

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRĀ FAKULTĀTE
Latviešu literatūras un kultūras katedra

LITERATŪRA UN KULTŪRA:
PROCESS, MIJIEDARBĪBA,
PROBLĒMAS



ČETRI PAMATELEMENTI KULTŪRĀ:
UGUNS, ŪDENS, ZEME, GAISS



Zinātnisko rakstu krājums

XIII

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2011

Burima Maija, sastādītāja, zinātniskās kolēģijas vadītāja. *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas. Četri pamatelementi kultūrā: uguns, ūdens, zeme, gaiss. Zinātnisko rakstu krājums. XIII.* Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2011. 144 lpp.

Krājuma zinātniskā kolēģija:

Maija Burima

Dr. philol., DU Humanitārās fakultātes profesore (Latvija)

Rimantas Balsys

Dr. hum., Klaipēdas Universitātes profesors (Lietuva)

Māra Grudule

Dr. philol., Latvijas Universitātes profesore (Latvija)

Teuvo Laitila

Dr. Ph., Austrumsomijas Universitātes asociētais profesors (Somija)

Valentīna Liepa

Dr. paed., DU Humanitārās fakultātes asociētā profesore (Latvija)

Anneli Mihkelev

Dr. phil., Underes un Tuglasa literatūras centrs, Igaunijas Zinātņu akadēmija (Igaunija)

Irma Ratiani

Dr. philol., Šota Rustaveli Gruzijas literatūras institūta direktore,
I. Javakhišvili Tbilisi Valsts universitātes profesore (Gruzija)

Juris Rozītis

Dr. phil., Stokholmas Universitāte (Zviedrija)

Dagrun Skjelbred

Dr. philos., Vestfoldas universitātes koledžas profesore (Norvēģija)

Zinātniskā redaktore: **Maija Burima**

Anġļu teksta redaktore: **Sandra Meškova**

Tehniskā redaktore un korektore: **Jana Butāne**

Maketētājas: **Marina Stočka, Vita Štotaka**

Daugavpils Universitātes Latviešu literatūras un kultūras katedras zinātnisko rakstu krājums *Četri pamatelementi kultūrā: uguns, ūdens, zeme, gaiss* iznāk katedras izdevuma *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas* trīspadsmitajā grāmatā. Tas tapis uz 2009. gada maijā katedras rīkotajā konferencē nolasīto referātu pamata. Konferences tematiku noteica nepieciešamība izvērtēt universālu konceptu izmantojumu latviešu un cittautu kultūrtekstos un literatūrā.

Krājumā prezentētie raksti vedina secināt, ka zeme, ūdens, uguns un gaiss reti kļūst par kultūrtekstu centrālo fokusu. Šo konceptu pastāvīgums un nemainīgums nevedina atvasināt jaunas konotācijas. 20.–21. gadsimta kultūrā biežāk aktualizētas laikmetīgas reālijas, fiksētas izmaiņas to saturā. Četras universālās stihijas biežāk ir notikumu atskaites punkts, refleksiju impulss vai likumsakarīgs un pašsaprotams fons, uz kura izvēršas sižeti.

Krājumā dominē literatūras procesiem veltīti pētījumi, bet dažās publikācijās aktualizēta arī kultūrvēstures un filozofijas problemātika.

Vairākos krājuma rakstos skatīta četru stihiju klātbūtnē pasaules ritos un nozīme cilvēku eksistencē. Maksims Šadurskis stihijas un to mijiedarbes substrātu – pasauli – attiecina uz literatūras teorijas lauku un reflektē par literārajām utopijām pasaules ainā, bet Sandra Meškova četru elementu koeksistenci uzrāda angļu rakstnieces Džoannas Harisas romānā *Šokolāde*. Pienesums latviešu literatūras vēsturei ir Lindas Kusiņas sniegtais četru stihiju klātbūtnes izvērtējums A. Upīša romāna *Sieviete dabas telpā*, bet mūsdienu literatūras procesu kontekstā nozīmīgs ir Ineses Suhanes raksts par Mairas Asares un Sergeja Moreino bilingvālo dzejas krājumu *Hanzas aukstā liesma*.

Daži pētnieki fokusējušies uz vienu no stihijām un analizējuši tās atveidi kultūrā vai literārajā darbā kā specifisku laikmeta izpausmi. Visvairāk uzmanības veltīts konceptam *zeme*. Stefana Barna rakstā *zeme* aplūkota mentālās ģeogrāfijas un identitātes kontekstā. Vairāki pētnieki pievērsušies zemes tēla nozīmju raksturojumam latviešu un cittautu kultūr-

kontekstos: Mārīte Opincāne analizē sauszemes tēlojuma specifiku britu rakstnieka Džozefa Konrada prozā, Maija Burima pievēršas zemes tēlam norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna romānā *Zemes svētība* un tā pašidentificēšanās nozīmei latviešu kultūrā. Zemes tēls aktualizēts arī latviešu literatūrā – Inese Valtere zemes tēla semantiku Augusta Saulieša prozā uzlūko caur opozīcijas *daba – civilizācija* prizmu. Uguns stihija iniciējusi Baibas Kalnas rakstu par uguns simboliku ideoloģiskajos un kultūras notikumos 20. gadsimta 30. gadu Latvijas kultūrtelpā. Gaisa stihijas kontekstā uzlūkojams Tatjanas Lavreckas raksts par kustības – statikas pretstatījumu A. Čaka prozā. Arī ūdens stihijai krājumā iezīmēti latviešu un cittautu konteksti: Alīnas Romanovskas publikācija aktualizē ūdens stihiju latviešu rakstnieču – R. Ezeras un I. Ābeles – prozā, bet Aija Jakovele analizē jūras tēlu dāņu rakstnieces Karenas Bliksenas stāstā.

Vēl viens rakstu impulss – refleksija par stihijas nozīmes atvasinājumu, piemēram, Baibas Felces raksts par sarunu gaisa filozofiju. Tipoloģiski uz četru stihiju koeksistenci pasaulē reducējams Aināra Felča pētījums par kvintesences meklējumiem filozofijā.

Krājuma veidotāji piedāvā lasītājiem šo izdevumu, cerot uz neklātienes dialogu un vēlot atrast uzrunājošas zinātniskas atziņas un rosinošus skatupunktus.

Maija Burima

Daugavpils University Latvian Literature and Culture Department research article collection *Four Elements in Culture: Fire, Water, Earth, Air* is issued in volume 13 of the edition of research papers *Literature and Culture: Process, Interaction, Problems* prepared by the department. It is based on the papers delivered at the research conference organized by the department in May 2009. The topic of the conference as reflected in the title of the present collection was conditioned by the necessity to regard the use of universal concepts in Latvian and foreign culture texts and fiction.

The articles of the collection suggest that earth, water, fire, and air seldom become the central focus of culture texts. The constant and unchanged presence of these concepts does not lead to the formation of new connotations. The culture of the twentieth and twenty-first centuries has been more focused on contemporary realities registering changes in their content. Four universal elements are rather a point of reference of events, impulse for reflection, or a regular and indisputable background for the development of plots.

The collection is dominated by studies of literary processes, while in some papers the issues of culture history and philosophy are regarded as well.

Several articles of the collection consider the presence of the four elements in the world rites and their significance in human life. Maxim Shadurski relates the elements and their interaction substrate – the world – to the field of literary theory and reflects on literary utopias in the world picture, while Sandra Meškova follows up the coexistence of the four elements in Joanne Harris' novel *Chocolat*. Linda Kusiņa's article on the presence of the four elements in the nature space of Latvian writer A. Upītis' novel *Sieviete* is an important contribution to the history of Latvian literature, but Inese Suhane's paper on the bilingual poetry collection *Hanzas aukstā liesma* by Maira Asare and Sergejs Moreino is significant in the context of contemporary literature processes.

Some authors focus on one of the elements analyzing its depiction in culture or fiction as a specific manifestation of the epoch. In this respect, the concept of *earth* has received the greatest attention. Stephen Barnes' article regards the earth in the context of mental geography and identity. Several authors have produced characteristics of the meanings of the image of earth in Latvian and foreign culture contexts. Māriete Opincāne analyzes the depiction of dry land in British writer Joseph Conrad's prose, Maija Burima regards the image of earth in Norwegian author Knut Hamsun's novel *Growth of the Soil* and the meaning of its self-identification in Latvian culture rites. The image of earth has been considered also in Latvian literature. Inese Valtere analyzes the semantics of earth in A. Saulietis' prose through the opposition of nature and civilization. The element of fire has initiated Baiba Kalna's study on the symbolism of fire in the ideological and culture rites of the 1930s in Latvian culture space. The element of air emerges in Tatjana Lavrecka's article on the opposition of motion and being static in A. Čaks' prose. Water is also regarded in the contexts of Latvian and foreign literature. Alīna Romanovska investigates water element in the prose of Latvian writers R. Ezera and I. Ābele prose, while Aija Jakovele analyzes the image of sea in Danish writer Karen Blixen's short story.

Another impulse appears in reflections on the derivations of the meaning of elements, e.g. Baiba Felce's article on the philosophy of air talks. Ainars Felcis in his study of the search for quintessence in philosophy refers to the coexistence of the four elements in the world.

The editors of the collection offer this edition to readers with hope for indirect dialogue and wish to find new inspiring research ideas and stimulating viewpoints.

Maija Burima

SATURS / CONTENTS

Stephen D. Barnes. The Terrain of the Imagination: Earth, Regional Literature, and the Burden of Self-Definition	9
Iztēles apvidus: zeme, reģionālā literatūra un pašdefinēšanas nasta	
Максим Шадурский. Морфология художественной модели мира в литературной утопии	18
Literatūras utopiju pasaules mākslas modeļa morfoloģija	
A Morphology of the Fictional Model of the World in Literary Utopias	
Māriete Opincāne. Sauszeme Džozefa Konrada jūras prozā	30
Land in the Sea Prose by Joseph Conrad	
Inese Valtere. Zeme – daba – civilizācija	37
Earth – Nature – Civilization	
Linda Kusiņa. Dabas elementi kā izteiksmes līdzeklis	
A. Upīša romānā <i>Sieviete</i>	48
Natural Elements as Means of Expression in A. Upīts' Novel <i>Woman</i>	
Maija Burima. Zemes semantika Knuta Hamsuna romānā	
<i>Zemes svētība</i> un tā rezonanse Latvijā	54
The Semantic of Land in Knut Hamsun's Novel <i>Growth of the Soil</i> and Its Resonance in Latvia	
Baiba Kalna. Uguns simbolika un tās projekcija totalitārās sabiedrības un mākslas rituālu uzbūvē (1930–1940)	76
The Symbolism of Fire and its Projection in the Formation of Rituals of Totalitarian Society and Art (the 1930s–1940s)	
Tatjana Lavrecka. Kustība – statika A. Čaka prozā	83
Motion – Statics in A. Čaks' Prose	

Alina Romanovska. Ūdens semantika R. Ezeras romānā <i>Aka</i> un I. Ābeles stāstu krājumā <i>Akas māja</i>	90
Semantics of Water in R. Ezeras's Novel <i>Aka</i> and I. Ābele's Collection of Stories <i>Akas māja</i>	
Sandra Meškova. Elementu rotaļas Džoannas Harisas romānā <i>Šokolāde</i>	101
Playing with Elements in Joanne Harris' Novel <i>Chocolat</i>	
Aija Jakovele. Jūras tēls dāņu rakstnieces K. Bliksenas stāstā <i>Grēku plūdi pār Norderneju</i>	110
The Image of Sea in Danish Writer Karen Blixen's Story <i>The Deluge at Norderney</i>	
Inese Suhane. Stihijas Mairas Asares un Sergeja Moreino dzejas krājumā <i>Hanzas aukstā liesma</i>	116
Elements in the Poetry Collection <i>Hanzas aukstā liesma</i> by Maira Asare and Sergey Moreino	
Baiba Felce. Sarunu gaisa filozofija	125
The Philosophy of Conversational Air	
Ainars Felcis. Kvintesences meklējumi filozofijā	133
Quest for Quintessence in Philosophy	

Stephen D. Barnes

THE TERRAIN OF THE IMAGINATION:
EARTH, REGIONAL LITERATURE, AND
THE BURDEN OF SELF-DEFINITION

Kopsavilkums

Iztēles apvidus: zeme, reģionālā literatūra un
pašdefinēšanas nasta

Piņoņu kara gados ASV dienvidos dzimušie rakstnieki pievērsa lielu uzmanību vietas nozīmei literatūrā, pamatojoties uz straujajām reģionālās identitātes izmaiņām, ar ko viņi saskārās. Būdami mākslinieki, kuri rada mākslinieciskus (nevis vēsturiskus) darbus, dienvidnieku rakstnieki, kurus vēlāk dēvēs par „reģionālistiem”, pievērsa uzmanību tam, kā saikne ar zemi – arī dzimto zemi – ietekmē un veido cilvēka iztēli. Taču mēģinājumi iztēloties zemi ir visai sarežģīti, jo vērīgs mākslinieks nevar nepamanīt to, ka fiziskās pasaules attēlojums var būt nekas vairāk kā šādas pasaules projicēšana iztēlē. Pēcpadomju Baltijas republikas varētu izmantot Amerikas reģionālisma pieredzi savos identitātes meklējumos, tā kā – lai arī vēstures traģēdija abos reģionos ir tikusi izspēlēta visai atšķirīgā veidā – Amerikas dienvidu un Baltijas republiku vēsturē ir pārsteidzošas paralēles cīņā par nacionālās identitātes veidošanu. Aplūkojot Latvijas nesenas vēstures notikumus Viljama Folknera literatūrā, rakstā skatīti kultūras identitātes veidošanas centieni problēmjautājumi.

*

Nature is not nearly as natural as it seems. Instead, it is a profoundly human construction.

– William Cronon¹

In the context of the recent conference on the four elements, and my particular focus on the earth, the words of William Cronon serve as a fitting entry into the way that the land can shape our imagination and, even more importantly, the way that our imagination “shapes” the land. Those who study carefully the apparent intersection of earth and imagination soon come to realize that any separation of the two cannot, in fact, be easily made, for the land we are able to perceive is only that which we have already been enabled to imagine. This current paper seeks to elaborate on this practical reality by looking to two seemingly dissimilar regions that also provide this essay its structural principle, the first of the land comprised by and constituting the post-communist Baltic Republics.

In my discussion of that region, focusing heavily on the experience of the Republic of Latvia, I shall borrow heavily from Katrina Z. S. Schwartz, whose book *Nature and National Identity after Communism: Globalizing the Ethnoscape* offers a thorough and detailed study of how representations of Latvian soil—the earth underneath our feet – and the human relationship to the physical place have been crucial in attempts to identify an authentic Latvian national character – or, to use Schwartz’s term, *Latvianness*. The second region is the American South following the Civil War that left the land’s inhabitants both physically and psychologically traumatized. The section examining the Southern experience will seek to uncover in the American literary movement known as regionalism – a movement that reached its zenith in the 1930s but still lingers as a vital feature of the American literary landscape – parallels with the experience of the Republic of Latvia after the collapse of the Soviet Union. Although a number of American regionalists could be discussed in that section, I have focused on perhaps the greatest of them all, William Faulkner, and his depiction of the South’s quest to self-define after the War. In my conclusion, I hope to clarify the connections that I see between the two seemingly opposite experiences, that of the post-Civil War South, which is burdened with defining itself after losing autonomy, and of post-Communist Latvia in the Baltic states, which bear a similar burden after gaining it.

Section One: Latvian Land

Early in Katrina Schwartz’s *Nature and National Identity after Communism: Globalizing the Ethnoscape*, she makes plain her reasons for writing the book: *[W]e must understand how the uses and meanings of nature are bound up with national identity: how generations of Latvians have defined Latvianness in terms of a particular relationship to nature and have constructed nature as a particular embodiment of Latvianness*². Her statements reveal the reciprocal relationship of nation to nature and, vice versa, nature to nation. The one cannot be known without the other. In seeking to identify a national character, cultural questions must be addressed. And, as Schwartz writes, *The cultural question at the heart of nationalism – ‘Who are we?’ – is at the same time always a geographical question – ‘Where are we?’ or ‘What is our place?’*³. But one cannot simplistically answer such a difficult question, for one’s *place* is not merely a given reality; rather, it is something that must be constructed, as the opening quote from Cronon makes clear. Again, Schwartz writes, *Home-*

lands are constructed by infusing physical terrain with national meaning, transforming landscape into 'ethnoscape'⁴, a term she defines as a physical landscape invested with ethnic meanings⁵. She then cites the example of the wilderness in nineteenth-century America. At that time, the wilderness emerged as a trope among American artist and writers, with the physical space becoming imaginatively infused with those very characteristics desired in the young nation's self-representation: unlike the civilized, refined, and cultivated Europeans, the American citizenry were to be pioneering, entrepreneurial, and ruggedly individual⁶.

In Schwartz's estimation, there is no single accepted cultural narrative for Latvia. Instead there are two dominant and competing narratives – what she calls simply *an outward-looking one* and *an inward-looking one*⁷. The outward-looking emphasizes the nation's medial position – a kind of geographical bridge – between East and West, a natural placement that would allow the national character to develop as *cosmopolitan middlemen*, straddling Europe's cultural divide⁸. The inward-looking narrative is more agrarian, drawing upon the notion that Latvia is, because of its natural gifts, destined to be a *nation of farmers*⁹. Both of the rival discourses closely identify authentic Latvianness with the land, either as cultural bridge or cultivated soil.

The significance of these cultural narratives has become only more acutely realized since the collapse of the Soviet Union, for, in regaining its independence, post-Communist Latvia has lost one means of identifying itself. Much of Latvia's power to define itself negatively – that is, the nation's ability during the Soviet era to look in either direction (eastward or westward) and see what it was *not* – has been lost with the state's restored independence. And none would doubt that negative demarcation is certainly a valid means of establishing national identity. After all, the distinctives of one nation are conceptualized as just that, *distinct*, unlike the characteristics of *others* – that is, those strangers who are not members. *But*, as Schwartz maintains, *national identity is not simply a reaction against otherness [...]. It is also about the broader and more complex problem of maintaining a distinctive sense of collective self in relation to the outside world*¹⁰. In other words, as helpful as a negative definition of national character can be, it always remains inadequate. Instead, a positive, *substantive self-imaging*¹¹ must also be pursued. It is a robust homeland narrative – like either of the previously-mentioned discourses, inward-looking or outward-looking – that Schwartz believes can make possible such substantive self-representations. Hence, as Mark Beissinger

writes, *[Nationalism] is not simply about imagined communities; it is much more fundamentally about a struggle for control over defining communities, and in particular, for control over the imagination about community*¹².

Ultimately, one must recognize that this competition for the Latvian imagination will be one that yields concrete results. Schwartz's belief that these rival cultural narratives might result in a substantive national identity is what prompts her to take them so seriously. Her claim seems patently true when she offers the following example: a nation's assertion that it is not like its neighbors *does not in itself promote a specific policy stance on agricultural support or trade policy. But the claim that 'we are a nation of farmers' or 'we are a nation of cosmopolitan middlemen' certainly does*¹³. The reality of such a position is self-evident, for whereas the negating self-definition affirms a distinction, it is *not* a distinction that will advance the cause of the Latvian people in any direct way. The others, however, posit images that can serve as a guide for a nation seeking to find its way.

Section Two: William Faulkner and American Regionalism

The trend toward regionalism has attracted writers in almost all parts of the United States. In fact, one might even argue that all of the best American literature is regional, moving from New England in the nineteenth century (e.g. Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, and Emily Dickinson) to the Midwest at the turn of the century (e.g. Sinclair Lewis, Theodore Dreiser, and Sherwood Anderson), and finally to the South during the last twentieth century (e.g. William Faulkner, Flannery O'Connor, and Eudora Welty). Of these three regions, it was the South that experienced the greatest flourishing of regional literature, a flourishing that arguably has not yet ended, with second generation "Southern" writers like Cormac McCarthy and Wendell Berry tracing their own lineage to their regionalist forebears. The best known and most revered of all southern regionalists is, of course, William Faulkner. In fact, with the exception of William Shakespeare, Faulkner has received more attention than any other writer in the English language; and in China, Faulkner has surpassed Shakespeare in the number of dissertations devoted to his works. But even though his fame, which became truly international in 1950 when he was awarded the Nobel Prize in Literature, has spread far beyond his home territory, it is as a regionalist that I would like to consider him today.

Just 32 years after the end of the American Civil War (a war involving the entire nation but fought almost exclusively in the South), William Faulkner was born. His birth in 1897 coincided with a revival of Southern pride and patriotism, sparked by the last of that generation which had lived through the land's painful defeat during the War. These few surviving Southern sympathizers began to fear that time would eventually drive from the human record the memory of their region, so, during the final decade of the nineteenth century, they began a sweeping project to resurrect the memory of their beloved South; they set out to do so not by seeking political power or employing military force but, rather, by reshaping the imagination of the region's inhabitants. At this time emerged what later was called *the Cult of the Lost Cause*, which was a recasting of the Old South and the Civil War in glorious, heroic, and ultimately tragic terms. Even today, one can easily witness an indelible stamp left on the region, for scattered throughout the South are the *Confederate soldier monuments dominating town squares*¹⁴. But even more pervasive than the visual monuments were the stories and histories written about the Old South during this period, continuing well into the second half of the twentieth century. Most scholars would agree with Susan Donaldson that these narratives emerging from the South were *highly partisan* and written in order to subvert or redress the *official* narratives of the Union coming out of the North¹⁵. The competing histories revealed that the War, although it had shifted from the physical terrain to the imaginative, was still, in fact, raging.

It is in this milieu of competing historical narratives that William Faulkner was raised, and, while still a young man, his character was shaped not so much as a writer of the South – that is, the real, physical place – but as a writer of the “South” – that is, the imagined region locale. Moreover, Faulkner also recognized that the only region he could ever know was the latter, the “South” that is constructed and mediated by way of human artifice. And above all others reigned the chief of the humanizing arts, language itself. Describing the novelist's interest in the region's constructed past, Herbert Schneidau writes that Faulkner's *most Southern trait* was his ability to evade *real history in favor of [...] an imaginary one*¹⁶. This is not to say that Faulkner ignores the troubling realities of his region, for he tackles such issues as slavery, racism, and Civil War head-on in his novels. Instead, his quest for an imaginary history reveals that his concern is less with those past events than with their representations.

This concern for the imagined, mythicized past is one that becomes evident when looking at the trajectory of Faulkner's career. Faulkner, having already recognized his inability as a poet, published his first two novels in 1926 and 1927. Both were set in places beyond his native region – Georgia and New Orleans, respectively – and both were received coolly by critics and readers. After publishing the second novel, *Mosquitoes*, Faulkner returned to his hometown of Oxford, Mississippi; there he wrote a rambling novel titled *Flags in the Dust*, which was published in 1929. The story was a composite of various local and family legends, and Faulkner merely converted them into his own imaginative patchwork. But while writing that novel, Faulkner discovered that his *own little postage stamp of native soil was worth writing about* and that he *would never live long enough to exhaust it*¹⁷. After this novel, Faulkner created a fictional region and named it Yoknapatawpha County, which served as the setting for nearly all of his remaining sixteen novels and nearly 100 short stories.

So *Flags in the Dust*, Faulkner's first Yoknapatawpha novel, marked the beginning of his struggle to come to terms with Southern history – that is, the mediated past of his region – and how the conventions one inherits with a given history shape one's understanding of the self and, consequently, one's ability to achieve self-definition. An example of this phenomenon can be found in a passage from a later novel, *The Unvanquished*, which is the prequel to *Flags in the Dust*. That novel's protagonist, Bayard Sartoris, is the white son of a slaveholder during the Civil War. His childhood playmate and dearest friend is named Ringo, a slave who shares Bayard's bed and joins with him in all his childhood adventures. But each of the boys, even though they interact and behave as friends (equally, irrespective of the economic and racial categories associated with slavery), shows a surprising dependence on societal constructs for his own identity.

This is made evident by Faulkner in a series of humorous scenes. In the first, the two young playmates have learned that the Union Army (from the North) is approaching. Bayard, the white boy, is terrified by the news and runs to his grandmother, telling her, *They're coming here! [...] They're coming to set us free! [...] It's General Sherman and he's going to make us all free!*¹⁸. Of course, as a white in the South, he is already free, so Faulkner seems to be suggesting that the *freedom* resulting from a Northern victory will be a freedom from those very cultural conventions that allow Bayard to know himself. Later, still fearful of the prospect of freedom, he asks Ringo, *Do you want to be free?*¹⁹, suggesting in the very question that

nothing could be worse. Finally, in a scene from after the War, when the slaves have been emancipated, Ringo goes to his white companion to discuss his new status. The following conversation takes place:

Ringo: *Do you know what I ain't?*

Bayard: *What?*

Ringo: *I ain't a nigger any more. I done been abolished.*²⁰

Bayard then narrates that this revelation prompted him to ask Ringo *what* he was if he was no longer a nigger, a question that the former slave – now a free black – is unable to answer²¹. Ironically, the freedom that the two had feared – a fear that the reader initially finds laughable – has now beset them and shown itself to be genuinely frightening. Ringo's poignant mistake – saying not that slavery has been abolished but that *he* has – suggests that the loss of the conventional terms (*slaveholder*, *nigger*, etc.) carries with it a loss of identity for both the former slave and the former master. And, in losing these artificial conventions that manifested themselves in words, words that undoubtedly needed to be vanquished, the South was also ushering in a new set of problems, for it was losing its ability to achieve self-definition.

Conclusion

In both the American South and the Republic of Latvia, the importance of the natural landscape and the physical realm, whether real or imagined, for a nation's coming to terms with its cultural identity should not be ignored. And the *significance* of the land – that is, what the physical place (and, for Latvia, the physical placement) comes to signify – is especially relevant as a region or nation emerges from its own tragic past. For Faulkner's American South, it was the recent past of the Civil War; for Latvia, it has been a long progression toward independence fully realized less than two decades ago. Interestingly, each region, in its respective transitional moment, has struggled to come to terms with its unique relationship to the earth, and each has done so as it moved away from a traditional and familiar agrarian way of life. As the relationship to the land disappears seemingly overnight – a relationship which had previously been necessary and organic, thereby establishing an authentic and unquestioned citizenry – so do the attendant conventional practices, livelihoods, and even terms that have structured and ordered the souls of the populace. The result is that both regions even today continue their struggle toward meaningful self-definition.

References and Notes:

- ¹ Introduction: In Search of Nature. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: Norton & Co, 1996, p. 25.
- ² Schwartz K. *Nature and National Identity after Communism: Globalizing the Ethnoscape*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006, p. 3.
- ³ Ibid.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Ibid., p. 205, note 8.
- ⁶ Ibid., p. 4.
- ⁷ Ibid., p. 8.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Ibid. I am borrowing Schwartz's term *farmers*, which ambiguously connotes both the figure of the industrial agriculturalist and the image of the traditional plowman. Since the conception of farming in Latvia still falls heavily in the latter category, perhaps a more fortuitous term would be the earthier word *peasants*. My thanks to Sandra Meskova for bringing the problematic term to my attention.
- ¹⁰ Ibid., pp. 14–15.
- ¹¹ Ibid., p. 15.
- ¹² Beissinger M. *Nationalist Mobilization and the Collapse of the Soviet State: A Tidal Approach to the Study of Nationalism*. New York: Cambridge University Press, 2001, p. 18.
- ¹³ Schwartz K. *Nature and National Identity after Communism: Globalizing the Ethnoscape*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006, p. 18.
- ¹⁴ Donaldson S. Introduction: Faulkner, Memory, History. *The Faulkner Journal* No. 20.1–2, 2004–05, p. 4.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Schneidau H. *Waking Giants: The Presence of the Past in Modernism*. New York: Oxford University Press, 1991, p. 179.
- ¹⁷ Faulkner, William. Interview with Jean Stein Vanden Heuvel. *The Paris Review* No. 12, 1956. <http://www.theparisreview.org/viewinterview.php/prmMID/4954>.
- ¹⁸ Faulkner W. *The Unvanquished*. New York: Vintage Books, 1966, p. 26.
- ¹⁹ Ibid., p. 29.
- ²⁰ Ibid., p. 228. *Abolish* was, of course, the term used for the ending of slavery in the entire United States.
- ²¹ Ibid.

Bibliography:

- Beissinger M. *Nationalist Mobilization and the Collapse of the Soviet State: A Tidal Approach to the Study of Nationalism*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Donaldson S. Introduction: Faulkner, Memory, History. *The Faulkner Journal* No. 20.1–2, 2004–05.
- Faulkner W. *The Unvanquished*. New York: Vintage Books, 1966.
- Faulkner, William. Interview with Jean Stein Vanden Heuvel. *The Paris Review* No. 12, 1956. <http://www.theparisreview.org/viewinterview.php/prmMID/4954>.
- Cronon W. Introduction: In Search of Nature. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: Norton & Co, 1996.
- Schneidau H. *Waking Giants: The Presence of the Past in Modernism*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Schwartz K. *Nature and National Identity after Communism: Globalizing the Ethnoscape*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

Максим Шадурский

МОРФОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА В ЛИТЕРАТУРНОЙ УТОПИИ

Summary

A Morphology of the Fictional Model of the World in Literary Utopias

Drawing on the precepts of historical poetics, genre-genetic approach, and myth criticism, this paper puts forward and elaborates a morphology of the fictional model of the world in literary utopias. The central structuring principle underlying the model is derived from the Aristotelian understanding of organic being which embraces outward form (*topos*), inner idea (*ethos*), and uniting substance (*telos*). The aforesaid tripartite concept is projected upon ideal space, ideal morality, and ideal forms of governance and religion, characteristic of utopian reality. These structural levels are named as **toposphere**, **ethosphere**, and **teleosphere**. The insularity of geographic location and physical make-up of utopian space is reflected in a toposphere. Utopian morality forms a system of ethical foundations and comprises an ethosphere. Ideal forms of governance and religion mark a socio-political finality and constitute a teleosphere. A teleosphere is argued to crown the morphology of the fictional model of the world inasmuch as its semantic centre (aspirations for immortality) is congruent with notions of happiness on the level of an ethosphere, and with the spatial nucleus of the utopian model in a toposphere.

The categories of toposphere, ethosphere, and teleosphere constituting the morphology of the utopian model of the world may provide a very useful structural matrix by which utopian texts can be analysed, evaluated, and understood for their socio-cultural significance. By highlighting some of the key components of the utopian genre in particular, the elaborated morphology has wider application in the area of cognitive mapping and world-building at large.

*

Введение

Постановка вопроса об устойчивых поэтических формах, в которых запечатлеваются константные проявления мира, восходит к родоначальнику исторической поэтики Александру Веселовскому, полагавшему, что типические формулы словесности фиксируют однородные или сходные впечатления от действительности, передаются в ряду поколений и обновляются за счет нового опыта: *...новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает [в] старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие*¹. Долговремен-

ный процесс образного освоения мира, явленного человеческому сознанию в цепи повторений, приводит к образованию наполненных смыслом форм из полученных от мира впечатлений. В свете ритуально-мифологических категорий Нортроп Фрай связывал генетику жанров с сезонными процессами в природе, оказывающими непосредственное влияние на тональность, тематику и на сами формы словесного творчества: *Основополагающей формой процесса выступает циклическое движение: чередование расцвета и упадка, напряжения и стагнации, жизни и смерти, которые задают процессу ритм*². Из этого положения вытекает идея «мироподобия» словесных жанров, «схватывающих» по мере своего развития повторяющуюся сущность мира, постоянство содержания которого «отвердевает» в **модель**. Данный вывод также находит свое концептуальное подтверждение в жанрово-генетическом тезисе Михаила Бахтина: *В жанрах... на протяжении веков их жизни накаплиются формы видения и осмысления определенных сторон мира*³. Регулярная повторяемость комплекса параметров, сообщающих целостность утопической реальности и отличающих ее от других типов художественной условности, свидетельствует об особой **модели мира**, в которой обобщены принципиальные характеристики утопии: замкнутое пространство и время; мораль, замещающая закон; победа социума над смертью. Отправляясь от вышеприведенных теоретических посылок, в этой статье мы ставим своей целью предложить и обосновать **морфологию** художественной модели мира, образующей структурно-смысловое ядро жанра утопии.

В обобщенном виде морфология модели мира описывается как совокупность представлений о вселенной, человеке и взаимоотношениях между ними. Каждый комплекс представлений может соответствовать определенному уровню в ее трехсферной тектонике. Реконструируя семантическую структуру мифопоэтической модели мира германских народов, Татьяна Топорова выявляет следующие три сферы: *пространство и время, определяющие коренные условия существования; ...интеллектуальная деятельность, воплощающая самопознание и самооценку носителей данной традиции; судьба, право, социальная организация, имеющие отношение к «человеческому» аспекту вселенной*⁴. Исходя из этого определения, установим, что принципиальное отличие между мифопоэтической и художественной моделями мира заключается в том, что в первой фиксируются универсальные локально-темпоральные, морально-этические и социально-юридические представления о мире, в то время как вторая отображает сумму знаний о мире, опосредованных авторским мировидением, имеющим

индивидуальный, конкретно-исторический и национально-культурный характер. Соответственно, в литературной утопии структурообразующими элементами художественной модели мира могут выступать представления об *идеальном* пространстве, *идеальных* нравах и *идеальном* политико-социальном устройстве. Обозначим их: **топосфера**, **этосфера** и **телеосфера**⁵. Идеальное пространство ограничивает плоскость художественного эксперимента; идеальные нравы определяют морально-этические основы мира; поиски бессмертия внутри системы правления и верований являются конечной целью, к которой устремлено утопическое мышление. Остановимся более подробно на каждой сфере.

1. Топосфера

Категория *тоπος* (греч. *тоπος* — место) была введена Аристотелем в риторический оборот античности для обозначения стереотипных выражений, общих *для рассуждений как о справедливости, так и о явлениях природы и общественной жизни, и о многих других, различных между собой предметах*⁶. В литературоведческом обиходе данный термин закрепился за устойчивыми мыслительными формулами (образ, мотив, метафора, символ, аллегория), обеспечивающими непрерывность литературного процесса в силу их надличностного «архетипического» характера. Топосом, или общим местом, литературной утопии является изолированное от окружающей действительности идеальное пространство, особенности географической локализации и физической организации которого отражены в **топосфере** художественной модели мира. Устанавливая взаимосвязь временных и пространственных отношений в художественном тексте, Михаил Бахтин в работе *Формы времени и хронотопа в романе* определил вектор исторической инверсии, свойственной идеализации: *Чтобы наделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридцать земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе*⁷. К схожему выводу приходит и Фернандо Аинса, причисляя локальную изолированность художественного пространства к устойчивым чертам литературной утопии: *Остров, а также другие места островного типа — вершина горы, пустыня, уединенное убежище — эти архетипические локусы благодаря своей обособленности создают возможность для построения идеального пространства утопии*⁸. Довольно продуктивной представляется также позиция авторов *Словаря литературных утопий*, отождествля-

ющих топос острова с привилегированным местом, на которое проецировались гармония и социальное совершенство, воспроизводящие или хотя бы пытающиеся воспроизводить модель Эдема⁹. Действительно, латинское слово *paradis*, давшее название раю в европейских языках, означало в древнегреческом (*παράδεισος* — парк) место, ограниченное со всех сторон. Как полагает Т.С. Паниотова, именно водное пространство гарантирует ту абсолютную изолированность, которая позволяет совершенному миру избежать разлагающего влияния хаоса, буйствующего за его пределами, и осуществить свой проект в чистом виде¹⁰. Вода в данном случае выполняет функцию границы между двумя отличными пространствами: конструируемого идеального миропорядка и мира наличной действительности.

Островной топос может трактоваться как некоторое место-идеал, истоки которого коренятся в глубокой древности. Мифопоэтическая традиция, которой был известен топос острова, предложила три варианта его разработки: 1) остров как могучий и/или избобилующий край, отдаленный от нас во времени и/или пространстве; 2) остров как блаженный потусторонний мир; 3) остров как прототип рая на земле. Топос острова может быть осмыслен в терминах противопоставлений, приуроченных пространственным отношениям, к важнейшим из которых следует отнести: 1) запад — восток (большинство мифопоэтических островов располагались на западе — там, где солнце соединяется с землей, завершая свой суточный цикл); 2) суша — море (остров изображается как средоточие всевозможных благ, омываемое потоками невзгод). Семантическим обобщением топоса острова выступает архетипический символ центра — змей, дерево, храм, вокруг которого простирается мифопоэтический мир, проявляющий себя через положительный полюс таких оппозиций, как: изобилие — лишение; блаженство — страдание, спасение — гибель, величие — убогость. Пространственные характеристики, равно как и универсальные атрибуты мироустройства, образуют топос острова, завещанный жанру утопии¹¹.

Утопическая словесность наследовала архетипические черты островного топоса, облекая их каждый раз в новые художественные образы. Действие космического закона, определяющего суточное движение солнца с востока на запад, а также мотив блаженной потусторонности, свойственный ряду мифологических текстов, в утопии заметно вытесняются факторами динамики географических открытий и распределения сфер политико-экономического влияния в реальном мире. При этом художественное пространство утопических

произведений сохраняет статус недостижимого края, доступного только избранным мореплавателям из внешнего мира. Топосфера литературной утопии включает плоскость художественного эксперимента, позволяющую с максимальной концентрацией выявлять специфику авторского мировидения. Целостность топоса острова поддерживается семантической оппозицией центра и периферии, что наиболее явно передано в произведениях с урбанистической константой, ибо город, по Карлу Юнгу, синоним *самости человека, его психической целостности*¹². Целостность как аналог сакральности нивелируется за пределами острова, открытого навстречу бесконечному простору. Однако бесконечность внешнего мира настолько же враждебна островной реальности, насколько она ей жизненно необходима. Граница маркирует зону наибольшей близости между замкнутым и разомкнутым пространствами вдоль линии прибоя, где, по наблюдению Владимира Топорова, *эта близость реализует себя полнее всего*¹³. Фиксируя отграниченность от всего «мирского», топосфера как структурный элемент художественной модели мира в литературной утопии обнаруживает не только необходимую географическую границу, но и служит вместилищем принципиально важных морально-этических (*этосфера*) и политико-социальных (*телеосфера*) норм, пригодных для общего блага.

2. Этосфера

Ограничение плоскости художественного эксперимента в литературной утопии определенными геофизическими рамками оказывается исключительно плодотворным для придания особого нравственного духа, этоса, конструируемой модели мира. Категория *этос* (греч. *ἦθος* – привычка, обыкновение, нрав) вошла в область гуманитарного знания благодаря Аристотелю, расположившему этику между учением о душе и учением о государстве: *...совершенно невозможно действовать в общественной жизни, не будучи человеком определенных этических качеств, а именно человеком достойным. Быть достойным человеком – значит обладать добродетелями. И тому, кто думает действовать в общественной и политической жизни, надо быть человеком добродетельного нрава*¹⁴. Без преувеличения можно утверждать, что морально-этические вопросы всегда находились в объективе художественной рефлексии, проступая более или менее рельефно в тех или иных жанрах словесности. Развивая теорию жанров с мифокритических позиций, Нортроп Фрай выделяет такую форму художественной прозы, как анатомия; сам термин заимствован из заглавия

трактата Роберта Бертона *Анатомия меланхолии* (*The Anatomy of Melancholy*, 1621), содержащего, по словам Фрая, *наиболее полный обзор человеческой жизни, который был возможен в английской литературе со времен Чосера*¹⁵. Жанровая специфика анатомии заключается в обилии отступлений от главной темы, принимающих характер «симпозиумных дискуссий» — детального анализа порождений интеллекта и эрудиции. Несмотря на фундаментальные методологические и идеологические расхождения, позиция Фрая обнаруживает заметные концептуальные сходства с системой жанров Геннадия Поспелова, который учитывал тип отношений между миром, постигаемым человеком художественно, и социальной средой. Подобно Фраю, Поспелов отводил отдельный уровень «нравописательным» жанрам в эпосе: басне, сатире, идиллии и утопии. *«Этологическая» литература включает в себе... осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, состояния общества и отдельных его слоев и выражает идейно-эмоциональное отношение к этому состоянию, часто углубляющееся до пафоса*¹⁶. Исходя из вышесказанного, этосом литературной утопии будем считать морально-этические нормы изображаемого общества, складывающиеся в концепции счастья, семейных отношений, а также военных стратегий, система которых образует **этносферу** художественной модели мира.

Проблеме взаимозависимости состояния нравов в реальном мире и в мире, созданном воображением утопистов, уделяется внимание в трудах по социально-философским аспектам утопического мышления. Сопоставляя утопический и идеологический типы дискурса, Карл Мангейм заверяет, что *утопии также трансцендентны социальной ситуации, т.к. они ориентируют деятельность на элементы, не содержащиеся в данной реальной ситуации*¹⁷. Сама реальная ситуация может расширяться до социально-исторического фона эпохи, порождающего проект идеальной реальности в силу неприятия утопистом сложившихся общественных отношений и форм государства. Констатируя генетическое родство противоречий в любых утопических проектах, Эдуард Баталов различает в них проекцию, *в которой устранены все минусы и усилены все плюсы существующего общества*¹⁸. Итак, соизмеряя момент критики с идеей совершенства, процитированные выше авторы едины в своем рассмотрении феномена утопии как точной/полной противоположности наличной действительности. Находясь в фокусе утопической рефлексии, «анатомированная» нравственность, или этос, воображаемого в литературной утопии общества, имеет претензии на всеобъемлющую разработанность в идейно-те-

матическом аспекте произведений, часто проявляющуюся в публицистическом характере повествования. Этосфера художественной модели мира как система морально-этических норм включает нраво-описательное содержание, актуализируемое топосферой. За чертой вымышленной реальности, согласно Юрию Лотману, «нашему», «своему», «культурному», «безопасному», «гармонически организованному» пространству *противостоит «их-пространство», «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое»*¹⁹.

3. Телеосфера

Этосфера как структурообразующий элемент художественной модели мира определяет ценностную палитру художественной действительности и служит – вместе с топосферой – некоторой большей цели. Идея *телоса* (греч. *τελος* – завершение, цель) обрела свое концептуальное выражение в метафизическом учении Аристотеля о целевой причине, предопределяющей самоосуществление космоса в целом и его каждого составного элемента в частности: *Разумеется, самое лучшее для всех – достичь конечной цели, но, если это невозможно, лучшим будет то, что ближе всего к наилучшему*²⁰. Наивысшее возможное совершенство рассматривалось Аристотелем как завершение какой-либо ценной деятельности, направленной на достижение определенной цели. Распознавание в утопическом тексте стремления к совершенным целям позволило Льюису Мамфорду постулировать в его труде об истории утопий, что *с прибытием того, что совершенно, несовершенное исчезнет*²¹. Причем под совершенным понималось, прежде всего, само устройство жизни утопического мира. Для Паула Тиллиха была характерна амбивалентная трактовка утопии: за преодолением стагнации настоящего момента он усматривал в утопических проектах опасную подмену невозможного вероятным. Пытаясь разрешить этот конфликт, Тиллих поместил утопическое мышление в плоскость трансцендентных способов существования; по его убеждению, утопический вымысел *показывает то, кем человек является по своей сути и что ему следует предвидеть в качестве телоса своего существования*²². Позицию Тиллиха отличает чрезвычайная продуктивность, обусловленная выявлением парадигмы социальных и индивидуальных взаимоотношений, описывающей контактные зоны между обществом и человеком. Вслед за интерпретацией Тиллиха, телосом обозначим социальный уклад изображаемого в литературной утопии общества, касающийся прежде всего политико-социального устройства и религиозных верований, парадигма которых со-

ставляет *телеосферу* художественной модели мира. Утопический замысел писателей нацеливается на выявление опорного центра – форм правления и религиозного мироощущения, совпадающих со смысловым ядром этосферы и топосферы.

Государь, законы и учреждения не только выявляют социальный образец моделируемого мироздания, но и вскрывают некоторую потаенную тональность литературной утопии. В утопической модели мира оживают экзистенциальные стремления человека к несбыточному, идеальному. В художественной ткани литературных утопий несложно различить имплицитную компрометацию авторского вымысла, содержащего озвученное или подразумеваемое сомнение как в готовности реального мира встретить «наилучшее устройство», так и в самой жизнеспособности создаваемой реальности. Так, например, распознав «чрезвычайную нелепость» многих законов и обычаев Утопии, герой-повествователь книги Томаса Мора радостно-настороженно восклицает: *Хорошо, если бы это когда-нибудь осуществилось!*²³ Однако пробуждение рассказчика длится лишь мгновение, и его взор уходит от мимолетной вспышки прозрения о последствиях перетекания утопических целей в структуру реального мира. Известно, что в основу проекта американского города Филадельфия легла топографическая схема, выработанная Мором в *Utoniu (Libellus aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia, 1516)*. Совершенно оправдан риторический вопрос, поставленный Викторией Чаликовой в этой связи: *Что общего между моровским островом и городом на Делавере, построенными по одному чертежу?*²⁴ Несогласованность профилей действительности с перспективами, предлагаемыми утопической условностью, соизмерима с (переживаемым или предвидимым) расхождением между идеей и сущностью, вызывающим скепсис по поводу жизненности умозрительных построений и улавливаемым в потаенно-пессимистических тонах литературной утопии. Утопический государь, законы и политические учреждения, встроенные в художественную модель мира, в случае смены прописки на реально-историческую действительность, коренным образом искажающую их изначальную сущность, становятся чаще всего рабочим материалом в творческой лаборатории авторов дистопий. Миростроительные цели, воспринимаемые в качестве руководства к действию перемещаются как раз через ту семантическую границу, за которой благо, явленное художественным воображением, перерождается в свою трагическую противоположность.

По обобщению Владимира Шестакова, поскольку утопия содержит проекцию завершения истории, в ней *всегда присутствует гиперболизация духовного начала, в ней особое место уделяется науке, искусству, воспитанию, законодательству и другим факторам культуры*²⁵. Не менее важным фактором культуры, не упомянутым исследователем, является форма религиозного мироощущения, образующая фундамент телеосферы художественной модели мира в литературной утопии. Роль утопического государя в духовных вопросах создаваемой реальности сводится в основном к выработке социальных предписаний, относящихся к религиозным верованиям и их практике. Достаточно вспомнить классический пример правителя Утопии, запретившего утопийцам ронять свое достоинство в неверии. По этой причине чрезвычайно редки случаи обращения к внутреннему совершенствованию человека в силу предзаданной социуму религиозности. Проблема искоренения зла в человеке чаще всего находится на периферии художественного замысла утопических произведений, сосредоточивающихся на политико-социальных стратегиях улучшения общества. В структуре телеосферы духовный закон имеет единую точку сопряжения, совпадающую с концепцией счастья на уровне этосферы и пространственными атрибутами центра в строении топосферы. Телеосфера художественной модели мира сообщает возводимой в литературной утопии реальности такую внутреннюю завершенность, в пределах которой моделируемый мир отличается четкостью форм и ясностью целей существования.

