

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRĀ FAKULTĀTE
Latviešu literatūras un kultūras katedra

LITERATŪRA UN KULTŪRA:
PROCESS, MIJIEDARBĪBA,
PROBLĒMAS



IRACIONĀLAIS, MISTISKAIS,
NOSLĒPUMAINAIS KULTŪRĀ



Zinātnisko rakstu krājums

XII

~ DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS "SAULE" ~

2009

Burima Maija, sastādītāja, galvenā redaktore. *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas. Iracionālais, mistiskais, noslēpumainais kultūrā. Zinātnisko rakstu krājums. XII*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds “Saule”, 2009. 232 lpp.

Redkolēģija:

Dr. habil. human., prof. Romualds Apanavičs – Kauņas Vītauta Dižā universitāte (Lietuva)

Dr. philol., prof. Maija Burima – DU Humanitārā fakultāte

Dr. philol., asoc. prof. Valdis Ķikāns – DU Humanitārā fakultāte

Dr. Ph., doc. Teuvo Laitila – Joensuu (Somija)

Dr. paed., asoc. prof. Valentīna Liepa – DU Humanitārā fakultāte

Dr. phil. Annele Mihkeleva – Underes un Tuglasa literatūras centrs, Igaunijas Zinātņu akadēmija

Dr. phil. Juris Rozītis – Stokholmas Universitāte (Zviedrija)

Dr. philol., asoc. prof. Viesturs Vecgrāvis – LU Filoloģijas fakultāte

Redaktore: **Sandra Meškova**

Korektore: **Ingrīda Kupšāne, Jana Butāne**

Teksta salicēja: **Astrīda Putāne**

Maketētāja: **Marina Stočka**

*Rakstu krājums izdots ar
Valsts pētījumu programmas “Letonika” finansiālu atbalstu.*

Raksti par iracionālo, mistisko, noslēpumaino

2007. gada maijā Daugavpils Universitātes Latviešu literatūras un kultūras katedra rīkoja starptautisku zinātnisku konferenci “Mistiskais, iracionālais noslēpumainais kultūrā”, kas raisīja interesi, pārsteigumu un vēlmi piedalīties, arī nesapratni, bet nevarēja atstāt vienaldzīgu. Diskusijām par šķietami nezinātnisku objektu vienojās analītisku un empīrisku studiju pētnieki un konferences tematikas diskursā ar azartisku interesi referēja par dažādiem literatūras, reliģiju vēstures, estētikas un filozofijas jautājumiem. Daudzi no konferencē prezentētajiem referātiem tika izvērsti par zinātniskajām publikācijām un iekļauti šajā rakstu krājumā.

Lielā daļā publikāciju pievērsta uzmanība iracionalitātes, mistiskuma tematikai literatūrā. Latviešu literatūras jautājumiem veltītajā nodaļā autori skar dažādus latviešu literatūras vēstures posmus – daudzās politisko kataklizmu situācijas (D. Lūse), 20. gadsimta sākuma modernisma izpausmes (M. Burima), 20. gadsimta 20.–30. gadu bērnu literatūra (R. Rinkeviča), latviešu trimdas situācija (I. Kupšāne), Otrā pasaules kara notikumu atveidojums (S. Buhanovska), pārlapota jaunākā latviešu periodika (L. Ločmele). Autori pievēršas iracionalitātes atveidojumiem dažādu žanru darbos: latviešu lirikā (V. Ķikāns) un G. Janovska prozā (I. Kupšāne). Z. Lamstera uzlūko iracionālā kategoriju starpdisciplināri – tēlotājmākslas un literatūras krustpunktā, bet V. Lukaševičs piedāvā mistiskiem notikumiem cauraustu Antona Šmulāna dzīvesstāstu.

Cittautu literatūras problemātikai veltītajā krājuma nodaļā izvēlēti dažādu vēsturisko posmu, tautu un literāro strāvojumu darbi ar mērķi izcelt tajos ar iracionalitāti saistītās struktūras, tēmas vai tēlus un uz atsevišķu tekstu pamata iezīmēt noteikta laikmeta vai autora rokraksta asociatīvi un emocionāli tonēto izteiksmi.

S. Ankrava sapludina tēlotājmākslas un literatūras laukus, lai demonstrētu māšu kulta evolūciju Eiropas viduslaiku literatūrā, savukārt J. Hariņenko satuvina literatūras un mūzikas robežas, rakstot par T. S. Eliota audiālo iztēli.

I. Bargā pievēršas literārā darba tapšanas maģijai antīkajā pasaulē, bet A. Stankeviča – franču rakstnieka D. Š. Le Fani mākslinieciskās pasaules noslēpumaino tēlu un notikumu dekodēšanai.

Iracionalitāte pēc uzstādījuma ir postmodernisma literatūras konceptuāla izpausme. Tās dažādiem aspektiem pievēršas B. Simsons, analizējot fantāzijas žanra literatūru, A. Taube, sniedzot alķīmiskās simbolikas raksturojumu L. Klārka romānā “Ķīmiskās kāzas”, I. Penēze, iedziļinoties K. Išiguro romāna “Neļauj man aiziet” satraucošajā nākotnes redzējumā, un S. Meškova, aplūkojot I. Makjuana tēloto iracionalitāti kā teksta dziļuma dimensiju.

Tematiski viskrāsainākā ir nodaļas “Reliģiju vēsture. Estētika. Filozofija” problemātika. Somu zinātnieks T. Laitila savā publikācijā iztirzājis jautājumu par attieksmi pret dažādām reliģijas izpausmēm Somijas karēļu vidū. Pāvels Gavrilovs pievēršas atsevišķiem sātana uztveres diskursiem Rietumu kultūras tradīcijā, iracionālā izpausmes hernhūtiešu uzskatos raksturo K. Kļaviņš.

Konferences tematika dažiem pētniekiem ir raisījusi asociācijas ar krāsu sugestijas izzināšanu. V. Makarevičs raksta par krāsu semantikas analīzi daiļliteratūrā, bet I. Pīgozne-Brikmane – par krāsu nozīmēm dzelzs laikmeta apģērbā.

J. Joņeva publikācijā aktualizēti pārdabiskajām parādībām veltīti stāsti mūsdienu pilsētas folklorā, bet A. Felča un B. Felces publikācijās skartas saistošas filozofijas šķautnes.

Kopumā zinātnisko rakstu krājums veido saturiski un emocionāli ekspresīvu mozaīku. Autori publikācijās ieguldījuši intelektuālo darbu, ilgas pētījumu stundas un sirds degsmi. Nu ir kārta lasītājiem. Lai krājums rosina lasītāju pārdomām, sniedz jaunas atziņas un mudina vēlreiz apziņoties racionālā un iracionālā, reālā un mistiskā, zināmā un noslēpumainā harmoniskas līdzāspastāvēšanas un mijiedarbes nozīmību!

Maija Burima

SATURS / CONTENTS

I. VĒROJUMI LATVIEŠU LITERĀRAJĀ Telpā	
OBSERVATIONS IN LATVIAN LITERARY SPACE	
Dace Lūse. Iracionālais un mistiskais latviešu nācijas izjūtās 20. gadsimta politisko kataklizmu situācijās	9
Irrational and Mystical Feelings among Latvians during Political Catastrophes of the 20 th Century	
Valdis Ķikāns. Iracionālais latviešu lirikā	19
The Irrational in Latvian Lyric	
Maija Burima. <i>Aizraujošs, bezgalīgs, mirdzošs, vilinošs, tumšs ...</i> Noslēpums 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā	30
<i>Exciting, Neverending, Radiant, Alluring, Dark...</i> Mystery in Latvian Literature of the Early 20 th Century	
Zane Lamstera. Racionālā un iracionālā korelācija H. Eldgasta drāmās un J. Rozentāla simboliskajās gleznās	40
The Correlation between the Rational and Irrational in H. Eldgast's Drama and the Symbolic Paintings by J. Rozentāls	
Rudīte Rinkeviča. Noslēpuma semiotika latviešu rakstnieku bērnības tēlojumos (20. gs. 20.–30. gadi)	50
Semiotic of Mystery in the Narratives of Childhood of the 1920-30s	
Ingrīda Kupšāne. Iracionālā kategorija G. Janovska prozā	58
The Category of the Irrational in G. Janovskis' Prose	
Sintija Buhanova. Mistiskais Otrā pasaules kara notikumu interpretācijās: ieskats memuārliteratūrā	66
The Mystical in the Interpretations of World War II Events: an Insight into Memoirs	
Valentīns Lukaševičs. Antons Šmulāns: dzīve un teksts	74
Antons Šmulāns: Life and Text	

Laimdota Ločmele. Racionālais un iracionālais jaunākās latviešu preses un lasītāju attiecībās	80
Rational and Irrational Interpretation of Contemporary Latvian Press Narratives	

II. CITTAUTU LITERATŪRA WORLD LITERATURE

Sigma Ankrava. Māšu kulta evolūcija Eiropas viduslaiku literatūrā	88
Evolution of the Cult of Mothers in Medieval Europe	
Ieva Bargā. Antīkais dzejnieks – dievišķais skolotājs	94
Ancient Poet – the Divine Teacher	
Anna Stankeviča. D.Š. Le Fanū stāstu krājuma “ <i>Kroula kundzes rēgs</i> ” un citi noslēpumaini stāsti mistiskā pasaule	102
The Mystical World of D.Sh. Le Fanu’s Collection of Stories “ <i>Madam Crowl’s Ghost</i> ” and other Tales of Mystery	
Мистический мир сборника Д.Ш. Ле Фаню “ <i>Дух Мадам Краул</i> ” и другие таинственные истории	
Jekaterina Haritoņenko. T.S. Eliota <i>audiālā iztēle</i> un viņa ietekme uz daiļliteratūras muzikalizācijas analīzi	112
T.S. Eliot’s <i>Auditory Imagination</i> and His Impact on the Analytical Study of Musicalization of Fiction	
Bārbala Simsons. Definējot Nekadzemi: daži teorētiski fantāzijas žanra aspekti	122
Defining Neverland: Some Theoretical Aspects of Fantasy Genre Literature	
Aleksejs Taube. Alķīmiskā simbolika Lindseja Klārka romānā <i>Ķīmiskās Kāzas</i>	132
Alchemical Symbolism in Lindsay Clarke’s Novel <i>The Chymical Wedding</i>	
Ināra Penēze. Kazuo Išiguro romāns <i>Neļauj man aiziet kā postmodernisma distopija</i>	148
Dystopian View on Postmodern World in Kazuo Ishiguro’s Novel <i>Never Let Me Go</i>	

Sandra Meškova. Iracionālā dimensija Iana Makjuana romānā <i>Bezgalīgā mīlestība</i>	154
The Irrational Dimension in Ian McEwan's Novel <i>Enduring Love</i>	

III. RELIĢIJU VĒSTURE. ESTĒTIKA. FILOZOFIJA HISTORY OF RELIGIONS. AESTHETICS. PHILOSOPHY

Teuvo Laitila. No “ķecerīguma” uz “folkloru”: “iracionālā” tautas reliģija un tās “racionālā” klerikālā un laicīgā kritika somu Karēlijā	163
From ‘Heresy’ to ‘Folklore’: ‘Irrational’ Popular Religion and its ‘Rational’ Clerical and Secular Critique in the Finnish Karelia	
Pāvels Gavrilovs. Sātana gribas nozīme Rietumu kultūras diskursā	172
The Role of Satanic Will in the Western Cultural Discourse	
Kaspars Kļaviņš. Ieskats latviešu hernhūtiešu mistikas tradīcijā	179
Insight into the Tradition of the Latvian Herrnhutians	
Jānis Joņevs. Pārdabisko parādību stāstu motīvi un to funkcionēšana mūsdienu pilsētas folklorā	189
Motifs of Legends on Paranormal Phenomena and Their Functioning in Today's Urban Folklore	
Valērijs Makarevičs. Dzejas darbu krāsu analīze	195
The Color Analysis of Poetry Цветовой анализ поэтических произведений	
Ieva Pigozne-Brikmane. Brūnā un zilā krāsa vēlā dzelzs laikmeta apģērbā. Pielietojuma nozīmes meklējumi	211
Use of the Brown and Blue Colours in the Dress of the Late Iron Age in Latvia. Searching for the Meaning	
Ainars Felcis. Filozofijas neobligātums	221
Optionality of Philosophy	
Baiba Felce. Sarunas filozofu tekstos	226
Conversations in Texts by Philosophers	

I

VĒROJUMI LATVIEŠU LITERĀRAJĀ TĒLPĀ

Dace Lūse

IRACIONĀLAIS UN MISTISKAIS LATVIEŠU NĀCIJAS IZJŪTĀS 20. GADSIMTA POLITISKO KATAKLIZMU SITUĀCIJĀS

Summary

Irrational and Mystical Feelings among Latvians during Political Catastrophes of the 20th Century

The hardships of collective psychological experiences lasting throughout the 20th century have resulted in certain characteristics attributable to the Latvian national identity such as apathy, individualism, submission, and the rather irrational feeling of the need to surrender to one's fate.

The self-consciousness of being a nation arose among Latvians in the middle of the 18th century as a result of a large movement of Herrnhut. Latvians then started to rely on their own strength, on their own will, rather than expecting something from above or passively surrendering to their fate. However, this process of individual and national self-strengthening was interrupted by the ban and persecution of Herrnhutians.

The second wave of the national awakening came along with the movement of the New Latvians in the middle of the 19th century. This movement was led by young Latvian intellectuals whose aim was to promote education at a nationwide scale. These efforts managed to create a temporary feeling of unity within one generation.

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, Andrievs Niedra was one of the first Latvian writers attacking in his novel *Liduma dūmos* some typical Latvian characteristics: indecision, lack of will, submission to the stronger, jealousy and discredit of one's peers, opposing these to a "positive" human being who possesses a strong will and independence of judgment.

A short episode of another national awakening happened in 1905 but the leftist social-democrats and extremist radicals took advantage of events. It gave start to a massive butchery of the nation which continued throughout the 20th century. The tragic turn of events of 1905 represented a true probation of psychological balance for many witnesses and participants of the revolution.

The tragic end of the 1905 revolution and World War I with its innumerable victims strengthened irrational feelings and a tendency to mysticism. The linkages between the psychological trend of “surrender to one’s fate” and political catastrophes experienced by the nation have been emphasized by several Latvian authors such as A. Brigadere, K. Štrāls, A. Saulietis, J. Veselis and others.

✱

Latviešu literatūrā parādās pārdomas par iracionālo un mistisko, ļaunās iracionālām un mistiskām izjūtām, iracionālā un mistiskā poētisks iemiesojums dzejas un prozas tēlos neskaitāmās variācijās.

Jau tā ilgstoši pakļautai un nacionāli nicinātai nācijai 20. gadsimta politiskās katastrofas papildus uzkrāva pārmērīgi skarbu pārbaudījumu nastu. *Kolektīvais* psihiskais pārdzīvojums 20. gadsimtā katrā ziņā ir cēlonis vairākām latviešu nacionālā rakstura izpausmēm šodien, kā apātījai, savrupībai, pakļāvībai un arī iracionālajām *padošanās liktenim* izjūtām. Latvietis 20. gadsimtā vairākkārt atradies kā šūpolēs, A. Bela līdzību izmantojot. Šūpoļu lejup un augšup kustībās bijis gan jārod sevī spēks, gan jāļaujas bailēm, bezcerībai un citām dažkārt racionāli neizskaidrojāmām psihiskām parādībām.

No vēstures liecībām ir visai labi zināms kāds laikposms, kad latvieši veidojās kā apzinīga nācija, un tās veidošanā liela nozīme bija īpaši kultivētai latvieša rakstura stiprināšanai. Tas bija brāļu draudžu laiks, kad latvietis mācījās paļauties uz *paša* spēkiem, uz *savu* gribu, nevis gaidīt no augšas, zilēt, vai *pakļauties liktenim*. Individuālās un nacionālās stiprināšanās procesu pārtrauca brāļu draudžu vajāšana un aizliegums. Tad nāca otrs nacionālās atmodas vilnis – jaunlatvieši.

19. un 20. gadsimtu mijā Andrievs Niedra pirmais romānā *Līduma dūmos* spēcīgi atklāj latvieša rakstura iedabu – neizlēmību, gribas trūkumu, padevību stiprākajam, sev līdzīgā noniecināšanu, *kažoka mešanu* – un pretstatā dod savā izpratnē pozitīvo cilvēka modeli: stipras gribas, neatkarīgu sava ceļa gājēju. Padomju okupācijas laika literatūras zinātnieki šī iemesla dēļ A. Niedram pārmet īpaša aristokrātisma kultivēšanu.

Cits nacionālās atmodas uzplaisnījums ir 1905. gads, kad virsroku ņem un tendenci iezīmē kreisie sociāldemokrāti. Tiem ekstrēmo lozungu dēļ pieslienas un gatavi attiecīgām aktivitātēm dažāda veida politiskie radikāļi, viegli ietekmējamie un nācijas demoralizējusies daļa. Vardarbībai slūžas ir vaļā, un no šī brīža aizsākas lielā nācijas izslaktēšana visa 20. gadsimta garumā. 1905. gada notikumu traģiskais pavērsiens daudziem aculieciniekiem un dalībniekiem kļuva par īstu psihiskās izturības pārbaudi. Tas atklājas arī daiļliteratūrā. Spilgtākā liecība tam ir A. Austrīņa romāns – hronika *Garā jūdze*. Neizturējuši izsekošanu, vajāšanu, atraz-

damies nepārtrauktā baiļu sasprindzinājumā, cilvēki psihiski salūst: izdara pašnāvību, sajūk prātā vai ar traumētu psihi dzīvo tālāk un ļaujās dažādām divainībām, un ir viegli pakļaujami.

Vēstījuma šķietamo bezkaislīgumu romānā – hronikā ik pa laikam pārtrauc vēstītāja psihisko izjūtu kakofonisks iestarpinājums: *drūma nospietība, uznāca neizsakāms žēlums, pilns smagu skumju un noguruma, melna grūtsirdība, nāvīgs izmisums, kaut kas mironīgs, viss kā zem lāsta, kā zem miroņauta* u.tml. Tādas psihisko stāvokli raksturojošas frāzes sastopamas vai katrā lappusē. Reizumis psihiskais sasprindzinājums ir tik smags, ka sākas redzes vai dzirdes halucinācijas, realitāte saplūst ar kādu iedomātu mistisku ainu. Rezonējot stāstītājs iedomājas mistiska *kaut kā klātbūtni*. Visā plašā apkārtnē ir vaidu pilna: *Vaidēja visa pilsēta, visa zeme. Pat koki kaut kur likās stenam nakts vējā. Saplosīti mākoņi skrēja bailēs, atsegdami pamalē saltu mēnesi, kā miroņa galvas kausu. Uz ielas iegrabējās kādi spokaini soļi. Vai tur tikai nenāca nāve, apstāigādama savu plaujas lauku*¹? A. Austriņa romāns – hronika sniedz pamatīgu izpētes materiālu par iracionālo un mistisko latviešu literatūrā.

1905. gada traģisms veicināja arī tādas divainības cilvēku rīcībā, kas vērtējamas kā iracionālas (mistiskas): jaunas sievietes, *salasījušās romānus, saklausījušās mītiņu runās, bet nav spējušas visu to koordinēt loģiskā sistēmā*, kāda dēkaina, bet kaismīga revolucionāra glābšanas dēļ aplaupa cilvēkus un viena sieviete apzināti nogalina savu tēvu. *Psihopatoloģiska parādība*, tā saka A. Austriņš.

Felikss Cielēns atmiņu grāmatā *Laikmetu maiņā* portretē kādu 1905. gada *sociāldemokrātisko revolucionāri, kas pēc revolūcijas pārvērtās briesmīgā anarhistē*. Viņa mēģināja *nožņaupt kādu bagātu nam-saimnieci, gribēdama izspiest viņas naudu anarhistu kases papildināšanai, par ko viņu kara tiesa notiesāja uz sešiem gadiem spaidu darbos*². Kādā citā atmiņu ainā F. Cielēns piemin savādu jaunu sievieti, kas kā apmāta sekojusi savam revolucionārajam draugam, kurš nesen bija nogalinājis viņas tēvu.

1905. gada galvenie organizatori – kreisie radikāļi – bija sevišķi *specializējušies* uz viegli ietekmējamu, psihiski nelīdzsvarotu personu iesaistīšanu vardarbīgās izdarībās. To uzsver Kārlis Zariņš romānā *Dzīvība un trīs nāves*. Viņš vērs uzmanību uz cilvēkiem, kas atgādina neirastēniķus (viņus nodod acis – tās nemierīgi slīd no vienas sejas uz otru, no viena priekšmeta uz citu). Viņi ir sociālās dzīves situācijas un radikālo politiku runu apmulsināti, viņu galvas sajauktas ar dažnedažādām ideoloģijām: *marksismu, reālismu, ideālismu, Viktora Eglīša dekadentisko dzeju un rakstiem*. No rokas rokā iet *krievu un vācu sējumi*, bet bailes ir no tau-

tiskajiem ideologiem, jo tie likās *garlaicīgi un neinteresanti!* Neievērojami jaunekļi, *pateicoties* revolūcijai, pēkšņi pārvērtās.

Tām idejām un – galvenais – tai īpatnējai ideju izpratnei, kas līdinājās gaisā, bija lielāks spēks nekā likumam un varai, nekā cilvēka dabai, nekā visām represijām, spaidiem, nāves sodiem un spīdzināšanām kopā. Un, jo asākas kļuva represijas, un, jo vairāk pakāra, nošāva un vispār izdeldēja fantastisko dienas varoņu – jo vairāk viņu saradās, jo pādrošāk tie rikojās un jo neticamāki izlikās viņu varoņdarbi. Pats par sevi saprotams, ka nekāda vara tos nebūtu iznīcinājusi, ja ar laiku pati no sevis nebūtu izklīdusi tā romantiski sabiezinātā atmosfēra, kas viņus baroja un uzturēja³.

Savādai noskaņai latviešu nācijas vairākums, šķiet, ļaujas Pirmā pasaules kara notikumu tēlojumos. Tā ir *padošanās liktenim*. *Padodoties liktenim*, jauni vīri un puīši dodas uz kara lauku tieši pretī nāvei, *pado doties liktenim*, sākas bēgļu gaitas, kurās tiek aizrauti ap 800 000 cilvēku. *Padodoties liktenim*, vācu un krievu aizmugurēs latvieši panes laupīšanu, izvarošanu, apcietināšanu, beztiesas nošaušanu, cietumu. *Padodoties liktenim*, latvieši slīd morāli, zaudē godu, cieņu, sabojā savu un citu cilvēku iespējas miera laikā satikties, dzīvot kopā, droši viens otram acis skatoties. Pusaudzis dēls mierina māti, kas atdevisies garāmgājējam, dzemdējusi viņa bērnu un tomēr gaida no frontes pārnākam savu likumīgo vīru: *Bet, māt, es domāju, ka par to nav vērts pat vārdus tērēt. Tētiņš ir labs, viņš sapratīs. Ko mēs izcietām pa šo kara laiku, kas viss nezuda un negruva [pasvītrojums mans – D.L.], tur nekā neviens nevar darīt. To viņš zinās varbūt labāk nekā mēs. Tik neraudi un nebīsties⁴.*

Kārļa Štrāla iespaidīgais, bet visumā maz literatūras vēsturē pieminētais romāns *Karš* ir pa lielākai daļai autobiogrāfisks darbs. Rakstnieks bijis karā mobilizēts kā rezerves virsnieks, piedzīvojis krievu armijas, tai skaitā latviešu karavīru, milzīgos zaudējumus kara sākumā 1914. un 1915. gadā, smagi ievainots un ārstējies Maskavā. Romānā *Karš* rādīti tieši divi pirmie kara gadi – 1914. un 1915. Pirmā pasaules kara tematika ir arī citos K. Štrāla darbos, piemēram, poēmā *Kauja pie Glemu liepas* (1922) un stāstu grāmatā *Uguņainie krasti* (1923).

Romāns *Karš* rakstīts uzreiz pēc kara beigām, kad viss pagājušais skaidri, zināmā sistēmā nostājies acu priekšā un atmiņā nav izbalējuši svarīgākie notikumi. Neilgais laiks pēc kara skaudri liek apzināties, cik bezjēdzīga, trula asinsizliešana ir notikusi. Ir milzīgs izmisums, žēlums, sirdssāpes, rūpes un dusmas uz pasaules iekārtas nejēdzību, *kam bezspēcīgi padevās tūkstošiem dzīvību kā kādam nenovēršamam liktenim*. Cilvēka bezspēcīga padošanās kādam nenovēršamam liktenim caurvij visu romānu.

Jau romāna sākumā K. Štrāls iezīmē lielo ideologu rūpīgi izplānoto sabiedrības sagatavošanu karam:

Sabiedrības doma tika vadīta pret karu tā, ka lai liktos, it kā tā tiktu vadīta ne pret tumšām šausmu un ciešanu dienām, bet laukā no tumšiem, smacējošiem mūriem dzidru trokšņu skalā un saules pilnā klajumā, pār kuru ar lauru vainagu galvā, ar palmu zaru rokā lido uzvara. Pat ikdienišķi un salti prāti rādījās aizrauti romantiskā reibumā⁵.

Ideologi spēlē uz nācijas vēsturisko apziņu, uzmet pretvācisku garu, lielajam slaktiņam ir sagatavota augsne, lai tauta bez racionāla apsvēruma, bez domāšanas ietu nebūtībā. Iracionāli tendētā nācija kļūst par vislielāko upuri.

Romāna sākumā rakstītājā filozofiskajā apcerē par cilvēces vēstures gaitu, par varoni un varonību K. Štrāls runā par absurdo pasaules ainu, kurā ir gan mākslinieka, gan zinātnieka radošā gara cildenums, kas cilvēci spārno *uz paliekošu dzīvi*, bet lielas figūras – pasaules vadoņi un karavadoņi – ir ar “māla kājām”: *Neviena ideja, neviens nolūks, no kuriem apzinīgi vadījušies šā pasaules kara cēlēji, nav piepildīties⁶*. Miljoniem cilvēku nesuši bezjēdzīgu nāves un sāpju upuri:

Tāpēc ar nolūku radītas sāpes nav attaisnojamas ne ar kādiem apstākļiem vai mērķiem, un katra atsevišķa cilvēka upurēšana, kaut arī vislielāko mērķu labā, ir tikpat liels, un vēl lielāks un riebīgāks noziegums, nekā miljonu, pat visas cilvēces upurēšana, jo ir zieds uz varmācības akmeņa. Katrs mēģinājums to attaisnot, ir nelietība pret garu, un katra mācība par spēcīgākā virstiesībām uz dzīvi ir tikai izglītota mežonība, tātad mežonības visriebīgākais veids, kura varā krist ir nesalīdzināmi grūtākas mokas, nekā ciest no vienkāršas dabas mežonības, piemēram, no slimības⁷.

Romāna I daļā attēlots pats kara sākums, kad izsludināta mobilizācija un Augustam Stēģim jādodas uz kara lauku. Uzreiz pēc ierašanās mobilizācijas punktā ir skaidrs, ka sākas bezjēdzības: visiem rezerves virsniekiem ir pavēlēts doties uz tāliem apgabaliem – kaut kur Ukrainā, kaut kur vēl tālāk, bet nepalikt Baltijā. Neviens no iesauktajiem rezerves virsniekiem nepretojas un *pieņem to kā likteni*. Nepretoties muļķīgām pavēlēm, komandām, ieteikumiem, bet *pieņemt visu kā likteni* – šī dīvainā, it kā somnambuliskā pozīcija, kā jau iepriekš minēts, caurvij romānu.

Absurds turpinās: kara sākumā burtiskā nozīmē triumfē tirgotāji, jo pastiprināti tiek izpirktas tās preces, kas gadiem nebija pieprasītas: aploksnes, vēstuļpapīrs, rakstāmpiederumi, zeķes, veļa, kabatlakati un citas karavīram nepieciešamas lietas.

Jaunajiem vīriešiem karavīra, īpaši jau virsnieka, formas tērпā sākās nebijusi piekrišana pie jaunkundzēm. Pirms aizbraukšanas uz fronti intensīvi tiek veidotas romantiskas attiecības.

K. Štrāla romāna varonis nokļūst smagākajā kauju vietā – pie Mazūru ezeriem Austrumprūsijā. Tur un Augustovas mežos Polijā kara pirmajos mēnešos krievu armija cieš milzīgus zaudējumus: bojā iet ap 30 tūkstoši XX korpusa vīru, starp kuriem lielākā daļa bija tikko kā mobilizēti latvieši. No tā brīža izplatījās teiciens par *krievu slavu un latviešu asinīm*. Par krievu armijas XX korpusa ģenerāļa fon Rennenkampfa bezdarbību pat vācieši brīnījās, jo *viņi varēja sagatavot tos briesmīgos ielenkumu gredzenus, kas vēl tagad un līdz kapam žņaudz tūkstošiem arī latviešu māšu un sievu sirdis, jo katrā no tiem tūkstoši viņu dēlu un vīru ir gājis bojā gan no ievainojumiem, gan gūstībā, gan badā, gan noguldamiem šo gredzenu vidū uguns un dzelžu nāvē*⁸.

V. Kārkliņa romānā *Zelta zvans* izmantoti šādi dati:

*No trīsdesmit pieciem kājnieku korpuss zaudēja divdesmit astoņus tūkstošus. No deviņiem tūkstošiem artilēristu – tuvu pie sešiem tūkstošiem; atlikums bēga tādā panikā, kāda šai karā vēl nebija pieredzēta. Un vācieši bija izjukušajām krievu daļām uz pēdām. [...] atkāpās ne vien sakautais korpuss, bet visa krievu armija*⁹.

K. Štrāls stāsta, ka uz kaujas lauku reālai kara darbībai ir atvesti bijušie štāba virsnieki – krievi, kuri nespēj orientēties kartē un kuriem nav pat lāga priekšstata, kurā pasaules malā viņi ir nokļuvuši. Štāba virsnieki vairāk derīgi ballēm, sievietēm un mīlas dēkām, ne kauju taktikas plānošanai. Gadās, ka viens krievu pulks izšaudās pret otru un pēc tam savāc kritušos un ievainotos.

Milzīgajos pirmo kauju zaudējumos karavīri vaino krievu armijas ģeneralitāti – vīrus ar vāciskiem uzvārdiem. Ir aizdomas par krievu ģeneralitātes nodevību, jo pavēļu bezjēdzība ir acīmredzama. Romāna I daļā ir vairākas epizodes, kas liecina par krievu armijas vadības stilu Austrumprūsijā. Piemēram, pulks iet pret vāciešiem,

pēkšņi, pēc verstīm septiņām, astoņām, pa visu pulku izplatījās vēsts, ka vācu kavalērija apņēmusi pulku no trim pusēm. Visu līdz šim par vācu apiešanas mākslām dzirdēto ziņu iebiedētā pulka priekšniecība jau pirmajā mirklī pazaudēja galvu un vēl pēc dažām minūtēm pulks diedza atpakaļ pa ceļu daudz ātrāk, nekā devies uz priekšu. Atjēdzās tikai sādžā, kur bija gulējuši nakti un kur viņus sagaidīja jau gatavi kāposti lauku kukņās. Kaut gan nebija vēl pusdienas laiks, tika atļauts tos izdalīt un paēst. Pulkstenis bija apmēram desmit, vienpadsmit.

Un piepeši, tikko ļaudis bija nodevušies ēšanai, tuvās apkārtnes dziļajā kļusumā atlidoja un nokrita pašā sādžas vidū lielgabala granāta. Tai sekoja otra, tad trešā, piektā, septītā, iekams ļaudis atjēgušies, kas notiek. Pēc minūtes atskanēja jaunas pavēles un pulks steigšus devās, neatstādam rezervju, viss, pilnā sastāvā atkal uz priekšu¹⁰.

Pēc sakāves Austrumprūsijā un Polijā krievu armijas bojāja turpinās Galicijas frontē. K. Štrāla romāna varonis Augusts Stēģis guļ ievainots kāda sādžinieka mājas istabā. Viņš ir laimīgs, ka nav kritis vācu gūstā. *Tas gan nebija viņa karš un Tas, varbūt, nebija viņa karš, domā Augusts Stēģis. Viņš atceras, ka īsi pirms kara ar draugiem Rīgā tika spriests par pēc iespējas mazāku Latvijas dzīvo spēku izšķiešanas pasaules kara gadījumā: – te nu bija¹¹.* Tas, kas var šķist absurds, iracionāls vai mistisks Pirmā pasaules kara lielajā tautu noasiņošanā, būtībā ir racionāli apsvērta pragmatiska kara izraisītāju ricība.

Padošanās liktenim spēcīgi izteikta arī Augusta Saulieša stāstā Brīvība un maize (1920). Stāsts koncentrējies uz sarkanā terora laika atmiņām. Aprobežoti ir P. Stučkas varas vīru rokaspuīši, vienam par upuri krit kārtīgs zemnieks Jānis Kalnārs. Tikai isu mirkli pazib doma glābties no varmācības, jo, ja viņš arī nocietinātu savu sirdi un būtu ar mieru bēgt, visu pamest viņam neļautu atmiņas un senču piemiņa: Un tēvu gari, nākdami dievainēs uz vecajām dzīves vietām, atrastu tur svešus ļaudis, kam nekādas daļas nav par viņu piemiņu ... Nē, bēgt viņš nevarēja nekur – lai notiek, kas notikdams¹²!

Ar rūgtu ironiju Dzintars Sodums atceras, kā 1940. gadā Padomija okupēja Latviju:

Ļaudis stāv šosejas malā un skatās, kā stundu pēc stundas viegli būvēti kravas auto brauc uz Rīgas pusi. Ik auto kulbā ap trīsdesmit zilcepurotu mongoļu sēž uz soliēm, katram šautene starp ceļiem. Viņi snauž vai vienaldzīgi skatās apkārt. Aiz čekas armijas zilcepurēm brauc parastās armijas sarkancepures. Atpūtējuši tanki brauc starp kravas auto. Gaisā gaudo krievu kara lidmašīnas. Nepolitiski, pārdūmoti ļaudis pastorāli strādā siena plāvā, kamēr pār viņu galvām gaudo krievu lidmašīnas, dodamās uz Spilves lidlauku. Nav Saeimas balss, kas protestētu. Uz šosejas žvadz, un gaisā kauc. Daugavpils Dziesmu svētkos kori aizrautīgi dzied himnu¹³.

Dz. Sodums, viens no nācijas rakstura un identitātes pētniekiem, ļaušanos iracionālajam, mistiskajam saskata paaudzē,

kas dzimusi 20. gadsimta sākumā, pirms pirmā pasaules kara. Jaunā paaudze gribēja citādi. Bet viņu bērnība un jaunība pirmā pasaules kara gados bijusi grūta. Daudz viņu bija attīstības gados samaisīti, satraukti. Neatkarīgajā Latvijā viņi steigā un trūkumā studēja. [...] Jauni vīrieši un

sievietes svārstījās starp galējām tieksmēm ņirt un skumt. Meklēt, kam pieslieties, noraidīt. Pielūgt, nicināt. Tas viņos palicis uz visu mūžu: daudz uzskatu un maza spēja spriest. Studenti un ierēdņi iet ne uz politiskas partijas rīkotu sanāksmi, kur runā par politiskiem procesiem, bet, pēc ziepēm un kurpju vikses smaržodami, dodas uz Zentas Mauriņas un Richarda Rudziša priekšlasījumiem, lai gūtu garīgus iespaidus. Politisks darbs maisījās ar reliģiju [..]. Ļaudis, kam izglītība pajukusi kara laikā, pēc kara skolā joprojām iekala krievu un vācu enciklopēdiju faktus. Meklēdami ko jūtīgāku un interesantāku, viņi nodevās sajūtām, ko sniedz estētisms, budisms, Padomju Savienības apmaksātā Rēriča mācība, ASV modernisms, Rietumeiropas meklējumi mākslās¹⁴.

Jāsecina, ka revolūcija, divi pasaules kari, okupācijas veicināja latviešu raksturu gandrēšanu. Ļaušanās ietekmēties, pakļauties, iztapt nomāc gribasspēku, individuālo un nacionālo lepnumu. Latvieši *kā aitas lietū nodurtām galvām* (Z. Skujiņš) iet pēc pēriena, iet uz mobilizācijas punktiem, dodas uz fronti, pako mantību un dodas bēgļu gaitās, kāpj izvešanai paredzētos lopu vagonos: *Pasaule kā jēru bars sadzīta aplokā un nevarīgi gaida, kad to iznīcinās¹⁵*.

Bieži vien racionāli neizskaidrojamas parādības ir latviešu vienošanās trūkums, mūžīgās opozīcijas: frontinieki vienā barikāžu pusē un otrā, balts un melns. Tāpat kā savas nespējas, gribas vājuma kompensēšana, ļaujoties iracionalitātei: meklēt zvaigznēs, zīmēs, sapņu grāmatās, pie zīlnieces, vārdotājas, magiem un šarlatāniem. Denunciācijas tieskmes, savstarpēja apkarošana, ķildošana, nespēja savstarpēji vienoties, savstarpēja neuzticēšanās ir *kupris*, ko latvietis nes kā savas nacionālās identitātes zīmi. Noslēgšanās sevī, savā viensētā: *ne mana cūka, ne mana druva, padoties liktenim*. Varbūt Eiropas provinces, nomales sindroms? Arī tā ir identitātes zīme.

20. gadsimta latviešu literatūras vēsturē nereti sastopams latvietis kā tipisks ilgstoši kolonizētas nācijas pārstāvis. Latvietis bijis svešu karu karotājs, nācijas garam svešu ideoloģiju iztapīgs kalps, svešu ideoloģiju vārdā gatavs visasīņainākajiem darbiem (*Cik lieli mēs bijām kareiviskā stājā, tik vāji bieži politiski nacionālā domāšanā¹⁶*), okupāciju apstākļos gatavs vizzemiskākajām denunciācijām, okupāciju maiņās arvien gatavs kažoku mest uz otru pusi. Padomijas okupācijas laikā tas pats latviešu literāts *panto* par Staļinu, nacistu laikā par Hitleru, piemēroties spējīgs svešām nācijām (*Piemērojoties pūlas iegūt identitāti. Zviedriskāki par zviedriem*. – R. Rīdzinieks romānā *Zelta motocikls*; *Par [latviešiem – D.L.] runā, ka jūs esot vislabākie amerikāņi, vislabākie angļi, vislabākie vācieši, jā – pat vislabākie krievi. Kur jūsos vēl kas no latviskā var aizķerties, to grūti saprast*. – G. Janovskis romānā *Sōla*).

Tieši šobrīd, kad vēsturnieku un politologu pētījumos noskaidrojas 20. gadsimta traģiskie notikumi kā apzināti un rūpīgi plānota katastrofālu pasākumu virkne, kam dzinulis ir milzīgu teritoriālu platību un reizē ar to neaprakstāmu bagātību sagrābšana, ir interesanti aplūkot, ko no šī gadsimta traģēdijām tēlo latviešu literatūra. Tas ir ļoti ierobežots *lauks*, ar reizumis pat naivu skatījumu un vērtējumu, bet dziļi emocionāli pārdzīvots: par cilvēka sāpēm, zaudējumiem, bezcerību, izdzīvošanas alkām, ilgām pēc ikdienišķas laimes. Uzkrītošs, divains, savāds vien liekas pēc politiskās pārliecības atšķirīgu rakstnieku kopīgais, šķietami somnambuliskais psihiskais stāvoklis – *padošanās liktenim*. Kā *kolektīvs* motīvs – *padoties liktenim* – tas iziet cauri ļoti daudziem darbiem un vedina domāt par nācijas rakstura kādu fundamentālu iezīmi.

Alberts Bels, kas ir viens no tiem latviešu rakstniekiem, kurš savā daiļradē pētījis un atveidojis latviešu individuālo un nacionālo iedabu, romānā *Melnā zīme* domā par to, ka varmācība ieprogrammēta pašā upurī: *Tēvs visu ņēma viegli, laida pār galvu, ģimene bija dēka ar lauku meiteni, bērni – svētdienas lelles, neatkarīga valsts – ko es tur varu līdzēt? [...] Apbrīnojama ir jēra pakļāvība, ar kuru Jāņa tēvs saņēma likteņa sitienus. Arests? Labi. Cietums. Neko darīt. Kuģis? Nav iespējams bēgt. Nāve? Mazajam kaķēnam nav izvēles*¹⁷. Tas ir simbolisks nācijas vērtējums.

