

**Latvijas Universitātes
Humanitāro zinātņu fakultāte**



Daina Leimane

Diaboliskie spēki Raiņa dramaturģijā

**Zinātniskā vadītāja
Dr. habil. artis Silvija Radzobe**

**Promocijas darbs
Doktora grāda iegūšanai literatūrzinātnes nozarē
Apakšnozare: latviešu literatūras vēsture**

**Rīga
2013**

Promocijas darbs izstrādāts Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātē no 2006. līdz 2012. gadam. Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē” (2010./2011. un 2011./2012. māc. g.).



Darba zinātniskā vadītāja: Dr. habil. artis, prof. Silvija Radzobe.

Darba recenzenti:

- 1) Dr. habil. philol., prof. Janīna Kursīte-Pakule (Latvijas Universitāte)
- 2) Dr. philol., prof. Valda Čakare (Latvijas Kultūras akadēmija)
- 3) Dr. phil., prof. Valdis Tēraudkalns (Latvijas Universitāte)

LU Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātnes nozares promocijas padomes priekšsēdētāja _____ / Dr. philol., prof. Ausma Cimdiņa /

promocijas padomes sekretāre _____ / Dr. philol. Iveta Narodovska /

© Latvijas Universitāte, 2013

© Daina Leimane, 2013

Saturs

SATURS.....	3
IEVADS	5
1. RAINIS UN MODERNISMA KULTŪRTIPS	15
1.1. Simbolisma ieskaņas Latvijā	15
1.2. Raiņa izpratne par simbolismu	19
1.3. Simbolisma pasaules uztveres galvenie aspekti Raiņa lugās	21
1.3.1. <i>Diabolisko spēku izpratne: labā/ļauņa robežu zudums.....</i>	21
1.3.2. <i>Ētisko kritēriju maiņa; Raiņa reliģiskie meklējumi.....</i>	31
1.3.3. <i>Pasaules telpa: tās biedējošā izpausme</i>	39
1.3.4. <i>Ireālā pasaule: sapņa izmantojums un interpretācija</i>	48
1.3.5. <i>Mīta aktualizācija.....</i>	58
2. DIABOLISKIE SPĒKI RAIŅA PABEIGTAJĀS LUGĀS: AVOTI UN FUNKCIONĒŠANAS SPECIFIKA	67
2.1. Velns Raiņa dramaturģijā	67
2.1.1. <i>Iespējamās Velna hipostāzes: Velnu vecis.....</i>	71
2.1.2. <i>“Velna pilnais Kungs”: vampīra tēmas latviskā variācija</i>	80
2.1.3. <i>Velnišķas alūzijas: “sīkie velni” – dekadenti</i>	87
2.1.4. <i>Svilpis–Lupis – „šaušalonis” un velns.....</i>	94
2.2. Raganas Raiņa lugās, ietekmes avoti.....	105
2.2.1. <i>Priekšstatu vēsture</i>	105
2.2.2. <i>Raganu prāvas.....</i>	107
2.2.3. <i>Raiņa raganas: viedās sievietes – burves un pareģones</i>	114
2.2.4. <i>Raiņa Spīdolas interpretācija no folkloras līdz ideju simboliem</i>	124
3. VELNA LOMA IECERĒTAJĀS LUGĀS.....	144
3.1. Haoss – nesakārtotā pirmmatērija.....	145
3.2. Saule – Velna radītāja	148

3.3. Velna darbība kosmogonijā.....	150
3.4. Velna un Dieva līdzāspastāvēšana.....	153
SECINĀJUMI.....	160
IZMANTOTĀ LITERATŪRA UN AVOTI.....	163
Avoti.....	163
Literatūra.....	165

Ievads

20. gs. sākums, kad Rainis ienāk dramaturģijā, ir zīmīgs kā agrīnā modernisma izvirzītais vērtību pārvērtēšanas laiks, kad literārie procesi gan Rietumeiropā, gan Latvijā ir kā atbalss sociālajiem, ekonomiskajiem un vēsturiskajiem notikumiem. Lai gan Rainis audzis vācu romantisma ietekmē, taču kā radoša personība papildinājies ar pasaules literatūrā aprobētiem kultūras modiem. Vienus no spēcīgākajiem impulsiem kultūrtelpas apjaušmā autors iegūst, tulkojot Volfganga fon Gētes (*Goethe*) „Faustu” (tulkojis 1898), kas Raini mudina meklēt atbildes filozofiskajā pasaules uztverē, kā lielāko ļaunumu saskatot personības radošā gara vardarbīgā apspiešanā un tā izsīkumā.

Interese par pārdabiskās pasaules izzināšanu Eiropā atdzima 19. gs. beigās. Tas bija likumsakarīgi laikā, kad tika apšaubītas iepriekšējo gadsimtu vērtības, meklējot jaunus risinājumus cilvēka garīgo vērtību apliecinājumam. Atsakoties no stabilas pārliecības un ticības, paralēlo pasaulu apvāršņi māksliniekiem raisīja dziļāku interesi par dzīves apslēptajiem procesiem.

Latviešu literatūrā agrīnais modernisms aktualizēja virkni kultūrfilozofisku segmentu, kas saistījās ar mākslinieka iespējām būt neierobežotam savos meklējumos un izpausmēs, apliecinot patiesības jēdziena variabilitāti, pat apšaubot Dieva eksistenci. Tanī pašā laikā indivīds sajuta sevi esam biedējošā haosa telpā, tāpēc, sastopoties ar infernāliem tēliem, kuriem piemīt dēmoniska varenība, parasti izjuta bailes, ko Hovards Lavkrafts (*Lovecraft*) definē kā vienu no „vecākām un spēcīgākām cilvēka jūtām, proti, tās ir bailes no nezināmā” (Lovecraft 1945: 141).

Reliģiskajā literatūrā un kultūras vēsturē Velns (sengr. *Διάβολος* - apmelotājs, lat. *diabolus*; sinonīms *sātans* no ivrita *ha-sātana*) ir viens no stabilākajiem pārdabiskajiem tēliem, ļaunuma personifikācija jūdaismā. Viens no agrākajiem Velna pieminējumiem sastopams Bībelē kā kritušais eņģelis Lucifers, ko Dievs padzen no paradīzes. Kristietībā negatīvais, ļaunais tika koncentrēts vienā tēlā, ko inspirēja viduslaiku cilvēku pieredze – bads, reliģiskie kari, mēris. Irmtraude Dimotca (*Dümotz*) to skaidro, norādot, ka „neatrisināmajām problēmām vajadzēja rast skaidrojumu, izvēloties konkrētu vaininieku, līdz ar to negatīvismu reducējot Velna tēlā” (Дюмоц 1995:196).

Kā literārs tēls Velns ne vienmēr ir bijis tiešs kristietībā pieņemtā absolūtā ļaunuma personifikācijas pārnēsums. Dažādos laikmetos autoru darbiem kā ierosmes avots ir bijis arī daudzveidīgais šī tēla traktējums tautas reliģijā. Eiropas literārajā tradīcijā Velns, kā šķiet, pirmo reizi sastopams 1587. gadā Johana Špīsa (*Spies*) darbā „Doktora Fausta stāsts”. Balstoties atziņās par okultajām zinībām, darbs vēstīja par Faustu, kurš bija pārdevis Velnam savu dvēseli.

Latviešu folklorā Velns, būdamas ambivalents tēls, ir gan htoniskās pasaules pārstāvis, gan lauksaimniecības un lopkopības aizgādnieks. Ar laiku kristietības proponētie priekšstati sapludināja latviešu velna tēla izpratni ar bibliskā Sātana raksturīgākajām iezīmēm, jo, kā atzīmē Haralds Biezais, sākotnēji „baltiem trūka priekšstata par elli pazemē un tur dzīvojošo Sātanu” (Biezais 1990: 25). Kā viens no populārākajiem mitoloģiskajiem tēliem latviešu folklorā, Velns sastopams dažādos mutvārdu tradīcijas žanros: pasakās, teikās, ticējumos, sakāmvārdos, tautasdziesmās u.t.t.

Savukārt latviešu dramaturģijā, atbilstīgi simbolisma estētikai, neviens tik daudzveidīgi kā Rainis nav izmantojis folkloras materiālu, kas ļāva autoram ar pazīstamo mitoloģisko sižetu un tēlu palīdzību risināt aktuālus jautājumus, pārkāpjot tautu robežas un ieejot vispārcilvēcisko problēmu pasaulē. Līdz ar to politiskās atskaņas, vēsturiskās personības, notikumu un iespaidu atspulgi mijiedarbojoties konturēja plašu pagātnes kultūrtelpu.

No Raiņa pabeigtajām 13 lugām diaboliskie tēli izmantoti piecās: „Uguns un nakts” (1904), „Spēlēju, dancoju” (1919), „Ilja Muromietis” (1922), „Mīla stiprāka par nāvi” (1927) un „Rīgas ragana” (1928), kur Velns vai ragana darbojas epizodiskās ainās, vai arī šiem tēliem tiek piešķirta galvenā loma. Raiņa arhīvā ir arī vairākas aizsāktas lugas par mitoloģiskām tēmām, kurās Velnam būtu ierādīta viena no centrālajām vietām. Tie ir iecerētie darbi „Dievs un Velns”, „Saules loks”, „Jānis Vīrs” u.c. Īpašu vietu Raiņa diabolisko tēlu grupā ieņem raganas, kuras sastopamas četrās lugās: „Uguns un nakts”, „Spēlēju, dancoju”, „Mīla stiprāka par nāvi” un „Rīgas ragana”.

1905. gada revolūcijas gaisotne vai Pirmā pasaules kara tēma ir klātesoša daudzās Raiņa lugās. Vairāki Raiņa darbi ir tapuši kā reference uz vēsturisko situāciju Latvijā, piemēram, luga “Spēlēju, dancoju”, kas rakstīta 1915. g. sākumā, kad, izsakoties Raiņa vārdiem, *“laiks mūsu tautai ar jauno valsts ideju bija tik traģisks, izejas nebija nekādas; no visām cerībām bija tik pilnīgi jāatsakās. Pagātne un elle un miroņu vara bija jāpārvar šinī laikā”* (Dzd VII: 146). Tāpēc likumsakarīgi, ka darbiem, kas rakstīti tautai nozīmīgās robežsituācijās, Rainis izvēlējās folklorā bāzētu tematiku un varoņus, kas nepastarpināti, ar tautai atpazīstamu arhetipu starpniecību un koncentrētā izteiksmē varēja paust tai draudošās briesmas, cenšoties rast vienojošu pretspēku simbolizējošu tēlu – Velnu.

Pētījuma tēma ir „Diaboliskie spēki Raiņa dramaturģijā”, kuras veikšanai bija nepieciešams izziņāt:

- 1) primāros avotus – Raiņa pabeigtās lugas un darba materiālu nepabeigtajām lugām, cita veida arhīvu materiālus (dienasgrāmatas, vēstules, piezīmes);
- sekundāros avotus – latviešu un cittautu folkloru, kā arī citu autoru darbus kā Raiņa radošo procesu rosinošus tekstus;

- 2) transformācijas mehānismus, kas izmantoti, interpretējot literāros un folkloras materiālus atbilstoši modernisma filozofijai un estētikai;
- 3) diabolisko tēlu funkcijas Raiņa dramaturģijā:
 - a. šo tēlu iesaistes motivāciju drāmas struktūrā;
 - b. diabolisko tēlu interpretāciju simbolisma estētikā, t.sk., mitoloģiskā un filozofiskā aspektā.

Atsevišķi pētījumi par diaboliskajiem spēkiem (Velnu un raganām) Raiņa dramaturģijā, kā arī citu latviešu autoru darbos līdz šim nav veikti¹.

Veicot turpmāk uzskaitītos promocijas darba uzdevumus, pētījuma gaitā plānots atbildēt uz diviem galvenajiem **pētnieciskajiem jautājumiem**:

- kā Raiņa izmantotie diaboliskie spēki iekļaujas simbolisma estētikas aspektā,
- kādas funkcijas un izteiksmes savdabībai raksturīgas iezīmes autors piešķir izmantotajiem diaboliskajiem tēliem.

Promocijas darba **mērķis** ir pierādīt diabolisko tēlu izmantojumu un nozīmi Raiņa drāmās literatūras un folkloras mijiedarbībā simbolisma estētikas izvirzīto priekšnosacījumu aspektā, tādējādi iztīrājot līdz šim maz pētītu Raiņa daiļrades aspektu.

Pētījuma mērķa sasniegšanai ir izvirzīti sekojoši **uzdevumi**:

- skaidrot diabolisko tēlu – Velnu un raganu semantiku modernisma literatūras kontekstā;
- sniegt ieskatu par diabolisko tēlu paradigmu Eiropas simbolisma literārajā tradīcijā, analizējot to tipoloģiskās līdzības;
- raksturot infernālo tēlu funkcionalitāti filozofiskā aspektā un estētikā Raiņa dramaturģijā;
- analizēt Raiņa literārās darbības fonu – vēsturisko situāciju 20. gs. pirmajās desmitgadēs un tās ietekmi uz literatūras procesu;
- raksturot Raiņa jaunrades procesu – pētīt individuālos daiļdarba tapšanas priekšnosacījumus, kā arī daiļradi ietekmējošos kultūrvēstures faktus;
- analizēt diaboliskos tēlus kā vienu no lugas struktūru veidojošajiem komponentiem (literāro virzienu, žanru, mākslinieciskā laika un telpas, autora pozīcijas, tēlu sistēmas, vēstījuma organizācijas aspektā);

¹ Analizējot Spīdolas tēlu ideoloģiskajā, gan psihoanalītiskajā kontekstā tam uzmanību vēršuši literatūrzinātnieki, folkloristi, mediķi: Viktors Hausmanis, Jāzevs Rudzītis, Valdis Ķikāns, Edmunds Rudzītis, Viesturs Rudzītis, Hugo Vītols, Jānis Rudzītis.

- iepazīt latviešu un cittautu folkloras materiālu, kurā figurē diaboliskie tēli, identificējot folkloras avotu ietekmes Raiņa lugās;
- analizēt literatūras un folkloras saskarsmes punktus, kā arī reliģiju vēstures alūzijas literatūrā, izmantojot metodes, kas vistiešāk ļauj izprast Raiņa lugās pieteikto diabolisko tēlu būtību.

Lai gan Raiņa biogrāfijai, dramaturģiskā materiāla pārskatiem un analīzei veltīto pētījumu skaits ir ļoti liels², autora personība un literārais mantojums vēl joprojām nodrošina iespējas pētnieciskajā darbā atklāt līdz šim neanalizētas vai mazāk analizētas tēmas, meklējot risinājumus starpdisciplinārajā sasaistē.

Pētījuma **aktualitāti** nosaka fakts, ka, lai gan padomju laikā nebija noteiktu aizliegumu pētnieciskās tēmas izvēlei, taču literatūrzinātnē dominēja sociālistiskā reālisma kanons, līdz ar to ideoloģisku apsvērumu dēļ diabolisko tēlu pētniecība Raiņa dramaturģijā netika rosināta un atbalstīta³. Arī folkloristikā pētījumi par diaboliskiem tēliem veikti epizodiski tikai kopš 20. gs. 80. gadu beigām (R. Drīzule, V. Ivanovs, E. Kokare, J. Kursīte, S. Laime, V. Toporovs u.c.), tomēr apkopotajos materiālos paustās atziņas gandrīz nav skatītas kopsakarībās ar latviešu literatūras procesu.

Promocijas darba **novitāte** atklājas vairākos ar Raiņa dramaturģijas izpēti saistītos aspektos:

- 1) izvērtētas diabolisko tēlu traktēšanas iespējas simbolisma poētiskās sistēmas ietvaros, akcentējot paralēlo pasaulu konceptu;
- 2) pētījums veikts par vienu konkrēti definētu tēlu grupu Raiņa dramaturģijā, tādējādi ilustrējot folkloras tēlu (Velns un raganas) daudzveidīgās interpretācijas iespējas; līdzšinējā pētniecībā raksturoti tikai daži atsevišķi tēli (piem., Spīdola);
- 3) pētījumā izsekots diabolisko tēlu pirmavotiem un attīstībai plānoto darbu iecerēs un nepabeigtajās lugās, kas ir līdz šim samērā maz izmantots avots pētījumos par Raiņa dramaturģiju (V. Hausmanis, G. Grīnuma, Z. Gūtmane, J. Kursīte, Z. Šiliņa).
- 4) pētījuma tēma skatīta starpdisciplinārā griezumā, izmantojot jaunākās atziņas latviešu mitoloģijā, vēsturē, kā arī citās zinātņu nozarēs.

² H. Biezais, A. Birkerts, J. Bunduls, R. Dobrovenskis, K. Dziļleja, A. Freijs, G. Grīnuma, Z. Gūtmane, V. Hausmanis, A. Johansons, J. Kalniņš, J. Kursīte, E. Lāms, Z. Mauriņa, A. Priedītis, E. Rudzītis, Jānis Rudzītis, Jāzeps Rudzītis, V. Rudzītis, S. Viese, A. Ziedonis u.c. autori.

³ Raiņa dramaturģiju sasaistē ar folkloru padomju laikā ir analizējis Jāzeps Rudzītis, mēģinot identificēt Raiņa lugās izmantotos folkloras motīvus, t.sk. diaboliskos spēkus.

Promocijas darbā izmantotās pētniecības metodes

Pētnieciskajā darbā pamatā izmantota *vēsturiski ģenētiskā metode* – kultūras arhetipu, ierosmes avotu, Raiņa filozofisko meklējumu analīzē tipoloģisko paralēļu atpazīšanai un ierosmes avotu identificēšanai drāmu sižetiskajā risinājumā.

Sniedzot kompleksu ieskatu ar Raiņa daiļrades procesu saistītajā pētījuma problemātikā, papildu izmantotas vairākas metodes:

– *salīdzinošās literatūrzinātnes jeb komparatīvistikas metode* – tekstu saturiskās un formālās izveides analogiju, līdzību, kā arī iespējamo ietekmju uzrādījumā, vēršot uzmanību uz paralēlēm diabolisko tēlu izmantojumā, situācijām, formulām, formas vai satura ziņā līdzīgiem tekstiem Raiņa un Aspazijas, Valerija Brjusova, Henrika Ibsena, Fallija, Volfganga Gētes, Andreja Pumpura u.c. autoru darbos;

– *biogrāfiskā metode* izmantota, apzinot darbu tapšanas vēsturi sasaistē ar autora biogrāfiju;

– *antropoloģiskā jeb cilvēkpētniecības metode* kopā ar psihoanalītisko pieeju, skaidrojot kopsakarības Raiņa un Aspazijas personības un viņu daiļrades aspektā;

– *strukturāli semiotiskā metode*, skaidrojot diabolisko tēlu funkcijas un to struktūru konkrētajā tekstuālajā un kultūrvēsturiskajā kontekstā.

Pētījumā izmantota *hermeneitikas* piedāvātā teksta analīze un darbu lasījuma paņēmieni, apzinot teksta aktualitāti darba rakstīšanas laikā, salīdzinot ar šī brīža kontekstu.

Minēto pētniecisko metožu izmantošana sekmēja promocijas darba virsrakstā pieteikto tēmu aplūkot no dažādiem aspektiem.

Promocijas darba struktūra

Promocijas darba struktūru veido darba ievads, trīs daļas, nobeigums, darbā izmantoto avotu un papildliteratūras saraksts.

Ievadā sniegts vispārīgs promocijas darba raksturojums, izvirzīts pētījuma mērķis un definēti veicamie uzdevumi mērķa sasniegšanai, precizēta tēmas aktualitāte un novitāte, kā arī sniegts pārskats par līdz šim veiktajiem Raiņa dramaturģijas pētījumiem, īsi raksturojot promocijas darbam nozīmīgākos veikumus.

Darba daļījums trīs daļās pamatojams ar vēlmi pievērst uzmanību Rainim kā dramaturgam agrā modernisma koncepta ietvaros Latvijā 20. gs. sākumā, kas tiek veikts, atsevišķi analizējot viņa pabeigtās un iecerētās lugas.

Pirmajai daļai „Rainis un modernisma kultūrtips” ir trīs nodaļas ar paplašinājumu apakšnodaļās, kurās detalizētāk analizēta Raiņa drāmās realizētā koncepcija simbolisma poētikas

ietvaros, atsevišķi aplūkojot diabolisko tēlu aktualizēšanu, mītus, sapņu lomu, biedējošās telpas izpratni, kā arī jaunos reliģiskos meklējumus Raiņa darbos un simbolisma estētikā, kas ļauj **secināt**, ka Raiņa dramaturģija var tikt analizēta simbolisma koordinātēs.

Otrajā daļā – „Diaboliskie spēki Raiņa pabeigtajās lugās” – atsevišķās nodaļās simbolisma estētikas aspektā analizēti diaboliskie tēli, ko Rainis izmantojis pabeigtajās lugās („Spēlēju, dancoju”, „Uguns un nakts”, „Ilja Muromietis”, „Mīla stiprāka par nāvi”, „Rīgas ragana”), iecerēto diabolisko tēlu konceptu realizējot pilnībā. Raiņa dramaturģijas formālā analīze ļauj **identificēt** dažus galvenos simbolisma estētikas principus, kas tika izmantoti diabolisko spēku iekļaušanai lugas struktūrā:

1. Velna tēls tiek papildināts ar jaunām iezīmēm un daudzveidīgu traktējumu:
 - apliecinot sevi gan kā dabas neapvaldīto spēku (Svilpis),
 - gan gadsimtu gaitā nostiprinātās sociālās netaisnības iemiesojumu (Kungs),
 - gan cīņai aprimušu pretspēku (Trejgalvis),
 - kā viltīgu un neprognozējamu opozīciju (jaunie velni).
2. Analizējot raganas tēla dažādās hipostāzes, iespējams secināt, ka:
 - drāmas struktūrā nozīmīga vieta tiek ierādīta vēstītājfolkloras un vēsturiskās liecībās bāzētajiem priekšstatiem par raganu – burvi kā tautas gudrību glabātāju un pareģi;
 - tiek meklēti kolorīti izteiksmes līdzekļi, raksturojot modernisma koncepta akceptētās mainīgās, nepakļāvīgās, raganīgās sievietes lomu 20. gs. kultūrā.

Trešajā daļā – „Velna loma iecerētajās lugās” – veltīta Raiņa nepabeigtajiem darbiem („Jānis Vīrs”, „Dievs un Velns”, „Sauls loks” u.c.), kurās Velna koncepts ir palicis plānojuma līmenī, kas dod vairāk iespējas pētnieka interpretācijām, analizējot Raiņa iecerēto lugu piezīmes. Lai labāk varētu izprast Raiņa idejisko koncepciju, analīzes procesā tika izmantoti materiāli, kas apkopoti pierakstos Raiņa radāmajās domās, dienasgrāmatās, kā arī lugu plānojumos, kas ļauj **secināt**, ka lugu iecerēs savdabīgi interpretēta Velna aktīvā līdzdalība kosmogonijā, uzsverot duālistiskā vienojuma (labais/ļaunais) principu.

Darbā izmantoto avotu, teorētiskās literatūras un citu resursu apraksts

Avoti

Galvenais pētījumā izmantotais avots ir Raiņa „Kopotie raksti” 30 sējumos (KR 1.–30.), kā arī 1925. gadā A. Gulbja apgādā izdotie kopotie raksti „Dzīve un darbi” (Dzd I–XI), kuros ietverti Raiņa priekšvārdi izdotajām lugām.

Pētījums balstās galvenokārt uz Raiņa darbiem: lugām, pierakstiem radāmajās domās, lugu plānojumiem, priekšvārdiem kopotajiem rakstiem, dienasgrāmatām, vēstulēm un citiem autobiogrāfiskiem materiāliem, kā arī vēsturisko notikumu materiāliem, kas varētu būt iespaidojuši Raiņa darbu rašanos.

Tā kā literārajā tradīcijā diabolisko spēku izmantojums ir ļoti plašs un daudzveidīgs, pētnieciskais darbs tiek ierobežots, vēršot uzmanību uz 19./20. gs. mijas Rietumeiropas, krievu Sudraba laikmeta, kā arī latviešu autoru darbiem, kad aktualizējās simbolisma estētikai raksturīgais pasaules uztveres modelis un ko pamato Raiņa atsauces uz kādu konkrētu darbu vai darbos nolasāmās tipoloģiskās līdzības.

Te minami romantisma un modernisma ietvaros latviešu literatūrā tapušie darbi (Aspazija, Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš, Jānis Veselis, Fallijs (ī.v. Konrads Bulāns), Viktors Eglītis, Haralds Eldgasts u. c.), krievu literātu darbi (Nikolajs Gogolis, Valērijs Brjusovs, Aleksejs Remizovs u. c.), kā arī Rietumeiropas klasiķu darbi (Volfgangs fon Gēte, Henriks Ibsens u. c.), kā arī dažādu tautu eposi (islandiešu „Vecākā Eda”; igauņu „Kalevipoegs”; somu–karēļu „Kalevala”, senindiešu Rigvēda”, anglosakšu „Beovulfs”) un daudzveidīgs latviešu, lietuviešu, igauņu, slāvu folkloras materiālu klāsts (teikas, pasakas, tautasdziesmas, biļinas, ticējumi, paražas).

Teorētiskā literatūra

Pētnieciskā darba teorētiskās bāzes kodolu veido Latvijas un ārvalstu zinātnieku teorētiskās atziņas, pētījumi, kas veikti literatūrzinātnē, kā arī citās humanitārajās zinātņu nozarēs (piem., vēsturē, arheoloģijā, etnogrāfijā, folkloristikā, filozofijā, reliģiju vēsturē), kuri veido kultūras telpas kopainu, palīdzot izprast paradigmas maiņu literatūrā. Darba gaitā tika izmantots arī dažādu citu avotu materiāls (glezniecības, teātra un kino jomā) un interneta resursi, kas noderīgi izvirzītās tēmas kā kompleksa fenomena izpētē, atbilstot filozofijas un psiholoģijas modernajām atziņām.

Raiņa personībai un daiļradei veltītā literatūra. Raiņa biogrāfijai un radošajai darbībai veltīto pētījumu klāsts ir ļoti plašs: gan monogrāfijas, dažādi raksti (arī periodikā iekļautie), gan īpaši rakstu krājumi (Raiņa un Aspazijas gadagrāmatas, Raiņa Gadagrāmatas) un biogrāfiskie romāni. Daļu no Raiņa dzīves laikā tapušajām publikācijām, bet īpaši Raiņa personības un daiļrades pētniecību padomju laikā, ietekmējis konkrētā laika posma politiskais fons un dažādu sabiedriski politisko grupējumu ideoloģiskās intereses.

Viens no pirmajiem Raiņa biogrāfijas un daiļrades pētniekiem bija Antons Birkerts, kurš publicējis divas monogrāfijas – “Rainis kā domātājs” (Birkerts 1925a) un “Rainis kā mākslinieks” (Birkerts 1925b). Felikss Cielēns minētos darbus vērtē kā neatbilstošus zinātniski pētnieciskai

ievirzei, slēdzienu pamatojot ar atziņām: 1) Raiņa darbu analīze dota bez kritiska vērtējuma, vienlīdz slavīnot visu dzejnieka literāro veikumu, ko papildina “naivi apgalvojumi un pacilāti slavīnājumi”; 2) „ideoloģiskās ietekmes vērtējumā darbs ir izplūdis, pārspīlējot žurnālistikas un politiskās darbības nozīmi” (Cielēns 1955: 5).

Visai pretrunīgu ieskatu Raiņa reliģisko uzskatu vērtējumā ir devuši reliģiju pētnieki (Haralds Biezais, Arturs Ziedonis, Alberts Freijs u.c.), skatot jautājumu caur tradicionālās kristietības prizmu, savukārt literatūrzinātnieki (Kārlis Dziļleja, Zenta Mauriņa u.c.), vāji pārzinot reliģijas jautājumus un radot virkni pārpratumu.

Pētnieciskais darbs tika veikts, iepazīstoties ar apcerējumiem par Raiņa daiļradi, t.sk., dramaturģiju, piem., Gundegas Grīnumas, Ievas Kalniņas, Janīnas Kursītes, Saulcerītes Vieses publikācijām, kā arī izmantojot tādu literatūrzinātnieku kā Fjodora Fjodorova, Tudora Vjanu, Mihaila Bahtina, Alfreda Vaitheda, Renē Velleka, Hovarda Lovkrafta, Kristofera Batlera pētījumus par romantismu un simbolismu, teātra vēstures un drāmas tehnikas jautājumiem veltītos Benedikta Kalnača, Zanes Šiliņas, Bjorna Hemmera u. c. darbus, kā arī Arvīda Aizsila, Aleksandra Guras, Vladimira Ivanova, Elzas Kokares, Janīnas Kursītes, Sanda Laimes, Valda Rūsiņa, Kārļa Strauberga, Pētera Šmita, Vladimira Toporova u. c. pētnieku veikumus tradicionālajā kultūrā.

Sākot ar piecdesmito gadu beigām, aktīvi Raiņa mantojuma pētniecībā iesaistās Viktors Hausmanis⁴, kurš publicē virkni rakstu un monogrāfiju, kas veltītas dramatisko darbu – gan pabeigto, gan iecerēto lugu tapšanas vēsturei un to uzvedumiem teātros (Hausmanis 1958; 1965; 1968; 1971; 1973; 1990 u. c.).

Jāatzīmē vairāki biogrāfiskie romāni – Jāņa Kalniņa “Rainis” nāca klajā padomju laikā (Kalniņš 1977). Pēc neatkarības atgūšanas šim darbam sekoja papildinošs skaidrojums “Rainis – derīgais un nederīgais” (Kalniņš 1999). Roalda Dobrovenska apcerējums “Rainis un viņa brāļi” ir līdz šim plašākais analītiskais darbs par Raiņa dzīves un radošās darbības laiku (Dobrovenskis 1999), bet Gundegas Grīnumas darbs „Piemiņas paradoksi” – par Raiņa un Aspazijas trimdas periodu Šveicē un ar to saistītām peripetijām (Grīnuma 2009).

Janīnas Kursītes “Raiņa dzejas poētika” (Kursīte 1996b) un Artura Priedīša “Mans Rainis” (Priedītis 1996) veltītas dzejas analīzei – mākslinieciskajai sistēmai (metrikai, strofikai u.c.), pievēršot uzmanību Raiņa darbiem literāro virzienu skatījumā.

⁴ Хаусман, В. 1958. *Пьеса Райниса "Огонь и ночь"*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, научный руководитель К.Л. Зелинский ; Академия наук Союза ССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Москва.

Jauns pētījumu lauks Raiņa daiļradē ir veltīts nepabeigto lugu un dramaturģisko ieceru tēmai. Nepabeigto darbu problemātiku pēdējās desmitgadēs ir pētījuši vairāki literatūrzinātnieki: Gundega Grīnuma, Zanda Gūtmane, Viktors Hausmanis, Janīna Kursīte, Saulcerīte Viese u. c. Par Raiņa nepabeigtajām lugām tapuši arī divi promocijas darbi: Gundegas Grīnumas pētījums “Raiņa nepabeigtās lugas ar antīkās pasaules vielu” (Grīnuma 1979) un Zandas Gūtmanes disertācija „Varas tēmas interpretācija Raiņa nepabeigtajā traģēdijā „Kajs Grahs” un Mārtiņa Zīverta nepabeigtajā lugā „Ifigenija”” (Gūtmane 2003).

Pētījuma aprobācija

Promocijas darba tēma izklāstīta astoņās vietējās un starptautiskās zinātniskās konferencēs un kongresos un četrās zinātniskās publikācijās, kuras tematiski atbilst pētījuma virzienam.

Zinātniskie raksti:

1. Leimane, D. Diabolisko spēku dažādie traktējumi Raiņa un Mickeviča darbos. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Rakstu krājums 16. Liepāja: LiePA, 2011. 41.–49. lpp. ISSN 1407–4729;
2. Leimane, D. Postac diabla w niedokonczonech sztukach Jānisa Rainisa. No: *Zeszyty Naukowe Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztynku*. Rok 1, zeszyt 1. [Special issue:] *Folklor Bałtyjski – dziedzictwo kulturowe i źródło w badaniach mitologii*. Olsztynek, 2010. 37.–47. str. ISBN 978–83–930873–9–6;
3. Leimane, D. Vēsturiskā telpa Raiņa drāmās. No: *zinātnisko rakstu krājums „Vēsture drāmā un teātrī.”* Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2011. 225.–237. lpp. ISBN 978–9984–45–397–2;
4. Leimane, D. Raiņa luga „Ilja Muromietis”: Svilpis–lupis un velns latviešu folklorā”. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Rakstu krājums 17. Liepāja: LiePA, 2012. 189.–198. lpp. ISSN 1407–4729;

Referāti zinātniskajās konferencēs:

1. Leimane, D. *Velns A.Mickeviča poēmā „Dzjadi” un Raiņa lugā „Spēlēju, dancoju”*. Letonikas 2. kongresa sekcija „Zentai Mauriņai 110. Latviešu rakstniecība Eiropas tautu kultūru dialogā”. Rīga: Latvijas Universitāte, 30.10.2007.;
2. Leimane, D. *Diabolisko spēku dažādie traktējumi Raiņa un Mickeviča darbos*. Liepājas Universitātes 16. starptautiskā zinātniskā konference „Aktuālās problēmas literatūras zinātnē”. Liepāja: Liepājas Universitāte, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 04.03.2010.;

3. Leimane, D. *Postac diabla w niedokonczonych sztukach Jānisa Rainisa*. Symposium naukowe „Folklor Baltyjski – dziedzictwo kulturowe i źródło w badaniach mitologii”, Olsztyn (Polija): Towarzystwo Naukowe Pruthenia, Uniwersitet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 13.08.2010.;
4. Leimane, D. *Vēsturiskā telpa Raiņa drāmās*. LU 69. konference, Humanitāro zinātņu fakultātes Teātra un kino vēstures un teorijas katedras sekcija „Vēstures interpretācija drāmā un teātrī.” Rīga: Latvijas Universitāte, 08.03.2010.;
5. Leimane, D. *Raiņa luga „Ilja Muromietis”: Svilpis-lupis un velns latviešu folklorā”*. Liepājas Universitātes 17. zinātniskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē”. Liepāja: Liepājas Universitāte, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 03.–04.03.2011.;
6. Leimane, D. *Raiņa drāmas: sabiedrības atspulgs velna spogulī*. Apvienotais pasaules latviešu zinātnieku III kongress un Letonikas IV kongress „Zinātne, sabiedrība un nacionālā identitāte”. Rīga: Latvijas Universitāte, 24.–27.10.2011.;
7. Leimane, D. *Raiņa iestudējumu kritika no 1945.–1950. gadam*. LU HZF Teātra un kino teorijas un vēstures katedras konference „1945–1950: Latviešu dramatiskais, muzikālais, leļļu teātris, dramaturģija, teātra kritika”. Rīga: Latvijas Universitāte, 28.02.2012.;
8. Leimane, D. *Rainis un četri Rudzīši*. Liepājas Universitātes 18. zinātniskā konference „Aktuālas problēmas literatūras zinātnē”. Liepāja: Liepājas Universitāte, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 01.–02.03.2012.

1. Rainis un modernisma kultūrtips

Lai gan Rainis neuzskatīja sevi par piederīgu kādam vienam literatūras virzienam⁵, viņa darbos konstatējamas vairākas simbolisma estētikai piederošas iezīmes, kas Eiropas literatūrā sāka dominēt 19. gs. beigās, bet latviešu rakstniecībā 19./20. gs. mijā.

1.1. Simbolisma ieskaņas Latvijā

19. gs. beigās Eiropā strauji mainījās ekonomiskā un sociālā situācija: rūpniecības attīstība bija viens no migrāciju veicinošiem faktoriem, nesot līdzīgu gan neziņu, gan svešās un naidīgās telpas izjūtu, gan savstarpējo atsvešinātību un saasināti uztverto vientulību. Līdz šim dominējošā jēdziena „kultūra”⁶ izpratne zaudēja savu nozīmību, dodot vietu industrializācijas uzvaras gājienam.

Mainoties filozofiskās pasaules uztveres akcentiem, kur Artura Šopenhauera (*Schopenhauer*) skepticisms un Šarla Bodlēra (*Baudelaire*) pesimisms sāka nomainīt Fridriha Nīčes (*Nietzsche*) ietekmes, tika meklētas jaunas izteiksmes formas, kas literatūrā rezultējās, pirmkārt, aprakstošā un reālistiskā vēstījuma nomainā.

Eiropas kultūrā aizvien pārliecinošāk sevi pieteica jauns pasaules uzskatu izteicējs – simbolisma estētika, cenšoties noārdīt līdz tam pieņemtās morāles robežas, akcentēt individuālismu, māksliniecisko brīvību, akceptējot visu, kas ir jauns, nepazīstams, pat savāds.

Simbolisma manifestā (*Manifeste du Symbolisme*, 1886) Žans Moreā (*Moréas*) ierosināja ar terminu “simbolisms” aizstāt jau franču literatūrā nostiprinājušos jēdzienu “dekadents”, akcentējot, ka „tieši „simbols” kā izteiksmes līdzeklis ļautu precīzāk izteikt dzejnieka pāreju no reālās pasaules uz ideālisma pasauli, kuras tēmas būtu laiks, dzīve, nāve, indivīds traģiskā konfrontācijā ar visumu” (citēts pēc: Wellek 1970: 251).

Pasaules lineāro uztveri nomainīja cikliskā laiktelpas izpratne, rekonstruējot neomītismu, arhetipu klāstu un pagāniskos kultus. Mākslinieciskajā izteiksmē sāka dominēt spontānums kā radīšanas haosa zīme, kam raksturīgs ničēaniskais neprāta-ārprāta kults, kur pasaules telpā valda disharmonija, bet saplūšana ar haosa pasauli sola nerealizēto ilgu piepildījumu. Kultivējot pasaules

⁵ „Neesmu simbolists, tas izsaka par maz, zīmējas tik uz tehn. līdzekļiem, pat ne uz metodi, tāpat kā neesmu impresion., ne romantiķis. Vajga cita vārda šim kompleksam no jauna nolūka (masas tēlošanas virziena; sintēze un filozofija, attīstības likumu saņemšana kopā) 1.1.15.” (Dzd VIII: 409–411).

⁶ „Kultūra kā dvēseles izpausmes; kultūra kā vēsturiska izrāde; kultūra kā dzīves lielo simbolu, jušanas un saprašanas iemiesojums: tā ir vienīgā valoda, kurā dvēsele var izteikt savas ciešanas” (Špenglers 1991: 22).

uztverē dionīsisko, indivīds apjauta sevī līdz šim nerealizētu iespēju amplitūdu kā baudā, tā ciešanās un mīlā, kur kaisles izpausmēm tika piešķirts visatļautības statuss.

Taču, meklējot simboliskos aizstājējus, Alfreds Norts Vaitheds (*Whitehead*) pieļauj paša „indivīda uztverei raksturīgus simbolus, kuru pamats nav rodams sabiedrībā” (*Whitehead* 1927: 7). Tā, piem., Rainis priekšplānā izvirzīja cīņas apliecinājumu aktīvā darbībā, cenšoties pārveidot telpu un tās uztveri, savukārt Rihardam Vāgneram (*Wagner*) visi pārdzīvojumi tika sublimēti mākslā, kas, būdama ilūzija un līdzeklis dzīves izsapņošanai, cilvēku ved pilnīgi ārpus dzīves, bet līdz ar to paceļ viņu virs tās (*Вагнер* 1918)⁷.

Atskatoties uz simbolisma rašanās pirmsākumiem, Pols Demens (*de Man*) ironiski piebilst, ka „symbolisms ir tik plašs jēdziens, ka nevar pateikt, kas dzejā nav symbolisms”, sniedzot vienu no īsākajām definīcijām, kurā tiek apgalvots, ka „symbolisms ir retrospektīva vēsturiska shēma, ko esam uzspieduši pagājušā gadsimta dzejai” (*de Man* 1988: 5), akcentējot simbolismā dominējošo jūtu pārsvaru pār prātu, kā arī iracionālo pasaules uztveres kāpinājumu līdz misticismam.

Lai izteiktu visas līdz šim noklusētās izjūtas un jauno indivīda esamības stāvokli pasaulē, ar vārdiem vien vairs nepietika, tāpēc ideālvariantā dzejai būtu jāskan kā mūzikai, kas arī izskaidro lielāku simbolisma ietekmi mūzikā, nevis glezniecībā, bet valodai būtu jāmeklē jauni izteiksmes veidi⁸. Šādai poētiskajai pasaules izteiksmei bija vēlami pustoņi, nevis tīras krāsas, dzejisko pasauli paceļot virs materiālistiskās ikdienas.

Daudzveidīgie mākslas izteiksmes meklējumi liecināja, ka simbolisma traktējumam iespējamās atšķirīgas alternatīvas. Renē Velleks (*Wellek*) min gan Malarmē askētisko koncentrāciju uz sirdsapziņu, kurai jāmacās saprast neatgriezeniska personības dalīšanās un jāatrod sevī izaugsmes spēks, gan „Bodlēra ceļš, attālinot tūlītēju nāvi un dodot ticību vienotības iespējai” (*Wellek* 1970: 265–266). Vēlme izzināt pasaules Veseluma iespējamību iezīmējas arī Raiņa filozofiskajās pārdomās, dzejā un drāmu akcentos.

Jaunais gadsimts Latvijā ienes baiļu un pirmsrevolūcijas trauksmes sajūtu. Velkot paralēles ar dzejnieka apmulsumu uz jaunās pasaules telpas sliekšņa, apokaliptisku ainu sakāpināti groteskā formā iezīmē Jānis Poruks tēlojumā “Dēmons” (1902), raksturojot nākamo gadsimtu kā monsturu ar „iezaļganām, bronzaspīdīgām” miesām, kura „spārni sniedzās pār austrumiem un

⁷ Par vadmotīvu Vāgners izvēlas „paštieksmi – ilgu tieksmi – nāves tieksmi” (*Ich-Sucht-Sehnsucht-Todessucht*), jo cilvēks spēšot pilnībā realizēties, tikai brīvi ļaujoties saviem instinktiem. Vāgners liek vienlīdzības zīmi starp mīlestību un nāvi, jo mīlēt viņam nenozīmē dzīvot un dzīvību radīt, bet saldkaislē mirt. Pretēji viņš paliks tikai ritentiņš mehānismā. No pienākumiem esot jāatbrīvojas apvērsuma ceļā, lai iznīcinātu visu, kas indivīdu noslogo un liek tam ciest” (citēts pēc: *Вагнер* 1918).

⁸ Rainis vārda un mūzikas sapludinājumu bija iecerējis, domājot par „Uguns un nakts” libretu. Raiņa ieceri noraidīja Aspazija (*Dzd* V: 7).

rietumiem. No viņa mutes izskrēja sutas mutuļi, no acīm lēca elektriskas dzirksteles, viņa miesas savilkās cietos muskuļos” (Poruks 1929: 134–135).

Pateicoties „Jaunās strāvas” centieniem⁹ pārvarēt provinciālisma sajūtu un pretojoties vācbaltu muižniecībai, kā arī Krievijas politiskai un sociālekonomiskai agresijai, arvien pārliecinošāk sevi pieteica nacionālās identitātes apliecinājumi. Tomēr, inteliģencei diferencējoties, priekšstati par latviešu tautas attīstības perspektīvām veidojās atšķirīgi: jaunstrāvnieceki atbalstīja sociālisma idejas, turpretī daļa inteliģences aktīvi iestājās par latviešu zemniecības un vācu muižniecības konflikta risinājumu, aizstāvot pastāvošās sociāli ekonomiskās sistēmas saglabāšanas tendences.

Latviešu literatūrā 20. gs. sākumā notika strauja paradigmu maiņa, kas bija saistīta ar mēģinājumiem iekļauties pasaules literatūras procesos, meklējot savu vietu un apliecinājumu. Tāpēc jaunajiem meklējumiem bija raksturīga dažādu kultūru literārā sintēze, kas veidojās, pateicoties Rietumeiropas filozofiskajai domai (Šopenhauers, Nīče, Vāgners, Anrī Bergsons u. c.), literārajiem strāvājumiem, kas jau bija nostiprinājušies Eiropā (modernisms, dekadence), idejiskajām novitātēm Krievijā (Sudraba laikmeta simbolisti) un interesei par Austrumu tautu kultūru (austrumu reliģijas). Līdz ar to daudzu rakstnieku darbos bija jaušamas dažādu literāro tendenču un meklējumu pārklāšanās, un tie vairs nebija ērti iekļaujami vienā noteiktā literārā virzienā.

Tanī pašā laikā literatūras kritikā Latvijā iezīmējās prasība literatūrai būt „sociocentriskai”, lai tā kalpotu sabiedrībai un nodarbotos tikai ar tās izvirzītiem jautājumiem. Andrejs Johansons norāda, ka „marksistiskie kritiķi šo prasību sašaurināja vēl tālāk, aicinot rakstniekus iekļauties šķiru cīņā un vērtējot viņu darbus atkarā no tā, cik tie derīgi vai kaitīgi proletariāta politisko mērķu sekmēšanai. Dabīgā kārtā veidojās antitēze: individuālisms, subjektīvisms, egocentrisms. Tautai rakstnieku darbos tika ierādīta sekundāra loma, tikai kā sekotāju barām” (Johansons 1953: 233).

Opozīcijā esošie literāti, kurus vienoja žurnāla „Dzelme” idejiskās vadlīnijas, centās norobežoties no jebkādām politiskām aktivitātēm, priekšplānā savos darbos izvirzot neglītā un kroplā estetizāciju, ko sakāpinātā formā apliecina arī Haralds Eldgasta varoņa teiktais, pretstatot Bodlēra “Ļaunuma puķu” vilinošo smaržu mācībai par „vispārējo brālību, altruismu un cildinātiem sociāliem instinktiem” (Eldgasts 1999: 32).

Jauno literātu postulētie indivīda brīvības meklējumi, norobežojoties no sabiedriskām norisēm, izraisīja asus uzbrukumus no marksistiski noskaņotajiem kritiķiem, pēc kuru domām no Nīčes protesta pret autoritāšu slogiem, kritikas pret teoloģisko morāli un tiekšanās pēc stipras

⁹ Viens no „Jaunās strāvas” idejiskajiem līderiem bija Jānis Pliekšāns (Rainis).

cilvēku individualitātes „viņi aizņēmās tikai slimīgu lieluma māniju un negudru lamāšanos par sociālismu, kā arī pārvērtēja viņa individuālismu un attiecināja to uz saviem seksuāliem piedzīvojumiem” (Jansons 1908: 106). Līdz šim latviešu literatūrā maz aprobētās juteklisko pārdzīvojumu izpausmes nereti raisīja visai noraidošu attieksmi. Pēc Jaņa Jansona-Brauna domām „jaunie rakstnieki jau maz ko lasa, bet uz Pšibiševski tie metās ar karstu aizgrābtību, jo viņa erotiskais delīrijs un fizioloģiskie ekscesi tik ļoti saskanēja ar latviešu dekadentu tieksmēm un trīsām” (Jansons 1908: 35). Izskatot materiālus ievietošanai “Universālajā bibliotēkā”, Rainis norāda, ka „*Austriņa tulkotie Brjusova stāsti ir visai pornogrāfiski, man kauns viņus uzņemt*” (KR 22: 359).

Kādā no saviem publicistiskajiem rakstiem Rainis izsaka pārdomas par jaunajām dzejas tendencēm, uzsverot nepamatoto „*poēzijas mīklainību*” (Rainis 1956: 613), līdz ar to autori nomaldoties „*pilnīgā nedabiskumā, meklētā neskaidrībā un pārkairinātā slimīgumā, kādēļ arī viņus mēdz pieskaitīt pie dekadentiem, t. i., izvirtības dzejniekiem*” (Rainis 1956: 613). Rainis cenšas distancēties no tādiem jaunu dzejas formu meklējumiem, kur saturs tiek pakļauts tikai skaniskiem elementiem, cenšoties mākslīgi radīt misticisma gaisotni un proponējot *l'art pour l'art* noteicošo lomu. Literārās pārdomas Rainis formulē arī satīriskas dzejas formā, karīķējot jauno dekadentu meklējumus un pārfrazējot V. Gētes Fausta un Vāgnera dialogu: „*Mēs neesam vairs ar atklātu sistu,/ Mums noslēpums atklāts: mēs simbolisti./ Kas simbolists, tūdaļ tak ģēnijos – švups!/ Mums ir savs ģēniju ražojošs klubs./ Vēl vecajam Vāgnerim uznāca trīsa,/ Ka māksla gara, bet dzīve tik īsa:/ Mēs gudrāki: mākslas mums nav nemaz,/ Jo vairāk mums laika priekš orgijas./ Kas raksta, ka saprot to lielais pūlis,/ Tas ģēnijs nau, tas ir prasts ķūlis./ Tad īsti mēs orgiju titāni,/ Kad buldurējam kā tītari./ Mēs skanoši zvārguļi, dimdošs varš*” (KR 7: 150)¹⁰.

Raiņa jauno literātu vērtējumi ir gan skarbi, gan neizpratnes pilni, nespējot pieņemt viņu šķirisko norobežošanos no strādnieku kustības, „*ar kuru tie dažus gadus atpakaļ sacījās ejam roku rokās un pa daļai arī gāja. Iekšēji šis process parādās personīgo – un tikai personīgo – jūtīgu un stāvokļu apdziedāšanā un aprakstīšanā...*” (KR 21: 130).

Neskatoties uz to, ka gadsimtu mijā brīžiem veidojās juceklīga ideoloģiju sacensība un literāro virzienu cīņa, neskatoties uz kreisās kritikas (arī Raiņa un citu literātu) bieži vien noraidošo attieksmi, agrīnie latviešu modernisti meklēja jaunus impulsus, līdz šim neizmantotas izteiksmes formas un tēmas, pieņemtajām morāles normām pretstatot pat provokatīvu skatījumu.

¹⁰ Dzejoli „Modernu ģēniju ligojums” Rainis sacer 1902. gadā, bet ar pseidonīmu “Neminamais” tas tiek publicēts „Pēterburgas Avīžu” literārajā pielikumā 1903. gada 12. janvārī (Nr. 4), 32. lpp. Dzejoļa pamatā ņemtas dzejas rindas no V.Gētes „Fausta”; Fausta dialogs ar Vāgneru (KR 16: 27).

1.2. Raiņa izpratne par simbolismu

Rainis uzmanīgi vēroja novitātes Eiropas literārajā telpā, piesardzīgi uzņemot gan simbolistu jaunās izteiksmes formas, gan piedāvāto pasaules redzējumu.

Vienlīdz nozīmīgs kultūrfakts 19. gs. beigās Rietumeiropā bija simbolisma teātra pozīciju nostiprināšanās, kur simbolistu metafizika veidojās kā sava veida teātra poēzijas replika uz Nīčes tēzi par mirušo Dievu. Tika meklētas jaunas izteiksmes formas, kur vistiešākajā veidā varēja realizēt divu pamatsākumu sintēzi, ko izsaka apolloniskais un dionīsiskais, t.i., vizuāli – iluzoro un muzikāli – esošo.

Izstrādājot teātra koncepciju, simbolisms ne tik daudz reformēja teātri, kā centās izrauties ārpus poēzijas robežām, pilnīgai nākotnes mākslas izteikšanai, izejas punktu rodot Vāgnera idejās par teātra sintēzi, ko Bodlērs traktātā „Romantiskā māksla” (1868) savukārt reducēja uz visu teātra māksliniecisko izteiksmes līdzekļu pakļaušanu vienotam „efektīgam veselumam”. Iespaidojoties no Nīčes uzskatiem par dzīvi kā dinamisku realitāti, kas atrodas nemītīgā sevis pārvarēšanas procesā, tika meklēti ne tikai atšķirīgi mērķu formulējumi, ieskicējot jaunas kultūrvaroņa tēla aprises, uzmanības centrā izvirzot pārcilvēku–individuālistu; bet arī jauni izteiksmes veidi, ko savos inscinējumos mēģināja realizēt Ādolfs Appia¹¹ (*Appia*) un vēlāk Gordons Kreigs (*Craig*), akcentējot teatrālo nosacītību un rosinot skatītāju iztēli, ļaujoties sapņojumam, noslēpumainības sajūtai un paralēlās pasaules klātbūtnei.

Radošo meklējumu periods atbalsojās arī latviešu dramaturģijā, aktualizējot drāmas žanru. Rainis savu „simbolu teoriju”, kuru izstrādāja, domājot vispirms par dramaturģiju, pretstata alegorijas izpratnei: „*Mēs nevaram teikt pašas lietas, jo to tagad par daudz, jāsaņem tās kopā simbolos, t.i., idejās. Alegorija – viena jēdziena personifikācija, simbols – vairāku reizē, klasifikācijas definīcija, pamatspēks, uz ko viss reducēts*” (KR 24: 252).

Idejiski atbilstīgas Raiņa jaunajam drāmas redzējumam ir Malarmē izvirzītās trīs galvenās simboliskā teātra pamattēzes, kurās deklarēts, ka:

- *pirmkārt*, teātrim jāklūst subjektīvam un jāatspoguļo nevis „trulā” realitāte, bet gan dzejnieka dvēselē atplaiksnījusies subjektīva pasaules aina, jo dzejnieks ir izredzēta persona, kam caur savu talantu – gaišredzību ļauts pietuvoties eksistences mīklai;

¹¹ Ādolfs Appia (1862-1928) – Šveices skatuves mākslinieks, daudzu Vāgnera darbu skatuviskais realizētājs; Gordons Kreigs (1872-1966) – angļu aktieris, režisors un scenogrāfs.

- *otrkārt*, jauno, subjektīvo realitāti teātris vislabāk var radīt, balstoties uz sintēzes ideju. Tas nozīmē, ka jāizmanto tāda tipa tēlainība, kas nepakļaujas konkrētai racionāli jēdzieniskai atšifrēšanai;
- *treškārt*, teātrim ir jāatklāj dzīves filozofiskā un metafiziskā būtība, tam ir jāklūst par Ideju templi (citēts pēc: Wellek 1970).

Rainis maina simbolam raksturīgo divu plānu struktūru, kur, pirmkārt, tiek akcentēta empīriskā, uz lietu pasauli norādošā zīme, otrkārt, aiz tās stāvošais – cilvēka garīgā pasaule, ideja.

Pirmā, it kā statiskā plāna vietā, Rainis akcentē dzīvo cilvēku, jo „*simbols paskaidro cilvēku attiecības, un tomēr pats simbols atkal tikai caur cilvēku attēlojams. Simbols ir organisms un dzīvs, alegorija ir mehānisms un nedzīvs*” (KR 21: 97).

Raiņa izpratnē simbolam ir ne tikai jāatspoguļo iracionālie statistiskie garīgie fenomeni, tiem ir jābūt dinamiski stimulējošiem, uzsverot dialektisko attīstību ne lokā, bet gan spirāles virzībā. Simbola iedarbes spēku Rainis skaidro kā vienu no veidiem, kā likt skatītājam aktīvi līdzdarboties lugas notikumos, jo „*vērotājs domās, ka viņam sniedz parasto, un redzēs, ka kas nau kārtībā; viņš neredzēs tūlīt jauno un arī nevēlēsies to redzēt, jo tas spiež viņu domāt; pārradīt savus uzskatus, t. i., darīt lielu darbu, – un viņš taču gribēja atpūsties. Kūtrības likums ir tas pats materiālā dabā kā garīgā. Pret to jācīnās*” (Dzd VIII: 409–411).

Neskatoties uz to, ka Rainis dēvēts gan par romantiķi, gan simbolistu un impresionistu, gan par „alegorisku fabulistu Krilova garā” (V. Eglītis), taču pēc Andreja Johansona domām: „neviens no šiem apzīmējumiem pilnībā vai viennozīmīgi neizteic viņa māksliniecisko būtību” (Johansons 1953: 191)¹². Tanī pašā laikā Rainis ne vien precīzi uztvēra saikni starp romantisma estētiku un tikko dzimstošo modernisma mākslu Latvijas kultūrā, bet centās dramaturģijā meklēt atšķirīgu pieeju un tēlojuma paņēmienus, kas sasaucās ar simbolisma jaunā teātra izpratni kā visu mākslu sintēzi un dzīves filozofiskās un metafiziskās būtības vienotāju.

Līdz ar to Raiņa dramaturģijā arvien pārliecinošāk sāk dominēt simbolisma estētikai piederoši izteiksmes līdzekļi, kas ļauj analizēt Raiņa lugas simbolisma aspektā, jo „*Visa mūsu darbība simbols, mēs paši simboli*” (KR 21: 126).

¹² Pēc Feliksa Cielēna domām, Raiņa darbi nav vienādi virzienā un līdzīgā mākslas vērtībā. Kā piemērus autors min „Uguni un nakti” kā romantisko simbolismu; „Ģirtu Vilku” – tuvu naturālismam, „Zelta zirgu” – kā ekspresīvo simbolismu” (Cielēns 1955: 28).

1.3. Simbolisma pasaules uztveres galvenie aspekti Raiņa lugās

20. gs. sākumā dominējošā garīguma krīzes apziņa stimulēja jaunu morāli ētisko kritēriju meklējumus un priekšstatu maiņu par veidu, kā aprakstīt cilvēku un ārpus viņa esošo realitāti, uzsverot būtiskāko: pretrunīgs bija kļuvis Dieva jēdziens, līdz ar to vairs nevarēja runāt par vienu patiesību, kas būtu pārāka pār citām. Tagad māksliniekam bija ļauts izvēlēties ikvienu no tām, nebaidoties nojaukt robežu starp labo un ļauno.

1.3.1. Diabolisko spēku izpratne: labā/ļaunā robežu zudums

Akcentējot pasaules telpas daudznozīmību un tās paralēlo traktējumu, kā viena no modernisma pasaules redzējuma iezīmēm izpaudās diabolisko spēku aktualizācijā.

Pētnieciskajā darbā vērsta uzmanība diabolisko tēlu interpretējuma novitātēm, kādas bija raksturīgas 20. gs. sākuma kultūrā, kas deva ierosmi salīdzinošā aspektā analizēt arī Raiņa diaboliskos tēlus. Salīdzināmais literatūras materiāls izvēlēts pietuvināti Raiņa daiļrades laikam.

Par savdabīgu ierosmes avotu Eiropas simbolistu saasinātai infernālo tēlu iedzīvināšanai literatūrā kļuva Alana Edgara Po (*Poe*) stāsti, paplašinot pasaules redzējumu un kāpinot mistisko izjūtu, kā arī Fransisko Goijas (*de Goya*) glezniecība. Mākslinieka “Kurlā namā” gleznotie briesmoņi un raganas, inspirēja ārprāta murgus, vizualizējot pasaules uztveres drūmākos mirkļus, ko saasināja bailes no draudīgās, šausmu pārņemtās vides un biedējošās vientulības, sasaucoties ar šī brīža izjūtām, kad mainījās kultūrvaroņa loma, nostājoties Dieva pretinieka lomā (Kacis 1998: 37–40).

Noskaņas raksturojuma spilgts piemērs ir Grāfa de Lotreamona (*Lautrèamont, īst.v. Izidors Lisjēns Dikass*) Maldorors („Maldorora dziesmas”, 1868), kurš, atteikdamies no Dieva un cilvēces, vedina lasītājus iepazīt realitātes nevēlamo pusi, pozicionējot sevi kā neizsmeļama ļaunuma iemiesojumu (Lotreamons 1996: 47), Hansa Hainca Eversa (*Evers*) stāsta “Zirneklis” popularitāte vai Staņislava Pšibiševska (*Przybyszewski*) estētiskais sātānisms un erotikas kārdinājumi, vai Žoris-Karla Iismansa (*Huysmans*) sakāpinātais okultisms un spiritisms romānā “Tur, lejā” (1891), apliecinot vēlmi pēc absolūtā ļaunuma idejas. Savukārt Augusts Strindbergs (*Strindberg*) jau agri esot sevi izjutis kā personību, kas met izaicinājumu gan apkārtējai realitātei, gan Dievam, sajūtot sevī „sātānisku enerģiju”. Līdz ar to okultā radikālisma laika neierastais skatījums zināmā mērā kalpoja kā “zelta fonds” mistiski ietonētajai simbolisma estētikas mākslinieciskajai uztverei, gūstot lasītājos plašu rezonansi.

Tā kā māksla veidojās kā opozīcija dzīvei, simbolistu radošais spēks tika veltīts slēpto īstenību atklāšanai, paplašinot arī jēdziena par skaistā un cēlā izpratni. Bodlērs to saasina, apvienojot ar nelaiemes klātesamību, jo „bēg mans dievs, un velti pakaļ dzenos/ Visapkārt līķu smaka uzplūst līdz ar salu,/ Un mana pēda bailīgā pie purva malas“ (Bodlērs 1989: 158). Noārdot robežu starp skaistā / neglītā sasaisti ar laimes / nelaiemes izpratni, dzejnieks mēģina rehabilitēt kritušā eņģeļa sātāniskā skaistuma un laimes vienojumu.

Savukārt Artūra Rembo (*Rimbaud*) kristietības noraidījumi („Sezona ellē”, 1873) aktualizēja jautājumu par mākslinieka iedvesmas sātānisko sākotni. Rembo teksti, būdami konfrontējoši, pauž kristietības ētisko vērtību noliegšanu, ilustrējot ainu ar slīkstošiem kropliem. Rembo tēlo Kristu nekustīgi stāvam, bet no peldētāju sejām raugās Sātans. Viens izkāpj no ūdens izveseļojies, kas viņu izārstējis? – Kristus/ Sātans? Dzejniekam atbildes nav.

Pēc Džordža Ridža (*Ridge*) domām, nespējot atrisināt realitātes un ideālā priekšstata polaritāti, dekadentiskais varonis zaudēja cīņā un krita par upuri velnišķajam spēkam. Atšķirībā no romantiskā varoņa, „simbolisma estētikas proponētais individuālists apliecināja sevi kā perfektu liecību cilvēka pasivitātei un bezdarbībai” (Ridge 1961: 29). Šādu attieksmi autors pamatoja divu kultūrtipu varoņu atšķirīgajās pasaules uztverēs, kur dekadents nevēlas būt romantisks meklētājs, kas cenšas saskatīt zaudētos horizontus, bet ir savdabīgs intraverts sapņotājs. Autors salīdzina dekadenta pasaules nogurumu, kas ir daudz dziļāks, ar romantiķa dzīves apnikumu, nākot pie atziņas, ka dekadenta enerģijas trūkums ir skaidrojams ar vēlmi izdzīvot pārāk plašu emociju gammu (Ridge 1961: 32).

Tanī pašā laikā modernisma varonī tiek akcentēts tā dumpīgums, bet it sevišķi spēja pamanīt un izjust noslēpumaino, racionālajam prātam neaptveramo. Bodlēram Sātans – tas ir „jaunrades prieks”, „biktstēvs, kuram sūdz grēkus sazvērnieks”, „audžutēvs” no paradīzes izdzītajiem (Bodlērs 1989: 148). Simbolisti apzināti pievērsās Kritušā eņģeļa un diaboliskiem tēliem, cenšoties identificēties ar infernālo būtni. Šādi personificējumi dominē gan Bodlēra vēsrāmās¹³, bet vēlāk to atbalsojums sastopams gan krievu Sudraba laikmeta, gan latviešu simbolistu darbos.

Krievijā simbolisma vēsmas vērojamas no 19. gs. 90. gadiem, kad tās literatūrā aktīvi centās iedzīvīnāt Valērijs Brjusovs (*Брюсов*), izveidojot vienu no ietekmīgākajām simbolistu grupām¹⁴. Krievu simbolisms atšķīrās ar vēstures apokaliptisko izjūtu, kur literārās tēmas nereti tika atainotas uz 1905. gada revolūcijas fona, bet atjaunotne notiek caur ārdošo, aktivizējot

¹³ Dzejolis krājumā „Ļaunuma puķes” (Bodlērs 1989: 80).

¹⁴ Krievu literāti uzturēja ciešas saiknes ar Parīzi.

diaboliskā kultu. Sudraba laikmeta literāti pievērsās gnostiķu (II–III gs. p. m. ē.) idejām, kuru interešu centrā tika izvirzīts nevis pats Ļaunums, bet tā rašanās cēloņi. Meklējot noliegumu apliecināšus izteiksmes orientierus, tika kultivēta tiekšanās pēc eksotikas, atšķirīgiem izteiksmes līdzekļiem, novēršanās no Dieva, tā vietā izvirzot jaunu glorificēšanas objektu – izdzīto Luciferu, Velnu, Sātanu. Pasaules telpa pieņēma dihotomiskas izpausmes, akcentējot divu spēku pretstatījumu – „и господа и дьявола хочу прославить я” (Брюсов 1961: 229).

Fjodora Sologuba (*Сологуб*) „Lūgšanā Velnam” („*Молитва Дьяволу*”) diaboliskā spēka motīvs tiek realizēts caur uguns liesmām, caur attīrīšanos, kur Nāve ir nesaraucjami saistīta ar infernālo pasauli, t.sk., ar tās valdnieku Velnu. Sologuba Velns, kas ir klātesošs nāves poētiskajā interpretācijā, tiek uztverts kā labā iemiesojums, bet Dievs, kas radījis nepieņemamo pasauli – kā Ļaunums (Сологуб 1979: 196). Šāda interpretējuma cēloni Nikolajs Berdjajevs (*Бердяев*) skaidro gan ar kristietības krīzi, gan Ničes un Šopenhauera, daļēji Dostojevskas ietekmi, jo „spēcīgie dēmonisma strāvājumi, kas savā būtībā ir nopietna parādība, bieži tiek pārvērsti par virspusēju modi, kas gala rezultātā noved pie vērtību noniecināšanas, degradēšanas” (Бердяев 1998: 41), tai pat laikā ļaunuma kategorija iznīcina neinteresanto, garlaicīgo dzīves plūdumu, kādā smok mākslinieks. Vienādojot Dievu un Velnu, mākslinieks piedāvāja skatīt cilvēka likteņa motīvu ar šo mērauklu. Līdz ar to imorālisms izslēdza labā / ļaunā pretstatu, uztverot tos kā relatīvus jēdzienus.

Ļevam Gumilovam (*Гумилёв*) Velns ir bijušais Dievs, kas būdama sintētiska figūra, vieno sevī gan labo, gan ļauno (Veln–Dievs), tanī pašā laikā paužot pretstatu nesamierināmību. Konstantīna Baļmonta (*Бальмонт*) dzejoļa „Mākslinieks Velns” („*Художник Дьявол*”) poētiskās izteiksmes parametri ilustrē pāreju no formālā teksta uz simbolu: “Es neesmu pats ļaunums, esmu tikai tā apdzejotājs” (Бальмонт 1990: 179). Ļaunums tika pozicionēts kā aktīvais sākums, kura vilinājums ir pārāk liels, ļaujot Velnam pārņemt ne tikai miesu, bet ielauzties dvēseles dziļumos, kas rezultējās liriskā varoņa mīlestības atklāsmē gan pret Dievu, gan Velnu, atrisinot labā/sliktā pretrunas Absolūta duālismā. Pretstatu cīņa notiek dialektiskā vienojumā, resp., ļaunais ir nepieciešams labā eksistencei. Baļmonts, kurš tulko Edgara Po darbus krievu valodā, uzsver Po un Bodlēra dēmonismu, kas, nododamies ļaunumam, šausmām, mistērijām, paceļas savā daiļumā un spēkā. Savukārt Brjusovs savos darbos ar Velna tēla starpniecību centās ieskatīties līdz šim noklusētās Patiesības atklāsmē.

Lai gan krievu Sudraba laikmeta estētika piedāvāja visai savdabīgu un daudzpusīgu skatījumu velnišķā tēla interpretācijai, kopumā Velna tēls tika uztverts kā izlīdzinājuma un meklējumu ceļš uz Absolūta duālismu.

Latviešu literatūra 20. gs. sākumā simbolisma estētikas diabolisko tēlu izpratni pārņēma „gatavā veidā” no franču simbolismā apbētajām velnišķā tēla interpretācijām, kā arī no krievu

Sudraba laikmeta literātu priekšstatiem par labā/ ļaunā koeksistenci, tāpēc bieži ir saskatāmas tēla tipoloģiskās paralēles.

Taču atšķirības rodamas gan literārajās tradīcijās, kur latviskajā kultūrtelpā dominēja vācu klasicisms un romantisma poētiskā uztvere, gan folkloras ietekme, gan atšķirīgs kultūras procesu attīstības konteksts. Latviešu literārajos tekstos tika proponēta kanoniskās kristietības nostiprinātā divu pretstatu – labā/ ļaunā uztvere. 20. gs. sākumā, nodibinoties ciešākiem latviešu un krievu literātu sakariem, arī latviešu literatūra uztvēra spēcīgus literāro ideju impulsus, kas, papildinoties ar Rietumeiropā dominējošo ničeāniskā pārcilvēka varenuma apziņas veidošanos, stimulēja literātus pievērsties jaunu izteiksmes formu interpretācijām. Cēlonis disharmonijai tika meklēts personības psiholoģiskajās dzīlēs, jo „Dievs laipns vairs nava. Sen zuda Dievs, un pats tu zudi” (Eglītis 1907: 30).

Literārajai pasaules telpai paplašinoties, elle kļuva par mākslinieka Paradīzi, glorificējot Lucifera tēlu, kas sāka ieņemt Dieva vietu. Individīda izraušanās no dogmatiskajām normām ļāva beidzot izjust brīvību, kur likteņa veidošana tika nodota indivīda paša rokās. Apslēpto un sevī nomākto vēlmju spontāna izlaušanās, nonākot līdz šim noklusētajā un apslāpētajā cilvēcisko dziņu „elles” daļā, mudināja izzināt sevi neierastajā situācijā: „Degt elles ugunīs/ Īsts velna prieks!” (Fallijs 1942: 196). Simbolisma estētika vedināja meklēt radikālāku spēku, kurš spējīgs būt „mīdītājs vienmuļu laimei,/ Liekuļu, slinkuļu, svētuļu saimei” (Eglītis 1907: 57), lai no saārdītās Haosa telpas veidotu jaunus priekšstatus un vērtību sistēmas. Bet šobrīd valda Velns kā protesta formas izteicējs un ļaunuma personificējums, kā snaudošā gara atmodinātājs, kurš „sludina kaislību, patības brīvi/ Līķi lai mostas uz dzīvi” (Eglītis 1907: 57). Savukārt dzejnieks vēlās izbaudīt elles piedāvāto Paradīzes sajūtu, lai pēc „atmošanās” pats būtu tiesīgs izvērtēt elles ārdošo vai, tieši pretēji, radošo garu un stimulējošo spēku.

Taču arī 20. gs. sākuma indivīds nolieģumam pretstata ticību, sakāpinātā jūtu maksimālismā gaidot spēku, „kas modīsies/ par zvaigznēm spožāks,/ par dieviem varenāks,/ ar sērām gaidīts/ viņš nāks, viņš nāks!” (Austriņš 1907: 6). Aspazija to uztver kā Rietumeiropas kultūrā valdošo vēsmu atbalsi vācbaltiskajā un reālisma ikdienības atainotajā stagnatīvajā vidē: „Iz nakts un haosa dzimst jauna griba,/ Kaut vēl tās tēls ir neizveidots, melns./ Tā lauzīs stingumu ar jaunu spēku,/ Pret svētulību grēkos jaunu grēku./ Un protests, sajūsma – būs atkal velns” (Aspazija 1966a: 220). Eldgasta velnišķā spēka slavinājumā iekļauta parafrāze Dieva uzrunai – „Ave, Lucifer, tu, skaistuma, varenības un patiesības dievs: Slavēts lai ir tavs vārds pret rītiem un vakariem, starp debesī un zemi!” (Eldgasts 1908: 89), apsveicot viņa ierašanos kā vienīgo glābējspēku, kuram rakstnieks uztic kļūt par viņa vadzvaigzni ceļā uz „Lucifera Paradīzi”. Simbolisma estētika kāpināja dzejnieku apziņu būt pravietim, ja vismaz ne darbos un aktīvā cīņā,

tad uzdrīkstoties salīdzināt sevi ar tumšo un ārdošo infernālo spēku, kur Sātana lomā iejūtušies gan Akurāters, gan Viktors Eglītis.

Vairāku literātu darbos ieskanas vēlme izzināt pašam dzīves piedāvātās iespējas visā to daudzveidībā, lai izprastu un izvērtētu ļaunā un labā pretstatus. Fallija varonim (poēma „Dēmons”) ciešanas iztukšojušas dvēseli, paralizējot gribu un radīšanas spēju. Velna personifikāciju Fallijs izmanto kā tumšo, apslēpto dziņu izteicēju, kura pasaules telpas izziņa tiek reducēta pretstatījumos – krist, lai celtos; fiziskās dziņas pret garīgumu; iepazīt elles ugunis, lai izprastu „dievišķo gaismu”. Savukārt Antona Austriņa uzmanību saista augstāko spēku pretrunīgums, negatīvās (velnišķās) un pozitīvās (dievišķās) sākotnes cīņa, kurā nereti virsroku gūst velnišķais. Zemes dzīve ir disharmoniska: „Velns nopūš bērna svecīti/ Mēs velna varā drebēsim” (Austriņš 1929: 74). Dzejnieks apšaubā Dieva ideju, jo „debesis ir aizvērušās, un Bētleme gaisums nodzisis iz visiem laikiem mūsu sirdīs, no kurām šaujas ārā nemiera uguns” (Austriņš 1931: 23). Autors ļauj nojaust kādu īpašu augstāku spēku, kam stāstā „Velna apsēstais”, līdzīgi kā Gumiļovam, tiek dots apzīmējums Dievs–Velns, apvienojot pozitīvo un negatīvo, kuru starpā pastāv mūžīga cīņa. Bet sakāpinātā ticība Dievam tiek pielīdzināta ārprāta stāvoklim.

Lai gan vēlme iekļauties Rietumeiropas literāro strāvojumu kontekstā tika apliecināta, meklējot līdzības tematiskā, gan izteiksmes līdzekļu izmantojumā, tomēr literārie pieteikumi liecina, ka kopumā modernisma ievirzes autoru darbos dominēja racionalitāte, kas tiek saglabāta par spīti mēģinājumiem iepludināt simbolismā aprobēto Velna/Sātana/Lucifera tēlu, gan darbu iracionālajam saturam.

Raiņa izpratne par Velnu. Gadsimtu mija iezīmējas ar neprognozējamiem notikumiem Raiņa biogrāfijā, kur viens otru nomaina dzejnieka personību ietekmējoši faktori.

Gētes „Fausts” ir nozīmīgākais Raiņa tulkojums, ko viņš turpina arī atradamiēs Paņvežas cietumā (sākts 1895./96. gada mijā, pabeigts 1897. g. dec.). Tas gan sarežģīt, gan, paradoksālā kārtā, atvieglo darba apstākļus, jo, lai gan nebrīvi dzejnieks izjūta kā fiziski iznīcinošu un no cietuma iznāca smagi slimis, taču piespiedu vientulība ļāva radošo enerģiju sublimēt intensīvā darbā, pie kam, kā Rainis raksta Aspazijai, tad viņa „*labākā sabiedrība ir Gēte*” (KR 16: 483).

Pretstatu pāra Mefistofelis – Fausts invarianti, kas ietvēra sevī nemiera, meklējumu un izaicinājuma garu pret „*mazo zemes dievu*” (KR 16: 16), likumsakarīgi radis atspulgu arī Raiņa darbos, jo kultūrvaroņa spēka apliecinājums vienmēr bijis caur grūtībām uzvarams pretspēks. Tāpēc Dievs sūta Mefistofeli uz zemi, lai tas urda un neliek mieru cilvēkam, vilinot un kārdinot to: „*Līdz kamēr viņš virs zemes mīt,/ Tu drīksti viņa pēdas dzīt./ Kas cenšas, tas ar pazīst maldu*” (KR 16: 17), pārbaudot cilvēka gara stiprumu un nelokāmību, patstāvību savos lēmumos, bet galvenais – spēju sevī uzveikt kārdinātāju Velnu.

Rainis pieņem šo Mefistofelisko izaicinājumu, lai apliecinātu savu spēju likt skanēt „dziesmai trejus mūžus”, caur dažādām diabolisko spēku izpausmēm uzveicot tautas likteņa pārbaudījumus. Tas var būt gan kā izaicinošais varoņa pretpols, gan, tanī pašā laikā, sevis neiepažītā maska, kas „vēsturisko un kultūras pārmaiņu situācijā ir universāls tēls, lai izteiktu cilvēka sašķeltības, dubultniecības ideju” (Burima 2011: 170).

Ētiskais ļaunums: vara. 1905. gada pēcrevolūcijas reakcija un Pirmais pasaules karš – kā varas augstākā izpausmes forma – bija svarīgākie vēsturiskie notikumi, kuru reminiscences rodamas vairākās Raiņa lugās.

Rainis sakāpināti asi pārdzīvoja politiskās pārmaiņas un smalki izjuta kultūras paradigmu pārbīdes, kas vedināja meklēt modernisma pasaules izjūtai atbilstošas izteiksmes formas un tēlus. Viens no šādiem ietilpīgiem simbolisko zīmju nesējiem, Raiņaprāt, bija latviešu folklorā aprobežtais un labi pazīstamais Velns, kura izmantojums, pateicoties franču un krievu simbolistu ietekmei, 20. gs. sākumā tika aktualizēts arī latviešu literatūrā. Taču Raini nevilināja personificēšanās ar Velnu, “ieceļot sevi Lucifera krēslā”, ne arī tā glorificēšana.

Rainim Velns ir ētiska kategorija, kur viena no tā hipostāzēm asociējās ar varu, tās izpausmēm dažādās gradācijās cilvēciskajās attiecībās, starp indivīdu un sabiedrību, kā arī starpnacionālajā līmenī, jo pēc dzejnieka domām: „*Nekas nau samaitājis visu tautu, pat visas cilvēces raksturu, kā šī rupjā vara! Arī pretcīnītājus viņa samaitā*” (KR 24: 216). Līdz ar to Raiņa uzmanības centrā ir modernā cilvēka rakstura pretrunas, indivīda un sabiedrības attiecības, kas saasinās vēstures kolīziju brīžos. Varonis nespēj sadzīvot ar kultūras un sociuma determinēto sabiedrību, jo, lai cilvēks būtu radošs, ko Rainis atzina par vienu no būtiskākajiem dzīves uzdevumiem, viņa garam jābūt brīvam, katram pašam atrodot harmoniju ar kosmosu savā personiskajā pārdzīvojumā.

Saulcerīte Viese norāda, ka laiks līdz neatkarīgai Latvijai ir revolūciju un kara laiks, kad notiek vērtību pārvērtēšana, un „tauta būtībā visu laiku gaida varoņus. Ja izdotu Raiņa un Aspazijas dzīves hroniku ar visiem daiļdarbiem, ar visiem politiskajiem notikumiem, ar dienasgrāmatām, saraksti, – tur būtu liela daļa Latvijas garīgās attīstības vēstures” (Viese 2004).

Revolūcija. Viens no sabiedrību un indivīdu konfrontējošiem brīžiem Raiņa un latviešu tautas biogrāfijā saistās ar 1905. g. revolūcijas notikumiem un atšķirīgiem to traktējumiem, jo “katrs kultūras laikmets, izejot no paša noteiktās vērtību sistēmas, no pasaules uzskata (ideoloģijas) veido receptīvo vērtējumu kritērijus, kas lielā mērā vairāk raksturo pašu laiku, nevis recepcijas objektu” (Fjodorovs 2006: 58), par ko liecina arī Aspazijas lugas „Sidraba šķidrants” pirmizrāde, kas notika Jaunajā Latviešu teātrī divas nedēļas pēc 1905. g. 13. janvāra demonstrācijas apšaušanas. Izrāde tika uzņemta ar lieliem panākumiem, jo lugas saturs skatītājus

vedināja meklēt paralēles ar reālajiem notikumiem, tāpēc tie „pēc sava prāta ietulkvoja lugā tādu saturu, kādu paši vēlējas, un tas ir pirmais gadījums mūsu teātra vēsturē, kad skatītāji paši, kļūst par izrādes līdzveidotājiem” (Hausmanis 2005: 115).