Заключение

Морфология художественной модели мира, восходящая к мысли Аристотеля об органической упорядоченности бытия, которая базируется на триединстве внешней формы, внутренней идеи и объединяющей их субстанции, обнаруживает в своем основании триаду: среда — человек — их взаимодействие, обозначенную нами: **топосфера — этосфера — телеосфера** применительно к жанру утопии. Трехсферная морфология художественной модели мира запечатлевает на каждом структурном уровне устойчивые семантические параметры утопии с выразительным акцентом на примате общественного начала над природой и человеком.

Предложенная нами морфология художественной модели мира берет во внимание формальный аспект жанра утопии, а также нормативный элемент, позволяющий отличать утопическую реальность от дистопии. Однако неизбежной крайностью при разработке дан-

ной морфологии оказывается редуцирование смыслового компонента утопии к определенному спектру типологических черт. Отдавая себе отчет в потенциальных издержках категоризации и анатомизации художественного материала, мы стремились оставить смысловое поле каждого морфологического уровня максимально емким и подвижным. В то же время принципиально важным было выявление существенных характеристик жанра, без удержания которых структурное и системное изучение литературной утопии не представляется возможным.

Примечания:

- ¹ Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. Москва: УРСС, 2004, с. 52.
- ² Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum, 1969, p. 158. Если не указано иначе, здесь и далее перевод принадлежит автору статьи.
- ³ Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979, с. 332.
- ⁴ Топорова Т.В. *Семантическая структура древнегерманской модели мира*. Москва: Радикс, 1994, с. 3.
- ⁵ Впервые данный комплекс типологических черт жанра утопии был выделен в нашей монографии (Шадурский М. *Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова*. Москва: ЛКИ, 2007, с. 11–14) и получил дальнейшую детальную разработку в нашем исследовании романов-утопий английских писателей (Шадурский М. *Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаксли*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Минск: БГУ, 2008).
- ⁶ Аристотель. *Риторика*. Пер. с древнегреч. О.П. Цыбенко; *Поэтика*. Пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота. Москва: Лабиринт, 2005, с. 14.
- ⁷ Бахтин М.М. *Эпос и роман: Формы времени и хронотопа в романе. Эпос и роман. Дополнения и изменения к «Рабле». О Флобере*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000, с. 76.
- ⁸ Аинса Ф. *Реконструкция утопии*. Пер. с исп. Е. Гречаной, И. Стаф. Москва: Наследие, 1999, с. 23.
- ⁹ *Dictionary of Literary Utopias*. Ed. V. Fortunati and R. Trousson. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 315.
- ¹⁰ Паниотова Т.С. Архетип острова как мифологическая компонента утопии. *Пути познания: общее и различия*. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 2004, с. 80.
- ¹¹ Более подробно о мифопоэтических источниках островного топоса см.: Шадурский М. *Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаксли*. Минск: БГУ, 2008, с. 140–142.

- ¹² Юнг К.Г. *Аналитическая психология: Тавистокские лекции*. Пер. с нем. В. Зеленского. Санкт-Петербург: Кентавр; Палантир, 1994, с. 88.
- ¹³ Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс-Культура, 1995, с. 594.
- ¹⁴ Аристотель. *Большая этика*. Пер. с древнегреч. Т.А. Миллер. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Москва: Мысль, 1983, Т. 4, с. 296.
- ¹⁵ Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Athenaeum, 1969, p. 311.
- ¹⁶ Поспелов Г.Н. *Проблемы исторического развития литературы*. Москва: Просвещение, 1972, с. 176.
- ¹⁷ Mannheim K. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 176.
- ¹⁸ Баталов Э.Я. *Политическая утопия в XX веке: вопросы теории и истории*: дис. в виде науч. докл. ... д-ра полит. наук. Москва, 1996, с. 26.
- ¹⁹ Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры, 1999, с. 175.
- ²⁰ Аристотель. *О небе*. Пер. с древнегреч. А.В. Лебедева. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Москва: Мысль, 1981, Т. 3, с. 327.
- ²¹ Mumford L. *The Story of Utopias*. New York: The Viking Press, 1972, p. 308.
- ²² Tillich P. Critique and Justification of Utopia. *Utopias and Utopian Thought*. Ed. F.E. Manuel. London: Souvenir Press, 1973, p. 296.
- ²³ Мор Т. *Утопия*. Пер. с лат. А.И. Малеина и Ф.А. Петровского. Москва: Изд-во АН СССР, 1953, с. 222.
- ²⁴ Чаликова В. Утопия рождается из утопии. Чаликова В. *Утопия рождается из утопии. Эссе разных лет*. London: Overseas Publications, 1992, с. 40.
- ²⁵ Шестаков В.П. *Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры)*. Москва: Владос, 1995, с. 36.

Литература:

- Dictionary of Literary Utopias*. Ed. V. Fortunati and R. Trousson. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000.
- Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Athenaeum, 1969.
- Mannheim K. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Mumford L. *The Story of Utopias*. New York: The Viking Press, 1972.
- Tillich P. Critique and Justification of Utopia. *Utopias and Utopian Thought*. Ed. F.E. Manuel. London: Souvenir Press, 1973, pp. 296–309.
- Аинса Ф. *Реконструкция утопии*. Пер. с исп. Е. Гречаной, И. Стаф. Москва: Наследие, 1999.
- Аристотель. *Большая этика*. Пер. с древнегреч. Т.А. Миллер. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Москва: Мысль, 1983, Т. 4, с. 295–374.

- Аристотель. *О небе*. Пер. с древнегреч. А.В. Лебедева. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Москва: Мысль, 1981, Т. 3, с. 263–378.
- Аристотель. *Риторика*. Пер. с древнегреч. О.П. Цыбенко; *Поэтика*. Пер. с древнегреч. В.Г. Аппельерота. Москва: Лабиринт, 2005.
- Баталов Э.Я. *Политическая утопия в XX веке: вопросы теории и истории*: дис. в виде науч. докл. ... д-ра полит. наук. Москва, 1996.
- Бахтин М.М. *Эпос и роман: Формы времени и хронотопа в романе. Эпос и роман. Дополнения и изменения к «Рабле». О Флобере*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979.
- Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. Москва: УРСС, 2004.
- Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история*. Москва: Языки русской культуры, 1999.
- Мор Т. *Утопия*. Пер. с лат. А.И. Малеина и Ф.А. Петровского. Москва: Изд-во АН СССР, 1953.
- Паниотова Т.С. Архетип острова как мифологическая компонента утопии. *Пути познания: общее и различия*. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 2004, с. 79–84.
- Поспелов Г.Н. *Проблемы исторического развития литературы*. Москва: Просвещение, 1972.
- Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс-Культура, 1995, с. 575–622.
- Топорова Т.В. *Семантическая структура древнегерманской модели мира*. Москва: Радикс, 1994.
- Чаликова В. Утопия рождается из утопии. Чаликова В. *Утопия рождается из утопии. Эссе разных лет*. London: Overseas Publications, 1992, с. 33–46.
- Шадурский М. *Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова*. Москва: ЛКИ, 2007.
- Шадурский М. *Художественная модель мира в романах-утопиях С. Батлера и О. Хаксли*: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Минск: БГУ, 2008.
- Шестаков В.П. *Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры)*. Москва: Владос, 1995.
- Юнг К.Г. *Аналитическая психология: Тавистокские лекции*. Пер. с нем. В. Зеленского. Санкт-Петербург: Кентавр; Палантин, 1994.

Mārīte Opincāne

SAUSZEME DŽOZEFA KONRADA JŪRAS PROZĀ

Summary

Land in the Sea Prose by Joseph Conrad

Only a few of Joseph Conrad's sea prose protagonists have broken free of the land comprise. The list of Conrad's sailors who preserve ties ashore is impressive and exhaustive. There are certain ties with the land which none of the seamen can avoid. Every sea voyage is a progression from one point of land to another. The seamen's response to leaving land and returning to it clearly reveals the appeal to land.

But, despite the occasional felicitous prospect, which the land may offer to the seamen, they belong to the sea, for the land is malevolent to them in most aspects. The malevolence of the land makes its presence felt virtually whenever J. Conrad's seamen near the shore. The land can be capricious and deceitful. The land can taint, corrupt, degrade and finally destroy both ships and men. A ship resembles a tired bird, speeding to its nest when she enters the port, but she is a flying bird in the sea. The ship in the port becomes the prisoner of the sea. The land is capable of taking the ship's dignity and life. The potential of the land is to destroy, corrupt and kill.

*

Zeme Džozeфа Konrada darbos raksturota ar jūras un jūrnieku tēlu starpniecību. Starp Dž. Konrada jūrnieku tēliem ir tikai nedaudzi, kuri atbrīvojušies no zemes pievilksanas spēka. Pirmām kārtām tas ir cienījamais Singltons, visvecākais jūrnieks uz „Narcisa” klāja, kurš, pēc viņa komandas biedru aprēķiniem, ir pavadījis mazāk nekā vienu desmito daļu no savas dzīves uz sauszemes.¹ Singltona zināšanas par pasauli uz sauszemes ir iegūtas pārsvarā no grāmatām, kā Bulvera Littona *Pelhama*, savukārt viņa zināšanas par jūru un kuģiem ir enciklopēdiskas, spriedumi par navigācijas jautājumiem ir autoritatīvi.

Tāds ir arī Misters Beikers, kuru romāna *Burinieka „Narciss” nēģeris* vēstītājs sauc par ideālu vecāko stūrmani, jo visa viņa personības un profesionālā enerģija ir veltīta jūrai un īpaši kuģim. Tas ir Beikers, kurš rāj kaprīzo „Narcisa” komandu, atgādinot, ka viņi nav pasažieri. Beikera vienkāršais un taisnīgais kredo ir: *Mēs esam šeit, lai rūpētos par kuģi.*² Beikera izolācijas pakāpe, iespējams, vislabāk atklāta vienā no visrūgtākajām romāna epizodēm, kurā Beikers sēž viens uz pamestā „Narcisa” klāja, kurš tagad ir droši noenkurots Londonas dokā. *Viņš negribēja šķirties no kuģa*³, lasītājam saka vēstītājs.

Dž. Konrada jūrnieku saraksts, kuri saglabā saites ar krastu, ir garš. Kreigtons, spēcīgs „Narcisa” stūrmanis, brīvā brīdī ļaujās nekaitīgiem sapņiem par *garu lauku ceļu... Anglijas debesu maigo zilumu*⁴, kamēr viņa vienlīdz spēcīgais kapteinis Allistons nevēlas neko citu no šīs dzīves, kā tikai *savas mūža dienas noslēgt zemes vidienē uz savas zemes stūriša mazā mājiņā tālu no jūras*⁵. Podmors, iespējamais dvēseļu glābējs un „Narcisa” neparastais pavārs, nekad neaizmirst evaņģēlisko misiju, kura viņu gaida mājās, lai gan viņš spēj nest labās ziņas savai ģimenei tikai vienu mēnesi no divpadsmit.

Dažos gadījumos saites ar zemi var izrādīties liktenīgas. Džims ir ļoti labi informēts par Esekssas draudzi, no kuras viņš nāk un kurā nekad neatgriezies. Viņa pēdējā uzticēšanās un pēdējā pārbaude, kura beidzas katastrofāli, notiek uz sauszemes, Patusanā.

Ir jāpiemin arī Dž. Konrada iemiļotais jūrnieks, runīgais Čārlijs Mārlovs. Mārlovs pieder pie īpašas kategorijas, jo viņš ir gan stāstos, kurus pats stāsta, gan ārpus tiem, tā viņš ir gan jūrā, gan uz sauszemes. Būdams Dž. Konrada Alter Ego, tāpat kā viņa radītājs, Mārlovs dzīvo abās pasaulēs, atklājot jūras būtību tiem, kuri vēro to tikai no krasta, un tajā pašā laikā viņš nes sev līdzī jūrā pieredzi, kas gūta krastā. Mārlova ambivalentā pozīcija ir jau saskatāma, atsaucoties uz fragmentāro, tomēr daudz atklājošo jūrnieka vēstītāja biogrāfiju novelē *Tumsas sirds*, kurā lasītājam tiek pavēstīts, ka veids, kā lasītājs uzzina, ka Mārlovs nav savas šķiras pārstāvis, ir fakts, ka viņam piemīt tieksme meklēt asociācijas un pieredzi krastā. Citējot Dž. Konradu, Mārlovs patiešām bija *pamatīgs jūrnieks, bet arī klejotājs*⁶. Vidusmēra jūrnieks nav tikai tas, kas veltījis sevi kuģiem – savām mājām un jūrai – savai valstij. Mārlovam, tāpat kā daudziem citiem Dž. Konrada jūrniekiem, ir ciešas saites ar zemi un kolēģiem.

Tomēr no pieciem vīriem, kuri laiku pa laikam pēcpusdienā satiekas, lai izsmēķētu cigāru, iedzertu kādu glāzi un dalītos atmiņās par dienām un naktīm uz komandtiltiņa, Mārlovs ir vienīgais, kurš seko notikumiem jūrā. Viņš ir nodevies kuģu vadīšanai un dziļu noslēpumiem, reti palaiž garām iespēju atgādināt saviem klausītājiem par savu uzticību jūrai. Šī dualitāte un spēja dzīvot abās pasaulēs veicina Mārlova iespēju izdzīvot gan uz sauszemes, gan jūrā.

Protams, ir noteiktas saites ar zemi, no kurām neviens jūrnieks, lai cik uzticīgs jūrai viņš būtu, nevar izvairīties. Katrs jūras brauciens ir virzīšanās no viena sauszemes punkta uz otru, un kuģis vienmēr peld pa noteiktu kursu uz konkrētu sauszemes galamērķi.

Autobiogrāfiskajā darbā *Jūras spogulis* Dž. Konrads uzsver, ka pietāšana krastā un iziešana jūrā iezīmē jūrnieka kuģa dzīves ritmisko šūpošanos. No zemes uz zemi ir kuģa šszemes likteņa visprecīzākā definīcija:

*Landfall and departure mark the rhythmical swing of seaman's life and of ship's career. From land to land is the most concise definition of a ship's earthly fate.*⁷

Tālāk viņš turpina attēlot aizrautību un rosīgo kalpotāju, kurš paceļ enkuru, un, no otras puses, pieaugošo tempu uz kuģa, no pirmā sauciena *Zeme!* līdz pēdējai pavēlei, kuru vienmēr dod galvenais stūrmanis: *Nolaidiet enkuru!* Braukšana jūrā un pietāšana krastā ir, pēc Dž. Konrada domām, jebkura jūras brauciena vissvarīgākie brīži, un abos vairāk ir iesaistīts kuģis un zeme, nevis kuģis un jūra. Dž. Konrads uzskata, ka iziešana jūrā un pēdējais profesionālais acu uzmetiens zemei vienmēr ir labs vai vismaz pietiekami labs. Autors, šķiet, runā no tehniskā viedokļa, jo daži jūrnieki, īpaši kuģu kapteiņi, uztver iziešanu jūrā visai negatīvi. Viņš atceras tikai vienu kapteini, kurš uzkāpa uz kuģa klāja atspērigā solī un deva norādījumus par pirmo brauciena kursu pacilātā balsī. Tomēr daudz vairāk Dž. Konrads bija saticis kapteiņus, kuri, tiklīdz Kanāls bija pārvarēts, pazuda uz vairākām dienām savā kajītē, lai samierinātos ar garo braucienu, kādas pieķeršanās vai arī mīla dzīvnieka zaudējumu uz jūras brauciena laiku.

No otras puses, pietāšana ostā var būt pozitīva un negatīva. Un atkal Dž. Konrads runā tehniski, jo vismaz vienā ziņā jūrniekiem visas pietāšanas krastā ir pozitīvas. Piemēram, „Narcisa” komanda sapulcējas kuģa priekšgalā un norāda tieši uz Floras salu Azoru salu grupā, it kā tā būtu pirmā zeme, kuru viņi jebkad ir redzējuši. Tā, protams, ir pirmā, kuru viņi ir redzējuši gandrīz četru mēnešu garā brauciena laikā. Tādējādi jūrnieka reakcija uz sauszemes atstāšanu un atgriešanos uz tās, viņa skumjas aizbraucot un prieks atgriežoties atspoguļo zemes aicinājumu:

*The clouds raced with her mastheads, they rose astern enormous and white, soared to the zenith, flew past, and falling down the wide curve of the sky seemed to dash headlong into the sea – the clouds swifter than she ship, more free, but without a home. The coast to welcome her stepped out of space into the sunshine. The lofty headlands trod masterfully into the sea: the wide bays smiled in the light: the shadows of homeless clouds ran along the sunny plains, leaped over valley, without a check darted up the hills, rolled down the slopes, and the sunshine pursued them with patches of running brightness On the brows of dark cliffs white lighthouses shone in pillars of light. The Channel glittered like a blue mantle shot with gold and starred by the silver of the capping seas.*⁸

Mājiens uz drošību, kuru nodrošina zeme, palielina kontrastu starp mākoņiem, kuriem nav māju, un kuģi, kas tuvojas mājām. Pēc brīža romānā *Burinieka „Narciss” nēģeris* Dž. Konrads pievēršas viņa pieņemtās dzimtenes jūsmīgai cildināšanai. Šis fragments faktiski atsauc atmiņā Šekspīra traģēdijas *Ričards II* varoņa Gontas Džona, dzimuša angļa, izteiksmīgo valodu: *This blessed plot, this earth, this realm, this England.*⁹ Tomēr ir jāpiebilst, ka Dž. Konrads šīs mājas uz salas skata jūrnieka acīm, kad lielais kuģis peld ārpus laika un pretojas jūras varenībai:

*..the coast, stretching away straight and black, resembled the high side of an indestructible craft riding motionless upon the immortal and unresting sea. The dark land lay alone in the midst of waters, like a mighty ship bestarred with vigilant lights... She towered up immense and strong, guarding priceless traditions and untold suffering, sheltering glorious memories and base forgetfulness, ignoble virtues and splendid transgressions. A great ship!... A ship mother of fleets and nations! The great flagship of the race; stronger than the storms, and anchored in the open sea.*¹⁰

Arī romānā *Lords Džims* Mārlovs aizkustinoši runā par jūrnieka smalkajām, tomēr patiesajām saitēm ar zemi – *mājām*:

*..even they... the most free, lonely, irresponsible and bereft of ties, – even those for whom home holds no dear face, no familiar voice, – even they have to meet the spirit that dwells within the land, under its sky, in its air, in its valley, and on its rises, in its fields, in its waters and its trees – a mute friend, judge and inspirer... Each blade of grass has its spot on earth whence it draws its life, its strength; and so is man rooted to the land from which he draws his faith together with his life.*¹¹

Dž. Konrads tomēr uzskata, ka jūrnieks pieder jūrai, jo zeme ir ļauna pret viņu. Zemes ļaunprātība, kad to skata jūrnieka acis, atklājas, kad jūrnieki tuvojas krastam. Tā ir zemes spēja būt nepastāvīgai vai maldinošai vai arī apvienot sevī abas šīs īpašības, kuras Dž. Konrads piemin, runājot par labām un sliktām piestāšanām ostā. Autobiogrāfiskajā darbā *Jūras spogulis* Dž. Konrads raksta, ka kuģis vienmēr tiecas uz vienu konkrētu vietu uz sauszemes – varbūt mazu salu okeānā, zemesragu gar kontinenta garo krastu vai bāku uz stāvas kraujas. Ja jūrnieki ir saskatījuši gaidīto, tad piestāšana ostā ir laba. Taču tādas vieglas piestāšanas ostā ir retas, daudz biežāk zeme izspēlē savus jokus – migla, sniega vētras, viesuļvētras. Šādās reizēs zeme iegūst draudošus apveidus:

Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you – smiling, frowning, inviting, grand mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering. Come and find

*out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness. The edge of a colossal jungle, ran straight, like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by creeping mist. The sun was fierce, the land seemed to glisten and drip with steam.*¹²

Novelē *Tumsas sirds* un romānā *Burinieka „Narciss” nēģeris* ir Londonas, skatītas no Temzas grīvas, apraksti, un tie ir ļoti līdzīgi pēc saviem uzsvariem un mērķiem. Piemēram, novelē *Tumsas sirds* narators laiskojas uz burinieka „Nellija” klāja, un lasītājs ierauga šo ainu caur viņa apziņu:

*Only the gloom to the west, brooding over the upper reaches, became more sombre every minute, as if angered by the approach of the sun. And at last, in its curved and imperceptible fall, the sun sank low, and from glowing white changed to a dull red without rays and without heat, as if about to go out suddenly, stricken to death by the touch of that gloom brooding over a crowd of men.*¹³

Izklausās, it kā narators attēlo saulrietu pār Āfriku, un Dž. Konrads patiešām veido paralēlu izskaidrojumu darbā *Jūras spogulis*:

*This stretch of the Thames from London Bridge to the Albert Docks is to other watersides of river ports what a virgin forest would be to a garden. It is a thing grown up, not made. It recalls a jungle by the confused, varied, and impenetrable aspect of the buildings that line the shore, not according to a planned purpose, but as if sprung up by accident from scattered seed. Like the matted growth of bushes and creepers veiling the silent depths of an unexplored wilderness, they hide the depths of London infinitely varied, vigorous, seething life.*¹⁴

Savukārt romānā *Burinieka „Narciss” nēģeris* Dž. Konrads uzsver ļaunu vēstošo atmosfēru, kas ieskauj pilsētu, nomācošu tumsu. Šis fragments atgādina 19. gadsimta beigu ekoloģu:

*The reach narrowed; from both sides the land approached the ship... Low cloud hung before her – a great opalescent and tremulous cloud that seemed to rise from the steaming brows of millions of men. Long drifts of smoky vapours soiled it with livid trails; it throbbed to the heat of millions of hearts, and from it came an immense and lamentable murmur – the murmur of millions of lips praying, cursing, sighing, jeering – the undying murmur of folly, regret and hope exhaled by the crowds of the anxious earth. The Narcissus entered the cloud; the shadows deepened; on all sides there was the clang of iron, the sound of mighty blows, shrieks, yells... A mad jumble of begrimed walls loomed up vaguely in the smoke, bewildering and mournful, like a vision of disaster.*¹⁵

Česters Bērdžess (*Burgess*) uzver, ka Dž. Konradam un, iespējams, visiem jūrnikiem, kuri kuģoja, pirms burinieki izzuda, vislielāko gandarījumu sagādāja skats, kad kuģis bija jūrā ar paceltām burām un labos laika apstākļos. Šādās ainās Dž. Konrads salīdzina kuģi ar lidojošu putnu. Piemēram, darbā *Jūras spogulis*, atceroties savu iemīļoto kuģi „Tremolino”, Dž. Konrads veido visai izvērstu analogiju:

*In reality, she was a true balancelle, with two short masts raking forward and two curved yards, each as long as her hull; a true child of Latin Lake, with a spread of two enormous sails resembling the pointed wings on a the sea.*¹⁶

Ir interesanti vērot, kas notiek ar kuģiem Dž. Konrada jūras tekstos, kad tie tuvojas zemei vai piestāj ostā. „Narciss” sagādā vizuālu baudījumu jūrnikiem, kad tas iebrauc Kanālā, bet pats kuģis atgādina lielu, nogurušu putnu, kas steidzas uz ligzdu. Putna tēlainība joprojām saglabājas, bet to kompromitē apzīmējums *noguris*, un kaut kas jau ir zaudēts, aizvietojošs steigšanos ar slīdēšanu pa jūru paragrāfā par „Tremolino”. Parādās nepamatotas steigas sajūta, it kā zeme ietekmētu kuģi ar neatvairāmu spēku, kas laupa kuģa gribasspēku. Ostā kuģim tiek atņemta brīvība, tas kļūst par ostas gūstekni. Savukārt nemākulīgi cilvēki, kas nepieder pie kuģa komandas, atņem kuģim pēdējo godu. Novelē *Tumsas sirds* un romānā *Lords Džīms* parādās vaboles metafora – novelē kuģis tiek salīdzināts ar gausu vaboli, bet romānā tā ir Šteina vaboļu kolekcija. Šai metaforai ir cieša līdzība ar zemi.

Zeme arī laupa kuģim dzīvību. Autobiogrāfiskajā darbā *Jūras spogulis* Dž. Konrads raksta, ka ar katru piestāšanu ostā kuģis tuvojas savai nāvei. Autors ir norūpējies par kuģa fizisko dzīves ilgumu. Piestāšana ostā kalpo kā mērvienība kuģa dzīves ciklam. Zeme ir destruktīvs spēks, kas izraisa kuģa nāvi. Tieši tāpat notiek ar cilvēkiem. Zemes potenciāls ir sabojāt, korumpēt un nogalināt.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Conrad J. *The Nigger of the “Narcissus”*. New York: Norton, 1979.
- ² Konrads Dž. *Burinieka „Narciss” nēģeris*. Rīga: Liesma, 1993.
- ³ Turpat, 169. lpp.
- ⁴ Turpat, 80. lpp.
- ⁵ Turpat, 86. lpp.
- ⁶ Konrads Dž. *Tumsas sirds*. Rīga: Atēna, 1988, 9. lpp.
- ⁷ Conrad J. *Mirror of the Sea & A Personal Record*. Wordsworth editions, 2008, p. 41.

- ⁸ Conrad J. *The Nigger of the "Narcissus"*. New York: Norton, 1979, p. 100.
- ⁹ Shakespeare W. *King Richard II*. Lightning Source Inc., 2008, p. 43.
- ¹⁰ Conrad J. *The Nigger of the "Narcissus"*. New York: Norton, 1979, p. 100, 101.
- ¹¹ Conrad J. *Lord Jim*. London: Penguin Books, 1994, p. 169, 170.
- ¹² Conrad J. *Heart of Darkness*. Backgrounds and sources. Criticism. Edited by Kimborough R.W.W. New York-London: Norton & Company: 1971, p. 13.
- ¹³ Turpat, 4.
- ¹⁴ Conrad J. *Mirror of the Sea & A Personal Record*. Wordsworth editions, 2008, p. 113.
- ¹⁵ Conrad J. *The Nigger of the "Narcissus"*. New York: Norton, 1979, p. 101.
- ¹⁶ Conrad J. *Mirror of the Sea & A Personal Record*. Wordsworth editions, 2008, p. 148.

Literatūra:

- Konrads Dž. *Taifūns. Burinieka „Narciss” nēģeris*. Rīga: Liesma, 1993.
- Konrads Dž. *Tumsas sirds*. Rīga: Atēna, 1988.
- Burgess C.F. *The Fellowship of the Craft*. Kennikat Press, 1976.
- Conrad J. *Heart of Darkness*. Backgrounds and sources. Criticism. Edited by Kimborough R.W.W. New York-London: Norton & Company: 1971.
- Conrad J. *Lord Jim*. London: Penguin Books, 1994.
- Conrad J. *Mirror of the Sea & A Personal Record*. Wordsworth editions, 2008.
- Conrad J. *The Nigger of the "Narcissus"*. New York: Norton, 1979.
- Shakespeare W. *King Richard II*. Lightning Source Inc., 2008.

Inese Valtere

ZEME – DABA – CIVILIZĀCIJA

Summary

Earth – Nature – Civilization

The reflection of the opposition of the urban and the rural in the European literature became popular in the 19th century, but at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century it was particularly emphasised in Latvian literature, when many poor peasants moved to cities.

Augusts Saulietis depicts the opposition of the urban and the rural which is associatively connected with education and culture as the opposite of natural simplicity. August Saulietis' prose describes two contrasts – city and countryside – along with the oppositions “nature and civilisation”, “individual and nature”, “individual and socium”.

Characters are shown in movement from one space to another. City has been characterised as environment where humans obtain amenities and materialist goods, education and cultural opportunities, but suffer from the norms accepted by the socium, from false and fake, artificial, brutal and amoral communication. The space of the countryside and nature is dominated by esthetical and ethical values. Nature allows to get rid of the noisy falseness of the city, cures the person transformed by civilisation.

*

Pilsētas un lauku pretstata atspoguļojums Eiropas literārajā telpā kļūst aktuāls 19. gs., bet 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā ir īpaši akcentēts latviešu literatūrā, kad Latvijas laukos īpaši aktuāls noslāņošanās process un arvien vairāk trūcīgo zemnieku dodas uz pilsētu, veidojot tur tikpat trūcīgu pilsētas strādnieku slāni. Jau kopš 19. gs. vidus sākas straujš pilsētnieku skaita pieaugums, par ko A. Švābe, izpētot 1834.–1854. gada statistikas datus par iedzīvotāju skaita izmaiņām, raksta: *Rīgas rūpniecības strādnieku skaits bija trīskāršojies*¹, jo kalpi un saimnieki kopš 1832. gada varēja pāriet dzīvot uz pilsētām. Tādu pašu tendenci akcentē arī A. Spekke:

*Sākot ar sešdesmitajiem gadiem un turpmākā laikā straujais rūpniecības uzplaukums Rīgā un citur izsauc lielu lauku iedzīvotāju pieplūdumu pilsētās...*²

Tik ļoti piesātinātie sociālie procesi gūst arī atspoguļojumu literatūrā.

Augusta Saulieša daiļradē pilsētas un lauku pretstata atspoguļojums asociatīvi saistīts ar izglītības un kultūras pretstatu dabiskajai vienkāršībai,

samākslotas „uzspēlētības” pretstatu patiesajam. Cilvēka un dabas saiknes atspoguļojums literatūrā ir sens un vienmēr aktuāls:

Tā ir viena no vissenākajām tēmām Eiropas kultūrā, kas aktualizēta renesanses laikmetā un savdabīgi traktēta arī 18. gs. Ž.Ž. Ruso filozofisko uzskatu ietekmē, vienpusīgiem prāta apgaismošanas centieniem pretmestot cilvēka jūtu dzīvi, izsmalcināto aprindu izglītībai – nemācīto cilvēku dabisko vienkāršību un nevainību.³

Mainās vienīgi interpretācija dabas un kultūras, indivīda un mākslas, indivīda un dabas attiecībām. A. Saulieša laikabiedriem ir dažāds skatījums.

J. Akuratera prozā izteikts aicinājums:

Uz intelekta un kultūras tieksmju apvienošanu ar dabas un dzīvības saudzēšanas paradumu, uz garīgās darbības, mākslas un organiskas, dziļas dabas izjūtas sintēzi.⁴

J. Akuraters cenšas savienot nesavienojamo, tēlodams robežtelpu:

Rakstnieks gan apzinās dabas un kultūras polāro pretmetīgumu, gan – acīmredzami – nevēlas vienu vērtību upurēt uz otras altāra.⁵

Līdzīgs skatījums dominē arī uzskatos par A. Austriņa prozu:

Garīguma atjaunošanas iespējas viņš saskata dabas pasaulē, tomēr nenoliedz, ka harmoniskai pasaules uztverei ir nepieciešama arī kultūras sfēra. Dabas un kultūras attiecības nevar viennozīmīgi priekšstatīt kā opozicionāras, jo ideālā variantā starp šīm divām sfērām ir iespējama saskaņa, un, tikai apvienojot tās, var radīt harmonisku pasauli. Turpretī civilizācija ir pretstatīta gan kultūrai, gan dabai.⁶

A. Saulietim raksturīga lauku un dabas telpas dominante pretstatā civilizācijas un pilsētas pasaulei, šo domu, izvērtējot A. Saulieša daiļradi, akcentē arī K. Skalbe:

Viņš bija pārliecināts, ka mūsu lielākie kultūras un valodas gara dārgumi slēpjas stiprā, viengabalainā lauku tautā, kura cieši turas pie savas zemes un savām tradīcijām. Pilsētas dzīve ar idejiskām vētrām un mainīgiem uzskatu virpuļiem viņam bija sveša.⁷

A. Saulieša personāžu saikne ar pilsētu ir daudzveidīga, tā segmentējas vairākās šizetiskajās stratēģijās:

- personāži sapņo par pilsētu kā ideālo mītnes vietu (stāstos *Vientiesītis*, 1901; *Nabagu princis un Daiļā*, 1906),
- dzīvo pilsētā, bet arī meklē iespēju doties uz laukiem (stāstā *Acis*, 1906; romānā *Varavīksne*, 1908),

- dzīvo laukos un dodas peļņā uz pilsētu (stāstā *Pie malas*, 1903),
- pamet labi apmaksātu darbu, mīļoto sievieti un dodas uz laukiem, lai saimniekotu tēva mājās (drāmā *Jēkabs Saltups*, 1911).

Dabas, kultūras un civilizācijas savstarpējo saikņu izpēte ļauj izprast A. Saulieša cilvēka koncepciju. Rakstnieka personāži tēloti vektorkustībā – skaidri izkristalizējas divi pretēji virzieni: vektors no laukiem uz pilsētu un no pilsētas uz laukiem.

A. Saulieša prozā **pilsētas telpa** raksturota skopi, nesniedzot daudzveidīgus aprakstus, tikai ieskicējot pa logu redzamo telpu – netiek minētas konkrētas ielas pretstatā A. Austriņa smalki strukturētajiem pilsētas aprakstiem, pēc kuriem, kā raksta A. Romanovska, *var izveidot precīzu pilsētas karti*,⁸ A. Saulietim parādās pilsētas telpā namu tēlojums, pagalmi, jumti, torņi, trotuāri, ielas, alejas. Tādu pilsētai raksturīgo objektu piepildītu telpu pa logu redz Jūlija stāstā *Acis*:

Apakšā dimd pilsēta. Augsti, pauguraini jumti ceļas šur tur starp zemajiem. Tālu, tālu aizsniedzas pilsētas mala. Smailie baznīcu torņi pret sarkano vakara debesi izskatās gluži melni. Tālu vakaros, aiz pilsētas, laikiem ceļas liela migla. Tā aizvien vairāk un vairāk, kā bāli tvaiki, aizsedz apvārsni un asins sarkanumu debesīs. Tālā pilsētas mala nozūd viņos kā bezgalībā...⁹

Pilsēta ir polifoniska. Tai raksturīga neskaidra dunoņa, dimdēšana visas dienas garumā, daudz balsīgajā rīta pilsētas skaņu korī dzirdami ormaņi un dzīvā rosība pie dzelzceļa stacijas. Pilsētas telpa metaforiski pielīdzināta milzīgam, dzīvam organismam:

Nakts miglā mirdz ugunis – kvēlojošas milzu acis. Dobja dunoņa: pilsēta runā. Vēla nakts, bet viņa vēl runā. Tad pamazām, cita pēc citas, aizdarās gailošās milzu acis.¹⁰

Pilsētas cilvēkiem A. Saulieša prozas pasaulē ir iespēja baudīt visas civilizācijas piedāvātās ērtības un materiālos labumus. Autora tēlotie pilsētnieki ir inteligenti cilvēki – veikala īpašnieks Salna, advokāts Čipars, skolotāja Žvakstes jaunkundze, rakstnieks un dzejnieks Ansis Ators, kāds fabrikas meistars –, kas strādā pietiekami labi atalgotu darbu, brīvo laiku pavada saviesīgos pasākumos, rīko viesības un dodas uz tām, apmeklē teātra izrādes, koncertus *Ģildē vaj Makaru zālē*¹¹, runā par mākslu, par literatūru, sabiedrību un ekonomiku, ģērbjas atbilstoši pilsētas sociumā pieņemtajām normām. Piemēram, dāmām Salnas kundzes saviesīgajā pasākumā bija izmeklēti un smalki taisītas *frizūras, kurās spīdēja daudz ķemmu un adatu*¹². Pilsētas cilvēkiem raksturīga prasme pārliecināti runāt arī par tām lietām, par kurām viņiem ir vājš priekšstats. Ienācēji pilsētā

ir pamanāmi gan pēc ārējā izskata, gan runas veida, gan kautrīgās izturēšanās. Ators romānā *Varavīksne* (1908) veikalnieku Salnu saviesīgā vakara publikas vidū tūlīt pamana no laukiem nesen atbraukušo Ilzi:

Bet kā apģērbā, tā runā – tālu vēl viņa bija aiz īstām pilsētniecēm, „bez skolas” ... Bet tas tā savādi atspirdzināja, kā vēsma no dzimtenes mežiem...¹³

Arī apcerējumā *Tēvu sētā* A. Saulietis uzsver pilsētas lielās iespējas:

Atver pilsēta savus vārtus – un plūst ļaužu pulki uz turieni kā ūdens upes. Izrādās, ka tur vairāk patstāvības un vaļības un lielāka arī iegūstamā alga aizvien pieaugošo dzīves prasību apmierināšanai.¹⁴

A. Saulietis apzinās pilsētas lielās iespējas izglītot cilvēkus, bet pārmet saviem tautiešiem, pilsētas nodrošinātajiem un inteligētajiem cilvēkiem, kas ienācējiem no laukiem nepasniedz palīdzīgu roku, kaut vai dažādu biedrību veidā – ienācēji pilsētā tā arī paliek svešinieki. Arī pilsētā nodzīvojot vairākus gadus, pilsētas cilvēki ir un paliek viens otram pilnīgi sveši un vienaldzīgi:

Kas viņus visus var pazīt un zināt! Ja kāda pietrūkst – neviens tā nemana, jo cits tāds pats svešs ir nācis viņa vietā. Sveši svešiem garām iet. Visi cieš klusu.¹⁵

Daudzi no A. Saulieša personāžiem dodas uz pilsētu izglītoties ar cerību pārveidot savu dzīvi. Jānis stāstā *Vientiesītis* (1901), Kārlis Tilts – *Ceļa-nauda* (1896), Andrievs – *Nabagu princis un Daiļā* (1906). Grūtību pilns ir ceļš uz pilsētu lauku zēniem. Bērība pavadīta laukos, ejot ganu gaitās, līdzās ir cilvēki, kas palīdz iepazīt noslēpumaino grāmatu pasauli, un Jāni stāstā *Vientiesītis* uz pilsētu aizved mātes brālis, lai dotu zēnam iespēju būt *labām skolām tuvāk*¹⁶. Lai sasniegtu iecerēto, jāpieliek daudz pūļu, tomēr Andrievs stāstā *Nabagu princis un Daiļā*, nokļuvis lielā pilsētā, ir apņēmības pilns iekarot to:

Kādā namā, augstu, zem paša jumta, vēl ilgi spīd pa logu vientulīga, balta uguns, kad pilsēta jau piekususi un uz brīdi murgu nemierīgā miegā. Pie galda, kas apkrauts grāmatām un papīriem, sēd jauns vīrs un strādā. Seja viņam bāla kā mironim, bet tumšās acis domu pilnas, un tanīs deg kā apslēpta uguns. Viņš aizmirsies savā darbā un nejut vēlā nakts noguruma – it kā sen mācījies izturēt!..

Un kad viņš noliek spalvu un aizver cieti biezās grāmatas, tad seja viņam savāds apmierinājums – kā sāpīgi-laimīgs smaidis.

Viņš paceļas, nostājas pie loga un raugās uz austrumiem. Tur tālu guļ viņa dzimtene. Un nosūbējušā būdiņā veca māmiņa gaida savu saules dienu...¹⁷

Pilsēta nereti tēlota arī kā ļaunuma simbols, līdzās intelektuālajam, garīgajam un kultūrai mīt arī ļaunais, brutālais un amorālais.

Pilsētā līdzās lielajām iespējām un sapņiem nopelnīt vairāk A. Saulieša personāžus sagaida arī vilšanās. Cilvēki dodas uz pilsētu meklēt laimi, nonāk jaunā vidē, pie svešiem cilvēkiem, kas nav ne viņu radi, ne draugi. Ja lauku vidē gājēja labklājība atkarīga no saimnieka vai muižnieka, tad arī pilsētā nekvalificēta strādnieka veiksmi nosaka meistarību labvēlība. Stāstā *Pie malas* melnstrādnieks Kapars pelna iztiku, strādādams zemes darbus, un katru dienu dodas darbā uz pilsētu, taču laimīga iespēja nopelnīt rodas ne vienmēr:

*Noslempies dažū dienu, izstāviet ielas stūri par tukšu nieku – un ej vakarā mājā nekā nepadarījis, ne kapeikas nenopelnījis. Lietū samircis, noguris un izkāmejis...*¹⁸

Sūri pelnītā iztika, grūtais darbs, *muguras neatliecis*, nav ilgota nākotnes perspektīva Kapara padēlam, tāpēc viņš cer kļūt par uzraugu brūzi, skrīveri vai policijas pārvaldē par norakstītāju, taču ilgi nespēj noturēties *ne pie grāmatu sējēja, ne fabrikā: visur par grūti...*¹⁹. Stāsta fināls ir bezcerības pilns – vieglas dzīves meklējumi pilsētā, dzeršana un jaunkundzes, nežēlīgs kautiņš jaunkundžu dēļ iezīmē Alfreda nākotni visai drūmās krāsās:

*Aukstas tirpas pārgāja Alfredam par pleciem. Cietums... tiesa... katorga...*²⁰

Stāstā parādīta cilvēka vēlme iekārtoties pilsētā un sapņu un cerību sabrukums – pilsēta paliek sveša un nepieejama, cilvēkam naidīga mītnes telpa, virzība uz pilsētu beidzas ar pilnīgu sakāvi. Kapars mēģina vairākas reizes iekārtoties pilsētā, sapņo par savu mājiņu ar dārzu pilsētas nomalē, grib izskolot padēlu un cer uz vieglākām vecumdienām, bet šīm cerībām nav lemts piepildīties – vecumdienās izsīkst spēki, nav līdzekļu iztikai, un Alfreds ir kļuvis par noziedznieku.

Pilsētnieku aprēķins, sabiedriskās maskas ar sociumā pieņemto lomu tēlošanu var sagraut cilvēka iekšējo pasauli un identitāti. Jūlija stāstā *Acis* ir sasniegusi lauku cilvēka sapni. Viņa ir apprecējusi nodrošinātu fabrikas meistarību, iekārtojusi savu ģimenes dzīvi, bet sabiedrība ir sagrāvusi viņas identitāti, tā palika laukos:

*Jā, tas bija tur – klusajā lauku sētā, starp zaļajiem mežiem, druvām un sārti-dzeltēnajām pļavām*²¹, *bet dzīve pilsētā ir kā spēle teātrī, kur Jūlijai ir jāspēlē laimīgas namamātes loma, kur cilvēks kādreiz paceļ aizkara malu, aiz kura līdz tam miegāni mitis!*²²

A. Saulieša prozā apjomīgi pārstāvēta arī otra tendence – vektor-kustība **no pilsētas uz laukiem**.

Rakstnieka personāži bieži vien ir vērotāji, kurus sajūsmina redzētais, svarīgas ir ne tikai ētiskās, bet arī estētiskās vērtības. Sajūsma pilns Ators skatās rudenīgajā ainavā. Viņa skatam paveras varens košu krāsu piepildīts dabas brīnums, kura pārņemts Ators nespēj beigt tajā lūkoties un, elpu aizrūvējis un cepuri noņēmis, svēti svinīgas sajūsmas pārņemts gluži kā baznīcā, gremdējas dabas krāsās:

Un tālāk, gar mazās upītes kraujaino krastu, stāv nodzeltējušu bērzu rindas, un starp viņiem šur un tur pa rudam pilādžim ar lieliem sarkanām ogu čemuriem. Klusajā saules vizmā lidina balts taurenītis. Otrs ziliem spārniņiem, pielīpis pie baltās bērza tāss un sildās saulītē. Pēdējā diena, taurenīt...

Un tālāk, aiz jauno bērzu un apšu smalcītes, kur kokiem lapas tik gaišidzeltēnas, ka izliekas kā caurspīdīgas, ir pa sarkanam kļavam. Mazais ezeriņš palejā kā izkausēta tumši-zila stikla pielīti. Smagajā ūdenī piebiris dzeltēnu un sārtu lapu. Bet aiz meža stūra, pa balto bērzu starpām spīd pretim spīgtā zaļumā jaunais rudzu zelmenis...

„Skaistums! skaistums!..” Ators klusi runāja, kā tikai priekš sevis, un cepuri noņēmis, kā grimtin grima šās rudens dienas divainā jaukumā.²³

A. Saulieša cilvēks ir savrupnieks, vientulis, kuram patīk vienam sēdēt ganību lauka vai upes malā un raudzīties debesis vai ūdeņos, nekā būt sabiedrībā. Mežsargs Velde visu dienu labprāt pavada mežā, nepaliekot ne mirkli mājās, kaut arī uz to viņu mudina tuvi un mīļi cilvēki (stāsts *Pērkons*).

Daudzi personāži dodas dabā gluži kā uz grēksūdzi, lai tiktu skaidrībā gan ar sevi, gan ar savām jūtām, lai izprastu pasauli un cilvēkus sev apkārt, – Velde stātā *Pērkons*, Ansis Ators romānā *Varavīksne*. Personāži meklē mieru un klusumu, dodoties pastaigā pa mežu, pļavu, upmalu vai braucot uz laukiem, mainot ierasto vidi, lai izvērtētu savas attiecības ar pasauli, apkārtējiem cilvēkiem, lai pieņemtu pareizos lēmumus un jūtu skaidrības dēļ.

Lauku sēta un tās tuvākā apkārtnē funkcionāli veido savdabīgu ideālās pasaules modeli. Pilsētas cilvēks šeit bauda dabas ainavas tīkamos skatus, atbrīvojas no pilsētas sabiedrības, no dažādiem publiskiem pasākumiem ar to bezdvēselību, samāksloto smaidu un trokšņaino neīstumu.