Stiprināt savu gribasspēku, ne tikai ikdienas darbu darot, bet arī aizstāvēt savu personu, savu pašcieņu, uzticēties saviem spēkiem laikam nav latvieša īpatnība. Neticēt saviem spēkiem, bet iracionāli *paļauties liktenim*, nodot sevi Tā Kunga rokās – tā ir nācijas nespēcība un vājums, upura vaina.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Austriņš A. Garā jūdze. *Kopoti raksti*. 5. sējums. Rīga, J. Rozes apgāds, 1927. – 125. lpp.
- ² Cielēns F. *Laikmetu maiņā*. 1. grāmata. Rīga, Memento, 1997. – 151. lpp.
- ³ Zariņš K. *Dzīvība un trīs nāves*. O. Dīķis, 1956. – 74. lpp.
- ⁴ Veselis J. Zem vācu jūga. *Proza*. Rīga, Liesma, 1991. – 55. lpp.
- ⁵ Štrāls K. Karš. I daļa. *Kārļa Štrāla Raksti*. 1. sējums. Rīga, A. Gulbis, 1939. – 56. lpp.
- ⁶ Turpat, 24. lpp.
- ⁷ Turpat, 45. lpp.
- ⁸ Turpat, 162.–163. lpp.
- ⁹ Kārkliņš V. *Zelta zvans*. Rīga, Liesma, 1994. – 27. lpp.
- ¹⁰ Štrāls K. Karš. I daļa. *Kārļa Štrāla Raksti*. 1. sējums. Rīga, A. Gulbis, 1939. – 170. lpp.

- ¹¹ Štrāls K. Karš. II daļa. *Kārļa Štrāla Raksti*. 2. sējums. Rīga, A. Gulbis, 1939. – 20. lpp.
- ¹² Turpat, 16. lpp.
- ¹³ Turpat, 234. lpp.
- ¹⁴ Sodums Dz. Savai valstij audzināts. *Kopoti raksti*. I sējums. Rīga, Atēna, 2001. – 71.–72. lpp.
- ¹⁵ Zariņš K. *Pārdomas, baložiem maizi drupinot*. Rīga, Karogs, 1992. – 22. lpp.
- ¹⁶ Valters M. *Atmiņas un sapņi*. I. Stokholma, Daugava, 1969. – 256. lpp.
- ¹⁷ Bels A. *Melnā zīme*. Rīga, Preses nams, 1996. – 79.–80. lpp.

Literatūra:

- Austriņš A. Garā jūdze. *Kopoti raksti*. 5. sējums. Rīga, J. Rozes apgāds, 1927.
- Bels A. *Melnā zīme*. Rīga, Preses nams, 1996.
- Cielēns F. *Laiķmetu maiņā*. 1. grāmata. Rīga, Memento, 1997.
- Kārkliņš V. *Zelta zvans*. Rīga, Liesma, 1994.
- Sodums Dz. Savai valstij audzināts. *Kopoti raksti*. I sējums. Rīga, Atēna, 2001.
- Štrāls K. Karš. I daļa. *Kārļa Štrāla Raksti*. 1. sējums. Rīga, A. Gulbis, 1939.
- Štrāls K. Karš. II daļa. *Kārļa Štrāla Raksti*. 2. sējums. Rīga, A. Gulbis, 1939.
- Valters M. *Atmiņas un sapņi*. I. Stokholma, Daugava, 1969.
- Veselis J. Zem vācu jūga. *Proza*. Rīga, Liesma, 1991.
- Zariņš K. *Pārdomas, baložiem maizi drupinot*. Rīga, Karogs, 1992.

Valdis Ķikāns

IRACIONĀLAIS LATVIEŠU LIRIKĀ

Summary

The Irrational in Latvian Lyric

The irrational as a philosophical category is used to denote the philosophical views that acknowledge the primary status of the irrational beginning in the world cognition and understanding. Irrational tendencies in philosophy have existed in a long period of development, but irrational trends in philosophy came into existence at the turn of the 19th and the 20th centuries, becoming especially active since the late 1950s.

The irrational in art and literature is a complex issue, as art image cannot be expressed in the form of rational judgements: its only mode of existence is the image-like form produced by the artist. Latvian poets and thinkers E. Veidenbaums and Rainis have expressed opposing opinions concerning the possibilities of expressing rational understanding of irrational phenomena. F. Bārda under the influence of the French intuitionist philosopher H. Bergson admits the extension of rational cognition into the sphere of the irrational. This opinion of *irrational relativism* is present already in I. Kant's philosophy as well as Rainis and I. Ziedonis' writing and in the contemporary philosophy has acquired the attribute of the *rationalizing the irrational* as opposed to, e.g. K. G. Jung's opinion that the creative origin of art will be eternally closed to the human cognition.

*

Iracionālisms (lat. irrationalis – ‘bezapzinātais, ne prāta [kategorija]’) – filozofiskie virzieni, kas pasludina ārpusprāta sākotnes primātu un izvirza to kā pasaules pamata pazīmi, tā arī kā tās izpratnes raksturotāju. Pretstatā klasiskajai filozofijai¹, kas izvirza centrā prātu un racionalitāti un šīs racionalitātes attīstības iekšējo loģiku, postklasiskā filozofija atsakās no īstenības prāta pamatiem un pirmo vietu ierāda iracionālajam. Tas nenozīmē racionālā un tā izziņas procesa iespēju pilnīgu noliegumu, bet gan akcentu maiņu: šo divu visu antropoloģisko un vēsturisko konstantu (racionālā un iracionālā) radikālu pārvērtēšanu².

Enciklopēdijā teikts, ka noteikta reakcija uz klasiskās, īpaši vācu, ideālistiskās filozofijas (tās pazīstamākie pārstāvji ir Kants un Hēgelis: piezīme mana – V.Ķ.) pārmēra prātošanu bija vēlīnā Šellinga *atklātības filozofija*, nerunājot jau par A. Šopenhauera voluntārismu, E. Hartmaņa *bezapzinātā filozofiju* un S. Kirkegora mācību. Tādējādi iracionālās tendences filozofijā vērojamas ilgākas attīstības periodā, bet termins *iracionālisms* tiek attiecināts uz filozofijas virzieniem, kas veidojas 19. gs.

beigās – 20. gs. sākumā, šajā laikā iracionālās tendences pastiprinās sabiedrības krīzes dēļ, kuras pamatā ir sociālās īstenības neizprotamība, iracionalitāte, kas asociējas ar pašu cilvēka dabas būtību. Šādu iracionālismu spilgti pārstāv *dzīves filozofijas* virziens F. Ničes, V. Dilteja, O. Špenglera, A. Bergsona uzskatos; tiek ieviests jauns priekšstats *intuitivisms*³ – ‘pirms vai ārpus teorētiskām zināšanām’: bez intuitīvās uztveres pasaules izziņa tiek uzskatīta par ierobežotu, izprast nespējīgu. Tālākā iracionālo filozofijas virzienu attīstība saistīta ar fenomenoloģiju, eksistenciālismu, neopozitivismu. Kopš 1950. gadu beigām vērojama tendence – *iracionālā racionalizēšana*, t.i., iesaistot izziņā to, ko agrāk uzskatīja par neizzināmu. Šī kustība saistīta galvenokārt ar strukturālismu.

Enciklopēdijās kā iracionālisma pārstāvis nav minēts I. Kants, kura teorētiskie uzskati šī virziena vēsturē ir vispārzināmi un saistās ar mākslu un literatūru.

Norādot, ka, pēc Kanta uzskatiem, racionāli nav atrisināmi jautājumi par pasaules laiktelpas galīgumu un pirmsākumu, idejas par gribas brīvību, dvēseles nemirstību un Dieva esamību, M. Kūle un R. Kūlis raksta:

Prāta centienos izlauzties ārpus savu empīriski racionālo iespēju robežām viņš saskata neiznīcināmu cilvēciskās izziņas vajadzību. Vēl vairāk, prāta iedrošināšanos “pārkāpt robežas” Kants vērtē kā domātāja neatņemamas tiesības un pat pienākumu⁴.

I. Kants iracionālā izpratnei mākslā pievēršas darbā *Spriešanas spējas kritika* (1790), kur estētiska ideja skaidrota šādi:

Bet ar estētisku ideju es saprotu tādu iztēles spēju, kas dod iemesla daudz domāt, nebūdama nevienai domai, t.i., jēdzienam adekvāta un ko pilnīgi aizsniegt un saprotamu darīt nevar nekāda valoda⁵.

K.G. Jungs pētījumos par arhetipiem pievēršies racionālajam un iracionālajam mākslā, konkrēti daiļliteratūrā. Jau viņa literāro tekstu dalījums psiholoģiskajā un vizionārajā mākslā apliecina zinātnieka uzskatu par racionālā un iracionālā pastāvēšanu (klātbūtni) literārajos tekstos:

[..] psiholoģiskais mākslas jaunrades saturs vienmēr rodas cilvēciskās pieredzes jomā, no stiprāko pārdzīvojumu dvēseliskā priekšplāna. Šo mākslas jaunrades tipu es saucu par “psiholoģisku” tāpēc, ka tas vienmēr atrodas saprotamā un aptveramā robežās [..].

Bezdzībenis, kas paveras starp “Fausta” pirmo un otro daļu, nošķir arī psiholoģisko mākslas jaunrades tipu no vizionārā. Šeit viss apvēršas otrādi: materiāls vai pārdzīvojums, kas māksliniecišķi noformēts, nesatur sevī neko senzināmu, tam piemīt mums sveša būtība, slēpnīga iedaba, un tas rodas it kā pirmscilvēku laiku dzīlēs vai no pārcilvēciskās iedabas

tumšajām vai gaišajām valstībām, tas ir kaut kāds pirmpārdzīvojums, kas cilvēka iedabu draud padarīt bezspēcīgu un bezpalīdzīgu. [...] no vienas puses, tas ir kas visai divdomīgs, demoniski grotesks, cilvēcisko vērtību un skaisto formu sasprindzinošs [...]; bet, no otras – kaut kāda atklāsme, kuras tāles un dzīles cilvēka nojauta nemaz nespēj izdibināt, vai skaistums, ko nespēj izteikt nekādi vārdi.

[...] iracionālā radošā sākotne, kas visskaidrāk izpaužas tieši mākslā, galu galā pievils visas pūles to racionalizēt. Visi apziņā notiekošie psihiskie procesi vēl var tikt kauzāli izskaidroti, bet radošā sākotne, kas sakņojas nepārskatāmajā bezapziņā, cilvēka izziņai būs mūžīgi slēgta⁶.

Fausta tēlus komentējis arī atdzejotājs Rainis, piem., II daļas Mefisto-feļa un Fausta dialogā apercerētās mātes, kurām ir dieviešu statuss: *Tās tēlotas kā visu lietu pirmparauga ideju radītājas, kuru (ideju) mainošos veidos vien var dzīvē parādīties viss, kas ir ar mūsu prātiem sajūtams⁷.*

J. Kursīte mītiskās un mistiskās mātes skaidro kā ar *prātiem sajūtamu* simbolu:

Faustam no Mātēm jāiegūst brīnumpriekšmets – trijkājis, kas ļautu atdzīvināt Helenu [...]. Helenu iegūt neizdodas [...]. Iespējams, šī Fausta neveiksme Gētes traktējumā nozīmē, ka antīkā pasaule, antīkais daiļums nav tik viegli iegūstams, lēti nedodas rokā. Faustam iniciācijas pārbaudījumi jāiziet vēlreiz⁸.

J. Kursītes piesardzīgo iespējamību jau minētajos komentāros “reabilitējis” Rainis:

Fausta un Helenas savienošanās šeit uzskatāma kā alegorija, kā romantisma, ģermanisma – ģermāņu mākslas savienošanās ar hellenismu – grieķu skaistuma ideālu, no kā dzimst Eiforions [...], kurš savā ziņā līdzinās meteoram, kas piepeši uzliesmo un tad iznīkdams drīz rimst spīdēt⁹.

Grūti iedomāties citādi uztveramu racionāli komentētu Eiforiona un Helenas nāvi:

Helena

(Uz Faustu)

Vecs vārds pie manis diemžēl arī piepildās:

Ka laime, skaistums nebiedrojas nešķirot,

Man mīlestības, dzīves saite sarauta;

Es, gaužot abu, sāpēs saku ardievas

Un metos atkal, Persefone, rokās tev,

Ak, uzņem mani, uzņem zēnu žēlīgi!

(Viņa apskauj Faustu; miesiskais izgaist, drēbes un plīvurs paliek viņa rokās)¹⁰.

Šis simbols izprotams racionāli – vācu kultūrai paliek grieķu antīkās kultūras mantojums, bet abu kultūru kopība izveidoties nevar. Šajā kontekstā iracionālais mākslā, pirmkārt, parādās kā *receptijas* (uztveres) *spējas kritērijs*: viens un tas pats mākslas darbs vienam uztvērējam ir saprotams, “savs”, bet citam – nesaprotams, “svešs”, līdz ar to iracionāls.

Otrkārt, vai tādējādi nerealizējas I. Kanta, F. Bārdas un mūsdienu *iracionālā racionalizēšanas* cerīgums uz prāta izziņas sfēras neierobežotu paplašināšanos pretstatā K.G. Junga uzskatam, ka *radošā sākotne* [...] *cilvēka izziņai būs mūžīgi slēgta* u.tml.?

Latviešu literatūrā pirmais modernā laikmeta domātājs un dzejnieks E. Veidenbaums, ko vācu literatūrzinātnieks F. Šolcs nešaubīgi uzskata par modernistu¹¹, izteicis ne mazums interesantu domu par agnosticismu un iracionālo. Studiju biedra A. Dauges atstāstu par iracionālo Veidenbauma uzskatos citē L. Volkova:

*Es ticu, ka ir kaut kādi, mūsu prātam nepieietami augstāki likumi pār mums, kurus sajūtam savā sirdī, kuriem padodamies, kurus atzīstam un cienām, pret kuriem jūtam godbijību. Tas ir dievības gars, kas mūsos dzīvo*¹².

Monogrāfijas autore spriež, ka *dievības gars*, kas Veidenbauma dzejā atkārtojas, varētu būt sinonīms sirdsapziņai (līdzīgi kā Kantam morālais likums: piezīme mana – V.Ķ.). E. Veidenbaums bija pārliecināts ateists, piemēram: *Mana baznīca ir daba un paša sirds*. Savukārt šī dzejoļa rindas pauž dievticību:

*Tumšajā zilumā spīguļo zvaigznes.
Mūžīgā kārtībā kustas to bars;
Cilvēka likteņa drūmajos viļņos
Valda bez rimšanas dievības gars*¹³.

Te izteikta atziņa par noteiktu pasaules kārtību, bet citā dzejolī – atkrišana agnosticismā:

*Daudz varam runāt un spriest, kāds uzdevums cilvēka dzīvei,
Tomēr pie gala nekad netiksim, tici man, draugs.
Skaidrību mirstīgam prātam ir slēpusi augstāka vara;
Cerēt un minēt var daudz, saprast un zināt – neko*¹⁴.

Šajā dzejolī vērojama izzināmības un neizzināmības pretruna. Dzejolī *Lai nedomā cilvēks, ka otrs ir slikts* Veidenbauma prāta un dabas (kā Kants sauc arī mākslu) attiecības izziņas spēja ir līdzīga Kanta uzskatam, ka ar prātu nevar aptvert pasaules daudzveidību:

*Var tūkstošreiz prātu vēl nogurdināt,
Es šaubos, vai pāri par dabu tas ies*¹⁵.

Izskaidrojumu dzejnieks neatrod arī *šausmīgajam mūžības ratam*, kas visu aizrauj nebūtībā (dzejolis *Vēl desmit, divdesmit gadu*)¹⁶.

Raiņa prāta un dabas attiecību uzskatos prevalē Hēgeļa atzinumi par prāta visvarenību. Ir dzejoļi, kas raksturo prāta nespēju izzināt pasauli, kā arī izprast cilvēka zemapziņas pasauli, piem., *Dziļākās domas*:

*Dziļākās domas
Smadzenes izvaid
Bezveida murgos,
Kvēlošās jausmās;*

*Domas tik plašas,
Tirdošas, smagas,
Itin kā liktens
Dzelžainā vara.*

*Nekāda prieka
Domāt šīs domas,
Bēgtu – kur bēgsi?
Tver, glauž un samīn*¹⁷.

Vai arī: *Cilvēka dvēsele, nabaga dvēsele, /Kur tev būt līdzī bezgala dabai*¹⁸? Vēlāk poēmā *Ave sol!* (1910), krājumā *Gals un sākums* (1912) domas pārsvars pār dabu ir nepārprotams. Varenā, neaptveramā daba sevi neapzinās, bet cilvēka dvēsele dabu apzinās:

*Vēl tik vienu dvēsele nezina:
Cik tā pati skaista, dziļa.
– Zinās vēl i nezināmo*¹⁹.

Raiņa lirikā un traģēdijās sastopami ne mazums vizionārās mākslas tēli, kam nav rodams pamatojums ne tēlotā, ne rakstīšanas laikmetā, ne intertekstā. Tā dzejoļu krājums *Vētras sēja* (1905), kas iznāk 1905. gada revolūcijas kulminācijas laikā, vasarā, ir šī gada sakāves asiņaino notikumu hronika. Gaidāmo notikumu patiesību atklāj dzejnieka *intuīcija*, kas, protams, nenāk dzejnieka apziņā tikai “no augšas”, t.i., intuitīvi, to veido arī vēstures un sava laika daudzu analoģu faktu un notikumu zināšana.

Šāda paredzēšana un pravietošana, kā tautā saka, *dūmu saošana pirms uguns*, saistīta ar mākslinieka, domātāja u.c. personības intuīciju. Tās nozīmi iracionālu parādību izpratnē akcentējis franču filozofs A. Bergsons, viņa ietekmē arī latviešu dzejnieks F. Bārda, kura darbos izpaužas *intuitīvais iracionālisms*:

[..] *atziņa nekad nav spējīga sniegt viņam (cilvēkam – V.Ķ.) visu un pēdējo. Atziņa – vismaz līdzšinējā – nav spējīga aptvert absolūto. Dzī-*

vības koks ir lielāks nekā Atziņas koks. Dzīvība ir plašāka nekā atziņa; atziņa viņu nekad nevar pilnīgi aptvert [...].

Tomēr cilvēks nekad neatsacīsies [...] ēst no Atziņas koka [...] – kļūs pilnam pilns ar Atziņas koka spēku. Tad dzīvības koks vairs nebūs šķirts no Atziņas koka, tad dzīvība būs kļuvusi par atziņu, bet atziņa par dzīvību²⁰.

Līdzīgi Kantam un mūsdienu postklasiskajai filozofijai, arī Bārda atzīst cilvēka prāta izziņas spēju neierobežotību, bet par konkrētajām atziņām un to paudējiem savā laikā F. Bārda pievienojas A. Bergsonam:

Abstrakta doma ir tikai viena no dzīves parādībām, viens no dzīves veidiem – kā tad viņa var aptvert visu dzīvi?

Doma ir tikai viens no evolūcijas kustības etapiem – kā tad viņu var attiecināt uz visu evolūcijas kustību kopībā? Ar tādu pat tiesību varētu apgalvot, ka daļa līdzinās veselam, ka akmens, ko jūras vilnis izsviedis krastā, līdzinās tam formas ziņā²¹.

F. Bārda nenoliedz prāta darbību, viņš to augstu vērtē dzīves cīņās, kā labu vērsi, bet attiecībā uz mākslu un tās izpratni prāts ir bezspēcīgs, jo *ar prāta palīdzību iegūtā, abstraktā mākslas atziņa nav pati dzīvā māksla²².*

Tas nozīmē, *ka pašu dzīvo mākslu var uztvert un izjust tikai intuitīvi, kā cita cilvēka dvēseles radniecību, piem.,*

katra mākslas darba galvenais uzdevums – radīt mākslas uzņēmējā jeb baudītājā taisni to dvēseles stāvokli, kādu pārdzīvoja mākslinieks, šo darbu radot [...]. Tātad ārējais mākslas darbs spēlē tikai starpnieka jeb vada (mēdija) lomu [...] no vienām smadzenēm uz otrām, no vienas apziņas uz otru [...]. Ja mākslas darba uzņēmējs nebūs māksliniekam radniecisks, viņš mākslas darba nekad nevarēs saprast²³.

Iracionālais vērtēts kā receptijas (uztveres) spējas problēma: viens un tas pats mākslas darbs vienam uztvērējam ir saprotams, “savš”, bet citam – nesaprotams, “svešš”, līdz ar to iracionāls. Turklāt F. Bārdas izceltā smadzeņu un apziņas loma ir racionālās puses fenomeni, kam autors ierāda izšķirošu lomu un nozīmi. Šī receptijas problēma atklājas arī Gētes Fausta interpretācijā, tā saistāma ar šodienas polemikām par elitāro un populāro kultūru (popkultūru), jo daļai uztvērēju sarežģītāki mākslas darbi ir iracionāli, tā sakot, *līmeņa dēļ*, bet citai uztvērēju daļai tie nerada receptijas problēmu. Tā ir atsevišķi risināma problēma, lai gan saistīta ar katru mākslas darbu.

Iracionālais kā receptijas problēma uzskatāmi atklājas modernisma simbolismā, ko izvērš šī virziena franču dzejnieki 19. gs. 80. gados, apzināti raksturojot simbolu kā iracionālu, piem.:

“Nosaukt priekšmetu nozīmē paturēt pie sevis trīs trešdaļas no baudas, ko rada dzejolis, kurš ir radīts no laimes uzminēt pa druskai; uzvedināt uz domām – lūk, par ko ir jāsapņo,” saka Malarmē [..]. Šarls Moriss viņam piebalso: “Uzvedināšana uz domām ir atbilstību valoda un radniecības ar dabu valoda. Tā vietā, lai radītu lietu atspulgu, uzvedināšana uz domām iedziļinās tajās un kļūst par to balsi. Uzvedināšana uz domām nav nekad neitrāla (indiferente) un pēc būtības ir vienmēr kaut kas jauns tādēļ, ka tā par lietām pavēsta apslēpto, neizskaidroto un neizsakāmo.”²⁴ (pasvītrojums mans – V.Ķ.)

Iracionāli simboli, kur aiz ārējā tēla slēpjas dzejnieka iekšējie, imaginārie redzējumi, ir sastopami modernisma simbolismā, kura sākotne ir iepriekšminētie franču dzejnieki, arī A. Rembo, G. Trāklis, Sen-Pols Rū u.c. simbolisti, kā arī franču un vēlākie krievu, latviešu u.c. tā sauktie dekadenti, respektīvi, modernisti. Modernistiskais simbols ir patvaļīgi brīvi tulkojams kā simboliskā tēla imaginārs redzējums.

Iracionālais *man labvēlīgās tumsas motīvos* plaši izpaužas I. Ziedoņa lirikā. Dzejolī *Es mīlu naktī ābolu, kas peld* programmatiski teikts, ka tumsa palīdz pasaules parādības izolēt citu no citas un sekmē iedziļināšanos tajās. Tā uzdod daudz mīklu, un to atminējumi I. Ziedoņa dzejoļos paliek jautājuma formā: *Es redzu kādu cilvēku, kas nāk:/No tumsas nācis, atkal tumsā dosies*²⁵. Šis dzejoļa rindas var uztvert gan kā cilvēka dzīves sākumu un galu, gan kā meklētāja ceļu, jo *Tumsa visapkārt ir tā kā rēta/milzīga rēta, kas dzīst*²⁶. Šī rinda rezonē Gētes atziņai, ka katrs problēmas atrisinājums ir jaunas problēmas pieteikums, tādēļ, jo plašāks plešas pasaulē izzinātā aplis, jo plašāka ir tam apkārt gulošā tumsa – neizzinātais.

Arī I. Ziedonis izsaka intuitīvas nojausmas par neizzinātā noslēpumiem kā racionāli neizskaidrojamiem:

*Re, sirds man ir kā sakne slima –
uz iekšu lejā tumsā lien [..]*

*Var būt, ka tur ir kāda sēkla,
ko gaismas sējējs nesaprot.
Var būt, ka gaismas sējējs sēklu
no pārāk sekla strauta rod.*

*Var būt, ka tumsas siltumnīcās
guļ tāds vēl neapjaudivs grauds,
ko beigts – pēc atdzimšanas tiecas
un ko grib dzīvot karā kauts*²⁷.

Tumsa ir sava veida gaisma, jo *dienā jau praktiski/gaismas par maz*²⁸. Tumsa ir pasaules un dzīvības pirmsākuma vide, visu sakņu pamats, noslēpumu sfēra un atslēga, un tādēļ tā fascinē dzejnieku:

*Ak – galotne! Zied visa pasaule,
Uz augšu zeļ ar tādu vajadzību
Un dziedoša! Un ziedoša! Un ... nē!
Es saknē gribu²⁹.*

Krājumā *Taureņu uzbrukums* (1988) taureņu zigzagveida lidojuma kustības ir simbols nekontrolējamai, neparedzamai gribai, kas izlaužas pasaules parādībā, īpaši mūsdienu cilvēku rīcībā. Tā reizē ir dzejnieka polemika ar klasiskās filozofijas atziņām par cilvēka domāšanas un rīcības stingrajām likumībām, sasaucoties ar A. Šopenhauera Visuma aklo stihisko gribu, kas mētā pasauli (jo tauriņu kustības stihiskums nemitīgi atkārtojas jebkurā kustībā), piem.:

*Joprojām kustība ir tauriņveida.
Ir manai mātei tauriņveida meita [..]
Es arī Raini redzu mētājamies [..]
Es esmu taureņu lidlauks,
pilni taureņu mani pleci,
Taureņi nekad nav veci [..]
Kāpēc taureņi skrien svaidīdamies?
Viņi mētājas no brīvās sekundes brīvajā.
Viņi meklē atbrīvoto laiku. Viņi manevrē
no nesamocītās sekundes nesamocītajā³⁰.*

Dzejnieks pats savu taureņu simbolu komentē šādi:

*Pasaules kārtību cilvēki ir ieraduši skatīt caur Ņutona fizikas kano-
niem – ka kārtība ir stingri lineāra [..]. Īstenībā kārtība ir vairāk stihiska,
līdz ar to neparedzama, iracionāla:
[..] Vai tad nav mums neviena [..], kas var mums pastāstīt, kā ieraudzīt
šai mainībā, pārejās, jucekļi pasauli cildenu, kāda tā patiesībā ir³¹?*

I. Ziedonis uzskata, ka tas ir arī mākslas uzdevums, viņš, līdzīgi I. Kantam, pamato mākslas iracionālo dabu (raksturu) un katram atšķi-
rīgo imagināro uztveri:

*Dzejā nav stabilam jābūt.
(tā jau var novecot.)
Paskaties, re, kā daba –
Likumu likumiem prot.
Dzejā jau taisnības nava.
(Taisnība vispār ir.)
Dzejā ir – katram sava,
Katrs kā grib, tā šķir³².*

Mākslā nozīmīgs ir tikai tās tēls, nevis racionālais komentārs:

*negribas vairs fiksēt
īstais ir nenotverams
mākonis debesīs
tāpat, uzreiz ir dzerams [...]*³³

Šai četrriņdē izteikta I. Ziedoņa ilgu gadu mākslinieciskā pieredze oriģinālu tēlu radīšanā, kas veidojusies arī sadarbībā ar gleznotāju K. Fridrihsonu. Viņa *Pasāžu* (1985) tēli ne tikai pārstāv glezniecībai raksturīgo *estētisko telpisko formu*, bet reizē ietver *estētisko laicisko formu*. Bieži vienā pasāžā jūras vai tuksneša horizonta tālplāns izsaka laika mūžīgumu, tā bezgalību. Citu laika slāni simbolizē tūkstošgadīgs koks, irušu mūru drupas, grimušu laivu vraki u.tml. Vidējā plānā vai tuvplānā pašreizējie jūras viļņi, pašreizējā brīdī skatāmie cilvēki projicē mirkli uz mūžības fona, tādējādi gleznojuma tēli ir laika gaitas paudēji. Tas akcentēts arī I. Ziedoņa pierakstos, piem.: *Kad mēs žāvējam tiklus, vakara saulē kaut kas atspīd ūdenī. Pārcirsts bruņu kreklis*³⁴.

Diahroni tēlojamais (izsakāmais) kļuvis sinhronisks: gluži kā *mākonis debesīs uzreiz dzerams*.

Savukārt estētiskās telpiskās formas prioritāti jeb telpas mākslas principus laika mākslā literatūrā jau 20. gs. 40. gadu beigās apcerējis amerikāņu literatūrzinātnieks D. Frenks³⁵ T.S. Eliota, E. Paunda, M. Prusta, Dž. Džoisa darbos. Pēc šī principa literārie tēli it kā “sanāk” vienlaicīgi ap kādu centru, un šis iracionālais paņēmieni (vieglāk realizējams lirikā kā asociativitāte) aizstāj pakāpenisko *racionāli loģisko* vēstījumu. Šo paņēmieni lietojis O. Vācietis *Einšteiniānā* (1962), V. Belševica *Laika rakstos* (1977), U. Bērziņš poēmā *Krišjānis Barons* (1970) u.c.

Gluži kā komentārs telpiskajai estētiskajai formai literatūrā ir I. Ziedoņa četrriņde:

*knīpsē, uzņem mēģini
atsegt, kas neatsedzams
bet viss tikai vienā brīdī
kopā ar mūžību redzams*³⁶

Tas nozīmē, ka mākslas tēla iracionālo būtību var tikai aptuveni raksturot. Neskatoties uz šo aptuvenību, I. Ziedonis savā literārajā darbībā skaidro gan savu, gan citu autoru tēlu jēgu un mākslinieciskos meklējumus, piem.:

Taču nav Tots vēl sapratis uzdevumu. Nu man rokā miroņsvece jaunā dienā tevī vest, saka Tots Leldei. Nesapratis, ka miroņsvece nav tikai Leldes vienas dēļ, nesapratis, ka visu mūžu piemiņai jāiznāk tagadnē (un tā jāieiet nākotnē). Lūk, kāpēc miroņsveces ugunij jāastop saules

*gaisma! Lai atgādinātu gaismā nepiepildīto ieceru diženumu, cīnītāju mūžu mokas. Dvēselītes siro, Iecerītes spīgo, Visas zemes aizmirītes ...*³⁷

Neskatoties uz to, ka mākslas tēlā racionāli *īstais ir nenotverams*, arī I. Ziedonis pieder mūsdienu *iracionālā un ārpusracionālā racionalizētājiem*³⁸.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Klasiskā filozofija – filozofijas virzieni no tās sākumiem līdz postklasiskajai filozofijai 19. gs. otrajā pusē. Sākot ar jauno laiku periodu (Dekarts, Spinoza, Leibnics) un īpaši apgaismi, klasiskā filozofija pasauli tiecas pamatot kā prāta valstību, attīrot prāta darbību no visa iracionālā. Apogeju prāta prioritāte sasniedz vācu klasiskajā filozofijā.
- ² Румянцева Т. *Иррационализм. Всемирная энциклопедия. Философия*. Москва, Современный литератор, 2001. – с. 435.
- ³ Intuīcija – nepastarpināta zināšana, sava veida atklāsme gan objektu pasaulē, gan jaunu ideju un jūtu pasaules laukā. Psiholoģijā izšķir “intuitīvo” un “diskursīvo” prātu atkarībā no uztveres ātruma un izlietojuma objektīvos pierādījumos. *Философский словарь*. Москва, Международные отношения, 2000. – с. 161.
- ⁴ Kūle M., Kūlis R. *Imanuela Kanta dzīve un darbība. Imanuels Kants. Praktiskā prāta kritika*. Rīga, Zvaigzne, 1988. – 24. lpp.
- ⁵ Kant I. *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt, Suhrkamp, 1977. – S. 249.–250.
- ⁶ Jungs K.G. Psiholoģija un poētiskā jaunrade. *Karogs*. Nr. 9, 10, 1991. – 202., 201. lpp.
- ⁷ Rainis. *Kopoti raksti*. 16. sējums. Rīga, Liesma, 1982. – 456. lpp.
- ⁸ Kursīte J. *Mītiskie elementi Gētes “Faustā”*. Rainis un Gēte. Nordik, 1999. – 187. lpp.
- ⁹ Rainis. *Kopoti raksti*. 16. sējums. Rīga, Liesma, 1982. – 469. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 368. lpp.
- ¹¹ Scholz F. *Die lettische Literatur. Kindlers Neues Literatur Lexicon*. Band 20. München, Kindler, 1996. – S. 364.
- ¹² Volkova L. *Eduards Veidenbaums*. Rīga, Liesma, 1979. – 230.–231. lpp.
- ¹³ Veidenbaums E. *Kopoti raksti*. 1. sējums. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961. – 272. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 214. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 271. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 230. lpp.
- ¹⁷ Rainis. *Kopoti raksti*. 1. sējums. Rīga, Zinātne, 1977. – 27. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 25. lpp.
- ¹⁹ Rainis. *Kopoti raksti*. 2. sējums. Rīga, Zinātne, 1977¹. – 388. lpp.
- ²⁰ Bārda F. *Prāts un mūžības jautājumi. Raksti*. 1. sējums. Rīga, Liesma, 1990. – 344. lpp.
- ²¹ Turpat, 350. lpp.

- ²² Turpat, 352., 344. lpp.
- ²³ Turpat, 338. lpp.
- ²⁴ Ivbulis V. *Celā uz literatūras teoriju*. Rīga, Zinātne, 1988. – 82. lpp.
- ²⁵ Ziedonis I. *Man labvēlīgā tumsā*. Rīga, Liesma, 1979. – 54. lpp.
- ²⁶ Turpat, 74. lpp.
- ²⁷ Ziedonis I. *Re, kā!* Rīga, Liesma, 1981. – 148. lpp.
- ²⁸ Ziedonis I. *Man labvēlīgā tumsā*. Rīga, Liesma, 1979. – 78. lpp.
- ²⁹ Ziedonis I. *Re, kā!* Rīga, Liesma, 1981. – 47. lpp.
- ³⁰ Ziedonis I. *Taureņu uzbrukums*. Rīga, Liesma, 1988. – 62., 30., 84. lpp.
- ³¹ Ziedonis I. Nevidēja uzvedība./*Literatūra un Māksla*, 1988. gada 1. janvāri.
- ³² Ziedonis I. *Taureņu uzbrukums*. Rīga, Liesma, 1988. – 56. lpp.
- ³³ Turpat, 44. lpp.
- ³⁴ Fridrihsons K. *Ziedonis I. Pasāžas*. Rīga, Zinātne, 1985. – 64.–65. lpp.
- ³⁵ Frenk D. *Spatial Form in Modern Literature Criticism. Foundations of Modern Literatur Judgment*. Ed. by M. Shorer. New York, 1948.
- ³⁶ Ziedonis I. *Taureņu uzbrukums*. Rīga, Liesma, 1988. – 44. lpp.
- ³⁷ Ziedonis I. *Spēlēju, dancoju. Garainis, kas veicina vārišanos*. Rīga, Liesma, 1976. – 176. lpp.
- ³⁸ Румянцева Т. *Иррационализм. Всемирная энциклопедия. Философия*. Москва, Современный литератор, 2001. – с. 436.

Literatūra:

- Bārda F. *Dziesmas un lūgšanas Dzīvības kokam*. Rīga, A. Gulbja apgāds, 1924.
- Beļinskis V. *Filozofisku rakstu izlase. 2. sēj.* Rīga, LVI, 1955.
- Egle R. *Eduards Veidenbaums. Latviešu literatūras vēsture, III sēj.* Rīga, 1935.
- Hļebņikovs V. *Dziesmu karapulks*. Rīga, Liesma, 1985.
- Jungs K.G. Par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi. / *Grāmata*. Nr. 9, 1990.
- Карповић Е. *Izziņas teorija*. Rīga, Zvaigzne, 1970.
- Latviešu dzejas antoloģija, 3. sēj.* Rīga, Liesma, 1973.
- Zima V.P. *Die Dekonstruktion*. Francke: Tübingen – Basel, 1994.
- Асмус М.Ф. Кант. *Краткая литературная энциклопедия, т. 3*, Москва, 1966, – с. 369.

Maija Burima

AIZRAUJOŠS, BEZGALĪGS, MIRDZOŠS, VILINOŠS, TUMŠS ...
NOSLĒPUMS 20. GADSIMTA SĀKUMA
LATVIEŠU LITERATŪRĀ

Summary

Exciting, Neverending, Radiant, Alluring, Dark...
Mystery in Latvian Literature of the Early 20th Century

Mystery' as a literary concept has been used in the 20th century literature in manifold ways uniting a range of associative components. The most widespread aspects of the concept of mystery are: mystery as the information for the select (in relation to the ideas of selectedness, otherness produced by Nietzschean thought and recurrent at the beginning of the 20th century); use of enigmatic signs (labirynth, numerology and other attributes associated with the unpredictability of future); associative images: enigma, prophecy, magic, incantation as components of the concept of mystery, and the chronotope associated with the semantic of mystery, e.g. an unexpected, surprising event or a miracle. The present article regards the invariants of mystery in the creative work by a number of Latvian writers at the beginning of the 20th century. The research manifests two basic trends in the usage of the concept of mystery: in realist writing it is manifested as actual, factological, analytical information that must be hidden or guessed and that has given rise to diverse processes, whereas modernist works treat mystery as irrational, intangible, hardly prone to verbalization, and according to the criteria of modernist narration, this kind of concept use provides the text with the dimension of subjectivity and depiction of the inner world.

*

Noslēpumam kā literārajam konceptam 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā ir veltīta virkne poētiski piesātinātu apzīmējumu: aizraujošs, bezgalīgs, mirdzošs, vilinošs, tumšs... Koncepts 'noslēpums' saturiski ietver tēlus, motīvus un situācijas, kas saistītas ar nezināmo un neizskaidrojamo, organiski iekļaujoties modernisma literatūras iecienīto objektu klāstā. Modernisma literatūrai iracionalitāte un subjektivitāte arvien ir bijusi kā viens no galvenajiem atskaites punktiem sižetveides stratēģijā, personāžu attiecību veidojumā un telpaika arhitektonikas uzbūvē. Kaut arī pirmie modernisma iedīgļi latviešu literatūrā veidojās, modernajai domai cieši saaužoties ar citiem literārajiem tipiēm un strāvojumiem (īpaši romantisma izteiksmes specifiku), tomēr no tiem latviešu rakstnieki, eksperimentējot ar modernisma stilistiku un semantiku, vispirms aizgūst subjektīvo pasaules uztveri un atveidi savos tekstos. Vienlaikus vērojams, ka ar noslēpumu

saistītie tēlu atvasinājumi latviešu agrīnā modernisma tekstos veido savdabīgas funkcionālas un ornamentālas virtenes, reti kļūstot var vadmotīviem vai centrālo tematiku.

Noslēpums pēc definīcijas saistīts ar daudzveidīgu izpratni. Sistematizējot vairāku 20. gadsimta sākuma latviešu rakstnieku ar noslēpuma tematiku saistītās poētiskās izpausmes, veidojas noteikts noslēpuma tematikas izmantojuma reģistrs.

- Noslēpums var būt kādam indivīdam vai indivīdu grupai zināma informācija, kas nedrīkst kļūt pieejama pārējiem. Šis ir viens no izplatītākajiem noslēpuma semantikas invariantiem 20. gadsimta sākuma literatūrā, jo saistās ar ničeānisma inspirētās izredzētības, citādības idejām.
- Vēl viens noslēpuma invariants – enigmātiskās zīmes, kuru nozīme saprotama tikai izredzēto lokam. Starp tām kā biežāk sastopamās minams labirints, numeroloģija u.c. ar nākotnes neprognozējamību vai izziņāšanu, proti, noslēpuma minēšanu, saistīti atribūti.
- Noslēpuma paveidi ir mikla, pareģojums, maģija u.c. folkloras tekstu un mitoloģijas sižetu inspirēti izpaudumi.
- Noslēpums ir ne vien informācija, bet nereti sižetveidē arī noteikts telplaiks, ko papildina pēkšņuma vai pārsteiguma efekti. Šādā kontekstā noslēpuma kategorijas atvasinājums ir brīnums, kas ietver negaidīta notikuma semantiku.

Noslēpuma tematikas izmantojuma iedīgļi modernisma diskursā sastopami Viktora Eglīša prozā. 1899.–1900. gadā tapušais V. Eglīša stāsts *Sausā vasara* ir viens no pirmajiem īsprozas darbiem ar folkloras tēlu inspirētu simboliska tēla klātbūtni latviešu prozā. Te vērojama tuvība ar to izteiksmi, ko drīz vien plaši izvērš un pilnveido Kārlis Skalbe literārās pasakas žanrā. Stāsta *Sausā vasara* centrā ir milzis, kas mostas purva salā un dodas pie cilvēkiem, lai veldzētu viņus pēc sausās vasaras nestās postažas. Ļaudis vienlaikus baidās no Milža un priecājas par viņam līdzīgu nākošo svētību – kviešiem, zāli, rozēm. Metaforiski milža tēls ir sastatāms ar rutīnas, garīgās pieticības klievētājiem 19.–20. gadsimtu mijas sabiedrībā. Šo milža tēla konotāciju pēcāk izmanto arī J. Akuraters dzejoļu krājumā *Ziemeļos*. Zīmīgi, ka V. Eglīša stāsta ievadā noslēpuma tuvošanās nojautām piemīt zināma baisuma pieskaņa, ko akcentē tādi priekšvēstneši kā suņa *noslēpumainā gaudošana* un *nejēdzīgas gaisa maiņas*. Iedomu tēli cilvēku iztēlē raisa mitoloģiskas ainas – *jodu karu* – un atmiņās liek atdzimt aizmirstu teiku motīviem.

