebi, bet gan – kāpēc autors liek savam varonim to darīt?³⁰ Šekspīrs lasītājam/skatītājam liek paturēt prātā fabulas taisnvirziena līniju, pa kuru vajadzētu risināties darbībai, bet tajā pašā laikā piedāvā pavisam ko citu, nemitīgi atkāpdamies no taisna ceļa.

Apzinātā novirzīšana no mērķa un lasītāja/skatītāja kaitināšana ir pamatā fabulas un sižeta līniju šķīrumam, to savstarpējam pretrunīgumam. Rezultātā "Hamletā" vērojamas divas līnijas, kas savdabīgā veidā saplūst kopā katastrofas ainā. Karalis tiek nogalināts, beidzot notiek tas, kas visu laiku gaidīts, bet tas notiek citādi un atkal izraisa mulsumu. Mērķis sasniegts tieši ar tiem paņēmieniem, kas no tā sasniegšanas nemitīgi atturējis – sižeta līnijas centrā ir Hamleta šaubas un atvirzes no galvenā, arvien tiek aktualizēta tēva gara prasība pēc atribes, bet fināla ainās par tēva atriebi ir pavisam aizmirsts! Fināls pierāda, ka pilnīgi nekas nenotiek tā, kā Hamlets ir domājis vai plānojis, visas viņa šaubas un pārdomas izrādās pavisam veltas. Nejaušo notikumu virtenes rezultāts – četras nāves, un karaļa nāve ir tikai viena no tām, pie kam – nesatricināma ir sajūta, ka Hamlets nav nogalinājis karali atribes dēļ, bet gan pēdējo nelietību ietekmēts. Lai vai kādā ceļā, bet karalis saņem atmaksu, un tā nav atkarīga no Hamleta rakstura. Četru nāvju virknē Šekspīrs divainā veidā izceļ karaļa bojāeju, likdams viņam piedzīvot dubultu nogalināšanu – ar šķēpu un indi. Ļ. Vigotskis uzsver – tieši šajā dubultajā nogalināšanas ainā kopā beidzot saplūst abas līnijas – gan taisnā fabulas, gan līkumotā sižeta līnija, noslēdzot abas un radot pārsteidzošu negaidītības efektu. Šekspīram izdevies pierādīt, ka varoņa rīcība var būt arī neatkarīga no psiholoģiski skaidrojama rakstura, ka raksturam traģēdijā nav jābūt atbilstīgam fabulai un otrādi³¹. "Hamleta" dzīvotspējas pamatā ir tieši traģiskā varoņa "nevaronība" un dziļā cilvēcība, kas taču arī ir daudzkrāsaina un ne vienmēr loģiski pamatojama.

Šo Šekspīra "Hamleta" daudzšķautņaino cilvēcību iespējams dēvēt par dzīves bagātībā balstītu reālismu, kā to formulējis Rainis. Latviešu dramaturgs Šekspīra lugas viennozīmīgi vērtējis kā tradicionālas raksturu drāmas, bet Ļ. Vigotska plašā pētījuma mērķis bijis pierādīt šī viedokļa maldīgumu, jo, viņaprāt,

“Hamleta” unikalitāte slēpjas principiāli jaunā psiholoģiskā pieejā un nevis tradicionālās raksturu drāmas paņēmienos. Atšķirību starp Šekspīra lugu un tradicionālu rakstura drāmu Ļ. Vigotskis atklāj kā atšķirību starp gleznu un portretu – gleznā viss pakārtots galvenās, centrālās līnijas izcēlumam; portrets viedojas no simtiem atsevišķu, mainīgu un vienlīdz svarīgu detaļu, tverot cilvēka seju kopumā.⁵² Vislielākā iejūtības pakāpe drāmā iespējama gadījumā, kad lasītājs/skatītājs var identificēties ar galveno varoni, saskatot viņa mainīgajā portretā pretrunīgu cilvēcību. Rainis šo cilvēcisko kaislību cīņiņa attēlojumu drāmā traktē kā potenciālajam lasītājam/skatītājam šauri personiski nozīmīgu, bet ne globāli svarīgu. Luga, kurā trūkst lielas, vispārcilvēciskas idejas, pēc Raiņa domām, var pavisam viegli tapt, jo ideja nemaz nav jāapdomā, nav jāiekļauj organiskā simbolā. Latviešu dramaturgam, atšķirībā no Šekspīra, svarīgs centra izcēlums un pakļautība idejai, kā rezultātā drāma top, Ļ. Vigotska domai sekojot, par izteikti simbolisku gleznu.

Salīdzinot atriebes motīvu Šekspīra nosacītajā raksturu traģēdijā “Hamlets” un Raiņa ideju un raksturu drāmas elementu sintezējošajā traģēdijā “Kajs Grakhs”, izceļas abu lugu autoru atšķirīgās pieejas izvēlētajam pamatmateriālam, kā arī tēla veidojuma specifika. Gan Rainis, gan Šekspīrs izmantojuši gatavu sižetu, abiem bijis iespējams balstīties jau esošos galveno varoņu raksturu metos. Rainis gandrīz pilnībā izmantojis zināmās fabulas skaidri iezīmēto un loģiski pamatoto līniju, neveidojot pretrunīgas novirzes, kamēr Šekspīrs licis sižeta līnijai līkumot brīžiem šķietami nepamatotos līkločos. Līdzīgi ir ar traģisko varoņu veidojumu – Rainis pilnībā sekojis antīkajā senatnē aprobētajam priekšstatam par romiešu vadoni Kaju Grakhu, pieņēmis galvenās šī tēla aprises, savukārt Šekspīrs mainījis sava varoņa būtību, darot to vienlaikus cilvēciski vāju un neprognozējami spēcīgu, bet vienmēr cilvēciski nepilnīgu. Abi autori labprāt pārfrāzējuši lugu izejmateriāla atsevišķus tekstus, pielāgojot tos sava laika aktualitātēm. Rainis bieži vien pārveidojis saistītā tekstā veselus Plutarha “Salīdzinošo dzīves aprakstu” fragmentus; arī atsevišķu, vēlāk bieži citētu Šekspīra vārsmu pamatā ir Saxo Gramaticus teksts. Piemēram, viens no Hamleta monologiem par šieviešu dabas nepastāvību, kā arī citi prinča pārmetumu pilnie vārdi mātei patapināti no senās hronikas.

Jau iepriekš tika parādīts, cik lielā mērā Rainis pārmantojis Plutarha redzējumu uz brāļu Grakhu attieksmēm arī atriebes pieprasījuma ainas veidojumā. Pavisam atšķirīga situācija vērojama atriebes motīva izvērsumā Šekspīra lugā salīdzinājumā ar Saxo Gramaticus hroniku, jo ne senajā islandiešu sāgā, ne tās

literārajā variantā nav tēva gara tēla. Pastāv dažādi viedokļi, kādā ceļā Šekspīrs iepazīnis sāgas materiālu, bet, saskaņā ar populāro G.Brandesa u.c. pētnieku versiju, autoru tiešāk ietekmējusi kāda angļu luga par dāņu princi, kas nav saglabājusies, bet uz kuru rodamas biežas atsauces, sākot ar 1589.gadu.³³ Runājot par atriebes motīva un mirušā gara iekļaušanu Šekspīra tragēdijā, konkrētāk iespējams fiksēt T.Kida saglabājušās lugas "Spāņu tragēdija" atstāto ietekmi.

T.Kida atriebes tragēdija, kā iepriekš minēts, veidota pēc senās Romas autora Senekas atriebes tragēdiju modeļa, kuru ievada mirušā gara/rēga parādīšanās un galvenajam varonim izvirzītā atriebes prasība, piemēram, Tantala ēna Senekas tragēdijā "Tiesta" ("*Thyestes*", 1.gs.)³⁴, Tiesta gars Senekas tragēdijā "Agamemmons" ("*Agamemnon*", 1.gs.). Senekas izteikti "romiskajās" drāmās atriebes garu prezentējošie spēki bieži traktēti kā tumšu un baismīgu pazemes spēku iemiesotāji, un, tiešā saskaņā ar Romas impērijas laikmeta krīzes izpausmēm augstākajās aprindās, šie tēli ir klaji zemisku un egoistisku mērķu izvirzītāji. Savukārt T.Kida tragēdijas varoņa Hieronīma atriebe ir pāridarījuma atmaksa, tā vērsta pret viņa dēla Horacio slepkavām. Lugas darbība tiek ierosināta tieši ar mirušā rēga tēla palīdzību, bet turpmākajā lugas gaitā aktīvas rīcības prasības uzturētājs un rezumētājs ir koris, kurā iemiesots alegoriskais Atriebības gars. Šekspīra tragēdijā šāda konkrēta alegoriska tēla nav, jo par atriebes vēlmes stimulētājam izmantotas dažādas situācijas. Hamleta tēva rēgs lugā parādās atkārtoti vēl atsevišķās ainās - gan lai stiprinātu dēla dusošo atriebes garu, gan arī lai lūgtu iejūtīgāku attieksmi pret grēkā kritušo māti, kas pierāda mirušā vīra gara cēlumu.

Runājot par Raiņa un Šekspīra atriebes tragēdiju struktūru veidojošiem elementiem - mirušā gara uzrunu - kā darbības ierosinātāju un kā būtisku sarežģītumu sižeta attīstībā, var saskatīt abu lugu sakņojumu vienotā tradīcijā. Tā ir no antīkās senatnes nākošā, Senekas aktualizētā atriebes tragēdiju tradīcija, kas Renesanses periodā pārtapusi iepriekš minētajā angļu atriebes tragēdijā. Atšķirībā no Šekspīra, Rainis ciešāk sekojis šo lugu tipiskajai struktūrai - "Kajā Grakhā" kora lomas funkcijas īstenotāji ir ļaudis - sava veida atriebes gara alegorija. Rainis veidojis tikai vienu epizodi, kurā attēlots Kaja un mirušā brāļa Tibērija dialogs, pārējā tekstā atklājas Tibēra gara iemiesošanās ļaužu tēlā, kas laiku pa laikam atgādina pienākumu pret mirušo un visu tautu. Būtiska ir ļaužu un Kaja savstarpēji enerģētiskā mijattieksme šī dialoga laikā, jo, no vienas puses, Kajs iežēlina ļaudis, izjusti runājot par bijušā tribūna nodevīgo nogalināšanu, no otras puses, tautas balss

uzkurina Kaja emocijas un degsmi. Sapulces laikā Romas forumā ļaudis ir tie, kas lielā "troksnī, raudās, draudos", kā atzīmēts remarkā, mudina Kaja dusošo asinskāri:

"Ļaudis. Uz Tib'ra kapa vietu! – Viņš ir dzīvs!

Mēs iesim atriebt Tibēru! Mēs iesim!"³⁵

Raiņa veidotā kulminējošā aina sasaucas ar Sofokla traģēdiju "Antigone" ("Antigonē", 441 pr.Kr.), kas zināmā mērā pielīdzināma atriebes traģēdijām. Raiņa varoni, tāpat kā Sofokla Antigoni, aktīvai rīcībai mudina fakts, ka mirušā tuvinieka līķis palicis neapbedīts. Vienu no Antigones brāļiem Polineiku autoritārais valdnieks Kreonts nepaklausības dēļ licis atstāt neapglabātu, un šī dievu likumu neievērošana un Antigones pienākuma sajūta mudina sievieti pādrošai rīcībai, kas gan nav vērtējama kā atriebe, bet brāļa aizskartā goda atgūšana. Raiņa Kajs akcentē Tibēra izredzēto un īpašo statusu romiešu vidū. Tibērs ir tautas gods, balss, gars, dvēsele, viņš – "tribūns pats, kas neskarams un svēts"³⁶, līdz ar to šāda svēta cilvēka goda aptraipījums Kajam šķiet divkārt zemisks. Sofokla varone turpretim izceļas ar izteiktu humānismu, tādēļ brīžiem literatūras vēsturē pat traktēta kā tālīna kristietības ideju priekšvēstnese. Antigone akcentē tieši to, ka aizkapa valstībā visi ir vienlīdzīgi un pelnījuši vienādu godu. Kad Kreonts apsūdz Polineiku nodevībā un tādējādi attaisno savu rīcību, Antigone viņam atcērt: "Kas zina to, ka pazemē tā spriež kā tu?"³⁷ Raiņa varoņa attieksmē vērojams cilvēku dalījums pēc godājamības principa, un tas vērtējams kā izteikti maskulīns un varas pārstāvjiem raksturīgs viedoklis. Raiņa lugā Kaja paustā pārliecība par tautas vadoņa neskaramību un svētumu, iespējams, patapināta no Plutarha veidotās Tibērija runas epizodes Tibērija Grakha biogrāfijā "Salīdzinošajos dzīves aprakstos"³⁸. Veidojot aizkustinošo Kaja monologu, kurā varonis izsaka savu sašutumu par izredzētā brāļa goda aizskārumu, Rainis licis sava varoņa mutē vārdus, kas būtu atbilstīgi arī kādam antīkajam sacerējumam:

"Savs kaps ikvienam ir, kas cilvēkvaigā,

I zirgam bedri rok, i sunim rok,

Tik Tibēram nau kapa. – Krupis sprāgst –

I to vēl aprok kukaiņi iekš zemes.

Tik Tibēram nau kapa. – Vai gan Tibērs

Nau vērts ne suņa maitas, I ne krupja?"³⁹

Gan Sofokla, gan Raiņa varoņu izvēle apglabāt mirušā tuvinieka līķi saistīta ar kādu ļoti nozīmīgu un ikvienai tā sauktajai varoņtraģēdijai raksturīgu motīvu, proti, slavas ieguvu cēlas rīcības rezultātā. Antigones un viņas pretinieka Kreonta dialogā

jaunā meitene skaidri atzīst vienu no savas rīcības rosinātājiem – “Kur varēju sev vairāk slavas sagādāt,/Kā savu mīļo brāli kapā guldinot?”⁴⁰ - tādējādi pierādot to vienīgo ceļu, kas patriarhālajā sistēmā ejams sievietei, lai slavas ziņā nostātos līdzās parastam, izcilu varonību neveikušam vīrietim. Sievietes apzinātais ceļš pretim iznīcībai, izdarot pašnāvību vai saņemot augstāko sodu par sacelšanos pret vīrišķās pasaules kārtību, ir vienīgais sevis izcelšanas veids, tradicionālās sievietes lomas pārkāpšanas ceļš, brīvība, kas viņai pieejama⁴¹.

Ja bieži vien antīkajās atriebes tragēdijās rādītās sievietes visai maz vilcinās (Eiripīda Mēdeja) vai nemaz nešaubās (Aishila Klitaimnestra, Sofokla Antigone) par savas rīcības pareizību, tad antīkajam vīrietim ir raksturīgas dziļas un izvērstas pārdomas (Aishila Orests), neraugoties uz kāda cita vīrieša atriebes prasības likumību. Tātad sievišķīgās spontānās emocionalitātes un vīrišķīgā prāta prioritātes pretstatījums izcelts jau antīkajā kultūrā, un tiek pārmantots arī vēlāku laikmetu priekšstatos.

Runājot par Raiņa un Šekspīra veidoto varoņu šaubpilno attieksmi pret atriebes prasību, var saskatīt dažas atšķirības. Šekspīra varoņa šaubīgā rakstura veidojuma aizmetņi rodami jau T.Kida lugā – Hieronīmo ilgi nespēj noticēt, ka dēls nogalināts tik aukstasinīgi un zemiski, mokoši šaubās par atriebes nepieciešamību, tādēļ cenšas pagātnē notikušo pārbaudīt, izliekoties par vājprātīgu, kā arī sarīkojot galmā atmaskojošu izrādi, kurā lomas iedalītas arī dēla slepkavām. Jau Šekspīra priekštecis T.Kids veiksmīgi izmantojis dubultās nosacītības principu, veidojot “lugu lugā” un katastrofas ainu savienojot ar tā saukto atpazīšanas skatu. Gan Šekspīrs, gan T.Kids veidojuši varoņus, kas atklāj divus būtiskus tragēdijas aspektus – nepieciešamību pēc darbību virzošā un kavējošā spēka. Parastas taisnvirziena kustības vietā izmantota iekšēju pretišķību radīta, sarežģīti likumotas līnijas virzība. Kā atzinis Ļ.Vigotskis – tēva rēgs “Hamletā” vienlaikus ir gan darbības ierosinātājs, gan, savā ziņā, arī kavētājs, jo tieši tēva gara parādīšanās izraisa dziļas filozofiskas pārdomas, tātad, ir darbību bremsējošs aspekts.⁴²

Raiņa un Šekspīra varoņu attieksme pret tikšanos ar mirušā garu pirmajā mirklī ir līdzīga – izredzētie jūt aicinājumu doties uz biedējošo sarunu, ir gatavi tai un apņēmības pilni. Abu dramaturgu līdzīgi veidotajās ainās sarežģījumu varoņa ceļā uz sarunu ar mirušo rada vistuvākā cilvēka atrunas mēģinājumi un pat lūgumi. Raiņa varoņa kavētājs ir ceļā nostājies un gandrīz neatpazīstams mātes tēls, par kuru Kajs, līdzīgi kā Hamlets, jūtot tēva gara tuvošanos, cenšas sevī noskaidrot – tas

"labais gars vai dēmons ļauns"⁴³; Hamletu kavējošais spēks šajā epizodē ir uzticamais draugs Horācijs.

Varoņa un gara dialoga aizsākums līdzīgs – neziņas un neuzticēšanās caurvīts. Raiņa lugā Kaja un Tibērija dialogs spilgti pierāda iespējamo augstākās būtnes jeb *ka* dzimšanu varonī, savukārt Šekspīra lugā tēva garam piedēvējams vairāk ārējs un autoritatīvs raksturs (to iespējams saskatīt pavisam citādi veidotajā dialoga formā, kur nav izmantots balss un atbalss princips un teiktā izpratne no pusvārda). Tomēr sarunas laikā Kajs izsaka vairāk šaubu un neizpratnes kā Hamlets, jo Tibērija paustā prasība pēc brāļu kariem un asins plūsmām līdz šim bijusi Kajam nepieņemama:

"Gars. Ik brīd ir laiks! Ko bēdz? Daudz jāplūst asnīm,
Līdz brāļu karos jūra sarkanos.

Kajs. Es kara negribu! Nost brāļu karus!"⁴⁴

Tibērijs sapnī neskaidro savus nāves apstākļus, kas Kajam zināmi, bet izvirza savas personas gandarīšanas robežas daudzkārt pārsniedzošu mērķi – upurēšanos tautas labā. Rainis rāda sava varoņa Kaja centienus atbrīvoties no šaubām un uzmācīgajiem jautājumiem ar racionāli neizskaidrojamas paļāvības un ticības palīdzību, izsakot pašam sev striktu aizliegumu: "Nē, nesapņošu vairs: - man māte Roma."⁴⁵

Šekspīra varonis arī pirmajā brīdī pat nepieļauj šaubu pastāvēšanu, jo ir sašutuma pārņemts un gatavs visu savu turpmāko dzīvi pakļaut tikai un vienīgi netaisnības atriebei:

"*Hamlets.* Jā, dzēsīšu

No miņas niekus, grāmatgudrības, it visus tēlus, iespaidus un
ainas,

Ko jaunība un vērojumi man iespeduši smadzenēs. Lai tikai
Dzīvs paliktu tavs vēlējums."⁴⁶

Pēc straujās un ļoti ciešās apņēmības jau šīs pašas ainas beigās Hamlets rēga prasību traktē kā lāstu, un šai apziņai seko "trulās gribas" radīti iekšēji kavēkļi un periodiski gribas "asinājumi" (lai izceltu Hamleta rīcības vai "nerīkošanās" motīvus, Šekspīrs izolējis jebkurus izteikti ārējas dabas apstākļus, kas varētu kavēt Hamletu). Savukārt Raiņa Kajam sākotnēji riebjas asins izliešana un viņš visai negribīgi, bet tad jau fatāli pieņem rēga prasību. Abu varoņu atšķirīgā attieksme pret asins atriebes nepieciešamību spilgti izceļ abu autoru atšķirīgos mērķus – Šekspīra

vēlmi rādīt **cilvēka** tragēdiju, bet Raiņa vēlmi atklāt **Varoņa** tragēdiju un norobežoties no šauri personiskā.

Raiņa varoņa atrašanās ārpus cilvēciski šaurā ego robežām, kurās iesprostots Hamlets, atklājas arī vienā pavisam īsā un neizvērstā, tragēdijai nepievienotā fragmentā, kurā Kajs izsaka Raiņa "nākotnes tragēdijām" tik raksturīgus vārdus:

"Kas jums nāk prātā? Es tik atriebtos?

Dzen mani mīla.

Daudz dziļāks avots straudams manī verd,

Ar visiem dubļiem mutuļo uz augšu."⁴⁷

Kaut arī Šekspīra varonis savās filozofiskajās pārdomās ievij viņpasaules un iespējamās mūžīgās dzīvošanas tēmas (kā piemēram, slavenajā Hamleta "būt vai nebūt" monologā tieši bailes no "kaut kā pēc nāves, šīs vēl neatklātās zemes"⁴⁸, liek izšķirties par labu "būt"), tomēr kristīgajā ticībā sakņotā, pašsaprotamā nepieciešamība piedot savam pāridarītājam Hamleta prātā neiesaujas ne brīdi. Franču psihoanalītiķa Ž.Lakāna (*J.Lacan, 1901 – 1981*) domai sekojot, Hamletam kā sava tēva dēlam visbriesmīgākais ir tieši tas, ka tēvs ir norobežots ne tikai no dzīvo pasaules, bet arī no taisnīgās atmaksas Dieva priekšā. "Ar šo noziegumu viņš tiek ierauts pekles valstībā. Šis ir parāds, ko viņš nespēj samaksāt, ir, kā viņš saka, nenolīdzināms parāds. Un patiešām – tas viņa dēlam ir visbriesmīgākais."⁴⁹ Jautājums par atmaksu un sodu, pēc Ž.Lakāna domām, ir šīs vēlmes tragēdijas kodols, un tas izstūmis citu ticībā balstītu vēlmi – vajadzību piedot. Ne-atrībe kā sava veida gandarīšana un, varbūt, pat visrafinētākā atrībes forma Hamletam nav pieņemama. Visticamāk, šī iekšējā vajadzība piedot iegrimusi dziļi bezapziņas slānī, tā nosacīdama Hamleta rīcību, un tieši tas pamato arī Šekspīra lugas savdabīgi mulsinošo finālu. Hamlets apziņas līmenī nav pieļāvis domu piedot karalim, tādēļ viņam arī netiek dota iespēja patiesi atriebt tēva nāvi, un situācijas risinājums ir nejaušību radīts un pašam varonim nelabvēlīgs. Tragēdijas fināls apliecina tās autora atrašanos jau citā attīstības pakāpē, kad atrībes prasība, kaut arī ārēji skaidra un sabiedrības pat akceptēta, tomēr iekšēji vairs nešķiet viennozīmīgi traktējama.

Arī Raiņa lugā atrībes prasība sabiedrībai šķiet pašsaprotama, jo tā vistiešāk skar arī tautas intereses, tomēr šajā gadījumā traģiskais varonis atrodas opozīcijā romiešiem, jo viņa morāle nav vilku morāle. Ne tikai šajā, bet arī citās

Raiņa lugās, visspilgtāk – traģēdijā “Jāzeps un viņa brāļi”, piedošanas tēma risināta padziļināti. Varoņu iekšējās traģiskas līnija tieši šīs tēmas izvērsumā gūst dubultu saasinājumu, jo neatbilstot bieži vien varonis pats sevi lemj nāvei. Tāda ir arī viena no Kaja skaudrākajām atskārsēm:

“Kas citus negrib kaut, tam jākauj sevi!”⁵⁰

2.Otrs nozīmīgs atribes motīva aspekts nepabeigtajā traģēdijā “Kajs Grakhs” izgaismojas, aplūkojot to Raiņa politiskās darbības un tās radīto pārdzīvojumu kontekstā.

Traģēdija “Kajs Grakhs” tapusi apmēram vienā laikā ar Raiņa spilgtāko atribes traģēdiju “Jāzeps un viņa brāļi” (pirmās ieceres tapušas jau 1906.gadā, grāmatā luga publicēta 1919.gadā), un, kā uzsver G.Grīnuma, “abu lugu tapšanas procesu iezīmē vieni un tie paši sarežģījumi”⁵¹. Šodien, pēc beidzot publicētās Raiņa lugas “Nodevējs” metiem un G.Grīnumas plašajiem komentāriem, pēc R.Dobrovenska romāna “Rainis un viņa brāļi. Viena dzejnieka septiņas dzīves” publicēšanas, ir skaidrs, par kādiem “vienādiem sarežģījumiem” pētniece aizplīvuroti runājusi. Tās ir komplicētās attiecības starp Raini un viņa sākotnējiem domubiedriem – sociāldemokrātu līderiem P.Stučku un J.Jansonu, šo vīru nodevīgums pret dzejnieku Jaunās Strāvas sagrauves laikā un vēlākās politiski konceptuālās nesaskaņas, Raiņa cilvēciski saprotamā prasība pēc atribes saviem pāridarītājiem. G.Grīnuma 1978.gadā secinājusi:

“Tāpat kā Jāzepā, arī Kajā dzejnieks, šķiet, gribējis ietvert daudz personisku pārdomu, izjūtu un pārdzīvojumu, abi tēli veidojušies, Rainim pašam sevī meklējot atbildes uz tīri cilvēciskām problēmām, un lugu rakstīšana ievilkusies.(..) Vai kaislīgais un straujais Kajs, kurā kvēlo bezgalīgas taisnības alkas, vispār var netiekties pēc atribes brāļa slepkavām? Šādi un līdzīgi jautājumi Rainim nedeva miera, pie lugas stādājot. Viņš ilgi meklēja sevī atbildes, nonāca neatrisināmās pretrunās, un darbs pie lugas kavējās, līdz apsīka pavisam.”⁵²

Atšķirībā no Jāzepa, kurš pats ir brāļu bedrē mestais upurjērs, un tāpēc nodevības sāpes izjūt kā nedziedināmas, Kajs ir tikai sava brāļa atriebēja lomā, tātad – distancētā pozīcijā. Abas traģēdijas vienojošā atribes tēma nenoliedzami izraisījusi līdzīgas tā autora jūtas un pārdomas, tomēr Kaja Grakha traģēdija nav pašatribes traģēdija, tādēļ arī nav tik personiski tverama. Jāzeps ir tas Raiņa dramaturģijas varonis, ar kuru iespējama vistiešākā un intīmākā autora identifikācija,

kurpretī Kaja tēlā cilvēciski personiskie motīvi ienāk tikai pastarpināt. Tieši šī iemesla dēļ Rainim arī izdevies atklāt vispirmām kārtām Varoņa, un nevis cilvēka traģēdiju, kā pierādīts iepriekš. Kaja izvēle - ideālā, tīstā Varoņa cienīga. Tajā personisko motivāciju pārmāc sabiedrības vajadzību izvirzījums, destruktīvo vēlmju esamību iznīcina kārtības ideja. Traģēdijas "Kajs Grakhs" uzmanības centrā nevis atmaksas un soda, bet pienākuma un nākotnes jautājums, kas nosaka augstas idejas izvirzījumu tuvplānā un līdz ar to neiekļaujas klasisko atriebes traģēdiju problemātikas ietvaros. Personisko sāpju cauraustais atriebes tēmas izvērsums traģēdijā "Jāzeps un viņa brāļi" rosina šo darbu uztvert kā visai tuvu tradicionālās atriebes traģēdijas pamatlīnijai, tomēr tā tāpat kā "Kajs Grakhs" nav klasificējama kā vēlmes traģēdija. Hamletiskais "būt vai nebūt" abās šajās Raiņa traģēdijās transformējies citā pakāpē ne kā tieši eksistenciāla izvēle starp esamību un neesamību, bet gan kā izvēle starp upurēšanos vai ne-upurēšanos nākamības labā.

Iespējams, ka Tibēra "nāvvietas skatu" Rainis būtu ievietojis otrā cēliena sākumā – par to liecina lugas plānojuma uzmetumi un pirmajā cēlienā ievītās atsauces uz brāļu zīmīgajām, bet tieši neattēlotajām sarunām sapnī. "Radāmajās domās" Kaja un Tibērija dialoga rezultātu autors apzīmējis kā jau otrreizēju Kaja konsekvenci jeb "nāves pieņemtni", kura atklāj varoņa personības un mērķapziņas izaugsmi. Atšķirībā no tipiskās atriebes traģēdiju struktūras, Raiņa lugā gara izvirzītā prasība, visticamāk, ievaddaļā pieteikta vien nojaušamības līmenī un kā atsevišķa aina būtu iekļauta vēlāk, lai kalpotu tikai kā Kaja izvēles pēdējais pamatojums un nevis pirmais ierosinātājs. Ja Šekspīra traģēdijā šī epizode ir darbības virzītāja un kavētāja vienlaikus, tad Raiņa lugā tās galvenās funkcijas būtu straujākas darbības gaitas sekmēšana un varoņa izaugsmes atklāšana.

Kajs Grakhs Raiņa traģēdijā apzināti pieņem bīstamo ceļu – noraida glābšanos pie tuvākā (mātes), tātad bēgšanu no savas Patības, mācās "tālāko" un "nākamo" (sava "es" paplašinājumu ar nākamības mērķa palīdzību), principiāli (ne saturiski) sasaucoties ar 19.gs. otrās puses krievu literatūrā populāro "jaunā cilvēka" koncepciju un ar F.Ničes "pārcilvēka" modelēšanas veidu. 90.gadu sākumā aizsāktie nākotnes cilvēka meklējumi papildina Raiņa daiļradi ar priekšvēstneša motīvu – daiļdarba centrā atklāts varonis, kurš spēj pacelties pāri cilvēciskajām interesēm, kura idejas ir pāragras savam laikam, tikai tādā nākamībā iedzīvināmas. Traģēdijā "Kajs Grakhs" "Tibēra nāvvietas" skatā aizsākas varoņa apzinātais ceļš pretim

nojaustajam – sevis upurēšanai Romas nākamības vārdā un konsekventa “nāves pieņemtnē”, jo priekšvēstneša loma paredz neizbēgamu varoņa bojāeju.

Ja Šekspīra Hamlets, kā iepriekš pierādīts, patiesībā nespēj atriebt tēva nāvi, jo autors vēlējies vēlreiz apliecināt traģēdijā “Makbets” (*“Macbeth”, 1606*) tik pesimistiski fatālo tēzi, ka dzīve “ir ceļojoša ēna”, kurā “nabags aktieris (...) brīdi paplātās un patrokšņo uz skatuves un vēlāk vairs nav dzirdams”⁵³, tad Raiņa Kajs Grakhs nespēj atriebt sava brāļa nāvi, jo nespēj nodot savu pārliecību par vardarbības nožēlojamību. Hamlets liktenīgās darbības izdara afektam tuvā stāvoklī, sašutumā par tēvoča pēdējā nelietībām attiecībā pret viņu pašu (ne tik daudz par tēva slepkavību) un jūtot nāves tuvošanos, bet Kajs Grakhs eksistenciāli izšķirīgajā situācijā izdara apzinātu izvēli – neatriebt. Pēc dusmu un pat naida izvirduma pārvarējuma Rainis iecerējis rādīt Kaja atbrīvotību no afektiem un bailēm par sevi. Cik noprotams no teksta fragmentiem, Raiņa traģēdijas finālā Kajam izvirzītā atribes prasība kļuvusi tikpat maznozīmīga kā Šekspīra lugā. Tibērija gara tēla funkcijas Raiņa traģēdijā – būt par Varoņa rīcības motivētāju, garīgās izaugsmes atklājēju, Kaja personības paplašināšanās projekciju. Tibēra gara rosinātā prasība tiek izpildīta daudz augstākā līmenī kā pieteikta, jo Kajs neatriebj brāļa nāvi tiešā veidā, bet gan netieši – darbojoties Romas nākotnes labā, upurējot savu dzīvi tās vārdā. Tautas acīs Kaja Grakha rīcība uzskatāma par ne – atriebi, jo vadonis nespēj pieņemt zemisku un vardarbīgu līdzekļu izmantošanas iespējas. Atriebes prasības faktiskais nepiepildījums izceļ galveno – Varoņa – tautas vadoņa nespēju jēlkādos apstākļos nodot nevardarbīgas cīņas principus.

¹ Rainis.Kajs Grakhs//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 365.lpp.

² Turpat, 365. lpp.

³ Turpat, 377.lpp.

⁴ Vandenberg Ph. Das Geheimnis der Orakel. – Bergisch Gladbach, 2000. – S.319.

⁵ Fuko M.Sapņošana par baudu//Kentauris. – 1998. – Nr.15. – 14.lpp.

⁶ Turpat. 16.lpp.

⁷ Turpat, 19. – 20.lpp.

⁸ Цицерон. О дивинации// Цицерон. Философские трактаты. – М.,1997. – С.167.

⁹Rainis. Kajs Grakhs. – 375.lpp.

- ¹⁰ Turpat, 375.lpp.
- ¹¹ Turpat, 377.lpp.
- ¹² Vandenberg Ph. Das Geheimnis der Orakel. – S.28.
- ¹³ Rainis. Kajs Grakhs. – 380.lpp.
- ¹⁴ Юнг К.Г. О возрождении// Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К.,1997. – С.271 – 273.
- ¹⁵ Rainis. Kajs Grakhs. – 380.lpp.
- ¹⁶ Turpat, 381.lpp.
- ¹⁷ Цицерон. О дивинации. – С.163.
- ¹⁸ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – Leipzig. – S. 208.
- ¹⁹ Mitoloģijas enciklopēdija. 1.–2.sēj. – R., 1993. – 1.sēj. – 171.lpp.
- ²⁰ Aishils.Orestija//Sengrieķu traģēdijas. – R., 1975. – 131.lpp.
- ²¹ Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature Classical Athens//Tragedy/eds.Drakkakis J. and Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.219.
- ²² Aishils. Orestija//Sengrieķu traģēdijas. – R., 1975. – 133.lpp.
- ²³ The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – London, 1999. – P. 744 – 745.
- ²⁴ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К.,1997. – С.297.
- ²⁵ Rainis. Kajs Grakhs. – 427.lpp.
- ²⁶ Rainis.Dienasgrāmatas un piezīmes//Rainis.Kopoti raksti. – 1. – 30.sēj. – R., 1986. – 24.sēj. – 441.lpp
- ²⁷ Cīrule A.Rainis un Šekspīrs//Raiņa un Aspazijas gadagrāmata'94. – R.,1993. – 88. – 113.lpp.
- ²⁸ Turpat,100.lpp.
- ²⁹ Брандес Г.Шекспир. Жизнь и произведения. – М.,1997. – С.358 – 359.
- ³⁰ Выготский Л.С. Психология искусства. – М.,1987. – С.171.
- ³¹ Turpat, С.181 – 182.
- ³² Turpat, С.183.
- ³³ Брандес Г.Шекспир. – С.359 – 360.
- ³⁴ Seneka.Traģēdijas. – R.,1989. – 92. – 136.lpp.
- ³⁵ Rainis.Kajs Grakhs. – 393.lpp.
- ³⁶ Turpat, 392.lpp.
- ³⁷ Sofokls. Antigone//Sengrieķu traģēdijas. – R.,1975. – 157.lpp.
- ³⁸ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.85. – 86.
- ³⁹ Rainis.Kajs Grakhs. – 392. – 393.lpp.
- ⁴⁰ Sofokls.Antigone. – 157.lpp.
- ⁴¹ Loraux N.The Rope and the Sword//Tragedy. – P.247 – 248.
- ⁴² Виготский Л.Психология искусства. – С.165.
- ⁴³ Šekspīrs V.Hamlets//Šekspīrs V. Kopoti raksti.1. – 6.sēj. – R.,1964. –4.sēj. – 263.lpp.
- ⁴⁴ Rainis.Kajs Grakhs. – 381.lpp.
- ⁴⁵ Turpat, 381.lpp.
- ⁴⁶ Šekspīrs V.Hamlets. – 270.lpp.
- ⁴⁷ Rainis.Kajs Grakhs. – 411.lpp.
- ⁴⁸ Šekspīrs V.Hamlets. – 304.lpp.
- ⁴⁹ Lakāns Ž.Par Hamletu//Grāmata. – 1991. – Nr.7. – 8. – 43.lpp.
- ⁵⁰ Rainis.Kajs Grakhs. – 404.lpp.
- ⁵¹ Grīnuma G. Raiņa nepabeigtā luga “Kajs Grakhs”//Raiņa gadagrāmata – 1978. – R.,1978. – 205.lpp.
- ⁵² Turpat, 205.lpp.
- ⁵³ Šekspīrs V. Makbets//Šekspīrs V. Kopoti raksti. 1. – 6. sēj. – R., 1965. – 5.sēj. – 106.lpp.

4. Mātes Kornēlijas tēls kā tautas vadonim konfrontējošs spēks

4.1. Mātes tēla arhetipiskā slāņa - animas un Lielās Mātes - izgaismojums

Raiņa traģēdijā "Kajs Grakhs" iepretim vīrišķajam spēkam, atriebes prasības izvirzītājam Tibērijam kā Kaja Grakha darbības rosinātājam darbojas arī sievišķs spēks, kura funkcijas pavisam citas. Tā ir brāļu Grakhu māte Kornēlija, kura ir vienīgais izstrādātais sievietes tēls visā nepabeigtajā traģēdijā.

Lugas centrs ir traģiskais varonis – vīrietis, kas cīnās par savu ideālu dzīvotspēju, un, atsakoties no personiski nozīmīgu attiecību piepildītības, mēģina realizēt savus mērķus. Viens no dramaturga iezīmētiem Kaja Grakha personības traģikas pamatiem fiksēts "radāmo domu" uzmetumos: "Kaja traģika: grib uzveikt, sevi kāpinājot, plašāki redzot un dziļāk domājot, bet jo plašāks, jo nesaprotamāks un mazāks iespaids(..)"¹. Kā allaž, vīrišķīgajam varonim līdzās atrodas sieviete, kura atklāj kontrastu starp vīrieša mērķu plašumu un cilvēciski nozīmīgām attiecībām reālajā dzīvē, un kurai mīļotā cilvēka ideāltiecības dēļ nākas lauzt savu vērtību sistēmu un atteikties no saviem ideāliem, kas viņai šķiet ne mazāk svarīgi.

Tradicionāli Raiņa lugās veidots sieviešu tēlu pāris, kuru funkcijas – atklāt varoņa sarežģītos iekšējās attīstības procesus, arhetipiskā Varoņa tēla būtību. Raiņa lugās rodamie savstarpēji kontrastējošie sieviešu tēli ir organiskie simboli, kas raksturojami kā atsevišķas sievišķā animas spēka puses. Animas arhetips K.G.Junga teorijā klasificēts kā dzīves jeb dzīvības arhetips, kas vīrieša racionālajam, intelektuālajam, tēvišķā *logosa* spēkam pretstata irracionālo, jūtu sfērai atbilstošo mātišķo *erosa* spēku. K.G.Jungs atzīmē, ka vīrietis maldīgi iedomājas, ka viņa dzīves vadītājs ir intelekts, prāts, kaut gan patiesībā vīrietis savu dzīvi tikai papildina ar to, bet animas slānis viņā nodrošina saikni starp individuālo apziņu un kolektīvo bezapziņu, nodrošina dzīvi sabiedrībā. Animus ir izzinošais, meklējošais – galējā variantā dzīvi ārdošais spēks, savukārt anima – neapzinātais, neizskaidrojama, bet savienojošais elements.² Animas līmenis nevar būt viendabīgs, tā ambivalenci vislabāk izsaka Koras jeb jaunavas tēls, kuram iespējamās vairākas modifikācijas (Māte un Jaunava – Dēmetras un Persefones tēli, kā arī variatīvas Jaunavas tēla izpausmes). Vīrieša apziņā mīt ne tikai mātes, bet arī meitas, māsas, iemīļotās, dievietes, htoniskās Baubo (Eleisīnu iemītniece – prieka

meita, jautrībniece) un citi tēli, kuri tiek projicēti reālajā dzīvē.³ Vīrietis (tāpat kā sieviete) savas dzīves laikā šķietami neapzināti tiecas pēc dziļākiem kontaktiem ar tādām sievietēm, kuras atbilst viņā pašā esošajiem animas arhetipiskajiem tēliem.

Rainis kā dziļu cilvēka dvēseles slāņu pazinējs līdzīgi citiem ģēnijiem kultūras vēsturē intuitīvi smalki un precīzi spējis apzināt šos daudzveidīgos tēlus un to projekcijas vīrieša apziņā. Viņa drāmu galvenais varonis parasti atrodas vismaz divu sievišķu spēku krustugunīs. No vienas puses, varoni valdzina kāda pārsteidzoši pilnasinīga un daudzpusīgi attīstīta sieviete – nemiera radītāja, maiņas pieprasītāja, garīgā apvāršņa paplašinātāja (piemēram, Spīdola un Ārija); no otras puses, nogurušo cīnītāju gatava remdēt, uzklaustīt, mierināt kāda brīnumdaiļa, pašatdevīga un maiga būtne (Laimdota un Vizbulīte).

Traģēdijas “Kajs Grakhs” ieceres atklāj, ka šajā darbā Rainis vēlējies veidot četrus sieviešu tēlus, kas precīzi izteiktu daudzveidīgo Koras tēlu pastāvēšanu varoņa psihē, un atklātu Kaja un sieviešu saskarsmes problēmu pamatu. Kāda piezīme “radāmajās domās” liecina, ka “Kajs neatrod sapratnes ne mātē, ne sievā”⁴, ir pilnīgi vientuļš savu vistuvāko sieviešu vidū, kas savukārt norāda uz animas slāņa un tā projekciju neapzinātību. Ja animas - animus saturs nav integrēts apziņā, cilvēks ne tikai nespēj veidot veiksmīgas attiecības ar pretējo dzimumu, bet arī produktīvi sevi realizēt sabiedriskajā dzīvē. Animas – animus izstumtība cilvēkā rada sliekšni pēc neapzinātas identificēšanās ar Personu – masku, kas pielāgota dzīvei sabiedrībā, pieņemot kādu sabiedriski nozīmīgu lomu. Persona ir vislielākie cilvēka maldi gan pašam par sevi, gan citu priekšā, tā ir ārējā fasāde, noformējums, tas, kas cilvēks patiesībā nemaz nav. Identificēšanās ar Personu var tālāk attīstīt divas iespējas: pirmkārt, personības sašaurināšanos jeb deflāciju – savas individualitātes absolūtu zudumu Personas šaurajā čaulā; otrkārt, personības paplašināšanos jeb inflāciju, kas liek šai personībai identificēties ar kādiem pārcilvēciskiem spēkiem – dievu, pravieti, tautu. Energētiskais spēks, kas strāvo no inflāciju piedzīvojuša cilvēka, liek viņam kļūt arī par plašākas sabiedrības pielūgsmes un dievināšanas objektu, tapt par kolektīvās dvēseles analogu. Gods, slava, darbība vispārības labā pārvērš sevi zaudējušās, animas – animus slāni neapziņošanās Personas dzīvi par pilnībā nošķirtu no iespējamām šauri egoistiskām vēlmēm, pilnībā publiskojot to. Kā atzīmē K.G.Jungs, cilvēciski šauro un patīkamo *odium indignitatis* jeb “zemā stāvokļa” sniegtā miera sajūtu inflācijas rezultātā nomaina pārcilvēkam raksturīgais atbildības smagums - *odium dignitatis*.⁵

Raiņa varoņi var nonākt "nākotnes cilvēka", tautas vadoņa un pārcilvēka statusā tikai tāpēc, ka, atsakoties no cilvēciski tīkamā, viņi faktiski atsakās arī no savas personiskās dzīves. Personības inflācijas gadījumā nav vairs iespējamās pilnvērtīgas un siltas attiecības ar citiem cilvēkiem divu iemeslu dēļ: pirmkārt, identificējoties ar Personu, apziņā netiek integrēta cilvēka Ēna, un tās negatīvais saturs pilnībā projicēts ārpusaulē; otrkārt, arī anima atrodas bezapziņas laukā, un viss negatīvais tiek saskatīts pretējā dzimuma pārstāvjos.

Izolētības un atsvešinātības sajūta raksturīga arī traģēdijas "Kajs Grakhs" varonim, kura cilvēciskās personības robežas paplašinājušās. Ar savu Personu identificējies indivīds – Kajs Grakhs - nespēj pieņemt mīlestības sargājošo un intimitāti paredzošo, viņaprāt, sīkmanīgo un virzību bremsējošo spēku, kas pulsē mātes (un iecerēs – arī sievas) sniegtajās jūtās. Bieži vien Raiņa apzinātais un, iespējams, arī viņam pašam kā personībai vēlamais izskaidrojums vīrieša nepilnvērtīgajām attiecībām ar sievieti ir viņas nespēja sekot vīrieša gara lidojumam, *logosam* viņā. Tā arī traģēdijā "Kajs Grakhs" par galvenā varoņa vientuļīgo izjūtu pamatu izvirzīts "sapratnes trūkums", atšķirīga pasaules uztvere un domāšanas veids. Divi Kajam vistuvāko sieviešu tēli jau "radāmajās domās" ieskicēti kā negatīvu, nomācošu, sasaistošu emociju radītāji. Dramaturgam izdevies Kaja neapzināti un slēpti naidpilno attieksmi pret māti un sievu atklāt ar šo tēlu raksturojošu krāsu vai toņu palīdzību: māte Kornēlija šajos priekšstatos guvusi zilganmelnu nokrāsu; savukārt sieva Licīnija iecerēta kā sarkanmataina – "cietēja, zaļas acis – skopa, iedomīga"⁶. Šie īsie, bet pavisam ne glaimojošie Kaja Grakha tuvāko, reāli pieejamo sieviešu tēlu iekonturējumi ir kontrastā ar daudz kolorītāk ieskicētiem, no varoņa attālinātiem tēliem: latīņu meiteni, kas "brūna, laipna, mierīga", garīgu dzīvi prezentējoša, un ienaidnieka Septīmija sūtītu sprogainu pavedēju, kura ir nepastāvīga un melīga, bet ar savu vitālo būtību apliecina mūzikas, dejas un mākslas spēku.⁷ Gandrīz visi sieviešu tēli palikuši tikai ieceru līmenī, un to mākslinieciskā veidojuma aprises vien nojaušamas no "radāmo domu" uzmetumiem. Vienu no savām iecerēm Rainim tomēr bijis iespējams izvērst, un tā ir sievietes - mātes dzīves filozofijas atklāsme, kuru, kā pašam dramaturgam šķitis, viņš spējis adekvāti uztvert. Realizējot šo lugas sekundāro mērķi, traģiskā varoņa darbības perifērijā ir novietota spēcīga partnere - māte Kornēlija, kas ir arī Kaja Grakha idejiskais pretmets, viņa būtības un attīstības procesa vislabākā atklājēja.

Tāpat kā viss Raiņa lugas sižets balstīts vēsturnieku liecībās rodamos faktos, arī Kornēlijas tēlam ir vēsturisks prototips. Senās Romas vēstures atspoguļotāji Kornēlijas tēla interpretācijā bijuši vienprātīgi – runājuši par šo sievieti ar nedalītu cieņu. Var secināt, ka Kaja un Tibērija Grakhu māte, Romas cenzora Tibērija Grakha uzticamā sieva un goda vīra, Kartāgas uzvarētāja otrajā pūniešu karā Scīpiona Vecākā jeb Scīpiona Afrikānieša (*Scipio Africā'nus, 236 – 183 pr.Kr.*) meita Kornēlija ir viena no retajām, izteikti vīrišķīgās sabiedrības akceptētajām sievietēm senās Romas kultūrā, par kuru vēsta cildinošas un apbrīnas pilnas leģendas. Aristokrātiska izcelsme, bagātība, auglība, tīrība un skaistums Romā ir cēlas sievišķības pamatkategorijas, bet sievietes ideāls ir sieva un māte, kas spējusi palikt uzticīga vienam vīram (kas precīzi izcelts arī Raiņa traģēdijā). Grakhu mātes īpaši augstā statusa pamatā ir viņas spēja pēc vīra nāves (vīrs pēc zīmīga sapņa pareģojuma apzināti pieņēmis nāvi, tā glābjot savu cildeno sievu) izaudzināt divpadsmit bērnus un, jo īpaši, Tibēriju un Kaju, kas, pēc grieķu vēsturnieka un Raiņa traģēdijas ierosinātāja un ziņu sniedzēja Plutarha "Salīdzinošo dzīves aprakstu" izklāsta, ir mātes dzīves gudrības un prasmes rezultāts. Raiņa veidotās piezīmes uz viņa personiskajā bibliotēkā esošā Plutarha "Salīdzinošo dzīves aprakstu" izdevuma malām liecina par īpašas uzmanības pievēršanu Kornēlijas statusam un nozīmei abu varoņu audzināšanā: "(..)un divus dēlus, Tibēriju un Kaju, par kuriem pašlaik ir runa, māte izaudzinājusi ar tādu rūpību, ka viņi kļuvuši par talantīgākajiem no romiešiem, galvenokārt, pateicoties audzināšanai, ne dabas dotajām dāvanām."⁸ Šajā un citos Raiņa studētajos antīkās kultūras avotos (piemēram, Cicerona traktātā "Bruts" ("*Brutus*", 46 – 44 pr.Kr.)) rodamas ziņas par romiešu izrādīto cieņu pret spēcīgo un gudro sievieti, pēc nāves veltot viņai statuju ar uzrakstu: "Kornēlijai – Grakhu mātei".

Visās interpretācijās saskatāms tipiski patriarhāli tendēts viedoklis - Kornēlijas galvenais vērtības mērs ir vīrietis, kas līdzās šai cildenajai sievietei gūst iespēju savu maskulīno kvalitāšu izcēlumam. Sieviete, kas romiešu uztverē ir "svešā" (saskaņā ar leģendu – jaundibinātajā Romas pilsētā sākotnēji mitinājušies tikai vīrieši), no izcelsmes un attīstības viedokļa ir "nēlaimīgs vīrietis" (jo, mātes miesās attīstoties, nav saņēmusi vīrieša tapšanai nepieciešamo siltumu), tātad - nav apgādāta ar iekšējo potenciālu (siltumu, kas sadedzināms aktīvā darbībā), lai varētu realizēties kā vīrietis⁹. "Sievietes slava", kā tas vērojams jau grieķu traģēdijās, arī šajā gadījumā pilnībā pakļauta "labas sievas", "labas mātes" slavai, sievietes vērtības mērs ir vīrietis, kas viņai blakus, un kā dēļ viņas dzīve vispār iegūst vērtību. Sievietes rīcība

izņēmuma kārtā var izraisīt apbrīnu un cieņu tikai samērojumā ar maskulīnām kvalitātēm, piemēram, drosmes un vīrišķības izrādījumu, pierādījumu tam, ka sieviete spēj rīkoties tāpat kā vīrietis.¹⁰

Viens no vispārliedzinošākajiem Kornēlijas slavinātājiem antīkajā kultūrā ir romiešu jeb Vēlās Stojas (*Stoa*) pārstāvis Seneka, kurš diženās sievietes tēlu savās gudrā un stiprā cilvēka ētikas teorijās izmantojis ne reizi vien. Atšķirībā no interpretācijām, kurās Kornēlijas apjūsmošanas pamats ir sievietes atvasinātais, sekundārais stāvoklis attiecībā pret cienājamo tēvu, vīru un diviem dēliem, Seneka centies izcelt Kornēlijas pašvērtību, tomēr viņam nav izdevies atbrīvoties no sev un visai patriarhāli orientētajai kultūrai raksturīgā skatījuma uz sievieti. To pierāda tradicionāli visbiežāk antīkajos avotos rodamais, arī Senekas izmantotais piemērs, kas atspoguļo Kornēlijas augstvērtību - viņas dēla Kaja Grakha aizrautīgais uzbrukums apvainojumu izteikušajam Septīmijam tiesas sēdes laikā. Senekas variantā sašutušā Kaja vārdi skan: "Tu pulgo manu māti, kas dzemdējusi *mani!*"¹¹, kas izceļ Kornēlijas kā diženā Grakha mātes augstvērtību.

Plutarha "Salīdzinošajos dzīves aprakstos" līdzās cienājamo dēlu (šajā gadījumā Tibērija) piesaukumam minēti arī citi Kornēliju godājošas attieksmes iemesli. Kajs Grakhs Septīmijam saka: "Kā uzdrošini sevi salīdzināt ar Kornēliju? Vai esi dzemdējis bērnus kā viņa? Visi romieši taču zina, ka viņa bez vīra gulējusi daudz ilgāk kā tu, vīrietis būdams!"¹² Tieši šo izteikumu Rainis precīzi pārcēlis saistītā tekstā¹³, un uz tā pamata veidojis plašāku Kaja un Septīmija dialogu. Būtībā nedz antīkajiem autoriem, nedz Rainim svarīgs nav sievietes cieņas aizskārums jautājums. Mātes goda aizstāvība arī Raiņa lugā kalpo nepatiesi apsūdzētā Kaja Grakha godprātības un cēlo mērķu atklāsmei, kā arī pierāda varoņa oratora prasmes un spēju nodrošināt tautas uzticības ieguvu.

Cieņpilnu apbrīnu antīko vērtētāju, īpaši Senekas skatījumā izpelnījies Grakhu mātes stoicisms pēc visu savu dēlu zaudējuma. Vienā no vissavdabīgākajiem dialogu formas sacerējumiem, kas antīkās literatūras un filozofijas vēsturē saukti par "mierinājumu" žanru, – "Mierinājumā Marcijai" (*"De consolatione ad Marciam"*, 41pr.Kr.) Seneka mēģina pierādīt, ka gudrā un stiprā cilvēka dzīvi nevar izpostīt nekādi zaudējumi, arī – tuvinieku nāve nē, jo gudrajam neko nevar atņemt, lai viņš tā dēļ kļūtu nelaimīgs. Senais stoīķis, mierinot Marciju tuvinieka nāves gadījumā, piemin apbrīnas vērtus zaudējuma sāpju pārvarētājus, kas tomēr lielākoties ir vīriešu dzimuma. Dialoga forma ļāvusi Senekam atbildēt uz iespējamo jautājumu - vai

sieviešu vidū stoiciskais miera un pacietības gars nemaz nav sastopams, vai sieviete nekad nespēj uzvesties tāpat kā vīrietis? Kā ļoti veiksmīgu pierādījumu tam, ka sievietes arī var būt vīrišķīgas, un daba nebūt nav „ļaudi apgājusies ar sieviešu raksturu un aprobežojusi viņu tikumiskos spēkus”, Seneka izvēlas Kornēlijas dzīves gājumu: “Divpadsmit nāvju viņai lika atcerēties tikpat daudz dzemdību.(..)Tibēriju un Gāju (..) viņa redzēja ne vien noslepkavotus, bet arī neapglabātus. Un tomēr viņa tiem, kas viņu mierināja un dēvēja nelaimīgu, teica: “Nekad nesacīšu, ka neesmu laimīga, jo esmu dzemdējusi Grakhus.””¹⁴

Līdzīgs stāsts par Kornēlijas spēju apbrīnojami viegli pārdzīvot tuvo cilvēku zaudējumu atspoguļots arī Plutarha tekstā, tomēr tur cita starpā minētas arī tautas vidū populārās runas, ka Grakhu māte no vecuma un pārdzīvojumu smaguma vienkārši zaudējusi prātu.¹⁵ Lai vai kāds būtu vēsturiskās Kornēlijas liktenis, no analītiskās psiholoģijas pētnieku viedokļa, Grakhu māte pilnībā “izšķīdinājusi” savu personību varoņslavu iemantojušajos dēlos, no sievietes kā personības pārtapdama par Personu – Grakhu māti. Likumsakarīgi, ka sabiedrībā, kuras domāšanas paradigma ir maskulīnā skatījuma noteikta, slavu alkstoša sieviete nevar paplašināt savu personību kā vīrietis, identificējoties ar pārcilvēcisko; viņai iespējams vienīgi sašaurināt to, kļūstot par vīrieša atvasi un pieņemot vīrieša piedāvātu lomu.

Vēsturiskajai Kornēlijai atbilstošais augstais statuss romiešu vidū Raiņa lugā izcelts vairākkārtīgi, tomēr vērojamas šķietami nemanāmas, bet nozīmīgas nianšes un akcenti šī tēla veidojumā. Kaut arī Rainis nav atkāpies no Plutarha piedāvātās interpretācijas, viņa radītajā tekstā atklājas laikmeta domāšanas veidam atbilstošs sievietes pašvērtības izcēlums. To pierāda, piemēram, remarkās atzīmētie klusuma brīži pirms Kornēlijas runas, kad ļaudis “aiz cienības piepeši apklust”, sakot: “Klus! Runā Kornēlija.”¹⁶ Būtisku atšķirību Raiņa un antīkās vēstures avotos rada dramaturga veidotā aina ar Kornēlijas piedalīšanos tautas sapulcē. Tā kā sievietēm Romā nebija politisku tiesību, viņas nepiedalījās valsts dzīvē un viņām neklājās apmeklēt tautas sapulces¹⁷. Plutarha tekstā nekas nav minēts par Kornēlijas varbūtējo piedalīšanos Kaja tiesāšanas procesā tautas sapulces laikā Romas forumā, tomēr gan Kaja, gan Tibērija Grakhu biogrāfiju pārstāsti liecina, ka šīs sievietes vārdam un darbībai bijusi pat vērā ņemama nozīme politiskajā dzīvē. To apliecina tādi fakti kā mātes aktīvi paustais viedoklis atsevišķos jautājumos un viens otru izslēdzošie minējumi par to, ka Kornēlija vai nu pati saviem spēkiem pulcinājusi

karaspēku Kaja politisko tiesību izcīņai, vai arī kategoriski nostājusies pret šo vardarbību paredzošo akciju.¹⁸

Plutarha vēstījums atklāj Grakhu mātes darbību arī ārpus vidusmēra sievietei paredzētās labas mājas mātes, pavarda uzturētājas un bērnu audzinātājas lomas, un viņas īpaši augsto un izredzēto stāvokli Romā. Rainis šīs sievietes aktivitāti, ietekmes un autoritātes spēku izcēlis vēl godāk, iekļaudams šajā tēlā arī jaunas nianšes, rādīdams Kornēlijas izglītību un aizrautību ar mākslām un grieķu kultūru. Tieši Kornēlija Raiņa lugā ir tā, kas mudina Kaju pievērsties politiskās darbības dēļ novārtā pamestajai rakstniecībai un izkopt savu radošo talantu, kas varētu dēlam sniegt daudz lielāku slavu un "nemirtni" kā tribūnāta pieņemšana. No šī aspekta atklājas Kornēlijas tēla radniecība ar Raiņa dramaturģijā bieži veidotajiem sievišķajiem mākslas, gara un dailes apliecinājumiem tēliem, par kuru pamatbūtības precīzu izteicēju kļuvis Spīdolas simboliskais tēls traģēdijā "Uguns un nakts". Dailes un spēka "kopā saderēšana", saskaņā ar dzejnieka tautas attīstības koncepciju, ir būtisks priekšnoteikums sekmīgai demokrātiskas politiskās iekārtas izveidei. Topošais tribūns traģēdijā "Kajs Grakhs" gan tiecas atbrīvoties no mātes ietekmes, uztverot viņas aicinājumu pievērsties mākslām kā godkārtības jūtu izpausmi. Šī nianse labi atklāj Kajam liktenīgos maldus attiecībā pret tautas izglītību. Kaja mātes viedoklis lugā rādīts kā savrups, un ir spilgts Kornēlijas individuālās spriestspējas pierādītājs, tas veido spēcīgu opozīciju tautas prasībām un paša varoņa iecerēm.

Traģēdijā "Kajs Grakhs" veidotais Kornēlijas tēls ieņem savdabu vietu un, kā izteikusies Raiņa nepabeigto lugu pētniece G.Grīnuma, ir brīnišķīgs sievietes – mātes būtības atklājējs, kuram līdzīga nav visā Raiņa dramaturģijā¹⁹. Radāmajās domās Rainis atklāj vēlmi šajā lugā "plašāk izvest dzīves un nāves cīņu un Kornēlijas sievietes filozofiju un dzīves teoriju", "uzsvērt mātes traģēdiju"²⁰, iecerot ceturtajā cēlienā iekļaut lielu skatu ar māti jeb "cīņu ar māti", kas gan realizējies tikai dažu aprautu skiču un viena pabeigta skata līmenī. Radāmās domas pierāda Raiņa mulsumu mātes tēla izveides ceļā, atklāj dramaturga pretrunīgo attieksmi pret māti kā sava dēla sargātāju, patvēruma devēju, vienlaikus arī ideju slāpētāju, rīcības kavētāju.

Gan šīs lugas sakarā, gan arī visas Raiņa dramaturģijas kontekstā izgaismojas būtisks, uz paša dzejnieka personību eventuāli attiecināms problēmu loks saistībā ar māti, jo sarežģīta un neviennozīmīga attieksme pret varoņa radītāju saskatāma

vairākās “nākotnes cilvēka” tēmai veltītajās traģēdijās. Iespējams, ir pamats runāt par mātes tēliem kā autora bezapziņā esošu dziļu un smagu psiholoģisku problēmu atklājošām projekcijām. Dienasgrāmatas ieraksts, kas izdarīts 1912.gada 14.oktobrī atklāj sarežģītas Raiņa un viņa mātes attieksmes, kā arī iezīmē problēmas pastāvēšanu animas līmenī: “Mīlas jūtas iekš manis man agri aizslēdza ar kaunu un riebumu mana māte. Ne es, ne cits nau varējis tās vairs galīgi atslēgt un pārvarēt to kaunu un riebumu. Ne mana paša stiprais prāts, ne griba, ne sievietes stiprā mīla nau spējušas. Tik stipri pirmie iespaidi, tik ļoti viņi noteic visu mūža dabu iepriekš. No tā laika man dzīve palika vientuļa, un es nesaprotu, kā var mani jel kas mīlēt, man līdzī just vai ciest.”²¹ Šī skarbā atzišanās liecina, ka paša Raiņa, tāpat kā viņa vientulības apzīmogoto varoņu psihē nav integrēts tieši animas līmenis, kas kalpo kā cilvēciskās saskarsmes nodrošinātājs un attur no identifikācijas ar Personu.

Interesantu vērojumu dēla un mātes attieksmju līnijā piedāvā traģēdija “Kajs Grakhs”, jo tajā šim jautājumam paredzēts pievērst lielu uzmanību. Pašam dramaturgam būtiskās problēmas aktualitātes pierādījums ir fakts, ka Kornēlijas tēls un ar viņu saistītās sižeta līnijas ir vienas no visgrodāk izstrādātajām epizodēm visā nepabeigtajā traģēdijā. Lugas nepabeigtības dēļ “cīņa ar māti” palikusi plašāk neatspoguļota.

Dramaturgs “radāmajās domās” vairākkārt atzīmējis, viņaprāt, Kornēlijas sīkmanīgo egoismu, cīņu par savas personības respektēšanu (“Kornēlija greizsirdīga, ka ap dēlu pulcējas arī zinātnieki un dzejnieki”²²), nespēju saprast dēla mērķus (“Kajam jauns pasauls uzskats. Kornēlija atzīst daļu no tā, Kajs visu”²³), Kornēlijas stagnatisko domāšanu, bailes no neskaidrā un neizprotamā, tā vēlreiz iezīmējot visā daiļradē tik bieži risināto jaunā un vecā, sievišķā un vīrišķā konfrontāciju. Npublicētajos fragmentos Rainis vēlējis savai varonei atklāt nespēju saprast dēla tālejošos mērķus, izsakot lūgumu:

“Dēls, ko tu vaino mani, ko tu citus ?

Nau negriba, es gribu tevi saprast,

Bet nespēju, un kad jau māte nespēj,

Kā sveši spēs? – Dēls, aprauj savu domu!”²⁴

Tieši Kaja mātes tēla izveidē Rainis bijis uzticīgs raksturu drāmas pamatprincipiem un savai organisko simbolu teorijai, jo šī tēla aprises jau nepabeigtās lugas ietvaros izceļas ar savu cilvēcisko dzīvīgumu un daudzkrāsainību.

Kornēlijas tēlu iespējams traktēt kā sarežģītu, ciešanās cēlu, mīlestībā dziļu, psiholoģiski daudzšķautņainu personību, kas lugā tomēr pārstāv progresam ceļā stāvošu spēku. Šīs interpretācijas ietvaros G.Grīnuma uzsvērusi tribūna un viņa mātes – dēla attīstības kavētājas, vienlaikus arī tuvākā drauga un padomdevēja konfrontāciju brīdī, kad iznirst Kornēlijas godkāres jūtas²⁵ – kāda npublicēta fragmenta dialogā:

"Kajs. Es gribu darbu, kas visdarāmāks.

Kornēlija. Jā, lieli darbi lielu slavu dod,

*Kā ērgļi vārdu nes pār tālām zemēm."*²⁶

Šie Kornēlijas teiktie vārdi gan nav viennozīmīgi uztverami un pakļaujas divējādam lasījumam – tikpat labi tajos var saklausīt kā nopietni izteiktu mātes godkāres izpausmi, tā arī ironisku attieksmi pret dēla cēlo ideju un lielo darbu vēl neapjausto mērķi – slavas ieguvī. Otra interpretācijas iespēja Raiņa lugā atklāj to, ka mātei, atšķirībā no Kaja, varētu būt skaidra dēla vēlme identificēties ar savu Personu, paplašinot cilvēciskās personības robežas un pat aizmirstot tās. Tieši māte ir tā, kas Kajam atgādina par viņa paša dzīves esamību un piederību savai dzimtai, un nenoliedzamo saistību ar savu māti. Kornēlijas rūgti ironiskā attieksme kristalizējas atziņā par dēla varoņdzīvi kā ceļu prom no cilvēciskā un ceļu pretī slavai:

"Tu ne vairs mans – tu varoņdzīvi ved

Un karsoņmuldos spožu kroni ķer

*Ko galvā likt, bet galvu veļi rauj."*²⁷

Iecerēs Rainis secinājis, ka Kajs nerod sapratni pat savā mātē, bet būtiska arī dēla nespēja ietiekties sievietes – mātes būtībā un izprast to. Ja dramaturgu šīs lugas tapšanā cita starpā vadījusi vēlme rādīt sievietes – mātes traģēdiju, var secināt, ka arī viņā pašā modusies vajadzība izziņāt un izprast mātišķības būtību, varbūt – saprast pašam savu māti, ne tikai vienīgi vainot viņu kā savas atsvešinātības radītāju. Mātes vēsums attieksmē pret dēlu, distancētība, emocionalitātes noliegums – šīs izjūtas minējumu veidā iespējams attiecināt uz tiem iespaidiem, kurus mazajā Pliekšānā varētu būt atstājusi viņa māte. Traģēdijā "Kajs Grakhs" mātišķības izpausmes diametrāli pretējas – draudzīgums, atklāts maigums un rūpes, kas atturīgi un nemanāmi, bet tomēr tiek atgrūsti un noliegti no dēla puses. Bērnībā izjustais mātes atklātās mīlestības trūkums, iespējams, radis kompensāciju šajā un arī citās traģēdijās, kurās sniegtās emocijas varoņceļu ejošajiem dēliem atklātas kā

kavējošas un apgrūtinošas. No reālpsiholoģiskā traktējuma pozīcijām Kaja mātes un dēla konfrontācija eventuāli varētu ietvert paša Raiņa animas apzināšanās procesu. Saskaņā ar K.G.Junga mācību, tikšanās ar animu jeb konfrontācija ar savu bezapziņu individuācijas jeb paštapšanas procesā, var tuvināt Patības sasniegšanu.