Personāžu valodā un pilsētas raksturojumā tiek uzsvērts pilsētas pretstats dabai, Atoram (romānā *Varavīksne*) *pilsēta esot apņikusi ar savu tukšo smalkumu*²⁴. Lauku cilvēkam raksturīgs sirsnīgums un atklātība, dabiskums un kautrība, harmoniska vienkāršība, kur dzīvo saskaņā ar

dabu, lauku ainava bieži atsauc atmiņā saskanīgo, harmonizēto bērības pasauli. Anša Atora skatam paveras saskanīga lauku sētas ainava ar *spirgtu dabiskumu*²⁵, bez ikdienā ierastā pilsētas luksusa:

*..šur tur pa dārzu kāju iemītas tacīņas, gar zedeņiem un sienmaļiem iedzeltenie lupstāji, pelēkie vibotņu ceri, zilie dievkociņi, violetās kurpītes; kaut kur kādas puķu dobītes vaj dārziņš, no kura raugās preti arī vecās kliņģerītes, rūtas, mētras...*²⁶

Ne tikai pilsētas cilvēki, bet arī pilsētas tendences ienāk lauku klusumā un mierā, pārveidojot dabu, civilizējot to. Veikalnieks Salna sakopj savu lauku īpašumu, pilsētas gaumes iespaidots:

*Tā bija varenī izkopta sēta, kurā viņi iegāja, par daudz izkopta priekš zemnieku mājas, kā tas šķita Atoram. Dzīvojamās mājas priekšā atradās prāvs laukums ar mākslas augiem un dārgu svešādu puķu dobēm, kam vidū, saprotama lieta, spīdoša bumba uz mieta gala. Laukums saraibīts grantētiem ceļiem, un zāle uz viņa līdzieni nopļauta. Arī tālāk pa dārzu grantēti ceļi, un visur kā noglāstīts... Tā kā muižā, vaj pie kādas bagātnieku vasarnīcas.*²⁷

Pilsēta „eksportē” uz laukiem ne tikai kultūru un civilizācijas sasniegumus, bet ienes arī sabiedrības negatīvās tendences. Bieži A. Saulieša darbos saduras dabas redzējuma estētiskais aspekts un materiālās intereses, ko saimniekam dotu kāda dabas resursa izmantojums ekonomisku problēmu atrisināšanai. Stāstā *Plašāka darbība* (1900) ieskanas lietaskoku pārdošanas motīvs, kas pēc tam atspoguļots arī Rūdolfā Blaumaņa drāmā *Indrāni* (1904) un ko plašāk rakstnieks atklāj vēlākā laika posmā drāmā *Uz ziemeļiem* (1909). A. Saulieša darbos uzvaru šajā dabas un civilizācijas cīņā gūst civilizācija ar naudu kā tās vērtības rādītāju, parādot neētiskā un nekrietnā uzvaru, sakropļoto attiecību ienākšanu arī laukos.

Vērojama arī pretēja tendence, kur daba dziedē civilizācijas pārveidoto cilvēku. Dzīve laukos vai, kā saka A. Saulieša personāži, *uz zemēm* atbrīvo cilvēku no sabiedrībā pieņemto uzvedības normu ievērošanas apģērbos, runā, sajūtās, uzvedībā. Salnas jaunkundze, kas salonā uztur samākslotas, jautras sarunas, pieminot laukus sarunā, var kļūt patiesi vaļširdīga:

„Vai atminies, Ilze... Lazdu-grāvī – kad mēs abas iekritām tērcē?..”
[..]

Viņas paskaidroja Atoram, ka pie Kalniešiem esot ļoti dziļa grava, kuru par Lazdu-grāvī saucot. Gravā esot tāda tērcē, un tai gar malām augot vītoli un ievas. Uz kāda lokana vītola zara Herta reiz uzsēdusies pašūpoties; bet nezin kā misījies: novēlusies – un taisni tērcē iekšā. Ilze skrējusi glābt, bet kāja uz gluma akmens paslidējusi, un ievēlusies turpat arī

*glābēja... Un saules rieti vasarā tur esot ļoti skaisti: ciems atrodoties lielā kalnājā, no kurienes tāli varot redzēt; pašā debess malā gulot tumšizili meži, un pār viņiem sarkstot un zalgojot debesis...*²⁸

Dabas tēlojumos asociatīvi spilgtāk iezīmējas dažādu dabas objektu un dabas parādību tēlojums. Viens no spilgtākajiem ir pērkonis, kas ietver arī vairākas papildus konotācijas. Stāstā *Pērkonis* līdzās reālajam negaisa tēlojumam parādās arī metaforiska tā izpratne. Mežsargs Velde negaisa laikā mežā sastop savu ienaidnieku Teiferu un to nogalina. Dabas sasprindzinājums pirms negaisa un tā laikā ir līdzvērtīgs negaisam personāža dvēselē pirms liktenīgā šāviena:

*.. bet tanī pašā acumirkli īsi nokrakšķēja šāviens, gluži kā izdzisdamis meža nerimstošajā dunoņā.*²⁹

*Mežs uz brīdi bija kā pamiris. Bet tad piepeši nolocījās varena zibens svītra un nodārdēja tāds pērkonis spēriens, ka zeme nodrebēja savos pamatos.*³⁰

Arī pilsētas telpā A. Saulietis tēlo negaisu, vienīgi pilsētas cilvēks vairās no tuvības ar to, nevar tā kā mežsargs, dabas bērns, iegrimt tajā un saplūst ar to, pilsētas cilvēks ir pasīvs vērotājs. Romānā *Varavīksne* Anša Atora vērotais negaiss nes atsvaidzinājumu ne tikai dabā, bet arī jauna dzīves posma, jaunas sastapšanās, jauna pirmsākuma konotāciju:

Un sāka rūkt un dārdēt arī tur apakšā pa pilsētu. Tur, jādomā, gājēji bēga no lietus, krīzdami un klupdami ormaņu ratos, kam uzcelti jumti, un steidzās uz mājām – un ielas īsā brīdī palika tukšas. Asi sanēdamas un šalkdamas skrēja pirmās lietus lāses, lielas un baltas, un drākšķēdamas sitās uz namu skārda jumtiem un pret logu rūtīm.

*Pār pilsētu, cik pa logu varēja redzēt, mutuļodami vēlās mākoņu blāķi. Šalca, ribēja un dunēja. Ūdens gāzās lejā šaltīm. Dusmu un spēka pilns negaiss.*³¹ [..]

*Bet tad piepeši viņš satrūkās, un pa augumu viņam izgāja kā tikamas, bet vēsi-baidošas trīsas. Mājas pretējā spārnā, tanī pašā stāvā, kur atradās viņa istaba, raudzījās uz viņu no kāda loga divas mierīgas, ūdens-pelēkas un cietas acis.*³²

Arī pilsētas civilizētajam cilvēkam ir svarīga saikne ar dabu: vai nu viņš meklē iedvesmu ainavā, vai nu meklē mieru, lai veldzētu uzbangojušās jūtas, vai nu meklē mieru no pilsētas sabiedrībā uzliktās maskas, cilvēks, lai arī pilsētnieks, tomēr saglabā ciešo saikni ar dabu:

*Viņi atkal sametušies veselā barā un iešot no pilsētas ārā, jo šī jau laikam būšot pēdējā skaistā vasaras svētdiena: vajagot baudīt priekus brīvajā dabā...*³³

Lauku cilvēki piesaista ar savu īpašo identitāti un atvērto iekšējo pasauli, dabiskumu, viesmīlību un atklātību. Nokļūstot laukos, Ators atpūšas no pilsētā spēlētās lomas un sabiedrības uzliktās maskas, kas viņu nomoka, toties, ciemojoties pie drauga laukos, tiek atgūta garīgā brīvība: *galva skaidra, locekļos vieglums*³⁴. Dabas vidē *papīra pilsētnieks*³⁵, kuram pilsēta esot *apņikusī ar savu tukšo smalkumu*³⁶, gūst prieku no saskarsmes ar lauku sabiedrību:

Un tad bija kā baudījums, sēdēt vagonā, skatīties laucinieku sejās, kuri brauca no pilsētas uz māju, klausīties viņu sarunā. Atvērās kā veca pus-aizmirsta pasaule...³⁷ vai arī: Pretī nāca māmiņa, vecāku laiku apģērbā, ar lakatiņu ap nosirmojušu galvu. Latviešu mātes sirsnība un rūpība runāja no viņas vaiga un valodas, kad tā apsveicinājās ar viesi un skubināja viņu pie galda.³⁸

Nav noliedzams pilsētas progress, bet par tautas nacionālās identitātes un gara tradīciju kopēju un saglabātāju A. Saulietis uzskata lauku sētu, bet harmonijas saskaņa un izpratne meklējama abu šo it kā pretrunīgo pasaulu apvienojumā, ja katra no tām papildina otras trūkumus:

Un nevarēs arī uz priekšu iztikt ne lauki bez pilsētas, ne pilsēta bez lauku; grūti pārdzīvojams tikai tas laiks, kad viņu starpā zudis vajadzīgais līdzsvars. Un šoreiz no tam nācies stipri ciest lauku sētai. Strauji augdama, pilsētas dzīve spieduse lauku sētu uz dažu ko labu, bet ar tādu pašu steigu devuse viņai arī daudz kā nevēlama. Un aizveduse viņa no lauku sētas daudz jauna un zaļokšņa; atpakaļ turpreti devuse šo spēku nereti bālu un salauztu, un lauku sētai kā mātei nācies dažreiz birdināt asaru par dažu savu bērnu, dodot viņam beidzamo mieru...³⁹

Augusta Saulieša prozas pasaulē tēloti divi telpiskie kontrasti – pilsēta un lauki – un ar cilvēka konceptu saistīto opozīciju „*daba un civilizācija*”, „*indivīds un daba*” un „*indivīds un sociums*” kontrastējums.

Personāži tiek parādīti kustībā no vienas telpas uz otru. Pilsēta raksturota kā vide, kurā cilvēks iegūst ērtības un materiālos labumus, izglītības un kultūras iespējas, bet cieš no sociumā pieņemtajām normām, nepatiesās un falšās, samākslotās, brutālās un amorālās komunikācijas.

Lauku un dabas telpā dominē ētiskas un estētiskas vērtības. Daba ļauj atbrīvoties no pilsētas trokšņainā neīstuma, dziedē civilizācijas pārveidoto cilvēku.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Švābe A. *Latvijas vēsture 1800–1914*. Rīga: Avots, 1991, 251.–252. lpp.
- ² Spekke A. *Latvijas vēsture*. Rīga: Jumava, 2003, 264. lpp.
- ³ Burima M. Cilvēka un dabas attiecības K. Hamsuna romānā „Pāns”: mitoloģiskais skatījums. *Literatūra un kultūra. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Saule, 2001, 54. lpp.
- ⁴ Lāms E. Dabas un kultūras krustceļu situācijas Jāņa Akuratera prozā. *J. Akuraters un skrejošais laiks. Rakstu krājums*. Rīga: Pils, 2004, 19. lpp.
- ⁵ Turpat, 18. lpp.
- ⁶ Romanovska A. Telpiskās sistēmas īpatnības Antona Austriņa prozā. *Ikviens mēs zvaigzņi sevī nesam. Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais*. Rakstu krājums. Rīga: Pils, 2006, 9. lpp.
- ⁷ Skalbe K. *Raksti un atmiņas. Rakstu krājums par rakstniekiem un literatūru*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 74.–75. lpp. Pirmoreiz publicēts: *Jaunākās Ziņas*, 1933, Nr. 24, 31. janvāris.
- ⁸ Romanovska A. Telpiskās sistēmas īpatnības Antona Austriņa prozā. *Ikviens mēs zvaigzņi sevī nesam. Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais. Rakstu krājums*. Rīga: Pils, 2006, 18. lpp.
- ⁹ Saulietis A. Acis. A. *Saulieša raksti. Ceturtā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1924, 225.–226. lpp.
- ¹⁰ Saulietis A. Nabagu princis un Daiļā. A. *Saulieša raksti. Septītā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1925, 155. lpp.
- ¹¹ Saulietis A. Varavīksne. A. *Saulieša raksti. Astotā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1926, 36. lpp.
- ¹² Turpat, 86. lpp.
- ¹³ Turpat.
- ¹⁴ Saulietis A. Latviešu sēta un tautas gara tradīcijas. A. *Saulieša raksti. Piecpadsmitā grāmata. Apcerējumi*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1927, 91. lpp.
- ¹⁵ Saulietis A. Acis. A. *Saulieša raksti. Ceturtā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1924, 230. lpp.
- ¹⁶ Saulietis A. Vientiesītis. A. *Saulieša raksti. Trešā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1923, 176. lpp.
- ¹⁷ Saulietis A. Nabagu princis un Daiļā. A. *Saulieša raksti. Septītā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1925, 155. lpp.
- ¹⁸ Saulietis A. Pie malas. A. *Saulieša raksti. Ceturtā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1924, 135. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 150. lpp.
- ²⁰ Turpat, 155. lpp.
- ²¹ Turpat, 227. lpp.
- ²² Turpat.
- ²³ Saulietis A. Varavīksne. A. *Saulieša raksti. Astotā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1926, 66. lpp.
- ²⁴ Turpat, 116. lpp.
- ²⁵ Turpat, 119. lpp.

- ²⁶ Turpat.
- ²⁷ Turpat.
- ²⁸ Turpat, 88. lpp.
- ²⁹ Saulietis A. Pērkons. A. Saulieša raksti. *Otrā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes izdevums, 1938, 240. lpp.
- ³⁰ Turpat.
- ³¹ Saulietis A. Varavīksne. A. Saulieša raksti. *Astotā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1926, 8. lpp.
- ³² Turpat, 9. lpp.
- ³³ Saulietis A. Acis. A. Saulieša raksti. *Ceturtā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1924, 217. lpp.
- ³⁴ Saulietis A. Varavīksne. A. Saulieša raksti. *Astotā grāmata. Stāsti*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1926, 113. lpp.
- ³⁵ Turpat, 116. lpp.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ Turpat, 111. lpp.
- ³⁸ Turpat, 115. lpp.
- ³⁹ Saulietis A. Latviešu sēta un tautas gara tradīcijas. A. Saulieša raksti. *Piecpadsmītā grāmata. Apcerējumi*. Rīga: J. Rozes apgādībā, 1927, 96. lpp.

Literatūra:

- Burima M. Cilvēka un dabas attiecības K. Hamsuna romānā „Pāns”: mitoloģiskais skatījums. *Literatūra un kultūra. Zinātnisko rakstu krājums*. Daugavpils: Saule, 2001.
- Lāms E. Dabas un kultūras krustceļu situācijas Jāņa Akuratera prozā. *J. Akuraters un skrejošais laiks*. Rakstu krājums. 2004.
- Romanovska A. Telpiskās sistēmas īpatnības Antona Austriņa prozā. *Ikviens mēs zvaigzņi sevī nesam. Antons Austriņš – pazīstamais un nezināmais. Rakstu krājums*. Rīga: Pils, 2006.
- Skalbe K. *Raksti un atmiņas. Rakstu krājums par rakstniekiem un literatūru*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.
- Spekke A. *Latvijas vēsture*. Rīga: Jumava, 2003.
- Švābe A. *Latvijas vēsture 1800–1914*. Rīga: Avots, 1991.

Linda Kusiņa

DABAS ELEMENTI KĀ IZTEIKSMES LĪDZEKLIS
A. UPĪŠA ROMĀNĀ *SIEVIETE*

Summary

Natural Elements as Means of Expression
in A. Upīts' Novel *Woman*

The present article analyses how the metaphors of earth, air, water and fire are used in the novel to describe both human emotions and relations – mostly relations between the sexes – and social phenomena such as mass apathy, hypocrisy of the middle class, revolution and others. None of the elements carries a positive semantic meaning in the novel – all of them are used to describe the nothingness of the so-called “intelligentsia” of the beginning of the 20th century. The critics of the novel have been numerous and very contradictory, but mostly the novel has been reviewed from the point of view of morals, not literary qualities.

*

Nav pārspilēti teikt, ka Andreja Upīša romāns *Sieviete* bez dabas elementu klātbūtnes nevarētu pastāvēt. Dabas stihijas – gaiss, uguns, ūdens, arī zeme un metāls – ir klātesošas romāna katrā lappusē. Tie kalpo gan izjūtu aprakstīšanai un izteikšanai, gan sociālu parādību raksturošanai, bet lielākoties dzimumu attiecību attēlošanai.

A. Upīša romāns, kura notikumi nosacīti saistās ar 1905. gadu, izdots 1910. gadā, bet pirms tam presē publicētas tā nodaļas, no kurām pirmajai dots nosaukums *Andreja nakts odiseja*, bet otrajai – *Naidis*. Kā vēlāk atzīmēs kritiķi, jebkurš no šiem nosaukumiem romānam būtu atbilstošāks nekā rakstnieka izvēlētais nosaukums *Sieviete*, kas liek gaidīt, ka romānā būs atklāts tipisks – vai varbūt ideāls – sava laika sievietes vispārinājums. Turpretī kritiķes norāda, ka galvenās varones rakstura atklājums ir samocīts un pat nedabisks.

Visrūpīgāko kritiku, vienlaikus arī atzinīgākos vārdus par autoru un darbu sniedzis Līgotņu Jēkabs:

Upīša Sieviete – tas ir viens no tiem nedaudziem mūsu rakstnieku darbiem, ar kuriem tā var ieiet Eiropas literatūrā.

Romāns *Sieviete* atšķirībā no citiem A. Upīša darbiem nav tulkots, tomēr sava vieta latviešu modernisma literatūras vēsturē šim romānam ir iezīmēta.

Līgotņu Jēkabs raksta arī:

Pie tam visā romānā ne frāzes. Kur vārds, tur glezna, kur teikums, tur bilde, pie tam vēl tāda, ka ne skrāpēdams nevarēsi izskrāpēt no atmiņas.¹

Kādas ir šīs kritiķa pieminētās gleznas un bildes? Pārsvārā riebuma estētikā ieturētas un riebumu izsaucošas, jo A. Upīts savus varoņus nevērtē augstu un neslēpj negatīvo attieksmi pret viņiem. Četri pie Mariannas kundzes dzīvojošie pansionāri – ierēdnis Apse, skolotājs Grīns, students Grundulis un dikdienis Pūpols – pieder pie A. Upīša „mazo cilvēku” galerijas. Valda Čakare rakstnieka „mazos cilvēkus” raksturojusi šādi:

Mazi šie cilvēki ir tādēļ, ka tiem trūkst lieluma. Citiem vārdiem – vitalitātes, realitātes izjūtas, drosmes skatīties acīs patiesībai, gatavības mainīt savu dzīvi. Viņu sapņi un vīzijas liecina nevis par gara lidojumu, bet tieši otrādi – par glēvulību. Reālām problēmām viņi meklē iluzorus risinājumus.²

Lai gan tas teikts par rakstnieka citu darbu, taču pilnīgi atbilst arī *Sievietes* centrālajiem tēliem: tie ir nenozīmīgi, viņu domas un darbi – sekli, izpriecas – nožēlojamas, bet kaislības – netīras.

Pats A. Upīts savus varoņus raksturo šādi:

Visi četri piederēja pie tā saucamās intelīgences – pie tās sabiedriskās grupas, kas dzīvo no kādiem nebūt citiem līdzekļiem, ne saviem miesas spēkiem. Tādiem palaikam daudz brīva laika...³

Mazliet ironisks ir fakts, ka arī tēlu dīko dzīvi nosodošais A. Upīts pieder tai pašai sociālajai grupai, kura *dzīvo no kādiem nebūt citiem līdzekļiem, ne saviem miesas spēkiem*. Tādēļ svarīgāks par jautājumu, kā četrrotne pavada darba stundas, varētu būt jautājums par atpūtu. Iespējams, A. Upīts ir pirmais starp latviešu rakstniekiem, kuram interesē, kā tiek izmantots visnotaļ jaunais jēdziens „brīvais laiks”. Tieši te sākas A. Upīša gleznas, kurās liela nozīme ir dabas elementu klātbūtnēi.

Romāna pirmajās lappusēs uzburta Andrejdienas noskaņa. Jau pirms pansijā ieturamajām vakariņām četrrotnei ir izstrādāts plāns vakara izklaidēm:

Pulkstenis vēl tikai pieci. Ar tikumisko koncertu iesāksim... Neizrunāja līdz beigām. Viņa seju savilka savāds atbaidīgi cinisks smīns.⁴

Mājās, Mariannas kundzes klātbūtnē, draugi jeb drīzāk kompanjoni cenšas uzvesties civilizēti, taču, kad četrrotne reiz izgājusi ielās, dabas stihijas to pilnīgi pārņem savā varā.

Pirmais no elementiem iesaistās ūdens. Četri jaunie vīrieši, iesēdušies divjūgā, sajūsmas un brauciena ātruma pārņemti, pat nesaprot, kur

īsti atrodas. Tikpat labi, raksta A. Upīts, viņi varētu lidot gaisa balonā vai braukt ar kuģi. Sajūsma arvien kāpj, braucēji sasaucas ar ielās sastaptajiem un smejas:

Tie nebij parastie, noskaņotie, apcirptie konvencionālie pilsoņu smieklī. Tie plūda kā strauts, kas pirmajā pavasara atkusnī kā neprātīgs uz galvas krīt no stāvas radžu kraujas, lejā sašķīst tūkstoš putu vērpātās un ar skaļi virmojošu troksni pilda visu ieleju...⁵

Pēc atgriešanās pansijā īsu brīdi starp elementiem valda gaiss – dominē sausa, viegla, civilizējoša emociju gamma. Toties, kad vakars jau sācies, vadošo vietu ieņem uguns. A. Upīts bez aplinkiem atklāj, ar kādām emocijām viņš šo elementu saista:

*Viss vīrieša augums dega nevaldāmā dzīvnieciskā kārē.⁶
No sākuma četrus braucēju sejas mazlietiņ, mazlietiņ tā kā ieliesmojās.
Kā fosfora blāznums atplaiksnījās un nodzisa aiz gurdenajiem plakstiņiem.⁷*

Taču, kad kompānijai pievienojas Pūpola no laukiem iebraukusi jauniņā, neveiklā, bēdu nomāktā māsa Elza, kuru māte sūtījusi pēc ārsta tēvam, bet brālis, negribēdams zaudēt vakara izpriecu, meiteni ievēd uzdzīvotāju barā, blāzmas pārvēršas liesmā:

Sarkani garaiņi kāpa no mutuļojoša kaislibu katla, tveicēja visus jutekļus un apmāja smadzenes.

Šajā vienā gleznā A. Upīts meistarīgi un, šķiet, apzināti iekļāvis trīs pirmelementus – uguni, ūdeni un gaisu. Cilvēciskais zūd, valda pirmatnīgais, dzīvnieciskais.

Elzai šī nakts izrādās izšķiroša: naids pret uzmācīgajiem vīriešiem un pašnīcinājums viņu nostāda uz atriebības ceļa, padarot par centrālo tēlu romāna otrajā daļā un ļaujot visam darbam dot *Sievietes* vārdu, kaut Antonija Lūkina recenzijā patiesi norāda, ka daudz atbilstīgāks būtu sākotnējais nosaukums *Naidi*⁸.

Elza atriebjas, izmantojot tos pašus līdzekļus, ar kuriem vīrieši viņu pazemoja, tikai viņas uguns sākotnēji ir negatīva – tā ir stindziņoša liesma, ar kuru meitene cenšas sapīt kaislibu tiklos ielīdušos pāridarītājus:

Kā no baltas ogles no viņas pirksti jāsargā. Mazās rokas dūrēs savilk-tas, sejā ar iesārtiem vaigu galiem ļauns, sastindzis smaids, acīs aukstas, zaļganas liesmiņas – šādi apzīmējumi tiek izmantoti Elzas portretam otrās romāna daļas sākumā.

Psiholoģiski, kā to norādījuši arī rakstnieka laikabiedri kritiķi, romāns *Sieviete* nav pārliecinoši izstrādāts, taču Līgotņu Jēkaba pieminētās „glez-

nas” ir sugestējošas dabas elementu klātbūtnes dēļ. Tieši tie ļauj saglabāt sižeta spraigumu un vēstījuma iekšējo loģiku, kuru visvienkāršāk izteikt ar tautas gudrību – ar uguni spēlējoties, nebrīnies, ka apdeg rokas.

Tādēļ tikai īsu brīdi pēc veiksmīgās atriebības Elzai izdodas sajukt atvieglojumam, kas, līdzīgi ūdenim, skalojas cauri dvēselei. Līdzko jaunā sieviete gluži kā no zemes urdzošu avotiņu pilienu pa pilienam izpētījusi savas izjūtas, viņa šausmās atklāj, ka kaislības uguns saindējusi arī viņas asinis.

Pašā romāna noslēgumā A. Upīts dod Elzai iespēju iepazīt vēl vienu – šķīstījošu un atbrīvojošu – uguns aspektu. Slimības un nožēlas miesā un garā saestā, pašas uzkurināto kaislību pretrunu izmocītā jaunā sieviete meklē cēloni savām ciešanām un veidu, kā no tām atbrīvoties. Rakstnieka vadīta, Elza nokļūst politiskā sapulcē, kur redz:

Te sieviete nebij sieviete, tikai cilvēks starp cilvēkiem. Plecs pie pleca, cilvēks pie cilvēka – tomēr miesisko tuvumu nejuta; kā aizmirsušies, zemo, dzīvniecisko dabu zem kājām paminuši, vīrietis un sieviete dega svētas sajūsmas ugunī.⁹

Elzai atskārsmē, ka dzimumiem nav jāatrodas pastāvīgā cīņā, nāk par vēlu. Iespējams, arī tādēļ visoptimistiskāk iecerētā romāna daļa izplēn sausā retorikā. Galvenās varones dzīvību izmisuma brīdī paņem ūdens – un tā nav glābjošā, attīrošā stihija, bet gan tumšs, salts, baiss bezdibenis, kas dzīves bezcerību vainago ar nāves bezjēdzību. Savā ziņā tieši šī ir romāna kulminācija, kas vēlreiz apliecina, ka neviens dabas elements *Sievietē* nenes pozitīvu semantisko slodzi.

Ūdens ir iekāres, dzīvnieciskās kaislības un bezprāta vai arī nežēlīgas, taču savā ziņā bezpersoniskas atmaksas simbols. Elzu autors sākotnēji tēlo kā sengrieķu likteņdievieti, kura tikai izpilda spriedumu, nebūdamā tajā personīgi ieinteresēta. Jaunā sieviete tic, ka tādējādi atriebj visu savu dzimumu.

Ūdens kā asaras romānā visbiežāk pārstāv gļēvumu, bailes, pašnožēlu, ledus – seklu paštaisnību, savtīgumu un savstarpējo atsvešinātību, neieinteresētību citu nelaimēs. Ūdens metaforas un epiteti raksturo arī sociālas parādības. Ar melnu straumi A. Upīts salīdzina anonimos, visticamāk, trūcīgos cilvēkus, kuri paliek uz tumšā ziemas ceļa aiz jautrajiem braucējiem pirmajā vakarā, melnā straumē no stacijas plūst ārā pasažieri, un tieši tāpat romāna nobeigumā Elza redz:

Kā melna, lēni līgojoša straume plūda pretī laužu drūzma. Nāca kā lēna, dziļa upe, grauzdama akmeņu krastus abās pusēs. Bez viļņu, līdzena slidēja pa plato gultni, un galu nevarēja saskatīt.¹⁰

Var minēt, ka šie ar dzīvi neapmierinātie, savu protestu izpaust ejošie cilvēki ir tas pats anonīmais trūcīgākā iedzīvotāju slāņa spēks, kas romāna sākumā vispirms nepretojās iereibušo braucēju izlēcieniem, bet tad draudoši pret to sacēlās un nu ir gatavs uz daudz lielākām pārmaiņām.

Maigākais un vienlaikus neizteiksmīgākais romāna elements ir gaiss. Tas kalpo kā A. Upīša „mazo cilvēku” glēvās līdzietības, seklās draudzības un lētās līdzjūtības simbols. Spēku un krāsu gaiss iegūst vienīgi kaislību savīļņojuma brīžos, apvienojoties ar uguni un ūdeni, radot versmojošus garaiņus.

Zeme un metāls romānā pieminēti visretāk. Pirmā ir vienīgi analogs netīrībai, kura dubļu veidā līp vien līdz pie pazolēm un dvēselēm, un dūņām, kurās noslīgst gars. Metāls garāmejoši piesaukts kā visai banāls svina smagums dvēselē (Grundulis īsi pirms pašnāvības izdarīšanas) un romāna nobeigumā, ar sarūsējušu naglu dūrieniem simbolizējot neremdināmas sāpes.

Kāpēc A. Upīts izvēlējies tieši šādu māksliniecisko līdzekļu paņēmieni paleti savam visai novatoriskajam romānam? Viens no minējumiem: kaislības ir rada stihijām, tādēļ tās ērti un loģiski aprakstīt ar stihiju aizdotiem apzīmējumiem. Taču nevar neņemt vērā sarežģītāku iespēju. Lai cik tālu *Sievietes* naturālisms būtu no impresionisma un jūgendstila literatūras, laikmetu, kurā romāns tapa, šie abi virzieni caurstrāvoja. Un kā jūgendstila, tā impresionisma literatūrā dabas elementu klātbūtnei ir liela nozīme. Arī citos šajā laikā tapušajos A. Upīša darbos – galvenokārt rakstos periodikā – dabas elementi literāru un sociālu parādību raksturošanai izmantoti bagātīgi. Par piemēru var minēt citātu, ko A. Upīts iekļāvis esejā *Skaidra sirds latviešu rakstniecībā*. Kritiski vērtējot latviešu literatūras iespējas attīstīties, viņš raksta:

*Tā upe līdzenumā plūst rāmi, bet krācēs putas kuldama šlacas, mierīgā laikā līdzena, bet vētrā skrien krēpainiem viļņiem. Lūkojamies un zinām: ne viņas pašas griba tā – viņa savu krastu, klints un vēju varā.*¹¹

Šo A. Upīša māksliniecisko izteiksmes iezīmi pamanījuši arī citi pētnieki:

*A. Upīša prozas cilvēka bezspēcības apziņu cīņā ar savām kaitēm raksturo ekspresīva detaļa – skaida atvarā: „Paceļos un nogrimstu atkal sarkanos viļņos. Es esmu kā viegla skaida akla spēka valgos. Es esmu kā atvarā iekritusi skaida.”*¹²

Atsauces un piezīmes:

- ¹ *Izglītība*, 1910, Nr. 12, 867.–871. lpp.
- ² Čakare V. Kāpēc A. Upīša „Mazās traģēdijas” ir mazas? *Paliekošais un zūdošais A. Upīša darbos*: Rīga: Pētergailis, 2004, 6.–7. lpp.
- ³ Upīts A. *Sieviete*. Rīga: Valters un Rapa, 2007, 11. lpp.
- ⁴ Turpat, 21. lpp.
- ⁵ Turpat, 29. lpp.
- ⁶ Turpat, 33. lpp.
- ⁷ Turpat.
- ⁸ Lūkina A. No sievietes par „Sievieti”. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1910, Nr. 292–294.
- ⁹ Upīts A. *Sieviete*. Rīga: Valters un Rapa, 2007, 253. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 211. lpp.
- ¹¹ Upīts A. Skaidra sirds latviešu rakstniecībā. *Izglītība*, 1910, 37. lpp.
- ¹² Lazareva A. Smalko kaišu meistari: A. Upīts un E. Ādamsons. *Paliekošais un zūdošais A. Upīša darbos*. Rīga: Pētergailis, 2004.

Literatūra:

- Kalve M. *Andreja Upīša stila meistarība*. Rīga, 1964.
- Līgotņu Jēkabs. *Sieviete*. *Izglītība*, 1910, Nr. 12, 867.–871. lpp.
- Paliekošais un zūdošais A. Upīša darbos*. Rīga, 2004.
- Lūkina A. No sievietes par „Sievieti”. *Dzimtenes Vēstnesis*, 1910, Nr. 292–294.
- Upīts A. *Sieviete*. Rīga, 2007.
- Upīts A. Skaidra sirds latviešu rakstniecībā. *Izglītība*, 1910, 37. lpp.

Maija Burima

ZEMES SEMANTIKA KNUTA HAMSUNA ROMĀNĀ
ZEMES SVĒTĪBA UN TĀ REZONANSE LATVIJĀ

Summary

The Semantic of Land in Knut Hamsun's Novel
Growth of the Soil and Its Resonance in Latvia

The present article is concerned with the Norwegian writer Knut Hamsun's novel *Growth of the Soil* (*Markens grøde*, 1917, Nobel prize in literature in 1920) in the context of the image of land. The publication entails two groups of issues: the semantic of the land image in Hamsun's text and the resonance of the topic of land in Latvia after the publication of the translation of the novel in Latvian (in 1921 in periodicals, in 1924 in a book format).

The introduction provides an account of the occurrences of the image of land in Latvian literature of the *interbellum* period. The first part of the research comprises a detailed and extended textual material – analysis of several images of the novel in relation to that of land, characteristics of the oppositions 'rural – urban', 'land – money', marking the Old Testament allusions in the novel, analysis of the functionality of feminine images, providing a framing of Hamsun's text in the context of culture type and literary trend.

The second part of the publication entails a comparative material. It regards the use of Hamsun's novel for clarifying the meaning of positivism in Latvian literature. The article summarizes references to the novel in Latvian literary criticism, characterizes critics' references to the similarities of some of the texts by Latvian writers and Hamsun's novel, and regards the relation between the novel and the socio-economic processes in Latvia in the 1920–30s.

*

Latviešu rakstniecībā no pirmsākumiem līdz padomju okupācijai, kas kardināli mainīja zemes statusu sociālekonomiskā izpratnē, literāti bieži izmantojuši leksēmu „zeme” dažādu žanru literāro tekstu nosaukumos, ar tās starpniecību aktualizējot leksēmas invariantus un nozīmju nokrāsas. Zemes tēlu nominē šādu līdz 1940. gadam publicētu darbu nosaukumi: Jāņa Purapuķes romāns *Savs kaktiņš, savs stūrītis zemes* (periodikā 1898, grām. 1904), Kārļa Skalbes dzejoļu krājums *Zemes dūmos* (1906), Friča Bārdas dzejoļu krājums *Zemes dēls* (1911, 1920, 1923, 1925, 1929, 1933, 1937), Antona Austriņa stāstu krājums *Māras zemē* (1919), Viktora Egliša dzejoļu krājums *Zeme un mūžība* (1924), Kārļa Krūzas dzejoļu krājums *Zemes zīmes* (1925), Kārļa Štrāla dzejoļu krājums *Zemes elpa* (1927), Viļa Plūdoņa dzejoļu krājums *Zeme un zvaigznes*

(1928), Voldemāra Damberga dzejoļu krājums *Zemes Mārai* (1935), Aleksandra Grīna romānu diloģija *Zemes atjaunotāji* (1939) un citi. Vērojams, ka tendence pievērsties zemes tēlojumam īpaši pastiprinās Latvijas brīvvalsts laika agrārās politikas iespaidā. Šajā laikā latviski tiek tulkots norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna 1917. gadā Norvēģijā publicētais romāns *Zemes svētība* (*Markens grøde*), par kuru rakstniekam 1920. gadā piešķirta Nobela prēmija. Knuts Hamsuns tolaik jau ir ieguvis lielu rezonansi latviešu lasītāju vidū, arī šis viņa darbs tiek uzverts ar lielu interesi, jo sasaucas ar uztvērējausni – literāro fonu un tematisko spektru, ko izveidojuši latviešu literāti. Tāpat latviešu lasītāju suģestē zemes tēla aktualizācijas universālisms. Romānam starpkaru posmā ir vairāki izdevumi. Pirmais latviskais tulkojums iznāk 1921. gadā periodikā, grāmatas formātā romāns publicēts 1924. gadā (citi *Zemes svētības* izdevumi norādīti avotu sarakstā). Romāns *Zemes svētība* tiek izdots arī latviešu trimdas kultūrtelpā kā liecība, ka trimdā tiek saglabātas ne tikai Latvijas brīvvalsts latviešu rakstnieku tradīcijas, bet arī tie mākslinieciskuma etalonī, ko reprezentēja latviešu lasītājam tuvi cittautu autori, piemēram, K. Hamsuns. Pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas K. Hamsuna *Zemes svētība* tiek publicēta 1994. gadā un, tāpat kā vairāki citi atkārtotie norvēģu rakstnieka darbu izdevumi 90. gados, ir kultūras tilts starp Latvijas pirmās brīvvalsts rakstniecību un 1991. gadā atjaunotās Latvijas literatūru, tādējādi norādot uz nepieciešamību aktualizēt pirmā Latvijas brīvvalsts laika literārās ikonās, starp kurām liels īpatsvars bija Ziemeļvalstu literātiem un viņu tekstos reprezentētajam pasaules redzējumam.

Zemes svētība zemes semantikas kontekstā

Zemes svētība ir pagrieziena punkts rakstīšanas stratēģijai, ko Knuts Hamsuns aizsācis ar *Badu* (1890) un turpinājis nākamajos romānos – *Mistērijas* (1892), *Pāns* (1894), konsekventi pievērsties problemātikai, tipāžiem, konceptiem, kas raksturīgi Eiropas modernismam tā agrīnajā posmā: dabas – civilizācijas pretrunas, indivīda iekšējās pasaules kolīziju tēlojums, spēcīgi vai pretrunīgi vienpatņi. Savukārt 20. gadsimta sākumā K. Hamsuns pamazām maina savu literāro stratēģiju. No psiholoģiskām izjūtām pārsātināta un neordinārām rīcībām pārbagāta personāža rakstnieks pievērsas ārējās darbības tēlojumam, noklusējot personāža rīcības iekšējo motivāciju, kā arī marginālu notikumu tēlojumu aizstāj ar universālu problemātiku. Modernisma iezīmes tādējādi paliek vēstījuma perifērijā vai tās top nomainītas ar modernitātes kritiku kā autora un vēstījuma dialogisma izpausmi. Daudzu romānu darbība izvēršas laukos – ziemeļu mazpilsētās aiz Polārā loka tālu no centra, kas nereti marķēts kā Norvē-

ģijas galvaspilsēta Kristiānija (Oslo). Vainagojums šādai literārai stratēģijai ir romāns *Zemes svētība*.

K. Hamsuna romāna varonis ir zemkopis, ko rakstnieks heroizē, epizodiski tēlojot kā pirmcilvēku konkrētā vietā. Nav norādīts, no kurienes šis cilvēks nāk, bet viņš atrod vietu, kur iekopt zemi un kā demiurģs sāk līdumnieka darbu. *Tas grūtākais bija bijis atrast savu vietu, to vietu, kura nav neviena cita, bet ir viņa vieta...*¹ Hamsunam nav svarīga līdumnieka pagātne. Nozīme ir tikai viņa mīlestībai uz zemi. Iekopt zemi tas sāk vietā, kur nav cilvēku, kur viņš pats ir savas jaunās mikropasaules centrs. *Viss bija uz labu un viss kļuva gaišāks arvienu, ak, jā, mans Dievs! Viņš nelasīja nevienas grāmatas, bet domās viņš bieži kavējās pie Dieva, viņš citādi nevarēja, viņā bija ticība un sirds drebešana. Zvaigžņotā debess, meža šalkšana, vientulība, lielais sniegs un zemes un debesu varenība padarīja viņu dziļu un pildīja viņu ar svētu jušanu ne vienu vien reizi dienā, viņš bija grēcīgs un dievticīgs, svētdienās viņš nomazgājās svētai dienai par godu, bet strādāja tāpat kā citās dienās.*²

Zemes svētības centrālā tematiskā līnija ir jaunsaimnieks un daba, mežonīgās dabas civilizēšana – neoromantisma un pozitīvisma ideoloģijai vienlaikus tuva tēma. Romāna virzību nosaka jaunsaimnieka sasniegumi, jaunuzceltās ēkas, iekoptie lauki, bērni. Romāna vēstījumā krustojas divi vertikālie skatupunkti: no augšas uz leju – zemkopja skatījums uz savu saimniecību, kas līdzinās Dieva skatījumam uz pasauli tās veidošanas laikā, un no apakšas uz augšu – Dieva svētības sajūta, neraugoties uz to, ka izteikts kristietiskais teksts K. Hamsuna daiļradē nav sastopams, vienīgi reizumis ieskicēts universalizēts sakrālais tēls.

*Kad ēkām bija uzlikta pamata krāsa, Izāks aizgāja uz ciemu un pārnesa tik daudz krāsu, cik viņš spēja panest, un tas nebija maz. Trīs reizes viņš lika ēkām krāsu virsū, un logu rāmjus un stūrus viņš nokrāsoja baltus. Kad viņš tagad nāca no ciema uz māju un redzēja savas mājas uz pakalna stāvam, viņam bija tā, it kā viņš redzētu Soria Moria pili. Tuksnesis nu bija apdzīvots un viņu nevarēja vairs pazīt, svētība bija nākusi pār viņu, dzīvība bija radusies no ilga sapņa, šē mita cilvēki, bērni rotājās ap ēkām. Augšup līdz pat zilajiem kalniem liels un draudzīgs stāvēja mežs.*³

Romāna noslēgums sasaucas ar romāna sākuma epizodi. Gredzena kompozīcija sabalsojas ar tajā tēloto mitoloģiskajā pasaules uztverē sakņoto cikliskā laika uztveri.

Tālos laukos katram gada laikam ir savi brīnumi, bet mūžīga un negrozāma ir smagā, nebeidzamā skaņa no debesīm un zemes, ieslēgtība no visām pusēm, meža tumsa, koku draudzīgums. Viss ir smags un mīksts,

neviena doma tur nav neiespējama [...] Lieli brīnumi apņēma viņus katrā laikā, ziemā zvaigznes, ziemā bieži arī ziemeļblāzma, spārnu pilns debess jums, Dieva ugunsgrēks. Lāgu lāgiem, ne bieži, ne vienmēr, bet šad un tad viņi dzirdēja pārkonu. Tas bija sevišķi rudenos, tad kļuva tumšs un svētsvīnīgs ap cilvēkiem un zvēriem, lopi, kuri ganījās pie mājas, tad labprāt spiedās viens pie otra un palika stāvam. Ko viņi klausījās? Vai viņi gaidīja galu? Un ko gaidīja cilvēki laukos, kad viņi, galvas noliekuši, klausījās pārkonu?⁴

Tikai ar dažu faktu un reāliju starpniecību var noteikt, ka romāna darbība risinās 20. gadsimta otrajā dekādē, jau pēc Norvēģijas valstiskuma izveides, bet faktiski teksta stilistika – episkais vēstījums – imitē tā iespējamās darbības projekciju arī uz daudz agrāku laiku. *Še stāv pirmais līdumnieks meža norās. Viņš atnāca, līdz ceļiem brizdams pa purviem un viršiem, viņš atrada nokalnu un apmetās uz tā. Citi sekoja viņam, viņi iemina teku tukšajā kopzemē, nāca vēl citi, no tekas radās ceļš, un tagad viņi brauca ar ratiem pa ceļu. Izāks var justies apmierināts, viņš var būt stalts un lepns: viņš ir bijis šī ciema dibinātājs, viņš ir markgrāfs.⁵*

Romāna centrālo tēlu sauc Īzaks⁶. Šis nav vienīgais romāns, kurā K. Hamsuns aktualizē Vecās Derības īpašvārdu semantiku.⁷ Vecajā Derībā mēs neko nezinām par Īzāka iekšējo pasauli, bet minētās norādes un atrašanās spēcīgu personību ietekmē ļauj domāt, ka viņš bija intraverts cilvēks ar jūtīgu dvēseli.⁸ Bībeles kontekstā romāns drīzāk ierakstās saistībā ar Īzāka dēliem – vecāko – Zīvertu un jaunāko – Elezeju. Vecajā Derībā Rebeka dzemdēja Īzakam dvīņus. Pirmais – Ēzavs – kļuva par tēva mīļo dēlu, bet otrais – Jēkabs bija mīļāks mātei. Kad Īzaks jau bija ļoti vecs, Rebeka viņu apmānīja, izvilinot tēva svētību un mantojumu jaunākajam dēlam Jēkabam.⁹ Lidzīgs attiecību modelis starp Īzaku, viņa sievu Ingeru, dēliem Zīvertu un Elezeju veidojas arī *Zemes svētībā*. Vecākais dēls pamazām pārņem tēva vadīto saimniecību, kļūst tēva atbalsts saimniecībā, jaunākais dodas izglītoties un strādāt uz pilsētu, bet patiesībā uzdzīvo un pārtiek no naudas, ko māte, tēvam nezinot, atsūta no Sellanrojas mājām.

Īzaks, uzsākot saimniekošanu, neintegrejas apkārtējā komūnā, nesocializējas. Sākotnēji viņu apciemo lapi. Hamsuns tādējādi reprezentē Īzaku mītiski pagāniskās tradīcijas ietvaros. Taču, kad pie viņa atnāk dzīvot Ingera, tā ienes Īzāka dzīvē kristietiskos rituālus – viņi salaulājas, nokristās un pozicionējas ne vairs kā mežonīgās dabas, plašākā izpratnē – pirmatnējā haosa centrs, bet gan kā civilizācijas perifērija. *Šie vientuļie cilvēki, cik viņi bija neglīti un lempīgi, bet cik labi viņi bija viens priekš otra, priekš saviem kustoņiem un priekš savas zemes!*¹⁰

Jaunsaimnieki cīnās par savu vietu uz zemes, par zemes auglību, bet padevīgi pieņem pārākuma varu. Ļaunums, draudi nāk pār viņiem gan no stihijas, gan no cilvēkiem. Sausums posta laukus, bet likums par zemes iepirkšanu, kā arī Ingeras ieslodzīšana cietumā sāpīgi skar Īzaku un Ingeru no sabiedrības normu piemērošanas aspekta.

Īzaka un Ingeras dzīvē praktiski nav nepieciešamas civilizācijas zīmes. Piemēram, negatīvi marķēts ir kalendārs, jo tas nesniedz lauksaimniekam izpratni par dabas ciklisko plūdumu, veiksmīgāk zemniekam palīdz dabas zīmes. *Kalendārs nedeva nekādu norādījumu, kalendāri tagad vairs nebija tie, kas agrāk, vispār viņi nebija vairs nekas*¹¹; *Izāks strādā un strādā, viņš ņem kalendāru padomos pie katra sava darba, raugās uz mēness griežiem un rikojas pēc laikazīmēm, strādā.*¹²

Zemes aprūpi Īzaks veic saskaņā ar sentēvu rituāliem, kuru vidū zemniekam īpaši nozīmīga ir bijusi labības sēja, jo maize agrārājām tautām bija pārticības simbols.