V. Eglīša stāstā *Elizabetei Taršova kundzei* (1901) noslēpumainību izsaka satikšanās ar neapzināto, mistisko dvēseli, ne šai, bet arī ne viņsaulei

piejerošo, kas iemiesojusies putnā – ķīvītē. Stāsta galvenā personāža sastapšanās ar ķīvīti notiek skaniski un vizuāli neikdienišķā situācijā:

Kaut kas līdz šausmām mistisks, nervozs, sakropļots, bērnišķi naivs, pie tam arī viltīgs, izlutināti nežēlīgs izskanēja šajā balsī. Es biju viens, apkārt krēsla, migla, bērziņi, – bet ļaudis tālu aiz purva, ļaudis tukši un pļāpīgi¹.

Putna veidolā vēstītājs saskata savas pārāgri mirušās māsiņas dvēseli. Satiekoties ar to, viņu sagrauj šausmas, ko nomaina cita pārdzīvojumu un jūtu gamma. Saruna ar brāli dvēselei Ķīvītei sniedz atvieglojumu, un viņa, kaut arī neguvusi mierinājumu, aizlido uz kapsētu. Tomēr palicējā izjustais nav vien satraukums par pēdējās sarunas saturu, bet arī spēcīgs iekšējs satricinājums.

Noslēpuma klātbūtne jaušama arī V. Eglīša stāstā *Rīta blāzmā*. Jau nāis censonis Jānis ir ieradies Maskavā, lai strādātu ar rakstu par latviešu intelīģences gara dzīvi. Vienlaikus šī studija ir iespēja ielūkoties sevī:

Jo vairāk tas domāja, jo dziļāki smēlās viņa domu slēdzieni. Brīnījās, kad reizēm kā saites nokrita no acīm, un viegli varēja ieiet visnoslēpumainākās savas dvēseles kristāla gatvēs... Tad, drebēdams no uztraukuma un bailēm, zagās aizvien tālāk, līdz visa pasaule izzuda, visas kaislības, – paša un citu. Drebošiem pirkstiem sniedzās pie zaļganā aizkara, aiz kura vajadzēja mūžības paradīzei mirdzēt².

Dvēseles apraksts pēc statusa tuvina to svētnīcai, kuras satvara dominante ir garīgums, pārļaicīgas vērtības, nevis emocionāli vai jutekliski piesātinātas izjūtas, kā Jānim pretstatīto Elzas un Mildas dvēseļu saturs. Tādējādi stāstā iezīmējas vēl viens pakārtots noslēpuma variants – atšķirīgas dvēseles kā noslēpums viena otrai. Cilvēkiem ar dažādu pasaules uztveri un dzīves principiem ir grūti saprasties – viņi viens otram ir minams un nereti neatminams noslēpums. Viena no stāstā attēlotajām sievietēm Milda, domājot par Jāni, spiesta atzīt, ka

Mikla miklas galā radās. Jāņa iekšējās būtes viņa nekad nespēja notvert. ... Viņa nevarēja noteikt ne par vienu viņa soli, kā to viņš spers. Viņš meklēja, gāja aizvien tālāki uz priekšu. Nekad viņš to nedarija kā aklas, vai no acumirkļa vadīts, bet apzinīgi un dziļi ņemdams, aizvien jaunās tekas radīdams sava gara tieksmam. Viņa jūta, ka Jānis būs mūžīgi jauns, interesants, spēka un panākumu pilns...³

Tomēr vairāk par Jāņa dziļajām zināšanām, erudīciju, radošo satvaru Mildu vilina doma sasaistīties ar Jāni kopdzīvē. Viņu satrauc neizpratne par Jāņa nevēlēšanos tuvināties. Šis iedomas tik spēcīgi pārņem Mildu, ka viņa smagi saslimst, tad izdara noziegumu un pēcāk pakaras cietuma kamerā. Arī Jānim Mildas rīcība nav saprotama.

Milda tikai mēģina impulsīvi, emocionāli pietuvoties tai pasaules izziņas pakāpei, kuru pēctecīgi, kaut arī distancējoties no personīgās pieredzes un attieksmes, izzinājis Jānis. Mildas priekšstats zinātne ir noslēpumu atklāšana un svarīgākais noslēpums ir eksistences likumsakarību rašanās un kārtība. Tās pamatu viņa meklē iracionālajā skaidrojumā – reliģijā – un racionālajā skaidrojumā – fizikas likumībās:

Bija gan daži jautājumi briesmīgi interesanti. Tā, piemēram, par Dievu – vai viņš ir, vai nava – cik tas interesanti! Tik interesanti, ka dzīvot bez tā nevar. Jo, lūk, kad dziļāki ņem, tad katra vārda, katra soļa nozīme no šā jautājuma atkarājas... Bet tad atkal zinība un atomu teorija... Bet tas atoms viņai izlikās tikpat noslēpumains kā Dievs [...] Nu pieņemsim, ka visa pasaule sastāv no nedalāmiem, bezsvarīgiem atomiem. Vai mēs to saprotam? Tālāki – šiem atomiem esot pievilksanas un atstumšanas spējas; vai tas jau nava ļoti noslēpumains teiciens⁴?

Plašākais noslēpuma tematikas spektrs saistās ar dažādu enigmātisko zīmju vai enigmātisko motīvu izmantojumu.

Labirints.

Labirints kā noslēpuma variācija tēlots Kārļa Krūzas dzejolī *Labirints*. Dzejolis izskan kā mīkla ar romantismam raksturīgu mitoloģisku pasaules arhitektoniku. Vienlaikus cilvēks konceptuāli tuvināts 20. gadsimta sākuma noturīgajai, Štirnera filozofijas un Ibsena lugas *Spoki* ietekmētajai cilvēkspoka vai spokcilvēka konotācijai:

*Klistu tumsā cilvēksspoks,
Stingst pie bezdibeņa klints;
Pāri tērauds – debesloks,
Debeslokā labirints⁵.*

Romantisko noskaņu papildina tumsas, miglas, mēness vārtu tēli, uz kuru fona izcelta teiku pils un staltais varonis, kas sastopas ar bezgalībā birstošo zvaigžņu lietu. Tomēr romantisma izteiksmes tēloto ceļojumu aptur sāpju dēmons:

*Zvaigžņu lietus zili zaļš.
Sāpju dēmons sēd uz klints – –
Labirintā kļiedziens skaļš,
Neatveras labirints – –⁶*

Vērojams, ka romantiskā izteiksme tiek sintezēta ar divu simbolu mijiedarbes iestarpinājumu, apliecinot latviešu modernisma raksturīgo dažādu literāro virzienu simbiozi.

Mikla. Neizzinātais.

Neuzzināta noslēpuma, neizpētīta labirinta semantika saglabā tālāko meklējumu, noslēpuma izzināšanas iespēju. Sasaistē ar modernistiem raksturīgo sapņa iracionālas laika izjūtas atveidi noslēpums savijas ar nogrimušās pils kā līdzzaiznesta noslēpuma un neatminamas miklas semantiku. Šādā arhitektoniskā veidojumā iedzīvināta statistiska personāžu pasaule K. Krūzas dzejoli *Sapņu pils*:

*Sapnī karaliena snauž;
Augstā tornī karals balts
Noslēpumu neizpauž;
Noslēpums ir ledū kalts⁷.*

Dzejoli *Sapņu pils* iezīmēts arhitektonisks pretstatījums *jūras dzelmē nogrimusī pils – statistikums; jūras virsmā trakojošā vētra – kustība*. Noslēpums ir abu līmeņu sasaiste. Tas vienlaikus apveltīts gan ar statiku, gan ar dinamiku un no tagadnes skatpunkta ir izteikti funkcionāls – gan konkrēta objekta, nogrimušās pils, noslēpuma izziņu, gan modernistiem raksturīgo izziņu vispār:

*Sapņu pili miegs ir garš ...
Noslēpums ir neatklāts:
Ziemeļjūrā kāvu karš –
Ledus kalnos vētra šņāc...⁸*

Pieminētie Kārļa Krūzas dzejoli *Labirints* un *Sapņu pils* līdz ar dzejoli *Noslēpums* iekļauti vienā dzejoļu krājumā *Saltā namā* (1913), krājumā, kurā noslēpuma semantikai atvēlēta īpaša funkcija – dažādi variēti izziņas motīvi. Krūza nenosauc noslēpumu konkrētā vārdā, bet saista ar to tumsas pārņemtu pasauli, kurā izplūdušas robežas starp redzamo un iedomāto pasauli, un dzejoli *Noslēpums*, līdzīgi kā iepriekš raksturoto labirinta tēlu, te papildina bezdibeņa tēls – grūti nojaušamu aprišu un līdz ar to arī satura izteicējs:

*Nāk nakts ar savu dziļo elpu
Un plīvuri ap kokiem tin,
Kad staigā noslēpums pa telpu
Un zvaigznes svēto stundu svin...*

*Bet – kas tur iet pa lauka ežu
Un lēnām tavu vārdu sauc? –
Un svētais miers ar kluso mežu
Ir tumšā bezdibenā rauts...⁹*

Neizzināti un noslēpumaini var būt ne tikai mitoloģiski, stihiski tēli, bet arī konkrēti telpiskie tēli. Ādolfa Ersa Itālijai (1923) veltītajā dzejoļu krājumā dzejoli *Mūžīgā* par miklu tiek nodēvēta Roma savas monumentalitātes, majestātiskuma un vēsturiski nozīmīgo sakņu dēļ. Bagātā kultūrteksta iespaidā Roma ir *pilsēta noslēpums, pilsēta vilinājums*:

*Roma, kaut es zināt spējis,
Kolonmežos tavos kas
Tūkstoš gadus atdusas,–
Tavu miklu uzminējis,
Zinātu – cik lielums mazs¹⁰.*

Noslēpums kā neizzinātā sfēra aprakstīts K. Skalbes stāstā *Letarģija*. Tajā tēlota letarģija gan kā slimība, kas moka Launa miesu, un viņš pārpratuma dēļ tiek apglabāts, bet letarģija ir arī metafora cilvēku vienaldzībai, kurlumam, aklumam vienam pret otru – atrašanos morālas letarģijas stāvoklī. Launa sieva Elena ir vienīgais cilvēks, kas saprot, ka Launs nav slimis, bet tikai iemidzis:

*“Viņš nevar būt nomiris... Vai miroņa vaigs ir tik silti balts?” Elena šaubījās. “Vēl nerociet šodien, vēl nerociet, viņš uzmodīsies,” tā lūdza, kā klausīdamās noslēpumā, kā pati brīnīdamās par saviem vārdiem. “Ak, man vairs nav cerības! Viņš slimoja tik ilgi un nu jau trešo dienu guļ zārkā.”
“Vēl nerociet, lai paliek vēl šodien! Viņš uzmodīsies...”¹¹*

Šī epizode ir projicējama uz sabiedrības indivīdiem, kurus vēl nav pārņēmusi vispārējā morālā letarģija, kas vēl spēj atmosties un glābt citus, uztvert citu cilvēku dvēseles pulsāciju kā viņu personības noslēpumu – īpašo un neatkārtojamo eksistences ritmu.

Brīnums.

Starp noslēpuma kategorijai pakārtotām sižeta epizodēm kā īpašs, līdz ar to neprognozējums, aloģisks, iracionāls notikums ierindojams brīnums. Tas var būt interpretēts kā tēls (visbiežāk metaforisks), telpa vai epizode, kas saistās ar nejaušību, tādēļ sižetveidē iecienīts kā darbību nospriegojošs vēstījuma elements. Stāstā *Nakts Ā. Ersa* tēlotais savādnieks pirms Pirmā pasaules kara nestās traģiskas ir dievinājis savdabīgos un atšķirīgos indivīda ritmus gaitā, vaibstos. Viņu piesaistīja sejas, kurās bija nolasāmas īpašas cilvēka spējas – tieksme pēc *nezināmiem mērķiem*, kas izpaudās kā sapņainība un piemita tikai īpašajiem. Erss raksta: *(..) cits citā bieži raugāmieš pēc brīnuma, viens otrā sapņotus dziļumus*

*meklējam, bet atrodam tikai sevi*¹². Ikdienišķajā cilvēkā Ā. Ersa modernais meklētājs nesaskata brīnumu.

Aplūkotajos tekstos diahronā griezumā iezīmējās noslēpuma tematikas pārnese no 20. gadsimta pirmās desmitgades literāro radikāļu poētikas uz otrās un trešās desmitgades literāro tradīciju, kad radikālisms atkāpjas, saglabājot agrāko literatūras izaicinātāju poētikas kodolu, vienlaikus sapludinot to ar kultūrsituācijas izvirzītajām prasībām pēc groda sižeta, konkrētības tēlu un vēstījuma veidojumā. Tādēļ noslēpuma tematika un no tās atvasinātie tēli un motīvi iegūst marginālāku vietu literāro darbu kopainā, vienlaikus kļūstot precīzāki, kas atviegļina to semantikas uztveri, bet nonivelē to nojēgumā ietverto abstrakto, izplūdušo raksturu.

Noslēpuma tematika, tāpat kā vairākas citas noturīgas 20. gadsimta pirmās desmitgades poētiskā leksikona kategorijas, atpazīstamas J. Akuratera 20.–30. gadu prozā. Ar to piesātināts stāstu krājums *Ģīmetnes* (1930). Stāstā *Daugavietis* jaunais zemgalietis Brūnis Pirmā pasaules kara notikumu virpulī, ziedojot savu dzīvību un ar nolūku ielaužot laivas dibenu, nogremdē Daugavas ūdenī sevi un vācu zaldātus. Par viņa varoņdarbu un upuri nevienam nav lemts uzzināt, tādēļ vēstītājs atplīvuro šo pagātnes noslēpumu, izmantojot nedzīvo notikuma liecinieku – nogrimušu laivu. Noslēpuma izzināšana kļūst par vēstījuma aizsākuma impulsu:

*Noslēpumu zina vienīgi vecā ošu laiva, kura tagad guļ un trūd Daugavas dzelmē iepretim senām drupām*¹³.

Uz racionalitātes un iracionalitātes robežām balansē stāsta *Juze* centrālais personāžs:

*Par Juzi runāja, ka viņš esot kas ļauns un viņu patstāvīgi vajājoš launie gari. Vienatnē viņš sarunājās bieži ar sevi un mētājās ar rokām. Kāds tumšs noslēpums gulēja pār viņu un katrs labprāt nogriezās, kad redzēja Juzi nākam*¹⁴.

Juzes noslēpumainību pastiprina viņa nemiers naktī, kad viņš sapnī mētājas un kliedz. Noslēpumainība izraisa bailes. Apkārtējos tā veido plaisu starp Juzi un pārējiem, kā arī vēlmi rast skaidrojumu Juzes nemiera noslēpumam. Nespēja uzzināt patiesos objektīvos noslēpuma apstākļus rada vispārīnātu versiju par tiem, demonstrējot noslēpuma kategorijas tipiskāko īpašību. Noslēpumam jātiek minētam, pat ja atminējumu vai tā būtību neizdosies uzzināt:

Un kad tagad atminos lielo ūbagu Juzi un viņa kliedzienu naktī, tad saprotu vairāk kā toreiz. Man liekas, ka visa cilvēce ir nodarījusi ko tumšu un noziedzīgu un viņa mocās ar baigu nemieru. Man liekas, mums visiem ir nemiera pilnas sirdis un tās gaida, kad reiz pār mums lalinās

*cīruļi un zvani un pacelsies lieldienu saule, kā varens erceņģelis ar savu spožo zobenu*¹⁵.

Noslēpumi padara saistošu arī Jāņa Plātera personību stāstā *Varoņu cilts*. Tomēr tie vairs nav saistīti ar modernisma poētikai raksturīgo personības kolorītu, bet gan ar tā praktisko darbību, proti, ar alus darīšanas recepti:

*Viņš pats mala iesalu, pats kurināja, pats tecināja, vēsināja, lika raugu sedza ar kažociņu, nogaršoja un rūpējās kā vecmāte par bērnu, kuram pašlaik jānāk pasaulē. Viņam bija savi noslēpumi, kurus nevienam neizdeva, bet kuri deva alum to debešķīgo saldumu un ellišķīgo spēku, kas tik neizprotami darbojās baudītājos*¹⁶.

Prozaiskā kontekstā noslēpums interpretēts J. Akuratera stāstā *Maldīšanās svētā naktī*, kad Ziemassvētkos Nomalnieks, dodoties mājās pēc viesībām, nokļūst iedomāta vadātāja rokās, un pēc ilgiem braucieniem pa tuvējo apkārtni zirgs iesilušo viesi atved nevis savās mājās, bet gan atpakaļ ciemos:

*Zirgs parasti tādos priecīgos gadījumos zina ceļu labāk kā viņa kungs, bet šoreiz vai nu to neapzinīgi pagriezusi atpakaļ kunga roka, vai arī tas bijis kāds vadātājs – noslēpumains nakts gars, kas to izdarījis*¹⁷.

Akuraters labvēlīgi ironizē sirmo Nomalnieku saimnieku – pagātnes laiku simbolu, vienu no *senās, laimīgās cilts*. Nomalnieku saimnieka un viņa pārstāvēto laiku tēlos, kas *jau ieplostojoši gadu jūrā*, Akuraters izsaka nostaļģiju par monolitām, spēcīgām personībām, strādīgiem, labvēlīgiem, sirsnīgiem, dabu un tautas māņus godājošiem cilvēkiem, kas modernajā sašķeltās personības pastāvēšanas laikā aizgājuši nebūtībā. Tādējādi šķietami reālistiskajā, uz fabulas dominanti balstītajā sižetā rakstnieks iekausē dziļākas idejas par personības modeļu transformācijām un pārveidēm 20. gadsimta sākuma Latvijas sabiedrībā.

Noslēpuma tematikai 1913. gadā pievērsies Pāvils Rozītis simboliskajā literārajā pasakā “Laimas biķeris”¹⁸. Pasakā dominējošais brīnuma vadmotīvs izteikts ar Laimas biķera tēlu: *Katram cilvēkam ir savs noslēpums, kuru tas nevar citiem izpaust, jo trūkst vārdu viņa izteikšanai. Un labi, ka tas nav izteicams, jo, izteikts, viņš būtu kā noplūkts zieds, kas smaržā izpauž savas mirstošās dzīvības vaimanas. Arī ķēniņdēlam kāds noslēpums bija – Laimas dotais biķeris. Un svēti glabāja ķēniņdēls savu noslēpumu, dziļi sirdī apraktu*¹⁹. Laimas biķeris simbolizē cilvēka gara un praktiskās dzīves vajadzību sabalansēšanu un piepildījumu, kas izpaužas kā laimes sajūta. Bet virkne tēlu pasakā iezīmē kontrastējumu iespējamam notikumam – brīnuma realizācijai: karš, kas nepieļauj laimes

sajūtu realizāciju, marodierisms, laimes pirkšana un pārdošana, ļaunā burvja rīcība, atņemot biķeri ļaudīm un noslēpjot to nesasniedzamās kalnu virsotnēs. Stāstā jēdziens *brīnums* tiek lietots kā sinonīms laimes jēdzienam. Vienlaikus P. Rozišs kā brīnumu, kas nenotiks, traktē cilvēka spēju pilnībā izziņāt sevi, īpaši savu iekšējo pasauli, kas aizstāta ar pārmērīgu empīrisko izziņu: *Viņš ir gudrs kļuvis. Visus pasaules noslēpumus viņš ir atminējis un visas gudrības izpratis. Viņš pazīst visas zemes un jūras. Tikai pats sevi, savas dvēseles nepazīst.*²⁰ Brīnuma realizēšana pēc P. Roziša ieskata ir tagadnes utopiija: *ir cilvēki, kas mēģina šo laimes biķeri atrast, – par fantastiem viņus sauc.*

Literārās pasakas žanrā iestīgotais mītiskais vēstījuma fons, tēli un izteiksme iezīmē šajā P. Roziša tekstā laikmeta literārajai poētikai raksturīgas notis: *tagadnes cilvēka*²¹ practicisma dziņu pārņemto prātu un racionalitāti, kas izveidojusi dziļu plaisu personības ceļā uz vienkāršu “noslēpumu” – skaistuma izpratni, ideālismu un sirds balss saklausīšanu.

Tāpat kā citi agrīnā modernisma koncepti, arī noslēpums kā tēls vai noslēpumainība kā motīvs un ar tiem saistītā subjektīvā telplaika uztvere vai iracionāli personības rīcības un attieksmes motīvi kļūst par vienu no raksturīgākajām modernās literatūras iezīmēm.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Eglītis V. Elizabetei Taršova kundzei. *Zilā cietumā*. Rīga, Zeltiņa grāmatapgādniecībā, 1907. – 154. lpp.
- ² Eglītis V. Rīta blāzmā. *Zilā cietumā*. Rīga, Zeltiņa grāmatapgādniecībā, 1907. – 197. lpp.
- ³ Eglītis V. Rīta blāzmā. *Zilā cietumā*. Rīga, Zeltiņa grāmatapgādniecībā, 1907. – 220. lpp.
- ⁴ Eglītis V. Rīta blāzmā. *Zilā cietumā*. Rīga, Zeltiņa grāmatapgādniecībā, 1907. – 224. lpp.
- ⁵ Krūza K. Labirints. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913. – 22. lpp.
- ⁶ Krūza K. Labirints. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913. – 22. lpp.
- ⁷ Krūza K. Sapņu pils. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913. – 38. lpp.
- ⁸ Krūza K. Sapņu pils. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913. – 38. lpp.
- ⁹ Krūza K. Noslēpums. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913. – 50. lpp.
- ¹⁰ Erss Ā. Mūžīgā. *Itālijā*. Rīga, J. Rozes apg., 1923. – 13. lpp.
- ¹¹ Skalbe K. Letargija. Kārlis Skalbe. *Mūža raksti II* [Ilgoņa Bērsona sastādījumā]. Rīga, Elpa. – 226. lpp.
- ¹² Erss Ā. Nakts. *Krustceļos. Tēlojumi*. Rīga, Lapsenes izdevums, 1923. – 39. lpp.
- ¹³ Akuraters J. Daugavietis. *Ģīmetnes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930. – 47. lpp.
- ¹⁴ Akuraters J. Juze. *Ģīmetnes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930. – 132. lpp.
- ¹⁵ Akuraters J. Juze. *Ģīmetnes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930. – 136. lpp.

- ¹⁶ Akuraters J. Varoņu cilts. *Ģimenes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930. – 60. lpp.
- ¹⁷ Akuraters J. Maldīšanās svētā naktī. *Ģimenes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930. – 142. lpp.
- ¹⁸ Rozītis, Pāvils. Es un Viņas. Cēsis, 1919.
- ¹⁹ Rozītis, Pāvils. Laimas biķeris. Es un Viņas. Cēsis, 1919. – 7. lpp.
- ²⁰ Rozītis, Pāvils. Laimas biķeris. Es un Viņas. Cēsis, 1919. – 13. lpp.
- ²¹ Rozītis, Pāvils. Laimas biķeris. Es un Viņas. Cēsis, 1919. – 12. lpp.

Literatūra:

- Akuraters J. *Ģimenes*. Rīga, J. Rozes apg., 1930.
- Eglītis V. *Zilā cietumā*. Rīga, Zeltiņa grāmatapgādniecībā, 1907.
- Erss Ā. *Itālijā*. Rīga, J. Rozes apg., 1923.
- Erss Ā. *Krustceļos. Tēlojumi*. Rīga, Lapsenes izdevums, 1923.
- Krūza K. *Saltā namā*. Rīga, Latvijas drukātava, 1913.
- Rozītis P. *Es un Viņas*. Cēsis, 1919.
- Skalbe K. *Mūža raksti II* [Ilgoņa Bērsona sastādījumā]. Rīga, Elpa.

Zane Lamstera

RACIONĀLĀ UN IRACIONĀLĀ KORELĀCIJA H. ELDGASTA DRĀMĀS UN J. ROZENTĀLA SIMBOLISKAJĀS GLEZNĀS

Summary

The Correlation between the Rational and Irrational in H. Eldgast's Drama and the Symbolic Paintings by J. Rozentāls

The aim of this article – while paying special attention to the drama of H. Eldgast, to discover the similarities and differences in the work of Eldgast and Rozentāls, especially in their use of the principles of the rational and irrational. Although the two artists are not true equals, their works exhibit the early 20th century trends of character and artistic device implementation.

Three plays by Eldgast are analyzed in the article: *Demon's Paradise* (1906 or 1907), *On Venus' Altar* (1908), and *Agarta* (1923). These plays all reflect Eldgast's experiments with the new theater, which was significantly influenced by S. Pshibishevski, F. Nietzsche, H. Ibsen. Although symbols characteristic of the culture of the early 20th century are accentuated in the works, the plays cannot be considered as representatives of symbolism.

Similar to the plays by Eldgast, in which the principles of Modernism intertwine with realistic artistic elements, the paintings by J. Rozentāls are also basically heterogeneous, with gratuitous experimentation with image, color, and form. It is not uncommon for various styles to appear in a single work, pointing to the artist's desire to rationally blend various artistic styles. In their methodology, both Eldgast and Rozentāls are realists, but they are dreamers in their sense of the world.

There are, however, some similarities between both artists' use of the female image, composition, genre, and artistic/literary devices.

One cannot refer to the work of either artist in terms of pure symbolism. They both combine a realistic presentation of the environs with irrational imagery.

*

20. gs. sākumā arvien aktualizējas prasība pēc jauna tipa mākslas. Tas attiecināms arī uz dramaturģiju, tiek spēlēts ne vairs runas, bet izpaušmju teātris. Līdzās reālistiskās (R. Blaumanis) un romantiskās (Aspazija) drāmas tradīciju kopējiem latviešu literatūrā ienāk jauna dramaturgu paaudze ar jauniem žanra, tematikas, formas, stilistikas, tēlu traktējuma pieteikumiem (J. Jaunsudrabiņš, Fallijs, V. Eglītis, E. Vulfs u.c.). Kā šai strāvai piederīgu sevi piesaka arī H. Eldgasts ar lugām *Dēmona paradīzē* (1906), *Uz Venus altāra* (1908)¹, *Agarta* (1923)².

Ievērojot gadsimta sākuma latviešu literatūrā dominējošo tendenci, proti, meklēt izziņas, ietekmju avotus Eiropas literatūrā, filozofijā, arī jaunie dramaturgi smēlās pieredzi citzemju mākslā. Kā divas ietekmīgākās personības latviešu jaunās drāmas attīstības virzībā var minēt poļu simbolistu Staņislavu Pšibiševski un beļģu dramaturgu Morisu Māterlinku. Būtiska ir arī Henrika Ibsena, Gerharda Hauptmaņa ietekme.

Jaunā pasaules uztvere koncentrēta subjektā, dvēselē. Liela uzmanība pievērsta iekšējai darbībai, nevis ārējiem apstākļiem. Jaunajai dramaturģijai vajadzēja aptvert jaunā gadsimta cilvēka dzīvi un radīt dziļāku izpratni par pasauli atbilstoši filozofijas un psiholoģijas modernākajām atziņām (A. Bergsons, A. Šopenhauers, F. Nīče, Z. Freids, K. Markss). Latviešu jaunās drāmas darbiem nepiemīt dekadencei raksturīgās pasaules un kultūras bojāejas izjūtas.

Aplūkojot latviešu dramaturgu, īpaši H. Eldgasta, veikumu jaunās drāmas kontekstā, jāatzīst, ka pasaules dramaturgu izvirzītie principi viņu darbos īstenojas, taču nereti tie ir pārāk primitivizēti, traфарēti, shematiski, kļuvuši par pašmērķi. Autori idejas neatklāj darbībā, tās šķiet nedzīvas, bieži vien simboli neiegūst vispārinājumus. Priviālos sižetos autori mēģina iedzīvināt globālas problēmas un tēlus, simbolus, šādā veidā panākot asociācijas drīzāk ar farsu, nevis traģēdiju (piemēram, H. Eldgasta drāmā *Uz Venus altāra*). Autora radītie tēli ir ideju rupori. Ar jaunās drāmas veidošanu bija aizrāvēs arī H. Eldgasts, viņa domāšanai pieņemāmāka bija drāma, kur konflikts notiek varoņa dvēselē, kur (pēc S. Pšibiševska) drāmas sākums un beigas ir varoņa dvēselē.

H. Eldgasta drāmās *Dēmona paradīzē* (1906), *Uz Venus altāra* (1908) un *Agarta* (1923) parādās tipiskas jaunās drāmas tendences: centrālie tēli ir mākslinieki, dominē subjektīvā pasaule, sarežģīta izteiksme. Kā pagātnes kaislību iemiesojums, sapņu tēls un kā ikdienas kvintesence tēlota sieviete. Sievietes garīgā pasaule atklāta līdzās vīrieša – radītāja – meklētāja – mākslinieka dvēselei, līdz ar to sieviete kļūst par kreatīvo spēku. Dvēseles attīstības princips ir vertikāle. Eldgasta radītie tēli tiecas bēgt no ikdienas, tomēr no pasaules nevar aizbēgt, to ignorējot; nepārtraukti tiek izkoptas attiecības starp “es” un “ne es”. Drāma ir dvēseles dinamikā. Šie principi atbilst ideju drāmas koncepcijai.

Analizējot dramaturģiskās kategorijas, jāmin, ka autors izmaina tradicionālo darbības laiku. H. Eldgasts atsakās no lineārā laika, jo cilvēka dvēselē tas ir nenozīmīgs, centrā ir laikmeta garīgā gaisotne.

Par drāmas ievadmoto izvēlētie F. Nīčes vārdi vedina meklēt analogiju ar gadsimta sākuma filozofijā un mākslā aktualizējušos problēmu par kultūras bojāejas apjausmu. Šādā aspektā liek domāt arī drāmas *Dēmona*

paradīzē galvenā varoņa Ilgvara tēls, kurā sakausēti gan Kristus, gan Ničes pārcilvēka garīgo meklējumu motīvi. Laikmeta pretrunīgums, kurš pamatā lugas konfliktam iezīmēts, rādot Ilgvaru, gara aristokrātu, kurš apjauš revolūcijas vadoņu frāžu skaļumā maskēto dvēseles tukšumu. H. Eldgasts šo drāmu radījis kā idejisku darbu, līdz ar to visi tēli ir tēli – idejas, tādēļ šīs drāmas uzlūkojamas kā ideju drāmas. Tāpat kā H. Ibsena *Brandā*, drāmā *Dēmonu paradīzē* konfliktu veido ideju cīņa. Ideju drāmas atklājas domas darbībā, ārējie notikumi kļūst mazsvarīgi. Ilgvars ir kalnā kāpējs, augstākās idejas meklētājs.

I cēlienā Ilgvars, tāpat kā Brands, nostājas pret pūli. Tiek veidota vesela virkne apstākļu, lai radītu dramatisko mezglu, kā rezultātā Ilgvars un Kora ir vienotās darbības nesēji, Ivars – islaicīgas pretdarbības nesējs.

Lugas konflikta atspoguļojumā svarīga loma tiek piešķirta notikumu norises vietai – tā bieži kalpo kā dvēseles alegorisks atspulgs, nereti fons ir pārāk detalizēti tēlots un kļūst par traucējošu faktoru. Lai raksturotu vides simbolisko nozīmi, autors izmanto ārkārtīgi daudz remarku (tās arī ir svarīgs jaunās drāmas komponents). Šī parādība iezīmē savdabīgu gadsimta sākuma tendenci – mākslas veidu un žanru saplūšanu. Drāmā H. Eldgasts mēģina sapludināt robežliniju starp drāmu un epiku. Tomēr, attiecinot šo parādību uz drāmu *Dēmonu paradīzē*, šķiet, ka žanru sakausējums traucē, dialogi zaudē spraigumu, autors izplūst episkās ekstatiskās atkāpēs, brīžiem mēģinot pietuvināties lirikai. I daļā uz mežonīgā ziemeļu dabas fona atskan divas balsis, strīdamies par augstām lietām. Vide un domas ir abstraktas, tām nav ne īsta cēloņa, ne pamata, tās ir kaut kā nenosakāma sekas. Taču II daļā darbība pēkšņi kļūst nepanesami tieša. Sociāldemokrātiski noskaņotu cilvēku sapulce pēc pusnakts, kur parādās viens no abstraktās balss īpašniekiem – Ilgvars, par ko pārējie saka: *Laikmetos, kad vajadzīgi darbi, Hamleti nav lietojami*³. Tātad jaunais laiks ir pienācis ar prasību pēc aktīvas rīcības, patiesības meklētāji nav vajadzīgi. Taču Ilgvars ir no mākslinieku – radītāju – meklētāju ģints, un brīvības vārdā viņš aiziet no darbīgās pasaules. Ilgvars izvērza domu par nākotnes pasauli – gara pasauli, kur valda ne tikai ārējā, bet arī garīgā brīvība.

Taču Eldgasta drāma nebūtu viņa darbs, ja neparādītos sieviete ar šīs zemes asinīm un reizē ar dievišķā dvesmu – Kora. Tad sākas garais meklējumu ceļš caur milestību, sāpēm, vilšanos, atteikšanos – uz radīto patiesību, uz mūžam mainīgo. Kora un Ilgvars ir gatavi sevi upurēt augstākās patiesības vārdā: *Milestība uz to, kas nāks, ir augstākais priekš bijušā postīšanas*⁴. Tā ir tipiska latviešu moderno autoru nostāja – nevis iznīcināt bijušo, bet radīt ko no jauna.

Divu meklētāju vientulībā ienāk otrās abstraktās balsis īpašnieki – Ārmalis, kurš atradis patiesību Dievā. Ilgvars un Ārmalis būtībā ir viena un tā pati persona, kas iet dažādus meklējumu ceļus. Pārliecinot viens otru, viņi nonāk pie vienas patiesības: tie ir divi klinšu vientuļi, kuriem pasaulīgā tiešamība nespēj dot priekšstatu par laimi un pilnību. Ilgvars nav tā ceļa meklētājs, kas ved uz paradīzi, viņš meklē drupas, kur apslēpta pilnība, jo miršanā ir augšāmcelšanās, zaudēšanā – atrašana. Par Ilgvara Dievu kļūst Lucifers, kritušais eņģelis. Viņa Lucifers ir pielīdzināms Prometejam. Cilvēks nav radīts, lai pakļautos, bet lai līdzradītu.

Tikai IV nodaļā rakstnieks spējis atrauties no reālās dzīves. Darbība notiek Atlantīdas kalnos pussagruvušā pili uz klinšainas pussalas. Ilgvars ir zaudējis ticību, ka pastāv augšāmcelšanās, jo netic nāvei, taču pēkšņi mirst viņu mīlestības piepildījums – dēls Harrijs. Varbūt tādēļ, ka viņi nespēja dēlam sniegt atbildes uz jautājumiem? Drāmā ienāk simbolisks tēls Pelēkais, kas simbolizē garīgu sastingumu. V nodaļā *Zem Ziemeļa Polārzcvaigznes* varoņiem palikušas tikai ilgas. Dzīvību nesošais spēks ir šaubās, tukšumā ir viņu bagātība, viņu dievs – Lielais Nekas, Haoss. Ilgvars un Kora ir atminējuši lielo noslēpumu – viņi piesauc nāvi; ne viņi ir miruši, bet pati nāve viņiem ir mirusi. Šo balto klusumu pāršķeļ melns tēls Ārmalis. Viņš sastop divus pašdievišķojušos cilvēkus, kuri par savu dievu uzskata *mirdzošo vilni haosā, skaidro kristalu, kas, sevi piepildījis, atgriežas savā pirmbūtības krēslā*⁵. Viņi ir atgriezušies pie pirmbūtības, pie haosa, kad ļaunais un labais bija viens, kad sieviete un vīrietis bija vienoti. Patiesība ir pretstats, prātam neiespējamo pretstatu savienojuma – dēmonu paradīzē.

Drāma *Dēmona paradīzē* veidota deklaratīvā formā. Autors centies atklāt dvēseli darbībā, tomēr līdz Eiropas līmeņa modernās drāmas augstumiem H. Eldgasts nespēj pacelties. Pārāk daudz reāli konstruētu remarku, deklaratīvas autoritāšu piesaukšanas. Jūtama Ničes ideju ietekme: kultūras tradīcijas noliegšana, vērtību pārvērtēšana, jaunradišana. Eldgasts mēģinājis apvienot visas sava laika modernās ietekmes: simbolismu (abstraktās balsis, Pelēkais, vampīri, spoki), reālismu (sīki aprakstīta sociāldemokrātu sapulce), romantismu (Ilgvara un Koras mīlestība). Jaunās drāmas tematiskā īpatnība nosaka arī jaunu, simbolismam radniecīgu tēlu veidošanas paņēmieni. *Dēmona paradīzē* tēli iecerēti simboliski, tiem nav dots dažāds domāšanas temperaments, tās ir antagonistisku attiecību iemiesotas zīmes.

Ilgvara personības tapšanu nosaka divu pretēju spēku cīņa – Ivars un Ārmalis. Jau vārda *Ārmalis* semantika lasītājam liek domāt par tēla būtību – mūžīgais garīgo vērtību meklētājs, kuram sociālie procesi ir vienaldzīgi. Ārmaļa antagonists Ivars – proletariāta cīņu līderis. Kā simbolisks Ilgvara

pretinieks cīņā ar pūli lugā ieviests Pelēkā tēls, tomēr par simbolu plašākā nozīmē grūti pieņemams (te nav ne simbola daudznozīmības, ne dziļuma). Pelēkā tēlā iemiesots garīgais kūtrums, pūļa pasivitāte, dvēseles sastingums.

H. Eldgasts tiecies radīt jaunu paradīzi bez pagātnes. Pagātne traucē iegūt jaunu atziņu, un, lai netraucētu profānā vide, drāmās par darbības vietu Eldgasts izraudzījies kalnu. Tomēr kopumā drāmas kodols ir racionāls, simboli, tēli racionāli konstruēti, arī nosacītajā vidē parādās pārāk daudz racionāli veidotu alūziju.

1908. gadā tapusi drāma (dramatiskas studijas trīs epizodēs ar epilogu) *Uz Venus altāra* krietni atšķiras no drāmas *Dēmonu paradīzē*, jo Eldgasta literārais talants neattīstās kādā noteiktā likumsakarīgā ķēdē, kur katrs posms ir cieši saistīts ar iepriekšējo, katrs jauns darbs ir jauna ideja. Šķiet, ka *Uz Venus altāra* žanriskais un stilistiskais veidojums ir vistuvākais modernās mākslas būtībai – tiek ignorēts ne tikai žanrs un stils, bet arī literatūras veids (saplūst dramaturģijas un epikas robežas). Tomēr H. Eldgasts nav īstenojis ne vienu, ne otru literatūras veidu pietiekami augstvērtīgā literārā līmenī. Par modernistisku var uzskatīt drāmas karkasu, bet ne idejas, tematu (temats šķiet visai banāls un pasaules kultūrā ieguvis sentimentalitātes nokrāsu). Darbības norise pārcelta uz cilvēka dvēseli, taču aizmirsta viena no drāmas būtiskākajām kategorijām – darbības spriedze. *Uz Venus altāra* par prozai radniecīgu darbu ir pamats uzskatīt arī tādēļ, ka tas iekļauts prozas krājumā *Vižņi*⁶. Luga pārpilna ar plašām tēlus un darbības vietu raksturojošām remarkām, dialogos vairāk vēstījošā nekā darbības elementa.

Drāmas *Uz Venus altāra* (1908) centrā parādās dekadencei raksturīgais mākslinieka tēls – Vāgnera operu dziedātāja Irmgarde Holst, kas savu dzīvi dzīvojusi uz skatuves un realitātē bijusi tikai marionete. Drāmā darbojošies simboli ir cilvēka iekšējās kaislības materializējums, dvēseles duālisma atspoguļojums. Lai nonāktu pie patiesības, ir jāpārdzīvo gan Venus karstā dvaša, gan mākslas saltie upuri. Irmgarde sastop to, par ko sapņojusi – jaunu, mežonīgu dabas bērnu, pilsētas un kultūras nesabojātu cilvēku. Mēnesi lielā māksliniece ir pirmatnējā dabas spēka rokās. Irmgardes sapnī parādās operu, baletu tēli, liela mistērija: fauni, nimfas, elfas, Tanheizers, Venus un pats Rihards Vāgners, kurš aicina viņu atpakaļ pie lielās mākslas. Aktrise atgriežas radošās sievietes statusā. Tomēr viņas laime tiek sagrauta, jo radījusi bērnu, kas nav lemts mākslai, bet gan milestībai. Bērņā nav iedzimusi mātes radošā dvēsele, bet gan tēva gars, kas kalpo Venum. Kad Irmgardes un savādnieka meita beidzot gatavojas precēties ar mākslinieku, parādās vājprātīgais tēvs, kurš nogalina meitas līgavaini. Pār visu triumfējoši skan ārprāts.

H. Eldgasta drāma *Uz Venus altāra* vairs nav absolūti idejiska runas drāma, kāda bija *Dēmona paradīzē*, te notikumus virza gan jūtas, gan dvēsele, gan darbība. Drāmas notikumi izkārtoti loģiskā secībā.