Taču 1905. g. revolūcija, ar ko Rainim saistījās nākotnes cerības, tika apspiesta ar cara varu, tāpēc Raiņa attieksme viennozīmīgi tika vērsta pret reakcijas spēkiem, traktējot notikumus tikai no cietēja pozīcijām¹⁵. Trimdā, apzinot un dokumentējot vēstures faktus, Rainis vēlējas apkopot Latvijas vēsturisko atmiņu, jo 1905. gads, Raiņaprāt, apliecināja latviešu tautā apzināti nīdēto nepakļāvības garu un spēju beidzot aizstāvēt savas pašnoteikšanās tiesības, nebaidoties nostāties pret abām lielvarām, bet sevišķi pret vācu muižniecību: *“1905.–7. gados mājas dedzināja vācu baroni, kuri vadīja un rīkoja krievu zaldātus un visur sastādīja listes par nodedzināmām mājām un nošaujamiem latviešiem. Tātad ne krievi to darīja, bet vāci, jo interese taču tikai vāciem aizstāvēt savas barona tiesības un atriebt latviešu zemniekiem par agrārnemieriem 1905. g. Krieviem tādas intereses nebij, un bieži krievu zaldāti un virsnieki liedzās izdarīt sevišķi necilvēcīgus baronu atriebības darbus”* (KR 23: 42–43).

Rainis mēģina savu vērtējumu par reakcijas nežēlīgo izrēķināšanos ar revolucionāriem izteikt ar dažādiem literāriem paņēmieniem, izmantojot visai atšķirīgus žanus – gan dzeju, gan attieksmi paužot ar satīras un ironijas palīdzību: *“Pa ekspedīcijas laiku tika izdeldēti visi Ozoliņi un Kalniņi; bet, tā kā tādu nepietika priekš tik daudz ekspedīcijām, tad priekš trešās ekspedīcijas taisījām uz tādiem klabarjaktis kaimiņpagastos un priekš otras noņēmām arī citas kociņu sugas, kā Bērziņus, Kļaviņus, Osīšus un t.t., atstādami viņu atraiknēm un mantiniekiem tiesību pierādīt, ka tie bijuši nevainīgi. Iztrūkstošo Kalniņu vietā ņēmām arī Aizkalniņus, Pakalniņus, Lejiņus, Lauciņus u.t.t.”* (KR 7: 179, 349).

Idejas pārliecība un cerība uz cīņas turpinājumu atklājās vienā no Raiņa emocionālākajiem darbiem, nepabeigtajā epā “1905. gads”, kas sacerēts 1906. g. Šveicē, apvienojot tematiski atbilstīgus dzejoļus, kurus autors dēvēja par dziedājumiem, balādēm un romancēm. 1906. g. 24. maijā Rainis raksta: *“Dienu dienā vaimanas bij jādzird. Visur sāpes, visur negēlības. Nekur nebij glābiņš redzams. Katra ziņa bija sitiens, katrs apvainojums man sirdi grieza. Katra nopūta balts mats manā galvā, katra nokaušana krunka manā vaigā. Nepietiek man ar savām sāpēm, visas tautas sāpes jānes, visu miljonu vaidi jāvaid, līdz krūtis sūrst un acis tumšas tiek, un visi nervi ir kā saraustīti. Visas sāpes ierakstītas manā dvēselē un manās miesās, kā lai viņas pārceļu uz baltu, aukstu papīru, kā lai nofotografēju”* (KR 3*: 306).

¹⁵ Revolūcijas sekas bija tiešā veidā skārušas arī Raini un Aspaziju, liekot viņiem pamest dzimteni.

Rainis, kuram dzejas izteiksmē nebija raksturīga tik sakāpināta negatīvo emociju izpausme un sabiezinātu krāsu lietojums, izmantojis naturālisma estētikai piederošus elementus: „*Māte: „Viņi rāva manas kalsnās rokas,/ Pušu pārlauza man stilbu kaulus,/ Manas rokas nocirta no pleciem,/ Dēla miesās pirkstiem pieķērušās./ Manas rokas nokārās tam sānos”* (KR 6: 27). Nežēlīgās izrēķināšanās ainas apraksta uztveri kāpina divu žandarmu sarunas forma, kad iedzīvotāju nogalināšana gredzena dēļ tiek atstāstīta kā bravūrīgs joks: „*Noskaities, es uzšķērdū tai iekšas,/ Izņemdams sev dimantu”* (KR 6: 11). Pēc trīs gadiem, 1909. gadā, klajā nāk revolūcijas notikumiem veltīts dzejas krājums „*Klusā grāmata*“, kas liecināja par dzejnieka nenorimušo zaudējumu sāpju izjūtu: „*Acis, izdurtās, man atkal redzēs,/ Mēle, izrautā, man atkal runās,/ Roka, nocirstā, man atkal celsies,/ Krūtis, pāršautās, man atkal viņņos,/ Sirds, kā liesma, atkal augšā šausies*“ (KR 1: 447).

Pēc Raiņa domām, „*tieši revolūcija bezvēstures tautu latviešus beidzot, pēc gariem nebrīves un anonimitātes gadiem, padarījusi par vēstures subjektu, par savas zemes un savas tautas vēstures „taisītāju”, uzskatot, ka latviešiem pašiem jāklūst par vēstures rakstītājiem*”¹⁶ (citēts pēc: Grīnuma 2000: 76–84).

1905. gada revolūcijas notikumi gan atmiņās, gan aculiecinieku skatījumā tika vērtēti dažādi. Vilis Plūdonis gadsimta sākumu raksturoja kā tautas dzīves straujāko posmu, kurš sasniedz savas intensivitātes augstāko pakāpi 1905. gada notikumos un nav no Raiņa vārda šķirams: „*Viņš ir šī laikmeta pravietis un līdzcīnītājs, viņa lielais iezvanītājs un apzvanītājs*” (Plūdonis, citēts pēc: Johansons 1953: 185). Roalds Dobrovenskis biogrāfiskajā romānā „*Rainis un viņa brāļi*” (1999) revolucionāro situāciju ieskicē dinamiskā attīstībā, kur Rainis nenoliedzami ir viens no sacelšanās dalībnieku idejiskās pārliecības veicinātājiem, pat „*notiekošā dvēsele. Raiņa dzejoļi Piektajā gadā izplatījās ar tādu ātrumu, ar kādu izplatās baumas laukos. Tie skanēja sapulcēs un sanāksmās pat kapsētās, pavadot kritušu biedru, – palicēji atvadījās no viņa ar Raiņa vārsēm. Latviešu sacelšanās romantisko pusi, spārnotās cerības, tikpat spilgtas, cik nenoteiktas, iemiesoja Aspazija un Rainis*” (Dobrovenskis 1999: 395–398), papildinot Andreja Upīša Rainim doto iedalījumu revolūcijas „*saucēja un iedvesmotāja*” (Upīts 1947: 16) kategorijā. Par Raiņa lomu kaujinieciskās noskaņas radīšanā bija pārliecināts arī Edvarts Virza, kurš, pats vēlāk attālinādamies no

¹⁶ 1906. g. 21. febr. Cīrihes soc. dem. partijas latviešu sekcijas sapulcē tapa projekts par 1905. gada vēsturisko notikumu rakstīšanu, par ko liecina Aspazijas atmiņas: „*Nedaudzi biedri gan uzrakstīja savus piedzīvojumus, bet citi negribēja pulēties. Beigās pienāca ziņa, ka biedrs Jansons-Brauns tādu vēsturi jau raksta. Ja Brauns bija nolēmis kādu nostumt malā, tad to arī izdarīja*” (KR 18: 474). „*Pirmais ierosinājums par 1905. gada revolūcijas vēstures rakstīšanu*” iekļauts sadaļā „*Uz Spīdolas valsti*” (Dzd IX: 358-361).

revolucionārajām cīņas formām¹⁷, Raiņa darbībām dod visai negatīvu vērtējumu, jo, „Raiņa ideju iedvesmoti, ļaudis ir nogalinājuši simtiem savu līdzpilsoņu, bet par Poruku sajūsmināti jauni cilvēki ir simtiem paši sev galu padarījuši. Kura no šīm sirēnu dziesmām ir kaitīgāka? Abas ir kaitīgas” (Virza 1930: 16).

Atskatoties uz 1905. g. notikumiem un arhīva materiāliem ar laika distanci, nākas atzīt, ka daudzas liecības norāda uz vardarbības izpausmēm arī no cīņu dalībnieku puses¹⁸. Tāpēc var rasties pamatots jautājums, “Vai „revolūcijas dziesminieks” un abstraktu sociālistisku saukļu sludinātājs ko varēja zināt par revolūcijas patieso, varmācīgo, necilvēcīgo dabu? Politikas un dzejas savienojums Raiņa darbībā veido savdabīgu poētiskās politikas fenomenu latviešu literatūrā. Taču poētiskai politikai ir samērā sveša reālā politiskā darbības ikdiena ar brutālu un vitālu varas cīņu, kurā ne vienmēr iespējami ētiski līdzekļi” (Lasmane 2007: 102–111).

Pēc 100 gadiem – 2005. gadā Jānis Stradiņš, akcentējot diskusiju nepieciešamību, tomēr iezīmē revolūciju kā „visas sabiedrības atmodu”, kas veicināja tautas atraisīšanos no pakļautības un mazvērtības gara. „Ar visiem ekscesiem tā tomēr bija demokrātiska atbrīvošanās, masu revolūcija” (Stradiņš 2005: 35).

Karš Raiņa izpratnē ir ļaunuma spēcīgākais iemiesojums, kas izjauc ne tikai ideālo dabas un cilvēka harmoniju, bet vardarbīgi iznīcina dzīvību. Raiņa lugas nevar analizēt atrauti no vēsturiskā laika, kad tās tapušas, jo vienmēr ir bijušas kā reference uz notikumiem dzimtenē un saistītas ar kara tēmu: “*Karš visu izposta, arī parasto dzīvi, dos jaunu*” (KR 5*: 712), analizējot cilvēka rīcību un ētisko kritēriju noturību saasinātās dzīves situācijās.

Arī lugās, kas tapušas pēc atgriešanās Latvijā, darbība atainota uz vēsturisko kolīziju fona dažādos latviešu tautai nozīmīgos laikposmos: poļu–zviedru karš (1600–1629) lugā „Mīla stiprāka par nāvi” vai Ziemeļu karš (1700–1721), kura darbības epizode bija ierosmes avots lugai „Rīgas ragana”.

Šajā darbā Rainim vēsturiskā fona precīza attēlošana nav bijusi primāra, bet akcenti tiek likti uz galvenās varones, kas būtu Spīdolas ideju pārmantotāja un turpinātāja, dialektisko maiņu

¹⁷ Virza laikā starp 1903.–1906. g. ir sociāldemokrātijas piekritējs, revolūcijas laikā būdams aktīvs proklamāciju rakstītājs un izplatītājs, kas no Maskavas atbraucis ar sarkanā karoga strēmelīti kā suvenīru, bet pēc 1906. gada strauji novēršas, jo „viņa sapņi par šīs zemes paradīzi ir izsapņoti” (Lapiņš 1958: 25, 52).

¹⁸ „1905. gada aprīlī Pārdaugavas sociāldemokrātiskā pulciņa „Brīvdomātāji” biedri lēma par spiegošanu aizdomā turētā strādnieka Friča Brencēva nošaušanu. Uzdevuma izpildi uzticēja visnopietnākajam pulciņa biedram Kārlim Upeskalnam, kurš tomēr nespēja to veikt, jo nebija gatavs nogalināt cilvēku neskaidru aizdomu vai šķiras apziņas vārdā. V. Upeskalna tīšas vilcināšanās dēļ noteiktajā laikā – 23.04. E. Brencēvs palika dzīvs, un neapmierinātie līdzbiedri aizgāja nogalināt kādu citu. Pēc dažām minūtēm viņu redzeslokā nonāca tikko dežūru beigušais policijas kārtībnieks L. Kravčuns, kas arī izšķīra viņa likteni. Par šo nodarījumu īsā laikā apcietināja gandrīz visus šī pulciņa biedrus, un kara tiesa viņiem piesprieda dažāda ilguma katorgu. Frici Brencēvu nogalināja citi kaujinieki 1905. gada 22. septembrī” (Lapa 2006: 394).

laiku lokos, latviešu tautai svarīgā robežsituācijā, pretstatot to kārtējai tautu apdraudošai varai. Raiņa darba materiālos nav atrodamas norādes, kādi vēstures avoti tika izmantoti, atsaucoties uz konkrētām kara epizodēm, taču ir dokumentāras liecības par cara Pētera I (1672–1725) saistību ar Rīgu Ziemeļu kara laikā¹⁹.

Rainis kara notikumus traktē, vairāk simpatizējot zviedriem, pilsētas ieņemšanu tēlojot kā pagrieziena punktu, ar kuru noslēgtos “labie zviedru laiki” un sāktos jauns grūtību periods krievu cara paspārnē. Piezīmēs lasām: “*Cerība, ka zviedri sekmēs latviešu tautas attīstību, solis uz valsti. Spīdola sūta raganu palīgā zviedriem*” (KR 5*: 717). Raini varēja iespaidot krievu simbolista Dmitrija Merežkovska (1866–1941) vēsturiskās triloģijas “Antikrists” trešā daļa “Pēteris un Aleksejs”²⁰ (1903–1904), kurā autors dod negatīvu Pētera I raksturojumu, kā arī vēsturiskās teikas par Rīgas aizstāvēšanu, kas tika izmantotas lugas iecerei²¹. Darba materiālā krievu caram tiek vēltītas vairākas raksturojošas remarkas: „*Pēteri izved sūdu vezumā Švarcs, vācis*“ (KR 5*: 715); „*Pēters – ir reakcija un carisms – nedalītā*“ (KR 5*: 716). Lai gan Raiņa interpretācijā krievu cars Pētera I prototipam atbilst visai nosacīti, taču īpašības, kuras Rainis akcentē, apkopo sevī nedalītu autora attieksmi pret caru kā naidīgas varas personificējumu.

Pirmo reizi vēršanos pret krievu carismu Rainis simbolu veidā bija iekļāvis lugā „Uguns un nakts”, nocērtot pūķim uz galvas esošo kroni un tikai tad pašu galvu. Savukārt pārpratumš Melnā bruņinieka tēla interpretācijā radās, rēķinoties ar cara cenzūras iespējamām korekcijām. Jānis Rudzītis, atsaucoties uz Jāņa Kārkliņa manuskriptu „Divas sarunas”, citē Raiņa atmiņas par lugas „Uguns un nakts” rakstīšanas laiku, kurās Rainis skaidro Melnā bruņinieka tēla simbolisko slodzi, saistot to ar „*tumsas spēkiem, kas mūsu tautu vistiešāk apdraudēja no Austrumiem. Cenzūras apstākļu dēļ to nevarēja saukt īstā vārdā, ne rādīt īstā izskatā. Nācās apmierināties ar aplinku apzīmējumu „no tatāriem”, lai lasītāji paši uzminētu, ka tā ir brutāla vara, kas atrodas Austrumos. Tātad – krievu carisma vara, jo tatāru ordas mūs nav apdraudējušas. Rādīt kaut ko, kas tieši atgādinātu krievu patvaldības varu, piemēram, žandarmu, uz skatuves nevarēja. Rādīt tatāru būtu tikpat nepareizi, cik neizprotami skatītājiem – nācās palikt pie otra vēsturiska ienaidnieka – pie vācu bruņinieka tēla. Tas mūs no Rietumiem, no kurienes nāca brīvības idejas, tobrīd vairs neapdraudēja. Publika to saprata un emocionāli krustnesī izjuta arī tumsas varu*”

¹⁹ „1709. gada 14. novembrī krievu karaspēks aplenca Rīgu, kuras bombardēšanu atklāj Pēteris I, raidot uz pilsētu pirmās trīs bumbas” (Feodālā Rīga 1978: 246).

²⁰ Raiņa atsauce par D. Merežkovska darbu lasāma 1912. g. iecerētās lugas “Vecuma traģēdija” radāmajās domās (22946/2).

²¹ Teikās žagata-ragana tiek iesaistīta Rīgas aizstāvēšanā (L T T P ; 5.d., 1894, 107.lpp.). Līdzīgas slāvu teikas stāsta par raganas-žagatas saistību ar Maskavu (Даль 1994: 58).

austrumos. Turpmākie inscinētāji ir sekojuši pirmparaugam, autora izpratni vairs nepētīdami” (citēts pēc: Rudzītis, Jān. 1977: 101).

Savukārt lugā „Spēlēju, dancoju” simbolisma estētikas proponētā noslēpumainā un mistiskā Mēness gaisma Raiņa skatījumā atsedz kara šausmu izraisītās, saplosītās pasaules ainas, kur „*Loceklīši ceļu klāj,/ Saraustīti, izsvaidīti:/ Kara lauka plāvumiņš*” (KR 11: 319), velkot paralēles ar pasakās un teikās atpazīstamām situācijām, ļaunuma un iznīcības personificējumu reducējot Velna tēlā: „*Tie ir velni! (izcēlums D. L.)/ Lopus maitā, ļaudīm rieb./ Smej, kad parauj vienu, otru./ Veselas kas tautas rauj?/ Sakož (dzimumus) ar zobiem?/ Sakož zobiem ģintu ģintis?/ Galvas nepamet, ne kājas,/ I ne gabala no vidus!/ Izsūc pat no nagiem dvēseli!*” (KR 5*: 400).

Daudzu lugu rašanās pamatā ir Raiņa atsauce uz Pirmā pasaules kara notikumiem, vai arī pārdomas par tā postošo ietekmi, taču līdzekļi, kas ir dzejniekam doti, atrodies trimdas apstākļos, ir tikai viņa darbi: „*Pienākums, kad tauta mirst. Es jau gribēju aiziet dusā. Nu atkal jādzīvo*” (KR 15: 332). Kā vienīgo iespējamo pretspēku Rainis redz tautas kultūrā, kuras reprezentants būtu spēlmanis Tots, kura „*vijole ar visām stīgām spēj glābt: velnus apmulsināt, miroņus uzcelt, sauli sagaidīt, laikus pārciest*” (KR 5*: 792)²².

Ieskicējot apstākļus diabolisko tēlu izmantojumam Raiņa drāmās, redzams, ka Velna tēls autora pasaules telpas uztverē tiek pieņemts kā spēcīgs idejiskais pretspēks, simbolizējot gan 1905. gada revolūcijas reakcijas spēkus, kā arī jebkurā vēsturiskā laika posmā notikušā kara neatgriezeniski postošās sekas, disharmonizējot vidi un novedot pie cilvēcisko attiecību degradācijas. Taču ir ļaunums, pret ko nav iespējams cīnīties ar fiziskiem līdzekļiem, viena cilvēka spēki ir pārāk vāji – tā ir **vara** visās tās izpausmēs. Pret to cīņā dzejnieks var iet tikai ar gara spēku.

1.3.2. Ētisko kritēriju maiņa; Raiņa reliģiskie meklējumi

19. un 20. gs. mija zīmīga ar bijušo ētisko vērtību noliegumu, kad esošā brīža realitātei trūka kritēriju, kādus iepriekš piedāvāja reliģija, balstoties uz nojēgumiem par stabilitāti pasaules izjūtā, uz tradīcijām, kas tika nodotas no paaudzes paaudzei. Iveta Leitāne norāda uz vairākiem aspektiem reliģiju pētniecībā, kas noteica vērtību pārvērtēšanas idejas aktualitāti:

1. Reliģijās morāle vairs nav augstākais kritērijs, notiek pievēršanās mistikai;

²² Kad 1915. g. vācieši okupēja daļu Latvijas, franču laikrakstā „Le Matin” 17. maijā parādījās raksts par latviešu strēlnieku cīņām. Rainis rakstīja anonīmu pateicības vēstuli, kas beidzas ar izmisuma pilniem vārdiem: “Bet mēs, latvieši, varam atturēties pret uzbrucējiem – vāciešiem tikai kā patstāvīga tauta un valsts vienība. Ja mums arī tad jāmirst, tad mēs mirsim ar apziņu par labu civilizācijai, kuras vecākā un reizē jaunākā atvase esam” (KR 23: 47), kuru paraksta: *Un letton* (Latvietis).

2. Dominē t. s. *survival* teorija²³, kas postulē “atdzīvināmā, atmodināmā” idejas esamību ne tikai primitīvajā kultūrā, bet arī klātesamību modernajā kultūrā²⁴;
3. Tiek meklēta t. s. reliģijas minimāldefinīcija, reliģiju pētniecība jūtami attālinās no evolucionisma (Leitāne 2008: 47).

20. gs. sākumā Eiropas reliģiju pētnieki pievērsās Tuvo Austrumu reliģiju, t.sk. Vecās Derības, kā arī nekristīgo reliģiju izpētei. Džeimsa Frēzera (*Frazer*) darbā “Zelta zars” (1890) proponētā teorija par cilvēces uzskatu attīstības trīs stadijām – maģisko, reliģisko un zinātnisko būtiski ietekmēja arī literāros procesus. Kā alternatīva sevi pieteica līdz šim perifērijā esošas ticību apliecinājuma formas – nāves, okultā vilinājums, erotikas un mistikas sapludinājums, apliecinot vēlmi norobežoties no materiālās pasaules²⁵. Konvencionālās reliģijas normatīvā spēka apšaubījums savu kulmināciju sasniedza Nīčes postulātā „Dievs ir miris! Dievs augšām necelsies!“ (Ничше 1990: 593).

Literatūra izrādījās ciešā sasaistē ar meklējumiem filozofijā, neizslēdzot no uzmanības loka arī mistiku, kas, bagātinoties ar Eiropas un Austrumu kultūru idejām, ļāva akcentēt trauslās robežas starp reālā un ireālā esamību. Pēc Karla Gustava Junga (*Jung*) uzskatiem, runājot par gadsimtu mijas parareliģiskajām formām, vislielākā ietekme ir bijusi teosofijai, ko Andrejs Belijs raksturo kā „simbolisma filozofiju” (Белый 2002: 210), un tās tuvākajam atzaram – antroposofijai (Jung 1970: 82), kas lielā mērā inspirēja modernisma literatūras rašanos.

Teosofijas idejas, ko attīstīja Helēna Blavatska un viņas sekotāji, caurvij gan krievu Sudraba laikmetu, gan iezīmējas Rietumeiropas literātu darbos, sevišķi – īru renesansē (Viljams B. Jeitss, Džeimss Džoiss u.c.), bet nepārprotamas ietekmes rodamas arī Raiņa darbos un pārdomu pierakstos.

Ar teosofisko tēlu palīdzību rakstnieki tiecās „pacelties pāri ierobežojošajām Kanta kategorijām: laiks, telpa, cēlonis” (Stašulāne 2008: 86). Teosofijas ietekmes Latvijas kultūrā nolasāmas vairāku autoru daiļradē, jo „grūti iedomāties, ka latviešu literāti, kas 20. gs. sākumā dažādu iemeslu dēļ uzturējās Pēterburgā, nebūtu saskārušies ar okultisma idejām”²⁶ (Sproģe, Vāvere 2002: 57). Pēterburga bija kļuvusi par visas Krievijas okultisma centru, kur „vēl piemājoja

²³ Tās iedibinātājs ir angļu reliģiju pētnieks Edvarts Barnets Tailors (*Tylor*).

²⁴ Slobodskas laika piezīmēs ir Raiņa atsauces uz sarunu ar Mārtiņu Bruņenieku, erudītāko Tailora darbu pētnieku latviešu kultūrtelpā: „Jaunas idejas tautības vietā. Reliģiskā kustība” (KR 24 1986: 208; 638).

²⁵ Pēc 1905. g. revolūcijas Krievijā, mazinoties Pareizticīgo baznīcas ietekmei, sāka iznākt arvien plašāks literatūras klāsts, kas bija veltīts okultisma problēmām, apliecinot okultisma strāvotību uzplaukumu.

²⁶ Viktors Eglītis 1902. gadā darbojās kņazienes Marijas Teniševas mākslas centrā Talaškino, kas bija arī teosofiski orientēto mākslinieku pulcēšanās vieta, kā arī Vjačeslava Ivanova salonā *Башия* (Торнис), kurā dzejnieks viesojās 1906. gada februārī.

krievu aristokrātisms ar savu ticību brīnumiem” (Austriņš 1931: 219)²⁷ un īpaši pastiprinātu interesi par citu pasauli iespējamo klātesamību²⁸.

Romāna “Ugunīgais eņģelis” rakstīšanas laikā Brjusovs īpašu uzmanību veltīja materiāliem par dēmonoloģiju un praktisko maģiju²⁹. Lai gan, kā Brjusovu šajos gados raksturoja Andrejs Belijs, „viņš bija skeptiķis, kurš netic ne Dievam, ne velnam, taču tai pat laikā viņu vadīja milzīga zinātkāre par visu tumšo un neizzināto” (Белый 1990: 312). Pastiprinātā vēlme pēc „nervu kutinošām” izjūtām bija skārusi arī latviešu literātu loku, par ko liecina Aspazijas vēstule³⁰, kurā tiek minēts hipnozes seanss, kas neesot izdevies (KR 22: 492), kā arī Raiņa piezīme dienasgrāmatā par „*garu saukšanu*” (KR 24: 688). Žoržs Batajs (*Bataille*) esejā par Žila Mišlē (*Michelet*) darbu “Raganas” (1862) atgādina, ka “ar maģiju saistītie rituāli – tie ir apspiesto rituāli” (Bataille 1957: 56), kas daļēji izskaidro Brjusova un viņa domubiedru aizraušanos ar okultajām zinātnēm gadsimta sākuma ekonomisko un sociālo kataklizmu pārņemtajā Krievijā³¹.

Daudzi simbolisma estētikai piederšie literārie darbi Latvijas kultūras telpā ir sava laika zinātnes un kultūras ietekmēti, uzņemot visdažādākos impulsus no plaša spektra Rietumeiropas un krievu literatūras estētikā, filozofijā, dabas zinātnēs un teoloģijā, kas nepārprotami ir radījis impulsus un alūzijas Raiņa literārajos darbos, bet, kā liecina dienasgrāmatu ieraksti, nepastarpinātā veidā ir nolasāmi Raiņa filozofiskajās pārdomās par Dieva esamību.

Viena no Raiņa pasaules kultūrtelpas paplašinājuma komponentēm saistās ar interesi par teosofijas mācību³², ko inspirējusi interese par Austrumu reliģijām – hinduismu, budismu un ēģiptiešu reliģiju³³, kā arī Blavatskas mācības pamattēzes par pasaules garīgo vienotību, cikliskā rituma izpratni. Lai gan Raiņa piezīmēs nav minēti konkrēti teosofu darbu izvērtējumi, taču par

²⁷ Krievijas cara ģimenē bija slims pēcnācējs, ģimenes locekļi meklēja palīdzību arī pie dziedniekiem, slepeno mācību zinātniekiem, medijiem.

²⁸ To apliecināja daudzie interesentu pulciņi un spiritiskie seansi, kas bija ļoti populāri un labi apmeklēti.

²⁹ V. Brjusovs tika atzīts kā viens no spējīgākajiem medijiem un bija ieguvis “izredzētā” statusu, kurš īpašos apstākļos ir spējīgs pildīt starpnieka funkciju starp dzīvo un mirušo pasaules iemītniekiem.

³⁰ Rakstīta 1912. gada 19. martā (135262).

³¹ Interese par okultismu savu augstāko punktu sasniedza gadsimta pirmajās desmitgadēs, taču nekad nenonāca sabiedrības uzmanības perifērijā.

³² 19./20. gs. iezīme – sākotnēji teosofi un sociālisti darbojās vienkopus, teosofu centri bija arī sociālistu pulcēšanās vietas. Askonā (Šveicē) pēc teosofu iniciatīvas pulcējās gadsimtu mijas brīvdomātāji, arī K. Marksa mācības adepti, t.sk., Vladimirs Uljanovs (Leņins), Mihails Bakuņins, Ļevs Trockis. A. Austriņa stāsta „Peklē” varonis Kalders ir pārliecināts, ka “... tas ir visu mūsu pienākums... rūpēties visiem spēkiem par to, ka sabiedrībā tiktu modināta apziņa un možs gars, zinātnes un izglītības cienīšana, lai varētu noārdīt veco dieva namu un jaunu celt vietā. Homo homini dues! Cilvēks cilvēkam dievs!” (Austriņš 1931 IV: 23-24). Modināt apziņu – gadsimtu mijā savas idejas popularizēja gan sociālisti, gan teosofisti. „Noārdīt un celt jaunu – katrs izprata atšķirīgi. Sociālisti – vērsās pret reliģiju kā tautas opiju, teosofi – piedāvāja kristietību aizstāt ar savu parareliģisko mācību” (Stašulāne 2006: 95).

³³ Ar teosofu aprindām tieši saistīto latviešu rakstniecību pārstāv Ivande Kaija (1876-1942) (īst.v. Antonija Lūkina – Nikolaja Rēriha muzeja draugu biedrības dibinātāja Fēliksa Lūkina sieva.) Rainis 1910.g. iepazīstas ar rakstnieci, trimdas laikā sarakstās, bet, kad atgriežas Latvijā, tad dzīvo Ivandes Kaijas vasarnīcā Jūrmalā.

garīgajiem meklējumiem un dzejnieka pastiprināto interesi par šo mācību liecina teosofu žurnāla „Theosophischen Leben: Gewidmet der Theosophischen Bewegung und dem Studium von Philosophie, Religion und Wissenschaft”³⁴ vairākos numuros atrodamie Raiņa pasvītojumi, kas veikti sadaļās „Zeitgemäβes und Notizen”.

Teosofijas doktrīnu atpazīstamība nolasāma gan Raiņa darbos, gan piezīmju materiālos, akcentējot gara un jūtu noteicošo lomu pārdomās par esības un mūžības kopsakarībām, par primāro izvirzot emocionālo uztveri, jūtas pretstatot racionālajiem skaidrojumiem. Doma par cilvēka esības „atspulgu” ieskanas vēstulē Paulam Daugem, kurā autors, nespēdams samierināties ar iznīcību nesošo mirkli, redz cilvēciskās apziņas pārākumu pār iznīcībai pakļauto fizisko satvaru: *“Cilvēks mirst, objektīvi viņš neir, bet, kad mēs jūtam iespaidu no viņa personības, darbiem, domām, tad viņš ir. Arī vientulis, kam nau nekāda sakara ar apkārtni, var būt dzīvs gluži citā vietā, kur viņš dara iespaidu caur savām domām. Tātad es dzīvoju cetur, ārpus sevis, neatkarīgi no miesām, un dzīvoju tagad, dzīvošu arī vēlāk, kamēr mani darbi darīs iespaidu. Tā pats daru savu dzīvi un savu nemirstību”* (KR 24: 490). Piezīmēs aizsāktajai lugai „Načiketa un Jama” lasām mirušo valstības valdnieka Jamas atbildi uz jautājumu par nāves esamību – *„pat dieviem šai jautājumā neesot skaidrības”* (KR 15: 380). Rainis atbildi centies meklēt daudzos savos darbos, arī iecerētajā lugā „Mūžība”, uzsverot, ka *„Nāves nemaz nav, tā ir tikai cilvēku jēdzienos”* (KR 15: 50), ticot garīgo spēku pārmantojamībai, atjaunotnei un mūžīgajam, visa dzīvā ritējumam, jo tikai *„miers ir nāve”* (KR 15: 279). Lugas „Jaunproleti” skicē Rainis turpina pārdomas par garīgās atjaunotnes nepieciešamību, uzsverot, ka pret nāvi un nebūtību ir tik viens līdzeklis: pārvērst veco un no jauna radīt (KR 15: 143).

Mūžības un nemirstības tēma, cikliskais laika un dzīves loku nebeidzamais ritējums izskan arī mazā Lida vārdiskajā saspēlē ar ķēniņmeitu lugā „Mušu ķēniņš”, kur vienojošā pasaules koka simbols šoreiz ir mītos bieži apspēlētā garā pupa: *„Manā dārzā nemirst mūžam!/ Kurš grib mirt, tas liekas zemē,/ Zemē aug no viņa puķe,/ Aizvijas līdz debess augstie./ Augšā kāpj viņš pa to viju,/ Kamēr paliek maziņš, maziņš,/ Nesaredzams ne ar acīm,/ Tad kā puteklītis krīt zemē./ Zemē top par smilšu graudu,/ Top par zāli, top par mušu,/ Kustons top un beigās cilvēks,/ Un par tavām nāvēm smejas”* (KR 13: 82).

Rainis pieļāva iespēju, ka viņa dzīvē jābūt trešajai dzimtenei, kur viņš spētu rast mieru un taisnību. Tie bija jaunu reliģisku formāciju meklējumi pēc vienotības, pilnības un Absolūta – aiz “būt vai nebūt” robežām, kurp devās Jāzeps („Jāzeps un viņa brāļi”) un ko centās realizēt iecerētās

³⁴ Raiņa bibliotēkā ir atrodami 86 žurnāla “Theosophischen Leben: Gewidmet der Theosophischen Bewegung und dem Studium von Philosophie, Religion und Wissenschaft” eksemplāri (1908–1914), no kuriem daži numuri ir vairākos eksemplāros, piem., 1912. g. nr. 12 – 6 eks., 1913. g. nr. 12 – 7 eks. u.t.t.

lugas „Imanta” varoņa dzīves ceļa redzējumā, kas nepakļautos lineārā laika ierobežojumiem, jo „dzīve tik viens posms, otrs pēc nāves, vēsturē, kā mūžīgs mierinātājs, kā Mesija. Kā adepts. Nu gatavs priekš daudzām dzimšanām” (KR 14: 80, 81).

Kā redzams, koncentrētākam domu izklāstam dzejnieks izmantojis vienu no teosofu leksikā aprobētā atslēgas vārda „adepts” lietojumu. Šī jēdziena skaidrojums tika saistīts ar centrēta gara nemirstības un astrālās sfēras ideju. Nenoliedzami Raiņa meklējumi vārdu darināšanā „uz precīzu domu izteikšanu” (KR 24: 599), domājot par skanisko risinājumu, saskan ar vārdam un skaņai (KR 25: 88) ierādīto lomu teosofiskajā domāšanas sistēmā³⁵.

Raiņa redzējumā nākotnes sabiedrība būtu indivīda gara, domu un jūtu harmoniskā līdzsvarā: “*Manas reliģijas kvintesence vienā vārdā: darīt pozitīvu labo. Sociālisms: pretoties ļaunam, bet soc. grib aktīvu naidu, es gribu aktīvu mīlu*” (KR 24: 407). Nākotnes reliģijas pamatpostulāts, Raiņaprāt, būtu akcentēta indivīda brīvība, jo “*garam jātop brīvam: tas dzīves uzdevums. Tas arī reliģijas uzdevums. Tātad: neatdot dzīvību, jo tad uzvar ļauns*” (KR 24: 667), attīstību skatot kā evolūcijas veidu, kad cilvēks izvērš savu potenciālu mīlestības garā, ko var nodrošināt tikai indivīda brīvība, pretējā gadījumā viņš regresēs.

Raiņa tēze par mīlu kā kultūras spēku izkristalizējās gan pabeigtajos darbos („Uguns un nakts” u. c.), gan lugu iecerēs „Imanta” un „Mūžība”, kuru vadmotīvs būtu nemirstības un mīlas tēma, akcentējot tās virzošo dominantu: „*Mīla kā dzinējspēks caur dievināšanu dzen cilvēku uz aizvien augstāku attīstību, dzen beigās iet pāri cilvēcības robežām uz dievību, uz adeptību. Tā tad ir lielākais attīstības, kultūras, progresā dzinulis*” (Rainis 1934: 14), pamatojot, ka ar aktīvu, uzpurēties spējīgu mīlestību cilvēks var sasniegt trešo brīvības pakāpi – garīgo brīvību, maksājot par to pat ar dzīvības cenu, jo mīlestība, kura iet nāvē, turpinās aiz nāves: „*Mīla stiprāka. Mīla un nāve tik tuvas viena otrai. Stipri mīlēt ir taču mirt priekš sevis un atdzīvoties priekš otra. Kura gan ir stiprāka – mīla vai nāve?*” (KR 13: 264–265). Šāds Raiņa apgalvojums vedina Haraldu Biezo uz atziņu, ka „mīlas cilvēkam nav vajadzīgi ne svētie, ne Dievs” (Biezais 1991: 40).

Raiņa Nākotnes cilvēka redzējums saskan ar Osvalda Špenglera teoriju par cilvēces attīstības turpmāko gaitu, kur „cilvēces attīstība iet uz priekšu pēc augstiem, lieliem dabas likumiem, jo katrs indivīds savā attīstībā pārdzīvo visas pasaules attīstības pakāpes, līdz ar to indivīds savā attīstībā reiz sasniegs pakāpi, kad plaisa starp sabiedrību izzudīs, jo būs līdzvērtīgs starp līdzvērtīgiem” (Шпенглер 2003: 655;). Alberts Freijns, meklējot sakarības Raiņa reizēm pretrunīgajos, taču pēc būtības ļoti mērķtiecīgajos meklējumos, atzīst, ka Rainis tiecas ne pēc

³⁵ Andreja Belija izpratnē skaņa pārtop vārdā, kas rada pasauli – “okulta alfabēts” (Белый 2002: 175).

jaunas reliģijas, bet pēc „jaunas reliģijas atziņas, kas ir mīla brīvībā, no visām ticībām un reformatoru mācībām izlobītais veselīgais kodols” (Freijs 2003: 14).

Raiņa neviennozīmīgo attieksmi pret Dievu noteica vairāku pasaules uzskatu, proti, modernisma ideju, latviešu mītiskā pasaules uzskata un kristīgās tradīcijas sintēze. Šie priekšstati, laika gaitā evolucionējot, mudina Raini meklēt atbildes reliģiski ētisko normatīvu formulējumā³⁶ par to, ka „*cilvēku dzīvē Dieva nav, bet ir tikai slepenie likumi un lielā, skaistā daba, un mūsu spēks, kas norauj segas slepenībai, un sirds, kas cilvēkus mīl*” (R 16: 55). Raiņa nākamā attīstības pakāpe dialektiskajā lokā tiktu saistīta ar „*Saules ticību kā pretstatu kristībai*” (KR 15: 193).

Paņevežas cietumā pavadītais laiks ļāva dzejniekam rast pārliecību vairākos jautājumos, kas bija diskusiju objekts sarakstē³⁷ ar Aspaziju, atgādinot, ka: “*es nevaru ticēt, ka tas runā pretī visai manai dabai, nākotnes cilvēkam, egoisma filozofijai, bet vispirms – garīgai brīvībai*” (KR 19: 251). Rainis ticību Dievam konvencionālā izpratnē pielīdzina sevis pašiznīcināšanai. Jau 1888. gadā, studiju laika beigās izdotajās „Apdziedāšanās dziesmās” Rainis vārdu Dievs sāka rakstīt ar mazo burtu. „No šī brīža vispāri Rainis gan lieto jēdzienu Dievs, bet raksta to ar mazo burtu”³⁸ (Freijs 2003: 17), kas liecina, ka Raiņa norēķini ar Dievu ir radikāli un galīgi. Pēc 1905. g. revolūcijas Dieva jēdziens konvencionālā izpratnē Rainim zaudē savu aktualitāti.

Meklējot skaidrojumu Raiņa reliģiskajiem meklējumiem modernisma estētikas kontekstā, jāakcentē gadsimta sākumam zīmīgā reliģijas pētījumu kultūrkritiskā tendence, kam bija „raksturīga (nekrīstīgo) reliģiju kā alternatīvu iesaiste: reliģiskās idejas bija arīdzan sabiedriskās kritikas līdzeklis” (Leitāne 2008: 47). Kā vienu no reliģijas izkropļotās uztveres iemesliem Rainis min liekuļoto ārišķību³⁹, dogmas, kā arī nespēju sniegt cilvēkam garīgas izaugsmes iespējas. Raiņaprāt, ir „*kļūda, kas ir visam pamatā, proti, ka labu neatzīst par spēku, tic tikai ļaunam kā spēkam*” (KR 24: 667). Līdz ar to kā dominējošā tiek izvirzīta cīņa „pret”, nevis „par”.

Rainis akceptē modernisma koncepta piedāvāto evolucionisma idejas morālo aspektu, taču nespēj rast viennozīmīgu atbildi par labā un ļaunā koeksistenci: “*Vai attaisnojams ļaunums cilvēcē? Vai tai ir par labu, ka labās patības top iznīcinātas no ļaunām, egoistīgām? Vai ļaunums tā netaps par valdošo?*” (KR 5*: 9). Leitāne uzskata, ka dzejnieka morāles kritēriji laikmeta

³⁶ Vēstule Jānim Jankavam: „Es esmu bijis ļoti agri gatavs (jau 16. gadā pilnīgs ateists), bet nekad nebijis pilnīgi gatavs, arvien prāts un temperaments mani dzinis par mani pašu pāri; bet arvien es to arī esmu jutis kā pāreju, pagājušais un nākošais bijis es pats, sakars nav zudis. Attīstības spēju es ieskatījis par savu labāko, pilnīgu gatavību, kura vairs neattīstās – par nāvi. Es esmu gandrīz pie visiem saviem pazīstamiem redzējis šo gatavību un apstāšanos, un man katreiz bijis no tās bail kā no miroņa” (KR 21: 86).

³⁷ 1897.g. 27.-28. augusts.

³⁸ „Ugunī un naktī”, „Ģirtā Vilkā”, bērnu dzejās u.c. darbos.

³⁹ „Par reliģijas jautājumiem nerunā patiesību tādēļ, ka tas ir bīstami, jo reliģija nav sirdsapziņas, bet valsts valdības lieta” (R 16: 56).

kontekstā ir netipiski augsti (Leitāne 2008: 48), izvirzot tēzi par monisma ideju refleksiju Raiņa uzskatos, ko pamato ar iespējamām atsaucēm uz Eiropā popularitāti ieguvušo Maksa Millera (*Mueller*), kā arī Ernsta Hekeļa⁴⁰ (*Haeckel*) iedibināto „monistisko reliģiju”, kuras centrālā dominante būtu saules kults. „Apziņa, ka latviešiem trūkst pašiem savu pagātnes kultūras sasniegumu, rosināja Raini akcentēt bērna tēlu, kas spējīgs radīt no jauna. Viņaprāt, saules kulta monistiskais pamats un latviešu kultūras kreativitāte nesīs bagātīgus augļus nākotnē, tāpēc Rainis par simbolu izvirza saules bērnu“ (Leitāne 2008: 45). Tomēr Raiņa piezīmes liecina par pretējām domām, apliecinot monistu postulētās reliģijas dzīvotnespējību: “*Monisti*⁴¹, *Harti*⁴² (*Hart*), *Tolstojs nevarēja nodibināt ticību: nebija aiz viņiem vēstures un tautas spēka. Arī principi bija nepareizi: vai liekulīgi, vai pasīvi. Bet aiz mums stāv tautas dziesmas un tauta pati*” (KR 24: 669). Autore gan piekrīt atzinumam par Raiņa „virzīšanos no monistiskās fāzes zināšanu un ticības diferenciacijas virzienā” (Leitāne 2008: 30), kas apliecina jautājuma diskutabilitāti un nepieciešamību pēc plašākiem pētījumiem.

Jautājums, uz kuru nav rasta viennozīmīga atbilde, ir par Raiņa reliģiskajām nostādnēm, kas mudinājis tam pievērst uzmanību gan reliģiju pētniekus, skatot jautājumu caur tradicionālās kristīgās ticības prizmu, gan literatūras zinātniekus, kuri vairākkārt mēģinājuši šķetināt šo samezgloto jautājumu⁴³. Daudzu pārpratumu iemesls varētu būt meklējams apstākļi, ka literatūrzinātnieki vāji pārzina teoloģiskos jautājumus, līdz ar to viņu secinājumi balstīti uz šauru interpretāciju, minot, ka Raiņa darbos dievticība nav atrodamā. Raiņa jaunās reliģijas pamatā Dziļleja neredzot ateismu, kā to uzskata Antons Birkerts, bet gan humānisma idejas (Dziļleja 1968: 27–31). Savukārt Biezais⁴⁴ konstatē, ka jautājums ir vēl pētāms, jo “Raiņa darbos vērojamas neapšaubāmas Austrumu ietekmes, bet ļoti maz ir zināms par Raiņa filozofiju, īpaši par reliģiju” (Biezais 1991: 47). Līdzīgus pieņēmumus izsaka Jānis Veselis, jo esot „veltīgi meklēt Raiņa rakstos kādus reliģiskus motīvus konvencionāli dogmatiskā vai pat „reliģiski kosmogoniskā” nozīmē” (Veselis 1947: 67). Pēc Johansonas⁴⁵ domām „Rainim, kurš gan nav bijis spilgti izteikts materiālists, šķiet, trūcis svētuma pārdzīvojuma. Lai gan viņš saucis sevi par pravieti, to vajadzētu saprast tikai politiskā nozīmē. Rainim bijusi kāda psiholoģiska apzināšanās, kura vienkārši „robežojas” ar reliģiju” (Ziedonis 1994: 89).

⁴⁰ Rainis vairākās piezīmēs ”Fausta” tulkojumam 1897. gadā ir atsaucies uz E.Hekeli.

⁴¹ Monisms – filozofiska mācība, kas atzīst par visa esošā pamatu vienu sākumu - matēriju vai garu (materiālistiskais m.; ideālistiskais m.).

⁴² 1859-1930, vācu rakstnieks un literatūrvēsturnieks.

⁴³ Var minēt Jāni Abuču, Jāni Bičoli, Haraldu Biezo, Antonu Birkertu, Pēteri Birkertu, Kārli Dziļleju, Albertu Freiju, Andreju Johansonu, Zentu Mauriņu, Jāni Veseli, Arvīdu Ziedoni u.c. autorus.

⁴⁴ Vēstulē A. Ziedonim (12.7.67).

⁴⁵ Vēstule A. Ziedonim (28.7.67).

Reliģiju pētnieks A. Ziedonis, skaidrojot Raiņa darbus caur kristietības prizmu, nācis pie atziņas, ka dzejnieka uzskati kopumā ir neviengabalaini, jo „Rainī cīnās prāts ar jūtām, doma ar gribu. Brīžiem pārsvaru gūst viens, brīžiem otrs” (Ziedonis 1994: 176). Savukārt Jānis Abucis⁴⁶ neesot konstatējis, ka „Rainis būtu nostājies pret Dievu. No otras puses, ja mīlestība ir Dieva radīta vai Viņa daļa, tad kas gan vēl skaistāk par Raini to ir apdziedājis?” (citēts pēc: Ziedonis 1994: 211). A. Ziedonis min, ka ir pat lasīti tādi absurdi atzinumi, ka „Raiņa teiktais par to, ka “nelieto vārdu reliģija, kurš man pretīgs”, nozīmējot, ka Rainim reliģija pretīga vispārībā” (Ziedonis 1994: 179).

Lai labāk izprastu Raiņa reliģisko uzskatu veidošanās ceļu, jāņem vērā Raiņa biogrāfiskais aspekts, uzskatu veidošanās ietekmējošie apstākļi un vienpatības psiholoģiskās īpatnības. Iecerētajā drāmā “Īliņš” lasāmie vārdi par to, ka “*Nāve ir pēdējais un lielākais dievs, nāve ir liktenis arī pašiem dieviem, tās pārvērtības liktenis*” (KR 24: 414) vedina Biezo uz pārdomām par to, ka, pēc Raiņa domām, ‘dieviem ir jāmirst’, pamatojumu šim atzinumam saskatot Raiņa vienpatības filozofijā, kurā Dievam vienkārši nav vietas, jo „Viņa ceļš, kosmosa radītāja, ir viņa paša ceļš. Viņam citu palīdzības nevajag” (Biezais 1991: 46).

Iepriekšteiktais ļauj **secināt**, ka, meklējot atbildes un lasot Raiņa pārdomu izklāstus, jāņem vērā, ka Raiņa domu traktējumi dažādos laika posmos dažkārt ir par iemeslu visai pretrunīgiem to vērtējumiem un izpratnei, tāpēc neapšaubāmi Raiņa uzskati jāanalizē visu viņa atstātā literārā mantojuma kontekstā, kas ļauj secināt, ka Rainis, kaut arī nav ticīgais konvencionālā izpratnē, ir domātājs ar reliģiozu pasaules izpratni.

Rainis cenšas meklēt jaunas formas konvencionālajiem reliģijas traktējumiem, pat netradicionālas to interpretācijas. Raiņa literārā mantojuma ietvaros fragmentāri izteiktās domas par jaunu reliģisku formāciju nepieciešamību un tā formām var apkopot divās pamattēzēs:

1. izvērst savu potenciālu mīlestības garā, ko var nodrošināt tikai indivīda gara brīvība;
2. ētiskā maksima:
 - a) darīt pozitīvu, labais kā spēks,
 - b) aktīva cīņa pret ļauno ne ar ļaunu, bet labu; ne ar rupju varu, bet brīvu garu.

Raiņa filozofisko atziņu visprecīzāk varētu formulēt kā universālismu, kam raksturīga doma, ka cilvēks un kosmos nav savstarpēji pretstatāmi, bet atrodas vienotā veselumā, harmonijā. Cilvēks ir cilvēces daļa, cilvēce – Visuma daļa, kas bija viens no simbolisma poētiskās pasaules telpas veidojošajiem elementiem.

⁴⁶ Raiņa Kopotu rakstu izdevējs Zviedrijā, vēstulē A. Ziedonim (5.5.67).

1.3.3. Pasaules telpa: tās biedējošā izpausme

Gadsimtu mijas kultūras problemātika iezīmē triju sfēru „daba–kultūra–civilizācija” sadursmi, kas ir bijusi aktuāla gandrīz visiem 19. beigu un 20. gs. sākuma filozofiem un rakstniekiem Eiropā, atbalsojoties arī Latvijā un saasinot māksliniecisko uztveri atšķirīgo domu un novatorisko ideju paušanai. Šai aspektā viena no dominantēm simbolisma estētikā ir noslēpuma faktors, apliecinot neredzamu mistisku saikni starp mākslas tēlu – simbolu un ireālo pasauli ar tās Gaismas un Tumsas gariem, kas iekļāva sevī bezgalīgi daudz iespēju noslēpumainā interpretācijai.

Viens no modernisma estētikai raksturīgiem kodiem tika pausts, aktualizējot:

- 1) telpas simbolisko nozīmi, ko var uztvert kā „universālu līdzekli jebkādu kultūras modeļu radīšanai” (Лотман 2000: 443);
- 2) dažādus tautas priekšstatos pastāvošus pieņēmumus par sakrālās topogrāfijas objektiem (pasaules mala, mītiskā sala ziemeļos u.t.t.).

Telpas koncepts rosināja mākslinieku fantāziju simbolu valodā akcentēt darbos atsevišķus noslēpumainības aspektus:

- šausmu elementus, atbaidošus tēlus,
- murgos izjusto un vīzijās pieredzēto, iztēlē rosinot baiļu atmosfēras klātbūtni.

Modernisma estētika 20. gs. sākumā ieviesa radikālas pārmaiņas arī **scenogrāfijā**⁴⁷.

Tā kā daiļdarbā telpa ir viens no tēlu darbības motivējošiem faktoriem, Rainis bieži par darbības vietu izvēlas pārlaicīgās paralēlās pasaules – pazemi, mītiskas salas, sapņus, kas ļāva ne tikai paplašināt tēlu darbības sfēru, bet arī izvērst varoņu psiholoģisko motivāciju.

Rainim, kurš bija skatuviskās mākslas iespaidus guvis pārsvarā no stagnatīvās vācu teātra spēles kultūras, bija savs viedoklis par lugas skatuvisko redzējumu, sākotnēji bieži vien sašaurinot un nenovērtējot pārējo vizuālo un skanisko elementu iedarbību uz skatītāja uztveri, jo „*interesi caur glezniecisko elementu vajga gan uzturēt, bet nedrīkst otrejādi nogurdināt caur pārpūlēšanos ar raibumiem*” (KR 24: 367). Rainim kā dzejniekam primārais izteiksmes līdzeklis bija vārds, ko apliecina arī sākotnējā “Uguns un nakts” iecere, veidot to kā melodramatisku lasījumu: “*Ja grib teikt jaunu patiesību, pasniegt jaunu atziņu – to nedrīkst tīšuprāt atkal aizplīvurot, lai padarītu*

⁴⁷ Teātriem bija pilnībā jāmaina attieksme pret skatuves noformējuma lomu dramatisējuma kopējā skanējumā. Jaunās prasības pēc katrai lugai piemērotām un tematiski atbilstīgām dekorācijām izvirzīja virkni līdz šim nebijušu jaunievedumu, mainot scenogrāfisko objektu dabiskās proporcijas un samērus, līdz ar to aktieru tēlojums ieguva telpiskumu. Kā pretējs variants tika piedāvāts lineārs, plakanisks spēles laukuma modelis, akcentējot dekoratīvi stilizējošos un ornamentālos elementus. Īpaša uzmanība tika vērsta krāsu saskaņai un gaismas partitūrai, attiecīgi tās spilgtinot, vai arī notušējot.

„*interesantāku*”, jo *gleznu daudzums to nepanāk, bet gan spars un vienkāršība, bet trāpīgā*” (59034,30).

Neskatoties uz to, ka Raiņa pārdomās lasāmas šaubas par emocionāli iedarbīgāku elementu īpašu izmantojumu, viņa darbos jaunās vēsmas jau bija radušas atspoguļojumu, bet līdz ar turpmākajiem vēsturisko kolīziju saasinājumiem (pēcrevolūcijas reakcija, Pirmais pasaules karš) tās guva arvien pārliecinošāku izpausmi.

Rakstot lielformāta lugu „Uguns un nakts”, dzejniekam bija visai neliela pieredze dramaturģiskā materiāla inscinēšanā, taču to, ka uz skatītāja uztveri jābūt vērstam arī kādam „ekstravagantākam” elementam, ir sapratis arī Rainis.

Viens no sakrālās topogrāfijas elementiem mītiskajā pasaules uztverē ir **salā**, kuras mitologēma cauri gadsimtiem tiek apspēlēta daudzu literātu darbos. Nozīmīga vieta lugas „Uguns un nakts” shematiskajā zīmējumā ierādīta **Nāves salai**. Pumpurs eposā „Lāčplēsis” to atbilstīgi romantiskajam pasaules redzējumam dēvē par „burvju salu”, kas atrodas neaizsniedzamā „tālā Ziemeļjūrā” (Pumpurs 1988: 120), aiz trejdeviņiem kalniem.

Viens no spilgtākajiem un gadsimtu mijā populārākajiem simbolistiem šveiciešu gleznotājs Arnolds Bēklins (*Böcklin*) apdziedāja Salas – kā mirušo noslēpumainās un baisās pasaules skaistumu, ainaviskajā telpā iesaistot ķermeniski apjaušamas antīko mītu būtnes. Šī darba klātbūtne jaušama daudzos literārajos variantos un nenoliedzama ietekme bijusi arī uz „latviešu savu laika „religiāso sentimentu”. Andrieva Niedras kapu dziesma par dzīves jūras klusajiem krastiem un salu plašā mūžībā ir viens šīs ietekmes pozitīvais piemērs” (Rudzītis, Jānis 1977: 85). Teikto var papildināt ar Poruka dzejas rindām, kur nolasāmas vairākas arī latviešu folklorā atpazīstamas mitologēmas: „Tāļu aiz kalniem, aiz jūrām,/ Bālajā miroņu salā,/ Spīguļo milzīgs biķers/ Dzintara kalna galā./ Biķerī dziļi jo dziļi/ Nogrimst cilvēces slāpes,/ Mirušo gari pēc nāves/ Lai vairs nejustu slāpes” (Poruks 1971:148), piešķirot salai dzejolī „Biķeris mirušo salā” atbrīvotības un harmonijas simbolu.

Gadsimta sākuma rakstnieku darbos šī tēma tiek bieži aktualizēta, taču salas – kā no ārpusaules nošķirtās telpas simbolam, katrs rakstnieks piešķir atšķirīgu shematisko zīmējumu un simbolisko tulkojumu. Kā viens no ziemeļvalstu literatūras piemēriem minama Augusta Strindberga kamerspēle „Spoku sonāte” (1907), kuras tēlainību ietekmējuši tolaik slavenās Bēklina gleznas „Miroņu sala” (1880) varianti⁴⁸. Strindbergs sapludina divus laikus – reālo un tam līdzās esošo – ireālo. Nereālās būtnes ir visur klātesošas, pie kam arī dzīvie cilvēki pārvēršas līdz

⁴⁸ “Miroņu sala” („*Die Toteninsel*”), no 1830.–1886. gadam uzgleznota piecos variantos, tās radīšanu iespaidojusi kāda vulkāniska sala Neapoles tuvumā.

nepazīšanai. Pēc Mihaila Bahtina (*Бахтин*) domām, „hronotops kā formāli saturiska kategorija lielā mērā nosaka arī cilvēka tēlu literatūrā; šis tēls vienmēr ir būtiski hronotopisks. Savukārt laika zīmes atklājas telpā, bet telpa top apjēgta un aptverta laikā” (Бахтин 1975: 234–407, 235). Ierobežotā telpa nospiež, līdz ar to mainās arī cilvēka apziņa, izjūtot ierobežotības un nebrīves eksistenciālās izjūtas. Lugā „Nāves deja” autors varoņu darbību pārnes uz vientuļu salu, kur tie savas trauksmainās dzīves norietu ir spiesti pavadīt izolētā vidē, no visām pusēm ūdens apskalotā cietoksnī, dzīvodami ilūziju pasaulē par iespējamo dzīves ritējuma maiņu.

Pretēji Strindberga nospiedošajai un iznīcinošajai salas izjūtai, Akurātera stāstā „Bēglis” salas mitoloģēma piedāvā atšķirīgu traktējumu - tā ir mūžīgās brīvības izteicējs, vienīgā vieta – sapņu pasaule, kurā patverties no realitātes šausmām.

Rainim sala ir daudznozīmīgs simbols, bet modernisma piedāvātās iespējas autoram ļāva akcentēt tieši simbolos ietvertu noslēpuma efektu, baisas priekšnojautas, kad norobežotā telpa jebkurā brīdī var atklāties negaidītā, uzbrūkošā veidā. Tā ir svešā telpa, kas slēpj apdraudētību un piedāvā negaidītus pavērsienus: naidīgā Spīdola, kas vēl tikko gribējusi iemidzināt arī Lāčplēsi, pēkšņi atklājas kā varoņa idejiskā iedvesmotāja, bet Salas piedāvātā labklājība ir tikai mānīgs slazds, kurā nonācis apmulsušais un sagurušais varonis. Nezinot Salas piedāvātos spēles noteikumus, viņš var nokļūt zaudētāja lomā.

Tanī pat laikā Sala, būdama no ār pasaules izolēta telpa, ir kultūrvaroņa pārdzimšanas un atjaunotnes vieta. Raiņa interpretācijā daudz konsekvētāk iezīmējas paralēles ar gadsimta sākuma pasaules izjūtām, ko raisīja Bēklina redzējums, un mitoloģisko pasaules modeļa traktējumu, akcentējot Nāves salas izteicējkodus: „*nāve, kā aizmigšana, izžušana plašumā; tanī nolūkā varbūt simbolizēt to ar tukšumu, purvainu un akmeņainu ainavu, dibens perspektīvu, krūmiem, miglām un sevišķi mākoņiem (latviešu teikās elle tiek tēlota kā purvs)*” (KR 21: 166).

Kopotu rakstu 4. variantu sējumā var izsekot Raiņa pārdomām par Nāves salas iespējamām variācijām latviešu folklorā, uzsverot salas atrašanās vietu, kas tiek saistīta ar *Zemes malu* un kas topogrāfiski atrodas *Ziemeļos*, bet folklorā atpazīstama kā svešās, nezināmās un draudīgās vietas substitūts: „*Brīnumu sala jūrā, Spīdala liek Ziemeļvēju pūst, tumsas draugi, / Cīņa ar Jodu*” (KR 4*: 86). Sala atklājas kā Spīdolas-raganas patiesā mītnes vieta, kurā viņa var pilnībā realizēt maģiskās spējas un neierobežoto burvestību varu, ievilinot un pārvēršot salā nokļuvušos ceļiniekus, kulmināciju sasniedzot - spējā pārvarēt un lauzt pati sevi.

Nāves salai Rainis piešķir īpašu simboliskās slodzes akcentu, kā vietai, kur laiks iegūst „*ilgstamību*” miega un sapņu ireālajā pasaulē. Tā ir ierobežota, tai pat laikā netelpiska pasaule, kas mītiskajā pasaules uztverē akcentēja „pasaules pirmradīšanas vietu un tāpēc sakrālo centru” (Kursīte 1991: 46). Nāves sala tā ir dzīvības un nāves robeža, kur ar simbolu valodas palīdzību

Rainis meklē atbildes gadsimta sākumā dominējošām eksistenciālajām izjūtām par mākslas/garīguma un realitātes/varas attiecībām, risinājumu saskatot radoši konstruktīvā un fiziskā spēka vienotībā⁴⁹. Līdz ar to Salas mitologēmai tiek piešķirta robežsliedzoša funkcija, kuru Raiņa varoņiem jāpārkāpj, jo tikai sevi pārveidojot, iespējama pāreja citā dialektiskā lokā („*Lpl. ir galējs spēks visos lokos.... Sp. un Lm. cīņa ved uz ideālu nākošā lokā*” (KR 21: 126)).

Ja Akurātera darbos salas simbols ietver sevī dzīves pēdējo pieturas punktu, ceļa galu, savukārt Rainim tas ir īslaicīgs sastingums, kas ietver potenciālu atmodu: „*Mēnesdārzā viņš [uz] salas, noskaidro savus spēkus, atpūšas*” (KR 24: 297). Līdz ar to sala simbolizē varoņu garīgās katarses un pārdzimšanas vietas nozīmi, ko akcentē autora šim cēlienam dotais moto: „*Mainošā, mainies uz skaidrību!*”. Rainim vide ir fons, lai, pildot katalizatora lomu, kāpinātu varoņa psiholoģisko briedumu. Kompozicionālajam risinājumam Rainis izvēlas vairākus salas noslēpumainību akcentējošus komponentus, kas līdzīgi kā Šekspīra lugā „Vētra” (Šekspīrs V: 521–621) dažādos līmeņos darbotos kā varoņa darbību bremzējoši elementi, proti, materiālām bagātībām pilnā vide; noslēpumainā fona mūzika, ireālās pasaules klātbūtne, visur klātesošo burvestību vara.

Raiņa darbos **reālā vide** un notikumi kļūst par vienu no nepabeigtā epa „1905. gads” liriskās telpas raksturojošiem komponentiem, kad ekspresīvākai domas izteiksmei dzejnieks izvēlas kontrastu principu, proti, harmonijai un mieram, kas raksturīgs latviskai kapu kultūrai, resp., noslēgtai, sakārtotai videi pretstatot haosu civilizācijas pasaulē. Dzejojumā vienā veselumā tiek sapludinātas pretējas telpas un laika zīmes: „*Nakts, un iesvētītos kapos/ Iznāk līķi, zobus ņirdzot,/ Rindās žogā sasēzdamies*” (KR 6: 8).

Miroņa tēma ieaužas arī Skalbes dzejolī „Slīkoņa roka”, kurā brīvības apdraudējums pretstatīts dzīvot nespējīgās ideoloģijas draudim: „*Kad es saulē peldēju brīvs,/ Man kas ieķērās ledaini stīvs/ Slīkoņa roka!/ Slīkoņa roka kā svins mani lauž./ Vai mani, glābēju, sveicinās krasts/ Stīvu, aukstu vai sagaidīs krasts?/ Slīkoņa roka, / Slīkoņa roka kā svins mani lauž*” (Skalbe 1909: 28).

Izvēršot drāmās laikmetam raksturīgo „barbariskās vides” motīvu, ko savā teorijā, runājot par primitīvisma alūzijām modernajā sabiedrībā, uzsvēra Ed. Teilors, Rainis šausminošā, biedējošā efektu izmanto kā norādi uz vēsturisko notikumu disharmonizējošo aspektu. Pēc 1905. g. revolūcijas daudzi latviešu dzejnieki arvien pārliecinošāk akcentēja indivīda sadursmi ar naidīgo

⁴⁹ 1907. g. 19. aprīlī Rainis piezīmē: “Lielu garīgu spēku var arī simbolizēt ar lielu miesas spēku. Īls. Man liekas, to pa daļai darīja mītu radītāji. Herkuls, tautas varons, visu tautas garīgu spēku paraugs, simbols, Ilja Muromecs tāpat. Abi turklāt tikumiska, t.i., garīga spēka nesēji, to laiku tautu ideālā darba darītāji” (KR 14: 284).

un varmācīgo vidi, nevairoties no ekspresivitātes izteiksmes līdzekļu izvēlē un agresijas domu izpausmē, kā var lasīt V. Eglīša sakāpinātajās dzejas rindās: „Es jodu kara šausmas pirmais iezvanījīs,/ Nu atkal ceļos tāds, kāds sen jau bijis,/ Ne vairs uz rīta sauli, bet uz īgnu naidu,/ Uz viltu izmisībā tautu raidu./ Un sacelies, lai visa debess zvēro/ Reiz atriebības gunīs! Vēro,/ Ko saku – ik odze tagad alā/ Savā šausmo ģifti krās” (Eglītis 1907: 98), kurā vilšanās uz „rīta sauli” tiek sublimēta atriebības naidā.

Arī Pirmā pasaules kara notikumi aktualizēja šausmu atmosfēras iedzīvināšanu vairākos Raiņa darbos („Ilja Muromietis”, “Spēlēju, dancoju”, “Daugava”). Tā kā simboliskā teksta uztvere prasa aktīvu līdzradīšanu, tad, pateicoties daudziem leksiskiem suģestijas līdzekļiem, viens no darbības izteicējiem ir spēja saskatīt uz skatuves notiekošo paralēlās kategorijās. Traģiski absurda aina vērojama, velniem un Kungam spēlējoties ar miroņu kauliem un galvaskausiem („Spēlēju, dancoju”), kad kara šausmu izārdītā pasaules kārtība atbalsojas „aizsaulē”. Zūdot stabilitātei un pasaules viengabalainībai, tiek zaudēts pasaules uztveres morālētiskais pamats un vienotuma princips, pasaules telpai ieņemot haosa aprises: „*Mirons ar galvu padusē. Locekļi noraujami un atkal pieliekami./ Arī galvu norauj un atkal uzliek*” (KR 5*: 315). Bahtins, rakstot par hronotopu, norāda, ka daiļdarbā „laiks it kā sabiezina, kļūst blīvāks, kļūst mākslinieciski redzams; telpa, savukārt, intensificējas un iekļaujas laika, sižeta, vēstures plūdamā” (Bahtins 1999: 109–123). Pat romantiķu apdziedātais bālais mēness lugā „Spēlēju, dancoju” iegūst piesātinātu sarkanu krāsu, citkārt nevainīgie jūgendstilam raksturīgie lokanie ziedi atgādina izkropļotu locekļu aprises, kulmināciju sasniedzot atvērto kapu fantasmagoriskajā ainā.

Simbolisma estētikai raksturīgais neskaidrais, aizplīvurotais realitātes konturējums izmantots skatītāju fantāzijas kāpināšanai, radot papildus noskaņu baisumu: “*Totam pretī no kapiem stiepjas laukā rokas un kājas; uz ceļa parādās nenoteiktā gaismā saraustīti un izmētāti locekļi. ..viņam pretī plešas nenoteiktas ēnas ar baltiem palagiem. No kapiem izskrej un paskrej aši garām viens mironis, tad vairāki citi, kapi sāk vērties vaļā; miroņi izbāž galvas laukā; atskan vaidi*” (KR 11: 188 –191). Līdz ar to paralēlā pasaule iezīmē jaunu simbolisko slāni, kur akcentēta noslēgtā telpa (latviskā kapu kultūra) pret ārpusauli (saplosītā, apsmietā tautas atmiņa), kas Raiņa skatījumā ir pretpoli, divas pasaules, kuras nav iespējams apvienot. Atrašanās kādā no tām nosaka cilvēka pasaules uztveri, jo „noslēgtā telpā maina ne tikai laika izjūtu, bet arī vērtību sistēmu” (Bahtins 1991: 50), kas plašāk tiek izvērtēts 3. cēlienā, pretstatot Tota marginālo statusu un neiederību reālajā pasaulē pret kultūrvaroni kā situācijas virzītājspēku, kam tiek izvirzīts kategorisks uzdevums – pārvarēt telpas un laika pretestību, kas simbolisma estētikā pasvītvoja reālās/ireālās laiktelpas plūstamību.

Saasinot **telpas uztveri**, Rainis iezīmē varoņu darbības vietu, akcentējot noslēpumainības atmosfēru, kas ļautu piešķirt vēstījumam simbolisku nozīmi.

Folklorā, vēlāk arī literārajos darbos, tikšanās ar velnu notiek “lielās mājās”, “greznā istabā”, “krogā”, “rijā”, “pazemē”, “pili” u.c., kas minēta kā no ār pasaules noslēgta vide, radot asociācijas ar pazemi / elli, jo: “*kas tur ieiet, nenāk ārā*” (KR 11: 311). Modernisma pasaules izjūtā daba, ārējā telpa biedēja, tāpēc autori tiecās pēc noslēgtības, norobežotas telpas, kur cilvēks cerēja saglabāt savu patību.

Raiņa darbos nereti tiek izvēlēta no ārējās pasaules nošķirtā vide (Nāves sala, Nāves upes krasts) vai slēgtā telpa (istaba, ala). Lugā „Spēlēju, dancoju” autors notikumus risina rijā, kas bija viens no svarīgākajiem latviskās sētas objektiem, sniedzot autoram iespēju realizēt literārās ieceres, kuru impulsi bija radušies jau bērnības dienās, bet nostiprinājušies studiju gados, interesējoties par tradicionālās kultūras mantojumu: “*Domas par velna riju un par cīņu ar velniem un miroņiem nebija radušās pirmo reizi 1915. gadā. Paši sākumi šīm domām ir ļoti veci un iesniedzas pirmā jaunībā, īsti bērnībā: velna nakts ar saviem miroņiem un briesmām iznāk laukā no Randenes muižas rijas*”⁵⁰ (Dzd VII: 147).

Vēsturiskie notikumi (1915. g. vācu karaspēka iebrukums Baltijā) sniedz Rainim vienreizēju iespēju apvienot bērnu dienās rijā piedzīvotos iespaidus, kur „*vienam pašam tumšā rijā:/ Mēmi trokšņi, melni vēji/ Melni trokšņi, melni rēgi/ Nu tie spēlē, nu tie danco*” (Dzd VII: 148), ar teikās minētajiem variantiem par velnu izdzīšanu no rijas un papildināt atmiņas ar trimdnieka pārdzīvojumiem, nepārprotami paužot savu pilsonisko nostāju.

Noslēpumainības aspekti. Viens no franču gadsimtu mijas novatoriskākajiem māksliniekiem Odilons Redons (*Redon*), kuru iedvesmojuši Edgara Po darbi, savu māksliniecisko kredo izteica vēlmē „ar neredzamā loģiku kalpot neredzamajam” (Goldwater 1998: 48), sapludinot vārda skanisko pusi ar tā vizuālo uztveri⁵¹ un paskaidrojot, ka „mistērija būtībā slēpjas dīvdombā, dubultajos un trīskāršajos aspektos (tēli tēlos), resp., tās ir formas, kuras īstenojas vai kuru eksistence pamatojas skatītāja spējā tās uztvert” (Goldwater 1998: 64). Līdz ar to Redona oriģinalitāti raksturoja mākslinieka radītie nereālie tēli, kas dzīvoja pēc cilvēku likumiem. Būdams Vāgnera darbu liels piekritējs, Redons atzīst, ka tieši mūzikas provokatīvajā mākslas formā ir ietverts suģestējošais daiļdarba kodols, „bet es esmu to padarījis par savu, apvienojot

⁵⁰ Interesanta toponīma sakritība ar Ibsena lugā „Pērs Gints” minēto Dovres veča pili, kas atrodas Rondenā!

⁵¹ Malarmē rakstīja Redonam, ka viņa litogrāfijas un darbu nosaukumi atspoguļo patieso simboliskās dzejas būtību. Dzīves beigu posmā Redons nolēma ilustrēt Malarmē „Le coup de dēs” („Gada trieciens”), Malarmē radošā posma kulminācijas poēmu (Goldwater 1998: 113).

pilnīgi dažādus, pat pretējus elementus un formas, kuras, lai gan pārveidotas, nezaudē savu loģisko jēgu” (citēts pēc: Goldwater 1998: 51).

Redona Zirnekļcilvēka⁵² tēma atbalsojas arī latviešu dzejā, kur zirnekļa personificējumos iejutušies gan Kārlis Skalbe (Skalbe 1909: 14), gan Viktors Eglītis (Eglītis 1907: 40), rodot līdzības šī dubulttēla marginālajā statusā. Divdabīguma tēmas variācijas Eglītis vizualizē arī Sikspārņcilvēka tēlā, noformējot savu dzejoļu krājumu „Elēģijas”. Gadsimta sākumā cilvēka sašķeltības tēma ieskanas vairāku literātu darbos⁵³ kā protests pret fizisku un garīgu varmācību, akcentējot izjūtu traģismu indivīda eksistenci apdraudošās situācijās, sabalsojoties ar Eiropas kultūrtelpas piedāvāto gadsimtu mijas redzējumu.

Apmulsums neizzināmā priekšā vedināja literātus uz eksistenciāliem jautājumiem, ko vēl vairāk aktualizēja mīklaino, noslēpumaino elementu klātbūtne, kas saistās ar slimīgām vīzijām nakts murgu laikā un „baltiem liķautiem” (Eglītis 1907: 29), mudinot bēgt no civilizācijas destruktīvā haosa, izolējoties savā „paradīzes” telpā: “Dievs laipnis vairs nava,/ Vairs nesmejas velns./ Nu šausmām un nāvei viss ļauts./ Bet nāvīgās šausmas/ Vissaldākais prieks,/ Un baudai nav paredzams gals” (Eglītis 1907: 17).

Tomēr, ja simbolisma estētikai raksturīgo slēgtās telpas traktējumu dekadentiski noskaņotie rakstnieki sublimēja varoņu vēlmē bēgt no realitātes, norobežojoties no apkārtējās vides, savukārt Rainis ar ierobežotās telpas starpniecību koncentrēja skatītāja uzmanību drāmās atainoto notikumu kulminācijai.

„Uguns un nakts” ir luga, kurā Rainis sevišķi rūpīgi pievērsis uzmanību dažādiem **scenogrāfiskiem elementiem** un pat aktieru kustībām (remarkās minot: *balets*, Spīdola *krīt* uz ābeli, Laimdota *apģēbts* u. c.), intuitīvi saprotot, ka lielā mērā tēla uzvedību nosaka un iespaido tieši atšķirīgā vide. Tāpēc darbības shematiskais izvērsums tika variēts un fiksēts vairākos pierakstos: radāmajās domās, pirmrakstā, tīrrakstā un pirmajos lugas teksta publicējumos (1904), līdz galīgais variants bija lasāms kanoniskajā tekstā. Daļēji tas būtu skaidrojams ar vēlmi modernizēt darbību, tāpēc nozīmīgs bija lakonisks līdzekļu izmantojums izvērsta darbības apraksta vietā.

Atskatoties uz simbolisma akcentiem teātra mākslā, Gastons Bati (*Baty*) un Renē Šavans (*Chavance*) darbā „Teātra mākslas dzīve” (1932), min vairākus skatuves mākslas pamatlikumus: 1) vienota krāsu gamma kostīmu krāsās un dekorāciju noformējumā; 2)

⁵² Lielu popularitāti guva O. Redona grafikas „Meža gars”, „Krauklis”, „Smaidošais zirnekļis”, litogrāfija „Sapņi”.

⁵³ Jāņa Akurātera simboliskajā tēlojumā “Ārprāts”, Friča Bārdas tēlojumos “Dzintarbērni un mežainis”, “Milzis un mana līgava”, “Skumjas”, kā arī Aspazijas lugās “Ragana”, “Sidraba šķidrums”, “Torņa cēlājs” un fantāzijā “Dzīves brauciens”.

iezīmēt atmosfēru ar nosacītām dekorācijām, 3) priekšroku dot harmoniskiem gaismas efektiem, kas kopumā ļautu radīt noslēpumainības noskaņu un rosināt skatītāja iztēli, kas pilnībā sasaucās ar Raiņa lugas skatuvisko lasījumu, uzsverot gaismas efektus, kā tas redzams pierakstos 1. cēlienam: „*Nodziest skalū uguns, gaisma un mēness. Gaisma nāk arī no uguns pavedieniem. Tad atkal top gaišāks, pēc pārvērtības top tumšs. Jauno izgrednojumu vietā dažādi gaismas efekti, vispārējā gaisma sarkana, bet no malām dažādas krāsainas gaismas. Visa siena atveras, lai ātrāk varētu nozūst meitenes. Spīdolu apspīd zelta gaisma*” (KR 4*: 483).

Savukārt 3. cēl. vizuālajā redzējumā autors ļāvis visai brīvam fantāzijas lidojumam, ko ir salīdzinājis ar vērienīgajiem Vāgnera „Nībelunga gredzena” iestudējumu traktējumiem, vēloties dekorācijās izmantot arī novatoriskus elementus (stikls) un spilgtu krāsu partitūru: zils, zaļš, brūni balts, melns. Detalizēti pārdomāti ir vairāki butaforiskie elementi, piešķirot tiem gadsimtu mijai atbilstīgu simbolisko slodzi, kur pagātni simbolizējošais „zārks ne nogrimst, bet aizvelkas. Viss gluži tumšs, gaisma tik no pūķa mutes. No pūķa redzama tik mute, kad izpūš uguni un mazs mirdzošs kronīts. Ne viss ķermenis kā Vāgnera „Nībelungā”. Apgaismota, kad nodziest, piepeši aptumst. Kad pūķis kustas, atrašanos attēlot ar to, kad aizver muti, un viss aptumst, mirdz tik kronīts. No pēdējā Lpl. cirtiena nokrīt kronīts” (KR 4*: 483).

Liela nozīme lugas teksta interpretācijā ir **skatuves māksliniekam**. Vāgneris, rakstot par teātra mākslu, teātra izrādi uztver kā apvienotu mākslas darbu (*Gesamtkunstwerk*), kā vienojošu veselumu, noteicošo lomu piešķirot autoram, kuram jāieinteresē režisors, aktieri, skatuves gleznotājs, lai kopīgiem spēkiem varētu pārliecināt skatītāju (citēts pēc: Клодон 1998: 291). Rainis atceras, ka „*jau 1905. gadā bija domas „Uguni un nakti” uzvest Jaunajā teātrī, un V. Zeltiņš bija uzņēmies gleznot dekorācijas; priekškara skici tiku vēl redzējis, – bija skaista simfonija sarkanā un zaļā. Reakcija izjauca šos plānus. Pēc sešiem gadiem J. Kuga gleznoja savas slavenās vēsturiskās „Uguns un nakts” dekorācijas, bet man nebija vairs laimes tās redzēt: kad pārnācu mājās, karš bija tās izpostījis*” (R XV: 9).

Jānis Kuga, skatuves mākslinieks 1911. g. iestudējumam, kas Pēterpilī beidzis Štiglica mākslas skolu kā profesionāls teātra gleznotājs laikā, kad „*Marijas teātrī saplūda labākais, ko skatuves mākslā sniedza rietumnieki un slavofili, pēterpilieši un maskavieši, racionālisti un romantiķi*” (Vītols 2002: 359). Alberts Brīvkalns pierakstījis vairākus Kugas atmiņu fragmentus, kuros minēts arī „Uguns un nakts” gatavošanas laiks. Uz jautājumu, vai sekojis Raiņa

norādījumiem, Kuga skaidro: „Protams, tik tālu, cik tas vien bija iespējams, ievērojot glezniecības principus, skatuves apjomu un budžetu⁵⁴. Gribējis būt saskaņā ar autoru” (Brīvkalns 1978: 165).