Autora apziņā mītošās animas arhetipiskās figūras un reālās mātes sniegtā pieredze veido vienu Kaja Grakha mātes Kornēlijas tēla aspektu, kas svarīgs reālpsiholoģiskajā šī tēla interpretācijā. Otru – Kornēlijas kā spilgta organiska simbola interpretācijas aspektu - izgaismo Raiņa paša kā kolektīvās idejas iemiesotāja neapzinātā vēlme atklāt vispārībai raksturīgo kolektīvās bezapziņas slāni. Rainim raksturīgā personības paplašināšana dara viņu par visas tautas dvēseles spoguļi, un viens no visbūtiskākajiem tautas dvēseles tēliem jeb “iekšējām figūrām” (tāpat kā atsevišķa indivīda dvēseles tēls) ir kolektīvais Lielās Mātes tēls. Pēc konfrontācijas ar animu, kad personība nonākusi jaunā attīstības stadijā, var sākties ceļš uz Patību, kurā Lielās Mātes tēlam ir tāda pati loma kā otram dvēseles pavadonim – Gudrajam vīram jeb Gudrajam sirmgalvim. Ja Gudrais vīrs kā gara arhetips kļūst par ceļvedi ar intelekta palīdzību mērojamā ceļa posmā, tad Lielā Māte kā dzīvības arhetips var palīdzēt izzināt racionāli neskaidrojamās sfēras. Visspilgtākais piemērs dvēseles pavadoņu funkciju dalījuma literatūras vēsturē rodams Dantes (*Dante Alighieri, 1265 – 1321*) “Dievišķajā komēdijā” (*Divina Commedia*, 1310) – deviņi Elles loki un septiņas Šķīstītavas kāpes veicami ar prāta palīdzību (šajā ceļā Dantes pavadonis ir Romas “zelta laikmeta” dziesminieks Vergīlijs), bet dievišķajās Paradīzes sfērās racionālajām spriestspējām ir tikai tik liela nozīme, cik tās varējušas nodrošināt ceļu līdz šīm dvēseliski tveramajām jomām (Dantes pavadone debesīs ir Beatrice).

4.2. Arhetipiskās Pirmmātes simboliskie tēli Raiņa lugās

Raina lugā “Kajs Grakhs” Kornēlija manifestē tautas kolektīvajā bezapziņā rodamo Lielās Mātes arhetipisko tēlu, kas nodrošina sava bērna – visas tautas iniciāciju jaunā garīgās attīstības stadijā, ved to pretim Patībai jeb savas neatkarīgas, suverenitātes un neievainojamības apziņai.

Lielā Māte kā dzīvības arhetips ir duāls spēks, kas apliecina jebkuras esamības pastāvēšanas pamatā rodamo pretišķo enerģiju cīņu. K.G.Jungs psihoanalītiskajā mīta interpretācijā kā nozīmīgus izšķir trīs *apriori* sniegtus priekšstatus Lielās Mātes jeb Pirmmātes tēla izpratnē:

- 1) Mātes labvēlība un gādība;
- 2) radītājas orgiastiskā emocionalitāte;
- 3) nežēlīgās, dēla atdzimšanu paredzošās dzīles.²⁸

Visi šie aspekti vienkopus spilgti atklājas Raiņa "Kajā Grakhā" veidotajā plašajā un daudzšķautņainajā Mātes koptēlā.

Arhetipisko Lielās Mātes tēla slāni Kornēlijas tēlā izgaismo dziļi simboliskā Tibēra nāves vietas skats, kurš atklāj ne tikai galvenā varoņa personības paplašināšanās norisi, bet arī mātes figūras nozīmi šajā procesā. Raiņa varone, stājoties ceļā dēlam, pati sevi dēvē par "labo dēmonu"²⁹ un nemitīgi visiem spēkiem savu dēlu mēģina atturēt no pārgalvības, intuitīvi jūtot nāves tuvošanos līdz ar tibunāta pieņemšanu un pilsoņslavai sekojošo nāvi. Rainis atklāj Kornēlijas sāpi par zaudētajiem bērniem un vienu palikušo – Kaju, kuru, pēc mātes domām, ļaudis viņai gatavojas atņemt. (Mītiskais Kornēlijas bērnu skaits (divpadsmit) un Kaja izredzētība ļauj izdarīt secinājumus par Kaja kā varoņa un traģiska tautas glābēja lomas iepriekšnolemtību.) Vairākkārt lugā izskan Kornēlijas izmisīgie lūgumi gan Kaja, gan visas tautas priekšā atdot viņai dēlu, jo "tautai tribūnu būs daudz, bet dēla mātei gan vairs nebūs"³⁰. Kornēlija - "labais dēmons" - atklājas kā pretspars pašas dēla, veļa Tibērija prasībai pēc atriebes, šī kofrontācija iezīmēta mātes un Kaja dialogā:

"Es liku tevim dzīvot, viņš tiks mirt!

Ej manu dzīves ceļu, neej to!

Es tevi dzemdēju, es, es! ne veji!"³¹

No politiskās mitoloģijas pētniecības aspekta lugā veidojas savdabīgs, dziļāku arhetipisku jēgu ietverošs trijstūris:

- 1) māte Kornēlija (Lielā māte, Māte Dzimtene);
- 2) velis (mirušais dēls un brālis) Tibērijs Grakhs (Kaja "nemirstīgais draugs", ka, Gudrā vīra funkcijas pildītājs, padomdevējs);
- 3) Kajs Grakhs (Varonis, tautas glābējs, nacionālais pārcilvēks, idejas īstenotājs).

Kornēlija šajā triādē atklājas kā duālu spēku vadīta: no vienas puses, viņa ir māte – sava bērna dzemdētāja un sargātāja; no otras puses, veļa Tibērija simboliskajā uzrunā Kajam (Tibēra nāves vietas skatā) Kornēlija tiek identificēta ar māti Romu, māti Dzimteni:

" (Parādās Tibēra gars asiņotās drēbēs.)

Gars. Ko vairies, Kaj? Tev neizbēgt no liktens.
 Mums likta viena dzīve, viena nāve
 Par labu tautai. Nu ir jāiet tev.
 Kajs. Tie paši vārdi, ko man sapnī teica!
 Ak, Tibēr, kāds tu asiņains!
 Gars. No ceļa .
 Kajs. Tavs ceļš bij vairs un ceļa gals bij asins,
 Un mans?
 Gars. Viens ceļš, viens gals. Tavs laiks ir klāt.
 Kajs. Un māte?
 Gars. Roma mūsu māte –
 Kajs. Roma?"³²

Šajā lugas darbību virzošajā epizodē līdzās citām nozīmīgām tēmām tiek izvirzīts jautājums par mātišķuma patieso būtību, ko ļoti precīzi atklāj senais Bībeles stāsts par ķēniņa Zālamana izšķirto divu sievu strīdu par to, kura no viņām ir īstā māte. Viena savu bērnu nogulējusi un mirušo zīdainīti samainījusi ar otram sievai nozagtu bērnu, un, lai noskaidrotu patiesību, Zālamans licis bērnu pārcirst un katrai sievai dot pusi. Viltus māte samulsumā piekritusi, bet īstā māte šausmās atteikusies no sava bērna viltniecei par labu ar vienu vienīgu vēlmi – lai tiktu saglabāta bērna dzīvība. Politiskās mitoloģijas pētnieks V.Polosins darbā "Mīts. Reliģija. Valsts: politiskās mitoloģijas pētījumi" secinājis, ka šajā senajā stāstā izpaužas vēsturiskā paradigma, kas pārtapusi par mītu³³. Ķēniņa Zālamana gudrība palīdz izšķirt patieso Mātes – Dzimtenes pirmtēla būtību, jo Mātei – Dzimtenei, tāpat kā jebkurai īstai radītājai (gan fiziskā, gan garīgā izpausmē) viņas bērna dzīvība ir svarīgāka par visu, tās saglabāšanas dēļ māte ir gatava pārdzīvot atteikšanos un atšķirtību.

Mātes – Dzimtenes tēlā transformējas Lielās Mātes, Pirmmātes tēli, kas nācijas apziņā kļūst par vienotu veselumu, tautas garīgo ideālu, pieredzes un tradīciju sargātāju. Māte – Dzimtene ir nacionālās Patības koncentrēta izpausme, spoguļattēls, nacionālās pašapziņas refleksija. Katrs atsevišķais indivīds ir nacionālās Patības komponents, tādēļ Mātei – Dzimtenei kā īstai, patiesai mātei nav iedomājama (un vajadzīga!) bērna asiņu izliešana. Tieši dzīvība ir nacionālās attīstības garants, vienotās saimes priekšnoteikums, Mātes esamības jēga un mērķis. Tragēdijas "Kajs Grakhs" varone Kornēlija, būdama īsta māte, ir sava bērna

dzīvības sargātāja, un, skatot viņas tēlu no tūlītēju mērķu sasniegšanas pozīcijām, var secināt, ka tas darbojas kā progresu kavējošs spēks. Pavisam cits secinājums izdarāms, analizējot mātes tēlu plašākās kopsakarībās, jo dzīvības saglabāšana ir visbūtiskākais tautas attīstības pamatnoteikums. Šī vienkāršā patiesība izvirza jautājumu – kādēļ tad māte – Roma tomēr pieprasa savu bērnu dzīvības?

Sarežģīto un neviennozīmīgo Mātes – Dzimtenes tēla izpratni Raiņa traģēdijā "Kajs Grakhs" iespējams saistīt ar Romas valstisko simbolu – vilceni – Romula un Rema **pamāti** (nevis Īsto māti), kas izbarojusi dvīņus, vēlākos Romas dibinātājus 753.g. pr. Kr. (saskaņā ar leģendu). Raiņa traģēdijā saglabāta Romas un vilcenes tēla simboliskā saistība. Par to liecina gan dramaturga aprautās piezīmes rokrakstā, gan Diānas tempļa aina, kurā Kajs atklāj savu sāpi par Romā valdošo mūžseno necilvēcību, jo šajā zemē "romnieks romnieku skrej kaut, / Ir Romas vilkumātei vilki bērni"³⁴, tādēļ arī tautas tribūnu kopējā māte Roma, būdama pamāte pēc savas būtības, var nesaudzīgi pieprasīt savu dēlu asinis, nežēlojot viņu dzīvības.

Raiņa traģēdijā akcentēts reālās, Īstās mātes (Kornēlijas) un simboliskās Mātes –Dzimtenes (Romas) tēlu nošķirums, tādējādi veidojot arhetipiskās, izteikti ambivalentās Lielās Mātes atdalītas projekcijas: kā sava bērna dzīvību saudzējošs un arī varoņa vienkārši cilvēciskā veidola bojāeju paredzošs spēks. Raiņa lugā veidotā koptēla ietvaros atdzimšanu, atpakaļatgriešanos pieprasošās Mātes simbolu pārstāv Romas tēls, bet jūtām pakļautās, mīlošās un sargājošās radītājas simbola ietvērējs ir reālpsiholoģiski traktējamais Kornēlijas tēls, tādēļ arī vērojama tik krasa disonanse to starpā.

"Kajā Grakhā" mātišķības tumšā un gaišā puse atrodas līdzsvarā, reālpsiholoģiskais un arhetipiskais aspekts apvienoti vienā tēlā, bet vairumā lugu šie aspekti ir strikti nošķirti, un dominējošs ir tieši dziļi simbolisks ambivalentās Pirmmātes tēls. Zīmīgi, ka vairākās traģēdijās, kuru centrā ir autora ideālās Saules valsts sapņa lolotāji, piemēram, Indulis un Jāzeps, mātes tēlam atvēlētā loma vispār ir maznozīmīga – par Induļa māti tiek klusēts, Jāzēpa māte ir mirusi un nozīmīgs ir tikai tēvs. Bieži vien Raiņa lugās varoņa reālā māte – radītāja darbojas kā bremzējošs un kavējošs spēks, varoņa uztverē naidīgs pretspars, savukārt tēvs vai kāds tēva lomas aizstājējs, kurš ir būtisks galvenā varoņa darbības virzītājs un attīstības veicinātājs, parādās vai ikvienā lugā. Savukārt pastiprināta uzmanība mātes tēlam pievērsta augsta simboliskā nosacītības līmeņa lugās, kuru centrā "visas

cilvēces nākotnes” nesēji – tautas mesijas. Tādās “nākotnes cilvēka” tēmai veltītās nepabeigtās lugās kā, piemēram, “Imanta” un “Kurbads” jeb “Īls” (arī “Īliņš”, “Saules bērns”) rodams galvenokārt simbolisks, dziļu arhetipisku jēgu ietverošs un nekonkrēts, tikai atsevišķu skiču līmenī izvērstas Mātes – ambivalentās Lielās mātes, Pirmmātes tēls, un kā primārās izceltas stiksiskās, dēla atdzimšanu pieprasošās dzīles.

Vispārinātais Zemes mātes tēls lugas “Imanta” 1912. gadā tapušajā fragmentā, gluži tāpat kā Mātes Romas tēls “Kajā Grakhā”, tiek nošķirts no varoņa īstās mātes tēla. Pirmais no šiem ir varoņa pašupurēšanu – idejas iedzīvināšanu un cilvēciskā veidola bojāeju paredzošs, otrs – varoņa attīstības ceļu kavējošs un, bieži vien, vienlaikus gan sargājošs, gan arī pretī vispārējai iznīcībai vedošs. Personificētais Zemes mātes klēpis Raiņa “Imanta” dzejas fragmentos ir vistiešākais varoņa iniciācijas simbols:

“Mātes miesu tumša klēpja
Nedzimtībā atkal grimtu, -
Neņem vairs mātes miesas
Savu bērnu atpakaļ.
Melna vaga, mikla zeme,
Tā tev būs īstā māte.”³⁵

“Imanta” fragmentos rodamais varoņa iznīcību un atdzimšanu nodrošinošais Zemes mātes tēls ir raksturīgs visai Raiņa daiļradei kopumā, dēvējams par vienu no spēcīgākajiem caurvijus motīviem:

“Atver muti, Zemes māte,
Veļu tvaiku aizturot,
Nāves ēnu atvairot,
Dzīvē nāvi pārvēršot,
Dves šodienu ziedu dvašu
Atgriezeņu laiciņā.”³⁶

Raiņa lugās veidotā Mātes tēla izpratnē nozīmīga ir Lielās mātes jeb Pirmmātes tēla izcelsmes un attīstības apzināšana kultūras vēstures procesā.

Komparatīvās reliģijas un mitoloģijas pētnieks M. Eliade monogrāfijā “Raksti salīdzinošajā reliģiju pētniecībā” (*Traité d'histoire des religions* 1949; *pārstr. Patterns in comparative religion*, 1958) detalizēti analizējis arhaisko zemes kultu izcelsmi un izpausmes, un secinājis, ka “pirms Zeme cilvēku apziņā kļuvusi par

Dievieti – Zemi vai auglības dievieti, tā tikusi uztverta kā māte – *Tellus Mater* (Māte – Zeme)³⁷. Senajā Grieķijā Gajas (htoniskās radītājas, kura pirmatnējā Haosa stāvoklī bez tēva spējusi radīt sev līdzvērtīgas esamības – zvaigžņotās Debesis, Kalnus, Jūru u.c.) vietu Olimpiskā perioda mitoloģijā ieņemusi dieviete Dēmetra, taču htoniskās Zemes – Mātes pielūgsmes relikti saglabājušies salīdzinoši ilgu laiku. Tos atklāj gan Aishila “Prometeja”, gan Hesioda “Teogonijas” teksts, kuros tieši zeme atklājas kā cilvēka īstā māte – spēka, dvēseles un auglības sniedzēja, pirmās iniciācijas nodrošinātāja. Tādēļ populārs arhaiskajās kultūrās ir jaundzimuša bērna zemē guldīšanas rituāls vai bērnu dzemdēšana senajā Romā, tupot uz zemes, un tā simboliski piekļaujot jaundzimušo Zemes – Mātes krūtij. Grieķi un citas tautas nevēlamos bērnus bieži vien nenogalināja, bet gan atstāja guļam uz zemes, lai tā par jaundzimušo parūpētos un izlemtu – dzīvot bērnam vai nē. Dabas stihiju klātbūtne rada nāves draudus, kas sniedz jaundzimušajam iespēju pārkāpt ordinārā cilvēciskā liktens robežas, tādēļ arī atstātais bērns eventuāli kļūst par varoni, tā veidojot seno varoņteiku un svēto dzīvesstāstu modifikācijas, kuros vēstīts par vecāku pamestajiem bērniem tūlīt pēc radīšanas (Persejs, Oidips, Romuls un Rems u.c.). Māte – Zeme sniedz varonim t.s. “jauno dzīvi”, paredzot ne cilvēcisko, bet gan kosmoloģiski noteikto izredzētā likteni. Matērijai izpildot mātes un māju funkciju, likumsakarīga kļūst varoņa visciešākā saistība ar savu saudzētāju, un dzīve un nāve top par diviem momentiem nesaraujamajā dzīvības ciklā: dzīve ir atdalīšanās no zemes klēpja, bet nāve – atgriešanās tajā³⁸. Nebūtiska vai pat traucējoša izredzētajam Zemes lolojumam šķiet viņa cilvēciskā sākotne, kas ļoti bieži vērojams Raiņa lugu varoņu attieksmē pret savām reālajām radītājām. Psihoanalītiskajā mīta interpretācijā (sākot no Z. Freida, turpinoties K.G.Junga teoriju sekotāju, piemēram, O.Ranka koncepcijās) atsvešinātības vai pat naidīguma jūtas pret saviem reālajiem radītājiem eventuālā varoņa attīstības ceļā ir gluži neizbēgamas. Z. Freida secinājumi radušies neirotisku bērnu uzvedības analīzes ceļā, savukārt K.G.Junga ideju sekotāji mīta skaidrošanā izmantojuši bērna fantāziju analīzi un secinājuši, ka te atklājas tipisks varoņa mīta sižets. Mītā parādās ikviena izredzētā varoņa vēlme (visbiežāk – neapzināta) atbrīvoties no saviem vecākiem, neapzināties savu īsto izcelsmi. Kā atzinis O.Ranks, mītā vienkārši realizējas tā sauktā “ģimenes romāna” vīzija, kurā vērojama reālo attiecību inversija.³⁹

Raiņa lugās izredzētā varoņa atdzimšanas un īstās, pilnīgās dzīves sniedzējas Mātes – zemes simboliskie tēli ir pilsēta (Māte – Roma “Kajā Grakhā”) un ūdeņi

(Māte – Daugava dramatiskajā poēmā “Daugava”, “Imantā” u.c., Māte – Volga “Stenkā Razinā”), kas psihoanalītiskajā mīta koncepcijā līdzās koka un uguns simboliskajiem tēliem ir Mātes *imago* satāvdaļas. K.G.Junga darbā “Mātes un atdzimšanas simboli”⁴⁰ (“*Wandlungen un Symbole der Libido.II.,1912*”) atklāta visu iepriekšminēto tēlu nesaraucjami ciešā saistība: pilsēta apņem savus iedzimtos gluži kā sieviete bērnus; ūdeņi savos viļņos varoni šūpo un slēpj kā mātes miesas vēl nedzimušu augli, kas tikai top par cilvēku; koka šķirstā varonis visbeidzot tiek guldīts un tā otrreiz rod mātes miesu simbolisko apvalku, līdz zeme vai uguns to ņem atpakaļ jaunas esības izveidei. Ilgas pēc mātes un atgriešanās sākotnējā stāvoklī psihoanalītiskajā interpretācijā reprezentē iniciējamā nojausmas un jaunās jeb īstās dzīves sagatavi.

Dramatiskās poēmas “Daugava”(1919) ievaddaļā “Melnā Daugava” bāra un klaida bērnu vaimanas uzklausā Tumsas māte, Asaru māte, Vaidu māte, bet neviena no šīm nav īstās un vienīgās mātes godā. Pamesto un savu īsto izcelsmi neapziņošo bērnu jeb latvju tautas nedienas “saplūst vienā vaidienā”⁴¹ un, vaidiem straumēm līstot no Bārtas, Durbes, Rojas, Irbes un citām Latvijas upēm, top dziesma, kas sasniedz Daugavmātes sirdi, jo – “(..)Tūkstots balsis, tūkstots bēdas - /Viena visiem Daugavmāte”⁴². Dramatiskajā poēmā atdzimšanai izredzētā varoņa loma paredzēta visai tautai, tādēļ atklāsme par bāra bērnu īsto māti un “tautas dvēseles” atzeļšana ir visiem kopīga un Vecmāmiņas dzīvesziņas rosināta. Tāpat arī nepabeigtās lugas “Imants” iecerētajā ievadā jeb “Imanta ausmā” ganiņa un ganes (arī bāra bērnu) rotaļīgajā sarunā izskan ilgas pēc māmuliņas, un, kad veļi pusdienlaikā sauc sildīties baltajā smilšu kalniņā, Ine atsaka:

“Lai tie sauc,
Pie māmiņas aizvedīs
Baltā smilšu kalniņā.
Pie māmiņas vieglas smiltis,
Pie pamātes grūtas dienas.”⁴³

Radāmajās domās Rainis ieceļ senos vārdus “Maza biju, neredzēju - /Nu uzgāju ganīdama, kur guļ mana māmuliņa” attiecināt uz “seno māti – tautu, brīvi”⁴⁴, tā paplašinot arhetipiskā tēla robežas.

Raiņa veidotās dramatiskās poēmas sadaļas – “Melnā Daugava”, “Baltā Daugava”, “Sarkanā Daugava”, “Saules Daugava” – akcentē Zemes mātes

simboliskā tēla komplicētību. Daugavas kā Pirmmātes ambivalence izgaismojas Spēlmanīša dziedājumā:

“Dzīves ūdens, nāves ūdens
Daugavā satecēja –
Es pamērcu pirksta galu,
Abus jutu dvēselē.”⁴⁵

Melnā Daugava - kā stiksisko dziļu simbola iekļāvēja – tiek identificēta ar tumsas un nakts tēliem, tā ir nevizoša, “asarplūdu sūrumiņa” smagmes pielietā straume, kas, pilnu klēpi dvēselīšu, melna plūst uz jūru. Iznīcības straumes pretpols - Baltā Daugava - trauc vizēdama un balti pūtodama, līdzī sev nesdama sapni, kas darbojas kā miegainā Spēlmanīša, Svīlpja un citu modinātājs, kā Jaunatnācēju – Aicinātāju misijas īstenotājs. Atdzimšanas idejas nesēji, baltās dienas un jaunās zvaigznes slavētāji – no tālienes nākošie, pa Daugavu oša laivā braucošie svešinieki sapņā ainā pavīd gan Imanta, gan Spīdolas, gan Lāčplēša veidolā, tātad, kā pašu latvju jau pāratdzimušo varoņtēlu projekcijas. Zīmīgi, ka Daugavmāte ietver arī spoguļa simbolu – Melnās upes spogulis atblāzmo saules pamesto debesi kā bāra bērnu tautas cerību atstāto garu, jo Pirmmātes tēls sevī ietver arī sava augļa, šajā gadījumā, tautas atspulgu. Atkarībā no subjekta (tautas) apziņas stāvokļa mainās arī Daugavmātes tēls, un Rainis ar upes tēla palīdzību izgaismo arī tautas (šoreiz – izredzētā varoņa koptēla) gara attīstības ceļu. Divu polaritāšu – Melnās un Baltās Daugavas - iznīcības un atdzimšanas jeb ambivalentās Pirmmātes projekciju un tās radītā gara simbolisko tēlu savienotājas ir “Ugunskura” un “Pusnakts” ainas, kurās Rainis ievij vienu no saviem iecienītākajiem, daudzu “nākotnes cilvēka” lugu caurviju motīviem – tautas kritušo varoņu, veļu izkliedēto aicinājumu uz cīņu. Ugunskura kvēles izgaismotajā pusnakts stundā, maiņu brīdī, kad iznīcībai lemtā, pamazām pāratdzimstošā varoņa – tautas – apziņā iegulst labprātīga sevis pašupurēšanas doma (un nevis mazohistiski vaimanājoša tīksmināšanās par Mātei – Dzimtenei negribīgi sniegtajiem upurjēriem), parādās Baltās Daugavas tēls. Sava bērna atdzimšanu paredzošās Zemes mātes simboliskais tēls – Baltā Daugava – tiek pieteikts brīdī, kad varonis – tauta apzinājusi savu paštīksmīgo, ciešanu un gaudu pārņemto, cīnīties nespējīgo melnās dvēseles spoguļattēlu, kad Melnās Daugavas tumšais klēpis draud pretī iznīcības jūrai aizskalot visus Mātes bērnus. Tautai dramatiskajā poēmā “Daugava” gluži tāpat kā Kajam, Indulim, Imantam, Īlijam un citiem nākamības nesējiem ar Zemes mātes simbolisko tēlu palīdzību noteiktiem

vilcieniem tiek iezīmēts pašiznīcības un sevis upurēšanas ceļš, kas ir pāratdzimšanas iespējas pamats.

Savukārt citu dzīvību ziedošana būtiska šķiet varoņiem, kas ir vai nu savtīgu ideju un varas kāres pārņemti (kā M.Zīverta Agamemnonis un Mindaugs, Raiņa Mintauts), vai pretrunīgu dziņu plosīti un iniciācijai nesagatavoti (kā Stenka Razins nepabeigtajā tragēdijā par krievu brīvības cīnītāja vadīto sacelšanos). Nerealizēta palikusi "Stenkas Razina" kulminācijas ainas iecere, kuras idejisko pamatu Rainis saskatījis A.Puškina pēc krievu folkloras motīviem radītajos dzejoļos, ko krēti, dzejojī par Stenkas sniegto upurdāvanu Mātei – Dzimtenei:

"Kā lec kājās bargais Stenka Razins,
Ceļ uz rokām persu cara meitu,
Iemet viņnos laupījumu daiļo,
Volgai – māmuļai atdod to par ziedu."⁴⁶

Šajā gadījumā Māte – Dzimtene nepieprasa sava bērna dzīvību, bet gan dod iespēju dēlam atklāt savas zemes mīlestības un idejiskās pārliecības spēku, kā dāvanu upuri sniedzot svešinieka – persiešu gūsteknes – Dzimtenes acīs nevērto dzīvību. Rainis nav realizējis šīs ainas izveidi, bet citviet radāmajās domās uzsvēris Stenkas nesagatavotību varoņa kā visas tautas vadoņa lomai: "Stenka ir bez mērķa: tikai brīve sev."⁴⁷

Raiņa "Daugava" nebeidzas līdz ar Baltās Daugavas tapšanu, jo sargājošā un atdzimšanu nodrošinošā Māte uz iznīcības robežas radījusi jaunu garu savos bērnos, kas nu jau gatavi cīņai un varoņgaitai. Sarkanās Daugavas augstais bangojums dramatiskajā poēmā iezīmē galvenokārt jaunā varoņa gara sasniegtās virsotnes, kuras gan nav absolūtas, jo arī šoreiz gaita steidz vēl augstāk, un nākamā kāpe ir visas Raiņa daiļrades lolotā slavas dziesma Saules spozmei. "Saules Daugavā" vēl izteiktāk kā visā poēmā tiek nošķirti Saules mātes un Daugavas mātes tēli. Sērdieņu dziesmā laiku pa laikam latvju bāreņi vērsas pie Daugavmātes kā īstās mātes, kas vienīgā spēj uz klausīt savus bērnus, jo tālā saule nav bērnu garam sasniedzama, viņi nav gatavi tās žilbinošajai gaismai. Visas "Sērdieņu dziesmas" moto ir "Saulē mūsu māte, /Daugav' sājpu aukle"⁴⁸, bet tomēr mātišķības būtība tiešāk izgaismojas Daugavas tēlā. Saules lēkts ir Sarkanās Daugavas – varoņu apziņas maiņas krāsas iegaismots:

"Sārtojas, saule lēks,
Jūs sarkana baidāties?"⁴⁹

“Saule, saule, saule lec!” ievada pavisam īso “Daugavas” noslēgumdaļu, kurā latvju brāļi sumina saules karotāju un ir gatavi sekot pirmam sevis ziedotājam Mazganītim. Varoņtautas straujo tālākgaitu “Saules māte svētīdama / Zelta ziedus pāri kaisa”⁵⁰, tā veidojot Saules mātes kultu, kas nebūt neiekļaujas kultūras vēsturē zināmā arhetipiskās Lielās mātes jeb Pirmmātes tēlā un kuru iespējams traktēt kā solāro mītu atblāzmu.

Arhaiskajās mitoloģijās Saule un Mēness skatīti kā tipiski duālistisko mītu personāži, brālis un māsa, vīrs un sieva, nakts un diena, vīrišķā un sievišķā sākotne, pie kam dzimumam atbilstošo funkciju diferenciācija laika gaitā ir stipri mainīga. Arhaiskākos mītos Mēnesim piedēvēta vīrišķība, bet relatīvi jaunākās mitoloģiskajās sistēmās Mēness marķēts kā sievišķā, tumšā puse, bet Saule – kā vīrišķā, gaišā spēka reprezentants.⁵¹ Izteikti solārie mīti raksturīgi attīstītākām sabiedrībām, un, kā pierāda salīdzinošo reliģiju pētījumi, ir vērojama tieša saistība starp solāro mītu popularitāti un attiecīgās valsts vēsturisko likteni, jo zemēs, kurās valda spēcīgi imperatori un ir augsti attīstīta sabiedriskās dzīves organizācija, dominē izteikts Saules kults.⁵²

Raiņa daiļradē visbiežāk veidotais modelis ir Saule – Valsts (nevis – Saule – Māte), kas tomēr vairāk atbilst vīrišķajai, proti, racionālajai, sakārtotajai, garīgajai sākotnei, tādēļ arī “Daugavā” veidotais Saules mātes tēls ir savrups un neraksturīgs, un kopīgas tendences iezīmējoši, vairākas lugas vienojoši ir Lielās mātes – Zemes simboliskie tēli kā upe un pilsēta. Raiņa lugās, kurās dominē galvenokārt ideju drāmas elementi, Lielās mātes simboliskais slānis iemiesots lielākoties upes veidolā, savukārt reālpsiholoģiska traktējuma iespējamību paredzošajās lugās rādīta mātes un pilsētas identifikācija. Varonis, kas kalpo noteiktas sabiedrības interesēm un pakļauts noteiktā laika periodā veidotiem pieņēmumiem, likumsakarīgi ir distancēts no dabas spēkiem, tādēļ par viņa racionāli tveramās attīstības virzītāju izvēlēts atbilstošs simbolisks tēls.

¹ Rainis. Kajs Grakhs// Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 14.sēj. – 422.lpp.

² Юнг К.Г. Божественный ребенок. – М.,1997. – С.384.

³ Юнг К.Г. Сизигия: анима и анимус// Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – СПб., 1997. – С.161.

⁴ Rainis. Kajs Grakhs. - 421.lpp.

- ⁵ Юнг К.Г. Отношения между Эго и бессознательным// Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. С. 128 – 131.
- ⁶ Turpat, 420.lpp.
- ⁷ Turpat, 420.lpp.
- ⁸ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – Leipzig. – S.70.
- ⁹ Rubenis A.Senās Romas kultūra. – R.,1999. – 232.lpp.
- ¹⁰ Loraux N.The Rope and the Sword//Tragedy/eds.Drakakis J., Liebler N.C. – London – New – York,1998. – P.247 – 248.
- ¹¹ Seneka L.A. Dialogi. – R.,2001. – 255.lpp.
- ¹² Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.98.
- ¹³ Rainis. Kajs Grakhs. – 358.lpp.
- ¹⁴ Seneka L.A. Dialogi.- 280.lpp.
- ¹⁵ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.113. – 114.
- ¹⁶ Rainis. Kajs Grakhs. – 345.lpp.
- ¹⁷ Rubenis A.Senās Romas kultūra. – 231.lpp.
- ¹⁸ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.107.
- ¹⁹ Grīnuma G. Raiņa nepabeigtā luga “Kajs Grakhs”// Raiņa gadagrāmata.1978. – R.,1978. – 198.lpp.
- ²⁰ Rainis. Kajs Grakhs. – 426.lpp.
- ²¹ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes// Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30. sēj. – R., 1986. – 499.lpp.
- ²² Rainis. Kajs Grakhs. – 421.lpp.
- ²³ Turpat,426.lpp.
- ²⁴ Turpat, 412.lpp.
- ²⁵ Grīnuma G. Raiņa nepabeigtā luga “Kajs Grakhs”. – 199.lpp.
- ²⁶ Rainis. Kajs Grakhs. – 413.lpp.
- ²⁷ Turpat, 414.lpp.
- ²⁸ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – Москва – Киев, 1997. – С.219.
- ²⁹ Turpat, 376.lpp.
- ³⁰ Turpat, 348.lpp.
- ³¹ Turpat, 378.lpp.
- ³² Turpat, 380. – 381.lpp.
- ³³ Полосин В. Миф. Религия. Государство. – М.,1999. – С.78.
- ³⁴ Rainis. Kajs Grakhs. – 403.lpp.
- ³⁵ Rainis. Imants// Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 50.lpp.
- ³⁶ Turpat, 50.lpp.
- ³⁷ Элиаде М.Очерки сравнительного религиоведения. – М.,1999. – С.234.
- ³⁸ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – С.234 – 241.
- ³⁹ Ранк О. Миф о рождении героя// Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. –Львовь - М.,1998. – С.183.
- ⁴⁰ Юнг К.Г.Символы матери и возрождения// Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. – С.313 –379.
- ⁴¹ Rainis. Daugava// Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 12.sēj. – 184.lpp.
- ⁴² Turpat, 185.lpp.
- ⁴³ Rainis. Imants. – 61.lpp.
- ⁴⁴ Turpat, 108.lpp.
- ⁴⁵ Rainis. Daugava. – 188.lpp.
- ⁴⁶ Puškins.Dzeja//Puškins. Kopoti raksti. 1. – 5.sēj. - R.,1967. – 1.sēj. – 647.lpp.
- ⁴⁷ Rainis. Stenka Razins//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 468.lpp.
- ⁴⁸ Rainis. Daugava. – 175.lpp.
- ⁴⁹ Turpat, 231.lpp.
- ⁵⁰ Turpat, 241.lpp.
- ⁵¹ Ранк О. Миф о рождении героя.Приложение. – С.406.
- ⁵² Элиаде М.Очерки сравнительного религиоведения. – С.127.

5.Vadoņa un tautas mijiedarbe - Kaja Grakha virzītāja un iznīcinātāja

5.1.Tautvaldības idejas interpretācija traģēdijā “Kajs Grakhs” Raiņa politisko uzskatu kontekstā

Raiņa nepabeigtās traģēdijas “Kajs Grakhs” galvenais varonis vēstures sižeta piedāvātajā un dramaturga mākslinieciski interpretētajā izvēles situācijā atklājas kā tautas vadonis, proti, tautas priekšgalā ejošs visas sabiedrības vajadzību un interešu pārstāvošs varonis, ne – valdonis, kam primārā ir tautas pārvaldes sniegtā varas izjūta un savu egoistisko mērķu piepildījums. Vadoņa realizētā vara funkcionē kā viena subjekta darbība citu subjektu labā, savukārt vadoņa darbība galvenokārt vērsta uz sevi un savu personisko mērķu sasniegšanu. Raiņa pasaules uzskatu būtiski ietekmējošajā senēģiptiešu kultūrā rodams ideāla valdnieka pielīdzinājums avju ganam, kas rūpējas par savām avīm, meklē tām leknākas ganības un aizsargā no plēsīgu zvēru uzbrukumiem. Cits Saules kulta apdziedātājs - F.Nīče savā politiskās dzīves teorijā runā par diviem līderu tipiem: gana tipa valdnieku, kas ir ganāmpulka uzturēšanas un saglabāšanas līdzeklis (tautas vadonis), un par kunga tipa valdnieku, kas kopj un audzē ganāmpulku sevis paša dēļ (valdonis). Savukārt 20.gs. sākuma vācu zinātnieks, viens no modernās socioloģijas dibinātājiem M.Vēbers uzsver, ka ir tikai divi veidi, kā politiķis (politiķis Vēbera interpretācijā ir ikviens, kas cīnās par varu) var piekopt savu arodu: “viņš var dzīvot politikai (*für*), vai dzīvot no politikas (*von*)”.¹ Šie atšķirīgos laikos tapušie formulējumi precīzi raksturo varas izpratnes divus pamatmodeļus.

Traģēdijā “Kajs Grakhs” rādītās attiecības starp vadoni, tautas tribūnu Grakhu un tautu atklāj vienu no Raiņa daiļrades komplicētākajām pamattēmām - indivīda un masas mijiedarbes, valdīšanas un pakļaušanās tēmu.

Raiņa attiecības pamatā, no vienas puses, ir viņa iekšējā, lielās personības nepārvaramā vientulības sajūta un, no otras puses, “pasaules daļas” atbildības nastas smagums. Mērķtiecīgais ceļš pretim vienojošajam visu cilvēku starpā un nespēja to sasniegt; mīlestība uz savu tautu un neiecietība pret piezemēto, mazattīstīto; ilgas pēc sapratnes un saskarsmes neiespējamība – šīs pretišķās Raini raksturojošās izjūtas kļuvušas par neizsīkstošu vielu visdažādākajiem apcerējumiem. Sabiedrības un vadoņa mijattiecību tēma “Kajā Grakhā” un citās radniecīgās, “nākotnes cilvēka” tēmai veltītās lugās tiks aplūkota, pirmkārt,

iedzīļinoties Raiņa politiskajā pārlicībā, kas atklāta galvenokārt publisko runu materiālā, domu paudumos dienasgrāmatās un piezīmēs; otrkārt, politiskās mitoloģijas kontekstā.

Tradicionāli tiek apgalvots, ka valstiskās pārvaldes ideālmotīvis Raiņa uztverē – demokrātija. Demokrātijas jēdziens paver plaša skaidrojuma iespējas, un tas visos laikos ticis neviennozīmīgi lietots. Pats Rainis bieži vien izteicies par dažādām demokrātijas jēdziena interpretācijām un to, ka šis apzīmējums brīžiem lietots neatbilstīgi un kādas politiskās izpildvaras grupas interešu labā. 1922.gada 1.maija svētku mītiņa uzrunā tautai Rainis uzsver, ka Latvija nebūt nav vēl demokrātiska valsts, kā tas tiek apgalvots². Būtiski apzināt, ko Rainis un ko citi viņa sabiedrotie izprot ar šo no antīkās Grieķijas mantoto jēdzienu.

Demokrātijas jēdziena neviennozīmīgās izpratnes iespējas nozīmīgas Raiņa un viņa sākotnējo sabiedroto, vēlāk – mūža ienaidnieku - LSD vadītāju Pētera Stučkas un Jaņa Jansona attieksmēs. Sarežģītās peripetijas Latvijas sociāldemokrātijas ietvaros un nesaskaņas “sociālisma celmlaužu trijotnes” vidū pirmoreiz latviešu literatūras vēsturē atklātībā izceltas 1996.gada literārajā žurnālā “Karogs”, kad beidzot tiek publicēts Raiņa iecerētās lugas “Nodevējs” teksts.³ 2001.gadā Gundega Grīnuma krājumā “Rainis radošo meklējumu spogulī” atkārtoti publicē Raiņa vienīgās izteikti reālpsiholoģiski veidotās lugas “Nodevējs” materiālu, kā arī detalizēti izvērstus teksta atšifrējumus un komentārus par šīs lugas tapšanas gaitu. Savukārt pirmā Raiņa un viņa sabiedroto attieksmju literārā interpretācija veidota R.Dobrovenska biogrāfiskajā romānā “Rainis un viņa brāļi. Viena dzejnieka septiņas dzīves”(1999).

G.Grīnumas pētījumi un R.Dobrovenska romāns sniedz plašu un vispusīgu priekšstatu par Raiņa “draugu – nedraugu”, “brāļu – nodevēju” radītajām sāpēm dzejniekā. Šis zinātniskais un literārais materiāls rosina skatīt Raiņa drāmas ciešākā saistībā ar autora personiskajiem pārdzīvojumiem. R.Dobrovenskis, atsaucoties uz Raiņa izteikumu, atgādina, ka visa Raiņa biogrāfija rodama viņa dzejās un drāmās: “Viņš ir ielicis sevi visu, - vai pareizāk nebūtu teikt – izlicis sevi visu? – vienotas un bezgalīgas grāmatas rindās.. Viss iekļāvās neaptveramā iecerē, kuru, arī ne visai skaidri, redzēja vienīgi viņš pats.”⁴ Līdzās citām traģiskām norisēm dzejnieka un dramaturga dzīvē, politisko nesaskaņu un sabiedroto nodevības radītās sāpes izgaismojas kā tā ass, ap kuru griežas Raiņa kā indivīda un Raiņa kā idejas kalpa mūža traģika. Tieši tādēļ R.Dobrovenskis tik detalizēti

pētījis sarežģītās attiecības ar Stučku un Jani Jansonu, vārdu pa vārdam atšifrējot un izzīmējot traģiskās nodevības un nesaprašanās ainu jau kopš 19.gs.90.gadiem, kad aizsākas cīņa par noteicošo vārdu latviešu sociālistiskajā kustībā. Konfrontācijas pamatā ir daži personiski motīvi un idejiskas pretrunas - Raiņa pārliecība par tautas kultūras līmeņa celšanas obligāto nepieciešamību, par mākslas lomu politikā, par nacionālās politikas konsekvencēm, kā arī par nevardarbīgas cīņas un pilnīga taisnīguma principu realizēšanas nepieciešamību. Raiņa neiecietīgā nostāja pret personisko ambīciju izvirzījumu politiskās darbības priekšplānā, pret politisku elitārismu, uz ko sliecas Stučka un Jansons, sabiedrotajiem šķiet īpaši draudīga. Uzvara šai cīņā (kā to attēlo G.Grīnuma pētījumā "Es vairāk negribu – tik taisnību") starp viengabalainajiem, stingri uz zemes stāvošajiem, veiklajiem reālpolitiķiem Stučku un Jansonu, un tipisko dzejnieku, intraverto sapņotāju, pārvērtīgo ideālistu Raini, protams, ir pirmajiem par labu⁵. Saskaņā ar R.Dobrovenska pierādīto versiju, no Jansona un Stučkas puses notikusi nodevība un apzināta Raiņa gremdēšana. Ja Rainis pratināšanās atbild galvenokārt ar vārdu "nezinu", tad viņa tuvais domubiedrs Jansons - "nosauc piecdesmit divus uzvārdus citu pēc cita!(..) bet viens no tiem ir rekordists skaita ziņā: minēts vairāk nekā piecdesmit reizes! Tas ir Pliekšāna uzvārds."⁶ Tātad notikusi apzināta upurjēra atdošana ienaidnieka rokās, lai atbrīvotos no ietekmīgas un idejiski svešas personas, kas pretendē uz sociāldemokrātijas vadoņa lomu. R.Dobrovenskis mēģinājis iedziļināties otras puses jeb nodevēju argumentos, viņu vietā izsakot pārspriedumus: "Lieta tāda, ka šodien partijas vadībā mūs (Stučku un Jansonu – Z.G.) neviens nav gatavs nomainīt. Kā šahā mums jāziedo figūra - , lai nezaudētu visu partiju. Pliekšāns ir pretiniekiem nozīmīga figūra. Sociālismam viņš ir bandinieks, jau pazaudēts."⁷ Rainis – "brāļiem" nevajadzīgs un traucējošs upurjērs, grēka izpirkuma un tālāku panākumu nodrošinošs upuris, uz kuru tiek mesti visu grēki, gluži kā traģēdijā "Jāzeps un viņa brāļi", kas kļuvusi par Raiņa dziļi vispersoniskāko nodevības sāpju un atriebes vēlmes inspirētu darbu, brālis Dans, ūz Jāzepu rādīdams, sauc:

"Lai metam savus grēkus tad uz to,-

Viņš reizē izpirks savus līdz ar mūsu!"⁸

Pēctrimdas periodā šķietamais izlīgums tomēr nekad nav spējis iznīdēt sāpju un neuzticēšanās asnus Raiņa attieksmē pret un Jansonu un Stučku, par ko liecina Raiņa korespondences materiāli.

Rūpīgi iedziļinoties Raiņa dramaturģijā, sociāldemokrātu līderu nodevības izraisīto sāpju atspulgu kā perifērus motīvus iespējams ieraudzīt daudzās lugās. “Nākotnes cilvēka” darbības pavadone allaž ir pret viņu vērstā skaudība, sāncensības gars un melīgums, no vienas puses, un pieviltības sajūta pašā varonī, no otras puses. Arī tragēdijā “Kajs Grakhs” iespējams ieraudzīt atsevišķas nodevības tēmas nianses - Kaja un divu draugu – Opīmija Lūcija un Septīmuleja Lūcija attiecībās. Opīmijs un Septīmulejs (Rainim – Septīmijs) ir optimātu (īpašs idejiski politisks virziens, kura pārstāvji aizstāv nobiju – valdītspējīgo plebeju un patriciešu apvienotās kārtas intereses) grupējuma pārstāvji. Vēsturiskais Opīmijs, būdams konsuls, saņēmis no senāta pilnvaru izrēķināties ar senātam nevēlamo tautas interešu aizstāvi Kaju Grakhu. Raiņa lugā Septīmijs ir tas, kas tiesas priekšā ar lielu prieku apmelo Kaju un uzskaita visus viņam piedēvētos grēkus, kā galveno izceļot bēgšanu no kara lauka. Zīmīgi, ka R.Dobrovenska versijā viens no galvenajiem Jansona un Stučkas argumentiem sabiedrotā “izstumšanā” no sava vidus ir visai izdevīgā pārliecība par viņa “bēgšanu” - “Pliekšāns pretendē gandrīz vai uz latviešu sociāldemokrātijas tēva, dibinātāja lomā, bet pats visu pametis pirmo brunču dēļ”⁹.

Tiesas sēdes laikā izvērsta savstarpējiem apvainojumiem pilnais dialogs starp Kaju un Septīmiju radīts, izjūtot tiksmīgu prieku par Kaja pretinieka atmaskošanas taktikas sākotnēji ironiski smalko, tad jau sarkastiski aso toni. Neizdzīvota, bet dziļi cilvēciska atriebes un revanša prieka pilni ir Kaja teiktie vārdi. Grakha vēlme atmaskot savus apmelotājus sasaucas ar R.Dobrovenska iedomāto paša Raiņa aizvainojuma radīto patiesības atklāsmes vēlmi: “Negodu, publisku negodu un izsmieklus, sapuvušas olas no visas planētas, sieviešu un bērnu nicināšanu, - lūk, ko pelnījuši tie, kas nodevuši nākotni, jaunības gaišās cerības, neseno gadu tīro, dedzīgo brālību.”¹⁰ Pavisam viegli priekšstatāmā, gluži cilvēciski attaisnojamā atdarīšanas vēlme, iespējams, radusi izpausmes iespēju “Kajā Grakhā”, un savā mākslinieciskās izveides spēkā ir ļoti pārliecinoša.

Pēc Kaja Grakha kaismīgās aizstāvības runas un attaisnojuma tautas acīs Rainis lugā iekļauj epizodi, kurā spilgti atklāta Septīmija liekulīgā iedaba, viņa spēja acumirkļīgi “apvērst kažoku uz otru pusi”, sākot lišķēt un izdabāt nu jau tautas acīs rehabilitētajam tribūnam. Kaja naidis pret šo “glumo zuti” atklāts arī “radāmajās domās”: “Nicina Septīmuleju. Tas metas tur, kur jūt varu(..) Septīmulejs netic ideāliem mērķiem: kad Grakhs atraida viņa palīgu (plānu ar

intrigām uzveikt), Septīmulejs domā personisku cēloni, bet ienīst tādēļ, ka Grakhs ir skaidrs, tāpat liekulis.”¹¹ Rainis vēlējies rādīt sava varoņa spēju atteikties no Septīmija piedāvātās palīdzības, akcentējot tautas vadoņa vēlmi savu mērķu sasniegšanai izvēlēties tikai morāli tīrus līdzekļus.

Kaja Grakha nicinošā attieksme pret lišķīgo Septīmiju atspoguļota ainā, kad Septīmijs vēlas izlīgumu un sniedz Kajam savu roku, bet tiek atraidīts.¹² Raiņa biogrāfijā iespējams atrast līdzīgus izlīguma meklējumu gadījumus (gan vēstuļu formā, gan tiekoties) un Raiņa nespēju tos pieņemt. Minama kaut vai kāda šķietami nenozīmīga situācija Berlīnē, kuru atstāsta Aspazija rakstā “Kā es atceros Pēteri Stučku”, kas publicēts laikraksta “Jaunākās ziņas” 1932.gada 27. – 30.janvāra numurā: “Viņi ar Stučku nu bija ienaidnieki, kas vairs viens ar otru nesaredzējās. Raiņa tālākā gaita zināma: cietums, emigrācija, trūkums, vientuļība, kaps. Vēlāk Berlīnē teātrī gadījās, ka Stučka ar savu jauno kundzi Doru bija vienā un tanī pašā izrādē(..) Mūs ieraudzījuši, tie beigās mēģināja mums tuvoties un it kā salabināties, bet Rainis Stučkam roku nedeva un, muguru uzgriezis, sacīja: “Mums nav vairs nekā ko runāt.”¹³

Raiņa iecerēs atklājas arī Septīmuleja loma traģēdijas fināla ainā, kura būtu patapināta no Plutarha “Salīdzinošo dzīves aprakstu” teksta. Fināla epizode kalpotu mērķim ar kontrasta palīdzību izcelt viena varoņa zemiskumu, bet otra – diženumu. Plutarha Septīmulejs, savas zemiskās mantkāres rosināts, mirušā Kaja galvu piepilda ar kausētu svinu, jo viņam zināms konsula rīkojums piešķirt Kaja galvas atnesējam tik daudz zelta, cik tās svars.¹⁴ Raiņa iecerēs ieskicētas Septīmuleja pārdomas, atrodoties līdzās Kaja līķim:” Tu negribēji, ka pelnu naudu, negribi viltu. Nu palīdz man viltus dabūt naudu.”¹⁵ Septīmuleja mūžīgajam negodam tautas priekšā (jo “radāmajās domās” paredzēts, ka šo skatu vēro Romas ļaudis) Rainis iecerējis pretstatīt Kaja mūžīgo godu un varoņa nokļūšanu pusdievam līdzīgā statusā, veidojot simbolisko fināla ainu, kurā, šķiet, varētu būt sajaušams pašam dramaturgam kompensējošas gandarījuma sajūtas sniegums.

Kopš 1906.gada, kad aizsākas Raiņa politiskā emigrācija, viņš vairs nevar būt tiešs konkurents politiskās cīņas arēnā, jo atrodas Šveicē un, gluži kā Kajs Grakhs, spēj savai tautai “kalpot arī klusi”¹⁶, ar rakstiem darbodamies. Tomēr bīstama sociāldemokrātu līderiem, pēc G.Grīnumas un R.Dobrovenska domām, ir pati Raiņa eksistence, jo pirms Pirmā pasaules kara LSD vadoņi arvien aktīvāk iesaistās lielniecisma koncepcijā, un Raiņa pārliecība par nacionālās identitātes

saglabāšanu, par kulturālas cīņas realizēšanu, asā nostāja pret jebkādu asinsizliešanu ir "brāļiem" pilnīgi nevēlama.

Reālajā dzīvē smeltie motīvi - ieilgusī konfrontācija kādreizējo biedru starpā - liek Rainim gandrīz vai katrā lugā rādīt idejisku pretmetu saduri un nerimstoši risināt indivīda un sabiedrības attieksmju tēmu. R.Dobrovenska pārlicība – "(...) bez priekšstata par vētru, kas toreiz satricināja simtu cilvēku dvēseles, manu varoni nevar saprast, bet tas, ko viņš meklēja un pēc kā alka visu savu dzīvju laikā, - bija sapratne.. uz sapratni – kaut vai pēc paaudzes, pēc vairākām paaudzēm – cerēja vienmēr."¹⁷

Arī G.Grīnuma uzsver dramaturģiskā eksperimenta, iecerētās lugas "Nodevējs" nozīmi "attiecībā uz Raiņa dzīves gaitas un personības evolūciju, kā arī uz Raiņa vietu laikmeta politisko cīņu kopsakarā"¹⁸. Nesaskaņas Raiņa un sociāldemokrātu līderu starpā atklāj abu pušu atšķirīgo sociālisma un demokrātijas jēdzienu izpratni. Šīs nesaskaņas palīdz arī atklāt Raiņa viedokli par to, kas tad patiesi ir **tautas vadonis**.

Viens no Raiņa "nākotnes cilvēka" lugās bieži lietotiem jēdzieniem ir **tautvaldība** jeb **demokrātiskā tautība** un, iespējams, ka tieši tas visprecīzāk izsaka Raiņa politiskās pārlicības kodolu. Runājot par savu iepazīšanos ar sociālisma mācību, Rainis ir atzinis: "Sociālisms man palika kā tāļa mūzika, es neredzēju viņā nekā kopīga ar dzīvi; demokrātiska tautība man likās tuvāka dzīvei, bet tad jau es opozīcijā lūkoju tautības ideālu savienot ar dzīvi."¹⁹(pasvītrojums mans – Z.G.)

Politiskās mitoloģijas pētījumi liecina, ka tautvaldība, kurā augstākā vara nav nodalīta no tautas kādas politiskas elites interešu labā, var realizēties četru valstisku iekārtu ietvaros²⁰:

1. Tautas pārvalde – likumdošanas, izpildvaru, tiesu sistēmas pārvalde nodota vienās – tautai uzticama, *harismātiska vadona*, pārcilvēka rokās, bet šis varonis atrodas pilnīgā tautas kontrolē, un tautai ir tiesības atņemt pārcilvēkam uz laiku piešķirto varu. Spilgts piemērs – Romas republika, kurā tauta sevis izvirzītajam mītiskajam pārcilvēkam reālas personas veidolā uztic pat zināmas diktatora pilnvaras augstākās Taisnības nodrošināšanai. Sabiedrības priekšgalā tiek izvirzīts cilvēks – Taisnības personifikācija, kurš, tāpat kā Zālamans Dievam lūdz nevis varu un bagātību, bet gan spēju atšķirt labu no ļauna. Pēc šī patiesā lūguma Dievs Zālamānam līdz ar izšķiršanas spēju dāvā arī varu un bagātību.

2. Republika – vairākpakāpju tautas varas piramīdas sistēma, kurā darbojas tautas ievēlēta izpildvara jeb “ievēlēta aristokrātija”. Republikāniskas iekārtas būtība – elitei netiek dota vara, bet gan tikai izpildvaras pilnvaras uz noteiktu laiku. Kā atzīmē V.Polosins – republikāniskas iekārtas “Ahileja papēdis” ir tas, ka pārcilvēka darbība nevar būt neatkarīga no politiskās elites darbības.

3. Ohlokrātija jeb pūļa vara, kurā izpildvaras īstenotājs ir neelitārā masa un tiek realizēta skaitliskā vairākuma valdīšana pēc principa – viens cilvēks – viena balss. Lēmums atkarīgs no vairākuma viedokļa, jo “tautas balss ir dieva balss”. Lēmums balstīts tūlītējas gribas izpausmes rezultātā, jo šajā modelī nav svarīga vēsturiskā sociālā pieredze (mitoloģija, tradīcijas utt.), tagadnes vajadzības diktē nākotnes veidu. Masas priekšgalā šajā gadījumā īslaicīgi mēdz izvirzīties gadījuma rakstura personas un demagogi, kuru darbība var novest pie tirānijas un cietsirdīgas diktatūras. Vienu no smagākajām ohlokrātijas formām, kas vērsas demokrātijas pretstatā, analizē Aristotelis “Politikā” (*“Politics”, precīzs datējums nav zināms*) – tā ir melīgu solījumu rezultātā izvirzījušos demagogu realizēta tirāniski despotiska vara, kas izsaimnieko valsts kasi un īpaši asi vērsas pret sabiedrības labākajiem pilsoņiem²¹.

4. **Tautvaldība** – visu iepriekšējo veidu sintēze, kurā valstiskā iekārta un režīms ir identī – šis ir ideālais valstiskās uzbūves modelis, kurš vēsturē reti vērojams, galvenokārt, apstākļu sakritības rezultātā pārejošās, īpaši harismātiskās revolucionārās vai kara situācijās. Pārcilvēks saglabā pilnīgu personisko kontroli pār visu valstisko institūciju darbību (realizējas vienotais garīgās sākotnes princips), tiek ievērota skaitliskā vairākuma griba un aristokrātiskas republikas principi. Kā uzsver V.Polosins – bez absolūtās Taisnības pravieša, augstākā soģa, nacionālās vienotības un politiskās suverenitātes simbola jeb pārcilvēka nav iespējama nācijas kā vienota subjekta apziņa un arī patiesa tautvaldība²².

5.2. Tautas vadonis kā harismātiska tautas izvirzīta personība

Nepabeigtajā tragēdijā “Kajs Grakhs” Rainis netieši atklāj visu šo tautvaldības realizācijas modeļu iezīmes vai arī ieskicē situāciju, kādā tauta var nonākt, sekojot kādiem noteiktiem politiskās darbības principiem, vienlaikus risinot savu attieksmi noskaidrojošu iekšējo dialogu. Tieši pēdējais, sintezējošais tautvaldības modelis atbilst Raina lolotajam Saules valsts ideālam. Saskaņā ar sociologa M.Vēbera

teoriju par likumīgas varas tipiēm, šis ir tā sauktās izredzētās (*Gnadengabe, Charisma*) jeb **harismātiskās varas modelis**, kurā varai nepieciešamo autoritāti rada kāda izcila indivīda spēja iedvesmot citus.²³ Harismātiskas personības parādīšanās ir tautas gara inspirēta, tā visā vēstures gaitā saskatāma noteiktos laikos un vietās. M.Vēbers saista šo izredzētā indivīda darbošanās jeb, izmantojot mūsdienu leksiku, profesijas (vācu *Beruf*) apzīmējumu ar darbības vārdu *rufen*, kura latviskā nozīme ir "saukt, aicināt". Skatot šo vārdu semantisko nozīmi, izkristalizējas divi būtiski harismātiskās personības esamības aspekti: pirmkārt, šī personība ir tautas saukta un aicināta; otrkārt, personības nodarbošanās ir tās aicinājums.²⁴ Pēc M.Vēbera domām, leģitīmās varas tips nodrošina visradikālākās sociālās pārmaiņas un tradicionālo priekšstatu pārvarēšanu.

Visa Raiņa radošā darbība, un drāma jo īpaši, atklāj lielas personības, pat ģēnija nenoliedzami būtisko ietekmi uz visu sabiedrību. Raiņa "nākotnes cilvēka" lugu centrā ir liels gars, nākotnes vedējs, kas nepretendē uz vienpersonisku varu, bet gan grib iet kopsolī ar varenu, garīgi spēcīgu tautu, būt par tās ceļvedi. Rainis allaž apstiprinājis tautas masas un līdera savstarpējās mijiedarbes ģenerējošo spēku, piemēram, ierakstā dienasgrāmatā 1909.gadā:

"Masā parādās tāds gars, kāds ir ģēnijā, masai uz īsu laiku, ģēnijā ilgi, masai maz diferencēts, vienkāršais spēks, ģēnijam smalks un daudzpusīgs, bet masai pārvarība, un kad arī ātri atslābst, tomēr vienmēr pamats, kas nezūd, ģēnijs mirst tik uz laiku, un cilvēks ir mūžīgs."²⁵

Raiņa doma par ģēnija gara reproducēšanos masas garā, par ģēnija rašanos no tautas guvusi atbalsi arī traģēdijā "Kajs Grakhs". "Radāmajās domās" dramaturgs iezīmējis sava varoņa vēlēšanos tapt izvirzītam un pieņemt varu kā sev pienākošos, nevis tapt ieceltam vai "saņemt varu rokās" – "(..) nebūs pamata tādai varai, izsauks citu nelikumību un asinis.." ²⁶

Raiņa varoņa sliecība uz leģitīmas, tautas gribā sakņotas varas ieguvu sasaucas ar vēsturisko tribunāta pieņemšanas kārtību. Sākotnēji tribūns senajā Romā ir plebeju izvirzīta amatpersona, kuras uzdevums – sniegt palīdzību un pasargāt plebejus no patriciešu un valsts amatpersonu patvaļas. Kopš 3.gs. pr. Kr. tribūniem tiek piešķirtas arī valsts pārvaldes tiesības, tomēr tie joprojām ir visas tautas drošības un valsts stabilitātes garantis.²⁷ Jau Kaja Grakha amata būtības pamatā ir tautas glābšanas ideja, kas realizējama tikai īpaši izredzētam indivīdam. Tā kā tribūns Grakhu darbības laikā nebūt nav augstākā amatpersona valstī (uz

tribunāta varas pamatiem tikai vēlāk tiek dibināta pirmo diktatoru vara), tās darbība jau pašos pamatos ir relatīvi distancēta no savtīgu apsvērumu radītas motivācijas. Grakham iespējams kļūt par tautas līderi, vadoni, un viņš Raiņa interpretācijā apzināti izvairās no iespējas kļūt vienlaicīgi par tribūnu un konsulu, līdz ar to kā viņa darbības rosinātājs atklājas aicinājums palīdzēt tautai. Šeit arī pamats vēsturiskā Tibērija Grakha un senatoru nesaskaņām – senāta locekļi, paši būdami koloniju okupanti un lielie zemes īpašnieki, egoistisku apsvērumu dēļ atturas no agrārlikuma ieviešanas, kas aizliegtu okupantiem piesavināties pārāk daudz no kopējās zemes - *ager publicus*. Tibērija sāktā un Kaja turpinātā agrārreforma nostāda viņus opozicionāru lomās valdošajām amatpersonām. Tā kā tribūns ir vistautas vēlēts amats, šī atklātā opozīcija spēj pastāvēt, un, lai arī apkarota (Tibērijs tiek nogalināts), tomēr nevar tikt ignorēta.

Tragēdijas "Kajs Grakhs" "radāmajās domās", veidojot titulvaroņa un citu iecerētās romiešu triloģijas – Cēzara un Spartaka – politisko nostādņu salīdzinājumu, Rainis atzīmē: "Grakhs grib taisnību un demokrātiju ar kontroli."²⁸ Ļoti būtisks šis Raiņa veidotais akcents – "demokrātija ar kontroli", - tas atbilst iepriekš minētajam ideālajam tautvaldības modelim, kurā pārcilvēks, saglabājot pilnīgu personisku kontroli, realizē vairākuma gribu. Arī Rainis nav ticējis absolūtai vienkāršās tautas jeb pūļa valdīšanas idejai ohlokrātijas līmenī, kurā "tautas balss ir dieva balss", kas noraida "labāko" pilsoņu izvirzīšanos priekšplānā un neņem vērā vēsturisko pieredzi. Viens no lielākajiem Raiņa pamanītajiem sociālisma mācības trūkumiem ir diženas personības jeb ģēnija lomas un personiskās iniciatīvas nepietiekams novērtējums un pat individuālās darbības apslāpējums. Raini tragēdijā "Kajs Grakhs" nodarbina komplicētais jautājums par smalko pāreju no pajāvības atsevišķas personības iniciatīvai uz personības absolutizāciju un tai sekojošo kultu. Raiņa varoni vada apziņa par savas darbības nozīmīgumu un nepieciešamību, bet, vienlaikus, arī bailes no personības absolutizācijas un no tā spēka, kuru sniedz vara.

Tautvaldības modelis, kura centrā pārcilvēks jeb harismātiska personība, vairākkārt tragēdijai pievienotajās "radāmajās domās" uzsvērts kā ideālais, bet Kaja vēl īsti neapjaustais ceļš. Raiņa bibliotēkas Plutarha "Salīdzinošo dzīves aprakstu" eksemplārā izcelta kāda būtiska epizode demokrātiski noskaņotā tautas līdera dzīvē – tautas tribūnam dotas daļējas monarha tiesības, izvēloties tiesnešu

amata kandidātus, un senātam nācies paklausīt tautas delegētā Grakha viedoklim.²⁹

“Radāmajās domās” vairākkārtīgi uzsvērts, ka Kajs negrib monarhiju un viņam “riebjas karalība”, tādēļ viņš neizmanto vienreizējo iespēju kļūt par konsulu un tribūnu vienlaikus. Raiņa varonim būtu iespējams izmantot tautas uzticību un, vēlēšanās balotējoties arī konsula amatam, maksimāli paplašināt savas ietekmes un varas spēku. Attieksme pret šo sarežģīto izvēles problēmu atklāj Grakha attieksmi pret varmācību (par ko turpmāk), un tas rāda Raiņa ieceri veidot Kaju kā harismātisku pārcilveka tēlu.

Demokrātiskas tautības izveides ceļa konstruēšanā Rainim īpaši svarīgs vēsturiskais Kaja Grakha tēls, jo viņa darbība bijusi pakļauta demokrātisku principu iedzīvināšanas idejai ne tikai likumu pieņemšanas līmenī vien, bet arī tūlītējā praktiskā darbībā. Spilgtākais demokrātiskas attieksmes padošais solis apjūsmots jau Plutarha “Salīdzinošajos dzīves aprakstos” – senatoru varu ierobežojošo kuģniecības likumu tribūns pieteicis nevis kā parasts, atrodoties ar seju pret senātu, bet ar skatu pret tautu laukumā, senātam pagriežot muguru: “Tā Kajs ar vienu vienīgu pagriezieni un pozas maiņu aristokrātiskajai kārtībai piešķīra demokrātisku raksturu, liekot oratoriem vērsties pie sabiedrības, ne senāta.”³⁰ Raiņa personiskās bibliotēkas eksemplārā šīs rindas izceltas ar izsaukuma zīmēm, tāpat kā Plutarha stāsts par Kaja brīvo sarunas manieri ar vienkāršajiem ļaudīm, kuru ap tribūnu parasti bijis vesels pulks.³¹

Līdzās vairākiem izteikti demokrātiskas un progresīvas ievirzes likumiem Kajs pieņēmis arī kādu neviennozīmīgi vērtējamu lēmumu ar tālejošām sekām - tribūns aizsācis labības izsniegšanu Romas nabadzīgajiem pilsoņiem par pazeminātu samaksu. A.Grīns “Pasaules vēsturē”³² uzsver Kaja vēlēšanos izpatikt vienkāršajai tautai, jo ar lētas labības izdalīšanas likumu viņš cer iegūt sev jaunus piekritējus. Līdz ar to tieši Kajs Grakhs tiek uzskatīts par atbildīgu tautas gara samaitāšanā – viņš “(..) izaudzinājis Romas pūli, viņas proletāriešus, kas pierod mitināties uz valsts rēķina.”³³ Šis skarbaiss tautas tribūna liktenīgās kļūdas traktējums, visticamāk, ļoti atšķiras no Raiņa interpretācijas. Rainis, lolojot sociālisma mācībā balstītu politisko pārliecību par taisnīguma principa ievērošanu, Kaja soli varētu traktēt kā tikai un vienīgi ideālisma, ne varas kāres rosinātu. Rainis šķir divus slavas veidus – ārēju slavu, kas ir varas kāras personas augstākais dzinulis, un iekšēju slavu, kas “ieraidīta sirdī”, sakņota pašsajūtā, un nav personiskas laimes,

bet savas lietas; savas šķiras uzvaras sajūta. Tā nodrošināma "tikai caur ciešo kopsajaukšanos ar visu šķiru"³⁴.

Tragēdijas sākumā risinātajā dialogā tautas pārstāvju starpā Kajs Grakhs atklājas kā maizes devējs, nākamībā arī potenciālais "māju devējs", "tiesas devējs, tautas atriebējs" – visu "pazemoto un apvainoto" aizstāvis, savas šķiras sāpju nesējs, kāds gribējis būt arī Rainis pats. Tātad dramaturgs uzskatāmi rāda sava varoņa altruistisko attieksmi pret tautu un tautas uzticēšanos viņam, kas ir visbūtiskākais priekšnoteikums tautvaldības modeļa izveidē.