Tēlu būtības atklāsmē H. Eldgastam nav izdevies realizēt ne psiholoģiskumu, ne arī simbolu daudzslāņainību. Galvenā varone Irmgarde Holst atbilst visiem gadsimta sākuma mākslinieka dzīves parametriem. Svešnieka tēlā jaušams iepriekšējo gadsimtu tradīciju personificējums. Šī cilvēka nāve ar saucieni *Irmgarde, es nāku!* simbolizē veco vērtību bojāeju, lai dzimtu jaunas.

Gadsimta sākuma darbos aktualizētās filozofiskās un estētiskās atziņas H. Eldgasts mēģina iedzīvināt 1921. un 1922. gadā tapušajā *drāmā iz mākslinieku dzīves – Agarta* (velīta Abgarai Skujenieci). Drāmas centrā ir mākslinieku pasaule, kuri aiz pārpratuma nonākuši saistībā ar ikdienas cilvēkiem, naids un lepnums neļauj varoņiem būt laimīgiem.

Darbība notiek jūrmalas vasarnīcā, kur mūziķe Agarta atbraukusi atpūsties pēc pasaules slavas skaļuma. Agartas pusmāsa Īrija ir viņas liktenīgā cilvēka (skulptora Ģederta Enroda) sieva. Autors atkal izvēlēties ziemeļnieciskus vārdus, kas neietver nekādu asociatīvu nozīmi, tradīciju. Ar šo vārdu palīdzību autors cenšas manifestēt savu piederību modernajai pasaulei.

Agarta un viņas tēvs Elmars pārsāv mākslinieku pasauli. Apkārtējo fonu rada vienkāršie cilvēki – pusmāsa Īrija, kas skaista kā grieķu skulptūra, bet bez dzīvas dvēseles, doktors Aldons Daumants, kas pārstāv medicīnas sfēru un uzticīgi mīl savu sen iecerēto Īriju. Drāmas *Agarta* varoņi savu dvēseles ciņu izcīna mīlestības dēļ. Sižets gluži kā laimīgā pasākā atrisinās visiem labvēlīgi. Radošie personāži Ģederts un Agarta vienojas mīlestībā, ko uzskata par savas esības augstāko pakāpi, Īrija un Daumants – divi uzticīgie, ar mākslas pasauli nesaistītie tēli atrod piepildījumu viens otrā. Šajā mirklī parādās vecāsmātes Miras tēls, kura ievieš lugas gaitā misticismu. Viņa kritiskos brīžos aktualizē pagātņi, vienlaicīgi būdama nākotnes pāreģe.

Antagonistisku tēlu pretnostatījumā – pusmāsās Agartā un Īrijā – iešifrēts modernistiskajai un klasiskajai mākslai raksturīgais. Tas ir skaistā izpratnes modeļu attēlojums. Iepretim klasiski skaistajai Īrijai, kuras dvēseli simbolizē akmens skulptūra, veidots Agartas tēls, kurš visu laiku ir nemitīgā kustībā, viņas dvēseles simbols ir arfa.

Dvīdesmitajos gados vairāki mākslinieki no tā dēvētajiem dekadentiem pievēršas klasicismam (V. Eglītis, E. Virza u.c.). Drāmā jūtama H. Eldgasta vēlme polemizēt par šo jautājumu un skaidri deklarēt savu nostāju, ko pamato ar Ģederta tēla palīdzību, kas no klasicisma sastīguma fāzes atgriežas pie sākotnējās radošās, impulsīvās mūzas – Agartas.

Lugas centrā ir klasiskais milas trijstūris, taču tas drīz vien nonivelējas, atstājot kā galveno tēlu Ģedertu, kura dvēseli simbolizē divu pretspēku – Īrijas (klasicisms) un Agartas (mūžīgā maiņa) – cīņa.

Diemžēl arī šie tēli isti nepretendē ne uz rakstura, ne simbola apzīmējumu. Personu attiecībās bieži vien jaušama ārišķība, shematisms. Lasot drāmas, kā arī H. Eldgasta prozas darbus, traucē smagā, it kā konstruētā valoda. Autors nespēj domas brīvo plūdumu savienot ar valodas virtuozitāti.

Drāmās domas un jūtas aklātas deklaratīvos dialogos, bet ne darbībā, lugas ir statiskas. Telpa ir ierobežota: pils, vasarnīca, istaba. Viss apkārtējais ir it kā sašaurināts, lai izceltos cilvēka dvēsele. Autors izmainījis attieksmi pret laiku, kas reizēm šķiet absolūts absurds, reālajam astronomiskajam nav īpašas nozīmes. Drāmas šķiet telpā un laikā izolētas, jo telpa ir sienas un laiks – pagātne, tagadne – mūžība. H. Eldgasta veidotie tēli nav daudzslāņaini, kā arī par dvēseles duālismu te runāt nevar. Mainās traģiskā uztvere – traģiskais nav notikumos, darbībā, bet gan paša cilvēka dvēselē. Visi lugu varoņi atrodas nepārtrauktā kustībā, jo skaistais ir vienādots ar kustību.

Līdzīgi kā H. Eldgasta drāmās, kur modernismam raksturīgie principi savijas ar reālistiskās mākslas elementiem, arī J. Rozentāla darbi savā būtībā ir neviendabīgi, kur bieži eksperimenti ar tēliem, krāsu, formu ir pašmērķīgi konstruēti. Par to liecina fakts, ka mākslinieks viena gada laikā izmanto vairākus mākslas virzienus, piemēram, 1903. gada gleznās sastopamas reālisma, simbolisma, jūgendstila iezīmes. Nereti vienā darbā savijas dažādi virzieni, kas liecina par mākslinieka mēģinājumu racionāli apvienot dažādus mākslinieciskos paņēmienus. Izmantojot metodes, J. Rozentāls un H. Eldgasts ir reālisti, bet pēc izjūtām – sapņotāji. Būtiskākā atšķirība ir tā, ka J. Rozentāls līdz modernismam raksturīgajam izteiksmes veidam nonāk pakāpeniski, dažos gadījumos pat neapzināti, savukārt H. Eldgasta daiļradē redzama apzināta tiekšanās sevi deklarēt kā jaunā laikmeta cilvēku.

Jau 1894. gadā diplomdarbā *No baznīcas*⁷, kas tiek uzskatīts par reālistiskās mākslas ikonu, J. Rozentāls neapzināti izmanto modernisma mākslai raksturīgo spirālveida kompozīciju. 1898. gadā mākslinieka darbos vērojamas jaunas pārmaiņas – mainās izteiksmes formas, pakāpeniski tiek atmests no krievu *peredzvižņiku* skolas aizgūtais reālisms, priekšmetu modelēšana ar gaismēnu, tā vietā mākslinieks sāk izmantot modelēšanu ar krāsu un plaknēm.

19.–20. gs. mijā, sastopoties ar Eiropas mākslas pieredzi, J. Rozentāls jau apzināti sāk izmantot atsevišķus paņēmienus, kas uzskatāmi par

tiešiem Eiropas mākslas aizguvumiem, citātiem. Salīdzinot ar H. Eldgastu, kas manifestējoši piesauc modernās kultūras zīmes – F. Niči, R. Vāgneru utt. –, J. Rozentāls šādas zīmes organiski iepludina gleznās. Šādā veidā J. Rozentāls apvieno pulciņa *Rūķis* deklarētās nacionālās mākslas idejas ar laikmetīgu kontekstu.

H. Eldgasts darbos tiecas konstruēt jaunā laikmeta idejas, jaunu pasaules jēgu tās mainībā, uzsverot dionīsisko aspektu, J. Rozentāls saglabā racionālo, apolonisko skaidrību. Tomēr abu mākslinieku metodēs skatāmas vairākas kopīgas iezīmes. Sieviete kā vizuāla 20. gs. kultūras zīme, kas ir līdziniece H. Eldgasta drāmās uzburtajai sievietei, saskatāma arī J. Rozentāla gleznās un grafikās. Šāds sievietes tips – gariem, jūgenda līnijās ritmizētiem, atrisušiem matiem, jutekliskām lūpām, puspievērtām acīm – savā būtībā ir ambivalents tēls: gan sieviete dēmons, vamps, valķira, gan melanholiska būtne. Šāda būtne saskatāma gan vāka zīmējumā Zeltmata *Kopoto rakstu* 1. sējumā⁸ (1904), gan darbos *Kārdināšana*⁹ (1901), *Akts*¹⁰ (1901) u.tml. Šāds tipāzs raksturīgs visai 20. gs. sākuma mākslai, tāpēc nevar runāt par Eldgasta un Rozentāla savstarpējām ietekmēm.

Arī J. Rozentāla kompozīcijas, žanra un glezniecisko līdzekļu izmantojumā redzami līdzīgi principi kā H. Eldgasta drāmās. Tie atspoguļo 20. gs. sākuma modernās mākslas tendences. Gan Eldgasts, gan Rozentāls izmanto dažādu stilistisko virzienu sapludināšanu. Piemēram, gleznā *Nāve*¹¹ (1897) uz reāli konstruēta fona atainota jauna sieviete ar mirušu bērnu uz rokām, kam pāri pārliekusies nāve – iemiesota vizuālā tēlā, kas patapināts no folkloras. Tieši šāds pats princips izmantots gleznā *Teika*¹² (1899), *Melna čūska miltus mala*¹³ (1903), *Gulbju jaunavas*¹⁴ (1904–1911).

Ne H. Eldgasta, ne J. Rozentāla gadījumā nevar runāt par simbolismu “tīrā” veidā, abi mākslinieki racionāli savieno reālistiskas vides atainojumu ar iracionāliem tēliem. Arī J. Rozentāla darbos plašā skaitā parādās gan no sengrieķu mītiem, gan citu tautu folkloras aizgūti tēli, kas, līdzīgi kā H. Eldgastam, iemieso dabu, tās pārvērtības idejas. Uztvert satirus, nimfas, faunus, meža garus u.tml. tikai simboliskā līmenī nevar, detali-zētais vides tēlojums rada līdzīgu situāciju kā H. Eldgasta drāmās konkrētās remarkas. Atšķirība ieraugāma tēlu koncepcijā: H. Eldgasta radītie tēli lielākoties disonē attēlotajā vidē vai arī ar vides palīdzību tiek paspilgtināts kāda simbola nojēgums, J. Rozentāls šādus tēlus iekļauj dabā, simbolizējot dabas pirmatnējos, pirmbūtības spēkus.

Arī abu mākslinieku izteiksmē jaušama līdzība. H. Eldgasts apvieno eksaltētu, simboliem, metaforām pārblīvētu valodu ar ikdienišķo, panākot

neviendabīgu iespaidu. J. Rozentāla izteiksmes klāsts arīdžan ir bagātīgs, tas raksturo 19.–20. gs. mijas mākslai raksturīgo sintezējošo attieksmi pret dažādiem izteiksmes veidiem: vienā gleznā var būt savienots gleznieciskums ar plakanību, tonālās ar lokālajām krāsām, sīki triepieni ar plašiem krāsu laukumiem.

Salīdzinošā aspektā var konstatēt arī abu autoru attieksmi pret paratekstualitāti¹⁵. H. Eldgasts ideju drāmu virsrakstos uzsver darba jēgu, apzināti izmantojot mītiskus tēlus – Agarta, Venus utt. Līdzīgs princips saskatāms arī J. Rozentāla daiļradē, piemēram, gleznās *Lēda un gulbis*, *Nāves upe* utt.

Lai arī dzīvē abu personību ceļi uz kādu laiku tikās, nevar runāt par savstarpējām ietekmēm. Daiļradi var analizēt salīdzinošā aspektā, atklājot 20. gs. sākuma modernismam raksturīgās tendences.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Eldgasts H. *Vižņi*. Rīga, Saulītis, 1908. – 146. lpp.
- ² Eldgasts H. *Agarta*. Rīga, Valters un Rapa, 1923. – 160. lpp.
- ³ Eldgasts H. *Dēmona paradīzē*. Rīga, 1906. – 26. lpp.
- ⁴ Turpat, 45. lpp.
- ⁵ Eldgasts H. *Dēmona paradīzē*. Rīga, 1906. – 106. lpp.
- ⁶ Eldgasts H. *Vižņi*. Rīga, Saulītis, 1908. – 146. lpp.
- ⁷ Rozentāls J. *No baznīcas* (Pēc dievkalpojuma). 1894. a.e. 175 x 103. signēts un datēts LNMM īpašums.
- ⁸ Rozentāls J. Vāka zīmējums Zeltmata *Kopoto rakstu* 1. sējumam *Sarkanās lilijas*.
- ⁹ Rozentāls J. *Kārdināšana*. 1901. a.e. 45.7 x 30.4. signēts LNMM īpašums.
- ¹⁰ Rozentāls J. *Akts*. Ap 1901. past. ogle. 75.5 x 51 LNMM īpašums.
- ¹¹ Rozentāls J. *Nāve*. 1897. a.e. 69 x 98. signēts un datēts LNMM īpašums.
- ¹² Rozentāls J. *Teika*. Ap 1899. a.e. 97 x 67. LNMM īpašums.
- ¹³ Rozentāls J. *Melna čūska miltus mala*. 1903. a.e. 68 x 98. signēts un datēts LNMM īpašums.
- ¹⁴ Rozentāls J. *Gulbju jaunavas*. 1904–1911. temp. tuša. 20 x 17. Privātipašums.
- ¹⁵ Teksta/sīžeta attiecības ar virsrakstu/nosaukumu.

Literatūra:

- Bērziņš A. H. Eldgasta *Dēmona paradīzē*.//*Latvija*. Nr. 297, 1907.
Bērziņš A. H. Eldgasta *Vižņi*.//*Latvija*. Nr. 70, 1909.
Blaumanis R. Haralds Eldgasts.//*Latvija*. Nr. 22, 1906.
Egle K. Haralds Eldgasts maldos un meklējumos.//*Vārds*. Nr. 2, 1939.
Eldgasts H. *Dēmona paradīzē*. Rīga, 1906.
Eldgasts H. *Vižņi*. Rīga, Saulītis, 1908.

- Eldgasts H. *Agarta*. Rīga, Valters un Rapa, 1923.
- Eldgasts H. Manas dzīves siluets./*Rakstu vaiņags Haralda Eldgasta piemiņai*.
Liepāja, H. Eldgasta pieminēkļu fonda komiteja, 1926.
- Hiršs H. *Prozas poētika*. Rīga, Zinātne, 1989.
- Kalniņa I. Tā dēvētā dekadentu dramaturģija latviešu drāmas attīstības kontekstā./*Karogs*. Nr. 6, 1993. – 155.–162. lpp.
- Kalniņa I. Folklorā un latviešu dramaturģijā 20. gadsimta sākumā./*Karogs*. Nr. 8, 1993. – 158.–165. lpp.
- Kundziņš K. *Latviešu teātra vēsture*. II sējums. Rīga, Liesma, 1972.
- Kursīte J. Latviešu dekadence. Dzeja./*Grāmata*. Nr. 3, 1991. – 15.–20. lpp.
- Pšibiševskis S. Par drāmu un teātri./*Skatuve*. Nr. 3.–6., 1906.
- Pujāte I. *Janis Rozentāls. Reprodukciju albums*. Rīga, Liesma, 1991.
- Vāvere V. *Dzelmes grupa un tās nozīme latviešu literatūrā./Materiāli par latviešu literārajiem grupējumiem*. Rīga, Zinātne, 1994.
- Valeinis V. *Poētika*. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1966.

Rudīte Rinkeviča

NOSLĒPUMA SEMIOTIKA LATVIEŠU RAKSTNIEKU BĒRNĪBAS TĒLOJUMOS (20. GS. 20.–30. GADI)

Summary

Semiotic of Mystery in the Narratives of Childhood of the 1920–30s

Mystery is one of the important semantic components of childhood description in literature. It advances the plot and creates a particular picture of childhood or seeks for the child's world vision either in the autobiographic descriptions of childhood memories and in the adventure stories or novels where children are the main characters. Mystery is connected with adventure: the mysterious stimulates fantasy and/or active action. Besides, the category of the mysterious is connected with the category of discovery but at the same time discovery of mystery has not become the dominant of a plot as it will be in the detective genre.

Writers describing the perception of mystery in childhood reveal the development of the creative thinking of a child.

*

Bērnības tematika jau kopš 18. gadsimta bijusi aktuāla ikvienas tautas literatūrā, turklāt, kā savulaik atzīmēja krievu literatūrzinātnieki J. Jukina un M. Epšteins, bērnība nav izolēta un perifēra – tajā sastopas globālas vēsturiskas un psiholoģiskas cilvēka koncepcijas, tajā paliekošas pēdas atstājušas divu pagājušo gadsimtu māksliniecisko meklējumu būtiskākās iezīmes¹. Arī latviešu rakstniekiem bērnība vienmēr bijusi viens no nozīmīgākajiem radošas iedvesmas avotiem un pasaules modeļa elementiem. 20. gadsimta 20.–30. gados bērnības tēlojums kļūst par būtisku daiļrades sastāvdaļu vai pat dominanti vairāku autoru daiļradē. Bērnība nosaka personāžu mentālo struktūru, personības veidošanās pamatu. Jau 19., 20. gs. mijā tapušajā prozā nojaušama koncepcija, ka bērnības pieredze un izjūtas cilvēku pavada visu mūžu un kļūst par stabilu rakstnieku daiļrades pamatu. Tā, piemēram, latviešu literatūras vēsturē A. Brigaderes autobiogrāfiskā triloģija *Dievs, daba, darbs*, E. Birznieka-Upīša triloģija *Pastariņa dienasgrāmata*, J. Grīziņa *Vārnu ielas republika* un J. Širmaņa 30. gados tapušie piedzīvojumu stāsti tiek uzskatīti par šo rakstnieku mākslinieciskās jaunrades augstāko virsotni, kurā atklājas rakstura tapšana un apkārtējās pasaules izzināšana. Autori galvenokārt aprakstījuši gluži ikdienišķas parādības, kas, atbalsodamās bērna dvēselē, ieguvušas pirmatklāsmes skaistumu, bet sākotnēji bieži vien jaunatklājuma pamatā ir kaut kas bērna prātam neizprotams, noslēpumains, empīriski neizskaidrojams. Tādējādi noslēpums kļūst par būtisku bērnības tēlojuma katego-

riju vienlaikus daudzveidīgās un tradicionālās izpausmēs. Tas iekļaujas tik svarīgajā piedzīvojuma semantikā, kas nosaka vēstījuma dinamiku, virza sižetu un veido noteiktu bērnības ainu vai atklāj bērna pasaules skatījumu gan autobiogrāfiskajos bērnības atmiņu tēlojumos, gan piedzīvojumu stāstos vai romānos, kuros galvenie personāži ir bērni.

Psiholoģe Māra Vidnere atzīmē, ka bērnība ir vecums, kad *pietrūkst pieredzes un ir informācijas deficīts*², tādēļ apkārtējās pasaules un vienlaikus sevis izzināšana ir organiska un pašsaprotama ikdienas rutīnas sastāvdaļa. Turklāt bērns ir apveltīts ar bagātu iztēli, kas kompensē pieredzes trūkumu un dažkārt ļauj radīt savu iluzoro realitāti. Noslēpumainais – nezināmais, neizprotamais, vilinošais, pat baisais – kļūst par fantāzijas rosinātāju un/vai stimulu aktīvai rīcībai, jo minētā vēsturiskā posma bērnības tēlojumos sākotnēji iracionālais noslēpums vēstījumā iegūst pragmatisku, racionālu raksturu ar noslieci kļūt atminamam. Tas, no vienas puses, ir pretrunā noslēpuma kā tāda būtībai, bet ir saistīts ar bērna pasaules uzveri, kurā īpaši svarīgs ir atklājuma moments. Tādējādi noslēpuma kategorija bērnības stāstos cieši saistīta ar atklājuma kategoriju. Savukārt pati noslēpuma atklāšana nebūt nekļūst par vēstījuma dominanti, kā tas būtu klasiskā detektīvā – jau minēto autoru tekstos šī intriga visbiežāk ir vai nu viena no sižeta līnijām, vai epizodisks moments, kam tomēr būtiska nozīme rakstnieka radītajā bērna pasaules ainā. Detektīvam raksturīgā intrigas uzturēšana, tiesa, ar politisku zemtekstu, bet vienlaikus bērnišķīgi naiva un jūsmīga, ir viena no galvenajām sižeta līnijām J. Grīziņa stāstā *Vārnu ielas republika*. Rakstnieks, vēlēdamies savā bērnības piedzīvojumu stāstā iekļaut arī “lielās politikas” epizodes, izmanto pārbaudītu paņēmieni – noslēpuma atklāšanu. Noslēpums šajā gadījumā saistās ar dzīvokli nr. 44 turpat Vārnu ielā, kurā kādu brīdi ir pagrīdnieku – Latvijas Sociāldemokrātu strādnieku partijas – slepenā mītne. Vēlmes noskaidrot, kas mitinās noslēpumainajā 44. dzīvoklī, pamatā ir ziņkāre un piedzīvojuma alkas. Šajā ziņā būtiski, ka gan J. Grīziņa stāstā, gan citos bērnības tēmai veltītajos 20.–30. gadu prozas darbos noslēpumu bieži vien raksturo noslēgtība jeb nošķirtība, ierobežota telpa, piemēram, bēniņi, dzīvoklis, pagrabs, malkas kambaris, lāde u.tml., savukārt par nozīmīgiem noslēpuma priekšvēstnešiem kļūst dažādi priekšmetiskās pasaules atribūti: logs, durvis, durvju zvans, vāks, grozs u.c., kas turklāt jau pašā tekstā nodēvēti par noslēpumainiem.

Tad mans skats pavērsās piektā stāvā pie noslēpumainā (pasvītrojums mans – R.R.) 44. numura loga: paņirb gaišā meiča ar ērgļa degunu un no rokas, no zilā tintē samērcētajiem pirkstiem izlaiž papīriņi. (..) Bet meiča logā pa to laiku jau nozudusi: tikai logs palicis līdz galam atvērts.

Un man iešaujas prātā, ka tur tomēr ir kāds mājā. Kāpēc gan viņš man šodien neatbildēja uz trīskārtējo zvanīšanu? Tikko taču biju tur...³

Savukārt paši Vārnu ielas bērni savos noslēpumus – *tautas sapulces*⁴ – apspriež malkas kambarī vai pagrabā, jo tā iespējams izvairīties no pieaugušo kontroles.

A. Brigaderes triloģijā Annele ar noslēpumaino, respektīvi, līdz šim svešo, tādēļ pārsteidzošo, sastopas bieži un nebūt ne kādā īpaši norobežotā telpā, bet arī rakstnieces stāstos noslēpums saistās ar bērna pārdzīvojumu, ko nereti izraisa noteiktas telpas zīmes vai priekšmetiskā pasaule. Psiholoģe M. Osorina uzskata, ka

mijiedarbībā ar priekšmetiem bērns izdzīvo attālumu starp tiem, to lielumumu un formu, smagumu un blīvumu. Un vienlaikus iepazīst pats sava ķermeņa fiziskos parametrus, apjauš to nedalāmību un pastāvīgumu. Pateicoties tam, viņam veidojas paša ķermeņa tēls – nepieciešams konstants telpisko koordināšu sistēmā. (..) Jo vairāk pasaulē ir objektu – savdabīgu dzīves skatuves personāžu – nosaukumu – jo pasaule bērnam kļūst bagātāka un pilnīgāka⁵ (tulkojums mans – R.R.).

Piemēram, vecmāmiņas kambarītī Annele konstatē, ka *tur jau stāv Līziņas kurvītis ar savu noslēpumu*⁶ (pasvītrojums šeit un turpmāk mans – R.R.). Noslēpums izrādās *labs* un *skaists*, kas rosina mazās meitenes dzīvo iztēli: tur ir sakaltusi cukurmaizīte, *rūpīgi satīti sainīši ar krāsainām lupatiņām, dzīparu galiem, prievīšu atgriezumiem*⁷, ko pa nedēļu Līziņa sakrājuši māšai, un pats galvenais – grāmatas. Noslēpumu, Annelesprāt, glabā arī lielās sievas Aņus kurvis, *kas stāvējis viņas gultā cieši aizvāzts, atver savu noslēpumu*⁸, mātes zaļā, sarkaniem gaiļiem rotātā lāde, kas ir zināms atskaites punkts meitenes augšanai šī vārda tiešajā nozīmē, un viens no meitenes agrinās bērnības piedzīvojumiem ir iespēja *ieskatīties lādes dziļajā noslēpumā*⁹. Un, tāpat kā citās triloģijas epizodēs, Anneles iztēlē atdzīvojas lādes iekšpusē iemontētās kungu un dāmu figūras – dons Žuans, donna Anna un donna Elvīra. Bērna iztēle visos tekstos ir viens no būtiskākajiem noslēpuma semantiskajiem komponentiem, bet A. Brigadere to akcentējusi visspilgtāk: Annelei *netrūkst ne nieka, jo tā izpleš savas fantāzijas zelta audu un iegūsta tajā visu pasauli*¹⁰. Jāsecina, ka, pateicoties bērna iztēlei, noslēpums arī rodas. Tādējādi noslēpuma telpiskie orientieri saslēdzas ar tā semantikā raksturīgo emociju un sajūtu pasauli, kurā dominē pārdzīvojums, gaidas, pārsteigums, bailes. Bērnam īpaši svarīgs ir piedzīvojuma solījums, kas pat nav jāpaskaidro: noslēpumainības statusu likumsakarīgi iegūst jau tā pieteikums, un, protams, svarīga ir arī solītā izpilde. Plašs emociju spektrs caurvij galvenā varoņa ikdienu J. Grīziņa stāstā *Vārnu ielas republika*, gaidot Čakaru Jāņa noslēpumainā apsolījuma realizēšanos

dzīvē – zēnam šķiet, ka laiks *velkas*, ka gaidāmais notikums būs aizraujošs, interesants, neparasts, kam intrigu piešķir nenoteiktības fakts:

Bija pagājušas pārs nedēļas no kaujas, kad Janka man teica noslēpumaini: “Rīt nekur neaizej!” Otru rītu pēc mātes aiziešanas uz darbu vairs neaizmīgu, kā parasts, bet paliku nomodā. Diena solīja ko interesantu, tāpēc vairs nepaliku gultā, bet, klusi aizmīgušajam brālim pāri pārkāpis, uzcēlos. Stundas lēni vilkās gaidās¹¹.

Tālākie notikumi – brauciens uz jūrmalu un uzdzīvošana “pa kungu modei” – visai tipiski reālistiskajai bērnu prozai beidzas ar pilnīgi pretēju atrisinājumu un citām emocijām – vilšanos, pat fiziskām ciešanām, dusmām, aizvainojumu, bailēm un asarām. Pat, ja 20.–30. gadu bērņības tēmai veltītajos prozas tekstos didaktika nav klaji jūtama, viena tendence ir izteikta: ja bērns/ bērni noslēpumainajā piedzīvojumā, ko turklāt ieplāno paši, dodas vieni, bez vecāku atļaujas, tas cietis fiasko un sagādās nepatīkamus pārdzīvojumus. Tajā pašā laikā tiek aktualizēta arī noslēpuma glabāšanas tēma, kas izteiktāka ir J. Grīziņa stāstā un J. Širmaņa 30. gadu bērnu prozā. Tā J. Širmaņa stāstā *Jūras zaķi* zēni, kuri devušies patvaļīgā braucienā ar kuģi, kapteinim neatklāj, kāpēc grib tikt uz Gambiju: *Mēs... mēs to nevaram teikt, – noslēpums*¹². Bet arī šajā gadījumā ceļojuma pārbaudījuma sistēmu veido jau minētā emociju gamma no cerības, izfantazētā līdz piespiedu atgriešanās brīdim skarbajā realitātē un solījumam, ko līdzīgu vairs neatkārtot.

Citas emocijas bērns izdzīvo, ja apsolītais ceļojums, brauciens, apciemojums u.tml., būdams nezināms, pirmreizīgs, tātad arī vairāk vai mazāk noslēpumains, notiek kopā ar kādu no pieaugušajiem. Protams, arī šajā gadījumā, nonākot konfrontācijā ar svešo, nepazīstamo telpu, iespējama vilšanās, sava *ego* pārvērtēšana, tomēr ir lielāka varbūtība, ka redzētais, piedzīvotais sagādās pozitīvas emocijas – prieku, pārsteigumu, izklaidi. A. Brigaderes triloģijā plašajā Zemgales panorāmā īpaša vieta ir Jelgavai. Annelei, pirmo reizi turp dodoties kopā ar vecākiem, lai apciemotu māsu, pilsēta ir liels noslēpums, sveša telpa, kuru tuvāku padara Līziņas klātbūtne. Pirmreizīguma, jaunatklāsmes efekts, iedomātais pilsētas tēls mijas ar realitātē gūto priekšstatu, kad noslēpumainības plīvurs izaista:

Tīrpinošas dzirkstelītes izskrēja Annelei caur krūtīm. Jelgava! Kur viņa ir tā Jelgava? Viņa skatījās augstumā. Tur nekā nebij. Viņa skatījās zemumā. No pelēkās miglas auga laukā neredzēti jumti un torņi, bet mirdzēt nemirdzēja nemaz. Kas tā par Jelgavu, kas nav augsti celta un nemirdz? Nē, tāda kā Jeruzaleme laikam gan nebūs tā Jelgava¹³.

Vienlaikus pirmajā ciemošanās reizē Jelgavā Annelei ir gan negatīvi pārdzīvojumi (te vainīga pārāk garā un bērnam nepiemērotā kleita), gan sirsnīgi, māsas un vecāku mīlestības caurstrāvoti brīži.

Tā tad noslēpuma semiotikai bērības tēlojumos ir raksturīga gan daudzveidīgā emociju gamma, gan noslēpuma pārtašanās jaunā kvalitātē – atklājumā, kas izriet no bērna pieredzes paplašināšanās, tādējādi sākotnējais noslēpuma pieteikums, iegūdamas reālākas aprises, ir bagātinājies bērnu kā topošo personību. M. Vidnere uzskata: *Jo lielāka ir cilvēka pārdzīvojuma pieredze un tās radošā virzība un labvēlība, jo lielāka ir šī kreativitātes spēja – empātija*¹⁴, un tā ir visai raksturīga bērības pasaules atklāsmē 20.–30. gadu latviešu prozā. Šī perioda tekstos emocionālās un empiriskās pieredzes paplašināšanās visbiežāk saistās ar dabas pasauli, kuras pakāpeniska iepazīšana ir viena no dominējošām bērības tēlojuma struktūrām, jo sevišķi autobiogrāfiskajā atmiņu prozā. Bērnām saistošs un noslēpumains šķiet viss kā tuvākā, tā tālākā apkārtnē: E. Birznieka-Upīša Pastariņš ar gluži vai detektīva aizrautību seko kaķenes gaitām, lai noskaidrotu, kur tā slēpj savus kaķēnus. Un, jo vairāk tos slēpj, jo dedzīgāka ir zēna vēlēšanās šo noslēpumu atklāt: *Bet, jo vairāk viņa slēpa, jo vairāk man kāroja zināt, kur viņi atrodas*¹⁵. Tikai caur paša pieredzes prizmu bērns gūst gandarījumu no atklājuma un sper pirmos dzīves pazišanas soļus.

Mazliet cits rakurss piemīt nāves noslēpuma skaidrojuma – jo sevišķi bērības atmiņu tēlojumos nāves motīvs ik pa brīdīm ievīts sižetā. Mūžības priekšā apmulst kā pieaugušie, tā bērni, un nāves noslēpuma semantika saistīta ar eksistenciālām, vienlaikus bērna uztverei pieskaņotām pārdomām par dzīvi un par to, kas aiz tās, kad šīs zemes gaitas beidzas. Šī noslēpuma skaidrojums izriet no bērna reliģiskās audzināšanas un līdz ar to – pasaules kārtības izpratnes. A. Brigaderes triloģijā *Dievs, daba, darbs* Annele prāto, kur pēc nāves ir vecais vaļenieks Mika – debesīs vai ellē. Viņai un bērniem vispār ir ļoti svarīgi gūt atbildes uz saviem jautājumiem, jo bērns ir radis visam rast vai saņemt izskaidrojumu, bet dzīvības – nāves noslēpuma atklāšana bērnam tā arī paliek līdz galam neatrisināts uzdevums, tādējādi pati noslēpuma iracionalitāte, būtība – noslēpums ir tas, kas ir un paliek noslēpums – izpaužas visspilgtāk. Turklāt Anneli pieaugušo atbildes neapmierina, viņa netic Aņui, ka Mika *nu esot debesīs*¹⁶, bet pati domā, ka arī *ellē Mika vis neies*, jo Dievs visus grēkus viņam piedos un galu galā – kas tad Dievam *no tā, ka Mika ellē!*¹⁷. Annelei pieaugot, izkristalizējas arī viņas attieksme pret dzīvības – nāves noslēpumu, savā apziņā fokusējot aizmūža telpu, kuras noslēpumu nav lemts izziņāt: ko cilvēki tur dara, kā dzīvo, *par to tikai var minstināties, bet skaidrību zināt nav nevienam lemts. Par aizmūžā aizgājušiem zina tikai tik daudz, cik piemiņas viņi ir atstājuši zemes virsū*¹⁸. Nāves motīva ievijums tekstā uzskatāmi demonstrē pašas rakstnieces pasaules uzskatu un

pilnīgāk atklāj mākslinieciskās pasaules ainu, kuras galvenie komponenti minēti jau pašā trioloģijas nosaukumā – Dievs, daba, darbs.

Zīmīgi, ka 20.–30. gadu bērnības tēlojumos nāves noslēpuma semantika nav saistīta ar bailēm vai šausmām, bet pārdzīvojumus, ko varētu dēvēt par baisiem, nereti izraisa saskarsme ar vienu vai otru tagadnes dzīvē sakoņotu noslēpumu. Šī iezīme vairāk gan raksturīga ne tik daudz klasiskajiem autobiogrāfiskajiem atmiņu tēlojumiem, bet vairāk piedzīvojumu stāstiem, kam nenoliedzami arī pamatā mēdz būt autobiogrāfiski motīvi. Baiļu sajūta visbiežāk ir nezināmā priekšā, bet tā iet kopsolī ar ļoti lielu piedzīvojumu kāri un vēlmi pašapliecināties, atklājot noslēpumu un tādējādi apmierinot savu ziņkāri. Turklāt M. Osorina uzsver, ka “briesmīgo jeb baiso vietu” apmeklējums grupā ir viens no pašiem pirmajiem agrīnajiem patstāvīga pētījuma mēģinājumiem, viens no apkārtējās vides nozīmīgu elementu emocionālas izdzīvošanas mēģinājumiem un bērnu mīta formēšanās pasaulē¹⁹.

Baisas izjūtas pārņem Vārnu ielas bērnus J. Grīziņa stāstā, kad viņi slepus beidzot ielavās slepenajā 44. dzīvoklī: *Iekšā bija stipri baigi*, tā ir pirmā emocionālā reakcija un fakta konstatācija, kas tomēr nenovērš no iecerētā plāna – dzīvokļa pamatīgākas izpētes. Zēni, vienlaikus baidoties, zemapziņā gaida parādāmiešus ko tādu, kas atbilstu šausmu poētikai – asiņainu roku, pirkstu nospiedumus, *elles mašīnu*, resp., sprāgstvielu, papīrā ietītu gluži kā Zigomara 3. sērijā *Noziegumā uz kapsētas sola*²⁰, briljantus u.tml. Bet tā visa vietā tiek atrasts nevis spridzeklis, bet rīta kurpes, dāmu zeķe (virsaitis šo atradumu ieliek kabatā, *teikdams, ka, ja tieši nenoderēšot mūsu noslēpuma atklāšanai, tad to varēšot vēlāk izlozēt, jo tā mūsmātēm būšot noderīga lāpšanai*²¹), sērskābes pleķis uz grīdas, sapelējuši tomāti istabas kaktā, cilvēka zobs. Noslēpuma meklējumus pavada rakstnieka labsirdīgā pašironija, kas gribot negribot atkal konfrontē bērnu alkas un iztēli ar realitāti. Vienīgais atradums, kura vērtību zēni neapzinās, bet kas bijis dzīvokļa iemītnieku – pieaugušo – lielākais noslēpums, ir sociāldemokrātu, kuriem te bija konspiratīvais dzīvoklis, iespieddarbi. Pašiem neapjaušot izdarītā svarīgumu, tieši “republikāņi” no krāsns izvelk un paslēpj gan *Cīņu*, gan citus sociāldemokrātu iespieddarbus, kas vēlāk pārtop papīra pūķos un paceļas virs pilsētas. Bērna pasaules uztveres loģika prasa, lai šo notikumu Vārnu ielas zēni un meitenes uztvertu kā kārtējo piedzīvojumu vai spēli, un autors spiests to respektēt. Tomēr vēlēšanās simboliski sasaistīt esošos un nākamos “labākas, taisnīgākas nākotnes” cīnītājus ir nepārprotama, un rakstnieks stāstu nobeidz, pauzdams savas simpātijas jau minētajai partijai.

Būtisks emocionālu pārdzīvojumu izraisošs noslēpuma un no tā izrietošais piedzīvojuma komponents vairākos bērnības stāstos ir grāmata

vai kāda cita lasāmviela. Grāmatu kā ļoti būtisku bērības zīmi šajā laika periodā tapušajos tekstos raksturo zināma semantiska viennozīmība: grāmatā paver noslēpumaino brīnumu pasauli, kas tik ļoti atšķiras no ikdienas, tā ir kā ceļš, kas iezīmē attīstības perspektīvu – jo vairāk lasīsi un mācīsies, jo tālāk dzīvē tiksi. Grāmata rosina iztēli, rada līdzpārdzīvojumu un zināmu aizmiršanos no ikdienas, vēlmi identificēties ar grāmatu varoņiem un viņu gaitām. J. Grīziņa *Vārnu ielas republikā* par bērnu favorītu kļuvis Žils Verns un viņa piedzīvojumu romāni, kuros noslēpums ir viens no svarīgākajiem motīviem: *Noslēpumainā sala, 80 000 jūdzes zem ūdens* un *Kapteiņa Granta bērni*. Tiek uzbūvēts “kuģis” *Kapteinis Grants, katram stabīnam uz ielas bija savs nosaukums, ņemts no Žila Verna romāna un akceptēts no visām apkārtnes valstīm*²². Jāņa kā galvenā lasītāja uzmanību pie grāmatveikala piesaista arī *miklainā grāmata “Romeo un Jūlija”*, un tās vāka bilde dod iemeslu sacerēt desmitiem tās izskaidrojumu, turklāt Jānis sevi atklāj kā potenciālo rakstnieku, jo arī viņš sacer stāstus, kur darbojošās personas gan ir reālas – viņš pats un mašīnista Zelmiņa. Savukārt E. Birznieka-Upīša triloģijā *Pastariņa dienasgrāmata* pirmā lasāmviela, turklāt lasīta neskaitāmas reizes, ir tam laikam tradicionālā tā saucamā lubu literatūra: *Bārenīte Līzbe, Neredzīgais Kaspars un viņa dēls, Trūtiņa, tas bāra bērns, Cilvēka sirds, Priežu kalna Roze* (ieciēnīta lasāmviela arī Annelei; kā sieviešu un mazu bērnu “raudināmā” grāmata tā palikusi arī Kaudzītes Matīsa atmiņās), arī Jēkaba Zvaigznītes apkotās *Pasaciņas*. Turklāt publiska, skaļa lasīšana lauku mājās ir piedzīvojums gan lielajiem, gan mazajiem: tā ir vienlaikus izklaide, izglītošanās, “logs uz ār pasauli”, saistošākais no brīvā laika pavadīšanas veidiem, jo konkurentu, protams, tolaik nebija:

*Grāmatas vācām no visām malām kopā, visvairāk caur skolēniem, jo Annele no mūsmājām apmeklēja skolu. No Skujām atveda kādu vecu gadgājumu “Latviešu Avīzes”. Lasījām tur no vienas vietas visus pasaules notikumus. Visbiežāk no viņām pār lasījām teiku par Dundagas zaļo jumpravu un pils liko bērzu*²³.

Lasišana kā process tuvina dažāda vecuma un dzimuma, pat sociālā statusa cilvēkus, kuri pulcējas kopā uz grāmatas vai laikraksta lasīšanu un klausīšanos, līdzdzīvojot un noticot dzirdētajam. Audiālā notikumu vai stāstu uztvere ir emocionāls piedzīvojums un pārdzīvojums vienlaikus, tā ir bijība rakstītā vārda priekšā, kas pavēris tik noslēpumaino un cilvēkus uzrunājošo literatūras pasauli.

Attēlojot noslēpuma uztveri, izpratni un interpretāciju bērībā, rakstnieki tēlaini un psiholoģiski precīzi atklāj radošās domāšanas attīstību bērībā:

Radošajā domāšanā cilvēkam jāpieņem jauns skatījums uz lietām, situācijām, norisēm, dažādas jaunas idejas, to risinājumi, kuru rašanās nav šabloniskās domāšanas rezultāts²⁴.