Lugas publicētais variants (1904) liecina, ka Rainis ne visai skaidri apjautis teātra tehniskās iespējas, 4. cēlienā paredzot negaidītu un kinematogrāfiski krāšņu Spīdolas un Kangara ierašanās skatu⁵⁵. Taču, rakstot ieteikumus Kugam, ir jau visai piekāpīgāks savās prasībās: „4. c. Iesākuma skats bez nolaišanās un bez mašīnērijas, arī bez gulbju, resp., pūķu ratiem. Arī jūras skatus, gludo un vētraino, var nolaist. Lai tikai paliek mākoņi un gaismas efekti, ja tie lēti izdarāmi” (KR 21: 166).

Rēķinoties ar finansiālajām problēmām, kādas teātrim bija radušās, lai varētu realizēt tik vērienīgu uzvedumu, Rainis vēlreiz māksliniekam norāda uz krāsu un dažādu efektu nozīmību, protams, savā interpretējumā: „Skaistumu un krāsu maiņas visvairāk ielikt mākoņos. Krāsas: dzeltenas un violetas visādās nokrāsās. Akmeņiem jābūt ne augstiem, bet gariem, lai aiz tiem varētu gulēt vēlāk augšām ceļamie. Ābelē (no sākuma nau redzama aiz mākoņiem; jābūt ar aizcērtamu zaru) āboli spīd elektriski; tāpat aka, kurai jālidzinās glāzei, spīd elektriski pirms dzeltena, tad asinssarkana. Spīdolas kostīms (sākumā apsegts no mēteļa) kā I cēl., vēlāk ābelē parādās zeltain[ā?], plūstoš[ā?], ar plīvuriem” (KR 21: 166). Kuga gan esot centies ievērot Raiņa norādes, bet „ja saskaņa nav bijusi iespējama, tad rīkojies pēc paša ieskatiem” (Brīvkalns 1978: 165).

Taču izrādes veiksmi vai oriģinālu tās risinājumu var izjaukt arī pavisam negaidīti apstākļi, par kādiem atcerējies Aleksis Mierlauks, veidojot pirmo „Spēlēju, dancoju” iestudējumu (1921). Režisoram bijis oriģināls risinājums velnu rijas skatam, kam konceptuāli piekritis gan Kuga, gan arī Rainis, proti, velna rijas skata noslēpumainības un baisuma atmosfēras radīšana tiktu panākta, izmantojot pretēju un negaidītu efektu, jo „visefektīgākā noskaņa panākama nevis ar troksni, bet ar klusinātu skaņu un regulētu kustību sadarbību. Kā slimniekam augstas temperatūras murgos viss slīdot garām bez trokšņa un skaņas, tā arī viņš šinī skatā gribot panākt, lai velni ieslīdētu rijā bez trokšņaini un visas sarunas notiktu čukstus. Tā arī Mierlauks sagatavojis savu režijas plānu, un Kuga jūsmojis par to. Taču, kad sākušies mēģinājumi, tieši uz šo skatu ieradusies Aspazija.

⁵⁴ Izrāde tika gatavota 18 mēnešus, jo Rīgas Jaunais teātris saskārās ar lielām finansiālām grūtībām; izrādes veiksmīgai realizācijai tika vākti ziedojumi: “Dienas Lapa” vērsās pie tautas ar aicinājumu ziedot iestudējuma sagatavošanai. Torņkalna palīdzības b-ba ziedoja 100 rbļ., rūpnīcas Fēnikss palīdzības b-ba – un Rīgas pal. b-ba – pa 100 rbļ., kokstrādnieku arodbiedrība – 60; Jonatāna b-ba un metālstrādnieku arodbiedrība pa 50 rbļ., Rīgas maizes cepēju arodbiedrība un Rīgas strādnieku izglītības b-ba „Kultūra” – pa 25 rbļ., kopā - 1870 rbļ. (Vītols 2002: 362).

⁵⁵ „Spīdola atbrauc pa gaisu baltu gulbju ratos, saules apzeltītiem mākoņiem; viņas pusē jūra gluda un saulē vizoša; pūš lēns vējiņš; Kangars – no otras puses, pūķu ratos, melnos mākoņos, jūrai viļņojoties, vētrai krācot” (KR VII: 267).

Mierlauks viņai izskaidrojis savus nodomus, bet sastapis noteiktu pretestību. „Kas tā par elli bez trokšņa!” viņa izsaukusies un likusi Mierlaukam skatu pārtaisīt. Nelīdzējis ne režisora protests, ne atsaukšanās uz Raini. „Kas bija liels zaudējums lugai,” stāstu nobeidzot, piebilda prof. Kuga” (Brīvkalns 1978: 169). Šis ne-gadījums liecina, ka radošo meklējumu procesu un netradicionālu risinājumu realizāciju nereti var iespaidot ne tikai finansiālas (kā „Ugunij un naktij”), bet arī personiskas dabas faktori.

Secinājumi: Ja simbolisma estētikai raksturīgo slēgtās telpas traktējumu dekadentiski noskaņotie rakstnieki sublimēja varoņu vēlmē bēgt no realitātes, norobežojoties no apkārtējās vides, savukārt Rainis ar ierobežotās telpas starpniecību koncentrēja skatītāja uzmanību vēstījuma risinājumam un darbības kulminācijai lugā.

Rainis modernisma estētikai klātesošā šausminošā un biedējošā efektu izmanto:

- 1) kā referenci uz vēsturiskajiem notikumiem;
- 2) kā norādi uz vidi un cilvēku attiecību disharmonizējošo aspektu.

Neskatoties uz to, ka Rainis, būdams vispirms dzejnieks, primāro nozīmi piešķīra teiktajam vārdam un tikai pēc tam centās ieraudzīt savus varoņus darbībā, attiecīgi pieskaņojot tai vidi, taču liela nozīme autora sniegtajās remarkās tika ierādīta vairākiem skatuviskās mākslas elementiem, kas bija raksturīgi simbolisma estētikai:

- krāsu daudzveidīgam izmantojumam gan tērpu akcentos, gan skatuviskajā noformējumā, gan vizuālajos efektos un skatuves izgaismojumā;
- dažādu blakusefektu izmantošanā, kas palīdzētu radīt sakāpināti šausminošu irealitātes noskaņu.

Vēsturiskos notikumus Rainis biežāk sublimēja dramaturģiskos tēlos, kas nereti tika atveidoti groteskās formās – velnos, raganās, miroņos. Tāpēc liela nozīme bija arī Raiņa lugu skatuves māksliniekam, kas palīdzēja akcentēt vai notušet lugas uzvešanas brīdī kādu vēsturiskam laikam atbilstīgu iezīmi.

1.3.4. Ireālā pasaule: sapņa izmantojums un interpretācija

Sapņi kā paralēlā realitāte ir saistījuši cilvēku uzmanību jau kopš aizvēsturiskiem laikiem un ir atspoguļoti gan eposos un mītos, gan dažādo literāro virzienu interpretācijās.

19./20. gs. mijā savu vietu sapņiem ierāda arī simbolisms: zīmīgi, ka ap šo laiku sapņu analīzei sāk pievērst uzmanību arī psihoanalītiķi, kas savukārt rosina rakstniekus arvien biežāk savos darbos iekļaut sapņu epizodes.

20. gs. sākumā Zigmunds Freids sapņus sāka pētīt kā cilvēka dzīves universālu parādību, secinot, ka tie būtiski neatšķiras no mītiem un pasakām un ka, saprotot pirmo valodu, var saprast arī valodu otrajiem (Фрейд 1990: 311). Tas ļauj Ričardam Ferberam (*Ferber*) secināt, ka “sapņus kā žanru var attiecināt uz interpolēto pasaku plašākā stāstījumā, jo tie, tāpat kā pasakas, var būt stāstīti dažādā veidā, parasti vairāk simboliskā vai alegoriskā” (Ferber 1999: 62).

Simbolisma aspektā sapnis ir tehnisks līdzeklis, lai uzsvērtu paralēlo pasaulu klātbūtni. Sapņi reti kad ir simboli paši par sevi, bet gan vairāk kā vārti, kas ved simbolisma valstībā. Tā ir valoda, kurā vadošās kategorijas ir nevis laiks un telpiskums, bet gan „intensitāte un asociativitāte, ar savu patstāvīgo gramatiku un sintaksi, ko ir jāsaprot, ja vēlamies saprast mītu, pasaku un sapņu jēgu” (Фромм 1998: 367). Savukārt dzejnieka misija ir būt sapņotājam, gaišrēģim, metafiziskās paralēlās pasaules zīmju – simbolu tulkam, kas sevišķi spilgti tika akcentēta simbolistu pasaules izjūtā un ko Pols Verlēns (*Verlaine*) raksturo kā dzejnieka sūtību: „Un vārdus turi augstā cieņā,/ Viss reibinošākais mums dots,/ Ja Noteiktais ir dziesmā vienā/ Ar Nenoteikto savienots” (Verlēns 2004: 143).

Sapnis pēc Karla Gustava Junga domām ir pa vidu starp daiļdarbu klasiskajā izpratnē, kam ir pārdomāta, izsvērtā struktūra, un zemapziņas darbu, ko cilvēka apziņa nespēj kontrolēt un veidot (Юнг 1998: 80). Kaut gan Vecajā Derībā sapnis tiek lietots kā apzīmējums kaut kam neīstam un nevērtīgam, kas liecina par „sapņubūšanas marginalitāti” (Zvirgzds 1998: 12)⁵⁶, taču tas ir šķītis pievilcīgs pētījumu materiāls gan Freidam, gan Jungam, uzmanību veltot sapņu saturam – attēliem un zīmju valodai, ko tie ietver, to interpretācijai, jo sapnis var būt gan kā varoņa psihiska procesa apraksts, gan simbolisks tā tulkojums, vai kā māksliniecisks paņēmieni ar simbolisku nozīmi.

Literatūrā sapņa izmantojums bieži pilda atslēgas funkcijas, kas nodrošina piekļuvi iedomātajai laiktelpai, tanī pat laikā daiļdarba struktūrā ieviešot zināmu iracionalitātes elementu. Tā ir inversā pasaules telpa: sapnis kļūst īstenība, nojaucot gan telpas, gan laika robežas, akcentējot filozofisko sapņa izpratnes slāni.

Līdz ar to sapņa – simbolu valoda ir viena no tām iespējamajām zīmju sistēmām, kura var kalpot informācijas pārņemšanai, kodēšanai un dekodēšanai. Autors ar sapņa palīdzību var ietiekties varoņa dvēseles kolīzijās un patiesības atklāsmēs, savienojot metafizisko pasauli ar reālo, tāpēc ir svarīgi, gan kāpēc autors iekļauj darbā varoņa sapni, gan kādos apstākļos sapni redz varonis, gan kāda vieta sapnim ir ierādīta kopējā dramaturģiskajā zīmējumā.

⁵⁶ „Sapņu motīva retais lietojums ebreju literatūrā tiek skaidrots ar tekstu autoru interesēm par literāro tehniku un iespaidu, ko sapnis atstāj uz klausītāju/lasītāju kā teksta/runas elements, nevis par tā „īsto” nozīmi, un seno ebreju pasaules izjūtu – lineāro laika uztveri, vienas dzīves uz zemes neatgriezeniskumu, mazo interesi par kosmoloģiju, kā arī līdz galam nenoteiktu mirušo valstības uzbūvi, monoteismu – visiem šiem elementiem, ko reizēm mēdz raksturot kā „izraušanos no mitoloģiskās pasaules”” (Zvirgzds 1998: 9).

Gan agrajos, gan vēlajos viduslaikos sapnim bija raksturīga pārdabiska vai transpersonāla nozīme, jo „sapņi tika uztverti kā dievu (kristīgajā tradīcijā – Dieva) vēstījumi cilvēkiem. Pretstatā Velns – kā visa negatīvā iemiesojums – kristīgajā tradīcijā asociējās ar murgiem un „nakts šausmām”” (Binsvangers 1998: 43).

Pētījumi psiholoģijā laika gaitā mainīja sapņa interpretējuma iespējas arī literārajos darbos. 19. gs. gaitā sapņi ieguva interpersonālu nozīmi un pamatā tika tulkoti kā vienas personas vēstījums otrai, kad sapņotājs, gan tā skaidrotājs kā reālus uztvēra tikai dažus no sapņa elementiem, bet pats sapnis tika skaidrots kā neapzinātas iztēles auglis.

Ludvigs Binsvangers (*Binswanger*) norāda, ka līdz ar to „19. gs. psiholoģija raksturojama kā pārejas periods starp kristīgi klasisko sapņu uztveres tradīciju un 20. gs. interpretatīvo tradīciju, kad sapņa saturs tiek interpretēts kā personas vēstījums sev. Turpretī intrapersonālajā periodā sapnis tiek uztverts kā pilnīgi imaginārs, un tā nozīme ir tikai personīga” (Binsvangers 1998: 43), kas sasaucas ar modernisma piedāvāto sašķelto pasaules telpas uztveri, cenšoties izprast iekšējos motīvus, lai pakļautu sapni sev, lai atbrīvotos no tā neizprotamajiem pinekļiem, no sapņa mīklas.

Savukārt 19. gs. 90. gados, kad jau var runāt par modernisma uzplaukumu arī Eiropas drāmā, jaunu aktualizāciju gūst jau kopš renesanses un baroka mākslas pasaules telpas tulkojumi, uztverot realitātē notiekošo kā „skatuves atspulgu” (Šekspīrs) vai „dzīvi kā sapni” (Kalderons). Benedikts Kalnačs akcentē, ka „atšķirībā no agrāko gadsimtu problemātikas traktējuma, kas pirmām kārtām bija ētisks (cilvēka atkarība no nepārvaramas augstāko spēku varas, savu interešu samērošana ar vispārējo nepieciešamību u. tml.), modernā drāma to padara par estētikas objektu, aplūkojot realitātes un ilūzijas, sejas un maskas, pateiktā un noklusētā, dzīves un skatuves realitātes pretstatu” (Kalnačs 2001: 6).

Raiņa lugās sapņu izmantojumu nepārprotami var minēt kā spēcīgu un noturīgu simbolisko kodu izteicēju. Par to, cik lielu lomu Rainis savos darbos ir piešķīris sapnim, liecina fakts, ka no 12 pabeigtajām lugām tikai četrās⁵⁷ autors nav izmantojis „dubultā stāsta” elementu. Par sapņa nozīmību liecina arī daudzu nepabeigto lugu fragmenti, kur iecere darbam bieži aizsākas ar sapņa vai miega motīva fragmentu.

Rainis vairāku lugu ievadā izmanto prologu, kas ir viens no simbolisma teātrim raksturīgiem elementiem. Tā funkcionālā nozīme drāmā bija sagatavot skatītāju pakāpeniskai pārejai no ikdienas realitātes uz fantāzijas – teatrālo realitāti.

Prologs ievada drāmu „Uguns un nakts”, radot pārļaicīgu un noslēpumainu noskaņu, kur: “Pāri upei mēness meta/ Tiltu zelta stariem./ Pārņākt sapņu gariem/ Miglai līdz no tumšiem

⁵⁷ Lugas „Pūt, vējiņi!”, „Suns un kaķe”, „Mīla stiprāka par nāvi” un „Ģirts Vilks”.

mežiem” (KR 9: 167). Savukārt lugas „Rīgas ragana” dramatiskajā uvertūrā autors ir ietvēris norādi uz sapni kā ireālās pasaules klātesamību, kas tiks izvērsts plašāk tālākajā lugas gaitā. Šādu fantāzijas pasaules klātbūtni predisponē izvēlēta darbības vieta – jūras dzelme, kur par notiekošo virszemē vēstī tikai dzirdamās atbalsis: „*Rīga grims! – Rīga degs!*”. Prologā izskan arī centrālais drāmas jautājums – „*Kas to [Rīgu] glābs?*” (KR 13: 315).

Pēc remarkām redzams, kā Rainis pats vizualizēja iecerētās sapņa ainas. Viskonsekventāk modernisma teātra principus autors centies ievērot, remarkās dodot norādes uz skatuviskiem papildelementiem, ko bija iecerējis izmantot kā pastiprinošus akcentus⁵⁸ un kas ļāva ne vien dažādot sapņu ainas skatuvisko risinājumu, bet piešķīra arī lielāku slodzi autora tekstam, ļaujot pilnskanīgāk realizēt šīs ainas nozīmi drāmas kopējā struktūrā. Uzmanības akcentēšana skatuves mākslinieciskajam noformējumam noteica viena no simboliskā teātra pamattēzēm, kur dubultās pasaules simboliskais modelis tika īstenots ar vizuālo risinājumu palīdzību, jo „simbolu teātra uzdevums bija būt kā ierosinājumam, iemeslam cilvēka sapnim, akcentējot teatrālo realitāti” (Максимов 2000: 15), nevis atspoguļot ikdienas redzējumu.

Kā vienu no šādiem dekoratīviem elementiem, kam reizē tika piešķirta nozīmīga jēdzieniska funkcija, veica tilla aizkari, nodalot reālo pasauli (skatītāju zāli) no simbolu – teātra pasaules, bet kurā priekšmeti tai pat laikā zaudē asumu un kļūst par ārējās pasaules neskaidriem atspulgiem. Skatuves nodalījumu ar „miglas priekškaru” izmanto arī Rainis drāmā „Uguns un nakts” – gan Nāves salas nošķirumu no varoņu darbības reālās pasaules, gan pretstatītu teatrālo realitāti skatītāja redzējumam, norādot uz simbolu klātesamību, kas skatītājam būs jāatkodē. Kā simbolisma teātra sintēzes izteicējs kļuva Bodlēra kāda soneta rindas, kurās viņš pauda domu par „krāsas, smaržas, skaņas un formas kopsakarībām, kas savu dziļāko, slēptāko būtību atklāj tikai savstarpējā saplūsmē” (citēts pēc: Максимов 2000: 17).

Sapni kā drāmas kompozīcijas elementu Rainis izmanto daudzveidīgi, pat viena darba ietvaros iekļaujot gan funkcionāli, gan strukturāli atšķirīgus sapņus:

- lasītājs piedalās sapņa redzējumā līdz ar varoni vai arī uzzina par redzēto tikai no varoņa atstāsta;

⁵⁸ Tās ir gan dažādās gaismas spēles skatuves apgaismojumā lugā „Mušu ķēniņš” („Gaisma atkal mainās, paliek gluži baiga” (KR XI: 40)), vai arī dekorāciju maiņas (turpat: „Sienas atkāpjas uz malām” (KR XI: 39)), jo bieži laika un telpas daudzveidību varēja radīt, mainot skatuves fonu vai dažas kustīgas drapērijas. Tāds varēja būt arī negaidīts darbojošos personu izvietojums skatuviskajā zīmējumā, kā, piem., traģēdijā „Kajs Grahs” dota autora piezīme: „Parādās Tibēra gars asiņainās drēbēs. /.. / Parādība nozūd” (KR X: 239–240), vai nereāli tēli, piem., dramatiskajā poēmā „Daugava” – veļi. Kā norāde uz sapņu ainu ireālās pasaules klātesamību varēja norādīt arī atbilstīgs muzikālais noformējums, piem., drāmā „Uguns un nakts”: „Dziesmas balss atskan vēl maigāk” (KR VII: 274), kā arī piezīme uz vēlamo krāsu izvēli sapņa ainā („Uguns un nakts”; KR VII: 267–295) u. c.

- tas var būt „kolektīvais sapnis”, kad to vienlaicīgi redz vairākas personas;
- izmantojot vairākpakāpju sapni, kad varonis savā sapnī redz citu sapni.

Neskatoties uz to, ka Raiņa arhīvā nav atrastas tiešas norādes uz lasītajiem Freida darbiem (KR 24: 798), vairākās drāmās izvēlētās sapņu funkcijas var pielīdzināt gadsimta sākuma pētījumiem psihoanalīzē.

Analizējot Raiņa lugās izmantoto **sapņu simbolisko nozīmi**, var izdalīt vairākus aspektus:

1) Sapnis kā objektīvs varoņa iekšējo pārdzīvojumu, dvēseles kolīziju un domu atspoguļotājs, kur noteicošās ir subjekta – objekta attiecības, jo, runājot par valodas kodiem, sapņa izteicējs „ir kods plus tā vēsture” (Лотман 1992: 13), resp., sapnis ar simbolu – kodu palīdzību lakoniskā formā atsedz varoņa dvēseles kolīziju gammu, spēj iezīmēt sapņa rašanās cēloņus un motīvus. Tāds ir gan Kaja Graha („Kajs Grahs”), gan Dedzes sapnis („Rīgas ragana”), kas dod iespēju atsegt varoņa raksturu psiholoģiski daudzveidīgāk, gan tā dialektiskā attīstībā. Lugā sapnis veiksmīgi realizē apvērstās – spoguļpasaules ideju, kur pretstatu veidošanā noteicošās ir ireālā – reālā attiecības un kas sublimējas dubultnieka tēlā, ko Eiropas, kā arī Latvijas literatūra pārmantoja no Ernsta Teodora A. Hofmaņa (*Hoffmann*) un kas izpaužas kā „vienas apziņas dažādo pušu personifikācija vai arī vienas personas dalīšanās vairākās; akcentējot to kā pretrunu specifisku formu” (Федоров 2005: 32). Šī tēla (ēna/dubultnieks/atbalss) izteiksmes ietilpība un iespējamā variabilitāte pieļāva plašas tā izmantošanas iespējas, aktīvi iesaistot to sapņa epizodē. Rainis to izmanto Kaja Graha tikšanās skatā ar mirušā brāļa Tibērija garu („Kajs Grahs”). Šādā situācijā izpaužas viens no t.s. dziļu psiholoģijas izpētes objektiem – dabiskās subjektīvās transformācijas jeb individualizācijas process⁵⁹, kura aizsākums visbiežāk veidojas tieši sapnī. Rainis, izmantojot divu pretmetu, atšķirīgo pasauli – objektīvās / subjektīvās – sakausējumu vienā personā, cenšas to variēt, jo Tibērija balsī Kajs saklausa gan likteņa, gan paša sirdsapziņas aicinājumu ziedoties idejai par nākotnes valsti. Pēc Gundegas Grīnumas domām, konkrētajā gadījumā sapnis kā mākslinieciskais paņēmiens ļauj Rainim “tieši konfrontēt abus traģēdijas tēlus, dzīvo un mirušo, lai Tibērija gars aci pret aci ar Kaju varētu brālim atklāt to, ko viņš neapzināti nojautis jau iepriekš – Kajam jāmirst par labu tautai” (Grīnuma 1995: 185).

⁵⁹ Junga pētījumi liecina par individualizācijas procesa prognozējošām zīmēm, kā arī indivīda garīgās attīstības likumsakarīgiem atspulgiem sapnī, kas norāda uz „citas būtnes” – spēcīgas personības veidošanos cilvēka apziņā, kā arī par vēlmi līdzināties šim „labākajam draugam”. Transformācijas procesā parasti notiek indivīda un šī „dvēseles drauga” tuvināšanās, kas tiek raksturota kā cilvēka iekšējās balss uzklaušāšana, kas ne reti iegūst dialoga pašam ar sevi ārējo formu. Tā nav vienmēr pamācošā vai nosodošā dieva balss, bet gan ir līdzvērtīga partnera uzklaušāšana. Šis process, kurā apvienojas mirstīgā un nemirstīgā, cilvēcisko vājību un pilnības apvienojums, tikai veicina personības paplašināšanos un Patības sasniegšanu” (Юнг 2004: 246.-286).

2) Sapnis kā tiecība uz mērķi un vēlmju īstenojumu, kur tieši galvenā varoņa sapnis ir lugas idejiskais izteicējs, līdz ar to dramaturģiskā darbība tiek pakārtota šī sapņa iespējamajai realizācijai. Tie ir Jāzēpa („Jāzēps un viņa brāļi”) sapņi par citādu dzīvi, kurā viņš spētu gūt brāļu pretmīlu. Lugā sapņa saturs dažādās variācijās tiek atkārtots vairākas reizes, akcentējot šī motīva dominanti traģēdijas kompozīcijā, bet kā dramaturģisks paņēmieni tas sagatavo skatītāju domai par sapņa piepildīšanās neiespējamību. Rainis realizē vienu no simbolisma estētikai raksturīgā sapņa variācijām - Jāzēpam sapnis un realitāte nav šķirami, bet tie dialektiski viens otru papildina. Sapnis tiek realizēts cīņā, un sapņotājs reizē ir arī cīnītājs, kam sapnis nav vis attālināšanās no dzīves realitātes un glābiņš ireālajā pasaulē, bet gan ceļa rādītājs un virzītājspēks. Jānis Bunduls norāda, ka „te var runāt par ideālu cīnītāja un sapņotāja sintēzi, kas apstiprina domu, ka īstam cīnītājam ir jābūt arī sapņotājam, kas spēj abstrahēties no ikdienišķā, skatīt dzīves mērķi perspektīvā un tiekties pēc tā realizācijas. Cīnītājam sapnis kļūst nevis par dzīves telpas sašaurinātāju, bet tieši pretēji – tās paplašinātāju” (Bunduls 1935: 98). Jāzēpa dubultā dzīves uztvere iezīmējas brāļu vērtējumā: „*Būs vaļā acīm sapņojis, kā mēdz*” (KR 11: 40), apliecinot Jāzēpa atšķirību un neiederību brāļu vidū. Junga norāda, ka personāžs, kurš redz sapni, tajā pašā laikā esot nomodā, parasti atrodas īpašā dvēseles stāvoklī, kas bieži ir saistīts ar sakāpinātu kaut kā gaidīšanu vai ir lielas emocionālas spriedzes izraisīts, tā sasniedzot atklāsmes, pat „apogeja stāvokli” (Юнг 2004: 255). Šādos mirkļos sapņa tēli tiek uztverti kā reāli darbojošās personas.

3) Sapņa aina tiek izmantota kā pagātnes – tagadnes – nākotnes vienotāja. Sapnis tiek iekļauts drāmas kompozīcijā, lai restaurētu atmiņā iepriekš notikušo. Šāda sapņa simbolisko nozīmi Rainis realizē poēmā „Daugava”, kur veļu tēli un teiku varoņi atgādina par tautai nozīmīgām cīņu ainām, tai pat laikā vienojot pagātnes notikumus ar nākotnē veicamajiem uzdevumiem – tautas pašapziņas modināšanu un sevis kā nācijas apzināšanos: „*Ceļas augšā! Vecie laiki atkal nāk, Vecās briesmas jāredz atkal! Miroņi nāk mācīt dzīvos!*” (Rainis 1999: 25). Ar sapņa palīdzību tiek realizēta neierobežota darbības pāreja no vienas laiktelpas otrā, kur reālais nomaina ireālo; izmantojot īstenības un sapņa sapludinājumu, notiek atšķirīgu telpu satuvināšana, laika blīvināšana, resp., sapnī laiktelpa tiek saspiesta – laiks vairs nav lineārs, bet gan kļūst ciklisks. Poēmā laika hronotopam, ko izsaka upes ūdeņu nemitīgais tecējums, veiksmīgi tiek iezīmētas paralēles ar „ceļa hronotopu” (Бахтин 1975: 391), kur likteņupe Daugava ir dzīvo un kritušo satikšanās ceļš, kad „naktī miegā, sapnī, zaļas ireālas gaismas apspīdēti, cilvēki kļūst par veļu laivas airētājiem. Vēl dzīvi būdami, sapnī nospēlē savu nākotnes lomu. No vienas valstības ieiet otrā un atnāk atpakaļ. Bet kāda dvesma no viesošanās „tur” paliek. Ir kaut kas mītiski mistisks šai laiku „caurstaigājamībā”” (Radzobe 1989: 112).

4) Sapnis kā simbolisks nāves robežsliednis. Sapņa dihotomā daba ļauj veidot jaunu pasauli, kas piesātināta ar simboliem, kur „realitātes fakti un norises tiek kombinētas ar iedomu un sapņu priekšstatiem, veidojot laika un telpas opozīciju, kur sapnis – realitāte, sasaucas ar opozīciju diena – nakts” (Шумкова 2002: 38), kas izskan Dedzes pārdomās („Rīgas ragana”): “*Es tik nācu dzīvi sapņot/ Ļaužu dzīvi – vienu nakti!/ Paliekot man būtu jāmirst/ Vienmuļīgi šaurā lokā*” (KR 13: 429).

Viens no stabilākajiem laiktelpas izteicēja kodiem minama triāde “aizmigšana – sapnis – nāve”, pārejas no vienas apziņas esības formas citā. Tradicionālajos priekšstatos aizmigšana reizēm asociēta ar nāvi – tā ir kā robeža starp dzīvi un nāvi, kur vērojama ireālās / reālās pasaules saplūsme, pie kam nāve reti kad saukta vārdā – tā ir tikai apgulšanās „visa mūža dienvidū”, bet gaita uz kapu kalniņu asociējas pat ar ikdienas dzīves norisēm (Kokare 1999: 22), piem.: „Balta koka namu daru,/ Zaļu maura jumtu jumu;/ Mūžam durvu neatvēru,/ Saulei acis nerādīju” (LD 27555). Sapnis, tāpat kā nāve, tiek uztverts nevis kā galējais dzīves punkts, bet tikai kā pāreja citā esības stāvoklī, citā laikā un stāvoklī, paralēlajā dzīvē.

Raiņa pārdomas par nāves klātbūtni ir lasāmas gan darba pierakstos, gan tiek ieskicētas nerealizētajos darbos. Filozofiskās pārdomas par dzīves rituma plūstamību un nezūdamību vistiešāk pauž Dedze, kas, vienojot reālo un ireālo sapņu telpu, apliecina tagadnes eksistenciālo apjausmu kā vienu no esības pārejošajām formām: „*Ak, sapnis gaist,/ Ikdienu atkal kaist/ Viens laimes mirklis tik bija!/ Sapnis kā ūdens caur pirkstiem līja*” (KR 13: 405). Aizsāktās sadzīvīskās lugas „Dzērājs” fragmentā Rainis min reālu personu – Emīlu Dārziņu, kura dzīvi raksturo kā atrašanos miegā: „*Viņš dzēra, jā, kā miegā, bet atmodies pacēlās debesīs*” (KR 15: 260). Miega metafora tiek minēta gan kā aizmiršanās no reālās dzīves, distancēšanās no vispārpieņemtajām normām, kas šajā gadījumā vairāk saistās ar pagrimumu, gan kā vienotāja ar pārlaicīgo, jo, atmostoties no dzēruma eiforijas, komponista gars ir spējīgs saklausīt tās debešķās skaņas, kas liegtas vienkāršajam cilvēkam. Iztēle ļauj sapņot imagināros nomoda sapņus. Tāda ir Emīla Dārziņa sapņa vīzija lauku mājas lapenē, kuras skaniskais fiksējums notīs ir „Melanholiskais valsis”. Sapņu realitāte iziet ārpus telplaika dimensijām, jutekliskā konkrētība saplūst ar transcendenci.

5) Sapnis ļauj tēlam piešķirt spilgtu emocionālo piesātinātību, kam ir jābūt simbola pamatā, jo „bez emocionālā šoka nerodas vēlme šo tēlu atminēt”⁶⁰ (Храповицкая 2003: 15). Līdz ar to sapņu tēliem jābūt daudzslāņainiem un ietilpīgiem, jo, kā norāda Elza Kokare, tad „vārda

⁶⁰ „Dotā izteiksmes forma vienmēr ir simbols tikai attiecībā pret kaut ko citu, jo tā var būt gan simbols, gan shēma, gan alegorija vienlaicīgi” (Храповицкая 2003: 15).

papildu saturs, tā semantiskā un stilistiskā nokrāsa, uzslāņojoties pamatnozīmei, piešķir tam dažāda veida ekspresīvi emocionālu raksturu” (Kokare 1999: 16). Bieži sapņu tēli ietver sevī veselu mitoloģisko uzskatu kompleksu, tās ir personifikācijas, kurās var atpazīt pirmatnējās saiknes ar dabu (Saule, Mēness, Zeme), kas rada asociāciju plūsmu, vispārinot un paplašinot konkrēto saturu. Sapņa motīvos, ko redz Raiņa varoņi, bieži tiek akcentēts debess zīmju izmantojums: tēvam Ruele parādās sapnī kā „*jauna septiņkrāsu varavīksna*” (KR 11: 26), bet Jāzeps viņu redz ar mēness sirpi uz pieres. Savukārt Jēkabam uz krūtīm ir saule, bet brāļiem – zvaigznes. Sapņa būtība var gūt nepilnīgu vai pat deformētu izpausmi, taču tā vienalga enerģētiski izpaudīsies mītiskās formās. Tāpat kā mīta simboliskie tēli ir tie, kas pasargā mūs no „nepastarpinātas pasaules augstākās idejas uzlūkošanas, tāpat arī sapnis ir tas, kurā atdzīvojas un realizējas mūsu dienā apspiestās domas un jūtas” (Nīče 2005: 137). Taču, neskatoties uz kopīgām literārā virziena iezīmēm, jāņem vērā, ka piedāvāto nozīmju shēmu ir iespaidojis paša autora pasaules skatījums. Līdz ar to Umberto Eko uzskata, ka „mainīgais tekstā pārvēršas tikai pieļautajās robežās, kuras jau iepriekš ir paredzējusi darba uzbūve” (Eko 2004: 30). Varoņu sapņos ietvertais simbolisko tēlu blīvējums, kas prasa rūpīgu to atkodēšanu, ir gan traģēdijā „Jāzeps un viņa brāļi”, gan drāmā „Uguns un nakts”, gan lugā „Zelta zirgs”, kā arī citos darbos.

Ikvienā gadījumā var pieņemt, ka konkrētā simbolika izvēršas par ietilpīgiem simboliem, kas slēpj sevī bezgalīgas interpretācijas iespējas. Jāzeps savu sapni (1. cēl.) raksturo kā tādu, „*ko devušas debesis, kas savus vārtus vēra Izraelim*” (KR 11: 34), līdz ar to norādot, ka tam ir jābūt sevišķi nozīmīgam un redzētās zīmes ir jāprot pareizi iztulkot. Jāzeps vēlas, lai arī brāļi sapni tulko kā apstiprinājumu viņa izredzētībai un uztver to kā pareģojumu, kam noteikti jāpiepildās. Traģēdijas darbības kontekstā šī sapņu aina ir kā norāde gaidāmajam konflikta saasinājumam - seko brāļu fiziskā izrēķināšanās ar Jāzepu, iemetot viņu bedrē, līdz ar to sapnis ir robežšķirtne Jāzēpa un brāļu sapratnes neiespējamībai, par ko liecina remarkā atzīmētie daudzie brāļu nolādējumi.

6) Sapnis – fantāzija nepārprotami ir pasaku pasaule, kurā iedomātie tēli gūst vispilnīgāko realizāciju. Rainis pasaku žanru ir izvēlējis divām lugām – „Zelta zirgs” un „Mušu ķēniņš”. Zīmīgi, ka jau Novālis (*Novalis*) kā normu, pēc kā vajadzētu līdzināties poēzijai, nosauc nevis romānu, bet gan pasaku, uzsverot, ka „pasaka ir kā poēzijas kanons. Visam poētiskajam ir jābūt pasakainam. Īstajā pasakā visam jābūt brīnumainam, noslēpumainam, nesaistītam un dzīvīgam, katru reizi savādākam. Īstai pasakai vienlaicīgi jābūt pareģojošam atspulgam, ideālam atspulgam, absolūti nepieciešamam atspulgam. Īsts pasaku dzejnieks ir nākotnes pareģonis” (citēts pēc: Федоров 1988: 61).

Lai spētu iedzīvināt sapni savos varoņos, dzejniekam, pirmkārt, pašam ir jābūt fantastam un sapņotājam, tātad – no puļa atšķirīgam. Šādam raksturojumam atbilstīgs ir gan Rainis, gan lugas „Zelta zirgs” autora sapņu realizētājs – Antiņš. Psihoanalītiķu vērtējumā „pati sapņa būtība ir pasaka, ko mūsu smadzenes/prāts stāsta pats sev, lai dotu jēgu miegā radītiem nekārtīgajiem sapņu redzējumu uzplaiksnījumiem” (Криппнер, Диллард 1997: 7). Kā būtisku atšķirību starp pasakas modeli un literāro variantu var minēt apstākli, ka pasakā varonim ir pārdabiski palīgi, kas palīdz sapni pārvērst īstenībā, savukārt simbolisma literatūrā varonim vienam jāatrisina realitātes izvirzītās grūtības, līdz ar to vēstījuma beigās visbiežāk ir traģiskas vai vismaz varonim neveiksmīgas.

7) Sapnis kā simbolisks tēla raksturotājs uzskatāmi ir realizēts traģēdijas „Jāzeps un viņa brāļi” epizodē, kur brāļi atstāsta Jāzepam savus sapņus, tā nevilšus atklājot slēptākos nodomus. Katram no desmit brāļiem autors ar īsa sapņa fragmenta palīdzību ir devis savas individualizētas rakstura iezīmes, tai pat laikā parādot viņus kā vienotu spēku: „*Simons: Es sapnī jēru kāvu/ un tas tu!;/ Levijs: Es (tautas) svētīju ar viņa asinīm;/ bet Dans: Es biju liels, uz zemi sviedu kalnu,/ Un zeme drupa, bet sveiks bij kalns./ Tā būs tev sadrup! Tad būs sapņiem miers!*” (KR 11: 131). Šāds sapņa elementa izmantojums drāmā ir ļoti pateicīgs, dodot autoram iespēju lakoniskā formā, dažos teikumos raksturot darbojošās personas.

Šī ir vienīgā Raiņa luga, kurā par saviem sapņiem stāsta negatīvie tēli. Pie kam pēc struktūras tie ir līdzīgi Šekspīra, kura drāmas uzbūve un tehniskie paņēmieni Raini nodarbināja jau no ģimnāzijas laikiem⁶¹, negatīvo tēlu sapņu izklāstiem, apliecinot, ka sapņus spēj redzēt visi – neatkarīgi no to mantiskā stāvokļa, sociālā sliekšņa vai ētiskajiem principiem: tāds ir gan Kalibans Šekspīra lugā „Vētra”, kas minēts kā puscilvēks – puszvērs, gan varas un ļaunuma paudējs Ričards („Ričards III”), kuram murgos rādījās „nonāvēto dvēseles/ Bij še pie telts, un katra draudēja./ Ka rītu tie man smagi atriebsies” (Šekspīrs 1963: 181). Tradicionālās folkloras pierakstos par tādiem saka, ka: „grēcīga cilvēka sapņus nevar izskaidrot, jo tam velns visur staigā līdz” (Aizsils 1939: 37).

Pēc Freida darbu publikācijām 20. gs. sākumā daudzi autori sāka ekspluatēt sapni kā papildu psiholoģisku komponentu tēla atklāsmē. Lai gan sapnim tika pievērsta uzmanība jebkuros mākslas virzienos, simbolisma estētikā tas sevi apliecināja kā noteicošā vadlīnija, kļūstot gan par atslēgas vārdu, gan paužot intīmu, dziļi personisku attieksmi pret māksliniecisko iztēli: sapņotāji simbolisma piedāvāto paralēlo sapņu telpu spēja uztvert daudz patiesāk nekā apziņas pasauli.

⁶¹ Īpaši daudz piezīmju par drāmas uzbūvi un tehniskajiem jautājumiem ir no 1911. līdz 1913.gadam.

Sapņa tēmas aktualitāti gadsimta sākumā apliecināja gan tā plašais izmantojums dažādos mākslas žanros - ne tikai simbolisma literatūrā, bet arī glezniecībā, kā piemēru minot daudzos Odilona Redona darbus par sapņu tematiku, kur tieši sapņa epizode, izmantojot simbolu valodu, palīdz skatītājam veiksmīgāk veidot asociatīvo tēlu ķēdi⁶².

Savukārt Džordžs Ridžs (*Ridge*), akcentējot sapņa nozīmi dekadencē, uzsver, ka starp sapni un realitāti ir nemitīgs konflikts, kas izsūc dekadentu enerģiju. Tas ir ekstrēms laiskums vai letarģija, kurā smadzeņu darbība novērš varoni no rīcības. Taču, kā norāda autors, „tā kā sapnis neprasa aktīvu darbību, tas tiek uztverts kā perfektāks par dzīvi” (*Ridge* 1961: 175). Dzīve tiek uztverta vienīgi kā krāšņs teātris, bet, kad priekšgars atveras, tad ”beidzot saltā patiesība atklājās:/ Pavisam vienkārši – es miris” (*Bodlērs* 1989: 153). Līdzīgas apjaušanas par vilinošo, bet netveramo sapņu pasauli atbalsojas arī Haralda Eldgasta atziņā par sapņiem kā „vienīgo un augstāko tiešāmību”, pie kam “nevis cīņa, bet tikai sapņi par to ir saistoši” (*Eldgasts* 1999: 33).

Secinājumi: Tā kā sapņu ainas uzdevums ir rosināt skatītāju līdzdarboties un ieinteresēt tālākajai drāmas notikumu gaitai, tieši šādai koncentrētākai drāmas struktūrai un varoņa psiholoģiskajam traktējumam sapņa elementa izmantojums dod Rainim iespēju:

- iekļaut lugā papildu tēlus, kuri notikumu darbībā tieši nepiedalās, tai pat laikā aktīvi virzot lugas notikumu gaitu;
- lakoniskā formā atklāt tēla rakstura iezīmes, atsegt varoņa emocionālo stāvokli, kā arī apslēptākās dvēseles kolīzijas.

Plašais tēlu loks, ko Rainis ir izvēlējis kā sapņa redzētājus, liecina par autora vēlmi pēc iespējas daudzpusīgāk atsegt tēla personību, katram gadījumam izvēloties atbilstīgu sapņu struktūru. Lai gan sapņa struktūra ir fragmentāra un nepabeigta, nereti būdama atrauta no kopējās sižetiskās līnijas, tomēr mudina lasītāju domāt paralēlās kategorijās. Šis aspekts ir viens no priekšnosacījumiem, kāpēc Rainis tik bieži savās lugās cenšas „ekspluatēt” sapni, uzsverot, ka „*sapņu tulkojumi dod vairāk iespējamības*” (*KR* 21: 225).

Cilvēka „domu varenība” sapnī izpaužas vispilnīgāk, bet sapņi dzimst arī tur, kur realitātē ir radušās plaisas un konflikti, vispirms jau paša autora personībā. Arī Raiņa darbos izmantotā sapņa poētika nav tikai drāmas struktūras elements, kas ļauj atdzīvināt ireālās pasaules

⁶² Roberts Goldvoters (*Golwater*) kā piemērus izvēlējis litogrāfijas, kur šī sasaukšanās notiek jau pirmajā, darba nosaukuma līmenī: litogrāfijas: „Sapņos” (1879); „Nakts” (1886); „Sapņi” (1891), gan arī veltījumos māksliniekiem ar līdzīgu iztēles skatījumu: darbi: „Po” (1882); „Goija” (1885); „Ļaunuma puķes” (1890). Pēc autora domām viņa mērķis ir „rosināt skatītājā neparedzamu valdzinājumu, asociāciju raisīšanu un nezināmā fascinējumu, paplašinot ikviena domāšanas apvārksņus”, kas ir kā atbalss no Malarmē proponētās simbolistu doktrīnas” (citēts pēc: *Goldwater* 1998: 117).

klātesamību un sapņojumus, bet, būdams viens no simbolisma izteicējkodiem, deva iespēju autoram izteikt pārdomas par savu vietu literatūrā un politiskajā vidē Latvijā, gan piespiedu vientulības izjūtu un pilsonisko bezspēcību, sublimējot to savu lugu varoņu nepiepildītajās ilgās un sapņojumos pēc Saules zemes – brīvas Latvijas un jaunā nākotnes cilvēka.

1.3.5. Mīta aktualizācija

Mīts ir sākotnējs paraugs, ārpuslaika shēma, sen noteikta formula, kura tiecas no jauna iegūt tai reiz piemitušas pazīmes, jo „visas lietas mūsu ikdienas pieredzē ir mītiskas, un no tā, ko parasti dēvē par mītu, tās, iespējams, atšķiras tikai ar neredzamu mazāku spilgtumu un mazāku interesi” (Мамардашвили 1998: 15). Analogi valodai, kas saziņā pilda saiknes funkciju starp domām un ar to apzinātu noformējumu, mīts ir uztverams kā „savdabīga *intermundia* telpa, caur kuru cilvēka esības un vērtības jautājumi tiek apzināti, pārcelti augstākā zīmju sistēmā, un tādejādi cilvēka pasaules lietas top vērtīgākas” (Rūmniece 2001: 37).

Mītiskās laiktelpas uztvere sevišķi saasinās laikā, kad aktuāli kļūst nacionālie kodi, kā tas bija latviešu literatūrā 19. gs. beigās. Savukārt 20. gs. sākums uztverams kā Ernsta Kasīrera (*Cassirer*) definētais simboliskais universs, kur: „valoda, mīts, māksla un reliģija ir šī universa daļas, kas kā atšķirīgi pavedieni saaužas simbolu tīklā, sarežģītā cilvēces pieredzes tīklā. Domāšanas un pieredzes progress šo tīklu izsmalcina un stiprina” (Kasīrers 1997: 36).⁶³

Izmantojot salīdzinošās pētniecības metodes un meklējot tipoloģiskās līdzības, piem., skandināvu literatūrā, kuras recepcija 19. un 20. gs. mijā bija nolasāma Latvijas kultūrtelpā, t.sk. Raiņa darbos, var vilkt neskaitāmas paralēles mītu aktualizācijai rakstnieku daiļradē.

Braiens Douns (*Downs*) min vairākus motivējošos apstākļus Ibsena centieniem iepludināt seno mītu lietojumu modernajā literatūrā, uzskatot, ka tie dzīvo cauri laikam vēlmē atmodināt Norvēģu tautas nacionalitāti un “sajust savu valodu un literatūru”⁶⁴. Pēc Ibsena domām, šim jaunajam nav jābūt izdomātam, bet – jaunatklātam, tāpēc, kā to papildina Douns, „ir tik svarīgi skatīties pagātnē uz vērtībām, kuras tauta jau ir akceptējusi un kur cilvēciskās īpašības ir tīrākas un nav tik mūsdienu izkropļotas. Šādu ceļu savu vērienīgo darbu realizācijā veiksmīgi bija izvēlējušies Rihards Vāgners un Viljams B. Jeitss, pievēršoties pašmāju pasakai un mītam”

⁶³ Aleksejs Losevs (*Лосев*) apgalvo, ka „mīts nav shēma vai alegorija, tas ir simbols: tikai būdams simbols, mīts var saturēt sevī shematiskus, alegoriskus un dzīvīgi simboliskus slāņus. Mītiskajā domāšanā viss ir vienots, jo pastāv nesaraujama saite starp runu, valodas jēdzienu un ārpus valodas pastāvošo īstenību” (Losevs 1990: 44).

⁶⁴ Tas bija arī viens no iemesliem Ibsenam veidot savu nacionālo Norvēģu teātri, kurā varētu manifestēties norvēģu kultūra.

(Downs 1950: 9). Autors atgādina divus skatījumus, kas dominēja 19. gs. beigās, no kuriem viens bija Platoniskais vai Hēgeliskais *anamnesis* (neaizmiršana), proti,

- 1) mitopoētiskais skatījums⁶⁵, kur autori (Vāgners, Ibsens, Nīče) mēģināja restaurēt pagātnes vērtības mūsdienās, noraidot moderno laiku prasību un spēju atainot realitāti;
- 2) vēsturiskais vai zinātniskais skatījums, kur pagātne tiek pretstatīta analītiskajam skatījumam.

Ja 19. gs. beigu kultūrā svarīga iezīme bija mēģinājums atjaunot tagadnes teātrī pagātnes kulturālās dzīves formas estētiskās apziņas terminos, tad jaunā gadsimta pārejas situācija saasināja apslāpētās emocijas: bailes, fantāzijas, sapņus un ilūziju pasauli, un tieši šajā situācijā literārais mīts mazināja indivīda esības traģiskās pretrunas, piešķirot tām mūžīgās kopības formu, ļaujot ikvienam identificēt sevi ar izdomātās telpas tēliem: tie varēja kļūt par viņa dubultniekiem un izdzīvot viņa vietā sarežģītākos un liktenīgākos dzīves mirkļus. Kasīrers salīdzinājumam izvēlējies sengrieķu filozofa Epiktēta teikto, kurš uzskatīja, ka „cilvēku uzbudina un satrauc nevis lietas, bet gan paša fantāzijas un domas par lietām, pretstatot mitoloģiju, kura nav vienkārši māņticību vai maldīgu priekšstatu kopums un kas savā izpausmē nav haotiska, jo tai piemīt sistēmiskums un konceptualitāte”, atgādinot, ka, „protams, mīta struktūru nevar raksturot kā racionālu” (Kasīrers 1997: 36).

Tieši ar literārā mīta palīdzību, pēc Mirčas Eliades domām, bija iespējama pāreja no parastās lineārās laika uztveres uz mitoloģisko, „ļaujot distancēties no tādiem jēdzieniem kā galīgais un pārejošais un pieņemt Mūžības kategoriju. Literatūra rada ilūziju pasauli, kas ir brīva no ikdienas/patreizējā mirkļa prasībām – tā noslēdzot vēl vienu Mīta mūžīgās atgriešanās ciklu – pie cilvēka un cilvēkam pašam pie sevis” (Eliade 1999: 240).

Orsons S. Kards izvirza divus iespējamus modernās sabiedrības atgriešanās modeļus pie mīta:

- meklējot senos mītus to jēgu, ko mūsdienu stāstījums ir zaudējis,
- vai pārfrazējot tradicionālu vēstījumu mūsdienu cilvēkam saprotamā kultūrkodā, tādejādi radot jaunu mītu (Card 1990: 92).

Šāds konstatējums atbilst 20. gs. sākuma diabolisko spēku – gan velna, gan raganas tēla interpretācijām Raiņa dramaturģijā.

⁶⁵ „Hēgelim bija svarīgāki kultūras artefakti nekā vēsturiskās norises, lai cilvēks spētu aptvert būtisko realitāti, lai varētu nodot tālākām paaudzēm. Tas var tikt pieņemts kā pagātnes kultūras diskurs Hēgeliskās filozofijas stūrakmens, vajag atjaunot un izcelt caur tagadni. Var pieņemt, ka Ibsens, atjaunojot šīs estētiskās izpausmes – kvintesenciālo apziņu – mēģina inkorporēt šīs pagātnes frāzes, fragmentus modernajā apziņā, izpaužot viņa paša radītājā mākslā, lai gūtu atbalsi publikā” (Downs 1950: 9).

Tā kā modernisma koncepts piedāvāja aizstāt reālisma demitoloģisko pasaules uztveri ar neomitoloģisko, papildinot vecos mītus ar jaunu semantiku un sekmējot jaunu mītu rašanos, tad, būdams nevis vairs kolektīvās, bet gan individuālās fantāzijas auglis, mīts iegūst intelektuālu ievirzi. Tas apstiprina mīta lomu, atzīstot to par būtisku kultūrsociālas un sakrālas informācijas avotu, kas nekad neizzūd no literatūras, bet tikai maina ārējās izpausmes.

Latviešu literātu uzmanību gadsimtu mijā pirmām kārtām saistīja grieķu mīts:

- 1) kā bagātīgs kultūrfaktu kopojums;
- 2) kā ideju bāze to tālākai interpretācijai, kas ļauj runāt par neomītisma iezīmēm gan literatūrā, gan tēlotājmākslā⁶⁶;
- 3) kā pateicīgs materiāls tulkojumiem, ļaujot literātiem paust savas idejas caur klasiku prizmu⁶⁷.

Rainis tulkotāju rindās sevi pieteica jau studiju gados⁶⁸. Izvērtējot antīkās literatūras ietekmi Raiņa daiļradē, Kārlis Straubergs norāda, ka antīkie motīvi vai to ieskaņas sastopamas gan Raiņa oriģināldzejā, gan vairākos lielformāta darbos vai to iecerēs⁶⁹ (Straubergs 2001: 371).

Domājot par mūsdienu mākslu, Rainis uzsver vairākas mītu priekšrocības salīdzinājumā ar vēsturisko motīvu izmantošanu, jo „*senās pamatu un godu teikās ir pirmais 'loks', un to es gribu spirālē vest tālāk*” (KR 21: 127). Par mītu, kas ir pārradīšanas un “nemitīgas atjaunotnes akts”, lugas „Dievs un Velns” piezīmēs lasām pārdomas, ka vajadzētu „*dibināt latviešu mitoloģiju, salasot gabalus no vecām teikām. Tā darīja Eshils, arī vēlāk dzejnieki*” (KR 15: 60).

Līdzīgu metodi bija izmantojis Eliass Lenrūts (Lönnrot), vākdams un apkopodams vecās rūnas pirmajam somu eposam “Kalevala vai Karēlijas vecās rūnas par somu tautas senajiem laikiem” (1849). Savukārt pirmā igauņu eposa “Kalevipoegs” (1857) autors Fridrihs Reinholds Kreicvalds (*Kreutzwald*) to dēvēja tikai par “igauņu teiku” (Estnische Sage), jo darba lielāko daļu veidoja dzejas formā pārstrādātie igauņu teiku fragmenti. Abi eposi – gan somu, gan igauņu – bija

⁶⁶ J. Rozentāla, J. Valtera, A. Baumaņa gleznās.

⁶⁷ Kārlis Straubergs, sniedzot nelielu ieskatu antīkās literatūras atbalsojumā latviešu dzejnieku darbos, atzīmē redzamākos darbu tulkotājus vai antīkās pasaules mītu interpretus – Veidenbaumu, Aspaziju, Poruku (Straubergs 1998: 357–376).

⁶⁸ „1887. g. iznāk viņa „Jaunie dunduri”, kur atrodam Ovidija Amores II, 7 un II, 15, Mārtiāla epigrammas, Stratona epigrammu, Katulla V un XXVII, Sapfo fr. 2, 52 un 90 un no anakreontiskām dziesmām LVII, arī Lūkiāna „Miroņu saruna” Nr.22., ar paskaidrojumiem teksta saprašanai. Oriģināldzejā sastopam šeit arī hellēnisko divrindu vairākās epigrammās, arī vēlāk garāku dziesmu „Baltiešiem” – („Pēterburgas Avīzē” 1902. g.). Tulkojumu valoda ir brīva izteiksmē: oriģinālam atbilst raksturīgi un līdzvērtīgi latviešu izteicieni, un pats tulkojums ar to daudz iegūst, jo līdz ar to samazinās latīnismi valodā. Mazāk apmierina grieķu tulkojumi, sevišķi Sapfo lirikā; kur nevainojamā oriģināla pantmērā tulkotais teksts dažkārt pārāk aiziet prom no oriģināla un Sapfo patoloģiskās mīlestības pazīmes atdzejotas diezgan prozaiskā uzskaitījumā, un mainīts arī divu pēdējo rindu saturs. Tulkojumi ievietoti arī krājumā Nemierīgā sirds. Šeit ir Alkaija Cīņa, orfiskā himna, Aristoteļa skolija un Aischyla Promethēja epilogs” (Straubergs 2001: 370).

⁶⁹ „Odiseja maldu ceļi: Grieķu epus latviešu pantos. Bērniem dāvāts” (KR X: 529.–531).

ieinteresējuši Raini kā iespējamais materiāls tulkojumiem. Rainis vairākas reizes mēģināja tulkot “Kalevipoegu”, taču darbu nepabeidza. Atdzejojuma fragmenti pirmo reizi bija publicēti 1904. g. “Saimnieču un zelteņu kalendārā”⁷⁰. Savukārt “Kalevalas” tulkojumam dzejnieks pievērsās 1921. g. janvārī: “*Vakarā lasu “Kalevalu”. Nebij nekad dūšas bijis ķerties klāt, bet vakar ielasijos un dikti patika. Varētu arī latviski tādu eposu sarakstīt*” (KR 25: 59)⁷¹. Arī šis darbs līdz galam netika pabeigts⁷².

Raiņa darbos nolasāmās mitologēmas bieži ir līdzeklis gan mītu saglabāšanai, gan to dekonstrukcijai, kā tas redzams nepabeigto lugu iecerēs („Dievs un Velns”, „Mūžība”, „Jānis Vīrs”, „Kurbads” u.c.), kur autors cenšas aktualizēt mītisko pasaules uztveri, visu skatot caur mītiem raksturīgajiem arhetipiem, izmantojot gan mīta iebūvējumu literārajā tekstā, gan veidojot individuālu skatījumu.

Mīta aktualizēšana Rainim bija viens no būtiskākajiem poētiskās izteiksmes līdzekļiem, ar kura palīdzību varēja:

1) **runāt par filozofiski ētiskām problēmām** visiem saprotamā, atpazīstamā veidā, izmantojot Junga arhetipu transformāciju tēlos, kas ir netīša, neapzinīga bezapziņas izteikšana: „Iedarbīgākie ideāli vienmēr ir vairāk vai mazāk atklāti arhetipa varianti; to it viegli var saskatīt, jo tādi ideāli tiek alegorizēti, proti, arhetips ir tā saucamā pirmatnējā cilvēka *participation mystique* ar zemi, kuru tas apdzīvo un kura satur tikai viņa senču garus” (Юнг 1998: 132). Junga pieņēmums sabalsojas ar Frēzera uzskatiem par mīta aktualizēšanu, kas dod iespēju autoram risināt pāru attiecības starp tēliem, resp., „kad ir atrasts pretmets kādam no trūkstošajiem komponentiem: Dievs / Velns, gaisma / tumsa” (Фрезер 1986: 74), ko Rainis nepastarpināti izmanto kosmogoniskā mīta interpretācijā lugu iecerēs „Dievs un Velns”, „Mūžība”, bet kas nolasāmi daudzās Raiņa lugās: Indulis–Mintauts; Ilja–Svilpis; Spīdola–Laimdota, Dedze–Žagata, Lāčplēsis–Melnais Bruņinieks u.t.t. Ņemot vērā, ka „visi zināmie mītu teksti līdz mums nonāk transformēti” (Лотман 1992: 37), Junga mākslas iedarbes noslēpumu pamato ar mākslinieka

⁷⁰ Pilns “Kalevipoega” tulkojums iznāk 1929. gadā, to tulkojusi Elīna Zālīte (1898–1955).

⁷¹ Līdzīgus mērķus sev izvirzīja arī citi literāti, kurus nodarbināja doma par mīta rekonstrukciju, kā, piem., Jēkabs Lautenbahs–Jūsmiņš, kura vairākkārt atkārtotie mēģinājumi (dzejojumi „Zalkša līgava” (1880), „Niedrīšu Vidvuds” (1883), „Dievs un Velns” (1885)) tomēr neguva ievērojamus panākumus. Poēmas “Dievs un Velns”, kura veidota, izmantojot latviešu teikas par pasaules radīšanu, vienīgā literārā vērtība varētu būt vēlmē celt tautas pašapziņu, izmantojot teiku materiālu, atgādināt tautas vitalitāti un attapību, piemulļojot un arī uzvarot Velnu. Autors prozā pierakstītu sižetu un poētisko dabas norišu vērojumu pārstāsta dzejas valodā, izmantojot latviešu tautas dziesmu pantmēru. Lautenbaha darbs izteikts didaktiskā formā, proti, vienīgi kā labā / ļaunā pretstats. Poēmā autors saglabā teiku piedāvāto dalījumu – garīgais spēks pret fizisko, kur Dievs saistās ar prātu un gudrību, bet Velns, kaut nosacīti ir visu lietu radītājs, zaudē, izmantodams tikai fizisko spēku. Šāda izteiksme atbilda tā laika literārajai tradīcijai. Lai gan autors vēlējās radīt novatorisku darbu, kas varētu pretendēt pat uz eposa iezīmēm, tomēr tas palika tikai nepiepildīto vēlmju līmenī.

⁷² Pilns „Kalevalas” tulkojums iznāk 1924. gadā, to tulko Linards Laicens (1883–1938).

spēju just arhetipiskas formas un precīzi tās realizēt savos darbos, uzskatot, ka mīta formālo raksturu saturiski piepildīt spēj tikai mākslinieka apzinīgā pieredze (Юнг 1998: 132).

Līdz ar to mīta un literatūras attiecības var skatīt divos aspektos – evolucionārā un tipoloģiskā, kur:

– pirmajā gadījumā darbos var atpazīt tikai reliktas mītu formas vai sabrukušu mītu detaļas. Raiņa darbos tās ir bagātīgi pārstāvētas gan pabeigtajās lugās, gan ieceru fragmentos, apspēlējot mītiskās telpas trīsdaļīguma principu, minot, ka “*Velnam zeme ir (tikai) nama jumts. Dievs uz tā jumta uztaisa citu jumtu – debesī*” (KR 15: 60), gan izmantojot kalna mitologēmu, kas „tradicionālajos priekšstatos savieno debesis, zemi un pazemi” (Kursīte 2001: 88), iezīmēdams gan vertikāles augstāko punktu Stikla kalnu („Zelta zirgs”), gan ieeju pazemē, nāves pasaulē („Spēlēju, dancoju”) vai jūras dzelmi („Rīgas ragana”), resp., akcentējot pasaules ass vertikālo tiekšanos uz augšu, bet turpinājumu pretējā virzienā – ieeju pazemē. Haralds Biezais norāda uz kalna mitologēmas paralēlēm ar „dzintara⁷³ kalnu, ko L. Adamovičs pamatoti atzīst par debesu kalnu” (Biezais 1998: 26). Savukārt slāvu viduslaiku teikās dzintars (латырь) tiek minēts saistībā ar jūras dzelmi, kā „visu akmeņu tēvs, kas guļ jūras dzelmē, līdz ar to Latirjūra varētu būt senais Baltijas jūras nosaukums” (Токарев 1987: 57), ko arī Rainis vairākkārt min lugas „Ilja Muromietis” darba piezīmēs (KR 5*: 549), „*Latir Lielā jūra, kura visām jūrām māte,/ Latir Lielā kalnā, kurš visiem kalniem tēvs*” (KR 5* 596), kas apliecina Latigoras („Ilja Muromietis”) vārda etimoloģiju (латырь зора). Rainis, paplašinot tēla simboliskos kodus, min Latigoru kā kultūras nesēju, iezīmējot sievietes ideāltipu, kas personificētu vēl nesasniedzamo vertikāles virsotni – „*jauno, garīgo kultūru*”; „*tālas kultūras inteliģenci*” (KR 5*: 562);

– otrā gadījumā – visā pilnībā tiek pārņemtas mītu struktūras vai to elementi.

Viens no šādiem elementiem ir mītu cikliskums, kas var izpausties gan darba idejā, gan kompozīcijā. Poēmu „Ave sol!”, kas literatūrzinātnē tiek analizēta kā piemērs dialektiskai pasaules uztverei, var aplūkot arī mītiskā cikliskuma aspektā. Astrālo mītu atspulgi ir nolasāmi gan sakāpinātajā saules izjūtas transformācijā Saulesmeitiņas tēlā, gan klasiskajā opozicionārajā pāri Baltais tēvs / Melnā māte – kā mītiskā pāra attiecību reproducējošo motīvu. Mīts, kur Saule un Mēness veido pāri, pieder pie t.s. dvīņu mītiem. Vēl daudzpusīgāks arhetipiskās shēmas blīvējums var tikt atsegts Spīdolas tēlā.

2) „**Atdzīvināt” varoņtēlu.** Saskaņā ar Nortropa Fraja (*Frye*) definīciju literārā darba varoņu attiecībās ar lasītāju iespējami vairāki modeļi, t.sk., attiecību gradācija, sākot ar

⁷³ Marija Gimbutiene (*Gimbutas*) dzintaru dēvē par „ziemeļu zeltu, kas senajiem baltiem simbolizēja saules matēriju” (Гимбутас 2004: 61).

mitoloģisko varoni, kurš savā darbībā ir pārkāps par jebkuru cilvēku un arī savu vidi, beidzot ar tā saukto ironisko vēstījuma formu, kad varonis ir zemāks gan savās prāta spējās, gan rīcībā par mums. „Varam runāt par divām pretējām varoņu kategorijām. Pirmkārt, tas ir nicināmais, pieņemamu morāles normu robežās neietilpināmais varonis, pret ko sajūtam līdzjūtību un simpātijas. Otrkārt, varam runāt par varoņiem, kas veidoti pēc sen aprobētiem arhetipiem, kuru sasniegtais mērķis attaisno praktiski visus līdzekļus” (citēts pēc: Freibergs 2002: 6).

Mītam atbilstošs episkais varonis ir drosmīgs, izredzēts personāžs, kura parādīšanos bieži vien nosaka pareģojums. Tāds ir gan Raiņa Lāčplēsis un Indulis, gan Kajs Grahs. Eposa varoņa raksturīgās iezīmes⁷⁴ minētas krievu biļinu varonim Ilja Muromietim, ko Rainis interpretē tāda paša nosaukuma traģēdijā, kurš pretstatā vecā tipa krievu spēkavīriem, kas teikās tēloti kā debesu spēku sūtīti milži, ir jaunā tipa varonis, kas pašreizējā kalpo krievu zemei, sargājot to no ienaidnieka. Biļinas akcentē viņa zemnieka izcelsmi, un pirmais viņa varoņdarbs ir Mātes – zemes attīrīšana no dabas spēkus iemiesojošiem šaušaloņiem.

Otrā varoņu kategorija, kā iedala Frajs, ir t.s. „slēptais” varonis, „mazais cilvēks”, kas nav ne dievišķs, ne dižciltīgs. Literārajos darbos vienpusīgais pasaku tēls (ganuzēns vai pameita) tiek bagātināts ar varonim iezīmīgām rakstura īpašībām, kur rīcības motivāciju nosaka tiekšanās pēc ideālmērķa, pārkāpjot merkantilu interešu sfēru. Varonim (Tots, Antiņš) piemītošās rakstura īpašības ir apliecinājums iespējamai personības transformācijai, ko Jungs dēvē par individualizācijas procesu.

Rakstot „Par drāmu un teātri”, Staņislavs Pšibiševskis uzsver, ka „jaunajā drāmā viss notiek varoņu dvēselēs, viņa sirdī – kā drāmas sākumā, tā drāmas beigās. Varonis grieķu drāmā – rotaļiņa dievu rokās, bet jaunās drāmas varonis – rotaļiņa savu pašu instinktu rokās, viņš savas dvēseļu cīņu un sadalīšanās upuris, ko saberž paša sirds nezināmie, nepazīstamie spēki” (Pšibiševskis 1906: 37).

Mitopoētiskajam skatījumam un to pārstāvošajiem autoriem savos darbos ir būtiski atrast “vietu” saviem varoņiem un laiku, ko tie pārstāv, resp., varonis pārstāv noteiktu laiku ar noteikta laika vērtībām, šajā gadījumā mītisko laiku, kur tas tiek pretnostatīts esošā darba problēmatematikai, mēģinot „iznest antīkas vērtības mūsdienu skatītājam pieņemamā redzējumā” (Downs 1950: 8). Tā Fallijs, turpinot Jāņa Poruka aizsākto Herakla⁷⁵ motīvu veidošanu, traģēdiju „Herakless” pamatoto uz Sofokla un Euripīda studijām, galvenā tēla raksturojumā sapludinādam varonību un vīrišķību ar nemiera trauksmi un konfliktiem, kādos tas nonāk varmācīgi

⁷⁴ 1) Brīnumainā kārtā iegūts spēkus; 2) tiek pareģots, ka nemirs kaujas laukā, 3) uzvar visus iespējamus briesmoņus un ļaunos burvjus, 4) par palīgu kalpo ar pārdabisku spēku apveltītais zirgs.

⁷⁵ „Hērakla iesvētīšana Eleusīnas mistērijās” (Poruks 1972: 351–358).

ielauzdamies sadzīvīskā situācijā. Šāda mīta interpretācija sasauca ar Kasīrera atziņu, ka „mīta būtiskākā iezīme nav kāda īpaša domāšanas vai iztēles ievirze, mītu ir radījušas emocijas, un emocionālais fons īpatni iekrāso visus mīta priekšstatus” (Kasīrers 1997: 87).

3) Drāmās **varēja realizēt labā/ļauņa pretmetu cīņu** un, atgriežoties pie pirmsākumiem, meklēt cēloņus šā brīža situācijai. Mītu/pasaku galvenā varoņa meklējuma hronotopā būtiski ir ceļa (arī labirinta) un krustceļu (izvēles) motīvi, jo meklējuma gaitā protagonistis iziet vairākas iekšējo izmaiņu stadijas: iegūstot drosmi un zināšanas. Vairums mītu un pasaku glorificē vienu no šīm kategorijām.

Rainis savos varoņos akcentē altruismu (Antiņš, Tots, Dedze), līdz ar to ceļam nav tikai naratīva funkcija, bet tas iegūst simbolisku paplašinājumu. Meklējuma tēmu gan mītos, gan pasaku žanrā nereti saista ar varoņa vēlmi uzveikt Nāvi. Pēc Vladimira Propa (*Иппонн*) domām, „gandrīz katrs meklējums, ko veic protagonistis, ir virzīts uz to, lai sekmīgi atgrieztos no pazemes, viņsaules” (Иппонн 2003: 38). Nāves un nemirstības attiecības bieži traktētas kā vienas parādības divas puses, Nāvi simbolizējot kā ļaunumu, kas jāpārvar.

Raiņa darbos Nāves tēma akcentē visa pastāvošā īslaicīgumu, salīdzinot dzīves īsumu ar sapni. Dzīve ir kā nemitīgs Nāves atgādinājums, jo dzīves patiesā vērtība paradoksālā kārtā atklājas tikai uz nāves fona, ar ko nākas sastapties gandrīz visiem Raiņa varoņiem – Totam, Indulim, Jāzepam, Dedzei, Baibiņai, Magonei, Maijai u.c. Raiņa filozofiskais dzīves redzējums nespēja pieņemt nāves neizbēgamību, tāpēc viņa varoņiem „mitoloģiskajā uztverē nāve nav kā dzīves nobeigums, bet ir izzušana, kas līdzvērtīga atkal atdzimšanai. 22.12.22”.

Klods Levi-Stross iezīmē divus **mīta izpratnes** aspektus:

- 1) ja mītam ir jēga, tad to noteic nevis atsevišķi elementi, bet gan veids, kādā šie elementi tiek kombinēti;
- 2) mīts ir saistīts ar valodu, kas izteikta ar tikai mītam piemītošām specifiskām īpašībām (Lévi-Strauss 1974: 242).

Tā kā nav īpaša mīta žanra, mīts organiski iekļaujas radošajā procesā un bieži tiek uzlūkots kā viens no poētiskās izteiksmes veida līdzekļiem, kur apvienojas teorijas un mākslas jaunrades elementi, pieņemot, ka tieši senais mīts ir „masa, no kuras pamazām izkūņojusies mūsdienu dzeja, akcentējot norises, ko evolucionisti dēvē par diferenciāciju un specializāciju” (Prescott 1927: 10). Turpinādams Frederika K. Preskota domu par dzeju kā mītiski poētisku jaunradi, Johans Heizinga (*Huizinga*) norāda, ka robeža starp mītiskajiem priekšstatiem un dzeju, no vienas puses, un dzīves uztveri – no otras puses, nav stingri novelkama, jo, lai arī kādā formā mīts būtu saglabājies, tas vienmēr ir dzejisks. Autors uzskata, ka: „mīts pats par sevi ir dzeja, bet dzejnieks, akcentējot sev svarīgāko, papildina to, līdz tas iegūst individuālus vaibstus” (Хейзинга

2007: 180), kas sasaucas ar Raiņa pierakstiem lugai „Mūžība” par saistītās valodas izteiksmīgumu, jo “*dzeja atdzīvina visu, arī pagātni, arī nākotni, un tās dzejā dzīvo visas trīs kopā un reizē. Laiks sevī atgriežas un piepildās dzejā*” (KR 15: 49).

Tā kā modernismam raksturīga stilizācija, mītiskās domāšanas plastiskums ļauj rakstniekam akcentēt cilvēciskā rakstura atsevišķās šķautnes, kā arī aktualizēt vēsturiskos notikumus, kas Raiņa dramaturģijai ir vienlīdz nozīmīgi, sniedzot autoram papildu iespēju pasauli atainot simboliski. Mīta pasaule ir dramatiska darbības, spēku un pretrunīgu varu pasaule, kur ikviena dabas parādība ietver sevī spēku sadursmi, bet tēlu iespējamā elastība sniedz daudzveidīgas fantāziju interpretācijas, kas bija viens no iemesliem plašajam diabolisko tēlu iepludinājumam Raiņa drāmās.

Secinājumi: Kā redzams, mīts simbolisma literatūrā kļūst par universālu tipizācijas līdzekli, jo tieši tipiskajā ir ļoti daudz mītiskā, savukārt Raiņa daiļradē mīts ir nozīmīgs darba struktūras veidošanas pamats. Taču, kā norāda Fjodors Fjodorovs, „kaut arī mākslinieks citē kolektīvo mītu, viņš vienlaicīgi darbojas kā interpretētājs, sapludinot mītam raksturīgās iezīmes ar savu uzskatu sistēmu. Tādejādi mīts modernisma mākslā kļūst par mīta tēlu” (Федоров 1991: 5), jo atgriežas pats mītrades gars, radot un meklējot jaunas izteiksmes formas, bet „iziešana ārpus laika robežām ir tas, kas visvairāk tuvina literatūras un mitoloģijas funkciju – notiek iziešana no vēsturiskā un personīgā laika un iegremdēšanās izdomātajā un transvēsturiskajā laikā” (Элиаде 2000: 125–126).

Mīta aktualizēšana drāmās ļāva Rainim pilnā mērā izmantot simbolisma estētikas piedāvātos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, meklējot invariantos arhetipiskos kodolus, kurus metaforiski izsaka tādas mitologēmas kā mitoloģiskie sižeti, tēli un motīvi.

Mīts pilda īpašas funkcijas, bez kurām autora iecere zaudētu iespējamo līmeņu daudzveidību. Raiņa gadījumā tēmu aktualitāte lugām tiek meklēta, interpretējot kultūras mantojumu, ko dzejniekam ļāva plašās grieķu mitoloģijas, indiešu, kristietības mitoloģijas, kā arī uz mītiem bāzētas Eiropas kultūras (Dante, Vāgners, Nīče, Gēte) lieliska pārzināšana. Mitoloģiskais materiāls Rainim kalpoja gan lugu sižetu uzbūvei, gan ļāva paplašināt varoņu darbības motivāciju, sasaistot to ar ārpus konkrēto lugu ietvariem pastāvošajām vēsturiskajām asociācijām.

Secinājumi:

Lai gan polemiskajos rakstos grūti rast vienotu simbolisma koncepciju, var skaidri definēt tās simbolisma estētikas galvenās vadlīnijas, kas iezīmējas arī Raiņa dramaturģijā, ļaujot viņa drāmas skatīt kā piederīgas agrīnā modernisma latviešu kultūrtelpai, gan arī iezīmējot tikai Rainim raksturīgo simbolisma izpratni, kur dzejnieks mēģināja:

- atveidot nevis vizuāli tveramus faktus un stāstošus sižetus, bet gan idejas un ar tām saistīto emocionālo stāvokli, ko bija iespējams paust tikai netieši, simboliski, pie kam tēlotie objekti nebija pašvērtīgi, tie bija zīmes, kas pārstāvēja ideju;
- mainīt simbolam raksturīgo divu plānu struktūru pirmā, it kā statiskā plāna vietā, akcentējot dzīvo cilvēku, jo Raiņa izpratnē simbolam ir ne tikai jāatspoguļo iracionālie statistiskie garīgie fenomeni, bet tiem ir jābūt dinamiski stimulējošiem, uzsverot dialektisko attīstību, kur cīņa atkārtojas ne lokā, bet gan spirāles virzībā;
- akcentēt atšķirību starp cilvēka intīmo dzīvi un ārpus viņa esošo objektīvo realitāti, uzmanību vēršot dzīves būtiskākajiem jautājumiem: brīvībai, atbildībai, dzīvībai, nāvei, mīlestībai;
- akcentēt paralēlās, ireālās pasaules klātbūtni, ar diaboliskiem tēliem un fantastikas elementiem paplašinot reālās pasaules robežas un ar mitoloģisko tēlu palīdzību sasaistot reālo problēmu atbalsojumu laikā un telpā;
- cilvēka rīcības motīvus meklēt nevis apzinātās un racionālās, bet gan spontānās un intuitīvās izpausmēs, tāpēc emocionālā pārdzīvojuma atainošanai Rainis meklēja jauna valodas izteiksmību, kas izpaudās dažādās refleksijas formās: ironijā, parodijā, groteskā, stilizācijā, akcentējot tēla daudznozīmības iespējas;
- savukārt groteskais, disharmoniskais, traģiskais un pārdabiskais noveda pie sapņa, pie zemapziņas, pie simbola, kas izpaudās kā garīguma pilnveidošana - ar mērķi veidot jauno Nākotnes cilvēku, ko Rainis centās apliecināt arī savos reliģiskajos meklējumos.

2. Diaboliskie spēki Raiņa pabeigtajās lugās: avoti un funkcionēšanas specifika

2.1. Velns Raiņa dramaturģijā

Velns un tam pielīdzinātie tēli (Kungs–vampīrs, Svilpis–Lupis, jods, Līkcepuris u.c.) izmantoti vairākās Raiņa lugās: „Uguns un nakts”, „Spēlēju, dancoju”, „Ilja Muromietis”, kuru tapšanu inspirējusi gan latviešu un cittautu folklorā, gan literārā tradīcija.

Freids, analizējot rakstnieku mijiedarbi ar varoni, nācis pie atziņas, ka „rakstnieki visnotaļ savdabīgā veidā ir fiksēti savos varoņos” (Фрейд 1990: 202). Rainim diaboliskie tēli, gan ar tiem saistītie izteiksmes līdzekļi – metaforas, izvēlētais skaitļu un krāsu akcentējums, vārddarināšana tiek iekļauti drāmas struktūrā kā spilgti simbolisma estētikas mākslinieciskās izteiksmes elementi, kuru saknes meklējamas Junga aprakstītajā arhetipu klāstā. Tāpēc svarīgi ir izsekot, kā folkloras materiāls – pasakas un teikas – kā kolektīvās apziņas akts ar savu struktūru ietekmē autora ideju realizāciju un otrādi – kā tiek pārveidots dotais materiāls, lai dramaturgs tajā iekodētu savas idejas.

Velns latviešu folklorā ieņem visai savdabīgu vietu, jo “senajiem latviešiem nebija autentiskas, arhaiskas dievības, kas sevī viennozīmīgi iemiesotu ļauno spēku kopumu. To var secināt gan analizējot šī tēla funkcijas, gan pārējo mitoloģisko tēlu sistēmu kopumā, kā arī par to liecina ieražu un rituālu struktūra” (Kokare 1999: 192).

Velna tēla ģenēzes un vārda etimoloģijas problēma valodniecībā risināta salīdzinoši izvērsti, kas vedina domāt, ka uz “kopīgas indoeiropiešu saknes *vel-* pamata tas saistāms ar veļiem un Veļu māti” (Karulis 1992: 504). Šādu pieņēmumu apstiprina arī Norberts Vēļus (Vēlius), uzskatot, ka etimoloģiski vārds *velns* saistās ar mirušo pasauli un pazemes valstību (Vēlius 1987: 29). Velns kā „lopu patronu personificējums savukārt cilmiski tuvs priekšstatam par apakšzemi kā ganībām” (Drīzule 1986: 113) un pēc V. Ivanova un V. Toporova domām „ir sens indoeiropiešu tautu ticējums, kas vēl labi saglabājies arhaiskajā baltu mitoloģijā” (Топоров, Иванов 1974: 66).

Haralds Biezais, izsekojot vārdu *velns* un *velis* fiksējumiem vēstures avotos, secina, ka gan latvieši, gan lietuvieši jau vismaz kopš 16. gs. no saknes *vel-* atvasina divus patstāvīgus vārdus – *velis* un *velns* (leišu *velēs*, *velys* un *velnias*). Viens no pirmajiem vārda *velns* pieminējumiem rakstītajos avotos ir sastopams 1584. gadā burvju tiesas prāvas protokolā, kā arī laikā no 1585. līdz 1587. gadam baznīcas vajadzībām iespiestajās trīs grāmatās, kas liecina, ka “šim vārdam ir nepārprotama un nostabilizējusies kristīgā velna nozīme” (Biezais 1990: 10). Pieņēmums, ka

“Veļu māte ar laiku palika par Velna māti” (ME II: 115), būtu vēl pārbaudāms. Savukārt vārda *velis* pirmais pieraksts atrodams 1638. gadā izdotajā Georga Manceļa (Mancelius) vārdnīcā “Phraseologia Lettica”, kurā tiek minēti kalendāra svētku dienu paralēlie nosaukumi latviešu valodā un kur oktobris tiek dēvēts par veļu mēnesi (Biezais 1990: 9, 11).