*Kopš simtiem gadu jau viņa tēvu tēvi bija sējuši labību, šis darbs bija jādara ar bijāšanos klusā un siltā vakarā, kad nav vēja, vislabāk, kad laiks taisās uz siltu un mīlīgu lietutiņu un kad meža zosis tikko pārnākušas. Kartupeļi ir vēl jauns augs, pie kura nav nekā mistiska, ne svēt-svinīga, pie kartupeļu dēstīšanas var piedalīties arī sievieši un bērni, šie zemes āboli, kuri nāca no svešām zemēm, bija lieliska un garda barība, bet tomēr rada rācenim. Labība – tā bija maize, labība – tā bija dzīvība vai nāve. Izāks gāja kailu galvu Jēzus vārdā un sēja, viņš izskatījās kā bluķis, kuram pieliktas rokas, bet iekšķīgi viņš bija kā bērns. Katru saujiņu viņš izkaisīja ar lielu rūpību, viņš bija laipns un lēnprātīgs. Tā, nu gaudi var dīgt un izaugt vārpās ar vairāk graudu, un tā tas ir visā pasaulē, kad sēj labību. Jūdu zemē un Amerikā un Gudbranda ielejā – ak, cik plaša bija pasaule un mazais stūritis, pa kuru Izāks staigāja, izsēdams graudus, – tas bija pasaules viduspunkts. Izāka roka strūklām meta graudus, debesis bija nomākušās un vēlīgas, – laiks likās taisāmies uz lēnu lietīņu.*¹³

Kartupeļi kā daudz jaunāks kultūraugs Īzakā neviēs uzticību.

*Kā tas ar tiem kartupeļiem īsti bija? Vai tā bija tik tāda kafijas suga no svešām zemēm, bez kuras varēja iztikt? Ak, kartupelis ir neredzēts auglis, tas pacieš sausumu un pacieš slapjumu, un tik aug vienmēr. Viņš spītē laikam un pacieš visu; katru mazāko rūpību, kuru cilvēks viņam parāda, viņš atmaksā piecpadsmitkārtīgi. Kartupeļim trūkst vīnogu sulas, bet viņš ir miltais kā kastanis, viņu var cept un vārīt, un visādi izlietot. Ja cilvēkam trūkst maizes un viņam ir kartupeļi, tad viņš nav neēdis. Kartupeļus var cepināt karstos pelnos un ēst vakariņās, viņus var novārīt ūdenī un ēst brokastīs [...] Ak, šis niecīgais un svētītais kartupelis!*¹⁴

Jaunsaimnieku ģimenes pasaules redzējumā krustojas mitoloģiskā un kristietiskā sākotne. Mitoloģiskais Dievs ir klātesošs, viņš ir vienlaikus līdzīgais un varens, piemēram, K. Hamsuna tēlotajā Īzaka un Dieva saskarsmes epizodē:

Viņš piecēlās un lāgā neizšķīra vairs, kur viņš īsti atrodas. Hm! Kas bija noticis? Nekas, viņš bija sēdējis brīdi. Nu kaut kas ir aizstājies viņam priekšā, kāda būtne, gars, pelēks zīds – nē, nebija nekā. Viņam palika savādi ap sirdi, viņš paspēra īsu nedrošu soli uz priekšu pretim kādam skatienam, lielam skatienam, divām acīm. Tani pašā brīdī kaut kur tuvumā sāka šalkt apses, bet to zina katrs, cik drausmīgi un suniski apses dažreiz var šalkt, vismaz Izāks nekad nebija dzirdējis nekrietnākas šalkšanas, kā šoreiz un viņš juta, ka viņam pārskrien šermuļi. Viņš tvēra ar roku savā priekšā un tā varbūt bija tā nevarīgākā kustība, kuru šī roka jeb kādreiz ir izdarījusi.

Bet kas tas bija viņam priekšā un vai tam bija veids vai nē? Izāks jau ikdienas būtu varējis apzvērēt, ka ir kāda augstāka vara, un reiz viņš to bija redzējis, bet tas, ko viņš tagad redzēja, nelīdzinājās Dievam. Vai tas varēja būt Svētais Gars, kas tā izskatījās? Bet kāda nolūka pēc viņš tagad šē stāvētu, kā divas acis tukšā laukā, viens acu skatiens un nekas vairāk? Vai lai paņemtu viņu, aiznestu viņa dvēseli, nu tad lai notiek, reiz jau tam jānotiek tā vai tā, tad viņš kļūs svētgis un tiks uzņemts debesīs.¹⁵

Arī tajā pasaules redzējumā, ko Īzaks un Ingera māca bērniem, var redzēt mitoloģisko un kristietisko vērtību iezīmes, brīžam sintēzi, tomēr mitoloģiskais pasaules tvērums K. Hamsuna romānā vērtēts augstāk par sholastiku:

Ar katru dienu arvien jaunas gudrības. Ja viņi lec no augstiem akmeņiem, tad lai tur mēli labi mutē iekšā un nebāž vis starp zobiem. Kad zēni paaugsties lielāki un gribēs, lai viņiem baznīcā būtu laba smarža, lai viņi ierīvējās ar sienu zālīti, kura aug nokalnē. Tēvs bija pilns gudrības. Viņš stāstīja bērniem par akmeņiem un par kramu un ka baltais akmens ir cietāks nekā pelēkais; bet, kad viņš bija atradis kramu, tad viņam vajadzēja atrast arī piepi, kuru viņš izvēlējās sārma un no kuras iztaisīja degli. Tad viņš iešķīla uguni. Viņš mācīja viņiem par mēnesi, ka, ja viņi mēnesi varot iekert ar kreiso roku, tad esot augošs mēness, bet, ja varot iekert ar labo, tad dilstošs – ievērojiet to, zēni! Retu reizi gadījās, ka Izāks par daudz pārspīlēja un palika dīvains. Tā kādreiz pēc viņa paskaidrojuma iznāca, ka kamielim ieiēt debesis nekā cilvēkam izlīst caur adatas aci. Kādā citā reizē, kad viņš stāstīja par eņģeļu mirdzošo godību, viņam iznāca, ka eņģeļiem kurpju papeži naglu vietā apsisti ar zvaigznēm. Labas un vientiesīgas mācības, kuras noderēja meža mājā. Ciema skolotājs tur leja pasmaidītu par viņām. Izāks bērniem tā bija viela sap-

ņiem. Viņi tika pamācīti un izglītoti tai šaurajai dzīvei, pie kuras viņi piederēja, kas varēja būt labāks?¹⁶

Tajā pašā laikā Hamsuns romānā iedzīvina arī labsirdīgu ironiju, tēlojot pamazām augošo jaunsaimnieku vēlmi tuvināties vietējās komūnas sabiedrības dzīvesveidam:

.. vienā dienā viņš pārnāca ar pulksteni. Ar ko? Ar pulksteni! Bet Ingera tad bija kā no debesīm nokritusi un gluži mēma aiz brīnumiem. Izāks rūpīgām rokām uzkāra pulksteni pie sienas un uzgriezta viņu pēc nojautas. Viņš uzvilka bumbas augšā un ļāva, lai pulkstenis sit. Bērns pagriezta acis uz to pusi, no kuras nāca dziļā skaņa un paskatījās uz māti. Jā brīnies, nu, brīnies, viņa teica un paņēma bērnu uz rokas, viņa pati arī bija aizkustināta. No visiem tiem labumiem, kādi šie vientulībā bija atrodam, nekas nebija tik labs, kā sienas pulkstenis, kurš gāja visu tumšo ziemu un jauki sita stundas.¹⁷

Ak, tas Izāks – varbūt, ka viņam viņa sirds vientiesībā, tomēr bija prātā arī kāda maza viltība, varbūt viņš spekulēja un gribēja izaicināt zilās debes tagad mēness griežos.¹⁸

Ingera tiek raksturota tikai ar Īzaka starpniecību. Viņa iegūst ievēribu, tikai esot kopā ar Īzaku, realizējot viņa dzīves „programmu”. Tādēļ Hamsuns ar ironiju tēlo, kā Ingeru maina cietumā pavadītais laiks, jo tolaik norvēģu cietumos sievietēm bija jāmācās veikt rokdarbus un izpildīt drēbnieku pasūtījumus apcietinājuma laikā. Ingera pēc smagajiem zemnieces darbiem uztver šo laiku kā izglītošanās laiku, kas pilnveido viņas sievišķo pieredzi un pēc atgriešanās vientulīgajā ziemeļu novadā savu jauno prasmi dēļ Ingera iegūst novada sieviešu vidū īpašu statusu, kas padara viņu iedomīgu un vieglprātīgu, bet Īzakā raisa nepatiku un mazvērtību attiecībā pret „izglītoto” sievu. Tomēr Īzaks, pēc K. Hamsuna ieceres, ir monolīts raksturs. Pretrunas starp Īzaku un Ingeru tiek atrisinātas, Īzakam nospiežot sievu iepriekšējā – zemnieces statusā, nevis veidojot citu attiecību modeli vai mainoties kopā ar sievu. K. Hamsuns atzīmē, ka pēc cietumā redzētās jaunlaiku dzīves

Nāca dažādi laiki, Ingerai prāts laikam atkal bija grozījies, viņa atkal bija pārvērtusies, viņa pamazām atmeta savus smalkos ieradumus un no jauna nopietni un sirsniģi kļuva par līdumnieka sievu. Kā vīra dūres varēja darīt tādas lielas lietas! Bet tā tam vajadzēja būt, lieta šie grozījās ap spēcīgu un krietnu sievieti, kuru ilgā uzturēšanās mākslīgā gaisā bija samaitājusi – viņa bija atdūrusies pret vīru, kurš par daudz stingri stāvēja uz kājām. Viņš ne acumirkļa nebija atstājis savu dabīgo vietu uz zemes, savu līdumu. Viņš nebija kustināms no vietas.¹⁹

K. Hamsuns, veidojot zemnieku tēlus, atsevišķās epizodes ieskicē arī atsevišķus viņu psiholoģiskos vaibstus, attiecību modelēšanu, tomēr atšķirībā no daiļrades sākumposmā vērojamiem niansētajiem psiholoģiskajiem personāža modelējumiem, „Zemes svētībā” tie minimalizēti līdz atsevišķām nojautas rosinošām frāzēm, kas ir signāls pilnīgi atšķirīgas autora literārās stratēģijas pieteikumam – spēcīgi veidots notikuma tēlojums spēj veiksmīgi atklāt arī personāža iekšējo dzīvi, garīgo pulsāciju.

– Es neesmu bijusi pret tevi tāda, kā man vajadzētu būt, viņa saka. – Tas mani ļoti nomoka!

Šie vienkāršie vārdi aizkustina viņu, aizkustina meža lāci, viņš labprāt grib apmierināt Ingeru, viņš nesaprot, ko viss tas nozīmē, bet to viņš saprot, ka neviens nav tāds, kā viņa. – Tu nedrīksti tādēļ raudāt, – Izāks saka, jo neviens no mums nav tāds, kā viņam vajadzētu būt!

– Tā. Ne, ne, – viņa pateicīgi atbild.

Ak, Izākam bija tik veselīgs uzskats par lietām, viņš cēla tās atkal augšā, ja viņas taisījās apgāzties. Kurš ir tāds, kā viņam vajadzētu būt? Viņam bija taisnība, pats siržu dievs, lai gan viņš ir dievs, tomēr meklē piedzīvojumus, un ko mēs redzam pie viņa, šī palaidņa: vienu dienu viņš pavada rozēs un laiza sev lūpas, un šūpojas, bet otrā dienā viņam ērkšķis ir iedūries kājā un viņš izvelk viņu ar izmisušu seju. Vai viņam tādēļ jāmirst? Nebūt nē, viņš ir tāds pats kā agrāk. Tā tik vēl trūka, ka viņam būtu jāmirst.²⁰

Īzaks ir vecā, aizejošā, agrārā laika zīme – tā netransformējas, nepielāgojas, ar dziļām aizdomām uztver jaunievedumus un pārmaiņas, tādēļ, neraugoties uz gloricēto Īzaka tēlojumu, netieši norādīts, ka nākotnē tādas faktūras cilvēki kā Īzaks būs pakļauti iznīcībai. Viņš pieņem modernizāciju saimnieciskajā dzīvē Sellanrojas mājās, nemitīgi pilnveidojot savu saimniecību, bet ir rezervēts pret izmaiņām, kas neizbēgami laika gaitā notiek cilvēku psihē un dzīves uztverē.

Ingera beidzot palika diezgan grūtsirdīga, ārs nospieda viņu, viņa kļuva reliģioza. Vai tas viņai varēja iet garām?

Neviens, kas dzīvo dabā, no tā nevar izbēgt, šē nav vienīgi zemes tiesmes un pasaulīgums, šē ir ticīgums un nāves bailes, un bagātīga māņticība. Ingera gan laikam domāja, ka viņai ir vairāk iemesla nekā citiem gaidīt debesu sodību, tā vis neizpaliks, viņa tak zināja, ka Dievs staigā pa vakariem, apskatīdams savus laukus un ka viņa ir brīnišķīgas acis, viņš gan atradīs viņu.²¹

Romānā K. Hamsuns tēlo arī virkni citu zemnieku un lauku iedzīvotāju tēlu un viņu attieksmi pret zemi, zemes kopšanu, zemnieka dzīvesveidu. Kalpone Barbrū, tāpat kā Ingera, nogalina savu un Aksela jaundzi-

mušo bērnu. K. Hamsuns ironizē par pilsētnieka vienkāršoto un nezinošo priekšstatu par lauku dzīvi, jo lensmanis Heijerdāls, izmeklējot lietu, uzskata saimnieku Akselu par līdzzinātāju bērna slepkavībā: *Šis muļķis, šis idiots, kurš nepavisam nepazīna lauku dzīvi, viņš nesaprata, ka taisni bērnam vajadzēja tapt tai saitei, kura pie Aksela nāves saistītu sievieti kā viņa nepieciešamo palīgu!*²²

Vieglprātīgais kaimiņš Brede tēlots kā pilnīgs pretmets vietsēdim Īzakam. Viņu vilina „lielā pasaule”, nevis vienmuļais saimniecības uzturēšanas ritms:

*Ak, pat ja viņam būtu jāzaudē, Brede gribēja pārdot – ko lai viņš iesāk ar zemi! Viņš ilgojās tikt atkal lejā uz ciemu, pie vieglas dzīves un plāpām tirgotavā – uz to viņam nesās prāts, bet ne pēc mierīgas dzīves uz vietas, pēc darba, kurā aizmirstas lielā pasaule. Vai viņš varēja aizmirst Ziemas-svētku svētīšanu un Tautas svētkus 17. maija dienā, vai bazārus biedrības namā! Viņš mīlēja sarunāties ar ļaudīm, apprasīties pēc jaunām ziņām: ar ko viņš te purvos lai būtu runājis? Sellanrojas Ingera gan uz īsu laiciņu bija izrādījusi patikšanu uz to, bet nu viņa bija atkal pārvērtusies, bija tik mazrunīga. Un patiesībā viņa tak bija sēdējusi cietumā un viņš bija amata persona, viņi nemaz nesaderēja kopā*²³.

Pēc Īzaka un Ingeras dēla Zīverta domām [...] *šķirties no laukiem, tas ir tikpat, kā šķirties no šīs pasaules.*²⁴ Jaunāko dēlu Elezeju, pēc Hamsuna koncepcijas, ir samaitājusi civilizācija – zināšanas, practicisms, izglītība, kā iespaidā viņš novērsies no laukiem un zemes:

Nabaga Elezejs, prāts viņam galīgi ir sagrozīts, viņš sen jau vairs nezina istā ceļa. No laika gala viņam būtu vajadzējis palikt par laucinieku, nu viņš ir vīrs, kurš ir mācījies burtus rakstīt, viņam trūkst uzņēmības un trūkst dziļuma. Bet nekāds velnišķīgs cilvēks ar melnu dvēseli viņš nav, viņš nav iemīlējis un nav mantkārīgs, viņš patiesībā nav nekas, pat ne lāga palaidnieks no viņa nav iznācis. [...]

*Būtu labāk, ja labais distrikta inženieris no pilsētas neuzietu viņa bērniņā un nepaņemtū viņu pie sevis, lai kaut ko no viņa uztaisītu, bērnam toreiz saknes bija tikušas aizgrieztas, un tas viņam bija nācis par ļaunu. Viss, ko viņš tagad dara, norāda uz kādu vājību viņā, uz tumšu traipu, kurš radies uz gaiša pamata.*²⁵

Pilsētas dzīve pievelk, un no laukiem var pārcelties uz pilsētu, arī iedzīvoties tajā, bet pilsētnieks nespēj pilnībā organiski iekļauties lauku dzīvē:

Saprotams, ka Elezejs gribēja braukt atpakaļ uz pilsētu, vai par to vēl varēja šaubīties? Vai viņš savas spējas lai atstāj novārtā? Viņš tak pasaulē gribēja tikt uz priekšu! Un Elezejs neminēja mājiniem neko par to,

ka stāvoklis mainījies, tam nebija nozīmes, viņš drusku glēvs, viņš cieta tādēļ klusu. Dzīve Sellanrojā sāka atkal atstāt uz viņu iespaidu, tā bija neražena un ikdienišķa dzīve, bet viņa bija mierīga un trula, tā mācīja sapņot, viņam nebija neviena, kam viņš varētu izrādīties, nebija nekādas vajadzības apskatīt sevi spogulī. dzīve pilsētā bija sadalījusi viņu, bija padarījusi smalkāku nekā citus mājniekus, padarījusi arī nespēcīgāku, galu galā, viņš nekur vairs nejutās kā mājās. Ka viņam lauku zāles smarža sāka atkal patikt – to vēl varēja pielaut! Bet tur vairs nebija nekāda prāta, ja lauku puisim, kurš vakarā māti un meitas dzirdēja lopus slaucam, nāca prātā šādas domas: „Viņas slauc, ieklausies vien, tas skan gandrīz brīnišķīgi, tur dzied atsevišķas straumītes, tā ir savādāka dziesma nekā ragu mūzika pilsētā, nekā pestīšanas armijas mūzika un tvaikoņa svilpe. Piena straumītes, kuras tek slaucenē...”
Sellanrojas ļaudis neprata parādīt savas jūtas uz ārieni, un Elezejs ar bailēm domāja par to brīdi, kad viņam vajadzēs atvadīties.²⁶

Visu K. Hamsuna prozu caurvij pilsētas – lauku pretstatījums. Pilsēta reti tēlota viņa darbos, jo rakstnieks pakāpeniski bija izveidojis uzskatu par pilsētas destruktīvo iespaidu uz indivīdu. K. Hamsuns arī pats fanātiski ticās pārvietot savu privāto dzīvi uz laukiem, kaut gan nekad iepriekš nebija zemes kopējs. Par Nobela prēmiju Grimstadē iegādātās mājas *Nērholma* kļūst par rakstnieka zemes reliģijas praktisko iemiesojumu. Taču saimnieciskās rūpes pa lielākai daļai jāuzņemas viņa sievai Marijai. Tikmēr rakstnieks ar tēlu un tekstu starpniecību rada zemes ideoloģiju, ko ar laiku pieņem par savas dzīves kodeksu. Viņa uzskati iemiesoti Īzaka tēlā.

Laucinieks nezaudēja galvu. Viņš nedomāja, ka lauku gaiss viņam ir neveselīgs, viņam pietika ļaužu, kam izrādīties jaunās drānās, viņam nebija vajadzības pēc dārgakmeņiem, viņu viņš pazina no stāsta par kāzām Kanaānā. Laucīniekam nebūt nesāpēja sirds par visiem tiem krāšņumiem, bez kuriem viņam bija jāpietiek, kā māksla, laikraksti, luksuss, politika, visas šīs lietas bija vērtes taisni tik daudz, cik ļaudis par viņām gribēja maksāt, ne vairāk; bet zemes devuma, tā nekādā ziņā nedrīkstēja trūkt, tas katram bija nepieciešams, vienīgais dzīvības avots. Laucīnieku dzīve tukša un bēdīga? Nepavisam arī ne! Viņiem bija sava augstākā vara, savi sapņi, iemīlēšanās, bagāta mānticība!²⁷

Vienlaikus K. Hamsuna darbos vērojams arī mazpilsētu, ciematiņu un viensētu kā mikrocivilizāciju tēlojums. Pilsētas kā makrocivilizācijas kritika ir rakstnieka ceļš uz jebkura veida socializācijas noliegumu un atziņu, ka stiprs ir tikai tāds cilvēks, kas spēj viens pats realizēt savus „projektus” – dzīvot saskaņā ar sevi, saviem uzstādījumiem lietu un gara pasaulē. Tajā nozīme ir fiziskā un garīgā spēka sasniegumiem, bet ne nau-

dai kā to ekvivalentam. K. Hamsuna *Zemes svētībā* līdzās mietpilsonisma un prakticisma kritikai sastopama arī naudas kritika.

Izāks prata strādāt un nodarbināt savas rokas. Nu viņš bija bagāts vīrs, kuram bija lielas mājas, bet to lielo naudu, kuru gadījums viņam bija ielicis rokās, to viņš neprata izlietot: viņš to noglabāja. Zeme viņu izglāba. Ja Izāks dzīvotu lejā, ciemā, varbūt lielā pasaule tomēr atstātu uz viņu iespaidu, tur bija tik daudz greznības, tik smalka dzīve, viņš būtu pircis nevajadzīgas lietas un arī darbdienās staigājis sarkanā svētdienas krekļā. Laukos viņš bija pasargāts no visiem pārspilējumiem, viņš dzīvoja skaidrā gaisā, mazgāja muti svētdienas rītos un mazgājās pats, kad viņš bija augšā pie kalnu ezera. Tie tūkstoš dālderī – jā, tā bija debesu dāvana, katrs šiliņš no šīs naudas bija glabājams. Kam? Kārtējiem izdevumiem Izākam pietika un vēl atlika no tā, ko viņam zeme un lopi deva pārdošanai.²⁸

Inženierim nav saprotama Īzaka atteikšanās no algota darba, kas dotu laukos retu iespēju nopelnīt naudu.

Tad inženieris labu brīdi noskatījās uz viņu, pirms viņš lika priekšā šādu pārsteidzošu jautājumu: Vai tu ar to vari vairāk nopelnīt? – Nopelnīt? Izāks prasīja. – Vai tu ar zemes darbu vari vairāk nopelnīt dienās, kurās tev vajadzētu uzraudzīt līniju? – Jā, jā, es vietu varu atdot kādam citam, inženieris teica.²⁹

Romānā dominējošais cikliskais laika ritums projicējas ne vien uz dabas un auglības rītiem, bet arī uz cilvēka mūžu. Zemniekam – smagā lauku darba veicējam – daudz vairāk kā pilsētniekam jābīstas par vecuma tuvošanos, jo no fiziskā darba atkarīga eksistence. Īzaks satrūkstas par novecošanu, tomēr samierinās, jo tā atgādina viņam tik saprotamos dzīvības ritmus dabā.

Bet ja jau lieta bija tāda, ka viens pats viņš vairs nevarēja izlauzt akmeni no zemes, tad daudz kas bija pārvērties. Tā nebija laba zīme, tas liecināja, ka viņam jāpasteidzas ar būvgabalu. Vecums bija pārsteidzis Izāku, viņš jau bija sācis nogatavoties priekš mazās istabiņas. Triumfs, kuru viņš bija ieguvis ar durvju sliekšņa atrašanu, tai pašā dienā izplēnēja viņā, tas bija neīsts un nepastāvīgs. Izāks sāka iet salicis.³⁰

K. Hamsuna *Zemes svētība* nav tik vienkāršs romāns kā sākotnēji vedina domāt lakoniskais sižets. Norādot uz zemes svētīgajām funkcijām, K. Hamsuns netieši ieskicē arī zemes kopēja dzīvesveida savdabību, zemnieku īpatnējo psiholoģiju un atkarību no procesiem dabā, apkārtējā sociumā, no veselības un vecuma. Romānā vienlaikus skan patoss un rezignācija. Daudzie noklusējumi un neizvērstās līnijas ir sava veida prob-

lēmīgnāli par ideālas sabiedrības un ideāla dzīvesveida neiespējamību modernitātes apzīmīgajā 20. gadsimtā.

K. Hamsuna romāna *Zemes svētība* rezonanse Latvijā

Romāns *Zemes svētība*, līdzīgi iepriekšējo norvēģu rakstnieku darbu publicējumiem, izraisa kritikas uzmanību un plašu lasītāju atsaucību. Kārlis Ieviņš rakstā par Hamsuna grāmatas *Zemes svētības* publicējumu *Latvju Grāmatas* kritikas sadaļā ieskicē attieksmi, kas caurvij arī citu apskatnieku viedokļus, proti, *Zemes svētība* ir tradicionāls darbs, kas demonstrē K. Hamsuna atkāpšanos no modernās rakstniecības un pievēršanos reālās dzīves, dzīves sākumu tēlošanai. [...] Hamsuns, kurš bija klausījies okeāna dārdēšanu vētrā pie Nordlandes kalnu kājām, ūdens putnu miljonus gaisā, skatījies pusnaktis sauli šūpojamos varavīksnes plīvurī pār kalniem un fjordiem, svētījis līdz ar visiem meža gariem dabas atmošanos pavasarī un sastingšanu ledainajās naktīs – kad arī viņam nācās pa daļai padoties dzīves prasībām, viņš mūžam paliek ienaidnieks mietpilsoniskajam, konvencionālajam dzīvē, visām autoritātēm, kuras radušās istabā pie grāmatām un rakstāmgalda, bet palikušas tālu no dabas, kas nekā nezīn, nejut un nesaprot no viņas burvības, un kam nekad nav dzīve vilkusi cauri asiņojošai dvēselei kā asu ērkšķu mežu.³¹

Modernisma – modernitātes un pozitīvisma – tradicionālisma sadursmi K. Hamsuna teksta uztverē demonstrē arī K. Ieviņa atzinums, ka Hamsuna romāns „*Zemes svētība*” ir himna dabai, zemnieka cēlajam, visugodīgākajam darbam un mūža uzdevumam, dabas bērnu tirai, svaigai dvēselei un dzejas pilnīgai dzīvei. Viņš mūs sauc atpakaļ pie dabas, pie zemes, joprojām viņš nicina, ienīst un soda moderno lielo pasauli, dzīvi, stāvokļus un autoritātes. Viss ir niecīgs, smieklīgs, neveselīgs, neīsts un bez nozīmes priekš cilvēces nākotnes, kas nav izgājis dabas un dzīves skolu sākot ar pirmo dienu un pakāpi!³²

Andrejs Upīts sakarā ar romāna iznākšanu atsevišķā grāmatā žurnāla *Domas* hronikas nodaļā norāda:

Knuta Hamsuna „Zemes svētībā” atkal sastopam to pašu pazīstamo mākslinieku, kura darbos reālais ar fantastisko un mistisko savērpjas brīnīškā zaļi-zeltaini-melnā pavedienā. Mistika, dabas un mīlestības mistika tomēr ir tas spēcīgākais elements viņa psihē. Līdz tādiem augstumiem kā „Pānā”, „Mistērijās”, „Viktorijā” (un naturālistiskajā „Badā”), – viņš vairs nav pacēlies ne ar vienu no saviem vēlākajiem darbiem. Uz vecumu viņš palicis nosvērtāks, reālistiskāks, bet līdz ar to arī nespilgtāks, ikdienišķāks. „Zemes svētība” ir itin kā slavas dziesma zemes darbam un zemes darba cilvēkam. Abi tie te notēloti vai pašos pēdējos sīkumos,

*ar ko romāns iznācis stipri stiepts, vietām pat neinteresants un nogurdinošs. Tomēr ir arī lappuses un veselas nodaļas, kur manāma tā pati vecā cilvēka dvēseles izmaiņas māksla un zemes un dabas dievinātāja pārliciecināšā sajūsmā.*³³

Uz iepriekšējo recenziju fona Jāņa Ziemeļnieka viedoklis izceļas ar objektīvāku romāna tematikas uztveri. Apskatā par *Zemes svētību* žurnālā *Skaidrība* viņš atzīmē Hamsuna plašo rezonansi pasaulē, kas iegūta, pateicoties romānu augstajam mākslinieciskuma līmenim, kā arī stāsta par iespaidīgo rakstnieka piekritēju pulku un atsevišķiem oponentiem.

*Bez neskaitāmā cienītāju pulka Hamsunam ir arī savi pretinieki, neatzinēji, noniecinātāji. Arī pie mums pirms kara daži pārmeta Hamsunam, ka viņa darbiem neesot nekādas idejiskās vērtības un par tiem interesējoties tikai sabiedriskā paguruma brīžos.*³⁴

J. Ziemeļnieks norāda, ka nebūtu pamatoti romānu *Zemes svētība* uztvert kā mākslinieciski pieticīgāku par iepriekšējiem darbiem.

*Nav tiesa, ka viņa pēdējie sacerējumi būtu sliktāki par pirmiem, jo vispār taču nav neviena rakstnieka, kas ar matemātisku pareizību dzītos vienīgi augšup, pirmos darbus pārspēdam ar pēdējiem. Visiem rakstniekiem, blakus vislabākajiem ir arī mazvērtīgāki darbi, bet maldīgi to nosaukt par talanta izsīkumu. Visus savus mākslinieciskās radīšanas spēkus, visu savu gara kvēli un maigumu Hamsuns atkal saņēmis vienkopus, rakstot romānu „Zemes svētība”.*³⁵

Romāns *Zemes svētība* demonstrē laikmetam kopumā raksturīgu literāro paradigmu maiņu, kas Hamsuna gadījumā izpaužas kā jaunas literārās stratēģijas meklējumi:

*No iracionālām izjūtu sfērām rakstnieks „Zemes svētībā” piegriežas dzīves pelēkākais pusei – ikdienai, kuras sīkumos un nejaušībās viņš saskata brīnum daudz nemirstīgas, krāšņas poēzijas. [...] Dvēsele un daba, tie ir divi rakstnieka galvenākie motīvi, divas galvenākās stīgas, uz kurām tas spēlē burvīgā virtuozitātē.*³⁶

Biruta Gudriķe monogrāfijā par Jēkabu Janševski norāda uz viņa prozas sasaukšanos ar K. Hamsuna risināto zemes tēmu.

1929. gadā nāk klajā romāns „Mežvidus ļaudis” divās grāmatās (pirmā grāmata jeb daļa gada pirmajā pusē, otrā grāmata jeb daļa – gada beigās). Tas ir romāns par Kursas dzīvi un ļaudīm 16. gadsimtā [...] visa darbība saistās ap diviem Kursas ļaužu tēliem – enerģisko, attapīgo, žiglo un mutīgo Irbi un lēnīgo, bet spēcīgo, strādīgo Ziemeļi, kas labi prot rīkoties ar izkapti un spriguli, mazāk veikli – ar prātu.

Kādam recenzentam Irbe un Ziemeļis sauc atmiņā Knuta Hamsuna Izāku

un Ingeru romānā „Zemes svētība” [..], kuri Ziemeļzemes aizmirstā nomalē ir pirmie līdumnieki. Hamsuna Izāks un Ingera ir vientuļi cilvēki, neglīti un mazliet lempīgi, bet labi viens pret otru, labi pret saviem kustoņiem un mil savu zemi. Te, tāpat kā „Mežvidus ļaudis”, atsegta norvēģu zemnieku mentalitāte, sīkstā cīņā par eksistenci un ciešā saistība ar dabu. Ziemeļis īpaši tuvs Izakam – viņi abi ir spēka un cietas gribas cilvēki, primitīvi darba darītāji. Kā Hamsuns, tā Janševskis tēlo cilvēka un zemes nešķiramo kopību, apliecina zemnieka augsto dziesmu, var teikt – ar apskaidrotu mieru un dziļu spēku paver zemnieka Bībeles lappuses. Kā no Hamsuna, tā no Janševska romāna strāvo bezgalīga, nesatricināma uzticība zemei, kas dod spēku un atsedz tautas dvēseli.³⁷

Romāna *Zemes svētība* fragments³⁸ (izvilcums no slavenā norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna grāmatas) – intonatīvi patētiskie fragmenti par zemnieku Izaku, kas atsakās nodarboties ar zemes spekulāciju un iesaistīties rūpniecībā, ir orientēti uz zemes apstrādāšanas idealizāciju un iekļaujas 20. gadsimta 30. gadu nacionālā pozitīvisma ideoloģijā. Par fragmentu tulkotāju pieminēts M. Rietums, taču viņa teksts drīzāk ir pārstāsts vai adaptējums, nevis tulkojums, piemēram, M. Rietuma ievadfragments skan šādā versijā: *Liels, spēcīgs vīrs ir apmeties uz dzīvi kalnos, tur, kur vēl neviens nav kāju spēris, un kur tikai kļaidoņi lapi līdz šim bija klejojuši pa mežā zvēru iemītām takām.* Salīdzinājumam Lizetes Skalbes tulkojuma fragments: *Vīrs, cilvēks, kas pirmais šē bija. Pirms viņa šē nebija cilvēka pēdu. Pēc tam viens otrs zvērs sekoja šim vājām pēdām pār norām un purviem un iemina viņas dziļāk, un pēc tam atkal viens otrs laps, uzodis teku, uzkāpa pa viņu, kad tam, no kalna uz kalnu ejot, bija apskatāmi savi ziemeļbrieži³⁹.*

K. Hamsuna „Zemes svētība” ne vien sabalsojas ar aktualitātēm latviešu literatūrā un kultūrpolitikā, bet arī latviešu literātiem pasaka priekšā novatoras literārās stratēģijas un izveido norvēģu rakstniekam „savējā” rakstnieka literāro reputāciju latviešu lasītāju uztverē. K. Hamsuna darbā spilgti iezīmējas izteiksme, uz ko attiecinā pozitīvisma idejiskās būtības meklējumus, saistot tos ar nacionālismu un seno mitoloģiju. *Dedzīgs un drošs nacionālisms, lauku dzīve kā patiesa ētiskuma un pozitīvā gara simbols, gaišs, apliecinošs dzīves skatījums un savas zemes, arī vadoņa mīlestība – tās bija pamattēzes jeb izejas punkti visiem tālākajiem secinājumiem.⁴⁰*

K. Hamsuna romāna aktualitāti latviešu pozitīvisma kontekstā apliecina arī J. Ķelpes nelielais komentārs par *Zemes svētību* jaunāko grāmatu apskata sadaļā 1936. gada Liepājas laikrakstā *Kurzemes Vārds*:

Zemes auglībai veltītas ļoti daudzas grāmatas, gan pagātnē, gan tagadnē. Zeme ir mūsu eksistences pamats, visas kultūras iesākums, tāpēc tīri dabīgi, ka to rakstnieki arvien ietvēruši savu domu apcirkņos. Ļoti skaistu un cildinošu grāmatu zemei veltījis slavenais tagadējās Norvēģijas rakstnieks Knuts Hamsuns: romānu „Zemes svētība”. Šī grāmata latvju tulkojumā jau iznākusi otro reizi. Tā ietverta „Grāmatu Drauga” izdotos Hamsuna kopotos rakstos. Redzam klusus, darbīgus raksturus, kas paši savām rokām ceļ savas dzīves labklājību, kas nebaidās grūtumu, lai iegūtu zināmu personīgu saimniecisku neatkarību. Jūtam zemes suģestējošo, reibuma pilno elpu, kas visspēcīgāka ir pavasarī un rudenī, kad zeme mostas un kad nes augļus Pats Dievs runā zemes plaukumā un auglībā, un svētīts ir tas cilvēks, kas mīl zemi un visu citu Dieva radīto pasauli.⁴¹

Minimalizētais ieskats romāna koncepcijā noslēdzas ar patētisku uzsaukumu potenciālajiem lasītājiem: *Klausīsimies Knuta Hamsuna cildēnā aicinājumā. Tas mums palīdzēs atrast mīlestību zemei.*⁴²

1937. gada laikraksta *Rīts* 19. decembra numurā ar aicinājumu *Svētku dāvanām vērtīgi izdevumi* sakarā ar Jēkaba Sārta romāna *Druvas san (Daugava)* iznākšanu norādīts uz tā līdzību ar K. Hamsuna darbu: *Ja prasītu, kurš no latviešu jaunajiem rakstniekiem varētu dot Hamsuna „Zemes svētībai” vai Reimonta „Zemniekiem” līdzīgu romānu, tad Sārts būtu minams kā viens no drošākajiem kandidātiem. Sevišķi izcila viņam fabulēšanas māksla, atjautīga fantāzija*⁴³.

Ž. Žolmaņa apskats par K. Hamsuna grāmatu *Zemes svētība* 1935. gada reģionālajā laikrakstā *Jēkabpils Vēstnesis* faktiski ir pilsētas un lauku, pilsētnieku un zemnieku dzīves pretmetu tēlojums, slavas dziesma laukiem ar sociāli tonētām piebildēm, ka Hamsuns, šādu romānu rakstot, iedzīvinājis noteiktu ideoloģiju – *Hamsuns aizstāv veselu zemnieku politiku, pasacīdams, ka tikai zemnieks ir tas, kas rada pamatvērtības – mūsu dienišķo maizi. Zemniekam jābūt stipram, tad tikai uz šī pamata varēs veidot pārējās saimniecības un visas dzīves nozares, līdzīgi kā skaistu virsbūvi var uzlikt tikai drošam un neļodzīgam pamatam*⁴⁴. Ž. Žolmanis romāna tematikas raksturojumā norāda un vēstījuma vielas aktualitāti agrārāajā tradīcijā sakņotajai latviešu tautai un tai aktuālajām problēmām. Žolmanis atzīmē, ka norvēģu rakstnieka darbā tēlots zemes un lauku dzīves ritums un pilnasinīgi, smagnēji un dzīvības spēka pilni lauku cilvēki.

Šos ļaudis un šo dzīvi Hamsuns cēlis godā. Tamdēļ viņš latviešiem nevar un nedrīkst būt svešs, jo arī mēs esam zemnieku tauta. Jau sen mēs esam atzinuši patiesību, ka zemnieks ir un paliek visas dzīves pamats. Mēs zinām, ka gandrīz visi liela darba darītāji mūsu valsts dzīvē, tāpat mākslas un zinātnes laukā, ir nākuši no zemnieku sētām. Zemnieku

*sēta ir bijusi mūsu tautas dzīvības spēka neizsmeļamais avots, šo spēku auklētāja un atjaunotāja. Jo tuva un saprotama mums tamdēļ ir tā pasaule, kuru rāda Hamsuns ar savu lielisko dzīves uztveri. Hamsuns nenosoda pilsētas kultūru pašas kultūras dēļ. Viņš tikai pamana ļaunumus, kuri seko šai pilsētas kultūrai. Viņa samākslo cilvēka dzīvi, atrauj no tā normālā dzīves ritma, kas ir saskaņā ar darbu. Hamsuns nenosoda izglītību, bet gan to, ka ir cilvēki, kuri izglītības vārdā cenšas pēc vieglas dzīves, un nedabūdami pilnīgi ne vienu ne otru, paliek it kā gaisā karājoties. Zemes dzīvei pa to laiku viņi ir atsvešinājušies. Lūk, asā mūsdienu problēma, kas uzpeld arī mūsu pašu mājās.*⁴⁵

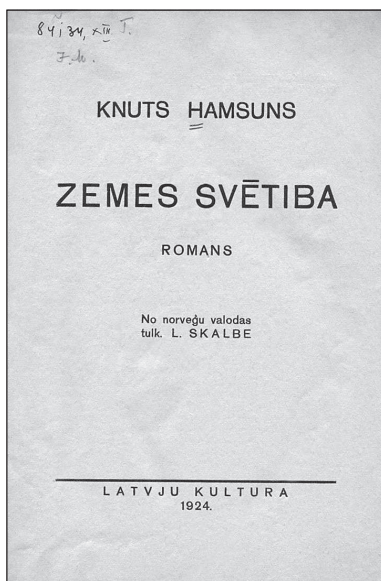
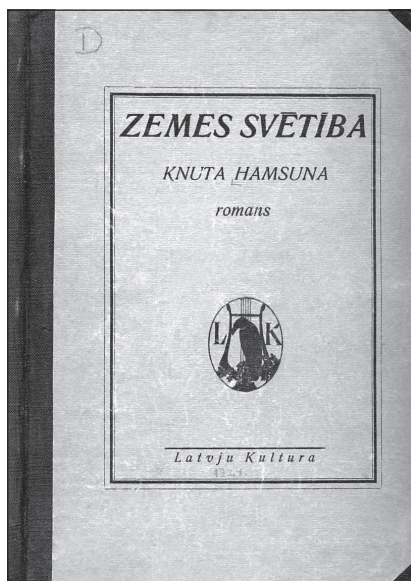
Ž. Žolmanis izsaka viedokli par lauku tēmas universalizāciju Hamsuna daiļradē, kas, viņaprāt, apliecina savu lielo uzticību lauku dzīvei un veido nozīmīgu rakstnieka daiļrades segmentu, kas būtu ne vien jāielāgo, bet arī jātiecas praktiski realizēt romāna lasītājiem:

*[..] savu pilnīgāko izveidojumu Hamsuna sludināta zemnieku ideoloģija sasniedz grāmatā „Zemes svētība”. Tādā kārtā šī grāmata vaiņago arī visu Hamsuna mūža darbu. [..] Kā zemnieku ideoloģijas dzidrš izpaudums Knuta Hamsuna grāmata „Zemes svētība” ir tiešam cienīga, lai viņu goda vietā turētu katrā zemnieka sētā, un viņa būs idejisks atbalsts arī tiem jauniešiem, kuri palikuši tēvu sētās un tīrumos, bet kuru sirdīs dažā brīdī iezogas šaubas, vai viņi savu dzīvi tā ir ievirzījuši pareizā gultnē, šī grāmata viņiem dos lepnumu un palīdzēs nostiprināties atziņā, ka viņi ir pareizi darijuši.*⁴⁶

Ž. Žolmaņa publikācija ir uzskatāms piemērs, kā norvēģu rakstnieka romāns kļūst par manipulācijas līdzekli autoritārās sistēmas ideoloģijai. 30. gadu periodikas tradīcijā visai reti vērojams, ka cittautu rakstniekiem pievērstos reģionālie izdevumi. K. Hamsuna daiļrade šajā ziņā ir izņēmums, ko nosaka ne vien viņa kā latviešiem tuvo ziemeļzemju rakstnieka statuss vai viņa darbu problemātikas tuvība latviešu nacionālajam raksturam. Hamsuna darbi pastarpināti kļūst par ideoloģijas ruporu, tādējādi nostiprinot šī cittautu autora kanonisko vietu latviešu literārajā telpā, kas lasītāju atmiņā saglabājas vēl daudzas desmitgades gan latviešu trimdas kultūrtelpā, gan okupētajā Latvijā un pēc 1991. gada atjaunotajā Latvijas brīvvalstī.



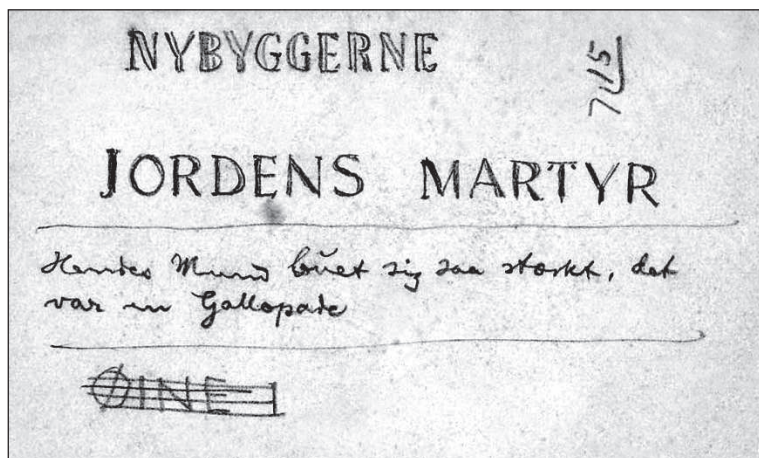
Skats no izrādes *Zemes svētība*. Hamarojas amatiereteātra trupa (Hamarøy Teaterlag), 2008. gada 10. augustā.
 Īzaks: Roald Finvik, Ingera: Ann Emmy Markussen.



Grāmatas vāks K. Hamsuna romāna *Zemes svētība* 1924. gada izdevumam.



Grāmatas vāks K. Hamsuna romāna *Zemes svētība* 1953. gada izdevumam.



Romāna *Zemes svētība* nosaukumu varianti. K. Hamsuna rokraksts. Norvēģijas Nacionālā bibliotēka. K. Hamsuna fonds.

K. Hamsuna romāna *Zemes svētība* izdevumi latviešu valodā.

Bibliogrāfija:

- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība. *Jaunākās Ziņas* Nr. 29 – 222, 1921.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība [no norvēģu valodas tulk. L.Skalbe]. Rīga: Latvju Kultūra, 1924.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība (izvilkums no slavenā norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna grāmatas). *Kurzemnieks* Nr. 3, 1933. gada 18. janvārī.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība [tulkots ar autora atļauju no jaunākā norvēģu izdevuma, tulkojusi Lizete Skalbe]. *Knuta Hamsuna kopoti raksti. 7. sēj.* Rīga: Grāmatu Draugs, 1936.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība [tulkojusi Lizete Skalbe]. [Ņujorka]: Grāmatu Draugs, 1953.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība [tulkojusi Lizete Skalbe]. Rīga: Zinātne, 1994.