Tādējādi bērni spilgtā piedzīvojumā pārvērš visu noslēpuma rosināto un aktīvā darbībā vai iztēlē notiekošo.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Юкина Е., Эпштейн М. Образы детства. / *Новый Мир*, Но. 12, 1979 – С. 257.
- ² Vidnere M. *Pārdzīvojuma pieredzes psiholoģija*. Rīga, RaKa, 1999. – 12. lpp.
- ³ Grīziņš J. *Vārnu ielas republika*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1999. – 143. lpp.
- ⁴ Turpat, 23. lpp.
- ⁵ Осорина М.В. *Секретный мир детей*. Санкт-Петербург, Питер, 1999 – С. 46–47.
- ⁶ Brigadere A. *Dievs, daba, darbs*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1997. – 198. lpp.
- ⁷ Turpat.
- ⁸ Turpat, 151. lpp.
- ⁹ Turpat, 27. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 29. lpp.
- ¹¹ Grīziņš J. *Vārnu ielas republika*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1999. – 36. lpp.
- ¹² Širmanis J. *Jūras zaķi*. K. Skalbes tautskolas un ģimnāzijas Skolēnu kooperatīvs, 1949. – 33. lpp.
- ¹³ Brigadere A. *Dievs, daba, darbs*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1997. – 231. lpp.
- ¹⁴ Vidnere M. *Pārdzīvojuma pieredzes psiholoģija*. Rīga, RaKa, 1999. – 36. lpp.
- ¹⁵ Birznieks-Upītis E. *Pastariņa dienasgrāmata*. Rīga, Liesma, 1975. – 47. lpp.
- ¹⁶ Brigadere A. *Dievs, daba, darbs*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1997. – 223. lpp.
- ¹⁷ Turpat.
- ¹⁸ Turpat, 365. lpp.
- ¹⁹ Осорина М.В. *Секретный мир детей*. Санкт-Петербург, Питер, 1999.
- ²⁰ Grīziņš J. *Vārnu ielas republika*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1999. – 221. lpp.
- ²¹ Turpat, 222. lpp.
- ²² Turpat, 27. lpp.
- ²³ Birznieks-Upītis E. *Pastariņa dienasgrāmata*. Rīga, Liesma, 1975. – 97. lpp.
- ²⁴ Vidnere M. *Pārdzīvojuma pieredzes psiholoģija*. Rīga, RaKa, 1999. – 14. lpp.

Literatūra:

- Birznieks-Upītis E. *Pastariņa dienasgrāmata*. Rīga, Liesma, 1975.
Brigadere A. *Dievs, daba, darbs*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1997.
Grīziņš J. *Vārnu ielas republika*. Rīga, Zvaigzne ABC, 1999.
Širmanis J. *Jūras zaķi*. K. Skalbes tautskolas un ģimnāzijas Skolēnu kooperatīvs, 1949.
Vidnere M. *Pārdzīvojuma pieredzes psiholoģija*. Rīga, RaKa, 1999.
Юкина Е., Эпштейн М. Образы детства. / *Новый Мир*, Но. 12, 1979.
Осорина М.В. *Секретный мир детей*. Санкт-Петербург, Питер, 1999.

IRACIONĀLĀ KATEGORIJA G. JANOVSKA PROZĀ

Summary

The Category of the Irrational in G. Janovskis' Prose

In the prose of G. Janovskis, the irrational lays the foundation for the structure of the artistic world. Nevertheless in some novels the variable manifestation forms of this category occupy a significant role. In the works of G. Janovskis, the elements of Christian thinking not infrequently appear, updating the existence of God and faith motives. Largely they resound in the context of war horrors as well as in connection with the tragic feel for the world of an exile.

The motif of fatalism is substantial. The destiny is not associated with God or ascendancy over a person. It is interpreted as a peculiar superior power, which is not precisely defined – a rule which governs the progression of life. More frequently, the destiny is merciless, unfavourable, and it does not offer a harmonious existence for a person but inflicts suffering and blows one after another as if testing a person's forces.

To reveal the character of portrayed protagonists, their world view, G. Janovskis sometimes, alongside with realistic characters, introduces fantastic ones (the Swamp pop, the Black man and others), which helps the author to construct an emotional and semantically dense message in the plot.

One more peculiarity, which is used to denotate the phenomenon of G. Janovskis, is to be noted. There are some novels which can be considered as prophetic – what is described in them is straightly related to the life of the author himself. The writer has an ability to predict, to a certain extent, his own destiny and, on a broad scale, what is going to happen to Latvia and compatriots in the native country. In the novel *An Eventide* (1980), the eye disease spreading as well the life in the old people's home (since 1984) had been forecasted. In its turn, a year later (in 1981) the novel *In the Swamp*, which is also considered as prophetic because it was set in the unfettered Latvia, which was developing as a result of rapid and unstoppable collapse of Soviet Empire, was created.

*

G. Janovska prozā iracionālais nekļūst pa mākslinieciskās pasaules uzbūves fundamentu. Tomēr daļā romānu šīs kategorijas variatīvām izpausmes formām ir samērā svarīga loma. G. Janovska darbos nereti parādās kristīgās domāšanas elementi, aktualizējot Dieva esamības un ticības motīvus. Galvenokārt tie ieskanas kara tēmas kontekstā, kā arī saistībā ar trimdinieka disonātīvo pasaules izjūtu.

Būtisks ir arī fatuma motīvs. Liktenis netiek asociēts ar Dievu, viņa gribu vai iespaidu uz cilvēku. Tas tiek interpretēts kā savdabīgs, precīzi

nedefinēts augstāks spēks – likums, kas nosaka cilvēka dzīves virzību. Rakstnieka literārajos tekstos liktenis biežāk ir nežēlīgs, destruktīvs, kas cilvēkam nepiedāvā harmonisku esību.

G. Janovskis nav bijis īpaši reliģiozs cilvēks. Rakstnieka attiecības ar reliģiju varētu tikt raksturotas kā neitrālas. Tādēļ visai nepamatota šķiet Kārļa Kroņa *Trejos Vārtos* paustā pārlicība, ka *rakstnieka pasaules skatījums ir viengabalaini kristiānisma kultūrā izveidots domāšanas skatījums*¹. G. Janovska attieksmi pret Dievu, viņa redzējumu visai precīzi atklāj dzejolis *Neticīgais* (1985):

*Es neticu, ka nāvē
kāds jaunu dzīvi smels.
Kas zemes klēpim dāvāts –
neviens to nepiecelš.*

*Kad beigsies zemes gaitas,
mūs apņems mūžīgs miers.
Neviens mūs nesagaidīs
Un roku nepasniegs.*

*Es neticu, ka tiesāts
par grēkiem ļaunais tiks,
un neticu, ka piedots
būs tam, kas iet pie bikts.*

*Un tomēr: zemes klēpī
tiks mums reiz atbildēts,
vai Dievs ir tādu svēti,
kam sen nekas nav svēts.*

Savukārt ticība liktenim raksturīga gan rakstnieka varoņiem, gan arī pašam autoram. Kā saka Z. Skujiņš, laika perspektīvā atskatoties uz dzīvi, nevilšus nākas domāt par kādu racionāli neizskaidrojamu sakritību klātbūtni, kas ietekmējusi noteiktus pavērsienus dzīves norišu plūdumā. Nav runa par ticību fatālai nolemtībai, bet gan par cilvēka izziņai netveramām likumsakarībām, kuru loma ir vairāk vai mazāk jūtama kādā dzīves rituma posmā. G. Janovskis, piemēram, atzīst, ka liktenis – labvēlīgs vai nelabvēlīgs –, ieraujot viņu pārvērtību virpulī, ir tam palīdzējis, devis vielu rakstīšanai².

Kā likteņa providence uzlūkojama arī prozaiķa rakstītā sasauce ar autora dzīvē pēc vairākiem gadiem notiekošo. Šai sakarībā minams romāns *Novakare*, kurā vēstīts par veco ļaužu pansionātā *Indrāni* mītošo aklo Ojāru Zaļlazdu. To varētu definēt kā G. Janovska fenomenu, proti, spēju zināmā mērā paredzēt gan savu tālāko likteni, gan arī plašākā mērogā to, kas notiks ar Latviju un tautiešiem tēvijā. Romānā *Novakare* atklājas nojausma par acu kaites progresēšanu un dzīvi pansionātā. *Ēnu menuetā* (1969) Mārcis sarunā ar šveicieti Bīgleru ieskicē apokaliptisku ainu, stāstot par to, ka vairs nav ilgi jāgaida līdz brīdim, kad degs Mas-kava, kad plūdīs asinis, kad slēptais naidis lauzīs visas slūžas un brāzīsies pār piesmieto un nolādēto Krievijas zemi³. Savukārt 1981. gadā top romāns *Purvā*, kas arī uzlūkojams kā pravietisks, jo tā darbība risinās Latvijā pēc padomju impērijas sabrukuma.

Liktenis G. Janovska prozā manifestējas dažādas pakāpes nepieciešamības ietvaros, veidojot noteiktu graduētu paradigmu: no stingras predestinācijas, kas determinē dzīves norises, līdz liktenīgai nejaušībai, kas atklājas kā pēkšņa, acumirkīga un netīša augstākās gribas iejaukšanās cilvēka mūžā.

Priekšstats par likteni kā predestināciju rakstnieka daiļradē veido savdabīgu caurviju motīvu, kas ieskanas jau pirmajos romānos un saglabā savu nozīmi līdz pat pēdējiem darbiem. Likteņa apzīmēšanai rakstnieks izmanto virkni sinonīmisku vārdu savienojumu, kuros vienojošais ir raksturojums “Lielais” (Lielais Režisors, Lielais pārmijnieks, Lielais Slēdzējs), tādējādi akcentējot tā transcendentu iedabu un varu pār cilvēku. Kā jau tika atzīmēts, liktenis netiek identificēts ar Dievu, kaut arī vēstījumā vērojama tendence to daļēji personificēt, piešķirot tam cilvēciskus vaibstus ar maskulinām iezīmēm. Piemēram, romānā *Mozaika*:

Liktenis bija runājis. Lēmums pieņemts. Kā tads liktenis prata ieslēpties avīzes lapā un pacietīgi gaidīt, lai to atrod. Visu šo laiku es biju nojautis, ka tas mani vēro. Man gandrīz būtu pietrūcis drosmes – iet un viņu satikt. Kā vīrs vīru. Nu tas bija padarīts. Un izlemts⁴.

Vēstot par cilvēka un likteņa attiecībām, izskan atziņa par dzīvi kā spēli, kurā noteikumus nosaka liktenis. *Dziesmā mežam* Umurs, ieslidzis pašapcerē, domā:

Mums katram bija sava loma. Šo lomu mēs katrs spēlējām tieši tik labi, cik jau nu tas bija mūsu spēkos. Tikai mēs neviens lāgā nezinājām, kā beigsies pēdējais cēliens. Varbūt Lielais Režisors, kas mums lika nākt un iet, pats par to nebija īsti skaidrībā. Viņš izmēģināja vienu variantu, tad otru, bet mēs tikai paklausīgi spēlējām tālāk⁵.

Viskonsekventāk predestinācijas ideja iemiesota romānā *Mozaika* – darbā, kas nav publicēts grāmatā, bet iespiests ar turpinājumiem avīzē *Brīvā Latvija* 1996. gadā. Romāns tiek pozicionēts kā atmiņu lauska, sīžetiskā darbība risinās Rīgā 1939. gadā. Vēstījuma centrā jauns puisis Arturs, kas studē klasiskās valodas. Pēc dabas viņš vairāk ir vērotājs, kam par darbību tīkamāka šķiet nesteidzīga apcere. Šādai dzīves pozīcijai ļoti atbilstoša ir arī Artura gandrīz ikvakara nodarbe – Katakombu (lat. *catacumbae*, grieķ. *kata* – ‘lejup’; *kymbe* – ‘dobums’) apmeklējums. Tā ir *īpata dzertuve* liela nama pagrabā, kuras labirinti atgādina Romas katakombas. Te tiek pavadīts laiks sarunās ar studiju biedriem Ernestu un Fredi. Tieši Katakombās Arturs, ja tā var teikt, tiek ar savu likteni vaigu vaigā. Šoreiz tam ir citāds veidols, proti, Lielā pārmijnieka griba tiek pausta ar čigānietes muti. Kādu vakaru sastaptā čigāniete un tās

teiktais par Artura nākotni iezīmē pavērsienu viņa dzīvē. Sacīto viņš uztver kā to, kas viņam ir nolemts, kas jāgaida un jāakceptē: *Lielais pārmijnieks visu manu dzīvi iegrozīja citās sliedēs. Jāpieņem, ka es tāds nebiju ne pirmais, ne vienīgais*⁶.

No pirmās tikšanās reizes čigāniete Arturu, lai arī netieši, tomēr pavada viņa turpmākajās gaitās. Jauneklim liktenis ir vēlīgs – Arturs sastop un iemīl Noru, kurai puisis arī šķiet simpātisks. Līdztekus piesātinātai un harmoniskai jūtu dzīvei, pozitīvas pārmaiņas notiek arī materiālajā jomā. Arturs iegūst finansiālo stabilitāti un neatkarību, proti, viņš saņem ziņu, ka Holandē miris viņa tēva brālis Jēkabs, kas daļu sava mantojuma novēlējis brāļa dēlam.

Pēdējā sastapšanās ar čigānieti, kad viņa pareģo nākotni ne tikai Arturam, bet arī viņa draugiem un Norai, vērtējama kā lūzuma brīdis, kas uzrāda likteņa ambivalento dabu. Čigānietes vārdos ieskanas nojauta par krasām pārbīdēm šo cilvēku mūžos, par notikumiem, kas katram nesis smagus Lielā pārmijnieka lemtus triecienus.

Tādējādi *Mozaikā*, vienā no rakstnieka daiļradi noslēdzošajiem romāniem, spēcīgāk nekā iepriekšējos darbos tiek pausts uzskats par likteni kā augstāko gribu, kas ne tikai laiku pa laikam iejaucas cilvēku dzīvē, vai nu tos savedot kopā vai izšķirot, kā tas pamatā vērojams iepriekšējos romānos, bet arī kā pārrēalu spēku, kura klātbūtni cilvēks jūt pastāvīgi un kas vai nu strauji, vai arī pakāpeniski maina dzīves ritējuma vektoru.

Skarba determinētība, tāpat kā sasaistē ar predestināciju, ir klātesoša arī priekšstatā par likteni kā dabas likumu. Piemēram, *Dziesmā mežam* teikts:

*Šis mežs vēl ir mans, un viņa šalkoņa, un noslēpumainība. Putna kliedziens. Gaismas un ēnas. Jā, arī tumsa un trīs lākturi, kurus Orions nakti izkar debesu malā. Un lielais Slēdzējs, kas zina par tumsu un gaismu, Pats mani izdzēsīs, kad būs pienācis mans laiks*⁷.

Tomēr jāatzīmē arī būtiska atšķirība starp iepriekšnolemību un dabas likumu, jo pirmajā gadījumā ir runa par likteni kā iracionālu jēdzienu, savukārt otrajā tas ir racionāls, dabisks likums, ko nosaka cilvēka bioloģiskā iedaba.

Dažkārt liktenis parādās arī kā taisnīgs vai netaisnīgs (no cilvēka pozīcijām raugoties) soģis. Tas var tiklab bargi tiesāt, kā apžēlot. G. Janovska prozas cilvēku skatījumā liktenis biežāk nepelnīti soda, daudz retāk “ieceļ saulītē”. Tā romānā *Pār Trentu kāpj migla* Arturs Skuja par krogā *Dvēseļu putenis* sastaptajiem angļu sabiedrības atstumtajiem autsaideriem lietuviešiem, iriņiem un bijušajiem latviešu leģionāriem teic: *Lai arī liktenis tos bija ieslaucījis mēsļainē, viņu spītīgais gars vēl bija dzīvs*⁸. Tiek pausta

pārlicība, ka cilvēks ar stipru gribu, neraugoties uz likteņa skarbumu, varas spēlēm vai kādām citām viņu iespaidojošām determinantēm, spēj saglabāt nesalaužamu stāju, iekšēju gara spēku, kas palīdz izdzīvot un būt jebkuros apstākļos.

Kā vēl vienu aplūkojamās paradigmas komponentu var atzīmēt likteni kā nejaušību jeb apstākļu sakritību. Tā ir pēkšņa, īslaicīga un lielākoties vienreizēja likteņa iejaukšanās cilvēka dzīvē, kuras sekas ir iemesls pārmaiņām. *Ēnu menuetā* liktenīgas sakritības dēļ Mārcis Umurs, ieradies Heidelbergā, apmetas tai pašā namā, kur pirms 40 gadiem uzturējies Mārtiņš Undulēns. Nevilši bēniņu skapī ieraudzītais latviešu virsnieka formas tērps kļūst par sākumpunktu Mārča dzīves pārvērtībam. Romānā *Helmī* Ojāra Tērauda dzīves metamorfozes aizsākas līdz ar šķietami nejaušu tikšanos vilcienā, kad pēkšņi no paveca vecpuīša viņš pārtop par precētu vīru – Leminga kungu, kas kopā ar pievilcīgo sievu dodas naudas zvejošanas tūrē. Piepešais mirkļa likteņa pieskāriens rada savdabīgu domino efektu, kad nejaušība nosaka nākamās norises, kas seko cita citai, izemējot kvalitatīvas izmaiņas.

Kopumā priekšstati par likteni kā augstāko gribu dažādos kontekstos manifestējas semantiski atšķirīgos, bet savstarpēji saistītos jēdzieniskos dotumos, kas ietver gan nepieciešamības, gan nejaušības elementus. Vienojošais ir tas, ka lielākoties šī semantika gūst negatīvu konotāciju, proti, ja īstermiņā liktenis šķiet esam labvēlīgs, tad ilgāka laika posma perspektīvā tas tomēr ir netaisns un skarbs attieksmē pret cilvēku.

Dievs G. Janovska prozā uztverams kā morāles princips, sava veida kategoriskais imperatīvs. Tas reprezentē *jābūtības* sfēru, kas ietver universālas un vispārcilvēciskas vērtības. Izmantojot Dieva motīvu, tiek pausta un apliecināta prozas cilvēka prasība pēc taisnīguma, mīlestības, humānisma un sapratnes savstarpējās attiecībās, pēc komunikācijas, kas iekšēji sakārto un bagātina.

Lielākoties šie indivīda izvirzītie morālie likumi, ar kuriem katram būtu saskaņojama un veidojama sava uzvedības stratēģija, tiek konfrontēti ar to, ko varētu definēt kā apstākļus, tas ir, reālās esamības klātbūtni un iespaidu noteiktās izpaušmēs, piemēram, totalitārās varas uz iznīcināšanu vērstie mehānismi, sabiedrības mietpilsoniskums, liekulība, konformisms utt. Apstākļi veido vidi un nosaka situācijas, kurās it kā tiek pārbaudīta cilvēka izturības un cilvēcīguma amplitūda, viņa spēju un iespēju potenciāls un robežas.

Par indivīda un apstākļu saduri G. Janovskis vēsta, veidojot emocionāli spriegu stāstījumu par kara norisēm, laiku, kad, skolotāja Kaldes vārdiem runājot, spēkā stājas “atriebības evaņģēlijs”. Kārlim Meisteram darbā *Pēc pastardienas* piedzīvotās varmācības un bezjēdzīgā slepkā-

vošana liedz ticēt, ka cilvēks varētu būt radīts pēc Dieva vaiga un līdzības, jo dvēseli viņam devis vienīgi velns. Katoļu priesteris romānā *Pie Tornas* atzīst: *Visu savu mūžu esmu kalpojis Kristus – Tavam dēlam – un Viņa mīlestības mācībai. Pēc visa, ko esmu redzējis, manī ir palicis tikai naidš⁹.*

Tomēr G. Janovska cilvēks nav naida apoloģēts. Spēcīgāks par atmaksas, atribes vēlmi ir dzīves apliecinājums un cilvēka humānās puses uzsvērums: *[..] es esmu lepns nest cilvēka vārdu, es esmu izmeklēts nest Dieva līdzību savā sejā un Kristus sludināto taisnību savā dvēselē¹⁰.* Šai gadījumā ir runa ne tik daudz par ticību Dievam tā konfesionālajā izpratnē, cik apstiprinājums labā dominantei cilvēkā, balstoties uz vispārcilvēcisko vērtību akceptējumu. Rakstnieka tvērumā pieredzētās šausmas un ierastās pasaules bojāejas apjausma nedod cilvēkam tiesības nocietināt savu sirdi un sēt iznīcību naida un atribes kārē. Augstākā personības esmes forma izpaužas ienaida pārvarēšanā.

Lai gan G. Janovska prozas cilvēka pasaules skatījumā reliģijas dimensija nav minama būtiskāko kategoriju vidū, tomēr ir gadījumi, kad cilvēks pusneapzināti vēlas saskari ar pārlaicīgo. Tas ir kāds sevišķs psihisks stāvoklis, kas liek meklēt iracionālā tuvumu. Ceļš uz dievnamu tiek rasts saasinātas emocionalitātes brīžos, ko raksturo iekšēja nestabilitāte, izjūtu haotiskums, bailes vai satraukums.

Piemēram, Mārcis Umurs *Ēnu menuetā* atver dievnama durvis, lai dažus mirkļus pabūtu viens, nošķirts no dzīves rituma ar savām satrauktajām domām. Ir tikai sakrālā telpa, sveču gaisma un ērģeļu brāzmainā mūzika:

Umurs sēdēja un klausījās. Arī viņā pašā šalkoja domu un izjūtu brāzmas. Varenā mūzika to rāva līdzī kā nevaldāmi palu ūdeņi. Viņš gaidīja kādu atbildi, kādu izlīdzinājumu šai lielajai trauksmei. Varbūt noplaks skaņu viļņi, apklusīs nemiers un kā saule rāmajā vizmā izeaigosies korālis, varens un plašs, un atnesīs skaidrību un apgarotu mieru¹¹.

Dievnāmā tiek meklēts dvēseles miers, saskaņa ar sevi un mūžīgo. Tā ir vienatnība sakrālā klātesamības apjautā, kas iekšēji attīra un sakārto.

Diemžēl baznīcas apmeklējums nerada gaidīto harmoniju, bet, gluži otrādi, raisa dziļu vilšanos:

Piepeši iečikstējās un nejauki skaļi norībēja durvis. Umurs pavērās atpakaļ. Bija ienākuši četri amerikāņu tūristi ar saviem fotoaparātiem. Viņus varēja viegli pazīt pēc to kustībām, apzināti paviršajiem ceļotāju tērpiem un vienaldzīgajām sejām. Tās bija jauneklīgas, nobarojušās, augstprātīgas. [..] Līganiem soļiem tie staigāja pa baznīcu kā pa savu īpašumu un, zibsnidami fotoaparātus, uzņēma altāri un kanceli¹².

G. Janovskis runā par to, ka reliģija pakāpeniski kļūst par precī, ko piedāvā par atbilstošu samaksu. Tiek pausts, ka baznīcai raksturīga tendence komercializēties un komercializēt arī kristīgo mīlestību un labdarību. Sakrālais tiek nonivelēts, pat degradēts, svētuma simboli vulgarizēti. Ilustrācijai vēl daži piemēri: stāstā *Svešumā* tiek runāts par to, ka draudzes namam nepieciešama nauda, bet tik svētā vietā neklājoties žūpot un spēlēt uz naudu (domāti spēļu automāti), tāpēc draudzes nams formāli piederēšot Trimdas sabiedriskai kopai, tātad laicīgai institūcijai; *Dziesmā mežam* sabiedrības farizejiskums tiek atklāts ar kongresa locekļa starpniecību, kurš apgalvo, ka iet baznīcā katru svētdienu, bet izrādās, ka tikai tāpēc, lai vēlētajiem par viņu rastos labs iespaids¹³. *Balsis aiz tumsas* Janeks bilst, ka baznīcā jāiededzina svece par sevi un dēlu, bet sūdzas, ka svētie tēvi par tām plēšot gluži bezkaunīgu naudu¹⁴. Romānā *Helmi* pie dievnama puīšēļi spēlē bumbu – par vārtiem viņiem kalpo vecs ozola stumbrs un Krustā sistā tēls u.tml.

G. Janovska prozas cilvēkam būt nozīmē dzīvot garīgi – ne tikai jutekliski, apmierinot savas dzīvei nepieciešamās fizioloģiskās vajadzības, nodrošinot sev materiālo komfortu, bet arī saskaņā, taču ne tik lielā mērā ar Dievu, kā ar paša definētām un vienlaikus universālām vērtībām, principiem, akceptējot pagātnes klātesmi un apjaušot nākotnes perspektīvu, ticot dzīvinošai un glābjošai mīlestībai.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Kronis K. Patiesības drosme./*Treji Vārti*. Nr. 3 (21), 1970. – 37. lpp.
- ² Labvēlīgs liktenis. Ar G. Janovski sarunājas Alnis Auziņš./*Atpūta*. Nr. 8, 1994. – 52. lpp.
- ³ Janovskis G. Ēnu menuets. *Kopotī raksti*. IV sējums. Rīga, Elpa, 1998. – 269. lpp.
- ⁴ Janovskis G. Mozaika./*Brīvā Latvija*. 1996. gada 29. aprīlis – 5. maijs. – 4. lpp.
- ⁵ Janovskis G. *Dziesma mežam*. ASV, Grāmatu Draugs, 1969. – 9. lpp.
- ⁶ Janovskis G. Mozaika./*Brīvā Latvija*. 1996. gada 26. februāris – 3. marts. – 4. lpp.
- ⁷ Janovskis G. *Dziesma mežam*. ASV, Grāmatu Draugs, 1969. – 178. lpp.
- ⁸ Janovskis G. *Pār Trentu kāpj migla*. ASV, Grāmatu Draugs, 1966. – 218. lpp.
- ⁹ Janovskis G. *Pie Tornas*. ASV, Grāmatu Draugs, 1966. – 292. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 163. lpp.
- ¹¹ Janovskis G. Ēnu menuets. *Kopotī raksti*. IV sējums. Rīga, Elpa, 1998. – 226. lpp.
- ¹² Turpat.

¹³ Janovskis G. *Dziesma mežam*. ASV, Grāmatu Draugs, 1969. – 78. lpp.

¹⁴ Janovskis G. *Balsis aiz tumsas*. ASV, Grāmatu Draugs, 1972. – 91. lpp.

Literatūra:

Janovskis G. *Balsis aiz tumsas*. ASV, Grāmatu Draugs, 1972.

Janovskis G. *Dziesma mežam*. ASV, Grāmatu Draugs, 1969.

Janovskis G. Helmī. Ēnu menuets. *Kopoti raksti*. IV sējums. Rīga, Elpa, 1998.

Janovskis G. Mozaīka./*Brīvā Latvija*. 1996. gada 29. janvāris – 18. augusts.

Janovskis G. Novakare. *Kopoti raksti*. II sējums. Rīga, Elpa, 1997.

Janovskis G. *Pār Trentu kāpj migla*. ASV, Grāmatu Draugs, 1966.

Janovskis G. *Pēc pastardienas*. ASV, Grāmatu Draugs, 1970.

Janovskis G. *Pie Tornas*. ASV, Grāmatu Draugs, 1966.

Janovskis G. *Purvā I*. ASV, Grāmatu Draugs, 1983.

Kronis K. Patiesības drosme./*Treji Vārti*. Nr. 2 (20), 3 (21), 1970.

Labvēlīgs liktenis. Ar G. Janovski sarunājas Alnis Auziņš./*Atpūta*. Nr. 8, 1994. – 52.–54. lpp.

Sintija Buhanovska

MISTISKAIS OTRĀ PASAULES KARA NOTIKUMU INTERPRETĀCIJĀS: IESKATS MEMUĀRLITERATŪRĀ

Summary

The Mystical in the Interpretations of World War II Events: an Insight into Memoirs

The aim of the present article is to disclose mystical experiences related to World War II events as revealed by different social groups – soldiers, deportees, farmers – in their memoirs. The article is based on the assumption that mystical experiences can be manifested in various forms depending on the author's world-outlook, belief and other aspects; moreover, the mystical itself is a polysemantic phenomenon. As such, it can be conveyed by the images of destiny, miracle, fate; however, a thorough analysis of contemporary memoirs unveils the fact that the mystical may be defined as individual or collective silence. The article particularly looks at the mystical in miraculous escape stories, idealization of the dead as well as activities that facilitate coping with painful past memories and emotions.

*

Laikā, kad *patība funkcionē kā patēriņa prece*¹, vērojama tematiska un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu ziņā daudzveidīga autobiogrāfisko darbu popularitāte gan Latvijā, gan citviet pasaulē. Starp šādiem darbiem nozīmīgu vietu ieņem vēstījumi (memuāri, atmiņu stāsti, dienasgrāmatas, ģimenes hronikas u.c.) par pārdzīvoto Otrā pasaules kara laikā, turklāt pēdējos gados novērojams, ka kara laika notikumus un to sekas dokumentē, interpretē un publicē ne tikai šo notikumu aculiecinieki, bet arī viņu bērni, t.i., otrā paaudze (piemēram, Sandra Kalniete, Anete Kobaka (*Annette Kobak*)). Raksta *Mistiskais Otrā pasaules kara notikumu interpretācijās: ieskats memuārliteratūrā* mērķis ir definēt, kas ir mistiski notikumi, pārdzīvojumi un pieredze un kā tie subjektīvi atspoguļoti pēdējos gados publicētajos memuāros par 1939.–1945. gada notikumiem.

Rakstā minēto teorētisko atziņu ilustrēšanai izmantoti Latvijā un ārzemēs publicēti darbi, kas ierindojami memuārliteratūras klāstā, proti, Ineses Veides atmiņu stāsts *Skaudrajos laikmetu griežos. Skats uz mūsu zemi caur cilvēku likteņiem* (2006), latvietes Mirdzas Vaselnieks Labrencis dzīvesstāsts, ko grāmatā *The Rings of My Tree: A Latvian Woman's Journey* (2004) pierakstījusi amerikāniete Džeina Kaningema (*Jane Cunningham*), Daiņa Grīnvalda darbs *Kā es redzēju tās lietas. Mana tēva Jāņa Grīnvalda dienasgrāmata. 1940–1945* (2002), Venera Līguta atmiņu pieraksts *Virsošnes ēnā. Latviešu virsnieka stāsts* (2003).

Mistiskais ir vairāku zinātņu intereses lokā, jo memuārliteratūrā minēto mistisko notikumu analizē bez literatūrzinātnieku atziņām tiek izmantoti arī psihologu, teologu, sociologu un citu zinātņu pārstāvju teorētiskie atzinumi, tāpēc šis uzskatāms par starpdisciplināru pētījumu. *Svešvārdu vārdnīcā* mistiskais tiek skaidrots kā *noslēpumains, mīklains, neizskaidrojams, ar prātu neaptverams*², bet paši darbu autori, izklāstot notikumus, kurus dēvē par mistiskiem, min vārdus *brīnums, liktenis, nejaušība*, kā arī dažkārt atzīst, ka šādas pieredzes raksturošanai nav atbilstošu vārdu. Literatūrzinātnieks Deivids Eberbahs (*David Aberbach*), analizējot naratīvus, kas vēsta par mistiskiem notikumiem, secinājis, ka tie atšķiras dažādās reliģijās un kultūrās un var izpausties kā slimības vai dziedināšanas zīmes, bezspēcība vai māka pielāgoties mainīgiem apstākļiem, ilūzijas vai skaidrāka realitātes apzināšanās, garīgo spēku izsīkums vai radošās darbības uzplaukums³, tādējādi uzsverot, ka mistiskajam ir daudzveidīgas izpausmes, kas izprotamas tikai attiecīgajā notikumu kontekstā. Līdzīgi secinājis Marks Frīmens (*Mark Freeman*), apgalvojot, ka transcendences formas ir atkarīgas no *mūsu specifiskās dzīves telpas, mūsu unikālajiem esības veidiem*⁴. Tas izskaidro faktu, kāpēc pat vienas sociālās grupas un dzimama indivīdi var sniegt atšķirīgu personisko vērtējumu par līdzīgi pieredzētiem notikumiem.

Memuāros par Otro pasaules karu un tā sekām galvenokārt dominē vēstījumi par traģiskiem notikumiem, kas ietekmējuši autoru turpmāko dzīvi. Plašākā kontekstā, saistot vienas sociālās grupas pārstāvja stāstu ar līdzīgiem šīs grupas pārstāvju stāstiem, kā arī apkopojot dažādu grupu pieredzētā izklāstus, tie vērtējami kā traumatiski un traģiski visai nācijai. Pieredzētā dokumentēšana, tas ir, dzīvesstāsta izklāstīšana vienotā un loģiskā naratīvā, darbu autoriem rada iespēju vārdos izteikt un formulēt pagātnē notikušus notikumus, rīcību, tās sekas, atsaukt atmiņā tā laika sajūtas, kas bieži vien saglabājušās tikpat spilgtas kā notikuma brīdī, tādējādi var apgalvot, ka rakstīšana ir ne tikai radošs process, bet arī nozīmīgs virzītājspēks, lai indivīds sakārtotu un veidotu jēgpilnu dzīvi. Literatūrzinātniece Lī Gilmora (*Leigh Gilmore*), analizējot autobiogrāfiskus darbus, kuru centrā ir dažādi traumatiski pārdzīvojumi, norāda, ka valoda ir būtisks, taču ne vienīgais instruments, kas lasītājam sniedz informāciju par darba autora dzīvi, jo vienlīdz svarīga ir *zemapziņas valoda*⁵. Tikai caur t.s. zemapziņas valodu – retrospekcijām, murgiem, emocionālu notikumu atkal/pārdzīvošanu – iespējams nonākt pie strukturēta naratīva. Vienotu vēstījumu palīdz veidot arī atsevišķu simbolisku jēdzienu izmantošana, un latviešu autoru darbos tādi ir liktenis un *brīnums*. Antropoloģe Vieda Skultāne norāda, ka atsaukšanās uz likteni vai neizskaidrojamu

notikumam – tā tad mistisku! – liecina par to, ka autori rezumē iepriekšminēto vēstījumu vai arī attiecīgā notikuma izskaidrošanai viņiem grūti atrast vārdus⁶ – formulējamu, loģisku, racionālu, skaidri definējamu pamatojumu. *Brīnums* un *liktenis* ir memuāros bieži izmantoti, daudznozīmīgi vārdi, to pielietojums atkarīgs no pieredzētās situācijas, taču visbiežāk lasāmas tādas frāzes kā *Vai es esmu likteņa pamests (..)?*⁷ vai *Mani sagrāba bezcerīga pamestības sajūta*⁸, kas norāda uz autora nedrošību, apjukumu, nespēju pieņemt lēmumus, kā arī ietekmēt notikumu gaitu. Klusums, nevarēšana aprakstīt notikušo, verbāls sastingums raksturīgs un minēts daudzu autoru darbos un attiecas gan uz individuāli, gan kolektīvi pārdzīvotiem notikumiem, tāpēc latviešu un ārzemju memuārliteratūrā nereti lasāmi Ineses Veides domai līdzīgi izteikumi:

*Starp mums pastāvēja tāds kā nerakstīts likums, kurš palika spēkā piecdesmit gadus, – nekad, nekur, ne ar pušplēstu vārdu nepieminēt mūsu agrāko dzīvi. Nebija nekādas norunas, ne vienošanās. Instinkts lika mums klusēt. Tā bija ne tikai mūsu ģimenē vien. Cilvēki klusēja, it kā pieplaka pie zemes, lai viņus neskartu represijas. Liedza runāt arī sāpe, un bijušais vairs nekad netika skarts. It kā dzīves filmai šī daļa būtu izgriezta, lai arī sirdī tā vienmēr palika dzīva*⁹.

Par traumatisku, traģisku notikumu, kas ietekmējis un mainījis indivīda dzīvi, netiek publiski (bieži vien arī ģimenes locekļu starpā) runāts, tādēļ frāze *tas jau mans liktenis* memuārliteratūrā kalpo kā punkts, pieturzīme, aiz kuras neseko paskaidrojums.

Aplūkotajos memuāros izdalāmi vairāki vēstījumi, kas dēvējami par mistiskiem šī jēdziena plašākajā nozīmē, turklāt vērojams, ka autori mēģina tos gan racionāli skaidrot vai pamatot, gan minēt kā faktu, bet nespēj vai nevēlas sniegt savu interpretāciju. Mistiskus notikumus min abu dzimumu un dažādu sociālo grupu pārstāvji neatkarīgi no tautības, dzīvesvietas, pieredzētā, un tas liek secināt, ka ekstremālos apstākļos un emocionālā ziņā nestabilās situācijās, par kādām neapšaubāmi uzskatāmas deportācijas, dzīve izsūtījumā vai emigrācijā, ikdienā piedzīvotā līdzcilvēku nāve, bads, neziņa par tuvinieku likteni un savu nākotni, ikviens indivīds tic ārpus racionālā un izskaidrojamā pastāvošām zīmēm. Sabrūkot līdzšinējai, akceptētajai vērtību sistēmai, redzot visaptverošu netaisnību un cilvēku bezspēcību ietekmēt notikumu virzību, indivīds kļūst padevīgs, zaudē cīņassparu un lielākoties pakļaujas vairākuma vai augstākstāvošu instanču lēmumiem. Nolemtība, izmisums un bezpalīdzība minēta ne tikai Grīnvalda, Veides, Kanningemas un Līguta darbos, bet daudzu Otrā pasaules kara aculiecinieku pierakstos, taču ikreiz, kad šķietami bezcerīgā situācijā notikumi atrisinās pretēji sagaidāmajam rezultātam,

šāds notikumu pavērsiens tiek attiecināts uz sargeņģeļa, likteņa, kādas citas augstākas varas vai neizskaidrojama spēka klātbūtni vai labvēlību. Tādējādi autori atzīst, ka notikušais nav viņu apzināta izvēle vai darbības sekas.

Raksta turpinājumā tiek pievērsts atsevišķiem vēstījumiem, kas ilustrē iepriekšminētos apgalvojumus, izdalot šādus tematiskus lokus: 1) aprakstus par brīnumainiem izglābšanās gadījumiem, kas tiek saistīti ar likteņa labvēlību vai sargeņģeļa klātbūtni; 2) vēstījumus par *kaut kā gaidām*, resp., nedefinējamām priekšnojautām un garīgu sasprindzinājumu; 3) darbības, kas raksturojamas kā mistiskas vai rituāliem piemītošas, lai atgūtu garīgu līdzsvaru vai pašiedvesmu.

Memuāros dominējošajiem vēstījumiem par likteņa labvēlību un sargeņģeļa vai cita spēka klātbūtni ir vairāki iespējamie skaidrojumi. Pirmkārt, esot uz būt/nebūt/dzīve/nāve robežas, indivīds neredz iespēju lemt un veidot savu dzīvi pēc paša vēlēšanās, jo būtiskākos dzīves jautājumus (par darbu, dzīvesvietu u.tml.) izlemj valdošās varas pārstāvji. Otrkārt, traumatisku notikumu aculiecinieki lielu vērību piešķir racionāli neizskaidrojamiem notikumiem, kas mainījuši viņu turpmāko dzīvi. Memuāru autori nereti min pēdējo kuģi vai vilcienu, ar kuru autors devies prom uz kādu drošāku vietu. Šādi stāsti un zīmes tiek izcelti, vienmēr paturēti atmiņā un glorificēti, jo tie mainījuši vai ietekmējuši indivīda turpmāko dzīvi.

Verners Līguts darbā *Virsošnes ēnā* vairākkārt atsaucas uz likteņa labvēlību, bet kā īpaši nozīmīgas viņa stāstā minamas divas epizodes: vienā no tām viņš pēdējā brīdī atlec nost no raktuves, kurā notiek sprādziens, bet otrreiz ģenerators sadragā cilvēku, kas stāv pie releju skapja – tā paša, pie kura mēdzis gulēt Līguts, jo *te varēja izstiepties visā garumā*¹⁰. Mirdzas Vaselnieks Labrencis vēstījumā arī atzīmējami divi spilgti atgadījumi: vispirms ar pēdējo kursējošo vilcienu viņa nokļūst Liepājā, lai tālāk ar kuģi dotos uz Vāciju, bet pēc tam, uzlidojumu laikā, jaunajā mītnes zemē ieiet nevis D patvertnē, kur pēc pieņemtajiem noteikumiem jāuzturas ārvalstu bēgļiem, bet gan A patvertnē, kas paredzēta vāciešiem. Uzliojuma laikā D patvertne tiek sagrauta, bet pēc notikušā Mirdza saka:

*Es nespēju atbildēt uz jautājumu, kāpēc es biju dzīva, bet citi emigranti nē. Visu savu mūžu es sekoju kāda cita vadībai un reti nepaklausīju. Šodien es rikojos tieši tāpat*¹¹.

Taču iespējami arī citi stāsti, proti, raksta sākumā izvirzīto domu, ka ne vienmēr līdzīgi notikumi tiek interpretēti identiski, ilustrē Ineses Veides vārdi: *Es raudu, jo negribu braukt prom no Latvijas, un liktenīgā kārtā*

*kuģis nemaz nepienāk*¹². Minētajā laikposmā abas jaunās sievietes ir aptuveni vienā vecumā, ir izglītotas, taču ar vārdu *liktenis* tiek raksturotas dažādas pieredzes – ja Mirdza, dziedot *Dievs, svēti Latviju*, ar smagu sirdi pamet dzimteni, tad Inese Veide ir pateicīga liktenim par iespēju palikt Latvijā.