5.3. Tautas vadonis – tautas gara attīstītājs

Raiņa varoņa Kaja Grakha tautvaldības koncepcijas meklējumus iezīmē bailes no savas personības glorifikācijas, kas izpaužas kā indivīda autoritātes spēka nenovērtējums un tautas masu inteligences līmeņa pārvērtējums. Gan Kaja Grakha darbība, gan Raiņa izdarītā situācijas analīze pierāda, ka tieši šajā aspektā meklējams būtisks visas politiskās darbības trūkums. Kādā dienasgrāmatas ierakstā 1912.gadā lasāmas šādas Raiņa pārdomas:

"Masas, iesākot darboties, vispirms darbosies ar saviem zemākiem, vienkāršākiem dzenuļiem, ar dziņu pēc barības. Tās organizē politiku. Mēs stāvam demokrātijas pirmajos laikmetos. Kad masas barības dzinuls būs apmierināts, tad pamodīsies arī augstāki dzenuļi, gaišāk."³⁵

Kā redzams iepriekš citētajā izteikumā, Rainis lolo visai lielas cerības attiecībā pret tautas masu garīgo izaugsmi, kas tomēr, vismaz sākotnēji, vadāma un pakļaujama augstākai kontrolei. Tragēdija "Kajs Grakhs" atklāj Raiņa viedokli, ka tauta vispirms pabarojama, un tikai tad tālāk vadāma augstākos attīstības lokos. Raiņa izpratnē demokrātija ir pārvaldes forma, kuras pirmatnējā stadijā visas tautas vārdā tiek realizēta kādas izpildvaras jeb valdošās elites izvērsta kontrole. Saskaņā ar Raiņa sociālistiskajiem uzskatiem, valdošajai elitei demokrātiskā valstī jābūt pamatšķirai. Ilustrācijai varētu minēt virkni Raiņa runu, kas teiktas sakarā ar visdažādākajām norisēm sociāldemokrātijas darbībā, piemēram, apsveikumā LSDSP 6.kongresam 1920.gada 18.decembrī izskan šāds sauklis:

"Darba tauta, glāb tautu! Jūs, proletariāts, esat kultūras un nākotnes jauniekārtotājs."³⁶

Šī paša 1920.gada 11.aprīlī, t.i. nākamajā dienā pēc ierašanās Rīgā kopš piecpadsmi gadu ilgiem trimdas gadiem Satversmes sapulces priekšvēlēšanu sapulcē (šajā dienā dzejnieks piedalījies veselās trijās LSDSP sapulcēs) Rainis uzstājies ar kaismīgu aģitācijas runu 3.listei (LSDSP kandidātu sarakstam):

“Proletariātam jāiekaro visas tiesības, tautas vadība jāņem pamatšķiras rokās.(..)Un kad jūs gūsat uzvaru vēlēšanās, tad jūs varēsāt vest tautu uz saules nākotni, kura viņai pieder, - ejat!”³⁷

Visās šajā dienā teiktajās runās izcelta pamatšķira, kam vienīgai ir tiesības būt par valdošo šķiru valstī, kam vienīgai (un nevis buržuāzijai) iespējams veidot patiesi demokrātisku iekārtu. Aģitācijas runās ir kāda būtiska nianse, kas atklāj Raiņa tautvaldības idejas būtību, veidojot konfrontāciju ar citiem partijas biedriem, un tā ir prasība pēc proletariāta augstas garīgās attīstības līmena:

“Proletariāts ir vadošā šķira ne vien tādēļ, ka viņš ir vairums, nē, viņš ir arī kulturela parādība. **Un kā politiski un kultureli vadošā šķira jūs varat ņemt dzīvi savās rokās.** Bet cīņa jāved ar kultureliem līdzekļiem. Lai tos nekulturelos, sliktos līdzekļus lieto citi, **tie nenāk no proletariāta!** Mums to nevajag, mēs atšķiramies no viņiem, mums nevar pārņemt ne teroru kā komunistiem, ne citus varas līdzekļus.”³⁸

Proletariāta jeb tautas (kā šos jēdzienus identificē Rainis) garīgās attīstības līmenis, kas ir noteicošais katra indivīda iekšējās brīvības garants, kļūst par galveno klupšanas akmeni pašam Rainim un, protams, viņa drāmās veidotajiem “nākotnes cilvēkiem” tāpat. Vai ir iespējams tautas skaitlisko vairākumu izveidot par garīgi brīvu un attīstītu pilsoņu - indivīdu kopumu, kura katrs loceklis spējīgs veikt patstāvīgu lēmumu un uzņemties atbildību? Vai tautas masā nepazīd indivīds, vai masa spēj radīt inteligenta kopuma iespaidu? Vai sabiedrības slānis, kas tiek saukts par zemāko, tiešām spēj piepildīt Raiņa pārdrošās cerības un iegūt visaugstākā (viskulturālākā) slāņa statusu? Šie jautājumi allaž atradušies Raiņa uzmanības centrā, un bieži vien tieši to risinājuma meklējumi veidojuši priekšstatu par Raiņa politisko neērtumu, jo nēvienai diktatūrai (kas izrādījies arī daudzu dzejnieka partijas biedru slēptais mērķis) nav vajadzīga izglītota un patstāvīgi spriestspējīga sabiedrība.

“Kaja Grakha” otrā cēliena ieceru fiksējumā dramaturgs ieskicē darbības metus – vēlētie reprezentāti izjūt neapmierinātību, atrodoties liela ļaužu kopuma vidū. Tiek risinātas pārdomas par to, ka visas šīs burzmas un nekārtību nebūtu, ja

nāktu tikai ievēlētie, tātad politiskā elite. Izpildvaras neapmierinātības pamatā ir acīmredzamā atšķirība starp izpildvaras pārstāvju inteligences līmeni un vienkāršās tautas nekulturālību, kas liedz visai sabiedrībai kopumā sajusties kā vienotam subjektam. Rainis itin kā no sava varoņa viedokļa izsaka jautājumu, kas, šķiet, līdz galam neatbildēts arī viņam pašam: "Bet kur tad demokrātija? Pašai tautai jāvalda."³⁹ Atbilde ir skaidra – kamēr tautas inteligences līmenis neatbildīs tās labāko pārstāvju līmenim, nevar realizēties patiesas demokrātijas un tautvaldības principi.

Ticība tautas garīgās izaugsmes iespējai un līdz ar to – īstas tautvaldības pastāvēšanai vada visu Kaja Grakha darbību, savukārt šo ilūziju sabrukums iezīmē traģisko lūzumu viņā. Sākotnēji Kajs tic, ka ikviens tautas pārstāvis tiešām var būt valdnieks, kas atbildīgs par visu savā valstī notiekošo, ka ikvienam tiesības saņemt pēc saviem nopelniem visas valsts labā:

"Būt tādai kārtai, kur ik pilsonim
Ir īsta daļa, ko tam atņemt nevar!
Kur katram līdzīgs mērs pēc taisnības!
Kur katram zeme, kas grib arklu dzīt!"⁴⁰

Šī sociālisma mācībai tipiskā pārliecība Raiņa redzējumā paplašināta – Kaja Grakha ideāls ir vienlīdzības princips ne tikai materiālo labumu un tiesību sadalē, bet arī iespējā baudīt vienādu izglītību. Raiņa sabiedriski politiskās darbības pamatprasība – "lai **visai tautai**, ne tikai mantīgām šķirām, būtu pieietama tiklab zemākā, kā arī vidējā un **augstākā izglītība**."⁴¹

Traģēdijas "Kajs Grakhs" vadoņa tautas izglītošanas koncepcija ir antīkās Romas situācijā pārotota. "Civilizēt Romu uz Grieķijas pamata, uz Aleksandra, hellēnisma, pirmā eiropisma, kosmopolītisma, universālisma."⁴² – šāds iespējamais Grakha lēmums fiksēts "radāmajās domās". Senās Grieķijas kultūra Rainim vienmēr kalpojusi kā augsti attīstītas sabiedrības ideālmodelis, un antīkās senatnes vēsturē balstītais visas tautas izglītošanas ceļš pilnībā saskan ar Raiņa kultūrpolitiku. Gan patstāvīgos pētījumos, gan uzstājoties ar priekšlasījumiem tautai Rainis labprāt detalizēti analizējis visdažādākās grieķu kultūras izpausmes formas un uzsvēris, ka tautai, kura grib atjaunot savu garu, neizbēgami jāatgriežas pie grieķiem. Īpašu uzmanību Rainis arvien veltījis tieši hellēnisma laikmetam (334 p.Kr. – 30), kas, pateicoties Maķedonijas Aleksandra (*Aleksandros III*, 356 – 323 p.Kr.) kultūrpolitiskajai darbībai, uzskatāms par grieķu, mazāziešu un

ēģiptiešu kultūru elementu sintēzes laikmetu. Šī sintēzes ceļā radītā kultūra jau vesturiski dēvēta par universālu, kas arī viens no Raiņa sapņiem. Universālā kultūra sevī iekļauj maksimāli plašus apvārsņus, visu labāko, kas radies atsevišķos elementos. Pagātnes mācībā balstīta, tā ir orientēta uz nākotni, ir vienlaikus individuāla un kosmopolītiska šī vārda labākajā, rainiski pozitīvajā izpratnē - "nevis beztautība, bet kā tautu kopība, kā tautu sabiedrība"⁴³.

Kaja Grakha salīdzinājums ar Maķedonijas Aleksandru piešķir šim tēlam būtisku papildus slodzi un atklāj Raiņa vēlmi arī šajā lugā veidot vienu no saviem ideālvaroņiem. Dramaturgs precīzi apzinājis vēsturiskā Kaja traģisko kļūdu – nespēju laicīgi novērtēt tautas izglītošanas lomu politiskajā dzīvē, tādēļ tālākā perspektīvā izvirzījis šo mērķi Kaja apziņā. Maķedonijas Aleksandrs Raiņa interpretācijā ir "jauneklis ar tik pārmērīgām spējām un kolosālu jauneklja garu, ar tādu ticību uz saviem uzdevumiem, kādu pasaules vēsturē otru nedzird"⁴⁴. Raiņa Kajā nav šīs pārdošās pārlicības par savu spēju tapt par kultūras nesēju, viņā mājo arī liela neticība saviem spēkiem. Lai kaut vai perspektīvā tuvinātu savu varoni Aleksandra lielumam, Rainis iezīmējis Kaja sliecību uz grieķu kultūru. Tieši šī orientācija uz visu grieķisko Kaju nostāda opozīcijā viņa politiskajiem pretiniekiem. Klaji nievājoši skan Septīmija vārdi par Kaju, viņaprāt, pēc dabas kairo un vieglo mākslu kalpu, baudītāju un "garšnieku":

"(..) Vai ap Kaju nevijas

Pulks vieglu grieķeļu un sprukstiņu –

Gan zinātnieki, mērnieki, gan spēlmaņi,

Gan namdari un dejotāji, sveši sūtņi,

Kam darbs tik sagraut krietnus tikumus

Un veco ticību, kas Romas spēks!"⁴⁵

Kaja Grakha netverami augstais domas lidojums Romas senāta aprindās ir netīkams un bīstams, jo tas dod iespēju apšaubīt tradicionālās vērtības, tas tiek traktēts kā no Grieķijas nākošā, filozofiem un dzejniekiem tik raksturīgā pārspīlēšanas tendence. Līvija Druza uztverē Kajs bieži vien murgu, jo neizvērs piezemētu, drīzi piepildāmu mērķi:

"Ir prāta slēdziens labs, kad nepārspīlē, -

Bet Grakhs, lūk, pārspīlē. – Grakhs labs, - jā gan!

Bet pārāk tic tiem grieķu filozofiem!"⁴⁶

Raiņa lugā attēlotā romiešu kategoriski asā nostāja balstīta vēsturiskajā īstenībā. Kopš 2.gs. pr. Kr., kad pēc romiešu uzvaras pār Grieķiju tās materiālās un garīgās vērtības pārpludināja Romu, aizsākās konservatīvās zemes īpašnieku aristokrātijas cīņa pret hellenizācijas procesa neierobežotu izplatību. Galvenais aristokrātu cīņas arguments – stabilo, “tīro” romiešu tikumu lejupslīde un ietekmēšanās no grieķu brīvdomīgā gara. Romas vēsturē viszināmākais šīs kustības organizētājs bijis Katons Vecākais (*Cato Marcus Porcius*, 234 – 149 pr. Kr.), viņa darbības rezultātā Romā tika aizliegti no Grieķijas pārmantotie un populārie Dionīsiju jeb Bakha svētki, 173. un 161.g.pr.Kr. no Romas izraidīti grieķu filozofijas skolotāji, 154.g.pr.Kr. pārtraukta teātra celtniecība, ierosināti vairāki tiesas procesi par grieķu tikumu “ievazāšanu” Romā.⁴⁷ Viena no seno romiešu būtiskākajām mentalitātes iezīmēm ir izteikts racionālisms un prakticisms. Romieši, atšķirībā no hellēņiem, nav fantasti, viņiem svešs urdošas filozofiskās domas plašums un tieksme uz utopisku modeļu konstruēšanu. Bez aizspriedumiem Romā Katona laikā labprāt tika pieņemtas no grieķiem mantotās praktiskās mācības, bet asi apkarotas idejiskas ietekmes. Konservatīvā attieksme pret savu politisko sistēmu, kas skaitījās etalons, nepieļāva grieķiem raksturīgās diskusijas par iespējami labāko politisko iekārtu un lika piesardzīgi izturēties pret hellēņu domāšanas veidu vispār.

Raiņa lugas darbība saistās ar laiku, kad Katona cīņu laiks jau ir pagātne, tomēr rigoristiskās morāles principi vēl ir spēkā esoši un nozīmīgi līdz pat 1.gs. pr. Kr., kad vērojama īpaši strauja Romas hellenizācija. Kā pierāda biežās atsauces uz Kaja Grakha saistību ar grieķu kultūru, Rainim šķitis būtiski izcelt sava varoņa “citādību”, viņa gara apvāršņa plašumu salīdzinājumā ar pārējiem Romas dižciltīgajiem.

Arī Kaja un mātes sarunas atklāj tautas līdera īpašo pasaules redzējumu, kam pamatā viņa vispusīgā izglītība un aizrautība ar “grieķiskās” izcelsmes dzejas mākslu. Tiesas sēdes laikā Kajs atzīst, ka dzejošana viņam ir “klusais” kalpošanas veids savai tautai, arī mātes Kornēlijas uztverē tas ir labākais, cēlākais un drošākais, ko dēls tautas labā vispār var darīt. Ar šīs nianšes ietvērumu Rainim svarīgi akcentēt viņu pašu allaž nodarbinošo dzejas un politikas tēmu, kam veltīts ne mazums pārdomu, piemēram, ierakstā dienasgrāmatā 1912.gadā:

“Vai tiešām politikai ir vislielākā nozīme cīņa par proletariāta un nākotnes kultūru? Vai tik maize svarā, ne gars? Vai humanitāte arī nekaru to pašu cīņu? (..)

Vai nau lielāks labums, kad es, būdams s.d., atklāju sevi savos darbos vispilnīgāk un dziļāk, jo ar to atklāju vecāka laikmeta un šķiras būtņi. Kad atklāju izredzes un varbūtības, un domas priekš nākotnes, kuras klusumā rodas ašāk, biežāk un dziļāk, nekā ikdienas presē, kura gadiem cauri maļ to pašu? Vai šī piemēra došana nau vairāk nekā vienas personas palīdzēšana senatzītu un pazīstamu lietu popularizēšanā?"⁴⁸

Ģēnija garīgās cīņas auglīgums salīdzinājumā ar reālpolitiku darbību, pēc Raiņa domām, vienmēr ticis nepienācīgi novērtēts. Šajā pašā 1912.gadā Rainis atzīst, ka viņa māksla balamutīgajiem, vēl barbarības stadijā esošajiem s.d., tātad – sociāldemokrātiem, bezgala tāla un sveša, jo viņi nesaprot kustības avota atrašanos pašā cilvēkā. Būtiska problēma Rainim šķiet ne tikai politiskas partijas nespēja iedziļināties mākslas valodā paustās idejās, bet arī tas, ka politiskā darbībā aktīvi iesaistīts radošs cilvēks neglābjami zaudē kādu daļu sava radošā potenciāla (ja neapzinās šī zaudējuma iespējamību). Rainis šausta sevi ar pārmetumiem, ka tieši sociāldemokrātijas dēļ atturējies no rakstniecības, nonācis pie "mākslas maldutekas"⁴⁹. Kā redzams "Kajā Grakhā", tautas līderim nākas pamest novārtā savu talantu, lai nodarbotos ar reāli risināmiem jautājumiem, jo viņš grib "darbu, kas visdarāmāks"⁵⁰. Šīs tēmas izvērsumā būtisks Kaja un mātes dialogs kādā no atsevišķi veidotajiem skatiem, kurā Kornēlija aktīvajai un, viņasprāt, iznīcīgajai tribūna darbībai pretstata radošās darbības nepārejošo, ilglaicīgo nozīmi:

"Kornēlija.

(..) – vai nau griba

Tev atkal uzņemt skaisto dzejas darbu?

Kajs.

Tev patika?

Kornēlija.

Tas labākais, ko zinu.

To gan tu nepalaid!

Kajs.

Nau tagad laiks.

Kornēlija.

Nekad nau laiks! Tev simtas lietas galvā.

Bet galvenā tev guļ.

Kajs.

Guļ galvenā,

Guļ Romas valsts un nejūt nāvi nākam,
Ikvienam jāglābj ļaužu posts un valsts –
Nau izruņas!

Kornēlija.

!et postā gara darbinieks!

Kajs.

Te viens, tur valsts!”⁵¹

Šis dialogs atklāj mātes un dēla principiālo nostādņu atšķirību par dzīvē būtisko un mazāk būtisko. Pēc Kornēlijas domām, tieši mākslai un dzejošanai jāklūst par galveno dēla darbības sfēru, kas var dāvēt arī “nemirtni”. Vienlaikus šis dialogs atklāj arī pašu Raini urdošos jautājumus par to, kā labāk un efektīvāk darboties tautas labā – vai realizējot savu talantu un atsakoties no tūlītējiem panākumiem sabiedriskajā dzīvē, vai – upurējot savu radošo garu un darbojoties aktīvajā politikā. Raiņa varonis izvēlas otro ceļu, bet pats dzejnieks savā dzīvē tiecies savienot abas šīs kalpības sfēras, mēģinot neaizlaist postā savas gara spējas. Saskaņā ar M.Vēbera teoriju, cilvēks nemēdz kaut ko izvēlēties, nejudams gandarījumu, tāpēc arī apzinātā izvēle nodoties aktīvai sabiedriskai darbībai sola kādus “iekšējus iepriecinājumus”. Tie būtu: pirmkārt, iespēja izjust varu, apzināties savu ietekmi; otrkārt un galvenokārt, “iespēja pacelties pāri ikdienībai, it kā turot savās rokās vēsturiski nozīmīgu notikumu regulējošos pavedienus”.⁵² Izšķirīgā iezīme, kas ļauj kādam cilvēkam pretendēt uz šiem “iekšējiem iepriecinājumiem”, ir viņa kaislība jeb lietpratība – kaislīga atdevība “lietai”, “kas kā Dievs vai velns top par viņa pavēlnieku”, kas liek dienu no dienas sevī pārvarēt tādu cilvēcisku vājību kā godkāri – “nāvīgu ienaidnieci lietišķai atdevībai un spējai distancēties” no sevis paša.⁵³

Kaislīgi atdodoties savai “lietai”, traģēdijas “Kajs Grakhs” varonis paļaujas uz grieķiski utopiskajam domāšanas veidam raksturīgo ticību tam, ka viņa individuālās aizrautības spēks ir līdzvērtīgs visas tautas aizrautības spēkam, ka nesenā pagātnē tautas labā darītais kalpos kā stimul nepievilt savu vadoni. Raiņa varoņa pārliecība par katra tautas pārstāvja spēju klūt par patstāvīgi domājošu un iekšēji brīvu indivīdu piedzīvo sakāvi sadūrā ar dzīves realitāti. Un Kajs, kurš paliek uzticīgs savam ideālam, atšķirībā no citiem tautas kopējās attīstības idejas

pseudopiekritējiem, nepabeigtās traģēdijas epizodēs piedzīvo paša Raiņa sāpīlīgo atklāsmi ne tikai attiecībā pret sabiedrotajiem, bet arī attiecībā pret pašu tautu. Kaja iekšējās traģikas izvirduma ainas norises vieta – Diānas templis, uz kuru vadonis devies, sajūtot spiedienu pret sevi no visām pusēm, un visvairāk – no paša mīlētās un aizstāvētās tautas. Kaja sāpju izvirdumā saklausāma arī autora izmisusī balss”

“Lāsts, lāsts pār lāstu! Brīvi nodod suņi!
Tie pārdod brāļus! Se! Ar kāju aizspert!
Nost izvirtuma mieles! Romu aptriepj.
No grēku sutras ož tā žēlastība.
Ar maizes klaipu, ko tu viņam sniedz,
Viņš tevīm galvu šķel, - tu nelga – devējs!
Kungs viņam zemē atsviež garoželi,
Par to viņš tencin’ svārkus bučodams.
Vīrs pats sev plecus atsedz: kungs lai kauj!
Tik kaujams laimīgs –brīves cīnītājs!
Un tos es iedomājos brīvus darīt!
Tā būt’ tā tauta? Ārprāts, kur tavs nams?
(Sev pa galvu sizdams.)
(..) Lai tauta sevi valda! Tautvaldība!
Kā skan tas? – Brīvvalsts! – Mēle mutē raucas,
I circens smejas. (..)”(pasvītrojums mans – Z.G.)⁵⁴

Šis sāpju izvirdums ir dziļi cilvēcis, tomēr arī zīmīgs Kaja Grakha traģiskā lūzuma avota atklājējs. Kajs nav gatavs pieņemt realitāti, apzināt un pieņemt to, un atteikties no ilūzijām. Kajā kā vadonī nav attīstīta viena no politikim būtiski nepieciešamām psiholoģiskām īpašībām – acumērs jeb “spēja uzņemt realitāti, paliekot iekšēji mierīgam un sakārtotam, t.i., ieturot distanci attiecībā pret cilvēkiem un priekšmetiem”⁵⁵, kas pašam Rainim tomēr piemītusi. Šīs īpašības neesamība M.Vēbera teorijā traktēta kā nāves grēks, kas ir pazudinošs, jo politiķis strādā ar galvu, nevis ar kādu citu ķermeņa daļu, un arī ne ar dvēseli. Kaislīga (savai “lietai” atdevīga) politiķa darbībai raksturīga nevis dvēseles tieksmju neesamība, bet “dvēseles turēšana grožos”, un tas viņu šķir no “sterili uzbudināmajiem” (te M.Vēbers atsaucas uz vācu dzīves filozofijas pārstāvja G.Simmela (*G.Simmel, 1858 – 1918*) apzīmējumu) jeb romantiski tendētajiem politikas diletantiem.⁵⁶

Kaislīgajam vadonim vienmēr jāpatur prātā tragēdijas un nodevības iespējamība, savādāk šo ceļu nemaz nav ieteicams uzsākt – politiķim “(..) ir jāspēj pārdzīvot savu cerību sabrukumu, nerasniedzot to, kas bija iespējams. Tikai pilnīgā pārliecībā par sevi, savu spēku teikt “tomēr” tad, kad pasaule dumji un nelietīgi izmantos to, ko jūs viņai devāt, tikai tā jūs varat uzņemties politiķa profesiju.”⁵⁷

Kaja Grakha vadītā tauta vēl nav vienots kulturāls subjekts, tā nav izrādījusies tik saprātīga un spriestspējīga kā vadonis to iedomājies. Tauta ļāvusi sevi apmuļķot, paklausot kaismīgiem un tūlītēju labumu sniedošiem solījumiem. Romiešu zemnieks vēl neko nezina nedz par grieķu filozofiju, nedz par Platona Valsts ideju, kuru grib “izvest” Kajs Grakhs, tādēļ masa nav gatava sekot līdzī vadoņa domu lidojumam un atšķeļas no sava Saules vedēja. Tauta nespēj apzināties, ka tās vadonis varētu būt filozofs, kā to ieteicis Platons, bet spilgti pierāda citu senā, antidemokrātiski orientētā domātāja tēzi – “pavisam maz (..) ir to pilsoņu, kas piemēroti pēc savas dabas tās zinātnes apgūšanai, kuru vienīgo atšķirībā no citām zinātnēm varam saukt par gudrību”⁵⁸.

5.4. Raiņa tautas vadonis – “nākotnes cilvēks” - vardarbīgas cīņas noliedzējs. Ētiski tīru līdzekļu konsekventa izvēle Kaja Grakha darbībā. Pašupurēšanās motīva izvērsums

Raiņa “nākotnes cilvēku” lolotā Saules valsts ideāla zīmes ir vardarbības neesamība, miers un mīlestība kā augstākie sasniedzamie labumi. Visus šos varoņus vienojošs ir jautājums – kā gan šī visaugstākā kāpe sasniedzama, neprasot ne savu sabiedroto, ne arī pretinieku dzīvības. Vai iespējams rast kompromisu starp tautas vadoņu augstajiem ideāliem un tiem upuriem, kas ziedojami šīs idejas iedzīvinājumā? “...Un zini: augstākā ideja, / tā nepazīst cilvēka žēluma..”⁵⁹ - skan vienas no zīmīgākajām dzejas rindām, bet šis jautājums visā Raiņa daiļrades kontekstā nebūt nav tik viennozīmīgi traktējams. Ideālisti, Saules valsts sapņa lolotāji Raiņa lugās tiešām nepazīst žēlumu pret sevi, bet viņos, pašiem bieži vien neapzinoties, mājō dziļa iejūtība un žēlums pret citiem. Daudzi Raiņa lugu varoņi ir karotāji, kuri stājas tautas priekšgaiā ne tikai kā tās garīgie līderi, bet arī kā nesaudzīgas fiziskas cīņas vadītāji. Tāds ir Lāčplēsis – fiziska spēka pilnais cīnītājs pret Melno bruņinieku “Ugunī un naktī”, tāds kūru virsaitis

Indulis jaunības tragēdijā "Indulis un Ārija", vecuma tragēdijas varonis Ilja Muromietis. Tādi ir daudzi varoņi nepabeigtajās tragēdijās - varenais virsaitis Imanta, kam tauta atsvabināma no vāciem, Stenka Razins un citi. Visus šos varoņus dažādos līmeņos vada gan viņu fiziskā pārspēka sajūta, gan arī karavadonim – stratēgam raksturīgas īpašības, kas kopumā tomēr klasificējas kā fizisku varu raksturojošas iezīmes. Saskaņā ar K.G.Junga klasifikāciju, Raiņa varoņi pārstāv vienu no diviem stipro cilvēku tipiem – fiziskā spēka līdera, karavadoņa tipu. Raiņa uzmanības centrā nav izvirzīti t.s. šamaņu jeb reliģisko vadītāju grupas pārstāvji - sabiedrības mentālie līderi, kuriem var būt raksturīgs pat fizisks vājums, bet ir tautas piedēvētas pārdabiskas, cilvēku šīs zemes un aizkapa dzīves ietekmējošas spējas⁶⁰. Cits ir jautājums par to, cik lielā mērā mentālā spēka pārstāvjiem raksturīgā iezīme kļūst par tautas iekšējā spēka projekciju piedēvēta arī Raiņa veidotajiem vadoņiem, jo pašam dzejniekam ļoti būtiskas arī pārdabiskās kategorijas (kā piemērs var kalpot Raiņa jaunības dienu sapnis radīt jaunu reliģiju). Raiņa variantā fiziskā spēka līderis ir arī ideologs, kurš strādā galvenokārt ar gara ietekmēšanas paņēmieniem, ne ar voluntārām metodēm.

Raiņa lugās fiziskā spēka un varas īstenotāju koncepcija sākotnējā stadijā visai skaidra un tipiski vīrišķīgi kareivīga – tā stingrās līnijās iezīmē priekšstatu par to, kas ir labs, kas jauns, kas – savējais, kas – svešais. Uzvaras gūšana ar asinsizliešanas palīdzību ir vīrišķīgajam prātam pieņemama un pat neapšaubāma. Sakārtotā, racionāli skaidrā vīrišķā skata izmainītāja Raiņa lugās parasti ir sieviete, kuras mīlas spēkam pateicoties, daudzkrāsainas jūtas dzimst arī vīrišķīgā varoņa sirdī, darot viņa pasaules redzējumu ne tik viengabalainu un melnbaltās krāsās zīmētu. Tradicionāli Raiņa drāmā veidots duāli sievišķā – nemierpilni virzošā un aprimumu rosinošā - spēka projicējums divos atsevišķos veidos, kas abi var tikt uzskatīti par animas slāni atklājošiem tēliem. Nākamībā virzošais, iznīcību paredzošais sievišķais spēks, apvienots ar tagadnes mirkli apstādinošo, maigi sargājošo un kustību atturošo spēku, - abi kopā kļūst par vadoņa pasaules redzējuma mainītājiem. Spilgts piemērs skatāms tragēdijā "Indulis un Ārija", kad trešā cēliena otrajā ainā Indulis savai mīļotajai Ārijai atklāj viņas mīlas jūtu raisītos jaunus apvārsņus:

“Jā, cēlā! Tava mīla bij tā vētra.

Viss dvēslē uzvandīts, uz āru vērsts,

Lai redz, kas īsts, kas ciets, kas patiess pamats.

Es laužts un vērsts, un celts, un atraisīts,
Tie cēlie dīģji dīģst: - lūk, visus mīlēt!
Un sevis nesaudzēt tu mācīji,
Es tagad sasniedzis visaugstāko,
Verd simtas dzīves manī, bet – uz vienu;
Vairs mana dzīve nau, bet visas tautas..⁶¹

Vai bez mīlas jūtām, kuru radītāja Ārija, Indulī tik spēcīgi plosītos vainas apziņa par brāļu leišu asinīm? Vai bez Asnates vērojošā skata brāļu nodevības atriebējs Jāzepts tik asi izjustu savu garīgo netīrību?

Tā kā pārējo iecerēto sieviešu tēli traģēdijā "Kajs Grakhs" tā arī palikuši projektu līmenī, vadoņa pasaules uztveres mainītāja šajā gadījumā ir viņa māte Kornēlija, kuras loma varoņa ceļā jau aplūkota. Kornēlijas tēls izgaismo Kaja attieksmi pret vienu no būtiskākajām varas problēmām – vardarbību. Runājot par traģēdijas "Kajs Grakhs" galvenā varoņa nostāju šajā jautājumā, nepieciešams pakavēties pie Raiņa piezīmēs fiksētiem pārspridumiem par jebkāda veida vardarbību un terorismu. Savu īpato dzīves uztveri, filozofiju Rainis dēvējis par reliģiju, un salīdzinājis savas un dažādu citu mācību idejiskos kodolus. Ieraksts dienasgrāmatā 1912.gada 13.aprīlī sniedz precīzu liecību Raiņa attieksmei pret tādām ētikas kategorijām kā labais un ļaunais, mīlestība un naidis: "Manas reliģijas kvintesence vienā vārdā: darīt pozitīvu labo. Tolstojam – nedarīt, nepretoties ļaunam. Sociālisms: pretoties ļaunam. Kristn.: nedarīt ļaunu un mīlēt. Mana prasība līdz ar sociālismu aktīva prasība, tiem pasīva, bet soc. Grib aktīvu naidu, es gribu aktīvu mīlu."⁶² Pie kam Raiņa uztverē mīlestība un citas tās izraisītās izpausmes – "zēlība, cilvēcība, augstsirdība, cēlums, izpalīdzība" nebūt nav attiecināmas uz jūtu sfēru, "visas tās pirmā kārtā ir prāta lietas", jo "dibinājas uz citu cilvēku saprašanu".⁶³ Savukārt naidis darbojas kā domāšanas sašaurinātājs, ir radies pazeminātas prāta attīstības rezultātā, tāpēc naidu just ir vieglāk nekā mīlēt (Induļa atziņa), un prāta tālākas attīstības rezultātā naidis un dusmas pārvarami. Šie Raiņa spriedumi pilnībā sakrīt ar psihoanalīzes teorētiku nostādņēm, piemēram, atziņām Ē.Fromma enciklopēdiskajā darbā "Cilvēku destruktivitātes anatomija" ("*Anatomie der Menschlichen destruktivität, 1973*").⁶⁴

Vai destruktīvas rīcības rezultātā iespējams panākt pozitīvi auglīgus rezultātus? Vai ikviena mērķa sasniegšanā lietojami tikai ideāli tīri līdzekļi, tātad, saskaņā ar Raiņa pārliecību par vardarbības zemiskumu, tikai nevardarbīgi,

garīgas ietekmēšanas paņēmieni? Vai pilnīgi izslēgta un nekad nepieļaujama sava veida "ticības kara" iespējamība? Kādiem līdzekļiem pieveikt ļaunumu?

"Vai ļaunu negainot, nau izdzēsts labs?

Vai ļaunais nemācīts, var tapt reiz labs?

Vai, zvēriem ļaujot, nezūd cilvēcība?

Vai labo ziedojoš, nau audzēts ļauns?"⁶⁵ –

šie Jāzepam sākotnēji visai skaidri saprotamie jautājumi prasās pārvērtējuma, un Raiņa dramaturģijā tiek uzdoti un risināti arvien no jauna.

Noskaidrojot Raiņa viedokli par varas īstenošanas paņēmieniem, svarīgs iepriekš ieskicētais jautājums par Raiņa attieksmi pret politisko elitārismu un proletariāta diktatūru. Rainim tik problemātiskā kompromisa pieņemšana attieksmē pret proletariāta diktatūras nodibināšanu Krievijā atklāj būtiskas paralēles arī drāmās veidoto varoņu attieksmē pret vardarbību politikā. Politika pati par sevi Rainim netīkama, jo tajā nav tīras cīņas, viss pakļauts šauri egoistiskiem mērķiem, tā ir "viszemākā dzīves funkcija, ir tikai organizēta barības iegūšana"⁶⁶. Kā zemāko dzinēju apmierinātāja, politika, izmantojot visai paradoksālu Raiņa izteikumu, uzskatāma par jūtu, ne – prāta sfērai piederošu parādību. Politika tāla no prāta izpausmēm raksturīgās saprašanas, kas vienmēr ir sarežģītāka māksla nekā emocijas, tādēļ tā, Raiņaprāt, nonāk ienaidā ar kultūru un ved atpakaļ uz barbarību. Visai sarkastiski dzejnieks prātu maitājošo politiku un parlamentāriešus salīdzina ar kučieru darbību un suņu ātro skriešanu.⁶⁷ Tā arī sabiedrības priekšgalā politiskās spēles noteikumi izvirza visātrākos skrējējus, tos, kuru dzinuli darbojas visspēcīgāk.

Protams, Rainis nepieļauj domu, ka tāda darbības sfēra kā politika vispār nedrīkstētu pastāvēt. Kā allaž, viņa neiecietība vērsta pret acīmredzamo ikdienas situāciju, kas ir pilnīgi pretēja ideālajam modelim. Raiņa priekšstatā pārliecība jeb pasaules uzskats ir primārais un noteicošais, politika – atvasinātais, sekundārais, un politika nekādā gadījumā nedrīkst noteikt pasaules uzskatu.⁶⁸ Tāds varmācības veids kā proletariāta diktatūra pieļaujama tik lielā mērā, cik pamatšķirai nepieciešams demokrātiskas kārtības nodrošināšanai, bet ne mirkli ilgāk. Kā šo mirkli izmērīt, un – vai, procesam reiz sākoties, tas tik viegli apstādināms? Vēsturiskā pieredze sniedz negatīvu atbildi, bet Rainis savā ideālismā atsakās tam ticēt.

“Radāmajās domās” traģēdijai “Kajs Grakhs” Rainis precīzi iezīmējis sava varoņa traģiskās kļūdas. Līdzās mērķu plašumam, negatīvajai attieksmei pret sev uzticēto vienpersonisko tautas pārvaldes funkciju un nespēju pieņemt reprezentatīvo sistēmu, Rainis min arī tādu traģikas pamatu kā nevēlēšanos izliet pilsoņu asinis.⁶⁹

Kaja noraidošā attieksme pret vardarbību izgaismojas jau Tibēra nāvvietas skatā, kad simboliski veidotās brāļu tikšanās ainā tribunātu vēl nepieņēmušais Kajs izdara savu izvēli pienākuma un tautas interešu vārdā. Mirušais brālis Kaja priekšā parādīts zīmīgā veidolā – asiņotās drānās tērpts, un jau šis skats vien izraisa izbailes Kajā. Tibēra izskats simbolizē viņa nāves apstākļus, bet ne tikai tos, jo mirušā gars apgalvo, ka asinīm slacīts viņš ir “no ceļa”, kas noiets. Kaja skatījumā brāļa – sava priekšgājēja un tautas vadoņa ceļš “bij vairs un ceļa gals bij asins”⁷⁰, un ir nojaušams, ka Kaja izpratne par tautas vadīšanas veidu ir atšķirīga. Kad Tibēra gars apgalvo, ka Romai, kas abu vienīgā māte, nepietiek tikai ar tās vadoņu asinīm, bet vajadzīga vesela brāļu asiņu jūra, Kajs izmisumā iesaucas: “Es kara negribu! Nost brāļu karus!”⁷¹

Šis galvenā varoņa izmisuma kliegums izskan tukšumā – sevī vērst, jo Tibēra gars topošo tribūnu pametis, atstājot izvēles ceļa priekšā. Rainis nav rādījis, kā tieši Kajs kļūst par tautas tiesību aizstāvi, veidots tikai viens skats, kura finālā Kajs tiek nests kā triumfators.

Vai iespējams kļūt par tautas nākotnes veidotāju, apzināti izvēloties tikai un vienīgi nevardarbīgu cīņu, kā to iecerējis Kajs? Uz šo jautājumu socioloģijas profesors M.Vēbers atbildētu noliedzīgi un asi, jo politiķis ielaižas darījumos ar sātanu, kurš uzglūn no katras vardarbības: “Kosmiskās cilvēkmīlestības virtuozī, kas ieradās vai no Nācaretes vai Asīzes, vai indiešu radžas pils neko neuzsāka ar politiskiem līdzekļiem, t.i., ar varu, viņu valstība bija “ne no šīs pasaules”(..) Kurš meklē savu pestīšanu un citu dvēseļu glābšanu, tas neiet politikas ceļu, jo tai ir gluži citi uzdevumi, kas iārisina vardarbīgi (pasvītrojums mans – Z.G.).”⁷²

Raiņa varonis nepieņem šo impēratīvu un mēģina savas lielās ieceres realizēt bez vardarbīgiem upuriem. Kaja darbības fiasko sākums meklējams izvērīto mērķu arvien tālākā paplašināšanās un pārliecībā, ka tauta šos mērķus vēlēšies īstenot tikpat pašai izvēlēti kā to dara vadonis. Diemžēl tauta ir masa, kurai nepieciešams apmierināt tās zemākos dzinulus, un tā nav vēl Raiņa izsapņotā kulturālā pamatšķira, tāpēc tā vienmēr labāk izvēlas Fogta piegādātās siļķes fjordā, ne

Branda iezīmētās tālu kalnu virsotnes. Kā visai ironiski secinājis M.Vēbers – tam, kurš grib nodibināt absolūto taisnību zemes virsū, ir nepieciešami līdzgaitnieki jeb “aparāts”, un tam savukārt – “iekšējie un ārējie stimuli – alga debesīs un virs zemes, bez kuriem “aparāts” nestrādā”⁷³.

Raiņa lugā rādīts cits līdera pozīcijas kandidāts – tribūns un tālredzīgs reālpolitiķis Līvijs Druzs, kurš precīzi uztver tautas noskaņojumu un, smalki analizējot Kaja Grakha pieļautās kļūdas, izstrādā savu tautas vadības taktiku. Līvijs Druzs labi apzinās, ka vadoņa sekmes ir pilnībā atkarīgas no “aparāta” un visas tautas motivācijas, tādēļ sāk aktīvu demagoga darbību. Politiskās mitoloģijas pētījumi liecina, ka demagogi sāk darboties situācijās, kad tautvaldība kļuvusi par faktisku ohlokrātiju, kad nepienācīgi novērtēta harismātiskā pārcilvēka loma un tautas balss kļuvusi par dieva balsi. Šādā situācijā tukšā vieta likumsakarīgi prasās papildāma, un sabiedrības priekšgalā izvirzās kādas pseidoharismātiskas personības, kas ar visvienkāršāko līdzekļu palīdzību sola mērot ceļa posmu no esošā uz vēlamo. Pseidoharismātiskās personības cilvēces vēsturē spēlējušas visai nozīmīgas lomas, jo viņu sasniegumi, pateicoties principam – mērķis attaisno līdzekļus-, ir ātri vien ieraugāmi. Viltus vadoņu – tūlītēju labumu solītāju realizētā politika jeb demagokrātija noved pie tādām demokrātijai svešām formām kā tirānija un diktatūra.⁷⁴ Tā arī Kaja pretinieks Līvijs Druzs izmanto tautas muļķību un īstā harismātiskā vadoņa kļūdaino rīcību, kas ir galvenie motīvi šādas situācijas izveidei. Tirānija, diktatūra un demokrātisku principu noliegums ir tā nākotnes aina, kas sagaidāma Romai pēc Kaja Grakha sakāves. Raiņa lugā nojaušamā aina sasaucas ar reālajiem Romas vēstures faktiem, jo pēc Kaja Grakha nāves varas groži atkal koncentrējas senāta un Līvija Drūza rokās, kurš, godkāres dzīts, nav spējis saskatīt savas darbības sekas un realizēt iesākto.

Iespējams, ka tieši Kaja Grakha bailes no vardarbības un neētisku līdzekļu izmantojuma konkrētajā situācijā kļūst par labvēlīgu augsni demagoģiskai agitācijai. Liktenīgais lēmums, kas ir vēsturiskā Kaja Grakha sakāves pamatā, ir viņa ierosinājums piešķirt pilsoņu tiesības arī Romas sabiedrotajiem un latīņiem (šo mērķi pirms Kaja Grakha gan izvirzīja plebeju konsuls Fulvijs Flaks, bet nespēja īstenot). Kaja nepopulārais ieteikums visai plaši atklāts arī Raiņa lugā. Tribūna lēmums rādīts no vērtētāju pozīcijām, akcentējot īpaši vienokārt politiskā pretinieka Līvija Drūza veikli realizēto tautas uzticības iegūšanas taktiku. Līvija Drūza melīgā rīcība raisa asociācijas ar vispopulārāko meli un lišķi drauga maskā

– Šekspīra Jago tragēdijā "Otello" ("Othello", 1604). Raiņa veidotais Līvijs Druzs ir tikpat racionāli domājošs un tālredzīgs kā Jago, taču šajā gadījumā veiklā manipulātorā rīcības motivācija ir ne tikai grūti izprotamais iekšējais ļaunums, kompleksainība un nenovīdība pret veiksmīgo, bet arī ļoti izteikti savtīgu labumu meklējumi. Līvija Druza rīcības motivācija koncentrētā veidā atklāta tiesas sēdei sekojošajā ainā, kurā, no tautas vērojošā skatienu atbrīvojušies, senatori atklāti viens otram pauž sašutumu par Kaja attaisnošanu un bažas par viņu ērtās dzīves apdraudētību. Bailēs no tā, ka Kajs padzīs senatorus un visu veco kārtu, Līvijs Druzs secina – nepieciešams cīnīties pret jauno ideālistu ar citiem līdzekļiem kā iepriekš pret Tibēriju. Nevis varoņa tūlītēja iznīcināšana un tautas sašutuma izraisīšana, bet gan dziļi diplomātiska pieeja šajā gadījumā vajadzīga. Nepieciešams radīt maskētu pretspēku, iecelt citu tribūnu, kas tautai spētu izpatikt vēl lielākā mērā kā Kajs. Dialogs Līvija un Opīmija starpā atklāj to, ka slēptās sazvērestības realizācija Līvijam Druzam sniegtu divus labumus – apmuļķotās tautas mīlestību un cieņu, kā arī varai līdzīgi nākošos materiālos labumus.

Līvijs Druzs ir pretinieks, kas adekvāti spēj novērtēt Kaja Grakha diženumu, viņš apzinās, ka viņam pašam nepiemīt ne druskas no Kaja plašā vēriena. Tieši pretinieka dotajā tautas līdera raksturojumā visprecīzāk atklāta Kaja – nacionālā pārcilvēka, tautas Varoņa un Saules vedēja būtība:

"Kajs garā pārspēj visu Romas tautu,
Ne tikai tos, kas ir, ij tos, kas bij.
Varbūt viņš pats to nezina, viņš ir bērns,
Viņš nāk no citas pasaules un aiziet,
Viņš visu saprot, visu jūt un izved,
Tik visu pārāk agri, tā to pārspēs,
Man nau to dāvanu, bet man kas omā."⁷⁵

Līvija Druza taktikas atklājējs ir lielās tautas sapulces skata laikā veidotais dialogs ar tautu. Ļaužu neuzticību un nievīgo attieksmi veiklais orators un stratēģis lauž ar šķietami neviltotas uzticības un cieņas izpausmi pret savu ienaidnieku Grakhu, uzsverot tieši tribūna ideālismu un plašo domas lidojumu, kam tautas aprobežotais prāts un griba nespēj sekot līdz, jo "Grakham nerūp mazs, bet tikai liels".⁷⁶ Būdams labs psihologs, Līvijs prot izraisīt atzinības izpausmes, un prot tās arī, vēl tikko izskanējušas, apklusināt, tā radot ļoti pozitīvu iespaidu par savu pieticību un nevērtības sajūtu iepretim Grakham:

“Ko Druzu slavējat? Es ceļu Grakhu.
Jā, Grakhs ir jūsu gādnieks, es to zinu
Pat labāk nekā jūs, - viņš visiem gādnieks,
Tam tik daudz rūp, ka jūs to nesaprotat.”⁷⁷

Dialoga turpinājumā Līvijs Druzs, izmantodams tautas vidū jau sākotnēji popularitāti neguvušo Kaja ierosinājumu piešķirt pilsoņu tiesības latīņiem un sabiedrotajiem, un apelējot pie ļaužu primitīvākajām tieksmēm, visai veikli panāk tautas uzskatu maiņu. Vienas izvērstas ainas ietvaros Rainis atklāj rafinēta demagoga iedarbīgos paņēmienus, kas situācijas attīstību pavērš diametrāli pretējā virzienā. Ainas sākumā no tautas pārstāvju puses skan neslēpts sarkasms attieksmē pret Līviju un cieņpilna attieksme pret Kaju, savukārt ainas noslēgumā ļaužu izsmieklis, pat klaja ņirgāšanās jau vērsta pret tikko pielūgto vadoni Grakhu. Pašā ainas fināldaļā atklāta tautas šķelšanās, jo viena sabiedrības daļa tomēr nav noņēmusi Druzam, tādēļ grib runāt ar uzticamo Grakhu. Kaut arī nepilnīgi, tomēr demagoga mērķis sasniegts, un likti pamati Grakha autoritātes sagrāvei, pierādīts, ka “mazais veic lielo”⁷⁸. Raiņa lugā šī šķelšanās tautas vidū kalpo kā būtiska, augstas spriedzes piesātināta darbību virzoša epizode, kas tuvina kulminācijas ainu.

Kā atzīmēts A.Grīna “Pasaules vēsturē”, Kaja liktenīgā kļūda tā, ka viņš, juzdams pūļa attieksmi, nespēj panākt Līvija Druza atcelšanu no tribūna amata.⁷⁹ Pieņemot tautas balsi par dieva balsi, izjūtot bailes un nedrošību tās priekšā, pieļaujot veikla demagoga darbību, Kajs ir tuvinājis savas idejas sagrāvi. Morāli ētiski tīro līdzekļu izvēle nav attaisnojusies, gara ieroču darbība nefunkcionē primitīvi orientētās tautas vadīšanā.

Risinot turpmākās darbības attīstību, Rainis akcentē varonim piedāvāto izvēles situāciju, kura atklāj viņa galīgo nostāju pret vardarbību. Vēstures avoti atklāj neskaidrības jautājumā, vai Kaja māte Kornēlija ir vai nav iesaistījusies karaspēka pulcēšanā. Plutarha “Safīdzinošajos dzīves aprakstos” kā vienlīdz ticamas minētas abas versijas, bet dómājams, ka Kornēlijas piedalīšanās bruņotas cīņas organizēšanā neatbilstu Raiņa mākslinieciskajam nolūkam. Visai detalizēti un konkrēti Plutarha sacerējumā vēstīts par Kaja sabiedroto aizsākto ielu cīņu ieganstiem un norisi, un izcelta Kaja neapmierinātība ar savu piekritēju rīcību, kas tikai izaicina pretinieku dusmas un provocē vadonim tik nepieņemamo vardarbīgo sadursmi.

Raiņa personiskajā Plutarha teksta eksemplārā sadursmju norises epizodes atzīmētas ar komentāriem, pēc kuriem saprotams, ka autors nav varējis izšķirties par to, vai šīs epizodes mākslinieciski izvēršamas trešajā vai ceturtajā cēlienā, kā arī par problemātisko materiāla atlasī⁸⁰.

Viena no nerealizētām Raiņa iecerēm, iespējams, bijusi Kaja drauga Fulvija tēla detalizētāka izstrāde. "Radāmo domu" pieraksti liecina, ka Fulvija tēlam vislielākā nozīme paredzēta tieši trešā un ceturta cēliena darbībā, kad veidojas idejiska konfrontācija abu sabiedroto starpā. Raiņa varonis iecerēts kā vēsturiskā Fulvija līdzinieks, kas, atbildot uz Opīmija aicinājumu bruņoties, sāk gatavoties aizstāvībai. Iecerēs atklāta Fulvija pārliecība par nepieciešamību vajadzības gadījumā ideālus un tautas nākotnes ideju aizstāvēt arī ar fizisku ieroču palīdzību. Tāpat "radāmajās domās" rādīta Fulvija pozitīvā attieksme pret lielāku varas koncentrāciju tautas vadoņa rokās, pat iespējamo monarhijas pieņemšanu. Iepretim Grakha pasivitātei tragēdijas fināla daļā būtu rādīta Fulvija aktivitāte, kas izceltu galvenā varoņa nespēju aktīvi cīnīties par savu ideju. Vardarbības absolūts noliegums, pārliecība par nepieciešamību izvēlēties tikai ētiski tīrus mērķa sasniegšanas līdzekļus, ticība tautas garā esošajam pozitīvajam kodolam un skaidrajam saprātam noved Raiņa varoni pie pasivitātes. Rezultātā likumsakarīgi piepildās Raiņa Jāzepa nojauta, ka kādas situācijas tūlītējā risinājumā "jaunu negainot", var tikt izdzēsts labais.

Vienkāršie ļaudis un Kaja vistuvākais sabiedrotais un draugs Fulvijs Flaks Raiņa variantā arī būtu gatavi iestāties par sava vadoņa propagandēto ideju, cīnoties ar ieročiem, bet pašā līderī tas izraisa riebumu. "Radāmajās domās" ceturtajam cēlienam ieskicēta iecerētā šīs daļas pesimistiskā, paguruma pilnā pamatnoskaņa, kas apzīmēta ar vārdu "kritne". Ar cietuma, vergu šenķa, nakts skatu un citu drūmu, epizodiski ieskicētu ainu palīdzību Rainis vēlējies rādīt Kaja Grakha un viņa idejas "gala nenovērstību", "glābtnes nodomu" veltīgumu, atklāt nāves filozofiju.⁸¹ Trešā cēliena iecerēs, rādot Kaju izvēles priekšā starp padošanos kara nepieļaušanu vai aktīvu cīņu un pilsoņkaru, Rainis risina sava varoņa domu gājienu: "Fulvijs spiež viņu to darīt, bet tad vajag karaspēka, apbruņot savējos un vadīt, apbruņot vergus, latīņus, vajga sākt brāļu karu. Nikns skats: vai kauji nost brāļus, vai topi pats nokauts līdz ar jauno, taisno valsti. Beigts tā kā tā: uzvarēšu, tad pārliecība beigta, tad es pirmais varmāka, tirāns, brāļu

slepkava, nokaut mani katram tiesības. Ja ne, nokaus mani un visu ideju. – Bet tā atdzīvosies mana labā slava."⁸²(pasvītrojumi mani – Z.G.)

Sāpīgā apziņa, ka konkrētais mērķis sasniedzams, tikai un vienīgi ziedojot pašu svētāko – savu pārliecību, attur Kaju no aktīvās rīcības. Izvērtējot situācijas sarežģītību, vadonis atzīst par labāku kapitulēt tagadnes situācijā, bet saglabāt gaišas nākotnes perspektīvu. Dramaturgs atzīmējis, ka viņa varonis "ieskata sevi par pāragru, bet tic nākotnei", kurpretī citi "uztraucas par viņa personu, viņi nau par politisku nākotnes plānu".⁸³ Kaja iecerētā nākotne paredz Romas attīstību, nevis bojā eju, un viņš, skatoties pāri laikiem, redz, ka aktīva cīņa pret aristokrātiju nākotnē novedīs pie Romas krišanas.⁸⁴ Plašā nākotnes perspektīvā skatot, Kaja Grakha aizsāktā cīņa pret aristokrātiju tālā nākotnē ved ne tikai pie Romas attīstības, kā to gribētu Kajs, bet arī pie tādas viņam pagaidām nepieņemamas valsts pārvaldes formas kā impērija, kam, nenoliedzami, arī reiz jākrīt. Kā atzīmēts A.Grīna "Pasaules vēsturē" – "Gajs Grakhs, kas demokrātijas vārdā uzsāk cīņu pret senāta varu, ir vēlāko Romas diktatoru Marija un Cēzara priekštecis, un arī visu vēlāko Romas ķeizaru garīgais cilts tēvs. Pats viņš iet šai cīņā bojā, bet viņš ir pirmais tribūns, kas sācis iet pa ceļu, kura staigātāji vēlāk lauž senāta virskundzību un pārvērš Romu par ķeizarvalsti. Princepa Augusta civilā vara ir dibināta uz tribūna varas pamatiem, un pats princeps nav nekas cits kā par ķeizaru kļuvis tautas tribūns."⁸⁵

Kajs Grakhs, varbūt pats to pilnībā neapzinoties, ar savu darbību liek pamatus parādībai, no kā pats baidās, proti, varas koncentrācijai viena pārcilvēka rokās. Zinot to, ka Romas vēsturē zelta gadi un "Romas miers" ("*Pax Romana*") iestājušies tieši Oktaviāna Augusta (*Julius Caesar Octaviānus*, 63 p.r.Kr. – 14) valdīšanas laikā (30 p.r.Kr. – 14), var secināt, ka tieši tāda apmēram varētu būt Kaja priekšstatītā gaišās nākotnes aina, kuras politiskie pamati viņam vēl visai neskaidri.

Tā kā Raiņa varonim svarīgs nevis tagadnībā sasniedzamais mērķis, kas, pārliecību upurējot, nemaz vairs nebūtu samērāms ar sākotnējā ideāla aprisēm, bet gan iespēja reiz nākamībā sasniegt visu iecerēto, konkrētajā situācijā varonis izvēlas "neko". Viņš pāragrs savam laikam – tālas nākotnes vedējs, tāpēc savas nākamībā mostotās slavas labad atsakās no tūlītējiem rezultātiem.

Galīgā izšķiršanās paredzēta Diānas tempļī, un šo ainu Rainis iecerējis veidot poētiski spilgtu, pielīdzinot to antīkā traģiķa Eiripīda rokrakstam. Līdz galam

neizstrādātā tragēdijas kulminācijas aina jau šādā, negatavā variantā ir maksimāli piesātināta. Tajā vērojama konflikta pārvirze, jo ārējo spēku sadursmes paliek otrajā plānā, centrālo vietu ierādot vadoņa iekšējās tragēdijas diženumam. Diānas tempļa aina rāda gan nogurušā Kaja vēlmi pēc miera, gan visaugstāko iekšējās tragēdijas izvirduma brīdi, gan tam sekojošo apskaidrību. "Radāmajās domās" uzsvērts, ka sākotnēji Kajs "iet priecīgs ziedoties, redz lielu mērķi, redz iepriecinātus ļaudis"⁸⁶, bet saprotot, ka viņa upuris nav cienīgs to, kuru vārdā tas nests, Kajs zaudē misijas apziņu. Uzzinot to, ka daudzi no viņa sabiedrotajiem pārgājuši Opīmija pusē, Kajā sāk plosīties afektīvs izmisuma niknums. Kajs uz brīdi pats padodas neprātīgam, bet dziļi cilvēciskam ļaunumam un pat atriebes kārei. Tāpat kā Plutarha rādītais vēsturiskais varonis, Raiņa Kajs nolād savu tautu un izsmej tautvaldības ideju, kam ticējis. Ceļos krizdams un atkal celdamies, Raiņa varonis izkliež savu sāpi par sapņa bojāeju, savu "nākotnes cilvēka" tagadnē piedzīvoto tragēdiju. Kaja lēmums – dot ar savu "nāvi piemēru: nekauties pilsoņu karā!"⁸⁷ – sākotnēji izpausts caur neciešamām sāpēm kā izmisums par pasaules kārtības nežēlību un netaisnību. Vadonis jūtas spiests darīt pats sev galu, jo – "Kas citus negrib kaut, tam jākauj sevi!"⁸⁸, bet vēlāk pāridarījuma un netaisnības sajūta pārklājas ar stoicisku mieru un varonis pierāda savu gara cēlumu arī nāves priekšā. Kaja miers eksistenciāli spriegā situācijā atklāj viņa piederību gudro ciltij, kas ir cilvēka augstākais garīgās attīstības ideāls stoicisma filozofijā un, it īpaši, izcilā romieša, vēlīnās Stojas pārstāvja Senekas dzīves mācībā. "Nav liels tāds gars, ko var saliekt pāridarījums",⁸⁹ "liels gars, kas sevi pareizi vērtē, neatriebj pārestību, tāpēc, ka to nemaz nepamana"⁹⁰ – šie Senekas izteikumi attiecas uz dusmas un apvainojumus pārvarējušā Kaja iemantoto mieru. Dižais domātājs arī māca, ka karavadonim jāapspiež savas dusmas un jāmeklē vaina sevī gadījumā, ja dezertējis viss karaspēks.⁹¹ Raiņa varoņa Kaja Grakha "karaspēks" (plašāk skatot – visa tauta) ir dezertējis, bet tādēļ viņš neatsakās no pārliecības, apzinās savas kļūdas un ar stoicisku mieru grib noslēgt rēķinus ar dzīvi. Senekas garā izskan Kaja vārdi pirms došanās nāvē:

"Es skaidri zinu, ko es daru mirstot.

Mans darbs gan nebeigts, bet, cik spēju es,

Tik darīts ir, un tagad slēdzu durvis,

Jo mirt ir durvis slēgt, kad aiziet prom."⁹²

Pavisam neizstrādāta palikusi ainā, kurā Kaja nodomu upurēt sevi izjauc viņa sabiedrotie Pompejs un Licīnijs, kas pierunā vadoni bēgt. Traģēdijas kompozicionālajai izveidei raksturīgs apļa princips, jo atriebes prasības ierosinātā darbība piektajā cēlienā arī noslēdzas simboliskajā atriebes dievību mājvietā jeb fūriju birzē, kur nonācis vajātais Kajs. Vienotais caurviju motīvs atklāj Raiņa lugas savdabību salīdzinājumā ar citām atriebes traģēdijām – traģēdijas sākumdaļā izskan atriebes prasība, finālā tā tiek atgādināta ar zīmīgu darbības vietas izvēli, bet pati atriebe nav notikusi. Kajs, kurš apņēmies atdarīt noziegumu, vēlāk, šīs prasības nomocīts, nonācis hamletiskajā izvēles situācijā, izšķīries par labu “nebūt”, tādēļ brāļa asinis nav atdarījis. Vardarbību noliedzot, vadonis pierādījis savu gatavību **pašupurim**, kas ir augstākais upura veids. Saskaņā ar komparatīvās reliģiju pētniecības profesora Ž.L.Nansī (*J.L.Nancy, 1940*) teoriju, pašupuris uzskatāms par relatīvi jaunu Rietumu upurēšanas veidu, kura izveides pamatā tā sauktais mimētiskais pārrāvums. Ž.L.Nansī izvirza četras jaunās upurēšanas pamatpazīmes:

1. Tā ir paš – upurēšanās, pati dzīve kā upuris, atdeve (Sokrats, Kristus, Asīzes Francisks).
 2. Upurēšana ir vienreizīga un tiek izpildīta visu labā (ne savā labā).
 3. Upurēšana atklāj patiesības būtību, balstīta kādā idejā.
 4. Upurēšanā nav svarīga “miesa, kas zūd”, bet gan tas, kas nezūd.
- Upurēšana ir transcendentāla, garīga.⁹³

Salīdzinājumā ar jauno upurēšanu, senā, arhaiskās izcelsmes ziedošanas tradīcija atklājas kā imitācija, jo tai piemīt izteikts darījumu raksturs. Jaunās upurēšanas pamatā ir pārliecība, ka ziedot drīkst tikai to, kas cilvēkam pašam pieder, līdz ar to kristīgi orientētā Rietumu tradīcija ievērojami sašaurina pieļaujamo upuru veidu loku un konkretizē pašupura interpretāciju. Ja ziedošanas rezultātā notiek cilvēkam nepiederošās dzīvības iznīcināšana, tad kristīgās mācības skatījumā šis akts uztverams nevis kā upuris, bet gan kā nāves grēks, kas nevienam un nekad nevar nest svētību. Ja cilvēks dzīvo, idejas labā aizliedzot sevi, darbojoties vispārības labā, ziedojoties garīgi ar visu savu esības veidu, tad tāda dzīve vai darbība uzskatāma par pašupuri. Līdz ar to Kaja Grakha gatavība pašnāvībai no jaunās Rietumu upurēšanas tradīcijas aspekta nav cēla pašupura rādītāja, toties vadoņa paš aizliedzīgā dzīve un darbība nākotnes vārdā – gan. Raiņa attieksmes ar kristīgo reliģiju visai sarežģītas, jo pret to, kā vispār pret

ikvienu dogmatisku reliģiozu mācību, radošajam ģēnijam ir lieli aizspriedumi. Rainis labprāt runā par "savu reliģiju", ar to apzīmējot visdažādākās savu domu izpausmes, pārliecību un pasaules uzskatu, tāpēc kristīgais skatījums uz Kaja izvēli Rainim nevar kalpot par atskaites punktu.

Citas Kaja rīcības puses izgaismojas, skatot pašnāvības ieceri antīkās kultūras, it īpaši senās Romas un stoicisma filozofijas kontekstā. Jau iepriekš minētā vēlinās Stojas pārstāvja un Romas impērijas izvirtības gadu aculiecinieka, maniakāli noskaņotā imperatora Nerona skolotāja Senekas ētiskajā mācībā pašnāvība nav traktēta kā pieļaujama ikvienā sarežģītā situācijā, bet izņēmuma gadījumā ir attaisnojama un uzskatāma par gudrā cilvēka izvēles iespēju. Kad gudrā ceļš apstājies, un tālākā dzīve būtu tikai un vienīgi tukša eksistēšana bez satura un nozīmes (stoicisma mācībā nozīme ir nevis mūža garumam, bet gan intensitātei un piepildījumam), gudrajam tiesības "atvērt durvis"⁹⁴ uz nebūtību.

Arī senās Romas politiskās dzīves kontekstā Kaja Grakha vēlme iznīcināt savu dzīvību būtu uzskatāma par pašsaprotamu, jo šī rīcība sakneta romiešu reliģiskajos priekšstatos, kas veidojušies ciešā saistībā ar valstisko ekspansiju. Senajā Romā pastāvējusi tāda maģiska operācija kā karavadoņu *devotio* – kritiskā kaujas brīdī, redzot, ka kareivju ierindas sāk jukt, karavadoņiem iespējams panākt situācijas uzlabošanu ar sevis nogalināšanas palīdzību. Vadonis simboliski ziedo sevi, izlūdzot dieviem arī pretinieku dzīvību iznīcināšanu. Pašam krītot, vadonis aizrauj sev līdzī nāvē arī ienaidniekus.⁹⁵ Senās ziedošanas tradīcijās šis pašupura veids, protams, uzskatāms par augstāko ziedojumu, turpretī Rietumu tradīcijas aspektā izgaismojas tā darījuma raksturs – "došana, lai saņemtu".

Protams, latviešu dramaturgs, visticamāk, nav vēlējies atklāt šādu senu rituālu darbību, un seno priekšstatu ietvērums nebūt nav lugas prioritāte, bet tā kā Rainis arī Kaja dzīves noslēguma attēlojumā cieši sekojis Plutarha tekstam, tad viņa interpretācija tomēr neglābjami sevī ietver senās kultūras zīmes un liecības.

Rainim Kaja tēla veidojumā svarīgs pavisam cits aspekts – būdams "nākotnes cilvēks" un pāragrs savam laikam, Kajs Grakhs ir bojā gājējs, tilts un pāreja, izmantojot F.Nīčes pārcilvēka tapšanas idejas formulas. Lai arī Rainis visbiežāk ir nemierā ar Nīčes varas gribas un spēka prioritāti atzīstošo filozofiju, daudz viņu plašajos domu lidojumos līdzīgā. Kaja Grakha gatavība pašupurim Raina acīs traģiska, bet arī cēla īpašās izredzētības zīme. Rainis, veidojot Kaja Grakha tēlu, pilnībā varētu piekrist Nīčes Zaratustras teiktajiem vārdiem – "Kas cilvēkā liels, tas

ir, ka viņš ir tilts un nav mērķis; kas cilvēkā mīlams, tas ir, ka viņš ir pār – eja un bojā – eja.”⁹⁶ Nīčem raksturīgā pārliecība, ka “daži dzimst tikai pēc nāves”⁹⁷, attiecināma arī uz Raiņa modelētā “nākotnes cilvēka” likteni tagadnē. Tikai vienu reizi “radāmajās domās”, bet ne reizi traģēdijas tekstā izskan Kaja Grakha klusā cerība – savas dzīves upura gadījumā iespējams tālā nākotnē atjaunot savu labo slavu. Cilvēciski saprotamā vēlme pēc jebkāda gandarījuma izjūtas altruistisku mērķu pārņemtiem varoņiem parasti ir daļēji neapzināta vai izstumta. Tomēr tā, neraugoties uz pašatdevi un upuri vispārības labā, ir tāda pati sevis paaugstināšanas vēlme kā piezemētāku garu prasība pēc tūlītējiem darba augļiem un slavas šīszemes dzīves laikā. Raiņa traģiskie varoņi – ideālisti, savu egoistisko mērķu noliedzēji - vienmēr tiek gandarīti, autors neatstāj savus lolojumus pilnīgā aizmirstībā un nenovērtētus. Viņi ir bojā gājēji, viņi tiek nodevīgi iznīcināti, bet pēc nāves gūtā labā slava daudzkārt pārsniedz jebkādu dzīves laikā gūstamo.

Zīmīgi, ka Kaja Grakha gatavība pašupurim ir gandrīz vai vienīgā traģēdijas epizode, kuras raksturotāji ir nevis spriedze un dinamika, bet apskaidrība un miers. “Radāmās domas” ceturtā cēliena noslēgumam neliecina par drūmas, nomāktības pilnas pamatnoskaņas ieceri, jo varonis pārvarējis iekšējā apmulsuma un fatālās nolēmības radītās sajūtas, un izdarījis savu, pārliecībā balstīto izvēli. Varoņa iekšējam spriegumam, izmisuma pilnai sāpei par tautas zvēriskumu un nespēju sekot humānisma principiem seko apskaidrotības un pārliecības sniegta miera sajūta. Ja traģēdija beigtos ar Kaja pašupuri, tiktu akcentēta personības izvēles brīvība, bet perifērijā atstāts traģiskā varoņa nesamierināmais konflikts ar visu sabiedrību. Tā kā finālā iecerēts rādīt Kaja Grakha bēgšanu un viņa nāvi fūrīju birzē, sabiedrības un tās līdera konflikts, kā arī tautas pravieša nodevības tēma izvirzīta centrā.

Iecerētā traģēdijas fināla aina - Kaja nāve atriebes dievību fūrīju birzē īsi ieskicēta tikai vienā “radāmo domu” uzmetumā, līdz šīs ainas iemiesojumam tekstā Rainis tā arī nav nonācis. Pēc šī uzmetuma top skaidrs, ka piektā cēliena pamatā tiktu izmantots viens no Plutarha piedāvātajiem diviem Kaja Grakha bojāejas variantiem.⁹⁸ Plutarhs vēsta par Kaja nāvi pēc viņa paša lūguma no uzticamā verga Filokrata rokas, kurš tūliņ pēc saimnieka nogalina arī pats sevi. Šī Kaja nāves populārākā versija (tieši tā minēta arī A.Grīna “Pasaules vēsturē”) Rainim nav šķitusi pieņemama, tā mazāk dinamiska, un tajā atkārtoti tiktu akcentēta varoņa personiskā izvēles brīvība, nevis izcelta traģiskā opozīcija

sabiedrībā. Dramaturgs izvēlējies otru Plutarha piedāvāto variantu, kurā gan Kaja Grakha, gan viņa uzticamā verga nāves cēlonis ir ienaidnieka radīti ievainojumi. Kaja bēgšanai nepieciešamais zirgs netiek iegūts, tādēļ vadonis un viņa vergs nespēj nokļūt drošībā un tiek ievainoti. Plutarhs stāsta, ka abi vajātie saņemti ciet vēl dzīvi – Filokrats, kā sargādams, tik cieši apķēris savu saimnieku, ka tam nav varēts pat piekļūt, vergs ar varu bijis jāatrauj nost.⁹⁹

Jau iepriekš aplūkotā tragēdijas katarsiskā finālina, kad no Kaja Grakha galvas uz visām pusēm izstaro zeltains saules mirdzums, simboliski iezīmē vadoņa dzīves turpinājumu un neiznīcību. Saules zelta stari kā mūžīgā, neiznīcināmā, pāri visiem plūstošā gaisma turpina Saules valsts ideju un vieš cerību par citu Saules vedēju, varbūt – īstu Saules bērnu? Kaja labā slava jau atdzīvojusies, vadoņa darbība jau gandarīta līdz ar viņa fiziskās nāves iezīmēto kontrastu starp vadoņa nesavtību un viņa pretinieku zemiskumu. Finālā iecerēts izcelt Septīmuleja mantkāri, izmantojot mirušā Kaja galvu samaksas ieguvei, kā tautai dotu smagu mācību par tās muļķību un aprobežotību. "Radāmo domu" pieraksts liecina par vēlmi fināla ainā rādīt vienkāršo ļaužu apskaidrību un dziļo nožēlu, apraudot sava vadoņa līķi un vērojot Septīmija zemiskās izdarības: "Tad pie līķa romietes un vīri: nespējam palīdzēt, ne vēl paši atbrīvoties. Tikai varoņus dievināt."¹⁰⁰ (pasvītrojums mans – Z.G.)