Literatūra:

- Burima, Maija. K. Hamsuna personāžu vārdi: mistērijas vai konstrukcijas? No: *Ziemeļvalstu un latviešu kultūras kontakti. Komparatīvistikas institūta almanahs Nr. 17.* Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apg. *Saule*, 2009.
- Dišlers, Guntis. Dievs un cilvēku vēsture Vecajā Derībā. Rīga: Jumava, 2001.
- Gudriķe, Biruta. Jēkabs Janševskis. Rīga: Zinātne, 2003.
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība. *Knuta Hamsuna kopoti raksti, septītais sējums.* Rīga: Grāmatu Draugs, [1936].
- Hamsuns, Knuts. Zemes svētība (izvilkums no slavenā norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna grāmatas). *Kurzemnieks* Nr. 3, 1933. gada 18. janvārī.
- Ieviņš, Kārlis. Hamsuna jaunākais romāns. *Latvju Grāmata* Nr. 2, 1924.
- Kalvokoresi, Pīters. Bībeles vārdu enciklopēdija. Rīga: SIA „J.L.V.” izdevums, 2002.
- Ķelpe, Jānis. Jaunas grāmatas. *Zemes svētība. Kurzemes Vārds* Nr. 156, 15. jūl., 1936.
- Svētku dāvanām vērtīgi izdevumi. *Rīts* Nr. 348, 19. dec., 1937.
- Upīts, Andrejs. Knuta Hamsuna *Zemes svētība*. *Domas* Nr. 10, 1924.
- Ziemeļnieks J. Knuts Hamsuns. *Zemes svētība*. [Romāns. No norvēģu valodas tulkojuse L. Skalbe.] *Skaidriba* Nr. 3., 1924.
- Smilktiņa, Benita. Pozitīvisms – viedokļu un uzskatu sadursmē. *Latviešu rakstnieku portreti. Pozitīvisi*. Rīga: Zinātne, 2002.
- Žolmanis, Ž. Zemnieku ideoloģija un Knuts Hamsuns. *Jēkabpils Vēstnesis* Nr. 37, 12. sept., 1935.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Hamsuns, Knuts. Zemes svētība. *Knuta Hamsuna kopoti raksti, septītais sējums*. Rīga: Grāmatu Draugs, [1936], 8. lpp.
- ² Turpat, 11. lpp.
- ³ Turpat, 87. lpp.
- ⁴ Turpat, 135. lpp.
- ⁵ Turpat, 287. lpp.
- ⁶ L. Skalbes tulkojumā – Izāks. Citējumos personvārda atveide saglabāta, autore tekstā lietota šī personvārda mūsdienu atveides formā – Izāks. (M.B.)
- ⁷ Vairāk par to: Burima, Maija. K. Hamsuna personāžu vārdi: mistērijas vai konstrukcijas? *Ziemeļvalstu un latviešu kultūras kontakti. Komparatīvistikas institūta almanahs Nr. 17*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apg. „Saule”, 2009, 37.–57. lpp.
- ⁸ Dišlers, Guntis. Dievs un cilvēku vēsture Vecajā Derībā. Rīga: Jumava, 2001, 131. lpp.
- ⁹ Kalvokoresi, Pīters. Bībeles vārdu enciklopēdija. Rīga: SIA „J.L.V.” izdevums, 2002, 104. lpp.
- ¹⁰ Hamsuns, Knuts. Zemes svētība. *Knuta Hamsuna kopoti raksti, septītais sējums*. Rīga: Grāmatu Draugs, [1936], 21. lpp.
- ¹¹ Turpat, 30. lpp.
- ¹² Turpat, 98. lpp.
- ¹³ Turpat, 27. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 29. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 137.–138. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 76. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 33. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 30. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 123.–124. lpp.
- ²⁰ Turpat, 246.–247. lpp.
- ²¹ Turpat, 136. lpp.
- ²² Turpat, 256. lpp.
- ²³ Turpat, 131. lpp.
- ²⁴ Turpat, 311. lpp.
- ²⁵ Turpat, 310. lpp.
- ²⁶ Turpat, 187.–188. lpp.
- ²⁷ Turpat, 279. lpp.
- ²⁸ Turpat, 171. lpp.
- ²⁹ Turpat, 72. lpp.
- ³⁰ Turpat, 285. lpp.
- ³¹ Ieviņš, Kārlis. Hamsuna jaunākais romāns. *Latvju Grāmata* Nr. 2, 1924, 167.–168. lpp.
- ³² Turpat, 168. lpp.
- ³³ Upīts, Andrejs. Knuta Hamsuna *Zemes svētība*. *Domas* Nr. 10, 1924, 458. lpp.
- ³⁴ Ziemeļnieks J. Knuts Hamsuns. *Zemes svētība*. [Romāns. No norvēģu valodas

- tulkojuse L. Skalbe.] *Skaidrība* Nr. 3., 1924, 48. lpp.
- ³⁵ Turpat.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ Gudriķe, Biruta. Jēkabs Janševskis. Rīga: Zinātne, 2003, 116. lpp.
- ³⁸ Hamsuns, Knuts. Zemes svētība (izvilcums no slavenā norvēģu rakstnieka Knuta Hamsuna grāmatas). *Kurzemnieks* Nr. 3, 1933. gada 18. janvārī.
- ³⁹ Hamsuns, Knuts. Zemes svētība. *Knuta Hamsuna kopoti raksti, septītais sējums*. Rīga: Grāmatu Draugs, [1936], 7. lpp.
- ⁴⁰ Smilkčiņa, Benita. Pozitīvisms – viedokļu un uzskatu sadursmē. *Latviešu rakstnieku portreti. Pozitīvisi*. Rīga: Zinātne, 2002, 16. lpp.
- ⁴¹ Ķelpe, Jānis. Jaunas grāmatas. *Zemes svētība. Kurzemes Vārds* Nr. 156, 15. jūl., 1936.
- ⁴² Turpat.
- ⁴³ Svētku dāvanām vērtīgi izdevumi. *Rīts* Nr. 348, 19. dec., 1937.
- ⁴⁴ Žolmanis, Ž. Zemnieku ideoloģija un Knuts Hamsuns. *Jēkabpils Vēstnesis* Nr. 37, 12. sept., 1935.
- ⁴⁵ Turpat.
- ⁴⁶ Turpat.

Baiba Kalna

**UGUNS SIMBOLIKA UN TĀS PROJEKCIJA
TOTALITĀRĀS SABIEDRĪBAS UN MĀKSLAS
RITUĀLU UZBŪVĒ (1930–1940)**

Summary

**The Symbolism of Fire and its Projection in the Formation of
Rituals of Totalitarian Society and Art (the 1930s–1940s)**

The article presents an insight in the subject, drawing separate lines of the principles and manifestations of totalitarian rituals in the processes of the cultural and theatre life of the regarded period in Germany and the Soviet Union. The element of fire is one of the main symbols in these rituals. National Socialism used the means of expression of dramatic art not only on the stage, but also to create modes of behaviour for the society. Invasion of ritual, cult liturgy and religious elements in the socio-political sphere is a characteristic trait of the system of National Socialism. The present article discusses some elements of theatricality of Nazism and the functions of ritualised performances not only on the stage but in daily life as well.

*

Kultūras, mākslas, tajā skaitā teātra, izteiksmes līdzekļi totalitārajos režīmos tiek izmantoti ne tikai dažādos mākslas veidos, piemēram, uz teātra skatuves, bet arī uz politiskā teātra skatuves, proti, sabiedrības, tās rīcības modeļu organizācijā, kas tiek veikta ar īpašu teatralizētu rituālu palīdzību. Totalitārisma raksturīga ielaušanās kultūras un sociālpolitiskajā jomā ar rituālu, kulta liturģijas un reliģijas elementiem. Viena no totalitāros režīmus un to sabiedriskos, kā arī mākslas rituālus raksturojošām īpatnībām ir to teatralitāte, kuras būtiska sastāvdaļa ir uguns elementa izmantojums. Izteiksmes līdzekļu, tai skaitā uguns lietojuma, kā arī organizācijas aspektā ir saskatāma līdzība totalitāro režīmu sociālpolitisko un mākslas rituālu, piemēram, teātra izrāžu, uzbūvē. Rakstā tiks raksturoti daži aspekti uguns elementa simbolikā un šī elementa lietojumā galvenokārt Vācijā un Padomju Savienībā eksistējošo totalitāro režīmu sabiedrības un mākslas rituālu veidošanā 20. gadsimta 30.–40. gados.

Apskatot dažus uguns elementa simbolikas aspektus, tai – jo īpaši totalitāro režīmu rituālu kontekstā – piemīt ambivalents raksturs. Vēsturiskā perspektīvā dažādu tautu kultūrās un priekšstatos uguns parādās kā svēta, šķīstījoša, atjaunojoša. Uguns iznīcinošo spēku bieži izprot kā priekšnosacījumu, lai kļūtu iespējama atdzimšana augstākā pakāpē. Bībelē

uguns dažkārt simbolizē Dievu vai dievišķo. Jāņa atklāsmes grāmatā minēti ugunīgi riteņi un dzīvnieki, kas spļauj uguni. Vecajā Derībā Dievs parādās kā uguns stabs un kā liesmojošs ērkšķu krūms. Uguni bieži saista ar sauli, gaismu, zibeni, sarkano krāsu, asinīm, sirdi. Pretstatā ūdenim, par kuru mēdz teikt, ka tas radies no zemes, uguns, kā tiek uzskatīts, nākusi no debesīm. Daudzu tautu mītos runāts par uguns zādzību, ko izprot kā noziegumu vai svētuma apgānīšanu. Grieķu natūrfilozofijā uguns ir vai nu visa esošā pirmcēlonis, vai arī viens no elementiem.

Citkārt tomēr uguns parādās ciešā saistībā ar iznīcības, kara, ļaunuma, velnišķā, elles vai Dieva dusmu simboliskām nozīmēm. Piemēram, Sodomas un Gomoras bojāeju ugunsgrēkā viduslaikos bieži izprata kā norādījumu uz elles ugunīm. Vācijas un Padomju Savienības 20. gadsimta 30.–40. gadu sociālpolitiskajos un mākslas rituālos, kuri rakstā tiks apskatīti detalizētāk, uguns izmantojumā vērojamas abas minētās nozīmes – gan atjaunojošā, gan iznīcinošā, ar uzsvaru uz pirmo, kaut vēsturiskais konteksts akcentē otro.

Zīmīgi, ka ar uguns semantiku saistīts viens no galvenajiem nacionāl-sociālistu simbolikas elementiem – svastika jeb ugunskrusts, kāškrusts. Tas ir krusts ar četriem vienāda garuma atzariem, kuru noslēdzošie gali izvietoti taisnos leņķos vai arī izliekti. Kaut arī svastiku šodien nereti saista ar nacionālsociālisma ideoloģiju, šis simbols jau izsenis plaši pazīstams Āzijā un Eiropā, retāk Āfrikā un Centrālamerikā. To izprot kā saules riteņi, kā krustojošās zibens liesmas vai ziemeļu zemēs kā Tora āmuru. Svastika arī uzskatīta par veiksmes un dziedniecības simbolu. Budismā svastika simbolizē „paradīzes atslēgu”, savukārt viduslaikos, romāņu stila mākslā tā, iespējams, bijusi ļaunuma novērsēja zīme.

Apskatot nacistiskos un padomju rituālus 20. gadsimta 30.–40. gados, ir vērojams, ka tos, tāpat kā rituālus kopumā, veido arhetipiski, attiecīgi strukturēti elementi, vārdi un darbību virknējumi, bieži izteikti ar daudzveidīgu izteiksmes līdzekļu palīdzību, kuru saturu un sakārtojumu dažādās pakāpēs raksturo formālisms, stereotipi, sabiezinašana un atkārtošana. Pēc savas uzbūves rituāla darbība ir performatīva – uz izpildītājmākslu attiecināma¹.

Performatīvā antropoloģija ir izpētījusi rituālu spektru, kas izmantoti krīžu periodos, kā arī parādījusi, kā līdzīgās situācijās daži šabloni tiek izmantoti atkārtoti.

Rituālos un ceremonijās uzvedība attīstās, atbildot uz situācijām, kurās pārejas stāvoklis, neskaidrība, konflikti vai nekontrolējami elementi apdraud doto attiecību struktūru.²

Kopumā rituālu attīstībā var izdalīt četrus galvenos attīstības posmus: 1) normu laušana, 2) krīze, 3) korektīvais vai dziednieciskais process, 4) sabiedriskā miera atjaunošana. No tā var secināt, ka sociālās drāmas zināmā veidā veicina sociālo attīstību un tām pievienotie rituāli nodrošina, ka izmaiņas nesagrauj sabiedriskās dinamikas kārtību. Kā pierāda nacistiskie un padomju rituāli, šo izrāžu svarīgākais aspekts ir dališanās emocionālajā pārdzīvojumā, kas rituālu laikā saliedē un vieno masas. Tāpēc parasti rituālos tiek izmantotas darbības un izteiksmes līdzekļi, kam ir spēcīga neiropsiholoģiska ietekme uz smadzenēm (piemēram, dejošana, bangu riboņa, uguns klātbūtne, pašsūģestija, hipnoze, narkotiskas vielas utt.) Tādējādi rituāli to dalībniekus noved transa vai vadāmā stāvoklī, kas ļauj individam izlauzties no normāla apziņas stāvokļa un pārdzīvot katarsi, kura kalpo psihiskā sasprindzinājuma kļiedēšanai, kas ir uzkrājies kā reakcija uz krīzes situāciju.

Nacistu un padomju ideologi apzinājās, ka propaganda presē un radio ir nepietiekami līdzekļi, lai no iedzīvotājiem izvilinātu vēlamo reakciju. Viņi centās apelēt pie masu zemapziņas vēlmēm un sniegt politiskās sistēmas simbolisku reprezentāciju, kas solīja cilvēku sapņu un centienu piepildījumu. Ideoloģijas tulkojums mītiskajā valodā un šo mītu aktualizēšana rituālu uzvedumos bija daudz efektīvāks veids, kā pasniegtajai domai iegūt atbalstu un apstiprinājumu, nekā to varētu iegūt ar racionālas propagandas palīdzību. Teātris ir viens no tiešākajiem veidiem, kā piekļūt cilvēku sirdīm, ir teicis Musolīni³ – ja reiz pasniegtā doma tiek uztverta emocionāli, jebkāda kritiska intelekta reakcija tiks automātiski apspiesta. Tādējādi varam secināt, ka drāmas un teātra simboliskā valoda, tai skaitā uguns elementa izmantojums, bija iedarbīgs instruments ideoloģijas pārvēršanai par dzīvu spēku – ar nacistisko un padomju rituālu palīdzību politika pārveidojās no abstraktas koncepcijas cilvēciskā un dzīvā realitātē.

Kādas formas izmanto nacistiskie un padomju rituāli 20. gs. 30.–40. gados? Tiem ir piederīgas totalitāro režīmu publiskās svinības, daudzveidīgas ceremonijas, masu svētki, kam šajos režīmos ir īpaša vieta, kā arī dažāda veida teātra izrādes, kas nereti notiek nevis teātru zālēs, bet brīvā dabā, stadionos un citās masu pulcēšanās vietās. Galvenais un lielākais teātris Hitlera laika Vācijā notika nevis uz skatuves, bet ielās, laukumos, svinīgajās sapulcēs, mītiņos, gājienos, masu sarīkojumos, un galvenais šā teātra protagonistis bija pats Hitlers. Īpaši Hitleram patika dažāda veida svinīgi atceres, sēru pasākumi, nāves rituāli, kas pārsvarā notika vakaros un naktīs, tādējādi pateicīgs bija uguns lietojums tajos. Hitleriskais priekšstats par politikas estetizāciju izpaudās, piemēram, sēru ceremonijās Minhenes Karaliskajā laukumā vai Nirnbergas Kongresu pils priekšā,

kad, skanot drūmai mūzikai, ko izpildīja skatītājiem neredzams orķestris, Hitlers lēnām virzījās uz priekšu, procesijas dalībnieku tūkstošu ieskaits, neskaitāmu lāpu un prožektoru apgaismots. Ceremonijas dalībnieku stingrās, simetriskās kolonas ieskāva degošu lāpu, proti, uguns siena, caur kuru virzījās Hitlers un viņa tuvākie līdzgaitnieki. Tādējādi šeit saskatāmas abas galvenās uguns semantiskās nozīmes, kad uguns parādās kā atjaunojošs spēks, bet uguns iznīcinošais aspekts atklājas kā priekšnoteikums atdzimšanai augstākā līmenī, kāds arī bija šo rituālo ceremoniju galvenais vēstījums.

Viena no pirmajām nacistu sēru kulta izpausmēm bija vērojama 1939. gada rudenī. 8. novembrī Hitlers ieradās Minhenē, lai tiktos ar nacionālsociālistu partijas cīnītāju veco gvardi Bergenbroickellera pagrabā, kur 1923. gadā notika neveiksmīgais valsts apvērsuma mēģinājums. Drīz pēc tam, kad Hitlers pameta ēku, tajā sprāga bumba. Sprādzienā aizgāja bojā septiņi t.s. „vecie reihā cīnītāji”. 9. novembris tika pasludināts par nacistu kalendāra svēto dienu, kurā tradicionāli notika vērienīgas atceres un sēru ceremonijas. 1939. gada 9. novembra ceremonijai sakarā ar fīrera izglābšanos bija īpaši vērienīgs un svinīgs raksturs. Hitlers pie pieminēja, kas bija veltīts 1923. gadā kritušajiem nacistu „mocekļiem”, nolika vainagu. Partijas veterānu vecā gvarde ar degošām lāpām rokās veidoja godasardzes rindas, īpaša kareivju vienība attēloja kritušos „mocekļus”, kas simbolizēja nacionālsociālisma kustības mūžīgo gvardi. Neiztrūkstošs atribūts bija dzīvās uguns izmantojums. Ļoti izplatīts gan šajā, gan citos līdzīgos rituālos un brīvdabas izrādēs bija dažādu uguns avotu, degošu lāpu u.tml. izvietojums svastikas vai kāšķrustu veidā, kuru izliektie noslēdzošie gali radīja riņķveida kustības iespaidu, tādēļ atgādinot par saules riteņa simbolu. Visi ceremonijā klātesošie uz klausīja partijas vadoņu svinīgās runas, kurām fonā skanēja sēru marša akordi. Ceremonija tika filmēta un iekļauta vācu iknedēļas kino apskatā, kas tika demonstrēts uz visiem valsts ekrāniem. Arī kinolentē bija fiksēts ceremonijas heroiskais un fanātiskais gars un moto, ko varēja lasīt uz pasākuma dalībnieku turētajiem transparentiem: *Jūs tomēr uzvarējat.*

Nacistu ideologi politiskos mītiņus, ceremonijas un sapulces pārvērtā vizuāli efektīgās izrādēs ar mūziku, karogiem, lāpām, parādēm, kas cilvēkiem iedvesa, ka Hitlers ir pārcilvēks, mesija, kas aicināts glābt Vāciju.⁴

Īsta nacionālsociālistu sēru ēra sākās trijās dienās, kad tika pieminēta pie Staļingradas kritusī sestā armija. Kritušo apraudāšana pēdējos divarpus kara gados Trešajā reihā pārvērtās par svinīgu nacionālo kulta rituālu. Šis rituāls, kas nereti notika degošu lāpu fonā, iespējams, vairāk nekā

visi oficiālie lozungi par nelokāmību, uzticību, atmaksu, galīgu uzvaru sniedza mierinājumu daudziem vāciešiem un jo īpaši viņu vadoņiem. Uzvara bija kaut kas netverams, bet sēras par katra atsevišķa cinitāja varonīgo nāvi palīdzēja nostiprināt nācijas nemirstības ideju. Tādējādi visai vācu nācijai tika apsolīta uzvara nāvē. Šo procesu var nosaukt par nihilistisku nāves kultu, secinot, ka tas kalpoja kā nācijas nepārejošā, mūžīgā diženuma zīme.

Izteiksmes līdzekļu izmantojuma, organizācijas un gaisotnes ziņā ir saskatāmas paralēles ar padomju režīmu – līdzīgi rituāli notika arī Padomju Savienībā: parādes, ceremonijas, partijas un valsts vadītāju bēres, svinīgie mitiņi, no kuriem lielākās bija Oktobra revolūcijas gadadienas 7. novembrī svinības un Starptautiskās darbaļaužu solidaritātes dienas 1. maijā atzīmēšana. Šiem pasākumiem, līdzīgi kā nacionālsociālistu rituāliem, raksturīgi elementi bija stingri organizētu masu piedalīšanās, vadoņa svinīgās uzrunas tautai, majestātiskas parādes Sarkanajā laukumā atbilstoša vizuālā un muzikālā noformējuma – maršu – un uguns ornamentikas pavadībā, vērienīgi gājieni, režīma simbolikas izmantojums. Arī šīs ceremonijas tika fiksētas kinolentēs, gleznās, fotogrāfijās, kas tika izplatītas visā valstī. Aplūkojot šai tematikai veltītos padomju un vācu mākslinieku gleznojumus, acīmredzama ir līdzība gan darba kompozīcijā, gan diženumu un uzvaru apliecinošajā garā, piemēram, K. Juona gleznā „Parāde Sarkanajā laukumā Maskavā 1941. gada 7. novembrī” un P. Hermana gleznā „9. novembra svinības”, kurā attēlota nacistu parāde daudzgalvainā apsveicēja pūļa fonā minētajā atzīmējamā dienā 9. novembrī.

Līdzīgus principus minētajiem var saskatīt arī mākslas rituālos, piemēram, nacismam raksturīgajās kulta, mistisko un vēsturisko drāmu izrādēs – jaunajā rituālā teātra formā. Lūk, viens piemērs, kā tiek aprakstīta šādu izrāžu iedarbība:

Bez jebkādas apspriedes mēs ar lāpām rokās dodamies uz vietām, kas pēc to rakstura liekas mistiski apgarotas. Kā nemiera pilna un cietēju tauta mēs veidojam likteņa nedienu mocīto ļaužu kori, kas sauc pēc pestīšanas. Bērnišķīgu ilgu un bezpalīdzības pārņemti, mēs kā noburti raugāmies uguns liesmu ieskaustajā runātājā, kurš izsaka vairāk nekā tikai retoriskas frāzes. (..) Objektīvai, vienkāršai, dzīvai sabiedrībai teātris ir pēdējais glābiņš. (..) Šodien šis primitīvais psihiskais stāvoklis ir atguvis fundamentālu nozīmi. (..) Mēs vēlamies vēlreiz piedzīvot teātra izrādes, kas sniedz vairāk nekā tikai skatuwiskas darbības un dramatiskas situācijas. Mēs vēlamies nonākt saskarē ar pasaules metafizisko substanci. Mēs vēlamies pacelties un sekot dvēseles augstajam lidojumam, kas mūs atbrīvo un iedveš mums jaunu, ne ar ko nesalīdzināmu labklā-

*jības sajūtu. (..) Mēs visi esam ierauti neaptveramā likteņa briesmīgajā virpulī. Šis teātra pārdzīvojums mums ir nepieciešams, lai gūtu apstiprinājumu dziedējošam un glābjošam spēkam, uz kuru savā bezgalīgajā, nogurdinošajā ikdienas eksistences cīņā par izdzīvošanu mēs cerējam veltīgi.*⁵

Ar uguns semantisko nozīmi Vācijas un Padomju Savienības pagājušā gadsimta pirmās puses rituālos saistās un tiek izmantota arī tērauda un dzelzs simbolika. Dzelzs ir plaši pazīstams spēka, varas, izturības un nelokāmības simbols. Savukārt dzelzs un tērauda simbolika ir viena no totalitārajām kultūrām raksturīgajām simbolikām. Tā boļševismā ir būtiska jau no pašas tā rašanās. 1912. gadā Josifs Džugašvili pieņem pseidonīmu Staļins, kas ir darināts no vārda *staļ* – ‘tērauds’. 30. gados šī metaforika tiek izmantota visās sabiedrības dzīves jomās. Tiek runāts par vadoņa un partijas dzelzs gribu, par boļševiku tērauda vienību, par dzelzs lidotājiem un viņu tērauda spārniem utt. Piemēram, N. Ostrovska grāmatas nosaukums ir *Kā rūdijās tērauds* (1932–1934), un tur šī metafora tiek lietota attiecībā uz boļševiku jaunās paaudzes audzināšanu.

Plaši dzelzs un tērauda simbolika izmantota arī nacionālismā. Jau Ernsts Jungers 1922. gadā raksta par pasaules kara kareivjiem kā par varonīgiem tērauda vīriem ar ērgļa skatienu, kuri iemieso jauno cilvēku un jauno rasi⁶. Hitlera ideāls ir kareivju stāvi, kas cieti kā tērauds. Viņš iestājas par to, lai jauniešos ar sporta palīdzību tiktu attīstīta tērauda vingrība. Nacionālistu mākslā šo ideālu pārstāv monumentālās atkalinātās cilvēku skulptūras. Dzelzs un tērauda simbolika saistās ar totalitārajām kultūrām raksturīgo apzīmējumu „varonīgais reālisms”.

Šajā rakstā skatītas tikai atsevišķas padomju režīma teatralitātes formas ikdienas dzīvē un uz skatuves ar tām raksturīgais uguns izmantojums. Nenoliedzami, ka totalitāro režīmu teatrālo rituālu prakses un psihosociālie mehānismi, ko lietoja režīmu politisko mērķu sasniegšanai, bija plašāki un daudzveidīgāki, un viena raksta ietvaros tos pilnībā izanalizēt nav iespējams. Kopumā var secināt, ka rituālisms ar tā izteiksmes līdzekļiem tika uzskatīts par efektīvu instrumentu totalitāro režīmu vienotības uzturēšanai, lai tautai iedvestu šo režīmu ideoloģiju un gūtu atbalstu to politiskajām aktivitātēm. Savukārt teātra izrāžu norise bija stingri integrēta plašajā totalitārā laika sabiedrības rituālisma koncepcijā.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Tambiah S.J. *A Performative Approach to Ritual. Proceedings of the British Academy.* 1979, vol. 65, p. 119.
- ² Turner F.S. Transformations, Hierarchy and Transcendence in S.F. Moore & B.G. Myerhoff (eds). *Secular Ritual.* Assen, 1977, p. 60.
- ³ Fascism and Theatre. *Comparavative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe.* 1925–1945. Oxford, 1996, pp. 82–84.
- ⁴ *Энциклопедия третьего рейха.* Москва: Локид – миф, 1996, 328 с.
- ⁵ Scheff T.J. Catharsis in Healing. *Ritual and Drama.* Berkeley, 1979, pp. 28–32.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 51–60.

Literatūra:

- Fascism and Theatre. *Comparavative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe.* 1925–1945. Oxford, 1996.
- Tambiah S.J. *A Performative Approach to Ritual. Proceedings of the British Academy.* 1979.
- Turner F.S. Transformations, Hierarchy and Transcendence in S.F. Moore & B.G. Myerhoff (eds). *Secular Ritual.* Assen, 1977.
- Энциклопедия третьего рейха.* Москва: Локид – миф, 1996.

Tatjana Lavrecka

KUSTĪBA – STATIKA A. ČAKA PROZĀ

Summary

Motion – Statics in A. Čaks' Prose

In A. Čaks' prose the concepts of wind and air appear distinctly among the other natural elements. In the collection of stories *An Angel behind the Bar* there is only one story out of twelve, in which these concepts are not mentioned (*My Love*), while in the other stories these concepts appear at least once and four times on average.

The novels *A Game with Life* and *A Maple Leaf* are especially saturated with these natural elements, where the concept of wind is mentioned respectively thirty four and twenty two times in its various disclosures.

A. Čaks uses the image of wind in his prose works in order to accomplish different patterns of existence of people and wildlife. Air is first of all used in a literary sense as a characteristic feature, which denotes space and its state. As a concept it implements the extension of the novel's image of space from microcosm to macrocosm. The thunderstorm, gale, and storm are employed as the characteristic notions to display actions or inner conditions of human beings and animals. Alegorically reflecting the political situation of the age, the wind is represented as a symbol of power.

For A. Čaks as a modernist writer and poet, the concept of wind is a means of bringing out clearly the ambivalence of the characters in his prose.

*

20. gs. trīsdesmitajos gados latviešu prozaiķu saimē strauji un pārliecinoši ienāk jauna paaudze: Anšlavs Eglītis, E. Ādamsons, M. Bendrupe un arī jau zināmu popularitāti dzejā ieguvušais A. Čaks. Savdabīgi, talantīgi sava ceļa gājēji, kuri *pamatkonceptijā bija kā spēcīga antitēze pozitīvistu gaišajam optimismam, arī ideālismam, viņu ikreizējai gatavībai teikt dzīvei: „Jā!” Arī spējai ētiskā maksimālisma vārdā atrisināt visas pretrunas un novērst kļūdas.*¹

Modernisma literatūrai ir raksturīgs subjektīvisms, tāpēc tiek noraidīts jebkuras problēmas kategorisks risinājums. Dzīve nav nedz aksioma, nedz statistiska vienība, tajā viss plūst un nemitīgi mainās. Dažbrīd tā pārsteidz ar nejaušībām un līdzinās rotaļai, tāpēc katram sikumam cilvēka dzīvē var būt izšķiroša loma. Uzmanība tiek pievērsta jau impresionistu apdzejotajam mirklī.

Par vienu no īstenības uztveres un vērtējuma pamatprincipiem kļūst ironija, niansēs un tonkārtās ļoti atšķirīga: atklāta vai slēpta, skumja, rezignēta vai skeptiska.²

Modernistu darbos nav stingru robežu starp realitāti un sapni vai iedomām. Sapņi, iztēle, vīzijas, pat gluži sirreālistiskas fantāzijas savijas ar pilsētas dzīves reālījām. Dzīvā un nedzīvā pasaule ir ciešā vienotībā, un cilvēks ir tikai daļa no visas makropasaules, tāpēc jebkurai lietai un būtnei ir vienlīdznozīmīga vērtība. Līdz ar to īpašu akcentējumu iegūst mākslinieciskās detaļas, noskaņa, valoda, zemteksti. Maksimāli tiek palielināta ikkatra vārda un koncepta estētiskā nozīmība, dažādi variējot tā zemteksta iespējas, ritmu, skaņu, pat krāsu un smaržu.

A. Čaks šajā aspektā ir lielākais vārda meistars. 20. gs. sākuma literatūrā, līdz augstam meistarības līmenim izkopies valodu, viņš veiksmīgi pārņem no tās uz prozas tekstiem paaugstināto asociativitāti, katram vārdam, pat žestam nereti piešķirot dziļāku, slēptāku jēgu.

Ar savu emocionālo piesātinājumu dzīvās un nedzīvās dabas personificējums un metaforizācija A. Čaka novelēs uztver, izstaro nelaimīgā cilvēka traģiskās izjūtas.³

Starp dabas elementiem A. Čaka prozā pārliecinoši pieteikts vēja un gaisa koncepts. Stāstu krājuma *Eņģelis aiz letes* ietvaros, pētot šos konceptus, jāsecina, ka no 12 krājumā ietvertiem prozas tekstiem tikai vienā (*Mana mīlestība*) šie koncepti netiek pieminēti, savukārt pārējos parādās vismaz vienu reizi (4, 6, 4, 9, 3, 5, 1, 3, 2, 4), bet vidēji 4 reizes, ja neņem vērā noveli *Spēle ar dzīvību*, kura ir šo konceptu piesātināta. 13 lapaspusī (6 ar pusi lapas) tekstā tie sastopami 34 reizes: vējš – 12, gaiss – 7, vēja brāzma – 2, vēsma – 1. Acīmredzot šīs reālījas A. Čakam šķiet īpaši nozīmīgas, tāpēc rakstā uzmanība akcentēta tieši uz šiem diviem darbiem – *Spēle ar dzīvību* un *Kļava lapa*, kuros koncepti prevalē.

Senatnē tika uzskatīts, ka Visuma pamatā ir četri stihijas pamatelementi: Uguns, Zeme, Gaiss un Ūdens. Gaiss ir aktīvs, taču nenoturīgs iesākums. Tam nav reālu formu, tas ir netverams. Gaisam piemīt spēja būt dažādam, daudzveidīgam: tas var iejaukties, sajaukt, sagraut un var arī nodrošināt dzīvības turpināšanos. Kā liecina latīņu izteiciens: *Vējš uzpūš liesmas, vējš nodzēš.* (*Notritur vento, vonto restiguitur ignis.*)

Jau latviešu mitoloģijā kā vissenākās tika minētas mātes, kas pārzina dažādus dabas objektus un stihijas. To vidū ir arī Vēja māte, kas, tāpat kā vairums htonisko garu, ir ar divējādu dabu:

No vienas puses, viņa ir labvēlīga: šūpo cilvēka un meža zvēru, putnu bērnus.⁴

Kā atzīmē J. Kursīte:

..iespējams, ka vārdos „šūpot” un „auklēt” bija ietverts arī maģiskais aspekts. No otras puses, (un tādu liecību ir vairāk) Vēja mātes darbībai bieži ir satrakotas stihijas raksturs, kas cilvēkam bīstams... Pat Vēja māte daļu laika pavada pazemē (zem saknēm), un arī citas liecības norāda uz Vēja mātes sakaru ar veļu valsti.⁵

Vējš un gaiss ir visur klātesoši un ir spējīgi noteikt un papildināt cilvēka rīcību, raksturot telpu.

Kļava lapa

Stāstā *Kļava lapa* semantēma *gaiss* galvenokārt kļūst par trūcīgo ļaužu mazās un smacīgās, blīvi apdzīvotas telpas raksturotājielumu:

*Istabā bija diezgan gaiss kā krējums. Rūtīs tas gulēja zilganā krāsā, un mušas viņā varēja karāties gandrīz bez lidošanas.⁶
Gaiss mazajā telpā bija tvirts, ciets, kā sasiets ar virvi, un tas līgojās kā ūdens lēzenā traukā.⁷*

Nelielo pilsētas sētnieces mitekli aizpilda galvenokārt gultas, kur pēc smaga darba atpūšas ģimenes vecākie pārstāvji, savukārt visjaunākajiem ierādīta vieta uz maisa istabas vidū zem galda. Šo hierarhiju nosaka cilvēka vērtība – cik viņš ir spējīgs ieguldīt ģimenes labklājībā.

Nepilnus divus gadus vecais un četrgadīgais zēns lielāko dzīves daļu pavada šajās šaurajās, mitruma un sviedru smakas piesātinātajās telpās. Mātes pusvīru atstātās durvis paver tiem iespēju iepazīt citu pasauli, taču *pieskrēja pie šķirbas vējš un aizcirta durvis⁸*. Vējš kļūst par to spēku, kurš nosaka cilvēka eksistences robežas, kurš spēj vai nu dot, vai nu atņemt brīvību. Tas spēj brīvi un negaidot ienākt telpā: *piepeš vēja brāziens atrāva durvis un tikpat nemanot izgaist⁹*.

Vējš stāstā pirmām kārtām atklāts kā dabas stihija, taču līdz ar rudenīgajām pārvērtībām, ko tas izraisa dabā, jau darba sākumā ienes trauksmi un nemieru.

Ass, vējains rīts. Pasaulei bija atrauti vaļā visi logi, un vējš joņoja cauri vaļējai telpai, visu plīvinādams un raustīdams līdz.

31. lielā nama sētā vējš iekrita vecajā kļavā kā ārprātīgs kaķis. Rāva, plēsa lapas uz visām pusēm, tad, nejēdzīgi kaukdams, ielēca telpā un pazuda, atstādams aiz sevis drebošu gaisu, saulē vizmojošas puķes un nemieru.¹⁰

Ar savu straujo un nevaldāmo raksturu šī semantēma izraisa nelaimes priekšnojautas, kas ar katru nākamo atkāpi tekstā tiek sakāpinātas. Vējš

demonstrē savu varu ne tikai pār dabas un lietu pasauli: *Stiprais vējš raustīja mēslu smakas kā sveces liesmu*¹¹, bet aizvien spēcīgāk piesaka sevi kā pasaules visvareno – kā stihisko spēku, kuram pilnībā pakļauts arī cilvēks. Vējš tam var mesties virsū, gāzt pie zemes, laizīt *kā liela asa gous mēle*, purināt, pīties pa kājām, likt lupatu mutei priekšā, plēst mēteli. Tas var būt nesaudzīgs un iedvest bailes zaudēt pamatu zem kājām, bet tajā pašā laikā būt maigs – bužināt matus – un radīt sajūsmu ar savu pārsteidzošo draiskulību un netveramību.

*Kaut kas neredzams, nesataustāms gāza viņu [divgadīgo zēnu] gar zemi, purināja viņu tik stipri kā māte, kad viņš bija izdarījis ko ļaunu. Viņš savā dzīvē jau bija daudz gāzts, stumdīts un nievāts. Bet to bija darijusi vai nu redzama roka, vai siksna. Tagad vējš, pats slēpdamies aiz stūra, gāza to zemē, plēsa mēteli, lika lupatu mutei priekšā un bužināja matus.*¹²

Vējš ir uzdāvinājis mazajam zēnam brīnumu – kļava lapu, kuru viņš agrāk bija tikai vērojis pa istabas logu, bet tagad, ieguvis savā īpašumā, tik cieši spiež pie krūtīm, *it kā gribētu, lai zaļā lapa pieaugtu viņa mazajai miesai kā āda*¹³, līdz tā sabirzt viņa trauslajās rokās. Tajā pašā laikā vējš ir arī tas, kas atnes drēgnās, lietainā rudens dienas un izraisa zēna slimību un nāvi.

Kā mierinājuma vai atvainošanās zīme ir vēja atvadas no mirstošā zēna:

*Piepešs vēja brāziens atrāva durvis, un likās, ka kopā ar dzestro mitro gaisu istabā ielidoja arī neredzama kļava lapa, varbūt tā pati, ko kādreiz puika turēja piespiestu savam krūtīm.*¹⁴

Vējš kā tēls ir ambivalents, līdz ar to tas A. Čakam kā modernistam dod plašākas iespējas šo tēla īpašību aktualizēt arī zemtekstā, kur vējš iegūst varas simboliku (neapšaubāmi). Acīmredzams šajā kontekstā ir laikmeta alegorisks tēlojums. Stāsts tapis 1937.–1938. gadā, K. Ulmaņa režīma laikā, kad, protams, varas kompetencē bija, dzejnieka vārdiem sakot, *aizlikt lupatu mutei priekšā* brīvdomātājiem.

Iespējams, ka zināmā mērā A. Čaks ir paredzējis arī savu nāvi. Noņākot varas pakļautībā, viņš centies tai pielāgoties, bet tā viņu samala.

Spēle ar dzīvību

Modernistu īsprozā galvenā nav sižeta līnija, bet gan metaforiskais izteiksmes veids, kas caur ārkārtējo un netipisko veido spilgtu emocionālo zemtekstu. Tas palīdz asi un negaidīti izgaismot dzīves pretrunas. Ārējie apstākļi ir tikai fons cilvēka dvēseles detalizētai izpētei.

Gaiss kā semantēma A. Čaka novelē *Spēle ar dzīvību* kļūst par šī teksta dominanti. Pirmām kārtām tas ir tiešs telpas stāvokļa raksturotājs:

Iestājās pusdienu laiks.

Gaiss kļuva biezs kā medus, un to varēja griezt ar nazi. Vienīgi gludais tvirtums, kas viņā slēpās, deva vēl iespēju cilvēkiem, kustoņiem un lietām to ieelpot... Bezgalība nokāpa līdz skursteņu malām un kļuva cieta kā vāks.¹⁵

Gaiss kļuva arvien biezāks. Gurķu mizas traucīnā žuva acīmredzot. To valgums kā gari balti diegi ienīra telpā un pazuda ejas ēnā. Mēslu kastes tvans bija nonācis līdz pagalma vidum un dūrās elpā kā kaktuss.¹⁶

Tomēr lielākoties tas realizē noveles tēla telpas paplašinājumu. Autora vienotā teksta satura atklāsme virzās nevis pa horizontāli, bet gan pa vertikāli, par ko liecina sintagmas: *meitene iemet matus gaisā; sauciens pazuda gaisā; aste gaisā gozējās; kaķis izmeta peli gaisā; runča aste sita gaisu kā pātaga; siltums un smaržas ieplūda gaisā; spalvas pajuka gaisā* utt.

Vēja koncepts atklājas gan kā dabas stihija, gan arī metaforizētā veidā kā pseidobrīvības nesējs.

Kad cepuru taisītājs Virsis atvēra peļu slazdu, lai dāvātu kaķim nāvei nolemto radījumu, tad

vējš brīvi iegāja atvērtajās slazda durvīs, pasmaidīja, bet pele nekustējās... Vai viņa jau bija mirusi... jeb atvērtajā tumšā, četrstūrīnā slazdā durvju caurumā redzēja savu nāvi un gribēja tikai mazliet pie viņas pierast? Pele pēkšņi atdzīvojās un viegli kā pūka aizslidēja līdz slazda vaļējām durvīm... Bet ārā negāja.¹⁷

Pele nojauš, ka vēja nestā brīvības elpa ir mainīga, un nesteidzas to izmantot.

A. Čaka tekstā vējam piemīt arī spēja ietekmēt cilvēka nodomus. Cepuru taisītājs Virsis mokās sirdsapziņas pārmetumos par vecenīti Lejai nodarīto pārestību – viņas mīlotās peles iznīdēšanu. Virs uz mirkli ir gatavs gandrīz vai pats atteikties no dzīves, nožēlojot neapdomāto rīcību, taču negaidītā vēja brāzma visas viņa smagās pārdomas izkļiedē, atgriežot pelēkajā vienveidīgajā ikdienā:

Ja man vajadzētu, vai es varētu uz vietas nomirt? – iešāvās pēkšņi viņam prātā, Virsis gribēja sākt par to domāt, bet uz tuvējā stūra vējš ieskrēja krūtīs, pakampa visas domas no galvas un pazuda liepā. Virsis kļuva līdzīgs visiem.¹⁸

Cilvēciskā līdzjūtība tikai uz brīdi vedināja veco vīru uz pārdomām, taču dzīvot kā visi, nedomājot, neiedziļinoties problēmās, ir daudz

vienkāršāk, tāpēc negaidītā vēja brāzma viegli atgriez viņu realitātē. Virsis paliek tāds kā visi – savu rūpju nomākts un vienaldzīgs.

Koncepts *caurvējš* stāstā *Spēle ar dzīvību* ietver ne tikai tiešo semantisko nozīmi, bet nes arī papildus jēdzienisko slodzi – kļūst par nelaimes priekšvēstnesi.

*Caurvējš sāka vilkt stiprāk. Vecīte pagriezās un, ne vārda neteikusi, sāka lēnām streipuļot uz sava dzīvokļa pusi.*¹⁹

Caurvēja pastiprināšanās vienlaicīgi akceptē bēdu sagrauztās vecenītes Lejas psihiski emocionālā un reizē arī fiziskā stāvokļa pasliktināšanos. Sirmgalve nespēj samierināties ar sev tuvās radniecīgās dvēseles (peles) zaudējumu. Viņa nu ir nolemta absolūtai vientulībai, kas ir līdzvērtīga nāvei.

A. Čaks stāstos ar vēja tēlu realizē cilvēku un dzīvās dabas eksistences modeļus:

- 1) gaiss lietots tiešā nozīmē kā raksturlielums, kas apzīmē telpu un tās stāvokli;
- 2) gaiss kā koncepts realizē noveles tēla telpas paplašinājumu no mikrokosma makrokosmā;
- 3) negaiss, auka, vētra izmantoti kā dzīvnieku darbības vai iekšēja stāvokļa raksturotāji;
- 4) vējš prezentē stihisku spēku un kļūst par pseidobrīvības nesēju;
- 5) vējš kā cilvēka rakstura veidotājs;
- 6) caurvējš – nelaimes priekšvēstnesis;
- 7) vējš kā varas simbols. Tas spēj būt gan nežēlīgs, gan labvēlīgs. Alegoriskā veidā attēlo laikmeta politisko stāvokli.

Tēlu ambivalenci modernistiem, šķiet, interesanti atklāt caur gaisa konceptu, kas ir viena no Visuma valdošajām stihijām.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Smilktiņa B. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999, 212. lpp.
- ² *Latviešu literatūras vēsture 3 sējumos*. 2. sējums. Rīga: Zinātne, 1999, 311. lpp.
- ³ Smilktiņa B. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999, 227. lpp.
- ⁴ Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999, 52. lpp.
- ⁵ Turpat, 53. lpp.
- ⁶ Čaks A. Kļava lapa. *Spēle ar dzīvību*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 115. lpp.
- ⁷ Turpat, 117. lpp.
- ⁸ Turpat, 116. lpp.
- ⁹ Turpat, 123. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 116. lpp.
- ¹¹ Turpat, 122. lpp.

- ¹² Turpat, 118. lpp.
¹³ Turpat, 121. lpp.
¹⁴ Turpat, 123. lpp.
¹⁵ Čaks A. Spēle ar dzīvību. *Spēle ar dzīvību*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 137. lpp.
¹⁶ Turpat, 138. lpp.
¹⁷ Turpat, 129. lpp.
¹⁸ Turpat, 140. lpp.
¹⁹ Turpat.

Literatūra:

- Čaks A. *Spēle ar dzīvību*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
Kursīte J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999.
Latviešu literatūras vēsture 3 sējumos. 2. sējums. Rīga: Zinātne, 1999.
Smilktiņa B. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999.

Alīna Romanovska

ŪDENS SEMANTIKA R. EZERAS ROMĀNĀ AKA UN I. ĀBELES STĀSTU KRĀJUMĀ AKAS MĀJA

Summary

Semantics of Water in R. Ezeras's Novel *Aka* and I. Ābele's Collection of Stories *Akas māja*

The image of water bears a conceptual significance in Regīna Ezeras's novel *Aka* (The Well) and Inga Ābele's collection of stories *Akas māja* (The House of Well). Intertextual relations that permeate both literary works are brought out by their titles. Hence, the climax of the action in the story *Akas māja* occurs at the moment of filling pails with water from the well; lake is no less important element of the intertextual game in both texts; the motif of rain is significant and recurrently emphasized in both writers' works, there are also echoes in the choice of words and toponyms. However, there are a number of differences in the interpretation of the water image in both works. Presentations of the water element in Regina Ezeras's novel constitute a peculiar vertical structure of rain, lake, and well entailing all manifestations of life, symbolically uniting the living and the inanimate, the real and the illusory, the earthly world and the other world. Inga Ābele in her water semantics brings out the relation with the past including the mythological one and the other world; in her stories water has almost totally lost its purifying significance, it is gray and muddy, yet related to the freedom of personality.

*

Regīnas Ezeras romāns *Aka* (1972) un Ingas Ābeles stāstu krājums *Akas māja* (1999) gan struktūras, gan pasaules uztveres ziņā ir atšķirīgi darbi. Tos šķir 27 gadu garš smago vēstures peripetiju posms un straujo pārmaiņu laiks ekonomikas un sociālajā dzīvē, kas noteica cilvēku pasaules skatījuma izmaiņas un kultūras un literatūras paradigmu maiņu. Tomēr ir arī nozīmīgi vispārīgi šos darbus vienojošie faktori – autoru nacionālā un dzimumidentitāte: abos darbos tiek tēlota latviskā telpa no latviskā skatījuma, arī autores-sievietes pasaules uztveres īpatnības būtiski ietekmē apskatāmo darbu poētiku.