Lai pārdzīvotu traumatiskos notikumus, autori galvenokārt pievēršusies Dievam, arī pašiedvesmai, prāta spēlēm (šaham, dambretei), radošām nodarbībām – zīmēšanai un rakstīšanai, taču nereti tiek minētas mistiskas vai rituāliem pielīdzināmas darbības. Interesanta epizode no cīņas ar dusmām atstāstīta Labrencis darbā:

*Es nodomāju: ja es pa pastu varētu nosūtīt dusmas par itin visu, ko man un manai tautai ir nodarījuši komunisti, es justos labāk. Tā es arī izdarīju*¹³.

Viņa detalizēti izklāsta, kā dusmām piešķirusi formu un *iepakojusi*, kā tās *nosūtījusi* – palaidusi ceļā sarkanbaltsarkanā karogā uz Maskavu. Jo interesantāku šo vēstījumu veido paralēla darbība, proti, vēl nepieredzēts pērkona negaiss. Mirdza uzsver, ka dusmu nosūtīšana un pērkona negaiss radījuši īpašu katarsi.

Analizējot autobiogrāfiskus darbus, kā viens no pretrunīgākajiem jautājumiem tiek minētas attiecības starp faktiem un fikciju, patiesiem notikumiem un autora fantāziju, radošo izdomu. Lasot Labrencis dzīvēstāstu, nav iespējams pārliecināties, cik daudz no stāstītā ir patiesības, cik iztēles, vai dabas spēki netiek izmantoti kā spilgts mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, kas tekstam piešķir īpašu poētisko noskaņu un saista lasītāju uzmanību, tomēr emocionāli zīmīgajā fragmentā Labrencis runā ne tikai par garīgu, bet arī fizisku ķermeņa attīrīšanos, atbrīvošanos no pagātnes, kas gan nav maināma.

Memuāros par Otrā pasaules kara notikumiem un to sekām raksturīga tēvzemes idealizēšana, un nereti īpaši mīļi vārdi tiek veltīti ģimenes locekļiem vai nejauši sastaptiem labiem ļaudīm, taču Daiņa Grīnvalda (arī Venera Liguta) darbā vēstīts par miruša cilvēka idealizēšanu. D. Grīnvalda darbā tas ir Jāņa Grīnvalda pirmais dēls Jānis, turklāt *bērna nāve [...] tiek uzskatīta par vienu no smagākajām zaudējumu formām*¹⁴ (Jānītis traģiski miris no aizlaistas pneimonijas). Pētot sērošanu un smagus zaudējumus, D. Eberbahs, L. Gilmora, Džeina Tugendhata (*Jane Tugendhat*) uzskata, ka ilūzijas, halucinācijas un sapņi par atkalredzēšanos ar mirušo ir sērošanas laiku pavadoši, bet pārejoši fenomeni, turklāt parasti sērotājs tos apzinās kā iztēles augļus. Lasot J. Grīnvalda dienasgrāmatas ierakstus, iespējams apgalvot, ka autors ne tikai sapņojis par mirušo dēlu, bet fiziski izjutis viņa klātbūtni arī nomodā. Grīnvalds raksta:

4. jūlijs. *Sapņoju. Es ziņoju radniekiem par dēla nāvi. Smagi. Tad piepeši redzu, ka mans dēls stāv. Saucu, viņš smaida un nāk pie manis. Jo tuvāk, jo bēdīgāks viņš izskatās. 11–12 gadus vecs, bāls. Aicinu sēsties. Nevarot. Mugurkauls slims. Ņemu rokās, glāstu, šausmas, cik viņš slimīgs, sīciņš. Pat drusku sveša sejiņa. Bet mans dēliņš dzīvs. Slikti ģērbies, kaili, mitri gurni. Mīļi piekļaujas man, stāsta, cik viņam šausmīgi. Bijis slimnicā, trokšņi, salis. Noticis pārpratums – par mirušu nosaukts ļoti slimais... Domāju sapnī, kaut tas nebūtu tikai sapnis. Es glāstu, runāju ar viņu, – tas nevar būt sapnis. Viss dabīgs apkārt, koki, Latvijas ainavas, izjūtu gaisu un gaismu. Pārbaudu sajūtas, iespaidus, viss dabīgs, normāls. Ir tik nopietni, svarīgi un saldi¹⁵.*

Jāņa Grīnvalda pierakstos t.s. zemapziņas valodai – murgiem un emocionāliem pārdzīvojumiem – ir būtiska loma, jo līdzīgas epizodes atkārtojas bieži, turklāt nereti skaudro atmiņu ierosinātāja ir apkārtējā ainava – ābeles, ozoli, lauku sētas vai citi Latvijai raksturīgi simboli.

Ceļš uz pagātņi ir ne tikai ceļš uz iepriekšējo jēgpilno dzīvi ar ierasto laika ritējumu un tēvzemi; tas ir arī ceļš uz zaudēto *es*. Vieda Skultāne atzīmē, ka cilvēki *kaunas par savu jauno identitāti, kas viņus izceļ. Tā rodas no kopīgo ideālu zaudēšanas un nespējas piepildīt vēlmes*¹⁶. Tādējādi tiek izmantota ikviena iespēja, kas ļauj pietuvoties indivīda vēlmēm, vērtīborientācijai, ideāliem, pārraut esošo bezspēcību, bezierunu pakļāvību un nolemtības sajūtu, tomēr latviešu autoru memuāros reti minēti gadījumi, kad indivīds apzināti pretojies valdošajai varai. Nespējot izskaidrot un definēt notikušo, tas iegūst mistiska atgadījuma statusu, kas šādā interpretācijā tiek saglabāts turpmākajos stāstos un atmiņās. Kopīgi mistiski notikumi, to līdzīga vai pat identiska atspoguļošana ļauj izdarīt secinājumu, ka šādi vēstījumi kļūst par tautas/tautu kolektīvo naratīvo identitāti un atsevišķos gadījumos var iegūt jauna mīta statusu. Minēto apgalvojumu ilustrē 1940. gada jūnija notikumu atainošana Liguta un Veides darbos: *Visur bija tāda savāda noskaņa*¹⁷ un *Valdija smaga nomāktība. Visam pāri klājās it kā tumša ēna*¹⁸.

Otrkārt, par mistiskiem dēvēti notikumi rada teksta uzbūves ziņā augstvērtīgāku vēstījumu, veidojot to vienlaicīgi dramatisku un poētisku. Emocionālā ziņā spilgti stāsti ir nozīmīgi gan autoram, kurš savu pārdzīvojumu ir dokumentējis, jo liecina par spēju stāstīt par pieredzēto un aplūkot notikušo citu notikumu kontekstā, gan lasītājam, jo autobiogrāfiskos darbos *klausītājs ir ne mazāk būtisks kā runātājs*¹⁹, jo tikai uzmanīgs klausītājs *runātājam atdos stāstu bez vardarbības*²⁰. Tomēr emocionāli vēstījumi, tostarp arī tie, kas ataino mistiskus notikumus, brīnumainas izglābšanās un nejaušas, bet liktenīgas tikšanās, priekšplānā izvirza jau pieminēto jautājumu par faktiem un autora iztēli, kas aplūkojami atsevišķā pētījumā.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Eakin P.J. Introduction: Mapping the Ethics of Life Writing. *The Ethics of Life Writing*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2004. – p. 14.
- ² Baldunčiks J., Pokrotniece K. *Svešvārdu vārdnīca*. Rīga, Jumava, 2005. – 363. lpp.
- ³ Aberbach D. *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*. New Heaven and London, Yale University Press, 1989. – p. 83.
- ⁴ Freeman M. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. London and New York, Routledge, 1993. – p. 74.
- ⁵ Gilmore L. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2001. – p. 7.
- ⁶ Skultans V. *The Testimony of Lives. Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London and New York, Routledge, 1998. – p. 48.
- ⁷ Līguts V. *Virsošnes ēnā. Latviešu virsnieka stāsts*. Rīga, Aplis, 2003. – 18. lpp.
- ⁸ Schneider H. *The Bonfire of Berlin. A Lost Childhood in Wartime Germany*. London, Vintage Books, 2006. – p. 42.
- ⁹ Veide I. *Skaudrajos laikmetu griežos. Skats uz mūsu zemi caur cilvēku likteņiem*. Rīga, 2006. – 73. lpp.
- ¹⁰ Līguts V. *Virsošnes ēnā. Latviešu virsnieka stāsts*. Rīga, Aplis, 2003. – 304. lpp.
- ¹¹ Cunningham J.E. *The Rings of My Tree: A Latvian Woman's Journey*. Llumina Press, 2004. – p. 63.
- ¹² Veide I. *Skaudrajos laikmetu griežos. Skats uz mūsu zemi caur cilvēku likteņiem*. Rīga, 2006. – 71. lpp.
- ¹³ Cunningham J.E. *The Rings of My Tree: A Latvian Woman's Journey*. Llumina Press, 2004. – p. 125.
- ¹⁴ Tugendhat J. *Living With Loss and Grief*. London, Sheldon Press, 2005. – p. 67.
- ¹⁵ Grīnvalds D. *Kā es redzēju tās lietas. Mana tēva Jāņa Grīnvalda dienasgrāmata. 1940–1945*. Rīga, Preses Nams, 2002. – 167. lpp.
- ¹⁶ Skultans V. *The Testimony of Lives. Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London and New York, Routledge, 1998. – p. 129.
- ¹⁷ Līguts V. *Virsošnes ēnā. Latviešu virsnieka stāsts*. Rīga, Aplis, 2003. – 57. lpp.
- ¹⁸ Veide I. *Skaudrajos laikmetu griežos. Skats uz mūsu zemi caur cilvēku likteņiem*. Rīga, 2006. – 41. lpp.
- ¹⁹ Gilmore L. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2001. – p. 31.
- ²⁰ Turpat.

Literatūra:

- Aberbach D. *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*. New Heaven and London, Yale University Press, 1989.
- Baldunčiks J., Pokrotniece K. *Svešvārdu vārdnīca*. Rīga, Jumava, 2005.
- Cunningham J.E. *The Rings of My Tree: A Latvian Woman's Journey*. Llumina Press, 2004.
- Eakin P.J. *The Ethics of Life Writing*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2004.
- Freeman M. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. London and New York, Routledge, 1993.
- Gilmore L. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2001.
- Grīnvalds D. *Kā es redzēju tās lietas. Mana tēva Jāņa Grīnvalda dienasgrāmata. 1940–1945*. Rīga, Preses Nams, 2002.
- Līguts V. *Virsoņnes ēnā. Latviešu virsnieka stāsts*. Rīga, Aplis, 2003.
- Schneider H. *The Bonfire of Berlin. A Lost Childhood in Wartime Germany*. London, Vintage Books, 2006.
- Skultans V. *The Testimony of Lives. Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London and New York, Routledge, 1998.
- Tugendhat J. *Living with Loss and Grief*. London, Sheldon Press, 2005.
- Veide I. *Skaudrajos laikmetu griežos. Skats uz mūsu zemi caur cilvēku likteņiem*. Rīga, 2006.

Valentīns Lukaševičs

ANTONS ŠMULĀNS: DZĪVE UN TEKSTS

Summary

Antons Šmulāns: Life and Text

The present article regards the coherences between the person's biography and its depiction and interpretation in fiction, publicistics, and popular science literature as well as folk tradition. The author of the article provides information on his own experience of learning about A. Šmulāns' works and texts referring to him. The diverse types of information sources and forms of explication both complement and disturb each other. The aim of the article is not to reveal the authenticity of facts on A. Šmulāns' life or provide their assessment in axiological categories but to bring out the contemporary mythmaking mechanisms, show the way of functioning of the notions like charisma, popularity, life-story.

*

Kad mācījos Ozolaines astoņgadīgajā skolā, mēs ar klasi bijām aizbraukuši ekskursijā uz Kauņu. Šajā pilsētā apskatījām arī Velnu muzeju. Acīgākie no mums pamanīja interesantus māla ķinķēziņus, savukārt gide pastāstīja, ka mūs interesējošās sīkplastikas autors ir Antons Šmulāns (Ontons Šmulāns, 1927–1972) – keramiķis no Latgales. Tā es pirmo reizi izdzirdēju šo uzvārdu – tik skanīgu un Latgalei organisku.

Jau mācoties augstskolā, nejauši sanāca izlasīt Vizmas Belševicas dzejoli *Latgales acis*, kurā pieminēts Antons Šmulāns. Dzejoli *Latgales ezeri* metaforizējas par cilvēka acīm, ieskanas arī citi motīvi, savukārt viena neparasta atkāpe trīsstrofu dzejoļa centrā vēsta tieši par Antonu Šmulānu.

Jāpiebilst, ka šis dzejolis ir viens no zīmīgākajiem Vizmas Belševicas daiļradē. Dzejolis uzrakstīts 1973. gadā, vairākkārt pārpublicēts, ietverts arī izlasē *Ievziēdu aukstums*, no kuras arī te citēts.

Vizmas Belševicas dzejolis *Latgales acis*:

*Ja tavi ezeri ir tavas acis, Latgale,
Tad ko tu redzi?
Viļņu trīsas noņirb
Kā domas ēna.
Skropstu zaļie doņi
Vien īsu plīvu vējā piemiedzas.
Ne brīdi nenovērs tu savus ezerus
No augstuma, kas bula saulē zvēro*

Vai zvaigžņu lēnos lokus met.
Tu vēro,
Kā augstai būt?
Kā uzkāpt zilumā?

Ja tavi ezeri ir tava teiksma, Latgale,
Tā seno atmiņu un jausmu zilā pekle,
Kur meistars Šmulāns gāja velnus meklēt,
Līdzī velni viņu dzelmē parāva,
Tad cik vēl pasaku un zilu brīnumu
Tu saulē celsi?
Skaistums – tava slāpe.
Tu dziesmās veldzējies un savu mālu vāpēs,
Bet slāpst un slāpst un nespēj atdzerties.

Ja tavi ezeri – tie zilie zieģeļi
Pār slēptu spēku – bērza sēklu sīku.
Kur visa lielā koka nemitīgums
Un varenums kā ciešā spirālē
Pirms straujos lokos augšup trauciena
Un sakņu plašā dziļup izvēršiena.
Redz tavi ezeri, kā aizgrimst vakardiena
Jau nākotnē.
Vēl visa – nākotnē¹.

Tad Jāņa Petera piektajā dzejoļu krājumā *Priekšnojautas* izlasīju vienu gana dīvainu dzejoli – *Nakts brauciens Latgalē*:

Vējš saplēsa brandvīna glāzi.
Vējš sauca pēc maizes un sāls.
Bet zvēroja ogles krāsnī,
un mocījās krāsnī māls.

Un Daugava nebeidza tecēt,
un kupols bij debesis zils.
Kāds iededza svētbildē sveci,
un atklājās Daugavpils.

Kā Daugavā cilājās airi!
Kā maldijās malduguntiņš!
Tur zibēja meitenes kairas,
bet birtalā stāvēja Viņš.

Viņš aizgāja guntiņas lasīt,
jo Viņš bija Šmulāna gars.
Viņš gāja pēc Jersikas prasīt,
bet pušu to pārgrieza stars.

*Un tāds Viņš mums paliek – uz pusēm:
krogā – sātans, bet svečturi – dievs!
Viņš tagad var mierīgi dusēt
zem gladiolzobeniem.*

*Ar gladiolzobeniem ziliem
mēs cērtam, lai naktij tas sāp.
Lai dūmaka ceļas no siliem
un Latgales debesīs kāpj.*

*Tur Latgales debesīs augstās,
kļiedz dzērves. Te, kūti, blēj jērs:
es stiepju pār ezeru plaukostas
un topu viens Latgales bērzs.*

*Un tagad man tik daudz uz mēles,
un tagad man tik daudz uz sirds.
Ka nevaru nenovēlēt
jums zvaigzni, kas neganti mirdz.*

*Jums zvaigznes. Man – zeme. Un kopā
kāds izšautas bultas sauc.
Un ozolā, kuplā un dobā,
dun bites. Bet bišu nav daudz².*

Līdz galam nepateiktība un iracionalitāte vējoja no šiem dzejoļiem, mājienu bija domāti zinošajiem, šķita, ka acu priekšā ir kaut kāds kultūroslēpums. Sarunas ar Latgales kultūras darbiniekiem 20. gs. 90. gadu sākumā šis sajūtas tikai pastiprināja, jo bija gan izvairīšanās runāt par šo tematu, gan aizdomīgums, gan pretrunīgas versijas un faktoloģija par it kā vieniem un tiem pašiem notikumiem.

Tikai 21. gs. pašā sākumā man izdevās iepazīties ar aculiecinieku publicētiem stāstījumiem par Antona Šmulāna dzīvi, daiļradi, bet jo īpaši viņa nāvi.

Jāņa Pujāta 1985. gadā uzrakstītajā un tikai 2002. gadā izdotajā grāmatā *Latgales keramika* par Antonu Šmulānu ir rakstīts daudz – sākot ar 45. lappusi un beidzot ar 58. lappusi. Citēšu tematam svarīgāko informāciju:

Ludzas poddaru centra radošo sasniegumu augstākā virsotne, slavas karogs un reizē arī traģiskais noslēgums tā stihiskās attīstības posmam ir Antons Šmulāns (1927–1972). Popularitātes ziņā viņš var mēroties pat ar Andreju Paulānu. Šmulāna talants iekvēlojas un uzliesmo spēji, taču tikpat ātri, meteoritam līdzīgi, tas arī ienirst nebūtībā, pēc tam, kad metis žilbinošu gaismu Latgales keramikas kultūras padebešos. Būdam dziesmu, teiksmu un pasaku teicējs mālā, arī pats viņš ir pārāudzis

par poēzijas apmirdzētu teiksmu. Par viņa dzīvi un radīto tēlu pasauli dzejnieki skandē vārsmas un stāsta kinokadri. Vitauta Ļūdēna un Arnolda Burova filmā "Ragainais velns" (1971) galvenais varonis un galvenais aktieris ir pats meistars. Viņam dzejoļus veltījuši Ārija Elksne, Antons Kūkojs, Olga Lisovska, Viktors Līvzemnieks, Boriss Kuņajevs, Ausma Pormale, Evgenijs Ruškāns, Jeronims Stulpāns, Andris Vējāns³.

Šai pašā grāmatā ir konkretizēti minēto autoru dzejoļi, kuri ir veltīti Antonam Šmulānam – Ārijai Elksnei tas ir dzejolis *Velnu meistaram Šmulānam*, kurš publicēts 1963. gadā iznākušajā viņas dzejoļu krājumā *Uz tavu veselību, zeme!*, Antonam Kūkojam tas ir dzejolis *Uguns pielūgšana*, kurš publicēts 1979. gadā iznākušajā viņa dzejoļu krājumā *Māla vezums*, Olgai Lisovskai tas ir dzejolis *Velni*, kurš publicēts 1983. gadā iznākušajā viņas dzejoļu krājumā *Sarkanā debesmala*, Viktoram Līvzemniekam tas ir dzejolis *Nav miera. Mālu meistara Šmulāna piemiņai*, kurš publicēts 1982. gadā iznākušajā viņa dzejoļu krājumā *Aiz dangām dārzs*, Ausmai Pormalei tas ir dzejolis *Četrdesmit piecos gados mirt. Antonam Šmulānam*, kurš publicēts 1973. gadā iznākušajā viņas dzejoļu krājumā *Zem kokiem klausīties*, Evgenijam Ruškānam tas ir dzejojums *Velnu podars*, kurš iznāca Rīgā 1975. gadā, Jeronimam Stulpānam tas ir dzejolis *Antonam Šmulānam*, kurš publicēts 1981. gadā iznākušajā viņa dzejoļu krājumā *Mana pļava*, Andrim Vējānam tas ir tēlojums *Ekvators ceļa vidū. Divas sastapšanās ar Antona Šmulāna velniem*, kurš publicēts 1981. gadā iznākušajā viņa grāmatā *Ekvators ceļa vidū*.

Nedomāju, ka Jānis Pujāts nebija pazīstams ar šī raksta sākumā pieminētajiem Vizmas Belševicas un Jāņa Petera dzejoļiem. Jāņa Pujāta atlasītie Antonam Šmulānam veltītie teksti ir komplimentāra, gloricējoša rakstura, bet šie divi no šīs rindas izkrit, tajā neiederas.

Par Antona Šmulāna traģisko nāvi Jānis Pujāts raksta:

Taču visām iecerēm pārvelk svītru pēkšņa nelaime. Atrazdamies Ludzas centrā 1972. gada 15. septembrī, viņš redz ugunsgrēku tuvumā esošajā muzeja teritorijā. Steigšus skrien dzēst. Lai tiktu ātrāk, brien pāri upītei, kas savieno Mazo Ludzas ezeru ar Lielo. Tumšajā rudenī vakarā vienīgā acs steigā ne visai skaidri rāda slideno upes dibenu. Slīd slimā kāja – kritiens ūdenī, un meistars aiziet 45 gadu vecumā, pašā spēku briedumā. Tikai aptuveni apjausts, būtībā nesaprasts un nenovērtēts⁴.

Antons Kūkojs savās atmiņās raksta šādi:

Vienreizēja bija arī velnu meistara aiziešana mūžībā 45 gadu vecumā. Pat mistika, īsti neizprotama. Dzīvē man iegadījās tā, ka es, Jānis Unda, Osvalds Zvejsalnieks, žurnālists Antons Rancāns, Ludzā pazīstams kultūras darbinieks Pēteris Zipko (nu arī mūžībā) bijām kopā ar Antonu

Šmulānu pavisam īsi pirms viņa nāves. Tajā dienā tika atklāta Ludzas un Rēzeknes mākslinieku darbu izstāde, kurā tika eksponēta arī A. Šmulāna sīkplastika. Pēc izstādes neoficiālajā daļā, kur tika pacelta arī dažā glāzīte, Antons bija tāds neierasti nemierīgs. Te viņš klāstīja keramikas cepla mūrēšanas īpatnības, te atkal par savām tuvākajām iecerēm. – Puiši, nākošo sestdien droši brauciet pie manis! Sabrūvēšu alu, kurināšu cepli, būsiet visi gaidīti,– viņš teica. Pēc laiciņa jau posās uz savu Kucovku. Iešot kājām. Ne jau pirmo reizi. Cik tā ceļa: 5–6 kilometri. Kad Šmulāns bija prom, Antons Rancāns, izgājis ārā, atgriezās vairāk nekā satraukts: – Muzejs deg!

Izkrienam – tiešām! Ugunsgrēks muzeja pusē! Taču, kā vēlāk izrādījās, ne muzeja teritorijā, bet pāri ielai: līdzās divstāvu ēkai dega šķūniši. Mēs aizgājām līdz tiltam. Cits pat iesaistījās dzēšanā. Un neviens, kas tur ar spaiņiem no ezera šauruma nesa ūdeni dzēšanai, nepamanīja, ka turpat, krastā, aizrijies ar ūdeni, iet bojā cilvēks. Kas tagad var pateikt, kāpēc Šmulāns, ieraudzījis ugunsgrēku, bija devies uz to pusi pa taisno, pāri ezeru šaurumam. Droši vien slīcis, sarijies ūdeni, droši vien kāds no dzēsējiem viņam palīdzējis izklūt krastā... Un, kad uguns liesmas bija garām, ritā atrasts miris. Morgā viņu ievietoja kā neatpazītu, un tikai, kad tēvs Jāzeps Šmulāns (arī podnieks) sāka uztraukties, kur pazudis dēls...⁵

Pirms pāris gadiem man gadījās dzirdēt vienas Ludzā dzīvojošas pensionētas skolotājas (vēlējās palikt anonīma) stāstījumu, ka 20. gs. 70. gados Ludzā un tās apkaimē bija populāras leģendas, kuru galvenais personāžs – Antons Šmulāns.

Vienu šādu leģendu viņa man arī izstāstīja.

Jāpiebilst divas lietas. Pirmkārt, šī leģenda, pats par sevi saprotams, nevēsta par patiesiem, Antona Šmulāna dzīvē reāli notikušiem notikumiem. Otrkārt, jau Atmodas sākumā šīs leģendas sāka izzust no cilvēku atmiņas (jaunrades?), šobrīd tās atceras tikai retais.

Lūk, kāda ir bijusi populārākā leģenda.

Piedzimst puika, iemācās no tēva amatu, taisa podus un svečturus. Taču ne lielas naudas, ne arī lielas slavas nav. Kādu dienu podnieks sēž mājās viens pats, pīpē. Te atveras durvis, un pa tām ienāk velns. Podnieks grib mukt projām, bet kājas ir kā svina pielietas. Velns apsēžas pie galda, sāk mīlīgi runāt, apjautājas par kaimiņiem, šigada ražu. Kad ir izrunātas daudzas lietas, saka, ka nav godīgi, ka tik prasmīgs un talantīgs mākslinieks dzīvo tik pieticīgi, ka par viņu un viņa darbiem zina tik maz cilvēku. Velns ir gatavs novērst šo netaisnību. Podnieks jautā, ko velns grib pretī, un saņem atbildi, ka viņa uzdevums būs izveidot veselu miljonu velnu skulptūriņu.

Šajā vietā velns piemin, ka šīs figūriņas ir tikai rotaļlietas. Patiesībā gan izrādās, ka pēc viena varianta šīs figūriņas ir velna nomaskētā armija, pēc otra varianta – cilvēki, kurus viņš uz laiku atlaidis no elles.

Lai arī kā tur ir, podnieks piekrīt velna piedāvātajam darījumam. Nopirkt no viņa figūriņas brauc cilvēki no tālām zemēm, par viņu raksta avīzēs, viņu apbrīno sievietes un apskauž vīrieši.

Taču darījumā ar velnu bija punkts, ka tad, kad šis miljons figūriņu tiks uztaisīts, velns viņu paraus pie sevis.

Citā variantā atkal minēts, ka podnieks no šīs iegūtās naudas nedrīkstēja ziedot baznīcai un, ja viņš kādreiz tā izdarīs, velns par sodu viņu paņēmsot pie sevis.

Kādu dienu podnieks pagatavoja miljono figūriņu (cits variants – kapusvētkos aizmirsās, un noziedoja baznīcai naudu), un, kad tas notika, velns paņēma viņu pie sevis.

Kā redzams, šī leģenda ir eklektiska, akumulējusi gan folkloras materiālu, gan kultūras mītus.

Nezinu, vai Vizma Belševica un Jānis Peters bija pazīstami ar šo vai kādu citu līdzīgu leģendu. Jebkurā gadījumā ir jāatzīst, ka Antons Šmulāns kā daiļliteratūras un folkloras tekstu prototips gan kvantitatīvi, gan emociju dziļuma ziņā nav pārspēts līdz pat šai dienai.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Belševica V. *Ievziedu aukstums*. Rīga, Liesma, 1988. – 34. lpp.
- ² Peters J. *Priekšnojautas*. Rīga, Liesma, 1979. – 128.–129. lpp.
- ³ Pujāts J. *Latgales keramika. 19. gs. vidus – 20. gs. 80. gadi*. Rēzekne, Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2002. – 45.–46. lpp.
- ⁴ Pujāts J. *Latgales keramika. 19. gs. vidus – 20. gs. 80. gadi*. Rēzekne, Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2002. – 58. lpp.
- ⁵ Kūkojs A. *Mūžs Latgales kultūrā*. Rēzekne, Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2005. – 69.–70. lpp.

Literatūra:

- Belševica V. *Ievziedu aukstums*. Rīga, Liesma, 1988.
- Kūkojs A. *Mūžs Latgales kultūrā*. Rēzekne, Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2005.
- Peters J. *Priekšnojautas*. Rīga, Liesma, 1979.
- Pujāts J. *Latgales keramika. 19. gs. vidus – 20. gs. 80. gadi*. Rēzekne, Latgales Kultūras centra izdevniecība, 2002.

Laimdota Ločmele

RACIONĀLAIS UN IRACIONĀLAIS JAUNĀKĀS LATVIEŠU PRESES UN LASĪTĀJU ATTIECĪBĀS

Summary

Rational and Irrational Interpretation of Contemporary Latvian Press Narratives

It is an accustomed opinion that press like other media is a great rationalizer that imposes certain order upon the incoherent everyday life. The present paper deals with the relationship of the newspaper text and the reader, it attempts to investigate the way texts and audiences influence each other.

Media have been claimed to manipulate the audience that passively consumes the message. It has been asserted that readers interpret media messages irrationally – people are persuaded to do something that they do not really want to, i.e., to accept information passively, to form an obedient and easy to manipulate crowd. This point of view has been replaced by several others – more dynamic and complicated ones. Recently media have been viewed as narratives that are to be interpreted where the reader is allotted an active part. The possibility to make irrational interpretations is always there, however, reading is a double-direction process because media and audience influence each other. According to contemporary theorists, there are several types of interpretation (intentional, symptomatic and adaptive), some of which are more acceptable than others. To define the kinds of interpretation, there are such points of view as the intention of the text or that of the reader, as well as the inclination of the reader to underread or overread the text. The process of interpretation is explained with the help of narratology and semiotics. In the article the theoretical ideas are illustrated with the examples from Latvian dailies.

*

Jēdzienu *racionālais* un *iracionālais* nozīme šajā tekstā ir šāda: racionālais – tas, kas pakļaujas prāta autoritātei, uzskati, kuri izrādās patiesi vismaz no subjekta viedokļa, rīcība, kas ietver sevī piemērotus līdzekļus mērķa sasniegšanai un procesi, kas ir uzticami, auglīgi, rezultatīvi. Iracionālais turpretī balstās nevis uz prātu, bet citām autoritātēm – ticību, intuīciju, emocijām utt.

Prese ir racionalizācijas līdzeklis – instruments pasaules sakārtošanai, vienotu viedokļu formulēšanai, savas vietas apzināšanai sociālajā hierarhijā, sociālā kontakta uzturēšanai, balstoties uz prāta apsvērumiem un racionālu domāšanu. Rikoties racionāli preses lasītājam nozīmētu rikoties loģiski, ņemot vērā, vispirms, paša uzskatus un intereses. Iracionāli būtu

emociju iespaidā avīžtekstu ietekmētām, nobalsot par partiju, kura pārlicinošāk un aktīvāk sevi reklamējusi. Šī raksta uzdevums ir pētīt, uz kādiem pamatiem ir veidotas preses un tās lasītāja attiecības? Jautājums galvenokārt ir par to, kā avīžteksts ietekmē lasītāja uzskatus un rīcību.

Mediju pētnieks Ārons Deiviss (*Aeron Davis*) izšķir vairākus viedokļus un pieejas jautājumam par mediju un adresāta attiecībām¹. Frankfurtes kritiskā kultūras teorija saista masu uzvedību ar masu medijiem un kultūru, apgalvodama, ka pastāv galvenokārt vienuspusīga tekstu iedarbība uz masām, kuras tiek manipulētas, šī teorija lasītāju nostāda pasīva lomā, indivīds ir varas efekts, ar ideoloģiska uzsauciena palīdzību subjekts (*subject*) tiek pakļauts un kā tāds vispār nepastāv ārpus pakļaušanas (*subjection*)². Altusers, piemēram, saziņas līdzekļus nosauc par ideoloģisku valsts aparātu³. Šis viedoklis ir pazīstams kā burvju lodes teorija (*magic bullet theory* vai *hypodermic needle model*)⁴. Minētā teorija nepietiekami novērtēja vienkāršā lasītāja spējas izprast mediju ziņojumus, tā ignorēja personīgos, sabiedriskos un kultūras faktorus, kas ierobežo mediju iespaidu, kā arī šī teorija pārspilēja mediju ietekmes ātrumu un plašumu. Šis viedoklis ir marginalizējies un vairs nav populārs.

Cits skatījums ir, ka adresāts apzināti racionāli gūst gandarījumu un atbalstu no medijiem vai ka mediji ir nenozīmīgi, jo viendabīga auditorija neeksistē. Tāpat pastāv uzskats, ka nav viena stingra mediju efekta, bet ir nepārtraukta sērija mazāku iespaidu, kas veido auditorijas izpratni par medijiem. Kā arī vēl viena pieeja, kas uzsver auditorijas aktivitāti un apzinās interpretācijas robežas, sastopoties ar tekstiem, kas atkārtojas un kas ir relatīvi slēgti.

No nosauktajām pozīcijām visproduktīvākā šķiet tā, kura ņem vērā interpretācijas robežas un preses teksta specifiku. Šis viedoklis ir dinamisks, jo tas akceptē teksta un lasītāja mijiedarbību. Literatūras teorijas ieguldījums šī jautājuma izpētē saistās ar to, ka preses teksti ir stāstījumi, kas savukārt nozīmē arī interpretācijas problēmas.

Naratīvs ir domāšanas instruments, tas tiek saukts par būtisku zināšanu formu un tiek ierindots blakus valodai kā cilvēka prāta centrālā funkcija⁵. Preses teksti ir īpaši stāstījumi, naratīvs ir veids, kā sakārtot notikumus, izteikt to svarīgumu, definēt vērtības, paust viedokļus, informēt lasītāju, panākt no lasītāja vēlamo reakciju. Stāstījums ir valodas veidojums, kuru jāinterpretē. Kolīdz ir runa par interpretāciju, tā nevar vairs piekrist Frankfurtes teorētiķiem, cik lasītāji neaizsargāti pret stāstījumiem, kuru retorika manipulē, ka kultūras teksti mūs "tur gūstā" un domā mūsu vietā. Bez lasītāja teksts ir nedzīvs, tam vajadzīga mūsu līdzdalība, jo tikai lasītājs piešķir nozīmi tekstam. Avīze, kuru neviens nelasa,

neatstāj nekādu iespaidu. Interpretācija rodas katra atsevišķa lasītāja galvā. Ar interpretācijas palīdzību mēs izpaužam savu varu pār tekstiem un šī vara ir tikpat liela kā tekstu vara pār mums. H.P. Abots apskata divas galvenās tendences naratīva izpratnē: 1) teksta nozīmes sašaurināšanu (*underreading*) un 2) teksta nozīmes paplašināšanu (*overreading*)⁶.

Ne visa informācija nonāk līdz lasītāja prātam, kā savulaik uzskatīja teorētiķi, *hypodermic syringe model* radītāji, kas pauda, ka mediji savu manipulāciju it kā injicējot adresāta apziņā. Avīzes lasītājs, nelasa visu avīzi, tas var apskatīt tikai virsrakstus, lai redzētu, vai šis teksts vispār ir interesants. Var lasīt tikai kopsavilkumu vai raksta sākumu, kur jaunākais ir pateikts un pārējo atstāt, var arī izlasīt visu laikrakstu rūpīgi un tikpat vērīgi aplūkot reklāmas, tomēr maz ticams, vai kāds to dara, jo avīze ir tekstu kopums, lai izdabātu dažādu adresātu gaumēm. Bez tam, lasot avīzi, nozīme veidojas ātri, vienu domu izspiež nākamā, reti kurš avīzi pārlasa vēlreiz. Nav daudz tādu, kas interesējas par vakardienas avīzi. Preses lasīšana jau sākotnēji iecerēta kā interpretācijas sašaurināšana, kas tiek arī sagaidīts, pirmās lappuses tiek apskatītas rūpīgāk (jo tur ir aktualitātes) nekā pēdējās. Laikraksti paši veicina interpretācijas sašaurinājumu, izceļot kādu vienu tematu ar tematisko lappušu vai atvērumu palīdzību, kas automātiski samazina citu ļoti svarīgu rakstu un tematu nozīmi. Šādu lappušu atvērumu veidošanu sauc par topicalizāciju, kas ne vien pauž to, ka visa lappuse ir par vienu tematu (*topic – temats*), bet arī to, ka šim tematam tiek piešķirta īpaša nozīme – tā ir aktualitāte, svarīgāka nekā citas ziņas (*topical – aktuāls*)⁷.

Piemēram, rubrikā par cīņu pret narkotikām *Diena* (13.02.07) veidojusi atvērumu ar īpaši uzkrītošu virsrakstu – *Valdībai narkomānija otršķirīga*. Šajā numurā rubrika *Mans bērns un narkotikas* sastāv no trim rakstiem. Galvenais no tiem pauž, ka narkotiku apkarošanas programma ir, bet nav naudas tās īstenošanai. Otrs raksts ir par aktualitāti – par jauniem, Jaundžeikara dēlu, kas aizturēts pie stūres narkotiku reibumā. Vēl ir raksts *Seši aizturētie aizdomās par narkotiku lietošanu Jūrmalā*. Atvērumu grezno liela nulle, rādot, cik līdzekļu piešķirts narkomānijas apkarošanai. Redzamas divas fotogrāfijas – Gundars Bērziņš, bijušais veselības ministrs, un Dzintars Jaundžeikars, bijušais iekšlietu ministrs, kura dēlu aizturēja aizdomās par braukšanu narkotiku reibumā. Abas amatpersonas esot bijušas atbildīgas par līdzekļu piešķiršanu narkomānijas apkarošanai. Situācijas nopietnību un valdības vainu pastiprina papildus pievienotais nepadarīto darbu saraksts, kuri iekrājušies, jo nebija finansējuma. Līdz ar šādu temata izvērsumu apkārtējie raksti paliek ēnā. Lasītājs šo atvērumu tūlīt pamanīs un to izlasīs. *Diena* turpina rubriku

par bērniem un narkotikām, apraksta arī citus gadījumus, jo tādu netrūkst. Piemēram, par mazgadīgo toksikomānu, kurš saindējies ar šķiltavu šķidrums un miris, bet šis notikums neveicināja temata topicalizāciju, jo viena tāda bija jau nesen notikusi, kā jau aprakstīts. Otrs iemesls nenoliedzami ir tas, ka analizētajā gadījumā bija iesaistīts sabiedrībā pazīstamas personas dēls, turklāt Dz. Jaundžeikars bijis atbildīgs par narkomānijas apkarošanu, ļoti strauji un nervozi reaģējis uz notikumu ar dēlu, un tas izraisījis pastiprinātu mediju interesi. Nupat aprakstītā lappuse par narkomānijas problēmām izceļ jautājuma svarīgumu un liek saudzēt sevi un citus, turoties tālāk no šīm kaitīgajām vielām. Var rasties secinājums, ka, ja jau valsts nevelta pietiekoši vērības šai problēmai, var nebūt neviena, kas sniedz atbalstu, ja cilvēks kļūst atkarīgs.

Šāda nozīmes sašaurināšana ir racionāla pieeja ikdienas haosam – rīta laikraksts paziņo, kas notiek, kas ir svarīgs, definē problēmas, lai, sastopoties ar tām, nebūtu apjukusi. Pa ceļam uz darbu, vilcienā izlasītā avīze, pārrunājot kādu vārdu arī ar pazīstamu cilvēku vai ieklausoties radio vai TV ziņās, noteikti sašaurinās rakstītā nozīmi.

Pretējs process ir nozīmes paplašināšana, kad tekstā ir noklusējums, kurš jāaizpilda ar kaut ko piemērotu, lai veidotos teksta veselums. Abas aprakstītās tendences – *underreading* un *overreading* – ir acīmredzamas parādības. Tomēr lasītāji aizmirst par tām vai arī vienkārši neapzinās, ka viņi ātri šķiro informāciju svarīgajā un nesvarīgajā, interesantajā un neinteresantajā utt. Neatturama lasītāja vēlme ir veidot pabeigtu stāstījumu. Ja tekstā ir noklusējumi, tad lasītājs mēģina tos aizpildīt, pievērt acis uz vienām detaļām, piedomāt citas. Tāpēc, lai arī šīs tendences ir stipras, tās var samazināt līdz minimumam, tādējādi veidojot pēc iespējas racionālāku pieeju un tuvojoties tā saucamajai intencionālajai interpretācijai. Umberto Eko interpretāciju skaidro ar lasītāja nolūka *intentio lectoris* un teksta nolūka *intentio operis* dialektiku, kur pirmais ir orientēts uz lasītāju, bet otrs – uz tekstu⁸. Eko apgalvo, ka *intentio operis* nav atrodamams teksta virspusē. Teksta nolūks ir lasītāja secinājuma rezultāts. Lasītāja iniciatīva galvenokārt sastāv no secinājumu izdarīšanas par teksta nolūku. Teksts ir līdzeklis modeļlasītāja veidošanai, kurš neveido vienīgo pareizo secinājumu, bet gan bezgalīgu to skaitu. Empīriskais lasītājs ir kā aktieris, kurš veido secinājumus par modeļlasītāju, kuru postulē teksts. Tā kā teksta nolūks ir veidot modeļlasītāju, kurš ir spējīgs izdarīt secinājumus, tad modeļlasītāja iniciatīva ir veidot modeļautoru, kurš nav empīriskais un kas galu galā sakrīt ar teksta nolūku.

H.P. Abots iedala interpretāciju trijos veidos: intencionālajā, simptomātiskajā un adaptīvajā. Kopš Svētā Augustīna laikiem, lai interpretētu

Svētos Rakstus, jāievēro veseluma princips, t.i., nozīmei, kas rodama vienā teksta daļā, ir jābūt saskaņā ar tām nozīmēm, kas ir citās daļās. Tātad par teksta interpretāciju uzskatāma tikai visa teksta interpretācija⁹. Šis Svētā Augustīna likums kontrolē visus interpretācijas veidus, ierobežo lasītāja iespējas radīt attālinātas, pārspīlētas interpretācijas, tomēr neiznīcina skaidrojumu dažādību.