Iespējams, ka Raiņa tragēdija beigtos saskaņā ar antīkās drāmas principiem – tautas (jeb – kora) žēlabām par notikušo. Atšķirībā no sengrieķu tragēdijas, kuras finālā katarse sasniegta līdz ar žēlabām par visuspēcīgo ļauno likteni, kas vērš cilvēka dzīvi no laimes nelaimē, Raiņa lugā attīrīšanās iespējama, vien apzinoties, ka laimes vai nelaiemes nesējs ir pats cilvēks. Tragēdijas "Kajs Grakhs" eventuālās katarses ainas pamats - tautas nožēla par sava vadoņa nenovērtējumu, par negatīvību sekot personībai, kas daudzkārt pāraugusi viņu pašu garu, apziņa, ka bez nacionālā pārcilvēka tautai vienai neveikt ceļu no neapmierinošā "esošā" līdz "vēlamajam".

Nav skaidri zināms, vai Rainis būtu izmantojis Plutarha interpretācijas un arī citu vēsturnieku piedāvātos un jēdzieniski tik svarīgos notikumus pēc Kaja Grakha, viņa sabiedrotā Fulvija un trīs tūkstošu piekritēju nāves, jo vienīgā liecība par šo faktu izmantojuma iespēju ir Raiņa izdarīti pasvītrojumi un plusa zīmes pieraksti attiecīgajās Plutarha teksta vietās.¹⁰¹ Vēstures materiāli liecina - pēc senātam naidīgo spēku sakāves Romā vērojami centieni atjaunot tautas pārvadošās varas

patvaļu un īpašumu uzkrāšanos politiskās elites rokās, tiek pieņemti likumi, kas tieši vērsti pret brāļu Grakhu agrārreformu. Neslēpjoties no tautas, tiek atjaunota senāta visspēcība, notiek mahinācijas un kukulņemšana. Plutarhs vēsta par kritušo Grakha piekritēju līķu apgānīšanu – Kaja, viņa sabiedrotā Fulvija un trīs tūkstoši cīnītāju līķi samesti Tibras upē, vērstas represijas pret nogalināto tuviniekiem, un tiek izpildīta diktatoriskas pilnvaras guvušā konsula Opīmija pavēle celt Saskaņas templi. Kļiedzošais paradokss - demokrātisko principu noliedzoša autoritāra vara publiski sevi pasludina par saskaņas nesēju – izraisījis tautas sašutumu, jo naktī tempļa frontonā iegravēti vārdi: “Negods cēlis Saskaņas templi!”. Tautas vadoņu – brāļu Grakhu atjaunotās labās slavas zīme – ļaužu celtās statujas un svētnīcas, kurās notikušas varoņu dievināšanas ceremonijas un godinoši upurēšanas rituāli. Kaja Grakha tēls romiešu tautas atmiņā ieguvis ideālvaroņa aprises, pielīdzināts glābējam, pusdievam jeb - Raiņa vārdiem runājot - Saules vedējam.

¹ Vēbers M. Politika kā profesija. Zinātne kā profesija. – R., 2002. – 37.lpp.

² Rainis J. Runas un intervijas. – R., 1993. – 210.lpp.

³ Grīnuma G. “Es vairāk negribu – tik taisnību.” Raiņa aizsāktā luga “Nodevējs”//Karogs. – 1996. – Nr.9. – 144. – 184.lpp.

⁴ Dobrovenskis R. Rainis un viņa brāļi. Viena dzejnieka septiņas dzīves. – R., 1999. – 434.lpp.

⁵ Grīnuma G. “Es vairāk negribu – tik taisnību.” Raiņa aizsāktās lugas “Nodevējs” tapšanas un publicēšanas vēsture// Rainis radošo meklējumu spogulī: Literatūrzinātnisks rakstu krājums. – R., 2001. – 111. – 112.lpp.

⁶ Dobrovenskis R. Rainis un viņa brāļi. – 331.lpp.

⁷ Turpat, 338.lpp.

⁸ Rainis. Jāzeps un viņa brāļi//Rainis. Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R., 1981. – 11.sēj. – 134.lpp.

⁹ Dobrovenskis R. Rainis un viņa brāļi. - 338.lpp.

¹⁰ Turpat, 326.lpp.

¹¹ Rainis. Kajs Grakhs//Rainis. Kopoti raksti. I. - 30.sēj. – R., 1981. – 14.sēj. – 417.lpp.

¹² Turpat, 363.lpp.

¹³ Aspazija. Kā es atceros Pēteri Stučku//Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1992.gadam. – R., 1992. – 53.lpp.

¹⁴ Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – Leipzig. – S.112.

¹⁵ Rainis. Kajs Grakhs. – 434.lpp.

¹⁶ Turpat, 361.lpp.

¹⁷ Dobrovenskis R. Rainis un viņa brāļi. - 487.lpp.

¹⁸ Grīnuma G. “Es vairāk negribu – tik taisnību.”// Rainis radošo meklējumu spogulī. - 110.lpp.

¹⁹ Rainis. Vēstules//Rainis. Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R., 1986. – 21.sēj. – 87.lpp.

²⁰ Полосин В.Миф.Религия.Государство. – М., 1999. – С.255 – 284.

²¹ Aristotle. The Politics. – Middlesex, 1962. – P.160.

²² Полосин В.Миф.Религия.Государство. – С.284.

²³ Vēbers M. Politika kā profesija. – 30.lpp.

²⁴ Plašāk – Klūnis A. Priekšvārds.Latvija piepilda Maksa Vēbera pravietojumus//Vēbers M. Politika kā profesija. – 24. – 26.lpp.

²⁵ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes//Rainis. Kopoti raksti. I. – 30.sēj. – R., 1986. – 24.sēj. – 357.lpp.

²⁶ Rainis. Kajs Grakhs. – 427.lpp.

²⁷ Rubenis A. Senās Romas kultūra. – R., 1999. – 58. – 59.lpp.

²⁸ Rainis. Kajs Grakhs. - 433.lpp.

- ²⁹ Plutarchs. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S. 100.
- ³⁰ Plutarchs. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S. 99.
- ³¹ Turpat, S. 99 – 100.
- ³² Pasaules vēsture. A. Grīna redakcijā. Senie laiki. – R., 1929. – 282.lpp.
- ³³ Turpat, 282.lpp.
- ³⁴ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. – 24.sēj. – 285. – 286.lpp.
- ³⁵ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. – 24.sēj. – 505.lpp.
- ³⁶ Rainis J. Runas un intervijas. – R., 1993. – 137.lpp.
- ³⁷ Turpat, 113. – 114.lpp.
- ³⁸ Turpat, 114.lpp.
- ³⁹ Rainis. Kajs Grakhs. – 428.lpp.
- ⁴⁰ Turpat, 364.lpp.
- ⁴¹ Rainis J. Runas un intervijas. – R., 1993. – 179.lpp.
- ⁴² Rainis. Kajs Grakhs. – 417.lpp.
- ⁴³ Rainis J. Runas un intervijas. – R., 1993. – 125.lpp.
- ⁴⁴ Turpat, 121.lpp.
- ⁴⁵ Rainis. Kajs Grakhs. – 356.lpp.
- ⁴⁶ Turpat, 399.lpp.
- ⁴⁷ Rubenis A. Senās Romas kultūra. – R., 1999. – 34.lpp.
- ⁴⁸ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. – 571.lpp.
- ⁴⁹ Turpat, 569. – 570.lpp.
- ⁵⁰ Rainis. Kajs Grakhs. – 413.lpp.
- ⁵¹ Turpat, 390.lpp.
- ⁵² Vēbers M. Politika kā profesija. – 74.lpp.
- ⁵³ Turpat, 74. – 75.lpp.
- ⁵⁴ Rainis. Kajs Grakhs. – 405.lpp.
- ⁵⁵ Vēbers M. Politika kā profesija. – 75.lpp.
- ⁵⁶ Turpat, 74. – 75.lpp.
- ⁵⁷ Turpat, 90.lpp.
- ⁵⁸ Platons. Valsts. – R., 1982. – 94.lpp.
- ⁵⁹ Rainis. Dzeja//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1977. – 1.sēj. – 127.lpp.
- ⁶⁰ Jungs K.G. Dzīve. Mākla. Politika. – R., b.g. – 155.lpp.
- ⁶¹ Rainis. Indulis un Ārija//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1980. – 10.sēj. – 174.lpp.
- ⁶² Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. – 408.lpp.
- ⁶³ Turpat, 415.lpp.
- ⁶⁴ Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М., 1998. – С.670.
- ⁶⁵ Rainis. Jāzeps un viņa brāļi//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 207.lpp.
- ⁶⁶ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes. – 504.lpp.
- ⁶⁷ Turpat, 504. – 505.lpp.
- ⁶⁸ Turpat, 615.lpp.
- ⁶⁹ Rainis. Kajs Grakhs. – 422.lpp.
- ⁷⁰ Turpat, 380.lpp.
- ⁷¹ Turpat, 381.lpp.
- ⁷² Vēbers M. Politika kā profesija. – 87.lpp.
- ⁷³ Turpat, 86.lpp.
- ⁷⁴ Полосин В. Миф. Религия. Государство. – С.271.
- ⁷⁵ Rainis. Kajs Grakhs. – 371.lpp.
- ⁷⁶ Turpat, 395.lpp.
- ⁷⁷ Turpat, 395.lpp.
- ⁷⁸ Turpat, 425.lpp.
- ⁷⁹ Pasaules vēsture. A. Grīna redakcijā. Senie laiki. – 283.lpp.
- ⁸⁰ Plutarchs. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.107. – 111.
- ⁸¹ Rainis. Kajs Grakhs. – 432.lpp.
- ⁸² Turpat, 424.lpp.
- ⁸³ Turpat, 418.lpp.
- ⁸⁴ Turpat, 425.lpp.
- ⁸⁵ Pasaules vēsture. A. Grīna redakcijā. Senie laiki. – 284.lpp.
- ⁸⁶ Rainis. Kajs Grakhs. – 433.lpp.
- ⁸⁷ Turpat, 418.lpp.

-
- ⁸⁸ Turpat, 404.lpp.
- ⁸⁹ Seneka Lūcijs Annējs. Dialogi. – R., 2001. – 197.lpp.
- ⁹⁰ Turpat, 196.lpp.
- ⁹¹ Turpat, 164.lpp.
- ⁹² Rainis.Kajs Grakhs. – 407.lpp.
- ⁹³ Rubene M.Par to, ko nevaram upurēt. Neklātienes saruna ar profesoru Ž.L.Nansī//Upuris.Religiju zinātne.Filozofija.Kristīgā prakse:Antoloģija/Sast. Misāne A. – R., 1995. – 124.lpp.
- ⁹⁴ Seneka. Vēstules Lucīlijam par ētiku. – R., 1996. –134. – 136.lpp.
- ⁹⁵ Rubenis A. Senās Romas kultūra. – 127.lpp.
- ⁹⁶ Nīče F. Tā runāja Zaratustra. – R.,b.g. – 5.lpp.
- ⁹⁷ Nīče F. Ecce Homo//Grāmata. – 1992. – Nr.3. – 81.lpp.
- ⁹⁸ Rainis.Kajs Grakhs – 433.lpp.
- ⁹⁹ Plutarchs. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.111. – 112.
- ¹⁰⁰ Rainis.Kajs Grakhs – 434.lpp.
- ¹⁰¹ Plutarchs. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – S.112. – 113.

II. VALDOŅA TĒLS M.ZĪVERTA NEPABEIGTAJĀ LUGĀ "IFIGENIJA"

1. Grieķu mitoloģijas sižeta izmantojums M.Zīverta lugas varoņa - valdoņa būtības atklāsmē

1.1. M.Zīverta lugas tapšanas process, pamatavotu izvēle un citas mīta sižeta literārās interpretācijas

M.Zīverta radošā mūža noslēgumdarbs – luga "Ifigenija", kuras pamatā seno grieķu Trojas cikla mīts par karavadoni Agamemnonu un viņa meitu Ifigeniju – līdzīgi daudzām viņa priekšgājēja Raiņa iecerēm palikusi nepabeigta. Dramaturga mūžs aprāvēs 1990. gada 4.oktobrī, neatļaujot pabeigt iesākto lugu, kas, kā V.Hausmanis atzīmējis "Latviešu literatūras vēsturē", būtu varējusi kļūt par vienu no nozīmīgākajiem M.Zīverta dramatiskajiem sacerējumiem¹.

"Ikvienu vara sevī slēpj arī varmācības dīgli"² – tāda ir M.Zīverta nesatricināmā pārliecība, kas spilgti atklājas vai visos dramaturga radītajos darbos. Atšķirībā no Raiņa, kurš nenorimis visas savas radošās darbības laikā intensīvi meklē ideālo nākamības Saules valsts modeli, iezīmē demokrātiskā tautas vadoņa aprises un nemitīgi apliecina ticību sapņu piepildījuma iespējai, viņa pēctecis 20.gadsimta otrajā pusē ir skeptisks un brīvs no ilūzijām attiecībā uz tādu cilvēcības mēra pārbaudītāju kā varas dotās priekšrocības. Raiņa ideālistiskais un M.Zīverta skaudri reālistiskais pasaules skatījums un tā izpausme mākslā spilgti apliecina senso, vecatiskās komēdijas spilgtākā pārstāvja Aristofana lugā "Vardes" (405 pr.Kr.) kariķētās literārās diskusijas pastāvēšanu starp ideālpoēzijas pārstāvi Aishilu (netieši arī Sofoklu) un reālpoēzijas piekritēju Eiripīdu. Aristofana jaunākā laikabiedra Aristoteļa radītajā pirmajā zināmajā literatūras teorijas un vēstures pētījumā "Poētika" ("Peri poiētikēs", 336 – 322 pr.Kr.) sīkāk analizēti iespējamie cilvēku raksturu atklāsmes veidi drāmā: labāku raksturu tēlojums traktēts kā ideālus kultivējošs, sabiedrību audzinošs mākslas veids, savukārt reālais skatījums dēvēts par problēmu uzrādošu, tomēr potenciāli destruktīvu izpausmi, jo traģēdijas primārais uzdevums ir veidot cildenākus raksturus "par tagad sastopamiem ļaudīm"³. Abi senie literārie avoti lielā mērā apliecina šīs diskusijas nebeidzamību un mūžīgumu, tomēr iezīmē arī vispārējas cilvēciskās dabas īpatnības, proti, sabiedrības tendenci par augstvērtīgākiem un audzinošākiem uzskatīt ideālpoēzijas

sasniegumus. Kā spilgts piemērs šai tēzei kalpo Aristofana komēdijas fināls, kurā uz Aīda valstību sūfītais Dionīss pēc ilgas vilcināšanās un rūpīgas argumentu izsvēršanas atpakaļ virszemē uzved godājamāko un sabiedriski nozīmīgāko dramaturgu - Aīshilu, kurš ar ideālus apliecinošās mākslas palīdzību spēj pilsoņu sirdis pildīt "ar nodomiem cēliem", tā atvairot dažādas likstas un drausmīgos karus.⁴ Arī Aristoteļa vērtējumā līdzīga attieksme - tagadnē vērojamās sabiedrības likstas uzrādošais, dziļi cilvēciski nepilnīgu raksturu atklājošais Eiripīds tiek vairāk kritizēts kā viņa priekšgājēji, heroiskā gara pārpilno varoņu veidotāji.

Literatūras (drāmas) dalījums ideāļpoēzijā un reāļpoēzijā ir tendences iezīmējošs, un, kaut arī ne vienkāršoti tverams, tomēr atklāj iespējamo polemiku starp diviem visnozīmīgākajiem latviešu 20.gadsimta dramaturgiem. Tāpat latviešu literatūras vēstures pētnieks, nostājies Aristofana Dionīsa lomā, tiecas izvērtēt Raiņa un M.Žīverta daiļradi un, atbilstoši jau vairākus gadu simteņus valdošajam plurālismam, ir atbrīvots no nepieciešamības svaru kausos izsvērt katra dramaturga devumu un popularitāti tautā.

Aristofana un Aristoteļa uzmanības lokā esošā antīkā drāma būvēta uz visai seno grieķu sabiedrībai labi zināmo mītu materiāla pamata, tātad – atklāj tālas senatnes notikumus un tajos darbojošos ļaudis. Aristotelis runā par antīkajā drāmā atdarināto raksturu saistību ar realitāti (raksturi tēloti vai nu labāki, kā patiesībā cilvēki mēdz būt, vai sliktāki, vai maksimāli adekvāti), kas pierāda, ka jau klasiskajā periodā tapušās traģēdijas nav tikai jau neaktuālu mitoloģisku vai iespējami vēsturisku notikumu pārstāsts vien, bet arī konkrētā laika atmosfēras paudums. Ideālistiskā vai reālistiskā pozīcija atklāj autora attieksmi gan pret pagātnes notikumiem, gan tagadnes situāciju un apliecina patiesību par vienas un tās pašas tēmas, motīvu un pat precīzās vēsturiskās liecībās fiksētu faktu visdažādāko redzējumu.

Latviešu dramaturga M.Žīverta pasaules tvērums ir principiāli atšķirīgs no Raiņa skatījuma, tikpat atšķirīgs viņu ceļš dramaturģijā, tomēr abi lugu autori labprāt sekojuši antīkās dramatiskās mākslas iedibinātajai mitoloģisko, precīzāk, visiem labi zināmo sižetu izmantojuma tradīcijai, kas viņus vieno ar citiem literatūras vēsturē nozīmīgiem dramaturgiem un, jo īpaši, ar abu kopējo "pretpēlētāju", Elizabetes laika teātra virsotni Šekspīru. Par vienu no drāmai vispārraksturīgiem principiem uzskatāma pārliecība, ka dramatiķim pašam nebūt nav jānodarbojas ar lugas notikumu ārējās fabulas izdomāšanu, jo priekšdarbiem, Raiņa vārdiem runājot, ir

pavisam citi amatnieki⁵. Šie "amatnieki" ir pārstāstu ceļā mantoti, hronikās fiksēti vai citu literātu sacerējumos jau interpretēti vēsturiski notikumi, senu leģendu un mītu materiāls, kas dramaturgu rokās gūst jaunu, aktuālu skanējumu. Atšķirībā no Raiņa M.Zīverts daudz vairāk nodarbojies ar sižetu izdomāšanu, jo to gluži likumsakarīgi nosaka viņa reālistiskais skatījums un drāmas koncepcija, izvēlētā tematika un forma. Tomēr būtisku M.Zīverta daiļrades daļu veido lugas, kuru pamatā vēstures vai mitoloģijas viela. Šo atzaru veido tipiski vēsturiskas tematikas lugas - drāma "Rakte"(1946), kuras darbība risinās Zemgalē ap 1300.gadu 16.gadsimta Kalendāra nemieriem Rīgā veltītā luga "Rīga dimd"(1966), arī viens no visspēcīgākajiem M.Zīverta darbiem - 13.gadsimta Lietuvas notikumus atspoguļojošā traģēdija "Vara"(1944). Zināmā mērā šajā atzarā iekļaujas savdabīgu leģendāru personību interpretējošās komēdijas "Minhauzena precības"(1941) un "Kaļostro Vilcē"(1967), mākslas tēmu risinošās lugas "Āksts"(1938) un "Teātris"(1988), kā arī pēdējā luga "Ifigenija", kas līdz galam neatbildētu atstāj vienu no būtiskajiem M.Zīverta daiļrades jautājumiem par varas un mīlestības attieksmēm.

Izvērtējot M.Zīverta pagātnes tēmām veltīto lugu pamatmateriālu, var secināt, ka lielākoties dramaturgu interesējuši mazāk zināmi un retāk interpretēti, bieži vien perifērijā atstāti notikumi, nevis globāli vēstures pagrieziena punkti vai arī labi zināmas harismātiskas personības. Pats dramaturgs, autobiogrāfijā ieskicējot savu psiholoģisko pašportretu, visai paškritiski un atklāti atzinis, ka viņš esot cilvēks "bez laika maņas" un "klana instinkta"⁶, proti, cilvēks, kuram gandrīz neiespējami orientēties laika dimensijās un radniecības attieksmju līnijās. Runājot par savām vēsturisko sižetu lugām, kuru tematika pieprasa spēju orientēties laikā, dramaturgs atzinis, ka viņš izmanto tikai kādu "vēstures situāciju, kur as laiciskās attiecības jau noteicis vēsturnieks"⁷ un kur piedāvā eksistenciālu izvēles situāciju - cilvēka patiesās būtības nesaudzīgu atklājēju. M.Zīverts pašportreta skicē atklāj citas maņas, kas kompensē laika un klana izpratnes trūkumu un ļauj meistarīgi radīt ko sev raksturīgu - kolorītu un precīzu situācijas izjūtu, spēju uzburt no jauna reiz atmiņā saglabātu plastisku ainu redzējumu. Šī iemesla dēļ M.Zīverta daiļrades procesā ne tik būtisku vietu ieņem vēsturisko kolīziju smalks konturējums, personāža radu rakstu precīzs ievērojums, viņš atļaujas būt mazāk saistīts ar konkrēto vēsturisko vielu kā Rainis, kura "radāmo domu" uzmetumi un piezīmes atklāj apbrīnojami smalku, eksakti orientētam prātam raksturīgu pieeju drāmā interpretējamiem vēsturiskiem notikumiem. Šādā aspektā skatot Raiņa pieeju drāmā

(izņēmums gan ir dziļi simboliskās “nākotnes cilvēka” lugas), var secināt, ka Rainis savu ideālistisko pozīciju tiecīs līdzsvarot ar precīza faktu materiāla palīdzību, ar dziļu un sazarotu sakņojumu iespējamajā realitātē. Ideāla meklējumi, pārdošu nākotnes vīziju, utopiska pasaules modeļa veidojums arvien pieprasījis no to radītāja “brīnišķīgā prāta” maksimāli lielu konkrētību detaļās, tādējādi līdzsvarojot ideju lieliskumu. To pierāda pirmie utopijas žanra paraugi, piemēram, T.Mora (*Th. More, 1478 – 1535*) “Utopija” (*Utopia, 1516*) un T.Kampanellas (*T. Campanella, 1568 – 1639*) “Saules pilsēta” (*La Città del Sole, 1623*). Turpretī “zemei tuvāku” ideju paudēji atļaujas neievērot detaļas un nesasaistīt savu radošo garu ar detalizētu vides un attieksmju peripetiju tīklojumu. Šo dziļi pamatoto nepieciešamību pēc līdzsvara pierāda fakts, ka radošajiem ideālu lolotājiem un fantastiem grieķiem ir smalki sazaroti, detaļās precīzi stāsti par dievu dzīves kolīzijām, ārējo izskatu, savstarpējām attieksmēm un funkcijām, kurpretī racionālajiem un praktiski orientētajiem romiešiem šis detalizētais un viegli iedomājama vides un situāciju atainojums nav nepieciešams.

Tieši tāpat arī latviešu dramaturgs M.Zīverts racionālāku un reālistiskāku domu lolojumā atšķirībā no Raiņa nav tik precīzi centies ievērot sagataves materiāla piedāvātās nianšes. M.Zīverts ir pārliecināts, ka talantīgam autoram vispār nav daudz jābēdā par daiļdarbos izmantoto vēsturisko faktu autentiskumu un nav jārēķinās ar vēstures sīkumiem⁸. Tomēr M.Zīverts attiecībā uz sevi nav tik augstprātīgs un tādēļ neatļaujas būt paviršs atsevišķu vēstures faktu pašmērķīgs izmantotājs, kas daudz nebēdā par lugā rādīto notikumu un personāža neatbilstību iespējamajai vēsturiskajai patiesībai. Arī viņa pagātnes tematikai veltītās drāmas tapušas pēc ilgstošām un dziļām studijām, kas dotu iespēju uzburt laikmetu raksturojošu atmosfēru un pārmaiņas pēc, salīdzinājumā ar lielajiem rakstniekiem, piemēram, Šilleru (*F. Schiller, 1759 – 1805*), cik vien iespējams, iztikt “bez blēdībām” un vēstures viltošanas⁹.

M.Zīverta interese par tēmām, kuras piedāvā antīkā senatne, aizsākusies agrā jaunībā, lielā mērā pateicoties apstākļu sakrībai, kas vēlāk ietekmējusi jau apzinātu izvēli. Autobiogrāfijā dramaturgs stāsta par Jelgavas pirmās vidusskolas pārtapšanu par klasisko ģimnāziju ar spēcīgu grieķu un latīņu valodas programmu, kas devusi iespēju padziļināti iepazīt antīko literatūru – gan mazāk tīkamos – Vergiliju (*Publius Vergilius, 70 – 19 pr.Kr.*) un “stilistiski skaidro, bet saturā gaužām garlaicīgo Cēzaru”, gan arī tālāko literāro ceļu ietekmētājus – Horāciju un Ciceronu.¹⁰

Iespējams, avantūrista gars kopsavijā ar nepieciešamību pēc arvien lielāka garīgā piesātinājuma ar antīkās kultūras pērlēm liek M.Zīvertam doties studēt uz Itāliju, kur "katra pēda vēstures piesūkusies",¹¹ un dod spēku, kaut arī īslaicīgi, tomēr godam izturēt gandrīz vai nepanesamos un necilvēcīgos dzīves apstākļus, par kuriem autobiogrāfijā vēstīts ar stoiciska miera apstarotu smaidu pašam par sevi. Kaut arī "mūžīgās pilsētas" Romas pievilksanas spēks jaunajam M.Zīvertam šķitis gandrīz vai nepārvarams, tomēr realitāte izrādās spēcīgāka par sapni un piespiež pārgalvi atgriezties dzimtenē. Alkas pēc dienvidu siltuma un saules tā arī palikušas nepiepildītas, jo likteņa ironijas dēļ vēlāk par mājvietu uz ilgiem gadiem iegūta ziemeļzeme Zviedrija, kas M.Zīvertam "allaž tēlojusies kā atbaidīga zeme"¹², kuras aukstums un tumsa netīkami un tās radošie gari – S.Lāgerlēva (*S.Lagerlöf, 1858 – 1940*) un A.Strindbergs (*A.Strindberg, 1849 – 1912*) – garīgi sveši. Iespējams, šis ir viens no dramaturga personībā sakņotajiem iemesliem viņa pēdējās lugas sižeta un līdz ar to – arī darbības laika un vietas izvēlei. Mūža nogalē īstenota garīgā pārcelšanās uz citu – izsapņoto laiktelpu, sava veida Ulubeli, siltu, saules pielietu zemi – seno Grieķiju, visas antīkās kultūras avotu. Kā liecina dramaturga rakstītās vēstules V.Hausmanim, M.Zīverts mūža nogalē intensīvi runājis un domājis par divām lietām – par iespējamo atgriešanos Latvijā un rakstāmo lugu "Ifigenija".

1982.gada 4.decembra vēstulē M.Zīverts, atsaucoties uz gaidāmo Imanta Kalniņa komponētās operas "Ifigenija Aulīdā" pirmizrādi Nacionālajā operā tā paša gada pēdējās dienās, atzīstas, ka notikusi "amizanta sagādīšanās", jo arī viņš patlaban tieši šo lugu rakstot.¹³ 1983.gada novembrī dramaturgs sūkstās pats par savu pārgalvību, jo pirmo reizi mūžā esot sācis būvēt divas lugas uzreiz¹⁴, un nepieciešamība sadalīt uzmanību viņam šķiet ļoti apgrūtināša atšķirībā no Raiņa, kurš vienlaikus vairāk vai mazāk produktīvi strādājis pie daudziem projektiem. Otra, vēl pirms "Ifigenijas" "joka pēc" iesāktā luga (jeb dialogs, kā autors to raksturo) vēlāk guvusi nosaukumu "Teātris". Tās fabulas pamatā ir Johana Volfganga Gētes biogrāfu ne pārāk bieži pieminētā dokumentālā epizode, kurā padomnieks Gēte cīnījies ar Obrija suni, pūdeli Dragonu; suns uzvarējis un Gēte zaudējis teātra direktora godu.¹⁵ M.Zīverts pamīšus strādājis pie vienas un otras lugas, uz brīdi, kā pats izteicies, "suni iesaldēdams", tad atkal "suņa dēļ" atlikdams darbu pie "Ifigenijas".

Rezultātā "suns uzvarējis" – luga "Teātris" 1988.gadā pabeigta un var turpināties darbs pie meitenes Ifigenijas tēla izveides, kas gan, autora vārdiem

runājot, viņā rada nepārlicinātību par saviem dramaturga spēkiem, jo ir zeltkaļa roku cienīgs darbs¹⁶. Mūža nogalē M.Zīvertu nodarbinājis nevis lugas kompozīcijas jautājums, arī ne faktiski galvenās darbojošās personas – valdnieka Agamemnona atklāsme, bet gan varas upura - Ifigenijas tēla izveide. Dramaturgs atļāvies cerēt, ka "Ifigenija" varētu kļūt par viņa radošā mūža nozīmīgāko darbu, ja vien viņam izdotos meitenes tēlu izveidot tādu, kā iecerēts. V.Hausmanis secinājis, ka šai cerībai ir pamats, jo "katra lappuse te pārdomāta, izstrādāta un izslīpēta, daudzi skati palikuši četros un piecos variantos, bet replikas tiktāl izkristalizētas, ka pārvērtušās domu graudos un aforismos"¹⁷.

Lai arī autors, kā liecina viņa vēstule 1990.gada 18.jūnijā, uz rudens pusi iecerējis "Ifigeniju" pabeigt¹⁸, tas tomēr nav izdevies. Daiļrades ceļa noslēgumā līdz galam neuzrakstītās lugas iezīmētā jautājuma zīme tomēr nerada nepabeigtības iespaidu, jo, kā atzīmējis B.Kalnačs – "Teātris" un "Ifigenija" veido M.Zīverta daiļrades pēdējo pāri, reizē pretstatu un vienību¹⁹. Bez tam "Ifigenijas" nepabeigtība šodienas situācijā izskatās izteikti simboliska, jo diezin vai mūsdienu sabiedrība, kam šī luga rakstīta, spēj atbildēt uz M.Zīverta uzdotajiem jautājumiem. Ir pat ļoti svētīgi, ka autors nav iespējis risinājumu savam lasītājam/skatītājam pateikt priekšā.

Atšķirībā no daudzām citām iepriekš minētām M.Zīverta lugām ar pagātnes tematiku "Ifigenijas" sižets kultūras vēsturē labi zināms un populārs, piedzīvojis visai daudzveidīgas literāras interpretācijas. Nepabeigtās lugas pamatavots ir arhaiskas izcelsmes Trojas cikla mīts, kas vēsta par Mikēnu valdnieku, vēlāko ahaju karavadoni, Agamemnonu, kam dots uzdevums iekarot Troju. Izcili drosmīgais un varonīgais, bet arī augstprātīgais un nepiekāpīgais Agamemnons grieķu mitoloģijā atklājas kā valdnieks, kurš bieži sava rakstura dēļ nonācis gandrīz vai neatrisināmās krīzes situācijās, piemēram, savas lepnības dzīts tiecoties prasmēs sacensties ar dieviem, medībās nogalinājis dieves Artemīdas iemīļoto briedi, par ko arī izpelnījies augstāko spēku dusmas. Dieve Artemīda liedz grieķiem ceļavēju no Aulīdas ostas uz Troju un ar pareģa Kalhanta starpniecību dara zināmu, ka vēja virziens mainīsies vien tad, ja Agamemnons viņai upurēs vismīļāko no saviem trim bērniem – meitu Ifigeniju. Pēc mokpilnas vilcināšanās un dažādu ārēju šķēršļu pārvarēšanas Agamemnons izvēlas meitu upurēt, kā lielāku vērtību atklājot pats savas dzīvības saglabāšanu, par primāriem izvirzot nevis cilvēcības likumus, bet gan savas varaskāres vajadzības (jo Agamemnona vara un labklājība ar Trojas iekarojuma palīdzību tiek stiprināta, viņš arī var tapt par pirmo grieķu apvienotāju) un tautiešu

intereses. Mītā rādītais arhaiskais cilvēka upurēšanas rituāls izvērsas lielā pārsteigumā, jo upurim paredzētā Ifigenija neliek sevi uz ziedokļa vietu vest ar varu, bet gan dodas labprātīgi ar lielu prieku un kvēla patriotisma jūtām. Nākamais pārsteiguma efekts mītā vērojams brīdī, kad zem Kalhanta paceltā naža dzīvību zaudē nevis varonīgā, pašupuri sniedzošā meitene, bet gan briezumāte. Dieve Artemīda, Ifigenijas cēlsirdību novērtējot, samainījusi ziedokli un meiteni pārcēlusi uz Tauru zemi Melnās jūras piekrastē, kur viņai paredzēts augstāks uzdevums – kļūt par nāves priesterieni.²⁰

Seno grieķu mīts par Agamemnona veikto meitas Ifigenijas upurēšanas rituālu kā Trojas karagājiena veiksmes garantu variatīvos izvērsumos parādās dažādu gadsimtu autoru daiļdarbos. Pirmais mīta atstāsts vērojams grieķu arhaiskā perioda literatūras autora Hesioda (*Hēsiodos, 7.gs.pr.Kr.*) "Sieviešu katalogā", ahajiešu karavadoņa Agamemnona pagātnes atbalsis rodama arī Trojas cikla mītus apkopojošajā Homēra eposā "Īliada". Populārajam sižetam pievērsusies klasiskā laikmeta traģiķu trijotne – Aishils, Sofokls un Eiripīds. Pilnībā saglabājušās vien jaunākā autora Eiripīda traģēdijas "Ifigenija Aulīdā" (izrādīta pēc Eiripīda nāves)²¹ un "Ifigenija Tauru zemē" (*Iphigeneia in Tauris, apm. 414 pr.Kr.*)²², kas arī uzskatāmas par pašām būtiskākajām šīs tēmas interpretācijām literatūras vēsturē.

Tradicionāla pieeja grieķu mītam vērojama vairāku Romas literatūras pārstāvju traģēdijās, bet romiešu autora Tita Lukrēcija Kāra (*Titus Lucretius Cārus, 99 – 55 pr.Kr.*) didaktiskajā poēmā "Par lietu dabu" (*De rerum natura*), veidots atsevišķs dziedājums "Reliģija pamudina uz noziegumiem"²³, kurā pirmo reizi Ifigenijas upurēšana skatīta kā smags noziegums, kurš paver upurētājam – valdonim Agamemnonam – ceļu uz varu.

Atkārtota uzmanība Ifigenijas mītam pievērsta klasicisma mākslā 17.gadsimtā, kad franču dramaturgi ceļu pie sengrieķu traģēdijas un īpaši Eiripīda daiļrades mēro ar romiešu "asiņainās traģēdijas" autora Senekas palīdzību. Ž.Rasins (*J.Racine, 1639 – 1699*) vēlāk gan no Senekas ietekmes atsacījies un iepazīties ar paša Eiripīda sacerējumiem, un tā no senā grieķa mantots arī sižets traģēdijai "Ifigenija" (*Iphigénie en Aulide, 1674*). Cits liels Eiripīda cienītājs – vācu klasicisma mākslas virsotne Johans Volfgangs Gēte 1779.gadā sarakstījis traģēdiju "Ifigenija Tauridā" (tulkojis Rainis 1899.gadā²⁴), kas dažkārt mākslinieciskās kvalitātes ziņā pat nostādīta līdzās "Faustam". Savukārt F.Šillers veidojis savu variāciju lugā "Mesīnas līgava" (*Die Braut von Messina, 1803*), gan arī vācu valodā atdzejojis

Eiripīda tragēdiju "Ifigenija Aulīdā", par lugas noslēguma frāzi izvēloties hipotētiski pēdējos paša Eiripīda rakstītos, Ifigenijas izrunātos vārdus: "Nu sveika, mīļotā gaisma!"²⁵.

20.gadsimta literatūrā nozīmīga vācu autora G.Hauptmaņa (*G.Hauptmann, 1862 – 1946*) veidotā interpretācija "Atreidu tetraloģijā" ("*Atridentetralogie*", 1943), kurai piepulcināt var arī latviešu rakstnieku devumu – J.Kalniņa stāstu "Ifigenija Aulīdā" (1985)²⁶ un M.Zīverta nepabeigto lugu. Šis uzskaitījums pierāda mitoloģiskā sižeta periodisku aktualitātes iespēju visos iepriekšējos gadsimtos, jo katrs no minētajiem autoriem savā veidā mēģina risināt arī konkrētajam vēsturiskajam laikam nozīmīgas problēmas. Nav iespējams skaidri formulēt vienu, visiem interpretētājiem raksturīgu pamatjautājumu, jo intonācijas un nianse variējas atkarībā no laikmeta, kurā katrs konkrētais sacerējums tapis, tomēr iezīmējama jautājumu loka amplitūda. Viena – antīkā un klasicisma laika literātu izvirzītā pamatproblēma skan – cik lieli un kādi upuri pieļaujami cēlas idejas vārdā un cik liela ir ideālista spēja uz pašupuri. Savukārt otru plašā jautājumu loka zīmīgāko punktu atklāj modernisma laikmeta un 20.gadsimta nogales literāti, un tā formulējums – cik tālu varas labirintos ieslīgušais un apmātais cilvēks spēj nonākt savā egoismā un – vai vispār attaisnojama tāda ideja, kuras realizācijai izmantojams cita upuris. Vienlaikus ar šo jautājumu izgaismojas arī 20.gadsimta autoru sāpīgā atskārta, ka, diemžēl, brandiskais "visu vai neko" princips civilizācijas attīstības vēsturē jau ir pieprasījis pārāk lielus upurus.

1.2. Senā mīta sižeta aktualitātes pamatojums

M.Zīverta pievēršanās dramatisma pilnajam stāstam par Agamemnona meitas Ifigenijas upurēšanu atklāj viņa spēju nevairīties arī no labi zināmām, bet laikmeta garam šķietami atsvešinātām tēmām, ja vien tās sniedz pateicīgu pamatmateriālu aktuālas idejas izvērsumam. Mīta saturs pirmajā brīdī rada pārsteigumu un izvirza jautājumu – kas gan šajā arhaiskajā stāstā var būt 20.gadsimta cilvēkam (un latvietim!) aktuāls; kāpēc šo fabulu izvēlējies dramaturgs, kam arvien nozīmīgs samilzušu tagadnes problēmu tvērums? Mūsdienu civilizētā cilvēka skatījumā mīts par meitas upurēšanu izceļas ar pirmajā brīdī neiedomājamu mežonību un necilvēcību. Ikviens filoloģijas students, iepazīnies ar Ifigenijas liktena atstāstu, sašutumā nodrebinājies, izdara secinājumu, ka šāds situācijas risinājums iespējams tikai un vienīgi laikā pirms civilizācijas veidošanās, bet nekādā gadījumā – mūsu

gadsimtā. Neuzmanīgam vērotājam seno grieķu mīta piedāvātā cilvēka upurēšanas tēma var šķist arhaiska un novecojusi, tomēr M.Zīverts šajā senajā stāstā radis apliecinājumu domai, ka varas un tās stiprināšanai nesto upuru tēma aktuāla visos laikos un šķietamais senā grieķa mežonīgums un cietsirdība mūsdienās nebūt nav mazinājušies, kā tas civilizācijas attīstībai noticejušam indivīdam varētu likties. Kā secinājis 20.gadsimta kulturologs T.Adorno (*Th.Adorno, 1903 – 1969*), civilizācijas vēsture ir upura apzināšanās vēsture, tāpat, upurēšanas tēmas nozīme kultūras apziņā nav lokāla un pārejoša²⁷. M.Zīverta izvēle pierāda, ka būtībā modernais cilvēks šajā, tāpat kā daudzos citos mītos, baidās saskatīt arhetipiskumu, lai nebūtu jāstopas aci pret aci pašam ar sevi, lai nebūtu jāsecina, ka arī šeit un tagad ir iespējama analogiska situācijas attīstība, cerams gan, vismaz transformētā veidā. Banālā patiesība par cilvēka dabas neglābjamo grēcīgumu nosaka atsevišķu cilvēcisko spēju noteikumu un kārtības nianšu variēšanos, kas raksturo konkrētā laikmeta pieņēmumu un normu sistēmu, tomēr spēles būtība un pamatprincipi tādēļ nemainās.

No dieva un citām augstākajām atskaites sistēmām atsvabinājies 20.gadsimta cilvēks tiecas ignorēt kopš viduslaikiem potēto grēcīguma apziņu, ļaunuma sakni arvien meklējot ārpus sevis un izjusti šausminoties par "citur" iespējamajām katastrofām, kas var uzbrukt sabiedrībai no ārpuses. Laikmetam raksturīgs ir uzmanības pievērsums nevis pašam cilvēkam, bet gan vispirmām kārtām politiskajai sistēmai. Šo sistēmu pilnveide, kas atrauta no cilvēka dabas, radījusi tādus fenomenus kā 20.gadsimtā pieredzēto pozitīvo iekārtu darbības fiasko, piemēram, sociālisma ideālo priekšstatu pārtapšanu staļinismā, Vācijas filozofiskā un politiskā ideālisma vainagojumu hitlerismā u.c. Cēlo ideju vēršanās to pretmetos liek izdarīt secinājumus par problēmas pirmamata – gadsimtiem neizārstējamas slimības dīgļa - esamību pašā cilvēciskās būtības kodolā. Izmantojot 20.gs. angļu literatūras klasiķa, prozaiķa V.Goldinga (*W.Golding, 1911 – 1993*) izteikumu apcerē "Fabula" ("*Fable*", 1962), šādam cilvēkam jānododas pie ārsta, jāatsedz viss ķermenis līdz visslēptākajai vietai, jo tikai pēc precīzas diagnozes noteikšanas iespējams uzsākt ārstēšanos. Pēc V.Goldinga domām, rakstnieka uzdevums ir būt par slimās sabiedrības kaišu nesaudzīgu diagnosticētāju, viņa pienākums un vienīgā iespējamā artava – "izsekot un atklāt, kā cilvēka slimības piemeklētā iedaba saistīta ar vispasaules jezgu, kādā viņš iekūlies"²⁸.

Tieši šī iekšējā pienākuma rosināts, M.Zīverts ķeras pie sava mūža pēdējās drāmas, pie tēmas, kas nav un nevar būt patīkama, kas prasa godīgu attieksmi un nesaudzīgu atklātību attiecībā pret notiekošo mūsu laika dzīvē. Vienlaikus, autora drosme pievērsties varas pieprasīto upuru tēmai jau sevī ietver dziļi slēptu cerību un optimisma dzirksti – varbūt kaites uzrādījums šoreiz kādam līdzēs atveseļoties? Zīmīgi, ka intensīvākais darbs pie "Ifigenijas" ris tā sauktās "trešās atmodas" gara brieduma gados, kad taču būtu paredzams optimistiskāks skats uz notiekošo varas gaitēnos. M.Zīverts lugas tapšanas laikā joprojām nav piepildījis sapni par atgriešanos dzimtenē un dzīvo savā mītnes zemē Zviedrijā, kuru nekad nav uzskatījis par savu zemi. M.Zīverts uztur ciešus kontaktus ar Latviju – gan bieži vien ciemojoties dzimtenē, gan arī aktīvi sarakstoties ar sev garīgi tuviem cilvēkiem Latvijā. Iespējams, ka tieši distancētais vērojums saasinājis dramaturga skatu un palīdzējis precīzi uztvert būtiskas detaļas Latvijas sabiedriskās domas virzībā, tā sniedzot iespēju M.Zīvertam netiešā veidā paredzēt tuvās nākotnes aktuālākos problēmjaudājumus?

M.Zīverta lugas tēma 80. gadu nogales, 90.gadu sākuma Latvijas sabiedriski politiskās dzīves kontekstā var izraisīt neizpratni, bet būtībā lugai jau tajā laikā izdevies izgaismot tikai pavisam nesenā pagātnē izkristalizētu patiesību - "atmoda" pati par sevi vien nenozīmē pamošanos jaunā, skaistā, brīnišķīgā pasaulē, no kuras aizgaiņāti ieilgušās nakts murgi. Simboliskā veidā M.Zīvertam izdevies brīdināt, ka, mainot ārējo formu, bet ne iekšējo saturu, nevienam vēl nav izdevies atbrīvoties no murgiem. I.Šuvajevs pārdomās par latvisko identitāti un mūsdienu mitoloģiju grāmatā "Prelūdijas"(1998) izteicis pārliecību, ka atmoda, kas nav atmošanās pašam sevī, ir tikai jauks sapnis par nenotikušu notikumu: "Atmoda kļūst par Ariadni vai tās pavedienu, kas ļauj izkļūt no pagātnes murgainā labirinta. Šādā veidā droši vien iespējams izkļūt no labirinta, kaut arī tikpat droši iespējams nokļūt jaunā labirintā. Jo tiek meklēta nevis patiesība, bet Ariadne(..) Šajā ziņā Ariadne ir bīstamāka par Mīnotauru, jo no tā vismaz bīstas un gatavojas cīņai ar to(..) "Atmoda" kļūst par sava veida mašīnu, kas paralizē domāšanu un šķietami automātiski garantē "brīvo Latviju"²⁹. Šodienas situācija pierāda, ka Latvija neglābjami nonākusi jaunā un visai dāsni sazarotā labirintā, kad nepieciešamība pēc precīzas slimības diagnozes īpaši aktualizējusies. Masu saziņas līdzekļos analītiskākie prāti šodien izvirza prasību pēc "psihoterapeitiska" varas jautājumu skaidrojuma, pēc "varas kā attiecību mehānisma analīzes", cilvēku rīcības motivācijas pētījuma³⁰. Tā ir prasība pēc cilvēka un, jo

īpaši, varas pārstāvja pašanalīzes jeb sevis iepazīšanas procesa, jo, kā allaž, pierādījusies sokratiskā patiesība – nepazīstot sevi, nav iespējams pazīt citus un “nepazīstot sevi, nav iespējama nekāda politika, iespējams vienīgi bērnodārza vai pūļa politikānisms”³¹.

1.3.M.Ziverta ieceres atšķirības salīdzinājumā ar lugas sižeta pamatavotu un tā interpretāciju Eiripīda tragēdijā “Ifigenija Aulidā”

Sengrieķu valdnieka un karavadoņa Agamemnona tēls M.Ziverta uzmanības lokā iegūlis, pateicoties tā daudznozīmīgumam un pārsteidzošajam mūsdienīgumam. Pēc M.Ziverta domām, šis varonis, ko viņa “svaidīgā rakstura dēļ daudzi (arī Šillers) nozākā,(..) ir vispilnasinīgākais tēls sengrieķu drāmā. **Un tas ir modernais varas cilvēks.**”³²(izcēlums mans – Z.G.). Senajā stāstā M.Ziverts saskata divu laiktelpu – arhaiskās pagātnes un autora tagadnes saplūdumu (kas gan apvienojas vēl ar trešo, T.Manna vārdiem runājot, - “labvēlīgā lasītāja” laiku³³), un spilgtu pierādījumu ikviena konkrēta laikmeta apziņā rodamajiem vispārcilvēciskajiem, arhetipiskajiem elementiem. Divu radīšanas procesā nozīmīgo laiktelpu (pagātnes un autora tagadnes) atklāsmi M.Ziverts iecerējis būvēt uz atbilstošiem pamatiem, nosaukdams iecerēto lugu, pirmkārt, par sengrieķu autora Eiripīda tragēdijas “Ifigenija Aulidā” mūsdienu variantu un, otrkārt, par savas tragēdijas “Vara” otro daļu³⁴.

Darba ierosmes pamatu M.Ziverts radis Eiripīda veidotajā mīta interpretācijā un savu izvēli pamato ar simpātijām pret šo grieķu klasiskā perioda autora daiļradi: “Eiripīds man simpātisks tāpēc, ka viņš no visiem trim lielajiem traģiķiem bija vismazāk ieredzēts, vismazāk lutināts. Eiripīdu uzaicināja piedalīties olimpiādēs tikai divas reizes, kad viņš bija sagatavojis kādu lugu. Tagad no visiem trim visvairāk spēlētais ir Eiripīds.”³⁵ Pēdējo nozīmīgo sengrieķu traģiķi piemeklējis lielu ģēniju liktenis – dzīves laikā šī autora popularitāte visai maza, tēls kariķētā veidā parādījies vairākās komēdijās (visspilgtāk – Aristofana “Vardēs”) un par viņa daiļradi izteikts ne mazums kritisku piezīmju. Savukārt jau drīz vien pēc nāves, postklasiskajā periodā, Eiripīds iemanto daudz lielāku atzinību kā Aishils un Sofokls, par ko liecina kaut vai saglabājušos lugu skaits. Tieši viņa daiļrade, kā izrādījies, iezīmējusi būtisku robežpunktu ne tikai drāmas attīstībā, bet vispār domāšanas paradigmas maiņas

fiksējumā. Eiripīda darbi literatūras vēsturē kļuviši par tiltu uz antīko kultūru, jo tos vispirmām kārtām iepazīna romiešu dramaturgi Ennijs (*E'nnius*, 236 – 169 *pr.Kr.*) un Pākuvijs (*Pacu'vius*, 220 – 130 *pr.Kr.*) un tie bija pirmie grieķu traģēdiju tulkojumi latīņu valodās (tulkotājs – Līvijs Andronīks (*Li'vius Andronī'cus*, 284 – 204 *pr.Kr.*)). Spilgtākais Romas dramaturgs Seneka, kurš savu lugu pamatā izvēlējies visu trīs grieķu traģiķu devumu, tomēr lielākoties pievērsies Eiripīdam, kļūdam par tiešu viņa sekotāju un arī tālāku popularizētāju.³⁶ Runājot par Eiripīdu kā paradigmas maiņas atklājēju, jāpiemin viņa darbu interpretācija (īpaši traģēdijā “Bakhantes” (*Bacchae*”, 405 *pr. Kr.*) atklāto sievietes – mocekļu tēmas interpretācija) pirmo kristiešu skatījumā³⁷, kas izceļ Eiripīda daiļradē principiāli jaunu attieksmi pret upura apzināšanās tēmu.

Varas problēma, kas ietverta katrā M.Ziverta lugā un ko pats autors lieliski apzinājies³⁸, likusi pievērst uzmanību Eiripīda traģēdijai “Ifigenija Aulīdā”, par vienu no mērķiem izvirzot mēģinājumu savu lugu uzrakstīt tā, kā to šodien būtu rakstījis pats senais grieķis. M.Ziverts akcentē savu nepatiku pret Eiripīda lugas finālu, jo uzskatījis to par sagandētu, balstoties pārliecībā, ka traģēdijas fināldaļa sākot ar 1532.vārsmu vairs neesot paša dramaturga rakstīta. Ir vairāki minējumi, kā gājis bojā iespējamais Eiripīda sarakstītais teksts, kas Bizantijas laikā aizvietots ar neveiksmīgu ziņneša stāsta atdarinājumu no lugas “Hekabe” (*Hecuba*”, *datējums nav zināms*). Laimīgas sagādīšanās dēļ pavisam citā antīkās literatūras avotā – kāda grieķu retorika Ailiāna (*Ae'lian*, 170 – 235) darbā citētas dažas Eiripīda “Ifigenijas Aulīdā” fināla frāzes, kas ļauj restaurēt paša autora veidoto traģēdijas noslēguma idejisko kodolu³⁹:

“Es ahajiešiem rokās likšu briežmāti
Ar staltiem ragiem. Viņi nogalinās to
Un iedomāsies tavu meitu nokaujam..”⁴⁰

M.Ziverta pārliecības pamatā pavisam cita versija, kas izpausta vēstulē V.Hausmanim 1982.gada 4.decembrī – lugu Eiripīds pats neesot spējis pabeigt, to mēģinājis darīt viņa dēls un “pēdējo trešdaļu sagandējis: tur maigā meitene parādās kā dedzīga grieķu patriote un demagoģe (tolaik gan šim vārdam nebija tik nelāga slava kā šodien!), un tas psiholoģiski un vēsturiski ir aplami.”⁴¹

Tāda pati aplamība M.Zivertam šķiet citu autoru veidotās mīta interpretācijas. Par savu atšķirīgo ieceri dramaturgs sev raksturīgajā tieši skarbajā veidā paziņo sarunā ar V.Hausmani: “Visi autori Ifigeniju mēģina glābt (..) Es to taisīju tā, ka

Ifigeniju ved projām uz upura vietu, un beigas. Es domāju, ka tā iznāk diezgan labi.⁴² M.Zīverts esot izteicies, ka izdomājis finālu, taču pierakstos tas fiksēts nav, kā dēļ nevar izdarīt striktus secinājumus par “modernā varas cilvēka” izdarīto izvēli, vien iezīmēt iespējamo virzību un variantus.

M.Zīvertam kā vienam no spilgtākajiem latviešu **eksistenciālisma drāmas** pārstāvjiem gluži likumsakarīga ir nepatika pret visu pārdabisko, šajā gadījumā - mītā un literārajās interpretācijās rādīto dieves Artemīdas iejaušanos Ifigenijas liktens izšķiruma ainā un “otras dzīves” došanas iespēju. 20.gadsimta vidum raksturīgais eksistenciālistiskais pasaules skatījums, kas pārsniedz filozofijas tiešos ietvarus, kļūstot par kultūras formu un laikmetam zīmīgu domāšanas veidu, nenoliedzami atstājis dziļas pēdas arī M.Zīverta pasaules uztverē. Par zīmīgu pārmaiņu gadu uzskatāms 1944.gads, kad trimdas situācija, no vienas puses, atstāj dziļi traģiskas pēdas visā turpmākajā M.Zīverta dzīvē, atņemot piederības un māju sajūtu, no otras puses, uzreiz nostāda “aktuālo Eiropas kultūras ideju uztveres degpunktā” un piedāvā iepazīties ar zviedru teātros izrādītajām Ž.Anuija (*J.Anouilh, 1910 – 1987*), A.Kamī (*A.Camus, 1913 – 1960*), Ž.P.Sartra lugām.⁴³ Par spilgtām eksistenciālām drāmām uzskatāmas vairākas M.Zīverta 40.gadu otrās puses un 50.gadu lugas, piemēram, “Kāds, kura nav”(1947), “Tvans”(1949), “Pēdējā laiva”(1956), kuras vieno gan Otrajam pasaules kara laikam atbilstošu izvēles situāciju veidojums, gan arī formālās izveides līdzības.

Arī lugas “Ifigenija” formu M.Zīverts iecerējis veidot saskaņā ar savu jau daiļrades sākumperiodā formulēto pārliecību par ideālo drāmas veidu - izvērstu viencēlienu. Dramaturga radošās dzīves laikā šī tendence gan piedzīvojusi izmaiņas – daiļrades sākumperiodā viencēliens ir M.Zīverta drāmas dominante, turpretim, kā secinājis B.Kalnačs, kopš 50.gadu sākuma dramaturgs vairāk tiecies tuvināties tradicionālajam analītiskās lugas modelim vai arī veidot viencēliena deformācijas, “atklāti improvizējot ar tā poētikas elementiem”.⁴⁴ Atgriešanās pie viencēliena atkal vērojama pēdējās lugās. Attiecībā uz “Ifigeniju” M.Zīvertam lugas formas izvēle šķiet pašsaprotama, jo “grieķiem jau arī patiesībā bija viencēlieni, kaut arī viņi spēlēja visu dienu”⁴⁵. Domājot par lielāku savas lugas tuvību grieķiskajai laiktelpai, M.Zīverts sācis “Ifigeniju”, tāpat kā vienu no pirmajām lugām “Hasana harēms”(1928), rakstīt saistītā valodā, kas būtu “senlaicīgāk, drusku reālāk”⁴⁶, bet šo sarežģīto poētisko darbu drīz vien pametis.

Autors sarunā ar V.Hausmani 1989.gada vasarā apgalvo, ka viņa teorētiskie nosaukumi principos nekas nav mainījusies un šādā aspektā "Ifigenija", kā paredzams, būs tipisks viencēliens, kurš tiek veidots pēc nemitīga kāpinājuma pieauguma un sprieguma principa (šī prasība izteikta teorētiskajā rakstā "Par kamerlugas žanru"⁴⁷), lai spilgtā gaismā atsegtu varoņu koncentrēto iekšējo dzīvi. M.Ziverts dramatiskajā mākslā allaž uzsvēris nepieciešamību pēc lakonisma, jo izvēles situācijas spriegums var atklāties vien maksimāli koncentrētā formā, noslīpētā frāzē, kurā nebūtu nekā lieka ("Runāšana traucē pārdzīvot apkārtni. Tāpēc lugā nekad nelietoju divus vārdus, kur var iztikt ar vienu. Retorika man pretīga(..) Raiņa lugās tukšo vārdu kaskādes man ir neciešamas."⁴⁸) Tieši tāpat M.Zivertam labas drāmas priekšnoteikums ir minimāls darbojošos personu skaits – "Ifigenijā" ir septiņi varoņi, bet pēdējā vēstulē V.Hausmanim 1990.gada 1.septembrī dramaturgs atklāj savu visai pēkšņo attapšanos, ka Ifigenijas mātes un Agamemnona sievas Klitaimnestras tēls viņa lugā pavisam lieks, jo ir nefunkcionāls, kā dēļ arī visa luga atkal no jauna pārrakstāma.⁴⁹ Diemžēl iecere pārveidot lugu tā, lai tajā darbotos tikai un vienīgi Agamemnona izvēles situācijā būtiskie varoņi, tā arī palikusi nerealizēta.

Izvēles situācijas izvirzījumam drāmas centrā M.Ziverts palicis uzticīgs visu mūžu, tādēļ arī, iecerot lugu "Ifigenija", seno grieķu piedāvātajā sižetā viņš ierauga izteikti spēcīgu bezizejas, dzīves galējā punkta situāciju jeb **robežsituāciju**, kas atklājas kā "šifrs" – cilvēka patiesās būtības simbols. M.Ziverta drāmai raksturīgais "lielais skats" atklāj izvēles situāciju, kurā autors, tiecoties rast principiāli ētisku risinājumu, perifērijā atstāj citus lugas aspektus.⁵⁰ Šādā aspektā M.Ziverts uzskatāms par Ž.P.Sartra "situāciju teātra" tradīciju sekotāju. Par dramaturga galveno pienākumu Ž.P.Sartrs uzskata prasmi izvēlēties satraucošas situācijas un piedāvāt tās publikai jautājuma veidā, jo tikai tādā gadījumā teātra māksla spēs izraisīt rezonansi sabiedrībā un likt skatītājam līdzdomāt.⁵¹ Situācijas nozīmīguma akcentējumam dramatiskajā mākslā cits franču eksistenciālists A.Kamī esejā "Mīts par Sīzifu" ("*Le Mythe de Sisyphé*", 1942) izmantojis Šekspīra Hamleta teiktos vārdus Peļu slazda izrādes iecerē:

"Es slazdus rīkošu ar gudru ziņu,
Lai tvertu valdinieka sirdsapziņu."⁵²

Pēc A.Kamī domām, teātra uzdevums – notvert cilvēka sirdsapziņu brīdī, kad viņš ir spiests kaut uz mirkli ielūkoties sevī (akcentējot vārdu "spiests", jo no brīva prāta cilvēks tik vienkārši vis nemēdz analizēt sevi).⁵³

Ž.P.Sartra ideālajā teātrī centrālā vieta ierādīta izvēles situācijai, nevis psiholoģiskam portretējumam un raksturu sadursmēm, kas, viņaprāt, ir vien iepriekš paredzama spēku samērošanās. Pats M.Zīverts atzinis, ka "viņa personāži bieži vien saspiesti bezizejas situācijā"⁵⁴, tomēr jau kopš agras jaunības dramaturga interešu lokā ir psiholoģija un arī lugās visai liela vērība veltīta smalkam psiholoģiskam portretējumam. Ētiski filozofiskās problemātikas sabalansējums ar psiholoģiska portretējuma smalkumu šķir M.Zīvertu no psiholoģiskās drāmas kritiķa Ž.P.Sartra "situāciju teātra" koncepcijas. Tomēr šī plaisa nav pārāk liela, jo arī Ž.P.Sartra lugas praktiski ir psiholoģiskā teātra atvase, kas literatūras vēsturē iemantojušas apzīmējumu – "filozofiskas melodrāmas"⁵⁵. Gan Ž.P.Sartra, gan M.Zīverta drāmā būtiska ir varoņa izšķiršanās starp "labo" un "ļauno", kas tiek realizēta ar filozofisku diskusiju palīdzību. Gribas piekrist M.Zīverta drāmas pētniekiem - V.Hausmanim, B.Kalnačam un Dz.Vārdaunei, kuri atzīst, ka **primārā vieta** dramaturga daiļradē tomēr ir **problēmjaudājuma atrisināšanai**, rakstura atklāsmi atbīdot otrajā plānā. Dz.Vārdaune atzīmē: "Tas nenozīmē, ka raksturu te nav. M.Zīverta varoņu rīcībai vienmēr ir stingra psiholoģiska motivācija, bet tā nav skrupulozi izstrādāta, kā tas ir, piemēram, psiholoģiskajā drāmā."⁵⁶

Nostādot varoni ētisku jautājumu risinājuma krustugunīs, M.Zīvertu interesē sava laika cilvēka būtības atklāsmē. Tāpat kā franču eksistenciālistu radošajā darbībā, arī latviešu dramaturga daiļradē rodams protests pret personības kapitulāciju kritiskās situācijās, izvirzot nesaudzīgu prasību cilvēkam uzņemt pilnīgu atbildību par katru savu rīcību un noliedzot šķietami objektīvo apstākļu vai vēsturisko nosacījumu lomu cilvēka dzīvē. M.Zīverta daiļradē strāvojošā pārliecība par cilvēka dzīves pienākumu un būtību varētu saskanēt ar K.Jaspersa (*K.Jaspers, 1883 – 1969*) viedokli, kurš izteikts kādā līdzībā: vēsturē "iemestā" personība pielīdzināta ārstam, kura uzdevums – pilnīgi svešā un nepazīstamā vidē glābt no nāvējošas slimības kādu pacientu. Ārsta rokās ir dota karte, kurā viņam, nenoliedzami, ir jāieskatās, bet, neatkarīgi no tā, vai kartes informācija ir viltota vai pareiza, tā nedrīkst ietekmēt ārsta individuālo, cilvēcisko pienākuma apziņu un tā nekādā gadījumā nebūs attaisnojums nepareiza risinājuma izvēlei.⁵⁷

Senais mīts M.Zīvertam piedāvā sižetu, kura centrālā situācija liek varonim "izvēlēties sevi", rast spēku izšķirties starp "vai nu – vai arī", ar savu izvēli apliecinot iekšējās pārliecības prioritāti attieksmē pret jebkuru vēsturiskas norises stratēģiju. Antīkā varoņa Agamemnona rokās likta smalki izzīmēta, konkrētajam vēsturiskajam

laikam un telpai atbilstoša karte, kas visiem šķiet pareiza, jo šīs galvenie atskaites punkti ir pieņemtajās normās balstīti - pienākums pret sabiedrību, patriotisma jūtas, racionāli apsvērumi utt., taču, vadoties pēc šīs kartes norādījumiem, tēvs pastrādā neiedomājamu noziegumu pats pret savu bērnu un jebkādiem cilvēcības likumiem vispār. M.Zīverts grib uzmanības krustugunīs nostādīt neapskaužamajā vēsturiskajā situācijā "iemesto" varoni un viņa "Istās" vai "neīstās" būtības atklājošu izvēles problēmu. Tā kā robežsituācijā nonākušais varonis ir varas pārstāvis, tautas pārvaldītājs, viņa izdarītās izvēles ceļa vērojums dramaturgam šķiet īpaši jēgtilpīgs un aktuāls visos laikos.

M.Zīverts ieraudzījis mītiskajā un Eiripīda traģēdijā interpretētajā Agamemnonā "modernā varas cilvēka" aprises, un tas liecina par viņa tagadnes situācijas vērojumu sniegtu pārlicību par to, kāds tad ir tipiskais, sabiedrības priekšgalā esošais varonis. Dramaturgs vēlas arī citu acīm atklāt to, vai par "mūslaiku varoni" tiek izvirzīts (vai – izvirzās) tautas vadonis un gans vai, gluži pretēji, nežēlīgs kunga tipa valdonis.

¹ Hausmanis V. Mārtiņš Zīverts un Anšlavs Eglītis // Latviešu literatūras vēsture. 1. – 3. sēj. – R., 2001. – 3. sēj. – 601. lpp.

² Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi // Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules / Sast. V. Hausmanis. – R., 1992. – 67. lpp.

³ Aristotelis. Poētika. – R., 1959. – 37. lpp.

⁴ Aristofans. Vardes // Antīkā komēdija / Sast. Feldhūns Ā. – R., 1979. – 186. lpp.

⁵ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes // Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30. sēj. – R., 1986. – 24. sēj. – 659. lpp.

⁶ Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi. – 71. lpp.

⁷ Turpat, 71. lpp.

⁸ Zīverta izteikums 1980. gada 31. decembra vēstulē V. Hausmanim par lietuviešu rakstnieka J. Marcinkeviča lugu "Mindaugs". – Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim // Zīverts M. Par sevi. – 147. lpp.

⁹ Zīverta izteikums 1980. gada 31. decembra vēstulē V. Hausmanim par traģēdijas "Vara" tapšanas procesu. – Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 146. lpp.

¹⁰ Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi. – 21. lpp.

¹¹ Turpat, 25. lpp.

¹² Turpat, 38. lpp.

¹³ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 151. lpp.

¹⁴ Turpat, 153. lpp.

¹⁵ Turpat, 149. lpp.

¹⁶ Turpat, 161. lpp.

¹⁷ Hausmanis V. Mārtiņa Zīverta pēdējā luga // Karogs. – 1992. – Nr. 9. – 35. lpp.

¹⁸ Turpat, 165. lpp.

¹⁹ Kalnačs B. Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R., 1998. – 182. lpp.