Ludvigs Adamovičs kā vienu no Velna skaidrojumiem izvirza hipotēzi, ka “Velns savā pirmatnīgajā nozīmē varētu būt bijis Veļutēvs, Veļumātes partneris” (Ādamovičs 1937: 62). Viņš iebilst Pētera Šmita apgalvojumam, ka Velns varētu būt apzīmējums tikai neapmierinātam un ļaunam velim, uzsverot, ka ļaunie veļi (tādi, kas pēc savas nāves kaitē cilvēkam) ir bijuši dažādas cilmes. Pie tam latviešu Velna raksturā ļaunumu nevarot uzskatīt par „pirmatnīgi būtiskāko īpašību”. Autors piemin arī Valenti relāciju (1604), kurā kristīgā velna jēdziens tika saistīts ar senlatviešu zemes dievu. Šim apgalvojumam par apstiprinājumu tiek minētas kosmogoniskajās teikās raksturotās Velna aktivitātes dažādos ar zemes labiekārtošanu saistītās darbībās, kas vienmēr tiek akcentētas sacensībā ar Dievu. Govis, zirgi, izkopts primāri tiek saistīti ar piederību Velnam, kas ļauj Velnu klasificēt kā veļu valsts valdnieku pretstatā debesu Dievam (Ādamovičs 1937: 64).

Oponējot šim pieņēmumam, Straubergs uzskata, ka „kosmogoniskās teikās velnam nav nekā kopēja ar sadzīves pasaku vai kristīgās ticības veidoto elles velnu” (Straubergs 1941: 636). Langija (*Langius*) vārdnīcā (1685) minētais vecais velna vārds *Nīkšis* iekļaujas šai ideju lokā, vairāk akcentējot sakarus ar iznīcības spēku (Ādamovičs 1937: 64). Straubergs uzsver, ka „velna jēdziens latviešu folklorā nesedzas ar vēlāko ļaunā sātana jēdzienu” (Straubergs 1941: 627), bet ar velnu saistītos motīvus ir „liela dažādība, daudzu sensenu motīvu sakausēšanās, kur ļaunumam ir vismazākā loma” (Straubergs 1941: 627).

Tas, ka Velna darbība plašāk raksturota pasakās un teikās, vedina traktēt velnu latviešu folklorā kā „internacionāla tēla nacionālu interpretāciju” (Kokare 1999: 197). Straubergs uzskata, ka „pasaku velns savā dažādībā nebūt neatbilst sātanalōģijas uniformētam veidojumam, un arī viņā saplūst vairāki motīvi” (Straubergs 1941: 636). Latviešu tautas pasakās ar lielu spēku un daudzām galvām apveltītie velni mēdz aizstāt zoomorfo daudzgalvu pūķi, kas sastopams daudzu tautu mitoloģijā. Kā norāda Aleksandrs Gura (*Гуря*), „priekšstats par pūķi kā par naidīgu spēku ir no kristīgās tradīcijas, kur tas tēlots kā sātana iemiesojums, vēlākā laikā transformējoties arī velna tēlā” (Гуря 1997: 280). Citur, galvenokārt latviešu teikās, velni atgādina viduslaikos radušos priekšstatu pieņēmumu gan izskata, gan uzvedības ziņā radot asociācijas ar zemniekam naidīgiem vācu lielkungiem.

Daudz skopāki ir Velna pieminējumi tautasdziesmās, kur no kopējā daīnu materiāla tikai 130 (0,007%) tautasdziesmu variantos ir minēta Velna darbība. Kā viens no

skaidrojumiem tam varētu būt nevēlēšanās pieminēt Velna vārdu kā negatīvas darbības piesaistītāju, jo, kā vēsta ticējums, “ja vakarā velnu piemin, tad viņš barojas” (LTT IV: 32419) vai arī “vārdu ‘velns’ nevar pieminēt, jo citādi viņš var runātājam parādīties savā īstā izskatā” (LTT IV: 32420). Tāpēc, lai izvairītos no negatīvajām sekām, pret šo tēlu tika izmantoti dažādi maģiski aizsardzības līdzekļi (vārdiskas aizsargformulas, maģiskas zīmes un priekšmeti). Ticējumi vēsta, ka velnam esot trīs ienaidnieki: pērkonis, vilks un pīlādža koks (LTT IV: 32428).

Folklorā un mitoloģijā bāzētā Velna tēla paradigma literārajos darbos ir sastopama gan kā teiku un pasaku literāra apdare (A. Lerha-Puškaiša “Kurbads”), gan kā reference uz folkloras materiāliem, cenšoties rast līdzību grieķu Olimpam (J. Lautenbahs -Jūsmiņš), gan tikai kā tautas teiku fragmentāri pārstāsti daiļdarbu ietvaros ar didaktisku mērķi, lai pierādītu, ka šādi velni vispār neeksistē (Stenders „Pasakas un stāsti”).

Lugā „Indulis un Ārija” (1912), kuras darbības laiks datējams ar pirmskristietības periodu (1243. gads), Rainis vairākkārt piemin **Jodu**. Lugas 4. cēlienā tēlots kūru cīnītāju ziedojums dieviem – pērkonam un jodam⁷⁶, kā arī karavīru zvēresta došana jodam. Arī Induļa lūgums jodam: „Nāc, jods, un palīdz tu! – Kurt jodam guni! Kad nedod dzīvi dievs, dos nāvi jods” (KR 10: 235) ir saprotams kā vērsšanās pie senā kūru dieva.

Jods ir viens no velna nosaukumiem latviešu mitoloģijā.⁷⁷ Par *jodu* pieejamā informācija ir salīdzinoši skopa, savukārt 19. gs. literārajos darbos tas kļūst populārs un lietots pat biežāk nekā *velns*, izmantojot arī kā sinonīmu vārdam *velns*. Viens no pirmajiem *joda* pieminējumiem rakstītajos avotos minēts Ernsta Gлика (*Glück*) Bībeles tulkojumā latviešu valodā (1689). Šī vārda skaidrojums turpmāk sastopams Jākoba Langes (*Lange*) Latviešu–vācu vārdnīcā, kur vārds “*Johds*” skaidrots kā “*meža velns*” (*ein Wald Teufel*; sk. Lange 1777: 132), nošķirot to no parastā *velna*. Vēlākajos gados *jods* sastopams Gotfrīda F. Stendera Latviešu gramatikas pielikumā (Stender 1783), kur tam dots plašāks atšifrējums – *jods* ir gan mežu, gan lauku velns (*der Feld Teufel*), kā arī rēgs, spoks (*das Gespenst*). Stenders min arī *joda* daudzskaitļa formu – *jodi*, skaidrojot tos kā “mirušo dvēseles” (Stender 1783).

19. un 20. gadsimtā jodi reti minēti dažos folkloras žanros – tautasdziesmās, teikās un lāstos. Tautasdziesmās minēta arī joda māte, kuru varonis sakapā deviņos gabalos. Lielākoties jods vai joda māte tautasdziesmās tiek minēti tajos pašos dziesmu tipos, kuros velns un velna māte. Pēc Ritas Drīzules domām, vārds *jods* sākotnēji ir lietots kā *velna* tabu vārds, tikai ar laiku iegūstot

⁷⁶ „Zem kokiem pērkoņa un joda ziedokļi” (KR VIII: 241).

⁷⁷ Jods [juōds], liet. jūodas ‘melns’; ukr. Юда ‘jauns gars’ (Karulis 1992: 357).

sinonīma nozīmi, savukārt daudzskaitlī lietotais vārds *jodi* ‘gariņi, spoki, kuri ir spējīgi laisties pa gaisu’, kā arī Langes un Stendera minētie ‘meža velni’ ir jaunākas cilmes (Drīzule 1986: 117).

Citāda situācija vērojama 19.–20. gs. literārajā tradīcijā, kur joda tēlam reizēm mēģināts piešķirt individuālas, no velna tēla atšķirīgas iezīmes. Piemēram, Pumpura eposā „Lāčplēsis” minēts gan *jods*, gan *velns*. Jāzeps Rudzītis secina, ka „ar šiem vārdiem ir apzīmēti divi dažādi notēloti Velna tipi. Jods eposā ir noteikti ļauns, Velns nav ļauns, nav pilnīgs Dieva pretstats vai vismaz nav tik ļauns kā jods” (Rudzītis, Jāz. 1988: 289).

Lugā „Indulis un Ārija” Rainis jodu interpretējis kā vienu no galvenajiem kuršu dieviem, kas dievību pārī „pērkons/dievs – jods” ir cita starpā uzskatīts arī par karavīru aizbildni, kuram tiek ziedots un zvērēts. Domājams, ka lugas tapšanu daļēji ir inspirējis mutvārdu tradīcijā pazīstamais Embūtes Joda dambis – mākslīgi veidots Embūtes pilskalna nocietinājumu sistēmas uzbērums. Tautā uzskatīts, ka dambi veidojis velns (retāk – jods), mēģinot aizdambēt Lankas upīti. No šī uzbēruma tautā lietotajiem nosaukumiem – Joda dambis, Velna dambis, Velna klēpis, Joda dambis⁷⁸ – Rainis lugas vajadzībām izmantojis pirmo, noteiktu lomu lugā ierādot arī jodam.

Latviešu folklorā jods kara dieva vai karavīru aizbildņa funkcijās nav apliecināts. Vienīgā joda saikne ar kara darbību ir tautas ticējumos, kur par *jodiem* tiek sauktas kritušo karavīru dvēseles, kurām kaujoties, redzama ziemeļblāzma,⁷⁹ kas tika uzskatīta par kara vēstnesi.⁸⁰ Tomēr šī pati parādība saukta arī citos vārdos – galvenokārt par kāviem, arī par murgiem, baigiem un pāviem (Kursīte 1996a: 345). Domājams, ka, interpretējot jodu kā kara dievu, Rainis šo joda tēla niansi aizguva nevis no mutvārdu, bet gan no sava laika literatūras tradīcijas. Tā, piemēram, Mālberģis apcerējumā “Vecu ļaužu dievi” vēl 1928. gadā raksta: „Jods, karu un nemiera dievs, kas, kad upurus nedabūja, karavīru dvēselēm ziemeļu blāzmā lika cīnīties” (Mālberģis 1928: 64). Pētera Šmita norāde – „jodiem ir arī sakars ar ziemeļa gaismu, bet attiecības uz mežu un karu nav nekā pierādāmas” (Šmidts 1918: 63) – acīmredzot ir vērsta pret 20. gs. sākumā literārajā tradīcijā balstīto joda interpretāciju.

Pateicoties daudzpusīgajam Velna tēla pieminējumam pasakās un teikās, Rainis lugās to iekļāvis atkarībā no funkcijām, kas ļauj konstatēt vairākas šī tēla hierarhijas pakāpes, kas tiks

⁷⁸ LFK 1703, 213; LFK 1703, 1411; LFK 1703, 2263 u. c. No septiņām teikām, kas pierakstītas par Embūtes Joda dambi, tikai vienā darbojas jods, pārējās – velns. Neskatoties uz to, dambja nosaukumā joda vārds minēts trīs reizes, savukārt velna vārds – tikai divas (divās teikās dambja nosaukums nav minēts). Jods kā velna sinonīms biežāk fiksēts Latvijas rietumu un centrālās daļas folklorā un toponīmikā. Pateicos Sandim Laimem par šo informāciju!

⁷⁹ LTT 14187, LTT 14189.

⁸⁰ „Ja jodi jeb kāvi kaujas, tad būs karš” (LTT 11982).

analizētas turpmākajās trīs apakšnodaļās. Raiņa dramaturģijā Velns kā folkloras tēls pāraug individuālā raksturā, pie kam minētie diaboliskie tēli iegūst atšķirīgus akcentus, uzsverot filozofiskā un ētiskā aspekta izvērstu skatījumu.

2.1.1. Iespējamās Velna hipostāzes: Velnu vecis

Analizējot Raiņa lugu „Spēlēju, dancoju”, uzmanību piesaista folkloras materiāla izmantojums un tēmas traktējums atbilstoši simbolisma konceptam par mītu, šausminošās, paralēlās telpas klātbūtni un tās izteicēju – diabolisko spēku – Velnu. Atšķirīgās Velna tēla interpretējuma nianse tiek realizētas, pateicoties autora pasaules redzējumam, sabalsojoties ar tā brīža pasaules uztveri, un akcentējot varoņa psiholoģisko portretējumu, ko palīdz atsegt velnišķais pretspēks – velnu un raganu dzīru skata centrālā persona – Velnu Vecis.

Ņemot vērā Velna tēla paradigmu literatūrā, kā viens no kultūrvēstures fenomeniem, kas deva impulsu daudzu daiļdarbu un pasaules uztveres attīstībai Eiropā, ir Gētes „Fausts” (I daļa – 1808; II d. – 1831). Mefistofelim autors ir piešķīris visas galvenās Velna iezīmes, kas šajā tēlā sapludinātas jau kopš 17. gs. pierakstiem, kā arī nolasāmas alūzijas no „Kristofera Mārlova (*Marlowe*) drāmas “Traģiskais stāsts par Dr. Fausta dzīvi un nāvi” (uzrakstīta 1592, publicēta 1604), kur Velns tēlots kā spēcīgs pretinieks, kurš pieprasa un arī saņem apsoltu samaksu.

„Fausts” bija Raiņa pirmais apjomīgākais tulkojums⁸¹ (1898), līdz ar to daudzas Gētes ētiskās atziņas un filozofiskie uzstādījumi atspoguļojās arī turpmākajā Raiņa daiļradē. Pirmkārt, jāatzīmē tēma, kas Rainim bija caurviju motīvs visai daiļradei – tā ir doma par Veselumu, visa vienotību – gan Kosmosa telpā, gan Cilvēka gara pilnībā. Tas reizē ir gan labā un ļaunā pretstatījums, gan līdzāspastāvēšana. Gētes Mefistofelis atgādina Homunkulam, ka „*ja nemaldīsies, tu prāta nesastopi;/ Ja gribi tapt, uz savu roku topi!*” (citēts pēc: KR 16: 297). Jo, neiepazīstot maldus un nepieļaujot kļūdas – vai maz ir iespējama sevis iepazīšana un tiekšanās uz pilnību. Līdz ar to Mefistofelis tiek traktēts gan kā cilvēka aktivitātes visa noliedzējs, apstrīdētājs, tanī pašā laikā, paradoksālā kārtā, uztverams kā cilvēka darbības virzītājspēks un stimulētājs.

Taču 20. gs. pirmās desmitgades ar daudzajām vēsturiskajām kolīzijām un jauno, modernisma konceptam atbilstīgo pasaules redzējumu, kur bija zaudējis aktualitāti striktais pretpolu dalījums, maina arī kultūrvaroņa pretspēku, uzdodot daudzus līdz šim noklusētus jautājumus.

⁸¹ Sākotnēji veikts ar Aspazijas atbalstu. Pirmajā „Fausta” izdevumā (1898, E.Plātes izd.) kā tulkotāja minēta arī Aspazija.

Domu par to, ka „**otrās pasaules**” realitāti iespējams traktēt daudz plašāk, Kristofers Batlers (*Butler*) attiecināja uz autora nozīmīgo lomu iztēles rosināšanā, kas veido šo „otro pasauli”, kurā brīnumainā elements kļūst par sižeta attīstības centrālo asi un nosaka savus likumus reālajai dzīvei, bet, jo sarežģītāku autors veidoja „otrās pasaules” realitāti, jo lielākas iespējas pavērās iztēlei. Tāpēc literatūra, pēc autora domām, pieļauj, ka jebkura realitāte ir nosacīta, un kuru no pasaules telpām izvēlēties par realitāti, atkarīgs no uztvērēja atskaites punkta un iztēles, kas paredz, ka fantāzijas tēls nesatur sevī nekādas nosacītās normas vai likumus, kas liegtu savstarpēji apvienot atšķirīgus jutekliskos tēlus, kas stimulē literārajos darbos radīt dažādus fantastiskos elementus (Butler 1994).

Tā lugā Raiņa bērniības Randenes rija - klusuma un noslēpuma pasaule, kas pilna ar halucinācijām un bailēm, atklāj paralēlo realitāti - bezapziņas pasauli un pieļauj kultūrvaroņa iespējamās saknes meklēt dziļi noslēptajos, dvēseles ellišķīgajos spēkos, pieņemot iespējamo tēlu transformāciju: Tots – Velna dēls.

Pazemes (elles) ainu apraksti ir sastopami daudzu tautu folklorā, tie nereti iepludināti arī literārajos darbos, taču, savstarpēji kombinējoties, veido samērā vienveidīgu velnu un raganu dzīru skatus, gan arī raganu pulcēšanās / sabatu atainojumus. Pasaules literatūrā zināmi neskaitāmi varianti sižetam, kad varonis dodas glābt mīloto⁸² vai zudušo brāli,⁸³ tiek iesaistīts aktīvā darbībā vai arī kļūst tikai par pasīvu pazemē (ellē) notiekošā vērotāju, kā tas atspoguļots, piemēram, latviešu rakstnieku darbos par Lāčplēša tēmu⁸⁴. Rainis savās lugās ir iekļāvis abus variantus (Lāčplēsis, Tots), atbilstoši simbolisma konceptam, piedāvājot gan naidīgās un draudīgās telpas uztveri, gan varoņa attieksmi pret tās reprezentantiem – infernālajiem tēliem.

Lugas “Spēlēju, dancoju” 3. cēlienā saskatāmas vairākas **paralēles** situācijas izspēlē un dialoga risinājumā ar Henrika Ibsena (*Ibsen*) lugas “Pērs Gints” (1867) skatu Dovres veča pilī⁸⁵. Par darbu līdzību liecina sižeta interpretācijas, vairāki zemtekstu līmeņi, dažādu mitoloģijas elementu sintēze, kuru iepludinājumu inspirēja simbolisma sakāpinātā reālās un ireālās telpas uztvere. Tā kā 19./20. gs. mijā Ibsena darbu recepcija bija vērojama arī Latvijas kultūrā un abu rakstnieku darbi iekļaujas viena kultūrtipa – modernisma mākslinieciskajā sistēmā, daiļrades

⁸² Orfejs sengrieķu mitoloģijā dodas uz veļu valsti meklēt savu mirušo sievu Eiridiki (I, 218), līdzīgi Tots Raiņa lugā “Spēlēju, dancoju”; cītaras mākslinieks Aloizs Krištopāns Marģera Zariņa stāstā “Koklētājs pazemē” (1985) u. c.

⁸³ Hermods, skandināvu mitoloģijā Odina dēls, dodas uz veļu valstību, lai piedāvātu Hēlai izpirkumu par brāļa dzīvību (I, 264).

⁸⁴ A. Pumpurs, “Lāčplēsis”; Fallijs, “Lāčplēsis”; Rainis, “Uguns un nakts” u. c.

⁸⁵ 2. cēliens 6. aina.

tuvība vērojama gan darbu ģenētiskajā, gan tipoloģiskajā līmenī. Līdz ar to salīdzinošās analīzes rezultātā izkristalizējas vienots semantiskais lauks un paralēles tā izpildījuma elementos.

Pārdabiskie folkloras un literārie tēli, kas ir mirstīgā varoņa līdzgaitnieki, pārsvarā ir reālā cilvēka mākslinieciska projekcija. Pieņemot, ka Rainis lugas „Spēlēju, dancoju” elles skatā mēģinājis rast paralēles ar tā laika vēsturiskās (kara darbība 1915. g.) un politiskās vides atspoguļojumu Latvijā, ir iespējams strukturēt lugas “Spēlēju, dancoju” 3. cēlienā darbojošās personas, kur pārstāvēts plašs dažāda līmeņa infērno tēlu spektrs: ir gan vecie un ar elles kārtību apmierinātie velni, gan jaunie – reakcionārie un neprognozējamie velni, visam pieskaņoties gatavās velnenes, kā arī vecais un nogurušais Trejgalvis.

Lai gan Velns, ar “trejām galvām un trejām astēm” sastopams dažādu laiku autoru literārajos darbos, viens no šo darbu inspirācijas avotiem vismaz tēlu līmenī (Trejgalvis, Līkcepure, Dovres vecis u.c.) ir folklorā. Kā velnu valdnieks tas sastopams daudzās pasakās, kur tiek minēts kā “Vecais velns”, “Velnu vecākais”, “Velnu tēvs”, arī “Velnu ķēniņš”⁸⁶. Straubergs velnu, kurš nav kristīgās elles vai pekles kungs, bet gan savas pazemes valdnieks, min kā tādu, pie kura „var iet arī padomu prasīt, no kura var mācīties visādas gudrības” (Straubergs 1941: 638).

Rainis velniem cenšas piešķirt individuālus vaibstus, dodot tiem ar īpašvārdu saistītu raksturojumu – *Trejgalvis*, *Bluķa kāja*, *Slotas kāja*. Ierosmi šādai velnu individualizācijai devušas pasakās minētās velnu fiziskās īpašības: “Viņš redz: iekšā daudz velnu, visi dej; vienam viena kāja kā stabs, otra kā slotas”⁸⁷. Savukārt Ibsena Dovres vecis, vērtējot Pēra atbilstību jaunajam karaļa statusam, nedaudz ironiski raksturo pašus troļļus, kur: „Trīsgalvaini troļļi ir retas ainas/ Un, divgalvji ja arī gadās,/ Tad galvas tās tik tādas pusgalvas” (Ibsens 1956: 276).

Kā redzams, arī norvēģu folklorā skaitlis *trīs* tiek iezīmēts kā maģisks. Ar šī skaitļa izmantojumu sastopamies arī vairākās Raiņa lugās⁸⁸. Pēc Kursītes domām “Skaitļi tautas dzejā ir tikpat svarīgi satura izteicēji kā krāsas. Skaitļi tiek uztverti konkrēti, katrs ar savām individuālajām īpašībām” (Kursīte 1996b: 42). Mitoloģiskajos priekšstatos skaitlis trīs ir dinamiskā veseluma izteicējs, absolūtās pilnības un pārākuma tēls (sal. trijgalvainās dievības – slāvu Trejgalvis, senindiešu trimūrta u. c.) (ME II: 322).

Symbolismā tiek meklētas plašākas izteiksmes variācijas un iespējas skaitļu iekļaušanai tekstos, ko apstiprina arī Raiņa veiksmīgie risinājumi, papildinot skaitļa izpratni ar filozofisku vispārinājumu par dzīves, radošā darba pārmantojamību, par ko Totam atgādina mirušo pasaules

⁸⁶ LTTP VI, 164, 432; VII, I, 195; LPT XI, 167; XV, 12.

⁸⁷ „Сборник материалов по этнографии под ред. Р. Миллера”. М. 1887: 131.

⁸⁸ Antiņš Stikla kalnā uzjāj trešajā reizē (“Zelta zirgs”); Tibērija trīskāršais aicinājums brālim (“(Kajs Grahs)”); Svīlpja-Lupja ligzdas atrašanās vieta (“Ilja Muromietis”).

iemītņieki: “*Priekšā treji guņi –/ Pekle, mīla, nāve/ Trejkārt mirt/ Citā mirt*” (KR 5*: 403), iezīmējot paralēles ar Spēlmaņa vērtību kritērijiem: “*Treju galvu mana dziesma:/ Tā, kas bij, kas ir, kas būs*” (KR 5*: 402), kā radīšanas akta nezūdošo vērtību raksturojot tās spēju atbalsoties nākamībā: “*Dziesmai ira trejas dzīves:/ Tā, kas bija, tā, kas ira,/ Tā, kas būs mūžībā*” (KR 11: 462). Līdz ar to, cenšoties piešķirt skaitlim *trīs* papildu poētisko slodzi, Rainis akcentēja laika vienojuma un nezūdamības principu.

Trejgalvis, atšķirībā no pārējās velnu masas, lai gan tiek tēlots saguris, tomēr vēl joprojām tālredzīgs un pietiekami viltīgs. Par to liecina ne tikai atšķirības viņa ārējā izskatā – daudzo galvu un astu skaits, bet tas tiek akcentēts pārējo elles skata dalībnieku, pat mirušā Kunga, attieksmē pret pazemes valdnieku. Trejgalvja spēku novērtē arī Tots: “*Mani ķers šie sīkie velni!/ Trejgalvis tik velnu suga,/ Jūs tik saslauka no elles*” (KR 5*: 398). Pēc Krišjāņa Ancīša ieskatiem, gudrība un viltība neesot raksturīga tautas tradīcijas velna, bet gan drīzāk kristīgā velna īpašība (Ancītis 1939: 269).

Velna spēks, tāpat kā Mefistofelim, slēpjas spējā saskatīt cilvēka slēptākās, vājās rakstura vietas. Paralēle Mefistofeļa tēla izmantojumam saskatāma Trejgalvja attieksmē pret Totu: Mefistofelis (Trejgalvis) zina, ka tajā mirklī, kad Fausts (Tots) samierināsies ar sasniegto savos meklējumos, vēloties apturēt laiku („*Verweile doch!*”), viņa dvēsele ies bojā; bet Totam kā māksliniekam (spēlmanim), negūstot atbalsi savā tautā, norobežojoties un ieslīgstot paštīksmes maldinošās ilūzijās, tas draud ar stagnāciju un regresu.

Rainis Trejgalvim piešķir katram atpazīstamas, cilvēciskas īpašības – nedaudz labsirdīgs, nedaudz grūtsirdīgs, nedaudz vientuļš un noguris no elles dzīves vienvēidības, viņš jūtas vecs, “*nesdams trejas mūžibeles*” (KR 11: 401), un ilgojas pēc miera, tāpēc nemaz nevēlas kaut ko mainīt. Turpretī velni „*paši neprot savu darbu*” (KR 11: 399). Šajā, no ār pasaules noslēgtajā vidē valda vienmuļa garlaicība un pilnīgs panīkums, kur vienīgo izklaidi var nodrošināt svešinieka parādīšanās.

Trejgalvis ir pietiekami gudrs un saprot, ka, lai ļaunums būtu produktīvs, arī elles spēkiem ir nepieciešama atjaunotne. Taču Rainis pretstata divu pasaulu – reālās un paralēlās, aktīvās un pasīvās pozīcijas atšķirīgās izpratnes: Trejgalvja dēls, līdzīgi kā Dedze (“Rīgas ragana”), ir izvēlējies labāk kaut īsu brīdi, tomēr izdzīvot zemes dzīvi un mirt, nevis norobežoties nebūtības plašumos: “*Spītņieks, ārgals – tāds kā tu./ Mīl tam labāk ģintās maiņu/ Mirt un dzīvot, nekā nemirt/ Nepārtrauktu vienu gaitu*” (KR 11: 401). Tāpēc sagurušais elles valdnieks labprāt uzticētu savus pienākumus līdzvērtīgam mantiniekam. Totam tiek izteikts Mefistofeļa cienīgs piedāvājums – Tots var iegūt nemirstību, kļūstot ne tikai par velnu, bet pat par Velnu veci, par Trejgalvja dēlu!

Samaksai pretī vien jādod atteikšanās no zemes dzīves: *“Nezin velns, nezin mirons,/ Kur man dēls? Kur man dēls?/ Tūkstots gadi pagājuši./ Tu man būtu dēlā bijis!”* (KR 11: 402).

Tas, ka Rainis ir domājis paplašināt Trejgalvja un Tota dialogu, kā arī Tota tēlam piešķirt daudz plašāku izvērsumu, liecina 1915. g. 26. februāra ieraksts: *„Tots no velna karaļa dzimtas”* (KR 5*: 298). Lugā šī teksta nav, ir saglabātas tikai netiešas norādes Tota iespējamai saistībai ar Velnu, par ko nolādējumā ieminas gan Aklais (KR 11: 298), gan Zemgus (KR 11: 316) un kas izskan arī Trejgalvja izmisīgajā jautājumā: *“Kad tu pats tas dēls man esi?”* (KR 11: 402).

Starp Trejgalvi un Totu veidojas nevienlīdzīga „spēle”, kur katrs no dalībniekiem atrodas citā spēles līmenī, pretstatot profāno uztveres telpu - sakrālajai: ja Trejgalvis cenšas Totu „salauzt”, izmantojot merkantilus vilinājumus, tad Tota dzīves piepildījuma kritēriji tiek saistīti ar mākslas nozīmi kā tautas garīgo vērtību dominanti, kas ir jebkuras radošas personības dzīves kredo. Tēma par mākslinieka sūtību un viņa darbu nezūdamību ieskanas vairākos Raiņa darbos, sabalsojoties ar teosofisko pasaules telpas uztveri un akcentējot, ka Aizsaule – tā ir vērtību sfēra, kur nekas nezūd: *“Ne dziļa doma – smadzenēmirstotirst;/ Ne maigā jūta – apklustot sirdij gaist;/ Ne tava karstā mīla izdziest:/ Cilvēcē visi uz mūžu dzīvo!”* (KR II: 369), bet dzejnieka uzdevums savienot laiktelpas, jo *„Dzeja pārvar visu, arī nāvi; dzeja atdzīvina visu, arī pagātņi; dzeja rada visu, arī nākotni; dzeja visā ieiet, arī tagadnē, - visi būtības veidi dzejā dzīvo kopā un reizē”* (R 16: 53).

Dialogs ar Trejgalvi liecina par Tota apjausmu, kas nepārprotami vedina uz garīgo saistību ar neizprotamo, velnišķo spēku, tām pirmradīšanas dzīlēm, kas ļauj viņam (kā māksliniekam/spēlmanim) atpazīst sevī snaudošo gara elastību, ko mēdz dēvēt par velnišķu/dēmonisku, izvairoties no tiešām norādēm un paceļot to vispārinājuma pakāpē. Tanī pašā laikā, iespējams, ieraudzīt un atklāt sevi no vēl neiepazītās, atbaidošās puses, jo: *„pārvēršoties no subjekta objektā, no iekšējās būtības, ārējās izpausmēs – šī operācija vienmēr izkropļo, pārvērš seju; cilvēkam būtu nepieciešams iemācīties redzēt sevi, neskatoties savā atspulgā; pārsteigt sevi, kad vismazāk to pats sagaida, paliekot novērotāja lomā”* (Мельшиора-Бонне 2006: 411).

Par vēlamu ļaunā un labā līdzsvaru cilvēka dvēselē domājis jau Platons (427.–348. g. p. m. ē.), nonākot pie atzinuma, ka: *„ir kāda laba un kāda nelāga daļa, un, kad pēc savas dabas labā uzveic nelāgo, tad mēdz teikt, ka viņš pārvarējis pats sevi. Tā ir uzslava. Bet, kad nepareizas audzināšanas vai sliktas sabiedrības dēļ labo, bet mazāko daļu uzveic nelāgā, tad tādu cilvēku noniecina, saka, ka viņš padevis savai vājībai, ka viņš ir izlaidīgs”* (Platons 1987: 99).

Radošai personībai nepārtraukti nepieciešami jaunas ideju inspirācijas, kas ir spējīgas rasties tikai caur uzdrīkstēšanos laužt veco un iesīkstējušo domāšanu un pieņemt jaunā laika izaicinājumus, par ko aizdomājas arī Dovres trollis, jo: *“Šos pēdējos gadus, man tā šķiet,/ Ar mūsu*

varu atpakaļ iet” (Ibsens 1956: 276). Fallijs, rakstīdams poēmu “Lāčplēsis”, velnišķā spēka regresa cēloņus saskata dzīvot nespējīgu, novecojušu ideju piedāvājumā, jo: „noliegdams radošo sākumu, tomēr tiecas nostāties tam līdzās, kas ir neiespējami. Tomēr radīšanai vajadzīgais centrs top vienīgi garīgās pūlēs, ciešanās un apziņā. Ja tās noliedz, tad centrs nevar nodibināties, tad cilvēks ir “elles katls”, viss neorganisks, mākslots, izdomāts, izmocīts, nedabisks” (Fallijs 1942: 89).

Taču ne starp Ibsena troļļiem, ne starp Raiņa velniem tāda nav. To saprot arī Tots: „*Reizi bijāt visam pretņi? Kas jūs tagad?*” (KR 11: 401), kas liecina, ka gan Ibsens, gan Rainis galveno pretņi saskata vienīgi paša varoņa pretrunīgajā dvēselē, jo pat ellē varonis nevar sastapt sev cienīgu pretinieku, ko apliecina Tota atziņa, sasaukdamās ar Raiņa vīziju par iespējamo Nākotnes cilvēku, kas būtu pats sev būtu: „*pretvelns, pretdievs, pretcilvēks, / Vecam pretņis, jaunam labs*” (KR 11: 401).

Saskaņā ar Džordža Kempbela (*Campbell*) teoriju daudzām pasaules tautām ir kopīgs kultūrvaroņa tēls, kas tipiskajā meklējumu procesā nokļūst brīnumainā pasaulē, izcīna uzvaru pār ļaunumu simbolisku tēlu veidolā un atgriežas, lai atjaunotu kārtību no haosa. Kultūras kontekstā kultūrvaronim tiek pretstatīts antipods, kas var būt gan negatīvais tēls, romantisks ļaundaris, velns vai nāve, grūti atpazīstami mitoloģiski tēli, kuri var slēpt savu patieso dabu. Literārajā darbā ir svarīgi, lai šie pretmeti vienmēr nonāk saskarē ar kultūrvaroni vienā līmenī un atrodas viena hronotopa ietvaros. Pie kam nonākšana „ellē” tiek minēta kā nepieciešams process varoņa psihiskai un garīgai attīstībai. Lai gan varoņi apveltīti ar brīnumainām spējām, taču šīs izredzētības dēļ cieš, bet „brīnumainā spoguļattēla” iespējas ir daudzšķautņainas, kas ļauj izsekot varoņa dvēseles evolūcijai (Campbell 1993). To apstiprina arī abu varoņu – Tota un Pēra nokļūšana irēālajā vidē, taču ar atšķirīgu motivāciju un varoņa personības pārtapšanas procesu.

Velns – trollis. Ibsena lugās skatītājs nonāk pasaulē, kurā tiek “izgaismots jauns metafiziskais apvārsnis, kas pilns mītiski piesātinātiem simboliem. Tā ir simbolu drāma, kurā arhetipiskie teksti cauršķeļ reālistiskos tekstus” (Downs 1950: 11), pie kam autoru vilinājusi robeža starp reālo un noslēpumaino, neizskaidrojamo. Tāpēc, mēģinot attēlotajiem cilvēku likteņiem piešķirt dziļāku pamatojumu, nereti tiek izmantoti skandināvu folkloras motīvi.

Ierosinājumus lugai “Pērs Gints” autors guvis Asbjornsena apkopotajā pasaku un ticējumu krājumā “Norske Huldre–Eventyr” (1840), kurās bieži sastopami troļļi, vieni no diabolisko spēku pārstāvjiem, kas ir raksturīgi tikai norvēģu folklorai. Gan ārējā veidolā un uzvedībā, gan funkcijās tiem ir liela līdzība ar latviešu folklorā minēto velnu - kaut arī tie ir apveltīti ar milzu spēku, tomēr neprot to lietderīgi izmantot, tāpēc viņu darbošanās pieņem negatīvas izpausmes, kaitējot cilvēkiem, zogot lopus, bērnus un sievietes. Šie dīvainie radījumi var pieņemt daudzveidīgas ārējās formas, uz kurām reaģē visas cilvēciskās maņas.

Bēgot kalnos, Pērs satiek vairākas ar mistiku apveltītas sievietes. Braiens Douns norāda, ka „Ibsens ir arī satīriķis, kurš ironizē par mistiku. Sievietes ir kārdinātājas, izvelkot no Pēra egoisma dziņu. Piedzīvojumi ar troļļiem var būt nekas vairāk kā vienkārši sapņi, taču sapņi, kas pamodina dziņas. Pie Dovres troļļa alas Pērs piezīmē, ka viņš neatšķir cilvēkus no troļļiem, viņam tie neliemas dažādi. Pērs sevī personificē seku cilvēku, nekas viņam neeksistē izņemot paša momentānās intereses” (Downs 1950).

Pērs spēj viegli sevi identificēt ar trolli, atgādinot Solveigai folklorā nostabilizējušos priekšstatus par šo velnišķo būtni un tās sastapšanas laiku: „Pie tavas gultas es nākšu, kad būs divpadsmit:/ Es skrāpēšu, šņākšu un tev apkārt tīšos./ Tev liksies, kāds kaķis grib sabaidīt./ Bet – tas būšu es; tavas asinis izsūkšu/ Un tavu mazo māsiņu aprīšu./ Jā naktīs es esmu vilkatis./ Kas lok un sūc, kur klāt tikai pieticis” (Ibsens 1956: 264). Sabīne Melšiora-Bonnē (*Melchior-Bonnet*) šādu iedomu transformāciju skaidro ar vēlmi novirzīt uz dubultnieku savas slēpjamās tieksmes un vēlmes, kurās nespēj pats sev atzīties, jo „dubultnieks, atbrīvots no jebkādiem aizliegumiem, ir uzlādēts ar tādu „enerģisko” lādiņu, ka aizēno pašu „oriģinālu”” (Мельшиора-Бонне 2006: 387). Pērs apjauš, ka ir dvēseles bankrota priekšā, viņš ir ‘nekas’ – apjaušot savu niecību un neizturamo esības tukšumu. Bjerns Hemmers (*Hemmer*) to skaidro ar Pēra duālismu, jo „alkstot ‘sociālo rehabilitāciju’, tas izvēlas muļķa lomu, kas ļauj nokļūt troļļu pasaulē, biedējošā un tumšo spēku esības telpā, atmodinot arī sevī tumšo trolli” (Хеммер 2010: 175–176).

Ibsens līdz ar to iezīmē modernisma estētikai raksturīgu fundamentālu pretmetu: cilvēka (reālā) pasaule pret troļļu (pasaku) pasauli, kurā varonis zaudē brīvību, nolemjot sevi mūžīgai tumsas dzīvei. Ibsena varonim nozīmīgs ir spēles moments – tā ir spēle ar savu dzīvību, kas viņam neko nenožīmē, viņu nemoka neziņa par dzīves jēgu un tās piepildījumu, tas ir tikai kārtējais piedzīvojums: apgērbu var nomest, jo tas jau bija saplīsis; asti var piekārt, jo nebūs jau pieaugusi utt. Bēgot no realitātes savā iedomu pasaulē, Ibsena varonis cenšas iekļauties dotajā vidē, kļūstot ārēji vienlīdzīgs ar tās iemītniekiem un pat neatšķirams no tiem. „Ibsens Pēru traktē nevis kā ‘es’ bēdīgo zaudēšanu, bet kā personības sākotnes trūkumu” (Хеммер 2010: 55).

Rainis lugā „Spēlēju, dancoju”, izvēloties Totu par divu **paralēlo pasaulu vienotāju**, izvirza radošai personībai būtiskus jautājumus, kas, lai cik patētiski neskanētu, Pirmā pasaules kara gados, kad tika sākts darbs pie lugas un apzinoties trimdas apstākļu ierobežojošo dramaturga darbību, bija vieni no aktuālākajiem:

- 1) cik mākslinieks ir spējīgs atsacīties no sevis citu labā, bet galvenais – dzimtenes labā (*„Mācies mirt: ziedojo ties”* (KR 11: 470));
- 2) caur simbola kodiem akcentēt pārdomas par Spēlmaņa (mākslinieka) radošā mūža gandarījumu.

Ceļojums pazemē negaidot Totam dod iespēju apjaust līdz šim neizzinātās dvēseles dzīles, pašam ieskatīties bezapziņas tumšajos nostūros, kas sasaucas ar Junga arhetipu teoriju, „raksturojot cilvēka paštapšanu jeb individuāciju, sevis atrašanu un izveidošanu”, kā pirmo etapu minot tikšanos ar Ēnu⁸⁹, t.i., ar savu „tumšo” jeb „otro” pusi, kas dažādu iemeslu dēļ nav pieņemama (Юнг 1998: 412–414). Šī ir pirmā drosmes pārbaude iekšējā ceļā, pārbaude, kas lielākoties atbaida, jo tikšanās ar sevi pašu ir viena no nepatīkamākajām lietām, no kuras vairās, kamēr vien visu negatīvo var projicēt uz apkārtni” (Šuvajevs 1998: 153).

Dzīves piepildījums, izrādās, ir bijis pats ceļš kā savu spēku pārbaude, ceļš pašam pie sevis: “ *ir iegūta māksla, lielāka par visu, visu darītāja. Paša iegūšana ir bijis mērķis un alga. Ir jau piepildījums, kas vairāk nekā turpmākā dzīve laimībā ar Leldi. Ir dziesma, ir mūžība, to zaudētu, ja dzīvotu! Mākslai – dziesmai ir trīs dzīves, ne viena: ir pagātne un nākotne, un tagadne*” (KR 5*: 317).

Ēna, kā to formulē Junga, ir ne tikai individuāla, bet tā var būt arī kolektīva, raksturojot visu laikmetu, kultūru, tautu u.t.t. Vienīgi apzinoties un pārstrādājot Ēnu, ir iespējams būt pašam. „Taču Ēnu – visu nepieņemamo, primitīvo, atbaidošo var neapzināties un izstumt vai projicēt uz citiem, tā arī neizveidojot sevi pašu” (Юнг 1998: 415), kā tas notiek Pēra Ginta variantā. „Spēja apjaust savu patību – Junga vārdiem – cilvēka mērķi uz sākotni, sava veida kompensāciju par konfliktu starp iekšējo un ārējo pasaules uztveri” (Jungs 1994: 203).

Bet, lai sastaptos ar savu ēnu/dubultnieku/atpulgu, resp., ieraudzītu sevi, apziņai vajadzīgs partneris – atpulgs/dubultnieks, jo citādi dialogs nav iespējams. Jurijs Lotmans (Лотман) norāda divas kultūrsemiotiskās konstrukcijas:

- 1) partneris atrodas manī pašā;
- 2) cits partneris nepieciešams, lai dotu atšķirīgu modeli esošai realitātei; citu modelēšanas valodu; citu teksta transformāciju” (Лотман 1998: 33).

Pie kam literārajā darbā dubultnieks, būdams „teksta struktūras vienkāršākā koda izpausme, tiek pozicionēts kā tēla atpulga pastiprinājums, atspoguļojot kultūrvaroņa invariātīvo pusi; labā/kreisā pārbīdi (mirušais/dzīvā atpulgs; neglītāis/skaistais, šķīsts/nešķīsts)” (Лотман 1998: 156).

Gan Dovres vecis, gan Trejgalvis autoru interpretācijās liek ieraudzīt varonim savu atpulgu, piedāvājot izvēles iespējas: identificēties ar to vai arī nepieņemt izkropļoto spoguļa redzējumu.

⁸⁹ Ēna – mītiski simbolisks tēls; tumsas būtne, noslēpumains cilvēka dubultnieks, dvēseles atpulgs.

Ja Trejgalvis un Dovres trollis jūtas apdraudēti, apjaušot pārmaiņu tuvumu, kas nozīmētu statusa zaudēšanu (kā arī notiek Dovres vecim), tad **Lielais Līkais** (oriģinālā Lielais Boigs), norvēģu folklorā neredzams milzu trollis, Ibsena lugā reprezentē neuzvaramu spēku. Ja pasakās tas traktēts kā dabas gars, tad autora iecerē tēlam tiek piešķirta metafiziska nozīme, iemiesojot filozofiski traktētu indivīda iekšējo pretspēku, ko katram pašam jāspēj uzveikt. „Boigs tipizē eksistences mīklu, ar kuru mēs visi vēl cīnāmies. Šis lielais briesmonis ir izvairīgs savā simbolismā, tāpat kā savā fiziskajā ķermeņa uzbūvē” (Downs 1950).

Gan Pumpura, gan Fallija darbos par Lāčplēša tēmu, kā arī ieskicēts Raiņa lugā “Uguns un nakts”, līdzvērtīgs spēks norvēģu folkloras tēlam tiek minēts Līcepure (Rainim – Līcepuris). Viņa darbība saistīta ar ireālo, tumsas spēku pasauli – velniem, raganām, jodiem; pats aktīvi cīņā nepiedalīdamies, tas ne reti ir tās “ideoloģiskais” vadītājs. Pumpurs Līcepurī raksturo kā jodu un raganu, nevis Velnu virsaiti, strikti savā darbā nodalot Velnu un Jodu lomu.⁹⁰ Velns tiek pieminēts, tikai atskatoties uz vissenāko pagātni Burtnieku pils tīstokļos, savukārt jods eposā darbojas aktīvi un tiek attēlots kā ļaunums, pretspēks, ar ko jācīnās. Savukārt Krišjānis Ancītis, neiedziļinoties šī tēla raksturojuma niansēs, klasificē Līcepurī tikai kā Velnu veci, uzsverot, ka latviešu pasakās un teikās velnu gan esot daudz, bet īpašvārdi tiem neesot zināmi, kas liecinot, ka Pumpurs ir pirmais, kas šim diaboliskam tēlam ir vēlējies piešķirt īpašu nozīmi, lai norādītu tā atšķirīgumu no pārējiem dēmoniskiem spēkiem: „Tikai Vecajā Derībā atrodamās kritušo eņģeļu teorijas velniem ir īpašvārdi” (Ancītis 1939: 268).

Līcepura pieminējums sastopams jau G. F. Stendera darbā “Pasakas un stāsti” (1789): “Līcepuris jeb vels apkārt staigājot un dažubān rādās” (Stenders 1789: 369), ko apstiprina arī P. Šmits, teikdams, ka “Līcepuris jeb Līceporis nav tautas mutei sveši vārdi” (LPT II: 13). Salīdzinot šī vārda variācijas ar pasaku materiālos minētajiem, var konstatēt, ka “Līcepuris” cēlies no pārveidotā kristīgās ticības leģendās pieminētā un no paradīzes izdzītā un Dieva noliegtā eņģeļa Lucifera vārda, jo īpašvārds “Lūcifers”, “Lucipers”, “Lucypers” jeb “Lūcipers” sastopams vairākās pasakās, taču ne Līcepuris, ne pārējie šī tēla varianti – Līcepuris, Līceporis, Līcepure (Nagepure) folkloras materiālos nav konstatēti. Par vārda etimoloģiju saistībā ar kristiešu Luciferu liecina viņa raksturojums un funkcijas (Rudzītis, Jāz. 1988: 294). Gan Pumpura eposā (u.c. literārajos darbos) Līcepure, gan Bībeles tekstos Lucifers tiek minēti kā velnu “virsnieks”, pavēlnieks pār velniem, raganām un burvjiem. Pumpurs Līcepurem dod vēl papildu otru īpašvārdu “jeb, kā ļaudis sauca, klibais Nagepure,/ Lielākais jodu, raganu virsait’s”, paskaidrojot

⁹⁰ Jāzeps Rudzītis norāda, ka Velns eposā minēts (saskaņā ar teiku materiālu par pasaules radīšanu) kā Dieva palīgs, nevis pilnīgs tā pretstats, Dievam paklausīgs izpalīgs (Rudzītis, Jāz. 1988: 289), kas: “nebija ļaunumā atkritis vēl no tā, / Lai gan domāja toreiz jau pats uz labumu savu” (Pumpurs 1988: 186).

šī vārda semantiku: “Pazīstams no likās cepures ar širmi, / Taisītu no cilvēku nogrieztiem nagiem” (Pumpurs 1988: 165). Par šādas cepures esamību tiek minēts igauņu eposā “Kalevipoegs”, kur tā tiek raksturota kā burvju cepure, kas varētu palīdzēt tālākās cīņās – Nagcepure – „burvju cepure no nagiem” (Kreicvalds 1929: 133).

Secinājumi: Gan Rainis, gan Ibsens akcentē diabolisko spēku agresīvo darbību, kas, pateicoties kristietības izplatītajiem priekšstatiem par “elles uguns katliem” un cilvēkiem naidīgo spēku izpausmēm, caurvij arī vēlinos folkloras materiālus – pasakas un teikas, kā, piem., troļļi tiek raksturoti arī kā cilvēkēdāji. Dēmoniskie dabas gari, kas pamatā bija saistīti ar dabas cikliskumu, kristietības dogmu iespaidā transformējās, bet, kā vienkāršākā un saprotamākā cilvēkam naidīgo spēku izpausme, tiek reducēta uz miesas vēlmju apmierināšanu, proti, iedvešot ikvienam ne tikai fizisku riebumu pret notiekošo, bet arī bailes par savu “grēcīgo miesu”. Šie pieņēmumi bija visai noturīgi un nemainīgi literārajos darbos daudzu gadsimtu gaitā.

Atšķirībā no Pumpura laikā tapušā eposā dominējošā tautiskā romantisma izvirzītajiem mērķiem – modināt tautas pašapziņu – Rainis cenšas raksturot galveno idejisko pretspēku kā sarežģītu un pretrunīgi uztveramu spēku, atsedzot gan viņa vājās vietas, bet apzinoties tā pārākumu, kā arī iezīmējot paralēles kultūrvaroņa iespējamām spoguļattēla projekcijām.

Rainis domu par cilvēku, kas vieno sevī gan labo, gan ļauno un ko bija iecerējis realizēt lugās “Dievs un Velns” un “Jānis Vīrs”, daļēji iekļāva Tota tēlā, kurš spēj vērsties noslēpumainajā un neiepazītajā sevis atspulgā, ko viskoncentrētākā veidā ietver Velna tēls – kā pārbaudītājs, kārdinātājs, pazudinātājs, spēju un spēku katalizators. Tikai pārvarot Velnu sevī, varonis – Raiņa Nākotnes cilvēks varētu iegūt to garīgo briedumu, lai spētu stāties cīņā ar ārējiem apstākļiem – „pašu Velna valsti”, kas lugas rakstīšanas laikā (1915. g.) bija Raiņa galvenais uzdevums.

2.1.2. “Velna pilnais Kungs”: vampīra tēmas latviskā variācija

Pasaules literatūrā noslēpumainiem un šausminošiem notikumu atspoguļojumiem ir senas literāras tradīcijas, tai skaitā tēmai par vampīru – asins sūcēju. Kā raksturīgu šī žanra literatūras iezīmi Kolins Menlovs (*Manlove*) min brīnumainā efektu, kur, „kā substanciāls un klātesošs elements, ir ireālās pasaules līdzāspastāvēšana, radījumi vai objekti, ar kuriem “reālās pasaules” varoņi, kam piemīt mirstīgo daba, nonāk ciešā saskarē” (Manlove 1982: 16).

Šausmu un fantāzijas literatūras evolūcija nav nodalāma no sabiedrības garīgās dzīves, no tā, kādu lomu attiecīgajā laikā ieņem zinātne un kāda tiek piešķirta prātam. 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā pārmaiņu gaisotne, kas proponēja modernisma estētikas akceptēto atsvešinātības un

biedējošā elementa klātbūtni un kas dominēja Edgara A. Po stāstos, ātri atrazdama atbalsis franču simbolistu darbos, veicināja fantāzijas un ar to saistītās vampīrisma tēmas reminiscences literatūrā.

Taču pirmie impulsi tēmas risinājumam meklējami folkloras materiālos, tāpēc galvenā uzmanība tiks vērsta folkloras materiāliem par dzīvā miroņa un vampīra tēmas kompilāciju Raiņa darbā.

Lugā “Spēlēju, dancoju” starp izmantotajiem vēstītājas folkloras motīviem nozīmīga vieta ir cīņai pret diaboliskiem spēkiem, kā arī veļiem un ļauno mironi. Velns latviešu folklorā bieži tiek personificēts ar vācu baronu, muižkungu, respektīvi – Kungu, kas vēsturiski ir viens stabilākiem ļaunuma izteicējiem folkloras materiālos. Jāzeps Rudzītis min, ka „vecākā rakstītā ziņa par latviešu teikas motīvu, kur velns figurē vācu kunga izskatā, ir 17. gs. sāk. sarakstītajā vācu vēsturnieka Franča Nīensteda (*Nyenstede*) Livonijas hronikā” (Rudzītis, Jāz. 1988: 293).

Raiņa Kunga semantika vairāk saistās ar vampīriem, kas gan pieder pie diaboliskiem spēkiem, taču pilda daudz plašākas funkcijas. Par lugas tapšanas gaitu Kārlis Freinbergs pierakstījis Raiņa atmiņas, minot, ka tā „iedomāta jau pirms *Uguns un nakts*. [Tātad pirms 1903. gada]. Pirmā nodomā velnu rija un viņu padzīšana bij, bet par miroņiem un Kungu vēl nē. Tie nebij saradušies kopā. 1914. g. kara notikumi izcēla Kungu un, atziņa, ka tas ar **garu** veicams. *Pagātne un miroņu vara bija jāpārvar šinī laikā*” (Freinbergs 1974: 98).

Radāmās domas 1915. gadā liecina par iespējamām šīs lugas ievirzēm un dažādajām traktējumu variācijām, kā centrālo tēlu iezīmējot Kungu – tautas apspiedēju, par ko liecina atšķirīgie lugas nosaukuma varianti: *Lietuvēns, Vampīrs, Veļu luga*. Raiņa piezīmēs atrodami arī citi tēmas pieteikumi: *Cilvēka un veļu attiecsmes; Velna un raganas dzīres; Spēlmanis, kas spēlē Velnam; Velna pilnais kungs; Veļi grib mieru*, akcentējot asinis – kā galveno dzīvības izteicēju un to traktējumu “ūpura” semantikā.

Pirmā pasaules kara tēma, sasaucoties ar folkloras materiālu par dēmonisko spēku apdraudējumu, deva Rainim iespēju izvērst to plašākā skatījumā. Tomēr, kad darbs 1919. g. tiek pabeigts, tikai apakšvirsrakstā dotā autora norāde, ka tā ir *Velnu nakts*, liecina par sākotnējām iecerēm.

Raiņa lugas sižeta shēma un Kunga tēls ir atpazīstams pasakās par dzīvo mironi zemnieku kāzās, kurš ierodas, lai, nonāvējot līgavu, dzertu viņas asinis. Tālākie notikumi lugā risinās atbilstoši pasakas izvīzītajai sižetiskajai struktūrai – ļaunais mironis – vampīrs tiek uzveikts, velni tiek padzīti no rijas, bet līgava tiek atdzīvināta.

Vampīrs mitoloģiskajos priekšstatos, bet vēlāk daudzu tautu folklorā, ir “sastopama būtne, kura izdzīvo, pārtiekot no citu cilvēku asinīm (hindu mitoloģijā tie ir dabas gari, Vētalas – vampīri, kas dzīvo kokos un kapos un spēj iemānot mirušo ķermeņos)” (ME II: 43)).

Vampīru cilme meklējama Vidējos Austrumos, no kurienes tie viduslaikos ieceļoja Rietumeiropā. „Folkloras materiālu pirmavoti meklējami ticējumos par dzīvajiem miroņiem Austrumslāvu reģionos – Serbijā, Grieķijā, kur tautas ticējumu atspoguļojumi saglabājušies pareizticīgo baznīcas rituālos” (Calmet 2001: 208). Slāvu mitoloģijā vampīrs (*упирь*) ir mironis, kas naktī ceļas no kapa un sūc savu radnieku asinis. Ticējumos ir saglabājušies dažādi priekšstati par iespējam pēc nāves kļūt par vampīru: „tas var būt cilvēks, kas dzimis no nešķīstā gara vai ir tā sabojāts; mironis, pār kura zārku pārlēcis melns kaķis (vai velns); pašnāvnieks, nedabiskā nāvē mirušais, bet īpaši burvis. Sastopami arī bērni–vampīri, kurus varot pazīt pēc divkārtīgām zobu rindām. Pēc nāves vampīra upuris pats kļūstot par vampīru, tādejādi, kā stāsta teikas, visi sādžas iedzīvotāji varot kļūt var vampīriem” (ME II: 335). Lai gan vampīriskie tēli sastopami daudzās kultūrās, šo terminu plašāk sāka lietot tikai 18. gs sākumā (Rumānijā – *strigoi*; Grieķijā – *vrykolakas*). Vampīriem bieži piedēvētas arī dažādas brīnumainas īpašības – pārdabisks fiziskais spēks un iespēja pārvietoties laikā un telpā, spēja pārvērsties par dzīvniekiem, ietekmēt laikapstākļus u.t.t.. Dažu tautu kultūrās vampīri attēloti arī kā dēmoni vai dzīvnieki (sikspārņi u. c.), kas izraisa postu vai sēj nāvi apkārtnē, kurā tie dzīvoja, kad bija dzīvi. Ticējumos ir minēti piemēri, kā vampīru padarīt nekaitīgu, proti, iespraužot viņa sirdī alkšņa vai biežāk pīlādža mietu. Pīlādža izmantojumu Rainis lugā ir minējis kā vienu no Raganas burvestību atribūtiem. „Pīlādža aizsargfunkcijas pret burvestībām un ‘nešķīstiem gariem’ austrumslāvu folklorā tiek saistītas ar šī koka ogu sarkano krāsu” (Агапкина 2010: 249).

Latviešu folklorā vampīrs kā dēmoniskais spēks nav plaši izplatīts. Zināmas paralēles ar vampīru var vilkt, analizējot gan latviešu, gan slāvu folkloras materiālus par lietuvēnu, kas, būdama zemākās mitoloģijas būtne, savās funkcijās ir līdzīga vampīram, naktīs mokot lopus un cilvēkus⁹¹. Ir pieņēmums, ka par lietuvēnu, tāpat kā par vampīru, var kļūt arī nelaimīgā nāvē mirušo cilvēku dvēseles vai ļaunu cilvēku, burvju un raganu dvēseles, kuras pēc nāves dara visu ļauno, ko dzīves laikā cilvēks gribējis darīt vai darījis⁹². Ģenētiski visbiežāk saistīts ar priekšlaicīgā vai vardarbīgā nāvē mirušajiem, īpaši bērniem, kas nomiruši nekristīti. Folkloras tekstos teikts, ka no lietuvēna un no citiem nelabvēlīgiem gariem īpaši jāsaģē tikko dzimuši, nekristīti bērni, jo tie ir neaizsargāti pret ļaunumu. Tikt vaļā no šāda lietuvēna varot, bērnu nokristot un viņa kaulus aprokot. Miruša bērna dvēseles kristīšana ir izplatīts paņēmiens gan latviešu, gan slāvu tradīcijās. Tāpat kā raganas un citas ļaunas būtnes, lietuvēns naktīs jādelē lopus, nodzenājot tos līdz bezspēkam. Iedarbīgākais līdzeklis cīņā pret lietuvēnu, gan vampīru ir tā

⁹¹ Ausma Ieviņa (1936): “Nu lietuvēns – tas pats vampīrs jau vien ir.” No lauka pētījuma materiāliem 2011. gada 15.07., D. Leimanes arhīva materiāli.

⁹² „Burvju un raganu gari nākuši par lietuvēniem un mocījušo lopus un dažreiz arī cilvēkus” (LTT: 17513).

sauktais lietuvēna krusts – piecstaru zvaigzne, ko uzvelk uz ēkas durvīm, lai lietuvēns netiek iekšā, kā arī pīlādža zars, ko sprauž pie ēkām Jāņu naktī. Ticējumos minēts, ka lietuvēns jāper ar pīlādža nūju. Populārs lietuvēna aizgaiņāšanas paņēmiens, kas saistās ar kristietības priekšstatiem, ir lūgšanu skaitīšana un pārkrustīšanās. Tautas tradīcijās ir saglabājušies vairāki mazāk pazīstami veidi, piem., kreisās kājas mazā vai lielā pirksta kustināšana laikā, kad moka lietuvēns, arī iegriešana ausī lopam, kuru moka lietuvēns u.c. (LTT II: 1078–1082).

Vienīgā starpība starp lietuvēnu un vampīru ir – asinis, kuras tam nepieciešamas, lai vampīrs turpinātu savu eksistenci.

Folkloras pētnieku pieņēmumus par asins tēmu papildina arheologu sarkanās krāsas – okera atradumi izrakumos Zvejnieku kapu laukā, kas varētu tikt skaidroti kā asins simboliskais tulkojums. Pēc Marijas Gimbutienes domām simbolu attīstība notika vienlaicīgi ar cilvēka domāšanas attīstību: domāšanai sasniedzot augstāku vispārinājuma pakāpi, bagātīgāks kļuva arī simbolu skaits (citēts pēc: Zemītis 2004). Vairāki vēsturnieki (N. Gurina, M. Eberts u.c.) pamato viedokli par sarkanās krāsas lietojumu apbedīšanas tradīcijās, uzskatot, ka tas varētu būt viens no simboliem, kas saistīts ar uguni, asinīm, kā arī kā līdzeklis mirušo stiprināšanai, dodot jaunus spēkus līdzī mirušajam, tam pārejot uz dzīvi citā saulē (Zagorskis 1987: 132). Ņemot vērā, ka mitoloģiskajiem priekšstatiem raksturīga tēla un būtības saplūšana, tad dabas produktam – okeram tika piešķirta simboliska nozīme, uztverot to kā īstas asinis. „Okers ir viens no senākajiem simbolu veidiem, ko sastopam Latvijas arheoloģiskajā materiālā. Mezolīta apbedījumos tas lietots jau senākajā apbedījumā Austrumbaltijā – Zvejnieku kapulaukā, kuru datē ar 6300 gadu p.m.ē.⁹³” (Zagorskis 1987: 89). Viens no pieņēmumiem par okera kā asins simbola plašo izplatību apbedījumos ir saistīts ar neskaidrajiem priekšstatiem par dzīvības un nāves robežas esamību, kam bija svarīga loma agrajos priekšstatos par pēcnāves dzīvi. Makss Eberts (*Ebert*) uzskata, ka „okers bija paredzēts ne tik daudz atdzīvināšanai, cik atspoguļoja dzīvo vēlmi apgādāt mirušo ar asinīm, lai tas neierastos tās iegūt pats” (Ebert 1921: 9). Iespējams, tas varētu būt viens no skaidrojumiem ticējumiem par vampīrismu, kuri ilgu laiku bija izplatīti arī daudzās Eiropas tautās.

18. gs. sabiedrības noskaņojumā veidojās opozīcija tieksmēm racionāli skaidrot pārdabiskas parādības, interpretējot tās vienīgi kā halucinācijas, kas rodas uztveres izkropļojuma gadījumā. Benediktiešu ordeņa mūks Ogistīns Kalme (*Calmet*) darbā “Par garu rašanos” (1746) vampīrismu raksturo kā „mānticīgu ļaužu satrauktās iztēles augli, kas ticēja, ka zināmi cilvēki pēc nāves cēlās no saviem kapiem, traucēja mieru veseliem ciemiem, zīda asinis saviem radniekiem

⁹³ „Šim periodam kapu bedres apbēršana ar okeru ir galvenā apbedījuma īpatnība, pie kam – okera slānis atzīmēts kā intensīvs. Zvejnieku kapu laukā, no visiem apbedījumiem tādi ir 79% kapu. Savukārt neolīta periodā datētiem kapiem okerēto kapu skaits samazinās (55%), tā slānis kļūst plānāks” (Zagorskis 1987: 89).

un centās tos nonāvēt/nomirdināt (Calmet 2001: 209). Apstiprinājumam autors min piemēru, ko lasījis vācu rakstnieka Mihaela Roffa (*Rauff*) sacerējumā “De masticatione Mortuorum in Tumulis” („Par mirušajiem, kas ēd zārkā”), kurā minēts, ka „Vācijā dažos reģionos ir tradīcija mirušajiem pirms apbērēšanas mutē ielikt vara monētu un akmeni vai zemes pikas zem bārdas, kā arī nosiet tiem muti, lai mirušie vairs nevarētu apdraudēt dzīvus” (Calmet 2001: 300).

Raiņa lugā „Spēlēju, dancoju” Kungs, tāpat kā pasaku un teiku *dzīvais mironis*, pēc nāves guļ zārkā nesatrūdējis, naktīs jāļ lopus, sūc ļaudīm asinis un spēj ierasties cilvēku vidū neredzams; tiek uzsvērts viņa fiziskais spēks, pateicoties kuram tas var cilvēku saberzt putekļos. Kungs atgādina, ka viņš joprojām ir spējīgs pārvaldīt ļaudis ar spēku, kas tiek sūkts no viņiem pašiem, bet galvenā bauda un turpmākā Kunga eksistence slēpjas iegūtajās upura asinīs. Pat zārkā guļot, tam redzama “*lūpu galā asins lāsa*” (KR 11: 275), personificējot to ar zemnieka sviedru sūcēju un vārdzinātāju. Lai gan ellē starp Velniem viņš tiek pieņemts tikai kā Mironis, no sarunas ar Totu (KR 11: 360–361) noprotams, ka Kungs ir kalpojis velnam. Velnu dzīru skatā redzams, ka šajā vidē viņš ir biežs viesis. Vairākas pasakas min variantu par muižkunga piedalīšanos starp velnišķajiem dzīrotājiem viņam vēl dzīvam esot, taču teikās sastopams sižets, kurā minēts, ka arī pēc nāves Kungs turpina apmeklēt velnu izpriecas, ko izmanto arī Rainis. Vienīgo Kunga nonāvēšanas veidu zina Ragana, teikdama: “*Pīlādžmietu grūzt tam sirdī! Galvu noņemt tam no pleciem! Lik pie kājām! Griezt uz muti! Tad viņš necelsies vairs augšā, Nemocīs vairs ļaužu dzimtas, Dzīvodams no ļaužu asins*” (KR 11: 293).

Simbolisma estētika ļāva zināmām tēmām piešķirt plašāku un sarežģītāku to interpretāciju, par ko liecina piezīmes lugai “Spēlēju, dancoju” (atzīmētas 1904. g.), kur Kungs “*aiz žēlastības tiek izraidīts vilkatos*” (KR 5*: 294), un varētu tikt traktētas kā alūzijas no Heinriha Heines (*Heine*) asās politiskās dzejas, kurš Eiropas literatūrā aprobētajam romantizētajam asinssūcēja tēlam piedēvēja atšķirīgas nianšes.

Būdams vēlīnā vācu romantisma pārstāvis, Heine noslēpumainā vampīra tēlu poēmā „Vāczeme” (1844) izmanto, akcentējot uzmanību asajām sociālajām problēmām un norādot uz vācu tautas pavārdzināto stāvokli. Dzejnieks vēršas pret Frankfurtes pilnvaroto pārstāvju alkātību, kuru “asiņainās mutes” nespēj atdzerties ļaužu sviedrus. Heine, tāpat kā Rainis, stipri ietekmējās no Kārļa Marksa (*Marx*) politiskajiem uzskatiem, taču, arī tāpat kā Rainis, tās pilnībā nespēja pieņemt. Lai gan nav konkrētas norādes, ka Rainis, veidojot Kunga tēlu, būtu iespaidojies no Heines darbiem, taču sociālās idejas, kuru iedvesmotājs bija Markss, guva līdzīgus interpretējumus.

Jaunus impulsus darbam pie iecerētās lugas Rainim rosināja Pirmā pasaules kara notikumi, kad „tiek iznīcināti 30 000 XX armijas („latviešu korpusa”) karavīru un tā izraisītās sekas –

smagais ekonomiskais stāvoklis Latvijā, kad uz Krieviju tiek evakuēta visa rūpniecība, un vācu armijas Kurzemes okupācija” (Ģermanis 1991: 143), līdz ar to gadsimtiem ilgusī vācu kundzība asociējās kā lielākā pretvara, kontaminējoties ar pasaku varoņa pretinieku – Velnu, ko apstiprina Kungs, teikdams: “*Jā, es velns un vēl vairāk, / Kā es tirdu, kauju, zīžu!*” (KR 11: 327).

Raiņa interpretācijā Kunga izsūktās asinis bija simbols gadsimtu ilgajiem pazemojuma gadiem, iegūstot latviešu literatūrā līdz šim nesastopamu sociālu simbolisko tulkojumu. Jau 1914. g. piezīmēs Kungs tiek dēvēts kā Mironis, paredzot tā dzīvot nespēju jebkurā gadījumā. Kunga raksturojumā tiek akcentētas ne tikai folkloras materiālos jau nostiprinājušās īpašības kā – “lielīgs, uzpūfīgs, varmācīgs, lēticīgs, nežēlīgs”, bet galveno uzmanību vēršot uz viņa neremdināmību: “*Lopus vajga (jāt) sviedrēt, / Laukiem peles virsū laist, / Ļaudis spaidīt, zīst tiem asins*” (KR 5*: 339). Līdz ar to kara notikumi ievieš zināmas korekcijas un akcentu maiņu Raiņa iecerētajiem plāniem, ļaujot autoram realizēt kultūras modos dziļi iesakņojušos “asins / upura mitologēmu” (Ferber 1999: 29), pretstatot divus aspektus:

- asinis, ko paņēmu ar varu, viltu, spēku;
- asinis, ko upurē pats labprātīgi.

Abos variantos kā vienojošais izteicējs ir asins simbols.

Modernisma estētika piedāvāja savu lasījumu simbolu traktējumam lugā:

1) mistiski–infērālais asins simbols iegūst Rainim raksturīgo sociālo dimensiju: “*Melna drēbe asins slapja. / “Tā vāci uzturējušies dzīvi mūsu zemē, mūsu asinis sūkdami”* (KR 5*: 792). Kunga raksturojums iegūst konkrētākus vaibstus, bet teksta slānī Rainis ļauj ieskanēties kategoriskiem toņiem, apšaubot vācu kultūras vērtību pienesumu, par ko tautai bijis jāmaksā nesamērīgi augsta cena: “*Kristībās arī izzīž asinis jaunai paaudzei, asinis tai paliek šķidrās; iepotē miroņu smaku, asins, vācu garu*” (KR 5*: 298), kā izteiksmes līdzekli izmantojot arī ironiju, kad Kunga vārdiem Rainis dod sarkastisku ietonējumu: “*Es taču labu darīju (vācu kultūra un kapitālisms taču arī labu darījuši)*” (KR 5*: 314). Kā viens no tautu pazemojošiem faktoriem slēpjas nevienlīdzīgajā spēku samērā un beztiesīguma apziņā, kad tautai liegtas tiesības sevi aizstāvēt līdzvērtīgā cīņā, jo „*asmins (dzelzs) alkst pēc asins, / Šim tik asins līp ap zoli / Kājām jābradā pa asnīm, / Kamēr sarkani top lielī*” (KR 5*: 385). Kaut arī šīs rindas rakstītas 10 gadus pēc 1905. g. nemieriem, tās iezīmē Raiņa nerealizētās revolucionāra idejas, ko aplāpēja reakcija.

2) Autors ievieš izmaiņas pasaku sižeta formulā, proti, atbilstīgi pasaku varonim, kuram jāiziet vairāki pārbaudījumi loki, kas parasti rezultējas labvēlīgā iznākumā, Tots bija rēķinājies ar vieglu uzvaru pār Kungu, cerot, ka būs nepieciešams tikai viņa fiziskais spēks – izkaltā sirds, veiklība un izmanība saskarsmē ar velniem, gudrība pret Trejgalvi. Rainis viņam izvirza jaunu uzdevumu – būt gatavam sevis upurēšanai: „*Augstākā pakāpē grib Leldi sev iekarot, neziedojot*

nekādas asinis, i no kunga asinis atdot Leldei. Pirmā vilšanās: zeme, miroņi nedod atpakaļ asinis, lāsas par ieguvī” (KR 5*: 298). Raiņa izvirzītais ētiskais uzstādījums šoreiz ir ļoti augsts – tā ir Jāzepa spēja piedot, Antiņa altruisms, Tota gatavība upurēt sevi – pamatvērtības, ko Rainis akcentē, domājot par Nākotnes cilvēku, bet tai pat laikā lugās tiek izmantots eksperimentālā variantā, gaidot tautas rezonansi uz autora izvirzītajiem augstajiem morālētiskajiem kritērijiem saviem varoņiem. Tāpēc Rainim 1915. g., kad tika rakstīta luga „Spēlēju, dancoju”, atrodoties atrautam no dzimtenes, bija svarīgi apzināties, cik spēcīgs ir tautas gars un cik tas ir gatavs nest upurus Latvijas vārdā.

Raiņa vēlme apzināties sevi kā dzejnieku–pravieti pilnībā realizējās poēmas „Daugava” nokļūšanā pie lasītāja – karavīra ierakumos, kad viņa dzejas idejiskais spēks bija līdzvērtīgs ierocis cīņās par Latvijas brīvību⁹⁴. Kara darbībai vērstoties plašumā, Rainis strādāja pat līdz „nervu izsīkumam”, tomēr luga pārrakstīta un pilnībā pabeigta bija tikai 1919. g., kad jau bija mainījusies vēsturiskā situācija, tāpēc daudzas radāmajās domās minētās ieceres palika nerealizētas. Varbūt tāpēc Raiņa Tots sper neparedzētu soli – viņš nepilda Raganas nolikto uzdevumu – iznīcināt Kungu uz visiem laikiem. Lai gan, kā minēts ticējumos, tad “atdzīvojies mironis spējīgs zināt viņsaules noslēpumus, turpmāk tiek apveltīts ar dubultām zināšanām”. Raiņa varonis līdz ar to pasargā Kungu no pilnīgas iznīcības un aizmirstības, bet saglabā kā atgādinājumu un biedinājumu nākošām paaudzēm.

Rainis izjūt tautai jaunus draudus, ko, būdams trimdā, uztver kā nenovēršamu tautas traģēdiju, kas rosina uz domām par nepieciešamību atgādināt, ka ir jābūt gataviem uzsākt cīņu jaunā pakāpē – nu jau ar ārējā pretinieka darbības sekām – katram sevī un pašu tautā. Raini biedē sociāla noslāņošanās, ko viņš, kā izrādās, intuitīvi bija paredzējis, rakstīdams lugas nobeiguma skatus, un ko nācās konstatēt pēckara situācijā, jo: *“kad luga beigās parādījās uz skatuves 1921. gadā, tad viņai aktuālas nozīmes vairs nebija. Laika sajūta bija galīgi pārmainījusies, pat tikusi pretēja kara laiku sajūtai: pilsonība, kura bija ar lielu sajūsmu gājusi līdz tautas cīņā pret “mūža ienaidnieku” – vācu muižniecību, ap 1921. gadu, kad bija jau panākta valsts patstāvība, sāka izturēties, vienā savā daļā, ar lielu iecietību, pat līdzjūtību pret agrāko ienaidnieku – vācu muižniecību”* (Dzd VII: 146).

1923. gadā Rainis raksta papildinājumu poēmai “Daugava” – “18. novembris” un epilogu “Darba Daugava”, kurā joprojām izskan aicinājums neaizmirst savus varoņus un atpazīt

⁹⁴ Poēmas „Daugava” pirmizdevums A.Gulbja apgādā iznāk 1919.gada septembrī, īsi pirms Bermonta-Avalova uzbrukuma Rīgai. Rainis min atsauci grāmatā „Daugavas sargi”, kurā minēts, ka: „Daudziem karavīriem gan tieši frontē, gan atpūtas brīžos varēja redzēt rokās „Daugavu”, kas cīņās atsvērusi veselu pulku” (Rainis 1999: 9).

“Izašarus”, jaunos darboņus, kuru dzīves uzdevumi koncentrējas tikai ap materiālo labumu gūšanu: “*Tu dzīvoji, lai mums ir maizes,/ Nu ir, nu mirsti!// Tu vairs nevajdzīgs*” (KR 11: 264). Atbildība paliek katra sirds balss priekšā – ziedojums/ upuris, kad “*ziedojums ir paša rokas!*” (KR 5*: 441).

Literāro darbu interpretācijās asins simbolika saistīta ne tikai ar nāvi, bet arī ar dzīvi, ar tās spilgtāko izpausmi – mīlestību. 19. gs. beigās literatūrā pamazām ienāk biedējošās sievietes tēls, negaidīti pārsteidzot ar savu divdabīgumu, atsedzot “tumšās”, līdz šim slēptās dziņas, kuras vampīriskā daba pārtiek no “skaistiem jaunekļiem” Gistava Flobēra (*Flaubert*) darbā “Kārdināšana” (1849), vai, dzerot vīriešu “sirds asinis”, Alfonsa Dodē (*Daudet*) darbā “Domkrats” (1876), taču plašu šī tēla izvērsumu un apstiprinājumu rodot dekadentu un simbolistu darbos.

Asins / vampīrisma tēma ieskanas jau Raiņa lugā „Uguns un nakts“, kā sievietes raganīgās dabas raksturotāja, kādu to iedomājās atbilstīgi modernisma estētikas izvirzītajiem priekšnosacījumiem, kas gan īsti neatbilda Raiņa ideālsievietes tēlam (skat. attiecīgo nodaļu). Savukārt Teofīls Gotjē (*Gautier*) atšķirībā no daudziem romantiķiem pirms tam darbā “Nāves komēdija” (1838) par vampīru definē pašu Nāvi, pasludinot to par galīgo risinājumu, ar kuras palīdzību varētu aizbēgt no dzīves ciešanām. Gotjē piešķir Nāvei savādu jutekliskumu, kas liek novērsties no realitātes, tai pat laikā raksturojot to kā vampīru, kas dzer dzīvo asinis.

Secinājumi: Rainis, izmantodams vampīra tēlu, veiksmīgi sapludina jau romantisma paradigmā zināmos un gotiskā literatūrā aprobētos vampīra motīvus Eiropas literatūrā ar vēstītājas folkloras materiāliem, līdz ar to panākdams šim tēlam spēcīgi iedarbīgu izteiksmi, kas ļāva autoram realizēt ieceri – ar symbolismam raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem, sakāpinātā veidā, bet lakoniskā formā iezīmēt Velna tēla **sociālo aspektu** – ne tikai latviešu tautas līdz šim piedzīvoto fizisko apspiestību, bet brīdināt no turpmāko draudu iespējamības tautas garīgajai iznīcībai.

2.1.3. *Velnišķas alūzijas: “sīkie velni” – dekadenti*

Rainis 1920. g. dienasgrāmatā min sarunu ar Viktoru Eglīti, kur dzejnieks atzīstas vairākos pārpratumos attiecībā uz Raiņa darbiem. Viens no tiem attiecas uz lugu “Pūt, vējiņi!”, ko esot uzskatījis kā “ierosinātu no Fallija.” Uz ko Rainis atbildējis, ka “*diemžēl – nekad neesmu Falliju lasījis – par kaunu jāatzīstas*” (KR 25: 31). Pēc Raiņa domām: “*Ierosinājumu var būt simtiem. To zin tik rakstnieks pats. Bet laiks un vēsture pate līdzrada pie rakstnieka un viņa darba*” (Dzd VII: 8). Rainī izbrīnu arī raisa Eglīša teiktais par lugu “Spēlēju, dancoju”, ko viņš “*atrodot par polemiku. Velni esot dekadenti*” (KR 25: 31).

Kāda tad ir „dekadentība”, kurai sevi centās pieskaitīt literārā žurnālā „Dzelme” 1906.g. publicētās deklarācijas „Mūsu mākslas motīvi” piekritēji?

20. gs. sākuma situācijas latviešu literatūrā izvērtējumu, kad tika vērojama šķelšanās literātu vidū un kreisās kritikas asie nosodījumi, palīdz izprast Džordža Ridža dekadenta raksturojums, minot tā vēlmi norobežoties no jebkādam sabiedriskām aktivitātēm un radikālu rīcību uzskatot par bērnišķīgu un muļķīgu, jo „dekadents nav romantiskais dzejnieks – pravietis. Viņam nav dzīvē mērķu, nav vēlmes vadīt savu tautu” (Ridge 1961: 49). Šo uzskatījumu var papildināt ar Jaņa Jansona-Brauna kritisko raksturojumu, kurā tiek pārņemta norobežošanās individuālismā, postulējot “nevis dzīve ārpus mums, bet iekš mums” (Jansons 1908: 68), un pašapmierinātībā: „sagādāt saviem nosmalcinātiem nerviem jaunus kairinājumus, galīgi sabojāt un notrulināt cilvēka intīmās sajūtas un dzeņus, reliģiska entuziasma avotu pārvērst par nefīru atkritumu peļķi – tāds nolūks ir dekadentu “svētajām mistērijām” (Jansons 1908: 82).

Rodas jautājums – vai ir pamats domāt, ka Raiņa velni ir dekadenti?