Latviešu literatūrkritiķi un literatūrvēsturnieki vienprātīgi uzsver, ka R. Ezeras darbi ir ietekmējuši un veidojuši mūsdienu latviešu literatūru. G. Berelis, raksturojot R. Ezeras attieksmi, norāda, ka *droši vien slepenībā viņa lieliski apzinās, ka pati ir viena no deviņdesmito gadu literāro ekstravaganču inspirētājām, ko savukārt diez vai apzinās daudzi no gados jaunākiem rakstītājiem, kuru proza lielā mērā sakņota Ezeras darbos.*¹

Starp ievērojamākajiem iespējamiem ietekmētajiem autoriem neapšaubāmi ir I. Ābele, kuras darbu oriģinalitāti ir atzinīgi novērtējusi pati R. Ezera. Arī I. Ābele neslēpj savu cieņu pret R. Ezeru un atzīst tās ietekmi uz savu darbu stilistiku. Tomēr šī ietekme nav viennozīmīgi definējama. Tā, piemēram, G. Berelis vairākkārt ir atzīmējis, ka starp R. Ezeras un I. Ābeles darbiem ir nozīmīga saikne, un apcerē par I. Ābeles romānu *Paisums* raksta, ka vēsu prātu abas rakstnieces nevarētu salīdzināt, *bet kaut kādas grūti formulējamas paralēles nojaušamas*². J. Rokpelnis savukārt atrod divus nozīmīgus abu rakstnieču darbu saskarsmes punktus:

*Ar dziļo, nežēlīgo psiholoģisko analīzi un ārkārtīgi spēcīgiem dabas tēlojumiem Inga Ābele ir tuva tam mūsu prozas atzaram, ko pārstāv Regīna Ezera un Gundega Repše.*³

Starp dabas parādību tēlojumiem R. Ezeras romānā *Aka* un I. Ābeles stāstu krājumā *Akas māja* spilgti izceļas sarežģīts un daudzslāņains ūdens stihijas tēls, kuram ir konceptuāla nozīme šajos darbos, kā arī abu rakstnieču daiļradē kopumā. R. Ezera, kādā intervijā stāstot par pseidonīma izvēli, norāda, ka viņai *vienmēr ir patikuši ūdeņi, patīcis dzīvot pie upēm un ezeriem*⁴, iespējams, tādēļ ūdenim tiek atvēlēta nozīmīga vieta R. Ezeras veidotajā pasaules modelī. I. Ābeles daiļradē svarīgi ir visi četri mitoloģiskie pirmelementi. Tiem tiek piedēvēts īpašs spēks, un šķietami vienkāršais un tradicionālais ūdens tēls kļūst par neizsmeļamu garīgo ierosmju un stilistisko mežģiņu avotu.

I. Ābeles stāstu krājumā *Akas māja* sastopamās intertekstuālās sasaucis ar R. Ezeras romānu *Aka* tiek pieteiktas jau nosaukumā, nepārprotami aktualizētas pirmajā stāstā ar nosaukumu *Akas māja* un caurvij visu krājumu. Abu darbu intertekstuālo saikni lielā mērā balsta tieši ūdens tēla īpaša nozīmība. Ūdens stihijas atveides specifika ir viens no aspektiem, kurš ļauj salīdzināt R. Ezeras un I. Ābeles prozas poētiku, noteikt līdzības un atšķirības, kuras nosaka pasaules izjūtas īpatnības. Jāatzīmē, ka apskatāmajiem darbiem ir dažāda žanriskā piederība – romāns un īsproza, kas nosaka noteiktas stilistikas īpatnības un sagādā atsevišķas grūtības salīdzinošajā analizē. Tādēļ uzmanība šajā pētījumā tiek pievērsta ūdens stihijas prezentācijas semiotiskajiem aspektiem, nevis darbu stilistikai.

R. Ezeras romānā ir vairāki ūdens stihijas prezentācijas veidi, kas caurvij visu darbu, mijiedarbojas un papildina viens otru. Būtiskākie ir aka, ezers, lietus. Tiem ir dažāda semantiskā nozīme un atšķirīgs poētiskais noslojums, tomēr visas šīs prezentācijas pārstāv vienas ūdens stihijas dažādas puses.

Starp daudzpusīgajām ūdens tēla realizācijām R. Ezeras romānā krasi izceļas aka kā ūdens krātuves simbols. Šis ūdens prezentācijas veids parā-

dās pašā romāna sākumā. Tieši akas remontēšanas epizodē rakstniece pirmo reizi sauc Lauru vārdā, tādējādi norādot uz simbolisko asociatīvo saikni starp Lauras individualitāti un akas tēlu. Remontējot aku, Laura dziedē arī savu personību, viņa izdara visu prasmīgi un kārtīgi, lai būtu iespēja netraucēti funkcionēt akai un mierīgi dzīvot viņai pašai, neko īpaši nemainot. Nemainība tiek traktēta kā stabilitātes zīme, par to īpaši uztraucas Alvīne. Viņa nogaršo izremontētās akas ūdeni, it kā pārliecinātos, ka nekas nav mainījies, un romāna gaitā vēro visus personāžus, īpaši Lauru, baidīdamās no pārmaiņām, kas var kaitēt Ričam, atgriežoties no ieslodzījuma. Tomēr ūdens akā atrodas pietiekami dziļi, un to nespēj ietekmēt nekādi ārējie apstākļi, arī par tā būtību var spriest tikai daļēji, izvelkot uz zemes virsmas piepildīto spaini un nogaršojot tā saturu.

Glūži kā aka, piepildīta ar ūdeni, ir arī Lauras personība – noslēgta, dziļa, klusa un neizprotama, šķiet, ka nekas nespēj izvilināt no viņas kaut kur dzelmē apslēpto **mutuļojošo** kaisli. No pārmaiņām un kaut kur dziļumā apslāpētajām jūtām baidās arī pati Laura. Tomēr viņai piemīt liels spēks: tāpat kā ūdens aku piepilda no zemes dziļēm, tāpat arī Laura ņem spēkus no kāda neizprotama avota, šķiet, viņa ir saistīta ar zemes un ūdens pirmelementiem. R. Ezera uzsver akas nepieciešamību mājas eksistencē, akas ūdens uztur iemītnieku dzīvību un veido sētas centru, tādēļ pašā romāna sākumā tiek remontēta aka Tomariņos, un romāna gaitā vairākas reizes ir dzirdama akas **čīkstēšana** Gobās.

Aka ir ne tikai nesaraujami saistīta ar Lauras individualitāti, bet atspoguļo arī Tomariņu mājas būtību kopumā. Tā pievērš Rūdolda uzmanību ar savu dziļumu un noslēpumainību:

Rūdolfs pagrozījās sētsvidū, nezinādams, uz kuru pusi doties, piegāja pie akas, palūkojās pāri grodu malai – viņu pārsteidza lielais dziļums: tālu apakšā kā monēta vizēja neliels pelēks aplītis, pretim kāpa valga dvesma. Šādas ļoti dziļas akas cilvēka balsij sviež pretim melnu atbalsi, ūdens tajās ir kristāldzidr un stindzinoši auksts, ar metālisku piegaršu, ja to dzer no stopa vai visa spaiņa, bet, iesmelts māla traukā, šķiet druskai saldens – kā tikko tecinātas bērzu sulas. Vajadzēja tikai atcerēties, iztēloties, un Rūdolfam uzreiz sāka slāpt. Bet spaini nebija ne piliena, grieztuves rullis gulēja zālē ķēdes pītona žņaugos, un ūdens pelēki balsnīja tikai ļoti dziļi lejā.⁵

Salūzusi aka romāna sākumā ir norāde uz izkropļoto mājas būtību, izjaukto harmonisko dzīves ritējumu, salauztajiem likteņiem – uz to, ka kaut kas šajā mājā nav kārtībā. Arī vēlāk, kad Laura aku salabo, tomēr paliek izjauktas pasaules kārtības sajūta, jo pašā labošanas procesā ir kaut kas apgriezts otrādi, arī Alvīne sākotnēji netic, ka jaunā aka darbosies.

Ar aku ir saistāma arī klusuma kategorija, kas tieši un netieši tiek uzsvērta romānā. Akā skaņas var rasties tikai kāda svešāda spēka iedarbībā, kā reakcija vai atbalss, tās ir īslaicīgas un nemaina pašas akas klusuma būtību. Klusums ir neatņemama Tomariņu mājas sastāvdaļa, to rada pat šķietami bezkaislīga un neemocionāla priekšmetiskā pasaule. Pirmais Tomariņu mājas klusumu sajūt Rūdolf, kurš atbraucis no pilsētas uz laukiem tieši mierīgā dzīves ritējuma un klusuma meklējumos, tomēr Tomariņu mājas klusums ir biedējošs, tas ir saistāms ar bezkaislīgumu, nedzīvību un rada tukšuma sajūtu pasaules modeli:

*Plīti kurējās ugunīņa – klusa un nedzīva kā elektriskajos kamīnos. (..)
Pulkstenis aizsās, aprīma, un māja atkal ieslīga pilnīgajā, kā apburtajā klusumā. Tomariņi atgādināja Brīvdabas muzeja lauku sētu – viss nolikts un pakārts tā, lai radītu īstenības ilūziju, iedegta pat šī mākslīgā ugunīņa, un neviena cilvēka, tikai lietas, mantas, priekšmeti, kas tiem kādreiz piederējuši.⁶*

Klusums valda arī cilvēku attiecībās Tomariņos. Personāžiem sarunājoties, tas nospiež un apslāpē replikas, paliek sajūta, ka kaut kas būtisks tiek noklusēts un šī klusēšana ir aizgājusi tik tālu, ka Tomariņu mājas iemītniekiem vairs nav par ko īsti sarunāties, jo viņu attiecībās pazudis sirsnīgums un izpratne. Klusums ir noslēpumains, nomācošs un rada atsvešinātības sajūtu starp cilvēkiem:

*– Nevajag, vecomāt! – lūdzoši iekliedzās Zaiga.
Noblarkšķēja plīts durtiņas, Alvīne atgriezās, ņēma karoti un strēba tālāk.
Klusums.
– Atradušies malači, šito sērgu vēl žēlot! – pēc brīža Alvīne stingri teica, turklāt daudzskaitli, lai gan par naktstaureni bija iestājusies Zaiga viena pati. Alvīne atkal nokoda maizi.
Klusums.
(..)
– Kas tur par smukumu? – Alvīnes acis patiesā, sirsnīgā izbrīnā lūkojās Zaigā, tad pievērsās Laurai, pēc tam atkal atgriezās pie meitenes. – Skaists? Kaut kāds kaitēklis. Kukainis, kas izposta dārzu...
Klusums.⁷*

Aka ir pirmais mājiens uz Rūdolfā un Lauras likteņu saistību – pirmajā nodaļā Rūdolf, atnākot svešā mājā, vēlas padzerties, bet nevar un tādēļ vēl stiprāk izjūt slāpes pēc akas ūdens, kuru nevēlas ne ar ko citu aizstāt. Otrajā nodaļā Laura aku remontē un apmierina slāpes, dzerot no visa spaiņa. Viņu jūtas ir vēl dziļi apslēptas, kaut kur akas dibenā, un neviens no viņiem pat nenojauš par dzīves drāmu, kura izvēršies tālāk.

Daudzu tautu folklorā aka simbolizē robežu starp šo sauli un viņsauli/ citu pasauli. Robežas nozīme ir saskatāma arī R. Ezeras tēlotajā akā – tas ir psiholoģiskais, personības attīstības robežpunkts, iespēja mainīt ierasto dzīves ritējumu. R. Ezeras personāžiem ir jāizvēlas – pieņemt tuvojošās pārmaiņas vai turpināt ierasto ceļu.

Romānā ir tēlotas divas spēcīgas lietusgāzes. Pirmais tēlotais lietus tiek ar bijību gaidīts, it kā tas nestu kaut ko īpašu, visi personāži sajūt pakāpeniskas pārmaiņas dabā, īpaši Alvīne. Šis lietus atnes pirmo jūtu uzplaiksnījumu Rūdolfam – aizbraucot makšķerēt, viņš redz, kā peldas Laura, un tas maina visu viņa būtību:

Piepeši pret krasta zaļumu pavīdēja sievietes stāvs. Ēnā augums atspīdēja gandrīz balts, bet, iebriodusi ūdenī, viņa izgāja no ēnas, nokļuva mēlās gaismas jūrā, un ļoti gaišā ādā uzreiz ieguva brinzas vizmu. Lēni, kā pārdomās iegrimusi, viņa virzījās pretīm kāpjošam negaisa mākonim. Sejā – tāpat kā vakar bija vieglas skumijas, slaidais, kalsnais stāvs izstaroja netveramu poēziju. (..)

Rūdolfs sēdēja kā apdullis, pats brīnījās par sevi un nesaprata sevi, taču neko nespēja padarīt – mirkļa burvestība bija stiprāka par viņu.⁸

Lietus – kā viena no ūdens stihijas prezentācijām – ir nevaldāms un neapturams, tas pārņem savā varā pasauli, pārvērš to līdz nepazīšanai, daba sastingst un padevīgi nogaida. Tādas ir arī dzimstošās jūtas, kuras nav iespējams iegrozot, tās pakāpeniski pārņem visu cilvēka esamību, maina dzīvi, nosaka domas, gribu un rīcību. Otrā lietusgāze uz neilgu laiku apvieno Lauras un Rūdolfa likteņus. Tā ir vienīgā epizode, kad Laura ļauj Rūdolfam ieskatīties savas dvēseles dziļumos un saprot, ka viņus vieno kaut kas īpašs. Lietus aizmiglo apkārtējo realitāti, un tā uz īsu brīdi pazūd no Lauras apziņas, braucot mašīnā, viņi ir vienoti savās jūtās, tieši tādēļ Laura, pārnākot mājās, izjūt sirdsapziņas pārmetumus, kaut reāli tam nebija nekāda pamata. Spēcīgais lietus šeit ir gan vētrainās kaisles simbols, gan stihija, kas, padarot nepārredzamu apkārtējo realitāti, ļauj atklāties cilvēka iekšējai pasaulei un patiesajām jūtām.

Romānā *Aka* lietus ir ne tikai cilvēku pārdzīvojumu fons un jūtu uzplaiksnījuma un pieauguma simbols, bet arī stihija, kas uz laiku spēj pārvērst cilvēka apziņu un pasaules uztveri. Nokļūstot lietū, cilvēks tam pilnībā pakļaujas, domas un jūtas pieklust, svarīga kļūst tikai varenā stihija, kura piepilda ar savu būtību visu apkārtējo pasauli, un cilvēks tās priekšā jūtas mazs un bezspēcīgs. Lietus iezīmē gaidas, pārmaiņas, kaut vai uz īsu brīdi, un tādēļ ir saistāms ar atmiņām. Tieši lietus laikā Alvīne sāk atcerēties savu dzīvi, kuras traģiskums ir atstājis pēdas arī citu Tomaņiņu mājas iemītnieku apziņā. Tieši atmiņas un pagātne lielā mērā veido

šīs mājas būtību. Saistība ar pagātņi ir viena no senajām tradicionālajām ūdens stihijas simboliskajām nozīmēm, ko R. Ezera bagātina ar neatkarītajām psiholoģiskajām niansēm un ironiski optimistisko stilistiku.

Aka prezentē aukstumu, dziļumu, apslēptās jūtas, klusumu, savukārt lietus vienotībā ar vēju ir saistāms ar pretējām kategorijām. Tas atnes kaisli, kustību, nāk ar specifiskām skaņām, kas veido vienotu melodiju, R. Ezera to salīdzina ar orķestri:

.. lietus kā orķestris atskaņoja klusinātu pavadījumu tālajam pērķona mežragam.⁹

Lietus līdz nepazīšanai maina Lauras būtību: ja parasti viņa ir auksta, nesaprotama un nesasniedzama, tad lietū Rūdolfš saskata viņas kaislīgumu, apgarotību un sievišķīgu pievilcību. Šīs divas Lauras būtības nav savienojamas, kā zeme un debesis, kā ūdens, kas nāk no zemes dziļēm, un lietusgāzes, kuras sūta debesis ar vēju.

Savdabīgu harmonisku vienotību romānā simbolizē ezers, tajā sastopas zeme, ūdens un gaiss. Šo stihiju mijiedarbība rada dzīvību. (Ezers ieņem sevī gan zemes dziļu ūdeni, kurš nodrošina ezera eksistenci, veido tā pamatu, gan lietus ūdeni, kas piesūcina ezeru ar skābekli un palīdz tajā rasties dzīvībai.) Ārēji ezers ir nemainīgs un nekustīgs, bet tas slēpj sevī bagātu nezināmo pasauli, kurā kūsā dzīvība. Ienirstot ezerā, Rūdolfš ir pārsteigts, cik aktīvi rosīga un kupli apdzīvota ir tā pasaule. Ezera virsma veido savdabīgu robežu starp zemes, cilvēku pasauli un citu noslēpumainu un cilvēkam nesasniedzamo pasauli. Ieniršanas brīdī Rūdolfš pretstata nedzīvo un iluzoro Tomariņu mājas tēlu un rosīgo un dzīvo ezera pasauli. Peldoties ezerā, arī Laura Rūdolfša acis pilnīgi mainās, it kā atdzīvojas. Tomēr Lauras liktenis ir saistīts ar Tomariņu mājām, kas veido ne tikai viņas dzīvi, bet arī personību. Viņa nespēj pieņemt citu dzīvi, mainīt savu būtību.

Ezers veido arī horizontāli telpisku robežu, tas nodala Tomariņu mājas no citām apdzīvotām vietām, kur personāži visbiežāk nokļūst, šķērsojot ezeru ar laivu. Tas iezīmē esamības robežu, jo ūdens ir spējīgs gan dot dzīvību, gan atņemt to. Romāna darbība it kā atspoguļojas ezerā, tā virsma ir līdzena un vairākkārt tiek salīdzināta ar spoguļi. Jāsaka, ka dažāda veida atspulgi veido vienu no romāna svarīgākajiem motīviem. Tā, piemēram, vakara blāzma atspīd logu rūtīs, putni spoguļojas ezerā, Lauras seja dubultojas uz automašīnas stikla. Atspulgs ne tikai veido kādas reālijas attēlojumu, bet arī būtiski maina tās izskatu, piešķir tai citas īpašības, atņemot esošās. Tā, vērojot Lauras seju sev blakus mašīnā un viņas sejas atspulgu uz mašīnas stikla vienā un tajā pašā laikā, Rūdolfš secina, ka

viņa priekšā ir divas atšķirīgas būtnes, kuras nav iespējams apvienot vienā. Un ir grūti noteikt, kura no šīm būtnēm ir istā. Reālā Tomariņu mājas dzīve izskatās kā īstenības ilūzija, iespējams, ka tās atspoguļojums ezerā ir daudz reālāks, jo pie ezera Laura atdzīvojas un kļūst jutekliskāka, cilvēciskāka. Reālā pasaule un tās atspīdumi ezerā simbolizē daudzveidīgo un pretrunīgo dzīves būtību.

Ezeru un tā ūdeņus romāna personāži uztver atšķirīgi, ūdens ir katram savs, tas palīdz atklāties individualitātei, noskalo ikdienas rūpes, sāpes un ļauj būt dabiskam. Tā Laura bēg uz ezeru no Tomariņu mājas drūmās īstenības, noņemot drēbes un iekāpjot ūdenī, viņa pārvēršas, un Rūdolfs viņā saskata noslēpumaino poēziju, kura ikdienas dzīvē tiek cieši aizslēgta aiz bezkaislīguma maskas.

Ūdens stihija R. Ezeras romānā veido savdabīgu vertikāli: akas ūdeņi atrodas dziļi zemē, un ir iespējams saskatīt tikai mazu melnu aplīti akas dibenā, augstu debesīs arī veidojas ūdens un nokrīt uz zemes lietus veidā, ezers ir viduspunkts, kas vieno sevī dažādas ūdens stihijas nozīmes.

R. Ezerai nozīmīgās ūdens stihijas atveidojuma semantiskās īpatnības ir vērojamas I. Ābeles īsprozas krājumā *Akas māja*. Sasauces nosaukumā, ūdens motīvu realizācija, atsevišķu ievērojamu detaļu pieminējums, piemēram, toponīmi Ezerģals (I. Ābelei), Upesģals (R. Ezerai), ūdens tēla biežais izmantojums metaforās u.c., liecina par šo darbu intertekstuālo saikni un ļauj veikt salīdzinošo analīzi.

Viens no centrālajiem, konceptuāli svarīgajiem, ar ūdens stihiju tieši saistītajiem tēliem I. Ābeles krājumā ir aka – acimredzot krājuma nosaukums nav nejaušs. Akas tēls caurvij visu krājumu, tomēr visspilgtāk ir raksturots pirmajā stāstā *Akas māja*. Aka šeit piesaista galvenās varones uzmanību un tādēļ arī uztvērējam kļūst par iespējamo norādi teksta izpratnei. Tas ir daudzslāņains un neviennozīmīgs simbols, pat tās priekšmetiski tiešais raksturojums ir pretrunīgs. Dažreiz pat šķiet, ka runa ir par vairākām akām – tās ir vēstītājas un personāžu apziņas struktūras, nevis reāls objekts. Tādēļ katrā vēstījuma mirklī, katrā teikumā ne tikai mainās akas uztvere, arī pati aka ir cita:

Mēs beidzot esam pie vietas, pie akas, kas izrakta Lizetes mājas vidū. (...) Es pieeju pie lodziņa un skatos ārā uz sasalušo ezeru, bet īstenībā visi mani juteklī ir pie viņas, pie iedobā bruģa vidū dusošās akas, pie ūdens pilēšanas no pabīdītā vāka, pie zaļās sūnas, ko tumsa neredz. (...) Viņa ir tepat, kaut kur man priekšā, tūlīt pieadīs acis un varēšu saskatīt plato, aicīnoši atklāto akas muti ar zemajiem grodiem un dziļo, dzidro spoguļi tur lejā, galvu reibinošā lejā.¹⁰

Vēstījums par aku ir fragmentāru apziņas impulsu virkne, kura raisa bagātas asociācijas. Stāsta *Akas māja* darbības kulminācija ir spaiņu piepildīšana ar akas ūdeni, kas simbolizē *ieiešanu akas mājā* – galvenās varones mēģinājumus izprast sevi, iedziļināties savā personībā un rast pamatojumu tālākai rīcībai. Svarīgi, ka aka iegūst dzīvās būtnes aprises – tai ir mute, tā dus, tiek dēvēta par *viņu* utt. Tādējādi tiek panākta personības un akas simboliskā saplūsme.

Akas tēla traktējuma psiholoģiskus akcentus nozīmīgi bagātina intertekstuālās saiknes, kuras ir saistītas gan ar folkloru un mitoloģiju, gan ar latviešu daiļliteratūru (nozīmīgi šeit šķiet tādi autori kā R. Blaumanis (*Raudupiete*), A. Brigadere (*Maija un Paija*), F. Bārda u.c. Aka slēpj sevī noslēpumu, tā ir saistīta ar pāreju uz citu pasauli, saskarsmi ar citu realitāti, nāvi. Nozīmīgi ir tas, ka spaiņu piepildīšana notiek naktī, tas padziļina neizzināmības efektu: tumša (nepārredzama) ir akas apkārtnē un tumšs ir arī akas dibens – tāda ir arī cilvēka dzīve (liktenis) un viņa personība. Izmantojot akas tēla kultūrvēsturiskajā un literārajā izpratnē sakņotās asociācijas, I. Ābelei izdodas sniegt savu neatkārtojamo traktējumu, kas ir saistīts ar divu sieviešu attiecībām. Viņu likteņi ir cieši savijušies, arī dzīvo viņas blakus – tādēļ simboliska ir arī kopīgā spaiņu piepildīšana ar ūdeni un to nogādāšana uz mājām. Nāves, greizsirdības, mīlestības un dzimšanas motīvi šeit cieši sakļaujas un mijiedarbojas, izceļot virspusē nozīmīgus intertekstuālus aspektus.

Salīdzinot ar R. Ezeras aku, I. Ābeles aka arī ir ieguvusi citas nianšes. Šeit netiek uzsvērts ne akas dziļums, ne klusums. Cita ir arī akas atrašanās vieta – tā ir pārcelta no lauku sētas vidus uz iedobto bruģi. Tomēr galvenās varones spēcīgā piesaiste akai ir saglabāta. Svarīgs paliek arī spaiņu piepildīšanas motīvs ar ūdeni, kas simboliski ir saistīts ar personības izzināšanas problēmu. I. Ābele arī neakcentē akas ūdeni kā dzīvei nepieciešamo atribūtu, toties daudz svarīgāka kļūst ar nāvi saistītā semantika – aka ir biedējoša un nes sevī nāves iespējamību, īpaši spilgti tas ir akcentēts epizodē, kad Regīna ir pārliekusies pār akas plato, aicinoši atklāto muti. Neskatoties uz semantiskajām atšķirībām, šī aka, šķiet, ir nesaraujami saistīta ar R. Ezeras aku – un ne tikai tādēļ, ka kaut kur aiz sienas vecais Rūdolfš (šeit nozīmīga ir asociācija arī ar Rūdolfu Blaumani un viņa *Raudupieti*) klausās radio un viena no varonēm dažbrīd tiek dēvēta par Regīnu. Abas akas vieno aprakstīšanas tehnika: gan I. Ābelei, gan R. Ezerai gandrīz nav cilvēku psiholoģijas un reāliju tiešo raksturojumu, viss ir tverts smalki ieskicētajos nianšu toņos, metaforās un mājienos; uztvērējam, lai izprastu teikto, ir pilnībā jāiejūtas darbā, paviršu lasījumam R. Ezera un I. Ābele nepieļauj.

Otrs svarīgs vienojošs moments ir akas nozīmība darba koncepcijā. Akas māja ietver ne tikai neizprotamās personības, mīlestības un dzīves jēgas semantiku, gluži kā R. Ezerai, tā simbolizē pamirušu, iluzoru pasauli. Ir pagājis laiks, Rūdolfis ir novecojis, un dvēseles nāves ideja ir kļuvusi vēl skaudrāka, I. Ābeles krājumā īstenība ir saplūdusi ar sapņiem, izdomu, pēkšņām atklāsmēm un reibuma fantāzijām, morāle ir mainījusies.

Nozīmīgi I. Ābeles isprozas krājumā ir arī citi ar ūdens stihiju saistīti tēli, vairāku stāstu darbība notiek pie ezera, upes vai jūras, to raksturojums papildina izpratni par kopējo pasaules uztveri un pasaules izjūtu. Jūra, upe un ezers tiek traktēti pretrunīgi, to kopējais tēls sastāv no atsevišķiem impulsiem, impresijām – kas atšķiras dažādiem personāžiem dažādās dzīves situācijās. Bieži vien tiek pieminēts sasalis ezers ziemas laikā, tas iezīmējas ar auksta gaisa vēsmām un tiek saistīts ar gaidu un vientulības motīviem. Plašākajā izpratnē I. Ābele izmanto tradicionālo upes, ezera un jūras semantiku, kura sakņojas priekšstatā par dzīvi kā ūdens plūsmu vai straumi. Tomēr šis priekšstats krājumā *Akas māja* iegūst jaunas nianšes, jaunu individuālo skanējumu, kas slēpjas neatkārtojamajā stilistikā, dziļi metaforiskajā un impulsīvajā pasaules tvērumā. I. Ābele tēlo nepārtraukti mainīgu pasauli, kura veidojas un transformējas vēstītājas apziņā katru mirkli, tādēļ arī tradicionālās metaforas un simboli maina savu skanējumu, struktūru un semantiku, iegūstot daudznozīmību:

Kāds kuģis, plūzdams līdz ielļainajai straumei, atver rikli tumšsarkanam gārdzienam un atgādina, ka esmu iemaldījusies svešā gadsimtā. Šis nav mans krasts, un tā, kas lēni piesūcas tumsas, nebūs mana nakts.¹¹

Ezeri, upes un jūra simbolizē cilvēka brīvību, taču ne vienmēr tā tiek lietderīgi izmantota; gadās, ka, iegūstot brīvību, I. Ābeles personāži tomēr zaudē savu personību vai pat dzīvību, un tādā gadījumā ūdenskrātuves iegūst nāves semantiku. Dzīve, brīvība un nāve I. Ābeles veidotajā pasaulē atrodas blakus, mijiedarbojas un pārklājas, veidojot vienotu metaforisku veselumu.

Salīdzinot ar R. Ezeras tēloto ezeru, I. Ābeles ūdenskrātuves ir ieguvušas citu simboliku, un tas ir saistīts ar pasaules izjūtas īpatnībām. Kaut arī abām autorēm ir aktuāla robežas, robežsituācijas un izvēles brīvības problemātika, kura lielā mērā tiek attēlota ar ūdenskrātuvju tēlu palīdzību, šīs problemātikas realizācija ir atšķirīga. I. Ābeles ezeri un jūra bieži vien ir aizsaluši, kas simbolizē dzīves pamirumu. Jūras varenums ir apspiests, šalkas ir aplklusinātas – tās pat spēj pārkliegt mūzika. Lai gan klusuma kategorijai I. Ābele *Akas māja* nepiešķir īpašu nozīmi, atsvešinātība starp cilvēkiem ir vēl lielāka nekā R. Ezeras romānā. Un vienīgu cerību dod

atspīdumi, jo dažreiz cilvēki spoguļojas viens otrā un veido iespējamo ceļu uz garīgo tuvību.

Savdabīgu ezera/upes un akas semantikas sintēzi I. Ābeles īsprozas krājumā veido āliņģa tēls – tas vienlaikus nozīmē neizzināmību, noslēpumainību, ietver nāves ideju, bet vienlaikus tā ir arī iespējamā personības brīvība. Spēja lēkt āliņģī krājumā piemīt garā stipriem cilvēkiem, kuri tiecas izzināt sevi un pasauli. Tādējādi āliņģis ir I. Ābeles īsprozas krājuma *Akas māja* zīmīgs tēls, kurš trāpīgi raksturo viņas personāžu pasaules uztveri:

*Bet nenovēršami pienāk kāds pelēks rīts, kad nākas atvērt acis un pateikt sev: viss notiek. Tagad un ne tā, kā pats gribētu.
Un tad? Tad ievēlc elpu un lec aukstajā āliņģī.
Glūži kā es. Es pat nenojaušu, kas ir tur, tajā melnajā āliņģī.¹²*

Nozīmīgu papildinājumu I. Ābeles stāstu krājuma *Akas māja* pasaules izjūtas izpratnei sniedz lietus tēls. Daudzos stāstos tiek pieminēts smalks apnicīgs lietus, tas pārvērš visu pasauli par pelēku statisku gleznu, nereti tas pārvēršas miglā, kura aprij visu dzīvību, pelēkie mākoņi aizvāko pasauli kā konservu bundžu. Šāda ainava veido apspiestības, nepiepildīto gaidu, nebrīves un dzīves noguruma atmosfēru. R. Ezeras romānā tika tēlotas spēcīgās lietusgāzes, kuras simbolizēja kaisli, jūtu vai atmiņu uzliesmojumu, savukārt I. Ābeles lietus nepārtraukti liņā, kas piešķir vienmulības un apspiestības semantiku. Lai gan metaforiskajā un asociatīvajā līmenī vēstītāja apziņas tēli I. Ābeles krājumā atrodas nepārtrauktā kustībā un mijiedarbībā, tomēr pasaules izjūtā dominē stagnācija un pagurums. Pretēji R. Ezerai, I. Ābeles krājumā nav aktuāla ūdens attīrošā nozīme – lietus izsmērē logus pelēkiem triepieniem, netīras izskatās ne tikai pelķes, bet arī upe un jūra, pelēkā krāsa ir viena no dominējošākajām.

R. Ezeras romānā *Aka* un I. Ābeles stāstu krājumā *Akas māja* ūdens stihijas atveidošanā ir noteiktas līdzības un atšķirības, kuras nosaka pasaules izjūtas un tekstu poētikas īpatnības. Intertekstuālās sasaucis starp šiem darbiem ir vērojamas jau nosaukumos un caurvij abus darbus, piemēram, stāsta *Akas māja* darbības kulminācija ir spaiņu piepildīšana ar akas ūdeni, ne mazāk svarīgais intertekstuālās spēles elements ir ezers, nozīmīgs un vairākkārt uzsvērts abos darbos ir lietus motīvs, sasaucis ir vērojamas arī vārdu un toponīmu izvēlē. Tomēr analizētajos darbos daudz ir arī atšķirību ūdens tēla traktējumā. Ūdens stihijas prezentācijas R. Ezeras romānā veido savdabīgu vertikāli – lietus, ezers, aka, – tās aptver visas dzīves izpausmes, simboliski vieno dzīvo un nedzīvo, reālo un iluzoro, zemes pasauli un viņsauli. I. Ābelei ūdens semantikā būtiskākā ir saistība

ar pagātni, tai skaitā arī mitoloģisko, un viņsauli, ūdens gandrīz zaudējis savu attīrošo nozīmi, tas ir pelēks, duļķains, tomēr ir saistīts ar personības brīvību. I. Ābeles ūdens tēls veidojas dažādu asociatīvo rindu un intertekstuālo kodu krustpunktā.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Berelis G. Regīna Ezera, prozas vecene, jeb apmātība. R. *Ezera Raksti*, 1. sēj. Rīga: Nordik, 2000, 19. lpp.
- ² <http://berelis.wordpress.com/2008/08/01/inga-abele-paisums/> /10.04.2009/
- ³ Rokpelnis J. Komentārs uz ceturta vāka. I. *Ābele Akas māja*. Rīga, 1999.
- ⁴ Berelis G. Regīna Ezera, prozas vecene, jeb apmātība. R. *Ezera Raksti*, 1. sēj. Rīga: Nordik, 2000, 19. lpp.
- ⁵ Ezera R. Aka. *Raksti*, 1. sēj. Rīga: Nordik, 2000, 28. lpp.
- ⁶ Turpat, 28. lpp.
- ⁷ Turpat, 37.–38. lpp.
- ⁸ Turpat, 60. lpp.
- ⁹ Turpat, 61. lpp.
- ¹⁰ Ābele I. *Akas māja*. Rīga: Atēna, 1999, 11. lpp.
- ¹¹ Turpat, 23. lpp.
- ¹² Turpat, 15. lpp.

Literatūra:

- Ābele I. *Akas māja*. Rīga: Atēna, 1999.
- Berelis G. Regīna Ezera, prozas vecene, jeb apmātība. R. *Ezera Raksti*, 1. sēj. Rīga: Nordik, 2000.
- Ezera R. Aka. *Raksti*, 1. sēj. Rīga: Nordik, 2000.
- Inga Ābele *Paisums*. Guntis Berelis vērtē. <http://berelis.wordpress.com/2008/08/01/inga-abele-paisums/> /10.04.2009/
- Mitoloģijas enciklopēdija* 2 sējumos. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993, 1994.
- Rokpelnis J. Komentārs uz ceturta vāka. I. *Ābele Akas māja*. Rīga, 1999.
- Керлот Х.Э. *Словарь символов*. Москва: REFL-book, 1994.
- Бенвенист Э. *Словарь индоевропейских социальных терминов*. Москва: Прогресс-Универс, 1995.

Sandra Meškova

ELEMENTU ROTAĻAS DŽOANNAS HARISAS
ROMĀNĀ ŠOKOLĀDE

Summary

Playing with Elements in Joanne Harris' Novel *Chocolat*

The present article regards the code of four elements as revealed in the narrative structure of Joanne Harris's novel *Chocolat* (1999). The position of the protagonist narrator, Vianne is disclosed by means of playing around the elements and the related imagery of fire and wind as a hypostasis of air. She is regarded as a priestess of fire whose 'chocolate magic' provides a way of channeling the vital energy of the people around her and helps her work out the deep-seated traumas and anxiety of her own. The motif of the northern wind of changes, that Vianne has followed all her life, marks an opposite to her urge of keeping the hearth burning; the conflict is finally resolved and the microcosm of the protagonist stabilized.

Vianne's 'chocolate magic' is regarded in the context of magic realism and its tendency of fusing diverse or even opposite modes of reality to upset the borders of well-established notions of what is real, thus aiming at a deeper and more comprehensive version of human reality.

*

Pēdējās desmitgadēs Eiropas literatūrā vērojama interesanta kādreizējās „Rietumu” tradīcijas sintēze ar dažādu kultūru tradīcijām, kuras Eiropas kultūras telpā šķīta svešas un eksotiskas. Tā lielākoties ir postkoloniālās literatūras dominante, kuru īsteno autori, kas Rietumos pārstāv etniskās kopienas no citām pasaules daļām – Āzijas, Tuvajiem Austrumiem, Āfrikas – vai arī tā dēvētās „iedzimto” kopienas – eiropiešu priekštečus zināmos Rietumu reģionos. Taču dažādu kultūras tradīciju hibridizācija notiek arī plašāk, ārpus etniskā konteksta. Tas visai spilgti izpaužas maģiskā reālisma ietvaros.

Franca Ro 20. gadsimta 20. gados definētais *magischer Realismus*¹ ir ienācis plašā aprītē un attiecināts kā uz tēlotāju mākslu, tā literatūru, turklāt visai dažādiem autoriem, kā Horhe Luis Borhess, Gabriels Garsija Markess, Aleho Kārpentjers, Italo Kalvino, Džons Faulzs, Ginters Grass, Andžela Kārtere, Salmans Rušdi². Viena no jaunākajām maģiskā reālisma pētniecēm Megija Anna Bauersa (*Maggie Ann Bowers*) pētījumā *Magic(al) Realism* nošķir divus šī virziena paveidus: vienu no tiem viņa definē kā reālistisku vēstījumu par maģiskiem notikumiem (angļu val. – *magic realism*, latviskojot – ‘maģiskais reālisms’), bet otru saista ar alternatīvām

pieejām realitātes izpratnei (angļu val. – *magical realism*, ko varētu latviskot kā ‘burvju reālisms’)³. Atsaucoties uz minētajiem pētījumiem, izdalāmas šādas būtiskākās maģiskā reālisma iezīmes:

- dažādu realitātes slāņu un vēstījuma reģistru sapludināšana,
- vēstures, mīta, folkloras un tradicionālās kultūras elementu kontekstuāls izmantojums, tiem iegūstot jaunas interpretācijas jeb „lasījuma” iespējas,
- vienota – epikas, leģendas, teikas, pasakas utt. – stilizācija vai arī, tieši pretēji, groteska heteroglosija.

Maģiskais reālisms šajā izpratnē iekļaujas postmodernisma paradigmā (daži pētnieki to min kā postmodernisma virzienu), pateicoties to saskares punktiem:

- vairāku „realitātes” dimensiju atklāšana,
- realitātes izpratnes paplašināšana, noārdot robežu starp to, kas šķiet reāls un kas nē,
- vispārpieņemto normu stabilitātes apšaubīšana,
- vienas (eirocentriskas, etnocentriskas) perspektīvas dominantes nepieļaušana,
- atgādinājums par kultūras tradīciju daudzveidību gan vēsturiskā skatījumā, gan pašreiz,
- sinkrēts pasaules skatījums.

Minētās iezīmes atbilst mūsdienu kultūras tendencēm, un tas izskaidro maģiskā reālisma lielo popularitāti gan literatūrā, gan arī citos mākslas veidos, aptverot gan „napietnās” jeb „augstās”, gan arī populārās kultūras izpausmes. Viena no maģiskā reālisma „populārām” versijām vērojama Džoannas Harisas romānā *Šokolāde (Chocolat, 1999)*.

Romāns veidots kā dialogisks vēstījums, kuru pamīšus veido divi vēstītāji – Vianna Rošē, šokolādes veikaliņa īpašniece, ar kuras ierašanos mazajā Lanskenē pilsētiņā sākas romāna darbība, un mācītājs Reino. Viņu atšķirīgie uzskati, dzīvesveids, vērtības nosaka divu skata punktu pretstatījumu, kurā var izdalīt šādas opozīcijas:

- vīrišķais – sievišķais,
- reliģiskais/racionālais – okulta/maģiskais,
- neirotikais – perversais.

Pretstatītie skata punkti atklāj divas pretējas realitātes dimensijas. Viannas Rošē ierašanās Lanskenē un šokolādes veikaliņa atvēršana pirms Liendienām viņas pašas skatījumā ir cenšanās atmodināt pilsētas iedzīvotājos apspiesto dzīvesprieku, mudināt tiem sajust dzīves garšu un baudīt to; tādējādi viņa īsteno kaut ko līdzīgu ikdienas maģijai: gatavo šokolādes izstrādājumus pēc senām receptēm, riko svētkus, palīdz Armānai, Žoze-

finei, Rū un citiem Lanskenē ļaudīm, kas līdz šim bijuši izstumtie, jo nepieņem mācītāja Reino iedibināto askētisko dzīves kārtību (Armāna, Rū) vai arī kļuvuši par tās upuriem (Armānas mazdēls, Žozefīne). Savukārt Reino skatījumā Vianna ir ragana, kārdinātāja, kas gavēņa laikā iedibina šokolādes kultu un traucē ļaudīm nožēlot grēkus un dzīvot saskaņā ar baznīcas tradīcijām. Viņš pasludina karu pret Viannu un viņas šokolādes veikalu, izmantojot gan baznīcas autoritāti, sprediķojot par atturības un attīršanās nozīmi ticības uzturēšanā un garīgajā dzīvē, gan arī aicinot vietējo sabiedrību atbrīvoties no „citādā”, svešā un bistamā, kas vājina cilvēku apņēmību un nodara ļaunumu viņu morālei. Notikumi veidojas tādējādi, ka cīņa starp askētiem un baudītājiem vainagojas ar Viannas uzvaru; Reino diskreditē sevi, pats ļaudamies šokolādes kārdinājumam, kad nakti pirms Lieldienām viņš ielaužas veikalā, lai iznīcinātu svētkiem sagatavotos šokolādes krājumus, taču pieēdas līdz nelabumam kopš bērnības nebaudīto kārumu. Tādējādi notiek realitātes transformācija, iekļaujot līdz šim izstumto, nepamatoti aizliegto dzīves baudīšanas iespēju; realitāte tiek paplašināta un padarīta pilnīgāka. Psihoanalītiskā izpratnē notiek kaut kas līdzīgs kolektīvai terapijai un dziedināšanai.

Maģiskajam reālismam raksturīgo divu realitātes dimensiju pretstatījumu papildina Viannas Rošē vēstījuma ietvaros veiktā pašizziņa, kuras kodols ir iekšējais dialogs ar mirušo māti un kas vērsta uz savas identitātes stabilizēšanu. „Šokolādes maģija” un caur to realizētā saskarsme ar savas esamības dziļākajiem līmeņiem, slēptiem procesiem tajā, kopības apzināšanās ar citiem cilvēkiem un pasauli ļauj Viennai dziedināt gan sevi, gan citus.

Gan abu – Viannas un Reino – skata punktu dialogā, gan Viannas vēstījumā liela nozīme ir tēlu simbolikai – šokolāde, ēdiens, mielasts, vējš, karnevāls, upe, lietus, māja, laiva, krāsas utt. Atbilstoši maģiskā reālisma tradīcijai tie ir gan kontekstualizēti reālajā vides, ainavas, interjera, portretējuma tēkstūrā, gan arī atvedina uz dziļāko, mītisko, arhetipisko dimensiju. **Četru elementu kods** var kalpot kā viens no tekstā izmantoto tēlu analīzes variantiem. To pamato tieksme pēc veseluma gan centrālā personāža kā mikrokosma līmenī (Viannas sevis meklējumi), gan kopējā vēstījuma veidojumā (tiek noārdīti pretmeti, kas ierobežo un rada šķēršļus vienotai realitātes izjūtai makrokosma līmenī).

Viannas identitātes pamatu veido viņas saikne ar māti; viņas identitātes meklējumi tādējādi vērsti uz šīs saiknes uzturēšanu sevī. Līdz ar pastāvīgu iekšējo dialogu ar mirušo māti Vianna jūt viņas klātbūtni Armānā – vecajā sievietē, kura nepakļaujas Reino diktatūrai un kļūst par galveno Viannas sabiedroto cīņā ar Reino⁴. Armānas dziļo saikni ar Vi-

annu pauž tas, ka Armāna/māte intuitīvi pazīst Viannas/meitas dziļāko būtību, zina viņas noslēpumus, viņu saskarsme ir dziļāka par verbālo līmeni un realizējas nāves mistērijā: Armāna simboliski pieņem nāvi no Viannas (būdamā diabētiķe, viņa mīlojas ar šokolādi un atsakās no insulīna injekcijām) un atvieglina viņas vainas apziņu par savas mātes nāvi, kas Viannu vajā un neļauj rast mieru un stabilu pieturvietu dzīvē (Armānas pirmsnāves vēstule Viannai). Tādējādi Armāna ir tā, kas palīdz Viannai kļūt viņai pašai. Vienā no abu sarunām Armāna atklāj Viannai svarīgu pavedienu uz iekšējās integritātes sajūtu – saikni starp sevi un Visumu:

– Tevī ir kaut kas [...] kaut kas pazīstams. [...] Un tad vēl tā smarža. It kā kas degtu, tā smaržo vasaras zibens šautra desmit sekundes pēc nozibēšanas. Vasaras vidus vētras un labības lauku smarža lietū.⁵ [seit un turpmāk izcēlums mans – S.M.]

Četru pirmelementu kopsakars jau izsenis simbolizē Visuma pilnību un harmoniju, kas rodama arī mikrokosmā – cilvēkā⁶. Tomēr cilvēks ir vien daļa no Visuma, tādēļ elementu samērs tajā nav līdzsvarots:

Bet es arī varēju to saost – mainīgo vēja smaržu, atklāsmes gaisotni. Uguns un ozona smaržu tālumā.⁷

Vējš (gaisa hipostāze) un uguns ir galvenie tēlu invarianti, kas caurauž Viannas vēstījumu un kas raksturo Viannu arī no Reino skata punkta. Tādējādi turpmāk pievērsīsimies to aplūkojumam.

Uguns saimniece jeb šokolādes priesteriene

Mitoloģiskie priekšstati izsenis ir fiksējuši sievišķā saikni ar uguni. Ziemeļu tautu mitoloģijā uguns personifikācija ir sieviete, „uguns māte”, „pavarda saimniece”. Vēlā paleolīta un vēlākā laika sieviešu figūrīnās, kas atrastas senajos mājokļos pavarda tuvumā, attēlota „uguns saimniece”. Romiešu mitoloģijā kulta uguni un mājas pavarda uguni personificēja Vesta, senajiem grieķiem – Hestija. Dažos mītos ir dots mājiens uz uguns saistību ar sievietes dzimumfunkciju⁸.