- ²⁰ Detalizēts mīta izklāsts latviešu valodā rodams vairākos avotos, piemēram Kūns N. Zelta aunāda: Sengrieķu mīti un varoņteikas. – R., 1985. – 446 lpp.; Grieķu mitoloģija// Mitoloģijas enciklopēdija. I. – 2. sēj. – R., 1993. – 1. sēj. – 136. – 248. lpp.
- ²¹ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 225. – 261. lpp.
- ²² Eiripīds. Ifigenija Tauru zemē// Eiripīds. Tragēdijas. – 123. – 157. lpp.
- ²³ Lukrēcijs Kārs. Par lietu dabu// Senās Romas literatūras antoloģija. – R., 1994. – 73. – 130. lpp.
- ²⁴ Gēte J. V. Ifigenija// J. Raiņa tulkojumi: Pasaules dramaturģija. I. – 4. sēj. – R., 1989. – 1. sēj. – 323. – 418. lpp.
- ²⁵ Sīkāks par Šillera tulkojumu un citām Eiripīda lugu sižetu interpretācijām literatūras un mūzikas vēsturē skatīt – Feldhūns Ā. Eiripīds// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 394. – 396. lpp.
- ²⁶ Kalniņš J. Ifigenija Aulīdā// Stāsti. – R., 1985. – 5. – 42. lpp.
- ²⁷ Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung. – Frankfurt am Mein, 1966. – S. 62.
- ²⁸ Gouldings V. Fabula// Karogs. – 1992. – Nr. 2. – 191. lpp.
- ²⁹ Šuvajevs I. Prelūdijas. – R., 1998. – 33. lpp.
- ³⁰ Skatīt interviju ar TV žurnālistu Jāni Domburu – Zirnīs E. Savvērestības teoriju pretinieks// SestDiena. – 2002. – 15. jūn. – 6. lpp.
- ³¹ Šuvajevs I. Prelūdijas. – R., 1998. – 48. lpp.
- ³² Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 152. lpp.
- ³³ Manns T. Doktors Fausts. – R., 1966. – 289. lpp.
- ³⁴ Zīverts M. Intervijas// Zīverts M. Par sevi. – 113. lpp.
- ³⁵ Turpat, 114. lpp.
- ³⁶ Feldhūns Ā. Eiripīds// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 395. lpp.
- ³⁷ Pomeroy S. B. Images of Women in the Literature of Classical Athens// Tragedy/eds. Drakakis J., Liebler C. N. – London – New York, 1998. – P. 230.
- ³⁸ Zīverts M. Intervijas// Zīverts M. Par sevi. – 113. lpp.
- ³⁹ Feldhūns Ā. Paskaidrojumi tragēdijai “Ifigenija Aulīdā”// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 370. lpp.
- ⁴⁰ Citēts pēc: Feldhūns Ā. Paskaidrojumi tragēdijai “Ifigenija Aulīdā”. – 370. lpp.
- ⁴¹ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 151. lpp.
- ⁴² Zīverts M. Intervijas. – 112. – 113. lpp.
- ⁴³ Sīkāks par M. Zīverta drāmas paralēlēm ar eksistenciālistisku drāmu skatīt – Kalnačs B. Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R., 1998. – 139. – 147. lpp.
- ⁴⁴ Turpat, 164. – 165. lpp.
- ⁴⁵ Zīverts M. Intervijas. – 112. lpp.
- ⁴⁶ Turpat, 113. lpp.
- ⁴⁷ Zīverts M. Par kamerlugas žanru// Zīverts M. Kamerlugas. – R., 1989. – 38. lpp.
- ⁴⁸ Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi. – 72. – 73. lpp.
- ⁴⁹ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 166. lpp.
- ⁵⁰ Kalnačs B. Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R., 1998. – 141. lpp.
- ⁵¹ Саптр Ж. П. К театру ситуации// Как всегда – об авангарде. – М., 1994. – С. 93.
- ⁵² Citēts pēc: Šekspīrs. Hamlets// Šekspīrs. Kopoti raksti. I. – 6. sēj. – R., 1964. – 4. sēj. – 300. lpp.
- ⁵³ Камю А. Миф о Сизифе// Как всегда – об авангарде. – М., 1994. – С. 113.
- ⁵⁴ Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi. – 66. lpp.
- ⁵⁵ Vairāks par Sartra “situāciju teātra” raksturojumu skatīt – Kalnačs B. Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R., 1998. – 140. – 141. lpp.
- ⁵⁶ Vārdaune Dz. Dialogs un monologs Mārtiņa Zīverta drāmā// Mārtiņa Zīverta dramaturģija: Rakstu krājums. – R., 1997. – 79. lpp.
- ⁵⁷ Pārstāstīts pēc: Соловьев Э. Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991. – С. 294 – 295.

2. "Modernā varas cilvēka" atklāsmes izvēles situācijā. Upura

apzināšanās vēsture

M.Ziverta nepabeigtās lugas centrālā izvēles situācija atkārto senajā grieķu mītā rādītās norises pirms Trojas kara, bet latviešu dramaturga lugas sižeta akcenti un tēlu konturējums izceļ "modernā varas cilvēka" problemātiku. Zīmīgi, ka M.Ziverta centrālais tēls, darbības galvenā persona, kura novietota sarežģītajā robežsituācijā, tāpat kā arhaiskajā mītā un Eiripīda tragēdijā "Ifigenija Aulīdā", ir nevis upurējamā Ifigenija, bet gan viņas tēvs un faktiskais meitenes liktenis noteicējs. Tieši Agamemnonis ir neapskaužamajā situācijā "iemestais" varonis, kuram nākas sevī izšķirt cīņu starp divām plēsīgajām fūrijām – mīlestību un varas alkām, jo – "mīlestība grib valdīt, bet vara prasa, lai viņu mīt"¹.

M.Ziverta luga sākas ar visai poētisku prologa daļu, ar kuras palīdzību sengrieķu filozofēšanas manierei tuvā veidā lasītājs/skatītājs tiek ievirzīts specifiskās laiktelpas izpratnē. Jau no pirmajiem Ahileja un Agamemnona verga Ksenona dialoga fragmentiem veidojas priekšstats par lugas filozofisko ievirzi un augsto vispārinājuma pakāpi, jo dialogā koncentrētās cilvēka izjūtas mūžīguma un bezgalības priekšā paplašina lugas darbības norises laika un telpas robežas. Pēc šī filozofiskā, noskaņas ziņā smalki niansētā ievadījuma visai strauji tiek pieteikta Agamemnonam izšķirošā izvēles situācija.

Situācijas pieteikums M.Ziverta lugā uzticēts pareģim Kalhantam, kurš grieķu mitoloģijā ir Apollona mazdēls, gaišredzības spējas guvis no dieva: "Dieve prasa, lai tu viņai upurē to, kas tev ir vismīļākais pasaulē. Tavs grēks tiks izlīdzināts, kad tu uz dieves altāra kā upuri noliksi savu meitu Ifigeniju – ar dunča dūrienu kaklā. Līdz tam brīdim ne vismazākā vēja pūsma necelsies, tavi kuģi Aulidas piekrastē gulēs kā noslāpušas zivis, tavi karapulki nekad neredzēs Troju ar zelta un sudraba lādēm, kā laupītāji viņi klīdīs pa visu zemi, un mēris ies viņiem līdz."²

Eiripīda tragēdijā "Ifigenija Aulīdā" Kalhanta pareģojums atklājas pārstāsta veidā, par to Agamemnonam pavēsta viņa uzticamais kalps, līdz ar to izceļas M.Ziverta vēlme varoni uzreiz nostādīt precīzi formulētas prasības priekšā. Eiripīda tragēdijas ievaddaļā tiek sniegts priekšstats par Agamemnona pārdomām attiecībā uz valdoņu neapskaužamo likteni, kas jau sākotnēji, kā tas grieķu tragēdijai vispārraksturīgi, ievirza skatītāju lugas pamatproblēmas uztverē un izgaismo

tragisko varoni - skatītāja līdzjūtības potenciālo objektu (salīdzinājumam – Aishila tragēdijā “Saistītais Prometejs” (saglabājusies triloģijas viena daļa - “*Prometheus Bound*”, datējums nav zināms) ievadā pieteikts Zevam nepaklausīgā Prometeja neapskaužamais liktenis³, savukārt tragēdijā “Mēdeja” (“*Medea*”, 431 pr.Kr.) skan aukles žēlabas par Mēdejas drūmo likteni⁴).”Ifigenijas Aulīdā” ievaddaļā Mikēnu valdnieks Agamemnonš Sirmgalvim žēlojas par savu neapskaužamo likteni:

“*Agamemnonš*. Es apskaužu visus, kam nodzīvot mūžu
Bez briesmām, bez ziņas, bez slavas ir ļauts,
Kas godā un slavā, tas apskaužams nav.

Sirmgalvis. Taču dzīves skaistums tur tikai ir!

Agamemnonš. Bet šis skaistums ir tāds, kas māna un vij;
Tas ir tīkams un salds, taču bēdas vien nes.
Te kāds dievs, kas ir aizmirsts vai aizvainots,
Tavu dzīvi piepeši pārvērš, kā grib(..)”⁵

Tikai pēc šī problemātikas pieteikuma skatītājs tiek iepazīstināts ar Agamemnona noziegumu Artemīdas priekšā un tā izpirkuma iespēju ar meitas upura palīdzību, līdz ar to pilnībā izgaismojot lugas tragisko varoni, kura liktenis pārvēršanos no laimes nelaimē skatītājam turpmāk būs iespējams vērot. Saskaņā ar Aristoteļa “Poētikā” formulēto prasību Eiripīda lugas varonis Agamemnonš ir tipisks tragiskais varonis –“(..) cilvēks, kas sevišķi neizceļas ar savu tikumu un taisnīgumu un ne sava nekrietnuma un zemiskā rakstura dēļ iekrīt nelaimē, bet gan kādas kļūdas dēļ, - cilvēks, kas sabiedrībā agrāk ieņēmis augstu stāvokli un baudījis laimi un labklājību(..)”⁶.

Gan Eiripīda, gan M.Zīverta varoņi pēc šaubpilnām pārdomām tomēr visai ātri nonāk pie atziņas, ka dieves prasība jāpilda, tādēļ sūta vēstuli uz Mikēnām, kurā aicina Ifigeniju ierasties kara nometnē Aulīdā, solot laulības ar meitenei tīkamo grieķu varoni Ahilleju. Šī Agamemnona straujā un nepārdomātā rīcība abās lugās atklājas kā būtisks sarežģījums sižeta attīstībā, jo varonis, pēc mirkļa situāciju pārvērtējot, ir aptvēris savu biedējošo izvēli – nāvei gatavot pats savu meitu (atšķirīgs gan ir abu varoņu mērotais ceļš līdz šai atklāsmei). Valdoņu rīcību kritiskajā situācijā raksturo cilvēciski saprotama drudžainība un steiga, – saprotot izdarītā iespējamās tragiskās sekas, viņi sūta otru ziņu, kas pavēlētu Ifigenijai palikt mājās. Eiripīda lugā rādīta vēstules pārtveršana ceļā, kā dēļ Agamemnonu labo nodomu paudums adresātu nerasniedz, savukārt M.Zīverta lugā veidotās

situācijas radītāja ir pati Ifigenija, kas tā steigusies uz laulībām, ka nolēmusi mērot pavisam citu, ātrāku ceļu un ziņnešus vispār nav sastapusi.

M.Zīverts nav izmantojis Eiripīda piedāvāto intrigas pavedienu, kuru viņa lugā vērpj Agamemnona sieva Klitaimnestra un viltus precinieks Ahillejs. Katrs savas motivācijas vadīti, šie varoņi gatavo sazvērestību pret valdoni, tā iezīmējot ārējo konfliktu, kuru turpinājumā dramatisē visa ahajiešu karaspēka vēlme dāvāt dievei upuri, lai beidzot varētu doties vilinoši bagātās Trojas virzienā. Trojas iekarošana grieķiem vajadzīga, lai atgūtu Agamemnona brālim Menelājam nolaupīto skaisto sievu Helenu un aizstāvētu tautiešu godu, kā arī, lai cīņas ceļā iemantotu Trojas bagātības. Agamemnonam šī karadarbība sola pirmā grieķu valstiskā apvienotāja un valdoņa godu. M.Zīverta lugā Agamemnona rīcības motivācija vēl komplicētāka, jo tās uzdevums – atklāt “modernā varas cilvēka” sarežģīto būtību un destruktivitātes pamatu.

Lai produktīvi veidotu izvēles situācijas interpretācijas salīdzinājumu un analizētu abu dramaturgu attieksmi pret varas kāres pārņemta cilvēka virzību, nepieciešams vispirms izvērtēt **upurēšanas idejas izpratni** trīs pakāpēs:

- 1) arhaisko, mitoloģijā rodamo un klasiskajā periodā pārmantoto priekšstatu;
- 2) kristietības upurēšanas izpratni;
- 3) M.Zīverta atklāto – modernā laikmeta – 20.gs. otrās puses valdošo pārlicību.

Arhaiskā un klasiskā perioda upurēšanas un kristietības upurēšanas izpratnes salīdzinājums.

Mīts par Ifigenijas upurēšanu sasaucas ar Vecās Derības stāstu par dieva prasīto Ābrahāma dēla Īzāka upuri⁷. Abu stāstu centrā – kāda dieva izvirzīta prasība pēc sev pakļautā cilvēka gatavības ziedot sev vistuvāko – paša bērnu. Abi sižeti ir arhaiskas izcelsmes, jo tajos, iespējams, saglabātas atmiņas par vēsturiski praktizētiem bērnu upurēšanas rituāliem. Vecajā Derībā rodamais stāsts ir demitoloģizēts vai reminiscences veidā ietverts ebreju primārā mīta variants, tādēļ šajā gadījumā iespējams runāt par kristīgās pasaules uztveres atveidi. Ābrahāma spēja nešaubīgi pildīt Dieva gribu, ziedojot savu vienīgo un ilgi gaidīto dēlu Īzāku, pierāda viņa absolūtās ticības diženumu, cilvēciskā aprēķina noliegumu, loģiskā pastarpinājuma neiespējamību, kas ar prātu grūti skaidrojama. Šajā stāstā atklātā

izredzētā Dieva bērna Ābrahāma pilnīgā pašātvība uz augstākās gribas pareizību ir brīnums, kuru, filozofes E. Bucenieces izteikumu izmantojot, "nevar izsecināt, no tā var tikai sastingt izbrīnā"⁸. Ābrahāma ticība kļuvusi par ideālu kristieša garīgā pasaules redzējuma un darbības piemēru, kas ekstrēmā veidā atklāj trīsvienīgo Dievu kā kristīga cilvēka dzīves pirmamatu un centru - Pirmajā Mozus grāmatā Dieva eņģeļa izteiktā apsolījuma piepildīšanās nodrošinājumu: "(..)tāpēc, ka tu šo esi darījis un neesi taupījis savu vienīgo dēlu,/ Es tevi svētīdams svētīšu un vairodams vairošu tavus pēcnācējus kā debesu zvaigznes, kā smiltis, kas jūras krastmalē."⁹

Upurēšanas izpratnes atšķirības Bībelē un sengrieķu mitoloģijā padziļināti analizējis 20.gs. vācu literatūras zinātnieks Ēriks Auerbahs. Ābrahāma un Īzāka situācijā viņš saskata Kristus upurēšanās simbolisku attēlojumu un reprodukciju, akcentējot racionāli neizskaidrojamu mijiedarbi divu notikumu starpā, kuriem nav ne kopēju cēloņu, ne arī laika un telpas saikņu. Abus notikumus savieno ticība Dievam un svētuma izjūta. Bībeliskajā vēstījumā atklājas absolūtās ticības cilvēka pasaules izjūta: nav ne precizēta laika, ne priekšmetiskas pasaules apraksta un konkrētas vietas uzrādījuma (figurē "tā vieta"), nedz Ābrahāms, nedz Īzāks netiek raksturoti kā indivīdi. Rādīta Ābrahāma un Dieva saruna, bet nav zināma vieta, no kurienes varētu skanēt tā Kunga balss. Šī nosacītība izceļ nepabeigtības un mūžīguma ideju, un rāda tās vienīgās saiknes, kas ir svarīgas Dieva mīlestības pasaulē – tās ir visu lietu saiknes ar Dievu. Šī diženā pasaules koncepcija, pēc Ē. Auerbaha domām, ir pilnīgi sveša antīkajai klasiskajai senatnei, kuras valodai raksturīga precizitāte, laika un vietas konkrētība, savstarpējo attieksmju noteiktība.¹⁰ Bībelē veidotā augstā vispārinājuma un antīkajā mitoloģijā rodamās konkrētības uzrādījumam kalpo arī dievu izvirzīto prasību salīdzinājums: Dievs Ābrahāma ticības spēku nolemj pārbaudīt bez redzama iemesla un konkretizēta mērķa, savukārt grieķu dieve Artemīda Ifigenijas upuri pieprasa, par iemeslu minot Agamemnona tiešam izdarītos noziegumus un izsakot arī konkrētus piedāvājumus.

Literatūrzinātnieks un filozofs S. Averincevs apcerējumā "Cilvēks un vārds" (darba nosaukums latviešu valodā; oriģin. – "Поэтика ранневизантийской литературы", 1987) precīzi iezīmējis šo divu laiktelpu un tās "pavēlnieku" atšķirības, kas raksturo arī atšķirīgo upurēšanas izpratni. Olimpa valdnieks Zevs ir viens no divpadsmit dieviem, kas pārvalda "kosmu" bez kodola, apli bez transcendentālā centra, viņš ir kungs pār tagadni (pagātne piederējusi Urānam un

Kronam, nākotne – kam nezināmam), viņa pārvaldītais “kosms” mājo telpā, atklājot tam piemītošo mēru – normu. Savukārt Bībeles Jahve ir kungs pār pagātni un tagadni, bet pilnībā viņa vara realizēsies nākotnē, kad sāksies praviešu sludinātā “Jahves diena”. Viņš ir visa centrs un kodols, kas kustas laikā, tiecoties pēc jēgas, kura pārsniedz laika robežas. “Šī iemesla dēļ Bībeles poētika ir līdzību poētika, kurā nav vietas nekam, kas atgādina hellēnisko “plastiskumu”(..)”¹¹

Bībeles apsolījums paredz nākotnes dzīvi, kuras priekšā tagadnes absurds zaudē vērtību, savukārt “olimpieši nevar labāk palutināt savus mīļulus, kā vien uzdāvinot tiem šodienu rītdienas vietā”¹², apmierinot mirkļa vajadzības un kaprīzes. Bībeles varonis nešaubīgi atsakās no tagadnes labumiem nākotnes priekšā, bet hellēnis, sīkmanīga aprēķina vadīts, tirgojas ar dieviem, lai iegūtu kādu tūlītēju labumu, ko dievi parasti arī sniedz, jo nekāda “rītdiena” varonim nav paredzēta.

Gan Ābrahāma, gan Agamemnona dotais upuris ir “cita” upuris, taču atšķirība ir pirmā sakrālajā, bet otrā profānajā pamatojumā. Agamemnona ziedojums ir loģiski izprātots, bez patosa un transcendentālas jēgas ietvēruma.

Reliģiju vēsturē tradicionāli pastāv vairāki upuru veidu nošķirumi, kas ļauj uzmanīgāk izprast arī uz ģints iekārtas sairuma periodu un Atēnu pilsoniskās sabiedrības veidošanās laiku attiecināmo Ifigenijas upurēšanas mītu. Saskaņā ar G.Menšinga (*G.Menshing, 1901 – 1978*) tipoloģiju, šie upuru veidi ir:

1.Pirmdzimtā upuris jeb nepieciešamība uzskatāmi dokumentēt upurētāja ciešo savienību ar dievu.

2.Dāvanu upuris – pateicības, atdošanās gatavības un cildināšanas izteiksmes paudējs.

3.Salīdzināšanas upuris – upuris, kas ar kāda svinīga pārņemšanas akta palīdzību pārņem un izpērk upurētāja vainu.

4.Atvietoējuma upuris – upuris, kas arī aizvieto upurētāju (atšķirībā no iepriekšējā veida šajā gadījumā veselā vietā tiek upurēta daļa).

5.Upuru maltīte – parādība, kas aizsākusies mistērijās, kad upurētājs cienājies ar upuri jeb dievībai pielīdzinātu, svētītu objektu.¹³

Agamemnona sniegtais meitas upuris ir **salīdzināšanas upuris** jeb, izmantojot citu apzīmējumu – **attīrīšanās upuris**¹⁴, ar kura palīdzību iespējams cerēt uz savu grēku izpirkumu, kompromisa panākšanu un dievu labvēlības nodrošinājumu. Šajā upurēšanas gadījumā vērojamas tipiskas darījuma attieksmes

cilvēka un dievu starpā, kas nepieciešamas, lai pārvarētu plaisu starp cilvēciskajiem mērķiem un dievišķo gribu. Iespējams, ka grieķu mītos visai bieži rādītā tirgošanās ar augstākajiem spēkiem un tās pamatā esoša spēcīga konflikta situācijas apziņa ir viens no tiem faktoriem, kas veicinājis tik strauju un spožu dramatiskās mākslas attīstību.

Eiripīda tragēdijā atklātas gan cilvēku, gan dievu individuālo vēlmju sadursmes, kas sniedz visai negaidītus papildrezultātus. Zīmīgi, ka par dominējošo un spēcīgāk pausto izvirzīta tieši cilvēku, proti, karapulka prasība pēc ziedojuma, nevis dievu pavēle. Tā apliecinājums izskan Eiripīda veidotajā Agamemnona un viņa brāļa Menelāja dialogā:

"Menelājs.(..)Kas paša bērnu liek tev nāvē grūst?

*Agamemmons.Viss ahajiešu karotāju lielais pulks."*¹⁵

Eiripīda veidotās Agamemnona ciešanu ainas ir īsas, viņš ātri aptver, ka jārtīkojas saskaņā ar sabiedrībā vispārpieņemtajām "labas dzīves" un "laba vīra" darbības normām. Tā kā "labo grieķu vīru" raksturo tādas četras kvalitātes kā – drosmē, mērenībā, taisnīgums un gudrība¹⁶, - kas visas apliecināmas tikai un vienīgi kolektīvā, nevis personiski nozīmīgās attiecībās, tad Agamemmons strauji izšķiras par labu savam maskulīno kvalitāšu izcēlumam. Sabiedrībai šķiet nepieciešams Ifigenijas upuris, un Agamemnona pienākums ir, ignorējot personiskās jūtas, ievērot savas polisas intereses. Individīda un polisas interešu sakritība klasiskā laikmeta filozofijas skatījumā tiek traktēta kā dabas diktēta nepieciešamība. Cilvēks tiek uztverts gan kā sakārtotā Visuma, gan kā likumu reglamentētās un kosmosa harmoniju atspoguļojošās polisas daļa. Vēsturnieka Tukidīda (*Thoukydīdēs, dzimis 500 pr.Kr.*) literāri veidotajā grieķu demokrātijas "zelta laikmeta" valdnieka Perikla (*Pe'riclēs, 495 – 429 pr.Kr.*) runā teikts: "(..) tādu cilvēku, kas neinteresējas par valsts jautājumiem, mēs vienīgie uzskatām ne vien par bezdarbīgu, bet pat par nederīgu."¹⁷ Ignorēdams kolektīva prasības, senais grieķis pakļauj sevi pilnīgai izolētībai, tāpēc sabiedrības griba ir likums, kas nemanāmi un cieši ieaudusies cilvēka apziņā, atšķirīgu viedokli nepieļaujot un jautājumus neradot. "Dzīvē vada mūs tik lepnība, un pūļa vergi esam mēs,"¹⁸- atzīstas Eiripīda Agamemmons, tā atklājot, ka pilda ne dievu, bet cilvēku gribu. Prestiža celšanai sava kolektīva acīs sengrieķu varonis spēj ziedot pat vissvētāko, jo, dzīvojot ciešā satuvinājumā ar pārējiem, viņam ir nepieciešams pašapliecināties, ja iespējams, izvirzoties maksimāli spēcīgās līderpozīcijās. Būtībā

šī vēlme ir tā pati kristīgā pasaules skatījuma lūzumu iezīme, kā smejotā filozofa F. Nīčes apliecinātā varas griba, kas traktēta kā dabiska: "Jo tam labākajam, mani brāji, būs valdīt; tas labākais grib arī valdīt! Un, kur šī mācība citādi skan, tur - trūkst tā labākā."¹⁹

Spilgti kolektīvās un individuālās gribas saplūsmi Eiripīda darbā pauž brāļa Menelāja dusmās teiktie vārdi Agamemnonam:

"Menelājs. Tu tak vēlējies būt grieķiem vadonis pret Īliju (...)

(..) Kā tev sadrūma tad seja, redzot, ka tev nebūs lemts

Tūkstoš buru nestos pulkus pretim Priamzemei vest.

Tad tu prasīji: "Ko darīt? Kādu izeju man rast?

Kā man saglābt vadoņvaru? Kā man skaisto slavu
glābt?

Un kad reģis Kalhants teica, ka tik tad būs ceļavējš,

Kad tu savu meitu būsi Artemīdai ziedojis,

Tu ar prieku biji gatavs paša bērnu upurēt."²⁰

Iepretim Bībelē rādītajam Ābrahāma nesavtīgajam, neko neprasošajam upurim Agamemnons gatavs ziedot savu tuvāko, vien cerot uz bagātīgu atmaksu. Ābrahāma nestais upuris ir Kristus "klusējošā" upura veids – Ābrahāms, tāpat kā Jaunajā Derībā rādītais krustā sistais, klusē, viņš neklie dz pret debesīm par netaisnību. Gluži pretējas izpausmes rodamas "smejošo dievu" apdzīvotās zemes pārstāvja Agamemnona attieksmē pret upurprasību. Agamemnons tāpat kā ikviens, pat grieķu vīrišķības pilnīgākais simbols Ahillejs, nonācis kritiskā situācijā, gauži raud. Viņš raud, sevi žēlodams, un tas ir īslaicīgs afekts, kam nav nekāda sakara ar "visu pasauli aptverošu asaru žēlumu", kas ir pastāvīgs dvēseles stāvoklis – ceļš uz apgarotību, pielīdzināšanās Dievam. Pēc S. Averinceva domām, antīkajam cilvēkam šāds stāvoklis ir pilnībā svešs.²¹

Agamemnona "jūtināšanās" par savām ciešanām ir pamatota, jo varonim, kurš nedzīvo pilnīgā pašāvībā augstāko spēku varai, likumsakarīgi trūkst nešaubīgas pārliecības par spertā soļa nepieciešamību. Agamemnons grib pildīt likumu, bet nav pārliecināts par sniegtā upura jēgu un pamazām viņā birst iekšējā konflikta dīgsti. Pat senā mīta materiāls vēsta par Agamemnona šaubām, bet Eiripīda tragēdijas varonis, lielā mērā atspoguļodams klasiskā laikmeta cilvēka domāšanas specifiku, jau sāk izjust izvēles problēmas smagumu. Šis ir laiks cilvēka apziņas procesu attīstības vēsturē, kad pamazām dzimst pārliecība, ko

nedaudz vēlāk formulē Aristotelis "Nikomaha ētikā" (*Ētika*), datējums nav zināms): "(...)jāatzīst, ka arī dvēselē ir kaut kas tāds, kas nostājas pret prātu, strīdēdamies ar to un tam uzbrukdams."²² Tādēļ izdarāms secinājums, ka jau grieķu klasiskā perioda traģēdijās (Aīshila un Eiripīda veidotajās Agamemnona mīta interpretācijās) vairs nevar runāt par liktens varas absolutizāciju, jo lielā mērā jau šajos darbos Ifigenijas upurprasība izskan kā dievu dots izvēles piedāvājums.

Klasiskā perioda traģēdijās cilvēks saņem pret, viņaprāt, bezjēdzīgiem liktens pagriezieniem un prasībām, viņš vēlas būt brīvs, traģiskā veidā nesaprotot to, ka nevar tāds būt, ja iepriekš bijis tikai un vienīgi liktens lēmumu vergs. Senais grieķis tradicionāli atklājas kā visai labvēlīgi noskaņots pret likteni un, kamēr tas viņam labvēlīgs, cilvēks labprāt savu brīvību uztic cita, augstāka spēka vadībai, daudz par to nebēdādams, bet, tiklīdz šo iekšēji sasaistīto individu pārsteidz bīstami pagriezieni, viņš kliedz pēc brīvības un sūkstās par ļaunajiem dieviem. Vistipiskākais šādas liktens izpratnes spogulis ir Sofokla varonis valdnieks Oidips – viņš ievēro biedējošo dievu pareģojumu situācijās, kad tas viņam izdevīgi, bet pilnībā to aizmirst, intuitīvi juzdams visu savu iekāru piepildīšanās iespēju. Bēgdams no tēva slepkavas un mātes piegulētāja lāsta un tuvodamies varas un slavas fluīdus izstarojošajām Tēbām, Oidips ij nedomā noskaidrot trejcelēs satiktā un tūlīt nogalinātā sirmgalvja personību. Viņam neienāk prātā arī noskaidrot, kas ir par viņu veselu paaudzi vecākā lokaste, kura kā balva par attapību līdz ar valdnieka titulu tiek dota par sievu. Varas kāres aptumšotais prāts šajā brīdī aizmirsis visus liktens pareģojumus, un tikai pēc smagiem triecieniem cilvēks atkal sevi ir spiests izjust kā nebrīvu un atkarīgu, vēl nesaprotot, ka viņa traģēdijā vainīgs nevis liktenis, bet paša izvēle.

Eiripīda Agamemnonos pielīdzināms valdniekam Oidipam, jo arī viņš jūties pietiekami brīvs līdz brīdim, kad par savām liktenīgajām kļūdām nākas maksāt. Liktens varas absolutizācijas bezjēdzība atklājas Agamemnona sievas Klitaimnestras aicinājumā vīram ieskatīties pašam savā būtībā, neļaujoties viegli gūstamajam pašapmānam par dievu likumu neizbēgamību:

"Klitaimnestra. Bet ko no dieviem gaidi, meitu ziedojo?

Vai svētību tu, bērnu kaudams, izlūgsies?"²³

Noslēdzot salīdzinājumu starp grieķu arhaiskā un klasiskā perioda upurēšanas izpratni un kristīgo upurprasības izpratni, var secināt, ka attieksmes pamats meklējams konkrētajā subjektā un viņa apziņā. Dievam pilnībā palāvēies

indivīds jebkurā upurī ietver sakrālo jēgu un ziedo nesavtīgi un pašaieliedzīgi, kompromisu nepieļaujot, savukārt viltus ticības pārstāvim iespējama izvēle, kas atklāj viņa garīgo satvaru. Klasiskā perioda literatūrā dievu izvirzītā upurprasība, tāpat kā ikviena eksistenciāla robežsituācija, sevī ietver eventuālu pārmaiņu – jaunatklāsmes, pašizziņas un, visbeidzot, pat attīrīšanās un pārtadzīmšanas iespēju.

M.Zīverta lugā atklātā 20.gs. otrās puses valdošā upurēšanas izpratne.

Latviešu dramaturga M.Zīverta veidotais Agamemnons nav antīkais, mītiskās uztveres vai klasiskā perioda domāšanas spogulis, viņš nav arī kristīgā gara iemiesojums, bet tipisks racionāli domājošs “mūslaiku” varonis. M.Zīverta Agamemnons iecerēts kā 20.gadsimta beigām tipiska varas labirintu ejoša cilvēka un, kas būtiski, – vīrieša paraugs. “Mūslaiku varonis” veidojies tā sauktajā “nepietiekamības laikā”, kad, M.Heidegera (*M.Heidegger, 1889 – 1976*) vārdiem runājot, cilvēks atrodas dubultā trūkumā un neesamībā – “aizbēgušo dievu vairsneesamībā un nākošā vēlneesamībā”²⁴. F.Nīces pasludinātā Dieva nāve atklājusi tuksnesīgu, kailu pasaules ainu, kurā cilvēks atrodas absolūta tukšuma, “nekā” priekšā. Transcendentā aizstāvja parauga un padoma trūkums radījis pārliecību par brīnuma neiespējamību, par ikvienas situācijas atkarību tikai un vienīgi no cilvēka paša rīcības.

Laikā, kad dievu nogalinājušais cilvēks skurbst no “pārcilvēka daiļuma ēnas”, sākotnēji viņam prātā ir vien sajūsmas pilns izsauciens: “Kāda daļa man vēl gar dieviem!”²⁵ Taču 20.gadsimta vidus periodā pēc civilizācijas ietā ceļa vairākkārtīgiem bezjēdzības pierādījumiem jau visai nostabilizējusies ir sajūta, ka dieva pamestajā pasaulē dzīvot ir ļoti grūti, un dieva atstātais (vai – dievu pametušais) cilvēks ir bailu un nedrošības māks. Izmantojot Ž.P.Sartra programmatiskā sacerējuma “Eksistenciālisms ir humānisms” (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946) formulēto pieteikumu, nākas atzīt, ka “(..)ir ļoti apgrūtinoši, ja Dieva nav, jo reizē ar to izgaist jebkāda iespēja atrast vērtības”²⁶. Pilnībā brīvajam cilvēkam vairs nepastāv kādas *a priori* vērtības, nav atskaites punkta – kas ir labs un kas ir slikts, un tikai viņš viens nes visu atbildības smagumu par ikvienu savu sperto soli. Nemītīgā atrašanās izvēles situācijās (jo neizvēlēties taču vispār nav iespējams – “Ik brīdi es varu izvēlēties, bet man jāzina, ka arī

neizvēlēdamies es tomēr izvēlos.”²⁷), kurās itin neviens nevar dot “īsto” padomu, rada cilvēkā neizbēgamu atbildības sajūtas baiļu smagumu.

Gan kristīgā, gan ateistiskā eksistenciālisma pārstāvji, ilustrējot cilvēka atbildības smagumu izvēles situācijās, izmanto to pašu zīmīgo Bībelē aprakstīto Dieva prasību Ābrahāmam. Kristīgo domātāju pozīcijā “ticības bruņinieka” Ābrahāma izvēle ir skaidra sevis izvēle Dieva priekšā, jo tā ir izvēle, kas balstīta ticībā. Kristīgo eksistenciālistu koncepcijā būtiska S.Kirkegora (*S.Kierkegaard, 1813 – 1855*) veidotā ticības definīcija: “Ticība ir – kad “es”, būdams pats par sevi un vēloties būt pats par sevi, apskaidrībā rod savu pamatu iekš dieva.”²⁸ Turpretim ateistiskais eksistenciālisma virziens, kuru pārstāv Ž.P.Sartrs, attiecībā uz Ābrahāma situāciju izvirza virkni skeptisku jautājumu – “Ja pie manis ierodas eņģelis, kāda garantija, ka tas ir eņģelis? Un, ja es dzirdu balsis, - kas pierāda, ka tās tiešām nāk no debesīm, nevis no elles vai zemapziņas un ka tām nav patoloģiska izcelsme?”²⁹ Ž.P.Sartrs ir pārliecināts, ka nav iespējams atrast kādu pierādījumu vai zīmi, kas sniegtu pilnīgu pārliecību, jo pats subjekts ir tas, kas izvēlas padomdevējus un piešķir jēgu zīmēm – “Ja kāda balss vērsas pie manis, tad vienmēr es pats izlemju, vai tā ir vai nav eņģeļa balss. Ja es uzskatu kādu rīcību par labu, tad pats izšķiros teikt, ka šī rīcība ir laba, nevis slikta. Es neesmu izraudzīts par Ābramu, un tomēr man katru mirkli jābūtu priekšzīme.”³⁰(pasvītrojums mans – Z.G.). Rodas jautājums – kam tad šī priekšzīme rādāma? Ž.P.Sartra sniegtā atbilde – cilvēkiem vai kādam “citam”, kura visurezozošā acs indivīdu nemiīgi vēro un vērtē, nekādu padomu gan nedodama. Šajā pārliecībā koncentrēta eksistenciālistiskās attieksmes nopietnība attiecībā pret cilvēku un no viņa izvēles atkarīgo kopējo pasaules ainu, kuru taču viņš veido, izvēloties pats savu ceļu.

M.Zīverta lugā atklātais varoņu domāšanas veids atspoguļo ne vairs eksistenciālisma filozofijas “ziedu laikos” valdošās dieva pamestās pasaules iemītnieku stoiciski skarbo un atbildīgo dzīves pozīciju, bet gan 20.gadsimta nogales noskaņojumu Latvijā un, iespējams, lielā mērā arī citviet pasaulē. Agamemnon ir cilvēks, kurš sapratis, ka bez tēvišķā aizstāvja un padoma dzīvot ir tiešām grūti, jo atbildības smagums ir pārāk nomācošs. Īstu ticību (skatīt iepriekš citēto S.Kirkegora formulējumu) Agamemnona un viņa līdzinieka (mūsu laikabiedra) racionālais prāts nespēj pieļaut, un viņam nav arī garīgā spēka un sevis izkopšanas prasmju, lai nonāktu līdz tai. Tomēr, veroties apkārt notiekošajā

globālajā Dieva meklēšanas drudzī, kas lielā mērā ir viens no vispārējās "atmošanās" rādītājiem, Agamemnon un viņa līdzinieks saprot, ka pavisam ērti ir iespējams iekārtot savu dzīvi Dieva aizbildniecības pasaulē. Neticīgais Agamemnon spēlē ticīgo un, kas visparadoksālākais, arī pats šai spēlei notic, jo tā piedāvā daudz izdevīgu gadījumu. Agamemnon ir cilvēks, kurš grib dzīves dubļus izbrist sausām kājām – maskējoties ar dievu lēmumiem, kam pats netic, radīt brīvību tikai sev (kas nav arī brīvība citiem) un baudīt savu ieguvumu augļus, vienlaikus pilnībā sevi atbrīvojot no atbildības smaguma.

M.Zīverta lugas varonim Agamemnonam ticības spēle vedas pavisam viegli tik ilgi, kamēr tikai frāžaini patosētos vārdos savtīgu mērķu dēļ jāizsaka prieks un pateicība par dievišķās pasaules varenību, piemēram, dialogā ar Ifigeniju, kad notiek nemanāma meitenes gatavošana upurēšanai dzimtenes vārdā: "Jā, dievi mums lēmuši visskaistāko zemi šai pasaulē, tāpēc to mīlam. Bet kāpēc mēs paši sevi, kas te dzīvojam, tikai nīstam?"³¹

Pavisam cita attieksme atklājas Agamemnona sašutumā par Artemīdas prasības netaisnīgumu un pārliecībā, ka "(..)neviens dievs nevar man pavēlēt savu grēku izlīdzināt ar meiteni (..)"³². M.Zīverta meistarīgi veidotās īsās, Agamemnona itin kā negribīgi teiktās frāzēs atklājas varoņa vēlme slēpties un neatklāties dievu priekšā, dodot "puszvērestus" un sakot "puspatiesības". Agamemnon mēģina noticēt, ka dzīvo dievišķā pasaulē, tomēr augstāko spēku gribas paudumam vēlas rast konkrētus apliecinājumus un skaidrojošas zīmes, izsaucoties gluži kā Ž.P.Sartra rādītais neticīgais skeptiķis – kas var pierādīt, ka Ifigenijas upura prasība tiešām ir dievu pavēle? 20.gadsimta nogales varonim vairs nav drosmes nostāties eksistenciālista atbildīgajā pozīcijā un sniegt sev pašam skaidru atbildi – tāda pierādījuma un zīmju nav. No otras puses, par Ābrahāma nešaubīgās uzticēšanās un absolūtās paļāvības pozīciju jaunais "mūslaiku" varonis savā visgudrībā ironiski nosmejas.

M.Zīverts rāda Agamemnona cilvēcisko apmātību, zīmes un padomus meklējot. Skaidrības iegūšanas ceļā tiek izmantoti dažādi līdzekļi, piemēram, mēģinājumi uzpirkt pareģi Kalhantu, lai tas klusētu un neizpaustu Ifigenijas upura prasību visai tautai, saprotot, ka sabiedrība, savu kopējo materiālistiski orientēto mērķu dzīta, izdarīs smagu spiedienu uz vadoni un pieprasīs tūlītēju attiecību nokārtojumu ar dieviem.

Nākamais M.Zīverta rādītais Agamemnona solis – padomdevēju meklējumi. Par vislabāko padoma sniedzēju valdonis izvēlas savu uzticamo vergu Ksenonu, kura tēlam lugā "Ifigenija" ir vislielākā filozofiskā slodze, jo viņa tēlā ietvertas atsauksmes uz sokratisko domāšanas veidu. Kā zināms, sokratiskais domāšanas veids ir vienmēr apšaubošā un smejošā prāta, un vienlaikus arī – pašizziņas simbols (Ksenona tēla būtība un viņa padomdevēja loma tiks detalizēti aplūkota vēlāk). Sekojot Ž.P.Sartra domai, Agamemnons, izraugoties sev padomdevēju, ir izdarījis sev labvēlīgu izvēli, jo jau iepriekš ir vairāk vai mazāk zināms, ko konkrētais skolotājs varētu ieteikt.³³ Ksenona personā Agamemnons sastop iejūtīgu un labvēlīgi noskaņotu klausītāju, kas tiešām mēģina rādīt iespējamo, bet tā arī neuzieto izejas ceļu, kura pamatā – pašizziņa.

Cits M.Zīverta varoņa mēģinājums – uzsākt dialogu ar dievi (ko gan Agamemnons neiedrošinās realizēt un kas paliek tikai teorētisku pārspriedumu līmenī), veicot jaunu darījumu ar augstākiem spēkiem un pārliecinot tos par savu gatavību uzņemties atbildību par izdarīto: "Savu vainu es pats izpirkšu. Meitenei par to nav jāatbild."³⁴ Racionālā prāta pārstāvim šķiet, ka dievišķās pasaules likumi ir ietekmējami un maināmi ar cienījamas pozīcijas pieteikumu vien, ka, arī neko sevī un savā attieksmē nemainot, ir iespējams izlūgties dievus nebūt tik bargiem un sodīšanas veidā neietvert arī citas, nevainīgas būtnes.

Vispēdējais lugā rādītais Agamemnona izmisuma solis ir afektētā tirgošanās ar pareģi Kalhantu. Kad nepabeigtās lugas beigu daļā pieaugošā sprieguma pakāpē tiek atklāts "modernā varas cilvēka" izmisums bezkompromisa izvēles priekšā, pareģis Kalhants vēlreiz un ļoti tiešā veidā Agamemnonam liek saprast, ka Ifigenijas upurēšana ir valdoņa brīva izvēle. Pie kam tā ir izdarāma varonim, kas taču būtībā dievu ir pametis, kaut arī spēlē dieva bērna lomu. Cilvēkam, kuram nav dieva, vajadzētu būt tik drosmīgam, lai, nevis kā F.Kafkas (*F.Kafka, 1883 – 1924*) "Procesa" ("*Der Prozess*", publ.1925) Jozefs K. maldītos pa sava iekšējā būra labirintiem, bezjēdzīgi meklējot palīdzību pie neskaitāmām ietekmīgām personām, bet varētu saņemties sekot Ž.P.Sartra ieteikumam: "Ja vērtības ir neskaidras (...), tad mums atliek pajauties tikai uz saviem instinktiem"³⁵. Tātad – uzticēties sev. Tieši šī prasība arī izskan Kalhanta nesaudzīgajā uzrunā: "Bet es tev pateikšu, ko **tu pats vari darīt. Atsakies no stratēga varas un goda, ņem savu Ifigeniju un brauc mājā kā nabagu ķēniņš; vai arī kā varens vadonis dur savai meitenei**

dunci kablā, izposti Troju un atgriezies no kara kā uzvarētājs ar papildinātu vadoņa slavu. Tu vari pats izvēlēties brīvi."³⁶(izcēlumi mani – Z.G.).

Agamemnons būtībā ir cilvēks, kura dieva pamestajā pasaulē ir pieņemami abi šie ceļi, bet viņam tad arī jāuzņemas pilnīga atbildība par savu izvēli. Agamemnons nevar teikt, ka viņš dziļi mīl savu meitu, ja, būdams neticīgs, apsver viņas upurēšanas iespēju, jo mīlestības stiprumu var noteikt tikai tad, kad "rīcība to apstiprina un definē"³⁷ un cilvēkam nav un nevar būt citas mīlestības kā tā, kas atklājas³⁸. Tomēr M.Zīverta iecerētais "modernais varas cilvēks" ir tāds jaunlaiku veidojums, kas tiecas apiet jebkādu izvēli un, nezaudējot neko no viņam jau piederošā, iegūt vēl arī citus labumus. Uz Kalhanta pieteikto izveles prasību Agamemnons sašutumā izsaucas: "Kāpēc izvēlēties to, kas man jau ir?"³⁹. Agamemnona redzējumā Ifigenija jau ir viņa mīļotā meita un viņš jau ir Mikēnu valdnieks un karapulka vadonis, tagad vēl atliek veikla, stratēģiski pārdomāta darījuma veidā panākt atlikušās "pusvaras" iegūšanu. M.Zīverta varoņa acu priekšā gail iespējama un rokas stiepiena attālumā jūtama grieķu tautas apvienotāja gods ar visiem tam sekojošajiem labumiem.

M.Zīverta rādītais "modernais varas cilvēks" ir 20.gadsimta vācu rakstnieka E.Kaneti apzīmētais paranoiskais valdoņa tips, kuru raksturo rīcības nekoncekvenca un tieksme iegūt **visu iedomājamo**.⁴⁰ Šis valdnieka tips mēģina visiem līdzekļiem atvairīt no sevis draudošās briesmas un cenšas aizsprostot tām ceļu ar viltu un piesardzību. M.Zīverta Agamemnons tik alkaini grib savās rokās just abas, Ksenona vārdiem runājot, "plēsīgās fūrijas" – gan mīlestību, gan varu, ka abu šo ieguvumu dēļ viņš centies apmānīt savus tuvākos cilvēkus, kareivjus, pareģi un pat dievus. "Modernais varas cilvēks" dzīvojis cerībā, ka dievu dusmas pierims bez meitas upura pieņēmuma, bet, kā liecina M.Zīverta ieceres 1989.gadā, - "Ifigeniju ved prom uz upura vietu, un beigas"⁴¹. Pierādījums tam, ka dramaturgs visai pārliecināti domājis par šādu fināla risinājumu, ir kaut vai tas, ka viņš, runājot par minimālo darbojošos personāžu skaitu, apsver, ka skatuviski izrādei būtu nepieciešams vairāk par sešām iecerētajām personām, jo vajadzīgi taču arī zaldāti, kas meiteni ved uz upura vietu⁴². Agamemnona kā "modernā varas cilvēka" koncepcija un M.Zīverta skaudrais un godīgais pasaules skatījums rosina domāt, ka tiešām lugas finālā varētu būt rādītas valdoņa rīcības tragiskās sekas – Ifigenijas upurēšana. Grūti piekrist Anšlavam Eglītim, kurš izteicis šaubas, vai M.Zīverts izdomājis lugas finālu: "Cik saprotu, bija iecerēta tikpat kā neiespējama

lieta – izpirkt Agamemnona grēku un atstāt Ifigeniju dzīvu. Kā bībelstāstā par Ābramu, kas grasās nokaut dēlu Īzaku.”⁴³ Visa iepriekšējā Agamemnona rīcība gan radījusi priekšstatu par varoni, kurš netic nedz dieviem, nedz viņu prasībām, tādēļ arī nebūtu pelnījis apžēlošanu kā Ābrahāms. M.Zīverta rādītais valdonis cenšas paturēt savās rokās visu, ko viņam varētu piedāvāt dzīve, no sev pienākošajiem labumiem viņš nav gatavs upurēt neko, toties ir gatavs “cita” upurim personisko mērķu sasniegšanas labad.

¹ Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 18.lpp.

² Turpat,9.lpp.

³ Aishiis.Saistītais Prometejs//Sengrieķu traģēdijas. – R.,1975. – 9.lpp.

⁴ Eiripīds.Mēdeja//Eiripīds.Traģēdijas. – R.,1984. – 33.lpp.

⁵ Eiripīds.Ifigenija Aulīdā// Eiripīds.Traģēdijas. – R.,1984. – 263.lpp.

⁶ Aristotelis.Poētika. – R.,1959. – 66.lpp.

⁷ Pirmā Mozus grāmata.22.nodaļa//Bībele. – R.,b.g. – 25.lpp.

⁸ Buceniece E.Upurēšana//Grāmata. – 1991. – Nr.7. – 8. – 76.lpp.

⁹ Pirmā Mozus grāmata.22.nodaļa//Bībele. – R.,b.g. – 25.lpp.

¹⁰ Аурбах Э.Мимесис. – М.,1976. – С.90 – 93.

¹¹ Averincevs S.Kosma kārtība un vēstures kārtība//Averincevs S.Cilvēks un vārds. – R.,1998. – 73.lpp.

¹² Turpat,72. – 73.lpp.

¹³ Menšings G.Vispārīgā salīdzināmā reliģiju vēsture//Upuris.Relīģiju zinātne.Filozofija.Kristīgā prakse:Antoloģija/Sast. A.Misāne. – R.,1995. – 21. – 22.lpp.

¹⁴ Rubenis A.Senās Grieķijas dzīve un kultūra. – R.,1994. – 54.lpp.

¹⁵ Eiripīds.Ifigenija Aulīdā// Eiripīds.Traģēdijas. – R.,1984. – 273.lpp

¹⁶ Bowra C.M.The Greek Experience. – New York,1957. – P.98.

¹⁷ Tukidīds.Perikla runa kaujā kritušo apbedīšanas laikā//Sengrieķu literatūras antoloģija. – R.,1990. – 239.lpp.

¹⁸ Eiripīds.Ifigenija Aulīdā. – 271.lpp.

¹⁹ Nīče F.Tā runāja Zaratustra. – R.,b.g.(sagatavots pēc 1939.gada izd.) – 130.lpp.

²⁰ Eiripīds.Ifigenija Aulīdā. – 270.lpp

²¹ Averincevs S.Cilvēka pazemojums un cieņa//Averincevs S.Cilvēks un vārds. – R.,1998. – 56.lpp.

²² Aristotelis.Nikomaha ētika. – R.,1985. – 45.lpp.

²³ Eiripīds.Ifigenija Aulīdā. – 287.lpp

²⁴ Heidegers M.Helderlīns un poēzijas būtība//Uz kuriem, literatūras teorija?/Sast.V.Ivbulis. – R.,1995. – 174.lpp.

²⁵ Nīče F.Tā runāja Zaratustra. – 50.lpp.

²⁶ Sartrs Ž.P.Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 40.lpp.

²⁷ Turpat,46.lpp.

²⁸ Kirkegors S.Slimība uz nāvi//Grāmata. – 1991. – Nr.5. –66.lpp.

²⁹ Sartrs Ž.P.Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 40.lpp.

³⁰ Turpat,40.lpp.

³¹ Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 27.lpp.

³² Turpat,18.lpp.

³³ Sartrs Ž.P.Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 42.lpp.

³⁴ Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 18.lpp.

³⁵ Sartrs Ž.P.Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 41.lpp.

³⁶ Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 33.lpp.

³⁷ Sartrs Ž.P.Eksistenciālisms ir humānisms// Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 42.lpp

³⁸ Turpat,43.lpp.

³⁹ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 33.lpp.

⁴⁰ Kaneti E. Masa un vara. –R., 1999. – 195.lpp.

⁴¹ Zīverts M. Intervijas//Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules. – R., 1992. – 113.lpp.

⁴² Turpat, 114.lpp.

⁴³ Izteikums Anšlava Eglīša vēstulē 1991.gada 22.aprīlī, citēts pēc: Hausmanis V. Mārtiņa Zīverta pēdējā luga//Karogs. – 1992. – Nr.9.- 36.lpp.

3.Gudro vīru – Ksenona un Kalhanta – padomdevēju funkcijas Agamemnona izvēles ceļā

M.Zīverta lugā "Ifigenija" izvēles situācijas pieteicējs ir pareģis Kalhants, bet padomdevējs, kuru "bezizejas situācijā saspieštais varonis" Agamemmons izvēlas par savu uzticības personu un ceļvedi, ir viņa vecais vergs un Ifigenijas skolotājs Ksenons. Agamemnona un Kalhanta un Agamemnona un Ksenona dialogi ir lugas filozofiski piesātinātākā daļa, kas atklāj šī dramatiskā sacerējuma prioritāti – morāli ētisku problēmu aktualizāciju un filozofisku jautājumu izvirzījumu priekšplānā. Nedz Kalhanta, nedz Ksenona tēli nav uzskatāmi par raksturiem, viņu funkcijas M.Zīverta lugā – galvenā varoņa, "modernā varas cilvēka" dzīves pozīcijas un principu izgaismojums un iespējamā attīstības, vai, gluži pretēji, regresijas ceļa iezīmējums. Abu šo varoņu nostāja, kas bieži vien M.Zīverta lugā atklājas netiešā, implicētā formā, veido dubultu idejisku konfrontāciju ar valdoņa pozīciju. Kalhanta un Ksenona uzdevums lugā "Ifigenija" ir mēģinājums vēlreiz apšaubīt domu, ka "katra vara sevī slēpj varmācības dīgli"¹, veidojot diskusiju ar galveno varoni – valdoni par to, vai tiešām cilvēks, kura rokās ir vara, "citādi nevar", kā nespēt izvairīties no neētiskas rīcības problēmsituāciju risinājumā? Vai tiešām modernajā laikmetā varas pārstāvja rezultatīva darbība iespējama vienīgi, sekojot N.Makiavelli koncepcijai par vēstures virzošas personības politiskās darbības tehniku? Vai "lielā cilvēka", Cēzara Bordžas (*Cesare Borgia, 1475 – 1507*) līdzinieka "universalitāte" jeb gatavība tiklab ētiskai, kā neētiskai rīcībai, proti, jebkādai rīcībai atkarībā no situācijas, ir nepieciešams priekšnoteikums "varas uzturēšanai" un politisko mērķu sasniegšanai? Vai valdonis, kas, riebuma pārņemts, ir gatavs arī "lakt asinis", ja tas vajadzīgs iecerēto mērķu sasniegšanai, var kļūt arī par tautas vadoni un vienotāju?

Iepriekš fiksētie jautājumi ir visu M.Zīverta daiļradi vienojoši caurvijus motīvi, kas iemantojuši "neatbildamo jautājumu" statusu, jo dramaturgs ir pārāk godīgs, lai savos darbos uzburtu reālajam dzīves vērojumam neatbilstošu ainu, un arī ilūzijām realitāte nesniedz nekādu pamatu. Vissasinātākais varas cilvēka problēmu tvērums vērojams traģēdijā "Vara", kurā veidota arī galvenā varoņa, leišu kunigaiksta Mindauga traģiskā pašatklāsme "lielā skata" laikā. Mindauga monologs kulminācijas ainā ir dramatiskākā un saspringtākā epizode visas lugas gaitā, kas pēkšņi un negaidīti atsedz valdoņa cilvēciskās būtības visvārīgākās daļas, izraisot gan

pārsteigumu, gan līdzpārdzīvojumu. Mindauga vārdi – “kam ir vara, tas citādi nevar”² – izskan traģiski fatāli un skumji, bet valdoņa būtības dziļumos tomēr mājo urdošais jautājums – varbūt tomēr var?

Lugas “Ifigenija” varonis līdz šai traģiskajai atklāsmei nenonāk, visticamāk, lugas nepabeigtības dēļ. “Ifigenija”, šķiet, apraujas pirmskulminācijas ainā, visai augstā sprieguma pieauguma punktā, kuram likumsakarīgi vajadzētu sekot Kalhanta un sabiedrības spēcīgā spiediena pieprasītajai Agamemnona izvēlei, un tad – valdoņa iekšējai eksplozijai – “varas cilvēka” un cilvēka divkaujai viņā. Iekšējās eksplozijas rezultātā iespējama Agamemnona patiesās būtības atklāsmē – vai nu traģiska sava zemiskuma atklāsmē un iespējamais cilvēciskās atdzimšanas ceļš, vai izmisuma rosināta neapzinīga rīcība un strauja lejupslīde pretim garīgai katastrofai. Kalhants un Ksenons lugā darbojas kā šī Agamemnona iekšējā lūzuma sagatavotāji, tātad - arī kā tēli, kuri ir nepieciešams “lielā skata” sagatavotājposms (traģēdijā “Vara” analogiskas funkcijas pilda Mindauga dēls, ticības kalps Vaišvils un valdoņa cienīgā pretspēlētāja Marte).

No arhetipiskās kritikas viedokļa Kalhanta un Ksenona attieksmes ar valdoni atklājas kā Agamemnona, proti, problēmsituācijā nostādīta, dziļi nelaimīga, apjukuša, pašizziņas ceļa pašā sākumā esoša cilvēka sastapšanās ar personificētā arhetipiskā Gudrā vīra jeb Gudrā sirmgalvja diviem veidoliem. Gan dieves Artemīdas gribas paudējs Kalhants, gan Agamemnona vergs un vienīgā uzticības persona Ksenons M.Ziverta lugā ir konkrētas lomas realizētāji, ceļveža funkcijas pildītāji, **viedie vīri** jeb vispārināti un pārļaicīgi Gudrā vīra tipi – gara arhetipiskie tēli. Saskaņā ar K.G.Junga individuācijas teorijā izstrādāto personificēto terminoloģiju, tāpat kā Lielā Māte, šie tēli ir virziena rādītāji, palīgi varoņa Patības meklēšanas ceļa noteiktos etapos. Arhetipiskie padomdevēju tēli nozīmīgi strupceļa situācijās, kad varonim šķiet, ka izeja rodama vai nu pašiznīcībā, vai izdarot pret citiem vērstu absolūti destruktīvu soli. Lai neziņā esošā cilvēka izvēle nebūtu postoša un viņš spētu saglabāt savu cilvēcisko cieņu situācijā, kad vienīgā iespēja ir, kā to ieteicis Ž.P.Sartrs, **paļauties uz saviem instinktiem**³, šim apjukušajam cilvēkam tomēr vispirms nepieciešams noskaidrot, kas viņš vispār ir un kas viņam šajā dzīvē ir svarīgs? Izvēles situācija ir brīdis, kad cilvēks jūtas spiests sākt grieķu filozofu, īpaši Sokrata pieteikto “izzini pats sevi” ceļu. Izmisumā esošajam cilvēkam, kurš “pašrūpes” vēl nekad nav praktizējis, atrodoties pilnīgā izolācijā no apkārtējām ietekmēm, bez kādiem ārējiem stimuliem, pašizziņas ceļa sākums nav iespējams –

šajā gadījumā iespējama vien regresīva virzība. Par laimi, cilvēks nedzīvo "rieksta čaumalā" (kā sapņoja Hamlets), un šādās izmisuma un bezizejas situācijās viņa ceļā šķietami nejauši nonāk kādas iespējamo atbildi norādošas personas vai parādības, kam nemaz nav jābūt reāla cilvēka veidolā, tikpat labi tas var būt dabas redzējums, grāmata, situācija – jebkas, kas izraisa epifāniju (Jaunajā Derībā – Kristus parādīšanās mācekļiem, Dž. Džoism (J. Joyce, 1882 – 1941) – intuitīvi intelektuāli dzīves jēgas atklāsmes mirkļi⁴, K.G. Jungam – mirkļi, kuros iznirst Patība⁵).

Ceļa rādītājs, K.G. Junga teminoloģijā – Gudrā sirmgalvja jeb gara arhetips, darbojas kā pašizziņas ceļu sākošā cilvēka garīgā deficīta kompensētājs un var parādīties jebkuras autoritatīvas personas veidolā. Gudrais vīrs, tāpat kā ikviens arhetips, ir duālistiska figūra, kas ietver sevī gan gaišo, spēcinošo, gan arī tumšo, iznīcinošo, htonisko pusi. Sirmgalvis var būt gudrs kā vienādi, tā otrādi, var būt gan zāļu, gan arī indes trauka sniedzējs, bet – vienmēr – mainītājs: atdzemdinātājs vai iznīcinātājs, pašizziņas veicinātājs.⁶

Raiņa traģēdijā "Kajs Grakhs" galvenā varoņa sevis iepazīšanas ceļā būtiski divi tēli – izveles situācijas pieteicējs, Kaja brālis Tibērijs (arhetipiskā Gudrā vīra funkciju pildītājs) un Kaja rīcības izvērtējuma pieprasītāja, māte Kornēlija (Lielās Mātes arhetipiskā tēla un Animas slāņa paudēja). Viens no šiem tēliem – tūlītējas rīcības izveles ierosinātājs, otrs – iekšējā izvērtējuma pieprasītājs, abi – izveles priekšā esošā varoņa nesaudzīgās paštiesas krustugunīs nostādoši spēki.

Runājot gan par Raiņa veidotajiem Tibērija un Kornēlijas tēliem, gan arī par M. Ziverta Ksenona un Kalhanta tēliem, steidzīgākā vērojumā rodas priekšstats, ka viens no šiem tēliem ir progresu, otrs – apstāšanos vai pat regresu veicinošs spēks, jo abos gadījumos tēli būvēti pēc kontrasta principa. Raiņa lugā trauksmi un Romas progresam nepieciešamu atriebes darbību simbolizējošais Tibērija tēls Kajam sapnī parādās, asiņainās drēbēs tērpts, savukārt apimumu, varoņa necienīgu ieslīgšanu personiskās dzīves šaurībā, pat šķietamu regresu simbolizējošais mātes Kornēlijas tēls stājas apjukušajam Kajam ceļā melnas sievas veidolā.

Līdzīgi M. Ziverta lugā pretņi Ksenons un Kalhants šķietami atklājas kā divu polaritāšu pārstāvji. Šis iespaids panākts ar remarkās veidotā un citu varoņu redzējumā tvertā telpas ieskicējuma palīdzību. Ap Ksenonu telpa ir gaiša, viņa atrašanās vieta ir pakalns, no kura redzamas skaidras debesis un zvaigznes, daudz zvaigžņu (kas darbojas kā filozofiski piesātinātās Ksenona "zvaigžņu šausmu" izjūtas apceres pamats), savukārt Kalhants pirmoreiz lugas darbībā parādās,

iznākdams no tumsas aiz ugunskura, bet pēc savas prasības draudīgā pieteikuma pazūd atpakaļ miqlā un tumsā. Zīmīgi M.Zīverts remarkās veidojis telpu ap abu pretējo, dažādos virzienos vedošo spēku ietekmes objektu Agamemnonu: viņš bieži atrodas pustumsā viens vai arī iznāk no klinšu spraugas, vai vēro notiekošo pakalnē un uz jūras – atrodas nogaidošās, neizlēmīgās pozīcijās.

Šķietamais priekšstats par Ksenonu un Kalhantu kā divu polaritāšu pārstāvjiem mainās, izvērtējot viņu lomu valdoņa Agamemnona attīstībā un izvēles procesā. Ksenons un Kalhants, katrs atšķirīgā veidā, virzot pa diviem dažādiem ceļiem, atklājas kā valdoņa skolotāji un mācības sniedzēji.

3.1. Pareģa Kalhanta loma izvēles situācijas pieteikumā

Meitas Ifigenijas upura prasības izteicējs **Kalhants** M.Zīverta lugā ir negatīva oreola apņemts – viņa pēkšņā parādīšanās rādīta kā nepatīkama pārsteiguma emociju izraisītāja. Dramaturgs veido priekšstatu par šo dievu gribas tulku kā nelaimi vēstošu zīmi, kas parādās negaidīti, un tajā pašā laikā ir nemainīgi tuvumā esoša parādība.

Reģis nepabeigtās lugas darbībā iesaistīts tikai divas reizes. Pirmoreiz viņa ierašanās mērķis - dieves prasību noslēpt gribošajam Agamemnonam viņa brāļa Menelaja, kareivja Ahilleja un verga Ksenona klātbūtnē vēlreiz (pēc viņa vārdiem – “otro un pēdējo reizi”) izvirzīt aizvainotās un dusmīgās Artemīdas prasību. Remarkā par Kalhanta parādīšanos aiz ugunskura vēstīts: “Menelajs un Ahillejs bijīgi paraujas pie malas, kamēr Agamemnon un Ksenons negaidīto parādību neievēro.”⁷ Valdonim Kalhants, kaut šausmas iedvesošs, tomēr jau labi zināms, gudrajam Ksenonam, visticamāk, arī, taču abiem pārējiem vīriem, kuri līdz šim ar zintnieku nav sastapušies, viņa tēls izraisa bailes. Nepatīkamais vizuālā tēla konturējums vēlāk izgaismojas arī Ksenona un Ifigenijas sarunā un meitenes atmiņās par pareģa “stīvo skatu”, kas kā čūska neizlaiž savu upuri no redzes loka⁸, skatu, ko nav iespējams aizmirst un kam nav iespējams arī prētoties.

Otrreiz Kalhanta pēkšņā parādīšanās Agamemnona priekšā jau ir valdoņa nemitīgi gaidīta (remarka skata ievadā atklāj pārdomās un neziņā nogrimušo Agamemnonu):

“Kalhants parādās klinšu spraugā, brīdi klusē. Piedod, o Agamemnon, traucēju tevi pārdomās.

*Agamemnon*s. Es tevi gaidīju. Tu netraucē.”⁹

Šī ir zīmīgā, trešā pareģa parādīšanās un prasības izvirzīšanas reize (salīdzinājumam – Kaja Grakha attieksme pret brāļa Tibērija trešo parādīšanos sapnī – “kad trešreiz neklausīšu – ļauni būs”¹⁰). Liktenīgā trešā sarunas reize prasa tūlītēju izšķiršanos, kad vairs netiek pieļauta problēmas risinājuma tālāka atlikšana, kad nav atpakaļceļa, ir tikai ceļš uz priekšu, un ir jāizvēlas.

Nepabeigtās lugas beigu daļā Kalhanta izvirzītā dilemma daudz smagāka kā Raiņa lugā rādītā. Kajam Grakham brāļa gars paziņo jau ieprogrammētu varoņa tālāk ejamo ceļu, kuru atliek vienīgi vai nu iet, vai neiet, proti, iegūt varoņa slavu, kļūt par tautas līderi un Romas Saules valsts nākotnes vedēju, vai – atteikties no vēl tikai iedomājamās slavas un goda, un garā lolotās idejas, nodzīvot mūžu mierīgi un tukši, tomēr ko eksistenciāli būtisku nezaudējot. Turpretim katrs no M.Zīverta varoņa priekšā iezīmētajiem ceļiem liek no kaut kā valdonim jau piederoša un ļoti būtiska pilnībā atteikties. Raiņa traģēdijā augstākā prasības likme ir paša varoņa dzīvība – vērtība, par kuru relatīvi ir atbildīgs tikai cilvēks pats, savukārt M.Zīverta lugā svaru kausos likti gods, slava, vara un cita cilvēka dzīvība. Šķiet, M.Zīverts varētu būt pārliecināts, ka ar tik vienkāršu dilemmu, kāda izvirzīta, piemēram Raiņa lugas varoņa priekšā, vairs “modernā varas cilvēka” destruktīvo būtību atklāt nav iespējams.

Lugas “Ifigenija” varonis, tāpat kā Mindaugs traģēdijā “Vara”, ļoti labi zina, “kas ir labs un kas ļauns”¹¹, taču arī tad savā varas skurbumā nekādi nespēj izlemēt. Tādēļ pareģis Kalhants lugā darbojas nevis kā kāda ļauna, ārēja spēka manifestācija, nevis kā “ļauņa liktenis” simbols un, vēl jo vairāk, ļaunuma radītājs, bet gan kā valdoņa iekšējās attīstības stadijas atklājējs. Kalhanta balss var tikt uztverta arī kā valdoņa iekšējā “kārdinātāja” balss, kas nesaudzīgi formulē varas atkarībā nonākušā cilvēka iekšējo gatavību uz visnoziedzīgāko – cita upuri. Starp Agamemnonu un Kalhantu tiek slēgts līdzīgs līgums kā starp 20.gadsimta destruktīvās, antihumānās mākslas simbolu Adrianu Leverkīnu un Nelabo, kas atklājas kā paša mūziķa esības sastāvdaļa. T.Manna romāns “Doktors Fausts” (“*Doktor Faustus*”, 1947) kļuvis par vienu no 20.gadsimta kultūras spēcīgākajām zīmēm, jo precīzi atklāj šī laikmeta destruktivitātes pamatu – apzinātu atteikšanos no mīlestības un “dzīvās dzīves” kādu iluzoru ieguvumu – slavas un varas (mākslas ietekmes spēks traktējams arī kā varas apziņas sniedzējs) dēļ.

Kalhants M.Zīverta lugā iemieso Gudrā vīra tēla vienu pusi, kas nesaudzīgi tieši formulē jau iepriekš tragiski samilzušu problēmu pašā varonī. Pēdējā un galīgā izvēle garīgās dzīves strupceļā nonākušam varonim jāizdara tūlīt, nekavējoties, jo nav vairs nekādu citu šīs personības tālākas attīstības iespēju. Visas iepriekšējās mācības vai nu veikli apietas, vai pat nepamanītas, tādēļ no eksistenciālas izvēles problēmas vairs nav iespējams izvairīties. M.Zīverta Agamemnon, tāpat kā viņa antīkais priekštecis, strupceļa situācijā nonāk, pateicoties šķietami maznozīmīgam solim – zinot to, ka ahajiešiem jānododas Trojas iekarojumā, viņam bērnišķīgi pārgalvīgā un visatļautības sajūtas radītā priekā nepieciešams tomēr apliecināt savu varenību dievu priekšā, nošaujot dieves mīļoto briedi un pierādot savas dievišķās mednieka prasmes. Šķietamais sīkums kļūst varonim liktenīgs, jo lieli un postoši pārbaudījumi veļas pār cilvēku labklājības un lepības visaugstāko kāpumu brīžos. Kad cilvēciskās lepības gars plūst pāri malām, arvien ierodas kāds Gudrais vīrs, kurš pašpārlicinātajam veiksmīniekam tūlīt un nekavējoties liek izdarīt nešaubīgu izvēli, līdz ar to parādot šī cilvēka patieso dabu. Likumsakarīgi, ka šis Gudrais vīrs izvēles smaguma piemeklētajam cilvēkam šķiet ļauns, jo sevi neizzinājušais cilvēks pat neapjauš, ka visa viņa iepriekšējā dzīve un darbība vedusi uz šo strupceļu, ka jaunuma sakne ir tikai un vienīgi viņā pašā.