Presi grūti interpretēt pēc šī veseluma principa, jo preses teksti ir sadrumstaloti, tie jau iecerēti kā dažādu ziņu un rakstu kopums, kas var būt savā starpā arī pretrunīgi. Piemēram, avīzes pirmās lappuses var nozīmes ziņā kontrastēt ar pēdējām vai pat tajā pašā lappusē, kā laikrakstā *Diena* (16.03.07) raksts, kas mudina veidot naudas uzkrājumus, taupīt, lai cīnītos ar inflāciju, un reklāma *GE Money*, kas piedāvā patēriņa kredītus ar atvieglotiem noteikumiem. Viedokļi ir sašķelti, un tādā gadījumā lasītājam jāpielieto nozīmes sašaurināšana un/vai paplašināšana, lai iedibinātu noteiktu viedokli sev pašam. Arī stāstījuma robežas ir nenoteiktas, jo teksts var būt virsraksts, raksts, lappuse, numurs, avīze kā seriāls izdevums. Tomēr katru atsevišķu rakstu lasītājs interpretē pēc jau minētā veseluma principa. Kopumā kopš Svētā Augustīna laikiem ir notikusi radikāla izmaiņa teksta uztverē. Toreiz svētie raksti bija dievišķa autora darbs un šis autors bija nepārspējams vienotības veidotājs. Turpretī mūsdienā pretrunīgajam lasītājam vienotība ir kaut kas tāds, ko var piemērot tekstiem, uzspiežot tiem nozīmi vai ievirzi.

Sekojoš Svētā Augustīna likumam, nosacīti par visobjektīvāko un racionālāko var saukt intencionālo lasīšanu – teksta interpretāciju –, paturot prātā implicēto jeb netiešo autoru – to, ka aiz teksta slēpjas viena radošā persona. Domas un spriedumi, pie kuriem nonākam, tiek uztverti kā šai identitātei piederīgi. Daudzi uzskata šo interpretācijas veidu par īsto un vienīgo, jo teksts nāk no kāda, kas mums vēlas to pavēstīt, notiek komunikācija starp lasītāju un implicēto autoru. Jautājums par interpretāciju ir saistīts ar stāstītāju, kuram lasītājs uzticas. Kaut arī presē katram lielākam rakstam, komentāram vai reportāžai ir minēts autora vārds, lasītājam tomēr avīze pati ir šis autors, kurš it kā ietver gudrību, zināšanas, viedokli, jūtas, kas ir saskaņā ar visiem naratīvā diskursa elementiem. Tādas frāzes kā *Dienas eksperimenta mērķis bija* (*Diena*, 26.02.07), *Dažas avīzes jau ziņoja* (*Neatkarīgā*, 26.02.07) vai neskaitāmi daudzkreiz lietotais *Diena/Neatkarīgā jau rakstīja*, ka liecina par stāstītāja identitāti. Šis interpretācijas veids ir pievilcīgs ar to, ka caur netiešo autoru tas saglabā raksta veselumu un ievieš kārtību, interpretējot kādu notikumu vai parādību, kā arī piešķir tekstam nobeiguma akordu. Netiešais autors ir konstrukcija, kas pieprasa netiešā lasītāja konstrukciju. Tādējādi katrai avīzei

ir sava auditorija, kas dzīvē nepastāv kā grupa, bet rada virtuālu kopības sajūtu ar it kā līdzīgi domājošajiem. Šo interpretācijas veidu tradicionāli un pamatoti uzskata par uzticamāko, tomēr tā ir vienotības uzspiešana gan autoram, gan lasītājam, jo presē pastāv daudz empīrisku autoru (reportieru), reālu lasītāju ir vēl vairāk, tie ir vēl atšķirīgāki savā starpā nekā autori.

Simptomātiskā lasīšana ir teksta aplūkošana no kāda noteikta viedokļa, piemēram, no feministiskā vai psiholoģiskā skatu punkta. Ši ir teksta ielikšana noteiktā rāmī, kas kalpo kā pamats interpretācijai. Intencionālā lasīšana balstās uz netiešo autoru. Naratīvs simptomātiski izsaka apstākļus, no kuriem tas nāk. Tādējādi simptomātiskā interpretācija ir sava veida dekonstrukcija, kura apvērš intencionālo lasīšanu, lai atrastu teksta dzīlēs to, ko autors neapzinādamies ierakstījis. Tā kā šis interpretācijas veids nav balstīts uz netiešo autoru, tad ir grūti runāt par darba veselumu. Simptomātiski lasīts autors ir sašķelts starp to, ko ir gribējis paust, un to, ko ir spējis negribot atklāt. Arī simptomātiskā lasīšana ir racionāla, tā balstās tekstā, vienlaicīgi ļaujoties uz paratekstuālo materiālu – autora stilu, citiem darbiem, ilustrācijām, fotogrāfijām, personību utt. Piemēram, Viktora Avotiņa vai Aivara Ozoliņa vārds šo autoru tekstiem piešķir šādu nozīmi: tie būs ar politiskām un sabiedrības problēmām saistīti asi un nesamierināmi teksti. Zinot avīzes politisko nostāju, lasītāja interpretācija veidosies savādāka, nekā uztverot tekstu kā politiski neitrālu. Piemēram, avīzē *Diena* sagaidām padomiskās pagātnes un tās mantinieku nesaudzīgu kritiku un amerikāniskā cildinājumu. *Dienā* lasījām kritiskus rakstus par Aivaru Lembergu, bet *Neatkarīgā* viņu atbalstīja.

Trešais interpretācijas veids ir adaptīvā lasīšana, kas ir teksta pārrakstīšana un uzlabošana. Abots uzskata, ka visi rakstnieki, kuri izstrādā teksta versiju, īstenībā ir iesaistīti adaptīvās interpretācijas procesā. Žurnālisti savāc materiālu, atrod galvenos pieturas punktus un tad veido stāstījumu. Žurnālista darbā, kas bieži mēdz būt līdzīgs detektīva darbam, ne vienmēr ir pieejama visa vajadzīgā informācija, lai veidotos objektīva reportāža. Informācijas tukšumus autors aizpilda ar “radniecīgu” materiālu – dažādu speciālistu viedokļiem, padomiem, vērtējumiem. Piemēram, *Diena* (03.05.07) raksta par Krievijas uzbrukumiem Igaunijai. Tekstam pirmajā lappusē pievienoti mūsu premjerministra, prezidentes, Lietuvas un Polijas prezidentu un Somijas premjera viedokļi, kas apvienoti zem virsraksta *Atbalsts*. Pretējās politiskās pārliecības presē varētu sagaidīt attiecīgi pretējus viedokļus zem līdzīga virsraksta. No minētā redzams, ka visattālinātākais interpretācijas veids ir *adaptīvā* lasīšana. Interesanti,

ka teksts, kuru laikraksts ir nodrukājis, jau ir adaptīvā interpretācija. Lasītājam tiek piedāvāts veidot tālāku interpretāciju. Arī plašāk skatoties, tas, ko avīze izlemj ievietot pirmajā lappusē, ir adaptācija. No notikumu kontinuumā tiek izvēlēti daži, pārējie paliek ēnā līdz citai reizei, kad šie notikumi vai norises varbūt būs uzmanības vērti. Tādējādi taisnība ir Umberto Eko, kurš apgalvo, ka *nepastāv tāda lieta kā patiešām objektīvas ziņas*¹⁰.

Lasītājs var adaptēt tekstus. Kāds senāks raksts *Dienā* (20.04.04) ir par Aleksandru Damsonu – pilotu un izgudrotāju (*Sašiņa pedējais lidojums*), kurš lidojuma laikā avarējis un gājis bojā. Raksts papildināts ar fotogrāfiju, kurā redzama Damsona kaimiņiene un fonā sasistais lidaparāts. Mēs lasām par lidzcilvēka nāvi, bet nejutām traģisku noskaņu. Tāpat kā Ikars iekrita jūrā un noslika, arī šis avižraksts parāda cilvēku, kas pieņēma nepareizu lēmumu un gāja bojā. Pasaule tāpēc negāja bojā, arājs ara kā Brēgeļa gleznā, kaimiņiene stāstīja, kā avīzes fotogrāfijā redzams. Šī avižraksta adaptīvā interpretācija varētu būt saistīta ar Ikara lidojumu, ar Brēgeļa gleznu, ar dzejoļiem, kurus ierosinājusi šī glezna par pasaules sāpēm un ciešanām, kā arī par racionālām un iracionālām interpretācijām. Ikars bija acimredzami nepareizi interpretējis ideju par spārnēm, kā rezultātā gāja bojā. Arī Damsons bija kļūdījies. Pareiza jeb racionāla interpretācija cilvēkam ir bijusi izdzīvošanas ķīla. Eko piemin, ka teksta interpretācija iekļauj ne tikai teksta lineāru izpausmi un lasītāju, kas to lasa no noteikta viedokļa, bet arī kultūras enciklopēdiju, kas izprot valodu un interpretatīvo tradīciju. Interpretāciju ierosina tas, ka fakti ir saistīti ar valodu, ar kuras palīdzību izpaužamies un konstruējam. Racionāla interpretācija ir balstīta uz sabiedrības vienošanos, jo sabiedrība piedāvā faktuālu garantiju, pateicoties kurai cilvēku dzimums ir izdzīvojis, balstoties uz interpretācijām, kas ir statistiski auglīgas. Piemēram, Eko saka: *Messer, Feuer, Scherer, Licht – ist fur kleine Kinder night!*¹¹ *Nespēlēties ar uguni! Tie, kas to darīja, iekļuva lielā nelaimē vai paši aizgāja bojā.* Eko komentē, ka izglītības uzdevums ir iegāvēt bērniem secinājumus, kuri tika pierādīti pagātnē. Tāpat preses uzdevums ir nepārtraukti atgādināt, kā būtu pareizi domāt un rīkoties.

U. Eko piemin vēl kādu ar lidošanu saistītu cilvēku – Leonardo da Vinči, kura lēciens no kalna ar paštaisītu spārnu palīdzību arī bija vēsturiski priekšlaicīgs, jo šī hipotēze bija Ikara pārbaudīta un izrādījies neveiksmīga. Tomēr bez Leonardo da Vinči idejas par lidošanu, kura vēlāk tika tehniski papildināta, cilvēks nebūtu varējis sapņot par lidošanu. Da Vinči izpratne par cilvēka pacelšanos spārnos bija neaptverama viņa laikā, bet mūsdienās viņš šķiet gaišrēģis un vispusīgi apdāvināts cilvēks.

Jāsecina, ka iracionālais vienmēr nav viens un tas pats. Cilvēkam dažreiz ir patīkami kavēties iracionālajā vai arī viņš saskata tajā jēgu vai atklāsmi un tāpēc attaisno tādas darbības, kas pilnīgi nepakļaujas prāta diktātam. Tomēr svarīgi ir, lai cilvēks pats izvēlētos starp racionālo un iracionālo, nevis pasīvi un nekritiski pieņemtu viedokļus un gatavus lēmumus, ko piedāvā uz izklaidi orientētie mediji.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ mcs.sagepub.com/cgi/reprint/28/4/603.pdf?ck=nck
- ² Easthope A., McGowan K. (eds) *A critical and cultural theory reader*. Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1992. – p. 57.
- ³ Ibid., p. 50.
- ⁴ <http://www.colostate.edu/Depts/Speech/rccs/theory29.htm>
- ⁵ Jameson F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolical act*. London, New York, Routledge, 2002. – p. 13.
- ⁶ Abbot H.P. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge University Press, 2002. – pp. 79.–82.
- ⁷ Eco U. *Five moral pieces*. London, Vintage, 2002. – p. 34.
- ⁸ Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge University Press, 1992. – p. 64.
- ⁹ Ibid., p. 65.
- ¹⁰ Eco U. *Five moral pieces*. London, Vintage, 2002. – p. 34.
- ¹¹ Eco U. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge University Press, 1992. – p. 144.

Literatūra:

- Easthope A., McGowan K. (eds) *A Critical and Cultural Theory Reader*. Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1992.
- Abbot H.P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002.
- Eco U. *Five Moral Pieces*. London, Vintage, 2002.
- Eco U. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge University Press, 1992.
- Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolical Act*. London, New York, Routledge, 2002.

II

CITTAUTU LITERATŪRA

Sigma Ankrava

MĀŠU KULTA EVOLŪCIJA EIROPAS VIDUSLAIKU LITERATŪRĀ

Summary

Evolution of the Cult of Mothers in Medieval Europe

The cult of the Holy Virgin, which established itself in Medieval Europe, developed gradually. The Christian Church in its formative stage absorbed many influences and elements of local cultures including the pre-Christian practices of the Mother Cult. This can still be traced in some parts of Europe like Italy, France, Germany, Spain, Poland, Hungary where there are shrines, cathedrals and chapels dedicated to the worship of Black Madonna and comparatively fewer to White Madonna (e.g. Vilnius, Lithuania). There are several explanations to this phenomenon. Some date back to the first centuries of Christianity when it established itself in the Middle East, some theories go back to the time of the first crusades, and some explanations are connected to the Black African culture. Still it seems that the most convincing explanation is found in the evolution of the pre-Christian cult of Mother Goddess into the Catholic worship of Madonna celebrated throughout May.

*

Šķiet, ka viens no interesantākajiem atklājumiem senatnes pētniecībā ir Marijas Gimbutas iedibinātās mitoarheoloģijas metodes pielietojuma rezultātā iegūtās liecības par Senās Eiropas kultūru un tajā piekopto Māšu kultu¹. Par Māšu kultu runāts arī daudz agrāk – seno grieķu Dēmetras kults, Vidusjūras rajona Kibeles jeb Cibeles pielūgšana, Izīdas kults Senajā Ēģiptē, Kāli un Durgas pielūgšana Indijā un citās Āzijas valstīs liecina par Lielās Dieves jeb Lielās Mātes kulta pastāvēšanu daudzviet pasaulē. Izņēmums nav Baltija, kur Māšu kults saglabājies līdz pat 17. gadsimtam, bet tā atskaņas latviešu kultūrā jūtas līdz pat mūsdienām. Haralds Biezais ir saskaitījis līdz pat 30 Mātēm latviešu kultūras tradīcijā².

Vēsturiski Eiropā Māšu kults sāka transformēties indoeiropiešu cilšu invāzijas rezultātā ap 3. gadu tūkstoši pirms mūsu ēras. Tas bija laiks, kad kareivīgās indoeiropiešu ciltis pārmāca latento matri-lineāro un matri-

lokālo Senās Eiropas civilizāciju. Kā norāda M. Gimbuta, tas noticis salīdzinoši miermīlīgi un bez lielas asinsizliešanas. Rezultātā šī nozīmīgākā seno laiku divu civilizāciju sadursme radījusi to kultūras un reliģisko uzskatu sistēmu, ko mūsdienās dēvē par pirms kristietības jeb pagānisko Eiropas kultūru. Tas bija laiks, kad kareivīgie āriešu debesu dievi – karotāji – ieguva sievas, māsas un meitas, par kurām kļuva vietējās dievietes Mātes. Daudzas no viņām turpināja saglabāt savu integritāti un kļuva par lokālas nozīmes zemākām dievībām – nārām, nimfām, driādām u.c. attiecīgajām kultūrām raksturīgām pārdabiskām būtņēm.

Nostiprinoties kristietībai vēlākos gadsimtos, Māšu kults transformējas jaunos veidos:

- 1) pagāniskās nāras, nimfas u.c. mazākas dievības folklorā kļūst par fejām, burvēm un arī raganām;
- 2) svarīgākas nozīmes lokālās dievības dažkārt kļūst par kristietības atzītām svētajām (kā, piemēram, Sv. Brigita 5. gs., Kildare Īrijā, kas kopā ar citām klostera māsām sargājusi svēto uguni);
- 3) sākot ar 14. gadsimtu Eiropā īpaši uzplaukst Dievmātes kults, ko daudzi mūsdienu pētnieki interpretē – izaudzis no senā Māšu kulta³.

Kristietības vēsturē Dievmātes kultu institucionalizēja Ekumēniskais Efesas koncils 431. gadā, pieņemot Jaunavu Mariju kā *Theotokos* (tulkojumā no grieķu valodas ‘Dieva nesēja’) un norādot, ka Viņai pienākas vispārākā godināšana/*hyperdulia* atšķirībā no svētajiem, kam pienākas godināšana. Dievam vienīgajam pienākas pielūgšana/*latria*. Tomēr liecības par Dievmātes kultu ir vēl senākas – Romas katakombu gleznojumi, kas attēlo Dievmāti ar Jēzus bērnu, radušies jau mūsu ēras 4. gadsimtā. Ap to pašu laiku radušies arī līdzīgi gleznojumi Maltas salas alu svētnīcās. Šajos gleznojumos Jaunava Marija attēlota, sēžam ar Jēzus bērniņu klēpī Debesu Tronī, abi kronēti kā valdnieki. Marijas kā Valdnieces godināšana īpaši uzplauka Krusta kara laikos 12.–15. gadsimtā. Tādi ievērojami tā laika teologi kā Sv. Bernards no Klervo saistīja Viņu ar Zālamana Dziesmu Dziesmā slavēto Līgavu. Šajā laikā Jaunava Marija tiek identificēta ar Baznīcu vispār un kļūst gan par svarīgāko vidutāju starp Jēzu un cilvēku, gan par visas Dzīvības aizstāvi. Tieši pie Viņas Žēlsirdīgās un Līdzcietīgās ļaudis vērsās ar lūgšanām aizstāvēt pret dažādām slimībām un mēri, ko uztver kā Dieva taisnīgo dusmu izpaudumu. Viņai par godu Francijā, kas klasisko un vēlīno viduslaiku periodā ir Eiropas kultūras centrs, tiek veltītas grandiozas katedrāles.

Tā viduslaiku kultūrā pamazām tiek rehabilitēts viss sieviešu dzimums, ko kristietība sākotnēji vairāk saistīja ar “kritušo Ievu” un turēja atbildīgu par visas cilvēces grēkā krišanu. Diskusija par jautājumu, vai sievietē ir

cilvēks un vai tai ir nemirstīga dvēsele, kristīgajā teoloģijā izvērtās vairāku gadsimtu garumā un principiāli tika atrisināts tikai 6. gadsimtā. Anglijā, kas vienmēr, šķiet, bijusi konservatīvāka nekā kontinentālā Eiropa, teologi šo ideju pieņēma tikai 12. gadsimtā. Kontinentālajā Eiropā Marijas godināšana veidoja jaunu attieksmi pret sievieti vispār. Tā nozīmīgi iespaidoja Ģermāņu kara kodeksa transformāciju par Bruņniecības morāles kodeksu, kas sievieti teorētiski gan ņēma savā aizsardzībā, gan uzlūkoja kā iedvesmas un pielūgsmes objektu, ko vēlāk jau 18. gadsimtā J.V. Gēte noformulejis labi zināmajās rindās: *Mūžīgi sievišķais augšup mūs ceļ*⁴. Viduslaiku literatūrā un mākslā šī jaunā attieksme pret sievieti vispār radīja kurtuāzo literatūru un kurtuāzo mākslu, ko klasiskajā variantā demonstrē Provansas trubadūri. Vēlākā literatūras tradīcijā Marija kā *Theotokos* tiek interpretēta arī kā 'Kristus trauks/Kristu nesošais kauss' (kaut gan pastāv arī atsevišķs jēdziens *Christotokos*), un, iespējams, tieši šādā izpratnē ir iespaidojusi leģendas par Svēto Grālu. Šajās leģendās uzsvērts, ka vīrišķajā cilvēces pusē vienīgais īsti cienīgais skatīt Svēto Grālu ir šķīstais, pašaieliedzīgais un Dievam tikpat paklausīgais kā Jau-nava Marija bruņinieks sers Galaheds.

Īpaša nozīme gan Dievmātes kulta tapšanā, gan kurtuāzās kultūras veidošanā bija viduslaiku eiropiešu kontaktiem ar Tuvo Austrumu kultūrām, kas veidojās Krusta karu rezultātā. Karotāji, kas Tuvajos Austrumos pavadīja daudzus gadus un bieži vien iemācījās arī arābu valodu, iepazinās ar tā laika arābu literatūru, kurā, sākot ar 12. gadsimtu, dominēja sūfi tradīcija. Sūfiji bija garīgs ordenis, kas islāma ticībā izveidojās ap 11. gadsimtu un savu nosaukumu ieguva no tuksneša arābu valkātā veltas vilnas/tūbas apmetņa sūfi. Šī garīgā ordeņa pārstāvji uzskatīja, ka Dieva radītā pasaule ir tik perfekta un pilnīga, ka cilvēkam tā jāpieņem bez iebildumiem un ar pateicību, tāpat kā viss šajā pasaulē notiekošais, jo nekas tajā nenotiek bez Dieva ziņas. Tāpēc Dievam pienākas mūžīga pateicība. Sūfiji uzskatīja, ka ir amorāli traucēt Viņu ar lūgšanām, jo tas, pirmkārt, demonstrētu vēlmi iejaukties Dieva nodomos.

Otrkārt, katra lūgšana tiek izteikta, cerot uz atbildi, kas nozīmē, ka lūdzējs sevi paceļ līdz dievišķam līmenim vai arī Dievu pazemina līdz savam līmenim, jo sazināšanās iespējama tikai starp līdzvērtīgiem subjektiem. Šī jaunā mācība uzreiz pēc rašanās būtiski iespaidoja arābu dzejas tradīciju⁵ un izpaudās kā jauna tipa arābu un persiešu dzejas poētika. Sūfiji radīja īpašu savas filozofijas glosāriju, kur jēdzienu patiesā nozīme bija zināma tikai sūfiju adeptiem. Šajās zināšanās neiesvētītie lasīja un saprata tikai dzejas teksta virspusējo nozīmi. Sūfiju mācība tiek dēvēta par *sūfi vīnul/vīnu*, kura baudītāji reibst patiesības atklāsmes labsajūtā.

Sieviete sūfijiem kļūst par atklāsmes un transcendentālā simbolu. Sūfiju dzejā sieviete jeb iemīļotā tiek pacelta līdz dievišķiem augstumiem, tāpēc jebkuri pārbaudījumi un ciešanas mīlas vārdā tiek uzņemtas bez gaušanās un ar pateicību. Tāpat nav nekādu cerību uz pretmīlu, jo tas nozīmētu mīlētāja pacelšanos dievišķos augstumos, kas nav iespējams, vai arī sievietes pazemināšanu līdz savam līmenim, kas šīs mīlas jūtas transformētu no transcendentāla pārdzīvojuma par ikdienišķu un īslaicīgu piedzīvojumu. Mums pazīstamie slavenākie sūfi dzejnieki un filozofi ir Saādi un Omārs Haijams. Tieši sūfi tradīcija vistiešāk ietekmējusi viduslaiku Eiropas kurtuāzās kultūras veidošanos, kuru iespaidoja arī kristīgās tradīcijas normas: neatklāt mīlas piedzīvojumus detaļās, neatklāt iemīļotās vārdu un izskatu, mīlētāju tikšanās laiku nolikt uz nakti, tumsu un tam līdzīgām parādībām, kas saistās ar Provansas trubadūru un vēlāk Boloņas “jaunā saldā stila” dzejnieku apdziedāto “augsto mīlu”. Austrumu literatūras tradīcijā šādu ierobežojumu nav.

Pastāv viedoklis, ka, būdami Tuvajos Austrumos, daudzi karotāji pievērsušies Dievmātes kultam, jo atraduši tam apstiprinājumu vēl senākās kultūrās. Tā Templiešu ordeņa bruņinieki īpaši godājuši Melno Madonu kā Gaismas Dievmāti/Gaismas Devēju un saistījuši arī ar Sābas ķēniņienes tēlu, jo Zālamana Dziesmu Dziesma it kā veltīta viņai, un viņas dēlu Melneliku, pirmo Etiopijas valdnieku. Tomēr Templiešu kristietības interpretācija vēlākos gadsimtos izraisīja daudzus baznīcas iebildumus un beidzās ar Ceturto krusta karu no 1209.–1229. gadam, kura laikā tika sagrauta Provansa un tās īpašā kultūra.

Tomēr Melnās Madonnas kristīgās ikonogrāfijas tradīcijā ir ārkārtīgi nozīmīgs fenomens. Pētnieku aprindās šim fenomenam ir dažādi skaidrojumi:

- 1) Melnās Madonnas ir vienkārši laika gaitā nomelnējuši/krāsu mainījuši tēli (kontrargumenti – tad kāpēc krāsu nav mainījis/nomelnējis arī Madonnas tērps un citas ikonas detaļas?);
- 2) Madonna ir bijusi afrikāņu izcelsmes (kļūst īpaši populārs mūsdienu multietniskajā un multikulturālajā pasaulē neeiropiskas izcelsmes kristīgo vidū);
- 3) Melnās Madonnas saistāmas ar pirms kristietības Lielās Mātes jeb Zemes Mātes un auglības kultu;
- 4) Madonna interpretēta kā gaismas avots, kas, pati palikdama neredzama vai tumša, izstaro gaismu, kas aptver visu pasauli – Itālijā, uz altāra Salerno katedrālē, kas veltīta Melnajai Madonnai, rakstīts: *Pirms gaismas ir tumsa, un tā ir māte.*

Daži avoti sniedz ziņas (Kalpana Sahni)⁶, ka Francijā vien zināmas vairāk par 300 baznīcu un katedrāļu, ieskaitot Šartru, kur godina Melno Madonnu, Spānijā – ap 50, Itālijā – 30, Vācijā – 19. Visā pasaulē ir slavena Sv. Lukasa gleznotā Čestahovas Melnā Madonna Polijā. Vai ir iespējams noteikt īsti pareizo, autentisko Dievmātes attēlojumu?

Vēsturiski vecākā kristīgā baznīca ir Ēģiptes koptu baznīca, ko izveidojis apustulis Sv. Marks, kas Ēģiptē sācis sludināt jau mūsu ēras 35. gadā. Dažus gadus vēlāk apustulis Sv. Toms kristietībai pievērsis mūsdienu Irākas teritorijā dzīvojošās tautas. Koptu baznīca pulcē kristiešus jau no 1. gadsimta Palestīnas, Libānas, Sirijas un Irānas teritorijās. 2. gadsimtā kristietību pieņēma Armēnija un Gruzija. Koptu ietekmē šajā laikā kristietību pieņēma arī daudzi Etiopijas un Nūbijas iedzīvotāji, kas izskaidro faktu, kāpēc Tempļiešu bruņinieki no Tuvajiem Austrumiem sev līdzī atveda arī Melnās Madonnas tēlu. *Stipri apšaubāms, ka viņu godātā dievmāte bija zilacaina blondīne*, raksta Kalpana Sahni un atzīmē, ka Gruzijas valsts muzejā ir pat redzējusi Madonnu, atainotu sēdošu lotosa pozā. Viņa arī apraksta tradīciju, kas saistīta ar *Les Saintes Maries de la Mere* (Svētā Jaunava Marija pie jūras) Melno Madonnu, ko par savu aizstāvi uzskata romi/čigāni. Katru gadu 24. un 25. maijā romi no visas Eiropas pulcējas un godina Dievmāti, ietērpj to jaunās drānās, aiznes uz jūru, veic attīrīšanas rituālu, izpeldinot jūrā, un novieto atpakaļ baznīcā. Viņi dēvē Dievmāti par Kāli Sara, ko iespējams interpretēt gan kā ‘Melnā’ (sanskrita val.), gan kā indiešu Durgu jeb Lielo Māti (abas šīs interpretācijas viena otru neizslēdz, drīzāk otrādi, jo Kāli un Durga ir Lielās Mātes divas dažādas izpausmes/avatāras).

Eiropas Melnās Madonnas ir slavenas ar dziedniecisko spēku. Dažkārt oriģinālais Madonnas tēls ir ikdienā paslēpts baznīcas svētākajā vietā un ticīgajiem pieejams tikai svētku reizēs, bet ikdienā redzamais ir oriģināla kopija. Kristīgajā tradīcijā Dievmātes mēnesis ir maijs, gluži tāpat kā Lielās Mātes diena pirmskristīgajā tradīcijā bija 1. maijs jeb Maija diena (1. maijā – Debesu Valdniece, 13. maijā – Fatimas Dievmāte, 24. maijā – Marija, kristiešu palīdzē, 31. maijā – Marija Žēlsirdīgā). Maijs un Maija diena izsenais saistīta ar dabas atjaunotni un auglību. Dievmātes skulpturālie atveidojumi bieži ir veidoti no ābeles vai no valrieksta koka, kas Rietumeiropā simbolizē auglību (kā, piemēram, Notre-Dame de Mende Lozeres pilsētā, Francijā).

Baltijas teritorijā un baltu tradicionālajā kultūrā tā ir liepa, kas uzskatīta par svētu un ar sievieti saistītu koku, kā arī ābele, kas simbolizē mātišķumu. Mūsdienu Polijas ziemeļrietumos, ko agrāk apdzīvoja prūšu ciltis, tagad atrodas Svanta Lipkas bazilika (Svētās Liepas bazilika). Kā

vēsta leģenda, pirmie krusta karotāji, kas šajā teritorijā ieradušies, kādā liepā ieraudzījuši Dievmātes tēlu un šajā vietā uzcēlušī baznīcu. Vēlāk to savā pārziņā pārņēmis Jeziūtu ordenis, kas izveidojis skaistu arhitektonisku ansambli. Laika gaitā liepa aizgājusi bojā, tāpēc Dievmātes tēls tagad redzams mākslīgi izveidotajā liepā, bet katrā ziņā tas mūsu apziņā sasaista divas kultūras tradīcijas, kas nevis noliedz, bet papildina viena otru.

Interesanti, ka stipro un dziedinošo Melno Madonnu katoliskajā tradīcijā ir daudz vairāk nekā Balto Madonnu. Viena no zināmākajām Baltajām Madonnām ir Toledo katedrālē Spānijā, otra – Viļņā. Šo faktu, iespējams, var izskaidrot tikai iracionāli, proti, cilvēkam jāmeklē gaisma savā sirdī, jo tā ir pati stiprākā gaisma.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Gimbutas M. *The Civilization of the Goddess*. Harper, San Francisco, 1991.
- ² Biezais H., Ankrava S. *Baltic Religion. Encyclopedia of Religion (in 15 vol.)*. Macmillan, 2005. – p. 760.
- ³ Baring A., Cashford J. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London, New York, 2000.
- ⁴ Ģēte J.V. *Fausts*. Rīga, Daiļliteratūras apgādniecība, 1941. – 498. lpp.
- ⁵ Kinany A.Kh. *The Development of Gazal in Arabic literature*. Damascus, 1951. – p. 260.
- ⁶ www.dailytimes.com.pk/theblackvirgin (04.02.2006)

Literatūra:

- Baring A. and Cashford J. *The Myth of the Goddess*. London and New York, 2003.
- Biezais H., Ankrava S. *Baltic Religion. / Encyclopedia of Religion, 2. vol.*, London and New York, Macmillan, 2005.
- Fleming W. *Arts and Ideas*. San Francisco, Syracuse University Press, 1986.
- Gimbutas M. *The Civilization of the Goddess*. San Francisco, Harper, 1991.
- Jones P. and Pennick N. *A History of Pagan Europe*. London and New York, Routledge, 1997.
- Kinany A. Kh. *The Development of Gazal in Arabic literature*. Damascus, 1951.
- Stauton M. *The Illustrated Story of Christian Ireland*. Dublin, Emerald Press, 2004.

Summary

Ancient Poet – the Divine Teacher

This article deals with important characteristics of the ancient poetry. It is known that people in antiquity had no chance to write poetry unless they were inspired by Muses or other divine force, for example, Apollo. The 4th Century Greek philosopher Plato's work *Politeia* is a great material for us to see the poet's place in the ancient world, as well as the importance of poetry. Plato admits that poets are teachers all over Greece. This idea is testified to by two ancient Greek poets. Hesiod, a didactic poet of the 8th/7th century B.C. said that he sang about things in the past and future – all truth and nothing but the truth. Theognis, an elegiac poet of the 6th century B.C. emphasized that the aim of his poetry was to be heard everywhere. It is obvious that poet had a prominent and authoritative voice as respectable as that of a priest. The lyrical persona is often both a teacher and a poet at the same time. It is stressed by the pronoun *ego* in Hesiod's poem *Works and Days* and Theognis' elegies. Poets enjoyed a special position in society because they could see the future.

*

Literārā darba tapšana antīkajā pasaulē tika uzskatīta par procesu, ko varēja raksturot kā mistisku un vienkāršam cilvēkam nesaprotamu. Par tā saturu bija atbildīgas mūzas vai cita ar dzeju saistīta dievība, piemēram, Apollons. Antīko autoru prātus ir nodarbinājuši jautājumi par dzejnieka un dzejas lomu cilvēka dzīvē, tāpēc dzejas darbos ir atrodamas dažādas antīko tekstu atsauces.

Ne katrs varēja sacerēt pienācīgu dzejas darbu, jo cilvēkam bija noteikta vieta un loma dzīvē, ko nebija iespējams mainīt. 4. gs. p.m.ē. sengrieķu filozofa Platona darbi ir nozīmīgs avots, kas atklāj, kāda loma tika piešķirta dzejniekam antīkajā pasaulē. Ja dzejniekam bija lemts būt dzejniekam, tad viņš nevarēja būt lopkopis. Šāda doma izskan Platona darbā *Valsts* – viens un tas pats cilvēks nevar rakstīt dažādus darbus, piemēram, traģēdiju un komēdiju, tāpat kā cilvēks nevar būt reizē rapsods un aktieris, pat ne traģisks un komisks aktieris¹. Zemnieks ir zemnieks, viņš nevar būt tiesnesis; kurpnieks ir kurpnieks, kurš nevar strādāt par kuģa kapteini; karavīrs ir karavīrs, kurš nevar nodarboties ar valsts lietām². Platona domas tiek atklātas Sokrāta un Adimanta dialogā. Sokrāts skaidro Adimantam, ka jāizturas kritiskāk pret dzejnieku darbiem, jāraugās, lai pirmie darbi, ko dzird bērns, pēc iespējas labvēlīgāk iespaidotu

tikumisko audzināšanu un bērnu tikumisku³. Lai izstrādātu tikumisko vērtību sistēmu, literārajā darbā attēlotajiem varoņiem jābūt ar tikumiskām vērtībām. Tas pats attiecas arī uz dieviem, kuri tiek parādīti epikā, lirikā vai traģēdijā. Dieviem jābūt tikumiskiem, ar viņiem piemītošām vērtībām neatkarīgi no žanra, kurā tiek attēloti⁴.

Dzejnieks var dzejot, nezinot pirmavotu (īstenību/patiesību). Dzejnieks ar vārdiem un frāzēm var attēlot lietas jebkurās mākslas krāsās, lai gan viss, ko viņš saprot ar atdarināšanu, ir tas, kā lietu atdarinātu citi dzejnieki. Ikvienam ir prieks lasīt, ja kāds apraksta bruģēšanu vai stratēģiju pantmērā, ritmā vai harmonijā⁵.

Jāsaka gan, ka antīkās pasaules cilvēkam ir raksturīgs atšķirīgs domāšanas veids, salīdzinot ar mūsdienu cilvēku. Grieķa domāšanas tipiskākā pazīme ir lietu kopuma sajūta. Sākot ar Homēru, kurš pievēršas konkrētām detaļām un individuāliem raksturiem, materiāls tomēr tiek "ielikts" universālā rāmī. Antīkajā pasaulē cilvēks varēja būt vienlaikus gan politiķis, gan dzejnieks, tāpat pole bija gan valsts, gan spēks, kas spēja ietekmēt ikvienu jomu. Mūsdienu prāts sadala, domā kategorijās, taču grieķu domāšana centās aptvert pēc iespējas plašākas jomas, lai lietas pamanītu kā organisku veselumu. Šāda tendence vērojama arī grieķu valodā, kur leksiku nav iespējams iztulkot viennozīmīgi un precīzi⁶. Spēja ietekmēt ikvienu valstī notiekošo lietu ar vārda spēku sekmēja dzejnieka lomas palielināšanos valsts dzīves ietvaros. Par spilgtu piemēru apgalvojumam, ka dzejnieks ir nenoliedzama autoritāte valstī, jāmin 7.–6. gs. p.m.ē. dzejnieka Solona patriotiskā eļģija *Salamīna*. Redzēdams, ka atēnieši nespēj megariešiem atkarot Salamīnas salu un ar likumu ir aizliegts pat ieminēties par šo salu, Solons, izlikdamies par prātā jukušu, devās Atēnu pilsētas laukumā, kur deklamēja savu eļģiju *Salamīna*, acinot tautiešus nepadoties un apvienoties kopīgai cīņai, lai salu atgūtu. Pilsoņi tik ļoti iedvesmojās no karstasinīgās un patriotiskās dzejas, ka ķērās pie ieročiem un Salamīnu atkaroja.

Darbā *Ions* tiek skaidrots, kā dzejnieki spēj ietekmēt savus klausītājus. Platons dzejniekus salīdzina ar magnētu, kas pievelk vienu riņķi, kurš savukārt magnetizējas pats, pievelkot nākamo. Spēju iedvesmojoši runāt sniedz nevis māksla (*tehne*), bet dievišķs spēks, kas kalpo kā magnēts. Dzejnieki ir kā saistītājelementi starp cilvēkiem un dieviem. Viņus par starpniekiem ir izvēlējušies dievi, tāpēc klausītāji var novērtēt Dievu, kas runā ar dzejnieku muti, viņš ir atņēmis dzejniekiem sajūtas un izmanto viņus kā kalpus. Šajā gadījumā klausītājam ir skaidrs, ka vērtīgie vārdi nav dzejnieka izdomāti, bet tā runā Dievs. Kā piemēru var minēt Tinihu no Kalhīdas, kurš rakstīja tik briesmīgu dzeju, ka to neviens neatceras,

izņemot paiānu – dziesmu Apollonam, ko visi dzied. Iespējams, ka tas ir visskaistākais liriskais darbs, īsts mūzu mantojums. Cilvēkam nav šaubu, ka šīs skaistās dzejas rindas nav cilvēka, bet Dieva radītas. Dzejnieki ir tikai dievu izskaidrotāji, un katram dzejniekam ir savs Dievs. Lai to pārādītu, Dievs liek skanēt visskaistākajai dziesmai no slīktākā dzejnieka mutes⁷. Kā saka Platons, cilvēka griba ir nesvarīga, bet dievu sniegtās iedvesmas rezultātā dzejnieks ar savu dzeju ne tikai izklaidē klausītāju, bet arī aizrauj un sagādā baudu:

Ja pie mums uz pilsētu atnāktu dzejnieks, gribēdams iepazīstināt ar savu dzeju, mēs viņu dievinātu kā dievišķu, apbrīnojamu patikas devēju⁸.

Tā mūzas iedvesmo vienu cilvēku, kas turpina iedvesmot pārējos. Dzejnieki raksta dzeju nevis mākslas dēļ, bet gan tāpēc, ka ir iedvesmas pilni un ne savā prātā. Dzejnieki ir līdzīgi Koribantu dejotājiem⁹ – sacerot savus labākos darbus, viņi nav īsti pie prāta¹⁰.

Zīmīgi, ka literāru darbu nav iespējams sacerēt bez dievišķā spēka iedvesmas. Platons norāda arī uz to, ka, pirmo reizi iesaistījušies ritmā un harmonijā, dzejnieki ir afekta stāvoklī. Paši dzejnieki saka, ka viņi ir kā bites, kas nes uz spārniem medu no mūzu medus strūklakām, kas atrodas viņu dārzos. Kā zināms, bite ir tradicionāls dzejas darba radītāja simbols. Dzejnieka pašraksturojums ir diezgan komisks, proti, viņš ir viegls, spārnots, dievišķs radījums, kas nevar radīt, kamēr ir pie pilna prāta un nav iedvesmots¹¹.

Antīkā cilvēka izpratne par dzejnieku un viņa darbu tika cieši saistīta ar paša darba radītāja dievišķīgumu. Dzejnieks bija apveltīts ar dievišķu iedvesmu, kuru viņam sniedza mūzas vai Apollons. Tā kā Apollons bija dzejnieku aizbildnis, tieši viņš tika piesaukts, lai ielīktu dzejnieka mutē īstos vārdus un prātā pareizās domas. Tad arī pārējiem radās iespēja novērtēt dzeju un pateikties dieviem par šo vienreizējo iespēju, jo dzejnieks redzēja vairāk un dziļāk nekā ikdienišķais cilvēks un izprata vairāk, tādēļ zināma dzīves pieredzes un pārdomu noteikta didaktika bija ne vien attaisnojama, bet arī likumsakarīga. Dzejnieki tika uzskatīti par priesteriem vai pareģiem, kuriem ir īpašas spējas redzēt tagadni, pagātņi un pareģot nākotni. Tas arī bija galvenais iemesls, kādēļ dzejnieks jutās tiesīgs un spējīgs uzņemties skolotāja lomu. Zīmīgi, ka dzejnieka dieviem līdzīgais statuss tika piedēvēts ne vien arhaiskajā periodā, bet arī vēlāk. Platons saka, ka dzejniekiem piemīt dievišķa iedvesma, tādēļ viņi ir cilvēces skolotāji¹². Līdzīga doma izskan Aristofāna komēdijā *Vardes* – dzejnieku pienākums ir audzināt cilvēkus¹³.