Harisas romānā Viannas saistība ar uguni fiksēta Reino vēstījumā: viņa skatījumā akcentēta sarkanā krāsa Viannas apģērbā un tēlā:

Es varēju saredzēt viņu uz mola [...] viņas garais, sarkanais mētelis, vaļā izlaistie mati, šaudīgās uguns liesmas – tas viss piešķīra viņai neparasti pagānisku izskatu. Uz brīdi viņa pagriezās uz manu pusi, un es redzēju no viņas plaši izplestajām rokām paceļamies zilganas uguns blāzmu, kaut kas sārts dega starp viņas pirkstiem, izgaismojot apkārtesošās sejas koši sarkanā krāsā...⁹

Kaut arī šī, kā izrādās, ir tikai pankūku cepšanas aina pie upes, tomēr Reino apziņā Vianna cieši saistās ar raganas tēlu; viņa ar savu šokolādi uzkurina iekāres liesmas grēcīgajos Lanskenē iedzīvotājos. Tādējādi uguns, šokolāde un iekāre veido vienu semantisko rindu. Reino un Viannas atšķirīgī skata punkti atklāj tās ambivalenci: tāpat kā uguns palīdz gan radīt, gan iznīcināt, tā arī iekāre var realizēties gan konstruktīvi, gan destruktīvi. Šokolāde ir visintensīvāk aktualizētais tēls šajā rindā, un arī tā Reino skatījumā simbolizē vājumu pakļauties grēcīgām tieksmēm, savukārt Vianna tajā atklāj dzīves baudīšanas mistēriju:

*Es vēlos dot, darīt cilvēkus laimīgus; protams, ka tas nevar nodarīt nevienam neko ļaunu.*¹⁰

Tieši attiecībā pret šokolādes tēla semantiku izkārtojas iepriekšminētie opozīciju pāri: vīrišķais – sievišķais, reliģiskais/racionālais – okultais/māģiskais un neirotikais – perversais. Katrs Viannas solis – šokolādes veikaļņa atvēršana, pircēju piesaistīšana, Lieldienās gaidāmie šokolādes svētki – Reino skatījumā ir pagāniskā gara vēršanās pret baznīcu un tās morāli. Tas visspilgtāk izpaužas viņa aicinājumā boikotēt šokolādes svētkus:

Nākamajā rītā mēs atradām pirmo no lapiņām, saburzītu bumbā un izmestu uz ielas. [...] lapas vidū, treknākiem burtiem kā pārējie, bija apakšvirsraksts, kas piesaistīja manu skatu.

ATDZIMŠANAS KUSTĪBA

LIELDIENU GARA DEMORALIZĒŠANA

Vienmēr eksistēs Neliela cilvēku daļa, kas mēģinās Izmantot mūsu Svētās Tradīcijas Personīgam Labumam. Apsveikuma kartīšu industrija. Lielveikalu ķēdes. Vēl Ļaunāki ir cilvēki, kuri sakās atdzīvinām Senās Tradīcijas, iesaistot mūsu bērņus Pagānu rituālos zem Izpriecu maskas. Pārāk daudzi no mums uzskata šīs izpausmes par Nekaitīgām un vēro tās ar Iecietību. Kādēļ gan citādi mūsu ciema valde būtu atļāvusi tā saukto Šokolādes Festivālu pie Baznīcas pašā Lieldienu svētdienas rītā? Tā ir Nirgāšanās par visu, ko simbolizē Lieldienas. [...]

BAZNĪCA, nevis ŠOKOLĀDE ir PATIESĀ LIELDIENU VĒSTS!

– Baznīca, nevis šokolāde. – Es iesmējos. – Patiesībā tas ir varen labs lozungs.¹¹

Savā dzīvē Reino praktizē atturību:

*Es esmu sev uzlicis bargākus gavēņa noteikumus, labprātīgi turpinot to pat tajās dienās, kad atļauta atpūta. Šodien, piemēram, es izlēju savu svētdienas dzērienu uz hortenzijām un izjutu izteiktu garastāvokļa uzlabošanos. Turpmāk pie ēdiena tiks baudīts tikai ūdens un kafija; turklāt kafiju dzeršu tikai melnu un bez cukura, lai īpaši izceltu rūgto garšu.*¹²

Taču sapņos Reino badīgi ēd šokolādi:

[..] es vālājos šokolādē, un tās struktūra nav trausla, bet mīksta kā mīsa, kā tūkstoš mutes uz mana ķermeņa, kas sadala mani laidenos mazos kumosīnos.¹³

Romāna kulminācija ir Reino padošanās kārdinājumam, kas atklāj viņa morāles slēptos – neirotiskos cēloņus: dziņu izstumšanu un slēpšanos no dzīves reliģiskās liekulības čaulā:

Tas ir līdzīgs vienam no maniem sapņiem. Es vālājos šokolādēs. Es iedomājos sevi šokolādes laukā, šokolādes krastmalā, gozējoties – iznīdējot – negausīgi rijot... Man nav laika izlasīt etiķetes; es stūķēju šokolādes mutē uz labu laimi. Cūka zaudē savu gudrību tik lielas baudas priekšā, kļūst atkal par cūku, un, lai gan kaut kas mana prāta virspusē kliez man, lai apstājos, es nespēju atturēties. [..] Es varu sadzirdēt sevi ēdot izdodam skaņas, vaidot, griezīgas ekstāzes un izmisuma skaņas, it kā cūka mani beidzot būtu atradusi balsi.¹⁴

Reino neirozes kodols atklājas viņa atmiņās par zēna gadus sarikoto ugunsgrēku, kurā bojā gāja divi cilvēki; zēns to izdarīja pēc tam, kad baznīcā redzēja savu māti un mācītāju dzimumakta laikā. Tas atklājas romāna beigās, taču Vianna vairākkārt redz vīzijas ar Reino un uguns atblāzmu, it kā nojaušot Reino noslēpumu.

Tādējādi uguns stihija vieno Viannu un Reino, paužot savu divējādo – dzīvinošo un destruktīvo – dabu. Viannas dzīves baudīšanas pozīcija ir nepārprotami pievilcīgāka un atklāj dzīvo impulsu uzvaru pār sastingumu un mākslīgām dogmām. Viņa ir dzīves mākslas iemiesojums, šo mākslu viņa ir apgūvisi pati un vēlas dalīties tajā ar citiem. Viņai rūp Lanskenē ļaužu nomāktība, un ar „šokolādes maģijas” palīdzību Vianna vedina tos pilnvērtīgāk izjust dzīves garšu, apjaust un pieņemt sevi dzīvo uguns stihiju.

Līdz vējš mainīsies

Viannas dzīves pieredze nav mazāk traumatiska kā Reino: romāna gaitā atklājas, ka māte viņu zīdaiņa vecumā ir nolaupījusi no bērnu ratiņiem pie lielveikala, tādējādi savu īsto māti Vianna nekad nav pazinusi. Viņu dzīvi raksturo nepārtraukts ceļojums *pāri Eiropai un vēl tālāk; gads Budapeštā, otrs Prāgā, seši mēneši Romā, četri Atēnās, tad pāri Alpiem uz Monako, tad gar piekrasti; Kannas, Marseļa, Barselona...* Līdz savam astoņpadsmitajam mūža gadam es jau biju zaudējusi skaitu pilsētām, kurās biju dzīvojusi, valodu skaitu, kurās tikām runājušas¹⁵. Pastāvīgās dzīvesvietas maiņas Viannas mātei bija bēgšana no nāves, kas viņu tomēr

panāca četrdesmit gadu vecumā, kad viņa Ņujorkā nomira satiksmes negadījumā, būdama slima ar vēzi. Vianna šo dzīvesveidu asociē ar vēju, kura mainīgajam virzienam viņas seko. Vēja mainīgā, neprognozējamā daba raksturo viņu dzīvi, taču Vianna izgudro veidu, kā šajā nemitīgajā kustībā rast kaut vai īslaicīgus pieturas punktus, pievēršoties ēdiena gatavošanas tradīcijām katrā vietā, kur viņas nonāk:

Receptes es vienmēr esmu nēsājusi līdzī savā galvā kā kartes. Visu veidu receptes: izplēstas no nomestām avīzēm rosīgās dzelzceļa stacijās, ar glaimiem iegūtas no cilvēkiem ceļā, manis pašas īpatnējie saldumu savienojumi. Māte ar savām kārtīm un pareģošanu vadīja mūsu trako ceļojumu cauri Eiropai. Ēdienu kartes bija tās, kas mūs noenkuroja, kas uz drūmajām robežām veidoja savdabīgus orientierus.

Parīze smaržo pēc ceptas maizes un kruasāniem; bouillabaise un ceptiem ķiplokiem. Berlīne – Eisbrei ar skābiem kāpostiem un Kartoffelsalat, Roma – tas ir saldējums, ko es nemaksādama ēdu miniatūrā restorāniņā upes malā. Mātei nebija laika orientieriem. Visas viņas kartes bija viņā pašā, visas vietas vienādas. Pat tajā ziņā mēs bijām atšķirīgas.¹⁶

Šokolādes pagatavošanā Vianna atrod veidu, kā saistīt dažādu zemju un laikmetu tradīcijas:

Šokolādes, vaniļas, nokaitētā vara un kanēļa smaržas sajaukums ir gandrīz vai indējošs, spēcīgi suģestējošs; jēla un zemaina abu Ameriku piegārša, karstā un sveķainā lietusmeža smarža. Līdzīgi actekiem viņu svētajos rituālos, es arī dodos ceļojumā: Meksika, Venecuēla, Kolumbija, Montesumas galms. Kortess un Kolumbs. Dievu ēdiens, burbuļojošs un putujošs ceremoniju bīkeros. Rūgtais dzīves eliksīrs. [...] Vēl pirms Kristus – vēl pirms tam, kad Betlēmē bija piedzimis Adonišs vai Oziriss upurēts Lieldienu laikā – kakao pupiņa tika godāta. Jau tad tai tika piešķirtas maģiskas īpašības. Uz svēto tempļu pakāpieniem tika malkots kakao pupiņu novārījums; ekštāze bija nevaldāma un šausmīga.¹⁷

Viannas „šokolādes maģija” tādējādi saistās ar dzīves sinkrētā pamata meklējumiem. Tā ne tikai ļauj Viennai beidzot atrast enkurvietu mazajā Lanskenē pilsētiņā, bet arī kļūst par veidu, kā viņa var savu dzīves mākslu izmantot citu labā. Būtiski ir arī tas, ka savai meitai Vianna vēlas aiztaupīt klejotājas likteni un viņas lūgums vējam romāna noslēgumā, lai tas dodas prom bez viņām, ļauj domāt, ka Vianna ar meitu ir atradušas mājas.

Sava loma tajā ir Rū, upes klaidonim, kura laivu nodedzinājis Muskā, neviļus atkārtodams Reino senāk pastrādāto noziegumu. Rū apmetas pie Armānas un pievienojas Viannas sabiedroto grupai. Klejotāja gars viņu saista ar Viannu, un, lai arī viņam veidojas attiecības ar Muskā

sievu Žozefīni, tomēr vienu nakti viņš pavada kopā ar Viannu. Zīmīgi, ka tā ir nakts pēc šokolādes svētkiem un Armānas dzimšanas dienas, nakts, kurā Armāna mirst. Savā pirmsnāves vēstulē Viannai Armāna atstāj divas zelta monētas – vienu Viannas meitai Anukai, bet otru – nākamajai, kura ieņemtā viņas nāves naktī. Doma par gaidāmo otro bērnu, Armānas sniegtais mātišķais atbalsts, Rū ienākšana, kaut arī garāmejot, viņas dzīvē, uzvara pār Reino, saikne ar pilsētiņas iedzīvotājiem izgaisina Viannas bailes – mātes atstāto mantojumu, kas viņu dzina tālāk arvien jaunos meklējumos. Beidzot viņa ir radusi mājas un pavardu, kur liesma ir pasargāta no vēja.

Tādējādi četru elementu kods ļauj izsekot uguns – vēja konflikta risinājumam Viannas dzīvē, izceļot cilvēka esamības mītiskos pamatus un maģiskā reālisma tradīcijā paplašinot realitātes izpratnes robežas.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Roh F. *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei*. Leipzig: Klinkhardt&Biermann, 1925.
- ² Cuddon J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 1992, p. 522.
- ³ Bowers M.A. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.
- ⁴ Mirušās mātes iemiesošanās Armānā ir minēta kā viens no maģiskajam reālismam raksturīgā okultisma priekšstatu izmantojuma piemēriem. Sk. Marshall-Ball S. The Repressed and Empowered Other: the role of religion and the occult in Joanne Harris's fiction. In: web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_P.html
- ⁵ Harisa Dž. *Šokolāde*. Rīga: Jumava, 2002, 88.–89. lpp.
- ⁶ Hērakleita formulējumā: *Uguns dzīvo zemes nāvi, un gais dzīvo uguns nāvi, ūdens dzīvo gaisa nāvi, zeme [-] ūdens*. Sk. *Pirmssookrātisko domātāju darbu fragmenti I daļa*. Sast. M. Vecvagars, I. Ķemere. Rīga: Vaga, 1994, 130. lpp.
- ⁷ Harisa Dž. *Šokolāde*. Rīga: Jumava, 2002, 89. lpp.
- ⁸ *Mitoloģijas enciklopēdija*. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993, 373. lpp.
- ⁹ Harisa Dž. *Šokolāde*. Rīga: Jumava, 2002, 187. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 125. lpp.
- ¹¹ Turpat, 278. lpp.
- ¹² Turpat, 93. lpp.
- ¹³ Turpat, 253. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 336. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 44. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 64.–65. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 66.–67. lpp.

Literatūra:

Bowers M.A. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge, 2004.

Cuddon J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 1992.

Harisa Dž. *Šokolāde*. Rīga: Jumava, 2002.

Marshall-Ball S. The Repressed and Empowered Other: the role of religion and the occult in Joanne Harris's fiction. In: web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_P.html
Mitoloģijas enciklopēdija. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993.

Pirmsokrātisko domātāju darbu fragmenti I daļa. Sast. M. Vecvagars, I. Ķemere. Rīga: Vaga, 1994.

Roh F. *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei*. Leipzig: Klinkhardt&Biermann, 1925.

Aija Jakovele

JŪRAS TĒLS DĀŅU RAKSTNIECES K. BLIKSENAS
STĀSTĀ *GRĒKU PLŪDI PĀR NORDERNEJU*

Summary

The Image of Sea in Danish Writer Karen Blixen's Story
The Deluge at Norderney

The image of sea is actualized in Karen Blixen's prose, and the characters of her short stories have different relationship with the sea. For some of them the sea is connected with desires, dreams and a chance to fulfil these dreams (*Out of Africa, Tempests*), for some it is connected with longing (*The Monkey*), and for the others the sea is an enemy. Having analysed the image of sea in Karen Blixen's story *The Deluge at Norderney* it can be concluded that the sea is ambivalent: both as a person's friend, who gives the healing power, and an enemy, who brings misery and misfortune. The sea embodies the space, where such unbelievable things as a miraculous escape or surprising inspiration, can also happen. Death on the sea is not shown in the story; K. Blixen in her work skilfully creates an interplay between the sea and a person, and the image of sea is metaphorically connected with people's experiences and related events.

*

Dāņu rakstnieces Karenas Blikseņas (*Karen Blixen, 1885–1962*) pirmais nozīmīgais darbs ir stāstu krājums *Septiņi romantiski stāsti*. Grāmata tika izdota ASV 1934. gadā angļu valodā ar pseidonīmu Īzaks Dīnensens un īsā laikā ieguva plašu rezonansi. Literatūras kritiķi atzina, ka *debiju literatūrā pieteicis īpaši oriģināls un izdomas bagāts rakstnieks*.¹ Dānijā grāmata *Septiņi romantiski stāsti* tiek izdota 1935. gadā dāņu valodā ar īsto vārdu K. Blikseņa. Rakstniece vienlīdz labi rakstīja gan angļu, gan dāņu valodā. Sākumā rakstniece savus stāstus rakstīja angļu valodā, bet pēc tam pārrakstīja tos dzimtajā – dāņu valodā. Vēlēšanos rakstīt angļu valodā, nevis dāņu valodā varētu skaidrot ar to, ka, daudzus gadus dzīvojot Āfrikā, K. Blikseņa komunicēja tikai angļu valodā, jo bija izolēta no Dānijas. Iespējams, ka viņa rakstīja angļu valodā kā mīlestības valodā, jo vienīgā viņas mīlestība – ceļotājs, mednieks, lidotājs Deniss Finčs-Hatons aizgāja bojā Āfrikā, rakstīšana angļu valodā ir sava veida viņa uzrunāšana.

Grāmata *Septiņi romantiski stāsti* atšķirās no dāņu literatūras konteksta, tāpēc Dānijā tika uztverta skeptiski,² jo neiekļāvās nevienā tā brīža literatūras virzienā. K. Blikseņa ar saviem pārļaicīgajiem stāstiem iezīmē unikālu virzienu Ziemeļvalstu grāmatu pasaulē, tie neiekļaujas vienā lite-

ratūras virzienā. Rakstnieces darbi tiek ietverti estētisma paradigmā, kurā parādās reālisma, romantisma, modernisma iezīmes. Jādomā, ka estētisms ir virziens, kas saistās ar trim nosauktajiem kultūras tipiem:

*Iekļaut talantīga mākslinieka daiļradi noteikta literārā virziena ietvaros nav iespējams. Var runāt tikai par dažādu (klasisko, moderno, individuāli atšķirīgo) tendenču radošo sintēzi.*³

Jūras tēls ir aktualizēts K. Bliksenas prozā, un stāstu varoņiem ir dažādas attiecības ar jūru. Vieniem jūra saistās ar vēlmēm, sapņiem un iespēju šos sapņus piepildīt (*No Āfrikas dziļumiem, Vētra*), citiem tā saistās ar ilgām (*Pērtiķis*), citiem jūra ir ienaidnieks.

Rakstā pievērsta uzmanība jūras tēlam stāstā *Grēku plūdi pār Norderneju*, kas ir iekļauts stāstu krājumā *Septiņi romantiski stāsti*. Jau stāsta nosaukumā grēku plūdi nozīmē *loti lieli plūdi, liels posts, arī nelai-me*⁴, un jūra ir tā, kas atnes postu. Jūra stāstā ir topos, kam tiek piešķirta īpaša loma, jūra tiek aktualizēta stāsta sākumā, ar jūru saistās stāsta darbība un visi nozīmīgie notikumi, jūra ir klātesoša stāsta beigās. Jūra romantismā tiek saistīta ar bezgalīgo un noslēpumaino, jūra tiek pretstatīta sauszemei kā ideālais materiālam,⁵ bet tajā pašā laikā stāstā jūra nav viennozīmīga, jūra ir divējāda, tai piemīt diametrāli pretejas funkcijas:

- a) jūra ir iznīcinoša, graujoša, jo izposta cilvēku iedzīvi, iekoptos laukus,
- b) jūra ir dziedinoša, tā palīdz cilvēkiem garīgi atjaunoties, atdzimt,⁶ jo tieši jūrā atklājas patiesība par četru dažāda vecuma un sociālā stāvokļa cilvēku dzīvi.

Stāsta darbība norisinās slavenā Nordernejas peldvietā Holšteinas rietumu piekrastē 19. gs. pirmajā pusē. Šo peldvietu bija iecienījuši daudzi aristokrāti, kas peldvietā atguva gan garīgo, gan fizisko veselību:

*Jūs nevarat iedomāties, [...] kā šī vieta attīra. Jūra ir izvējojusi cauri manai cepurei un drēbēm, pat ādai, līdz pat kauliem, un mana sirds un dvēsele ir izslaucīta, saules izkaltēta un sālīta.*⁷

Ziemeļnieku attieksme pret jūru šajā laikā ir mainījusies: agrāk jūra tika uztverta kā naidīga, tagad cilvēki tiecas pēc jūras un meklē tās izjūtas, kuru pietrūkst, dzīvojot uz sauszemes:

*Pagājušā gadsimta sākumā modē nāca peldvietas jūras malā, pat tajās ziemeļu zemēs, kur līdz tam uz jūru bija skatījušies kā uz pašu nelabo – nāvīgu, aukstu un alkatīgu cilvēces ienaidnieku. Romantiskais laikmets bija atradis savu harmoniju kontrastos, un, zaudējis gan mīlestību, gan ticību dzīves drošumam un labklājībai, lauzās brīvībā no salonu izsmalcinātības un skaidru filosofisku sistēmu drošības, kad viršu klajumos dzirdēja vētras mežonīgās balsis un sirdi – kaislību saucienus.*⁸

Dzīvojot pie jūras, ziemeļnieki sastapās ar jūras mainīgo raksturu, tāpēc bija jāpaiet zināmam laikam, lai viņi varētu sākt uzticēties jūrai. Jūra neatstāj cilvēkus vienaldzīgus, tā piesaista ar piedzīvojumiem, ar nezināmo.

Nordernejas peldvietu, kas jau divdesmit gadus dziedināja cilvēku dažādās slimības, piemeklēja liela nelaime. Pēc triju dienu ilgas vētras jūra izgāja no krastiem un izpostīja mājas, zemnieku iedzīvi, Nordernejas peldvietu. Jūra, kas līdz šim cilvēkiem deva spēku, enerģiju, pēkšņi kļuva postoša un neapbrēķināma:

Kas jūrai ir prātā, tas nebija uzminams. Tiem, kas mēģināja tai tuvojies, tika norautas drēbes, vēl pirms viņi to ieraudzīja aiz augstu līdz debesīm virpuļojošām smiltīm un sālām putu vērpētēm. Pret zemo krastu gāzās gari viļņi, augsti kā torņi, un jūra auga acīm redzami.⁹

Peldvietas iedzīvotāji bija pārsteigti: *vai viņu jūra varēja dziedāt tādā balsī?*¹⁰ Frāze *viņu jūra* liecina par to, ka cilvēki uztvēra jūru kā draudzīgu un cilvēkiem labvēlīgu, tādēļ šī vētra pārsteidza viņus nesagatavotus. Latviešu izcelsmes kultūrģeogrāfs Edmunds Valdemārs Bunkše citē Džozefa Konrada izteicienu par jūru:

Atvērtā ikvienam un neuzticama nevienam. Nav labi to mīlēt. Tā nepazīst uzticības zvērestu saistības, palīdzību nelaimē, ilgstošu draudzību un pieķeršanos.¹¹

Šie plūdi tika uztverti kā ļauns joks, jo tie nāca vasarā, laikā, kad iedzīvotāji tos vismazāk gaidīja:

Jūra viņiem darīja pāri laiku pa laikam. Bet šos plūdus piekrastē tomēr ilgi atcerējās. Tieši tāpēc, ka plūdi nāca vasarā, tie šķita kā ļauns, nežēlīgs joks.¹²

Plūdi vēsturē ieguva arī citu nosaukumu – „Kardināla plūdi”, jo nelaimē nonākušie ļaudis saņēma atbalstu un mierinājumu no kādas puslēgendāras personības kardināla Hamilkara fon Zēesteda, un iedzīvotāji pēc plūdiem stāstīja, ka *redzējuši viņu staigājam pa viļņiem*.¹³ Šeit jūra atklājas opozīcijā „laicīgais – garīgais”. Garīgais spēj iedvesmot cilvēkus veikt varoņdarbus.

Kad laiva ar pēdējiem izglābtajiem cilvēkiem, kurus izdevās glābt, pateicoties kardināla drosmei, devās uz drošāku vietu, glābēji pamanīja kādas applūdušas mājas bēniņos vecmāmiņu ar mazbērniem. Lai glābtu šo ģimeni, kādam no laivas bija jāpaliek bēniņos, jo visiem laivā pietrūka vietas. Izlēma palikt četri dažādām paaudzēm un sociālajam stāvoklim piederoši cilvēki – veca dāma Malinas Dienas un Nakts jaunkundze, viņas kalpone jauna meitene, dānis Jonatans Mersks, kas bija ieradies Nordernejā ārstēties no ilgstošas nomāktības, un kardināls. Jonatana bērniība

bija saistīta ar jūru, viņš iedomāties nevarēja, ka jūra varētu nodarīt ļaunumu:

Tēvs brauca jūrā, un vairākas vasaras mēs ar viņu kopā burājām līdz Portugālei un Grieķijai. Kad bijām jūrā, mums bija kuģis un kuģa krava, par ko gādāt, un mums abiem tas likās visnozīmīgākais darbs šajā pasaulē.¹⁴

Jūra ir tā vieta, kur atklājas cilvēku patiesā daba. Tieši jūras appludinātajos mājas bēniņos cilvēki aizdomājas par dzīves eksistenciālajiem jautājumiem:

„Kāda būs miršana kopā ar šiem cilvēkiem?” tā sev vaicāja uz bēniņiem palikušie, pētīgi raugoties cits citam sejā. Malinas jaunkundze, kas visu vienmēr skatīja no gaišās puses, domāja, ka šī ir ļoti pieklājīga sabiedrība, lai ar to kopā ietu bojā.¹⁵

Dāņu literatūrzinātnieks Dāgs Hēde atzīmē:

[..] tomēr viņi atklāj, ka būtībā viņus nebaida ne nāve, ne elle. Aristokrātiski domājoši ekscentriķi pārliccinās, ka viņu dzīve par pilsonisku padarītajā laikmetā jau ir elle, tā ka nokļūšana istajā ellē [..] būtu vienīgi atgriešanās „mājās”.¹⁶

Viņiem kopā ir jāpavada vairākas stundas, gaidot laivu atgriežamies:

Tiem, kas paliks uz bēniņiem, būs jāgaida, līdz laiva atgriezīsies. Tā kā sāka jau krēslot un laivu pirms rītausmas atairēt atpakaļ nebija izredzu, tas nozīmēja septiņu vai astoņu stundu gaidīšanu. Jautājums – vai māja izturēs tik ilgi?¹⁷

Jūra tiek aktualizēta arī kā brīvības, atklātības iemiesojums, jo cilvēkiem nav jāslēpjas aiz maskas, tāpēc katrs no viņiem izstāsta savu stāstu. Arī cilvēks, kas uzdevās par kardinālu, atzinās, ka viņš ir kardināla sulainis Kaspersens:

„Mani sauc Kaspersens,” viņš sacīja, „es esmu kardināla sulainis”. [..] Esmu aktieris, Jūsu Žēlastība, [..] un tas nozīmē, ka tādi mēs paliekam vienmēr, lai arī kā mēģinātu izturēties, un pie tā mēs atgriežamies, kad nekas cits nav izdevies.¹⁸

Stāstā parādās, ka jūra var būt tā telpa, kur izpaužas mīlestība. Tieši jūrā atklājas kalpones un dāņa Jonatana mīlestība:

„Vai tu, Kalīpso, neredzēji,” Malinas Jaunkundze draudzīgi teica viņai, „kā viņš tev sekoja šurp un kā viņu tai bridī, dzirdot, ka tu paliksi šeit kopā ar mani, nekādas zemes varas nepiespiestu doties tālāk ar laivu? Mīlestību nespēj nodzēst nekādi ūdeņi, pat ne plūdi.”¹⁹

Kardināls, kas tobrīd vēl nebija atklājis patiesību par sevi, salaulāja jauno pāri, bet arī īpatnējās laulības ceremonijas laikā jūra ir klātesoša, simbolizējot, ka mīlestības priekšā pat jūra ar savām stihijām ir bezspēcīga: [..] *šai brīdī viņi dzirdēja klusus ūdens šļakstus visapkārt un zem bēniņu grīdas, jo vējš vēl nedaudz bija pieņēmis spēkā.*²⁰

Stāsta beigas ir atvērtas, lasītājs var tikai uzminēt, vai šie cilvēki tiks izglābti vai nē: *ūdens bija pacēlies līdz bēniņiem. Viņiem sakustoties, bija jūtams, kā smagie dēļi šūpojas ūdenī*²¹, un tas nozīmē, ka jūra ir pienākusi pavisam tuvu.

Izanalizējot jūras tēlu K. Blikšenas stāstā *Grēku plūdi pār Norderneju*, jāsecina, ka jūra ir ambivalenta: gan kā cilvēka draugs, kas sniedz dziedinošu spēku, gan kā ienaidnieks, kas nes postu un nelaimi. Jūra iemieso telpu, kur var notikt arī neticamas lietas, kā brīnumainas izglābšanās vai pārsteidzošas atklāsmes. Stāstā nav aktualizēta nāve jūrā, jo bēniņos esošie cilvēki tomēr cer uz izglābšanos. K. Blikšena darbā prasmīgi rada saspēli starp jūru un cilvēku, jūras tēls metaforiski tiek saistīts ar personāžu pārdzīvojumiem un ar to saistītajiem notikumiem.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Jankavs P. Izcilā dāniete Karena Blikšena. *Karogs*, 1997, Nr. 6., 230. lpp.
- ² Berelis G. Tur augšā kāds ar mums spēlējas. *Diena*, 1996, 16. lpp.
- ³ *Latviešu literatūras vēsture*, 2. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 43. lpp.
- ⁴ MLVV, www.tezaurs.lv
- ⁵ Станкевич А.И. Балтийское море в романе И. Сабуровой «Корабли Старого города». *Miscellanea – 1*. Komparatīvistikas institūta almanahs, 23. sēj. Daugavpils: Saule, 2010.
- ⁶ Федоров Ф. Море в русской лирике 1820–1830-х годов. *Славянские чтения*. Даугавпилс – Резекне: Издательство латгальского культурного центра, 2000.
- ⁷ Blikšena K. *Septiņi romantiski stāsti*. Rīga: Atēna, 2006, 170.–171. lpp.
- ⁸ Turpat, 169. lpp.
- ⁹ Turpat, 171. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 171. lpp.
- ¹¹ Bunkše E. *Intīmā bezgalība*. Rīga: Norden AB, 2007, 31. lpp.
- ¹² Blikšena K. *Septiņi romantiski stāsti*. Rīga: Atēna, 2006, 173. lpp.
- ¹³ Turpat, 175. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 199. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 182. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 248. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 226. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 227. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 256. lpp.

²⁰ Turpat, 227. lpp.

²¹ Turpat, 256. lpp.

Literatūra

Berelis G. Tur augšā kāds ar mums spēlējas. *Diena*, 1996, 16. lpp.

Bliksena K. *Septiņi romantiski stāsti*. Rīga: Atēna, 2006.

Bunkše E. *Intīmā bezgalība*. Rīga: Norden AB, 2007.

Bliksena K. *Likteņa anekdotes*. Rīga: Atēna, 1998.

Jankavs P. Izcilā dāniete Karena Bliksena. *Karogs*, 1997, Nr. 6., 230. lpp.

Latviešu literatūras vēsture, 2. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 43. lpp.

Федоров Ф. Море в русской лирике 1820—1830-х годов. *Славянские чтения*. Даугавпилс — Резекне: Издательство латгальского культурного центра, 2000, с. 34—62.

Станкевич А.И. Балтийское море в романе И. Сабуровой «Корабли Старого города». *Miscellanea – 1*. Komparatīvistikas institūta almanahs, 23. sēj. Daugavpils: Saule, 2010.

MLVV, www.tezaurs.lv

Inese Suhane

STIHIJAS MAIRAS ASARES UN SERGEJA MOREINO
DZEJAS KRĀJUMĀ *HANZAS AUKSTĀ LIESMA*

Summary

Elements in the Poetry Collection *Hanzas aukstā liesma*
by Maira Asare and Sergey Moreino

An interesting and peculiar phenomenon of interaction of two – Russian and Latvian – cultures appears in the bilingual selected poetry collection by the Latvian poet Maira Asare and Russian poet Sergey Moreino. The present article focuses on the consideration of elements in the above mentioned collection in the context of Latvian and Russian literary processes.

Since ancient times people have perceived the world as consisting of four primary elements: fire, earth, air and water. The present article regards these with a special focus on the aspects of identity.

*

Cilvēkam pasaules uztverē piemīt strukturēšanas tendence. Laiku mērām gadsimtos, gados, mēnešos, dienās, stundās, sekundēs un pat to simtdaļās. Arī apkārtējās dabas mītiskā panorāma cilvēces vēstures attīstības gaitā pakļauta noteiktam iedalījumam – stihijām, kas daudzās pasaules kultūrās tika personificētas. Jau senatnē cilvēki pasauli uztvēra kā sastāvošu no četriem pirmelementiem jeb stihijām: uguns, zemes, gaisa un ūdens, kas veidoja pasaules struktūras galvenos principus, kuriem tika pakļauti pārējie fundamentālie principi. To apstiprina arī sengrieķu politiķis, dzejnieks un filozofs Empedokls, kurš savā filozofiskajā poēmā *Par dabu* visu lietu daudzveidību reducēja uz četriem pamatelementiem: zemi, ūdeni, gaisu un uguni, elementu savienošanos un sadalīšanos skaidrojot ar divu pretēju spēku – pievilkšanās (mīlestības) un atgrūšanās (naida) – mijiedarbību. Savukārt Aristotelis iepriekš minētajiem pievienoja piekto elementu – ēteri jeb Dievišķo uguni, kas piepilda visu telpu, kas atrodas ārpus Zemes atmosfēras.

Lai arī seno laiku un antīkās pasaules cilvēkiem, salīdzinot ar mūsdienai cilvēkiem, bija savādāka lietu un parādību izpratne un atšķirīgs domāšanas veids, jāatzīmē, ka pirmelementi to daudzveidīgajās izpausmēs joprojām ir cilvēces uzmanības centrā. Mūsdienās stihijas jeb elementi ir vairāku zinātņu – ķīmijas, ģeogrāfijas, fizikas, psiholoģijas, astroloģijas, literatūras un citu – interešu lokā. Saskaņā ar mūsdienai zinātnei minētajiem

elementiem atbilst četri vielas agregātstāvokļi, ar elementiem saistīts dabas stihiju jēdziens, elementārdaļiņu termins, četru temperamentu sistēma, cilvēka vecumposmi, katra no stihijām atsevišķi var tikt aplūkots kā arheptips, kas asociējas ar noteiktām cilvēka rakstura īpašībām.

2010. gadā izdotsais dzejnieku Mairas Asares un Sergeja Moreino kopkrājums *Hanzas aukstā liesma* ir veltījums Kurzemei un Ventspilij 720. dzimšanas dienā. M. Asare atzīmē:

Šī grāmata tapa tieši gadu. Viens gads, kas nodzīvots Pilsētas – pie – Ventas un tā Jaurā Hercoga zīmē, kurš pirms četriem gadu simtiem tā satricināja kļusos krastus, ka arvien Kurzemes ozolos līdz pat novembrim dreb zelta dālderī.¹

Krājumā *Hanzas aukstā liesma* ir iekļauti dzejoļi latviešu un krievu valodā – oriģināli un atdzejojumi. Mairas Asares dzejoļus krieviski atdzejojis Sergejs Moreino, savukārt Sergeja Moreino dzejoļi latviski lasāmi Mairas Asares atdzejojumā. Jāatzīmē, ka bilingvālo dzejas izlašu iznākšana ir interesanta, savdabīga un divu literatūru – latviešu un krievu – mijiedarbību veicinoša parādība Latvijas dzejas pasaulē. Dzejnieks un atdzejotājs S. Moreino secina:

Gluži kā visam, kas cieši saistīts ar laiku, arī atdzejojumam ir divēja iedaba. Atdzeja vienvalodību gan paredz, gan no tās izriet. Savukārt daudzvalodības laikmetā atdzeja ir pagāniski cikliska. Atkārtodams dievišķās pārdzimšanas ciklu – nāve / noriets – atdzimšana / uzplaukums –, atdzejotājs mirst autorā, pirmteksts mirst atdzejojumā. Atdzeja ir divkāršas nāves māksla.²

Literatūrzinātnieks K. Vērduņš par krājumu *Hanzas aukstā liesma* raksta:

Šajā bilingvālajā divu autoru kopdarbā, kurā apkopoti Asares un Moreino savstarpējie atdzejojumi kopā ar oriģināliem, latviešu lasītājam lielākais ieguvums būs pirmā plašākā Moreino tekstu publikācija latviešu valodā.³

Savukārt I. Skulte norāda:

Mairas Asares un Sergeja Moreino grāmata līdzās (sa)spēlei un individuālām liriskām izpausmēm piedāvā arī pārdomas par daudz būtiskākiem jautājumiem, vispār – piedāvā domāt, lai arī, šķiet, autori apzinās, cik nelaikmetīgi šāds aicinājums izskatās, tādēļ paslēpjas tekstuālās formas salauztībā un poētiskās valodas šķietamajā nevainīgumā.⁴

Mairas Asares un Sergeja Moreino grāmata *Hanzas aukstā liesma* ir unikāla eksperimenta rezultāts. Divi tulkotāji, iepazīlušies Ventspils

Rakstnieku un tulkotāju mājā, atdzejoja viens otra dzeju. Lai arī daļa dzejoļu uzrakstīti pirms tikšanās Ventspilī, autori dāvājuši pilsētai jaunu vizītkarti – grāmatu, kurā viena laika un vienas paaudzes dzejnieki divās valodās runā vienas zemes balsi.

Līdzās ūdenim, ugunij un gaisam zeme ir viena no pasaules pamatstihijām:

Zeme klasiskajā tradīcijā ir viens no četriem elementiem, turklāt tas ir jēdziens, kas saistīts ar daudzām simboliskām idejām (dzimtenes zeme, iekrist auglīgā zemē, guldīt zemes klēpī, nolīdzināt līdz ar zemi, kā zemē iekritis utt.).⁵

Zeme ir dievišķā izpausme taustāmā veidolā. Latvietim zemes stihija simbolizē fizisko varenību, tā ir ne tikai kalni, meži, upes vai kāda noteikta teritorija tautas vēstures likločos, tas viss ir kopā un nav dalāms kaut kā atsevišķi. Tas vērojams M. Asares dzejolī *Gana*:

*Gana tu strādājusi zeme
rau kalni rau krasti
rau lietaskoki
ļauj man
gana tu darījusi zeme
no tevis rau mījkrēslis dzimis
saskatīt citu gaismu
ļauj man*

*gana tu gaidījusi zeme
rau pilni lielceļi gājējiem
rau gavilēm dārzi pilni
ļauj man*

*Gana tu klusējusi zeme
klusējusi rau izvaicāta
uzrunāta klusējusi
ļauj man⁶*

Zeme kā viens liels veselums, jo tas ir mūsu visa pamats un stabilitātes apliecinājums. Jau Jāņa Purapuķes Pēteris Zelmenis teicis, ka zeme ir svēta, un šī iracionālā mīlestība pret zemi kā drošības un miera piestrāvotu patvērumu caurvij ne tikai latviešu klasisko literatūru, bet rod atbalsis arī jaunākajā latviešu dzejā:

*Rīt dārzs jau būs izdedzis,
miers pār šo zemi,
rudens aizejot smaidījis.⁷*

Ar zemi bieži saistīti tādi jēdzieni kā tumsa, ziema, ziemeļi, aukstums, ledus – tēli, kas apzīmē vientulību, garīgo atsalumu. M. Asares dzejā tumsa ir sava veida gaisma, jaunas dzīvības pirmsākums, vienlaicīgi arī garīgā atjaunošne:

*tumsa taustās uz rīta pusi
no vakara ie-vainota
vējš ir svešinieks – ceļu meklē,
nē, ne šeit, šī zeme ir
neauglīga atkal
te ērkšķu krūmi pilni ar liecībām
ka kļūdities ir cilvēcīgi un nobities arī
un gulēt kņūpus ikšķi mutē kā bailēs
ka mostoties nebūs ko teikt
bet zeme griežas austrumiem tuvāk
top redzams ka diena gara
un briesmīgi gaiša būs
Kur mana stabule, Kungs?⁸*

S. Moreino, maskavietim, kurš tikai pēdējos 20 gadus daļēji dzīvo Latvijā, dzimtā zeme iezīmē pretstatu starp auglību un iznīcību:

*– Un es viscaur karu plosītās tēvzemes nakšu sārtajā tumsā,
ar mutē iegrusto locekli šķērsām itin kā sirdi –
sarkanu vārgu kamoliņu (jā, un vecums).
Vecums un sāpes.⁹
kas stāv aiz šīs milzu smagnējās zemes
karā postītās – mēdz taču izteikties tā?¹⁰*

Gan M. Asares, gan S. Moreino dzejā izteiktas atziņas par noteiktu pasaules kārtību, līdz ar to parādās binārais pretstatījums *zeme – pazeme*. M. Asarei pazeme ir mirušo valstība:

*dziļi zem mums
āderu krustpunkti mirdzēja
kā zvaigznes starp kurām
saknes kā komētas radija savus ceļus
zemzemē ņirbēja trūdi
dūca gruntsudeņi un
visu mirušo kauli un rotas
zvaniņa – Mīli Savu Tuvāko¹¹*

Ieplūdinot mītisko slāni, pazemi kā Zemes mātes aizgādībā esošo viņsauli, autore tomēr distancē abas pasaules ainas:

*Vai tavs laiks ko manam saka
vai mans ko prasa
veļos teicēji veļos dziedātāji
balsis pie Dieva
zemē sviēdri sviēdri sauļā
sauja dūrē dūre man mugurā asa¹²*

Savukārt S. Moreino ar pazemes tēlu iezīmē pretstatu starp dažādajiem ētiskajiem kritērijiem savas identitātes meklējumos:

*Pazemē mana dzīve –
dažādās vietās, bet lielākoties pazemē tomēr –
vien garāmslidošu matu putas
pāršķēla tumsu
reizi vai divas.
Tāda kā spidometra bultiņa, vai ...
Tumsā man dzīve –
no vienas indēšanās ar alkoholu līdz citai.¹³*

Ūdens – visa dzīvā ciltstēvs, avots, no kura rodas dzīvība. M. Asarei ūdens stihija simbolizē emociju spēku, personības dziļākos slāņus:

*Ūdens pieskāriens –
nodreb āda, muskuļi, asinsrite,
nodreb un atceras dziļāk un spēcīgāk
nekā pieder cilvēka atmiņai – ādā, muskuļos
un asinsritē ierunājas putnu, zivju un
ūdensaugu atmiņa.
Vēsa elpa pakausī – tas ir ledājs, un
plaukstā viņam mana nabassaitē.¹⁴*

Ūdens nemitīgi maina veidolu, un tā raksturu var ietekmēt pat vismazākais šķērslis tā ceļā. S. Moreino ūdens ir tik plūstošs, maigs un tik jūtīgs, taču tajā pašā laikā spēj būt stiprāks par akmeni:

*Rīts nav aiz kalniem, aiz pakalniem ir.
Ūdens uz akmens atgūlās,
neaizmigt.¹⁵*

Ūdens kā simbols var būt ambivalents, jo, no vienas puses, tas visu dara dzīvu un auglīgu, bet no otras – var ne tikai dot spēkus, bet arī tos atņemt, iznīcināt:

*Ak, pa bulvāri pāieties
ienirt zināmās durvīs
kuras noslēps mani kā austeri čaula
salīmēs, aizlaizīs*

*brūces, ko uzplēsis metro
šis posmainais zvērs
ar nāves ūdeni slacīs
ar dzīvības ūdeni¹⁶*

*Stāsti – apraksti acis, plaukstu piesegtas, saki, cik tās aklaļam
skaidras, dzīves ūdeņos slidošas. Iemet mēnesi debesīs, saki: lai melns
top, lai divas liellaivas velk.*

*Saki: grezns ir mēness, nāves ūdeņos grimstošs. Saki: viņš ir tavs,
Sybilla, tie esat jūs abi, droši zinu, acis atveriet nevaldāmajā naktī.¹⁷*

Uguns stihijai piemīt pēkšņa, radoša un iedvesmojoša enerģija. M. Asares dzejā tā var nest gan labo, gan ļauno, ja esam atļāvušies būt pavirši vai pārsteidzīgi pret tās skaisto spēku:

*spāņu dejotāju – kvēla kā uguns
tā spoguļojas
mūsu acīs¹⁸*

*bāla un vienaldzīga rītos pamostas pirmā
pussnauā pusdullumā griežas līdz
vakara ugunis krit¹⁹*

S. Moreino uguns var rosināt apgaismību un intuīciju, taču šī apgaismība ir pēkšņa un negaidīta:

*tā es atceros
tevi, –
starp šīm ugunīm, –
lai noturētos.²⁰*

Tikpat negaidīts kā uguns un ledus – pirmatnējo un svarīgāko stihiju – sakausējums:

*Ledaina skaidrība dzīslu dzīlēs,
kur ar šķidru uguni pilns,
tava – domā, kā gribi – piederība,
pienākums tavs vai pārmetums ...²¹*

*Gaiss, viena no fundamentālajām pasaules stihijām. Tāpat kā uguns,
galvenokārt tiek saistīts ar vīrišķo, vieglo, garīgo pirmsākumu, turpretī
zeme un ūdens – ar sievišķo, smago, materiālo.*

*Gaiss kļūst pieejams maņu orgāniem tā kustības dēļ un tiek aprakstīts
kā elpa, dvesma, vētra, vējš, kuriem piemīt daudzas simboliskas
nozīmes.²²*

Gaisa stihija ir mentālās enerģijas stihija: brīvība, kustība, rotaļīgums, to akcentē arī M. Asare:

– mēģini nu tā, kā aklie skatīties māc,
es pasauli taisu no zila gaisa, no nekā,
tu to būsi man parādā!²³

Taču pārlietu lielā aizrautība, pacilātība un dzīvesprieks saistībā ar subjektīvā telpaika uztveri var radīt haotisko telpu gan ap sevi, gan sevī:

*Vakarā mūs var ievainot
savādāk – no zila gaisa, rieta krāsām,
no ēnu grācijās²⁴*

Ar gaisa stihiju visbiežāk saistīti tādi elementi un jēdzieni kā saskarsme, vieglums, lidojums, vējš visās tā izpausmēs, kas spilgti izpaužas S. Moreino dzejā:

*Roku kustības gaisā, kas saburzīts,
dvašu diagrammas, tuksneša vieglais raksts
sajaucies, lai it kā pārklātos
torņu un kuģu mezglotiem siluētiem.²⁵*

Bet gaiss var būt arī statisks, nekustīgs, jo gaisa stihija koncentrē ideju un domāšanas enerģiju:

*Simts gadus laiks nebij kā vajag:
auksts pavasaris caurspīdīgos mežos,
nekustīga gaisa bezskaņas raudas
pār zilgmi²⁶...*

Aplūkojot pirmelementus jeb stihijas M. Asares un S. Moreino kopkrājumā *Hanzas aukstā liesma*, jāsecina, ka patiesībā daba ir visu četru Visuma stihiju sajaukums:

*Rūnas pār celiņu klajumā,
balstītā roku kustībās.
Ūdens tīšuprāt zemei
čukst: draugs, jā.
Man gaiss
ugunslīnijā.²⁷*

Uguns ienes ideju, gaiss – sakarības, ūdens – saturu, bet zeme visu iemieso formās:

*Augšā akmens
Apakšā zeme
Ūdens pa malām
Zāle vidū, vidū zāle²⁸*

Tādēļ var teikt, ka daba ir līdzīga milzīgam katlam, kurā uguns, ūdens, zeme un gaiss tiek sakausēti:

*rūsgani asni no zemes augšup
spurainas saknes lejup
atdziest un sasilst gaisi un ūdeņi
zīvis iet nārstot
sēja un pļauja reizē
vēl un tūkstošreiz
VĒL²⁹*

Un ne tikai tāpēc, ka stihijas savstarpēji iedarbojas, bet gan tāpēc, ka katra no stihijām ietver citas stihijas elementus.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Asare M., Moreino S. *Hanzas aukstā liesma*. Rīga: Mansards, 2010, 8. lpp.
- ² Moreino S. Kas to Rīgu dimdināja. *Karogs*, Nr. 9, 2007, 125. lpp.
- ³ Vērdiņš K. Jaunākā literatūra. *Latvju Teksti*, Nr. 1, 2010, 49. lpp.
- ⁴ Skulte I. No zivs līdz nāvei. *Kultūras Forums*, Nr. 38, 2010, 7. lpp.
- ⁵ *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga: Jumava, 2002, 579. lpp.
- ⁶ Asare M., Moreino S. *Hanzas aukstā liesma*. Rīga: Mansards, 2010, 82. lpp.
- ⁷ Turpat, 18. lpp.
- ⁸ Turpat, 57. lpp.
- ⁹ Turpat, 184. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 102. lpp.
- ¹¹ Turpat, 37. lpp.
- ¹² Turpat, 52. lpp.
- ¹³ Turpat, 129. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 12. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 153. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 99. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 182. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 21. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 40. lpp.
- ²⁰ Turpat, 154. lpp.
- ²¹ Turpat, 157. lpp.
- ²² *Mitoloģijas enciklopēdija*. 1. sējums. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993, 135. lpp.
- ²³ Asare M., Moreino S. *Hanzas aukstā liesma*. Rīga: Mansards, 2010, 54. lpp.
- ²⁴ Turpat, 62. lpp.
- ²⁵ Turpat, 119. lpp.
- ²⁶ Turpat, 183. lpp.
- ²⁷ Turpat, 157. lpp.
- ²⁸ Turpat, 78. lpp.
- ²⁹ Turpat, 20. lpp.