Pareģa Kalhanta kā eventuālā Gudrā vīra būtība atklājas, detalizētāk iedziļinoties orākulu un pareģu tēlu funkcionalitātē un nozīmē grieķu kultūras ietvaros. Mikēnu priesteris, Apollona mazdēls pareģis Kalhants ir nozīmīgs Trojas cikla mītu varonis, kas darbojas gan Homēra "Iliadā", gan arī Eiripīda lugā "Ifigenija Aulīdā". Mītu sižeti vēsta par šī pareģa izšķirošo nozīmību ahajiešiem būtiskās krīzes situācijās un visā Trojas kara gaitā: ar zīmju palīdzību Kalhants uzzina Trojas kara ilgumu, pēc viņa padoma tiek izveidots koka zirgs, ar kā palīdzību Troja beidzot tiek ieņemta¹². Līdzās Teiresijam Kalhants ir viens no visbiežāk pieminētajiem pareģiem, kuru statuss grieķu vidū augsts un kuru vēstījumiem tauta labprāt paklausa, tā izdarot pareizo izvēli un nodrošinot panākumus. Pareģi senajā Grieķijā ir nākotnes notikumu atklājēji, bet, tā kā antīkajam cilvēkam nākotnes vērtība ir daudz zemāka kā tagadnes vērtība, viena no pareģu pamatfunkcijām ir tagadnes likumību un patiesību noskaidrojums. Antīkie pareģi arvien atrodas visas tautas vadoņu tuvumā, lai varētu tiem palīdzēt izdarīt pareizos lēmumus un uzrādīt bīstamu un ārēji neredzamu šķēršļu veidošanos valdnieka apkārtnē. Šādas funkcijas Sofokla tragēdijās "Valdnieks Oidips" ("*Oedipus Tyrannus*", pēc 430 pr.Kr.) un "Antigone"

veic aklaiss pareģis Teiresijs, mēģinot valdniekiem Oidipam un Kreontam atklāt patiesību pašiem par sevi un noraut iluzoro maldu plīvuru. Tā kā Teiresijs antīkajā pasaulē bieži dēvēts par gudrāko būtni (jo viņš ir abu dzimumu pārstāvis – androgīns, pilnīgais, “apaļais” cilvēks, kam pieejamas visas zināšanas un izjūtas), viņam pareģa augstais uzdevums arī izdodas un abās Sofokla iepriekšminētajās tragēdijās arī ir vērojama valdnieku tragiskā pašatklāsmē. Acis, kas visu mūžu, redzīgas būdamas, tomēr nav spējušas saskatīt patiesību, pēc traģisku zaudējumu piedzīvojuma beidzot var to var ieraudzīt. Teiresija mudināti, Sofokla varoņi nonākuši līdz sevis apziņai un arī līdz spējai veikt paštiesu (vairāk gan tas attiecas uz valdnieku Oidipu), kurpretī Agamemnons nevienā literārajā interpretācijā neparādās kā varonis, kas spētu nonākt līdz sevis attīrīšanas un sakārtošanas vēlmei. Kalhants, kuram, kā jau pareģim, ir pašu dievu dots uzdevums palīdzēt valdoņiem patiesības noskaidrošanā, Agamemnona situācijā pārmaiņas radīt tomēr nespēj. Pareģa – Gudrā vīra arhetipiskā tēla funkcijās ietilpst maiņas ceļa nesaudzīgs pieteikums, bet tālākais gājums vien paša cilvēka spēkiem ejams. Iekšējā redzīguma neiespējamība pierāda varoņa attīstības nespēju, un tādēļ likumsakarīgs ir tuvākajā nākotnē paredzamais pašiznīcināšanās process – regresīvā individuācija. Paštīesai Agamemnons tā arī nekad nenobriest, tādēļ pret citiem vērsta, negatīvā enerģija, arī – cita upurēšanas vardarbīgā enerģija visbeidzot vēršas pret viņu pašu. Upurēšanas ritā sev aizstāvību vai apsardzību prasošo personu neglābjami reiz ņer viņas pašas pagātnē raidītais vardarbīgais spēks.¹³ Šī iemesla dēļ mītos atklātais Agamemnona liktenis neapskaužams – viņu atreibības un arī savtīgos nolūkos nogalina paša sieva Klitaimnestra vai, pēc citas versijas, Klitaimnestras mīļākais Aigists.¹⁴

M.Zīverta lugas beigu daļā dramaturgam raksturīgajā manierē veidots jaunu nianšu izgaismojums, kas rada apvērsumu visa darba pamatieviržu izpratnē. Par tādu veiksmīgi veidotu peripetiju uzskatāma līdz pakāpeniski kulminējošajam Agamemnona un Kalhanta dialogam izteikti negatīvā gaismā rādītā pareģa gatavība glābt Ifigeniju no upurēšanas. Šajā dialogā Kalhants, kas iepriekš nostājies šķietamās ļaundara pozīcijās, bijis upurprasības pieteicējs un Agamemnona sirdsapziņas urdītājs, valdonim negaidīti paziņo, ka darīs visu, kas viņa spēkos, lai meiteni glābtu. Kad Agamemnons uzsāk sīkmanīgu tirgošanos, pareģis nesaudzīgi atklāj pašizziņas ceļu iet nespējīgā valdoņa patieso būtību: “Tu neesi vīrs, kas var turēt varu, tikai varmāka, ne varonis. Tevis labā es neko nedarīšu.”¹⁵ Ar šo

pārlicēšas izkļegumu Kalhants sniedz noliedzošu atbildi uz vienu no nozīmīgākajiem jautājumiem visā M.Zīverta daiļradē – vai varmāka tiešām var tapt par tautas vadoni un apvienotāju?

Iespējams, ka "lielā skata" sagataves ainā dramaturgs būtu veidojis vēl dažus pavērsiena, varbūt arī – "atpazīšanas skatus", jo pēdējie Kalhanta vārdi atklāj senus, pagātnē nogrimušus notikumus, kas varētu būt svarīgi Agamemnona – asinskārā valdoņa – vēl dziļākā izpratnē. Senie notikumi spilgti izgaismo Agamemnona iekšējo un neapzināto gatavību meitas upurim, un Kalhanta izteiktā prasība atklājas kā valdoņa vēlmju un virzības spoguļattēls. Līdzīgi Raiņa traģēdijā "Kajs Grakhs" brāļa Tibērija paustais pareģojums atklāj Kajam iedomājamo un jau aizsākto ceļu pretim varoņa slavai. Gan Kalhanta, gan Tibērija tēli ir lugu galveno varoņu iekšējās balss personifikācijas un to radītā konfrontācija varoņa apziņā dara iespējamu apzināto lēmuma pieņemumu. Brāļu Grakhu konfrontācijas rezultātā Kajs apzināti pieņem varoņa misiju, turpretī Agamemnona un Kalhanta sadursme rāda valdoņa apzināto vardarbīgo varas uzturēšanas līdzekļu izvēli un pakāpenisko nonākšanu varmākas statusā.

3.2. Verga Ksenona nozīme valdoņa pašizziņas veicināšanā. Ksenona tēla filozofiskā slodze

Pareģa Kalhanta veidols M.Zīverta lugā – sarežģīti tverams, dažādas atšķirīgas interpretācijas piedāvājošs, turpretim otras Gudrā vīra koptēla duālās dabas atklājēja – Agamemnona verga un Ifigenijas skolotāja Ksenona veidols – sākotnēji ir šķietami skaidrs un vienkāršs. Ksenons M.Zīverta lugā veidots kā tradicionāls viedā vīra un skolotāja tēls, kura funkcijas nozīmīgas lugas idejiskajā izpratnē un galvenā varoņa būtības niansētā atklāsmē. Ksenonam nav būtiskas lomas sižeta virzībā, bet gan pamatproblēmas un pretspēku saduras formulējumā, filozofiskā satura tvērumā. Agamemnona verga loma lugā - vai nu gatavu, sevī ilgi briedinātu patiesību izpausme, vai valdonim noderīgu padomu sniegums, bet galvenokārt - sava saimnieka pagātni un cilvēcisko būtību "iztaustošu" jautājumu uzdošana.

Viedā vīra tēla veidojumā M.Zīverts turpina tradīciju, kas spilgti iezīmējusies jau ikvienā mitoloģiskajā sistēmā un vēlāk turpina dzīvot visdažādāko literatūras žanru

sacerējumos, vispirms jau - grieķu traģēdijās. S.Averincevs atzīst, ka "klasiskā grieķu poēzija piedāvā veselu galeriju ar sirmgalvju tēliem, kas apveltīti ar neapstrīdamu nozīmīgumu".¹⁶ Antīko cilvēku gan visai maz interesē atkāpes no "darbības cilvēka" jeb vīra - kareivja un pilsoņa darbības jomas, un sirmgalvis, kurš vairs nav aktīvajā vecumā, iemantojis ievērību ar savu kādreizējo darbību un tās rezultātā gūto dzīves pieredzi. Vīru darbības perifērijā atstātais sirmgalvis klasiskā perioda traģēdijās apveltīts ar īpašu noslēpumainības auru, šis tēls netiek individualizēts un viņam netiek dots vārds. Tipiskais sirmgalvja tēls ir visai epizodisks, tam nav lielas nozīmes sižeta risinājumā, jo galvenokārt sirmgalvis darbojas kā nozīmīgs dialoga partneris, kādas patiesības noskaidrotājs vai problēmas pieteicējs.

Eiripīda traģēdijā "Ifigenija Aulīdā" darbojas M.Zīverta Ksenona līdzinieks – Sirmgalvis, vergs bez vārda, valdnieka bērnu audzinātājs. Šim tēlam traģēdijā divas funkcijas:

1. Sirmgalvja un Agamemnona saruna iekļauta situācijas pieteikumā traģēdijas prologā, kad valdnieks vergam atklāj savas nomāktības cēloni – pareģa Kalhanta pausto dievu prasību pēc meitas upura. Sirmgalvis pieredz sava valdnieka pirmās mokošās šaubas, redz, kā Agamemnon raksta un dzēš kādu dīvainu ziņu, zīmogo ciet un lauž zīmogu atkal vajā, visbeidzot met visu rakstīto zemē un lej asaras. Iepretim valdnieka šaubām atklājas Sirmgalvja noteiktā pārliecība par Ifigenijas upura nepieļaujamību, kā arī šausmas par valdnieka nespēju izšķirties. Tātad jau traģēdijas prologā veidota skaidra ievirze – zinošais, skaidra prāta vadītais vecais vīrs, vispārinātais Sirmgalvja tēls palīdz izgaismot Agamemnona nezināšanu un apjukumu. Līdzās šīm galvenā varoņa būtības atklāsmes funkcijām Sirmgalvja tēlam piešķirta pārpratuma situācijas dalībnieka loma – traģēdijas ekspozīcijā Agamemnon savam vergam dod rīkojumu nogādāt Klitaimnestrai otru vēstuli, kas atturētu Ifigeniju no ierašanās Aulīdā, taču ziņa netiek nodota Menelāja iejaukšanās rezultātā.

2. Sirmgalvis darbojas tā sauktajā "atpazīšanas skatā" – kad Klitaimnestra apsveic topošo Ifigenijas līgavaini Ahilleju, kurš neko nezina par Agamemnona izloloto viltus precību plānu, vecais vīrs abiem situāciju neizpratošajiem ļaudīm atklāj drausmīgo valdnieka ieceru. Sirmgalvja rīcība Eiripīda lugā veido sarežģījumu Agamemnona mērķa realizēšanas ceļā – līdz šim uzticamais vergs nodod savu saimnieku, izpaužot tā noslēpumu un rosinot Klitaimnestru un Ahilleju aktīvai

darbībai ("sazvērestības" līnijai gan tālākā sižeta attīstībā nav nozīmes, jo negaidīto atrisinājumu piesaka pati Ifigenija, paziņojot par savu gatavību labprātīgajam pašupurim). Sirmgalvis šajā skatā aktīvi pauž savu nostāju pret Agamemnonu, apsūdzot viņa aptumšoto prātu.

Atšķirībā no sava priekšteča M.Zīverts izvirzījis Agamemnona vergu par vienu no centrālajiem lugas tēliem, devis vārdu, paplašinājis viņa funkcijas un nozīmi. Eiripīda tragēdijā Sirmgalvja tēls būtisks darbības attīstības veidojumā divās nelielās epizodēs, turpretī latviešu dramaturga veidotais Ksenons atklājas kā abu lugas galveno varoņu – Agamemnona un Ifigenijas – iekšējās attīstības rosinātājs, ceļvedis un skolotājs. Vienlaikus Ksenons ir tēls, kas maksimāli paplašina antīkās tematikas robežas, darot M.Zīverta lugu laikmetīgi dzīvīgu. Ksenona tēlā atklājas dramaturga dzīves laikam raksturīgā intelektuāļa pasaules uztveres un domāšanas veida paradigma, jo Ksenona filozofiskās ievirzes pārspriedumos veidojas intertekstuālas un kultūras zīmju saspēles, kas spilgti apliecina laikmetīgo "pasaules kā teksta" un "apziņas kā teksta" esamību. M.Zīverta brīvais viedā vīra tēla konturējums rosina meklēt sakarības un saiknes starp dažādiem kultūras vēstures periodiem, starp dažādām filozofiskām teorijām un mācībām, nepretendējot uz "vienīgās patiesības" paudumu un M.Zīverta ieceres viennozīmīgu atšifrējumu. Ksenons veidots kā dažādu mācību sintezējošs Gudrā vīra tēls, tādēļ pieļaujami šī varoņa eventuālo "gudrības skolotāju" meklējumi.

M.Zīverta kompleksais autoritatīvais tēls veidots, no vienas puses, kā tipisks seno Austrumu un grieķu gudrības mīlētājs, raksturots kā Ēģiptes un Babilonas gudrais, kura sociālais statuss nožēlojams, bet prestižs grieķu vidū augsts. No otras puses, Ksenons veidots kā laikmetīgs dažādu viedokļu interpretētājs un savienotājs (šajā tēlā iespējams saskatīt eklektisku divu filozofisko diskusiju pretspēlētāju – Sokrata un Nīčes – atziņu saspēles), "modernā laikmeta" Gudrā vīra spogulis.

Būtiski vispirms noskaidrot jautājumu, kāpēc M.Zīverts sengrieķu darbības vidē iekļāvis Tuvo Austrumu kultūrai piederīgu varoni – Ēģiptes un Babilonas gudro? Tieši senie Austrumu prātnieki uzskatāmi par pirmssokratisko domātāju eventuālajiem ietekmētājiem, vēlākiem hellēņu redzes loka un pasaules skatījuma paplašinātājiem. Grieķu prāts Austrumu gudro skatījumā ir "jauns", tam nav atmiņas un transcendentālas laika izjūtas, tas tver tagadni un neseno pagātņi, izslēdzot nākotni. "Jaunais" prāts, S.Averinceva vārdiem runājot, pasargāja grieķus no "hronoloģiskām ekstāzēm", bet "(..) vienlaikus neļāva viņiem pārdzīvot un izjust laika

atklāto perspektīvu un plašās āres, mainošos pasaules periodu monumentālo ritmu".¹⁷

M.Zīverta lugas ievaddaļā veidotais Ksenona un Ahilleja dialogs atklāj vecā verga sengrieķiem neraksturīgās "zvaigžņu šausmas" jeb "bailes no bezgalības, kā babiloņi saka"¹⁸, kas atšķir šo izjūtu lolotāju no pārējās sabiedrības veidola. Remarkās iezīmētais romantiskais dialoga fons (klintis, akmeņains kalna takas ieleja, tumšas debesis un spožas zvaigznes) rada pārliecību par viedā verga neapšaubāmo piederību kalnu apdzīvotājiem un zvaigžņu alku lolotājiem. Sarunas partnera – grieķu vīrišķības ideāla Ahilleja - nespēja uztvert Ksenona teikto vēl grodāk izceļ verga "citādību". Precīzs ir V.Hausmaņa atzinums par Ksenona tēla nozīmi: "Šis tēls palīdz lugu piepildīt ar garīgumu un ienes tajā vispārinātu pasaules apzināšanas slāni, tā iezīmējot pretstatus: vienā pusē – šīs zemes cilvēks Agamemnons ar savām problēmām un alkām, otrā – Visums un mūžība, par ko runā debesu izplatījums un zvaigznes."¹⁹

Grieķiem neraksturīgās "zvaigžņu šausmas" iespējams traktēt arī kā eksistenciālisma filozofijas paudēja Ž.P.Sartra apzinātās "metafiziskās skumjas", kuru pamatā ir dzīves bezjēdzības sajūtas konfrontācija ar cilvēka apziņas dziļēs mītošo jēgas apjausmu. Šo izjūtu mūžam nesamierināmais antagonisms tad arī rada "pasaules skumjas", kas, pēc Ž.P.Sartra domām, ir adekvātākais īsta cilvēka dzīves uztveres atspoguļotājs. Skumjas, permanentais sarūgtinājums pierāda filozofiski skaidras, patiesību meklējošas apziņas esamību cilvēkā.²⁰

Kontrasts starp profāno un sakrālo slāni "Ifigenijā" iezīmēts ar "citādā" tēla palīdzību, tādēļ, iespējams, nav nejauša M.Zīverta Gudrā vīra vārda – Ksenons - izvēle. Pirmā norāde uz Austrumu prātnieka saistību ar grieķu filozofijas spožāko figūru – Sokratu – lugā iekļauta iepriekš minētajā Ksenona un Ahilleja dialogā, kad vecais vīrs citē leģendāro pseidozināšanu apšaubītāja frāzi: "Es tikai zinu, ka nekā nezinu"²¹, kuras rašanās atspoguļota Platona darbā "Sokrata aizstāvēšanās" jeb "Apoloģija" ("*Apologia*", datējums nav zināms). Ievaddaļas tekstā meklējams arī iespējamais M.Zīverta izvēlētā vārda – Ksenons – pamatojums: septiņdesmitgadīgais Sokrats atzīst, ka Atēnās jūtas kā svešais (gr. *Ksenos*), tāpēc runāšot kā īsts svešinieks. Ksenona vārda semantika M.Zīverta lugas ietvaros izrādās ļoti plaša un daudznozīmīga:

1) no Austrumiem nākušais vergs M.Zīverta lugā grieķu vidē patiesi ir "svešais", šādā aspektā iespējama atsauce arī uz svešzemnieka, īpašu cieņu iemantojušā

verga, "septiņu gudro" sarunu biedra, fabulista Ēzopa (*Aisōpos*, 6.gs. pr.Kr.) leģendāro tēlu;

2) izolēts un "citāds" savā vidē juties arī grieķu "gudrības milētājs" Sokrats, kura domu graudi ievīti M.Zīverta varoņa pārspriedumos;

3) Ksenona vārdā iespējams rast raksturīgas 20.gs. kultūras zīmes – atsvešinātā cilvēka tēla atspulgu, piemēram, M.Zīverta pasaules uzskatam visai radniecīgās eksistenciālisma mācības simbolu – A.Kamī "svešinieku" – savādo, sabiedrības nepieņemto brīvās izvēles apliecinātāju, cilvēku bez Dieva – *Merso* ("*L'Étranger*", 1942).

Līdz ar to Agamemnona verga un padomdevēja tēls lugā darbojas kā vispārināts, visiem laikiem atbilstošs nesaprastā, atsvešinātā cilvēka simbols, kas līdzās seno viedo vīru pasaules redzējumam ietver arī "modernā laikmeta" domātāja skatījumu. Eklektiskā dažādu mācību koeksistence ir pamatā M.Zīverta veidotā tēla neviendabīgumam un sarežģītībai.

Lugas ievaddaļā veidotais Ksenona un Ahilleja dialogs rada pārliecību par Austrumu gudrā transcendentālo prātu, savukārt nedaudz vēlāk veidotajā sarunā ar Agamemnonu skolotājs tiek nosaukts par "vecu viltnieku"²², ar kuru pārspriežami slepeni un noziedzīgi darījumi. Mūžības alku lolotāja tēlam neatbilstošs ir Ksenona straujais ieteikums Agamemnonam uzpirkt dievu gribas paudēju pareģi Kalhantu vai pat nogalēt to, kas liecina par izteikti praktiska un racionāla prāta gatavību vienkāršotam situācijas risinājumam. M.Zīverta lugas sākumdaļā Ksenons nebūt neveicina Agamemnona pašizziņu, gluži otrādi – viņš aicina nepievērst uzmanību zīmēm un liek aktīvi rīkoties, lai novērstu visus iespējamus ārējos traucēkļus. Ksenons atklājas kā tipisks dievu zaudējušās pasaules gudrais, kurš aicina paļauties uz veselo saprātu un neticēt, piemēram, dievu zīmju skaidrotāja pareģotajai vēja virziena maiņai ("Kad vēji modīsies, to neviens nevar paredzēt, arī Kalhants ne."²³). Vairākkārtīgi lugas gaitā atklāta Ksenona skeptiskā, pat nihilistiskā attieksme pret augstākās gribas paudumu, kas lielā mērā Gudro vīru pielīdzina tā skolniekam (būtiska Ž.P.Sartra doma par skolniekam "izdevīgu" skolotāja izvēli). Ksenons patiesībā ir bezdievis, viņš arī neaicina "moderno varas cilvēku" pārtapt un kļūt par paļāvīgu absolūtās ticības lolotāju, jo pats nav spējīgs tādu just. "Modernā laikmeta" Gudrā vīra nostāja izteikti eksistenciālistiska – tā ir pilnīga uzticēšanās cilvēka atbildīgumam un brīvas izvēles iespējai, pārliecība par "cita", proti, kāda neatkarīga vērotāja esamību, kas cilvēkam nevar ne dot padomu, ne arī sniegt priekšstatu par

absolūtām vērtībām. Varas cilvēka skolotājs, tāpat kā viņa skolnieks, ir sava laika produkts, kas, liekulīgi piesaucot dievus un apliecinot to esamību, tomēr ir pārliecināts par to "neiejaukšanos" cilvēku dzīvē un par dievišķas beznosacījuma mīlestības neiespējamību. Taču skolotājs, atšķirībā no sava apjukušā un nenobriedušā mācekļa, ir pārliecināts par cilvēka paša pilnīgo atbildību sava dzīves ceļa izvēlē un panākumu nodrošinājumā. Spilgts piemērs ir kāds Ksenona izteikums Agamemnonam, kas izskan kā stilistiski noslīpēts aforisms: "Dievi mums, valdniek, ir labvēlīgi tikai divas reizes mūžā: pirmo reizi, kad piedzimstam, otro – kad nomirstam. Starp abām labvēlībām ir tikai viena dzīve, kad mums katram jāsapelna vismaz viena obole, ko paslēpt apakš mēles, lai būtu ar ko samaksāt nāves laiviniekam Haronam."²⁴

Pakāpeniski lugas gaitā no "zvaigžņu šausmu" lolotāja pārtapušais "vecā viltnieka" tēls piedzīvo jaunas maiņas – jo vairāk Agamemnona vergs un skolotājs atklāj valdoņa noziedzīgo pagātni un dziļāk izzina viņa cilvēciski kroplo būtību, jo tiešāk viņš mēģina panākt šī cilvēka "noskaidrošanos" - pašizziņu un iespējamo attīrīšanos. M.Zīverts liek lietā tradicionālo Gudrā vīra prasmi veidot atklātu un pašizziņas ceļa sākumā esošu personu dziļi ietekmējošu sarunu, par ideju ruporiem izmantojot divus kultūras vēsturē nozīmīgus viedos vīrus – pretiniekus Sokratu un Nīči, kuru domu graudu kompilācija palīdz veidot nebeidzamas "mūžīgo jautājumu" interpretācijas un pretrunīgu ideju saspēles.

Ksenona tēlā iekļautais sokratisms (jeb iespējamās Sokrata mācības izklāsts Platona gaismā, kādu to pazīst mūsdienu cilvēks) un nīčeānisms nav nejaušības vai paviršības radīta sintēze M.Zīverta lugā, bet gan likumsakarība, kuras pamatojums rodams Nīčes nostādņēs: "Sokrats man tik tuvs, ka es gandrīz vienmēr cīnos ar viņu."²⁵ Visā savā radošajā mūžā vai ikvienā sacerējumā Nīče nenoguris vērsās pret Sokratu, kuru dēvē gan par "pārpratumu" ("Sokrata problēma" darbā "Dievu bojāeja"²⁶ (*"Goetzen Daemmerung"*, 1888)), gan argumentēti apzīmē par dekadentu (piemēram, "Ecce Homo" (*"Ecce Homo"*, 1888)²⁷), un netieši atzīst seno grieķi par savu masku. Nīče uzskata, ka "kattam dziļam prātam nepieciešama maska" un sacerējumā "Viņpus laba un ļauna" (*"Jenseits von Gut und Boese"*, 1885 – 1886) izvirza retorisku jautājumu – "(..) vai tikai pretstats nekalpo par patiesāko masku?"²⁸

"Ifigenijā" vērojami abu gudro vīru filozofēšanas stils paņēmieni un to atblāzmas dialoga veidošanas struktūrā. Ksenons praktizē sokratisko dialoga jeb sarunas, pārspriešanas (patiesības izziņas metodes) mākslu, vienlaikus pildot

arhetipiskā Gudrā vīra funkcijas: uzdodot sarunu biedram īstos jautājumus, rosinot anamnēzes procesu (pašrefleksiju), novedot cilvēku strupceļā, liekot viņam iedziļināties savas rīcības motivācijā, - tā pamazām rodot ceļu uz patiesības izziņu. M.Zīverta Ksenons talkā ņem arī grieķu filozofa tik iecienīto izlikšanās spēju – neziņas, nesaprašanas, spēles prasmi – bieži uzdodot vienkāršus, naivus jautājumus un tādējādi ne – audzinot, ne – pārradot, dara iespējamu sarunu biedra pašatklāsmi, veido paštapšanas procesa ilūziju. Šāds ceļš patības meklētāja skatījumā ir sarežģīts, jo vadoņa loma tajā gandrīz nemanāma, tāpēc arī M.Zīverta Ifigenija kādā sarunā izsaka pārmetumu savam skolotājam: "Tu nekad man neesi mācījis, kas ir patiesība, kas māņi."²⁹

Turpretī atsevišķiem Ksenona izteikumiem (piemēram, dialogā ar Ifigeniju skolotājs rāda ostā sapulcētos kuģus, apelējot pie meitenes patriotisma jūtām³⁰) raksturīga antīko oratoru mākslai un Nīčes aforistiskajam stilam atbilstoša poētiski retoriska izteiksme, autoritārisms, pārpersoniskums. Šo dialogu centrā izvirzīti Ksenona filozofiskie secinājumi jau izslīpētu aforismu veidā, vērojama dialoga faktiskā monologizēšanās.

Tikpat brīva un rotaļīga kā atšķirīgu izteiksmes veidu stilizācija, saskatāma arī dažādu Sokratam vai Nīčem piederošu izteikumu saspēle. M.Zīverts sniedzis savam varonim Ksenonam vēsturiskā Sokrata izsapņoto iespēju, par kuru vēstīts Platona darbā "Sokrata aizstāvēšanās", - nonākot Aīda valstībā, saturīgi un filozofa cienīgi pavadīt laiku, "(.)turienes iemītniekus pārbaudot un iztaujājot gluži tāpat kā šejienes cilvēkus – kurš no viņiem gudrs un kurš tikai iedomājas tāds esam, bet īstenībā nav"³¹. M.Zīverta Ksenonam ļauts pārbaudīt "vīru, kas veda pret Troju vareno karaspēku"³² – pašpārliecināto, mērķtiecīgo, izvēles priekšā nostādīto Agamemnonu. Šajā aspektā Ksenons atklāj vēl vienu tipisku Gudrā vīra funkciju: sirmgalvis darbojas ne tikai kā padomdevējs, bet arī kā apjukušā un Patību meklējošā cilvēka morāles pārbaudītājs.³³

M.Zīverta veidotie Ksenona un Agamemnona dialogi atklāj Sokrata gara līdzinieka pārliecību par tikumību kā laimes nodrošinātāju, jo "(.) tikums nerodas no mantas, bet no tikuma cilvēkiem tiek ir manta, ir visi citi labumi kā personiskajā, tā valsts dzīvē"³⁴. Augstākais labums un tikums ir prāta jeb gara nemitīgas attīstīšanas process – šī pārliecība vieno Sokratu un viņa mācekļus ar Austrumu domātājiem. Gara attīstības priekšā jāatkāpjas pat militārajiem tikumiem, jo "gudrības mīlētāju"

priekšstats īsts varonis ir cilvēks, kas spēj valdīt savu garu, un tikai pēc tam viņš var domāt par citu pakļaušanu.³⁵

Ksenona un valdnieka spraiģajā dialogā par Trojas kara mērķiem lugas beigu daļā atklājas abu atšķirīgie priekšstati par mantas un varas nozīmību dzīvē: vergs mēģina pārliecināt Agamemnonu par visa materiālā nepastāvēību (viņa vārdu saskaņu ar darbiem apliecina iepriekš rādītā atteikšanās no valdoņa piedāvātās mantas līdz ar brīva cilvēka statusa iegūšanu), brīdina Agamemnonu no "laupītāju vadoņa" goda un izstumtības, un no brutālas fiziskas varas izrādījuma postošajām sekām. Ksenona pozīcija šajā dialogā izgaismojas tikai un vienīgi jautājumu formā, M.Zīvertam raksturīgā prasība pēc lakonisma nav pieļāvusi Gudrā vīra uzskatu retorisku paudumu. Uzmaniības lokā šajā dialogā paturēts "modernais valdonis", kurš pats sevi tā nodēvē³⁶ un viņa pārliecība par bagātības jeb "pilnās karalādes" un vardarbības sniegtajām priekšrocībām varas ieguvē un noturēšanā.

M.Zīverta Ksenons atklāj arī klasiskā perioda grieķiem raksturīgo valsts izpratni, kurā akcentēta cilvēka pakļautība visu pārvaldošajam prātam jeb likumam – visu dzīves sfēru reglamentētājam. Agamemnona verga un Ifigenijas skolotāja funkcijas latviešu dramaturģis tiecīs rādīt maksimāli adekvātas vēsturiskajām grieķu polis sabiedrības skolotāja funkcijām – audzināt pilsoni, kurš likumu uztvertu kā sakārtotās, noformētās pasaules pamatu. "(..) cilvēkus brīvus dara tikai likumi", "(..) likums aizliedz pildīt noziedzīgas pavēles, kaut arī tās devis valdonis vai dievs"³⁷ – šādi izteikumi raksturo M.Zīverta Ksenona pilsonisko pārliecību.

Grieķijā gan vērojama dievišķā un likumīgā identifikācija, kuru M.Zīverts, izvēršot savu "modernā varas cilvēka" koncepciju, neievēro. Latviešu dramaturģa lugā kā prioritāte un atskaites punkts izcelts tieši likums, kas iekļaujas racionālā prāta sfērās, kurās nav vietas dievišķajam irracionālajam slānim. Šī iemesla dēļ M.Zīverta Ksenons rīkojas negodīgi un pat noziedzīgi pret upurējamo Ifigeniju, jo viņš nodarbojas ar situāciju neizprastošās meitenes psiholoģisku ietekmēšanu – rāda viņai labvēlīgus vėjus gaidošos ahaju kuģus ostā un cenšas Ifigenijā radīt savas zemes varenības un nozīmības apjautu, patriotisku pacēlumu, kas tālejoši varētu izrādīties būtisks upura sagatavošanā.

Ksenona un Ifigenijas dialogos, kuros vērojama upurim paredzētās meitenes ietekmēšana, M.Zīverts izmanto atsevišķas, labi zināmas Nīčes "pārcilvēka" teorijas tēzes – ne kā dižā gadsimtu mijas laika filozofa koncepcijas ievijumu, bet gan kā rotaļīgi vieglus intelektuālas spēles elementus. Nīčes izteikumi iekļauti retoriski

izslīpētās prātulās, kas iezīmē Gudrā vīra pārliecību par cilvēka tapšanas nebeidzamību, par cilvēku kā virvi, tiltu, pāreju un bojā eju (kas šajā gadījumā nav nīčeāniskās esošā cilvēka fiziskās iznīcības un pārcilvēka nākšanas sludinājums): “Patiesībā cilvēki nav ne labi, ne skaisti. Patiesībā viņi tikai ir, lai tādi kļūtu.”³⁸ Šo pārliecību skolotājs pauž iepretim Ifigenijas tipiski grieķiskajai skaistā un labā identifikācijai (klasiskais kalokagatijas ideāls), lai akcentētu savu “cītādo” skatījumu – tāpēc vien, ka kāds ir skaists (ķermeniski sakopts, drosmīgs, vīrišķīgs, varens), viņš vēl nebūt nav labs – ētiski pilnīgs.

Runājot par grieķu spēju pastāvēt un reiz apvienoties vienotā valstī, Ksenons estētiskajām un ētiskajām kvalitātēm pievieno vēl arī Nīčes mācībai raksturīgo spēka komponentu: “(..) mums nepietiek būt tikai labiem un skaistiem – jābūt arī stipriem.”³⁹ Šajā izteikumā minētais spēka komponents ir tikai viens no priekšnoteikumiem panākumu ieguvē, un savā būtībā ir uztverams par estētisko kategoriju sastāvdaļu. Ksenona pasaules skatījums apliecina grieķu filozofijā rodamo mērenības un harmonijas principu, kas ir gudra cilvēka pārliecības pamatā. Prasme visdažādāko komponentu samērojumā gudro cilvēku nepadara nedz par estētisko kategoriju ignorētāju, nedz arī par to kalpu, savukārt “iedomāti gudro” šīs prasmes trūkums noved galējību strupceļā. Agamemnona un Ksenona spraigais dialogs jautājumu un atbilžu veidā M.Ziverta lugas beigu daļā liecina par mērenību neapzinošā valdoņa sakāpināti spēcīgo “varas gribu”, kas balstīta tikai un vienīgi estētiskajā izvēlē un pilnībā izstūmusi ētisko aspektu:

*Agamemnon*s. Es būšu valdonis.

Ksenons. Ķēniņi teiks: laupītāju vadonis.

*Agamemnon*s. Vadoņu ir daudz, katrai pilsētai vairāki. Mums ir ķēniņi, tirāni, oligarhi, geronti, demokrāti, demikrāti, sikofanti – tikai varas nav. To dievi nodevuši man, lai es glābtu tautu no viņas pašas. Es aizliegšu vienai grieķu pilsētai iet karā pret otru.

Ksenons. Ja kāda tomēr neklausīs?

*Agamemnon*s. Es to piespiedīšu.

Ksenons. Ar varu?

*Agamemnon*s. Vājāko var savaldīt stiprākais. Tādu kārtību dievi mums nolikuši. Un man pavēlēts to nodibināt, lai mūsu ciltis padarītu par vienu tautu un glābtu to no viņas pašas. Vai es drīkstu atteikties?

Ifigenija. Nē!

*Ksenons. O Agamemnon!*⁴⁰

M.Zīverta Gudrajam vīram Ksenonam atliek vien bezcerīgi nopūsties Agamemnona maksimālistiskās, “varas gribā” sakņotās pozīcijas priekšā, jo izmaiņas valdoņa domāšanā gandrīz neiedomājamas. Mierīgais, sarunu partnera viedokli akceptējošais un pašizziņu paredzošais dialogs izrādījies bezrezultatīvs, nākamais un pēdējais “modernā varas” cilvēka modinātājs ir kategoriskais Kalhanta izteiktais pieprasījums nepabeigtās lugas finālā. Ne vienam, ne otram no Gudrajiem vīriem nav izdevies radīt valdonī dzijāku skaidrību pašam sevī, nav izdevies līdzās “varas gribai” stiprināt arī mīlestības nu jau dusošo spēku, līdzās estētiskajai izvēlei rosināt ētiskās izvēles aizmetņus.

¹ Zīverts M. Dramaturgs stāsta par sevi//Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules/Sast. V. Hausmanis. – R., 1992. – 67.lpp.

² Zīverts M. Vara//Zīverts M. Lugas. – R., 1988. – 357.lpp.

³ Sartrs Ž. P. Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr. 1. – 41.lpp.

⁴ Джойс Дж.//Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. – М., 1998. – С.12.

⁵ Юнг К.Г. Божественный ребенок. – М., 1997. – С.381.

⁶ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М., 1997. – С.308 – 309.

⁷ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 9.lpp.

⁸ Turpat, 24.lpp.

⁹ Turpat, 30.lpp.

¹⁰ Rainis. Kajs Grakhs//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 14.sēj. – 377.lpp.

¹¹ Zīverts M. Vara//Zīverts M. Lugas. – R., 1988. – 357.lpp.

¹² Grieķu mitoloģija//Mitoloģijas enciklopēdija. 1. – 2.sēj. – R., 1993. – 1.sēj. – 196.lpp.

¹³ Girard R. The Sacrificial Crisis//Tragedy/eds. Drakakis J., Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.280.

¹⁴ Grieķu mitoloģija//Mitoloģijas enciklopēdija. 1. – 2.sēj. – R., 1993. – 1.sēj. – 145.lpp.

¹⁵ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 33.lpp.

¹⁶ Averincevs S. Cilvēks un vārds// Averincevs S. Cilvēks un vārds. – R., 1998. – 134.lpp.

¹⁷ Averincevs S. Kosma kārtība un vēstures kārtība// Averincevs S. Cilvēks un vārds. – R., 1998. – 74.lpp.

¹⁸ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 5.lpp.

¹⁹ Hausmanis V. Mārtiņa Zīverta pēdējā luga//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 35.lpp.

²⁰ Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991. – С.319.

²¹ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 6.lpp.

²² Turpat, 13.lpp.

²³ Turpat, 12.lpp.

²⁴ Turpat, 14.lpp.

²⁵ Nietzsche F. Kritische studienausgabe. – Munchen, 1980. – Bd.8. – S.97.

²⁶ Ницше Ф. Сочинения. Т.1 – 2. – М., 1997. – Т.2. – С.270.

²⁷ Turpat, С.703.

²⁸ Turpat, С.275 – 276.

²⁹ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 23.lpp.

³⁰ Turpat,6.lpp.

³¹ Platons. Sokrata aizstāvēšanās//Sokrata prāva:Platons.Eutifrons.Sokrata aizstāvēšanās.Kritons.Faidons. – R.,1997. – 71.lpp.

³² Turpat, 71.lpp.

³³ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М.,1997. –С.307.

³⁴ Platons. Sokrata aizstāvēšanās. – 56.lpp.

³⁵ Averincevs S.Pasaule kā skola// Averincevs S.Cilvēks un vārds. – R.,1998. – 125.lpp.

³⁶ Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. –29.lpp.

³⁷ Turpat, 14.lpp.

³⁸ Turpat,21.lpp.

³⁹ Turpat,24.lpp.

⁴⁰ Turpat,29.lpp.

4. Upura loma varas fenomena atklāsmē

4.1. Meitas upurēšanas jēgizpratne (Eiripīda, Raiņa, J.V.Gētes lugu kontekstā)

M.Zīverta lugā Ifigenija raksturota kā zilacaina meitene ar sudraba flautu rokās, kuru visi atzīst par "skaistāko un mīlīgāko jaunavu, kāda jebkad redzēta", bez tam Ifigenija "visiem uzreiz šķīta **dievīga** būtne"¹. M.Zīverta raksturojuma saknes meklējamas atsevišķās antīko mītu versijās, proti, Ifigenijas identificēšanā ar dievi Artemīdu, kuras arhaiskā pagātne ir postoša. Mītā un Eiripīda traģēdijās "Ifigenija Aulīdā" un "Ifigenija Tauru zemē" pēc jaunavas un briežumātes apmaiņas uz upuraltāra Agamemnona meita kļūst par Artemīdas priesterieni, kura izpildījusi dieves prasību pēc cilvēku upuriem, tādējādi pārņemot savas pavēlnieces agresīvo iedabu. Šīs ziņas attiecas uz grieķu mitoloģijas attīstības olimpisko periodu, atklāj Artemīdas izcelsmi no htoniskajām un agresīvajām dievībām.²

Kaut arī mitoloģijā saskatāmas Ifigenijas arhaiskās agresivitātes pēdas, tomēr olimpiskā perioda mītos viņa parādās kā gaišs un šķīsts tēls. Informācija par Ifigeniju kā dievi vai pusdievi (ļoti senā periodā) sabalsojas ar mitoloģiskās kritikas pārstāvja N.Fraja izvirzīto **dievišķā upura** arhetipu³ un K.G.Junga saskatīto "bērna - dieva" jeb "**jauneklīgā varoņa**" arhetipu⁴. N.Frajs, analizējot vēstījumus par mirstošajiem un upurētajiem pusdieviem (par Hēraklu, Orfeju, vēlāk - arī Kristu), saskatījis augstu vispārinājuma un nosacītības līmeni. Visu šo stāstu centrā ir vienots pirmtēls - varoņi ir vientuļi, dievs, šķietami novērsdamies no viņiem, pieļauj netaisnīgu cilvēku rīcību un kultivē upura ciešanas. Kopīga ir varoņa - pusdieva bojāejas jēga - tā ir samaksa par citu nodarītu ļaunumu, nodevību, tātad - salīdzināšanas upuris, kurš svinīga pārņemšanas akta rezultātā pārņem un aiznes prom upurētāju vainu.⁵ Nāvē ejošais arvien ir šķīstības, gara gaismas un altruisma iemiesojums, iespējamais jaunas domāšanas vēstītājs.

Ifigenija antīkajās traģēdijās un M.Zīverta lugā ir tāds pats "grēka āzis" jeb izpirkuma upuris kā **Raiņa Jāzeps traģēdijā "Jāzeps un viņa brāļi"**, jo arī Agamemnonu daļēji apmierina iespēja ar Ifigenijas upura palīdzību atbrīvoties no saviem grēkiem. Raiņa lugā sajūsminātais Dans, uz Jāzepu rādīdams, sauc pārējiem brāļiem:

“Lai metam savus grēkus tad uz to, -
Viņš reizē izpirks savus līdz ar mūsu!”⁶

Atšķirībā no Raiņa varoņiem mītisko Agamemnonu gan valdzina, bet arī biedē šī iespēja, savukārt M.Ziverta varonis visiem spēkiem cenšas rast aplinkus ceļu, paturēt savās rokās visus iespējamus labumus, neliekot Ifigenijai izpirkt viņa vainu. “Modernajam varas cilvēkam” tomēr meitas upurēšana izrādās vienīgā iespēja virzībā uz varas iegūvi, tāpēc ir nepieciešama.

Saskaņā ar N.Fraja teoriju, Ifigenija atklājas kā viens no “ironiskās neizbēgamības” upuru veidiem - šķīstais jeb svētais upuris, kurš tiek ziedots tieši savas garīgās tīrības un nevainības dēļ⁷. Spilgtākais šāda veida upuris kultūras vēsturē ir Kristus, arī Prometejs un Ījabs – visi savā ziņā izredzētie. Sengrieķu tragēdijās, kurās akcentēta Ifigenijas šķīstība un nevainība, liek izdarīt secinājumus par Ifigeniju kā par iepriekš minēto kultūrvaroņu gara līdzinieci, tātad, arī **izredzēto**. M.Ziverta iecere lugas finālā veidot ainu, kurā Ifigenija tiek vesta uz upura vietu, liecina par šāda veida arhetipiskā varoņa esamību, par “krustā sistā” un šķīstā varoņa eventuālo nolemību iznīcībai un neizbēgamo bojā eju visos laikos.

M.Ziverts 1982.gada 4.decembra vēstulē V.Hausmanim atklāj savas pretenzijas pret Eiripīda lugas finālu: “(..) tur maigā meitene parādās kā dedzīga grieķu patriote un demagoģe (..)”⁸ Šis izteikums pierāda M.Ziverta nevēlēšanos idealizēt savu varoni, liekot tai pārtapt par patriotiskā gara un labprātīgas pašupurēšanās ideju ruporu. Tā kā M.Ziverta drāmā nozīmīgus aspektus veido tuvība realitātei un rakstura attīstības gredi zīmēts psiholoģiskais pamatojums, autoram šķītis neiespējams varones pēkšņais lēmums doties nāvē un jauniegūtā apziņa par citas, labākas dzīves esamību, nepieņemama iespēja tā sauktās “vecās upurēšanas” rezultātā iegūt otru dzīvi – “miesu, kura nezūd”⁹.

M.Ziverta izteikums par to, ka Eiripīda un vēlāk arī J.V.Gētes lugās rādītā meitenes negaidītā pārtapšana varonīgā būtnē un viņas mistiskā pazušana no upuraltāra būtu traktējama kā vēsturiski un psiholoģiski aplama¹⁰, liecina par autora mūsdienīgi racionālo, antiteisko pārsaules tvērumu un eksistenciālistisko dzīves koncepciju, kas sakrālajās sfērās notiekošo liek uzskatīt par aplamu un neiespējamu. Eiripīda un J.V.Gētes lugu simboliskajos finālos rādītā Ifigenijas pazušana no upuraltāra sasaucas ar mitoloģiskajā materiālā rodamajiem sižetiem, kas atspoguļo kādu arhetipisku situāciju, kādu kopš arhaiskajiem laikiem pastāvošu cilvēciskās uzvedības modeli – tā ir **iniciācijas rituālu norise**.

Eiripīda traģēdijas spilgtākā peripetija - nāvei lemtās, naivās, neko nezinošās meitenes pēkšņā gatavība ziedojumam, kad īslaicīgās šausmas nāves priekšā, egoisma uzplaisnījumi, sāpes par tēva nodevību tiek ātri pārvarēti un meitene visus pārsteidz ar pēkšņu domu gaitas maiņu:

"Ifigenija (*Klitaimnestrai*). Paklausies, māt, kāda doma man nu beidzot

prātā nāk!

Es no dzīves šķirties vēlos, taču gribu cēli mirt,

Paceļoties pāri visam, kas nav cildens, dižs

un krietns!"¹¹

Šos vārdus izsakot, Ifigenija apelē pie savas dzimtas pilsoniskuma apziņas un atgādina mātei, ka tā meitu dzemdējusi ne sev, bet visai grieķu tautai. Ifigenijas kaismīgā pārliecība par nepieciešamību ziedoties Grieķijas labā veido disonansi ar Agamemnona pseidopatriotiskajiem spriedelējumiem - te patiesa varonība un ziedošanās spēja kontrastē ar savtīgumu un pašlabuma meklējumiem, tādējādi atklājot valdoņa zemiskumu pilnā mērā.

Interesanti, ka šī krasā maiņa Ifigenijas raksturā izraisījusi polemiku jau antīkajā sabiedrībā un aktīvi turpinājusies moderno klasiskā perioda drāmas pētnieku vidū. No visiem klasiskajā literatūrā rodamajiem sieviešu tēliem tieši Eiripīda veidotie ir nostādījuši pētniekus sarežģītas dilemmas priekšā. No vienas puses, Eiripīds tiek uzskatīts par pirmo zināmo autoru, kas sievietes un vīrieša attieksmju tēmu rādījis no abiem skata punktiem – femīnā un maskulīnā. Eiripīds dažkārt tiek pat dēvēts par sieviešu aizstāvi, brīnišķīgu sieviešu psiholoģijas pazinēju, kas, ņemot vērā pilnīgu sieviešu dzimuma traģēdiju autoru iztrūkumu antīkajā kultūrā, "savu talantu aizdedzis viņu labā"¹². No otras puses, iespējams, komēdiju autora Aristofana ietekmē, antīko drāmas vērtētāju un biogrāfu versijā Eiripīds ir vienīgais autors, kurš iemantojis misogēnista jeb sieviešu nīdēja slavu.¹³ Feministiskajā diskursā jēdzienu "misogēnija" (angl. *misogyny*) ieviesušas feministes psihoanalītiķes, kuras uzskata, ka naidis pret sievietēm sakņojas zīdaiņa primitīvajās dusmās pret māti, jo patriarhālā sabiedrība uzticējusi bērna aprūpi tikai sievietei¹⁴. Klasiskajam periodam raksturīgā faktiskā dzimumu nošķirtība, proti, vīrieša nodarbinātība ārpus mājas un sievietes noslēgtā dzīve mājās kopā ar bērnu un pilnīgā izolācijā no sabiedrības, veidojusi lielu distanci abu dzimumu starpā. Amazonu sabiedrības un matriarhāta laikmeta tāls mantojums ir mītos rodamā informācija par dēmoniskajām, īsti maskulīna spēka pārpilnām sievietēm, kuru baisais atriebes gars vistiešāk manifestēts tādos grieķu

mitoloģijas tēlos kā erīnijas un fūrijas. Polisu iekārta pakāpeniski izveidojusi pavisam citu, krasi atšķirīgu attieksmi pret dzimumiem, sociālo prasību ietekmē radot noteiktus katrai **dzimtei** atšķirīgus uzvedības modeļus jeb īpašas, hierarhiju veidojošas sociālas konstrukcijas, kas padziļina tā saukto dzimšu plaisu. Klasiskajam laikmetam raksturīgā faktiskā sieviešu "nepazīšana" un seno mītu dēmoniskie sieviešu tēli rada bailes no sievietēm, kas arī var būt viens no misogēnijas un androcentrisma pamatiem.

Tā kā klasisko traģēdiju sižeti ņemti no arhaiskā laikmeta mītiem, tajos rodamas izteikti krasas neatbilstības reālajai konkrētā daiļdarba tapšanas laika situācijai. Spēcīgā maskulīno kvalitāšu izcelšana, pilnīgā vīriešu dominante klasiskajās Atēnās ir krasā pretrunā ar traģēdijās veidotajiem un no mitoloģijas neizmainītā vai maz izmainītā veidā pārmantotajiem spēcīgajiem sieviešu tēliem, piemēram, tādiem kā, Klitaimnestra Aishila "Orestejā", Antigone Sofokla "Antigonē", Eiripīda Mēdeja, Fedra u.c. Šīs ir tā sauktās maskulīnās sievietes, kuru uzvedība neiekļaujas "normālas sievietes" uzvedības stereotipā. Kā atzinis individuālpsiholoģijas radītājs A.Ādlers, šeit vērojams "maskulīnā protesta" jeb "vīrišķā protesta" fenomens¹⁵, kas ir veidojies, patriarhālajai sabiedrībai asociējot ticību uz pārākumu un pilnību ar salīdzinoši "pilnvērtīgākajām" vīrišķīgajām, spēkpilnajām kategorijām ("nepilnvērtīgās" sievišķās kategorijas saistītas ar nespēku). "Maskulīnais protests" ir tiekšanās pēc pārākuma un pilnības, tas var rast gan neirotikas, gan normalitātes ietvaros esošas izpausmes un raksturo gan vīrieša, gan arī sievietes uzvedības formas.

Atsevišķi psihoanalītiskās skolas pārstāvji ir pārliecināti, ka vīrišķīgo sieviešu parādīšanās visu izcilāko traģiķu daiļradē ir saistīta ar bērnībā izjusto mātes dēmonisko varu, apslāpētajām dusmām pret sabiedrības piešķirto ļoti šauri ierobežojošo lomu, neapmierinātību ar savu dzīvi un faktisko vīra klātneesamību un ignoranci. Vīra prombūtnes laikā bērni, jo īpaši, dēli spēlē aizvietotāju lomu un kļūst par sievietes aizvainojuma un naida izvirduma upuriem.¹⁶ Cits skaidrojums – traģēdijās rādītās vīrišķīgās sievietes, kas izjūt sašutumu par netaisnību, parasti ir ārmalnieces, kurām vairāk vai mazāk svešas tradicionālās normas (Antigone pirms sacelšanās pret Kreonta lēmumu ilgu laiku uzturējusies Tēbās kopā ar savu tēvu, izraidīto valdnieku Oidipu; Mēdeja ir barbaru izcelsmes). Lai kādi būtu šie skaidrojumi, realitātes un mākslas darba attēlojuma nesaskaņas rezultāts ir viens un, iespējams, pašiem antīkās traģēdijas autoriem pat negaidīts, – šādā veidā

Rietumeiropas literatūras vēsturē tiek pieteikta tēma par maskulīnā un femīnā spēka harmonizācijas nepieciešamību.

Eiripīda daiļradē dzimumu attiecību un dzimšu lomu tēma piedzīvojusi plašu izvērsumu. Kā iepriekš atzīmēts, tieši viņš izpelnījies izteikti un arī pamatoti divdabīgu vērtējumu, jo traģēdiju tekstos ir gan sievietes tiesību aizstāvoši, gan arī ļoti nomelnojoši vārdi. Bieži ir izteikumi par sievietēm kā ļaunuma nesējām, kā atriebīgām un nepiesātināmi baudkārām būtnēm; vairākās traģēdijās dramatiskā konflikta pamatā ir sievietes izdarīts noziegums, kas, protams, met ēnu uz sieviešu dzimumu vispār un neatbilst klasiskā laikmeta pieņēmumiem.

Nozīmīgu sieviešu tēlu grupu Eiripīda daiļradē veido sevi noliedzošas un pašupurējošas sievietes kā Ifigenija "Ifigenijā Aulīdā" un Poliksene "Hekabē", kā Helena tāda paša nosaukuma traģēdijā, kuras iemanto sabiedrības cieņu (ja pieņemam, ka kora funkcija antīkajā traģēdijā ir sabiedrības viedokļa paudums). Lugā "Ifigenija Aulīdā" varone izdara to, ko sabiedrība pat nevar cerēt no viņas sagaidīt – ir labprātīgi gatava pašupurim, tā atvieglinot Agamemnona situāciju. Maskulīno dominanci un androcentrismu ilustrējošs ir Ifigenijas izteikums pēc šī lēmuma pieņemšanas:

"Spriedīsim vēl tālāk, māte: Ahillejam nevajag
Cīņā ielaisties ar grieķiem vienas sievas dēļ un mirt –
Viens pats vīrs, kas skata gaismu, atsver sievu tūkstošus."¹⁷

Šajā pašā monologā ir arī pavisam citi, femīno aspektu izceļoši vārdi, taču arī tie izgaismo vīriešu pasaules likumībās balstīto goda izpratni un privātīpašniecisko attieksmi pret sievieti:

**"Manās rokās sievu liktens, jo nekad vairs nebūs ļauts
Barbariem tās vest no svētās grieķu zemes ārēm prom,
Ja par Helenu būs atriebts, kuru Parīds laupīja."**¹⁸

Būtībā Ifigenijas teiktais atklāj nevis Eiripīda attieksmi pret sievieti, bet gan laikmeta valdošo ideoloģiju, jo tieši viņš visizteiktāk no visiem traģiķiem savā daiļradē līdzās senajam, mītiskajam slānim iekausējis laikmetīgo. Ifigenijas patētiskais monologs izraisa neizpratnes un apbrīna pilnu attieksmi citos varoņos - kora vadītāja un Ahilejs izsaka sajūsmu un lepnumu visas grieķu tautas vārdā. Varonību cildinošie un slavējošie vārdi šoreiz veltīti sievietei, kura, upurējot sevi, kļūst par grieķu tautas labdari. Skatot šo situāciju antīkās drāmas kontekstā, ir skaidrs, ka labprātīga došanās nāvē ir vienīgais veids, kādā sieviete spēj nodrošināt slavu un atrašanos

līdzās vīrietim. Turpretim sievietes mēģinājumi aizstāvēt savas intereses vai tikai racionāli neapsvērti iekšēju sāpju un aizvainojuma izvirdumi gūst pilnīgu sabiedrības nosodījumu (piemēram, Mēdejas mēģinājums atriekties vīram, Klitaimnestras noziegums u.d.c.). Gudras sievietes cienīga rīcība ir gatavība labprātīgi uzņemtām ciešanām vai pat nāvei.

Feministiskās literatūrkritiķes Nikolas Lorauksas (*N.Loroux*) pētījumā "Virve un zobens" ("*The Rope and the Sword*", 1998) analizēts grieķu traģēdijās rādīto sieviešu pašnāvību fenomens un izdarīts secinājums, ka klasiskajās Atēnās sievietes slava ir pilnībā pakļauta "labas sievas" lomai, kas viennozīmīgi pieprasa gan dzīvi – kopā ar vīrieti, gan arī nāvi – kopā ar vīrieti.¹⁹ Sievietes var kļūt par īsti pilnvērtīgām traģēdiju varonēm, izvēloties nāvi vīrieša labā (visbiežāk – vīra, bet arī dēla, brāļa, tēva labā), jo šī ir faktiski vienīgā traģēdijās rādītā sievietei dotā izvēles brīvība, kas, protams, tikai ironiski var tikt saukta par brīvību, jo šāda veida izvēle ir spilgts sievietes iekšējās nebrīves pierādījums. Sievietes nāve kalpo kā viņas dzīves simbols, tā atklāj viņas piederību patriarhālās dzīves uztveres uzspiestai, izteikti šauri ierobežotai telpai, no kuras sievietei nav tiesību bēgt (un tas nevienai traģēdiju varonei arī neizdodas). Bez tam, līdz ar sievietes labprātīgi pieņemtu nāvi un vīriešu izteiktu apbrīnu un žēlabām par daudz cietušās sievietes likteni vairākas grieķu traģēdijas tuvinās katarses momentam. N.Lorauksa traģēdijās saskatījusi divējādu nāves pieņemšanas motivāciju: pirmais – "labas sievas" dzīves vainagojums; otrais – slavas alkas, kuras piepildāmas tikai ar vīrišķīgu rīcību (jāatzīmē, ka vīrietis, kurš izdara pašnāvību, tiek uzverts kā sievišķīgs un glēvulīgs). Slavas ieguve saistāma ar pilnības alkām un skaistumtiecību, kuru pamati meklējami apolloniskajā pirmssākumā.

Eiripīda daiļradē rodamo sieviešu tēlu pamatā var saskatīt gan apollonisko, gan dionīsisko sākotni. Vienkāršotā skatījumā Ifigenija būtu uzskatāma par apolloniskā jeb skaistumtiecībā virzītā spēka iemiesojumu, turpretī, piemēram, dēmoniski kaislīgā Mēdeja – par dionīsiskā pamata ietvērēju. Šis elementu nošķirums gan nav tik vienkāršs, drīzāk gan abos tēlos atšķirīgos samēros vērojama apolloniskā dieva un dionīsiskā āža sintēze gluži kā satīra tēlā. F.Nīče darbā "Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara" ("*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*", 1871) ir teicis, ka satīra priekšā kultūras cilvēks sarūk melnīgā karikatūrā.²⁰ Līdzīgu secinājumu var izdarīt par sieviešu tēliem antīkajās traģēdijās, jo Aishila, Sofokla un, jo īpaši, Eiripīda daiļrade pierāda, ka tieši sievietē slēpjas lielas traģisku konfliktu potences, kuras

vēlāko laikmetu dižgari pārsvarā nevar vai nevēlas ieraudzīt. Tragēdijas ir pratinā ar antīkās literatūras kritikas nostādņēm, kuras varam iepazīt Aristoteļa versijā, un kuras liecina – sieviete kā jau mazvērtīgāks radījums ir nepilnīgs tragēdijas attēlojuma objekts salīdzinājumā ar vīrieti. Rādot savu traģisko varoņu – sieviešu - iekšējos konfliktus vai brīžiem arī ļoti pēkšņus pavērsienus šo būtņu lēmumos, Eiripīds izpelnījies "Poētikas" autora kritiku (15. nodaļā). Ifigenijas tēlu Aristotelis atzinis par nekonsekventu²¹, jo tik varonīgs un pašai izlēdzīgs lēmums, visticamāk, ir vērtējams kā vīrišķīgs, un var attiekties uz īpašu (parasti jau vīriešu dzimtes) būtni, kura ir gatava iniciācijai. Šāda rīcība no sievietes puses var šķist neiespējama un tāpēc inkonsekventa. Eiripīds, būdams plurālu viedokļu paudējs, "atļauj" savas tragēdijas varonei mītiskās Ifigenijas cienīgu strauju lēmumu maiņu, maskulīno protestu, kas nostāda viņu vienādās pozīcijās ar vīrieti.

Eiripīda Ifigenijas dīvainā pārvērtība saistīta ar mītiskās, ambivalentās sievietes pēkšņo, dziļi slēpto dziņu uzviļņojumu, vīrišķīgu slavas dotu pašapliecināšanās tieksmi un pamazām mostošos pārliecību par šīs dzīves niecību salīdzinājumā ar citu, daudz īstāku un patiesāku dzīvi. Nāve tiek uztverta kā augstākā iniciācija, kā jaunas garīgas pastāvēšanas sākums. M.Eliade pētījumā "Sakrālais un profānais" ("*Le Sacré et le Profane*", 1959) atklāj nāvi iniciācijas kontekstā kā profānā, neiesvētītā, dabiskajam cilvēkam raksturīgā stāvokļa pārvarēšanu.²² Profānā slāņa pārstāvis nav spējīgs saprast sakrālo, nav gatavs **izziņai** - īstās esības veidam, tieši šādās pozīcijās nostādīti citi lugas varoņi. Iepretim viņiem Eiripīda lugas finālā izcelta upurējamās meitenes ekstāze pirms ziedošanas akta izpildes:

"Ifigenija. Es tevi sveicu,

Lāpnese diena

Un Zevtēva saule!

Mani jau gaida

Pasaule cita

Un citāda dzīve.

Nu sveika, mīļotā gaīsmā!"²³

Feministiskās ievirzes kritiķi Klasiskās Grieķijas un Romas tragēdiju pašupurējošās sievietes Eiripīda tragēdijās saista ar ļoti zīmīgām un pakāpeniskām izmaiņām reliģiju vēsturē, proti, ar agro kristiešu apjūsmotajām un idealizētajām jaunavām – mocekļēm un šo tēlu patiesi revolucionāro ietekmi uz attieksmes maiņu pret sievieti līdz pat vēlākajam kristīgās reliģijas lolotajam Dievmātes kultam²⁴.

Eiripīda tragēdijas finālā atainoto Ifigenijas iniciācijas rituālu, kas noris pēc tradicionālās šī rita struktūras shēmas, interesanti salīdzināt ar Jāzepa situāciju Raiņa tragēdijā "Jāzeps un viņa brāļi". Abos gadījumos jo skaidri izgaismojas iniciācijas rituālu tradicionālā struktūra un labprātīgie upuri - Ifigenija un brāļu bedrē mestais Jāzeps - atklājas kā neofīti, kuriem lemta pāratdzimšana. Iniciācijas atainojuma skatu analīze Eiripīda un Raiņa tragēdijās palīdz izcelt M.Zīverta ieceres un koncepcijas atšķirības:

1. Būtiska loma iniciācijas norisē ir tās ierosinātājam, un parasti tas ir varoņa/varones tēvs (tipiski tas ir Ifigenijas gadījumā). Tradicionāli no iniciācijas struktūras tiek izslēgta māte²⁵. Eiripīda lugā gan rādīts Klitaimnestras sašutums par notiekošo, taču situācijas attīstību viņa neietekmē, jo mātei klasiskajās Atēnās nav lemšanas tiesību par sava bērna dzīvību. Laulības auglis – bērns – ir vīrieša īpašums, kurš līdz pieaugušā statusa sasniegšanai nodots pilnīgā sievietes aprūpē un atrodas izolācijā no tēva. Raiņa izmantotajā Bībeles sižetā mātes tēls parādās netiešā veidā, bet M.Zīverts uzskatījis Klitaimnestras tēlu par lieku, kas arī zināmā mērā var liecināt par vīriešu dominanci 20.gs. sabiedrībā (protams, neaizmirstot M.Zīverta tieksmi uz lakonismu un koncentrētu darbības veidojumu). - Visi trīs autori atklājas kā patricentriskā pasaules uzskata pārstāvji.

2. Visi varoņi tiek nošķirti no ierastās vides (Ifigenija (abās lugās) no savas dzimtenes ierodas Aulīdā; Jāzeps ir garīgi izolēts no apkārtējās pasaules).

3. Varoņi izjūt fiziskas vai garīgas ciešanas (Eiripīds rāda meitenes nogurumu; M. Zīverts runā par Ifigenijas asiņainajām kājām un saplēstajām drēbēm, tālo ceļu mērojot; Jāzeps izjūt patiesas šausmas bedres priekšā un ciešanas brāļu naida dēļ).

Ciešanām seko simboliska nāve (Eiripīda Ifigenija pazūd zem Kalhanta paceltā naža, viņu glābj dievs Artemīda; Jāzeps noziedzīgi pamests bedrē, viņu augšā ceļ saules dievs Ra (Rainim - Re); savukārt M.Zīverts iecerējis **vest Ifigeniju uz upura vietu**, iespējams, tieši nerādot meitenes tālāko likteni).

4. "Otrā piedzimšana" jeb atgriešanās jaunā statusā (Ifigenija Eiripīda lugā "Ifigenija Tauru zemē" kļūst par dieves Artemīdas priesterieni; Jāzeps top par Ēģiptes valdnieku; M.Zīverts nav vēlējies dot savai varonei "otras dzīves" iespēju).

Secinājums - Eiripīda un Raiņa lugās atklāta individuālā iniciācija, savukārt M.Zīverts nav vēlējies akcentēt varones pāratdzimšanas perspektīvu, lielāko uzmanību veltot nevis upura garīgās izaugsmes iespējām, bet gan upurētāja virzībai.

Eiripīda Ifigenijas pāratdzimšana un ieguvumi sakrālajā sfērā – visai daudznozīmīgi traktējami. Šķīstā meitene pāratdzimstot kļuvusi par maģisku prasību izpildītāju, maigais upurjērs pārtapis par nežēlīgu svešzemnieku vīru upurētāju Tauridā, tādējādi itin kā atdarot pasaulei pret sevi veiktās pārestības. Šajā sižeta pavērsienā saskatāma M.Eliades formulētā šamaņu, priesteru, zintnieku iniciācijas atblāzma. Šamaniskos motīvus baltu folklorā pētījusi R.Muktupāvela, kas norādījusi uz šī specifiskā iniciācijas rita radīto kraso pārmaiņu neofīta attieksmē pret dzīvi - otrreiz dzimušais, šamaņa statusu iemantojušais varonis no salīdzinoši pasīva personāža pārtop par aktīvu likteņa lēmēju un upurēšanas rituāla veicēju.²⁶ Grieķu traģēdiju varones pārtapšana līdz ar to kļūst saprotama un loģiska.

Līdzīga situācija vērojama Raiņa traģēdijā “Jāzeps un viņa brāļi” - no bedres augšāmceltais varonis kļuvis par Ēģiptes valdnieku, viņa rokās ir neierobežota vara, kas kompensē kādreizējo mazvērtības sajūtu un rada atriebes iespēju. Grieķu varones atriebe vērsta pret cilvēkiem vispār, Raiņa Jāzēpa nodoms ļoti tiešs, viņu moka neziņa - atdarīt paša brāļiem vai neatdarīt. Un, ja atriebt, tad - kādā veidā vissāpīgāk ievainot savus pāridarītājus? Traģēdijas kulminācijā (5. cēlienā) atriebes brīdī gandarītais Jāzeps atklāj, ka viņš ir brāļu nicinātais un bedrē mestais grēka āzis, bet Benjamiņš atsakās tam ticēt:

“Benjamiņš. (..) Tur tas niknais vīrs -

Nau Jāzeps! - Jāzeps bija maigs un mīļš.”²⁷

Jāzēpa atbilde - “Lūk, tādu jūs nu mani padarījāt!”²⁸ - apliecina viņa pilnīgo pārtapšanu un sava jaunā “es” apzināšanos.