Raiņaprāt, „māksla nav tikai pati priekš sevis, nav tikai izklaidei, ne tikai privātam patēriņam, bet māksla – kā etnosa liktenī, tautu evolūcijā līdzdarbīgs spēks: Spoguls un veidols, un ceļa zvaigzne” (KR 2: 366). Taču, būdams atrauts no dzimtenes, savas pārdomas Rainis var izteikt tikai vai nu epistulārā formā, vai iekodējot savu darbu tēlos. Lugu materiālos atsauces uz prototipiem norādītas reti⁹⁵, bet vēstulēs (A. Deglavam, J. Jankavam u.c.) reizēm ielaužas negaidīti spriedumi par literātiem vai literatūras situāciju kopumā. Raiņa pretrunīgo domu pamatā bieži ir neapmierinātība ar sevi, bet vēl vairāk neizpratne par literāriem procesiem, visu reducējot partejiskā piederībā vai sociālo ideju akcentējumā citu literātu darbos, par ko min vēstulē: „Ar pārējiem latviešu rakstniekiem es nesarakstos – tie visi bez izņēmuma reakcionāri vai renegāti; pat Jūsu pieminētais Skalbe «Balsī» atteicās no maldīgiem uzskatiem un visa, kas samaitā jaunatni. Akuraters š. g. žurnālā «Stari» uzrakstīja «Maldu zvaigzne», stāstu par oktobra dienām, un «malduguns» – tas ir marksisms. Bez tam abi kopā ar deviņiem citiem rakstniekiem žurnālā «Dzelme» 1906. g. formāli atteicās no sātana, t. i., marksisma. Vienīgi Apsesdēls neatteicās, bet viņš ir cietumā, viņam ir labi dzejoļu krājumi. Malā stāv liberālis Zvārgulis. Par tādiem literāriem gorodovojiem un stražņikiem kā Poruks, Viktors Eglīts, Niedra nesākšu pat runāt” (KR 21: 75).

Tas, ka jaunajām ievirzēm literatūrā, bet sevišķi dekadentiem, Rainis pievērsa saasinātu uzmanību, jau sekodams kultūras situācijai Rietumeiropā (Malarmē, Bodlērs, Verlēns u.c.), liecina

⁹⁵ Radāmājās domās lugai ”Uguns un nakts” autors min, ka: „Kangars arī nemirstīgs, vergu gudrība mirst tikai līdz ar verdzību”, kam seko piebilde: „Veinbergis” (KR 4*: 88; 494), kas ļauj secināt, ka par Kangara prototipu Rainis atzīmējis publicistu, kurš pārstāvēja liberāldemokrātiskās un konservatīvās idejas Frīdrihu Veinbergu.

gan polemiskie avīzraksti, gan satīriskā dzeja⁹⁶, kur, kariķējot nevēlamo, ar satīriski izsmējīgu intonāciju centies vērst plašas auditorijas uzmanību savai attieksmei pret literāro procesu, viņaprāt, degradējošiem elementiem, kuriem trūkst savu ideju („*Kam ideju, domu? – Tik dumjībā/ Mēs jūtamies dzejiskā sajūsmā*”); apmierinoties ar plaģiātu („*Kam vajadzīgs kas oriģināls tavām dziesmām,/ No citiem ņem pantus un gleznas bez briesmām*”); izteiksmes līdzekļu pārspilējumiem („*Krauj vārdus kā salmus, – ja nepietiek,/ Saucamās zīmes un punktiņus liek./ Kam gramatika, kam loģika?/ Kad orģija uzvar un dumjība!*”), bet lielu vietu savos darbos ierādot pašslavinājošiem akcentiem (“*Būt moderns ģēnijs, – ak, kāda laime!/ Un nu mēs vesela ģēniju saime:/ Es – ģēnijs, tu – ģēnijs, Anss, Pēters ar –/ Kas cūkas ganīs? – Lai velns to dar!*”) (KR 7: 150).

Uz šiem faktiem nepārprotami vedināja daudzās norādes pašu dekadentu darbos, sakāpinātā veidā mēģinot „atgādināt” vecākā gadagājuma literatūras autoritātēm par savu uzdrīkstēšanos ielauzties stagnatīvajā vidē⁹⁷. Daļēji tas bija skaidrojams ar jaunības maksimālismu⁹⁸, daļēji, tieši pateicoties jaunības deģsmei, ar vēlmi patiesi kaut ko radikāli mainīt reālisma literatūras laukā.

Raiņa satīriskais skatījums, aizstāvot literatūras un mākslas partejiskumu, tiek pausts dažādos žanros, arī feļetona formā: “*Re, kas ir māksla! Kāds viņas augstais uzdevums – cilvēkus pacelt, un kādi lieliski panākumi! Jo ko cilvēks vairāk var panākt, nekā tikt par dievu? – Tikt par policijas skrīveri ir gan vairāk, bet to jau katris nevar. – Tādēļ vēlreiz: māksla mākslas dēļ, nost ar politiku un pārliecību!*”⁹⁹ (KR 7: 30).

Taču arī pēc desmit gadiem Rainis joprojām palicis nemainīgs savos uzskatos pret „Dzelmes” grupējumu¹⁰⁰. Būdams visai pārliecināts par savu darbu augsto kvalitāti un līdz ar to visai nesaudzīgs pret kritikas iebildumiem (sakarā ar „Uguni un nakti”, Aspazijas lūgām), Rainis

⁹⁶ „Modernu ģēniju līgojums” sacer 1902. g., pirmpublicācija „Pēterburgas avīzēs” literārajā pielikumā – 1903. g. 12. janv. (Nr. 4), 32. lpp. ar pseidonīmu “Neminamais” (KR 7: 150). Dzejolis „Pret sauli” sacerēts 1906. g. jūlijā, kur autors min salīdzinājumu ar „suņiem, kas rej pret mēnesi, ... nu pret sauli” (KR 7: 158). „Žurnāls „Pret Sauli” nāca klajā, kad decembra cīņās bij pārvarēts (uzvarēts) proletariāts, sākās reakcijas briesmas. Asarās un asinīs mirka zeme” (Jansons 1908: 41).

⁹⁷ Eldgasts par Fallija “Selgā”: „Tas nāk kā dievs, sludina kultūru, kas pēc Gētes, Bairaona, Puškina, Heines laikiem visā Eiropā bija aizmirsta” („Pret Sauli”, Nr. 2, 57. lpp.); Atis Ķeniņš uzskata Falliju “kā tautas ilgu sapņotāju” (Fallijs 1942: 42); V. Eglītis par E. Jakobsonu gan saka, ka tas ir „самый неумный поэт”, tomēr viņa “Uguns” atgādina Bairaona eposu” („Весы” 1906. Nr. 9); Kārlis Skalbe par Falliju: “Dons Kihots – ideālists, bet nesaprasts” (Fallijs 1942: 59); žurnālā „Ritums” (1921, IV, 315) Viktora Eglīša iecere romānam “Embrija” tika pieteikta kā darbs, kam vajadzēja pārspēt “pašu Nīči, Dostojevski un Platonu”.

⁹⁸ 1906. g., kad tika parakstīta „Dzelmes” deklarācija, V. Eglītim un Fallijam bija 29, Jēkabsonam – 27, Štrālam – 26, Eldgastam – 24, Virzam – 23, Austrīnam ir 22 gadi.

⁹⁹ Pirmpublicējums “Virpuļu kalendāram” 1907. gadam.

¹⁰⁰ Ed. Lāms akcentējis B. Gudriķes komentāru no Raiņa kopotajiem rakstiem: „Noraidošajā attieksmē pret dekadenci Rainis bija ļoti konsekvents. Vēl 1910.g., kad „Mājas Viesis” sāka iespiest J. Akuratera rakstu, kurā aizstāvēti dekadenti un kritizēts J. Jansons (Brauns) un citi sociāldemokrāti, Rainis uzrakstīja pārmetumu pilnu vēstuli redaktoram P. Zālītem un atteicās no līdzdalības „Mājas Viesī”” (E. Lāms. Mūžīgais romantisms: Jāņa Akuratera dzīves un daiļrades lappuses. Rīga: Zinātne, 2003, 29. lpp.).

uzskata, ka patreizējie „dzejnieki, gandrīz bez izņēmuma, tematu, formu, sajūtu, valodu u. t. t. līmenī nemaz nav domājami bez „Tāļajām noskaņām”, kā, piem., Akuraters, Apsesdēls; Skalbe ir puse no sava talanta, puse no „Tāļajām noskaņām” (pēdējā laikā arī dekadence), V. Eglītīm trešdaļa sava, trešā „Tālo noskaņu”, trešā dekadence, no krieviem, kura beigās gan pārmākusi abas pirmās daļas. Simptomātiski priekš mūsu dekadences, ka viņai nav savas valodas, kāda bija tautībniekiem; reālistiem u. t. t. Dekadenti ņēmuši gatavu manu valodu un no „Fausta” tulkojuma, tikai to bojādami ar dažādiem „jurodiem” un krieviskojuumiem. Zināms, politikai un laikam tur lielākais nopelns, bet dzejnieki izteiksmi meklēja ne pa saviem, bet pa maniem ceļiem” (KR 21: 8–10).

Viens no jautājumiem, kurā Rainis paliek konsekvents un nelokāms, saistāms ar pretējiem uzskatiem par partejisko piederību, kas ne vienu reizi vien pavīd cauri sarkastiskajiem tekstiem. Rainis nespēja pieņemt vairāku literātu, kuri sākotnēji bija revolucionāro mērķu atbalstītāji, kraso norobežošanos no idejiskajām ievirzēm viņu darbos, piem., Eglīša stāsta „Dāvids” (1906) varonis piedalās revolucionāro pulciņu nelegālā darbībā aiz baudi un piedzīvojumu kāres, bet Eldgasta romāna „Dēmonu paradīzē” (1908) varonis, lai gan iesaistās revolūcijas vilnī, taču nevēlas akli sekot idejām, ko nespēj pieņemt, izvēloties individuālismu un nošķiršanos no ārējās pasaules notikumiem.

Par to, ka Rainim varētu būt doma kādā lugā šo tēmu „norakstīt” no sevis, liecina piezīmes drāmu tēmām, kurās konspektīvi minēti diskutablie jautājumi: „*Bohēmas mākslenieki, kas pagrimst aiz slinkuma./ Liela iedomība, jo citādi būtu sevi jānosoda un jāprasa no sevis darbs./ Frāzes, patoss, seklums ar iedomību stāv sakarā./ Viss kopējs, arī jūtas, jo nau pašu jūtu./ Nau mīlestības, tik seksualitāte./ Iedomājas starpību starp ģēnijiem un mirstīgiem./ Dzīvo uz strādnieku rēķina./ Nu jaunā paaudze un cerība./ Dekadentība*” (KR 15: 336).

Radāmās domas lugai „Spēlēju, dancoju”, kas datētas 1904. g., apliecina raksturīgu 20. gs. literatūras iezīmi – Rainis realizē simbolisma estētikai raksturīgo divu paralēlo pasaulu principu, pretstatot metafizisko pasauli realitātei, gan sapludinot ar to, ļaujot saskatīt vairākas Raiņa kritizētās dekadentu darbos nolasāmās iezīmes arī lugas dažādajos velnu tēlos.

Lugā simbolu uztvere tiek realizēta gan ar satīras un ironijas, gan groteskas līdzekļiem savienot pretējas izpausmju sfēras: traģisko un komisko; smieklus un asaras: „*Velnu dzīres rijā vai purvā/ Ēd tārpus no galvas kausiem/ Dzer asinis un asaras./ Kraukļi un vārnas apkārt. / 1904. Velnu kulšana rijā/ Parodija rijas kulšanai. Kuļ ar cilvēku stulbiem: spriguļi, kāju kauli./ Kūļi ir cilvēku ķermeņi./ Graudi ir acis un zobu, tārpi./ Kuļ rakstā, velnu meldiņā./ Putekļi ir asaru migla./ Velnu balets. Rijas noslēp[uma] poēzija./ III c. Velnu parodija*” (KR 5*: 293).

Šajā citātā uzmanību piesaista Raiņa šausminošā, biedējošā elementa formulējums kā „noslēpuma poēzija”, kas visprecīzāk, pēc Raiņa domām, varētu tikt pausts tieši ar ironijas palīdzību. Lai gan ironijas klātbūtne ieskanējās jau iepriekšējo gadu darbos, it sevišķi runājot gan par reliģisko dogmu noteicošo lomu, gan attieksmi pret pārprasto tautiskumu („Pusideālists”), minētajā darbā tā tiek izmantota gan kā stilistisks izteiksmes līdzeklis, gan tiek pausta kā noteikta pasaules uztveres filozofija.

Kā vienu no ironijas iedarbīgākajiem izteiksmes līdzekļiem Rainis izvēlas parodijas elementus – *velni kuļ riju, velnu balets*, proti, tiku realizēts „ačgārnās dzīves, otrādi apvērsts pasaules (le monde l'envers) variants”, ko akcentē Bahtins, minot literatūras karnevalizācijas aspektus (Bahtins 1991: 46). Tots ierodas velnu rijā, lai cīnītos ar sev līdzīgu pretspēku Trejgalvi. Taču līdz tam viņam jāapmulķo, jāuzvar, „jāuzspridzina” kaudze viduvēju velnu un velneņu, kas izrādās „*Muļķībā ir ierāvušies: Tā kā gliemeži iekš vāka,/ Lādin ārā neizlādēt/ Glumā siltā ūdenī/ Varžu dīķī peldēdami/ Paši neprot savu darbu*” (KR 11: 399).

Šāds otrādi vērstas pasaules modelis ir viena no svarīgākajām groteskas¹⁰¹ pazīmēm, kas tika aktualizēta modernisma estētikā, lai ar hiperbolizācijas paņēmieniem stimulētu vieglāk uztvert tēlu slēpto, otro pusi, ļaujot ieraudzīt to, ko nopietna analīze kavē, un izjust zināmu uzdrīkstēšanās brīvību, jo „*var smieties par to, kas ir nopietns. Caur to nepazemina, bet paaugstina. Nopietnais un smagais top vieglis un pacelts. Smieklī rāda, ka smejamais ir rokā saņemts, arī garīgi aptverts. Smieklis ir gara uzvaras zīme pār matēriju. Smieklis ir uzvarētājs*” (KR 24: 376).

Rainis kā vienīgo iespējamo lugas “Spēlēju, dancoju” formu spēja iedomāties tikai caur smieklēm un ironiju panākt gara uzvaru pār kara izraisīto ļaunumu, sintezējot komisko un traģisko, kur bailes tiek pārvarētas ar smieklu palīdzību, ko izraisa pretinieka izkropļotās, groteskā formas: „*Velnam viena kāja kā baļķis, otra kā slota, citi ar vairāk galvām. Velns ar galvu uz muguras „mans jaunais brālis“.* *Velns apgērbjas krāgā un manšētēs vien. Velns ar diviem vēderiem uzkar uz krūtīm. Velns ar cūkas galvu*” (KR 5*: 380)¹⁰². Šādā situācijā

¹⁰¹ Par groteskas aizsācēju tika atzīts Šveices gleznotāju simbolists Arnolds Bēklins, kurš 19. gs. 70. un 80. gados tapušajās gleznās apvieno ikdienišķo un mūžīgo, bet par groteskas klātbūtni tajās uzskatāmi liecina antīko mītu cilvēciskie dzīvnieki vai dzīvnieciski cilvēki („Sirēnas” (1875)).

¹⁰² Marģera Zariņa stāsts “Koklētājs pazemē” (1985), kas, būdams alūzija par Raiņa lugas “Spēlēju, dancoju”¹⁰² tēmu, ar apakšvirsrakstu – opera prozā – ir grotesks pasaules redzējums un tā realizācija literatūrā 20. gs. 80. gadu sākumā; ironisks skatījums uz sabiedrības attieksmi, atklājot vērtību degradāciju: velnišķo spēku izpaušmei rodot atbilstošākus, niansētākus toņus, kad diaboliskie spēki apdraud ne tikai cilvēka miesu, bet degradē un nonivelē jebkādas morālētisko vērtību kritērijus, jo cīņa pret tiem padomju ideoloģijas apstākļos bija visai problemātiska, pat neiespējama.

Aleksandrs Bloks (Блок) rakstā „Ironija” iesaka: „Neklausieties mūsu smieklos, klausieties tajās sāpēs, kas aiz tiem slēpjas!” (Блок 2010: 88). Spēlmaņa ierašanās ellē ir kā disonējošs moments paštīksmes pārņemtajā vidē, ko autors cenšas papildināt ar sociālu ievirzi, norādot, ka „*Spēlmanis reformē pašu kapitālisma elli:/ pārvar feodālismu,/ atņem asins lāses,/ kapitālisms rauj feodālismu*” (KR 5*: 372).

Darbības telpa tiek raksturota kā pilnīga izolētība no ārējiem apstākļiem, pašnorobežošanās, kas raksturīga dekadenci pārstāvošo literātu darbos. Taču izvērsts tiek tāds pasaules izjūtas laiks, kurā nozīmi iegūst visas kaislības un haotiska brīvība: „*Velni nekad nau tik interesanti dzīrojuši, liek Ansim priekšā tikt par veco velu./ Elle citkārt garlaicīga, sievieši veci./ Velnu vakas, tādu smieklu/ Nau nekad vēl rijā bijis!*” (KR 5*: 382). Pazemes dzīru dalībnieki – groteskā figūras, galveno akcentu piešķir gastronomiskiem priekiem ar detalizētu ēdmaņu uzskaitījumu: „*ēd pastalas un vīzes kā bliņas, Čūsku desas, asins vīns,/ Asar degvīns, divkārt degts*” (KR 5*: 383). Ēdiens un dzēriens ir viens no grotesko tēlu dzīvīguma izpausmes veidiem. Bahtins to skaidro kā atspulgu no cilvēka senākajiem un zīmīgākajiem priekšstatiem saskarsmē ar pasauli, kuru iepazīst un iekaro (ieņem sevī) ar ēšanas rituālu. Kā vienu no groteskā satīras paraugiem autors min dzīru laika sarunas un smieklus, raksturojot uzvedību dzīrēs kā absolūti bezbailīga cilvēka stāvokli, pretstatot nopietnību, ko raksturo iebiedēta cilvēka apziņa; ignorējot hierarhijas ievērošanu, sajaucot profāno un sakrālo, zemo un augsto, garīgo un materiālo, kā to atļaujas arī Tots: „*Lielais gods! Man vēdervelni/ Pieblīvēti gremotāji,/ Mutēs siekaloti vārdi./ Vecmodīgas kazu kājas,/ Velniem vēl siks pārņu spāni!*” (KR 5*: 371). Taču cauri smiekliem ieskanas ironiskas notis, kas varētu būt attiecināmas arī uz dažu dekadentu grupējuma seklajiem un vienveidīgajiem literārajiem darbiem: „*Vai nau jel elles puncis,/ Mērķļu smadzenes un (sirds) domas,/ Aplaisīts ar jūtu mērci?*” (KR 5*: 371).

Par neviennozīmīgo kultūras vides raksturojumu liecina arī Mildas Palēvičas kritiskās rindas, ko filozofe minējusi, rakstot par Fallija „Lāčplēsi”, Velna bedres ainu, kas ir „radīšanas karikatūra, kur valda haotiskā patvaļa, miesas emancipācijas baudas meklējumi un slavinājumi” (Palēviča 1942: 89), kur dominē raibums un dalīšanās: „jamstrā/vamstrā; tautoņos/grautoņos” (Palēviča 1942: 103), skaidrojot, ka „šādu ‘elles katlu’ Fallijs redzēja pie dekadentiem, kur velna bedrē ir tieši dekadentu izpriecas sanāksme, kur jauno raganu un velnu izteicieni, piem., „dzīvot, dzīvot!; visas un nevienas!” u.t.t. ņemti no pazīstamu latviešu un krievu dekadentu darbiem” (Palēviča 1942: 90).

Pārlasot „Spēlēju, dancoju” trešo cēlienu, atšifrējams striktais velnu dalījums, starp kuriem jaunie velni tiek raksturoti kā neprognozējams un bīstams spēks, kas cenšas apstrīdēt veco kārtību, bet cīņā ar kuriem vairs nav iespējami ierastie līdzekļi – Jaunvelnu, Dujvelnu, Zelta vēzi. To

groteskā formā pieņēmušas kroplīgus apveidus „*Astes nau, baltas rokas,/ Sīkas sakiņas uz kakla!/ Vēzis savas zelta zvīņas/ Otram mugurā aug galva,/ Tas ir viņa vecais brālis,/ Trešais vēzis zelta čaula*” (KR 5*: 414). Mainījies ir ne tikai ārējais veidols, bet arī uzvedības forma: Jaunvelna atbildēs ieskanas izsmalcināts runas veids, resp., Jaunvelns ir diplomāts, kas cenšas pretinieku apvārdot, par dzīves prioritāti izvirzot materiālos labumus un solot Totam abstraktas laimes ilūziju un naudas varu. Zelta vēža piedāvājumā: „*Zeltu smeļam mēs no dzelmes:/ Zemes dzelmes, ļaužu dzelmes,/ (Gars top zelts) sirds top zelta, sāpes zelts,/ Visam pāri tava roka*” (KR 5*: 416) saskatāma smalka alūzija par bijušajā žurnālā „Dzelme” publicēto rakstnieku iecerēm un plāniem. Bet, kad jaunvelni būs panākuši Tota piekāpšanos, „*Visā zemēs virsū mēs/ Izplatīsim savu valsti*” (KR 5*: 417). Lugas 3. cēl. doto situāciju var tulkot kā radošas darbības nevarību un parodiju, arī kā dekadentu nespēju, pēc Raiņa domām, apliecināt savu ideju dzīvotspēju ilgākā laika posmā, taču tiešu liecību uz Raiņa ieceri akcentēt saikni starp velniem un dekadentiem, protams, nav.

Lai gan “daļa no literārajiem eksperimentiem noveda strupceļā, daļa veidoja modernās dzejas pamatu” (Kursīte 1999: 416), iezīmējot 20. gs. sākumu kā pretrunīgu, bet arī literāriem meklējumiem bagātu laika posmu.

Neskatoties uz to, ka vairāki materiāli liecina par Raiņa kritisko attieksmi pret “Dzelmes” grupējuma literārajām izpausmēm, vairākas vēstules, kas adresētas gan Fallijam, gan Edvartam Virzam, liecina par vēlmi gūt atzinību un sadarbības piedāvājumus arī no opozicionāru puses.

Uz Fallija vēstulēm Rainis atbild ļoti atsaucīgi un savlaicīgi, bet no turpmākās sarakstes noprotams, ka Fallijs nav īpaši steidzies ar atbildēm, kas Raini, protams, saērcinājis, līdz sarakste aprāvusies. Savukārt vēstulē Virzam, kas datēta 1914. g. 23. febr. Rainis atzinīgi novērtē Virzas Verharna dzejas tulkojumus¹⁰³, piebilstot, “*ka jau agrāk zinājis, ka Virza labs dzejnieks, bet tulkotais dzejolis rāda gluži ko jaunu, es zināju līdz šim tikai, ka man slepeni ienaidnieki, un nu redzu, ka man arī slepeni draugi*” (KR 22: 442).

Secinājumi: Iepazīstoties gan ar Raiņa simbola jēdziena izpratni, gan agrīnā latviešu modernisma simbolisma estētikas konceptiem, ko centās realizēt “Dzelmes” literārais grupējums, iezīmējas vairāki atšķirīgi akcenti simbolisma izpratnē:

- pēc simbolu funkcionālā noslogojuma un atšifrējamības pakāpes: Raiņa simbolu pamatā nozīmīgs arī sociālais raksturs, bet adresāts – arī sociāli apspiestie; tad dekadenti valodai piešķir sakrālā nozīmi, simbola izpratni adresējot tikai izredzētajiem;
- Raiņa sociālā utopisma ideja par gaišu nākamības valsti un pacelšanos pāri viena indivīda problēmām tiek pretstatīta dekadentu izteikti apolitiskai nostājai; lai gan dekadenti

¹⁰³ Dzejoļu krājums „Dzīves sejas”, E. Virzas tulkojums, 1920.g.

norobežojās no brutālās ikdienas un revolucionārās vardarbības, postulējot mākslas estetizāciju, kopumā viņiem “pietrūkst dekadencei nepieciešamās elegances un formas izsmalcinātības, viņi slavēja skaistumu, bet pašu darbu forma to nekultivēja; viņi gribēja būt brīvdomīgi, bet kļuva didaktiski” (Kalniņa 1993: 161);

- Rainim būtiska bija radošā attīstība, nepieņemot indivīda norobežošanu no sabiedrības; savukārt dekadentiskais varonis izvēlas vienpatību, neizjūtot sevi kā piederīgu kopībai. Pēc Zentas Mauriņas domām: „Raiņa īpatņa tapšana nekur un nekad nav pašmērķis. Raiņa īpatnis aug un attīstās tikai, lai kalpotu tautai. Kāpj kalnā, nevis lai pats sauļotos, bet lai nestu gaismu. Bez masas Raiņa īpatnis nemaz nav iedomājams. Ilja slēpjas stepē nevis bēgdams no tautas, bet lai atgrieztos ar atjaunotiem spēkiem. Ilja prasa to, ko pūlis nevar sniegt. Par to – vientulība” (Mauriņa 1928: 11).
- atšķirīgais Raiņa un dekadentu radošais process, ko raksturo plānveidīgums pret spontanitāti. „Raiņa fantāzija ir vairāk konstruktīvas dabas, tā pastāv vairāk pašu elementu atrašanās un to sastāvdaļu dažādā kombinēšanā nekā viņu īstenošanā” (Birkerts 1912: 1279).

2.1.4. Svīlpis–Lupis – „šaušalonis” un velns

Sastapšanās ar krievu literatūru Rainim aizsākās jau studiju gados Pēterpilī gan tulkojot Puškina un Ļermontova darbus, gan plašāk iepazīstot krievu literatūru¹⁰⁴ un slāvu folkloru.

Lugas “Ilja Muromietis” tapšanas ceļš mērāms vairāk nekā trijos gadu desmitos. Ieceres darbam radušās, pateicoties grāmatai par krievu varoņu teikām, ko Rainim 1912. g. uz Šveici atsūtīja kāds draugs¹⁰⁵. Rainis atceras, ka „grāmata atmodināja senās atmiņas par seno varoni, veco zemnieka dēlu Ilju, par kuru biju interesējies jau pirmajos ģimnāzijas gados” (KR 12: 514), t.i., ap 1878. gadu, kad 12 gadu vecumā Ziemas svētku tirdziņā Rainis bija “izracis “сказку об Илье Муромце, крестьянском сыне”. Ilja Muromietis tādā ziņā, pats būdams zemnieka dēls, nācis man arī rokās no tautas lasītavas, lubu tirdziņa” (KR 12: 514).

Tad nāk 20. gs. ar jaunām – modernisma vēsmām literatūrā un cenšanos pēc stilizācijas, vēršanos pie tautu pagātnes, mītiskiem sižetiem un teikām.

Uz šī fona Raiņa domu realizācijai ļoti pateicīgs bija minētās biļinas sižets. Varoņa cīņa ar ļauniem spēkiem un pūķi plaši rodama arī literārajos darbos: grieķu mītos par Persiju un

¹⁰⁴ N. Gogoli, I. Turgeņevu, F. Dostojevski u.c.

¹⁰⁵ Roberts Ivanovs (1883–1954), žurnālists un sociāldemokrātijas darbinieks; ieraksts Raiņa dienasgrāmatā 22.3.12. (KR 24: 514).

Andromedu, viduslaiku leģendās par Sv. Georga tēmu, anglosakšu epā “Beovulfs” u. c., bet modernisma literatūrā jaunus šīs tēmas traktējumus piedāvāja Rihards Vāgners operu ciklā “Nībelungu gredzens”.

Darbu pie lugas “Ilja Muromietis” Rainis sāk pēc rūpīgas iepazīšanās ar Vasilija Avenāriusa (*Авенарийс*) sniegtajiem ievadvārdiem un plašajiem komentāriem minētajai biļiņu grāmatai. Raiņa veiktās piezīmes datētas 1912. g. martā, tomēr iecerētais darbs tiek atlikts, jo bija jāpabeidz iesāktā luga “Indulis un Ārija”, bet 1913. g., atsaucoties Pēterpils Latviešu Labdarības biedrības aicinājumam, top luga “Pūt, vējiņi!”, kas tobrīd Rainim ir vitāli nepieciešama, jo sniedz iespēju norakstīt trimdas situācijas inspirēto emocionālo spriedzi un atsvabināt sevi “*no apriekušās [trimdinieka] sajūtas un dot lugā visas savas sastrēgušās dzimtenes ilgas*” (Dzd VII: 8).

Arī vēsturiskie notikumi ievieš jaunas korekcijas paredzētajos darba plānos, kad, Pirmajam pasaules karam sākoties, Rainim radās vairākas lugu ieceres. Būdam svešumā, Rainis uzmanīgi sekoja līdzī notikumiem dzimtenē. Latvija bija ierauta kara notikumos, atrodoties starp divām koloniālām lielvarām. Pēc neveiksmīgām kaujām 1915. g. pavasarī, krievu cara armijai atkāpjoties, Kurzemi ieņēma vācieši. No 800 000 Kurzemes iedzīvotājiem gandrīz puse devās bēgļu gaitās, bet uz Krievijas vidieni aizplūda ap 250 000 cilvēku – Rīgas iedzīvotāju skaits samazinājās uz pusi. Krievu presē parādījās šovinistiski raksti par to, ka atjaunot rūpniecību Rietumkrievijas gubernā, par kādu tika uzskatīta arī Latvija, vairs nebūtu lietderīgi.

Tanī pašā laikā Kurzemē un Zemgalē saimniekoja vācieši, kam bija tālejoši politiski mērķi: pēc baltvācu muižnieku iniciatīvas bija jānodibina Kurzemes kolonizācijas biedrība, kas nepieļautu latviešu zemniekiem atgriezties savās mājās, bet viņu zemes tiktu ieskaitītas kolonizācijas fondā kā „īpašums, kas palicis bez īpašnieka”. Tika aprēķināts, ka šādas darbības rezultātā Kurzemē varētu noņemt vismaz 1,5 miljonus vāciešu. Pēc Kurzemes ieņemšanas skolās tiek ieviestas mācības vācu valodā (Ģērmanis 1991:153). Šis kolonizācijas plāns vācu aprindās bija ļoti populārs, jo jau kara pirmajos gados tika izdotas Lielvācijas kartes, kur bija redzami plaši Krievijai atņemti un savukārt Vācijai pievienoti apgabali.

1915. g. augustā, pēc trīs gadu pārtraukuma, Rainis atsāk “Iljas Muromieša” rakstīšanu, pie kam – nevis no pirmā, bet gan no trešā cēliena, pēc autora vārdiem: “*no lielākā sastrēguma un izšķirošās darbības un no krīzes. Es tagad, pēc laika, to izskaidroju ar savu dabu, kura ķeras tūdaļ pie grūtākā un izšķirošā, iet in medias res*” (Dzd VIII: 8).

Tad atkal seko pārtraukums, jo, pieaugot kara darbībai dzimtenē, kad vācu armijas rīcība Kurzemē liecināja par plāniem kolonizēt Latviju, Rainim paralēli rodas ideja poēmai “Daugava”. Spriedzi kāpināja ziņas, kas nepārtraukti pienāca par latviešu strēlnieku upuriem kaujās, bet it

sevišķi Daugavas krastā pie Ikšķiles, kur pirmo reizi vācieši kā kaujas ieroci Latvijā izmantoja iprīta gāzi, kā rezultātā gāja bojā 167 strēlnieki, bet turpmāk nelielo pussalas veida Daugavas ieloci sāka dēvēt par Nāves salu. 1916. un 1917. gadā tiek sacerēta poēmas lielākā daļa.

Bet 1917. g. marta pirmajā pusē desmit dienu laikā Rainis uzraksta lugas „Ilja Muromietis” pirmo cēlienu, kura centrālais notikums ir spēkavīra Iljas tikšanās ar pirmo pretinieku ceļā uz Kijevu – šaušaloni Svilpi–Lupi.

Pēkšņā atgriešanās pie aizsāktās lugas paralēli darbam pie poēmas “Daugava” liecina, ka Rainis centās izmantot visas iespējamās literārās cīņas formas un paust savu pilsonisko nostāju ne tikai darbojoties Šveices latviešu komitejā, bet sūtot vēl nepabeigto lugu fragmentus iespiešanai Pēterpilī un Maskavā iznākošajā latviešu presē. Darbs pie šī fragmenta tiek veikts bez īpašas kavēšanās, jo galvenā varoņa darbības motivācija un tās izvērsums biļinā ir pietiekami skaidri definēti, kas arī sasauktos ar tā brīža vēsturisko situāciju dzimtenē – tautas spēku pārbaudi cīņās ar Latviju apdraudošo pretspēku.

Tā ir biļinas varoņa pirmā nopietnā pārbaude, kurā jāuzvar nesavaldītie dabas spēki. Radāmajās domās autors salīdzina Muromieti ar Lāčplēsi, kurš „*tiek sūtīts cīnīties pret visu ļauno. Jāiztīra zeme no mošķiem, naidniekiem, apspiedējiem. Senie, mītiskie pusdievi pret dabasspēkiem*” (KR 5* 549). Taču statistiskajiem biļinu varoņiem Rainis cenšas rast darbības motivāciju, neaprobežojoties tikai ar mītos uzsvērto labā un ļaunā pretspēku cīņu, bet iezīmējot arī visai pretrunīgās to rakstura īpašības un mērķus.

Vienā no daudzajiem biļinu variantiem, kur vēsturisko notikumu vispārinājumi ietverti fantastikas formā, kā nevaronis ir attēlots Solovejs–razboiņiks (*Соловей–разбойник*) – tumšais spēks, kas traucē Kijevas Krievzemes valstiskai vienotībai, rosinot autoram paralēles pārdomas par Latvijas valstiskuma ideju.

Solovejs-razboiņiks ir viens no sarežģītākajiem tēliem krievu mitoloģijā, kas tiek raksturots kā “spēkavīrs noslēpumaina milzeņa izskatā ar putna spārniem, no kura smaguma pat ieliecas ozols” vai austrumslāvu mitoloģijā kā “meža briesmonis, kas uzbrūk ceļiniekiem, gāžot tos no kājām vai nogalinot ar savu svilpšanu un rēkoņu” (Даль 2002: 266). Akcentējot slāvu folklorā minēto tēla akustisko raksturojumu, Aleksandrs Gura to saista ar antropomorfiem mītiskiem tēliem un mītisko čūsku (Гура 1997: 319), savukārt Boriss Putilovs (*Путилов*) – kā divu pasaulu robežu sargātāju (Путилов 1984: 389), bet ukraiņu mutvārdu tradīcijā tas tiek saistīts ar reālu personu, kas 12. gs. Kijevas mežos bijis „pagānu vadonis” (Войтович 2005: 492).

Krievu literatūrzinātnieki vairākkārt ir pievērsušies šī tēla skaidrojumam, minot tā izcelsmes iespējamus avotus, t.sk. talmadu leģendu par Solomonu un tā cīņu ar pūķi Asmodeju (Jagić 1898: 33). Lai gan, kā uzskata oponenti, šādam skaidrojumam nav pietiekamu pierādījumu,

tam tiek pretstatīta t.s. austrumu hipotēze, kas tuvina Ašot-laupītāju irāņu putnam Simurgam un tā cīņai ar spēkavīriem Auladu un Kergsaru (Миллер 1897). Bet, salīdzinot biļinu par Ilju Muromieti ar vācu nostāstiem par Zigfrīdu, ir vēlme saskatīt līdzības starp Soloveju kā Fafnera atspulgu vācu mitoloģijā (Халанский 1910).

Literatūras vēsturē Soloveja tēls vēl joprojām nav pilnībā izskaidrots, jo visos minētajos gadījumos reizē ar nopietniem pētījumiem bieži ir sastopami brīvi tā interpretējumi un literāras spekulācijas.

Viens no krievu mitoloģiskās (solārās) teorijas redzamākajiem pārstāvjiem Aleksandrs Afanasjevs (*Афанасьев*) skaidro šo tēlu kā alegorisku dabas stihiju – gaismas un tumsas cīņu, kur viena no galvenajām lomām tiek ierādīta pērkona un zibeņu dievam Perunam (Клейн 2004: 32), kas vēlāk varētu būt transformējies Iljas tēlā (Афанасьев 2007: 150). Savukārt Vjačeslavs Ivanovs (*Иванов*) un Vladimirs Toporovs (*Топоров*) Muromieša un Soloveja cīņā saskata nepārprotamas alūzijas Pērkona (Peruna) cīņai ar pūķi, vērojot uzmanību tālākai šī tēla transformācijai nelabos garos vai velna tēlā, kas, pēc pētnieku domām, klasificējama kā deformācija un radusies kristietības priekšstatu rezultātā (Иванов, Топоров 1982: 460). Ivanova un Toporova izstrādātā teorija tiek balstīta indoāriešu mītā par pērkona dieva Indras un pūķa Valesa (Vritras) cīņu par ūdeņu atbrīvošanu, kura atspulgs rod arī baltu mitoloģijā, kur Indras vietā stājas Perunas – Pērkons, bet pūķa Valesa vietā attiecīgi – Veless, Velnias, Velns – pazemes, mirušo valsts valdnieks – kā pretstats Pērkonam (Karulis 1992: 504).

Pēc Pētera Šmita domām, „ļoti vecs mīts liekas būt tas, kur Pērkons vajā ļaunus garus, tātad arī Velnu” (LTT 23137–23153). Latviešu tautas ticējumi vēsta, ka “arī vācieši un krievi ticējuši, ka Pērkons vajā ļaunus garus, sevišķi velnu” (LTT: 23134), uzsverot, ka “bieži Velna darbība dublējas ar milzi, nāvi, pūķi”. Folkloras materiālos atrodamas neskaitāmas citas līdzības, kas raksturīgas gan pūķim, gan vēlāk velnam (to funkcijas: sieviešu laupīšana, nodevu ievākšana, robežu / tilta sargāšana u. c.).

Turpinot Soloveja-razboiņika – neapvaldītā, dabas spēkus iemiesojošā tēla semantisko ķēdi, kā viens no stabilākajiem mitoloģiskajiem tēliem tiek minēts pūķis, ko var asociēt gan ar mītisko pasaules čūsku, gan ar viduslaiku stāstu par Sv. Georgu. Austrumnieku fantāzijā dzimušais pūķis – indīgas čūskas un milzu spārnotas ugunssplāvējas ķirzakas apvienojums – raksturo universālu ļaunumu, kas mīt trīs elementos – virs zemes, ūdenī un gaisā.

Pūķis nav svešs arī latviešu folklorā, kur tas minēts gan kā „mītisks nezvērs un ir viens no pārdabīgā pretinieka veidiem, kas dzīvo ūdeņu tuvumā ” (Rudzītis, Jāz. 1988: 288), draudot iznīcināt visu dzīvo radību; gan kā „bagātības vācējs un pārticības devējs pūķa turētājam, kurš pārdevis velnam savu dvēseli” (Rudzītis, Jāz. 1988: 288).

Raiņa arhīva materiāli liecina, ka autors labi pārzināja arī Vāgnera piedāvāto vācu teiku un pasaku interpretāciju, kas bija „Nibelungu gredzena” cikla operu libretu pamatā, īpašu uzmanību veltot simboliskajam pūķim, kas Vāgnera interpretācijā bija Reinas zelta pūra ieguvējs un sargs – mītiska būtne milzis Fafners, kurš sava uzdevuma labākai veikšanai bija pārvērties par pūķi. Pirmo reizi Raiņa varonim pūķis bija jāuzveic lugā „Uguns un nakts”, kad Lāčplēsim, tāpat kā Zigfrīdam, jāuzvar naidīgais spēks. Ja Vāgnera traktējumā pretinieks bija tikai mītisks tēls, tad Raiņa pūķis bija iecerēts kā vēsturisks simbols, par ko liecināja skatuviskie efekti – speciāli izgaismotais kronis pūķa galvā, kas tiek nocirsts vispirms un tikai pēc tam uguni spļaujošā galva, resp., 1903. g., rakstot lugu, Rainis simbolu valodā sniedza savu redzējumu vēsturisko notikumu risinājumam, kur pirmais solis būtu cariskās Krievijas valdības gāšana. Kā redzams, gadsimta sākumā simbolu izteiksmība piedāvāja plašas to tulkojuma iespējas, bet nozīmi ieguva jebkura simbolu valodā izteiktā Raiņa uzrunas forma, kas ļāva gan ar kustību, skaitļu, krāsu, gaismu, mūzikas u.t.t. palīdzību iezīmēt arī relatīvi neskaidros simbolus, kopējā harmonijā atsedzot autora – simbolisko zīmju tulkotāja redzējumu, jo, pēc Juriņa Lotmana domām, „tieši vienkāršie simboli ir tie, kas veido darba simbolisko kodolu” (Лотман 1992: 193).

Biļina vēsta, ka varonis Muromietis pēc 30 gadu miega dodas uz Kijevu palīgā kņazam Vladimiram veidot valsti. Savukārt Solovejs jau 30 gadus ir aizsprostojis ceļu, laupot un nogalinot. Muromietis sagūsta kaitnieku un ved uz Kijevu atrādīt kņazam, bet par Soloveja viltību vēlāk nosit viņu, sacērt gabalos un sadedzina.

Atšķirībā no biļinas kanona Rainis tekstā ieviesis izmaiņas un, atbilstoši simbolisma pasaules telpas redzējumam, piešķir jaunu nozīmi gan Svīlpja tēla traktējumam, gan arī lugā izmantotajām detaļām.

Rainis izmanto vairākus simbolisma estētikai piederīgus izteicēja kodus:

1. vārda etimoloģiju saistot ar latviešu tautai saprotamu tulkojumu, ietverot tēla īpašvārdā tā raksturīgāko iezīmi: *laupītājs-lupiķis-lupis*;
2. mīta atspulgu – divu nesamierināmu pretmetu cīņu; vietu raksturojošos elementus;
3. skaitļa simboliku – izmanto teksta lokalizēšanu citā kultūrā, pielāgojot latviešu folklorā aprobētajiem skaitļu tulkojumiem;
4. cenšoties iezīmēt tēla sociālo traktējumu: primitīvu dabas spēku interpretējot kā nepakļāvīgu individuālistu. Radāmajās domās veiktās piezīmes liecina par vairākām šī tēla iespējamām interpretācijām, t.sk., gan kā anarhistu, gan kā tautas pārstāvi cīņā ar apspiedēju Vladimiru, taču šīs Raiņa ieceres palika nerealizētas.

Turpmākajos apakšpunktos analizēta slāvu mitoloģiskā tēla Soloveja transformēšana atbilstoši Raiņa idejiskajai iecerei, izmantojot simbolisma estētikas elementus.

– Biļinas tēla Soloveja–Razboiņika (*Соловей–разбойник*) dubultā vārda **etimoloģija** norāda uz to kā antropomorfu būtni, kam ir vairāki skaidrojumi:

- 1) briesmonis–putns vienojums (Путилов 1984: 389), kas radniecīgs Pūķim, ragainajai Lakstīgalai (vanagam) baltkrievu folklorā (Иванов, Топоров 1982: 460; 1991: 507);
- 2) hronikās, meklējot tēla vēsturisko pamatu, kas norādītu uz vārda otrās daļas pamatojumu, tiek vilktas paralēles ar reālu prototipu – laupītāju Mogutu (sk. Буслаев).

Rainis šaušaloņa vārdu latvisko, tulkojot to kā *Svilpis-lupis* un uzsverot akustiskās izpausmes (svilpšanu) un paplašinot vārda otrās daļas semantiku, izmantojot vārda ‘lielceļa laupītājs’ arhaisko formu *lupiķis, lupis* (Karulis 1992: 550).

– Biļinā tiek iezīmēts Soloveja mitekļis, kas ir abu pretinieku tikšanās vieta. Rainis, radot modernisma simbolikai atbilstīgu, sakāpinātu baisuma noskaņu, Svilpja mājvietas aprakstu veido ļoti konkrēti un precīzi, papildinot vai notušējot kādu no biļinā piedāvātajiem situāciju raksturojošiem akcentiem, līdz ar to pretinieku tikšanās aina iegūst emocionālu piesātinājumu, bet tēli – jēdzienisku noslogojumu. Svilpis, kuru autors personificē kā tumšo spēku iemiesojumu, ar savu ligzdu ir aizgūlies priekšā Saulei, kas ļauj to interpretēt kā:

- 1) gaismas un tumsas cīņu;
- 2) šķērsli Krievijas (Latvijas) vienotībai, bet tā uzveikšana ir pirmais un nozīmīgākais varoņa uzdevums.

Par Velna (pūķa) mājokli gan slāvu, gan latviešu folklorā tiek minētas ar ūdeņiem un pazemi saistītas vietas – ezeri, upes, jūras dibens, purvi, arī alas vai apakšzeme (Drīzule 1986: 115). Arī Svilpja ligzda atrodas grūti pieejamā, purvainā vietā, “*nāves robežās*” (KR 12: 585) pie Smorodinas upes, kas bieži biļinās minēta arī kā Uguns upe, bet slāvu mitoloģijā figurē kā robežupe, atdalot dzīvo un nedzīvo pasauli, vai robežsliksnis, kas jāpārvar cilvēkam vai viņa dvēselei, lai nonāktu viņšaulē. Tā tiek minēta arī kā cīnītāju pārbaudes vai spēkavīru un pretinieku tikšanās vieta. Ir biļinu varianti, kur to sauc par Samorodinas upi (*Самородина*).

Rainis izvēlas otro vārda variantu un tulko to kā Pašradnes upi, kas pati no sevis iztek un sevī arī ietek, akcentējot tās nebeidzamo plūdumu kā varoņu darbības un ētisko normu atskaites punktu, nezūdošu spēku pārbaudes vietu. Piezīme, kas veikta 1.9.15., liecina, ka Rainim šī situācija asociējās ar cīņām Daugavas krastos: „*Nāves upe Daugava, tātad mitoloģiska nozīme, ne vien vēsturiska. Arī nāves upi drāmā minēt*” (KR 5*: 562). Upi nevar šķērsot nesodīts, ja tai

tuvojas ar savtīgiem mērķiem. Tā ir Nāves upe, kas „*nāvi dveš*”, no kuras kāpj smacīgi, elpu aizraujoši tvaiki, kas ir viens no biļinā minētās upes nosaukuma etimoloģiskiem skaidrojumiem¹⁰⁶.

Jāņem vērā, ka teātrim ir sava, no literatūras atšķirīga valoda, kas bāzējas vizuālajā interpretējumā, tāpēc Rainis paspilgtina tos akcentus, kas atbilstīgi simbolisma estētikai un ko atļauj skatuves dekoratīvais iekārtojums. Nāves upes klātbūtne tiek tekstā pieminēta, bet kā scenogrāfisks elements ir statiska, savukārt dramatisko noskaņu un varoņa bezizejas situāciju Rainis paspilgtina ar vairākiem butaforiskiem akcentiem: milzīgo kaulu kaudzi pie Svīlpja ligzdas un uz sētas mietiem uzspraustiem galvaskausiem, kas ir raksturīgs elements pasakās par raganām, bet simbolisma estētikā paspilgtina šausmu noskaņu.

Biļinās kā viena no bīstamās vietas raksturojošām zīmēm tiek akcentēts bērzs, kas slāvu mitoloģijā minēts arī kā pasaules koka simbols (Гыпа 1997: 201), šoreiz vēršot uzmanību tā kroplumam, proti, tas tiek raksturots kā līks. Arī „baltu priekšstatos velns saistīts ar tumšās vietās un mitrumā augošiem kokiem, parasti alksni, apsi, kā arī purva bērzu” (Drīzule 1986: 114), lai gan biežāk noteicošā ir tieši koka forma, proti, tā līkums. Bērzs gan slāvu, gan latviešu folklorā bieži sastopams arī saistībā ar pāreju mirušo pasaulē. Rainis tam dod skaidrojošu akcentu, pievienojot epitetu ‘nāves’, proti, “*līkais nāves bērzs*” (KR 5*: 564), ko atzīmējis savās piezīmēs un kas liecina, ka vietas galvenā raksturojošā iezīme tiek saistīta ar nāves situācijas aktualizēšanu.

Biļinā tāpat tiek minēts Leonīda krusts (variantos – *Livanīda* krusts), kas simboliski iezīmē robežvietu, kur satiekas vai pieņem izšķirošos lēmumus spēkavīri; iespējams, ka sākotnējā tā nozīme bija – krusts no libānas ciedra (*Cedrus libani*), kas ir īpaši godājams un svēts un „var būt mitoloģiskā Latir-akmens (dzintara) izmantotais ekvivalents kristietībā” (Селиванов 1988: 558). Rainis, cenšoties izvairīties no jebkādiem kristietību akcentējošiem simboliem, to cīņas skata apraksta remarkās nav iekļāvis.

– Lielu uzmanību, tāpat kā citās lugās, Rainis pievērš **skaitļu** simboliskai nozīmei. Mītiskie skaitļi ir īpaša skaitliska koda elements, raksturojot pasaules uzbūvi, kā, piem., „Senajā Edā” pasaules kokam minētās deviņas saknes tiek saistītas ar priekšstatiem par „deviņām pasaulēm” (Старшая Эдда 2002: 8).

Šajā gadījumā Rainis patvaļīgi maina slāvu folklorā nostiprinājušos skaitļu simbolus: biļinās Soloveja ligzda vai mājoklis atrodas septiņos ozolos, uz deviņiem zariem. Gan ozols¹⁰⁷

¹⁰⁶ Upes nosaukums Smorodina (tāpat kā ogu krūmam *Ribes nigrum*) – cēlies no senkrievu vārda ‘smorod’, ko lietoja XI–XVII gs. spēcīgas, asas smirdoņas un smārda apzīmēšanai. Laika gaitā mītiskās upes sākotnējā nozīme tika aizmirsta. Smorodina – no vārda ‘СМОРОД’; смрад, вонь; сильная духота, вонючий, удушливый запах, гарь, угар, чад, смердячий дух. Смородный, смердячий, смрадный, вонючий. Смородить, смрадить, смердеть, вонять, издавать смород. Смородить, смрадить (Даль 2002: 543). Smarža – pamatā ide. *smerd- ‘smirdēt’, smards (lš. smardas) (Karulis 1992: 239).

kā koks, gan skaitlis deviņi slāvu mitoloģijā tiek saistīts ar Pērkona kultu (Клейн 2004: 224). Arī latviešu folklorā velna dzīvesvieta minēta ozola dobums, kur tas nereti slēpjas no Pērkona (Drīzule 1986: 114). Ivanovs un Toporovs tam skaidrojumu rod indoeiropiešu mītā par Pērkondieva cīņu ar pretinieku (Топоров, Иванов 1974: 75–103). Rainis reducē biļinās minētos skaitļos un Svilpja mājoklim izvēlas tikai trīs milzu ozolus septiņiem zariem¹⁰⁸.

– Solovejs biļinās tiek minēts kā plašas ģimenes galva, kuram ir vairāki tēvu (Soloveju) mīloši bērni.

Rainis lugā Svilpja vienīgajai meitai Peļkai piešķir raganīgas meža meitas iezīmes, ko raksturo neapvaldītas dabas rīcība un spontānums, taču, kas ar savu mežonīgumu ne tikai atbaida, bet spēj arī vilināt un mulsināt Ilju. Autors ieskicē simbolisma estētikas piedāvātās sievietes–vampīra iezīmes, realizējot slēptās mežonīguma dziņas reālā rīcībā. Lai gan šis tēls lugas darbībā ir iesaistīts epizodiski, Rainis tam uzticējis veikt neraksturīgu uzdevumu, kas nav sastopams ne biļinu, ne latviešu folklorā, ne citos Raiņa darbos – sava tēva nogalināšanu. Kanoniskajā tekstā šāda rīcība tiek pamatota ar tēva “goda” glābšanu.

Rainis cenšas risināt paaudžu konflikta samezglotos uzdevumus, variējot atšķirīgas situācijas. Arī Iljam ir viens bērns – Vanadznieks. Taču Ilja „*iet meklēt dēlu, atrod un nosit, jo tas pirmais viņu uzvarējis. Atmodies egoisms, skaudība, ka stiprāks*” (KR 5*: 553). Lugas pielikumā Rainis min pārdomas par paaudžu konflikta situāciju, kā vienīgo iespējamo risinājumu redzot dialektiskā attīstībā, jo “*izlīdzinājums ir tas, ka katrai jaunai paaudzei ir taisnība kā jaunai zālei uz Koloseja drupām, jo jauna paaudze un zāle ir locekļi dzīves turpināšanai*” (KR 5*: 546). Katrai nākamai paaudzei, pilnveidojoties tālāk, jāizdzīvo nākamais attīstības loks, kas izskan Latigoras brīdinājumā: “*Nesaņemsi rīta, akmens tapsi pats*”, akcentējot varoņa nespēju mainīties un nerealizējot dialektikas priekšnoteikumu – caur veco paaudzi (zināšanām, pieredzi) uz jauno.

– Svilpja (Soloveja) ārējais tēla portretējums gan biļinā, gan lugā tiek iezīmēts visai skopi, vienīgi akcentējot būtiskākās detaļas.

Biļinā tiek izmantota atkārtojuma formula, kas norāda uz īpašībām, kādas raksturīgas laupītājam: “baltās rociņas, jestrās kājiņas”. Lai gan tiek uzsvērtā tā daļēji antropomorfā (cilvēks/putns) daba, darbībā vienīgā iezīme, kas saistās ar putna īpašībām, ir tā spēja svilpt. Vladimirs Props norāda uz interesantu apstākli, proti, ka, līdzīgi kā pasakās, kur gandrīz nav sniegts pūķa apraksts, arī biļinās visai skopi minēts Soloveja ārējais raksturojums. Asie nagi un lielie spārni esot mākslinieku fantāzijas auglis. Tautas priekšstatos Solovejs bieži tiek tēlots

¹⁰⁷ „Ozola simbolika slāvu mitoloģijā figurē kā pasaules koka lokāla modifikācija” (Велецкая 2003: 40).

¹⁰⁸ Par skaitļu ‘septiņi’ un ‘deviņi’ mītoloģisko nozīmi sk. Kursīte 1996b: 43.

svešzemnieku – tjurku vai arī poļu šļahtiču tērpā, pasvītrotot Soloveju kā svešo, naidīgo spēku vai iekarotāju.

Rainis remarkās, iezīmējot Svilpja ārējo veidolu, norāda vienīgi uz “lielu pinkainu galvu”, kas sasaucas ar Kārļa Strauberga minēto latviešu tautas parunu: “Izspūris kā purva velns” (Straubergs 1941: 546), ļaujot brīvu fantāziju izrādes mākslinieka interpretācijām.

– Lielāku nozīmi Rainis piešķir Svilpja **sociālajam raksturojumam**, kur viņš tiek pieteikts ne tikai kā laupītājs un kāvējs, bet arī zemnieku spēku izsūcējs: „*Es tas Svilpējs–Rahmaņdēls, tas ļaužu šausmons*” (KR 12: 585). Tāpat kā latviešu pasaku velns, Svilpis, domājot par savu bagātību vairošanu, ir gana viltīgs un apsviedīgs, spēj pielāgoties jebkuriem apstākļiem, izmantojot situāciju savā labā, par ko atzīstas arī Muromietim: „*Tu mani uzvarēji. Laupīsim abi kopā. Paliēc brīvs, vai laupītājs, vai sironis, alga viena*” (KR 5*: 130).

Ar līdzīgu tēlu Rainis iepazīstināja jau lugā „Uguns un nakts”, kur darba piezīmēs Kangars tiek raksturots kā bezprincipu pašlabuma meklētājs, kurš „*dzīvo tikai sev – kad uzvar Rietumi, ir viņu pusē, kad Austrumi – austrumu*” (KR 4*: 26)., tāpēc nepārsteidz viņa piedāvājums Lāčplēsim: „*Kungi? Tos piekrāpsim. Tik kungu vārdu atstāsim, bet meshus ņemsim sev, lai ļaudis kalpo man un tev. Tumsa uzvarēs arī bez manis. Pie varas nevis strauji, bet lienot. Domā pārvarēt varoņus, pieradinot tos pie glēvulības, pie ikdienības. Pēdējais spēks būšot: tumsa un zemākais grēks: nodevēja viltība. Viņš šo grēku izdara un padara nodevību mūžīgu*” (KR 4*: 26).

Svilpis, attaisnojot savu rīcību, kā tautas apspiedēju raksturo arī kņazu, kurš aplaupa tautu vēl nežēlīgāk, kas ļauj vilkt paralēles gan ar latviešu folkloras velnišķīgo spēku personificējumu Kungu – tautas izmantotāju; gan ar Pirmā pasaules kara situāciju, atgādinot par latviešu tautas beztiesiskumu, cīnoties starp divām lielvarām.

Svilpja tēla risinājumam Rainis meklē dažādus traktējumus, tai skaitā arī visai negaidītu pavērsienu, iepriekš paredzamajam negatīvajam raksturojumam šī tēla tālākā darbībā ieskicējot tā ētiskos kritērijus – brīvības apziņu, uzskatot to par vienīgo vērtību. Būt par kalpotāju kņazam – lielākais negods: „*Solovejs negrib būt cara suns, kas baida zagļus nost ar savu riešanu. Labāk mirt, nekā vergs*” (KR 5*: 560).

Darba materiāls liecina, ka Svilpja attiecības ar Ilju autors bija iecerējis risināt ne tikai kā divu mītisku tēlu – pretpēku fizisko cīņu, bet gan izvērst kā dialogu par pamatvērtību – brīvības – atšķirīgo izpratni. Uz to norāda radāmajās domās atzīmētais tēlu raksturojums: „*Muromietis – sociālisms, staigulī, zemas rases/ Svilpis – laupītājs, anarķisms, starpšķirnieks, traucētājs pilsoņiem un patriarh[hiem?]*” (KR 5*: 562). Skaidrojums konspektīvajām piezīmēm par lugas tēliem lasāms vēstulē Jānim Jankavam, kas rakstīta jau 1908. g. martā: „*Pie sociālisma mani pievilka lielums, plašums, masas ideja; anarķisms kā individuālisms man izlikās interesantāks, bet*

sektantiskāks: mana personiskā gara priekšvēsture mani bija jau novedusi uz to, ka indivīds viens bez masas ir bezspēcīgs, balss bez skaņas, gars bez patības. Anarķisms man kā personai nedeva nekā jauna, es jau biju pats individuālists; sociālisms man deva trūkstošo: patību, masu, lielumu.

Bet sociālisms man drīz vien sāka rādīt arī savu trūkumu: es redzēju sociālismā tikai masu bez individualitātes; individualitāte tika pat pilnīgi noliegta, katra patstāvīga iniciatīve apkarota, gribas moments pilnīgi izdzēsts iz vēstures un ikdienas darbības” (KR 21: 88).

Iespējams, ka uz pārdomām ieskicēt Svilpja tēlā anarhista iezīmes vedināja arī Vāgnera tetraloģijas „Nībelungu gredzens”¹⁰⁹ galvenā varoņa prototips, apvienojot Zigfrīda tēlā gan vācu mitoloģisko varoni, kam būtu jāsimbolizē tautas vēsturiskā varonība, gan Vāgnera domubiedru, krievu anarhistu Mihailu Bakuņinu (1814–1876), ar ko Vāgners bija piedalījies Drēzdenes sešu dienu neveiksmīgajā revolūcijā 1849. g. maijā un kopā bija „cīnījušies par tiem pašiem komunistu mērķiem, domājot gan nevis marksistisko, bet bezvalsts komunismu” (Vītols 2002: 314–315). Bakuņins Vāgneram šķitis augstākās varonības paraugs. Kad revolūcija Drēzdenē cieta neveiksmi, Bakuņinu apcietināja un izdeva krievu žandarmērijai, bet Vāgneram nācās bēgt uz Šveici.

Lugas kanoniskajā tekstā ir gan uzsvērtas Svilpja brīvības alkas, taču grūti ir nolasīt motivējošos faktoros. Radāmajās domās Rainis ļauj noprast, ka Svilpis sevi apzinās kā Iljam līdzvērtīgu varoni, taču tam nav pieņemama Iljas padevīgā un neizlēmīgā daba: „*Tu esi verga daba, dzimis brīvs, tēvs pieteicis tapt par vergu. Paliēc vergs. Tu arī suns, tik bez balss, tu tik kodi. Es mirstu, bet palieku brīvs, tu dzīvo, bet paliēc vergs. Man ir labāk*“ (KR 5*: 561).

Svilpis varētu būt pretstats neatmodinātajai, pasīvajai tautas daļai, ko pārstāv Muromieša tēvs, kurš nav vēl spējīgs sacelties pret kungiem, laužot gadsimtos iedibināto virskundzību, tāpēc Rainis meklē arī iespēju Svilpja anarhistiskos uzskatus raksturot kā „*tautas spēku*“ (KR 5*: 560), kas nostātos pret Vladimīru, mudinot Ilju: „*Pats esi vadītājs*“ (KR 5*: 561), pretstatot neizmantoto iespēju sekas: „*Pats tapsi par vergu*“ (KR 5*: 567).

Raiņa ne-varonis izvēlas brīvību, piezīmējot, ka tā „*ir vēl vecāka tradīcija*” (KR 5*: 554). Bet lielākā vilšanās Svilpim un personīgā traģēdija saistītos ar nākotnes cerībām – meitu Peļku, kurā kā pamatvērtību bija vēlējies ieaudzināt brīvības alkas, taču radāmajās domās tiek minēts variants, ka Peļka varētu izvēlēties vienkāršāko variantu - palikt par kalponi, lai apmierinātu savus laupīšanas instinktus, kas apliecinātu Raiņa šaubas par nākamās paaudzes spējām turpināt 1905. gada revolūcijas neatrisinātos jautājumus. Svilpis spēli bija zaudējis.

¹⁰⁹ Ideja operai, izmantojot mitoloģiskos sižetus, kuras galvenais varonis būtu vācu nacionālā eposa varonis Zigfrīds, Vāgneram radās 1848. gada rudenī.

Lai arī cīņas skats parasti ir kulminācija, tai biļinās netiek dots izvērsums, lielāku uzmanību pievēršot dažādām darbībām pirms izšķirošās cīņas. Viena no tādām ir Svilpja miega dziesma, kas nes nāvi visai dzīvai radībai un ir viena no pārbaudēm, kas jāiztur varonim.

Lugā Rainis ar Svilpja un Iljas cīņu pretstata nāves un dzīvības simboliku, kur Svilpis pats sevi raksturo kā “nāves vietnieku”, kas dzīvo pie Nāves upes, būdams pretmets Iljam, kurš nācis “saulē iecelt pasauli, kas vārgst” un beidzot “*visu ļauno veikt, ij pašu nāvi viņas valstībā*” (KR 12: 300).

Mītisko varoņu Pērkona – Velna (Svilpja) cīņas skata alegorisku tulkojumu Rainis paspilgtina, projicējot to uz norisēm dabā, par ko liecina pērkona tuvošanās. Cilvēka un dabas vienotība, dzīves un nāves apļa nebeidzamais ritums tiek apliecināts Svilpja pareģojumā pēc nāves atgriezties pirmatnējā ūdens konsistencē – plūstošā un mainīgā, pārpludinot visu apkārtni (KR 5*: 567), tā atgādinot savu saistību ar ūdeņu stihiju, kas minēta arī teikās par pasaules radīšanu (LPT XIII: 122).

Rainis lauž biļinas kanonus, akcentējot galvenā varoņa ētiskās vērtības, jo Ilja „*nav bende*” (KR 5*: 569), un netradicionāli atrisina biļinas piedāvāto Svilpja nogalināšanu. Lai glābtu tēva godu, to izdara viņa meita Peļka.

Līdz ar to lugas kanoniskajā tekstā kā viena no centrālajām tēmām tiek izvirzīta ētisko vērtību prioritāte, ko apliecina varoņa vēlme tikai ierobežot nelabvēlīgos/ naidīgos dabas spēkus, nevis, pretēji biļinas tekstam, tos iznīcināt. Lugas piezīmēs lasām: “*Cīnīties pret ļaunu ne ar ļaunu, bet ar labu; ne ar mehānismu un rupjo varu, bet ar garu; ne ar nebrīvību, dogmu, bet ar brīvību*” (KR 21: 669).

Secinājumi: Atšķirībā no biļinas, kur varoņu darbība netiek izskaidrota, bet tā, atbilstoši šī žanra noteikumiem, jāpieņem kā pašsaprotama, Rainis gan Iljas rīcībai, gan Svilpja darbībai dod izvērsumu un psiholoģisku motivāciju.

Izsekojot Raiņa Velna tēla traktējumam, kur viens no paradigmas posmiem ir arī Svilpis–Lupis, redzams, ka Velns netiek pozicionēts kā absolūtais ļaunums un neuzvarams pretinieks, bet gan kā neapvaldīts dabas spēks. Tas ir tikai viens no iespējamajiem sevis (varoņa) pārbaudes ceļiem un pašapliecināšanās iespējām.

Lugas „Ilja Muromietis” darba materiāli, kas tapuši 1916. - 1917. gadā, liecina, ka Svilpis kā diaboliskais spēks, varētu tikt interpretēts arī kā politisks simbols, taču, kad luga 1922. gadā pabeigta, kanoniskajā tekstā šis aspekts vairs netiek aktualizēts.

2.2. Raganas Raiņa lugās, ietekmes avoti

Raganas tēls ir pazīstams visu Eiropas tautu mitoloģijā un vēsturiskās attīstības dēļ ir daudznozīmīgs, tāpēc pateicīgs materiāls literārajos darbos dažāda veida interpretācijām, t.sk. simbolismā.

20. gs. sākumā, aktualizējot mitoloģiskos priekšstatus, simbolisma estētika priekšplānā izvirza ne tikai Velnu, bet, laužot priekšstatus par traušlās, sargājamās sievietes – „zilā ziediņa” romantizēto tēlu un bagātinot literāro tradīciju, nostiprina raganīgās sievietes-vampīra pozīcijas.

Raganas gan epizodiskās, gan galvenajās lomās ir sastopamas vairākās Raiņa lugās: „Uguns un nakts”, „Spēlēju, dancoju”, „Mīla stiprāka par nāvi”, „Rīgas ragana”. Raiņa piedāvātās raganas interpretācijas un daudzveidīgās funkcijas pieļauj to analizēt kā:

- 1) pareģi-burvi, kuras raksturojums tuvs tradicionālajiem priekšstatiem par raganām;
- 2) simboliski ietilpīgāku tēlu, kura interpretācija krietni pārsniedz tradicionālajos priekšstatos balstītās tēla nianšes.

Lai saprastu tās nozīmes, ko šim tēlam piešķīris Rainis, tiks sniegts ieskats Raiņa raganas tēla attīstībai Latvijas teritorijā, ņemot vērā Eiropas kontekstu.

2.2.1. Priekšstatu vēsture

Vēsturiskie un sociālie procesi, kas, kontaminējoties ar tautas reliģijas priekšstatiem, atstājuši iespaidu uz folkloru, gan tiešā, gan netiešā veidā rod atspoguļojumu arī Raiņa lugās gan kā detalizēts raganu funkciju atspoguļojums, gan to sociālā statusa raksturojums. Raganas tēla ietekmes avoti vispirms meklējami latviešu folklorā, kā arī rakstītajos vēstures avotos, kas saistās ar raganu prāvām.

Ragana – pareģe-burve Raiņa darbos ir klātesoša jau viņa pirmajā lielformāta drāmā „Uguns un nakts”, kurā autors mēģina restaurēt raganas lomu pirmskristietības sabiedrības modelī.

Analizējot Raiņa lugu tekstus, kuros sastopams raganas tēls, un salīdzinot tos ar latviešu tradicionālajiem priekšstatiem, redzams, ka autors raganīgo sieviešu tēlos centies akcentēt “*redzētājas, pareģes*” funkciju, atklājot raganas pirmatnējo – dievredzētājas nozīmi.¹¹⁰ Jāatzīmē, ka šāds raganas tēla traktējums atbilst 19. gs. otrajā pusē valodnieku piedāvātajai vārda *ragana* etimoloģijai (Biezais 1991: 141), kas lugas tapšanas laikā bija

¹¹⁰ Sal. arī angļu vārds *witch* ‘ragana’ (no vecangļu vārda ‘*wicce*’) nozīmē burvestību un maģiju (Гуили 1998: 80).

vienīgais vārda cilmes un senākās nozīmes skaidrojums un kas iesakņojās arī vēlāku autoru darbos.

Tas bija cilvēks ar īpašām spējām, mediators, kas varēja uzturēt saikni ar pārdabiskiem spēkiem. Pēc Haralda Biezā domām šīs sievietes varētu būt arī kā pravietes „ar dievišķām dāvanām. Tā sevišķi izteicas spējā, ko var apzīmēt par spēju redzēt, nojaust, izprast Dieva nodomus. Tās pirmatnējās reliģiskās funkcijas ir pozitīvas” (Biezais 1991: 142). Savas kopienas ietvaros viņas tika pieņemtas kā labvēlīgas, savukārt pret citas kopienas pārstāvēm attieksme bija noraidoša, jo tās tika uztvertas kā nelaimi nesošas. Daļēji tas skaidrojams ar viņu nošķirto dzīves veidu un savās darbībās izmantotajiem noteiktajiem atribūtiem un maģijas elementiem.

Maģija un ar to saistītās dažāda līmeņa burvju mākas tautas apziņā kopš pirmskristietības laikiem tika uztvertas kā pašsaprotama lieta, burvim jeb šamanim, kurš tika uzskatīts par Dieva gribas tulkotāju, kopienā piešķirot īpašu statusu. Pēc Freida domām, senā maģija vistiešākajā veidā ir saistīta ar pirmatnējām tautām raksturīgo animistisko pasaules uzskatu, ka jebkurai lietai ir gars, dvēsele (*anima*). Līdz ar to animisms bija pilnīgākais un izsmeļošākais pasaulesredzējuma veids, kurš pasauli izskaidro kopumā, bet maģija skaidrojama kā tā universālā stratēģijas tehniskā daļa – ar to var pakļaut dabas parādības un cilvēka gribu, aizsargāties un uzbrukt (Freids 1995).

Liecības par cilvēkiem ar pārdabiskām spējām, kas var pagatavot burvju dziras un pastrādāt dažādus brīnumus, ir pieminētas jau Hammurapi likumos (2. g. t. p. m. ē.) un ēģiptiešu kultūrā, Asurbanipala laikos (7. gs. p. m. ē.). Arī asīriešu ķīļu raksti stāsta par burvju spējām. Grieķu kultūra saglabājusi liecības par burvēm Mēdeju un Kirki, romiešu “Divpadsmit dēlīšu likumos” ir nosodīta melnā maģija, bet latīņu valodā izdotajā literatūrā ziņas par burvestībām atrodamas Horācija un Apuleja darbos. Rietumu koncepcijā daudz aizgūts no Senās Asīrijas, Babilonijas, Grieķijas un Romas priekšstatiem (Гуили 1998: 80).

Maģijai pieskaitāmi gan buramvārdi, gan dažādas rituālas darbības, kas veiktas ar noteiktu nolūku, kas uztveramas arī kā psihiskās ietekmēšanas metodes (hipnoze). Šādu maģisku vārdu formulu izmanto Raiņa Vecene – ragana pirms došanās uz raganu saietu („Uguns un nakts“): „*Elles indeve, od/ Dienas acis kod/ Dienas gaismu kod/ Ko tumsa sedz/ To acis lai redz./ Elles indeve, smird,/ Ausis lai dzird/ Caur durvīm, mūriem,/ Aiz pakšiem, stūriem*“ (KR 9: 182).

Latviešu tautas dziesmu krājumos rodamas dziesmas, kas būtībā ir buramie vārdi izteikti saistītā – dzejas valodā. Buramo vārdu jēdziens tiek skaidrots kā „formulas ar pārdabisku spēku un ietekmi, ko lieto vārdojot, t.i., klusi pie sevis skaitot, vai arī rakstītas tautas ārstniecībai, gan aizsardzības aktiem, bet aktīvā nozīmē arī svētības nodrošināšanai vai ļauna uzlaišanai” (Straubergs 1939: 6). Tā kā buramo vārdu pamatā ir griba piespiest savā vai citas varas vārdā

izpildīt to, ko cilvēks vēlas, tad tie tiek iesaistīti visās maģiskajās akcijās, izsakot pavēli vai noliegumu. Buramo vārdu formulas ir slepenas, jo pēc izpaušanas svešiniekam tās zaudē maģisko spēku, tāpēc svarīga ir to lietojumu secība, kombinējot ar pareizām izdarībām. Taču, pirmām kārtām, nepieciešama abpusēja ticība tiem. Vaira Vīķe-Freiberga norāda, ka buramos vārdos izteiktā tēlainība nav ieviesusies netīšām, nedz arī tikai ētisku apsvērumu rezultātā, bet gan ir rūpīgi izraudzīta un saistīta ar vārdu psiholoģiski efektīvas iedarbošanās spēku, jo “maņu tēli, kas uzburti šais vārdos, atbilst zemapziņas simboliem, tādejādi izsaucot zemapziņas sugēstiju un pakļaušanos” (Vīķe-Freiberga 1993: 74–75), kā tas redzams raganu meiteņu – audēju dziesmā lugā “Uguns un nakts”: „*Čir skrien, šautuve,/ Sit, sit, sistava / Metos mijas / Mokas un nāve./ Būs labiem ļautiņiem/ Mežgu moku mūžiņš./ Mūža nāves svārciņi*“ (KR 9: 180). Klods Levi-Stross šādu sasaistes rašanos skaidro ar faktu, ka, “meklējot vidusceļu starp fundamentālajām pretrunām (antinomijām), kā dzīvība – nāve, cilvēka apziņa rada mediatora funkciju, kas spēj savienot nesavienojamo un mīkstināt aso pretrunu” (Levi-Strauss 1974: 210).

2.2.2. Raganu prāvas

Vēlie viduslaiki un agrie jaunie laiki ir robeža, kad mainās vārda ragana nozīme, sasaistot to ar diaboliskiem spēkiem. Sandis Laime norāda, ka, lai arī kāda būtu bijusi raganas vārda sākotnējā nozīme, viduslaikos un agrajos jaunajos laikos kristīgās dēmonoloģijas ietekmē raganas tika identificētas kā burves, kas noslēgušas līgumu ar velnu, līdz ar to šim vārdam tika piešķirta negatīva konotācija (Laime 2012: 33).

Katoliskās baznīcas ideologiem pieder vadošā loma dēmonoloģisko spēku sistēmas veidošanā. Baznīcas cīņa ar pagānisko ticību sākās ar māņticības apkaršanu, kas ietvēra sevī plašu maģisko formulu un arsenāla klāstu. Sākot no 13. gs.¹¹¹ burvestības pamazām tiek traktētas kā reliģisks noziegums, klasificējot buršanu (*maleficia*) kā kaitniecisku, bet raganu īpašās spējas skaidrojot saistībā ar velnu. Lai baznīca sekmīgāk apkarotu tautā izplatīto māņticību, tika proponēts viedoklis par raganu darbībām, kas tiek veiktas ar baznīcas rituāliem pretēju nozīmi: nodošanās miesas kārbām ar velnu, kas pieņēmis āža veidolu¹¹², cilvēku, sevišķi mazu bērnu, upurēšana u. t. t.

Materiāli par “*raganu medībām*” Eiropā attiecināmi uz 14. gs. pirmajām desmitgadēm, kad kristīgās reliģijas dogmatiski un teorētiski (dēmonologi) un praktiski (inkvizitori) izstrādāja

¹¹¹ 1258. gadā pāvests Aleksandrs IV izdod bullu.

¹¹² Āzis tika uzlūkots kā baudkāres simbols, bet raganas lidošana jāteniski uz kāda priekšmeta slēpj nepārprotami fallisku alūziju.

sistemātisku burvestību teoriju, traktējot tās kā neatkarīgu “antireliģiju”, bet burvjus klasificējot kā sātana inspirētas personas. Pāvests Jānis XXII (*Ioannes XXII*, 1316–1334) apstiprināja “Pilnas inkvizīcijas procedūras izmantošanu pret burvjiem” (1326), par burvestībām uzskatot jebkuru pārdabisku rezultātu sasniegšanu ar rituālu palīdzību, kā arī citas ar burvestībām saistītās darbības – līguma slēgšana ar velnu vai raganu saietu apmeklēšanu. Priekšstati par burvestībām kā antireliģiju tika akceptēti visos sabiedrības slāņos. Rozmarija E. Guili (*Guili*) secina, ka tieši „viduslaikos un reformācijā, kad ticība Velnam kā absolūtam ļaunumam bija vispēcīgākā, radās priekšstats par to, ka raganas pakļautas Velnam” (Гуили 1988: 188).

14.–15. gs. tika izdoti 15 traktāti, kas teorētiski pamatoja burvju un raganu apkarošanu, sniedzot praktiskus padomus to atpazīšanā¹¹³. Liela loma raganu vajāšanā bija inkvizīcijai un Dominikāņu ordenim, kas izstrādāja pamatojumu savai rīcībai, balstoties priekšstatos par gaismas un tumsas cīņu. Nozīmīgākais darbs ir Heinriha Krāmera (*Kramer*, arī *Heinrich Institoris*, ap 1430 – ap 1505) sastādītā rokasgrāmata „*Malleus maleficarum*” jeb „*Raganu veseris*” (1487), kurā autors mēģināja ne tikai apkopot visus iespējamus līgumus starp cilvēku un velnu, bet arī kodificēt par to piesprieštos sodus (Nesner 2007: 85–101). Par šī darba līdzautoru tika minēts arī inkvizitors Jākobs Sprengers (*Sprenger*, 1435–1495). Traktāta trīs daļās tika 1) pierādīta raganu un ļauno garu eksistence, 2) pamatots veids, kā atpazīt raganas, 3) praktiskajā daļā tika aprakstīti detalizēti pratināšanas metožu varianti. Liela uzmanība tika veltīta raganu vajāšanas motīviem, no kuriem akcentēti svarīgākie:

- 1) *maleficium*, t.i., raganu kaitnieciskās darbības (buršana, zīlēšana, indēšana, nokaušana), ko tās veic pēc velna iniciatīvas, ar kuru noslēgušas līgumu;
- 2) raganas naktīs lido uz raganu saietiem (sabatim), kuru galvenais dalībnieks ir velns. Turp viņas dodas jāšus uz dažādiem dzīvniekiem vai priekšmetiem (bluķiem, slotas kātiem), bet sapulcēs velns māca raganām dažādus kaitēšanas darbus, kā arī tajās notiek trakulīga dzīrošana un miesīgi sakari ar velniem;
- 3) raganas var pārvērsties par dažādiem dzīvniekiem vai pārvērst par tiem citus.

Gadsimta laikā “*Malleus maleficarum*” tika izdots 20 reizes, kļūstot par inkvizitoru rokasgrāmatu, kas dēvēta par “*liber sanctissimus*”¹¹⁴, un veicinot speciālu bullu izdošanu, kas īpaši

¹¹³ Ievēriību guva dominikāņu teologa Johanesa Nedera (Johannes Nider, ap 1380-1438) traktāts “*Formicarius*” (1437), pāvesta Innocenta VIII (Innocentius VIII, 1484-1492) bulla pret raganām “*Summis desiderantes affectibus*” (1484).

¹¹⁴ „Svētākā grāmata” (*lat*).

bija vērstas pret burvjiem (Nesner 2007: 94–97). Raganu medības savā aktīvākajā fāzē izvērtās gan katoliskajā pasaulē, gan arī protestantu zemēs¹¹⁵.

14.–15. gs. iezīmējas kā pagrieziena punkts dažādu sociālo procesu veidošanās gaitā, kuru rezultātā sāka mainīties arī tradicionālā vērtību sistēma, kā arī priekšstati par morāles normām. Robežas starp racionālās zinātnes un okulto manipulāciju iespējām kļuva mainīgas un visai izplūdušas. Paralēli zinātniskajiem atklājumiem radās arvien jaunas dēmonoloģiskās teorijas. Kultūras telpā vienlaicīgi pastāvēja vēsmas, kas sekoja humānisma idejām un sekmēja jaunas, no viduslaikiem atšķirīgas kultūras rašanos, tai pat laikā bija visai sīva pretestība visām novitātēm, cenšoties atjaunot tradicionālo baznīcas autoritāti, kas proponēja arvien nesaudzīgu cīņu ar maģiju un raganām.