Literatūra:

Asare M., Moreino S. *Hanzas aukstā liesma*. Rīga: Mansards, 2010.

Lielā simbolu enciklopēdija. Rīga: Jumava, 2002.

Mitoloģijas enciklopēdija. 1. sēj. Rīga: Latvijas enciklopēdija, 1993.

Baiba Felce

SARUNU GAISA FILOZOFIJA

Summary

The Philosophy of Conversational Air

In philosophy one seeks to describe and analyze the world of evanescent and airy matters in order to understand them, to grasp and chase what is lighter than air. A conversation is a process of comprehension. It has a special place in the world of the most evanescent matters. The descriptions of the air of conversations are exciting and, hence, there are plentiful of them in philosophy. However, is a transcription of a conversation the same conversation? Plato's dialogues only seem to be conversations. What regularities are there to enable us to say that the air of conversations is something material that is created by the people involved in it? To express it allegorically, everything is just a flow of wind, whiff and chase of air. Is the presence of silence in conversations a benefit or a disadvantage? The air of conversations is regarded in the aesthetic and hermeneutic sense. After all, it is clear that the air of conversations in the current age of modern technologies requires fresh evaluations. The opportunities for the appearance of conversational atmosphere are evanescent and airy, although they may be natural. This concerns also the conversation of a reader with the text that is being read. The tension of thoughts within a conversation creates a flow, airy wind and the movement of ideas.

*

Gaistošo un gaisīgo lietu pasauli filozofijā tik un tā cenšas aprakstīt un analizēt, lai pēc tam saprastu. Tvert un tvarstīt to, kas ir gaisīgāks par gaisu. Saruna ir saprašanās process. Visgaistošāko lietu pasaulē sarunai ir īpaša vieta. Saistoši ir sarunu gaisa apraksti, ar kuriem filozofijā tomēr nav skopojušies. Vai sarunas pieraksts ir tā pati saruna? Platona dialogi tikai šķietami ir sarunas. Kādas likumsakarības pastāv, lai mēs varētu teikt, ka sarunu gaiss ir vielisks veidojums, ko veido tie, kas sarunā iesaistās? Alegorijās: viss tikai vēja plūsma, dvesma un gaisa tvarsts. Klusēšanas klātesamība sarunās kā ieguvums vai zaudējums. Sarunu gaiss estētiskā un hermeneitiskā nozīmē.

Galu galā ir skaidrs, ka jātop aizvien svaigākiem izvērtējumiem par sarunu gaisu mūsdienu tehnikas piedāvātajā laikmetā. Sarunu gaisotnes rašanās iespējas ir gaistošas vai gaisīgas, varbūt tomēr tās ir likumsakarīgas. Pastāvēšana ir arī tādām sarunām, kuras būtu jānosauc: lašītāja saruna ar tekstu, ko lasām. Domas spriegums sarunā rada plūsmu, gaisīgo vēju, ideju kustību. Iespējams, lai savas domas un citu domas pētnieciski

ievirzītu, ir nepieciešama tikai pastāvīga interese par jomu, ko vēlamies pētīt. Un šī pētnieciskā darbība nav pakļauta mēraparātu drošībai, ir tikai vēlme izprast un vēlme iedziļināties. No šāda skatu punkta filozofijas atklājumi ir atšķirīgi no dabaszinātnēm, kurās aizvien var kaut ko atklāt, kā ķīmijā, fizikā, bioloģijā. Filozofijas pētnieciskais loks ir ideju pastāvēšanas pārlūkošana. Lūkosim sarunu gaisa ideju pārlūkot šī raksta ietvaros.

Dabaszinātnēs visgaistošāko lietu pasaules uzskaitījumu droši vien varētu statistiski skaitļot un pakļaut izpētei. Vārdu spēles ietvaros jautāt par gaisīgām vai gaistošām lietām būtu pieņemami un intriģējoši. Patiesa interese filozofijā aizvien rodas no izbrīna, kāpēc viss nav tik vienkārši, kā šķita līdz šim. Starp gaistošām lietām būtu ierindojama pati saruna. Līdz ar to gaistoši netveramais un eksperimentāli nepierādāmais, bet tik labi nojaušamais – sarunu gaisis. Jēdziens *saruna* uzlūkojams kā saprašanās process. Saruna ir tāds saprašanās process, kad nenotiek vien runāšana un dzirdēšana. Saruna ir ieklausīšanās, saklausīšana, tajā ir klusuma pauzes un citu emocionālo stāvokļu uzplaisnījumi. Tamdēļ uzdrošinās aplūkot vispirms sarunu gaisotni. Vai tā ir telpisks veidojums? Vai cilvēkiem, kas viens ar otru sarunājas, ir telpiski jāatrodas tuvu, lai sarunātos? Vai viņiem ir jāredz vienam otru? Cik tālu mēs patvaļīgi varam paplašināt telpiskās robežas, lai saruna tik un tā paliktu tā pati saruna, par ko iepriekš iesākām spriest? Tāpat kā varam nojaust, ka pastāv dabaszinātnēs likumsakarības, kas nepieprasa īpašu paskaidrojumu, ja interese tiek virzīta citā šaurākā izpētes lokā, tāpat arī varētu sistematizēt tādas likumsakarības, kas pastāv, lai būtu nosacījumi tam, ko apņēmāmies piedāvāt un pētīt: likumsakarības sarunu gaisa pastāvēšanai.

Ja saruna ir saprašanās process, tad droši vien tā nav runāšana garām un klausīšanās vien pieklājības pēc. Pirmkārt, no sapratnes likumsakarību viedokļa ir atgādinājums: ja cilvēks vēlas saprasties ar citiem, tad vispirms ir jāsaprot sev pašam pieņemamā izpratnes līmenī un veidā pasaules fragments kā domas parādība. Vispirms ir jāsaprot individuālā līmenī un veidā, un, cilvēciski skumjākais, ka šis process patiesi ir tik personisks, ka citi ļaudis var rosināt saprast, var mudināt saprast, var atgādināt, ka ir kaut kas jāsaprot, bet saprast var tikai cilvēks viens pats. Mūsu cilvēciskajā saskarsmē šis šaubas parādās valodā. Leksikas piemēri: *Vai tu mani saprati? Ja es jūs pareizi sapratu, tad..., Jūs mani nesapratāt tā...* Šaubas par sevi, ka varētu kaut ko pārprast vai nesaprast. Padziļinātas filozofijas vēstures studijas var aizvilināt aizraujošos sarunu gaisa likumsakarību meklējumos un atradumos. Būtu noderīgi ielūkoties Renē Dekarta vērtējumā, ka grāmatu gudrības ir vajadzīgas, noderīgas, bet *kopš pašas bērni-*

*bas esmu barots ar grāmatu gudrībām un, tā kā mani bija pārliecinājuši, ka ar to palīdzību iespējams gūt skaidras un drošas zināšanas par visu, kas dzīvē derīgs, jutu ārkārtīgu patīku tās apgūt.*¹

Tomēr tad, kad vajadzējis runāt, Dekarts sev izlicies neprasmīgs, jo viņam bija pietrūcis sarunu gaisa, kas būtu radinājis izteikties. Būtu lietpratīgi atgādināt, ka R. Dekarta darbs *Pārruna par metodi* nāca klajā 1637. gadā, un, lasot šo darbu šeit un tagad, spējam sajūsmināties par teksta precizitāti un domas skaidrību, kas ļauj sarunāties ar Dekarta domāto viņa tekstos. Tā ir lietas viena puse: mēs varam priecāties par to, ka senie teksti, ar kuriem filozofijas vēstures studijās ir lemts iepazīties, sniedz lasītājam pateicīgu vielu sarunai ar citiem gadsimtiem un citu gadsimtu domātājiem. Tomēr citāta rosinātai domai ir otra šķautne: kāds ir šīs sarunu gaisa, kas varētu mūs radināt izteikties? Vai tas, kā tiek veidota mācību vide skolās agrāk un tagad, veicina ‘valodisko brīvību’? Gluži pieņemams jēdziena skaidrojums būtu, ka ‘valodiskā brīvība’ ir cilvēka spēja un prasme izteikt savu domu citam un sev saprotamā veidā. Droši vien, ka pirmajā mirklī tas šķiet pats par sevi zināms: varbūt jebkurš jau no dabas ir apveltīts ar valodisko brīvību? Un tomēr: vai tad, kad apjēdzam savu sasaisti (kur meklējams sarunas vieglais gars?) un nojaušam, ka valodiskā brīvība ir ideāls, pēc kā tiekties, tāpat kā reiz par to atzinies R. Dekarts, vai tad atkal no jauna meklējam likumsakarības, kas liecinātu par to, ka sarunu gaisa vai gaisotne, kas rosinātu mūs izteikties, aizvien biežāk ir no jauna apgūstams paņēmieni.

Katrs atradums šajā izpētes virzienā būtu ņemams vērā, jo mācību vielas apguve, kas pieprasa tikai no studējošā testa veidā rakstisku atbildi, diezin vai veicinās ‘valodiskās brīvības’ attīstību. Mazliet šajā rakstā būtu vēlams ieskicēt sarunu gaisa veidošanas paņēmieni kopumu, kas latviski iedibināts ar jēdzienu ‘filozofija bērniem’. Šī metode uzrāda to, ka ir iespējams organizēt apstākļus, kas veicina cilvēka vēlmi izteikt savu domu un reizē arī pētīt to, kā rodas atraisītība, kad ir vēlme runāt, klausīties, izteikties, nevis noslēgties, strīdēties un izrādīt savas taisnības pārākumu. Autorei ir bijusi iespēja salīdzināt diskusijas, kas organizētas saskaņā ar argumentācijas principu un formālās loģikas kārtulu ievērošanu. Jāatzīst, ka šādi var panākt izcilas demagoģiskas uzvaras, var veiksmīgi argumentēt un pierādīt viedokļu pareizību, bet no ‘cilvēciskas sarunas’ šādi disputi ir attālināti. Ar jēdzienu ‘cilvēciska saruna’ tiek paspilgtināts uzstādījums, ko varētu definēt ar aizgūto vārdu ‘humāns’, tiek iekļauta jābūtība, ka cilvēcisks nozīmē ne tikai izdzīvošanas cīņu, ne tikai pastāvēšanu, bet cilvēcisku dzīvi, kurā prātam, pieredzei, sajūtām tiek ierādīts cilvēcisks veidols, jo cilvēks ir būtne, no visām mums zināmajām dzīvajām būtnēm, kas ir

spējīgs dzīvot, apzinoties savu mirstību un arī cilvēciskās nemirstības iespējas tikpat lielā mērā.

Apstākļus mēs, cilvēki, nespējam paši sev radīt no jauna tikmēr, kamēr nebūs mainīta attieksme pret iepriekšējo izpratnes līmeni. Lai sasniegtu nākamo izpratnes līmeni, ir jābūt skaidrībai par to, ko spējam līdz šim brīdim. Tātad attieksmes maiņa pret apstākļiem tikpat lielā mērā kā saprašana ir personisks cilvēciskās domāšanas akts, kurā palīdzību gaidīt no citiem cilvēkiem ir neiespējami un nepārliecinoši. Un tomēr: ar paņēmienu kopumu, ko var saukt par metodi, kas stiprina mūsu pārliecību atzīt likumsakarību, ka var radīt vidi, kurā rastos sarunas, kurā trenētu spēju izteikt savu domu un saklausīt otra domu.

Iespējams, ka *filozofija bērniem*², kā latvisko šo paņēmienu, ir patīkams atradums, ko ir vērts tālāk virzīt, attīstīt, pilnveidot un lietot. Šajā sakarībā Latvijā uzkrātā pieredze (kopš 1996. gada) ir atkal jauns izpētes lauks, vai apspriežam tikai varbūtību: kā būtu, ja rastos šāda vide, kur mācītos sarunāties, vai arī mēs runājam un spriežam par procesu, kas ir aplūkojams gadu garumā kā tāds mācību variants, kad sarunu gaisa veidošanai pievērš uzmanību un, nenoniecinojot mācību saturu, vairāk uzmanības pievērš formai, kā radināt spēju izteikties, kā to tik vienkārši un personiski bija apjautis franču domātājs Renē Dekarts toreiz, ap 1637. gadu, kā tad labāk būtu apgūstama pasaule skolas solā.

Par *filozofiju bērniem* tiek uzskatīts tāds paņēmienu kopums, ko varētu raksturot apzīmējums: *Sarunā mēs visi – skolotājs un skolēni – esam vaicātāju un pētnieku kopiena*. Sarunā ir jautājumi un iespējamās atbildes. Saruna noteikti nav nopratināšana, pārgudrības izrādīšana, sava viedokļa pierādīšana. Saruna rosina redzēt pasaules daudzveidības krāšņumu. Tāpēc, ja būtu iespējams lietot jēdzienu *sarunu gais*s estētiskā nozīmē, tad šāds pieņēmums uzrādītu aizvien jaunas iespējas aplūkot, ka pasaules apgūvē nav nodalāmi apgabali. Vislabāk te būtu iztēle jāņem palīgos. Literatūras stundās tikai literārā teksta analizē saskaitīt, cik reizes lietots vārds “dzeltens” *Dzeltenajā pasakā*, un neko nepieminēt par saules gaismas spilgto dzeltenumu. Matemātikas stundās tikai rēķināt un neko par telpas un skaitļu skaistumu. Zīmēšanas stundās nerunāt, jo jāzīmē. Dziedāšanas stundās nekustēties, jo jādzied. Iztēle par to, kādam vajadzētu būt mācību procesam.

Mēģinot rast sistēmu sarunu gaisa iespējās, jāņem vērā likumība, ka saruna aizvien notiek tagadnē. Savādāka sarunas pastāvēšanas iespēja nav iztēlojama. Ilgstošā tagadne kļūst par sarunas pastāvēšanas likumību. Mēs varētu sarunas pierakstīt. Tad tie būtu sarunu pieraksti. Mēs varētu parādīt sarunas video versijā. Jā, varētu arī audio versijās iemūžināt sa-

runu, bet saruna patiesi bija tikai tad, tās ilgstošajā tagadnē. Ja atkal iedrošināmies apdomāt un pārdomāt mūsdienu tehnikas sasniegumus, tad jāatzīst, ka brīvā pieeja fiksētajām sarunu versijām bezgalīgajos interneta plašumos, ko tā vien gribētos dēvēt par džungļiem, atgādina, ka sarunu atrādišana pēc tās notikšanas ir, protams, sasniegums cilvēcei, bet tik un tā ir konservētās pasaules kārtējais atgremojums. Vai tiesa, ka visgrūtāk ir iemācīties dzīvot šeit un tagad? Tā ir tāda sapratnes likumība, ka īstas un patiesas (ne jau formālās loģikas nozīmē) sarunas ir iespējamās tikai realitātē, kam ir apzīmējums – tagadne.

Martina Heidegera smalki veidotajā darbā *No sarunas par valodu (starp japāņi un vaicātāju)* ir izlasāma atziņa kā šaubīšanās, ko tad galu galā varētu un drīkstētu uztvert kā sarunu.

*Bet tad jau mēs nevarētu saukt par sarunu jebkuru savstarpēju aprunāšanos... ja mēs šo vārdu arī turpmāk uztvertu tā, ka tas mums runā par koncentrēšanos uz valodas būtību. Vai šādā nozīmē arī Platona dialogi vairs nebūtu sarunas?*³

Iepazīstot mūsdienās tik daudzos tulkojumos grieķiskos Platona dialogus, rodas izjūta, ka Platona dialogi ir tikai monologi, kas pierakstīti dialoga formā. Īstenas sarunas klātbūtni ir diezgan grūti nojaust. Varbūt Platona dialogi ir tikai literāri darbi? Varētu mēģināt interpretēt, ka Platona dialogi ir paša filozofa iedomātā saruna un dialoga veids ir tikai pārspriedums savai domai. Par šādu uztveres neatbilstību mūs brīdinājis Eliass Kaneti. Viņš nebija īsti pārliecināts, vai grieķiskās tradīcijas nepamatotā cildināšana ir pats labākais. E. Kaneti uzskatīja, ka bīstami visur cildināt tikai grieķisko tradīciju, kronējot par jautāšanas karali Sokrātu – to Sokrātu, ko pazīstam kā Platona dialogu personāžu. Sokrāts kā Platona literārais varonis nicinot jebkuru parasto varas veidu un cītīgi izvairoties no visa, kas par to varētu atgādināt, tomēr E. Kaneti rūpīgā analīzē parāda, ka jautāšana, kas negaida atbildes, nav sakarīga runa, tātad nav saruna. Izrādīšanās tad arī nav saruna? Saruna neparedz varu un tās izrādīšanu, strīds laikam gan ir apzināta varas izpausme.

*No Sokrāta ikviens, kas vien grib, var smelties gudrību, kura ir viņa pārākums. Taču viņš reti kad to pauž sakarīgā runā. Sokrāts uzdod jautājumus. Dialogos viņš rūpējas par to, lai uzdotu vairāk svarīgos jautājumus. Tādējādi Sokrāts vairs nelaiž vaļā savu klausītāju un visdažādākajā veidā liek tam izšķirties. Savu kundzību pār to viņš galvenokārt panāk ar jautājumiem.*⁴

Strikti un pārdomāti savu domu pauž E. Kaneti. Viņu patiesi filozofijas vēsturē interesē pasaules un varas attiecības, tamdēļ arī E. Kaneti idejas

izvērtējums sliecas uz precizitāti un tādu perfekciju, kas sasniedz savu kulmināciju ar daiļdarba viengabalainību. Kopumā E. Kaneti rakstītais stils traktātā *Masa un vara* ir apbrīnojami mierīgs. Viņš it kā nevēlas apelēt pie lasītāja jūtām, lai tie nepārvērstos uzbudinātā masā. Izmantojot ārkārtīgi plašu faktu klāstu, E. Kaneti tiecas parādīt, kā veidojas masa un kā funkcionē vara. Viņš nenosoda un nevērtē. Šāds literārā darba sarunas veids ar lasītāju ir vēlme atgādināt par klusēšanu.

No klusēšanas jautājums atlec kā no vairoga vai bruņām... Apklusana ir aizsardzības ekstrēmā forma: turklāt tās priekšrocības un zaudējumi ir savstarpēji saistīti.⁵

Apklusana kā ieklausīšanās iespēja patiesi ir sarunas neatņemami svarīgs nosacījums. Akurāt neatlaidīgi ir jāatgādina par to, cik lielā mērā cilvēciskas sarunas ir vērstas uz to, lai tajās patiesi klusēšana kā sarunas sastāvdaļa būtu ieguvums. Pauze mūsu sapratnē jau arī ir šī spēja apjēgt. It kā ļoti vienkārši un tikpat lielā mērā ģeniāli: apklust, lai saprastu, jo, kamēr tiek runāts, kamēr tiek domāts par to, ko runāt, tikmēr nav iespējas apjēgt, jo tas ir tikai īss tagadnes mirklis: „saprātu” – tā tad sapratu sev saprotamā veidā šo pasaules fragmentu.

Vai tagad ir labs iemesls pretstatīt domāšanas procesu runāšanas procesam? Mēs esam pieraduši teikt, ka mums ir grūtības izteikt domu. Kas notiek šajā situācijā? Dažkārt mums ir tikai tēls, bet mēs varam, piemēram, veidot žestu, kamēr atrodas vārds. Līdzīgā veidā ir daudz dažādu procesu, ko mēs saucam par „lūkošanos mūsu atmiņā”. Šī frāze ir salīdzinājums, kas ņemts no frāzes „lūkoties istabā”. Acīmredzot lūkošanās istabā ir atšķirīga no lūkošanās atmiņā.⁶

Galū galā tik ļoti gribas tikt skaidrībā par šo laiku, ko dzīvojam. Patiesi, vai mūsdienu tehnoloģiju attīstība un informācijas laikmeta pasludināšana maina un izmainīs mūsu cilvēciskās sarunas? Varbūt mēs drīz atzīsim, ka laikmeta tehniskā aina ir piedāvājusi tikai jaunas iespējas. Grūti ir spriest par situāciju, kurai esam piederīgi iekšēji personiski. Tāpat kā saruna, kurai mēs esam iekšēji piederīgi, jo saruna bez mums nepastāv. Iespējams, ka spēles teorijas paver jaunus izpratnes horizontus sarunu gaisa meklējumos. Jo ir tā: spēle jāgrib spēlēt tiem, kas spēlē iesaistās, citādi nebūs pašas spēles pastāvēšanas. Sarunai pastāvēšanas nosacījumi ir salīdzinoši līdzīgi. Turpinot analizēt M. Heidegera darbu *No sarunas par valodu*, kurā aizvien uzplauksnās no jauna atrastas sakarības, ir norāde uz to, ka saruna kā saprašanās process ir starpnieks ceļā tam procesam, ko varētu ieskicēt tādai interpretācijai plašumā un izziņai dziļumā. Vai tiešām

nav mazsvarīgi, kā notiek saruna? Galvenais, ka strīds no sarunas atšķiras tik ļoti savā pastāvēšanā, ka kritērijus atrodam jo viegli.

Turklāt otršķirīga nozīme būtu tam, vai saruna ir pierakstīta vai arī tā izskanējusi, kā reiz izrunāta. Protams, – galvenais ir tas, vai šī īstā saruna – vienalga, vai tā būtu uzrakstīta vai ne, – turpina būt ceļā. Šādas sarunas norise droši vien būtu īpaša.⁷

Mazliet nicinoši varbūt izskan M. Heidegera domas citāts, taču gribētos pievērst uzmanību: *Īsta saruna turpina būt ceļā*. Visīstākās esot tās sarunas, kas nemeklē pieņēmumus, kādai jābūt sarunai. Sarunās esot atļauts viss, tikai ne meli. Saruna patiesi īsta top tad, kad tai nav nekādu žogu un rāmju par pareizumu. Varbūt sarunas kā dzīves stils spēj atkal un atkal atdot jēgu cilvēciskajai pastāvēšanai. Strīds un plāpas ir galējības, kas pazudina sarunu, ja ņemam vērā aristotelisko viedokli par vidusceļu, ka tikumiskais ir līdzsvars starp galējībām.

Precīzi un skaidri šo tēmu par mūsu valodisko esamību aplūko J. Šķilters rakstā *Valodas un esamības robežas – ieskats problēmas XX gadsimta beigu kontekstā*.

To, ko vērojam šolaiku situācijā – idejas par mākslīgo intelektu, idejas par tulkošanas sistēmām, – tas viss apliecina tikai to, ka sarunai ir pašai savs gars un valodai, kurā sarunājas, pašai sava patiesība, kas ļauj kaut ko apslēpt vai uznākt virspusē tam, kas vēl tik nākotnē iegūs savu pastāvēšanas statusu. Kad sakām: *Tā bija laba saruna*, mēs zinām, kādai tai bija jābūt.

Cilvēka apziņas spēja un valodā kodētā informācija ir nesalīdzināmi mazāka par kopējo kodēto un kodējamo informāciju.⁸

Cilvēciskās sapratnes pilna saruna veicina domāt par pasauli, kas ir apmums. Saruna kustina gaisu, un gaiss ir līdzība ideju virmojumam. Droši vien nav iespējams nodalīt sarunas saturu no tās pastāvēšanas formas. Tomēr sarunas saturs ir maznozīmīgs sarunas veida priekšā, jo saruna ir kā dzīva būtne, kā dzīvs organisms. Tik ļoti gribas atgādināt jau pusgadsimtu zināmo vācu domātāja H.G. Gadamera atziņu: *Neviens iepriekš nezina, kas no sarunas iznāks*. Ja vien ir vēlme atrasties ar H.G. Gadamera tekstiem sarunu gaisā. Ja vien ir vēlme elpot kopīgo gaisu, kurā uzvedī idejas – mūžīgi senas un aizvien no jauna pārlūkojamas.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga: Zvaigzne, 1978, 18. lpp.
- ² www.p4c.com
- ³ Heidegers M. No sarunas par valodu. *Kentaurs XXI*, Nr. 10, 115. lpp.
- ⁴ Kaneti E. *Masa un vara*. Rīga, 1999, 246. lpp.
- ⁵ Turpat, 244. lpp.
- ⁶ Vitgenšteins L. Dzeltenā grāmata. *Kentaurs XXI*, Nr. 20, 72. lpp.
- ⁷ Heidegers M. No sarunas par valodu. *Kentaurs XXI*, Nr. 10, 115. lpp.
- ⁸ Šķilters J. Valodas un esamības robežas – ieskats problēmas XX gadsimta beigu kontekstā. *Kentaurs XXI*, Nr. 20, 108. lpp.

Literatūra:

- Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga: Zvaigzne, 1978.
- Gadamer H.G. *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 1999.
- Heidegers M. No sarunas par valodu. *Kentaurs XXI*, Nr. 10.
- Kaneti E. *Masa un vara*. Rīga, 1999.
- Šķilters J. Valodas un esamības robežas – ieskats problēmas XX gadsimta beigu kontekstā. *Kentaurs XXI*, Nr. 20.
- Vitgenšteins L. Dzeltenā grāmata. *Kentaurs XXI*, Nr. 20.

KVINTESENCES MEKLĒJUMI FILOZOFIJĀ

Summary

Quest for Quintessence in Philosophy

The present article deals with the ancient Greek contribution to the analysis of structural elements of being and the way it relates to the contemporary understanding.

One of the oldest philosophical interests has been the desire to clarify the foundations and origins of everything that exists. Ancient Greek philosophy provides a vivid proof of this. In ancient Greek philosophers' texts there are five elements mentioned that form the basis of our world: earth, water, air, fire and the fifth one, which they called quintessence. The Greeks proceeded with what their spiritual predecessors had initiated (for example, Phoenicians). Without the classical Antiquity, our thinking in its current form would be impossible. If we really want to understand the evidence of Greek philosophy, it must always be clear that their attempts to comprehend the world included a notion of orderly cosmos. According to them, nature and spirit were coming from a single source, from some sort of deeper essence, quintessence, and they could not be dealt with separately.

It is a stated fact that the contemporary science is gradually returning to this explanation of the world structure that was already known to the ancient Greeks.

*

Viena no senākajām filozofijas interesēm ir bijusi vēlme tikt skaidrībā par visa esošā pamatu un pirmsākumiem. Spilgts apliecinājums tam ir Senās Grieķijas filozofija. Senajā Grieķijā tika minēti pieci spēki, kas atrodas mūsu pasaules pamatā: zeme, ūdens, gaiss, uguns un vēl piektais, ko nosauca par kvintesenci. Grieķi īstenoja to, ko bija iesākuši viņu garīgie priekšgājēji (piemēram, feniķieši). Bez grieķu klasikas mūsu domāšana tās šodienas formā nebūtu iespējama. Ja mēs patiešām gribam saprast grieķu filozofijas liecības, vienmēr jābūt skaidrībai par to, ka viņu mēģinājumā satvert pasauli ietilpa priekšstats par sakārtotu Kosmosu. Daba un gars izplūda no kāda vienota avota, no kādas dziļākas būtības, kvintesences, tie nevarēja tikt aplūkoti šķirti.

Seno grieķu esamības apjēgums sākas ar Kosmosa aplūkojumu. Kosmos tiek saprasts kā absolūts, bet vienlaicīgi arī kā jutekliski materiāls, tātad arī saredzams elementu sakopojums. Skaidrs, ka vistuvākais, visstingrākais elements ir Zeme, nenoteiktāks, plūstošāks – Ūdens, vēl kustīgāks, nenoturīgāks – Gaiss. Taču šie trīs elementi vēl joprojām šķīta

pārāk stabili, maz atbilstoši tiem parastajiem priekšstatiem par lietu, kas prasīja ne tikai atzīt lietas pašas par sevi, bet arī tikt skaidrībā par to rašanos un iznīkšanu. Tāpēc pie pirmelementiem tika pieskaitīta arī Uguns, kas tika izprasta kā matērija, taču daudz kustīgāka un smalkāka.

Bieži tika piesaukts arī piektais elements, kurš nepieciešamā kārtā bija jāpieņem, jo Uguns ne tikai iznīcina visu, bet acumirkli iznīcina arī sevi pašu. Tāpēc vajadzēja domāt par tādu elementu, kurš nekad un nekādos apstākļos neiznīkst, kurš, neskatoties ne uz kādām Kosmosa izmaiņām, paliktu nemainīgs un būtu smalkāks, vieglāks un aptverošāks vēl par pašu Uguni! Tajos laikos šo piekto elementu nosauca par Ēteri. Romieši grieķu Ēteri nosauca par Kvintesenci, t.i., piekto būtību. Antīkajā skatījumā elementi kustas noteiktā secībā. Zeme pāriet Ūdenī, Ūdens – Gaisā, Gaiss – Ugunī, Uguns – Ēterī, un tajā pašā secībā otrādi. Ēteris tika saprasts kā vissmalkākais, visvieglākais, visgaišākais, vistīrākais un visu caustrāvojošais, kas vada visu dabas kustību, rada dvēseles, ir domāšanas un jutekliskuma pirmsākums un Kosmosa 12 šķautņu robeža. Ēterim nav robežu, nav šķēršļu. Ēterī iekšējais un ārējais ir absolūti idents.

Ar kvintesences meklējumiem nodarbojās seno grieķu natūrfilozofija kopš tās pirmsākumiem. No visiem natūrfilozofiem gribētos izcelt Talēsa skolnieku Anaksimandru (610–~540), kurš nodarbojās ar astronomiju, meteoroloģiju, ģeogrāfiju un citām zinībām. Tātad bijis „fiziķis” un meklējis atbildes uz jautājumu, no kurienes un kā sākusies pasaule, kā arī bijis viens no pirmajiem teorētiķiem (gr. *theōria*, no verba *theōreō* – ‘skatīties, aplūkot, vērot, novērot’). Viņš ir viens no pirmajiem intelektuālās revolūcijas veicējiem pasaules vēsturē kaut vai ar divu ļoti būtisku terminu ieviešanu – *Arhe* (sākotnējais) un *Isonomia* (līdzsvars), likdams pamatus ģeometriskajai domāšanai, kuras ignorēšanu Platons pārmet Gorgijam:

Taču tu, man šķiet, tam nepievērs nekādu uzmanību, kaut arī tik gudrs būdams, un neredzi, cik liela nozīme dievos un cilvēkos ir vienādībai – ģeometriskajai, bet domā, ka jātiecas pēc pārākuma, un neliecies ne zinis par ģeometriju.¹

Ģeometriskā domāšana paredz tādu Kosmosa organizāciju, kas ir pilnīgi pretēja mitoloģiskajai tradīcijai. Proti, neviena Stihija (gr. *stoicheion* – ‘elements’) vai pasaules daļa nav privileģētā stāvoklī, salīdzinot ar citām. Nevienam nav *Basileos*, t.i., valdītājs, dominētājs, kas realizē savu varu. Pēc Anaksimandra domām, neviena Stihija, neviena pasaules sastāvdaļa nevar valdīt viena pār otru. Tātad runa ir par dažādo spēku vienlīdzību un simetriju. Tieši tāpēc pasaulei ir iespējams būt kosmiskai. Pārākums ir tikai vienam, proti, līdzsvara likumam (*Isonomia*), Izonomijas režīmam.

No šejienes izriet Anaksimandra nevēlēšanās piešķirt Ūdenim (Talēss), Gaisam (Anaksimēns) vai kādai citai stihijai *Sākotnējā* (*Arhe*) nozīmi. Pirmo substanci (*Arhe*) – „bezgalīgo”, „mūžīgo”, „dievišķo”, „visaptverošo” un „visu pārvaldošo” – Anaksimandrs saprot kā īpašu realitāti, atšķirīgu no visām pārējām stihijām. *Arhe* veido Stihiju, kopējo sākumu, neizsīkstošo avotu, vienādā mērā barojošu, nosaucot to (*Arhe*) par *Apeironu*:

No tiem, kas atzīst vienu kā kustīgu un bez-galīgu (bez-robežu; Apeiron), Anaksimandrs, Prākisiada dēls, mīlētietis, kļuvis par Thalēsa pārņēmēju un 'skolnieku', par irošā sākotni (arhe) un elementu nosauca bez-galīgo, pirmais ievēzdams šo vārdu sākuma apzīmēšanai. [Viņš] neatzīst to [=sākotni, sākumu] nedz [par] ūdeni, nedz [par] kaut ko citu no tā sauktajām pirmdaļām (-iem elementiem), bet [gan par] kādu atšķirīgu bez-galīgu (ie-)dabu, no kuras radušās visas debesis un izkārtojumi...²

Mēs šādu Anaksimandra izvēli varētu skaidrot arī tā: ja kāda no Stihijām būtu bezgalīga kā *Apeions*, tad tā iznīcinātu pārējās. Patiesi, Stihijas taču pastāv un darbojas, pateicoties to savstarpējai pretējībai. Tātad vajag, lai *pretstati līdzsvarotu viens otru* jeb, kā teicis Aristotelis, lai tiem būtu *spēku vienādība*. Pasaulei jābūt nevis hierarhiski iekārtotai, bet balstītai spēku līdzsvarā.

Neviens no spēkiem nedrīkst uzvarēt, iegūt pārsvaru pār citiem, jo tas izraisītu Kosmosa bojāeju. Ja *Apeironam* piemīt vara un tas vada visu, tad tieši tāpēc, ka viņa vara izslēdz iespēju kādai no stihijām valdīt (dominēt). Būdamas pāri visām stihijām, *Apeions* pakļauj tās vispārējam likumam, proti, Izostēnijai. Jāpiebilst, ka šis spēku līdzsvars nebūt nav statiska rakstura, bet gan pastāv dinamikā kā šo spēku konfliktu rezultāts. Tas nozīmē, ka katra Stihija pēc kārtas sagrābj varu, precīzāk, ņem virsroku pār savu pretstatu, bet pēc tam atdod varu savam pretstatam saskaņā ar savu sākotnējo pārkumu. Visā Kosmosā, tajā skaitā arī gadalaiku maiņā un cilvēka organismā notiek spēku maiņa, vienkopus sasaistot visu stihiju:

- valdīšanu un pakļaušanos,
- paplašināšanos un saspiešanos,
- dzimšanu un nāvi.

Apeions virpuļveidīgā procesā izveido karstā un aukstā, mitrā un sausā u.c. fizikālos pretstatus, kuri mijiedarbojoties rada lodveidīgu Kosmosu. Lietas iegūst savu esamību un sastāvu tikai uz laiku, „uz parāda”, bet pēc tam saskaņā ar *likumu* noteiktajā termiņā atdod atpakaļ pirmējam *Arche*:

.. sekojot Laika kārtībai, izmaksā viena otrai kompensāciju un atmaksu par nodarīto netaisnību. Skaidrs, ka viņš, saskatījis četrus pirmdaļu pārmaiņu citai citā, neuzskatīja par cienīgu nevienu no tām padarīt par pamatu...³

Anaksimandrs tiecas ne tikai ģeometriski precīzi aprakstīt pasauli, bet arī saprast tās izcelsmi, tāpēc tapšana, par kuru viņš runā, ir elementu tapšana. Tapšanā nav nekādu pārtraukumu starp elementiem, jo izmaiņas ir blīvas un nepārtrauktas, veidojot elementu kontinuitāti. Tapšana jau pēc savas iedabas ir tāds process, ko neizsmēļ atsevišķi izolēti punkti, lai cik daudz to arī nebūtu. Tapšana ir nepārtraukta un tāpēc obligāti saistās ar bezgalību. Anaksimandrs māca, ka visas lietas radušās no tā, ko viņš sauc par bezgalīgo (*Apeirons*), bet tas nebūt nav vienkāršs elementu mikslis. Tam piemīt sava specifiska iedaba. Par to liecina kaut vai šāds fragments:

Viņš uzskatīja sākotni un pirmdaļu (stoikseion) [par] bez-galīgo, nenosakot [to kā] gaisu, ūdeni [vai] ko citu. [Viņš uzskatīja, ka] daļas pārmainās, bet viss veselais ir nepārmainīgs.⁴

Anaksimandra un kopumā visa milētiešu skola aplūko elementus kā stihijas, kas tiecas un arī iegūst noteiktu formu, un paši elementi ir formveidojoši spēki. Tāpēc Milētas skolai piemīt konkrēts skatījums uz pasauli kopumā. Viņi nepārtraukti nodarbojas ar novērojumiem, kļūdami par astronomiem un meteorologiem, intensīvi nodarbojas ar ģeometriju. Vispārējais, iemiesojoties atsevišķajā un individuālajā, pilnībā tomēr nespēj satīpt un sagrūž vienu atsevišķo kopā ar citu atsevišķo. Beigu beigās viss iet bojā, atgriežoties sākotnējā bezgalīgajā *Apeironā*. Taču *Apeirons* ir strukturēts, materiāli noformēts bezgalīgais. Šis veidojums ir Kosmos. Vēl vairāk, šo veidojumu ir bezgalīgi daudz, un tie nepārtraukti pāriet viens otrā, ļaujot ieraudzīt, ka bezgalībai piemīt mūžīgi tapšanā esoša struktūra.

Atsevišķi būtu aplūkojams Pitagora un viņa sekotāju skatījums uz pirmelementiem. Pitagorismā visu lietu pamatelements jeb pirmcēlonis ir Vieninieks jeb Monāde. Patiesi, jebkurš vesels skaitlis sastāv no vieniniekiem, tāpat Vieninieks ir visu skaitļu elements. Katrs skaitlis dalās ar vienu. Vieninieks ir vienīgais skaitlis, kura n-tā pakāpe ir vienāda ar viņu pašu. Jebkurš skaitlis, dalīts vai reizināts ar Vienu, nemainās. Katra skaitļa dalījums pašam ar sevi rezultātā dod Vieninieku. Monāde ne tikai formāli, bet arī materiāli uzskatāma par pasaules pamatprincipu. Pitagorieši skaitļus nešķīra no lietām. Taču pirmējā Vienpatība nav absolūta vienība, jo tā satur pretstatu stihijas – Monādi un Diādi, nepāri un pāri. Aristotelis darbā *Metafizika* (*Met.*, 986 a, 20–26) skaidro pitagoriešu filozofiskās pamattēzes. Viņi apgalvo, ka eksistē desmit pa pāriem sakārtotu pirmsākumu:

- ierobežotais un neierobežotais,
- pāris un nepāris,
- vieninieks un kopa,
- labais un kreisais,
- vīrišķais un sievišķais,
- miers un kustība,
- taisnais un likais,
- gaisma un tumsa,
- labais un ļaunais,
- kvadrāts un iegarens taisnstūris.

No Monādes un Diādes rodas četras nākamās stihijas – tetraktīde, kurā galveno lomu spēlē Uguns. Piemēram, viens no pitagoriešiem Krotonas Filolajs tetraktīdi simboliski apzīmē ar divām vienkāršām ģeometriskām figūrām trijstūri un četrstūri. Trijstūris simbolizē pirmējo vienpatību. Vienā stūrī Krons (pirmatnējais Laiks, t.i., sākotnējais Dievs), pārējos stūros – Dionīss un Arejs. Četrstūra katrā stūrī novietoti stihiju simboli. Uguni pārstāv Hestija, Gaisu – Hēra, Ūdeni – Afrodīte, Zemi – Dēmetra.

Izcilais latviešu fiziķis prof. Edgars Imants Siliņš darbā *Lielo patiesību meklējumi* piedāvā mūsdienu dabaszinātnieka skatījumu uz pitagorisko tetraktiju (četrkārību):

Četri kā simbolisks skaitlis cieši saistīts ar kvadrātu un krustu, kā arī ar antīko doktrīnu par četriem Pasaules pamatelementiem Zemi, Ūdeni, Gaisu un Uguni... Šī koncepcija būtībā atbilst mūsdienu dabaszinātņu atziņām par vielas četriem agregātstāvokļiem: cietu, šķidru, gāzveida un plazmu.

Tetraktija (tetraktys) – četrkārība – ir četru mazāko veselo skaitļu summa: $1+2+3+4=10$. Tāpēc tetraktiju ģeometriski attēlo trīstūrskaitlis 10. Pitagoriešiem tas ir svēts skaitlis, kas simbolizē pilnību... Tetraktijas telpiskais ģeometriskais analogs ir tetraedrs – visvienkāršākais no visiem poliedriem. Turklāt skaitlis četri simbolizē arī taisnību. Tāpēc tas ir zvēresta kodols. Pitagoriešu sakrālais zvērests skan: „Viņš, kurš iedēstīja mūsu dvēselē skaitli četri, kas ir avots un saknes mūžīgi plūstošai radīšanai.”

Pauli parāda, ka tiešā tetraktija, četrkārība vai – latinizētā terminoloģijā – kvaternitāte veido kvantu fizikas filozofisko bāzi. Sadarbībā ar Markusu Fircu Pauli attīsta tālāk Bora komplementaritātes principu, pilnveidojot to par kvaternitāti (četrkārību). Pauli to formulēja vēstulē Fircam 1951. gada 3. oktobrī. Viņš uzsver, ka fizikā kvaternitāti veido divu fundamentālo pretmetu pāri:

1) kompensējošo pretmetu pāris, ko klasiskajā fizikā pārstāv, piemēram, pozitīvais un negatīvais lādiņš (+, -);

2) komplementāro pretmetu pāris, ko ieviesa kvantu fizika, piemēram, daļiņas koordinātas un impulss (q, p) vai enerģija un laiks (E, t), un ko saista nenoteiktības relācijas izteiksmes.⁵

Grieķi īstenoja to, ko bija iesākuši viņu garīgie priekšgājēji (piemēram, feniķieši). Bez grieķu klasikas mūsu domāšana tās šodienas formā nebūtu iespējama. Ja mēs patiešām gribam saprast grieķu filozofijas liecības, vienmēr jābūt skaidrībā par to, ka viņu mēģinājumā satvert pasauli ietilpa priekšstats par sakārtotu Kosmosu. Daba un gars izplūda no kāda vienota avota, no kādas dziļākas būtības, kvintesences, tie nevarēja tikt aplūkoti šķirti. Pasaules skatījuma nesadalāmība domātājiem bija eksistences pamats. Par to viņi cīnījās un reizēm maksāja ar savām dzīvībām.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Platons. *Gorgijs*. Rīga: Zinātne, 2004, 122. lpp.
- ² *Pirmssōkratisko domātāju darbu fragmenti. I daļa*. [Rīga]: Vaga, [1994], 27.–28. lpp.
- ³ Turpat, 28. lpp.
- ⁴ Turpat, 25. lpp.
- ⁵ Siliņš E.I. *Lielo patiesību meklējumi*. [Rīga]: Jumava, 1999, 292.–293. lpp.

Literatūra:

Pirmssōkratisko domātāju darbu fragmenti. I daļa. [Rīga]: Vaga, [1994].
Platons. *Gorgijs*. Rīga: Zinātne, 2004.
Siliņš E.I. *Lielo patiesību meklējumi*. [Rīga]: Jumava, 1999.

Latviešu literatūras un kultūras katedras zinātniskie izdevumi

- Zinātnisko rakstu izdevums, 1995. Redaktore V. Liepa.
- Konferenču materiāli (II), 1998. Redaktore S. Meškova.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (III), 2001. Galv. red. V. Ķikāns.
- Atmiņa kultūrvēsturiskā kontekstā. I un II daļa, 2002. Galv. red. V. Ķikāns.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (IV), 2002. Galv. red. V. Ķikāns.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (V), 2004. Galv. red. V. Ķikāns.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (VI). Globalizācija un kultūra, 2005. Galv. red. A. Stašulāne.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (VII), 2006. Galv. red. M. Burima.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (VIII), 2006. Galv. red. M. Burima.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (IX). Bērs kultūrā, 2007. Galv. red. R. Rinkeviča.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (X). Pilsētas teksts literatūrā un kultūrā, 2007. Galv. red. M. Burima.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (XI). Debespuses literatūrā un kultūrā, 2008. Galv. red. M. Burima.
- Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas (XII). Iracionālais, mistiskais, noslēpumainais kultūrā, 2009. Galv. red. M. Burima.