Maiguma, šķīstības un piedotprasmes vietā veidojušās pavisam citas iezīmes gan Jāzēpā, gan arī Eiripīda Ifigenijā. Abi alkst atriebes, bet nav apmierināti un gandarīti, jo uzvara sniedz vien riebuma piesātinātu saldmes sajūtu, kas liek varonim justies aptraipītam un savu būtību zaudējušam. Jāzēpa “uzvarvainags pil no riebuma”²⁹, arī Ifigenija (Eiripīda lugā “Ifigenija Tauru zeme”) nav apmierināta ar savu jauno statusu - Artemīdas priesterienes lomā. Varones pārdzīvojumi antīkajā traģēdijā gan nav padziļināti psiholoģiskā aspektā analizēti, tomēr Eiripīds rādījis Ifigenijas vientulības un atšķirtības sāpes, ilgas pēc dzimtenes un tuviniekiem, arī varonē mājajošās ļaunatminīgās un naidpilnās izjūtas pret tēvu. Ifigenijas liktenis pēc pāratdzimšanas liecina par arhetipiskās ambivalentās Pirmmātes tumšās, iznīcību pieprasošās būtnes esamību, kuru K.G.Jungs nosaucis par “mīlošo un briesmīgo māti”³⁰. Feministiskās ievirzes kritikā Briesmīgās Mātes tēls parasti uzskatīts par

patriarhālu veidojumu, vīrišķo nāves un seksuālo baiļu projekciju, kuras uzdevums ir padarīt sievieti par grēkāzi.³¹

Pavisam pretēja tendence vērojama J.V.Gētes traģēdijā “Ifigenija Tauridā”, kurā antīkais sižets pakļauts klasicisma estētikas prasībām. J.V.Gētes Ifigenija, veicot Artemīdas (Diānas) priesterienes funkcijas, nav ļauna un atriebīga, bet saglabājusi savu ētisko skaidrību, spēju piedot un mīlēt. Agamemnona upurētajā un dieves glābtajā meitenē joprojām mājō mīlestība un maigums pret tēvu, kas atklājas viņas stāstā par savu izcelšanos:

*“Ifigenija. No Atreja ir Agamemnons cēlies,
Viņš ir mans tēvs. Bet to es varu teikt,
Vienmēr es viņā esmu redzējuse,
Kopš bērnu dienām īsti cēlu vīru.”³²*

J.V.Gētes varone ir pārliecināta, ka dieve viņu glābusi, lai reiz atdotu atpakaļ tēvam, kurš krietni jau ticis sodīts un daudz cietis. Iepretim grieķu asinsatriebes prasībai J.V.Gēte izvirzījis prasību pēc humānisma, kas spēj izlīdzināt jebkura nozieguma atstātās pēdas. “Visus cilvēka noziegumus un trūkumus izlīdzina skaidra cilvēcība”³³ - tāda ir šīs lugas pamatideja. Ifigenijas glābšana no upuraltāra J.V.Gētem bijusi svarīga kā cilvēcības saglabāšanas un mūžīgās pastāvēšanas pierādījums. Savukārt M.Zīverts visai ironiski raudzījies uz to, ka “Gēte savā lugā tēlo priesteru apmānīšanu un viņi nemana, ka uz upura altāra nav vis nolikta meitene, bet briezūmāte”³⁴. M.Zīverta nevēlēšanās sniegt Ifigenijai citas dzīves iespēju, tādējādi neatspoguļojot tradicionālā iniciācijas rīta norisi, atklāj racionālā prāta neticību sakrālajai sfērai vispār un līdz ar to iezīmē arī humānistisko ideālu krīzi 20.gs. kultūrā. M.Zīverta koncepcija traktējama kā principiāli atšķirīga no iepriekš aplūkotajās drāmās rodamā pasaules uzskata, kas pierāda vienas tēmas ietvaros īstenojamu būtisku akcentu pārvirzes iespējamību. Abās Eiripīda traģēdijās, J.V.Gētes “Ifigenijā Tauridā”, kā arī Bībeles fabulā balstītajā Raiņa traģēdijā “Jāzeps un viņa brāļi” liela uzmanība (dažos gadījumos – pat galvenā loma) piešķirta **upurim**, proti, cilvēkam, kuru upurē kāds cits, savukārt 20.gs. nogalē latviešu dramaturgam M.Zīvertam šķitis nepieciešams fokusēt skatu uz **upurētāju**.

Globālās kataklizmas civilizācijas vēsturē pierādījušas nepieciešamību sīkāk analizēt jaunuma fenomenu – aktīvās rīcības cilvēku – upurētāju, taču joprojām dominējoša ir tendence dziļāk atklāt tieši upura traģēdiju. Laikmetīgi nozīmīga ir sievietes kā upura tēma 20.gs. nogales kino mākslā (visspilgtākais piemērs – par

jaunās tūkstošgades zīmi nosauktā Larsa fon Trīra filma "Dejotāja tumsā" (2000)). Daļēji M.Zīverts iekļaujas šajā sievietes – upura atspoguļojuma tendencē, jo, runājot par lugas "Ifigenija" iecerēm, viņš atzinis, ka iedomātais meitenes tēls "prasa zeltkaļa roku"³⁵, tātad dramaturgs nebūt nav vēlējies upura tēlu atstāt novārtā, uzmanību veltot tikai upurētājam. Tomēr esošais lugas teksts veido zināmu disonansi ar dramaturga fiksētajām iecerēm. Lugas traģiskais varonis ir Agamemnonis, nevis titulvarone Ifigenija, un upurējamajai meitenei nav nekādu funkciju salīdzinājumā ar Eiripīda traģēdiju, kuras spilgtāko peripetiju veido tieši Ifigenijas izvēle, nevis Agamemnona pārdzīvojumu kolīzijas.

Latviešu dramaturga lugā vērojamās būtiskās atkāpes no mitoloģiskā sižeta pamatmetiem precīzi izgaismo M.Zīverta ieceres atšķirības. Upurim paredzētā Ifigenija tiek turēta pilnīgā neziņā par sev lemto likteni, viņas maldināšanu un psiholoģisku ietekmēšanu veic pat uzticamais meitenes audzinātājs un augstākā autoritāte - Ksenons. Vienīgais tēls, kas dotā sižeta ietvaros varētu cīnīties par meitenes dzīvību – Ifigenijas māte Klitaimnestra – M.Zīverta skatījumā ir lieks, to iecerēts svītrot no darbojošos personu vidus. Ahillejs, kas mitoloģijas materiālā un Eiripīda traģēdijā atklājas kā varas kārā Agamemnona visniknākais pretinieks un Klitaimnestras ierosinātās sazvērētības piekritējs, latviešu dramaturga lugā ir paredzamā nozieguma līdzzinātājs un valdoņa sabiedrotais. Savukārt pareģa Kalhanta darbības veidojumā vērojama veiksmīga un pārsteidzoša paradoksa principa realizācija – Ifigenijas upura pieprasītājs Kalhants nepabeigtās lugas beigu daļā atklājas kā vienīgais, kas patiešām grib meiteni glābt, kurpretī visi tie, kas drudzaini mēģina mainīt situācijas virzību (pats Agamemnonis, Ksenons, Ahillejs, Menelajs), patiesībā ir norūpējušies par valdoņa un visas tautas izdevīgumu un ērtībām.

Pareģa un Agamemnona dialogā lugas fināla daļā tiek veidots vēl viens jauns pavērsiens - šķelšanās šķietami saliedētās tautas un tās valdoņa vidū. Kalhants sarunā ar Agamemnonu brīdina viņu no ahaju vīru nevaldāmības un naida spontānajām izpausmēm, tādējādi pierādot valdoņa maldus par savu spēju organizēt un pārvaldīt tautas masas: "Tie vīri ir nevaldāmi un ātri iedegas naidā. Tādā brīdī tu viņiem vairs neesi pavēlnieks. Tur sākas mana dievu dotā vara. Un es viņiem pavēlēju ievērot godbijīgu klusumu. Pie savām teltīm viņiem tagad jāuzbrūk. Iai, kara laupījumu dalot, viņiem kristu tas, ko viņi kāro."³⁶

Valdonis ir neziņā, tauta kurn, Kalhants pagēr tūlītēju izšķiršanos, Ksenons neiejaucas, Klitaimnestra tiek ignorēta - M.Zīverta lugas beigu daļa atklāj haotisku, dezorientētu pasaules ainu, kurā savu individuālo mērķu sasniegšanai drudžaini darbojas histēriski ļaudis. Upurējamā - nezinošā, mierpilnā Ifigenija - M.Zīverta lugā atrodas vienatnē pret visu pārējo sabiedrību, tādējādi ieskicēta upurim paredzamās personas unikalitāte, citādība un savrupība. Diemžēl jāpiekrīt V.Hausmanim, ka Ifigenija "uzrakstītajā lugas cēlienā ir tikai eksponēta, bet līdz galam šo tēlu rakstnieks izveidot nepaspēja"³⁷.

Lugas centrā izvirzītas žēlumu izsaucošas vīrieša – vadoņa un upurētāja - pārdzīvojumu kolīzijas, tiek rādīts, kā, Aristoteļa vārdiem runājot, varoņa laime pārvēršas nelaimē³⁸, jo viņam nākas izjust sāpes par divu sev būtisku kvalitāšu - mīlestības un varas - iespējamo zaudējumu. M.Zīverta lugā Ifigenijai, tāpat kā varai, ir objekta, nevis subjekta loma. Dramaturga iecere veidot finālu, kurā Ifigeniju ved uz upura vietu, liecina par viņa vēlmi arī turpinājumā rādīt jaunavas ignoranci. No feministikas skata punkta raugoties, nākas secināt, ka 20.gs. latviešu dramaturga lugā atspoguļota izteikta maskulīnā dominance un izkopts autoritārās varas mehānisms, jo absolūtas neziņas uzturēšana ir viena no efektīvākajām autoratīvas varas formām. M.Zīverts nav vēlējis savai varonei balsstiesības, neatļaujot viņai pat nosacītu un iluzoru izvēles brīvību, nedodot tiesības Ifigenijai pierādīt ne sievišķīgu baiļu, ne arī vīrišķīga protesta izpausmes. Ifigenijai nav paredzēta tā sauktā "maskulīnā protesta" inspirēta vēlme paaugstināt sevi, pielīdzinoties dieva izredzētajam, pašupuri sniedzošajam Varonim (kā tas ir Eiripīda traģēdijā "Ifigenija Aulīdā"), tā kompensējot apspiestības radītos mazvērtības kompleksus. M.Zīverta varone atklājas kā šķietami līdzvērtīga partnere, pret kuru vīrieši izturas ar cieņu, taču viņas situāciju raksturo absolūta izvēles neiespējamība (eksistenciālisma ideju kontekstā varonei iespējamā visiem cilvēkiem teorētiski dotā pēdējā izvēles brīvība – pašnāvība – arī ir neviennozīmīgi vērtējama, jo mēdz būt situācijas, kurās arī šī izvēle var būt liegta).

Ja M.Zīverta galvenais idejiskais mērķis ir "modernā varas cilvēka" tēla veidojums, tad šī varoņa darbības arēnā esoša objekta – šajā gadījumā - sievietes ignorance sniedz ļoti būtisku vēstījumu par dziļo humānisma krīzi gan visā sabiedrības, gan augstāko varas pārstāvju dzīves uztverē. M.Zīverta nepabeigtās lugas iezīmētā situācija samērojama ar Klasiskā perioda traģēdijās atklāto vīriešu patricentrisko pasaules ainu, kurā sievietes ieradušās kā atvasinātas, otršķirīgas

būtnes. 20.gs nogales sacerējums interpretējams ne tik viennozīmīgi, jo M.Zīverta veidotais varonis Agamemnons eventuāli varētu būt gatavs ziedot jebkuru savas mīlestības objektu, neatkarīgi no dzimuma un tuvības pakāpes. Dziļi personiskas jūtas varas atkarībā nonākuša cilvēka dzīvē piedzīvo transformāciju – varonim pilnībā identificējoties ar savu Personu, tiek pildīta noteikta sociālā loma, kas paredz intīmā slāņa izstumšanu jeb atsacīšanos no “savas dzīves”. Ar Personu identificējies Agamemnons atkāpjas no tēva lomas un ieņem valdoņa lomu, kura paredz iesaistīt varas attieksmēs un atņemt brīvību arī savam paša bērnam.

Ifigenijas dzīve vai nāve M.Zīverta lugā atklājas tikai un vienīgi kā valdonim piedāvātā izvēles iespēja savas varas realizēšanā. Tēva plānotā meitas upurēšana šaurākajā izpratnē klasificējama kā savdabīgs vardarbības akts; plašākajā izpratnē to iespējams apzīmēt kā varas fenomenu. Saskaņā ar E.Kaneti filozofiskajā esejā pausto koncepciju, vara ir vardarbība, kura tiek pieļauta noteiktu laiku³⁹, tā ir vispārīgāka un plašāka, ne tik dinamiska parādība. Atšķirība starp vardarbību un varu, pēc E.Kaneti domām, visprecīzāk demonstrējama, parādot attiecības starp kaķi un peli. Šis attiecību modelis līdzībā atklāj arī Ifigenijas jeb varas nesēja upura lomu valdoņa Agamemnona rokās, spilgti izgaismojot meitas – tēva attieksmju faktisko pārvērtību tipiskās varai raksturīgās attieksmēs: “Pele, kas reiz noķerta, ir pakļauta kaķa vardarbībai. Viņš ir notvēris to, tur savos nagos un grasās nogalināt. Bet, tiklīdz viņš sāk ar to *spēlēties*, rodas kaut kas jauns. Viņš palaiž to vajā un ļauj tai kādu gabalu paskriet. Tikko pele pagriež tam muguru un bēg prom, tā ir ārpus kaķa vardarbības. Taču kaķa *varā* ir atkal to satvert. (...) kamēr vien kaķis pavisam droši var sasniegt to, pele ir tā varā. Telpu, kuru kaķis pārrauga, cerības mirkļus, kurus tas dod pelei, bet ļoti pamatīgi uzraugot, nezaudējot interesi par tās nogalināšanu, to visu kopā: telpu, cerību, uzraudzīšanu un ieinteresētību nogalināt – var apzīmēt kā varas būtību vai vienkārši kā pašu varu.”⁴⁰(pasvītrojums mans – Z.G.)

E.Kaneti varas upura dzīvi tēlaini nosauc par “dzīvi *riklē*” – ierobežotu, nebrīvu dzīvi, kas atkarīga tikai un vienīgi no šīs *riklē* īpašnieka izdevīguma, apsvērumu, iznīcināšanas vai apžēlošanas vajadzības. Tāda M.Zīverta lugā atklājas arī Ifigenijas esība, un neatkarīgi no tā, vai dramaturgs lugas finālā būtu vai nebūtu pieļāvis meitenes upuri, varas izpausmes attiecībā pret savu bērnu valdonis jau ir realizējis.

4.2. Agamemnona un viņa meitas Ifigenijas mīlestības modelis salīdzinājumā ar A. Voikusa lugas "Soģis" problemātiku

Mīlestību pret Ifigeniju M. Ziverta lugā viedais Ksenons nosauc par plēsīgu fūriju, kas Agamemnonā cīnās ar līdzvērtīgi spēcīgo varaskāri, tādēļ svarīgi izvērtēt tēva un meitas savstarpējo attiecību modeli. Romiešu *fūrijas* ("neprātīgās", "trakās") identificētas ar grieķu *erīnijām* – Zemes un Nakts trīs meitām, atreibības dievietēm, kas īpaši aizstāv mātes tiesības, tāpēc bieži vien tiek asociētas ar kāda noziegumu izdarījuša varoņa sirdsapziņas ēdām. Ksenona minētās fūrijas, visticamāk, uztveramas to sākotnējā nozīmē – kā trakas, postošas apsēstības ieperinātājas, kā Agamemnona "neprāta" radītājas, un, vienlaikus, sirdsapziņas moku avots.

Mīlestība pret meitu un varas kāre Ksenona izteikumā tiek dēvēta par plēsoņām, un jau šis apzīmējums vien rosina domāt par abu kaislību radniecīgo sākotni. K.G. Jungs atklājis savu prieku par reiz piedzīvotu atklāsmi varas un mīlestības spēku kopsakarībās: "Man atausa doma, ka eross un varas dziņa var būt dvēseles motivējoša spēka, *viena* tēva sanīdušies dēli vai brāļi, kas līdzīgi pozitīvajam un negatīvajam elektrības lādiņam manifestējas antagoniskās pieredzes formās: *viena* – eross kā *patiens* un *otra* – varas dziņa kā *agens* un *vice versa*. Erosam varas dziņa nepieciešama tikpat lielā mērā kā varas dziņai - eross. Kur *viena* dziņa pastāv bez *otras*? Cilvēks ir pakļauts dziņai, un reizē viņš mēģina to pievārēt."⁴¹

Kutūras vēsturē varas gribas fenomenu cildinājis F. Nīče, savukārt, kā izteicies K.G. Jungs, psihoanalīzes meistara Z. Freida mācība ir šaha gājiens gara vēsturē, kas kompensē Nīčes varas principa dievišķošanu.⁴² Z. Freids rāda, kā objekts pakļaujas seksualitātes dziņai, un šī bezapziņas līmenī notiekošā procesa analīze var būt svarīga arī M. Ziverta lugas varoņa – divu fūriju plosītā Agamemnona - un viņa meitas Ifigenijas attieksmju analīzē.

Sengrieķu mītos akcentēts īpašās pieķeršanās motīvs starp karavadoni Agamemnonu un viņa meitu, vēlāk tas guvis interpretācijas arī literāros sacerējumos un to izmantojuši gan Eiripīds, gan M. Ziverts. Abās lugās rādīta meitas dziļā pieķeršanās tēvam, kas atklājas abu tikšanās ainā. Antīkā autora veidotais skats ir vienkāršs, tajā nav varoņu psiholoģiskās spriedzes pēdu, vien kūsājoša atkalredzēšanās prieka atveide:

Ifigenija. Es, māte, steigšos tev pa priekšu, nedusmo,

Pie mīļā tēva krūtīm savas krūtis spiest!"⁴³

Klasiskajā laikmetā bērna īpaša pieķeršanās tēvam varētu būt izskaidrojama ar to, ka mātes klātbūtne ir pastāvīga visas agrīnās bērnības laikā, kamēr tēvs lielākoties ir distancēts no ģimenes. Kā atzīmēts S.Pomerojas (*S.Pomeroy*) pētījumā "Sieviešu tēli klasisko Atēnu literatūrā" (*Images of Women in the Literature of Classical Athens*, 1998), komēdijās, kas ir reālajai sadzīvei tuvāks žanrs, attēloti piepildītie un īsie tuvības brīži tēva un bērnu starpā tikšanās reizēs ārpus mājas (šis attiecību modelis traktēts arī kā modernā "aizstājamā tēva" paraugs)⁴⁴, tāpēc tēva klātbūtne ir gaidīta un īpaši svarīga. Patriarhālajā sabiedrībā bērns būtībā pieder tēvam, viņam vienīgajam ir noteikšanas tiesības par bērnu, īpaši meitas dzīvību un likteni, jo tēvam dotas tiesības izvēlēties audzināt tikai tik daudz meitu, kurām iespējams dot pūru. Meita ir piesaistīta ģimenes īpašumiem un, pat pieaugusi būdama, ir cieši saistīta ar tēvu, jo šķiršanās vai vīra nāves gadījumā viņa atgriezies tēva vai, ja tēvs miris, brāļa aizbildniecībā.⁴⁵

Eiripīds tragēdijā veidotajā tēva un meitas tikšanās ainā ietvēris arī Klitaimnestras slēpto pārmētumu par Ifigenijas īpašo mīlestību pret tēvu. M.Zīverta lugā šis Klitaimnestras pārmētums ietverts netieši, tas atklājas Ksenona uzdotajā jautājumā Ifigenijai:

Ksenons. Kāpēc Klitaimnestrai nepatīk, ka tu tik stipri mīlē savu tēvu Agamemnonu?

Ifigenija. Tāpēc, ka viņu es mīloju vairāk."⁴⁶

M.Zīverts veido mīlestības caurstrāvotu un skaudru Agamemnona un Ifigenijas tikšanās ainu, kuras ievadījumā valdonis savam vergam aprautās frāzēs atklāj urdošo vainas apziņu meitenes priekšā: "Kā lai saņemtu viņas roku savējā... Kā lai skatos viņai acīs... Ko man viņai sacīt..."⁴⁷

Agamemnons apzinās gan savu, gan meitenes jūtu spēku, kura izpausmes poētiski atklātas autora veidotajā remarkā, raksturojot tēva un meitas tikšanos. Sekojošais dialogs ir jēgpilns un emocionāli piesātināts:

Ifigenija. Haire, Aga... (*Klusums*)Man lāse nopilēja uz rokas. Vai tu raudi, Agamemnon?

Agamemnons. Vējš iepūta acīs ...

Ifigenija. Vēja nav.

Agamemnons. Jau sešas dienas mēs to velti gaidām."⁴⁸

Iekšējā cīņa un urdošā sirdsapziņa izgaismojas Agamemnona ārienē, par to liecina Ifigenijas pārsteigums, valdoni ieraugot: "Kas ar tevi noticis, mans mīļais Aga? Tu esi pārvērties un svešs.(..) Sejā gluži pelēks, mati nesukāti, bārda kā barbaru pirātam – tu esi slims, Aga."⁴⁹ Šis mīlošās meitenes skata maigums sasaucas ar Agamemnona siltajām atmiņām par to, ka Ifigenija vienīgā bijusi pie viņa – dzeltenā mēra apsēstā – slimības gultas, viņa vienīgā nav baidījusies nāves, tā gābdama Agamemnona dzīvību.

Īpaši uzsvērtais Agamemnona un Ifigenijas savstarpējās pieķeršanās motīvs rosina uzdot jautājumus par M.Zīverta iecerēm – vai nu tuvināties vēsturiskajai patiesībai, vai arī tiekties saskatīt šajās attieksmēs kādus erotiskus motīvus. To, vai M.Zīverta veidotais tēva un meitas īpašās tuvības motīvs labāk izgaismojas vēsturiskā vai psihoanalītiskā skatījumā, palīdz izvērtēt salīdzinājums ar trimdas autora **Artura Voitkus** saistītā valodā rakstīto lugu "**Soģis**" (1969), kuras pamatā Bībeles tematika un līdzīgs attiecību tvērums – idejiski atbilstošāks Agamemnona situācijai nekā stāsts par Ābrahāmu. A.Voitkus lugā interpretēta Vecās Derības Soģu grāmatas 11.nodaļa, kurā vēstīts par stipro karavīru gileādieti Jeftu. Būdams netikles dēls, varonīgais kareivis iemantojis savu pusbrāļu, tēva svētītā laulībā dzimušu dēlu ienaidu, kura dēļ ticis no mantojuma izslēgts un padzīts no dzimtās zemes. Sākoties karam ar amoniešiem, Gileāda vīri saprot, ka Jefta ir diženākais no viņiem un vienīgais spējīgs stāties karapulka priekšgalā. Viņam tiek dota tāda pati iespēja kā Agamemnonam - sākotnēji kļūt par karaspēka vadoni, bet pēc iegūtās uzvaras iemantot jau daudz plašāku varu. Jeftu nevada patriotisku jūtu uzplūdi, bet gan racionāli apsvērumi, tādēļ Bībeles varonis Gileāda vecajiem jautā: "Jūs esat atkal pie manis atrākuši, lai vestu karu pret Amona dēliem. Bet, kad tas Kungs tos nodos manās rokās, vai tad es arī būšu jums par galvu?"⁵⁰ Tāpat kā Agamemnonam Jeftam vajag nevis viegli zūdošo pusvaru, bet visu varu, jo "paturēt var tikai visu"⁵¹. Senebreju varonis saprot, ka, iegūstot gribēto, nākas atteikties no esošā; iekārojot varu, ir jābūt gatavam atteikties no mīlestības. M.Zīverta Ksenons sarunā ar Ahilleju arī atklāj šo nežēlīgo prasību - valdohim var piederēt vai nu vara, vai mīlestība, bet abas nekad, taču Agamemnona to nevēlas saprast.

Bībeles varonis Jefta nav noziedzies pret augstākiem spēkiem, tomēr **pats gatavs sniegt Dievam dāvanu upuri** kā pateicības, cildināšanas un padevības izpausmi. Apzinoties to, ka uzvara kaujā prasa ļoti vērtīgus upurus un dzīvība uzskatāma par lielāko veiksmes garantu krīzes situācijā⁵², Jefta dod īpašu solījumu

tam Kungam: "Ja Tu tiešām nodosi Amona bērnus manā rokā, tad lai notiek, ka tas, kas kā pirmais iznāks no mana nama durvīm man pretim, kad es vesels atgriezīšos no cīņas ar Amona bērniem, tad lai pieder tam Kungam, un es to upurēšu kā dedzināmo upuri!"⁵³ Pa Jeftas namdurvīm pirmā iznāk viņa paša meita - tieši viņa izrādās Dievam dodamā dāvana, kas **atmaksā** par Jeftam doto varu un slavu, un arī par tautas iegūto brīvību. Šajā gadījumā nevar runāt par pilnīgu beznosacījuma mīlestībā un absolūtajā pašāvērbībā balstītu upuri, kādu gatavs sniegt Ābrahāms, upurējot savu vienīgo dēlu, tomēr arī Jeftas meitas upurēšana atklāj izredzētā varoņa ticības spēku (izredzētības zīme – teofānijas jeb Dieva nosacītās parādīšanās fakts).

Soģu grāmata ir viens no Toras (Likums jeb Mācība) stāstiem Vecajā Derībā, kurā vēsturiskais materiāls dominē pār mitoloģisko. Šis stāsts atspoguļo senebreju cilšu dzīvi Kanaānā, viņu izteikti patriarhālo dzīves veidu, kā arī detalizētāk atklāj īpašu sabiedrības slāni – tā sauktos soģus - Dieva izredzētus un aicinātus tautas vadītājus. Jefta ir viens no soģiem, kurš vada tautu pret Amona karapulkiem, tādēļ Bībelē Jeftas meitas upurēšana traktēta ne tikai kā padevības pierādījums, bet arī kā traģiski nepieciešams priekšnoteikums gan visas tautas, gan tās vadoņa tālākajā ceļā. Tautas vadoņa augstā atbildības sajūta izceļas viņa maksimāli godīgajā attieksmē pret Dieva likumiem: "Bet esmu atvēris savu muti pret to Kungu, un es tagad vairs nespēju atkāpties!"⁵⁴ Bībelē Jeftas rīcība rādīta kā tēva mīlestības sāpēm caurausts paklausības un padevības pierādījums, kam izrādāma liela cieņa rituālu izdarību veidā - kopš šī gadījuma Izraēla meitas gadu no gada četras dienas dodas apraudāt varonīgā gileādieša meitu.

A.Voitkus lugā "Soģis" Bībeles sižets paplašināts un galvenā varoņa rīcības motivācija daudz komplicētāka. Lugā uzsvērtā Jeftas pilnīgā padevība Jahvem. (A.Voitkus konsekventi lietojis Jahves vārdu, ignorējot citus Dieva apzīmējumus 11.gs. pr.Kr., līdz ar to izceldams savu varoņu ticības monoteisko ievirzi). Atšķirībā no M.Zīverta "Ifigenijas" šajā lugā darbojošos personu vidū nav īpaša Dieva pārstāvja jeb starpnieka, nav arī tiešas Dieva parādīšanās ainas, mākslinieciski veiksmīgi radīts Jahves nemītīgās klātbūtnes efekts. Svarīgs Jeftas monologā 2.ainā izteiktais izmisīgais lūgums Jahvem:

"Kungs Jahve! Neklusē, bet beidzot runā!

Dod kādu zīmi - nešaubāmu, drošu (..)

(..) Tik - runā! Jahve! Atklāj savu gribu!"⁵⁵

Šajā ainā Jefta vēlas pārliecināties par savu izredzētību tautas vadoņa godam. Remarka liecina par Dieva dotās zīmes apliecinājošo jēgu - altāra uguns uzliesmojums pierāda Jeftas izredzētību būt vadonim, ne tikai kalpam. Dievs savu gribu paudis, varoņa tālākais mērķis ir noskaidrots, pārējos mērķus A.Voitkus lugā izvirza Jefta pats, un likumsakarīgi, ka tie ir modernā cilvēka domāšanas veidam atbilstoši un varaskāres noteikti. A.Voitkus varonis tiecas iet M.Zīverta Agamemnona ceļu, sasniegt tās pašas pakāpes varas ieguves procesā, par labu atzīstot visus paņēmienu. Zīmīgi, ka arī Jefta Dieva prasību absolutizē, jo tā viņam ir izdevīga:

“Es Israēli veikšu, citus kaudams, un Israēlis pats man palīdzēs.

Ne ceļš man svarīgs, tikai gala mērķis,

Un šo pats Jahve rāda man. To iešu.”⁵⁶

Gan M.Zīverta, gan A.Voitkus lugā tuvākā cilvēka dzīvība varoņiem kalpo kā galvenais mērķu realizēšanas priekšnoteikums, bet dievišķā izredzētība un tautas intereses ir izdevīgs un labi maskēts aizsegs pašu valdoņu savtīgajiem mērķiem. Atšķirībā no Agamemnona A.Voitkus varonis gan labi saprot dievišķās prasības iemeslu un izdara izmisuma pilnu secinājumu: “Dievs manu **augstprātību** sodīt soda(..)”⁵⁷ M.Zīverta Agamemnonam līdz šai atskārsmei vēl tāls ceļš ejams.

A.Voitkus lugas centrā ir tēva un meitas mīlestība, bet pārējie tēli (Jeftas sieva Agla, Jeftas meitas iecerētais Gerus) kalpo šo attieksmju izgaismojumam. A.Voitkus un M.Zīverta lugas **vienojoshi ir vairāki motīvi tēva (valdnieka un upurmesēja) un meitas (upurējamās) mijattieksmēs:**

1. Jeftas un Agamemnona vienaldzība pret laulātajām draudzenēm.
2. Meitu īpašā pieķeršanās tēviem.
3. Meitu eventuālās laulības (Jaeles un Gerus simpātijas, Ifigenijas viltus laulības ar Ahilleju).

Pirmais motīvs. Agamemnona sievai Klitaimnestrai M.Zīverta lugā “Ifigenija” ir ļoti niecīga nozīme - autors veidojis īsu laulāto draugu dialogu, no kura strāvo abu vienaldzība vienam pret otru, kas ir likumsakarīgs senajā patriarhālajā pasaulē pastāvošo laulāto attiecību spogulis. Tā kā laulības institūcijas pamats ir īpašuma jautājums, nevis mīlestība vai kādas tai tuvas jūtas, laulāto starpā valda vien pienākuma jūtas un jebkādu baudu novads atrodas ārpus laulāto attiecībām.⁵⁸ Arī M.Zīverta lugā Klitaimnestras un Agamemnona sasveicināšanās rādīta kā vēsa, ārēji pieklājīga, lietišķa - tas arī viss, par ko liecina šī epizode. Pats autors vēlējies lugu vēlreiz pārrakstīt, neiekļaujot Klitaimnestras tēlu tiešajā darbībā⁵⁹, jo tam neesot

nekādas nozīmes sižeta attīstībā. Līdzās vēlmei izslīpēt lugas struktūru un ievērot maksimālas koncentrētības un lakonisma principu, M.Zīvertam izdevies precīzi uztvert klasiskajā traģēdijā atklāto sievietes vēlmju un viedokļa ignoranci, nenozīmību viņas bērna liktenī, kā arī sievietes dzīves jēgas un satura pakārtotību vīrietim. Saskaņā ar antīkās traģēdijas principiem, sieviete var būt pieņemama traģiskās varones lomai pavisam ekstrēmās eksistenciālās robežsituācijās, parasti - saistībā ar nāvi. Kamēr Klitaimnestra nav vai nu upuris, vai bende, viņas tēlam arī antīkajā traģēdijā nav nozīmes kā būtiskam sižeta virzītājam. Tādēļ arī M.Zīverta Klitaimnestrai lugā nav nekādu funkciju atšķirībā no mīta un, piemēram, Aishila trioloģijas "Oresteja", kurā viņa atriebj meitas nāvi un nogalina Agamemnonu, jo latviešu dramaturgs skata vienīgi valdoņa izvēles problēmu. Tāpat Klitaimnestra M.Zīverta lugā nepilda valdonim konfrontējoša spēka funkcijas, kas viņai paredzētas Eiripīda traģēdijā "Ifigenija Aulīdā", jo latviešu dramaturgs skaidri saskatījis šī pretspēka maznozīmību.

M.Zīverta lugā faktiski ignorētas vīra un sievas atsvešinātās un neitrālās attiecības, tām nav pievērsta autora uzmanība, turpretim A.Voitkus "Soģi" laulāto distancētība un pat naidīgums īpaši izcelti. Jeftas un viņa sievas Aglas dialogs 1.ainas 5.skatā liecina par melu pastāvēšanu laulāto starpā, par sievas neticību vīram un nerimtīgu aizvainojuma jūtu plosīšanos. Jeftas vienaldzīgā un neiejūtīgā attieksme pret Aglu kontrastē ar maigajām, mīlestības pilnajām jūtām pret meitu. Visticšāk vecāku savstarpējo jūtu trūkumu saskata Jeftas meita Jaele, pārmetot tēvam vienaldzību pret saviem tuviniekiem, jo īpaši, sievu:

"Jaele. Tad mīli citus ar', ne tikai mani;
tad mīli to, kas dzīvību tev deva;
tad mīli savu sievu - manu māti."⁶⁰

Jeftas un Jaeles dialogā vērojama divu mīlestības izpratņu sadursme – Jeftas skatījumā mīlestība ir mokas, kas sagādā sāpes un ciešanas; Jaelei mīlestība ir laime:

"Jaele. Tā - ūdens vēss pie izkaltsušām lūpām;
tā - avots dzidrs, kas no klintīm irdz;
tā - zvaigzne tumšā naktī debess lokā;
tā - klints, aiz kuras negaisā var paslēpties..."⁶¹

Šajā pārliecību sadursmē rodams domāšanas veidu maiņas paraugs - Jaelē mājo visaptverošas mīlestības un iecietības gars, savukārt Jefta pārstāv Vecās

Derības ļaužu barguma pilno un skarbo cilvēku savstarpējo attiecību modeli. Šajā dialogā izceļas meitas dvēseles pasaules plašums iepretim Jeftas sīkmanīgajai, aizvainotajai un naidpilnajai dzīves uztverei.

Otrais motīvs. Gan M.Zīverta, gan A.Voitkus lugās rādītas meitenes, kuras atrodas uz bērnības un sievišķības sliekšņa jeb, Z.Freida vārdiem runājot, Oidipa situācijā, kurā meitene var atrasties nenoteikti ilgi, demontēt to vēlu un turklāt nepilnīgi⁶². Preoidipālajai fāzei, kad meitenei, tāpat kā zēnam, raksturīga pieķeršanās mātei, seko mīlestības objekta maiņa (zēniem Oidipa komplekss paliek nemainīgs), un meitas jūtas vēršas pret tēvu, pakāpeniski māti no tām izstumjot. Meitene Oidipa krīzes laikā atzīst savu "kastrāciju", jo, balstoties psihoanalīzes teorijās, kastrācija ir simbolisks falla trūkums, kas norāda atšķirību starp diviem dzimumu stāvokļiem un vīrieša ("nekastrētā") dominanti pār sievieti. Šī procesa rezultātā meitene ieņem heteroseksuālu – "normālu" pozīciju, kļūst pasīva, sievišķīga, par mīlestības objektu izvēloties tēvu – iepriekšējo ienaidnieku. Z.Freids pierāda, ka "to sieviešu skaits, kas ilgi paliek maigā atkarībā no tēva objekta, turklāt vēl no reālā tēva, ir ļoti liels."⁶³

Gan Ifigenijai, gan Jaelei raksturīga šī "maigā atkarība" no tēva. Tieši intimitāte un maigums visprecīzāk raksturo meiteņu attieksmi pret saviem (īstajiem vai iedomātajiem) radītājiem. Jaele lūdz savu tēvu nedoties karā un palikt mājās, jo bez viņa "viss bez prieka, drūms un ēnains"⁶⁴. M.Zīverta varone savās jūtu izpausmēs daudz lakoniskāka, taču viņas izteikumos jaušams emociju dziļums. Abas meitenes ilgojas tēva klātbūtnes, ir nogurušas no viņa plašajām karadarbībām, savukārt valdoņi sevi parāda kā tipiski patriarhālās iekārtas pārstāvji, kuru darbības sfēras jeb tā sauktās maskulinās aktivitātes saistītas ar ārpusmājas dzīvi. Abu latviešu autoru lugu varoņiem ģimene un māja ir tikpat mazsvarīgas lietas, kādas tās varēja būt patriarhālajā sabiedrībā - Agamemnona dzīves jēgas uztvērums izskan vārdos: "Mans miers ir karš, un telts ir mana māja."⁶⁵ Z.Freids uzskatījis, ka viens no bērnībā iemantotajiem kompleksiem ir nepiepildīta vajadzība pēc tēva aizsardzības un drošības sajūtas, kas īpaši nepieciešama meitai. A.Voitkus varone savas vēlmes izsaka tiešā veidā:

"Jaele. Ak tēvs!

Vēl negribu no mājām prom un tevis!

Te ir tik labi - kā zem putna spārna:

*ja briesmas draud - tu vienmēr mani sargi."*⁶⁶

Jaeles attieksme raksturojama kā tipiski bērnišķīgi vieglprātīga un atklāta vēlme ilgāk uzturēties tēva radītajā drošības pasaulē. M.Zīverta varones ilgas pēc tēva guvušas slēptu izpausmes formu, jo Ifigenijas un Agamemnona dialogā tikšanās brīdī redzams meitenes maigums pret tēvu, vēlme kalpot, kopt un rūpēties.

“*Ifigenija*. Padzīvo kādu laiku savā pilsētā, Klitaimnestra viena ar valdīšanu netiek galā. Mēs tevi sakopsim un izārstēsim. Es apcirpšu tavus matus, izsukāšu tavu bārdu, iesvaidīšu to ar smaržīgām eļļām, un tā kļūs atkal tikpat viļņaina un mīksta kā senāk, kad man tur patika vaigu piespiest.”⁶⁷

Trešais motīvs. Eventuālās laulības ir motīvs, kas vērojams visās antīkā mīta interpretācijās, kuru centrā ir Ifigenija. Krievu literatūrzinātnieks V.Jarho (*В.Н.Ярхо*) Ifigenijai paredzētās “viltus laulības” dēvē par **vadmotīvu**, kas raksturīgs tieši šim sižetam.⁶⁸ Caurvījus motīvu veidojumā svarīgi ir viena vai vairāku vārdu atkārtojumi, kā arī bieži sinonīmu veidojumi, kas akcentē konkrētās parādības nozīmi. Eiripīda traģēdijā tiek vēstīts par līksmām kāzu dziesmām, vainaga darināšanu, ziedokļa gatavošanu – ar vienotas nozīmes mikrotēlu palīdzību radīts pirmkāzu ceremonijas priecīgās rosīšanās iespaids:

“*Zīgnesis*. (..) Lai skan

Pār jumtiem stabules un dejās kāzu dimds,

Jo šodien svētīgs rīts nes laimi jaunavai!”⁶⁹

Ifigenija satraukumā steigusies savai laimei pretim, pati nezinādama, ka tiek gatavota pavisam savādai jaunavības zaudēšanai. Agamemnona monologā sev jautā, kāpēc gan viņš domās vēl dēvē savu meitu par “jaunavu”, ja tā tūdaļ tiks laulāta ar Aīdu - pazemes un mirušo valstības valdnieku. Bieži lugā minētas paredzamās asiņainās kāzas Aīdā un Ifigenija saukta par nāvei saderēto.

Eiripīda lugā izmantots mitoloģiskā materiāla motīvs par divu visspēcīgāko ahaju varoņu – Agamemnona un Ahilleja - savstarpējām nesaskaņām. Viens no Trojas kara sākšanas kavēkļiem ir Agamemnona netaisnīgo kara trofeju sadalīšanas rezultātā izraisītās Ahilleja dusmas, kas ir viens no centrālajiem “Īliadas” motīviem. Homēra eposā veidotās asās vārdū divkaujas abu dižo vīru starpā pierāda divu vienlīdz spēcīgi egoistisku, slavas un varas kāru personību nespēju darboties līdzās. Ahilleja un Agamemnona naids ir viens no tradicionāli izmantotiem motīviem grieķu literatūrā, izpausmi tas guvis arī Eiripīda “Ifigenijā Aulīdā”, kurā spēcīgākais ahaju kareivis Ahillejs kļūst par karavadoņa Agamemnona pretinieku. Jauno varoni satrauc fakts, ka ar viņu valdonis veic sev izdevīgas manipulācijas un viņš neko nezina par

viltus laulību plānu. Ahilleja pašlepnuma ievainojums un nevis augsti ētiski apsvērumi Eiripīda lugā liek varonim cīnīties par viņam vienaldzīgās Ifigenijas dzīvību.

Arī M.Zīverta lugā Ahillejs ir viltus līgavaiņa lomā, taču šajā gadījumā viņš aktīvi piedalās notiekošajā, ir Agamemnona sabiedrotais, bet, tāpat kā antīkajā lugā, nezin savu īsto lomu. Par Agamemnona melīgo un slepeno darījumu uzzinām no valdoņa un Ksenona dialoga, kurā valdonis izsaka pārlicību, ka Ahillejs viņa slepeno nodomu neuzzinās nekad. Gudrais vīrs Ksenons arī šajā dialogā ar trāpīgi formulēta un dzēlīgi ironiski ietonēta jautājuma palīdzību būtībā konstatē Agamemnona slēpto motivāciju: "Tātad tas vīrs, kas apsollīts Ifigenijai, bijis tikai māneklis, lai meiteni atvilinātu uz pašas bērēm?"⁷⁰

M.Zīverta interpretācijā "Īliadā" tēlotais "vanagam līdzīgais" bultraidis Ahillejs - "ātrkājis knašais" - nebūt nelīdzinās kaismīgam un afektētākam varonim, kas pārņemts ar savas misijas apziņu. Jau lugas sākumā veidotajā apcerīgajā Ahilleja un Ksenona dialogā iezīmējas varoņa aprobežotā domāšana un kūtrums.

Ifigenijas ierašanos M.Zīverta lugas darbības arēnā vēro un komentē tieši puspatiesību ziņošais, negaidītās satapšanās dziļi satrauktais Ahillejs. Kareivja redzējumā meiteni pa ēkšķainu taku vada pats nāvesdievs, viņai līdzās slīd kāds tumšs tēls - pašas ēna kā nolemtības apliecinājums. Arī M.Zīverta lugā meitene steidzas uz laulībām, viņa traucas pa kalnu ceļa mežonīgām takām, pat māti negaidot. Agamemnona - mūsdienīgi racionāli domājoša varas pārstāvja - dzīves pozīciju spilgti raksturo viņa aukstais un precīzais aprēķins par Ahilleja kā viltus precinieka kandidatūras pievilcību. Ksenons, nezinot, kurš ir Ifigenijas vilinātājs, sākotnēji izsaka šaubas par meitenes ierašanos jo - "sens likums sievietei aizliedz ieiēt kara nometnē"⁷¹, tā viņu lemjot hetēras liktenim, taču izredzes iegūt par vīru Ahilleju liek Ifigenijai nepildīt Ksenona mācītos likumus. Dialogā ar Ksenonu meitene atklāj savas straujās ierašanās iemeslu:

Ksenons. Kāpēc tev tāda steiga? Pat skrēji.

Ifigenija. Jā, savai laimei pretī. Agamemnonš man izraudzījis sen kārotu vīru, tu jau zini.

Ksenons. Nezinu. Kurš tas ir?

Ifigenija. Ahillejs, protams. Cita dēļ es nebūtu tik aplam steigusies. Klitaimnestra man bija nolūkojusi resnīti Ksantipu - na, pateicos! Man būs Ahillejs! Ķēniņš nolēmis mūs tepat nometnē jau šodien saderināt, svinības notiks pēc kara."⁷²

Neraugoties uz ļoti ciešo un sievišķīgo pieķeršanos tēvam, Ifigenijai, M.Ziverta lugā ir gatava laulībām, neizsaka nekādas šaubas par savu nepiemērotību jaunajam statusam un neatklāj šķiršanās sāpes no tēva. Z.Freida interpretācijā paralēlo jūtu pastāvēšana pierāda meitenes pakāpenisko cenšanos novirzīties no tēva kā no mīlestības objekta un izdarīt galīgo objekta izvēli.⁷³ Šajā procesā nozīmīgu lomu spēlē izvēlēta objekta personības spēka pielīdzinājuma iespējas meitenes tēvam. M.Ziverta Ifigenijas izredzētais ir Ahillejs - grieķu varonis, bez kura līdzdalības nav iespējama uzvara Trojas karā, kurš ir gandrīz neievainojams un pārcilvēciski drosmīgs cīnītājs. A.Voitkus lugā "Soģis" Jaeles simpātijas vērstas pret Geru, kurš arī atklājas kā vīrišķīgs varonis, jo cīņā ar amoniešiem jauneklis sevi parāda kā līdzvērtīgu Jeftam, kā pārāku par visiem citiem - "(...)kā viesulis tā zobens ceļu cirta,/ un tūkstoši no viņa šķēpa bēga"⁷⁴. Meitene jauneklī saskata savu izsapņoto ideālu, redz topošo vīru kā tēvam piemītošās vīrišķības, drosmes, cienīguma un maigas, mīlošas sirds apvienojumu:

"Jaele. Tā rokās zobens - šķel, un cērt, un ārda!

Viņš - draugam palīgs, aizstāvis un brālis,
bet ienaidniekam - atriebējs un uguns."⁷⁵

Gan Ifigenijas, gan Jaeles izredzētie ir tēvu līdzinieki, un meiteņu izvēle pierāda viņu faktisko atrašanos Oidipa situācijā. "Ja meitene joprojām ir pieķērusies, t.i., palikusi Oidipa kompleksā, tad viņa to [mīlestības objektu - Z.G.] izvēlas pēc tēva tipa"⁷⁶, tā šo procesu skaidro Z.Freids.

"Soģī" Jaeles jūtas pret Geru nav ārēja spiediena aktivizētas, turpretī Agamemnons izdarījis šo spiedienu, izsakot vilinošo piedāvājumu un tā aktivizējot mostošās simpātijas. Jaele pati jūt savu sirdi dalāmies, kā to tēlaira konstatē Agla, un meitene, mīlestības vadīta, vij vainagus diviem cīnītājiem - tēvam un Gerum. Jaeles iecerētais nekbalpo par māneklī meitas atvīlināšanai uz upurvietu, taču, tāpat kā Eiripīda un M.Ziverta lugās, tradicionālajām laulībām tiek pielīdzināta **došanās nāvē kā savdabīgs nevainības zaudēšanas procesa aizstājējs.**

Šim motīvam ir vēsturiski senas saknes. Analizējot sieviešu pašnāvību veidus Klasiskā perioda traģēdijās, ievērojams, ka vieta, kur sieviete visbiežāk nogalina sevi, ir *thalamos* - laulību kambaris (piemēram, Kreonta sieva Eiridīke, Oidipa sieva lokaste, Heraklu mīlošā Dejanaira). *Thalamos* ir vieta mājas vidū, tās galvenais atribūts ir gulta, uz kuru dodas jaunlaulātie pēc laulību ceremonijas. Šī gulta ir ne tikai precēto izpriecu vieta (tiesa gan, visai nosacīti sengrieķu laulāto seksuālos

pienākumus var dēvēt par izpriecām, zinot to, ka sieviete, būdama nelīdztiesīga vīrietim garīgās attīstības ziņā, parasti grieķu kultūrā netiek atklāta kā eros un vēl jo mazāk kā *philia* jūtu izraisošs objekts), tā galvenokārt ir dzemdību norises vieta. Precētas sievietes izvēlēta nāves vieta ir tieši šis laulību kambaris, kas simboliski akcentē sievietes dzīves papildītību un viņas identitātes apstiprinājumu tikai un vienīgi laulībā un mātišķībā.⁷⁷ Laulāta sieva ir vīram piederīga un viņa varā esoša, turpretim grieķu vīrietis pieder tikai pats sev.⁷⁸ Tā kā precētās sievietes antīkajā tragēdijā ir spiestas nogalināt sevi vīrieša (vīra, dēla) dēļ, viņas, jau stājoties laulībā, apzinās, ka pieņem nāvi vīra dzīves neveiksmju gadījumā, ka laulības un nāve ir cieši saistītas. Kāzas, raugoties tālākā perspektīvā, vienmēr var izvērsties par asiņainām ne tikai vienkāršajā nevainības zaudēšanas procesa nozīmē, bet arī attālinātā simboliskā nozīmē.

Latviešu dramaturgu izmantotajos mītu sižetos meitenes ir spiestas izvēlēties nāvi, bet tās realizētāji ir citi. "Asiņaino kāzu" iniciators arvien ir tēvs, kuram attiecībā uz meitu ir īpašumtiesības. Tēva lomai atbilstoša ir meitu izprecināšana kā dabisks un sociālām normām atbilstošs process, bet to sarežģī psihoanalītiķu pētītā Elektras kompleksa otra puse – tēva pieķeršanās meitai. Vīrietis pretēji meitenēm parasti tik viegli nespēj samierināties ar jauno situāciju - meitu mīlestības objekta maiņu, kas seko fāzei, kad par mīlestības objektu izvēlēts tēvs. Meitas mēģina sadzīvot ar savu kompleksu, radot tēva aizstājēju vai vismaz līdzinieku, taču tēvam šī izvēles iespēja liegta. Šī problemātiskā situācija vērojama arī izvēlētajos dramaturģijas piemēros - Jefta, sēdot pie ugunsкура un veroties meiteņu dejā (3.aina, 1.skats), sabiedrotajiem izsaka sāpi par nākotnē paredzamo un nenovēršamo meitas zaudējumu - laulībām:

"*Jefta*. Kad pienāks laiks un viņu tautās došu,
simts kamieļu, simts vēršu, desmit vergu
un verdzeņu bez skaita ies tai līdzī.
Kas skaitīs zeltu, sudrabu un rotas?
Kad pienāks laiks... Bet- lādu jau šo dienu
un nīstu to, kas viņu projām vedīs.
Bez viņas manai dienai saules nava,
un naktij zvaigžņu trūkst, un putnam dziesmas."⁷⁹

Šajā A.Voitkus lugas varoņa izteikumā izgaismojas divi aspekti. Pirmais – tēva pieķeršanās meitai un sāpes par mīlestības objekta zaudējumu; otrais – laulības

atklāj tēvam nepieciešamu darījumu procesu. Jeftas izteikums par meitas laulību dienā dodamajām dāvanām spilgti parāda primitīvo sabiedrību realizēto apmaiņu ar sievietēm jeb radniecības sistēmu veidojumu ar laulības ceremonijas palīdzību, kas aizsākusies pēc incesta aizlieguma. Feministiskās ievirzes amerikāņu antropoloģe G.Rubina (*G.Rubin*) darbā "Tirdzniecība ar sievietēm: piezīmes par dzimuma "politekonomiju"" ("*The Traffic in Women: Some Notes on the Political Economy of Sex*", 1974), apvienojot psihoanalīzes un strukturālās antropoloģijas (īpaši K.Levī – Strosa (*C.Lévi – Strauss, 1908 – 1909*)) radniecības sistēmas teoriju), atklāj apmaiņu ar sievietēm kā darījuma procesu starp divām vīriešu grupām. Sieviete šajā procesā, pat gadījumā, kad tiek ņemtas vērā viņas jūtas, ir tikai viens no apmaiņas objektiem, nevis partnere⁸⁰. Apmaiņas norise pierāda vīriešu īpašās tiesības uz sieviešu kārtas radniecēm un sieviešu absolūto beztiesību attiecībā pret sevi. Runājot par dzimumu politekonomiju, G.Rubina pat izvirza varbūtību, ka "laulību sistēmas varētu būt iekļautas sociālo slāņu attīstībā un agrīno valstu attīstībā"⁸¹. Ja par šīs hipotēzes pierādījumu pilnībā nevar kalpot vēsturiskie fakti, tad senajā literatūrā rodami situāciju attēlojumi gan. Latviešu dramaturgu mitoloģijā balstīto lugu sižeti pierāda, ka gan seno grieķu, gan seno ebreju varoņiem viņu pašu meitas ir galvenais ierocis, galvenais apmaiņas objekts, kas var pat garantēt valstisku apvienošanu. Abos gadījumos gan paredzēts fiktīvu laulību process un simboliska apmaiņa (tā ir apmaiņa cilvēka un dieva starpā), kā viltus māneklis izmantojot līgavaiņa lomas pildītāju.

Zīmīga ir M.Zīverta lugā vērojamā atkāpe no mīta, proti, Agamemnonss sarunā ar savu uzticamo vergu Ksenonu atklāj, ka Ifigenija nav viņa meita, bet gan Klitaimnestras un Tantala bērns, kuru Agamemnonam nav izdevies nogalināt. Grieķu mitoloģijā Agamemnona nonāvētais Klitaimnestras pirmais vīrs Tantalss ir vien dēla tēvs, un Ifigenija parādās tikai un vienīgi kā Agamemnona meita. M.Zīverta jaunveidotā radniecības līnija godāk izceļ meitenes upurēšanas noziedzību - ja Ifigenija nav Agamemnona meita, tad viņa ir tikai un vienīgi ierocis valdoņa rokās, **viltus ziedojums**, ar kura palīdzību varbūt iespējams apmānot uzpirkt, bet ne attīrīties no grēka. Tādējādi upurēšana, profesora Ž.L.Nansī vārdiem runājot, pārvēršas par tīru bartera darījumu starp cilvēku un dievišķiem spēkiem, kur viss tiek reducēts uz brahmanisma rituāla formulu: "Šeit ir sviests. Kur ir dāvanas?"⁸² Komerčiālās dieva un cilvēka attiecības atzīst pats Agamemnonss, Ksenonam teikdams: "Neviens dievs nevar man pavēlēt savu grēku izlīdzināt ar meiteni, kas

turklāt nemaz nav mana meita.”⁸³ Varas dēļ Agamemnonš šim apmānam tomēr grib ļauties.

Vienlaikus atkāpe no mīta sižeta M.Zīverta lugā akcentē arī Agamemnona mīlestības spēku un saasina uzmanību uz Ifigenijas un Agamemnona intīmajām attiecībām, jo valdoņa jūtas ir vērstas pret svešu, pat sava naidnieka bērnu, pret meiteni, kurai iecerēta nāve. Erotiskie motīvi tajās gan būtu iespējami, arī izmantojot klasisko mīta variantu, jo grieķu traģēdijās bieža un parasta ir meitas pieķeršanās tēvam un dēla mīlestība pret māti kā pretējā dzimuma pārstāvi. Eiripīda traģēdijā iespējams viegli pamatot tēva un meitas starpā pastāvošā seksuālās pievilcības spēka atveidi, jo klasiskajā periodā, kad tapa traģēdija “Ifigenija Aulīdā”, sabiedrībai vēl relatīvi **jauns** ir pirmatnējās kultūras norieta periodā ieviestais dzimumattiecību tabu, kas aizliedz seksuālos kontaktus asinsradnieku starpā, tā nodrošinot seksuālu neaizskaramību savas dzimtas sievietei. Šajā periodā cilvēka incestuālās vēlmes vēl tiek izjūtas kā bīstamas, tāpēc nepieciešami tabu, kuru rezultātā šīs tieksmes pakāpeniski gadsimtu gaitā tiek novirzītas bezapzinātībā.

Šādā aspektā skatot Ifigenijas un Agamemnona attiecības Eiripīda lugā, var secināt, ka valdoņa vēlme upurēt paša meitu rodas, darbojoties jau bezapziņā izstumtajam, bet arhaiskajam cilvēkam tik dabiskajam incestuālajam instinktam. Neapzinīgā virzība uz noziegumu, iespējams, ir Agamemnona iekšējās postošās kaislības vadīta. Ko nevar iegūt, to vieglāk iznīcināt - arī tāds var būt Agamemnona izvēles motīvs, kas liek būt par meitas “asiņaino kāzu” iniciatoru.

M.Zīverts incestuālā instinkta motīvu vēlējies apiet, iespējams, lai atklātu **20. gs. cilvēka apziņu**, no kuras šīs arhaiskās vēlmes ir izstumtas. M.Zīverta lugā rādītais cilvēks, Z.Freida vārdiem runājot, “reiz dīglī un fantāzijā bijis šāds Oidips”, un “pilnībā izstūmis šīs fantāzijas no savas apziņas, ir nošausminājies no realitātē iekļautā sapņa īstenojuma, kas šķir viņa tagadnējo stāvokli no infantīlā”⁸⁴. Tāda varētu būt arī M.Zīverta attieksme pret mūsdienu cilvēka incestuālo vēlmju izpausmi vai, precīzāk, izpausmes noliegumu.

Kopumā izvērtējot M.Zīverta un A.Voitkus lugās atklāto tēva un meitas (jeb valdoņa un upura - šajā gadījumā) attieksmju līniju, var saskatīt varas cilvēka intīmās dzīves komplicētību: valdoņa atsvešinātību no sabiedrības, nespēju cilvēciski pilnvērtīgi kontaktēties ar pretējā dzimuma pārstāvēm, mīlestības objekta meklējumus savā tuvākajā - paša audzinātajā bērņā. Valdoņu intīmās dzīves nenokārtotības pamatā ir divu cilvēcisko tieksmju neapvienojamība - “mīlestība grib

valdīt, bet vara prasa, lai viņu mīl⁸⁵, un rast kompromisu šo pretišķo iekāru cīņā ir ļoti grūti.

¹ Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 32.lpp.

² Mitoloģijas enciklopēdija. 1. – 2.d. – R., 1993. – 1.d. – 160.lpp.

³ Фрай Н.Анатомия критики//Зарубежная критика и теория литературы XIX – XX вв. – М., 1987. – С.235.

⁴ Jungs K.G. Par arhetipa “Bērnus” psiholoģiju// Grāmata. – 1990. – Nr.12. – 10.lpp.

⁵ Menšings G. Vispārīgā salīdzināmā reliģiju vēsture// Upuris. Reliģiju zinātne. Filozofija. Kristīgā prakse: Antoloģija/Sast. Misāne A. – R., 1995. – 22.lpp.

⁶ Rainis. Jāzeps un viņa brāļi//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 11.sēj. – 134.lpp.

⁷ N.Frajs šķir divus “ironiskās neizbēgamības” upuru arhetipus:

1) varonis kļūst par upuri likumsakarību rezultātā, viņš ir upuris, pateicoties visas savas esības bezjēdzībai (F.Kafkas “Procesā” Jozefs K., Dž.Džoisa “Ulisa” varoņi);

2) varonis par upuri kļūst savas šķīstības un nevainības dēļ. – Фрай Н.Анатомия критики. – С.241.

⁸ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim//Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules/Sast.V.Hausmanis. –R., 1992. – 151.lpp.

⁹ Rubene M. Par to, ko nevaram upurēt: Neklātienes saruna ar profesoru Ž.L.Nansi//Upuris. – 127.lpp.

¹⁰ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 151.lpp.

¹¹ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā//Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 290.lpp.

¹² Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature of Classical Athens//Tragedy/eds.Drakakis J., Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.222.

¹³ Turpat, P.222.

¹⁴ Mūsdienu feministiskās teorijas: Antoloģija/Sast.LU Dzimtes studiju centrs – R., 2001. – 459.lpp.

¹⁵ Šuvajevs I. Adlers un eksistences tehnikas//Adlers A. Individuālpsiholoģija skolā: Lekcijas skolotājiem un audzinātājiem. – R., 2001. – 39.lpp.

¹⁶ Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature of Classical Athens. – P.216.

¹⁷ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā. – 291.lpp.

¹⁸ Turpat, 291.lpp.

¹⁹ Loraux N. The Rope and the Sword//Tragedy/eds.Drakakis J., Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.246.

²⁰ Niče F. Tragēdijas dzimšana no mūzikas gara// Grāmata. – 1991. – Nr.1. – 15.lpp.

²¹ Aristotelis. Poētika. – R., 1959. – 73.lpp.

²² Eliade M. Sakrālais un profānais. – R., 1996. – 164.lpp.

²³ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā. – 293.lpp.

²⁴ Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature of Classical Athens. – p.230.

²⁵ Muktupāvela R. Šamaniskie motīvi baltu folklorā//Kultūras krustpunktu meklējumi: Rakstu krājums. – R., 1998. – 136.lpp.

²⁶ Turpat, 138.lpp.

²⁷ Rainis. Jāzeps un viņa brāļi. – 256.lpp.

²⁸ Turpat, 257.lpp.

²⁹ Turpat, 258.lpp.

³⁰ Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К., 1997. – С.219.

³¹ Šim jautājumam veltīts raksts – Hermane – Pfānta A. “Briesmīgā Māte”. Par nepopulāra fenomena feministisko nozīmi// Mūsdienu feministiskās teorijas. – 425. – 441.lpp.

³² Gēte J.V. Ifigenija Taurīdā//J.Raiņa tulkojumi. Pasaules dramaturģija. 1. – 4.sēj. – R., 1989. – 1.sēj. – 341. – 342.lpp.

³³ Raiņa priekšsvārds un piezīmes “Ifigenijas” tulkojuma pirmpublicējumam//J.Raiņa tulkojumi. Pasaules dramaturģija. 1. – 4.sēj. – R., 1989. – 1.sēj. – 341. – 342.lpp.

³⁴ Zīverts M. Intervijas//Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules/Sast.V.Hausmanis. – R., 1992. – 112. – 113.lpp.

³⁵ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 161.lpp.

³⁶ Zīverts M. Ifigenija. – 32.lpp.

-
- ³⁷ Hausmanis V. Mārtiņa Zīverta pēdējā luga//Karogs. – 1992. Nr.9. – 35.lpp.
- ³⁸ Aristotelis. Poētika. – R., 1959. – 53.lpp.
- ³⁹ Kaneti E. Masa un vara. – R., 1999. – 239.lpp.
- ⁴⁰ Turpat, 239.lpp.
- ⁴¹ Jungs K.G. Dzīve. Māksla. Politika. – R., b.g. – 13.lpp.
- ⁴² Turpat, 13.lpp.
- ⁴³ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā. – 275.lpp.
- ⁴⁴ Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature of Classical Athens. – P.216.
- ⁴⁵ Turpat, P.221.
- ⁴⁶ Zīverts M. Ifigenija. – 21.lpp.
- ⁴⁷ Turpat, 20.lpp.
- ⁴⁸ Turpat, 25.lpp.
- ⁴⁹ Turpat, 25.lpp.
- ⁵⁰ Soģu grāmata. 11.nodaļa//Bībele. – R., b.g. – 284.lpp.
- ⁵¹ Zīverts M. Ifigenija. – 28.lpp.
- ⁵² Jurēvica J. Ieskats latviešu senajās ziedošanas tradīcijās//Kultūras krustpunktu meklējumi: Rakstu krājums. – R., 1998. – 149.lpp.
- ⁵³ Soģu grāmata. 11.nodaļa. – 285.lpp.
- ⁵⁴ Turpat, 285.lpp.
- ⁵⁵ Voitkus A. Soģis. – Nebraska, 1979. – 34.lpp.
- ⁵⁶ Turpat, 42.lpp.
- ⁵⁷ Turpat, 66.lpp.
- ⁵⁸ Fuko M. Seksualitātes vēsture. 2. Baudu lietojums. – R., 2002. – 106.lpp.
- ⁵⁹ Zīverts M. Vēstules Viktoram Hausmanim. – 166.lpp.
- ⁶⁰ Voitkus A. Soģis. – 18.lpp.
- ⁶¹ Turpat, 19.lpp.
- ⁶² Freids Z. "Bērnu sit". – R., 1998. – 132.lpp.
- ⁶³ Turpat, 132.lpp.
- ⁶⁴ Voitkus A. Soģis. – 43.lpp.
- ⁶⁵ Zīverts M. Ifigenija. – 25.lpp.
- ⁶⁶ Voitkus A. Soģis. – 17.lpp.
- ⁶⁷ Zīverts M. Ifigenija. – 25.lpp.
- ⁶⁸ Ярхо В.Н. Античная драма. Терминология мастерства. – М., 1990. – С.23.
- ⁶⁹ Eiripīds. Ifigenija Aulīdā. – 271.lpp.
- ⁷⁰ Zīverts M. Ifigenija. – 15.lpp.
- ⁷¹ Turpat, 14.lpp.
- ⁷² Turpat, 21.lpp.
- ⁷³ Freids Z. "Bērnu sit". – 121.lpp.
- ⁷⁴ Voitkus A. Soģis. – 63.lpp.
- ⁷⁵ Turpat, 18.lpp.
- ⁷⁶ Freids Z. "Bērnu sit". – 135.lpp.
- ⁷⁷ Loraux N. The Rope and the Sword. – P.244.
- ⁷⁸ Fuko M. Seksualitātes vēsture. 2. Baudu lietojums. – 108.lpp.
- ⁷⁹ Voitkus A. Soģis. – 35. – 36.lpp.
- ⁸⁰ Rubina G. Tirdzniecība ar sievietēm: piezīmes par dzimuma politekonomiju//Mūsdienu feministiskās teorijas: Antoloģija/Sast. LU Dzimtes studiju centrs. – R., 2001. – 33.lpp.
- ⁸¹ Turpat, 58.lpp.
- ⁸² Rubene M. Par to, ko nevaram upurēt: Neklātienēs saruna ar profesoru Ž.L.Nansi//Upuris. – 128.lpp.
- ⁸³ Zīverts M. Ifigenija. – 18.lpp.
- ⁸⁴ Citēts no: Šuvajevs I. Psihoanalīze un dzīves māksla. – R., 1998. – 48.lpp.
- ⁸⁵ Zīverts M. Ifigenija. – 18.lpp.

5. "Masas un varas" attieksmes Eiripīda traģēdijas "Ifigenija Aulīdā", M.Zīverta traģēdijas "Vara" un Raiņa traģēdijas "Indulis un Ārija" kontekstā

M.Zīverta Agamemnona tēla izveidē saskatāms arhetipiskais varonis – valdonis kas, pēc rituāli mitoloģiskās skolas pārstāvja N.Fraja domām, ir ar spēcīgu gribu apveltīts varas pārstāvis, kurš atkarīgs no sabierības kritikas, visbiežāk atklāts traģēdijās un eposos¹. Izvēles situācijā nokļuvušais Agamemnons nespēj ļauties nedalītām mīlestības jūtām pret Ifigeniju, jo labi izprot sev doto vienreizējo iespēju - ar Trojas karā eventuāli iegūstamas uzvaras palīdzību kļūt par pirmo grieķu tautu valstisko apvienotāju. Agamemnons apzinās, ka "nevienam vīram arī nekad nav ticis dots tik liels spēks, kā tagad man, lai es tagad grieķu ciltis savestu vienā hellēņu tautā"². Agamemnona rokās ir dievu likts spēks, lai viņš, tāpat kā Mindaugs M.Zīverta traģēdijā "Vara", spētu glābt "tautu no viņas pašas"³ un aizliegtu tautiešiem karot vienam pret otru. Abu skatījumā tas iespējams tikai ar autoritatīvas varas palīdzību.

F.Nīčes terminoloģiju izmantojot, var teikt, ka Agamemnons ir tipisks kunga tipa valdnieks, kas tautu kopj un audzē merkantilu interešu vadīts, gluži kā praktiski domājošs īpašnieks ganāmpulku, kas reiz viņam nesīs peļņu un pārticību. F.Nīčes izpratnē ar varas gribu apveltītais vadonis ir "labākais" un spēkpilnais cilvēktips⁴. E.Kaneti autoritāras varas īstenotāju nosaucis par valdoni un pielīdzinājis viņa funkcijas sabiedrības dzīvē dievam uzticētajām funkcijām, jo šiem abiem vienīgajiem dotas oficiālās tiesības lemt par cilvēku dzīvi vai nāvi: "Tā pats Dievs reizī par visām reizēm piespriež nāvi cilvēkiem un visiem tiem, kuri vēl dzīvos (...) Nevienam pat nenāk prātā sacelties - bezcerīgs pasākums."⁵

M.Zīverta lugas "Ifigenija" galvenā varoņa Agamemnona mītiskā izcelsme ir dievišķa, saistīta ar galveno grieķu dievu Zevu. Stāsti par Agamemnona pasakaino bagātību un īpašo stāvokli grieķu vadoņu vidū, un mītos ietvertais epitets "Zevs Agamemnons" atspoguļo senās Mikēnu civilizācijas uzplaukumu 14. - 12. gs.pr.Kr. Tas rāda, ka Agamemnons sākotnēji bijis viens no pusdievišķajiem varoņiem, kuru funkcijas līdz ar olimpiskā panteona izveidošanos pārņēmis Zevs.⁶

Runājot par dieva un valdnieka funkcijām, E.Kaneti uzrāda arī atšķirību: "Taču zemes valdoņiem nav tik viegli kā Dievam. Viņi nav mūžīgi; viņu dienām nolikts gals. Šo galu var pat paātrināt. (...) Nevienš valdonis nevar būt drošs, ka

viņa ļaudis paklausīs vienmēr.”⁷ Arī M.Zīverts mākslinieciski spēcīgi atklājis zemes valdoņa atrašanos varas un masas attieksmju spīlēs, to žņaudzošo spēku un Agamemnonu stindzinošo, no visām pusēm uzglūnošo briesmu sajūtu. Lugā veidota spriedzes piesātināta aina: karapulks gaida ceļavēju; masa vēl skaidri nezina dievu prasības, tomēr gaida valdoņa lēmumu, masa klusē, tā ir blīva, dusoša spēka pilna, pamirusi.