Viens no simbolisma aizsācējiem krievu literatūrā Valerijs Brjusovs romānā “Ugunīgais eņģelis”¹¹⁶ (1907–1908) sniedz izvērstu ieskatu vēsturiskajās peripetijās, kur liela uzmanība tiek pievērsta „raganīgajai” sievietei pārmaiņu laikā – 16. gs. Vācijā. Par ierosmes avotu savam darbam Brjusovs min kādu ticamu stāstu par raganu, kas ieradies Sv. Katerinas klosterī, Bonnas tuvumā, un ko impērijas tiesa, arhibīskapa Ķelnes Hermaņa vadībā, 1535. g. martā notiesāja uz nāvi. Autors romānā apraksta laika posmu, kas savieno okulto zinību un maģijas saistīto vidi ar Roterdamas Erasma¹¹⁷ humora pilno brīvās domas izteiksmi. Tas ir laiks, kas sadrumstalotās Vācijas vēsturē iezīmējās ar neskaitāmiem reliģiskiem kariem, tautas sacelšanos Minsterē, reformāciju un tai sekojošu kontrreformāciju, veicinot filozofiskos un ētisko meklējumus, kam ierosme tika gūta gan Roterdamas Erasma, Mārtiņa Lutera, kā arī pretrunīgi vērtētā filozofa, ārsta, alķīmiķa, astrologa, maģisko zinību apguvēja un humānista Netesheimas Agripas¹¹⁸ (*Agrippa von Nettesheim*, 1486–1535) darbos. Ar šī tēla starpniecību Brjusovs iezīmēja kopējo gaisotni un attieksmi, kāda tika piešķirta okultajām zinībām un meklējumiem pietuvoties zinātnes vēl neizskaidrotajām parādībām, jo “iepazīt dēmonu dabu un viņu spēku cilvēkam ir tikpat grūti, pat neiespējami, kā skudrai saprast Akvīnas Toma filozofiskos uzskatus” (Брюсов 2006: 132).

Pēc romāna publicēšanas rakstnieks izdod vairākus rakstus, kuros cenšas atspēkot Netesheimas Agripam domātos pārmetumus. Brjusova simpātijas šim humānistam nenoliedzami

¹¹⁵ 1692. g. slavens kļuva Salemas process, kad ASV, Jaunanglijā, kas bija Eiropas puritāņu apmešanās vieta, tika pakārtas 19 sievietes.

¹¹⁶ V. Brjusova romāna „Ugunīgais eņģelis” sākotnējie nosaukumi: „Stāsts par raganu”, „Raganu veseris”, „Patiesais stāsts” u.c..

¹¹⁷ Roterdamas Erasmus (1466–1536) – humānists. Kā ideālu proponēja morālo un reliģiozo individuālismu. Galvenais darbs – satīra „Muļķības slavinājums”, kas izsmej tā laika sabiedrības normas.

¹¹⁸ Galvenais Netesheimas Agripas darbs ir „De Occulta Philosophia” (1510) trijos sējumos, ko uzraksta 24 gadu vecumā un kurā centās apvienot Aristoteļa idejas, sākot ar Akvīnas Tomu, Plotīna neoplatoniskās idejas, sengrieķu filozofa Prokla, ar austrumu un arābu mācībām par mistērijām.

apstiprināja zinātnieka drosmīgā un izaicinošā rīcība laikā, kad Eiropu bija pārņēmusi “dēmoniskā epidēmija”. Agripa nebaidījās aizstāvēt sievietes, kas slimoja ar smagām garīgām novirzēm: 1519. g. Agripam izdevās glābt no inkvizīcijas tiesas un sadedzināšanas uz sārta kādu zemnieci no Metcas, kura spīdzināšanas rezultātā bija atzinusies, ka ir ragana. Holandiešu ārsts un okultists Johans Veijers (*Weyer*, 1515–1588; Brjusova romānā – mazais Hanss), Agripas skolnieks, bija pirmais, kurš atklāti savā traktātā “De prestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis” (1563) paziņoja, ka šāds atzišanās fakts un apstiprinājums sakariem ar velnu, ir īpaša histērijas forma, kas tiek izraisīta sievietēm spīdzināšanas rezultātā; šādas sievietes nepieciešams ārstēt, bet viņu tiesneši ir slepkavas¹¹⁹. Sigismunds Freids šo grāmatu ierindoja kā vienu starp desmit nozīmīgākajām grāmatām medicīnā. Grāmatas papildinājumā, “Pseudomonarchia Daemonum” (1588) tika sniegta sīka dēmonu klasifikācija, aprakstot katru no viņiem un sniedzot norādes par to izsaukšanu un atsaukšanu. Nenoliedzamas paralēles humānista Agripas tēla interpretācijā Brjusova darbā ir velkamas ar doktoru Faustu.

16., bet īpaši 17. gs. Eiropā raganu prāvas vērsās plašumā, balstoties uz viduslaiku dēmonoloģijas teorētiskajām nostādnēm, kas apkopotas daudzās publikācijās.

Ekonomisko un sociālo pārmaiņu laikā Eiropā dēmonoloģijas apkarotie tēli un jēdzieni tautas apziņā ieņēma stabilu vietu, mazinot radušos spriedzi starp jau tradicionālajām sadzīves formām un piedāvāto jauno dzīves izpratnes modeli. Centrālās un Rietumeiropas folkloristikā dominē viedoklis, ka tautas izpratne par diaboliskiem spēkiem viduslaikos veidojusies antīkās pasaules (grieķu–romiešu), kā arī ķeltu un ģermāņu zemākās mitoloģijas būtņu iespaidā. Skaidrojot ļaunuma un neveiksmju cēloņus nevis mītiskā pasaules uztverē, bet gan cilvēku sabiedrībā, zemāko mitoloģisko būtņu īpašības viduslaikos tika attiecinātas uz cilvēkiem. Pie šāda slēdziena par diabolisko spēku daudzveidīgajām izpausmēm un to skaidrojumiem nācis gan Džefrijs Bertrams Rasels (Russell 1972: 45–62 ar norādēm uz plašāku literatūru), gan citi Rietumeiropas reliģiju vēstures pētnieki un folkloristi (Pócs 1989; Pócs 1991/92: 305–327).

Pateicoties funkcionālajām izmaiņām ģimenē, kā arī demogrāfiskajiem nosacījumiem, strauji mainījās sievietes sociālā loma, veicinot sabiedrības negāciju transformēšanu uz sievieti kā izmaiņu rosinātāju. Līdz ar to sieviete–ragana kļuva par zīmīgu simbolu cīņā ar neatrisinātajiem sociālajiem jautājumiem. Viesturs Rudzītis kā vienu no attieksmes maiņu cēloņiem min arī seksuālo aspektu, jo „raganīgā sieviete bija kļuvusi vai nu pašpietiekama, tajā skaitā seksuāli

¹¹⁹ Raganu vajāšanas edikts Prūsijā tika atcelts 1714. g.; bet Lielbritānijā – 1737. gadā. Savukārt raganu spīdzināšanu tiesas laikā Prūsijā atcēla 1739. g., bet vēl 40 gadus vēlāk (1780) – Francijā.

pašpietiekama, vai arī izveidoja attiecības ar tikpat egoistiski ievirzīto un pašpietiekamo Velnu” (Rudzītis, V. 2011: 10). Lai gan burvju un raganu prāvās apsūdzēti tika arī vīrieši, 85% no visiem notiesātajiem bija sievietes, no kurām lielāko daļu veidoja sievietes–vecmātes, kas tika vainotas jaundzimušo biežajos nāves gadījumos.

Raganu prāvas Latvijā. Kārlis Straubergs publicējis raganu prāvu protokolus, kuros minēti dažādi apsūdzību iemesli:

„1612. g. 11. jūlijā apvaino Gerdu, kas, slima būdama, pēc mācītāja sūtījusi un iepriekš svēto vīnu dzērusi; pēc tam visu, ko dabūjusi, atdevusi bērnam. Citā reizē viņa nosviedusi maizes gabaliņu kaimiņu durvju priekšā, ko ēdot kaimiņa bērns palicis slim; kad sūtīts pēc mācītāja, viņa par to dusmojusies, un bērns drīz palicis vesels. Nodod spīdzināšanai” (Straubergs 1941: 473).

„1636. g. Rīgas Zemes tiesa, Dūjas muižas sesija. Sadedzināta Bukas meita Anna un otra meita Kača, kas atzinusies, ka ar māti kopā bijusi Zilajā kalnā uz sanāksmi” (Straubergs 1941: 485).

„1650. g. 26. febr. Kalna Pētera Trīne, Stige Mača ar sievu Kaču un vecais Heiduks sadedzināti Limbažos, tāpat 25. febr. Vecā Kuģu Ale bijusi ar Trīnu kopā ellē. Spīdzināšanā sola atzīties, bet vēlāk novēro, ka viņa nav īsti pilnā prātā, un to no pilsētas izraida” (Straubergs 1941: 491).

Šie tiesu prāvu protokolu fragmenti liecina, ka situācija Latvijā ne ar ko neatšķīrās no kopējas ainas Eiropā, raksturojot sociālo un ekonomisko situāciju 17. gs. sākumā. Kārlis Straubergs norāda, ka 19./20. gs. mijā latviešu folklorā raganu raksturojumā spilgti iezīmējas viduslaiku un agro jauno laiku Eiropas tradīcijā nostiprinājušies priekšstati¹²⁰, uzsverot raksturīgākās to funkcijas:

- 1) par raganu var kļūt sieviete, ja tā buršanas prasmi pārmanto no kādas citas raganas;
- 2) noslēdz līgumu ar velnu vai zina īpašus vārdus, kas to pārvērš par raganu,
- 3) par raganu var kļūt arī apziežoties ar īpašu ziedi. Viena no raksturīgākajām raganu prasmēm tiek minēta spēja lidot (Straubergs 1938: 34807–34808).

Laika gaitā ar raganu un velnu darbībām saistītie motīvi tautas radītajos priekšstatos bija kļuvuši populāri. Pēteris Šmits norāda, ka „kristīgos laikos visas personas, kam ļaudis daudzinaja kādas pārdabīgas spējas, tika izskaidrotas par velna kalpiem, kādēļ ar laiku izzuda starpība starp

¹²⁰ Piem., LTT 25294: Raganas skrienot uz kruķiem jeb uz slotām pa gaisu. LTT 25295: Raganas jāgot pa gaisu uz slotas kāta vai arī uz bluķa. LTT 25298: Tauta tic raganām, kas pārvēršoties par kaķiem un žagatām un uz āža pa gaisu jāgot. LTT 25299: Ļauni runova, ka ragaņas var skrīt vai uz luopstas, vai uz slūtas, aba uz pīstas pa augši tai kai putni. Juos skraidēja naktīs uz taida a taida kolna, kur ar valnim dancova un dasalaidja vysaidu nagūdjeigu un bezkauņeigu dorbu. Spāku un gudreibu juos aptur nu valna.

burvjiem, vilkatiem, raganām, laumēm, spīganām un šādos māņos radās liela līdzība pie visām Eiropas tautām” (LPT XV: 208).

Raganu darbības. Kā dēmonoloģiskā diskursa pamatelementi visos gadījumos tiek minēti: „sabats, nakts, attālināšanās no apdzīvotas vietas, spējas pārvietoties lidojot, kas kopumā liecinot par tiešo saikni ar Velnu” (Мюшембле 2005:43). Dažādu tautu raganu prāvu protokoliem kā vienojošs elements ir piezīme par lidošanu uz pulcēšanās vietu, kas parasti ir kāda nomaļa un attālināta, ar ūdeņiem saistīta vieta (ezera, purva mala) vai krustceles, no kurām „vieglāk uzsūtīt krusu un vētru” (Russell 1984: 48), vai kalns (slāviem – *Лысая гора* (Даль 1994: 56) vai baltu teritorijā – *Zilie kalni, Laumes vai Laimes kalni, Augstie kalni* (Kursīte 2001: 194)).

Kopumā pierakstītajos folkloras avotos rodami dažādu laiku raganu priekšstatu atspulgi, kas savstarpēji papildinās. Līdz ar to šī tēla interpretācija paver literātiem plašas iespējas epizodēs par raganu ceļojumiem uz sabatiem, aprakstot dažādos variantus, kādus var lasīt gan Šekspīra lugā “Makbets” (Šekspīrs V: 73-80), gan Gētes traģēdijas “Fausts” Valpurģu nakts skatā u.c., kam pamatā ir raganu prāvu protokolos minētās atzīšanās „liecības” par maģiskajām pārvietošanās spējām, kurām dots „īpašs termins *lidotājas raganas*” (Kursīte 2001: 189).

Līdzīgu lidojumu uz raganīgo meiteņu pulcēšanās vietu veic arī Pumpura Spīdala. Lai pastiprinātu savas maģiskās spējas, rokā tā tur „*burvekļu spieķi*” (Pumpurs 1988: 161), bet lido nevis uz slotas kāta, vai kāda dzīvnieka (piem., āža, vilka), bet gan, autoram iezīmējot nacionālo niansi, uz visai latviska atribūta – bluķa (Pumpurs 1988: 161).

Paralēles par dēmonoloģiskajām būtnēm rodamas arī dienvidu un rietumu slāvu tautām, kur ļoti noturīgi bija ticējumi par raganu spējām mainīt savu izskatu, pārvēršoties no daiļavas par atbaidošu veceni, kā arī apburt jaunu puisi, kas „vadātu raganu pa gaisu visu nakti līdz spēku izsīkumam” (Даль 1994: 57). Dažādo slāvu tautas priekšstatu – ticējumu, māņticības un kristietības sajaukums rosinājis Nikolaju Gogoli (*Гоголь*) savos pirmajos stāstos¹²¹ radīt virkni kolorītu tēlu, nedaudz ironiski, bet precīzi atspoguļojot tautas dabas uztveri, skaidrojot daudzas neizprotamas parādības vai redzējumus, caurvijot tos ar mistikas nokrāsu. Stāstos „Nakts pirms ziemassvētkiem” (1831) un „Vijs” (1835) blakus galvenajiem varoņiem līdzdarbojas dažādi diaboliskie tēli: velni, raganas un citas mistiskas būtnes, cenšoties izjaukt ierastos ciema dzīves ritmus – gan zogot debess spīdekļus, gan „jaucot ļaužu prātus”, gan jādinot visu nakti. Gogoļa nedaudz naivais, bet tajā pat laikā asprātīgais stāstu risinājums, apspēlējot folkloras motīvus, deva neskaitāmus impulsus tālākām šo stāstu

¹²¹ Stāstu krājumi „Vakari ciematā Dikaņkas tuvumā” (rakstīti 1829-1832) un „Mirgoroda” (1835).

interpretācijām citos mākslas žanros: gan operā un filmās¹²², gan atbalsojoties 20. gs. sākuma simbolistu darbos.

Fallijs raganu ceļošanas skatam savos darbos pievēršas vairākas reizes – gan poēmā “Lāčplēsis”, kur raganu saieta galvenā rīkotāja un vadītāja ir Ragana, bet Spīdala un 12 spīšanas veic Raganas noteiktos rituālus, kas ir visai līdzīgi Pumpura aprakstītajām darbībām. Otro reizi došanās uz raganu pulcēšanās vietu tiek minēta dzejojumā “Vanems–Imanta”: “*Pa gaisu uz bluķa ragana jāj,/ Uz velnubedres seno tiesu./Ar acīm tik neganti spīdošām,/Ar miesu tik riebīgi liesu*” (Fallijs 1942: 210), minot folklorā sastopamo biedējošo raganas ārieni.

Lai gan sagatavošanās darbības un formālie atribūti minētajos darbos ir visai līdzīgi, taču sabata mērķi ir atšķirīgi. Tipoloģiska atpazīstamība nolasāma arī Brjusova romānā “Ugunīgais eņģelis”, izvēloties netradicionālu iespēju galvenajam varonim piedalīties raganu saietā. Neskatoties uz to, ka Renāta, būdama ragana, zina visus priekšnoteikumus, lai pati varētu doties uz tikšanos ar Meistaru Leonardu – galveno velnu; viņa šo uzdevumu uztic savam draugam Ruphertam. Zinot Brjusova lielo interesi par okultajām zinībām, šādu notikumu traktējumu varētu skaidrot ar autora vēlmi pašam iz–dzīvot neiespējamo (romāns rakstīts pirmajā personā; Rupherts ir autora prototips). Arī stāsts “Nakts ceļojums” ir autora iedomāts lidojums Velna (āža) mugurā uz “*brīnumu kalnu*”. Romānā tēlotā došanās uz sabatu pilnībā atbilst kristietības tradicionālajiem priekšstatiem¹²³ – pārejai uz iracionālo pasauli tiek izmantota speciāli sagatavota ziede (norādīts arī tās sastāvs), maģisko vārdu formula „*emen-hetan!*” („šeit un tur!”), īpašs laiks (trešdienas vēls vakars), ceļojuma veids (āzis ar velna seju). Sabatā notiekošajam autors sniedz izvērstu aprakstu, radot līdzpārdzīvojuma sajūtu.

Tomēr sabats nav haoss – „tam ir sava hierarhija un anti-likumi” (Maxov 1998: 267), lai gan katrs rakstnieks, aprakstot šo ainu, izvēlas atšķirīgus akcentus: Brjusova romāna fragmentā uzskatāmi parādīts pagāniskā kulta rituālu un kristietības sinkrētisms, uz ko tieši norāda autors, notiekošo salīdzinot ar Jāņu naktī veiktajiem rituāliem – kopīgās riņķdejas, kas pagāniskā reliģijā saistās ar saules mūžīgo ritēšanu, auglību veicinošās izdarības, kas sasaucas ar kristietības priekšstatiem par daudzveidīgajām sabatu darbībām, kuros turpināja izpausmi senie auglības rituāli, bet „Velnas kļuva par dabas, matērijas, auglību rosinošo simbolu” (Дюмов 1995: 196). Savā darbā „Hortus daemonum” Aleksandrs Mahovs secina, ka sabats būtībā sevī ietver

¹²² Pētera Čaikovska opera „Kalējs Vakula” (1874), Nikolaja Rimskā-Korsakova opera „Nakts pirms ziemassvētkiem” (1895), mēmā filma „Nakts pirms ziemassvētkiem” (1913), rež. Vladislavs Starevičs, gan vairākās filmās vēlākajos gados.

¹²³ Sabata aprakstā Brjusovs atsaucas uz vairāku dēmonologu darbiem (Del-Rio, Delancre, Bodin, Maiol, „Flagellum hereticorum”, „Malleus maleficarum” un vairākiem citiem darbiem, kā arī tiesu protokolos fiksētajiem pierakstiem (Брюсов 2006: 393).

sinkrētisku kopoju: kas ir „balles, dzīru, baznīcas rituāla parodija, neofītu iniciācijas rituālu, ziedojumu, maģisku rituālu elementu kopojums, tai pat laikā tas ir augstākais moments dzīrēm, kad Velns pieņem apsveikumus” (Махов 1998: 258).

Brjusova romānā sabata aina tiek atainota kariķētā interpretējumā – kā “nevaldāma Sodoma vai trako māja”, kur brīvu izpausmi gūst tikai fizisko instinktu tūlītēja apmierināšana – miesas kāre un kaisle, kas ņemušas virsroku pār cilvēku saprātu, norādot, cik vājš un grēcīgs savā būtībā ir ikviens no mums. Arī galvenais varonis, lai gan ieradies šeit cēlu mērķu vadīts – vērsties pie Velna kā vienīgā patiesības sniedzēja, tomēr nespēj turēties pretī Velna kārdinājumiem. Savukārt stāstā “Nakts ceļojums” (tapis vienlaicīgi ar romānu) autors līdzīgai situācijai dod citu, pretēju risinājumu – apliecinot garīgo vērtību prioritāti un cilvēka spēju valdīt pār instinktu spēli. Otrs salīdzinājums, ko autors dod raganu saietam, ir Venēcijas karnevāls, kur ikviens cenšas uz brīdi zaudēt savu identitāti, ļaujoties nezināmajai, biedējošai, bet tai pat laikā vilinošai situācijai.

2.2.3. Raiņa raganas: viedās sievietes – burves un pareģones

Lai gan nav liecību, ka Rainis būtu lasījis raganu prāvu dokumentus, taču lugās atspoguļotais neviennozīmīgais raganas-burves sociālais statuss liecina par Raiņa plašajām zināšanām gan maģisko funkciju veikšanā, gan raganu vietu viduslaiku sabiedrības hierarhijā. Lugās, kur raganas ir epizodiskās lomās, tās tiek interpretētas, izmantojot tradicionālos priekšstatus par raganu, kas bija dominējoša gadsimtu mijā. Līdz ar to izmantotos raganas tēlus ir iespējams grupēt, nosakot to funkciju lugas struktūrā:

- palīdz radīt misticisma noskaņu;
- tam ir tehniska nozīme sižeta risinājumā, palīdzot iezīmēt tālāko galvenā varoņa rīcību;
- simbolisma aspektā – kā iekļaujas simbolisma paradigmā: uzliekot tēlam papildu slodzi, daudzveidojot tā funkcijas.

Lugā „Uguns un nakts” redzams, ka epizode, kurā darbojas ragana-burve, palīdz autoram jau 1. cēlienā radīt noslēpumainības noskaņu, jo bez teksta kā iedarbīgi vizuālie elementi skatuves noformējumā tiek izmantoti dažādi ar raganu maģiskajiem rituāliem saistīti atribūti - cirvis, uguns kurināšana, ugunīgie pavedieni.

Tā kā Rainim bija jāatsakās no tādiem sakāpinātiem efektiem kā raganu un Spīdolas lidojuma, kam par iemeslu varētu būt rēķināšanās ar teātra piedāvātajām iespējām, tad autors rod praktiskāku risinājumu, organizējot raganiskās izdarības turpat Spīdolas istabā, kur Vecā ragana ar dažādu rituālu palīdzību sagatavo meitenes pārejas posmam citā uztveres dimensijā. Kārlis

Straubergs secina, ka raganu maģiskās darbības var izpausties ne tikai kā lāsti, bet arī kā vēlējumi, kas, savukārt, „var būt kombinēti ar darbībām, ko raksturo pirts vai uguns kurināšanas cikls” (Straubergs 1939: 649). Sarežģītas darbības uguns izsaukšanai, ko veic Vecā ragana, Rainis apraksta dotajā remarkā: „*Aizkur burvju krāsni, sedz sedzeni, uzliek bluķi un cirvi*” (KR 9: 181), darbību pavadot ar maģiskās formulas vārdiem: „*Buru, buru, buru,/ Ko es rokās turu/ Ko es rokās turu,/ Tam es guni kuru,/ Moku guni kuru*” (KR 13: 241), nolādējumam papildu efektu radot gan blīvinot maģisko vārdu atkārtojumus, gan izmantojot stilistiski ekspresīvu izteiksmes formu: „*Ciri, ciri, cērt/ Vārtus tev būs vērt/ Melni tvaiki kūp/ Zirga kāja klūp/ Čāpj, čāpj, čāpj./ Kāpj un kāpj*” (KR 9: 183). Raganas darbības turpinās, kamēr „*zem bluķa un sedzenes sāk kūpēt un dunēt*” (KR 9: 183). Maģiskās uguns degšanai tiek teikti speciālie “uguns vārdi” lai pastiprinātu tās iedarbību: “*Uguns, kuries!/ Burvība, turies!/ Liesmu dzīparus velc./ Kas viņu skar, tam smeldz;/ Dzirkst lai dzirkst,/ Dzirkstes lai dzirkst,/ Švirkst, švirkst!*” (KR 9: 181). Bet pēc buršanas krāsni ragana no tās „*velk ugunīgus pavedienus; meitenes pavedienus izkar krustām šķērsām pa istabu, līdzās spīdzenītēm pie griestiem*” (KR 9: 181).

Lugas darba materiāls liecina par vairākām izmaiņām 1. cēlienā: tiek meklēti varianti gan Vecās raganas tēla iesaistīšanai darbībā, kur Spīdola ar raganu vārdiem izsauktu viņas ierašanos, vai tā jau būtu klātesoša uz skatuves – otrajā plānā; izteiksmīgāk akcentēta raganas¹²⁴ buršanās aina ar tai piederīgiem atribūtiem, kā arī meiteņu daudzums un to nodarbe.

Pumpuram minētas 12 meitenes, kas neveic nekādas saimnieciskas darbības, bet kuru vienīgais uzdevums ir velna zēnu izsaukšana un izklaidēšana. Neskatoties uz vairākkārtējiem labojumiem un darba materiāla variācijām¹²⁵, kanoniskajā tekstā Rainis saglabā deviņas meitenes, dalot tās trīs grupās, kas nodarbojas ar auduma (ļaujot nolasīt simbolisko slāni, tulkojot to kā dzīvības audeklu) veidošanu. Savukārt maģiskā formula, ar kuras palīdzību meitenes

¹²⁴ Aktrise Berta Rūmniece, atceroties darbu izrādē „Uguns un nakts”: „Vai to var aizmirst? Man bija piešķirta „vecā ragana”. Ar cirvi raganai cērtot, no krāsns izlec velni, kas ar vērpējām trakā virpulī dejo. Teiks – maza loma, bet interesanta, man patika!” (Freinbergs 1974: 158).

¹²⁵ Labojumi 1. cēlienam (gan Aspazijas, gan Raiņa rokrakstā) tiek veikti sekojošā secībā:

- sākuma pirmrakstā minētas: Spīdola, 12 meitas (vērpējas, kārsējas, audējas);
- sākuma otrā rakstā: Spīdola un 12 meitas (KR 4*: 97);
- sākuma pārveidots teksts (Aspazijas rokrakstā): Spīdola, 9 meitenes. Trīs vērpj, trīs kārs, un trīs auž;
- sākuma otrs pārveidojums (Aspazija pārrakstījusi, Rainis nedaudz svītrojās): Sp; deviņas meitenes. Baleta elementi (!!!) (KR 4*: 100);

izsauc velnus–preciniekus: „Šodien cērtu pirmā, rītu nepazīšu!”¹²⁶ un ko ir izmantojis arī Pumpurs, sastopama latviešu teikās par raganu sanāksmēm¹²⁷.

Spīdola par meiteņu blēņām gan izsakās visai skeptiski, dēvējot tās par fantāzijas raibo krāsu spēli, kas: „kā putas saulē mirdz un jūk, un šķīst./ Man vajag lielāka un paliekoša,/ Man vajag pēdējā, visdziļākā,/ Kas pašai pekles dzelmei noslēpums” (KR 4*: 105). Spīdolas replika, protams, varētu būt saistīta ar Raiņa neapmierinātību par teātra skatuviskajiem elementiem piešķirto lielo lomu, jo autors galveno uzmanību vēlējās koncentrēt varoņu paustajam vārdam, akcentējot Spīdolas idejisko cēņu „brāzmaino elpu” un faustisko izziņas kāri, kam tiek pretstatīts ikdienības pieticīgo vēlmju tūlītējs piepildījums.

Izspēlējot gaismu partitūru, resp., veicot maģiskas darbības ap krāsns uguni un ugunīgajiem (liktens?) pavedieniem, uz skatuves pilnībā tiek radīta misticisma atmosfēra, savukārt ieziesto zāļu iedarbības rezultātā Spīdola ir spējīga redzēt ne tikai skatītājiem neredzamo Lāčplēsi, bet arī Melno bruņinieku, tikšanās ar kuru ir šī cēliena centrālā aina, iezīmējot lugas galvenos pretiniekus – tumsas valstības spēkus.

17. gs. sākuma ainu un **raganas lomu** tā laika sabiedrības struktūrā Rainis atspoguļo lugā “Mīla stiprāka par nāvi” (1927), bet lugā „Spēlēju, dancoju” (1919) tiek iezīmēta raganas ietekme 18. gs. zemnieku dzīves norisēs.

Jāņem vērā, ka Rainis bieži lugās izvēlējās atainot pārejas situācijas, kas saistītas ar vēsturiskiem notikumiem, meklējot paralēles indivīda rīcībai 20. gs. pirmo desmitgažu sarežģītajā situācijā.

Lugas “Mīla stiprāka par nāvi” darbība notiek Turaidā, toreizējā Pārdaugavas hercogistē, kas 68 gadus oficiāli bija no Polijas – Lietuvas karaļiem atkarīga administratīva vienība. Šajā laika posmā tikai 20 gadi (1580–1600) bija relatīvi mierīgi, bet pārējā laikā hercogiste bija pakļauta citu karaspēku iebrukumiem un okupācijai (Zeids 1992: 97).

Leģendas par Turaidas Rozi sižets risinās 1620. gadā, poļu–zviedru kara laikā (1600–1629), kam par iemeslu bija Zviedrijas ķēniņa dēla Sigismunda III Vāsas cīņa par Zviedrijas troni. Kara sākums zviedru pusei bija ļoti veiksmīgs: gada laikā tika ieņemta visa Vidzeme, savukārt poļi kopā ar karaspēku laupīdami bēga uz Lietuvu. Pie Turaidas 1601. gadā notika sīva kauja, kas beidzās ar zviedru uzvaru, taču pēc poļu uzvaras kaujā pie Kokneses, tam sekoja poļu uzvaras

¹²⁶ Rainis norāda, ka: „Šo teikumu var atkārtot pie katra cirtiena, tā ka baleta mūzika pamazām arvien pieaugtu, kamēr beigās, pie pēdējā pāra, piepeši apklustu, kad iznāk, uz Spīdolas cirtiena, nopietnais, melnais bruņinieks, no kura bailīgi atturas i velni, i meitenes” (22773/1-10).

¹²⁷ Teikās minēts, ka raganas salasās, lai savā starpā pa jokam kautos, cērtot viena otrai ar skalu zobeniem. Kaujas nolūks ir izšķirt „kura to gadu būs priekšniece visās lietās”. Teiciena daļa „rīt nepazīšu” varētu liecināt par sanāksmju slepenību, kas nav izpaužama cilvēkiem. (Rudzītis, Jāz. 1988: 293).

gājiens – zviedriem tika atkarota viena pils pēc otras. Pie kam 1601. gadā izcēlās līdz šim nepieredzēts bads, kad “uz laukiem ļaudis ēda suņus, žurkas, nosprāgušus kara zirgus. Bet Daugpils apvidū cilvēki kāva viens otru un aprija maizes vietā. Badam drīz vien pievienojās mēris” (Švābe 1990: 168). 1605. gadā pie Salaspils izcīnītā uzvara nostiprināja poļu pārākumu Vidzemē uz vairākiem gadiem, kas, postot un laupot, ar sevišķu nežēlību izturējās pret cilvēkiem – “nogrieza vīriešiem ausis, kapāja tos zobeniem un visādi spīdzināja. Bij vietas, kur 40 jūdžu platā cirknī nevarēja sastapt ne suni, ne cilvēku: tikai liķi mētājās pa ceļiem un pelnu kopiņas liecināja par agrākajām mājām” (Švābe 1990: 168). Lai gan aktīvā karadarbība 1611. g. tika pārtraukta, tā atsākās 1617. g., bet Vidzemē beidzās 1621. gadā.

Teikas sižets, ko lugā izmantojis Rainis, ir sens un plaši pazīstams. Pēc Pētera Šmita domām, tā motīvi ieskanas jau leģendā par svēto Eufrosiju (LPT XV: 290), bet 16. gs. sākumā, kad Eiropā bija populāras dziesmas un stāsti par romantisku mīlestību, tiek lokalizēti gan Itālijā¹²⁸, gan Prūsijā¹²⁹, gan Igaunijā, kur baznīcu vizitāciju protokolos 1613. g. minēta igauņu teika ar līdzīgu saturu, kas pēc tam vairākkārt publicēta, kā arī virkne citu darbu. Latvijā stāsts par Maiju no Turaidas ir ne tikai Eiropā populārā un romantizētā traģiskā mīlas stāsta lokalizējums, bet tam var būt arī vēsturiskas saknes, proti, 1848. gadā Jelgavā izdotajā krājumā „Mitthellungen aus dem Strafrecht und dem Strafprozess” II¹³⁰ Livonijas Augstākās tiesas loceklis Magnuss fon Volffelds (*Magnus von Wolffeldt*) publicē tiesas protokola pierakstus¹³¹, kuros brīvā tekstā atspoguļo tiesas procesu par Maijas Greif noslepkavošanu 1620. gada 6. augustā. Tajā pašā gadā baltvācu literāts Adalberts Kammerers (*Cammerer*) Rīgā izdod poēmu “Die Jungfrau von Treyden” (1848) (“Turaidas jumprava”) ar apakšvirsrakstu “Vēsturiski romantisks tēlojums no Vidzemes senatnes”, ko velta tiesu materiālu publicētājam Volffeldam. Autors darbā lieto Turaidas un Siguldas vāciskos muižu nosaukumus – *Treyden* un *Segewold*. Kammerers tiesas protokolos minētos faktus pieņem par vēsturisku patiesību, pie kam apvijot ar romantisku auru.

Dažus gadus vēlāk – 1857. g. Juris Dauge (1835–1910) ir pirmais, kas latviešu literatūrā stāstā “Turaidas jumprava” raksta par Turaidas Rozi. Lai gan Maijai otru vārdu Roze (*Rose Mai*) ir devis Kammerers, to pārņem arī Dauge. Nelielais stāsts 20 gadu laikā piedzīvo četrus izdevumus. Jānis Misiņš uzskata, ka Dauges stāstu var pieņemt par patstāvīgu darbu, nevis tā

¹²⁸ Lodoviko Ariosto (1474–1533) eposā „Saniknotais Orlando” galvenais varonis Rodomonts, līdzīgu motīvu mudināts, nogalina Izabellu.

¹²⁹ Pētera Dusburga „Prūsijas hronikā” (Ostpreussisches Sagenbuch) vēsfts līdzīgs gadījums, kas noticis 1326. g. Prūsijā.

¹³⁰ Volffeldt M. fon, „Mitthellungen aus dem Strafrecht und dem Strafprozess” II, Mitau, 1848. s. 210.-222.

¹³¹ „1843.–1844. gadā, Rīgas pilī veicot remontdarbus, atrasts plašs Vidzemes hoftiesas materiālu krājums – tūkstošiem aktu. Četras no tām Volffelds atreferē” (Rudzītis, Jāz. 1959: 55).

lokalizējumu, par ko liecinot ne tikai Dauges teksts prozā, bet atšķirīgās iezīmes dažu tēlu traktējumā, par piemēru minot Kammerera tēloto Heilu, kurš atveidots kā tipisks vāciskais klejojošais amatnieks (vanderzellis), kas īpaši neizjūt dzimtenes trūkumu, labi var iedzīvoties jebkuros apstākļos, tad Dauges variantā – jaunais dārznieks atšķirtību no dzimtenes atceras ar sāpēm. Kā atdzejojums no vācu teksta esot minamas tikai Dauges grāmatā iekļautās četrrindes (Misiņš 1937: 333).

1862. gadā Fridrihs Bikers saraksta lugu “Das Röschen von Teyden”, bet piecas reizes – (no 1891–1911) gan dzejā, gan prozā to pārstāsta Kārlis Cilinskis (pseud. Turaidietis) ar dažādiem nosaukumiem: “Turaidas jumprava, jeb: Mīlestība un nāve”; “Turaidas jumprava Roze, jeb Gods iet par nāvi” utt., kā arī Ernesta Dinsberģa poēma deviņos dziedājumos “Maijas Roze” un Jāņa Ruģēna 19. gs. 60. gados rakstītais dzejolis, kas folklorizējies un ar nezināma autora melodiju turpina dzīvot dziesmas formā (“Kad aiziesi uz Turaidi...”), bet Teodora Hāna luga “Turaidas Roze” 20 gadus (1892–1912) bija Latviešu teātra repertuārā. Atskatoties uz garo Raiņa lugas priekšvēsturi, Ingrīda Kiršentāle nāk pie atziņas, ka: “laika gaitā radušās arī vēsturiskas aplamības, kā arī netiek ievērots vēsturiskais laiks, proti, ja Cilinskis notikumus attiecina uz 14. gs., tad Hāns uz 17. gs. vidu. No visiem minētajiem darbiem paliekoša vērtība ir tikai Raiņa variantam, kurā dzejnieks šai leģendai piedod otru elpu” (Kiršentāle 1987: 74).

Rainim iecere lugai rodas 1923. g. augustā, par ko liecina darbam iekārtotie vāciņi ar virsrakstu “Turaidas Roze”, bet lugas nosaukumu izvēloties līdzīgi Cilinska variantam “Turaidas Roze, jeb Mīla stiprāka par nāvi”, par pamatu izmantojot advokāta un žurnālista Viktora Teikmaņa apkopotos materiālus, kas publicēti rakstā “Turaidas jaunava Maija” (Teikmanis 1897: 713–718), kā arī Hāna lugu, kas gan Rainim liekas tik banāla, ka pat uz vairākiem gadiem viņš darbu atliek (KR 25: 246). Lai gan lugai par pamatuzdevumu izvirzītā tēze “*mīla un skaistums vien var glābt mūsu laiku*” (KR 5*: 708) ir pietiekami skaidri formulēta, tomēr darbs pie ieceres sokas visai lēni, pat ar piespiešanos. 1924. g. oktobrī dienasgrāmatā ir vairāki ieraksti, kas pauž neapmierinātību ar sevi un brīžam ir visai pretrunīgi: ir gan vēlēšanās “*sākt šodien “Turaidas jaunavu”*” (KR 25: 246), gan otrā dienā pilnīgi pretēji: “*...domāju par “Turaidu”. Nepatīk; nogurums. Negribas iesākt “Turaidu”, jāstrādā*” (KR 25: 246). Darbu pie jaunās lugas dzejnieks atsāk tikai Ludolfā Liberta un Eduarda Smiļģa mudināts.

Rainis par teikas faktu vēsturiskumu nav šaubījies (Rainis 1927: 4), jo lugas pirmizdevumā min, ka “*tēlotie notikumi ir vēsturiski un kā tādi dokumentariski pierādāmi ar tiesu aktīm Vidzemes hofīesas arhīvā. Traģiskā nāvē mirusī jaunava saucas Maija Greif; viņas nāves diena ir 6. augustā 1620. gadā. Daži šī notikuma atstāstītāji jaunavu nepareizi nosaukuši par Rozi, tā laikam ieviesies vārds “Turaidas Roze”, bet varētu arī Maiju saukt par Turaidas rozi, kā*

Turaidas slavu un godu. Lugā lūkoju visos pamata vilcienos un pat sīkumos pieturēties pie vēsturiski dotiem faktiem, raksturiem un apstākļiem, tikai reti no tiem atkāpdamies” (KR XI: 563). Autors tomēr sižetu nedaudz pārstrādā, izveidodams atšķirīgas personu savstarpējās attiecības un darbību papildinot ar jauniem tēliem. Rainis mēģina modelēt izveidojušos situāciju daudz sarežģītāk, raksturojot Heilu kā visai patmīlīgu jaunekli, kas ar savu greizsirdību moka un vajā Maiju. Arī Jakubovska traktējumam tiek meklēta motivācija, līdz ar to tēls tiek veidots pretrunīgāk nekā latviskajā Dauges pirmavotā. *“Jakubovskis topot labāks viņas (Maijas) tuvumā. Vai Jakubovskis Dostojevskā tips? Tādu labāk saprastu*” (KR 5*: 708). Radāmajās domās tiek atzīmēti vairāki varianti tēla psiholoģiskajam portretējumam, minot viņu gan kā *“naivi netikumīgu”*, gan tādu, *“kurš nau skaists, vecāks, bet nekaunīgs, kareivis”* (KR 5*: 708). Varbūt Rainim radās šaubas par visai vienpusīgu iepriekšējos darbos izspēlēto poļu virsnieka psiholoģisko rīcību? Lai gan Jakubovskis tiek raksturots kā visai mānīcīgs, tomēr būdams stingrs katolis un skolotāja dēls, vai viņš noticētu Maijas stāstam par brīnumiem ar lakatiņu?

Raiņa variantā Jakubovskis sevi cenšas personificēt ar velnu, kas tic vienīgi ļaunuma pārkūmam gan savstarpējās attiecībās, gan rīcībā, kas līdz šim nav sajutis dzīvē šķēršļus, kurus nevarētu pārvarēt ar spēku, vardarbību un viltu. Rainis Jakubovska rīcību cenšas izprast, analizējot cilvēka uzvedību ārkārtas apstākļos – kara laikā, kad ir izjaukta pasaules harmonija un lietu kārtība, jo kara situācija maina morāles kritērijus, uzspiežot cilvēkiem izkropļotu vērtību izpratni. Tāpēc Raiņa mērķis ir *“Ienest šai dzīvē ko no citas pasaules. Karš visu izposta, arī parasto dzīvi, dos jaunu./ Kāds Maijas mīlētājs izdara pašnāvību. Karš darījis dzīvi nevērtīgu. Es došu vērti”* (KR 5*: 712). Arī Heila greizsirdība tiek skaidrota ar kara laika nedrošajiem apstākļiem, kas tai pat laikā attaisno jebkuru visatļautību¹³². Vienīgais pretstats kara izraisītajam ir Maijas harmonizējošā mīlestība, pēc kuras visi ilgojas, bet nespēj gūt neviens.

Kad 1927. gadā darbs ir pabeigts, Rainis vērsas pie lasītājiem ar aicinājumu apzināt, kur varētu atrasties Maijas kaps, jo, kā raksta dzejnieks: *“Viņas cēlā persona – uz laiku aizmirsta, kad mēs paši sevi bijām aizmirsuši – nezudīs vairs no tautas atmiņas Maijas personā ikdienas cilvēks paceļas līdz varonībai, rādīdams, ka tautas pamatā ir visi augstie garīgie spēki un tikai bieži latentā apslēptā stāvoklī. Ar šādu personu savā vēsturē mēs varētu lepoties*” (Rainis 1927: 4). Autors ar Maijas tēlu mēģinājis definēt to vērtību skalu, kas nosaka dzīves vērtību dominanti – *“kā altruisma principu”*, kam *„mīla ir pārpasaulīga”* un kura vienīgā tic mīlestībai kā visa ļaunuma izlīdzinātājai: *“Sieviete nau tik samaitāta, lai arī karš. Viņa grib tik brīvību, lai viņu ciena par cilvēku; lai netura par īpašumu, kā medību suni”* (KR 5*: 706).

¹³² „Heils: Jā, kara laiki, kad pieradīs, tad jokosies arī pēc tam” (KR 5*: 709).

Šis ir vienīgais darbs, kurā Rainis labā / ļaunā pretstatu cenšas izteikt ar kristietību saistītos jēdzienos velns / eņģelis.

Lai gan lugā it kā attēloti reāli vēsturiski notikumi, taču tie nav precīzi dokumentēti. Šo materiālu autentiskums atkārtoti apšaubīta, jo Volffelda minēto tiesu protokolu vietā sniegts tikai brīvs šo materiālu pārskats, turklāt teksts rakstīts nevis 17. gs., bet gan 19. gs. vācu valodā. “Pašus protokolus, kas publicēti 1848. gadā brīvā pārstāsta formā, bez Volffelda neviens vairs nav redzējis” (Kiršentāle 1987: 74). Kur palikuši Rīgas pilī atrastie oriģināli, vairs netiek minēts.

Lugā Jakubovska došanās pie Raganas ir viens no zīmīgākajiem skatiem (2. cēl., trešā aina), kas būtībā atklāj lugas turpmāko intrigu un notikumu gaitu. Jakubovskis dodas pie viņas brīdī, kad jūtas izvēles krustcelēs – starp mežonīgo, dzīvniecisko iekāri un bailēm par iespējamo sodu, viņu vada neziņa un vēlme izdibināt savu tālāko rīcību. Lai gan vēstures avotos tiek minēts, ka viņš nāk no izglītotas poļu šļahtiču ģimenes, tomēr ir apšaubāms, vai viņš izmantotu vietējās burves–zintnieces pakalpojumus. Rainis centies iezīmēt Jakubovska psiholoģisko portretu un rast skaidrojumu viņa tālākai rīcībai, akcentējot viņa svārstīgo raksturu un māņticības diktēto rīcību nonāvēšanas skatā.

Rainis raganas tēla risinājumā izmanto tipisku priekšstatu par burvi/zintnieci, kas apveltīta ar īpašām spējām nākotnes notikumu paredzējumos, lai gan pati sevi raksturo nevis kā pareģoni, “*laimlemi*”, bet tikai kā starpnieci starp augstākiem (sagrāliem) spēkiem un vidi, kurā atrodas (profānā telpa) – “*Es ne pati, bet tik kalpone*” (KR 13: 242).

Raganas skats tēlots viņas mitekļī – alā, kas ir apslēpta un atrodas ārpus sabiedrības centra, perifērā zonā, akcentējot norobežotību no ārējās pasaules. Alā kā „noslēgta vide tiek pretstatīta ārpasaulei jau mītu poētikā, sevī ietverot haosa stihijas paliekas, tāpēc var būt interpretēta gan kā mātes klēpis, gan arī kaps” (ME I: 25), ko akcentē ragana, teikdama par likteņa lēmēju: “*Dziļā (arī ļaunā) māte alā, / Visu lietu galā*” (KR 13: 242). Lai gan, kā norāda Sandis Laime, iepazīstoties ar Dāvja Ozoliņa vākumu, folkloras materiāls liecina, ka, piem., Ziemeļvidzemē „raganu saikne ar alām nav konstatēta, jo nav tām tipiska” (Laime 2009: 387), tomēr, tā kā Rainis bija „Dienas Lapas” redaktors (1891. – 1894.) laikā, kad Ozoliņš avīzes “Etnogrāfiskajam pielikumam” sūtīja savākto teiku materiālu, Raini varēja rosināt teika par Ragankalnā esošām raganām, kuru mājoklis bijis „dziļā klints alā” (Ozoliņš 1893: 94).

Raiņa alas semantika rosina asociācijas ar līdziību, ko min Platons darbā “Valsts”, kur cilvēku zemes dzīve tiek salīdzināta pie sienas, alas dziļumā piekaltu gūstekņu uguns radīto kroplīgo ēnu – atspulgu redzējumiem, kas veido viņu vienīgo priekšstatu par ārpasauli (Platons 1987: 126–127). Paralēles meklējamas ar maģiju saistītajos priekšstatos, kur pēc tā, kā „cēlās dūmi no ugunsкура un kādas ēnas meta varēja tulkot dažādu informāciju” (Гуили 1995: 127).

Arī Jakubovskis uz alas sienām liesmu gaismā redz nākotnes notikumu iezīmētās ēnu spēles – ģindeni, zobenu, bet šīs uguns liesmu izraisītās vīzijas tulko sev vēlamā interpretējumā: “*Kur tas ģindenis? Nu, tas būs Heils!*” (KR 13: 243). Līdz ar to ala saistīta ne tikai ar darbības vidi, bet arī ar cilvēka iekšējo realitāti – ar tiem dvēseles dēmoniem, kas piepeši izlaužas no bezapziņas dzīlēm un pamodina tajos snaudošos instinktus. Platona līdzība ar alas simboliku raksturota cilvēka izziņas situācija ēnu un šķītuma pasaulē, kur cilvēka uzdevums ir izkļūt no šīs “alas”. Orsons Skots Kards norāda, ka „maģijas eksistence tiek pamatota kā pastāvošo fizikas likumu un empīriskās pieredzes apiešanas veids, kam literatūrā ir būtiska loma raksturu attīstībā un izveidē, kā arī sižeta pavērsienos. Maģija ir līdzeklis, lai apmierinātu lasītāja tieksmi izpētīt laiktelpas neizzināmos aspektus, sazināties ar citām dzīvām un nedzīvām būtnēm” (Card 1990: 92).

Gan raganas, gan Jakubovska darbība vai teiktais ietver sevī atslēgas vārdus konflikta risinājumā. Ragana pauž atturīgu noslēpumainību, bet atbildes uz Jakubovska satrauktajiem jautājumiem ietverot maģisku formulu izteikumā vai ar žestu palīdzību, kas atgādina šamaņa kustības un nav pretrunā ar maģisko zināšanu pārzinātāja lomu. Raiņa minētās raganas darbības sakrīt ar priekšstatiem par šamanisko zināšanu izmantošanu, ko „var iedalīt trīs kategorijās: 1) māka kontaktēties ar gariem; 2) zīlēšana, pravietošana, ceremonijas; 3) buramie vārdi, vārdošana” (Zemītis 2004: 115). Savukārt, kā to secina Rūta Muktupāvela, tad: „šamanisms vai tā pamatiezīmes dažādās variācijās sastopamas gan Ziemeļamerikas, Austrālijas, Indonēzijas u.c. tautu tradicionālajās kultūrās, tostarp arī indoeiropiešu aizvēsturiskajās un pirmskristietiskās lauskās: pasakās, buramvārdos, ticējumos un dainu formās” (Muktupāvela 1998: 131). Pēc Eliades atzinuma, šamanis mītiskajā pasaulē parasti bijis centrālais dzīvības, auglības un gaismas aizstāvis, kas apkaro nāvi, neauglību un tumsu. “Ar mītisko šamaņa figūru tika identificēta vara pār dabas spēkiem un konflikts ar pastāvošo civilizāciju, kā arī spleenie iniciācijas rīti, kas jāveic, lai kļūtu par pilntiesīgu burvi. Kopienai grūtību brīžos šamanis tika izsaukts, lai aizlāpītu plīsumus „pasaules audumā”, cīnoties ar pārdabisko faktoru, lai tai pat laikā sabiedrība varētu turpināt cīņu ar reāliem ienaidniekiem” (Eliade 1976: 68).

Tikai maģiskā “seansa” beigās Jakubovskis atskārš īpašās vides un vīziju neizprotamo tulkojumu: “*Cik te gaisms nelabs! Velns tevi parauj ar visu tavu raganu alu! – Es iešu viņu dzīvu redzēt un ņemt! – Ko tavi spoki mani baidīs?*” (KR 13: 244), pats pieņemot izšķirošo lēmumu.

Raganai lugā “**Spēlēju, dancoju**” Rainis piešķir nelielu lomu, bet viņas darbība caurvij visu lugu, līdz ar to pasvītrotot Raganas – pareģones klātbūtni tautai izšķirīgos, robežsituācijas noteiktos brīžos. Lugas darbības laiks netiek precīzi norādīts, taču remarkas, ko autors devis vienam vai otram tēlam, un attiecību modeļi starp sociālajām grupām (muižas ļaudis / zemnieki)

ļauj secināt, ka darbība varētu risināties 18. gs. (minēts Raiņa remarkā), kad feodālie žņaugi bija sevišķi smagi un latviešu zemniekam nelabvēlīgi, rosinot Raini vilkt paralēles ar vēsturisko laiku lugas rakstīšanas brīdī – Pirmā pasaules kara sākumā. Šis aspekts ir svarīgs, lai saprastu, kā autors izprot Raganas–pareģes lomu un attieksmi pret viņu lugā attēlotā laikposma sabiedrībā.

Ragana lugas darbībā iesaistās jau 1. cēlienā, kāzu skatā, ierodoties kopā ar citiem *dākiem*, kam dotas zīmīgas un tēlu raksturojošas individuālās iezīmes: Spēlmanis ar vijoli, Neredzīgais nabags, Klibais nabags. Šai nelielajai ļaužu kopai raksturīga iezīme ir viņu savrupais sociālais stāvoklis: viņi nepieder ne pie turīgākajiem – muižas ļaudīm, ne apspiestajiem – zemniekiem. Viņu izcelsme nav zināma, netiek minēts arī viņu ceļošanas mērķis, – mūžīgi kustībā esoši, materiālajām rūpēm nesaistīti „*smilšu bērni, vēja brāļi*” (KR 11: 279) – kā klīstošie aktieri, klauni, skomorohi, spēlmaņi. Tie ir brīvi ļaudis – ne tikai fiziski, bet arī savos uzskatos un attieksmē pret notiekošo, vienīgie, kas nebaidās atklāti paust savu viedokli. Šādas rakstura iezīmes Rainis darba materiālos min gan Maijas¹³³, gan Dedzes tēlā¹³⁴. Tieši šīs marginālās grupas pārstāvjiem – Raganai, Aklajam un Klibajam Rainis ir uzticējis galvenā varoņa palīgu lomu.

Raganas tēlā autors ir niansēti izspēlējis vairākas 18. gs. oficiāli neatzītās, bet tautā joprojām izmantotās raganu gudrības un spējas, par ko liecina arī mutvārdu tradīcijā saglabājušies materiāli. Raganai tiek dots papildu rekvizīts - pīpe, kas turpmākajā darbībā tiek izmantots kā viens no maģiskā rituāla atribūtiem, arī nākotnes pareģojumā Vagamam: “*Pīpes dūmos, lūk, es redzu:/ Rīt tevi rakstīs/ Karstiem dzelziem/ Ādu kārs žāvēt / Sarkanā svelmē*” (KR 11: 281).

Kāzu skatā Rainis iezīmē tomēr neviennozīmīgo tautas attieksmi pret svešo raganu-burvi, līdz ar to pasvītrotot arī sociālo slāņu diferencēšanos: muižai piederošās saimes ļaudis -Modere, Vagars izturas ar zināmu piesardzību, pat nicinājumu gan pret nelūgtajiem viesiem, gan raganas teikto, savukārt pēc padoma pie raganas vēršas gan Lelde, Spēlmanis, Zemgus, gan citi mājas ļaudis. Ne vienmēr viņas pareģojumi tiek uzklauti ar labvēlību, taču ar pietiekamu bijību, akcentējot viņas īpašo statusu un apzinoties robežu: svešais/ savējais.

Velkot paralēles burves – pareģotājas statusam ar šamaņa lomu kopienā, Eliade nāk pie slēdziena, ka, “lai gan savu zināšanu dēļ šamanis ir bijāts, tai pat laikā kopienai viņš nav piederīgs, ir izstumts un vientuļš. Regulārā cilvēku likumu pārkāpšana tuvina viņu arī Āksta arhetipam. Lai gan šamaņa upuris glābj pasauli no iznīcības, bet tiklīdz uzvara izcīnīta, viņš tiek atzīts par tālāk nederīgu, pat bīstamu un no „skatuves” pazūd” (Элиаде 1998a: 39– 62). Īpaši tiek akcentētas Raganas pareģošanas spējas: “*Vagar, šodien pasteidzies,/ Rīt tu vairs nerakstīsi!*” (KR 11: 281).

¹³³ „Maija jautra, atradene, pieder neziņai, mieram, nākotnei, klaidonībai” (KR 5*: 708).

¹³⁴ „Nav tāda, kas mani baida:/ Lāčplēša meita – es!/ Spīdolas meita – es./ Daile, tāle, klaida!” (KR 5*: 318).

Viņas pareģojumi bieži vien ir nelaimi vēstoši un nelabvēlīgi, kas izraisa apkārtējo naidīgu attieksmi: “*Tots (dusmīgi): Sakaltusi tava māksla,/ Sausa kā tavs pīpja repis!*” (KR 11: 296). Rainis min arī Raganas saistību ar Velnu, kura “*mākslas uzodusi*” (KR 11: 310).

Ragana izmanto attiecīgajam rituālam paredzamo, tikai viņai izprotamo vārdu virknējumu: “*Salumi sals,/ Tirpumi tirps/ Lāsas līs/ Mini! Mini! – nevar vairs/ Galvas vīles manim krakš/ Dod lakatu apsienamu!*” (KR 11: 282). Šajā piemērā redzama klasiska formula, kad tiek uzsvērts rituālā izteiktā vārda spēks, kas dubultojas. Tanī pat laikā, kā norāda Jurijs Lotmans, tas „tiek uztverts 1) kā pareģojums, kā norāde darbībai; 2) kā apzināti daudzslāņaina vārdu spēle” (Лотман 1992: 52).

Kā aizsardzības līdzekli pret Kungu (velnu), Ragana liek Totam izmantot lietuvēna krustu un maģisko formulu: “*guli, maita, ar šo sauli!*”¹³⁵ (KR 11: 182). Savukārt teikās minēts ar kristietību saistītu formulu izmantojums: “*Āmen, āmen! Kas miris, lai guļ, tam nebūs apkārt staigāt!*” (LTTP VI: 177). Redzams, ka Rainis apzināti vairījies tekstos izmantot ar baznīcas kulta leksiku saistītus tekstus.

Izmisuma brīdī Tots vēršas pēc padoma pie Aklā un Klibā. Tas ir klasisks galvenā varoņa palīgu pāris, par ko savā pētījumā par brīnumu pasakām min Props. Ja Ragana pilda pareģones funkciju visiem un katram, kas vēlas izzināt nākotnes notikumus, tad Aklais un Klibais ir saistīti vienīgi ar Totu un kuri zina galvenā varoņa fizisko un garīgo pārtapšanas ceļu, kas turpmāk viņam būs ejams vienatnē: “*Nakti kapos tev būs iet!/ Aukstām cietām tev būs tapt/ Tavām rokām, tavām miesām,/ Ka ne mirons nesaspiestu!/ Tavai balsij tālai tapt,/ Prātam zināt slēptas lietas,/ Pārcelt būs tev pusnakts laikus!/ Lai par savu tevi skaita / Miroņi, kas nāk no kapa!*” (KR 11: 298). Tikai Klibais zina padomu, kā var iegūt maģisko spēku, lai reālas miršanas vietā Tots apgūtu nāves imitāciju. Rainis Tota palīgu fiziskās nepilnības kompensē, akcentējot to garīgās spējas, kas Aklajam ļauj izdzīvot „*Divas saules, divas dzīves:/ Vienu redz spulgas acis,/ Otru acis nespulgotas*” (KR 11: 455). Raiņa marginālie tēli, dzīves pabērni, būdami kultūras neskartā daļa, ir visciešākā saiknē ar dabu, pirmatnīgā tās izpausme, tanī pat laikā apliecinot Raiņa pasaules vienojuma principu, ko pauž Aklais, teikdams: “*Dod šai saulē citiem dzīvi,/ Citā saulē tevīm dos*” (KR 11: 455). Pēc Feliksa Cielēna domām: „noliedzot duālistisko pretestību starp matēriju un garu, apstākļiem un ideju, Rainis nonāk pie esmes monistiskās vienības, kur viss mūžīgi pārmainās kā spēks dažādos veidos dabā, cilvēkā un sabiedrībā” (Cielēns 1955: 40).

Lai gan Raiņa lugās raganas tēls iezīmēts atturīgi, nenorādot viņas portretējumu, taču ar šī tēla palīdzību tiek radīta mistiska noskaņa, galveno uzmanību koncentrējot uz viņas rituālajām

¹³⁵ Teikās šī formula minēta variantā par zārka noslēgšanu.

darbībām, kuras var tikt uztvertas kā savdabīgs terminu kods, kas ļauj aptvert visu rituālu kopumā, ietverot sevī noteiktu secību:

- 1) maģisko formulu izmantojumu, resp., operacionālos tekstus, kas tiek izmantoti rituālos, kā arī maģisko formulu atkārtojumu, kā tas redzams arī Raiņa darbos un kas pārsvarā ir ļoti intensīvi un dinamiski, tai pat laikā koncentrēti leksiskā ziņā – tajos nav nekā lieka.
- 2) maģisko vārdu īpašo izpildījuma veidu, kas tiek veikts dziedošā ritmā, lai pastiprinātu vārdu iedarbību: “*Netrauc manu dziesmu,/ Dziesma tevi dzels/ Moku guni kuru,/ To ar nāvi duru*” (KR 13: 241).
- 3) dažādas rituālas darbības, kā, piem., ciršana blukī, aktualizējot uguns nozīmību, kur tā apdzišana iezīmē maģiskā rituāla noslēgumu, piem., lugā „Uguns un nakts”, savukārt lugā „Mīla stiprāka par nāvi” pēc „ugunīgā seansa” beigām Jakubovskis pats sev sniedz vēlamo skaidrojumu redzētajai ēnu spēlei un rod pamatojumu turpmākajai rīcībai. u.t.t. Līdzīgas rituālās darbības: burvju viruma vārīšana, garu izsaukšana, ēnu spēļu tulkošana - veic arī raganas Šekspīra lugā “Makbets” (Šekspīrs V: 73-80).

Secinājumi: Ragana–pareģone ir bijusi zīmju tulks kopš neatminamiem laikiem un kā tāda viņa ir klātesoša daudzos Raiņa darbos. Ja romantisma pasaules izjūtai piederīgu autoru darbos tā tiek uztverta kā svešāda un biedējoša, ko kulminē plaši izvērstie apraksti par Valpurģu nakts orgijām, tad Rainis šim tēlam piešķir tautas gudrības glabātājas un pārzinātājas lomu, kas ir klātesoša tautai zīmīgās robežsituācijās. Zīmju – simbolu valodu agrāk pārzināja tikai burves, tad tagad caur simboliem tiek meklēts ceļš atpakaļ – pie tautas saknēm.

2.2.4. Raiņa Spīdolas interpretācija no folkloras līdz ideju simboliem

Simbolisma estētika izpaudās dažādos žanros un formās, padziļinot jaunrades meklējumus jomās, kas līdz šim bija maz skartas – sapņojums un iedomu pasaule, fantāzija un ireālais, cenšoties rast kopēju simbolisko izteicēju. Ja Pumpura epā „Lāčplēsis”, kas bija pirmais vērienīgais nacionālās pašapziņas veidojošais darbs, tādi vienotājsimboli bija Lāčplēsis un Laimdota, tad Raiņa lugā „Uguns un nakts” ar jauniem simboliskiem akcentiem pievienojās mazāk iepazītā Spīdola, kas Raiņa darbā radīja virkni minējumu, pat pārpratumu. Kā viens no iemesliem varēja būt modernisma estētikas ieviestās izmaiņas tēlu traktējumā, postulējot simbola ietilpību un daudznozīmību, pat iespējamo atšķirīgo to interpretējumu, kā izšķirīgo uztverot informācijas uztvērēja erudīciju.

Modernisma kultūrtelpā, kura galvenās iezīmes fokusējās cilvēka individualizācijā un subjektivizācijā, kā līdzvērtīga partnere 20. gs. vīrietim sevi apliecināja sievietē, izraujoties no

romantisma melanholijas pilnām noskaņām un kļūstot par „*liktenīgo skaistuli*”. Līdz ar to radikāli mainījās savstarpējo attiecību modelis, sievietei piesakot cīņu pret dogmām un aizspriedumiem, par tiesībām veidot savu dzīvi saskaņā ar jūtām, kas nereti izpaudās visai galējās formās – arī kā mūžīgā ļaunuma un nāves simbolu iemiesojums sievietes tēlā. Tāpēc erotika un seksualitāte, jutekliskais skaistums un pievilcība ne reti tika saistītas ar slimīgo un perverso, iznīcību nesošo.

Literatūrā arvien pārliecinošāk savas pozīcijas ieņēma liktenīgās sievietes – pavedējas un posta nesējas tēli dažādās mitoloģiskās vai reliģiskās variācijās (*Ieva, Salome, himēra, Medūza* u.c.). 20. gs. piedāvātās interpretācijas līdz ar noslēpumainā un neapzinātā aktualizēšanu priekšplānā izvirzīja līdz šim noklusētās grēcīgās sievietes tēlu, cenšoties sievietē akcentēt liktenīgo skaistumu, kas vilināja vīrieti pretī iznīcībai: valdonīga un agresīva, ar nežēlīgu, raganīgu dabu. Tiek akcentēts gan sievietes ambivalentais raksturs – baudu kāra un svēto ilgu alkstoša, gan androgīna skaistums – „*sfinksa ar sievietes seju un krūtīm un tīģera ķetnām, kas skūpstā un reibina un reizē ar to plēš sava apreibušā upura miesās asiņainas brūces*” (Eldgasts 1999: 240). Simbolisti apzināti izvēlējās sižetus, kuros tika izspēlētas pazudinošā skaistuma pārspīlētās kaislības. Tāda ir gan Dalida, Galateja, gan Leda, kuru distancētība no reālās pasaules un ledainais skaistums ieintriģēja gadsimta sākuma dekadentus. Līdz ar to gadsimtu gaitā proponētās stabilās morālās vērtības tika caurstrāvētas ar fiziskām kaislībām, kuru izraisītāja bija sieviete – vampīrs. Tai pat laikā vīrietis jūtās apmulsis no tik negaidītiem un izaicinošiem attiecību iespējamajiem variantiem.

Savukārt par līdzsvarujošu pretmetu drūmi mistiskajām gadsimta mijas noskaņām kļuva idealizētā, paradīziski gaišā un harmoniskā pasaule, ko apdzīvoja dzejnieku izsapņotas pozitīvās būtnes, nerasniedzamas, attālinātas un idealizētas: „*sieviete – ziediņš*”. Līdz ar to literārajā telpā dominēja divi atšķirīgi sieviešu tēlu traktējumi: gaišais – tumšais, vienā gadījumā kā ideālvariantu minot īpašības, ko spēj sniegt tikai sieviete – mieru, ilgas pēc harmonijas un līdzsvaru, spēju pilnīgi pakļauties vīrieša spēkam un gudrībai, pretstatot nerimstošu enerģiju un trauksmainību; līdz šim slāpēto varas apziņu; ideju pārbagātību un degsmi tās realizēt.

Latviešu literātu darbos gadsimta sākumā nolasāmas daudzas atblāzmas no Eiropā valdošajām tendencēm. Arī Rainis cenšas iekļauties pārmaiņu plūsmā un ieviest „*jaunas vēsmas senā dziesmā*.” Lugā „Uguns un nakts” autors centies ne tikai realizēt idejiskās nostādnes, bet, apvienojot tās ar uzkrāto bagātīgo kulturoloģisko faktu materiālu, pieteikt sevi kā nopietnu pretendentu dramaturģijas laukā. Taču lugas ceļš līdz inscinējumam ir caurvīts daudziem līkločiem, pie kam liela nozīme šī darba tapšanā ir dzejnieka biogrāfiskajam aspektam.

Raiņa Spīdolas priekšvēsture. Kad Rainis 1897. g. apprecas, Elza Rozenberga jau ir kļuvusi par ievērojamāko latviešu dzejnieci un apliecinājusi sevi kā vērā ņemamu dramaturģi¹³⁶. Turpmākais abu literātu dzīves un radošā darba ceļš ir savijies tik cieši, ka reizēm to atšķetināt ir pat problemātiski. Raiņa gadījumā jāņem vērā ne tikai jaunie sievietes tēla traktējumi gadsimtu mijas kultūrtelpā, bet arī dzejnieka dzīves ciešais savijums ar Aspaziju kā spilgtu literāti, kam viens no darbu postulātiem bija stereotipu laušana un kas sevī nesa disharmonijas, protestu un brīvību alkstošu iekšējo pasauli. Frīdriha Šillera nesamierināmais lozungs „*Pret varmākām!*” kļūva arī par viņas devīzi, iedrošinot atbrīvoties no neveiksmīgās pirmās laulības, kā arī vecāku aizbildniecības, lugā „Atriebēja” protestējot pret tiem, kas dzīvi gatavi pārvērst „vienā vienīgā cietuma namā” (Viese 2004).

Abiem literātiem zīmīgs kļūst 1903. gads, kad Aspazija raksta lugu „Sidraba šķidrants”, bet Rainis sāk darbu pie „Uguns un nakts”.

Aspazijas darbos raganas motīvs ieskanējies gan vairākās lugās, gan caurvij dzejnieces liriku¹³⁷, apliecinot, ka Rietumu vēlinā romantismā dzimušajam dumpīgajam indivīdam pievienojas sievietes balss, un atgādinot, ka sievietē laužas ārā apslēptā raganīgā un ugunīgā daļa, kad: „*Nu jūs redzamas,/ Baltās raganas,/ Dvēseles klīstošas, / Nemiera tēli! / Ne spoku dvēseles, ne tās, kas mira,/ Bet tās, kas dzīvas, pārāk dzīvas ira,/ Tās savu pārļaišto, bet nedzīvoto dzīvi/ Nu elementos iztrakot grib brīvi:/ Saskaņa pārrauta,/ Haosam uzvara,/ Haosam vaļa!/ Kas nomākts un ar varu zemē spiests,/ Un krājies, un krājies, un iekšā rūdzis un ciests,/ Tur atbalstu rod manas bezmiega dvēseles takts*” (Aspazija 1985: 171). Liriskās varones nevaldāmā daba nav vairs iegrožojama un turpmāk ir visur klātesoša – „*apburtā raganu pili*” (Aspazija 1985: 299), kur notiek „*raganu precības*” (turpat, 266) un kur „*rudens raganas*” (turpat, 306) rotājas „*raganziediem*” (turpat, 294), gan dabas trakulīgajās rotaļās. Sievietes raganīgās izpausmes izskan kā apliecinājums dabas un cilvēka nomākto dziņu un dvēseles kosmiskam vienojumam, tai pat laikā piešķirot tēliem individualitāti, kas bija zīmīga tēma 20. gs. sākuma literatūrā un mākslā abās baltu kultūrās – sevišķi Konstantīna Čurļoņa (*Čiurlionis*) mītiski alegoriskajos darbos¹³⁸, gan arī Raiņa, Friča Bārdas, Jāņa Poruka pasaules telpas un cilvēka vienojuma uztverē. Rietumeiropas simbolismā šādi akcenti netiek uzsvērti.

¹³⁶ Luga „Atriebēja” (1887); „Vaidelote” (1894); „Zaudētās tiesības” (1894); „Ragana” (1895);

¹³⁷ Raganu motīvs sastopams gan vairākos dažādos laika posmos tapušajos dzejoļos, gan kā atsevišķs krājums “Raganu nakts” (1923), gan nodaļa „Balto raganu nakts” krājumā „Ziedu klēpis” (1911). Dzejoļu nosaukumi: „Balto raganu nakts”; „Putentiņš”; „Raganu nakts”; „Raganu rāsa”; „Melnā, raganiskā nakts”; „Pār dzelteniem mežiem”; „Raganu brauciens”; „Rudens raganas”; „Rudens bakhanāls”; „Jūras raganas”; „Nāves sala”; „Dēmona sposme”; „Raganu revija”; „Lucifera pēcnieks”.

¹³⁸ Gleznu cikli „Pavasara sonāte”, “Mans ceļš”, triptihs “Fantāzija”, „Rex” u. c.

Raganas tēls vai motīvs ir klātesošos arī vairākos Aspazijas dramaturģijas darbos: “Ragana”¹³⁹ (1896); “Torņa cēlējs” (1927, Helijante), “Sidraba šķidrants” (1903, Guna). Dzejnieces atmiņās par laiku, kad viņai 1894. g. radās ideja drāmai “Ragana”, tiek minēti vairāki rosinošie faktori, kur spilgtākais no tiem saistās ar gadsimtu mijā Rietumeiropas filozofisko telpu „uzspridzinošiem” postulātiem: “Nīče pārstaigāja Eiropu un viņa “pārcilvēks” piekļāvēja arī pie mūsu kultūras durvīm. Uz viņa saucienu atmodās arī Raganas dvēsele, ar visu savu liesmaino būtību no vecās dzīves ārā lauzdamās un nespēdama vēl jaunā gaismā atrast sev stāvokli, ar tūkstoš taustekļiem vēl pie vecā turēdamās un tā mūžīgās pretrunās svaidīta. Tādi gari ir bijuši katrā laika maiņā, kad viena dzīves iekārta saduras ar otru; šie vientuļie, lielie gari un meklētāji ir tilti priekš vēlākiem pārgājējiem. Starp tādiem gariem varēja arī būt sieviete, jo sievietes atbrīvošanās jautājums patlaban bij visdegošākais un tā vārds tapa miesa un izteica savu būtību vārdā “Liesma”, apzīmēdama ar to ne vien degošo, bet mūžīgi kustīgo elementu, kas lauž pats sev ceļu” (Aspazija 1928: 19).

Lugas „Ragana” varone Liesma un viņas māte ragana Giltina¹⁴⁰ mīt noslēgtā vidē, mežonīgā mežā. Autore iezīmē Liesmas citādību pārējo vidū, vēlmē lauzt ierasto kārtību, jo nerod gandarījumu raganiskajās darbībās. Pretstatu princips, ko Aspazija īpaši vēlējusies apliecināt, tiek realizēts modernisma estētikas akceptētos pretpolu salikumos: tumsa – gaisma; nakts – diena; noslēgta vide, ala – neierobežota telpa, pasaule. Līdz ar to jaunā gadsimta raganīgā sieviete Aspazijas darbos uztverama ne tikai kā mākslas tēls, bet kā „īpašs dzejnieces pašatklāsmes veids, kas ļauj dzejniecei runāt gan par savu ļoti sievišķīgo, kaismīgo un dziļi pretrunīgo “es”; gan arī par mākslas un dzīves attiecībām, mūžīgajām gara un realitātes pretešķībām, paceļot tās līdz pat augstākajai dramatisma pakāpei” (Šiliņa 2006: 339).

Atceroties Raiņa lugas “Uguns un nakts” tapšanu, dzejniece uzskata, ka tieši luga “Ragana” ieinteresējusi Raini par raganu tematu, jo: “Ragana” ietver sevī ne tikai drāmas “Sidraba šķidrants” galvenās varones Gunas idejisko līniju, bet ir būtisks impulss raganīgās Spīdolas tēlam, kas būtu Gunas turpinājums.

Īpašā grupā iedalāmi Aspazijas varonēm dotie simboliskie “uguns vārdi”: *Guna, Dzirkstīte, Liesma, Mirdza*. “Ja Rainim dominē saules motīvs, tad Aspaziju var dēvēt par uguns dzejniecei” (Rūķe 1966: 44–50). Tāda ir Liesma „Raganā”: „*ugunssarkanā uzvalkā ar*

¹³⁹ Luga “Ragana” pilnā apjomā publicēta tikai “Mājas Viesa Mēnešrakstā” (1896. g., Nr. 10, 11, 12), bet, respektējot autores norādījumus, atkārtoti publicēta kā fragments līdz 4. cēl. 10. ainas vidum – A. Gulbja izdoto Aspazijas „Kopoto rakstu” 8. sējumā.

¹⁴⁰ Ierosmes Giltines tēlam meklējami lietuviešu mitoloģijā. Raganas vārds norāda uz saikni ar nāves, mēra un nelaiemes dievieti Giltini (liet. Giltinē), kas cērt ar dzeloni, žņaudz vai citādi nonāvē savus upurus un kuras izcelsme tiek saistīta ar čūsku (liet. gelti ‘dzelt’).

dzelteniem, vaļējiem matiem,”, bet lugas „Sidraba šķidrants”¹⁴¹ galvenā varone Guna sevi raksturo: “*Kā uguni starp sausiem žagariem—/ Jā, tāda es esmu – to zināt!// Nu nākat sev pirkstus apdedzināt!*” (Aspazija 1966a: 40). Simboliski tas sasaucas ar Andreja Belija pārdomām par dzīvās valodas jaunradi, kas vienmēr ir cilvēka cīņa ar naidīgām stihijām, kuras to aptver: „vārds aizdedzina mani aptverošo tumsu uzvaras gaismā” (Belijs 1991: 215).

Savukārt pašu Aspaziju Felikss Cielēns raksturo, kā dīvainu personību, kurai piemītis savdabīgs misticisms, pie kam, „ja viņa būtu dzīvojusi dažus gadsimtus agrāk, viņa katrā ziņā būtu atzīta par burvi, raganu... un sadedzināta sārtā” (Cielēns 1955: 41)

Aspazijas piezīmēs var lasīt vairākas atmiņu skices par dzejnieces aktīvo līdzdarbošanos Raiņa lugas tapšanā, par ko liecinot ar viņas roku rakstītās vietas manuskriptā: „Rakstīšanas laikos Rainis daudz gulēja gultā savārdzis. Man nācās viņa vietā veselus skatus izdomāt un izveidot. Ja kāds grib zināt, kas ir Raiņa pamatdarbs šinī lugā, lai pameklē un izlasa to daļu, kas 1904. g. iespiesta Līgotņu Jēkaba rediģētā rakstu krājumā „Rīta skaņas”. “Uguni un nakti” Rainis negrib rakstīt kā lugu, bet kā savdabīgu melodramu – viens runā, mūzika viņu pavada. To ieteica Duburs. Es sacēlos pretī. Padzinu viņu un saplēsu Dubura vēstules Rainim. Raini tomēr nenācās viegli iekustināt uz kaut ko citu, vēlāk bija ar mieru rakstīt kā operas libretu. Kad redzēju, ka tā tālāk netiksim, aiztriecu tos sīkos drauģeļus prom, bet Raini sūtīju meža klusumā strādāt pie lugas. Rainis paklausīja... nu gausais Rainis bija jādabū no gultas laukā... Rainis bija nemitīgi purināms, raujams laukā no bezdarbības un mudināms nepagurt, neapstāties. Iekšā jau viņam bija daudz, tikai grūti nācās ārā dabūt. Tad es paņēmu „Rīta skaņas” uzrakstīto un izveidoju to par drāmu. Piem., 1. cēl. 12 meitu vietā atstāju tikai 9 un cēlienu sadalīju skatos. Rainis tad kļuva rosīgs: „Es nevaru pieļaut, ka mana sieva ir lielāka par mani,” – viņš jokodams teica. Paņēma manis uzrakstīto labot, saņēmās un pats uzrakstīja gandrīz visu 1. cēlienu. To kopīgi pārrunājām un laboju es. 1. cēlienam bija trīs varianti, viens no tiem Raiņa pārrakstīts. Piekto pārrakstījumu, no kā grāmata iespiesta, izdarīju es... pie 4. cēl. darbs apstājās, bet šis cēliens prasīja neparasti smagu piepūli. „Uguni un nakti” jūtama arī vairāku manu darbu ietekme. Piem., prologā „Mēness starus stīgo” motīvs. „Uguns un nakts” ir mūsu abu dalīts darbs – dzejiskais pieder Rainim, izdoma galvenokārt mana. Bet “Es esmu skaistāka par visu...” tas mans izteiciens” (Aspazija 1966b: 52). To, ka Aspazijai ir bijusi visai ietekmīga loma, jo īpaši Spīdolas tēla izveidē, kā arī pirmo trīs cēlienu rakstībā, apliecina Saulcerītes Vieses Raiņa un Aspazijas arhīvu materiālu

¹⁴¹ Simboliski vārdi ir arī Giltina raganu mātei Aspazijas lugā „Sidraba šķidrants” (sal. liet. Giltinē – nāve, kas pavēl nāvēt).

izpēte, secinot, ka „daži Spīdolas monologi ir nākuši no Aspazijas spalvas¹⁴². Diemžēl nav Aspazijas un Raiņa sarakstes par šo laiku, bet kaut kur Aspazija pati piemin, ka viņa pirmo cēlienu ir rakstījusi. Starp citu, atmiņām nevar ticēt. Visa šī atmiņu kaudze, kas mums ir par viņiem, patiesībā ir latviešu tautas teikas un pasakas” (Viese 2004).

Analizējot Aspazijas un Raiņa lugu uzbūvi un konflikta risinājuma shēmu, var secināt, ka iespējamie Aspazijas ieteikumi ir atdzīvinājuši lugas darbību, padarot to spraigāku un dinamiskāku, jo Raiņa „plašais un spēcīgais liriskais lidojums brīžiem dzejniekam traucē koncentrēties”, bet, komentējot Raiņa izvēlētos ierosmes avotus sieviešu tēliem, dzejniece ir pārliecināta par savu uzskatu nemaldīgumu: “Par ”Uguns un nakts” prototipiem varu teikt, ka Laimdota – Biruta Skujniece, bet Spīdola – es. Divi jau tie sieviešu ideāli viņam bija” (Aspazija 1966b: 52). Savukārt abu dzejnieku raganu tēla interpretācijā Aspazija saskata būtisku atšķirību, norādot uz dažādiem ierosmes avotiem un atšķirīgo sievietes tēla redzējumu kopējā pasaules telpas uztverē: „Starpība tā, ka manas raganas ir kosmiskas, Raiņa tēlotās ņemtas no folkloras” (Aspazija 1966b: 52).