E.Kaneti traktāta “Masa un vara” 1.daļā pievēršas masas īpašību raksturojumam, izvirzot četras pamatpazīmes: masai ir tieksme pastāvīgi pieaugt; masas iekšienē valda pilnīga vienotība; masa ir blīva; masai nepieciešama virzība, mērķis. Balstoties uz iepriekšminēto raksturojumu, E.Kaneti veidojis opozīciju principā balstītu masu klasifikāciju:

1. Atvērtā un slēgtā masa.

2. Ritmiskā masa, kuras izpausme – demonstrācija, un **pamirusī masa** (saskatāma M.Zīverta lugā “Ifigenija”).

3. Lēnas un ātras virzības masa.⁸

Kā atzīst E.Kaneti: “Pamirusī masa vēl nav droša par savu vienību, un tāpēc, cik ilgi vien iespējams, tā izturas klusi. Taču šai pacietībai ir robežas. Izlādēšanās galu galā ir nepieciešama.”⁹ Valdonim ir bīstams likumsakarīgi paredzamais, pamirumam sekojošais eksplozīvais sprādziens. Karapulka pieaugošā, bet slēptā uzbudinājuma un Agamemnona intuitīvo nojautu atklāsme M.Zīverta lugā rodama Kalhanta redzējumā: “Tveice jau rīta pusē kļuvusi neciešami spiedīga un smaga - kāda tā kļūs dienas vidū? Es redzēju vairākus vīrus un sievas, kas, pakrituši ēnainā vietā, guļ dziļā nesamaņā. Putni apklusuši, izsalkušās kaijas, kas rītos klaigāja jo skaļi, tagad klusē piekrastes niedrās. Kas būs vēlāk? Mēs visi noslēpsim un sadegsim.”¹⁰

Lai precīzāk atklātu masas struktūru un būtību, E.Kaneti norobežo masā ietilpstošos indivīdus un masas kopumu, kurā arī atrodas atsevišķais indivīds, taču tas kļuvis par nenozīmīgu kopējā daļu. Pirmā grupa ir “masas kristāli” – “mazas, rigidas cilvēku grupas, kas ir stingri norobežotas, kam ir ilgstoša noturība un kas kalpo tam, lai izraisītu masas”¹¹, tās ir saliedētas un vienotas kopas, kuras vienmēr veido kopīgi darbojošies cilvēki. Savukārt kopumu vislabāk raksturo “masas simboli” – kolektīvas vienības, kuras nesastāv no cilvēkiem, bet tomēr tiek uztvertas un *izjustas* kā masas, fenomenī, kuros ietvertas būtiskas masas īpašības – graudi, mežs, lietus, vējš, smiltis, jūra un uguns¹².

M.Zīverta lugā "Ifigenija" tuvplānā rādīti atsevišķi "masas kristāli" – valdonir. tuvāk stāvošie kareivji – Ahillejs un Menelajs, kuriem piekļaujas arī sirmais skolotājs Ksenons, bet aiz šiem varoņiem jūtams masas kopums – karagājiena sākumu gaidošie bruņotie vīri. Dialogos un remarkās iezīmētā darbības vide – bezvēja ieskautas kailas klintis, svelmainā tveice un sausums – M.Zīverta lugā simbolizē gan gaidu pilno sastingumu, gan arī bīstamas masas pakāpenisko briedumu. Iepriekš citētajā Kalhanta redzējumā zīmīgi uztveramas lietus un vēja gaidas, un paredzējums – "mēs visi noslāpsim un sadegsim" – atklāj "autas vienotības un atbrīvotības absolūtu nepieciešamību. Lietus E.Kaneti skatījumā ir viens no masas spilgtākajiem simboliem, jo "it visur, bet jo īpaši tur, kur tas ir reti, lietus pirms nolīšanas tiek izjūsts kā vienība"¹³, vienlaikus tas ir arī masu izlādēšanās veids. Citi būtiski masas simboli – vējš, kas savas neredzamības dēļ īpaši piemērots vēl nenoformēto masu raksturošanai¹⁴; uguns, kas visu atsevišķo, proti, katru atsevišķo koku (cilvēku) spēj apvienot visīsākajā laikā¹⁵; smiltis, kas atrodas pa vidu starp plūstošo un stingo masu simboliem – jūras malā vai tuksnesī esošo smilšu vienveidība, milzums un nedzīvīgums konfrontē cilvēku ar gandrīz vai nepārspējamu varu, kas agresīvi un naidīgi noslāpē atsevišķo¹⁶. Kopumā visi šie M.Zīverta lugā saskatāmie simboli apzīmē Agamemnona varai konfrontējošu, pagaidām dusošu, bet blīvā vienotībā strauji birstošu spēku, kas gatavojas eksplozijai.

Karavadoņa Agamemnona nenoliedzamā atkarība no pakļautībā esošo prasībām un vēlmēm M.Zīverta priekšteča Eiripīda lugā "Ifigenija Aulīdā" saistīta ar grieķu karaspēka veidošanas kārtību. Polisas karaspēks ir apbruņota pilntiesīgo pilsoņu kopiena, kurā iekļāvies ikviens vīrietis no astoņpadsmit līdz sešdesmit gadu vecumam, un visus vienojošā kopīgā morāle izvirza prasības indivīdam vispirmām kārtām ievērot kolektīva likumus.¹⁷ Neatkarīga indivīda pastāvēšana ārpus polisas ietvariem Grieķijā nav iespējama, izslēdzama arī kāda eventuāli iespējama cilvēka "iekšējā dzīve", kas būtu pretstatāma publiskajai un turklāt vēl apzināta kā vērtība.¹⁸ Goda izpratne ir līdzpilsoņu vērtējuma noteikta, šis viedoklis var nodrošināt varonim labu slavu vai gluži otrādi – ierosināt līdzcilvēku izsmieklus un naidu.

Grieķu polisas kopējās morāles pamatbalsts ir varonības ētika un varoņa ideāls, kas sabiedrībai būtisku mērķu sasniegšanai nevis sakausē masu vienotā veselumā, bet padara katru tās locekli par izolētu, sevī centrētu būtni, kas "dzīvo

un mirst personisko mērķu dēļ”¹⁹ un kura dzīve ir piepildīta tikai tad, ja bijis iespējams pierādīt sevi kā varonim. S.Averincevs atzinis: “Varoņa ētikas pasaulē pierastā kārtība ir izjaukta: nevis mērķis šeit svētī līdzekļus, bet tikai līdzeklis – varoņdarbs – var svētīt jebkuru mērķi.”²⁰ Visspilgtākais piemērs antīkajai varonības izpratnei ir ahaju galvenā cīnītāja Ahilleja tēls Homēra “Īliadā”, kurā precīzi atklājas ikviena grieķu varoņa dzīves mērķi. Ahilleja mērķi būtībā nav sakņoti vēlmē atriekt Menelāja godu vai iekarot un izlaupīt Troju, vai veicināt ahaju valstisku apvienošanu, bet gan piepildīt Ahillejam orākulu pareģoto varoņa likteni un iemantot grieķu dižākā varoņa slavu. Gluži tāpat karavadoņa Agamemnona varoņa ceļš paredz ahaju valstiskā apvienotāja un Trojas iekarotāja slavu, un arī viņa mērķi ir nevis attālinātos, tautai nozīmīgos ideālos sakņoti, bet šauri personiskas pašapliecināšanās vēlmes radīti. Īsta grieķu varoņa ceļu raksturo “absolūtā mērķa” neesamība; brīvība no bailēm, želuma un cerībām²¹; apziņa, ka varoņa ceļš likumsakarīgi sevī ietver arī bojāeju; cilvēka kā *ķermeņa* izpratne. Savas varonības pierādījums un slavas ieguve par katru cenu, nevis mainīgais un nejaušais mērķis, ir galvenās sengrieķu dzīves prioritātes, kas rada neizbēgamu konfrontāciju starp dažādiem indivīdiem jeb potenciālajiem varoņiem. Teorētiski pastāvošie pilsoņu kopienas kolektīvie mērķi, kas traktēti kā ideāls, pakļauti slēptam sabrukumam, jo katram indivīdam būtiski apliecināt savu varonību, izlauzties no sabiedrības žņaugiem un pierādīt sevi. Eiripīda traģēdijas “Ifigenija Aulīdā” varoņiem – Agamemnonam, Ahillejam un Menelājam – raksturīgs visiem kopīgs domāšanas veids un pakļautība varonības ētikas prasībām, taču vērojami arī dziļi personiski rīcības motīvi un apsvērumi.

Eiripīda traģēdijas sākumdaļā veidotais brāļu - Agamemnona un Menelāja – strīds pierāda abu egoistisko vēlmju un individuālo mērķu pastāvēšanu: Agamemnonam Menelājam pārmet šauri egoistisku kaislību pret nolaupīto sievu Helenu un vēlmi viņu atgūt, otrajā plānā atstājot ahaju goda aizstāvēšanas nepieciešamību, savukārt Menelājs nosoda brāļa glēvulību un varoņa vārda necienīgo želumu pret upurējamo meitu Ifigeniju. Šis strīds pierāda intīmo jūtu (pieķeršanās, kaislību, želuma, cerības) iedīgļu esamību antīkajā cilvēkā, kas mūsdienā izpratnē šķiet tik saprotama. Eiripīda traģēdijas sākumdaļā veidotā spilgtā peripetija pēc brāļu strīda atklāj straujo, “labajam cilvēkam” nepiedienīgo jūtu pārvarēšanu un varoņa morāles uzvaru – abi strīdnieki krasi mainījuši savu viedokli: Agamemnonam par labu savai karavadoņa un iespējamajai ahaju valstiskā

apvienotāja slava izšķiras upurēt mīlotc meitu, savukārt Menelājs, iedziļinoties brāļa ciešanās, gatavs atteikties no Helenas un mēģina atrunāt Agamemnonu no meitas upurēšanas. Tiklīdz Agamemnons ir izšķīries par meitas upuri, proti, atsvabinājies no žēluma un cerībām, viņš nonāk "īstā" varoņa statusā, gūstot ievērību un cieņu tautas jeb masas acīs. Bruņoto grieķu vīru mērķis varētu būt gan varoņa psiholoģijā balstīts (Trojas karā apliecināt katram savu varoņgaru), gan arī pavisam merkantilu prasību izvirzīts (iekarojuma rezultātā iegūt kārojamo laupījumu).

Agamemnona un Menelāja sākotnēji sīkmanīgais strīds Eiripīda lugā pārvēršas principiālā uzskatu sadursmē, kura akcentē karavadoņa absolūto izolētību visaptveroša naidīguma pārpilnā vidē – bruņota masa atbalsta Agamemnona lēmumu un nepacietīgi gaida situācijas uzlabošanos (tādēļ ir bīstama), bet atsevišķi spēcīgi indivīdi nostājas opozīcijā valdonim. Eiripīda traģēdijas varonis izjūt brāļa Menelāja neizpratni, Sirmgalvja nosodījumu, Ahilleja un Klitaimnestras klaju naidu. Gan Menelāja, gan Sirmgalvja un Klitaimnestras funkcijas antīkajā traģēdijā ir Agamemnona varoņa būtības izcēlums, taču Ahilleja tēls iezīmē Agamemnonam līdzvērtīgi spēcīgas personības radītu bīstamu pretsparu. Eiripīda traģēdijā "Ifigenija Aulīdā" izmantots mitoloģijā populārais "Ahilleja dusmu" motīvs – varoņa atteikšanās piedalīties Trojas kara norisē. Traģēdijā "Ifigenija Aulīdā" Ahillejs kalpo par ieroci Agamemnona rokās, jo ir viņa noziedzīgās ieceres aizsegs un Ifigenijas ierašanās tiešais iemesls – apsoltais viltus līgavainis. "Atpazīšanas skatam" sekojošās, kāpinājuma pilnās ainas atklāj abu Agamemnona manipulāciju upuru sašutumu – Klitaimnestra atklāj vīra šausminošo plānu, savukārt Ahillejā spēcīgi plosās aizvainotā pašlepnuma sāpes:

"Pret mani valdnieks Agamemnons noziedzies:

No manis bija jāprasa tam atļauja,

Lai slazdus meitai liktu (...)”²²

Ahilleja aizvainotībā parādās tikai un vienīgi viņa aizskartā patmīla, jo viņš atklāti atzīst, ka pat neliktu šķēršļus šim plānam, ja vien valdonis būtu ar viņu rēķinājies:

"Es savu vārdu būtu devis hellēņiem;

Ja jūras ceļš uz Īliju tad pavērtos,

Es neatteiktos biedru vēlmi atbalstīt.

Bet tagad vadoņiem es neesmu nekas,

Tie viegli mani izmanto, kā viņiem tīk."²³

Visi Eiripīda traģēdijas varoņu individuālie mērķi, virzoties katrs savā gultnē, pamazām saplūst vienā ceļā, kas ved pretim individuālā noliegumam un grieķu varonības ideāla tuvinājumam – Trojas iekarojumam. Varoņiem nepieciešamais varoņdarbs svētī mērķi un cilvēkos izskauž iedīglī mītošās ne-varonīguma kategorijas. Masas un atsevišķu spēcīgu indivīdu gribas spīlēs esošā valdoņa Agamemnona izdarītā izvēle – gatavība meitas Ifigenijas upurim - grieķu polisas morāles kontekstā saprotama un likumsakarīga.

M.Zīverta lugas varoņi nav antīkās varoņu psiholoģijas iemiesotāji – viņiem svarīgs konkrēts mērķis un ieguvums. Latviešu dramaturgs tiecies atklāt “moderno varas cilvēku”, kura mērķis saskanīgs ar viņa domāšanu un attieksmi pret dzīvi, tādēļ iepretim, piemēram, Raiņa veidoto varoņu – tautas vadoņu - mērķiem, nevar tikt uzskatīts par vispārcilvēciski nozīmīgu vai svarīgu atsevišķai tautai un ļaužu grupai. M.Zīverta varonis gan māna pats sevi ar šķietami altruistisku savas rīcības motivāciju, jo jūtas aicināts “glābt tautu no viņas pašas”²⁴, ir pārņemts ar savu atbrīvotāja un tautas apvienotāja misiju tāpat kā Mindaugs traģēdijā “Vara” un Mintauts Raiņa traģēdijā “Indulis un Ārija”. Atšķirībā no šiem diviem, iepriekš minētajiem sacerējumiem M.Zīverta lugas “Ifigenija” varoņi lolo gluži racionāli domājošu cilvēku vēlmes, kuru pamatā nav nekā abstrakta un idejai pakļauta, un viņiem vislabāk pieņemams tāds mērķa sasniegšanas ceļš, kurš prasītu iespējami maz pūļu un varonības pierādījuma iespēju. Vēlme ar minimāliem līdzekļiem sasniegt maksimālu efektu raksturo visu M.Zīverta rādīto, valdonim Agamemnonam padoto vīru attieksmi.

Daudz skaidrāk kā Eiripīda traģēdijā M.Zīverta lugā izkristalizējas katra varoņa individuālie mērķi, kuru sasniegšanā svarīgs tieši rezultāts, nevis process un nemirstīgas varoņslavas ieguvums. Līdzās Menelaja vēlmei atgūt sievu un atdarīt viņa goda aizskārējiem, Agamemnona mērķim iegūt vienpersonisku varu, izvirzās arī Ahilleja un citu tautas pārstāvju iecere iemantot Trojas bagātības, ko viņš atklāj sarunā ar žēlabaino Menelaju: “Cīņai iedegušies visi – uz Troju! Tikai ne tavas Helenas dēļ, Menelaj, bet lielā laupījuma pēc, kas mūs gaida Trojā. Tur ir zelts, sudrabs, persu pakļāji, skaistas verdzenes un spēcīgi vergi (..) To visu mēs gribētu, bet netiekam klāt, jo vēja nav.”²⁵

M.Zīverta lugā vērojama būtiska atšķirība no mitoloģiskā materiāla un Eiripīda interpretācijas – Ahillejs (kas mītā atklājas kā Agamemnonam naidīgs, bet

M.Zivertā lugā – valdonim uzticams varonis) kopā ar Menelaju un veco vergu Ksenonu ir aculiecinieki Kalhanta izvīrītajai meitenes upurprasībai. M.Zivertā variantā valdonis jau sākotnēji jūt citu indivīdu sapratni un atbalstu – pēc dieves Artemīdas gribas uzzinājuma Menelajs uzsāk žēlabainu gaušanos un izmisuma pilnu lūgšanos nepieļaut Ifigenijas upuri, savukārt Ahillejs kopā ar Ksenonu aukstasinīgi un racionāli pārspriež iespējamo meitenes glābšanas plānu. M.Zivertā lugā veidotā akcentu pārvirze atklāj mūsdienu cilvēkam raksturīgās kategorijas – iejūtību un žēlumu, personisko jūtu nozīmīguma akceptu, vēlmi solidarizēties un palīdzēt nelaimē nonākušajam, tomēr neatkāpjoties no saviem personiskajiem mērķiem. Menelajs nenostājas opozīcijā brālim, vien dod vaļu histēriskam vainas apziņas izvirdumam (lai akcentētu Menelaja nespēcīgo, neirotisko dabu un augsto uzbudinājuma pakāpi, dramaturgs viņa teiktajā nav izmantojis interpunkciju), Ksenons savu attieksmi sākotnēji maskē, neļaujot nojaust viņa patieso pozīciju šajā jautājumā, Ahillejs atklājas nevis kā mītiskais neatkarīgais un patvaļīgais egoists, bet gan kā Agamemnonam pakalpiņš un padevīgs varonis, kurš cer, ka visu spēs izdarīt valdonim pa prātam. Tieši Ahillejs, kurš mitoloģijā nekad nav rādīts kā diplomāts, mēģina uzpirkt reģi Kalhantu un panākt tā klusēšanu, jo visbīstamākā visiem sazvērniekiem šķiet tautas masas informētība. Valdoņa sabiedrotie saprot, ka Ifigenija vairs nebūs glābjama brīdī, kad tauta uzzinās īsto iemeslu, kādēļ nav vēja un kā šī situācija labojama. Kamēr vien iespējams, M.Zivertā racionāli domājošie varoņi grib sasniegt mērķi bez zaudējumiem un palīdzēt valdonim iegūt visu iespējamo.

Varoņu sarunas un vēlme uzpirkt Kalhantu spilgti atklāj viņu neticību orākula pareģojumiem un viņu faktisko dzīvošanu pasaulē bez dieva. Valdoņa sabiedrotie ir tādi paši modernā laikmeta ļaudis kā pats Agamemnons – dzīvot dieva aizbildniecībā viņiem šķiet ērti un patīkami, jo tā ļauj atbrīvoties no personiskās atbildības smaguma (izņēmums ir Ksenons, kurš mēģina rosināt varoņu atbildīgumu par savu rīcību), bet patiesībā šai aizbildniecībai viņi nemaz netic. Varoņiem ērti un izdevīgi ir uzskatīt Trojas izlauptāšanu vai varas koncentrēšanos Agamemnona rokās par dievu akceptētām un liktenīgi neizbēgamām norisēm, turpretī dievu izvīrīto upurprasību viņi tiecas apšaubīt un vēlas apiet jebkādiem līdzekļiem – “ar varu vai viltu”²⁶. M.Zivertā lugā atklātā sociālās un reliģiskās dzīves standartu nesaderība atspoguļo būtisku 20.gs. pastāvošu mentālu problēmu. Tā saukto “anonīmo kristiešu” sociālās uzvedības absolūta atrautība no pašas

kristietības ASV teologu aprindās 50.gados ieguvusi apzīmējumu "kultūras šizofrēnija".²⁷

M.Zīverta lugā rādītā "masas kristālu" kopējā attieksme pret dievu prasību atklāj modernā cilvēka apziņā pieļautā meitenes upura viennozīmīgo noziedzīgumu. Agamemnona sabiedrotie labi apzinās to, ka Ifigenija varētu kalpot par viltus upuri, par ziedokli, kas remdētu masas sašutumu par valdoņa iepriekš pieļautajām kļūdām un nedisciplinētības izraisītajām patvaļībām. Valdoniem uzticamās personas netic vēja maiņai pēc upurprasības izpildes, bet baidās no dieves gribas izklāsta plašām tautas masām, tāpēc neatļaujas ignorēt Kalhanta teikto. Likumi, pēc kuriem vadās "varas cilvēki" M.Zīverta lugā, būtiski atšķiras no sabiedrībā iepotētajiem, bet faktiski par muļķīgiem un novecojušiem uzskatītiem dievišķās kārtības likumiem. Valdošās aprindas ar klaju ironiju un skepsi izturas pret dievišķajiem likumiem - visspilgtāk tas atklājas Ksenona teiktajā, piemēram: "Kad vēji modīsies, to neviens nevar paredzēt, arī Kalhants ne."²⁸; "(..) un likums aizliedz pildīt noziedzīgas pavēles, kaut arī tās devis valdonis vai dievs."²⁹ Varas virsotņu likumi ir citādi kā sabiedrisko dzīvi regulējošie, te pamatā izredzētības un izņēmuma princips, kas pieļauj dubultas morāles pastāvēšanas iespēju.

Valdoņu rīcības brīvība balstīta pašapmāna pilnajā un iluzorajā pārliecībā par ikviena soļa pakārtotību tautas interesēm, par nežēlīgo līdzekļu attaisnojāmību cēla mērķa – tautas glābšanas idejas vārdā. Varenais "mēs" jeb potenciālā tautas kopība, ko lugā "Ifigenija" simbolizē Ksenona rādītie, Aulīdas ostā pulcinātie kuģi, padara maznozīmīgu atsevišķa cilvēka dzīvību, tā priekšā izplēn indivīda esības jēga. "Mēs" sasniegšanas mērķa diženums rada attaisnojumu šķietami sīkām nelietībām un nodevībām. "Kad mērķi gribi, gribi līdzekli!"³⁰ - izskan Raiņa Mintauta pārliecība, kas valdoni mērķa tuvināšanas labā pilnībā atbrīvo no morāles normu ievērošanas, atļaujot nešaubīgu un ātru rīcību, un rada varas ieguvējā visatļautības apziņu, tā tuvinot viņu dievam zemes virsū un ļaujot lemt atsevišķa cilvēka likteni.

Arī M.Zīverta traģēdijā "Vara" Mindaugs Martei veltītajā monologā atklāj pārliecību par ikviena sava soļa pakārtotību tautas interesēm, par nežēlīgo līdzekļu attaisnojāmību cēlā mērķa - tautas glābšanas idejas vārdā. Mindaugs uzdod jautājumu: "Vai tad nav labāk iznīdēt dažus, kaut arī būtu brāļi, ja tā var glābt veselas ciltis?"³¹ Valdonis apzinās savas rīcības ētisko vērtējumu, bet arvien ir

uzskatījis, ka mērķis attaisno līdzekļus, un šī mērķa labad viņam ir tiesības atteikties no savas cilvēcības:

"*Mindaugs*. Bet, ja cilvēkam jābūt stipram, lai varētu labu darīt, bet, lai kļūtu stiprs, ir jābūt nelietim, un ja katrā ziņā jābūt vienam nelietim, kas lielāks par citiem, - tad es tāds gribu būt! Es domāju, ka ir labāk ciltis negodīgi glābt nekā tās godīgi pazudināt. Visi gan redz, ka es dzenos pēc varas, bet neviens nevaicā, kas man pašam no tās tiek."³²

Ar spēcīgu "varas gribu" apveltītie varoņi M.Zīverta "Varā" un Raiņa "Indulī un Ārijā" rādīti kā traģiski atsvešināti no apkārtējās sabiedrības, vientuļi un nesaprasti, taču Agamemnona M.Zīverta lugā "Ifigenija" neatrodas pilnīgā izolācijā naidpilnas sabiedrības priekšā, viņam līdzās ir spēcīgas personības, kas mēģina valdoni pasargāt no masu spiediena, akceptē viņa atrašanos ārpus kolektīvo normu sistēmas un dara izvēles situāciju psiholoģiski vieglāk panesamu. Agamemnona sabiedrotie faktiski leģitimē iespējamo vardarbību vai arī akceptē jebkādas amorālas rīcības šīs vardarbības novēršanā, kas apliecina morāles degradācijas procesu valdošo aprindu iekšienē.

Sabiedroto koncentrēšanās ap valdoni, kalpība viņa interesēm un, galvenais, kopējais noslēpums un klusēšana, pēc E.Kaneti domām, ir viens no būtiskākajiem autoritatīvas varas elementiem.³³ Šāda varas forma pieļauj noslēpuma (M.Zīverta lugā – valdoņa meitas upurprasības) glabāšanu nelielā ļaužu grupā, jo tādā gadījumā ir iespējams veikli manipulēt ar situāciju nepārzinošo tautu un ar potenciālajiem upuriem. Savukārt vienpersoniskā lēmuma pieņemšana un sabiedroto gatavība to nekavējoties izpildīt liecina par autoritatīvas varas pilnīgo patvaļību un lēmumu visai augsto nejaušības pakāpi.

Salīdzinājumā ar Eiripīda traģēdiju M.Zīverta rādītā Agamemnona situācija, no vienas puses, traktējama kā mazāk saspringta un vienkāršāka, jo varonis neatrodas visaptveroša naida ielokā. No otras puses, Agamemnona izvēles problēma latviešu autora lugā atklājas pavisam citā dziļumā, jo mazināts ārējo konfliktu loks un galvenais dramatiskais konflikts noris paša varoņa iekšienē. M.Zīverta luga "Ifigenija" (tāpat kā traģēdija "Vara") piedāvā ielūkoties varas cilvēka būtībā, varas gribas atkarībā nonākušā cilvēka gatavībā atteikties no pilnvērtīgas dzīves un apmierināties ar dzīves surogātu. Modernā laikmeta domāšanas veidu atspoguļojošā luga apliecina vēlmi saprast un pieņemt jebkādu Agamemnona izvēles variantu, taču tas nebūt nemazina personības atbildību par savu izvēli. Lai

arī vadonis vienmēr var tikt traktēts arī kā vadāmais, masas izdarītais spiediens uz valdoni nevar tikt uztverts kā attaisnojums noziedzīgai rīcībai. Kā atzinis M.Vēbers – tam, kurš grib ko pozitīvu sasniegt, ir jābūt vienlaicīgi gan vadonim, gan varonim³⁴, un varonis ir gatavs nostāties opozīcijā vairākuma interesēm, ja saskata to nelietīgumu. Varoņa pienākums ir cīnīties pret ļaunumu, savādāk viņš kļūst par šī ļaunuma atbalstītāju un ir atbildīgs par tā uzvaru.³⁵

Lai rastu spēku individuālai konfrontācijai ar plašām masām, cilvēkam vispirms ir jāspēj pārvaldīt pašam sevi. “Vislielākais valdnieks ir valdnieks pār sevi”³⁶, “Seksualitātes vēstures” otrajā daļā atzīst franču filozofs M.Fuko, analizējot baudu morāles problēmas un atsaucoties uz Platona izteikumiem. Vadonim – varonim iespējama “pār sevi īstenota vara tajā varā, kas tiek īstenota pār citiem”: “Lai neiekristu pārmērībās un nepieļautu vardarbību, lai izvairītos no tirāniskas varas (pār citiem) un no tiranizētas dvēseles (no savām iekārēm), politiskās varas darbība kā iekšējai darbībai raksturīgu principu prasa varu pār sevi.”³⁷

M.Zīverta lugas varoņa – valdoņa nespēja pārvaldīt sevi, rast spēku cīnīties pret ļaunuma spiedienu gan no ārpusē, gan pašam sevī un gatavība bezatbildīgi noziedzīgai rīcībai labi izgaismojas salīdzinājumā ar Raiņa tragēdijā “Indulis un Ārija” pieteikto situāciju. Abu lugu centrā – vadonis, kuram dievi un tauta izvērza prasību pēc viņa mīļotā cilvēka (meitas Ifigenijas un mīļotās Ārijas) upura kā visas tautas brīvības un labklājības nodrošinātāja. Raiņa varonis atrodas tādas pašas izvēles problēmas priekšā kā Agamemnon – viņam dota vilinoša iespēja mīļoto Āriju upurēt Pērkonim, proti, nodot viņu leišu kunigaiksta Mintauta varā, un kā atmaksu saņemt pretī sev un tautai tik tuvu Emboti:

*“Karguts. Dod, Indul, gūstekni priekš Lietavas,
Kā teicies pats, un tiek tev tava pils
Un leišu draudzība, mums miers no vāciem.”*³⁸

Mīļotās, bet vienlaikus arī naidnieku vācu pārstāves upuris darītu Induli varenu un tautas mīlētu, taču Raiņa varonis, neraugoties uz tautas masu spiedienu, izvēlas cilvēcību, mīlestību un sarežģītāko ceļu, nevis leģitimētas varmācības sniegtos, viegli gūstamos augļus. Rainis remarkās atzīmējis ļauzu kurnēšanu un atsevišķu varoņu nievīgās piezīmes, kas kaunina Induli kā sievas vergu, mīļasnelgu un nodevēju. Atšķirībā no Agamemnona, Indulis nepakļaujas šim spiedienam, aktīvi iestājoties par 18.gs. ētikā sakņotu pārliecību, kurā dominē nesavtīgs vispārināts humānisms, aizēnojot pat varoņa intīmās jūtas pret Āriju:

“Indulis. Jāatdod!

Lai man tā nepieder, tad tēvam gan.
Nu mēs no gala karu iesāksim -
Bez viltības, bez ķīlām un - bez sievām,
Tik vīrs pret vīru!”³⁹

Šie Induļa vārdi neizskan kā sievietes nicinājums, bet gan kā cieņas apliecinājums, jo viņam Ārija “ir vairāk nekā pils”, “dieve, kas no debess nokāpusi”⁴⁰, visas pasaules, ne nieka Embotes vēta. Indulis pauž savu sašutumu par tautas vēlmi tirgoties, pats ne mirkli nekļūcams zemisks un šaursirdīgs. Iepretim M.Zīverta Agamemnona drīzi sasniedzamajam “karapulka paturēšanas” un “vājāko savaldīšanas” sapnim Raiņa Induļa mērķis – tālā nākotnē vērst, tāpēc arī paša iznīcību ietverošs:

*“Indulis. Kas liels, tas pats gan mirst, ne citus kauj;
Iz savas dzīves tūkstošus ceļ dzīvē!”⁴¹*

Induļa izvēlētais ceļš ir daudz garāks nekā valdoņu - kungu tipa pārstāvju - ejamais posms, tas ir vēl nekad neiegūtās “trešās dzimtenes” meklētāja ceļš. Mērķis šajā gadījumā tiek attālināts, tā īstenošana nesniedz tiešu labumu pašam varonim, jo tiek izvirzītas pavisam citas prioritātes salīdzinājumā ar valdoņu vērtību skalu. Valdoņa rīcību vispirmām kārtām nosaka bailes no nāves, tādēļ valdoni E.Kaneti dēvē par “pārdzīvojušo”⁴² – to, kas viens pats kā uzvarētājs stāv iepretim bezpalīdzīgajiem un mirušajiem. Turpretī vadonis – varonis, būdams idejas kalps, gatavs par citu dzīvībām rūpēties tāpat kā par savu, varbūt pat vairāk, jo “pārdzīvošanas” sniegtā varas izjūta viņam nav visbūtiskākā. Raiņa lugā Induļa teiktajos vārdos Mintautam izskan skaidra pārliecība par savu bojāeju idejas vārdā:

“Indulis. Jā;

Es miršu murgotājs, tu mirsi kungs.
Bet paliks, lūk, aizvien tie tūkstoši (..)
(..) Tie paliks mūžam, un tie uzvarēs,
Un viņos būs mans gaiss, kas brīvi augs,
Kas mani glābs ne dzīvē, bet aiz dzīves,
Jo vienas dzīves ir priekš tā par maz.”⁴³ (izcēlums mans – Z.G.)

Raiņa tragēdijas “Indulis un Ārija”, tāpat kā nepabeigtās tragēdijas “Kajs Grakhs” varoņu – tautas vadoņu un ganu - rīcībā iespējams saskatīt augstāko upurēšanas, proti, pašupurēšanas līmeni. Mūsdienu Rietumu izpratnē upuris

traktējams kā atdeve un atsacīšanās, savas darbības piedāvājums, bet ne savas dzīvības ziedojums. Tā Raiņa Induļa mērķis nav doties nāvē, lai tieši ziedotu sevi tautas vārdā, bet gan dzīvot un veltīt savu dzīvi idejas piepildījumam. Nepabeigtās tragēdijas "Kajs Grakhs" varonis, tautas nodevības un ideālu sakāves rosināts, ļaujas izmisuma sūpēm un vienīgo izeju saskata "nāves pieņemtnē" ("Kas citus negrib kaut, tam jākauj sevi!"⁴⁴), bet arī viņa mērķis bijis – dzīvot, lai piepildītu Saules valsts sapni.

Mintauta teiktajos vārdos Indulim iezīmēti kunga jeb valdoņa tipa līdera un gana jeb tautas vadoņa pretējie ceļi un to jēga plašās laika dimensijās:

"Par mani lielāks, Indul, ir tev gars,
Tik nau tavš gars šīs saules un šī laika,
Mans spēks no naida nāk un tavš no mīlas;
Tavs tevi nāvē ved, mans mani dzīvē."⁴⁵

"Pārdzīvojušā" valdoņa ceļš neparedz pašrefleksijas procesu un iedziļināšanos pakļautās masas psiholoģijā, jo Mintauta pieminētais spēka avots – naidis visbiežāk tiek dēvēts par "aklu" – emociju, nevis prāta sfērai atbilstošu izpausmi. Naidis nepieļauj racionālu spriedumu, empātijas un iedziļināšanās iespēju, naida jūtās lolotais destruktīvais spēks un egoistiski sakāpinātais pašsaglabāšanās instinkts lielā spēkā vērsas pret apkārtējo pasauli. "Pārdzīvojušajam" valdonim vienaldzīgs pakļautās tautas gara attīstības līmenis, viņam ir izdevīgas tādas masas īpašības kā aprobežotība, neizglītība, vienaldzība un verdziska padevība. Valdonis, kurš atrodas garīgi nebrīvas un neattīstītas tautas priekšgalā, var priecāties par ātri sasniedzamiem merkantiliem mērķiem. Tas ir ceļš, kas, Mindauga vārdiem runājot, "ved dzīvē", tādēļ pilnībā apmierina valdoni. Vara, slava, neierobežota patvaļa un bagātība ir tie labumi, kas valdonim sasniedzami, un tos viņš arī gūst, nerūpējoties par visas sabiedrības tālāko virzību.

Pašupurējošajam tautas gana tipa vadonim valdoņa ieguvumi šķiet nebūtiski, jo viņam primārā ir attīstības ideja. Ja tauta ir garīgi nebrīva un aprobežota, tā nespēj izsekot līdera domai un saskata tajā nelietderību. Vadonis mēģina iedziļināties masas psiholoģijā, tiecas mainīt tautas domāšanas veidu un iesīkstējušos priekšstatus, bet, ja tautas gars nav pietiekami elastīgs, veidojas konflikts. Tautas samulsums un neizpratne rada dusmas un nodevību, bet līderi

nomāc bezspēcības un izmisuma sajūtas. Raiņa traģēdijā sāpīgi un vienlaikus pravietojoši izskan Kaja Grakha romiešu tautai adresētie vārdi:

“Šis pūlis, saucams brīvs, bet sirdī vergs,
Tas taps ij saucams vergs – uz mūžu mūžiem!
Tam mugura būs lauks, ko ars un plēsīs,
Kas visu nesīs, cietīs, turēs, baros,
Kam visi spļaus!
Ar asnīm laukus mēslos, nebūs pēdas,
Kas nemērcēta ļaužu asinīm, -
Bet pūlis labāk strautus asins ļaus,
Lai kungs tiem izlej verdzībā, pirms pats –
Lies vienu dzīslīņu priekš brīves cīņas.”⁴⁶

Kaja Grakha pravietojums attiecas uz jebkuru tautu, kura necenšas sevi pilnveidot, lai kaut nedaudz tuvinātos tās ģēnijam un spētu uztvert viņa tālejošo skatu, lai sasniegtu iekšēju gatavību pašupurim - spējai šauri individuālo pakārtot vispārīgajam, kopībai ar cilvēci un visumu. Šīs kopības tuvināšanai nav nepieciešams pašupuris šī nojēguma maksimālistiskajā izpratnē (kā gatavība ziedot savu dzīvību), bet svarīgas pašizliedzīga darba un atdeves spējas.

Raiņa ideālistiskajā izpratnē masa ir ģēnija spogulis: “Masā parādās tāds gars, kāds ir ģēnijā, masai uz īsu laiku, ģēnijā ilgi, masai maz diferencēts, vienkāršais spēks, ģēnijam smalks un daudzpusīgs (...) ģēnijs mirst tik uz laiku, un cilvēks ir mūžīgs.”⁴⁷ Pēc Raiņa domām, masai ir jābūt gatavai uztvert ģēnija idejas un nest tās tālāk, jo tikai tādā gadījumā var teikt, ka ģēnijs jeb varonis mirst “tik uz laiku”. Cerība uz ideju dzīvotspēju un reiz tālā nākotnē iespējamu realizāciju ir daudzu Raiņa varoņu, arī Induļa un Kaja Grakha pārliecība – “Ja mirst ārējs veids, paliek pati taisnība.”⁴⁸

Tomēr ideja nevar realizēties, ja nav tās paudēja, ja tautas priekšgalā nav ģēnija jeb varoņa, ja tauta to vairs nevar ieraudzīt, jo nespēj atspoguļot sevī tā domas. Tāda tauta ir nonākusi Kaja Grakha pareģojumā iezīmētajā vergu statusā, tās priekšā ir valdoni, kuru domāšana tautai šķiet skaidra un saprotama. Kamēr valdonis tautai izgaismo tikai tuvākās attīstības perspektīvas, veiksmīgi noslēpjot savus individuālos un savtīgi egoistiskos šīs virzības nosacījumus, masas un varas attieksmēs var būt vērojama pat zināma saskaņa (kāda atklājas M.Ziverta Agamemnona un viņa sabiedroto attieksmēs), taču, tiklīdz apmuļkotā sabiedrība

sāk aptvert situācijas būtību, sākas neapmierinātība, kas pāraug apslāpētā nemierā. Šādā vergu statusā nonākusī tauta vairs nav spējīga uz savu uzskatu un brīvas gribas izpausmēm, jo tauta nonākusi "Aizspogulijas situācijā", kurā "vienmēr ir jau par vēlu".⁴⁹

M.Zīverta luga "Ifigenija" rāda sabiedrību, kurā nav varoņa – ģēnija, līdz ar to nav arī attālinātu mērķu un konkretizētas attīstības idejas, vien visai sabiedrībai kopīgs pašapmāns par Trojas iekarojuma nepieciešamību. Valdoņa Agamemnona gatavība meitas Ifigenijas, plašāk – jebkādam "cita" upurim apliecina "modernā varas cilvēka" apmulsumu un orientācijas zudumu, kas raksturīgs arī masai - varas spoguļattēlam.

Lugā "Ifigenija" iekodētais pravietojums un tās zīmīgā nepabeigtība nesaudzīgi asi liek tās lasītājam uzdot jautājumus – vai tiešām mūsdienu valdonis ir gatavs varas vārdā upurēt savu tuvāko, vai tiešām tauta ir gatava pieļaut šādu upuri, kurp gatavojas doties tik apmulsuši ļaudis?

¹ N.Fraja veidoto tipoloģiju skat. - Фрай Н.Анатомия критики. Зарубежная критика и теория литературы XIX – XX вв. – М.,1987. – С.232 – 234.

² Zīverts M.Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 28.lpp.

³ Turpat,29.lpp.

⁴ Nīče F.Tā runāja Zaratustra. – R.,b.g. – 130.lpp.

⁵ Kaneti E.Masa un vara. – R.,1999. – 196.lpp.

⁶ Grieķu mitoloģija//Mitoloģijas enciklopēdija.1. – 2.daļa. – R.,1993. – 1.sēj. –145.lpp.

⁷ Kaneti E.Masa un vara. – 196.lpp.

⁸ Skatīt turpat,9. – 52.lpp.

⁹ Turpat,27.lpp.

¹⁰ Zīverts M.Ifigenija. – 38.lpp.

¹¹ Kaneti E.Masa un vara. – 62.lpp.

¹² Turpat,64.lpp.

¹³ Turpat,70.lpp.

¹⁴ Turpat,74.lpp.

¹⁵ Turpat,64.lpp.

¹⁶ Turpat,75.lpp.

¹⁷ Rubenis A.Senās Grieķijas dzīve un kultūra. – R.,1994. – 111. – 112.lpp.

¹⁸ Turpat,33.lpp.

¹⁹ Bowra C.M.The Greek Experience. – New – York,1957. – P.38.

²⁰ Averincevs S.Cilvēka pazemojums un cieņa//Averincevs S.Cilvēks un vārds. – R.,1998. – 56.lpp.

²¹ Turpat,57.lpp.

²² Eiripīds.Ifigenija Aulidā//Eiripīds.Tragēdijas. – R.,1984. – 282.lpp.

²³ Turpat,282.lpp.

²⁴ Zīverts M.Ifigenija. – 29.lpp.

²⁵ Turpat,8.lpp.

²⁶ Turpat,11.lpp.

-
- ²⁷ Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001. – С394.
- ²⁸ Turpat, 12. lpp.
- ²⁹ Turpat, 14. lpp.
- ³⁰ Rainis. Indulis un Ārija. – 121. lpp.
- ³¹ Zīverts M. Vara. – 358. lpp.
- ³² Turpat, 358. lpp.
- ³³ Kaneti E. Masa un vara. – 247. – 253. lpp.
- ³⁴ Vēbers M. Politika kā profesija//Vēbers M. Politika kā profesija. Zinātne kā profesija. – R., 2002. – 90. lpp.
- ³⁵ Turpat, 80. lpp.
- ³⁶ Fuko M. Seksualitātes vēsture: 2. Baudu lietojums. – R., 2002. – 63. lpp.
- ³⁷ Turpat, 62. lpp.
- ³⁸ Rainis. Indulis un Ārija//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30. sēj. – R., 1980. – 10. sēj. – 131. lpp.
- ³⁹ Turpat, 136. lpp.
- ⁴⁰ Turpat, 133. lpp.
- ⁴¹ Turpat, 246. lpp.
- ⁴² Kaneti E. Masa un vara. – 191. – 192. lpp.
- ⁴³ Rainis. Indulis un Ārija. – 247. lpp.
- ⁴⁴ Rainis. Kajs Grakhs//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30. sēj. – R., 1981. – 14. sēj. – 404. lpp.
- ⁴⁵ Rainis. Indulis un Ārija. – 405. lpp.
- ⁴⁶ Rainis. Kajs Grakhs. – 405. – 406. lpp.
- ⁴⁷ Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30. sēj. – R., 1986. – 24. sēj. – 357. lpp.
- ⁴⁸ Rainis. Kajs Grakhs. – 425. lpp.
- ⁴⁹ Mamardašvili M. Apziņa un civilizācija//Mamardašvili M. Domātprieks. – R., 1994. – 110. lpp.

Nobeigums

Raiņa un M.Zīverta nepabeigtās lugas, un citi šajā pētījumā aplūkoti ar latviešu dramaturgu lugām jēdzieniski saistītie sacerējumi risina kopš antīkās kultūras nozīmīgu tēmu – tā saukto “māju ekonomikas” jeb “māju saimniecības pārvaldīšanas” tēmu. Mājas – šaurākā izpratnē – cilvēka dzīves telpa, plašākā – dzimtā zeme, arī – valsts, sabiedrība, pasaule, kurās pilnvērtīgi dzīvot iespējams vien gadījumā, ja šīs mājas ir sakārtotas vai vismaz ir sakārtojamas kādā tālākā nākotnē. Mājas celšana vai sakārtošana prasa gan izteikti racionālu pieeju un vēsturiskās pieredzes apguvi, gan arī zinātniski un racionāli neizskaidrojamu garīgu pieeju, jo mājas cēlājam vajadzētu būt cilvēkam, kurš praktizējis pašrūpes un veidojis pats sevi. Mājas celtniecības mērķis – patīkamas, ērtas, sakārtotas, no apkārtnes uzbrukumiem pasargātas telpas veidošana, kuras iekšējo un ārējo dzīvi organizētu noteiktas likumības un skaidri principi. Kā atzīmējis I.Šuvajevs – “(..)mājas ir ne tikai patības, bet arī varas tehnoloģijas elements. Savā ziņā mājas ir kondensējusies vara – tā ir vara uz iekšieni (mājas iemītnieku vadīšana, to sadzīves organizēšana u.tml.) un vara no ārienes (sabiedrības radīto noteikumu un likumu ieviešana u.tml.).”¹

Valsts, kas atrodas tapšanas stadijā, kultūras vēsturē tradicionāli pielīdzināta māju aizvietotājam – kustības un pagaidu dzīves, tālāku mērķu simbola ietvērējam – kuģim², kuram tāpat nozīmīga precīzi izstrādāta arhitektonika, nepieciešama stingra saimniecības pārvalde un sakārtoti likumi. Kuģa kustība simbolizē pasaules kārtības izziņu un pasaules iepazīšanas, izlūkošanas un iztaujāšanas procesu, bez kuras nav iespējama “saimniecības vadīšanai” nepieciešamā patstāvīgas un izvērtējošas domāšanas, sevis apziņas rašanās. Lai kuģis gadu desmitiem nemētātos pa pasaules jūrām bez jebkāda kursa un plānotām pieturvietām kā Odiseja vadītais kuģis pēc Trojas kara, svarīga gan kapteiņa atbildīguma pakāpe, zināšanas un atklātība, gan visas kuģa apkalpes saliedēta un harmoniska darbība.

Raiņa nepabeigtās traģēdijas “Kajs Grakhs” varonim, līdzībās runājot, romiešu tautas kuģa kapteinim, kā jau ideālistiskam garam, nav raksturīga rēķināšanās ar apkalpes iespējamo negatavību viņa iesāktajam ceļam. Vadoņa darbību vada ticība, ka idejas lieliskums un viņa paša pārliecības spēks spēs aizraut apkalpi līdz un briedinās tās garu mērķa sasniegšanas ceļa laikā. Tautas vadonis, kas tālē skaidrās aprisēs redz nākotnē sasniedzamo krastu – Saules zemi, visiem spēkiem mēģina tai

tuvināt savu vadīto kuģi. Vadonim piemīt līderim raksturīgas īpašības, harismātisks spēks, racionāls prāts, kas apvienots ar izkoptu dvēseli, saskarsmes prasme, atklātības spēja, nesavtīgums un neskaitāmas citas ideāla varoņa cienīgas īpašības, taču apkalpe lielākoties nav spējīga uztvert vadoņa teikto un nesaprot viņa vēlmi doties uz tālēs iezīmēto krastu, jo acu priekšā ir drīzi vien sasniedzama, tuvāko vēlmju apmierinoša "laimes zeme". Apkalpe nodod kapteini, viņa vietā izvēloties citu – tūlītējus labumus piedāvājošu vadoni. Pēc pirmā brīža apmātības tauta attopas un uzsāk ilgu un rūgtu mazohistisku žēlošanos par kārtējo reizi zaudēto brīvību, apspiesto garu un konkrētajai tautai acīmredzot neizbēgamo smago likteni. Atmodusies tauta atceras savu vadoni, ceļ to Varoņa godā, piemin un slavina. Tagad tautai kādreiz niecinātais vadonis ir svarīgs, tagad tā saprot viņa idejas. Kapteinis, būdams bezkompromisa cilvēks, ideju sakāves rezultātā nonācis līdz vienīgajai viņaprāt iespējamajai izejai – savas dzīvības ziedošanai. Tautas vadonis sniedzis pašupuri vai, precīzāk, bijis spiests to darīt, ir upurēts. Mazohistiski orientētai tautai arvien nepieciešams kaut ko ziedot idejas vārdā, jo upurēšana "saista upurētājus vienotā veselumā un pretstata apkārtējai pasaulei"³, ļauj ciest un slavināt savas ciešanas. Sapnis par jauncelamajām mājām – jauno pasauli atkal ir dzīvs, tauta ir gatava iedegties cīņai par to. Iespējams, ka agri vai vēlu kāds ideālists ir gatavs tautu atkal vest pretim tālākajam krastam, taču viņu, visticamāk, sagaida iepriekšējā vadoņa liktenis. T.Manna romānā "Doktors Fausts" atsevišķa indivīda un sabiedrības degradāciju pavadošo ciešanu pamata raksturojumam izmantots Aristoteļa izteikums: "Darbība vēršas uz to, kas predestinēts ciest."⁴ Neabsolutizējot šo tēzi, tomēr nākas to atzīt par raksturīgu nebeidzamu neveiksmju virkni piedzīvojušām tautām un viņu dispozīciju jeb gatavību ciešanām un pazemojumiem, situācijām, kurās vienmēr "jau ir par vēlu" vai "vēl nav iespējams".

M.Zīverta nepabeigtās lugas "Ifigenija" varonis – karapulka valdonis Agamemnon - atrodas pagaidu dīkstāvē esoša kuģa priekšgalā. M.Zīverta iecerētā "modernā varas cilvēka" vadītā kuģa kurss ir ahajiem vistuvāk esošā Troja. Tā nav grūti sasniedzama ideālo priekšstatu iemiesojuma un sapņu piepildījuma zeme, Troja ir vistuvākā, reālu materiālu labumu un, piedevām, izlaupīšanas iespēju piedāvājoša zeme. Valdoņa un apkalpes kopējais mērķis – bagātību ieguve, miera un pārticības zemes sasniegšana, tādēļ virziens būtībā nav svarīgs, tas var būt jebkāds un, tiklīdz uzmanības lokā nonāktu cits laimi un pārticību sniedzošs objekts, virziens var tikt pavisam pēkšņi mainīts. Trojas labumi Agamemnona vadītajai kuģa

apkalpei dievu apsolīti, bet neviens gan nevar garantēt Trojas kara rezultātus, jo vienmēr ir pieļaujama arī pretēja situācijas virzība un iespēja, ka iekarojamā zeme kļūs liktenīga pašiem iekarotājiem, ka nevis ahaji atgriezīsies ar pilnām karalādēm, bet gan trojieši atņems ahajiem to, kas tiem vēl atlicis. Labklājību iekārojošā tauta nevēlas iedziļināties šajā iespējamībā, jo tik tīkamais dievu apsolījums jau izskanējis un kurss nosprausts. Tā vietā, lai kopīgiem spēkiem parūpētos par savām vajadzībām un labāku dzīvi savā mājvietā, valdonis un apkalpe nedara neko, gaida rīkojumus, zīmes un norādes, mēģina visiem spēkiem, arī melīgi, dieviem pierādīt, ka viņi ir gatavi braucēji. Valdonis un tauta, neredzot paši sevi un nemēģinot izvērtēt savas kļūdas, domā tikai un vienīgi par Troju un tiem labumiem, kas reiz pilnībā nodrošinās viņu dzīvi. Bagātīgu laupījumu un varas stiprinājumu paredzošajam jūras braucienam nepieciešama vien leģitimitāte, kas ironiski traktējama kā dievišķi atzīta vardarbības un jebkādas, pat visamorālākās rīcības pieļaujamība. Dievu jeb kādas augstākās autoritātes attieksme un prasība pēc personiskās atbildības un sevis izvērtēšanas spējas ir būtiskākais iemesls kuģu dīkstāvei. Šīs, ahaju vīru izpratnē, netaisnīgās un cietsirdīgās attieksmes dēļ tauta var žēloties par neapmierinošo situāciju, neizmantojamām iespējām, augstāko instanču neizpratni un nespēju pienācīgi novērtēt ceļinieku gatavību. Valdonis, kas mērķa sasniegšanas ceļā būtu pakļauts kādiem dievišķajiem, ne – cilvēciskajiem likumiem un nebūtu gatavs pieļaut ētiski netīrus līdzekļus, kā arī nespētu pienācīgi iedarboties uz dievišķo, proti, augstākās autoritātes spriedumu, apkalpei nav vajadzīgs. Iespējama strauja nederīgā kapteiņa nomaiņa ar citu, pirmajā brīdī šķietami labāku un tautas intereses pārstāvošu kandidātu. Valdonis to labi saprot un tādēļ visiem spēkiem cenšas aizmirst savu cilvēcisko būtību, mīlestības likumus un pielāgoties sabiedrībā valdošajam garam, lai varētu turpināt izjust varas saldmi.

Abas latviešu dramaturgu – Raiņa un M.Zīverta lugas precīzi ilustrē arī Latvijas valsts virzības kursu. Raiņa traģēdija "Kajs Grakhs" atklāj valstiskās veidošanās sākumstadijas nepieciešamību pēc Varoņa – pilnvērtīga un zinoša kapteiņa, un vajadzību pēc attālināta, tautai būtisku faktoru ietveroša mērķa izvirzījuma no vienas puses, un tautas nesagatavotību un nespēju sekot šim varonim, grūti slāpējamo kāri pēc drīzi sasniedzamiem labumiem no otras puses. Raiņa pozīcija atklāj vēsturiski visai bieži piedzīvoto ideju lolojuma, bet nerealizējamības faktu. Savukārt M.Zīverta luga precīzi rāda to situāciju, kādā šobrīd iestigusī mūsu sabiedrība – visi vēlamies doties tur, kur šķiet labāk, bet priekšgalā nav vadoņa, kas spētu izvēlēties īsto kursu,

jo arī tas ir tikai šīs sabiedrības daļa un grib iegūt tās pašas bagātības, ko tauta, pat vēl vairāk kā tā. Tauta ir gatava neprasmīgo valdoni ikvienā mirklī nomainīt ar citu – tādu pašu, jo visi viņi ir tikai vieni no sabiedrības, ir šīs sabiedrības spoguļi.

M.Zīverta lugā "Ifigenija" veidotā situācija nav ikdienišķa vērojuma atveide, bet gan vispārinājuma veidā izteikta prognoze, kas skarbi atklāj sabiedrības attīstības virzību. M.Zīverta paredzējums iekļaujas Raiņa nākotnes skatījuma kopainā un atklāj vienu no tautas kopējo māju sakārtošanas apdraudētākajiem posmiem – tā ir vadoņa - Varoņa neesamības un tautas apmulsuma situācija.

¹ Šuvajevs I. Prelūdijas: Kultūrvēsturiskas un filosofiskas studijas. – R., 1998. – 98.lpp.

² Skatīt I.Šuvajeva eseju "Latvijas kurss" – turpat, 38. – 41.lpp.

³ Turpat, 127.lpp.

⁴ Manns T. Doktors Fausts. – R., 1966. – 269.lpp.

Avoti

1. Rainis. Kajs Grakhs//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R., 1981. – 14.sēj. – 321. – 437.lpp.
2. Zīverts M. Ifigenija//Karogs. – 1992. – Nr.9. – 3. – 33.lpp.

Papildavoti

1. Aishils. Orestija//Sengrieķu traģēdijas. – R., 1975. – 39. – 145.lpp.
2. Aristofans.Vardes//Antīkā komēdija/Sast.Feldhūns Ā. – R.,1979. – 186.lpp.
3. Aristotelis. Nikomaha ētika. – R.,1985.
4. Aristotelis. Poētika. – R.,1959.
5. Aristotle. The Politics. – Middlesex,1962.
6. Eiripīds. Ifigenija Aulīdā// Eiripīds.Traģēdijas. – R., 1984. – 225. – 261.lpp.
7. Eiripīds. Ifigenija Tauru zemē//Eiripīds.Traģēdijas. – 123. – 157.lpp.
8. Gēte J.V. Ifigenija//J.Raiņa tulkojumi: Pasauces dramaturģija.1.- 4.sēj. – R.,1989. – 1.sēj. –323. – 418.lpp.
9. Homērs. Īliada. – R.,1961.
- 10.Lukrēcijs Kārs. Par lietu dabu//Senās Romas literatūras antoloģija. – R.,1994. – 73. – 130.lpp.
- 11.Kalniņš J. Ifigenija Aulīdā//Kalniņš J. Stāsti. – R.,1985. – 5. – 42.lpp.
- 12.Nīče F. Ecce Homo//Grāmata. – 1992. – Nr.3. – 75. - 86.lpp.
- 13.Nīče F. Tā runāja Zaratustra. – R.,b.g.
- 14.Nīče F. Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara// Grāmata. – 1991. – Nr.1. – 14. – 22.lpp.
- 15.Platons. Sokrata aizstāvēšanās//Sokrata prāva: Platons. Eutifrons. Sokrata aizstāvēšanās. Kritons. Faidons. – R.,1997. – 39. – 79.lpp.
- 16.Platons. Valsts. – R.,1982. – 94.lpp.
- 17.Plutarch. Vergleichende Lebensbeschreibungen. – Leipzig – S.69 - 114.
- 18.Puškins. Dzeja//Puškins. Kopoti raksti.1. – 5.sēj. - R.,1967. – 1.sēj. – 647.lpp.
- 19.Rainis. Daugava// Rainis. Kopoti raksti.1. – 30.sēj. – R., 1981. – 12.sēj. – 175. - 243.lpp.
- 20.Rainis. Dienasgrāmatas un piezīmes// Rainis. Kopoti raksti.1. – 30.sēj. – R.,1986. – 24.sēj.
- 21.Rainis. Dzeja//Rainis. Kopoti raksti.1. – 30.sēj. – R., 1977. – 1.sēj. – 127.lpp.
- 22.Rainis. Jāzeps un viņa brāļi//Rainis. Kopoti raksti.1. – 30.sēj. – R., 1981. – 11.sēj. – 5. – 269.lpp.

23. Rainis. Kurbads// Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14. sēj. – 151. – 331.lpp.
24. Rainis. Imants//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 7. – 151.lpp.
25. Rainis. Indulis un Ārija//Rainis. Kopoti raksti 1. – 30.sēj. – R.,1980. – 10.sēj. – 5. – 307.lpp.
26. Rainis. Runas un intervijas. – R., 1993.
27. Rainis. Stenka Razins//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1981. – 14.sēj. – 468.lpp.
28. Rainis. Vēstules//Rainis. Kopoti raksti. 1. – 30.sēj. – R.,1986. – 21.sēj.
29. Raiņa priekšvārds un piezīmes "Ifigenijas" tulkojuma pirmpublicējumam//J.Raiņa tulkojumi. Pasaules dramaturģija. 1. – 4.sēj. – R.,1989. – 1.sēj. – 418. – 428.lpp.
30. Seneka L.A. Dialogi. – R.,2001. – 255.lpp.
31. Seneka. Tragēdijas. – R.,1989. – 92. – 136.lpp.
32. Seneka. Vēstules Lucīlijam par ētiku. – R., 1996. – 134. – 136.lpp.
33. Sofokls. Antigone//Sengrieķu tragēdijas. – R.,1975. – 145. – 181.lpp.
34. Sofokls. Valdnieks Oidips// Sengrieķu tragēdijas. – R.,1975. – 181. – 221.lpp.
35. Soģu grāmata. 11.nodaļa//Bībele. – R.,b.g.. – 284.- 285.lpp.
36. Šekspīrs. Hamlets// Šekspīrs. Kopoti raksti. 1. – 6.sēj. – R., 1964. – 4.sēj. – 235. – 393.lpp.
37. Šekspīrs V. Makbets//Šekspīrs V. Kopoti raksti. 1. – 6. sēj. – R., 1965. – 5.sēj. – 106.lpp.
38. Voitkus A. Soģis. – Nebraska,1979.
39. Zīverts M. Par kamerlugas žanru// Zīverts M. Kamerlugas. – R.,1989. – 38.lpp.
40. Zīverts M. Par sevi: Autobiogrāfija, intervijas, vēstules/Sast. V.Hausmanis. – R., 1992.
41. Zīverts M. Vara//Zīverts M. Lugas. – R.,1988. – 331. - 377.lpp.

Literatūra

1. Adorno Th.W. Dialektik der Aufklärung. – Frankfurt am Main, 1966.
2. Antīkā pasaule Latvijā: Rakstu krājums/Sast. Vecvagars M. – R., 1998.
3. Aspazija. Kā es atceros Pēteri Stučku// Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1992.gadam. – R., 1992. – 53. – 55.lpp.
4. Averincevs S. Cilvēka pazemojums un cieņa// Averincevs S. Cilvēks un vārds. – R., 1998. – 49. – 69.lpp.
5. Averincevs S. Kosma kārtība un vēstures kārtība// Averincevs S. Cilvēks un vārds. – R., 1998. – 69. – 87.lpp.
6. Averincevs S. Par Edipa mīta simbolikas skaidrojumu// Grāmata. – 1991. – Nr.2. – 39. – 47.lpp.
7. Averincevs S. Pasaule kā skola// Averincevs S. Cilvēks un vārds. – R., 1998. – 118. – 142.lpp.
8. Ādlers A. Individuālpsiholoģija skolā. – R., 2001.
9. Bowra C. M. The Greek Experience. – New – York, 1957.
10. Cilvēks un dzīve socioloģijas skatījumā. – R., 1996. – 74.lpp.
11. Cīrule A. Rainis un Šekspīrs// Raiņa un Aspazijas gadagrāmata'94. – R., 1993. – 88. – 113.lpp.
12. Dobrovenskis R. Rainis un viņa brāļi. Viena dzejnieka septiņas dzīves. – R., 1999.
13. Eliade M. Sakrālais un profānais. – R., 1996. – 164.lpp.
14. Feldhūns Ā. Eiripīds// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 394. – 396.lpp.
15. Feldhūns Ā. Paskaidrojumi tragēdijai "Ifigenija Aulīdā">// Eiripīds. Tragēdijas. – R., 1984. – 365. – 370.lpp.
16. Freids Z. "Bēnu sit". – R., 1998.
17. Freids Z. Sapņa darbs// Grāmata. – 1991. – Nr.6. – 8. – 14.lpp.
18. Fuko M. Sapņošana par baudu// Kentauri. – 1998. – Nr.15. – 14.lpp.
19. Fuko M. Seksualitātes vēsture. II. Baudu lietojums. – R., 2002.
20. Girard R. The Sacrificial Crisis// Tragedy/eds. Drakakis J., Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.278 – 298.
21. Gouldings V. Fabula// Karogs. – 1992. – Nr.2. – 188. – 202.lpp.
22. Grieķu mitoloģija// Mitoloģijas enciklopēdija. 1. – 2.sēj. – R., 1993. – 1.sēj. – 136. – 248.lpp.

23. Grīnuma G. "Es vairāk negribu – tik taisnību." Raiņa aizsāktā luga "Nodevējs"//Karogs. – 1996. – Nr.9. – 144. – 184.lpp.
24. Grīnuma G. Raiņa ieceres tragēdijai "Cēzars"//Raiņa gadagrāmata:1980/Sast.S.Viese. – R.,1980. – 175. – 188.lpp.
25. Grīnuma G. Raiņa nepabeigtā luga "Kajs Grakhs"//Raiņa gadagrāmata:1978/Sast.S.Viese. – R.,1978. – 169. – 207.lpp.
26. Hausmanis V. Mārtiņa Zīverta pēdējā luga// Karogs. – 1992. – Nr.9. – 33. - 37.lpp.
27. Hausmanis V. Mārtiņš Zīverts un Anšlavs Eglītis//Latviešu literatūras vēsture.1. – 3.sēj. – R.,2001. – 3.sēj. – 601.lpp.
28. Hausmanis V. Raiņa dramaturģija. – R.,1973.
29. Hermane – Pfanta A. "Briesmīgā Māte". Par nepopulāra fenomena feministisko nozīmi// Mūsdienu feministiskās teorijas. – 425. – 441.lpp.
30. Jungs K.G. Dvēseles pasaule. – R.,1994.
31. Jungs K.G. Dzīve. Māksla. Politika. – R.,b.g.
32. Jungs K.G. Par arhetipa "Bērns" psiholoģiju// Grāmata. – 1990. – Nr.12. – 4. – 11.lpp.
33. Jurēvica J. Ieskats latviešu senajās ziedošanas tradīcijās//Kultūras krustpunktu meklējumi: Rakstu krājums. – R.,1998. – 149.lpp.
34. Kalnačs B. Tradīcijas un novatorisms Mārtiņa Zīverta drāmas struktūrā. – R.,1998.
35. Kaneti E. Masa un vara. – R.,1999.
36. Kluinis A. Priekšvārds:Latvija piepilda Maksa Vēbera pravietajumus//Vēbers M. Politika kā profesija. Zinātne kā profesija. – R.,2002. – 24. – 26.lpp.
37. Kūns N. Zelta aunāda: Sengrieķu mīti un varoņteikas. – R.,1985.
38. Lakāns Ž. Par Hamletu//Grāmata. – 1991. – Nr.7. – 8. – 43.lpp.
39. Loraux N. The Rope and the Sword//Tragedy/eds.Drakakis J., Liebler N.C. – London – New – York,1998. – P.233 – 255.
40. Mamardašvili M. Apziņa un civilizācija//Mamardašvili M. Domātprieks. – R.,1994. – 104. - 118.lpp.
41. Mann T. Gesammelte Werke.Bd.1 –12. – Berlin,1956. – Bd.12. – S.449.
42. Manns T. Doktors Fausts. – R.,1966. – 289.lpp.

43. Menšings G. Vispārīgā salīdzināmā reliģiju vēsture// Upuris. Reliģiju zinātne. Filozofija. Kristīgā prakse: Antoloģija/Sast. Misāne A. – R.,1995. – 21. - 23.lpp.
44. Muktupāvela R. Šamaniskie motīvi baltu folklorā//Kultūras krustpunktu meklējumi: Rakstu krājums. – R.,1998. – 136.lpp.
45. Nietzsche F. Kritische Studienausgabe. – München,1980. – Bd.8. – S.97.
46. Pasaules vēsture/A.Grīna redakcijā. Senie laiki. – R.,1929. – 276. – 284.lpp.
47. Pomeroy S.B. Images of Women in the Literature Classical Athens//Tragedy/eds.Drakkakis J. and Liebler N.C. – London – New York, 1998. – P.214 - 233.
48. Priedītis A. Mans Rainis. – R.,1996.
49. Rubene M. Par to, ko nevaram upurēt. Neklātienas saruna ar profesoru Ž.L.Nansī//Upuris. Reliģiju zinātne. Filozofija. Kristīgā prakse: Antoloģija/Sast. Misāne A. – R., 1995. – 123. – 135.lpp.
50. Rubenis A. Senās Grieķijas dzīve un kultūra. – R.,1994.
51. Rubenis A. Senās Romas kultūra. – R.,1999.
52. Rubina G. Tirdzniecība ar sievietēm: piezīmes par dzimuma politekonomiju//Mūsdienu feministiskās teorijas: Antoloģija/Sast. LU Dzimtes studiju centrs. – R.,2001. – 19. – 69.lpp.
53. Sartrs Ž.P. Eksistenciālisms ir humānisms//Grāmata. – 1992. – Nr.1. – 36. – 48.lpp.
54. Šuvajevs I. Ādlers un eksistences tehnikas//Ādlers A. Individuālpsiholoģija skolā: Lekcijas skolotājiem un audzinātājiem.- R.,2001. – 39.lpp.
55. Šuvajevs I. Dzīļu psiholoģija. – R., 2002.
56. Šuvajevs I. Prelūdijas: Kultūrvēsturiskas un filosofiskas studijas. – R.,1998.
57. Šuvajevs I. Psihoanalīze un dzīves māksla. – R.,1998.
58. The Concise Companion to Classical Literature/eds. Howatson M.C., Chilvers J. – Oxford – New York, 1996.
59. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – London, 1999. – P. 744 – 745.
60. Vandenberg Ph. Das Geheimnis der Orakel. – Bergish Gladbach, 2000. – S.319.
61. Vārdaune Dz. Dialogs un monologs Mārtiņa Zīverta drāmā//Mārtiņa Zīverta dramaturģija:Rakstu krājums. – R., 1997. – 79.lpp.

62. Vēbers M. Politika kā profesija. Zinātne kā profesija. – R., 2002.
63. Viese S. Jaunais Rainis: leskats mazpazīstamos manuskriptos. – R., 1982.
64. Zirnis E. Savvērestības teoriju pretinieks // SestDiena. - 2002. – 15.jūn. – 6.lpp.
65. Ауэрбах Э. Мимесис. – М., 1976.
66. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. – М., 1997.
67. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
68. Джеймс Джоис: мифотворец XX века // Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. – М., 1998. – С.6 - 22.
69. Камю А. Миф о Сизифе // Как всегда – об авангарде. – М., 1994.
70. Ницше Ф. Сочинения. Т.1 – 2. – М., 1997. – Т.2.
71. Полосин В. Миф. Религия. Государство. – М., 1999.
72. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001.
73. Ранк О. Миф о рождении героя // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. – Львовь - М., 1998. – С.123 – 207.
74. Сартр Ж.П. К театру ситуации // Как всегда – об авангарде. – М., 1994. – С.92 - 94.
75. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991.
76. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная критика и теория литературы XIX – XX вв. – М., 1987. – С.232 - 241.
77. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М., 1998. – С.670.
78. Цицерон. О дивинации // Цицерон. Философские трактаты. – М., 1997. – С.147 – 228.
79. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.
80. Юнг К.Г. Божественный ребёнок. – М., 1997.
81. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – М. – К., 1997.
82. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – М., 1997.
83. Юнг К.Г. Символы матери и возрождения // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа. – С.313 – 379.
84. Ярхо В.Н. Античная драма. Терминология мастерства. – М., 1990. – С.23.