Tā kā Pumpura eposs „Lāčplēsis”, ko Rainis ir izmantojis, sākot strādāt pie operas „Uguns un nakts” libreta, bija tautiskā romantisma ideju caurstrāvots darbs un „cieši sakņojas latviešu folkloras motīvu un tēlu tradīcijā” (Rudzītis, Jāz. 1988: 9), tad eposa autoram nerādīja šaubas tēlu shematiskais zīmējums, kur Spīdala tiek traktēta kā ļaunuma princips. Viņa ir ragana, kas „ne aiz kāda aprēķina, bet savas „kaislās sirds” skubināta ir zīmējusi velnam derību „kaislībā ar savām asinīm”” (Rudzītis, Jāz. 1988: 87) un nepārprotami pieder tai pasaulei, kas vēl tic pārdabiskajiem spēkiem un ‘pesteļiem’. Jāzēpa Rudziša Komentāros eposam var izsekot Spīdalas tēla analīzei, kur tiek akcentēti Pumpura izmantoto teiku un pasaku materiāli, norādot Lāčplēša un Spīdalas konfliktu kā individuālu, nenostājoties pret Lāčplēsi kā pret tautas varoni.

Spīdalas līgums ar velnu ņemts no senas pirmsfausta fabulas par vīru, kurš ar paša un sievas asinīm norakstījis velnam savu dvēseli¹⁴³ un spēj pārvērsties pūķī. Sajaucoties ar kristiešu viduslaiku teoloģijas proponēto uzskatu par raganām kā Nelabā sabiedrotajām, šāds uzskats rod savu atbalsi arī latviešu folklorā, vedinot Spīdalai piešķirt negatīvu lomu, kas ir Pumpura laika „patricentriskā puritānisma diktēta”.

¹⁴² Vairāki 1. cēl. varianti. Nākamais variants (22775) saglabājies ar Aspazijas roku rakstīts, teksta variants ir plašāks. Ir pamats uzskatīt, ka šo variantu veidojusi Aspazija. Šo pašu variantu Aspazija vēlreiz pārrakstījusi, un Rainis tekstu nedaudz svītrojis. Arī cēliena sākuma trešais variants saglabājies Aspazijas pierakstā. Redzami Raiņa veiktie teksta īsinājumi un papildinājumi (KR 4*: 494).

¹⁴³ Pasakas tipa numurs 756B *Līgums ar velnu*, kur minēts, ka „Tēvs (māte) ar savām asinīm parakstījis velnam dēlu”.

Daudzas tipoloģiskās līdzības atpazīstamas arī Spīdaldas tēlā Fallija poēmā „Lāčplēsis”. Fallijs, kuru Viktors Eglītis atzīst par vienu no spilgtākajiem latviešu dekadentiem, traģēdiju „Lāčplēsis”¹⁴⁴ sāka rakstīt 1908. gadā. Lai gan darbs palika nepabeigts, tas „ir interesants mēģinājums Pumpura eposa tēlus veidot par modernas lugas personām ar individuālām problēmām” (Rudzītis, Jān. 1977: 35).

Fallija Spīdala tiek raksturota kā neapjaustās dabas izteicēja; juteklisko un biedējošo – simbolisma proponēto sievietes tēlu (daudz līdzības ar Svilpja–Lupja meitu Peļku Raiņa lugā „Ilja Muromietis”) un tiek traktēta bez pozitīvas idealizācijas, priekšplānā izvirzot sievietes iznīcinošo dabu, kas, pati būdama kā mainīgās miesas simbols, kā pagāniskā un kailā juteklība, kas dzīdama Lāčplēsi grēkā, liek sev sekot un nonākt viņam ellē. Lai gan, ļaujoties Spīdaldas sievišķīgajiem baudkāres vilinājumiem, varonis krīt, taču, kā to deklarēja dekadenti, tas tiek darīts, lai iepazītu „bezdibeņa dziļumus”.

Lai gan Fallijs centās īstenot Viktora Eglīša deklarēto dzejnieka literārā ceļa redzējumu: „no dabas uz kultūru”, kur cita starpā atgādina, ka „kultūras mums tikpat kā nav vēl” (Eglītis 1907: 5), tomēr darbs kopumā, kā arī tēlu traktējumā nespēja pilnībā attaisnot šo postulātu un palika tikai „dabas līmenī”, pretēji Rainim, kurš Spīdolai izvirzīto mērķi „no barbarības uz humanitāti” (KR 4*: 88) iezīmē kā sarežģītu un daudzšķautņainu dialektiskā attīstībā virzītu ceļu.

Raiņa Spīdola. Labs un jauns savā pirmatnējā metafiziskā nozīmē ir nenoteikti un plaši jēdzieni, kas pieļauj Raiņa traktējumā skatītos tēlus uzlūkot arī kā divu kultūru – jaunās un vecās simbolus, akcentējot lugas virsraksta atslēgas vārdus – *uguns un nakts* kā divu nesamierināmu spēku polaritāti. “Tēlu mainīgums,” kā to atzīmē Viktors Hausmanis, “bija latviešu drāmā kas jauns, kur Spīdola iemieso gan pozitīvo, gan negatīvo mūžības spēku: uguns un čūskas meita (pasargā/ dara pāri)” (Hausmanis 2004: 207).

Gadsimtu mijā simbolistu paustās nostādnes izjauca priekšstatus par tēlam nepieciešamo konkrētību. Simbolistu mērķis, tieši otrādi, bija radīt mistiskas noslēpumainības efektu, reizēm radot skatītāja apziņā visai neskaidru, mainīgu un mīklainu apjausmu par darbā pausto ideju. Arī Raiņa Spīdolai reizēm jāveic neiespējami, sekojot dzejnieka domu metamorfozēm, kad “tēlu

¹⁴⁴ Pirmo reiz iespiesta tikai 2. pasaules kara laikā, 1942. gadā Fallija darbu izlasē un tāpēc maz zināma. Dambergs par Fallija Lāčplēsi rakstījis: “Šo drāmu Fallijs saraksta - ārzemēs, apstrādādams to pašu vielu, kuŗu Rainis ir veidojis savā traģēdijā „Uguns un nakts”; un, protams, cik liela ir starpība starp Raiņa un Fallija individualitātēm, tik liela ir starpība starp viņu lugām. Ja Rainī ir stiprs konstruējošais prāts, tad Fallijā ņem pārsvaru izjūtas intensivitāte un ģeniāla intuīcija; ja „Ugunī un naktī” ir dziļi izdomāta vienība, tad „Lāčplēsis” it kā sadalās divās atsevišķās daļās, kuras vieno tikai Lāčplēša persona; ja Rainis „Uguni un nakti” piesūcina pilnu ar savā laikā modernām sabiedriskām idejām, tad Fallijs cenšas vairāk iejusties pašas senatnes garā un kolorītā”.

mainīgums, pāriet no viena eksistences veida citā; arī nāve nav beigas, tikai fāze; mīlestība ir līdzīga nāvei” (Hausmanis 2004: 207).

Rainis lugas veidošanā izmantojis tikai Pumpura epa ārējo struktūru, kā arī pasaku un teiku motīvus, pārveidojot saturu, tēlu psiholoģisko traktējumu un dzejas formu. Plašs tēla izvērsums lasāms arī Spīdolas interpretācijā, kur autors sapludina gan pazudinošo, gan virzošo, idejisko līniju, kas pieļauj tēlu analizēt divos aspektos:

1. raganīgā Spīdola; diaboliskais spēks;
2. simboliskā idejas iemiesotāja.

Autors, apvienojot tēla divas galvenās vadlīnijas, devis lugas varonei daudz plašākas darbības iespējas, kā arī statistiski vairāk repliku un vārsmu kā jebkuram citam tēlam: 379 / 833, savukārt Lāčplēsim atvēlētais teksts dalās 179 / 531 (Vītols 2002:176)¹⁴⁵.

Analizējot Spīdolas tēla diabolisko raksturu, plašāks skatījums tiks veltīts folkloras un literatūras saskarsmes punktiem, uzmanību pievēršot simbolisma estētikai zīmīgiem izteiksmes kodiem: etimoloģijai, skaniskumam, mitoloģisko elementu akcentējumam, krāsas nozīmei.

Dramaturģiskajos darbos, kur svarīgu lomu spēlē folkloras alūzijas, uzmanība tiek pievērsta personvārdu **etimoloģijai**, to iespējamai variabilitātei, izmantojot simbolu un metaforu slāni. Personvārdu klāstu Rainis parasti aizgūst no klasiskās, bibliskās vai latviski pagāniskās sfēras, literārajā darbā bieži tam piešķirot kādu īpašu poētisku funkciju. Velta Rūķe norāda, ka jau, sākot ar Manceli, vārdnīcās sastopami tādi īpašvārdi kā *Antiņš*, *Lipsts*, *Tots* (ar divsk. –*uo*), bet Rainis savos darbos tos atdzīvina, kas turpmāk jau pēc literārā darba veido asociācijas (Rūķe 1966: 44–50).

Savukārt, radot jaunu personvārdu, autors ļauj nojaust tā simboliku, etimoloģiski pasvītrojot saiti starp vārdu un tēlu. Lielu uzmanība tiek vērsta vārda daiļskanībai, radot tam negatīvu (Svilpis-Lupis) vai pozitīvu (Latigora) ietonējumu. Tā kā simbolisma estētikā skaņai tiek piešķirta viena no simboliskā tēla izteicēja funkcijām, tad, apzīmējot kādu priekšmetu vai parādību ar attiecīgā vārda skaņu, dzejnieks lieto to kā simbolu, uzskatot, ka tieši „vārda skaņa modina priekšstatu un jūtu toni, kas piešķir emocionālu vērtību” (Kārklīš 1934: 1131). Pie kam Andrejs Belijs skaņas nozīmi salīdzina ar „pirmo apziņas uzvaru skanisko simbolu jaunradē, kad skaņā atveidojas jaunā pasaule, kurā es jūtos kā īstenības radītājs. Vārds vienmēr rada cēlonību, tas, savukārt, cēloniskās attiecības, kuras pēc tam jau tiek izzinātas” (Belijs 1991: 214). Rainis vēlās vēl to akcentēt, domājot arī par vārda ritmisko izpildījumu:

¹⁴⁵ 1. cēlienā - Spīdolai 38 replikas; 148 vārsmas; Lāčplēsim attiecīgi – 14/55; 2.c. 23/90 pret 34/96; 3.c. 45/145 pret 27/78; 4.c. 57/296 pret 46/142; 5.c. 52/154 pret 48/140.

„Kātru rindiņu runā atsevišķa persona, ne visi kopā; kopā runājami tikai refrēni, piem., 49 velni čuš, čuš, čuš, puš kopā” vai, piem.: „trīs audējas, trīs vērpējas, trīs kārsējas, katra no trim runā pa vienai rindiņai un atkal pa vienai, tāpat runājamās koru dziesmas” (KR 4*: 30). Līdz ar to specifiskām valodas niansēm autors centies piešķirt simbolisku nozīmi, akcentējot „skanisko rakstu”. Lugā „Uguns un nakts” kā vienu no Raiņa izmantotām novitātēm Kārlis Freinbergs uzsver „daudz ārdošu skaņu izmantojumu, kā arī biežo pantmēra maiņu, kas variēts saskaņā ar dinamisko darbību” (Freinbergs 1911: 30). Ritma maiņai lugā Rainis meklē skaidrojumu notikumiem reālajā dzīvē: „Man ar prozu jāizjauc tas briesmīgais gājiens, tas jau tas pats, kas dzīvē notiek. Es bēgu poēzijā un pagātnē, un tur tas pats” (KR 4*: 81)¹⁴⁶.

Īpašvārdu jaunradei pastiprinātu uzmanību pievērta gan romantiķi, gan simbolisti, uzsverot, ka personas vārdā atspoguļojās gan laikmets un vide, gan tēla individualitāte. Jāzeps Rudzītis, analizējot Pumpura Spīdalu, min to kā strauju, kaislu, atriebīgu, ar maģisku acu kvēlojumu, līdz ar to vārds *Spīdala* precīzi atbilst varones rakstura īpašībām, jo darināts no verba *spīdēt*. Ausekļa “Baltijas gruntnieku, saimnieku etc. kalendārā” 1879. gadam” tas minēts kā īpašvārds (Auseklis 1923: 530). Tam gan iebilst Roberts Klaustiņš, uzskatot, ka vārds ir paraganas nosaukums (Klaustiņš 1925: 115), jo eposā „mobilizētie vientiesīgie pasaku velni, raganas un spīdala, kam tautiskas cīņas ne mūžam nav prātā bijušas” (Klaustiņš 1925: 117) esot autora paša izdomātie vārdi un varoņi.

Spīdala fonētiski atgādina vienu no latviešu tautas tradīcijā sastopamajiem raganas nosaukumiem *spīgana*, kam ir kopīga sakne ar vārdu *spīgāt*, *spīgot* (citēts pēc: Rudzītis Jāz. 1988: 187). Dažās teikās un ticējumos ir motīvs, ka ragana lidojot iegūst ugunīgu veidu. Pēteris Šmits, nosaukdams visus raganas vārda sinonīmus, tomēr īpašvārdu *Spīdala* nemin, pieļaujot, ka “Spīdalu veidodams, Pumpurs ir darījis pakaļ “Nībelungiem”, jo arī tur figurē divi dažāda rakstura sievietes. Tikai Pumpuram Laimdotas pretstats – Spīdala iznācis pārāk spilgts, jo tautas pasakās un teikās zīmīgākā sieviešu kārtas persona ir taisni ragana. Spīdala ir skaista – šo īpašību varēja atrast tikai to raganu aprakstos, ko mēdz saukt par laumēm, kas gan latviešu tradīcijās nav populāras” (LPT XV: 207–208).

Kā redzams, **skaņu kods**, kas ielikts vārda fonētiskajā skanējumā, iztēlē veido fonētisko attēlu, ko apliecina arī lauka pētījumos veiktās intervijas, kur respondentu atbildēs par Spīdolas vārda raisītajām asociācijām, tas tiek saistīts ar spīganu un ir atzīmējama kā šī vārda sekundāra tradīcija¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Prologa uzmetumi: teksts pierakstīts lapiņas otrā pusē: 28.6.6.

¹⁴⁷ Teicējs Jānis Ozols (dz. 1942.g.), „Brieži”, Matīšu pag., Burtnieku nov.; pierakstīts 14.08.2011.

Rainis, atšķirībā no Fallija, kurš palicis pie Pumpura Spīdolas lietojuma, centies personvārdu variēt (*Spīdaļa – Spīdola*¹⁴⁸). Pēc Andreja Belija pārliecības, veidojot literārā tēla skanisko portretējumu, autors subjektīvi izvēlas skaņas un to salikumus, jo "dzīvā valoda ir radošā darbība, kas rada tēlu vai mītu virkni; mūsu apziņa smeļ spēku un pārliecību šajos tēlos; tie ir ieroči, ar kuriem mēs ielaužam tumsu. Tumsa uzvarēta – tēli zūd; un izveidojas vārdu poēzija; tad jau mēs vārdus atpazīstam kā abstraktus jēdzienus" (Belijs 1991: 217). Raiņa gadījumā nozīmīga bijusi gan mīkstinātā līdzskaņa – *l* maiņa, gan patskaņa – *a* nomaiņa ar divskani – *uo*. Analizējot kādas fonēmas skanisko izteiksmi, Kārlis Kārklīšs akcentē divskaņa – *uo* radītās izjūtas un asociācijas, kas „atgādina dziļus toņus, sēru krāsas, kaut ko smagu, tumšu, pieaugošu, tumsas valsti, tās nojautas, bezcerības skumjas” (Kārklīšs 1934: 1132). Spīdolas vārda raksturojumam papildu nokrāsas piešķir arī Artūra Rembo sonetā „Patskaņi” dzejnieka fonēmām piešķirtās nianšes¹⁴⁹:

“A – melns, E – balts, I – sarkans, bet U – zaļš, O – zils.

Es jūsu piedzimšanu sveicu pirmatnējo.

A – ķermens melns, kāds mušām spīdošām, kas dejo

Ap dziļu tumšumu, kurš niknas smakas pills.

O – rags, pilns kliezieniem, kam nesaprotams spars

Un klusums, pārcirsts eņģ’liem, pasaulēm bez gala,

O – omega, Tā Acu violetais tāls” (Rembo 2004: 152).

Lugā **mitoloģisko elementu** vairākums saistās ar raganīgās Spīdolas tēlu, kuras raksturā Rainis akcentējis jaunā gadsimta simbolisma estētiskas apdzejotās, bet svešādās un neprognozējamās sievietes – pavedējas iezīmes: valdonību, uz skaistumu balstītu pārākumu (par ko lugas gaitā atgādina 15 reizes!). Līdz ar to bezkaislīgais folkloras un Pumpura piedāvātais tēls tiek atdzīvināts, raksturojot to, pirmkārt, kā kaislīgu, destruktīvu sievieti, kas tai pat laikā pilnībā pārvalda maģijas tehnikas, ko apguvusi no vecenes-raganas¹⁵⁰, un veic dažādas ar burvestībām saistītas darbības: “*Ar sēru kadiķi izkvēpina*” (KR 4*: 85), “*parādās, tumsā spīdot, kā sapnī un tad*

¹⁴⁸ Sākotnēji Spīdaļa (KR 4*: 85); 1. cēliena sākuma tīrtekstā – Spīdola (KR 4*: 97).

¹⁴⁹ Edvarta Virzas tulkojums. Piemērā tiks izmantotas tikai dzejas rindas, kurās minēti „Spīdolas” vārdā ietvertie patskaņi.

¹⁵⁰ Jāpiezīmē, ka Pumpurs piemin faktu, ka Tumšā bruņinieka “*māte / Bijusi par raganu/ Un caur savu velna skolu/ Dēlu apvārdojusi*” (Pumpurs 1988: 6. dzied.). Rainis šo tēmu lugā nav pārņēmis, taču tekstā nolasāmas norādes iespējamai Spīdolas un raganas-vecenes radniecībai.

aizskrien raganās.” Lai redzētu sev vēlamo sapni, Spīdaļa ieziežas ar raganu zālēm¹⁵¹ (KR 4*: 88), var palīdzēt vētru sacelt un sniegu. Tomēr viņas vara un zinības vēl nav pilnīgas un visaptverošas, jo: „*Nespēj novērst nodevību un melno bruņinieku, gudra, ļaunais spēks*” (KR 4*: 85).

Lugā „Uguns un nakts” ir nolasāms savdabīgs **vampīriskā** elementa akcentējums. Gadsimta mijas piedāvātās iespējas mainīja akcentus arī kultūrtelpā, kur modernisma koncepts priekšplānā izvirzīja līdz šim noklusētās dziņu izpausmes un seksualitātes vardarbīgo lomu. Strauji mainījās sievietes loma sabiedrībā: iepriekš apdziedātā dabiskā sieviete, sieva, māte, māte–zeme zaudēja savu aktualitāti, tās vietu līdz ar „ekonomisko vīrieti un mākslīgo sabiedrību ieņem jauns sievietes tips – „*femme fatale*” – sieviete kā provokatīva skaistule no Ofenbaha operetēm, īpašu uzmanību pievēršot sīko detaļu aktualizācijai – sievietes matiem un acīm. Ja sākumā tā parādās tikai kā vīrieša iedomas, tad vēlāk jau iegūst reālu veidolu” (Ridge 1961: 142). Sievietes sātāniskais/ dēmoniskais skaistums jau senajos mītos par Salomi, Helēnu nes sevī nežēlīgu, ar vampīrisko aspektu saistītu mūžīgo sievišķā sākotni, ko apzinās arī Spīdola: „*Es esmu skaistāka par visu, kas virs zemes un zem – zemes ellē*” (KR 9: 270), slēpjot sevī nerealizētu seksualitāti, tai pat laikā būdama sieviete–vampīrs čūskas apskāvienos, kas mīt Mirušo salā, mūžīgā noslēpuma apvītājā ēnu valstī (Arnolda Bēklina glezna „Mirušo sala” (1880); Gustava Klimta (*Klimt*) „Jūras čūska” (1904)). Viņas ķermeņa skaitumam nespēj pretoties apjukušais varonis, arī stipro un savā rīcībā pārliecināto Lāčplēsi pārņem bezspēcīgs mulsums.

Symbolisma estētikā sieviešu tēla interpretācijā tiek atsegti tās dziļākie slāņi, meklējot izteiksmes motivāciju, kam bija nepieciešama iedziļināšanās bezapziņā. Edvarda Munka (*Munch*) gleznās sievietes pesimisms tukšajā acu skatienā ietvēra sevī traģēdijas atblāzmu, ko mākslinieks bija pārdzīvojis bērnībā; sieviete viņa izpratnē ir vampīrs, plēsoņa, nāves atspoguļojums pat ieņemšanas brīdī, uz ko tā piespiež vīrieti, pateicoties saviem dzīvnieciskajam pirmsākumam un juteklībai. Šarls Bodlērs sievietes mīlu raksturo tikai kā kaislīgu nāves cīņu, kurā aktīvā pozīcija ir sievietes rokās. Dzejnieks to salīdzina ar zirnīkļa mātīti, kas iznīcina pasīvo tēviņu. „Vīrietis tai pat laikā ir neizpratnē, jo, meklēdams skaistumu, sastop pret sevi vērstu iznīcību. Zem Skaistā un Žilbinošā maskas patiesībā slēpjas vampīrs, kurš izsūc viņa enerģiju” (Ridge 1961: 142).

Arī Spīdolas brīdinājumā Rainis neslēpj šādu sievietes raksturojumu: „*Tad zini,/ Es pierderu pie tām, kas asins dzēra,/ Es nevaru sev izredzēties vīru,/ Kam dzīslās piens un acīs tikai miegs./ Kas drīkst man tuvoties, lai ir man līdzīgs, / Lai tam ir acīs uguns, sirdī zibens, –/ Lai tas ir tāds, kas dzēris asinis/ Un tādēļ neved šurp man tikai vīru,/ Ved šurpu varoni – un, ja tā nav,/ Lai*

¹⁵¹ Pirmraksts, ko Rainis pierakstījis ar zīmuli.

tad es arī esmu ragana,/ Es labāk ņemu deviņgalvi jodu/ Un ne šo miegapilno ikdienību!" (KR 4*:109).

Mitoloģiskajos priekšstatos **asinis** saistās arī ar uguni un sauli, par ko vairākkārt atgādina arī Raiņa Spīdola. „Asinis”, pēc Mefistofeļa domām, „*ir tikai sula sevišķa*” (KR 16: 63). Viela, kas ir tik nepieciešama cilvēka dzīvībai, satur sevī vairākas simboliskas nozīmes – asinis:

- 1) „kā pamatnosacījums dzīvības esamībai,
- 2) radniecīgo saišu apliecinājums,
- 3) asinis kā upuris” (Ferber 1999: 29).

Ja Pumpuram Spīdala ir tikai Aizkraukļa meita, tad Rainis to pozicionē kā uguns meitu: „*Uguns mans tēvs,/ Iz zemes iekšas mūžīgās liesmas,/ Visas dzīvības degošā dvēsele*” (KR 4*: 205), bet asins nozīmība tiek akcentēta radniecībā ar čūsku cilti: „*tā svēta cilts, tā karaliska,/ Jo paši vaideloti kopa čūskas;/ Tie dzirdēja tās asinīm un pienu/ Lai taptu līdzīgas ar mums*” (KR 4*: 109), iezīmējot Spīdolas tēlā dominējošo simbolisko nozīmi.

Galvenā varoņa izcelsmi no **čūsku** cilts Rainis bija iecerējis arī lugā „Aleksandrs”, 1916.g. decembrī atzīmēdams, ka: „*Maķedonijā, Pellā, galvaspilsētā sevišķi, čūsku kults, mājas čūskas, lielas odzes. Tropicodonotus elaphis* (jābūt – *elaphus*, D.L.). *No turienes teika, ka Aleksandrs čūsku bērns. Saimnieces odzes kopj*” (KR 15: 161), kur autoram likās svarīgi akcentēt varoņa saistību ar indīgās čūskas – odzes dabu¹⁵².

Rainis dažos teikumos raksturo Spīdalas – čūskas bērna nokļūšanu Aizkraukļa aizgādībā, ko atnesusi čūska un kas varētu būt par iemeslu Spīdolas saistībai ar raganām (KR 4*: 104). Kanoniskajā tekstā Spīdola tiek raksturota kā „*vijīga, smalka čūskas meita,/ Ar čūskas zobiem*” (KR 9: 206), bet 2. cēl. Spīdola „*parādās aiz pūķa: čūskas pār pleciem, odzes matos*” (KR 9: 231), kas sakrīt ar tradicionāliem priekšstatiem par raganu ārējo izskatu, atzīmējot, ka „*matiem ir maģisks spēks, kuros slēpjas vīrišķa aizsardzība; bet tos purinot, spēks dubultojas*” (Гуили 1998: 110).

Totēma laikmetā sengrieķu gudrības dievi Atēnu tēlo čūskas (arī pūces) izskatā, un pat tad, kad sāka to atveidot kā sievieti, čūska palika par Atēnas pavadoni, kas slēpjas pie vairoga malas. Liecības čūskas ambivalentajai dabai rodamas Vecajā Derībā, kur tā raksturota arī kā gudrības un viltības simbols, bet kā uzskata Aleksandrs Gura, tad slāvu mitoloģijā priekšstati par čūsku kā par naidīgu spēku meklējami „*bibliski-kristīgajā tradīcijā, kur tā tiek zīmēta kā sātana iemiesojums, vēlāk arī ticējumos kā velnišķs radījums*” (Гуря 1997: 280).

¹⁵² *Tropicodonotus elaphis* (lat.) - eskulāpijčūska jeb dziedniecības zalktis. Eskulāpijs/ Asklēpijs – sengr. dziednieku aizgādnis, kas pazaudējis savu čūsku, kas bija viņa atribūts.

Latviešu folkloras materiālos ir liecības par seno latviešu zalkša kultu, kas minēts gan Zalomona Henninga (1587), gan Dionīcija Fabrīcija (1610) latviešu aprakstos, atzīmējot to kā atšķirīgo no citu tautu tradīcijām, jo „čūskas cienī kā dievības”¹⁵³.

Kā mūžīgi mainīgā, neizprotamā, būdama saistīta ar htonisko pasauli, čūska personificē tumsas valstību, bet pazeme un tumsa kā sievišķā elementa simbolika ir daudzu arhaisko mītu pamatā, kas nolasāma arī gadsimtu mijas latviešu literātu darbos.

Jāņa Poruka stāstā “Čūska” pati daba tiek tēlota kā cilvēka pretiniece, izmantojot simboliskus akcentus, kur purvājs, čūskulājs, savijušās čūskas un to indīgie kodumi ir kā galvenā varoņa tumšo dvēseles dzīļu atspoguļojums. Čūskas mīt visur – gan purvainajā zemē, ko mantojis, gan kaimiņos – brāļa raganīgā sieva, kas vijās kā čūska, vēlmē izsūkt dzīvību. Stāsta varonim nav iespējams mainīt ne vidi, ne atbrīvoties no kaimiņienes, kura naktīs aizjāj uz slotas kāta.

Lugas 4. cēl. Nāves salā centrālais objekts ir **ābele**, kam varētu būt vairāki skaidrojumi: gan ar Bībeles leģendu par aizliegto augli, ar ko Ieva kārdināja Ādamu, gan vairāku tautu mitoloģijā tiek minēta ābolu saistība ar maģiju, dodot mūžīgo dzīvi: „Tos audzēja vairākas raganu pagānu dievietes: Hēra, skandināvu Iduna, Freja, Hēla, bet angļu ticējumos ābele ir burvestību sinonīms” (Гуили 1998: 653). Savukārt šumeru mītos par Gilgamešu ābele tiek minēta kā dzīvības koks. Arī daudzu tautu pasakās minēta līdzīga ābeles simbolika, pie kam tieši ābeles zaros aug grūtiem pārbaudījumiem iegūstamie sudraba, zelta un dimanta vai jaunības āboli, bet ķeltu tradīcijā tie simbolizēja garīgās zināšanas. Savukārt, latviešu folklorā ābelei tiek piešķirta papildu semantiskā slodze – tā pilda aizbildņa lomu bārenei.

Ābeles galotnei ir mitoloģiska nozīme: ābeles galotnē atpūšas Saule, kas varētu būt norāde paralēlei ar Spīdolas dievišķo dabu, taču Nāves salas ābeles simboliku var arī tulkot, saistot to arī ar biblisko nozīmi (Spīdolas piedāvātais ābols – Ieva kārdinātāja). Lugas darba uzmetumos tiek meklēti atšķirīgi traktējumi: „*ābele – Spīdaļa; – Ābele klie dz, lai necērt. Spīdaļa varēja ļaut cirst, tad viņa būtu mūžīgi par ļaunu garu tikusi, nemirstīga. (Ābele klie dz, ļauj man še dzīvot un mirt, nebūt mirušai – nemirstīga.) Aiz mīlestības upurē dievību*” (KR 4*: 87), kas liecinātu par Spīdaļas tēla semantiku, bāzējoties pirmskristietības priekšstatos par

¹⁵³ „Pari modo serpentes venerabantur, quos in domibus alebant, qui adeo fuere cicures et mansueti, ut neminem in domibus eorum tam ex hominibus quam jumentis laederent: ut etiam parvuli eorum cum illis luderent; quorum usus etiam in hodiernum diem usque apud plerosque habetur, ubi in lectis et stratis una cum illis cubant. (Tāpat arī zalši tika cienīti, kurus mājās ēdināja un kas bija tā pieradināti un lēni, ka ne cilvēkiem, ne lopiem viņu mājās nekaitēja: pat viņu bērni ar tiem rotaļājās. Tāda paraža pastāv pie viņiem līdz šai pašai dienai, kur pat guļas vietās guļ kopā ar zalšiem. D. Fabrīcijs, 1610” (LTT: 33643).

totēmismu. Taču šāds lasījums sašaurinātu tēlam paredzēto izvērsumu un vestu strupceļā, neļaujot Rainim realizēt ar Spīdolas tēlu saistīto turpmāko tēla izvērsumu.

Kā vizuālās izteiksmes līdzeklim **krāsām** simbolisma estētikā tika piešķirta nozīmīga vieta, jo, mēģinot akcentēt noslēpumainības atmosfēru, krāsu toņi un nianse varēja maksimāli akcentēt vai tieši pretēji – notušt uz kādu simbolu vērstu uzmanību. Krāsas, papildinot vizuālo uztveri, pilda gan:

- emocionāli-psiholoģisku funkciju; kā gadsimta sākuma noskaņu analogi;
- kā dekoratīvs elements.

Par to liecina arī Raiņa pārdomas, domājot par krāsu izvēli Tota („Spēlēju, dancoju”) kostīmam: „*Tots apvelk virs bruņām miroņu kreklu baltu vai melnu? Vai sarkanu, zaļu jostu? Vai balts, sarkans, zaļš?*” (KR 5*: 293), savukārt velneses autors iedomājas „*ar zaļiem, ziliem, sarkaniem, baltiem matiem*” (KR 5*: 309), akcentējot šo tēlu ekstravaganci un atšķirību no ierastās vides. Gadsimta sākuma literātu darbos bieži sastopami visai saasināti krāsu akcenti - sarkanās, zaļās, zelta krāsas izmantojums, bet V. Eglītis dzeltenos toņus saista ar nāves un iznīcības tēmu. Tas ļauj secināt, ka dažādas krāsas vienam un tam pašam skatītājam rosina atšķirīgus pārdzīvojumus, kā arī vienas un tās pašas krāsas uztvere dažādām personām var radīt atšķirīgu uztveri, kas var būt gan objektīva, t. i., kas saistās ar pašu krāsu, gan subjektīva, t. i., vērsta uz skatītāja emocionālo uztveri.

Vilma Greble, analizējot tautas dziesmās izmantoto krāsu spektru, norāda uz biežāk izmantotajām krāsām, ko var salīdzināt arī ar Raiņa izvēlēto krāsu dalījumu diabolisko tēlu traktējumā. Gan Spīdolas, gan Melnā bruņinieka tērpā (1. c.) dominē melnā krāsā, kas pasaules kultūrā¹⁵⁴ asociējas ar apakšzemi un nāves valsti, kas izskan jau Melnā bruņinieka vīlinājumos (1. cēl.) Spīdolai: „*Pār zvaigznēm pāri, līdz pat gala tumsai,/ Kur valda neminamā, pārvarīgā/ Mūžīgā, nesāktā nakts./ Tu viņas (nakts) valstij vairotāja būtu/ Tā tu pārejošas zvaigznes spīdums*” (KR 4*: 96). Pie kam melnā krāsa ir ļoti nozīmīga burvībās, kas papildina Raiņa raganīgā tēla interpretāciju. Greble secina, ka melniem dzīvnikiem, kas izmantoti buršanās aktos, piemīt kāda maģiska vara, kā piemērus minot dziesmas par melno čūsku, par Jānīša melno zirgu (Greble 1939: 1141).

Rainis Spīdolas tērpam izmanto trīs krāsas: sarkanu, melnu un zelta (KR 4*: 186). Savukārt meiteņu un velnu apģērbā blakus sarkanai un melnai krāsai autors vēlas redzēt vēl dzeltenu (senajā latviešu apģērbā lietota ļoti maz - 7% no 3351 t.dz.).

¹⁵⁴ Melnais tiek pieņemts kā nāves un sēru krāsa arī kristiešiem.

No saules spektra krāsām sarkanā krāsa dod visspēcīgāko kairinājumu un visvairāk uzbudina¹⁵⁵, tāpēc tautas dziesmās izmantota pārsvarā tikai rotājumos. Tā kā šī krāsa saistās ar īpašu vitalitāti, tās lietojums lielos laukumos tautas dziesmās minēts reti (trīs reizes minēti sarkani svārki). Sarkanajai krāsai dažādām tautām bijis visai plašs simboliskais skaidrojums: tā ir grieķu un romiešu falliskā dieva Priapa un kara dieva Marsa krāsa, bet senajā Ēģiptē tā bija seksuālās enerģijas, agresijas un maģijas krāsa, kas tika saistīta ar nāvi un ļauno pūķi. „Sarkans tautas priekšstats saistās ar raganām, kam vajadzēja būt rudiem matiem, tāpēc šo krāsu izmantoja arī pretdarbībā – nolādējumos pret raganām” (Гуили 1998: 284). Ja Rainis velnišķās būtnes tikai iezīmē ar sarkanās krāsas akcentu, tad pirmais lugas kostīmu mākslinieks Jānis Kuga to izvēlas visam Spīdolas tērpam, paspilgtinot tēla sasaisti ar diaboliskiem spēkiem, kā arī uzsverot viņas atšķirīgo izcelsmi: gan vampīrisko aspektu, gan semantisko vienojumu ar uguns stihiju.

Rakstot lugu „Uguns un nakts”, Rainis mēģina sabalansēt veselo un detaļas, vēlmi simbolu valodā paust „Lāčplēša” teikā nolasāmo idejisko redzējumu un simbolisma teātra piedāvātos izteiksmes līdzekļus, kas lasāms Raiņa remarkās un dekoratoram dotajos izvērstajos un plašajos skatuvisko un tēlu vizuālu redzējumos, īpaši akcentējot diaboliskos tēlus – Spīdolu, Melno bruņinieku, velnus, Spīdolas meitenes.

Raiņa Spīdolas iespējamie simboliskie tulkojumi. Rainis, dodot Spīdolas tēlam simbolisko paplašinājumu, ļauj to traktēt reizēm negaidītās variācijās un izteiksmēs, pie kam modernisma estētikā simbolisko tēlu interpretācijas iespējas piedāvā daudzveidīgu tēlu lasījumu.

Viena no iespējamajām variācijām saistās ar mitoloģisko slāni, pasvītrotot Spīdolas tēlā dominējošo simbolisko nozīmi – uguns, čūska un saule. Pēc Edmunda Rudziša domām tieši „šo jēdzienu piesaistīšana Spīdolas tēla simbolam ļāva Rainim tiešāk norādīt uz dialektisko principu lugas uzbūvē, paplašināt ar šo simbolu saistītos priekšstatus gan sengrieķu kultūrā¹⁵⁶, gan ārpus tās, radot vienotu pasaules civilizācijas attīstības modeli” (Rudzītis, E. 1987: 5).

Rainis uz šo saistību bieži norādījis Spīdolas tekstos, minot, ka no uguns cēlusies pasaule visumā un atkal atgriežas. Spīdolas aicinājums „*Uguns, mans tēvs, dod man zarus, ko deg!*” (KR 4*: 100) varētu liecināt par mūžīgi nebeidzamā uguns – dzīvības cikla turpinājumu. Radāmajās

¹⁵⁵ Ltd minēts, ka jāvairās no ļaudīm, kam sarkani vaigi/acis – tie esot ļauni un afektīvi cilvēki: „*Sīva, dzedra tā meitiņa, / Kam sarkani vaigu gali.*” Vai arī „*Šķitu guntiņ i spīdot/ Istabiņas dibenā./ Dēlu māte, raganiņa, / Sarkanām actiņām*” (IX, 3351).

¹⁵⁶ Caur ugunskulta periodu ir gājušas neskaitāmas pirmatnējās kultūras, arī sengr., senl.; Heraklīts uzskatīja uguni par to dabas pirmvielu, kas spēj visvairāk pārveidoties un ir viskustīgākā.

domās var lasīt Raiņa kvintesenci lugas iecerei: „*U.u.N. = miera uguns + nemiera uguns = 00 / Ne labs, ne ļauns, bet gala princips no šiem abiem, t.i., kustība un nekustība*” (KR 4*: 485).

Saules simbolu, kas ir indoeiropiešu tautu pirmatnējās pielūgsmes objekts, Rainis, saistot to ar mūžīgās atjaunošanās ekvivalentu, izmanto gan poēmā „Ave sol!”, akcentējot dialektiskās attīstības secīgumu: „*Lokos atpakaļ rit laiki,/ Bet ik loks uz augšu aizved!*” (KR 2: 52), gan Spīdolas atgādinājumā par nemitīgo mainīgumu: „*Es nepastāvu, es esmu kā saule*” (KR 9: 259). Saules mitoloģiskās reminiscences veidoja saites ar dažādu tautu kultūras pagātni, caur senēģiptiešu kultūru apvienojot saules, čūskas, spārnu simboliskos jēdzienus¹⁵⁷. Taču Rudzītis saules simbolam pieļauj vēl papildu skaidrojumu, uzskatot, ka gandrīz vai precīza Spīdolas tēla projekcija sengrieķu mitoloģijā ir gaismas dievs Apollons¹⁵⁸ – dzīvības un nāves valdnieks, Saules varas pārstāvis. Šādas projekcijas iespējamību raksta autors pamato ar Raiņa un Aspazijas lielo aizraušanos ar sengrieķu un ēģiptiešu kultūrām. Viena atšķirība starp Spīdolu un Apollonu tomēr esot – tas ir dzimums, taču, „zinot, ka viņas tēlā personificēti paša Raiņa uzskati, šis apstāklis neizraisa būtiskas pretrunas kopidejā” (Rudzītis, E. 1987: 5). Autors norāda uz vairākām sakritībām vai līdzībām starp abiem tēliem: gan funkciju sadalījumā, gan ārējā izskatā.

Tiek piedāvāta arī autora interpretācija raganu meiteņu lasījumam¹⁵⁹, uzskatot, ka meiteņu dalījums pa trim nav nejaušība, bet varētu simbolizēt trīs Moiras – Nakts meitas – cilvēka dzīves pavediena vērpējas¹⁶⁰. Papildinot Rudzīša hipotēzi, var minēt atsauci uz Hēsiodu, kurš apraksta Zeva trīs meitu funkcijas: Kloto vērpj dzīves pavedienu; Latese – notin no vārpsta, piešķirdama katram likteni; Atropa – pārrauj dziņas pavedienu un pārgriež likteņa līniju. Iecerēs lugai „Mūžība” Rainis variē līdzīgu liktens lēmēju Nornu interpretāciju, dalot telpu „*gara, dvēseles, miesas pasaulēs, bet laiku lineārajā nogrieznī – pagātnē, tagadnē, nākotnē*” (KR 15: 50), kas varētu kalpot Raiņa ieskicēto raganīgo meiteņu turpmākajam izvērsumam.

Atšķirīgu Spīdolas traktējumu sniedz Hugo Vītols savā pētījumā par Jāņa Kugas sadarbību ar Raini, veidojot skatuves dekoratīvo redzējumu lugai „Uguns un nakts”. Autors analizē Spīdolu kā Lāčplēsim un Laimdotai naidpilnu, destruktīvu spēku, tāpēc tā nav un nevarot būt kultūras simbols, jo naidis nekur un nekad nav bijis kultūras veicinātājs. Neizprotama autoram šķiet Spīdolas rakstura un simbolikas maiņa lugas 5. cēl., jo, ja līdz šim viņa bija fizisku kaislību,

¹⁵⁷ Ureja čūska mitoloģiskos priekšstatos iemiesoja Saules dieva aci.

¹⁵⁸ „Sakrīt pat vārdiskās nozīmes: Spīdola un Foibs (Apollona pievārds) – spīdošais vai starojošais” (Rudzītis, E. 1987: 5).

¹⁵⁹ „9 meitenes – Apollons ir 9 mūžu – Mnēmosīnes (Atmiņas) meitu audzinātājs. Vecā ragana – Mnēmosīne; tā sasaistot 1. un 4. c. un paplašinot akas/ avota nozīmi. Sacērtot aku, aiz kuras slēpjas vecā ragana (senlatviešu burvju māksla) un reizē (Atmiņa) – aizcērt durvis uz mūžību, nevar pastāvēt tauta, kas nocērt atmiņu” (Rudzītis 1987: 5).

¹⁶⁰ Atbilstoši latviešu folklorā: Dēkla, Kārta, Laima.

dzimumiekāres simbols, kas Lāčplēsim tikai atņem spēku, tad 5. cēl. viņa pārvēršas par altruistisku cīnītāju un Lāčplēša nesavtīgāko sabiedroto. To Vītols skaidro ar Raiņa rēķināšanos ar cenzūras aizliegumu, saprotot, ka pārkausējot Pumpura raganu politiskā cīnītājā, nevarēs atklāti paust marksistiskos uzskatus, ko vēlēties ietilpināt tēla simbolos. Ja Pumpura Lāčplēsim ir tikai viena lojalitāte – pret Laimdotu – Latviju, tad Rainim – divas – viena pret Laimdotu, otra pret Spīdolu, turklāt pret Spīdolu – augstāka. Pēc autora domām, ja „Spīdola drāmas sākumā pārstāv neoromantisko dekadenci, tad lugas 5. cēl. – vēsturisko materiālismu. Abos gadījumos – latviešu tautai naidīgu pasauli” (Vītols 2002: 332).

Vītola apgalvojums par Spīdolu kā marksisma ideju paudēju ir diskutabls, jo pēc apcietināšanas 1897. g. Rainis, paklausot Aspazijas lūgumam, pārtrauc saites ar sociāldemokrātiem, līdz ar to nevar viennozīmīgi apgalvot par vēlmi lugā, kas tapa pēc vairākiem gadiem, iekausēt marksistiskās idejas. Taču vēstulē, kas 1905. g. 7. līdz 12. oktobrim rakstīta laikraksta „Düna Zeitung” redaktoram Knutam Hornemanim, Rainis piemin, ka „cīņa nevar būt ikdienišķa, tā var noritēt kādā augstākā līmenī. Un uzvara varētu būt garīga atdzimšana”¹⁶¹. Par to, ka darbu tapšanas laikā bija jārēķinās ar cenzūras iespējamām korekcijām, pat aizliegumu, liecina arī Hornemanim izteiktais lūgums publicēt viņa atbildi kādam recenzentam, kurš izteicis savu viedokli par Aspazijas „Sidraba šķidrautu” un saskaņojis lugā latviešu cenšanos pēc sava stāvokļa uzlabošanās, taču Rainis to noliedz un šādu izteikumu kritizē: „Šis kungs drāmu nosauc par „politisku lugu” ar „politiska dziesma – nejauka dziesma” nozīmi. Galveno sieviešu lomu tēlojot balti ģērbusies Sibilla, kas „ar atļauju reprezentējot tautu”, – tas ir aplam. Ja viņš būtu papūlējies kaut cik neitrāli pārinteresēties par to, par ko dod spriedumu, tad viņam būtu vajadzējis zināt to, kas lugā tik skaidri izceļas, ka „sibilla” reprezentē nevis tautu, bet gan dzeju” (KR 20: 255; 483).

Pieņēmums, ka Rainis mēģina apvienot fascinējošo sieviešu tēlu redzējumus vienā, ļauj izsekot līdz iespējamiem Spīdolas simboliskā sievietes tēla interpretācijas līkločiem.

Raiņa tēze par to, ka „Spīdola ir skaistums, t.i., ideāls” (KR 4*: 165), sabalsojas ar Fjodora Dostojevskas pasaules nākotnes vīziju, kuras izteicējs būtu „skaistums, kas glābs pasauli”.

Rakstot „Uguni un nakti” Raiņa rīcībā bija pieejams plašs kultūras mantojums, kura alūzijas, iespējams, rodamas arī Spīdolas tēla raksturojumā, proti:

1. Pumpura eposa Spīdala;
2. Homēra „Iliādā” aprakstītā Helēna,
3. dažus gadus iepriekš tulkotajā Gētes „Faustā” iesaistītā Helena;

¹⁶¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Revolution>. Skatīts 2011.g. 11.10.

4. Riharda Vāgnera operu cikla „Nībelungu gredzens”¹⁶² galvenās varones.

Ja saistība ar Pumpura darbu pieminēta nodaļas sākumā, tad atsauci uz Homēra varoni var skaidrot ar Raiņa lielo interesi par Grieķijas mākslu, ko atmiņās min Felikss Cielēns, atceroties, ka Rainis un Aspazija ar Seno Grieķiju esot aizrāvušies līdz ekstāzei. Atēnu dievināšanā dzimusi mūsu lielo dzejnieku neaprobežotā ticība mazās tautas augšupejai un ziedu laikam, kas neizbēgami nāksot mūsu patstāvīgajā, demokrātiskajā valstī (Cielēns 1961: 343).

Gēte „Fausta” Helenu bija aizguvis no vācu tautas teikām, kur Helena tēlota kā „ellešķīgs”¹⁶³ radījums – velna māns, kas „barbarībā” radies, taču ietverot sevī tos iedīgļus, kas ļāva Gētem simbolizēt skaistuma, estētikas domas, kultūras vienojumu – ideālu, pēc kā vajadzētu tiekties” (Vītols 2002: 194).

Savukārt vairākas atsauces uz Vāgnera „Nībelungu gredzenu” var lasīt (1912.12.04.; 1912.21.06.) Raiņa dienasgrāmatu pierakstos: „Šīs vēstures mazums galu galā ir principā tas pats augstākais, par kuru augstāks nav arī vēsturiskajām tautām: varonīga un traģiska cīņa par savu patstāvību. Mēs varam to pašu. „Uguns un nakts” tādā nozīmē kā *Ring des Nibelungen*. Tādēļ ceļu augšā vēsturi.”

Lugas vērienīgumam bija nepieciešams spēcīgs un latviešu literatūrā līdz šim nerealizēts pagāniski raganīgās un 20. gs. sākuma proponētās valdonīgās sievietes tēls, līdz ar to Spīdolas tēlā varēja transformēties arī kāda no Vāgnera liktenīgo sieviešu – arhipavedēju tipa sievietēm: Venus no „Tanheizera” (1845), Ortrūde no „Loengrīna” (1850), Brunhilde no „Nībelungu gredzena” (1876), Kundrija no „Parsifāla” (1882).

Rainis, izglītojies laikmetā, kad klasiskā filoloģija bija humanitārās izglītības pamatā, centās darbos skart tēmas, kas nozīmīgas latviešu tautai Eiropas kontekstā, Spīdolu interpretējot kā garīgo kultūru – filozofiju, mākslu, izglītību, morāli, reliģiju – tās dialektiskā attīstībā, visā pretrunīgumā, pretstatu antagonismā un savstarpējā cīņā. Tas vedina Edmundu Rudzīti traktēt Spīdolu kā Raiņa individuālo uzskatu personifikāciju: „Caur Spīdolas tēlu runā vienlaikus trīs Raiņi – J. Rainis kā savas tautas pārstāvis, J. Rainis kā filozofs internacionālists un J. Rainis kā neatkarīga mākslinieciska individualitāte” (Rudzītis, E. 1986: 6).

¹⁶² Rainis „Uguni un nakti” rakstīja nevis kā drāmu, bet kā operas libretu, tāpēc pieturas punktus varēja meklēt ne tikai Pumpura poēmā, kā to prasīja konkursa noteikumi, bet arī operu libretu pasaulē.

¹⁶³ Jēdziens *elle – hoelle, hell* tieka ieviests līdz ar kristietības nostiprināšanos, skaidrojot to ar - zemzemi, apakšu. Latīņu *infernus*, atvasināts no ido *endher* – tas, kas apakšā; franču – *inferieur, enfer* – viduslaicīgs jēdziens par vietu, kur mājā velni un notiesātās dvēseles pēc nāves. Latviešiem pirmskristietības periodā *elles* jēdziens bija svešs.

Rakstnieks iezīmē Spīdolas tēla transformāciju, salīdzinot to ar tautas kultūras attīstības pakāpēm, kur

- „1. cēl. – atgādina antīku prologu, noskaidrojot varoņu spēku samēru;
2. c. – augšupeja pa dialektiskās spirāles lokiem - pasaules garīgā kultūra pirms krustnešu iebrukuma;
3. c. – simbolizē viduslaiku Romas kultūru, kad varoņu fiziskais spēks vairs nav noteicošais;
4. c. – dialektiskās attīstības tēlojuma kvintesence, māksla sasniegusi pilnību, kas draud ar sastingumu;
5. c. – dzeja kā dzīves spēks” (Rudzītis, E. 1986: 6–7).

Līdz ar to var pieņemt, ka viena no tēla interpretējuma vadlīnijām akcentēja mākslas/kultūras lomas nozīmību indivīda un nācijas garīgajā izaugsmē, bet lugas shēmā iezīmētās atvērtās beigas apliecināja kultūrvērtību dominanti nācijas saglabāšanai.

Viens no iemesliem traktēt Spīdolu kā latviešu kultūras simbolu varētu būt lugā nolasāmais viņas atstatu, it kā malā stāvošais statuss, kas varētu būt kā pretstats pasaules garīgajai kultūrai un kas lasāmas Raiņa secinājumos: „*Ciešanas no mūsu nekulturālības. Latvija varēs sasniegt tikai, ja apgūs pasaules kultūras augstāko*”, kas mudina Raini tik daudz tulkot Rietumeiropas klasiskus, par ko viņš raksta Ansim Gulbim: „*Taisni es visvairāk no visiem latviešu rakstniekiem, varbūt pat vienīgais esmu uzņēmis sevī visu šo cilvēces kultūru, kura vienīgā spēj dot pamatu un spēku ne vien personām, bet masām un virzieniem. Gribēju arī latviešu tautai dot pirmo pamatu un iespēju radīt iz sevis ko jaunu un lielu*”.

Radāmajās domās lasāmas Raiņa pārdomas par latviešu kultūras lomu, kuras simboliskas izteicējs varētu būtu ietverts Spīdolas tēlā, pretstatā vēl neizprotamajām un nepieņemamām dekadentiskām ievirzēm, kas dominēja gadsimtu mijas franču literatūrā, iezīmējot gan alūzijas Bodlēra „*Launuma puķēm*”, gan Rembo izkropļotā skaistuma uztveri: „*Tu pate nezinot dailes plīvuru klāj/ Kā mirdzošu saulstaru dumbrājiem pāri/ Es pašos tumsas dziļumos gremdējos/ Un daili radu draugos ar varu/ Vēl dailei skaidrai ir jātop*” (KR 4*: 151). Daudzās norādes darba materiālos un lugas atvērtās beigas ļauj autora piedāvāto gala variantu traktēt kā apjaušmu par to, ka Spīdolas valstība vēl pāragra, bet viņas skaistums ir izaicinošs, kad visapkārt mokas un ciešanas. Taču Spīdola piekāpjas, nevis lai valdītu pār Lāčplēsi, bet lai savienoties sasniegtu gaismas uzvaru, jo: „*Idejas iekš mums ir mūsu dzīves spilgtākais atspulgojums un izteikts šīs dzīves virziens un jēgums. Palikt uzticīgam idejai ir palikt uzticīgam sev. Ideja ir dzīves dvēsele*” (KR 4*: 481).

Rezignējošas notis par sievietes lomu ieskanas Raiņa pārdomās, kas tapušas 1922. g., gandrīz 20 gadus pēc „Uguns un nakts” rakstīšanas: „*Novecojusies romantika sievieti skaita*

par visa ļauna sākumu un nebeidz apnicīgi un ar novadējušos modernību dziedāt par dēmonismu. Sieviete no pašas dabas likta altruisma, citmīlas, laba nesēja – kā māte” (R 16: 39). Raiņa piezīmes veiktie izteikumi pieļauj variantu, ka, rakstot „Uguni un nakti”, ar Spīdolas tēlu viņam veidojušās visai pretrunīgas attiecības un šāda raganīgās sievietes interpretācija viņam nav pilnībā pieņemama. Par to liecina raganu tēlu pieminējums turpmākajās lugās, kur tai piešķirta tautas gudrību pārzinātājas funkcijas, vai arī raganīgā Dedze, kas tomēr ilgojas pēc vīrieša aizgādības un reālas „zemes” mīlestības. Bet tik intensīvu jūtu izvirzumu un bagātu emociju gammu, ničeānisku noliegumu Rainis kā vīrietis nespēj akceptēt. Tā viņam, tāpat kā Lāčplēsim, ir pārāk provokatīva, minot, ka “*Spīdola piespiež uz mīlestību*” (KR 4*: 87). Dienasgrāmatas pierakstos Rainis mīlas radīto postu salīdzina ar sauli: „*Liela ir sievietes mīla, bet kā saule, viņa gan dzīvina, gan izdedzina, un no izdedzināšanas nevar izsargāties ne ar kādu prātu. Uguni vada prāts, sauli ne. Ne labklājība, ne garīga veicināšana, ne kāds mērķis viņai rāda ceļu un viņu var uz sevi vērst*” (R 16: 230).

Ir pagājuši četri gadi, kopš luga sarakstīta, trīs gadi – kopš publicēta „Mājas Vieša Mēnešrakstā”, divi gadi – kopš iespiesta grāmatā. Taču līdz skatītāju atzinībai lugai bija jāgaida vēl trīs gadi.

Pēc izrādes 1911. gadā Kārlis Freinbergs raksta: „Uguns un Nakts; dzīvība un nāve, labs un ļauns. Cīņa starp šiem diviem elementiem, diviem pretējiem spēkiem, ir pamatā visiem filozofiskiem pētījumiem par dzīves būtību” (Freinbergs 1911: 11). Bet Spīdola joprojām turpina uzdot daudz neatbildētu jautājumu.

Secinājumi: Kopumā pierakstītajos folkloras avotos par raganīgajām sievietēm, kas turpmāk izmantoti arī literārajos darbos, rodami dažādu laiku priekšstatu atspulgi, kas savstarpēji papildinājušies, līdz ar to šī tēla interpretācija paver literātiem plašas iespējas.

Rainis lugās konsekventi realizē raganas tēla traktējumu, pieminot viņu kā:

- saikni ar mistisko un noslēpumaino simbolisma estētikā akceptēto paralēlo pasauli;
- tautas gudrības glabātāju, pie kuras, neskatoties uz sociālo noslāņošanos un baznīcas ideoloģiju, vērsas robežsituācijās, kurās nonāk lugu varoņi;
- simbolisma estētikas akceptēto jauno sievietes lomas izpratni kultūras kontekstā – kā līdztiesīgu idejisko virzītājspēku.

3. Velna loma iecerētajās lugās

Ir apzināti vairāk par 50 Raiņa nepabeigtajiem darbiem, no kuriem dažiem ir izstrādāts viens vai vairāki cēlieņi, bet par citu lugu plāniem ir saglabājušās nelielas piezīmes vai tikai daži teikumi, kas liecina par aizsākto lugu tematiku, tēlu izvēli un idejiskajiem akcentiem.

Materiālu, kuros ieskicēta Velna tēma, nav daudz¹⁶⁴, bet tie ir pietiekami interesanti tuvākai izpētei, lai noskaidrotu, kāpēc autoram bija svarīgi apvienot pretmetus Dievu un Velnu.

Raiņa pieeja mītam nav zinātniski kanoniska. Mītu sižeti Rainim ir kā spēle, kurā viņš variē latviešu tautas teikas par pasaules radīšanu un tās galvenajiem pirmspēkiem – Dievu un Velnu, kā arī brīvi izmanto cittautu mitoloģiskos priekšstatus, par ierosmes avotiem minot gan igauņu eposu “Kalevipoegs”, gan serbu tautas dziesmas par Azan–Agu un senindiešu dramaturga Kalidasas darbus, kā arī teikas par “*Bābeli, Ēģiptes Ozirisu, Izidu, nēģeru un pat kanibāļu seno dievību teikas*” (KR 15: 202), aptverot plašu ģeogrāfisko telpu. Kultūrzīmēs ietvertos sižetus Rainis cenšas skatīt caur mītiem raksturīgajām arhetipiskajām situācijām, kas bija raksturīgi 20. gs. literārajām nostādnēm, it sevišķi simbolisma aspektā, tāpēc bieži mīts dzejniekam bija izdevīgs atbalsta punkts savu idejisko koncepciju realizējumam.

Starp citiem mitoloģiskajiem pasaules priekšstatiem kosmogoniskie mīti ieņem īpašu vietu, jo “kosmogonija ir modelis atdarināšanai jebkurā jomā ne tikai tāpēc, ka Kosmos ir ideāls arhetips vienlaicīgi visām radošajām situācijām un jebkurai daiļradei, bet arī tāpēc, ka Kosmos – tas ir dievišķs radījums; tas ir sakralizēts pats savā struktūrā” (Eliade 1999: 37). Kosmogoniskā mīta tēma iezīmējas vairākās Raiņa pabeigtajās lugās, bet ir virkne aizsāktu darbu, kuros kā pamatmotīvs tiek ieskicēta ideja ne tikai par pasaules pār–radīšanu, bet arī par jauna varoņa tēla dzimšanu – Saulesbērnū, kas spētu iet cīņā pat pret saviem radītājiem – Dievu un Velnu.

1908. g. Rainis iezīmē vadlīnijas “mītu drāmu” trijotnei: “Jānis Vīrs”, “Īliņš” un “Saulesbērns”, kuru galvenajiem varoņiem domu plašumā un darbības vērīnīgumā vajadzētu attiecīgi līdzināties sengrieķu Prometejam, Hēraklam un Ahilam. Vēlākie pieraksti liecina par tālāku ideju attīstību: lugas “Saulesbērns” skices turpmāk tiek pierakstītas ar virsrakstu “Mūžība”, gan citviet minēta atzīme: “Dievs un Velns”, ko var uztvert gan kā lugu trijotnes kopnosaukumu, gan kā ieceri patstāvīgam darbam, kas būtu vienojošais ievaddarbs visam lugu ciklam.

¹⁶⁴ Materiāli lugām “Dievs un Velns”; “Jānis Vīrs”; “Saules loks”; “Mūžība”.

1916. g. 3. novembrī dzejnieks iezīmē katras lugas vadlīniju: “*Dievs un Velns*” – *duālisms*, “*Jānis Vīrs*” – *pasaules radīšana*, “*Īls*” – *cilvēks iekaro pasauli no dieviem*, “*Mūžība*” – *cilvēks patura pasauli, mūžīgs topot caur mīlu; izvērstas sarunas par dzīvību un nāvi.*” Lai gan uzmetumi lugai “*Saules loks*” liecina par tēmas turpinājumu, autors mītisko lugu ciklā to neiekļauj, taču 1919. g. 26. oktobrī iecerētajam materiālam dod jaunu nosaukumu “*Saules loks. Lielais gads*”, kura ievads un beigu daļa sasauktos ar Kamila Flammariona (*Flammarion*) romānā “*Pasaules gals*” (*La fin du monde*, 1893) pausto ideju par Visuma rašanos, tā bojā eju un mūžīgo atjaunotni, ļaujot izsekot cilvēka – indivīda tapšanas ceļam, akcentējot cilvēka sūtības ideju, kur „*attīstība ietu no stipruma uz smalkumu, viengabala uz draudzību, no varas uz garu, beigās mīlu*” (KR 15: 202).

Rainis laiku pa laikam atgriezās pie kāda no iedomātajiem darbiem. Pirmās piezīmes četru lugu ciklam, kas būtu dibināts latviešu folkloras materiālos, ir datētas 1906., bet pēdējie pieraksti veikti tikai 1926. gadā. Taču neviena no minētajām iecerēm līdz galam netika īstenota. Būdam trimdā Šveicē, dzejnieks 1912. g. 18. aprīlī dienasgrāmatā raksta: “*tas prasa pārgalvīgu sajūtu, gluži brīvu, pat prieku, kur to ņemt?*” (KR 15: 365).

Neskatoties uz to, ka vienotai idejiskai līnijai lugu uzmetumos izsekot līdzī ir visai problemātiski, jo bieži kādam darbam ieskicētās domas pārklājas vai papildinās jau citā lugas iecerē, bet dažviet dzejnieka pieraksti uztverami tikai kā pretrunīgi domu aizmetņi, līdz ar to uzmanība tiks vērsta kosmogoniskā mīta iezīmēm nepabeigto lugu fragmentos un mīta vienojošiem izteicējiem – Saulei – Velnam – Dievam.

3.1. Haoss – nesakārtotā pirmmatērija

Raini ir iespējams raksturot kā sižetiskās struktūras modelētāju. Piezīmēs lasām lugas “*Dievs un Velns*” plānojuma galvenos punktus:

1. „*Pirmradne, Laime. Saule. Velns un Dievs.*”
2. *Dievs aplaupa Velnu. Cilvēka radne.*
3. *Pasaules radne. Dievs ierīko jaunu pasauli uz jumta. Daugavas rakne.*
4. *Vīrs aplaupa Dievu, kā tas Velnu, atviļ kustoņus, putnus. Vīrs par Dieva kust[onijem].*
5. *Vīrs un sieva. Kurbadis, lāča dēls, Velna dēla dēls, padzen galīgi Dievu no pasaules jumta.*
6. *Cilvēks ierīko jaunu pasauli.*
7. *Cilvēks apriebj sev, karo pret sevi. Visums atgriežas atpakaļ pie pirmavota*” (KR 15: 62).

Analizējot minēto lugu fragmentus kā vienotu veselumu, var konstatēt, ka formāli dzejnieks ir iezīmējis kosmogoniskā mīta galvenos kritērijus:

- tiek akcentēta trīspakāpju kosmogoniskā mīta vertikālā struktūra ar iezīmētu centru¹⁶⁵;
- pirmradīšanas haoss,
- augstāku spēku iejaukšanās,
- kosmiskās telpas sakārtošana.

Kosmogoniskais mīts ietver sevī divus galvenos mītiskās pasaules uztveres aspektus, kura izteicēji ir laiks un telpa (kad? un kur?). “Mītiskajā domāšanā, ko aktualizē Raiņa kosmoss un haoss ir divi pasaules stāvokļi, kas cikliski nomaina viens otru” (Kursīte 1996b: 56). Pilnībā šos jēdzienus sevī vieno kosmiskais haoss kā visuma pirmtelpa.

Rainis 1921. g. tulko senindiešu himnas “Rigvēda”, kur nodaļā “Pasaules radīšana” kosmiskā haosa aina tēlota kā draudoša un neprognozējama: “*Nedz bija būtība, nedz nebūtība,/ Nedz bija tvaiku loks, nedz pāri debess./ Nedz nāve toreiz bij, nedz nemirstība,/ No dienām naktis nebija vēl šķirtas/ Bij tumsa tumsā dziļi nogrimusi,/ Viss jaucās sākumā kā pasauls jūrā*” (KR 8: 215).

Uzmetumā lugai “Mūžība” autors it kā turpina “Rigvēdās” piedāvāto kosmiskā visuma telpas apjausmu un tās robežu noteikšanu: „*vēl jūrai nebij krastu,/ Nedz zeme bij zem kājām, nedz virs galvas/ Bij debesis, tik bezgals žāvājās*” (KR 15: 50). Nelielais Raiņa fragments veido interesantu sasauci ar antīko mitoloģiju, kur grieķu vārda Haoss (grieķu *xáoç*; sakne *xá-*) etimoloģijai ir doti divi skaidrojumi: 1) žāvāties, 2) tukša esamība). Kā redzam, Rainis veiksmīgi to ir apspēlējis.

Mītu poētikā līdzīgs kosmiskās telpas redzējums bija vairākām kultūrām. Skandināvu mītā “Senā Eda” haoss tiek iezīmēts kā bezgalīgs tukšums, ko būs iespējams veidot un iekārtot, jo: “Laiku sākumā nebija ne smilšu, ne jūras, ne auksto viļņu; vēl nebija zemes un debesu velves, bezdibenis zaigoja, zāle neauga” (Старшая Эдда 2002: 8).

Dažādās tradīcijās, piem., šumeru un senēģiptiešu kultūru koncepcijās (radās 3. g. t. p. m. ē.) haoss tiek saistīts ar ūdens stihiju. Ēģiptiešu izpratnē tas iemiesojās sākotnējās kosmiskās dievības – pirmatnējā okeāna Nuna tēlā, ko raksturo zemes un debess neesamība, proti, absolūta nebūtība. Haoss nav biedējošs, jo Nuna iekšienē mīt radītājs, kas, iznīcinot ūdens haosu, spēj radīt no Nuna visu esošo, t.sk. dievību pāri (kas citās tradīcijās raksturo vēl pašu haosu). Pāris Nuns – Nauneta norāda uz ideju par sievišķā un vīrišķā radošo pirmsākumu paša haosa ietvaros. Ja arhaiskajās kultūrās jēdziens Haoss kā pirmtelpa nepastāvēja, tad sengrieķu tradīcijā šī ideja tika izstrādāta pilnībā, uzsverot Haosa svarīgāko iezīmi – spēju akumulēt sevī “pasaules klēpja” radītāja funkcijas.

¹⁶⁵ Lugai *Mūžība* Rainis piedāvā daļējumu „gara, dvēšles, miesas pasaulēs” (KR 15: 50).

Antīkā pasaules uztvere haosu izcēla kā radošu pirmsākumu un visa veidošanās pamatprincipu, ietverot sevī arī pretmetu vienotību, jo haoss visu atklāj un atsedz, ļauj tam iziet ārpusē, tai pat ieslēdzot sevī. Ovīdijs to interpretēja kā divsejaino Janusu, kas personificē radošo sākumu – gan kā *res prisca*¹⁶⁶, gan kā Haosu. Savukārt Kampanellas darbā “Sauls pilsēta” tās iemītniekiem “ārkārtīgi grūti ir izlemt, vai pasaule ir radīta no nekā, no citu pasauļu drupām vai arī no haosa, bet uzskata ne tikai par iespējamu, bet gan, gluži otrādi, pat par neapšaubāmu, ka tā ir radīta, nevis pastāvējusi no laika gala” (Kampanella 1980: 63). Tai pat laikā viņi atzīst visu laicīgo lietu divus fiziskus pirmsākumus: Sauli – tēvu un Zemi – māti. Gaisu viņi uzskatot par debess nefīro daļu, bet visu uguni – par izplūstošu no Saules. Jūra – tie esot zemes sviedri jeb nokaitētu un izkausētu Zemes dzīļu iztecēšana un tāds pats saistošs posms starp debesīm un Zemi kā asinis starp miesu un garu dzīvajām būtnēm. “Pasaule ir milzīga dzīva būtne, bet mēs dzīvojam tās vēderā līdzīgi tārpjiem, kas dzīvo mūsu vēderos” (Kampanella 1980: 65).

Kā viena no raksturīgākajām haosa iezīmēm ir tā esības pretrunīgums, kas var tikt izteikts gan kā elementu daļiņu sadalījums līdz pat galējam tukšumam, gan pretēji: kā visu elementu nesakārtots sajaukums, kam raksturīga galēja norobežošanās no visa cilvēciskā, proti, “kulturālā” logosa, saprāta, radot šausmu izjūtu un tumsu. Pie kam pasaules pārradīšanai no haosa ir atgriezenisks process, jo pasaule, kas tiek pretstatīta haosa spēkiem, var tikt no jauna pārvērsta par haosu, atgriežoties pie sākotnes, kas Rainim bija svarīgs aspekts. Ja pirmajā gadījumā (seno semītu mīti) haoss pretojas tā organizēšanas mēģinājumiem, tad otrajā gadījumā (antīkajā kultūras interpretācijā) tas ir neitrāls.

Iegūstot telpiskas aprises, Raiņa iedomātais Visums pamazām tiek apdzīvots. Atbilstīgi simbolisma paradigmai Rainis **pasaules radīšanu** raksturo kā „*Dieva sapni*” (KR 15: 203). Taču, kā jau sapnī vai spēlē (Хейзинга 2007: 40), autors neievēro latviešu teikās piedāvāto pasaules veidošanas modeli, kur primāri tiek akcentēti paši “spēlētāji” – Dievs un Velns, un tikai pēc tam seko Zemes un citu debess spīdekļu radīšana (Teikas par Dievu 1929), bet gan vairāk izmanto latviešu dainās jaukto, pat haotisko darbību izklāstu. Arī Krišjāņa Barona “Latvju dainu” kārtojumā nav izdalīta tematiska nodaļa par pasaules rašanos, bet gan tautasdziesmas atrodamas dažādās sadaļās. Rainim, tāpat kā Baronam, šis aspekts nav šķitis pietiekami svarīgs.

Par iespējamo variantu dažādību pasaules kultūrās liecina gan kosmogonisko mītu līdzības, gan atšķirības. Indiešu hiranjagarbha – koncepcija aizsāk kosmiskās olas tematiku klasiskajā hinduismā (ME II: 10), kur senindiešu mītā tiek minēts, ka ola nepiesaistīta peld pirmatnējos ūdeņos. Viļņiem šķeloties, tā tiek pārsista, kā rezultātā veidojas divas neatkarīgas

¹⁶⁶ Lat. - sena lieta.

kosmosa daļas: par augšējo (debesīm) kļūst zeltainā, bet par apakšējo (zemi) – sudrabainā. Skandināvu mitoloģijā pasaules sadalīšanas ideja izteikta milža Īmira nogalināšanā, kad no viņa ķermeņa daļām veidojas atsevišķas kosmosa daļas: no miesas – zeme, no asins – jūra, no kauliem – kalni, no galvaskausa – debesis, no matiem – meži (Старшая Эдда 1975: 213–214). Savukārt somugru kosmogonijā dievs demiurģs liek ūdensputnam vai jaunākajam brālim putna izskatā, kas peld pirmatnējā okeānā, sagādāt no okeāna dibena zemi. No tās dievs rada Zemi un visu derīgo uz tās, bet viņa brālis no mutē noslēptas zemes, – kalnus un visu kaitīgo. Kalevalā Visuma radīšanai tiek iezīmētas paralēles ar pīles ligzdas iekārtošanu olas dēšanai, kur: „*No tās olas apakšdaļas/ Izšķīlās māte zeme,/ Bet no viņas augšas daļas/ Radās augstais debess lokums;/ Dzeltenuma virsējdaļa/ Vērtās dienas saules gaismā,/ Olas baltums, augšas daļa,/ Izvērtās par mēnesnīcu;/ Bet no olas raibās pusēs/ Zvaigznes saradās pie debess,/ Un no melnuma, kas čaulā,/ Cēlās gaisā mākoņpulki*” (Kalevala 1964: 10), ko apliecina arī plaša etnogrāfiskā literatūra, kas izgaismo “neolīta laika mitoloģisko priekšstatu savdabību, uzsverot ūdensputna īpašu nozīmi šajos arhaiskajos mitoloģiskajos priekšstatos. Neapšaubāmi, ka arī mūsu apskatāmajā reģionā bija piekopti dažādi tabu, kas ir totēmisma pazīme” (Loze 2011: 131).

Rainis pasaules radīšanas modelim izvēlas variantu, kas atbilda modernisma konceptam un bija dinamisku darbību caurstrāvots, kad sadursmes rezultātā “no **haosa (rodas) saule** ar planētām” (KR 15: 59).

3.2. Saule – Velna radītāja

Gan kosmoloģisko mītu sakrālajā centrā, gan arī Raiņa dramaturģijas un dzejas dominante ir Saule, ietverot sevī visu esību, jo: “*No saules mēs izejam, uz sauli mēs aizejam; visu mūžu tuva mums saule. Saule ir māla*” (KR 15: 51). Poēmā „Ave sol!” saule tiek simbolizēta kā radītājs princips, kā zemes un dvēseles spēku atraisītāja, kas cīņā ar tumsu simboliski iezīmē gaismas uzvaru. Kastaņolas piezīmēs dzejnieks atzīst, ka „*saules dievināšanu mācījies no Avestas*” (Rainis 1928: 111). Lai gan saules tēma ir klātesoša visai Raiņa daiļradei, nepastarpināti to bija plānots realizēt lugā „Saules loks”, kurā varētu izsekot līdz saules ritējumam, sākot ar tās dzimšanas aktu.

Personificējot sauli¹⁶⁷, latviešu tautas dziesmās tā raksturota gan kā meita, kurai nāk precinieki (LD 16179), gan kā māte, sevišķi bāreņu sargātāja (LD 4346), taču vienmēr tā ir tēlota

¹⁶⁷ V. Viķe- Freiberga un Imants Freibergs darbā „Saules dainas” (1988) piedāvā saules dalījumu tautas dziesmās trīs dažādās kategorijās: 1) saule kā viena no morfēmām saliktā vārdā (šī saule, viņa saule), kuras semantiskā nozīme atšķiras no vārda *saule* parastās nozīmes; 2) fiziskā, konkrētā saule kā debesu spīdekļis; 3) saule kā personificēta būtne ar cilvēciskām īpašībām (Viķe-Freiberga, Freibergs 1988: 12).

kā saimniece debesīs (LD 33907). Rainis šo uzskaitījumu papildina, mēģinot ieskatīties saules genealoģijā, un piešķir tai jaunu funkciju – „*vecmāte saule*” (KR 15: 50), bet saules vizuālo izskatu papildina ar tēlainu salīdzinājumu, uzsverot tās plašumu un visaptveramību, jo tai ir „*acu zīle kā jūra, bet skropstu gali kā kalni*” (KR 15: 203), kas sasaucas ar indoeiropiešu mītisko tradīciju, kur kosmosa elementiem centās noteikt atbilstīgi kādu konkrētu cilvēka ķermeņa daļu: pirmcilvēka Purušas ausis pielīdzinātas – debesu pusēm, asinis – ūdenim un jūrai, galva – debesīm, kājas – zemei u.tml. Purušas acis, tāpat kā Indras – pērkona un zibens dieva acis pielīdzinātas saulei. Abos gadījumos teksti liecina par senām upurēšanas tradīcijām, kad, sadalot dievu ķermeņus atsevišķās sastāvdaļās, no haosa tiek veidots vai atjaunots kosmos. Purušas sadalīšana rada jaunu kosmiskās organizācijas tipu – telpiski plašu Visumu, vietu glābiņam no sastingušā un šaurā haosa (ME II: 29). Arī latviešu tautasdziesmās vērojama noteikta secība kosmogoniskajā telpas izpratnē, par ko liecina dažādu manipulāciju ar acīm un ausīm pieminējumi, kas parasti tiek veiktas pirms darbībām ar dzīslām un kauliem. Pēc Toporova domām, darbību secība un “mikrokosmosa atbilstība makrokosmosam varētu būt sekojoša: 1) acu vārtīšana – saule; 2) ausu vai visas galvas satriekšana – debesis; 3) dzīslu izstiepšana – ūdeņi; 4) kaulu laužšana – zeme” (Топоров 1995: 29).

Dainu tekstos liela nozīme tiek piešķirta saules greznajam ārējam ietērpam, kas nepieder tai empīriskajai pasaulei, kurā dzīvoja latviešu zemnieks, līdz ar to šāds redzējums var tikt uzskatīts tikai kā nenasniedzams sapnis, kam piešķirama simboliska nozīme. Turpretī “robeža darbībām, ko veic saule debesīs un kas notiek lauku sētā, netiek stingri nodalīta – gan tā mazgā un žāvē veļu, gan brauc ar zirgiem pāri debesu kalnam, gan vakaros laivā dodas uz jūras vidū esošo salu” (Biezais 1998: 23). Reliģiju vēsturē šie atpazīstamie mītu simboli tiek minēti kā ļoti seni priekšstati, uzsverot, ka “saulei, mēnesim un citiem debesu spīdekļiem bija ievērojama loma visu baltu tautu mitoloģiskajos priekšstatos. Šī indoeiropiskā tradīcija, kas uzplauka līdz ar agrīno zemkopju kultūras attīstību, spilgtu izpausmi ieguva dzelzs laikmeta baltu materiālajā kultūrā” (Zemītis 2004: 131).

Tautas dziesmās par Saules radītāju bieži tiek minēts debesu kalējs Pērkons, kuram tiek izteikts lūgums izkalt divus ratu riteņus, resp. Sauli un Mēnesi: “*Kalējs kala debesīs,/ Ogles bira Daugavā./ Kal, kalēj, ko kaldams,/ Nokal divus ritentiņus*” (54869). Tā ir simbolika, kas pazīstama daudzām tautām.

Rainis Saules radīšanas ainu modelē, atbilstoši savai idejiskai koncepcijai, kur haosa pirmtelpa izgaismojas caur uguns blāzmām un sadursmi, kā rezultātā notiek Saules dzimšana.

Tautas dziesmās saules kā debesu ķermeņa dažādās īpašības ir izmantotas poētisku salīdzinājumu un metaforu radīšanai, tāpēc bieži ir grūti novilkt stingru robežu starp sauli kā dabas parādību un starp Sauli kā personificētu būtni, jo zūd robeža starp profāno un sakrālo, proti, starp dabas pārdzīvojumu un to likumsakarību racionālu izpratni, kā, piem., skaidrojot saules pazušanu aiz mākoņiem, kad Saule kļūst tumša aiz bēdām, jo Dievam pazudis “zaļš zīda nēzdaudziņš” (LD 33997). Rainis „*saules aptumsni,*” pieļaujot pat „*saules galu un nāvi*” (KR 15: 202), caurvij ar domām par Saules atkal – meklēšanu un iespējamo tās atdzimšanu. Šeit dzejnieka izvēlēta metafora ļauj izvērst domu par dzīves kontinuitātes ideju, kas dzejnieku nodarbina, strādājot pie daudziem iecerētajiem darbiem (“Načiketa un Jama”, “Gilgamešs”, “Vecuma traģēdija” u.c.).

Ja kosmosa telpas robežu apjausma un šīs telpas sakārtošana rezultējas debesu un zemes radīšanā, tad, paradoksālā kārtā, Rainaprāt, tas „*ir cēlonis iznīcībai. No sadalīšanas nāk cīņa starp labu un ļaunu*” (KR 15: 50). Raini gan vilina, gan biedē robežsituācija, kad jāspēj izšķirties. Tiekme pēc veseluma, kaut vai atkal saplūstot haosa izteiksmē, vedina Raina varoņus attālināties un noslēgties no visa, kas saistās ar profāno, ikdienišķo.

Atšķirībā no Jāņa Veseļa literārā varianta par pasaules radīšanas teikām (Veselis 1942: 7), kā arī J. Lautenbaha-Jūsmaņa poēmas “Dievs un Velns”, kuru darbu uzdevums bija ētisko vērtību akcentēšana, Rainis daudz brīvāk rīkojas ar mītiskajiem tēliem, mainot to izvietošanas kārtību kosmiskajā telpā un variējot gadsimtu gaitā nostabilizējušos latviešu mitoloģisko tēlu struktūru, kurā dominēja dabas pielūgsmē. Uzskatot, ka tikai Saule spēj haosā un tumsā ienest jaunu dzīvības formu, Rainis piedāvā negaidītu sižetisku pavērsienu, kas ļautu darbības attīstībai piešķirt spirālveida kompozīciju. Pasaules radītājs, izejot cauri sarežģītam sevis meklējumu ciklam, atgrieztos savos pirmsākumos, turpinot dzīvības apli, kur „*vecmāte saule – (rada) sauli, tā (radītu) velnu, tas dievu, tas Jāni vīru, tas sievu, tā Kurbadu, tas Dziļprātīti, tas saules bērnu*” (KR 15: 203), kur *saules bērns* būtu harmonisks ģēnijs, kas “vienlīdz daudz pieder dabai, cilvēcei un mūžībai” (Biezais 1991: 45).

Rainis indivīda garīgo un fizisko spēku dialektikā garīgo dimensija cenšas realizēt caur brīvības meklēšanu – atbrīvošanos no zemes saitēm, atgriežoties pie sākuma, kas ietvēra sevī kā labā, tā ļaunā iespējamību. Rainis atzīst, ka tā ir garīgās pasaules dinamiska enerģija, mistiska un neizdibināma, pat dzīvi pēc nāves iztēlojoties kā aktīvu gara darbību.

3.3. Velna darbība kosmogonijā

Raiņa mītiskais pasaules redzējums piedāvā par haosa telpas dalīšanas un sakārtošanas darbu veicējiem abus pasaules pamatu veidojošos opozicionāros spēkus, galvenos pasaules un

lietu radītājus – Velnu un Dievu. Analizējot Raiņa nepabeigtos darbus, kuros minēts Velna tēls, uzmanību piesaista divi galvenie aspekti, kuros parādās Velna un Dieva savstarpējās attiecības un iezīmējās Velna loma kosmogonijā:

- radošais gars; kosmogoniskās telpas iekārtotājs;
- līdzvērtīgs pretpēks Dievam.

Turpinot modelēt pasaules telpas iespējamo kārtību, Rainis piedāvā skatīt darbības izvērsumu vertikāli, savienojot pretpolus: Sauli – debesu saimnieci un Velnu, pazemes valdnieku, tāpēc *“Saules dzimšanas aktam sekotu Saules kāzas ar tumsu vai, vēl negaidītāk – ar Vecvelnu, kā rezultātā dzimtu – Velns”* (KR 15: 202), resp., tiktu sapludinātas divas pasaules – reālā un paralēlā, pazemes pasaule, kuras galvenais noteicējs ir Velns un kas bija viens no simbolisma estētikas piedāvātajiem pasaules uztveres reprezentiem.

Atšķirībā no pabeigtajiem darbiem *“Spēlēju, dancoju”* un *“Uguns un nakts”*, kuros autors Velnu ataino kā absolūtu pretpēku, nepabeigtajos darbos Velns un Dievs darbojas mijiedarbē, ikvienā darbībā cenšoties viens otru papildināt, taču saglabājot latviešu teikās raksturīgo nenopietno un ironisko attieksmi pret velna tēlu. Neparastais un noslēpumainais var radīt gan briesmu sajūtu, gan arī skatītāja smaidu, ja tas liksies viņam niecīgs, bailes neradošs. Komiskais folkloras tekstos bieži izpaužas jautros nostāstos par spokiem un velniem, bet reizumis tiek traktēts kā smalka ironija. Arī Raiņa Dievs citreiz dūsmās *“iemin Velnu zemē ar kreiso kāju. Uzmauc katliņu galvā”* (KR 15: 60).

Lai gan nav konkrētu atsauču uz to, kuri folkloras materiāli Rainim kalpoja par ierosmi, modelējot savu Velna tēlu, arhīvā ir atrodamas nedaudzas atzīmes uz Anša Lerha–Puškaiša „Latviešu tautas teiku un pasaku” (7. sēj. 1. d.) lappušu malām, liecinot par to, ka Rainis bija lasījis nodaļu „Dievs un Velns”. Savukārt no plašā teiku materiāla Rainis ir izvēlējis teikas par pasaules radīšanu, kurās Velns darbojas kā Dieva līdzinieks, ikvienā pasaules radīšanas un iekārtošanas brīdī būdams klātesošs, un kuram nav nekā kopēja ar „kristīgās ticības veidotās elles velnu; nedz arī ar to, kas atvietojis veli vai mironi, milzi u. tml.” (Straubergs 1941: 636).

Par Velna rašanos vai dzimšanu tautas teikās ir visai skopas ziņas, kas parasti aprobežojas tikai ar notikušā fakta konstatāciju, resp., kad Velns jau tiek rādīts darbībā. Velna dzīvesvieta nepārprotami ir saistīta ar pazemi, taču bieži tā tiek minēta saistībā ar ūdens stihijām – jūru, upēm, ezeriem vai vismaz mitrām vietām – slīkšņām un purviem: *“Dievs bijis viens pats [un] staigājis gar jūras malu. Viņš teicis: “Ko lai es daru viens pats?” Tā uzreiz atsaucies viens jūras dibenā: “Es esmu otrs.”” Vai arī teikā minēts, ka “Velns dzīvojis kādā Daugavas atvarā”* (Teikas par Dievu 1929: 20, 21). Rainis savam Velnam dzīves vietu ir izvēlējis, nesaistot to ar ūdeņiem –

„*Velnam zeme ir (tikai) nama jumts*” (KR 15: 60), resp. tā varētu būt pazeme, no kuras viņš reizēm iznāk virszemē.

Pumpura eposā “Lāčplēsis”, tāpat kā Lautenbaha-Jūsmaņa centienos restaurēt eposu, Velns ir neiztrūkstošs darbības elements, kā viens no kosmogonisko teiku galvenajiem tēliem. Eposa III dziedājumā sastopam vairāku teiku kopsavilkumu par Dieva un Velna sacensību pasaules radīšanā un daudzu objektu veidošanās procesiem: „*Dievs bija domājis pasauli radīt un sacīja Velnam: “Nolaidies muklainā dibinā, tur tu atrasi kādas/ Cietēj’šas dūņas; pagrābi vienu sauju no tām un/ Uznesi augšā.” Velns ar nolaidās, atrada dūņas*” (Pumpurs 1988: 495–626). Tāpat lasāma versija par Velna pēdām akmeņos: “*Daugavas malā atrodas viens tāds/Akmens, kur vēl šodien redzama iemīta pēda;/ Ļaudis to tagad Velna pēdas akmeni nosauc*” (Pumpurs 1988: 187).

Pēc Vēļus domām „kristietība pārņēma ļoti daudzas pagāniskās pasaules uzskata iezīmes un – otrādi – baltu tautas daudz ko pārņēma no kristīgajiem priekšstatiem” (citēts pēc: Treile 1990: 23), ko apstiprina arī L. Adamovičs, uzskatot, ka „latviski katoliskā sinkrētisma veidošanos veicināja dažādu senlatviešu kultu saplūšana un piesātināšanās ar katoliskiem elementiem, bet dažas senlatviešu mītiskās būtnes baznīcas ietekme ir iedzinusi ļauno garu rindās, kā Jupi, Jodu, Velnu, pūkus; citu vietā ir izvirzīti skauģi un raganas” (Adamovičs 1947: 16). Kristietības filozofijā sākotnēji labā un ļaunā pretstati tiek iekļauti „vienā tēlā, kas ir Dievs, uzsverot, ka Dievs ir pati būtība, un nekas nevar eksistēt ārpus tās. Bet ļaunums izpaužas kā viena no šī daudzveidīgā tēla hipostāzēm” (Russell 1984: 116). Šāda priekšstata rašanās atbilda „neskaidrajām vēlmēm atzīt Ļaunuma esamību, bet arī atklāt dievišķā radījuma iespējamās nepilnības” (Eliade 1999: 8). Laika gaitā, pateicoties kristietības proponētajiem priekšstatiem par visa ļaunā iemiesojumu – Luciferu, arī „vēlākajos folkloras materiālos Dievs un Velns ir kļuvuši par absolūtiem pretstatiem, kas viens otru pilnīgi izslēdz” (Drīzule 1986: 97). Šajā variantā Velna darbība kosmogonijā rādīta kā abu pretspēku cīņa. Abi cīkstās vai nu „vidū jūras uz akmeņa” (LD 33692), vai arī „lielajos tīrumos” (LD 33691). Citreiz Dievs ir kā novērotājs, taču ar zobenu rokās, kas neko labu Velnam nevēsta: „*Zirgi zviēda, velni brauca,/ Straujupīte dzirkstelēja./ Dieviņš stāvi pie upītes/ Apjozies zobentiņu*” (LD 55261). Velns pēc šīs pirmcīņas vai tās atkārtojuma gadskārtās uz laiku atkāpjas, kas norāda uz kosmosa uzvaru pār pirmatnējo haosu. Velns tiek pozicionēts kā haosa, pirmmatērijas iemiesojums – neizveidots, raupjš, tāpēc muļķīgs; savukārt Dievs – Kosmosa izveidotais, smalkais, viltīgais, gudrais.

Raiņa skatījumā abu atšķirības uzskatāmi tiktu parādītas saistībā ar vienu no pamatstihijām – uguni, kur “*Velnam dota saules un zemes pirmatnējā uguns, svelmaina, dūmaina. Dievam mazāk, bet balta vēlāka uguns. Velns no zemes uguns rada lopus ar spalvu. Dievs rada cilvēku bez spalvas*” (KR 15: 61), kas būtu Dievam palīgs cīņā ar neganto un traucējošo Velnu.

3.4. Velna un Dieva līdzāspastāvēšana

Rainis vēlas pasvītrot abu pretspēku radniecīgās saites vairākkārt uzsverot savu redzējumu, kur „*Dievs un velns ir brāļi – spēkoti brāļi*” (KR 15: 59), norādot radniecības pakāpes: “*Velns vecāks, dzīvo zemē iekšā, tur siltāk*”. Citā reizē *Velns lielās, ka “Dievs pats Velna dēls”*¹⁶⁸ (Raina pasvītrojums) (KR 15: 63).

Arī vairākās latviešu tautas teikās abi pasaules radītāji tiek minēti kā kaimiņi, kas ne tikai dara vienu un to pašu darbu – sēj, pļauj, veido pasaules telpu, bet arī ciemojas viens pie otra (Teikas par Dievu 1929). „Kosmogoniskās teikās ir seni motīvi: šeit velns ir kā otrais radītājs” (Straubergs 1941: 636), jo bieži viņš prot darināt sev labākus darba rīkus un lietas nekā Dievs, taču pārsvarā gadījumu neizprot savu darbu vērtību un vientiesīgi izmaina tos Dievam, pēc Raina domām: „*Velns – īsts muļķis, pulku junkurs*” (KR 15: 63).

Lai gan abi ir visai ķildīgi, taču Velns netiek akcentēts kā ļaunuma izteicējs. Rainis šim strīdus jautājumam mēģina rast risinājumu Vīra (Īliņa) priekšlikumā: “*Lai jūs abi neķildotu, es dzīvošu jums vidū. Klausīšu abiem un izdabāšu abiem. Jūs man par šķiršanu maksājat*” (KR 15: 61). Kā pretējo spēku vienojošo faktoru Rainis akcentē abu kopīgo izcelsmi, kur gan Velns, gan Dievs būtu “*Saules un liktens dēli*” (KR 15: 61). Šis aspekts Rainim ir būtisks, jo kalpotu par izejas materiālu konceptam par ļaunā/labā nedalāmību un klātesamību jebkurā izpausmē – kā mikrokosmā, tā makrokosmā.

Līdzības par dalītā veseluma, resp. ‘dvīņu’ jēdziena mītisko uztveri var atrast daudz plašākā mitoloģisko priekšstatu areālā – arī indoeiropiešu mītu kontekstā. Ideja par absolūtā labā/ļaunā duālismu nāk no seno persiešu reliģijas Avestas, kas dibināta atziņā par Veseluma dažādām izpausmēm, par ko Rainis min „Kastaņolas” atmiņās (Rainis 1928: 111). Avestā „vienīgais un īstais Dievs ir Ahura–Mazda, kuram ir divas, viena no otras neatkarīgas izpausmes – labais Spenta Mainju, caur kuru izpaužas Ahuras Mazdas cīņa pret ļaunajiem spēkiem, un Aka Mainju (ļaunais gars)”¹⁶⁹. Abi ir dvīņi, kas nes dievišķību sevī” (Klīve 1995: 220). Avestā Ļaunums tika uzskatīts par mūžīgu, nevis radītu. Katrs cilvēks piedalās šai nesamierināmo spēku cīņā ar saviem darbiem.

¹⁶⁸ Šo variantu dzejnieks mēģina skatīt plašākā ideoloģiskā un vēsturiskā plāknē, kur Velns tiktu personificēts kā feodālisma, bet Dievs - kā kapitālisma ideja. Cilvēks sevī ietvertu tālāko (sociālismu?) (KR 15: 63).

¹⁶⁹ Arī saukts par Angro-Mainiju, Anhra-Manjū, Arimans, Arhimans, Ahromenjū.

Sengrieķu filozofs Parmenīds (6.-5. gs. vidus p.m.ē.) „esošo” skaidro kā „pilnais un nedalāmais”, apzīmējot esamību kā pilnu nevis pretstatā tukšumam, bet gan tāpēc, ka „esamība ir tikai viena un nedz tai blakus, nedz ārpus tās nekas cits nav iespējams. Sevī esamība ir tik noslēgta, ka tajā nav nevienas daļas. No visviena nevar nodalīt nedz vairāk, nedz mazāk, jo sevī tas vienalga paliek kaut kas nedalāms. Esošais ir pilns vienīgi ar savu esamību un ir sevī nedalāms, pretstatā Herakleitam, kurš esamību pasludināja par dalāmu, jo: Dievs vienlaikus ir viens un daudzi un tāpat satur sevī daļas” (citēts pēc: Sanders 1998: 53). Savukārt pēc Platona domām “dievs, kas ir labs, nav visa cēlonis, viņš ir cēlonis tikai nedaudzos gadījumos, jo daudz mazāk dzīvē ir labā, daudz vairāk ļaunā. Par visa labā cēloni jāatzīst tikai dievs, par visa ļaunā cēloni var atzīt visu ko citu, tikai ne dievu” (Platons 1987: 69).

Ņemot vērā atšķirīgos filozofu viedokļus un mitopoētiskos interpretējumus, latviešu reliģiju pētnieki izvirza hipotēzi par to, ka senajiem latviešiem mitoloģiskie pretstatījumi *labais* un *nelabais* sākotnēji tika uzskatīti par savstarpēji vienotiem, par ko liecinot arī jēdziens ‘nelaime’, kas ir ‘Laimes’ pretnostatījums un izsaka situāciju, kuru var raksturot kā laimes ne-esmi¹⁷⁰ (Drīzule 1986: 93).

Līdz ar to, “kosmogonisko teiku materiālā ir saskatāms mēģinājums izprast Velnu kā Dieva – Pirmtēva jēdziena diferencēšanās veidojumu” (Šmits 1926: 77). Šajā variantā Velns tiek pozicionēts tikai kā viena daļa no iespējamā veseluma. Folkloras materiāli liecina, ka latviešiem bija savi priekšstati par dvīņiem, kas varētu izpausties kā arhaiskais, panindoeiropēiskais dzīvības un nāves cikliskums – „mirt un atdzimt”; radošais pāris „vīrišķais – sievišķais”, divdzimums; taču “dvīņu kults vēstures avotos nav konstatēts” (Rūsiņš 2000: 54–59). Zināmas paralēles redzamas sengrieķu mītā par dvīņu brāļiem Dioskūriem¹⁷¹, kuros figurē motīvi par periodisku dzīvības un nāves, gaismas un tumsas maiņu, kas tiek pamatota ar secīgu varoņu atrašanos veļu valstībā un Olimpā. Pēc pētnieku domām „latviešu folkloras avotos trūkst pietiekamu apstiprinājumu velna tēla sākotni saskatīt mitoloģisko tekstu arhaiskajā mantojumā kā gaismas un tumsas, dzīvības un nāves, debess un zemes pretstatus, bet gan tipoloģiskā, gan etimoloģiskā ziņā saista tos ar latviešu folklorā zināmajiem Dieva dēliem, kas varētu būt grieķu Dioskūru un indiešu dvīņu Ašvinu substrāts” (Kokare 1993: 31). Šādam traktējumam pievienojas arī Adamovičs, uzskatot, ka „kosmogoniskās teikas par Dieva un Velna līdzdarbošanos ir atvasinātas no attālās zoroastrisma ietekmes, kas caur Balkāniem nokļuvusi arī Baltijā” (Ādamovičs 1937: 67).

¹⁷⁰ Šeit domāta cilvēka likteņdieve Laima, kas, cilvēkam dzimstot, varēja noteikt veiksmi vai neveiksmi visas dzīves laikā.

¹⁷¹ Grieķu mītos minēts, ka viens no brāļiem Kastors ir mirstīgs, bet otrs - Polideiks ir nemirstīgs.

Lasītie Avestas darbi interpretējumu rod Raiņa mēģinājumos apvienot divus atšķirīgus Dieva izpratnes variantus:

- 1) Dievs – kā kultūrvaroņa (Īliņa, Saulesbērna) galvenais pretinieks, visa vecā un konservatīvā iemiesojums;
- 2) Dievs kā debesu spēka devējs, viens no galvenajiem cilvēka un pasaules atjaunotnes garantiem.

Vēstures attīstības gaitā latviešu Dievs ir izgājis savdabīgu ceļu gan saglabādams daudz ko no sākotnējās būtības, gan iegūdamas specifiskas iezīmes. „Latviešu folkloras Dievs ir vairāk mitoloģiska būtne nekā reliģiski un kultiski godājama dievība un stāv pavisam tālu no katoļu visvarenā bargā Dieva. Viņš ir galvenā kārtā patrons lauka darbiem, vīriešiem, zirgiem – pēc katoļu svēto parauga; viņš ir pat it kā parauga saimnieks” (Adamovičs 1947: 16). Autors skaidro senlatviešu Dieva priekšstata iespēšanos kristīgajā Dieva jēdzienā, kas veidojies, izvēloties senlatviešu Dieva vārdu par kristīgā Dieva apzīmējumu (Adamovičs 1947: 16).

Rainis, attālinoties no kristīgām interpretācijām, Dievu salīdzina ar Prometeju, jo Dievs ar gudrību atņēmis Velnam uguni, kas bijusi noslēpta akmenī. Ideju par Dievu kā vienu no pasaules atjaunotājiem un pārradītājiem atrodama ieceres „Dievs un Velns” radāmajās domās un plānojumos: *“Velna govīs no Dieva zagtas – ir pirmidejas, kuras padarījis dzīvas Dievs, pārveidodams kā dzejnieks. Iespējamā ikviena ģēnija tragēdija – progresīvā pārvēršanos konservatīvajā: Ģēnijs atrod jaunu, bet tas ar laiku kļūst par šablonu, stāv ceļā vēl jaunākam”* (KR 15: 60). Aizsāktās tēmas, kurai Rainis tā arī nespēja dod viennozīmīgu risinājumu, vērīenīgums liek ideju inspirācijas un impulsus darbam meklēt pasaules klasiķu Visuma radīšanas tēmas interpretācijās, salīdzinot Mikelandželo (*Michelangelo*) ar dramatiķi, kurš *“pasaules radīšanu uzķer kā stipras gribas parādību. Viņa dievs saprotams kā ģēnijs–radītājs, kuram pēc straujās darbības uznāk atslābuma laikmets”* (KR 5*: 547).

Folklorā Dievs minēts kā personificēta būtne, kuras darbība minēta visos folkloras pamatžanros un visos kosmoloģiskajos līmeņos, izņemot pazemi. Rainis šo pieņēmumu ilustrē ar piemēru, kad *“Dievs izdzīts aukstā zemes virsū, salst. Taisa sev debesis”* (KR 15: 60).

Dievs latviešu folklorā uzskatāms par vienu no populārākajiem tēliem, par ko liecina gan daudzie frazeoloģismi, gan plašais darbības spektrs, kas atspoguļots tautasdziesmās – 9750 tekstos (4,4 % no visa skaita). Latviešu Dieva tēls iekļaujas kopējā idoeiropiešu mitoloģisko priekšstatu sistēmā līdzās senindiešu ‘deva’ – Dievs un ‘dyaus’ (snsk.) – debesis, kuru kopējais pamats atspoguļojas ‘*deiuo’ – mirdzošas dienas debesis. Kā redzams, tad senākais šī mītiskā tēla vienādojums ir ar debesīm, taču latviešu folklorā nav pietiekami autentisku avotu, kas to apliecina. Vienīgais ticamākais faktors ir no baltiem aizgūtie vārdi; igauņu – ‘taevas’, lībiešu – ‘tovaz’, somu

– ‘*toivas*’ ar nozīmi ‘*debesis*’. Netieši par to ļauj domāt, kā uzskata Elza Kokare tautasdziesmas, kurās Dievs ir tēlots kā paralēltēls Saules vai Pērkona vietā (Kokare 1993: 25).

Neskatoties uz to, ka Debesu dievu tēls ir visvecākais slānis seno latviešu priekšstatos, kā atzīmē Biezais, laiku gaitā tas ir pārklājies ar daudziem citiem priekšstatu piejaukumiem. Taču pamatā to veidošana neiziet ārpus mītiskā dzīves un pasaules skatījuma ietvariem, par ko liecina arī pierakstītais teiku materiāls, kuros tieši Dievs un Velns figurē kā galvenie pasaules radītāji (Teikas par Dievu 1929). Savukārt vairums dainu debesu Dievu priekšstata kā lauku saimnieku, kura funkcijas ir noteiktas ar darbu lauku sētā. Adamovičs pieņem, ka šāda personifikācija veidojās „ciešā sakarā ar aktuālo dzīves īstenību, t.i. vēstures noteiktā procesā, proti, kristiānisma iespaidā. Šis zemnieku dievs uzrāda daudzus īsti kristīgus vilcienus. Varbūt pats spilgtākais ir tik ļoti populārais apzīmējums mīļais Dieviņš, kas patiesībā ir uzskatams kristīgās tuvākmīlestības tēls” (Ādamovičs 1937: 65).

Dievs kā pasaules radītājs teikās un pasakās tiek uzskatīta kā jaunāka parādība, kam ir stipra kristietības ietekme. “Pamatojoties teoloģiskos un nacionālromantiskos uzskatos, kultūrvēsturnieki pieļauj iespēju, ka senlatvieši ir pazinuši tikai vienu dievu ar vārdu Dievs, neskatoties uz to, ka bieži folkloras materiālos var lasīt, ka Dieva funkcijas veic arī Pērkons, kurš rībēdams brauc pāri debesu kalnam. Ja vārda Dievs sākotnējā nozīme varēja arī būt ‘debesis’ un tikai tai līdzās vēlāk bija izveidojies personificētās debess nosaukums Dievs (kā debesu Dievs), tad to kā sugas vārdu uz citiem dieviem varēja attiecināt tikai sekundāri” (Biezais 2008: 32). Analizējot Pērkona un Dieva attiecības, Adamovičs tās raksturo kā “plūstošo pāreju” abu tēlu starpā. Pērkonu, kurš ir negaisa un tumšo debesu simbolikas nesējs, viņš liek pāri ar Dievu jeb gaišajām debesīm, norādot, ka kulta specifiskāji prasītais duālisms vajadzības gadījumā varēja izzust, bet Pērkons atkal iekļauties Dieva mītiskajā tēlā – tās ir debesis kopumā (Adamovičs 1936: 215).

Latviešu mitoloģijā pārim Dievs–Pērkons, kas simbolizē attiecīgi gaišās un tumšās debesis, ir svarīga nozīme agrārajā kultūrā. Šāds uzskats liecina par priekšstatu veidošanos vēl aizvēstures posmā, kad vasaras saulgriežos, ko svin gan mednieku, gan zemkopju sabiedrībās, Dievs un Pērkons parādās vienkopus. Šajā gadījumā gan Dievs, gan Pērkons var pildīt segtēla funkciju, jo abi var ieņemt viens otra vietu, tātad tie abi ir kopā un ne atsevišķi.

Senajās hronikās Pērkons minēts kā galvenais baltu cilšu dievs. Vārda etimoloģija liecina par iekļaušanos indoeiropiešu vārda cilmē (**per-*) un ir kopīga daudzām tautām: leišu – *Perkunas*; prūšu – *percunis*; slāvu – *Perun*, senindiešu – *Parjanya*. Pērkona tautas dziesmu ciklā raksturīgākais ir arhaiskais mīts (LD 34043) par Saules meitas precībām, kad Pērkons brauc vedībās. Kad Pērkons ir minēts kā dabas un auglības personifikācija, tad dažkārt saplūst ar Dievu.

Par šādu sinkrētismu liecina ticējumi, kuros pārkonā kā reālā dabas parādībā izpaužas citas mītiskas būtnes rīcība¹⁷². Savukārt pasākās un teikās Pērkonš tēlots kā tumšo spēku Velna, Joda, ļauno garu vajātājs, kas jau izpaužas kā kristietības ietekme.

Rainis cenšas atdalīt abus jēdzienus un Pērkonam piešķirt tikai dabas norišu izteicēja funkciju, minot, ka tad, kad „Dievs *sit rokas sildīdamies, lieli pārkoņi*” (KR 15: 60), taču reizēm darbību funkcijas dublējas, kā, piemēram, uzmetumā lugai “Saules loks” Rainis min Pērkonu kā piederīgu dievu saimei, piesakot viņu kā Dieva dēlu. Tālāk šis pieteikums gan netiek izvērst.

Rainis nebaidās arī no humoristiskiem akcentiem, antropogoniskā mīta elementus iezīmējot kā rotaļīgu spēli un akcentējot abu pretējo spēku – Dieva un Velna – līdzdalību kopīga „galaprodukta” – cilvēka radīšanā. Rainis Dievu raksturo kā „*radītāju, arī viltīgs attiecībā pret Velnu – ar viltu piedabū Velnu pie radīšanas*” (KR 15: 203), kur Velna iegūtā matērija („velna māli”), atdzīvojas, tiek pārradīti gan vīrā, gan sievietē pateicoties „iepūstai dvašai”: „*Dievs iepūš caur nāsīm dvašu, vīrs caur muti, velns caur pakaļu*” (KR 15: 59).

Taču kāds ir Dieva un Velna virsuzdevums šajās mitoloģiskā cikla nepabeigtajās lugās Raiņa interpretācijā?

No pirmajiem pierakstiem, ko Rainis veicis vēl studiju gados, redzams, ka tās ir domas par iespējamo Nākotnes cilvēku un šī ideāltēla raksturojošo iezīmju apzināšana. Piezīmēs lugai “Jānis Vīrs” Rainis mēģina rast pretmetu sakausējumu vienā veselumā, kāds varētu būt Jānis Vīrs, kurš „*dzimis no uguns dzirksteles, pats no sevis, no saules*” (KR 15: 12). Rainis šo domu ir dažādi variējis, līdz tā savu pilnīgāko izteiksmi atradusi Īliņa tēlā. Par pamatu lugas “Īliņš” iecerei Rainis izraudzījās vairākas krievu teikas. Motīvi ņemti gan no 99. teikas “Par varoni Īliņu,”¹⁷³ gan 100. teikas¹⁷⁴ par “Lāčaugaini”. Abu teiku materiāli, dažādi kombinēdamies, vijas cauri visām “Īliņa” iecerēm vairāk nekā divdesmit gadu garumā, iegūstot noteiktu simbolisku vispārinājumu. Taču teksta fragmentārā rakstura dēļ ir daudzas pretrunas un neskaidrības. Drāmas centrā būtu varonis Īliņš, ko Dievs sūta pasaulē. Cīņā viņš uzvar visus spēkus – simboliski iemiesotus Dievā un Velnā.

¹⁷² „Kad dzirdēja kur pārkonu rūcam, tad mēdza sacīt: „Pērkonīņš [nekad: Dieviņš] kājās!” Tāpat arī dažreiz teica: „Pērkonīņš [jeb Dieviņš] baras”” (LTT 23124).

¹⁷³ „Pēc septiņu gadu gulēšanas uz krāsns Īliņu jauniem spēka darbiem atmodina vecītis. Iedams pasaulē, Īliņš satiek tradicionālos pasaku spēkavīrus: Mežu rāvēju, Kalnu stūmēju, Jūrā gulētāju. Kopā ar palīgiem nonāk pie alas, kuras dibenā atrodas skaista meitene. Atbrīvotā meitene dodas virszemē, bet Īliņa biedri viņu pašu atstāj pazemē. Nositis nodevīgos biedrus, Īliņš ar meiteni dzīvo laimīgi” („Сборник материалов по этнографии под ред. Р. Миллера”. М. 1887);

¹⁷⁴ „Kādu daiļu meiteni lācis tur savā alā trīs gadus. Meitenei piedzimst dēls – puscilvēks, puslācis. Kad dēls pieaudzis, viņš iet pie svētnieka strādāt, izkauj velnus, atnes naudu, cīnās ar milžiem, tiekas ar igauņu milzi Sarkandari. Dzenoties pakaļ lūsim, nokļūst līdz Vāczemei, kur velni viņu ievilina “Vāczemes liktens bedrē” un Lāčaugainis nogrimst uz visiem laikiem “tumšos dziļumos” („Сборник материалов по этнографии под ред. Р.Миллера”. М. 1887).

Dievs – Īliņa galvenais pretinieks. Drāmā Dievam vajadzētu spēt atrisināt mūžīgo tēva – dēla konfliktu, kur tēva pirmidejas, ar laiku zaudējot savu novitāti, kļūst par ”šablonu”: *”Dievs apspiež Jāni, tēvs dēlu. Īls beigās padzen Dievu ir no zemes: vecumā Dievs atkal uz jumta padzīts sēd”* (KR 15: 60). Šai morāli ētiskajai konflikta situācijai vienīgo risinājumu Rainis rod – norobežojoties vientulībā: *”Dievs grib iznīcināt cilvēku ģinti, kura sākusi pati sevi radīt. Dievs grib būt atkal labāk viens”* (KR 15: 61, 62). Rainis cenšas Nākotnes cilvēkā vienādot fizisko un garīgo spēku, padarot vienu par otra simbolu: *”lpl. rupjš dabas spēks, neapzinīgs spēks. īls gudrs, apzinīgs, enerģisks, ar sava paša mērķiem”* (KR 14: 322), jo: *”lāčpl. spēks tikai ir iedīgli – īliņā dvēseles dialektika primāra”* (KR 14: 257). Taču varoņa spēki izrādās par maziem, tie laika gājumā un cīņā ir izsīkuši; viņš bija cerējis uzvarēt nāvi, bet tas nozīmētu uzvarēt visus negatīvos spēkus. Cīņa tiek zaudēta. Taču tās nav tikai bailes no iznīcības, bet gan no tukšuma, no personības nevarības ļaunuma un tumsas priekšā. Stiprajam un lepnam Īliņam nav pieņemama iznīcības doma, jo tikai gars var pacelt cilvēku pāri visam sadzīviskajam, līdz beidzot viņš kļūst brīvs savos lēmumos. Tā ir filozofijas un reliģiju vēsturē daudzkārt atkārtota ticības apliecība dzīvības visvarenībai un uzvarai, pie kuras cilvēki allaž ir atgriezušies robežsituācijās. 1908. g., rakstot par dzīves mērķi Visuma kategorijā, Rainis izvēlas Saulesbērnu, ievirzot to jaunā dialektiskā lokā, jo Saulesbērns, redzot, *”ka viņam jātiek iznīcinātam, iet tam pretī, bet redz aiz tā jaunu sauli. Saulesbērns dod mīlu, bet nerod. Tātad nau viņam tiesības dzīvot. Kas top mīlēts, tā dzīves vajadzība tiek atzīta un attaisnota. Meklē mīlu visur, arī darbā un politikā. Nācējs no Mēnesdārza (Saules dārza) nāk ar šo mācību lejā no kalna, sauli nes pasaulei”* (23089, 70).

Tai pat laikā Rainis, līdzīgi kā Kampanella darbā *”Saules pilsēta”*¹⁷⁵ (1602), aptver šīs idejas utopismu, līdz ar to ceļš līdz Nākotnes cilvēka – Saulesbērna dzimšanai paliek vēl kā neatrisināma mīkla. Taču viens ir skaidrs – dzīves aplis ir noslēdzies: *”Miers ir atgrieznē uz māti sauli. To meklēt. Saulei jāmirst kā visai miesai. Dvēsle, kas meklēja mieru, atgriezni, glābiņu, tai pašai ir jāglābj saule”* (KR 15: 202).

¹⁷⁵ „Saules pilsētas kopienas dzīvē ir zināmas pretrunas: ir 2 metafiziskie pirmsākumi eksistējošais, kas ir visaugstākā dieva, un neesamība, kas ir kaut kā eksistēšanas nepietiekamība un jebkādas fiziskas tapšanas nepieciešamais nosacījums. Jo tas, kas ir, tas netop; un tāpat tas, kas top, agrāk nav bijis. Gluži tāpat no šiem abiem pirmsākumiem – neesamības un eksistējošā – metafiziski veidojas galīgais eksistējošais. Tālāk no slietības uz neesamību dzimst ļaunums un grēks; grēkam tādejādi ir nevis darbīguma cēlonis, bet gan nepietiekamības cēlonis, ...ar to saprotot vai nu varenības, vai gudrības, vai arī gribas nepietiekamību. Tieši šajā viņi saskata grēka rašanos; jo tam, kurš zina un var darīt labu, jābūt arī gribai uz tā darīšanu, jo griba rodas no divām pirmajām spējām, nevis otrādi” (Kampanella 1980: 66).

Secinājumi: Modernisma estētikas izvirzītā, bet simbolismā akcentētā velnišķā spēka izpausmes, pat uzvaras gājiena tēlojums, kam Rainis konceptuāli nepievienojās, vedina viņu kā dramaturgu meklēt alternatīvus risinājumus.

Ja pirmajās lugās kā caurviju motīvs dominē labā un ļaunā pretstatu cīņa, tad laika gaitā Rainis cenšas rast idejiskajās pamatnostādnēs motivāciju pretspēku izlīdzinājumam. Taču Rainis nonāk pretrunā ar paša postulēto dialektikas principu kā vienīgo attīstības garantu, kas vedina uz jautājumu: “varbūt Raiņa sintēzes tendences – arī kompromisa elementi saistīti ar asajām pretrunām paša personībā, raksturā, vēlmē tās harmonizēt – mazināt – saskaņot?” (Lāms, E. 2002: 244).

Ilgie gadi, kuros Rainis meklēja iespējamo atslēgu jauno laiku varoņa izteiksmei, ne reizi vien dzejniekam lika aizdomāties par to, ka ir nepieciešams visu iegremdēt pilnīgā haosā, lai pēc tam pasauli atkal pār-radītu. Un tieši mīts piedāvāja autoram šādu iespēju.

Secinājumi

1. Raiņa dramaturģijā 20. gs. sākumā arvien pārliecinošāk sāk dominēt simbolisma estētikai piederoši izteiksmes līdzekļi, kas ļauj analizēt Raiņa lugas simbolisma aspektā. Neskatoties uz to, ka Rainis dēvēts arī par romantiķi un impresionistu, tomēr šie virzieni pilnībā neizteic viņa dramaturģijas māksliniecisko būtību. Autors centās dramaturģijā meklēt atšķirīgu pieeju un tēlojuma paņēmienus, kas sasaucās ar simbolisma jaunā teātra izpratni kā visu mākslu sintēzi. Pētījumā pierādīts, ka Rainis kā modernists izmanto simbolismam raksturīgos mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, kur viens no nozīmīgākajiem aspektiem ir pievēršanās diabolisko spēku izmantojumam.

2. Latviešu drāmu sižetos atbilstīgi simbolisma estētikas izvirzītajiem priekšnoteikumiem neviens tik daudzveidīgi kā Rainis nav izmantojis folkloras materiālus. Tas ļāva autoram ar pazīstamo mitoloģisko sižetu un tēlu palīdzību risināt aktuālus jautājumus, pārkāpjot tautu robežas, un ieiet vispārcilvēcisko problēmu pasaulē, risinot ļaunā/labā pretnostatījumus ētiskās un filozofiskās kategorijās.

3. Raiņa filozofiski ētiskie kritēriji modernisma kultūrtelpas aspektā liek meklēt jaunas formas konvencionālajiem reliģijas traktējumiem, pat netradicionālas to interpretācijas. Rainis centās attīstīt specifisku filozofiju – universālismu, kas akcentē domu: cilvēks un kosmos nav savstarpēji pretstatāmi, bet atrodas vienotā veselumā, harmonijā.

4. Simbolisma estētikai raksturīgo šausmu un biedējošā efektu Rainis izmanto kā norādi uz vēsturisko notikumu disharmonizējošo aspektu. Rainis, būdams vispirms dzejnieks, primāro nozīmi piešķir teiktajam vārdam un tikai pēc tam centās ieraudzīt savus varoņus darbībā, attiecīgi pieskaņojot tai vidi. Vēsturiskie notikumi – revolūcijas destruktīvie spēki, kara izpostītā telpa, kas pārsvarā rosināja Raini radīt vienu vai otru darbu, biežāk tika transformēti dramaturģiskos tēlos, kas nereti tika atveidoti groteskās formās – velnos, raganās, miroņos.

5. Raiņa darbos izmantotā sapņa poētika ļāva atdzīvināt ireālās pasaules klātesamību un sapņojumus, kas tajā pat laikā bija viens no spēcīgākajiem simbolisma izteicējkodiem. Tajos Rainis simbolu valodā varēja izteikt gan pārdomas par savu vietu literatūrā un sociālpolitiskajā vidē Latvijā, gan piespiedu vientulības izjūtu un pilsonisko bezspēcību, ko dzejnieks sublimēja

savu lugu varoņu nepiepildītajās ilgās un sapņojumos pēc „Saules zemes – brīvas Latvijas” un jaunā „Nākotnes cilvēka”.

6. Rainis sakāpināti asi pārdzīvoja politiskās un kultūrvēsturiskās pārmaiņas un smalki izjuta kultūras paradigmu pārbīdes, kas vedināja meklēt modernisma pasaules izjūtai atbilstošas izteiksmes formas, kā arī tēlus. Viens no šādiem ietilpīgiem simbolu nesējiem Raiņa lugās ir latviešu folklorā aprobētais un labi pazīstamais Velns, kas, pateicoties franču un krievu simbolistu ietekmei, 20. gs. sākumā tika aktualizēts arī latviešu literatūrā.

7. Raiņa lugas galvenokārt ir reference uz vēsturiskiem notikumiem – 1905. g. revolūciju un Pirmā pasaules kara darbību Latvijā, tāpēc likumsakarīgi tas rod atbalsi gan lugu sižetu, gan tēlu izvēlē, kur Velns tiek pozicionēts kā varas un ļaunuma izteicējs dažādās gradācijās – cilvēciskajās attiecībās, starp indivīdu un sabiedrību un starpnacionālajā līmenī. Līdz ar to politiskās atskaņas, vēsturisku personību tēli, notikumu un iespaidu atspulgi mijiedarbes rezultātā kontūrē plašu pagātnes kultūrtelpu.

8. Raiņa dramaturģijas formālā analīze Velna tēla līmenī ļauj identificēt dažus galvenos simbolisma estētikas principus, kas tika izmantoti Velna iekļaušanai lugas struktūrā. Rainis saglabā Velnu kā folkloras tēlu, nemainot tam raksturīgās īpašības (naivums, neapdomība, fiziskais spēks), kā arī papildina ar jaunām iezīmēm un daudzveidīgu traktējumu, apliecinot to gan kā dabas neapvaldīto spēku (Svilpis-lupis), gan gadsimtu gaitā nostiprinātās sociālās netaisnības iemiesojumu (Kungs), gan cīņai apriņķu pretspēku (Trejgalvis), bet arī kā viltīgu un neprognozējamu opozīciju („jaunie” velni), gan duālistiskā vienotuma (labais/ļaunais) kā kosmiskā veseluma nepieciešamo sastāvdaļu.

9. Raganas iesaistītas vairākās Raiņa lugās kā epizodiski, tā arī galvenajās lomās. Tā ir gan mainīgā un nepakļāvīgā raganīgā sieviete (Spīdola), gan ar maģiskām spējām apveltītā, viedā tautas gudrību glabātāja - burve. Raganas tēla ietekmes avots ir folkloras un vēstures liecības - raganu prāvu protokoli, kas Raiņa lugās rod atspoguļojumu raganu funkciju un sociālā statusa raksturojumā.

10. Modernisma estētikas izvirzītā, bet simbolismā akcentētā jaunā spēka aktualizācija, pat uzvaras gājiena tēlojums, kas Rainim nav pieņemams, vedina viņu kā dramaturgu meklēt alternatīvus risinājumus, tēla daudzveidīgo atveidojumu skatīt ētiskās kategorijās, proti,

diagnosticēt tautas kā nācijas apdraudējumu agrīnajā tās stadijā. Pirmajās lūgās kā caurviju motīvs dominē nesamierināma labā un ļaunā pretstatu cīņa, savukārt vēlāk Rainis meklē idejiskajās pamatnostādnēs motivāciju pretspēku izlīdzinājumam. Nepabeigtajos darbos autors nonāk pretrunā ar paša postulēto un pabeigtajās lūgās īstenoto dialektikas principu kā vienīgo attīstības garantu.

Izmantotā literatūra un avoti

Avoti

Dzd I–XI. Rainis, J. *Dzīve un darbi: Biogrāfija un kopoti raksti*. Rīga: A. Gulbis, 1925–1931.

KR 1–30. Rainis, J. *Kopoti raksti* 30 sējumos. Rīga: Zinātne, 1977–1984.

R 1–17. Rainis, J. *Raksti*. 1.–17. sēj. Västerås: Ziemeļblāzma, 1952–1965.

Rainis, J. 1927. Kas zin, kur atrodas Turaidas Rozes kaps? *Pēdējā brīdī*. 14. sept. 4. lpp.

Rainis, J. 1928. *Kastaņola: pa atmiņu pēdām otrā dzimtenē*. Rīga: A. Gulbis.

Rainis, J. 1956. Francijas jaunākā literatūra. No: *Latviešu literatūras kritika*. Rakstu kopojums. I. Rīga: LVI. 612.-613.lpp.

Rainis, J. 1934. Dzejnieka dienasgrāmata 1912. No: *Atpūta*. 2. febr. Nr. 483. 14. lpp.

Rainis, J. 1999. *Daugava: Sērdieņu dziesma*. Rīga: Valters un Rapa.

Aspazija 1928. Kā radusēs drama „Ragana”. *Teātra Vēstnesis*. Nr. 4. 19.-22. lpp.

Aspazija 1966a. *Dzeja*. 2. sēj. Rīga: Liesma.

Aspazija 1966b. Atmiņu pieraksti. No: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1967. gadam*. Vesterosa: Raiņa un Aspazijas fonds. 51.–53. lpp.

Aspazija 1985. *Kopoti raksti*. 1. sēj. Rīga: Liesma.

Aspazija 1988. Mana dzīve: Autobiogrāfija. No: *Aspazija Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga: Liesma. 247.–361. lpp.

Auseklis, 1923. *Kopoti raksti*: pirmais pilnīgais Ausekļa rakstu izdevums. Rīga: A.Gulbja apg.

Austriņš, A. 1907. *Vakardiena: Dzejas 1902–1906*. Rīga: D. Zeltiņš.

Austriņš, A. 1929. *Kopoti raksti*. 1. sēj. Rīga: J. Rozes apgāds.

Austriņš, A. 1931. *Kopoti raksti*. 4. sēj. Rīga: J. Rozes apgāds.

Bodlērs, Š. 1989. *Ļaunuma puķes*. Rīga: Liesma.

Dobrovenskis, R. 1999. *Rainis un viņa brāļi*. Rīga: Karogs.

Eglītis, V. 1907. *Elēģijas*. Rīga: Autora apgāds.

Eldgasts, H. 1908. *Dēmona paradīzē*. Rīga: [b.i.].

Eldgasts, H. 1999. *Zvaigžņotās naktis*. Rīga: Valters un Rapa.

Fallijs 1942. *Dzejdarbu izlase*. Rīga: Latvju grāmata.

Gēte, V. 1898. *Fausts*. Rīga: Ernesta Plates apgāds.

Grīnuma G. 2009. *Piemiņas paradoksi*. Rīga: Karogs.

- Homērs 1967. *Odiseja*. Rīga: Liesma.
- Ibsens, H. 1956. *Izlase*. Rīga: LVI.
- Kalevala 1964. *Kalevala: Somu tautas eps*. Rīga: LVI.
- Kampanella, T. 1980. *Saules pilsēta*. Rīga: Zvaigzne.
- Kreicvalds, F. R. 1929. *Kalevipoegs: Igaunju tautas eps*. Rīga: Izglītības ministrija.
- LD. Barons, K., Visendorfs, H. *Latvju dainas*. I–VI sēj. Jelgava, Pēterburga: Ķeizarkās Zinību akadēmijas spiestava, 1894–1915.
- Lotreamons, 1996. Maldorora dziesma. No: *Kentaurs XXI. Nr. 10*. Rīga. 39.-47. lpp.
- LTT. *Latviešu tautas ticējumi*. Sakrājis un sakārtojis prof. P. Šmits. I–IV sēj. Rīga: Latviešu folkloras krātuve, 1940–1941.
- LTTP. *Latviešu tautas teikas un pasakas*. I–VII sēj. Sast. A. Lerhis–Puškaitis. Jelgava, Cēsis, 1891–1903.
- LPT. *Latviešu pasakas un teikas*. Pēc A. Lercha–Puškaiša un citiem avotiem sakopojis un rediģējis prof. P. Šmits. I–XV sēj. Rīga: Valtera un Rapas apgāds, 1925–1937.
- Lautenbahs–Jūsmiņš, J. 1885. *Dievs un Velns: latviešu tautas epos gabals*. Rīga: Autora apgāds.
- Lautenbahs–Jūsmiņš, J. 1891. *Niedrīšu Vidvuds jeb varenu vīru darbi Latvijas senatnē*. I dzied. Jelgava: H. J. Draviņš–Dravnieks.
- Mālberģis, F. 1928. *[Raksti]* Rīga: Valters un Rapa
- Meklers, E. 1912. *Dzīvība*. Rīga: Ģenerālkomisija pie A. Golta.
- Nīče, F. 2005. *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. Rīga: Tapals.
- Poruks, J. 1929. *Kopoti raksti 20 sējumos*. 8. sējums. Rīga: J. Roze.
- Poruks, J. 1971. *Raksti*. 1. sēj. Rīga: Liesma.
- Poruks, J. 1972. *Raksti*. 2. sēj. Rīga: Liesma.
- Pšibiševskis, S. 1907. *Homo sapiens*. Jelgava: b. i.
- Pumpurs, A. 1988. *Lāčplēsis. Latvju tautas varonis. Tautas eposs*. Tekstu publicēšanai, ievadapcerējumu, komentārus sagatavojis J. Rudzītis. Rīga: Zinātne.
- Rembo, A. 2004. Patskaņi. No: *Franču lirika 19. gadsimtā*. Rīga: Omnia mea.
- Skalbe, K. 1907. *Veļu laikā*. Rīga: D. Zeltiņš.
- Skalbe, K. 1909. *Emigranta dziesmas*. Rīga: D. Zeltiņš.
- Stenders, G.F. 1789. *Pasakas un stāsti*. Jelgava
- Stumbre, L. 2000. Dancoju, spēlēju. No: *Kronis. Lugu izlase*. Rīga: AGB. 335.-367. lpp.
- Strindbergs, A. 1997. *Sapņu spēle. Spoku sonāte*. Rīga: Apgāds Daugava.
- Šekspīrs, V. 1963. *Kopoti raksti*. I sējums. Rīga: LVI

Šekspīrs, V. 1965. *Kopotī raksti*. V sējums. Rīga: LVI.

Teikas par Dievu 1929. *Teikas par Dievu: Izlase*. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.

Zariņš, M. 1985. Koklētājs pazemē. No: *Apmātie*. Rīga: Liesma, 166.–246. lpp.

Бальмонт, К. 1990. *Избранное*. Москва: Правда.

Брюсов, В. 1961. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Библиотека поэта.

Брюсов, В. 2006. *Огненный ангел*. Санкт–Петербург: Азбука –классика.

Гейне, Г. 1956. Германия. No: *Собрание сочинений т. 6*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.

Гоголь, Н. 1984. Избранные сочинения в двух томах. Т. 1. Москва: Художественная литература.

Мережковский, Д. 1990. *Собрание сочинений в четырех томах*. Том 2. Москва: Правда.

Ремизов, А. 1991. *Избранное*. Ленинград: Лениздат.

Сологуб, Ф. 1979. Стихотворения. Ленинград: Библиотека поэта.

Literatūra

Aizsils, A. 1939. *Latviešu tautas sapņu iztulkošana*. Rīga: Latviešu folkloras krātuves izdevums.

Akmentiņš, O. 1968. Prof. Jānis Kuga stāsta. No: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1969. gadam*. Västerås: Raiņa un Aspazijas fonds. 61.–65. lpp.

Ancītis, K. 1939. A. Pumpura “Lāčplēša” avoti un paraugi. No: *Ceļi: Rakstu krājums IX*. Rīga: Ramaves apgāds. 249.–283. lpp.

Ādamovičs, L. 1936. Diferenciācija un integrācija latviešu mītoloģijā. No: *Senatne un Māksla*. Nr. 4. Rīga: Pieminekļu valdes izdevums. 210.–218. lpp.

Ādamovičs, L. 1937. Senlatviešu reliģija. No: *Vēstures atziņas un tēlojumi*. Rīga: Izglītības ministrija. 45.–115. lpp.

Ādamovičs, L. 1947. *Dzimtenes baznīcas vēsture*. P.Mantinieks apg., E.Ķiploka apg.

Bahtins, M. 1991. Karnevāls un literatūras karnevalizācija. No: *Grāmata*. Nr. 6. 46.–52. lpp.

Bahtins, M. 1999. Laiks un hronotops. No: *Kentaurs*. Nr. 19. 111.–124. lpp.

Bataille, G. 1957. *La littérature et le mal*. Paris: Editions Gallimard.

Belijs, A. 1991. Vārdu maģija. No: *Karogs*. Nr. 1–2. 213.–224. lpp.

Biezais, H. 1990. Vēsture un struktūra baltu un slāvu folkloras un reliģijas pētniecībā. No: *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. Nr. 11. 7.–28. lpp.

- Biezais, H. 1991. *Smaidošie dievi un cilvēka asara*. [Täby]: Senatne.
- Biezais, H. 1998. *Seno latviešu debesu dievu ģimene*. Rīga: Zinātne.
- Biezais, H. 2008. *Dieva tēls latviešu tautas reliģijā*. Rīga: Zinātne.
- Binsvangers, L. 1998. Sapņa izpratne un skaidrojums no viduslaikiem līdz romantisma laikmetam. No: *Kentaurs*. Nr. 15. 43.–64. lpp.
- Birkerts, A. 1912. J. Rainis. Biogrāfiska skice (Beigas). No: *Domas*. Nr. 12. 1273.–1285. lpp.
- Birkerts, A. 1925a. *Rainis kā domātājs*. Rīga: A. Raņķa apgāds.
- Birkerts, A. 1925b. *Rainis kā mākslinieks: Monogrāfija*. Rīga: A. Raņķis.
- Birkerts, A. 1958. J. Raiņa sarakstīšanās ar Jaunā Rīgas teātra darbiniekiem. No: *Jaunais Rīgas teātris: 1908–1915*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība. 80.–79. lpp.
- Briņķalns, A. 1978. Profesora sadarbība ar Raini un Aspaziju. No: *Krāsu varā. Jānis Kuga dzīves ceļā un laikmeta atstarojumā*. Rīga: Grāmatu draugs. 156.–170. lpp.
- Bunduls, J. 1935. *Mīlas problēmas ģēnija prizmā*. Rīga: Valters un Rapa.
- Burima, M. 2011. *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*. Rīga: LU LFMI.
- Butkus, V. 2005. Telpas poētikas specifika dramaturģijā. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Rakstu krājums, 10. Sast. E. Lāms. Liepāja: LiePA. 219.–226. lpp.
- Butler, Chr. 1994. *Early modernism: literature music and painting in Europe, 1900–1916*. Oxford: Clarendon Press.
- Calmet, A. 2001. *The phantom world: Concerning apparitions and vampires*. London: The folklore society.
- Campbell, J. 1993. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press.
- Card, O. S. 1990. *How to Write Science Fiction and Fantasy*. Cincinnati: Writers Digest Books.
- Cielēns, F. 1955. *Rainis un Aspazija: Fēliksa Cielēna atmiņas un pārdomas*. Vēstera: Ziemeļblāzma.
- Cielēns, F. 1961. *Laikmetu maiņā: atmiņas un atziņas*. Lidingo: Memento.
- De Man, P. 1988. The Double Aspect of Symbolism. No: *Yale French Studies*. No. 74. Symbolism and tje Retic of History. pp. 3.-16.
- Downs, B. W. 1950. *A Study of Six Plays by Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Drīzule, R. 1986. Dieva un Velna mitoloģiskie personificējumi latviešu folklorā. No: *Varavīksne 1986*. Rīga: Liesma. 93.-120. lpp.
- Dziļleja, K. 1968. Raiņa reliģiskie uzskati. No: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1969. gadam*. Västerås: Raiņa un Aspazijas fonds. 27.–31. lpp.
- Ebert, M. 1921. Die Anfänge des europaischen Totenkultes. No: *Praehistorische Zeitschrift*. 1022. – Bd. XIII–XIV.

- Eliade, M. 1976. Myths, Rites, Symbols. In: *A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper & Row.
- Eliade, M. 1995. *Sakrālais un profānais*. Rīga: Minerva.
- Eliade, M. 1999. *Mīta aspekti*. Rīga: Minerva.
- Feodālā Rīga 1978. *Feodālā Rīga*. Atb. red. T. Zeids. Rīga: Zinātne.
- Ferber, M. 1999. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fjodorovs, F. 2006. Antons Austriņš: Осип Манделъштам. No: *Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam*.
Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais. Rakstu krājums. Rīga: Pils. 37.–87. lpp.
- Freiberģs, V. 2002. Komatozas princeses, slepkavas, bruņinieki un pārējie. No: *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 06.04.2002.g.
- Freids, Z. 1991. Sapņa darbs. No: *Grāmata*. Nr 6. 6.-8. lpp.
- Freids, Z. 1995. *Totēms un tabu*. Rīga: Minerva.
- Freijs, A. 2003. Raiņa nostāja reliģijas jautājumā. No: *Reliģiski filozofiski raksti VIII*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts. 16.–83. lpp.
- Freinberģs, K. 1911. *J. Raiņa "Uguns un nakts"*. Rīga: Latviešu Skatuves biedrības izdevums.
- Freinberģs, K. 1974. *Kopā ar Raini: Atceres un apceres*. Rīga: Liesma.
- Gliwa, B. 2003. Witches in Baltic fairy tales. No: *Onomasiological Online 4*.
- Goldwater, R. J. 1998. *Symbolism*. Boulder: Westview Press.
- Greble V. 1939. Krāsu izjūta latvju dainās. No: *Sējējs*. Nr. 11. 1137.–1143. lpp.
- Grīnuma, G. 1979. *Raiņa nepabeigtās lugas ar antīkās pasaules vielu*. 1979. Rīga. Manuskripts.
- Grīnuma, G. 2007. Rainis. 1905. gada vēstures projekts. No: *Es skrēju pār dzīvi un kļuvi par dzeju... Aspazija un Rainis šodienas skatījumā. Rakstu krājums*. Rīga: Pils. 76.–84. lpp.
- Gūtmane, Z. 2003. *Varas tēmas interpretācija Raiņa nepabeigtajā traģēdijā „Kajs Grahs” un Mārtiņa Zīverta nepabeigtajā lugā „Ifigenija”*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte. Manuskripts.
- Ģērmanis, U. 1991. *Latviešu tautas piedzīvojumi*. Rīga: Zvaigzne.
- Hausmanis, V. 1965. *Rainis un teātris*. Rīga: Liesma.
- Hausmanis, V. 1968. *Tautas dzejnieks Rainis*. Rīga: Zinātne.
- Hausmanis, V. 1971. *Raiņa daiļrades process (lugu tapšanas gaita)*. Rīga: Zinātne.
- Hausmanis, V. 1973. *Raiņa dramaturģija*. Rīga: Zinātne.
- Hausmanis, V. 1990. *Rainis mūsdienu teātrī: 1965–1990*. Rīga: Liesma.
- Hausmanis, V. 2004. Rainis. No: Hausmanis, V., Kalnačs, B. 2004. *Latviešu drāma. 20. gadsimta pirmā puse*. Rīga: Zinātne. 199.-238. lpp.

- Hausmanis, V. 2005. 1905. gada revolūcijas vēsmas teātrī. No: *Starptautiska konference "Informācija, revolūcija, reakcija: 1905–2005": Materiālu krājums*. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka.
- Indiešu literatūra 1985. *Indiešu literatūra: Vissenākais posms*. Sast. V. Ivbulis. Rīga: Zvaigzne.
- Jagić, V. 1898. Die christlich mythologische Schicht in der russischen Volksepik. No: *Archiv für Slavische Philologie*, Bd. XX, 1. S. 82–133.
- Jansons, J. 1908. *Fauni vai klauni? Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību*. Pēterburga: Dzirksteles apgādība.
- Johansons, A. 1953. *Latviešu literatūra: no viduslaikiem līdz 1940. gadam*. Stokholma: Trīs zvaigznes.
- Jung, C. G. 1970. *Collected Works*. Vol. 10. Princeton: Princeton University Press.
- Jungs, K. G. 1994. *Dvēseles pasaule*. Rīga: Spektrs.
- Kalnačs, B. 2001. *Modernās drāmas aizsākumi*. Liepāja: LPA.
- Kalniņa, I. 1993. Tā dēvētā dekadentu dramaturģija latviešu drāmas attīstības kontekstā. No: *Karogs*. Nr. 6. 155.–162. lpp.
- Kalniņš, J. 1977. *Rainis: Biogrāfisks romāns*. Rīga: Liesma.
- Kalniņš, J. 1999. *Rainis – derīgais un nederīgais: Eseja*. Rīga: Signe.
- Karulis, K. 1992. *Etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga: Avots.
- Kasīrers, E. 1997. *Apcerējums par cilvēku*. Rīga: Intelekts.
- Kārkliņš, K. 1934. Skaņu simbolika. No: *Ceļi*. Nr. 4. 1131.-1134. lpp.
- Kiršentāle, I. Juris Dauge un viņa „Turaidas jumprava”. No: Dauge J. *Turaidas jumprava*. Rīga: Liesma. 47.–81. lpp.
- Klaustiņš, R. 1925. Pumpura dzīve un literārā darbība. No: *Andreja Pumpura raksti*. I. Trešais izd., Rīga: A.Gulbja apg. 13.-152.lpp.
- Klīve 1995. *Ticības ceļos: reliģiju vēsture*. Rīga: Zinātne.
- Kokare, E. 1993. *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli: Materiāli kultūras vēstures kursam*. Rīga: Izglītības, kultūras un zinātnes ministrija.
- Kokare, E. 1999. *Latviešu galvenie mitoloģiskie tēli folkloras atveidē*. Rīga: Mācību apgāds NT.
- Kursīte, J. 1991. Pasaules radīšanas (kosmogoniskā) mīta atspulgs latviešu dainās. No: *Grāmata*. Nr. 7/8. 44.–52. lpp.
- Kursīte, J. 1996a. *Latviešu folkloras mītu spoguļi*. Rīga: Zinātne.
- Kursīte, J. 1996b. *Raiņa dzejas poētika*. Rīga: Zinātne.
- Kursīte, J. 2001. Raganas un burvji 16. gadsimtā Latvijas teritorijā. No: Starptautiska konference „Latviešu grāmata un bibliotēka: 1525-2000”. Rakstu krājums. Rīga: LNB. 188.-196.lpp.

- Kursīte, J. 2001. Raiņa „Imants” šodien. No: *Rainis radošo meklējumu spoguļi: Literatūrzinātnisku rakstu krājums*. Rīga: Zinātne. 84.–91. lpp.
- Kursīte, J. 2004. Sapņi Raiņa daiļradē. No: *Aspazija un Rainis šodienas skatījumā: Literatūrzinātnisku rakstu krājums*. Sast. G. Grīnuma. Rīga: Zinātne. 74.–89. lpp.
- Laime, S. 2012. *Raganu tradīcija ziemeļaustrumu Latvijā*. Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Universitāte. Manuskripts.
- Lange, J. 1777. *Vollständiges deutschlettisches und lettischdeutsches Lexicon, nach den Hauptdialekten in Lief- und Curland ausgefertigt von Jacob Lange, Generalsuperintendenten des Herzogthums Liefland etc.* Mitau: J. Fr. Steffenhagen.
- Lapa, L. 2006. Kaujinieku kustība no pirmsākumiem līdz 1905. gada otrajai pusei. No: *1905. gads Latvijā: 100. Pētījumi un starptautiskas konferences materiāli, 2005. gada 11.–12. janvāris*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds. 386.–409. lpp.
- Lapiņš, J. 1938. Edvarta Virzas dzīve un darbi. No: Virza, E. *Kopotī raksti*. 1. sēj. Tilta apgāds. 13.-105.lpp.
- Lasmane, S. 2007. Attīstības paradoksi un ētika. No: *Es skrēju pār dzīvi un kļuvi par dzeju... Aspazija un Rainis šodienas skatījumā. Rakstu krājums*. Rīga: Pils. 102.–111. lpp.
- Lāms, E. 2002. Kompromisa meklējumi Raiņa lugās. No: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Rakstu krājums, 7. Liepāja: LiePA. 243.–262. lpp. Lāms, E. 2003. Mūžīgais romantisms: Jāņa Akurātera dzīves un daiļrades lappuses. Rīga: Zinātne.
- Leitāne, I. 2008. Raiņa reliģijas studijas laikmeta kontekstā un to transformācija literārajos tēlos, īpaši „Jāzepā un viņa brāļos“ un „Radāmajās domās”. (Saulcerītes Vieses piemiņai). No: *Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. Latviešu literatūra un reliģija*. (Latvijas Universitātes raksti. 732. sējums.) Rīga: Latvijas Universitāte. 45.–64. lpp.
- Lévi-Strauss, C. 1974. *L'Anthropologie Structurale*. Paris: PLON.
- Losevs, A. 1990. Mīta Dialektika. No: *Grāmata*. Nr. 6. 13.-17.lpp.
- Lovecraft, H. P. 1945. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Ben Abramson Publisher.
- Loze, I. 2011. Mītiskais ūdensputns neolīta apmetnēs Latvijas teritorijā. No: *Regina in castro Wenda. Rakstu krājums - veltījums Cēsu ordeņpils pētniecei arheoloģei Dr. hist. h. c. Zigrīdai Apalai 75 gadu dzīves jubilejā*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds. 123.-133. lpp.
- LSE, 2002. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga: Jumava.
- Manlove, C. H. 1982. On the Nature of Fantasy. No: *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Indiana: University of Notre Dame Press.

- Mauriņa, Z. 1928. *Daži pamata motīvi Raiņa mākslā: Konturējums*. Rīga: A. Gulbja apg.
- ME. *Mitoloģijas enciklopēdija 1993–1994*. I–II sēj. Rīga: Latvijas Enciklopēdija.
- Misiņš, J. 1937. Latviešu rakstniecības rādītājs. II. Rīga
- Muktupāvela, R. 1998. Šamanistiskie motīvi baltu folklorā. No: *Kultūras krustpunktu meklējumi*. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija. 131.–140. lpp.
- Nesner, H. J. 2007. „Hexenbulle” (1484) und „Hexenhammer” (1487). No: *Teufelsglaube und Hexenprozesse*. Hamburg: Nikol-Verlag. S. 85–101.
- Palēviča, M. 1942. Fallija personība un domu pasaule. No: *Fallijs. Dzejdarbu izlase*. Rīga: Latvju grāmata. 5.–110. lpp.
- Patrouch, J. 1998. Faust legend. No: *Encyclopedia of Folklore and Literature*. Ed. M. E. Brown. Santa Barbara, California: P. 208.
- Pelše, R. 1911. *Kas ir „Uguns un nakts?”*. Izd. Leimaņu J.
- Prescott, F. C. 1927. *Poetry and Myth*. New York: Macmillan.
- Platons 1987. *Valsts*. Rīga: Zvaigzne ABC.
- Pócs, É. 1989. *Fairies and Witches at the Boundary of South-Eastern and Central Europe*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientiarum Fennica.
- Pócs, É. 1991/92. The Popular Foundations of the Witches' Sabbath and the Devil's Pact in Central and Southeastern Europe. *Acta Ethnographica Hungarica*. Vol. 37, Nos. 1–4. *Special Issue: Witch Beliefs and Witch-hunting in Central and Eastern Europe (Conference in Budapest, Sept. 6–9, 1988)*. Budapest: Akadémiai Kiadó. Pp. 305–370.
- Priedītis, A. 1996. *Mans Rainis. Rakstu krājums*. Daugavpils: A.K.A.
- Pšibiševskis, S. 1906. Par drāmu un teātri. No: *Skatuve*. Nr. 3. 37. lpp.
- Radzobe, S. 1989. Raiņa „Daugava”. *Raiņa gadagrāmata*. Rīga: Liesma. 98.–112. lpp.
- Radzobe, S. 2002. Simbolisma teātris. No: *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava. 40.–50. lpp.
- Ridge, G. R. 1961. *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Rubenis, A. 2008. *Apgaismības laiks Eiropā*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija.
- Rudzītis, E. 1986. No mūžības nākošā... No: *Literatūra un māksla*. 12. sept. 6.–7. lpp.
- Rudzītis, E. 1987. No mūžības tu, tāpat kā es... No: *Literatūra un Māksla*. 11. sept. 4.–5. lpp.
- Rudzītis, Jānis 1977. *Raksti: vērtējumi un apceres par latviešu literatūru, 1935–1970*. Vesterosa: Ziemeļblāzma.
- Rudzītis, Jāzeps 1954. Raiņa luga „Spēlēju, dancoju”. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. Nr. 7. 31.–46. lpp.

- Rudzītis, Jāz. 1959. Raiņa pasaku un teiku lugas. *LPSR ZA Valodas un literatūras institūta raksti*. XI, Rīga: ZA izdevniecība. 5.-65. lpp.
- Rudzītis, Jāzeps 1988. Komentāri. No: Pumpurs, A. *Lāčplēsis. Latvju tautas varonis. Tautas eposs*. Tekstu publicēšanai, ievadapcerējumu, komentārus sagatavojis J. Rudzītis. Rīga: Zinātne. 267.–338. lpp.
- Russell, J. B. 1972. *Witchcraft in the Middle Ages*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Russell, J. B. 1984. *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Rūķe, V. 1966. Par personvārdiem Aspazijas lugās. No: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1967. gadam*. Vesterosa: Raiņa un Aspazijas fonds. 44.–50. lpp.
- Rūmniece, I. 2001. Grieķu mitoloģija grieķiem un citiem: par funkciju paradigmu literatūrā. No: *Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorijas un interpretācijas*. Rīga: Pētergailis. 11.-18. lpp.
- Rūsiņš, V. 2000. Pārdomas par jumja simboliku un mitoloģisko ģenēzi. No: *Latvijas Vēsture: jaunie un jaunākie laiki*. Nr. 2. 54.–59. lpp.
- Sanders, V. 1998. Parmenida ideālisms. No: *Antīkā pasaule Latvijā*. Rīga: Filozofijas un socioloģijas institūts. 41.-57. lpp.
- Schwaiger, G. 2007. *Teufelsglaube und Hexeprozesse*. Hamburg: Nikol-Verlag.
- Skrābāne, A. 1991. Rainis. Symbolisms. No: *Grāmata*. Nr. 3. 23.–25. lpp.
- Sproģe, L., Vāvere, V. 2002. *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras „sudraba laikmets“*. Rīga: Zinātne.
- Stašulāne, A. 2006. Teosofijas ideja Latvijā: Antona Austriņa Pēterburgas tēlojums. No: *Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam. Antons Austriņš: pazīstamais un nezināmais. Rakstu krājums*. Rīga: Pils. 87.–101. lpp.
- Stašulāne, A. 2008. Teosofija un latviešu literatūra. No: *Literatūrzinātne, folkloristika, māksla. Latviešu literatūra un reliģija*. (Latvijas Universitātes raksti. 732. sējums.) Rīga: Latvijas Universitāte. 85.–92. lpp.
- Stradiņš, J. 2005. Revolūcijas dzirnakmeņi: latviešu kaujinieki 1905.–07. gadā. *Rīgas Laiks*. Nr. 7. 22.–36. lpp.
- Straubergs, K. 1938. Raganas. *Latviešu konversācijas vārdnīca*. XVII sēj. Rīga: A. Gulbja apgāds. 34807.–34810. sl.
- Straubergs, K. 1939. *Latviešu buramie vārdi*. I. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.
- Straubergs, K. 1941. *Latviešu buramie vārdi*. II. Rīga: Latviešu folkloras krātuve.

- Straubergs, K. 1998. Antīkās pasaules iespaids latviešu literatūrā. No: *Antīkā pasaule Latvijā*. Rīga: Filozofijas un socioloģijas institūts. 357.-376. lpp.
- Straubergs, K. 2001. Antīkās pasaules iespaids. No: *Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorijas un interpretācijas*. Rīga: Pētergailis. 370.–371. lpp.
- Šiliņa, Z. 2006. Ragana Aspazijas dramaturģijā. No: *Kultūras krustpunkti*. 2. laidiens. Rīga: Mantojums. 335.–349. lpp.
- Šiliņa, Z. 2007. *Jaunās pasaules ideja Raiņa dramaturģijā*. Promocijas darbs mākslas zinātņu doktora grāda iegūšanai. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija. Manuskripts.
- Šmidts, P. 1918. Latviešu mitoloģija. Maskava: Latviešu Rakstnieku un Mākslinieku Biedrība.
- Šmits, P. 1926. *Latviešu mītoloģija*. Rīga: Valters un Rapa.
- Špenglers, O. 1991. Makrokosmos. No: *Kentaurs XXI*. Nr.19. Rīga: MINERVA.
- Šuvajevs, I. 1998. *Psihoanalīze un dzīves māksla*. Rīga: Intelekt.
- Švābe, A. 1990. *Latvijas vēsture*. 1. daļa. Rīga: Avots.
- Teikmanis, V. 1897. Turaidas jaunava Maija. *Austrums*. Nr. 9. 713.–718. lpp.
- Treile, J. 1990. Ieskats seno baltu mitoloģijā. Intervija ar N.Vēļu. No: *Grāmata*. Nr.3. 21.-23. lpp.
- Veselis, J. 1942. *Dievs laiž pasauli. Latvju teiksmas*. Rīga: Latvju grāmata.
- Upīts, A. 1947. Raiņa dzeja. No: *J.Rainis. Kopoti raksti*. 1.sēj., Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība. 9.-39.lpp.
- Veselis, J. 1947. Latviešu rakstniecības vēsture. Omstede: Omstedes latviešu komitejas apg.
- Vēlius, N. 1987. *Chtoniskasis lietuvju mitologijos pasaulis*. Vilnius: Vaga.
- Viese, S. 1982. *Jaunais Rainis: Ieskats mazpazīstamos manuskriptos*. Rīga: Liesma.
- Viese, S. 2004. Dzīve pārvērtās dzejā. No: *Diena*. 6. nov.
- Virza, E. 1930. *Laikmeta dokumenti*. Rīga: Zemnieka Domas.
- Vīķe-Freiberga, V., Freibergs, I. 1988. *Saules dainas*. Rīga: Grāmata.
- Vīķe-Freiberga, V. 1993. *Dzintara kalnā*. Rīga: Zvaigzne.
- Vītols, H. 2002. *Jānis Kuga. Eiropas kultūras apcere*. Rīga: Jumava.
- Vjanu, T. 1998. Metaforas psiholoģiskā funkcija. No: *Grāmata*. Nr. 15. 127.–131. lpp.
- Wellek, R. 1970. The Term and Concept of Symbolism in Literary History. No: *New Literary History*. Vol. 1, Nr. 2. pp. 249-270.
- Whitehead, A. N. 1927. *Symbolism: Its Meaning and Effect*. New York: Fordham University Press.
- Zagorskis, F. 1987. *Zvejnieku akmens laikmeta kapulauks*. Rīga: Zinātne.
- Zeids, T. 1992. *Senākie rakstītie Latvijas vēstures avoti*. Rīga: Zvaigzne.

- Zemītis, G. 2004. *Ornaments un simbols Latvijas aizvēsturē*. Rīga: Latvijas Vēstures institūta apgāds.
- Ziedonis, A. 1991. Ceļš uz lielo dzīvi. No: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1969. gadam*. Vesterosa: Raiņa un Aspazijas fonds. 18.–31. lpp.
- Ziedonis, A. 1994. *Jāņa Raiņa reliģiskā filozofija*. Rīga: Zinātne.
- Zvirgzds, I. 1998. Vecās Derības sapņu mehānisms. No: *Kentaurs*. Nr. 15. 7.-14. lpp.
- Афанасьев, А. 2007. *Мифология Древней Руси*. Москва: ЭКСМО.
- Агапкина, Т. 2010. Символика деревьев в традиционной культуре славян: рябина. *Этноботаника растения в языке и культуре*. (Труды Института лингвистических исследований РАН). СПб: Наука. стр 249-251
- Бахтин, М. 1975. Формы времени и хронотопа в романе. В: *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература. С. 234–407.
- Белый, А. 2002. Символизм как миропонимание. *Критика русского символизма*. Т. 2. Москва: АСТ Олимп. С. 103–120.
- Белый, А. 1990. *Начало века*. Москва: В/о «Союзтеатр» СТД СССР.
- Бердяев, Н. 1998. Восприятие мира. No: *Мацейна, А. Великий инквизитор*. (Исследования по истории русской мысли). СПб.: Алетейя, 1998.
- Блок, А. 2010. Ирония. *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 8. Москва: Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. Горького. С. 87–89.
- Буслаев, В. Критические замечания на книгу Ор. Миллера. В: *Ж. М. Н. Пр.* Часть CLIX. Pieejams: http://mirslouvrei.com/content_beo/Solovej-razbojnik-12034.html. Skatīts
- Вагнер, Р. 1918. Искусство и революция. Петроград: Литературно-Издательский отдел Народного Комиссариата по просвещению.
- Велецкая, Н. 2003. *Языческая символика славянских архаических ритуалов*. Москва: София.
- Войтович, В. 2005. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
- Гимбутас, М. 2004. *Балты. Люди янтарного моря*. Москва: Центрполиграф.
- Головин, С. 1995. Древнейшие символы. No: *Бауэр, В. Энциклопедия символов*. Москва : Крон-Пресс. стр. 17.-47.
- Гуили, Р. 1998. *Энциклопедия ведьм и колдовства*. Москва: Вече.
- Гура, А. 1997. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: Индрик.

- Даль, В. 1994. *Ведьма. О поверьях суевериях и предрассудках русского народа*. СПб: ЛИТЕРА. Стр. 56-59.
- Даль, В. 2002. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 4. Санкт–Петербург: Диамонт.
- Дюмотц, И. 1995. Раннее христианство. Но: *Бауэр, В. Энциклопедия символов*. Москва : Крон-Пресс. стр. 173.-209.
- Иванов, В., Топоров, В. 1982. Соловей–разбойник. *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Советская Энциклопедия. Стр. 460.
- Иванов, В., Топоров, В. 1974. *Исследования в области славянских древностей*. Москва
- Иванов, В., Топоров, В. 1991. Соловей–разбойник. *Мифологический словарь*. Т. 2. Москва: Советская Энциклопедия. Стр. 507.
- Кассу, Ж. 1998. *Энциклопедия символизма*. Москва: Республика.
- Клейн, Л. 2004. *Воскрешение Перуна*. Санкт–Петербург: Евразия.
- Клодон, Ф. 1998. Музыка. Но: *Кассу, Ж. Энциклопедия символизма*. Москва: Республика.
- Криппнер, С., Диллард, Дж. 1977. *Сновидения и творческий подход к решению проблем*. Москва: Из-во Трансперсонального Института.
- Лотман, Ю. 1992. Избранные статьи. т 1 Таллин Александра
- Лотман, Ю. 2000. *Об искусстве*. Санкт–Петербург: Искусство–СПБ.
- Лотман, Ю. 2002. *История и типология русской культуры*. Москва: Лабиринт.
- Максимов, В. 2000. Французский символизм – вступление в 20. век. В: *Французский символизм. Драматургия и театр*. Санкт–Петербург: Гиперион. С. 5–51.
- Мамардашвили, М. 1998. Парадоксы сознания. В: *Тайны сознательного и бессознательного*. Минск: ХАРВЕСТ. С. 12–30.
- Махов А 1998. *Сад демонов. Словарь inferнальной мифологии средневековья и Возрождения*. Москва: Интрада.
- Мельшиор–Бонне, С. 2006. *История Зеркала*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Миллер, Вс. 1924. *Очерки русской народной словестности*. Т. 1–3. Москва: Т–во И. Д. Сытина.
- Мюшенбле, Р. 2005. *Очерки по истории дьявола XI–XX вв.* Москва: Новое литературное обозрение.
- Ничше, Ф. 1990. *Сочинения в двух томах*. т. 1. Москва: Мысль.
- Пропп, В. 1977. *Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Лабиринт.
- Пропп, В. 1986. *Морфология волшебной сказки*. Москва: Лабиринт

- Путилов, В. 1984. *Русская народная поэзия. Эпическая поэзия.* Ленинград: Художественная литература.
- Селиванов Ф 1988 *Былины* Москва Советская Россия стр 558
- Слободнюк, С. 1998. *"Дьяволы" Серебряного века: Древний гностицизм и русская литература.* Санкт–Петербург: Алетейя.
- Старшая Эдда 1975. *Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах.* Москва: Художественная литература.
- Старшая Эдда 2002 Западноевропейский эпос СПб Азбука классика стр 5 331
- Токарев, 1987. Латырь Мифы народов мира т 1 Москва: Советская Энциклопедия. Стр 57
- Топоров, В. 1995. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.* Москва: Изд. группа “Прогресс”, “Культура”.
- Федоров, Ф. 1988. *Романтический художественный мир: пространство и время.* Рига: Зинатне.
- Федоров, Ф. 1991. *Соцреализм как тип искусства.* Давгавпилс: ДПИ.
- Федоров, Ф. 2005. Гофман: Тынянов. *Latvijas Universitātes raksti. 681. sēj.: Literatūrzinātne un folkloristika.* Rīga: Latvijas Universitāte. 32.–44. lpp.
- Фрезер, Дж. 1986. *Золотая ветвь: Исследование магии и религии.* Москва: Политиздат.
- Фрейд, З. 1990. *Психология бессознательного.* Москва: Просвещение.
- Фрейд, З. 1998. Толкование сновидений. В: *Тайны сознательного и бессознательного.* Минск: ХАРВЕСТ. С. 330–362.
- Фромм, Э. 1998. Забытый язык: смысл снов, сказок и мифов. В: *Тайны сознательного и бессознательного.* Минск: ХАРВЕСТ. с 364–396.
- Халанский, М. 1910. *Южнославянские сказания о Кралевице Марке.* Москва
- Хаусман, В. 1958. Пьеса Райниса "Огонь и ночь": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук; научный руководитель К.Л. Зелинский ; *Академия наук Союза ССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького.* Москва.
- Хеммер, Б. 2010 *Ибсен – путь художника.* Москва : ОГИ : Б.С.Г.-ПРЕСС
- Хёйзинга, Й. 2007. *Ното ludens. Человек играющий.* Санкт–Петербург: Азбука–классика.
- Храповицкая, Г. 2003. *Романтизм в зарубежной литературе.* Москва: Академия.
- Шпенглер, О. 2003. *Закат Европы: очерки морфологии мировой истории* (в 2-х т.). Москва : Айрис-пресс.
- Шумкова, Т. 2002. *Зарубежная и русская литература XIX века: Романтизм.* Москва: Издательство "Флинта".

- Эко, У. 2004. *Отсутствующая структура: Введение в семиологию*. Санкт–Петербург: Симпозиум.
- Эко, У. 2005. *Роль читателя: Исследования по семиотике текста*. Москва: РГГУ.
- Элиаде, М. 1994 Священное и мирское Москва изд Московского Университета
- Элиаде, М. 1998а. *Шаманизм: архаические техники экстаза*. Киев: София.
- Элиаде, М. 2000. *Аспекты мифа*. Москва: Академический Проект.
- Юнг, К. 1998. Функция и анализ снов. В: *Тайны сознательного и бессознательного*. Минск: ХАРВЕСТ. С. 398–419.
- Юнг, К. 2004. *Душа и миф. Шесть архетипов*. Минск: Харвест.