Antīkās pasaules dzejnieks tika iedvesmots ar vienu noteiktu mērķi. Tā kā literatūrai kā tādai bija audzinoša nozīme un dzejnieka pienākums bija audzināt un izglītot sabiedrību, tad dzejas darbam bija didaktiska rakstura ievirze. Ja dzejas darbā lasītājam/klausītājam tika atklāts un piedāvāts kāds negatīvs piemērs, arī tas bija daļa no izglītošanas procesa, kad dzejnieka auditorija zināja, kā **nevajag** darīt. Augstāka spēka iedvesmotie dzejnieki bija daudz informētāki un zinošāki par savu auditoriju, tāpēc bija tiesīgi sniegt pamācības. Paši dzejnieki uzskatīja, ka viņi ir daudz izglītotāki par lielāko sabiedrības daļu un sniedz neaptveramu ieguldījumu sabiedrības izglītošanā un audzināšanā, daloties savās zināšanās un pieredzē. Tāpat bija ļoti svarīgi, ar kādiem darbiem tika iepazīstināti bērni, skolnieki, jaunatne. Homērs tika uzskatīts un dēvēts par visas Grieķijas skolotāju, jo viņa darbi bija pirmie, kas mācīja bērniem morāles un ētikas normas. Ņemot vērā šo apstākli, bija tikai likumsakarīgi, ka dzejniekam bija nepieciešams adresāts, kam vēltīt savas pamācības, tāpēc starp dzejnieku un viņa auditoriju veidojās skolotāja – skolnieka attiecības, ko rāda citāts no Servija Praef. ad Georg. 129.9.–12., kur skolotājs tiek saukts par *persona doctoris*, bet skolnieks – par *persona discipuli*:

Hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Unde ad Maecenatum scribit [sc. Vergilius], sicut Hesiodus ad Persam, Lucretius ad Memmium. – Šīs grāmatas ir didaktiskas, tādēļ ir nepieciešams, lai tās tiktu rakstītas kādam; jo priekšraksts pieprasa skolotāja un skolnieka personu. Kur Mecēnātam raksta Vergīlijs, gluži kā Hēsiods Persam vai Lukrēcijs Memmijam.

Viņš uzsver, ka ikvienam didaktiska rakstura darbam ir nepieciešams adresāts, taču ne vienkārši adresāts, bet skolnieks, kas mācās no autora pamācībām. Šādu attiecību veidošanās dzejas darbā rada fonu, uz kura netiešais adresāts (klausītājs/lasītājs) var identificēties ar skolnieku vai tieši otrādi – no tā distancēties.

Dzejas darbā bija nepieciešams minēt tās dievišķo izcelsmi, lai piešķirtu darbam maksimālu ticamības efektu. Ņemot par piemēru Homēra eposus, redzams, ka gan *Iliāda*, gan *Odiseja* tiek iesākta ar uzrunu mūzām. Eposā *Iliāda* uzruna tiek vēltīta mūzai, kas apzīmē dievišķo varu:

Dziedi man, dievišķā mūza, par Pēleja dēla Ahilleja dusmām liktenīgajām, kas abajiem nesa bezgala daudz likstu¹⁴.

Arī *Odiseja* sākas ar mūzas piesaukšanu:

Dziedi man, mūza, par rūdīto vīru, kas ilgi jo ilgi maldījies apkārt pēc tam, kad Troju bij sagrāvis svēto¹⁵.

Zīmīgi, ka mūzas tiek piesauktas arī tad, kad dzejniekam stāv priekšā grūts un atbildīgs uzdevums, kur varētu nepietikt vien ar paša runātāja spējām un talantu, kā, piemēram, *Iliadā* pirms kuģu kataloga [Il. 2: 484–493].

Tradīcija tiek turpināta pirmā zināmā grieķu cietzemes dzejnieka Hēsioda (7. gs. p.m.ē.) darbos. Poēmas *Teogonija* 22. un 23. rindiņā atrodama informācija par Hēsioda negaidīto veiksmi iegūt mūzas par aizbildnēm, kas māca viņam dziesmas, tiek pasniegta no stāstītāja pozīcijas. Rodas iespaids, ka kāda trešā persona atstāsta reiz dzirdēto, proti, *tās [mūzas] arī Hēsiodam mācīja brīnišķas dziesmas, kad viņš pie Hēlikona, pie svētā, avis ganīja*¹⁶. Sākot ar 24. rindiņu, Hēsiods, jādomā, runā par sevi kā dzejnieku, izmantojot vienskaitļa pirmās personas formu. Viņš stāsta, ka pašas mūzas viņu ir izvēlējušās par savas labvēlības objektu, ir iedevušas lauru koka scepteri (valdnieka, dievišķuma simbols) un iedvesušas dievišķu balsi, lai Hēsiods varētu runāt patiesību par nākotni un pagātņi, slavējot nemirstīgos dievus un pieminot mūzas gan darba sākumā, gan beigās. Tieši tādu shēmu arī Hēsiods ievēro *Teogonijā*, poēmu sākot un beidzot ar uzrunu mūzām. Savukārt poēma *Darbi un dienas* sākas gan ar uzrunu mūzām, gan lūgumu cildināt Zevu. Iespējams, ka tas skaidrojams ar poēmas saturu par praktiskiem lauku darbiem un taisnīguma principiem, kāpēc nepieciešama tieši Zeva palīdzība, jo tieši viņa pārraudzībā ir visi darbi, ko veic mirstīgie. Poēma beidzas ar īsu kopsavilkumu, kas jāievēro cilvēkam, lai varētu dzīvot laimīgi. To varētu dēvēt par slavas dziesmu Zevam, jo viena no galvenajām tēmām, kas apskatīta poēmā, ir taisnība, un Zevs ir tas, kas par to rūpējas. Mūzu pieminēšana ir obligāts nosacījums, ko nosaka tradīcija, un dzejas darbs tādā veidā iegūst nepieciešamo dievišķo auru. Rodas iespaids, ka Hēsioda poēmā runātājs, no vienas puses, pats uzņemas visu atbildību, taču, no otras puses, ir centieni parādīt dzeju kā mūzu iedvesmas rezultātā radītu, panākot daudz lielāku dzejas iedarbību uz klausītāju. Adresāts tiek vērsts uz domām, ka dzejas darbā sastopamās pamācības satur ko dievišķu, neatkarīgu, ka viņu māca dievišķais spēks, kam vēl jo vairāk ir jāpaskaidro un jāņem vērā saņemtais instrukcijas: *Mūzas man iemācīja dziedāt neatkarīgu dziesmu*¹⁷. Skolotāja – dzejnieka interesēs ir piedāvāt dzeju un to padarīt pēc iespējas ticamāku, lai adresātam nebūtu ne mazāko šaubu par tās iedarbību un spēku. Nosacīti par biogrāfiskiem dēvējamie fakti vēsta, ka Hēsiods piedalījies sacensībās par skaistāko dzeju ar pašu Homēru un izcīnījis uzvaru, iegūstot mūzu trijkāji:

*Uz turieni es aizgāju, uz Halkīdu, uz gudrā
Amfidamanta sacensībām; bet drosmīgā dēli
Lika daudz iepriekš izsludinātu balvu.
Tur, es saku, ka uzvarēju ar slavas dziesmu, dabūju
Ausaino trijkāji. To es mūzām helikonietēm
Noliku, tur pirmo reizi tās man iedeva skanīgo slavas dziesmu¹⁸.*

Arī 6. gs. p.m.ē. sengrieķu dzejnieka Teognīda elēģijas ir pārliciecināms materiāls, ar kura palīdzību iespējams konstatēt dzejnieka lomu un dievišķīgumu. Bez dievišķās iedvesmas dzejai trūktu tā pārliciecināšā spēka, kas liek ieklausīties ikvienam, tāpēc, mūzu iedvesmots, dzejnieks lepojas ar savu spēju radīt tādas dzejas darbus, kas var ietekmēt cilvēku domas un darbus, paliekot cilvēku atmiņā mūžīgi:

*[..] tevi [dzeju] sūtīs kā
Vijolišvainagoto mūzu lieliskās dāvanas;
Visiem, kuri ir ieinteresēti, tu būsi dziesma
Tik ilgi, kamēr vien būs zeme un saule¹⁹.*

Skaidri atklājas arī dzejnieka kā skolotāja funkcija:

*Tev es līdzīgi kā bērnam tēvs ieteikšu pats krietno.
Bet tu sirdī un prātā to apdomā²⁰.
Es tev, labu domādams, izstāstīšu/ieteikšu, Kirn,
ko pats no labiem cilvēkiem iemācījos, būdams vēl bērns²¹.
Publiski/kopīgi cilvēkiem ieteikšu²².*

Uzsverot vienskaitļa pirmās personas lietojumu, tiek panākts autoritā-tīva runātāja efekts. Rodas iespaids, ka “es” zina visu un ir pilnīgi pārliciecināts par savu taisnību jebkurā situācijā, lai gan tekstā ne vienmēr var spriest par vienskaitļa pirmās personas identitāti. Kā norāda zinātniece Katarina Volka (*Catharine Volk*), pastāv vairākas versijas runātāja identifikācijas meklējumos, jo runātājs var būt darba autors vai poētiskais “es”. Reizēm ir iespējams ļoti skaidri nodalīt abas identitātes vienu no otras, taču reizēm tās saplūst vienā tik pārliciecināšā, ka tās varētu atdalīt, vienīgi balstoties uz vispārējo fonu, taču antikajai dzejai tā trūkst²³. Kad dzejnieks izmanto iespēju likt runāt poētiskajam “es”, tas ļauj pašam autoram distancēties no autoritātīvās balss. Autors var runāt no skolotāja pozīcijas, ja pieņem, ka vienskaitļa pirmās personas lietojums norāda uz pašu darba autoru, uz ko vērš uzmanību arī Platons, sakot, ka, ja tekstā runātājs ir vienskaitļa pirmajā personā, tad automātiski tiek uzskatīts, ka runātājs ir pats dzejnieks.

Gudrība un erudīcija tiek uzskatīta par lielāko iespējamo labumu, kas cilvēkam var būt. Tikai gudrs un izglītots cilvēks spēj novērtēt to

ieguldījumu, ko sniedz mūzika un dzeja, pilnvērtīgi attīstot ikvienu cilvēku. Zīmīga ir atsauce uz to, ka dzejas un mūzikas nozīme garīgajā attīstībā tiek pamatota ar pieredzi. Ar šo mākslas veida palīdzību cilvēka prāts tiek bagātināts, padarot pašu cilvēku daudz harmoniskāku un gudrāku. Dzeja tiek uztverta kā kaut kas patīkams ne tikai adresātam, bet arī pašam runātājam. Dzejnieks vēlas pēc iespējas vairāk akcentēt dzejas lomu, skaidri parādot, ka piedāvātais materiāls ir dzeja.

Būtībā nevar noliegt, ka tieši dzejnieki ir un bija tie, kas pirmie pamanīja apkārt notiekošo un saprata notikumu turpmāko iespējamo attīstību, mēģinot pievērst visas sabiedrības uzmanību ar savas dzejas palīdzību, gluži vai pareģojot nākotni.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ *POLITEIAS*, 395.
- ² *POLITEIAS*, 397.
- ³ *POLITEIAS*, 378.
- ⁴ *POLITEIAS*, 379.
- ⁵ *POLITEIAS*, 600.
- ⁶ Kitto H.D.F. *The Greeks*. Great Britain, 1951. – p. 169.
- ⁷ *ION*, 535.
- ⁸ *POLITEIAS*, 397.
- ⁹ Trakulīgi rituāla dejojāji, kurus uzskatīja par neapprakstāma terapeitiska spēka iemiesotājiem.
- ¹⁰ *ION*, 533.
- ¹¹ *ION*, 534.
- ¹² *POLITEIAS I*, 331e.
- ¹³ Aristophanes. *Ranae*. 1300 ff.
- ¹⁴ Homērs. *Iliāda*. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961. – 31. lpp.
- ¹⁵ Homērs. *Odiseja*. Rīga, Liesma, 1967. – 25. lpp.
- ¹⁶ Hēsiods. *Teogonija. Darbi un dienas*. Rīga, Zinātne, 1998. – 10. lpp.
- ¹⁷ Hesiod. *Erga*. 662.
- ¹⁸ Hesiod. *Erga*. 654.–659.
- ¹⁹ Theognis, 249.–252.
- ²⁰ Theognis, 1049.–1050.
- ²¹ Theognis, 27.–28.
- ²² Theognis, 1007.
- ²³ Volk K. *The Poetics of Latin Didactic*. New York, Oxford University Press, 2002. – p. 10.

Literatūra:

Hēsiods. *Teogonija. Darbi un dienas*. Rīga, Zinātne, 1998.

Homērs. *Iliāda*. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961.

Homērs. *Odiseja*. Rīga, Liesma, 1967.

Hesiodi. *Carmina*. Ed. A. Rzach. Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1913.

Kitto H.D.F. *The Greeks*. Great Britain, 1951.

Poetae Lyrici Graeci. Rec. T. Bergk. Vol. II. Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1882.

Volk K. *The Poetics of Latin Didactic*. New York, Oxford University Press, 2002.

Анна Станкевича

**МИСТИЧЕСКИЙ МИР СБОРНИКА
Д.Ш. ЛЕ ФАНЮ «ДУХ МАДАМ КРАУЛ» И ДРУГИЕ
ТАИНСТВЕННЫЕ ИСТОРИИ»**

Summary

**The Mystical World of D.Sh. Le Fanu's Collection of Stories
"Madam Crowl's Ghost" and other Tales of Mystery**

The artistic world of the most creations of D. Sh. Le Fanu (1814–1873) is remarkable for the presence of secret and the mystical. The collection "*Madam Crowl's Ghost" and other Tales of Mystery* was published in 1923, 50 years after the author's death. While creating the picture of the world, Le Fanu used some folkloric genre structures and the experience of the creators of gothic novels. All stories of the collection are built according to one structural invariant model – the visit from the underworld to our world. Le Fanu creates something like a registry of different possibilities of these contacts, involved persons, and time-place models. The action mostly happens in an old house, pub, cemetery, or on the road.

The main characters are ghosts that have some basic modifications – murders and victims. Ghosts can be anthropomorphic, like animals; metamorphosis of the living and dead are possible.

Le Fanu creates the basis of suspense – the state of cautious waiting and stress. Situation of extreme emotional tension is built with the help of specific changes in the surrounding world – sounds, light and color, smell, specific details, etc.

The most important trait of the artistic world of the collection "*Madam Crowl's Ghost" and other Tales of Mystery* is strong didacticism.

*

Среди английских писателей второй половины 19 века Джозеф Шеридан Ле Фаню (1814–1873) занимает особое место. Он классический викторианец, известный добротным позитивистским повествованием с подробным и даже скрупулёзным описанием конкретных явлений текущей жизни¹ – самый известный его роман подобного типа – *Дом у кладбища* (1861–1862). Вместе с тем, художественный мир большинства произведений писателя не сводим к реалистическому канону, потому что отмечен присутствием таинственного и мистического. По единодушному мнению критики, *Ле Фаню, безусловно, принадлежит первое место среди авторов историй о привидениях <...>. Ни один другой писатель не умел так удачно обставить действие, так искусно подать эффектную деталь*².

Книга Ле Фаню *Дух мадам Краул и другие таинственные истории* (*“Madam Crowl’s Ghost” and other Tales of Mystery*) имеет почти мистическую историю появления на свет. Через пятьдесят лет после смерти писателя, в 1923 году М.-Р.Джеймс собрал по малодоступным периодическим изданиям забытые новеллы Ле Фаню пятидесятых – семидесятых годов и опубликовал их. Книга, пришедшая из прошлого, была воспринята читателями с огромным интересом, в ней привлекли два очень разных начала: иррациональное, по-своему актуализированное культурой 20-х годов³, и забытое во время мировой войны ощущение размеренности жизни: *В 1920-е годы, после катастрофы первой мировой войны, английская интеллигенция стала пересматривать своё отношение к викторианской эпохе, и если в начале века её клеймили как время сковывающих условностей и лицемерия, то теперь её стабильность и жёсткий морализм стали вызывать уважение и некоторую ностальгию*⁴.

Сборник составлен из структурно и жанрово близких произведений. Англичане называют подобный жанр «зимней сказкой»; Ле Фаню определяет их как *истории <...> из разряда таких, которые приятно читать суровой зимней ночью у пылающего очага*⁵. Подобный фольклорный жанр существует у разных народов – устный рассказ, повествующий о контакте двух миров: с одной стороны, человеческого, земного, реального, с другой – иного, потустороннего фантастического и страшного, чужого, часто необъяснимого с позиции земной логики.

В построении особой картины мира Ле Фаню опирался не только на фольклорные образцы, но и на опыт создателей готических романов Г.Уолполла, Ч.Р.Метьюрина, А.Радклиф и др.⁶. Структурно все новеллы сборника восходят к одной инвариантной модели: появлению в человеческом реальном мире посланца из мира загробного. Ле Фаню, воспитанный в позитивистской традиции создания систем и классификаций (вспомним Ч.Дарвина, Т.Гексли, Г.Спенсера, Дж.Милля), создаёт своеобразный реестр всевозможных вариантов контакта этих миров, их участников и пространственно-временных моделей.

Можно говорить об особой двусферичной структуре пространства художественного мира сборника. Земное, обыденное как бы замыкается в инобытийное. В доме появляются призраки, либо в бреду или состоянии обморока человек оказывается в мире мёртвых, говорит с ними, получает предупреждения о грозящей опасности и т.п. Граница между двумя мирами достаточно условна: она может отсту-

пать от освоенного человеком пространства или приближаться к нему. Часто территория обитания людей является одновременно и местом жительства призраков. Питер, герой рассказа *Призрачные любовники*, после встречи с привидениями часто посещает дом, где они ему встретились; здесь он и находит свою смерть. Привидение появляется только в особых локусах, чаще всего это место совершения смертного греха или страшного преступления. Так, призрак мадам Краул возвращается в дом, где она заживо погребла в крошечной комнате ребёнка, своего пасынка, чтобы деньги семьи достались только её детям. Призрак Тоби Марстона возвращается в родной дом, чтобы исправить свою ошибку и наказать младшего сына, присвоившего имущество старшего брата. Элен Коулмен, соблазнённая и брошенная Коном Донованом, умирает от горя, и её призрак является членам рода Донованов и пророчит их скорую смерть. Призрак судьи Хоррокса, повесившегося на перилах своего родового дома, постоянно возвращается сюда и доводит до смерти или безумия постояльцев.

Локусы, в которых появляются привидения, как правило, однотипны и маркированы особо мрачной атмосферой. В одиннадцати новеллах из четырнадцати призраки встречаются в **полуразрушенном доме или замке**, находящемся в *запустении и упадке*: *<...> дом был большой, невесёлый на вид, с давними следами запустения <...> в этом зрелище дряхлости, одиночества и упадка ничто не веселило взгляда; <...> за сводами мелькнул фасад старого разрушенного дома*⁷.

В пяти новеллах инфернальные существа попадают **на дороге**, которая почти всегда у Ле Фаню — явление «**чужого**» пространства. На дороге сталкиваются не только с призраками, но и с существами демоническими: феями — похитительницами детей, колдунами, и даже самим дьяволом: *он бродит от одного жилища к другому, пока не стемнеет <...>. А после заката народ не любит его встречать: считают, что, где он, там неподалёку может затаиться и кое-что похуже*⁸.

В пяти новеллах привидение связано с пространством **питейного заведения**. В рассказе *Случай с церковным сторожем* излагается история двух друзей, горьких пьяниц — Боба Мартина и Филиппа Слейни. *Эта дружба не добавила собутыльникам ни богатства, ни доброй славы <...> Боб Мартин спил Чёрного Фила, <...> а Фил, в свою очередь, окончательно сбил с пути Боба*⁹. Трактирщик Слейни кончает жизнь самоубийством: *он взял заряженный пистолет, сунул дуло в рот и снёс себе верхушку черепа, забрызгав при этом потолок*¹⁰. Его друг, церковный сторож, однажды, уходя на службу, в сердцах бросил жене обещание не пить ни глотка спиртного, добавив кощунственное:

дьявол меня заведи¹¹. Ночью, возвращаясь домой, он невольно отыскал глазами пивную, принадлежавшую раньше Филу Слейни <...>. В воздухе витал дивный аромат виски¹². Незнакомец, сидящий на скамье у кабака, вначале просто приглашает Боба выпить, затем преследует несчастного сторожа до самого дома. Из открытой бутылки виски вырывается адское пламя. Боба спасает только обращение к имени всемогущего Господа. *Всеми единодушно признано, что путешественник был не кем иным, как призраком самоубийцы, который по наущению врага рода человеческого, подстрекал гуляку-сторожа нарушить его подкреплённый нечестивыми словами обет*¹³.

Самой яркой формой чужого пространства является **кладбище**, о котором идёт речь в каждой новелле сборника. Так в рассказе *Деревенский задира* силач и забияка Ларкин, получивший прозвище Задиры, жестоко избивает своего соперника Неда Морана, так что тот с кровати <...> с тех пор не поднимался и меньше, чем через год умер от чахотки¹⁴. Расплата к убийце приходит неожиданно: однажды утром Задиру находят полупарализованным у городских ворот. Оказывается, ночью, проходя мимо кладбища, он заметил странную фигуру, перемахнувшую через могильную ограду и стремительно приближающуюся к нему: *Ясно, как живого, облечённого плотью, Ларкин увидел самого Неда Морана — он молча приближался — с обнажённым торсом, как бы готовясь к кулачному бою. <...>. В нескольких шагах от него видение остановилось, изобразив на лице отвратительное подобие вызывающего взгляда*¹⁵.

Прикосновение к руке привидения парализует Задиру. Оставшиеся ему годы превращаются во время невероятных мучений ещё и потому, что Ларкин понимает явление призрака как знак вызова *потягаться с ним на том свете — в аду*¹⁶. Том Чафф (рассказ *Видение Тома Чаффа*) встречает на кладбище призрак отца, который требует от сына изменить образ жизни, отказаться от пристрастия к спиртному. Ослушавшийся отца Том погибает на том же кладбище. *Тома Чаффа нашли на дне могилы. Он упал на голову и сломал себе шею*¹⁷.

Чаще всего кладбище и является тем местом, где реальное пространство размыкается и появляется своеобразный люк в пространство inferнальное. Именно в такие моменты возможным оказывается и искривление, трансформация временных параметров. Рассказ *Призрачные любовники* — это история молодого человека по имени Питер Брайен, который однажды с приятелями, проглотив *каждый почти по пинте доброго виски*¹⁸, невероятным образом попадает в некий временной зазор, когда сквозь современность проступает про-

шное. Питер оказывается среди людей давно умерших, но как бы всё ещё живущих в остановившемся прошлом. Перед Питером появляются призраки капитана Деврё и его возлюбленной, которые, видимо, были повинны в гибели их незаконнорожденного младенца, непогрёбённое тело малыша не дает им возможности упокоиться с миром. Они просят Питера отнести ребёнка на кладбище. Почувствовав *себя так, будто вступил живым в пределы ада*¹⁹, Питер закликает привидения именем Господним, и в тот же момент призрачный мир прошлого исчезает, уступая место современности. В рассказе *Беспутный капитан Уолио из Уоллинга* богохульство главного героя приводит к тому, что его посмертная судьба оказывается связанной с освящённой свечой, которую он вырвал из рук покойной жены, лежавшей в гробу. Когда свечу случайно зажигают уже после смерти капитана, то появляется его призрак, который в течение нескольких минут претерпевает все телесные трансформации, происходившие с ним при жизни и после смерти. В конечном итоге *<...> под напором бури из окна потянуло сквозняком, ноги призрака засосало в камин и следом за ним вся фигура, лёгкая, как зола, мгновенно исчезла в объёмистой старой трубе*²⁰.

Типы персонажей в книге Ле Фаню, как и варианты контакта двух миров, могут быть сведены к нескольким основным модификациям. Первая и наиболее значительная группа действующих лиц – **преступники**, чьи тёмные дела не дают их душам упокоения. Такими страшными преступлениями Ле Фаню считает детоубийство и самоубийство. Причиной превращения в привидение становятся и богохульство, беззаконие, пьянство и, наконец, договор с дьяволом. От привидений этого типа может ждать козней любой человек, даже случайно вступивший с ними в контакт (как это происходит с героем рассказа *Отчёт о странных событиях на Онжье-стрит*): *Отвратительный призрак стоял передо мной вблизи перил; немного ссутулившись, он взвешивал в руках верёвку; один её конец был брошен на его шею, петля на другом предназначалась, судя по всему, для моей*²¹.

Таков же и результат встречи с демоническим персонажем; в сборнике Ле Фаню – это феи-похитительницы детей; колдун, который никак не может умереть, домашний дух *банши*, пророчащий смерть (обычно *банши <...> исполнена сочувственной симпатии к несчастной семье, которую посещает из поколения в поколение*²²), а иногда и сам дьявол.

Вторую группу привидений составляют **жертвы**: несправедливо осуждённый и казнённый; обделённый наследством и умерший от горя: соблазнённая и брошенная женщина; невинно убиенный.

Призраки этого типа безвредны для большинства людей, поскольку мстят только своим обидчикам и их родственникам.

К этой группе персонажей примыкают призраки, наказывающие членов своей семьи за конкретные прегрешения: сквайр Бауз мстит родственникам, которых он *терпеть не мог*, но они унаследовали его имущество; отец Тома Чаффа — мстит беспутному сыну за поругание чести семьи.

Будучи художником, приверженным вкусам своего времени (в том числе — любви к деталям), Ле Фаню очень обстоятелен в описании привидений. Ни один из призраков не похож на своего собрата: *нос у неё был тонкий и крючковатый, из-под век виднелись белки; ...глаза как плошки, а рожа — ни дать ни взять сам дьявол; лицо у него точь-в-точь такое, какое было в гробу; лицо чёрной женичины напоминало обтянутый кожей широкоскулый череп*²³ и т.п.

Призраки могут быть зооморфными, превращаться в домашнее животное, например, — собаку или кошку:

*Он <...> посланец смерти. И то, что он принимает облик кошки — животного бессердечного, и, как считают, самого мстительного, — ясно говорит о его недобрых намерениях <...> Никто из нашей семьи не умер и не слёг в Драмганниоле от смертельной болезни, не повстречавшись до этого с белой кошкой*²⁴.

*Безобразный пёс <...> вдвое больше своих естественных размеров, лежал распростёршись на могиле сквайра Тоби и совершал <...> дикие телодвижения*²⁵.

Иногда они являются в облике крысы, змеи или представляют собой нечто непонятное, аморфное:

*В душе я был уверен, что крыса <...>, которую я только что видел, была нечистой силой, принявшей крысиный облик, и бродила по дому ради какой-то адской ночной затей*²⁶.

*... с каждым мигмом гримасы и ужимки ведьмы становились всё отвратительней; наконец она <...> превратилась в гигантскую змею с гребнем и подрагивающим языком*²⁷.

*В конце луга Донован заметил — или ему привиделось — какое-то белое пятно; оно медленно продвигалось по земле к проходу, временами делая мягкие прыжки; эта белая тварь, скользившая вдоль кустов, была, как описывал дед, размером не больше его шляпы*²⁸.

Мир привидений — это мир бесконечных необъяснимых трансформаций, когда, например, оживает неживой предмет или живое вдруг превращается в вещь:

Среднюю дверцу шкафа украшала вырезанная из дерева волчья голова. Неверный свет свечи упал на неё <...>. Сначала это была просто игра бликов, но вот засверкал глаз, заблестели оскаленные зубы, наконец, стал виден длинный острый нос Скрупа Марстона²⁹.

Висячий пучок красного и жёлтого плюща подозрительно покачивался в том месте, где было лицо. Разрушенная и выцветшая каменная кладка в глубине комнаты повторяла очертания и окраску рук и туловища³⁰.

...неподвижная сатанинская физиономия смотрела прямо на меня. <...> Секунды три я видел его отчётливо, а потом он начал расплываться, но ещё долго между мною и стеной, там, где стоял призрак, сохранялся столб тёмного тумана и я чувствовал, что старик ещё здесь³¹.

Нужно отметить, что Ле Фаню создаёт канон своеобразного художественного приёма, который в XX веке получит название *саспенса* — состояния тревожного ожидания и беспокойства. Чаще этот термин применяют к искусству кинематографическому. Отцом саспенса считают Альфреда Хичкока³². Ле Фаню практически в каждой новелле своего сборника передаёт подобное состояние:

Я почему-то осознал, что кто-то — неясно, где и как — готовит для меня страшную муку. <...> для меня началась пытка страхом, которая длилась, возможно, часами³³.

Свеча догорела и еле теплилась в гнезде подсвечника, бросая на белую стену длинные тени, которые плясали между полом и потолком и в чьих очертаниях он, помертвев от ужаса, уловил сходство с двумя незнакомцами в чёрных плащах³⁴.

Ситуация крайней степени эмоционального напряжения выстраивается и благодаря подробному описанию особых явлений в окружающем мире: как правило, накануне и в момент встречи с призраком слух человека терзают нечленораздельные, словно издаваемые животными звуки, вопли, треск и визг, например: *Снаружи неистовствовал гром и завывала буря, где-то вдалеке наверху хлопали окна, и этот грохот, распространявшийся по коридорам и лестничным клеткам, напоминал чью-то шумную сердитую возню³⁵. Или еще: Буря всё так же выла, редела и хрипло гоготала в кронах старых деревьев и дымовых трубах³⁶.*

Создаётся и соответствующая цвето-световая среда: чаще всего призраки появляются ночью, актуализуя границу между двумя мирами. Фигуры привидений озаряются адским пламенем, мертвенным светом. Так, светящийся призрак Сквайра Бауза появляется во тьме, он выносит спящего юношу—пастуха из дому: *...когда это случилось,*

*свет, откуда бы он ни шёл, разом потух*³⁷. От ног призрака мадам Краул кверху подымалось красное пламя, словно у неё загорелся подол³⁸; <...> удивительное красное сияние исходившее от трубки, окружало тусклым светом всю <...> фигуру (призрака – А.С.), которая уподоблялась, таким образом, огненному метеору³⁹.

Состояние ужаса и отвращения поддерживается и нагнетанием деталей, вызывающих откровенное чувство омерзения: фигура одного из призраков *покрылась пятнами гнили – это было скопление червей, то вытолзавших на поверхность, то скрывавшихся внутри*⁴⁰. Появление другого привидения сопровождается *трупной вонью*⁴¹. Призрак колдуна, пытающийся соблазнить девушку на берегу озера, не добивается своего только потому, что, опустив взгляд на воду, она увидела *там кровавую рябь, кольцо за кольцом сходящуюся и расходившуюся у её ног*. <...> *кровавые круги со скоростью света разбежались от её ног по поверхности озера, которое на мгновение заалело, как громадная кровавая лужа*⁴².

Характерной особенностью художественного мира сборника «*Дух мадам Краул*» и другие таинственные истории является откровенная дидактичность. Негативное отношение к разрушенному дому, дороге, кабаку можно объяснить приверженностью Ле Фаню викторианскому культу семьи и дома. Чаще всего упокоения после смерти не находят души грешников, в земной жизни отступившие от нравственного императива. Не только убийца или предатель, но и человек морально деградировавший, спившийся, не сохранивший свой очаг, ставший бродягой, не просто сомнителен, но преступен. В сознании Ле Фаню причудливо соединяются бентамовско-викторианская интерпретация морали и идей Э.Сведенборга о том, что *моральные законы в духовном мире осуществляются столь же автоматически непреложно, как физические законы, открытые наукой в мире материальном*⁴³. Почти все рассказы сборника завершаются рассуждениями морального плана. Так в рассказе *Отчёт о странных событиях на Онжестрит* речь идет о доме, в котором когда-то повесился судья Хоррокс. Дом становится своеобразным двойником призрака самоубийцы, гибельным местом, для каждого переступившего его порог. Повествователь, единственный из квартирантов этого дома, выживает, потому что призывает на помощь *ангела-хранителя и Небеса*⁴⁴. И вполне естественно финальное наказание дома-злодея, как и последнего грешника, поселившегося в нем:

Чем является для обычного автора герой романа <...>, тем для смиренного составителя этой истории видится старый дом, с его кирпичи-

ми, деревом и извѣстной. И посему долг велит мне передать о крушении, которое в конечном итоге его (злосчастный дом — А.С.) постигло. <...> через два года после описанных выше событий дом взял в аренду врач-шарлатан <...> Указанный джентльмен в ряду своих достоинств не числил трезвости; однажды ночью, приняв в себя немалое количество вина, он случайно поджѣг кроватный полог, обгорел сам и дотла сжѣг дом⁴⁵.

Сноски и примечания:

- ¹ См. McCormack W.J. *Sheridan Le Fanu and Victorian England*. London, 1980.
- ² Джеймс М.-Р. Введение /Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003. — С. 415.
- ³ Символической представляется дата 1923 год — выход в свет сборника *Дух мадам Краул...* и начало кинематографической деятельности А.Хичкока, чей тип художественного сознания во многом соприкасается с мировидением Ле Фаню.
- ⁴ Зыкова Е. Джозеф Шеридан Ле Фаню и его роман «Дом у кладбища» / Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003. — С. 20.
- ⁵ Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003. — С. 484.
- ⁶ См.: Wiesenfarth J. *Gothic Manners and the Classical English Novel*. London, Madison, 1988. — С. 57–149; Melada I. *Sheridan Le Fanu*. Boston, Twayne. 1987. — С. 14–25.
- ⁷ Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. С. 426, 448, 511.
- ⁸ Там же, С. 453.
- ⁹ Там же, С. 488–489.
- ¹⁰ Там же, С. 489.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же, С. 490.
- ¹³ Там же, С. 492.
- ¹⁴ Там же, С. 486.
- ¹⁵ Там же, С. 487.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же, С. 547.
- ¹⁸ Там же, С. 493.
- ¹⁹ Там же, С. 498.
- ²⁰ Там же, С. 509.
- ²¹ Там же, С. 480.
- ²² Там же, С. 468.
- ²³ Там же, С. 421, 423, 453, 458.
- ²⁴ Там же, С. 468.
- ²⁵ Там же, С. 432.

- ²⁶ Там же, С. 475.
- ²⁷ Там же, С. 550.
- ²⁸ Там же, С. 465.
- ²⁹ Там же, С. 444–445.
- ³⁰ Там же, С. 530.
- ³¹ Там же, С. 478–479
- ³² См. Chabrol C., Rohmer E. *Hitchcock*. Paris, Editions Universitaires, 1957.
- ³³ Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. С. 471.
- ³⁴ Там же, С. 442.
- ³⁵ Там же, С. 506.
- ³⁶ Там же, С. 508
- ³⁷ Там же, С.453.
- ³⁸ Там же, С. 423.
- ³⁹ Там же, С. 491.
- ⁴⁰ Там же, С. 509.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же, С. 552. Аналогичную ситуацию воспроизвел А. Хичкок в своём знаменитейшем фильме *Психоз* (сцена в душевой, когда на героиню льётся вода с кровью).
- ⁴³ Зыкова Е. Джозеф Шеридан Ле Фаню и готическая традиция в английской литературе / Ле Фаню Д.Ш. *Дядя Сайлес. В зеркале туманном*. Москва, Ладомир, 2004. — С. 13.
- ⁴⁴ Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. С. 480.
- ⁴⁵ Там же, С. 487.

Литература:

- Chabrol C., Rohmer E. *Hitchcock*. Paris, Editions Universitaires, 1957.
- Melada I. *Sheridan Le Fanu*. Boston, Twayne, 1987.
- McCormack W.J. *Sheridan Le Fanu and Victorian England*. London, 1980.
- Wiesenfarth J. *Gothic Manners and the Classical English Novel*. London, Madison.
- Джеймс М.-Р. Введение / Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003.
- Зыкова Е. Джозеф Шеридан Ле Фаню и его роман «Дом у кладбища» / Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003.
- Зыкова Е. Джозеф Шеридан Ле Фаню и готическая традиция в английской литературе / Ле Фаню Д.Ш. *Дядя Сайлес. В зеркале туманном*. Москва, Ладомир, 2004.
- Ле Фаню Д.Ш. *Дом у кладбища. «Дух мадам Краул» и другие таинственные истории*. Москва, Ладомир, 2003.
- Ле Фаню Д.Ш. *Дядя Сайлес. В зеркале туманном*. Москва, Ладомир, 2004.

Jekaterina Haritoņenko

**T.S. ELIOT'S AUDITORY IMAGINATION AND
HIS IMPACT ON THE ANALYTICAL STUDY OF
MUSICALISATION OF FICTION**

Kopsavilkums

**T.S. Eliota *audiālā iztēle* un viņa ietekme uz daiļliteratūras
muzikalizācijas analīzi**

Rakstā tiek aplūkotas dzejas un prozas muzikalizācijas iespējas, daudzpusība un efektivitāte.

Atsaucoties uz faktu, ka gan mūzika, gan dzeja uzskatāma par emocionālu mākslas veidu, šķiet, ka gan mūziķi, gan dzejnieki varētu pielietot līdzīgus izteiksmes līdzekļus, lai iespaidotu lasītāju emocijas vai paustu savējās. Zinot, cik lielus panākumus daudzi komponisti guvuši plašās auditorijas ietekmēšanā ar savu mūziku, raksta autore uzdrīkstas apgalvot, ka dzejai ir vairāk iemeslu aizgūt izteiksmes līdzekļus no mūzikas nekā mūzikai no dzejas.

Paturot prātā un brīdinot lasītāju, ka ir vairākas metodes, kā mūziku iesaistīt dzejas sacerēšanā, autore pievēršas T.S. Eliota dzejai, kura pieeju muzikalizācijai viņa uzskata par visdziļāko un visefektīvāko.

Lasītāja *audiālā iztēle*, uz kuru paļaujas Eliots, ir lasītāja spēja uztvert iracionālas nozīmes, ko pauž noteikts ritms, skaņas vai skaņu kombinācijas. Eliota muzikalizācija ir unikāla trīs elementu sintēze, ko veido valodas akustiskās iezīmes, specifiskas muzikālas struktūras, ko izmanto daiļliteratūrā, un literārā darbā lietoto vārdu semantiskā nozīme.

*

The present research started with the author's quest for a truth seemingly irrelevant for a language specialist: what makes the timeless popularity of the so-called evergreen musical compositions? What makes young musicians re-make, re-sing, and re-mix pieces like Gerschwin's *Summer Time* or Bob Thiele's *What a Wonderful World*?

The ability to perceive music, that is, the realisation of the fact that certain music can influence the spiritual and physical condition, as well as the behaviour of a human being, is one of the unique capabilities of the human body. Certain horizontal sound sequences (or melodies), placed in appropriate context (harmony), appear especially pleasant or comfortable for the human ear, and that is what makes a composition memorable, catchy, and popular.

For sure, composers know about this human feature and use it in the process of creation. The author's quest here is partially of commercial

nature: is there anything a poet can do *on purpose* to secure his/her poem's popularity – popularity that will not be time- or period-bound, but permanent, not requiring any further promotion? The research presented here is still at its initial stage, and there are no clear-cut answers to all the above questions yet, but the author can already share some pegs that could help finding interesting and useful solutions.

The notions of poetry's eternal freshness and universal popularity are very subjective notions indeed. One group of readers may be in raptures over Byron and Shelley, while others would be filled with admiration for Russian futurists and consider them the only timeless value in the world literature. That is why the author of this article has chosen to be subjective, too, offering T.S. Eliot's later works (including, e.g. *The Four Quartets*) as an example of *evergreen poetry* that may cause whoever's interest and please anyone's ear for certain reasons that cannot be explained in the framework of only one discipline.

Eliot recognised that certain music forms, sounds, and rhythms carry a potent charge of something like social and psychological meaning that cannot be adequately put into rational order of words. In 1933, in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, he called this feeling for sound and rhythm *the auditory imagination*. He preferred poetry to prose because *poetry provides a musical pattern that strenghtens our excitement ... with a feeling from a deeper and less articulate level*¹.

Music is known to be emotional art. Its task is the reflection of the world of emotions. In this way, up to the very end of the era of realism in literature, music could be opposed to literature, for the latter was supposed to reflect reality. However, as soon as the connection between the word and the reality became vague (roughly speaking, we may say it is a characteristic trait of modernism and postmodernism), a new conviction emerged that with the help of words one can achieve the same effect as with the help of music, that is, to inspire the listener (reader) without making him analyse the meaning of the text. In *Philosophical Investigations*, Wittgenstein claims that as words lose connection to the world of hard objects, they become more and more like musical notes. Understanding a sentence is much more akin to understanding a theme in music as one may think.

In the age when self-discovery has become the most significant task for every intellectual, the purpose of writing is to convey an emotion. The best approach for it is intertextuality and fragmentation that allow mixing the writings of the past together, making them collide and interact, talk to each other, have a relation with each other. Through this relation, the demonstration of a more delicate emotion can be achieved.

And, actually, music is all about relationships: musicologists claim unanimously that *the elements of music acquire their function as participants of semantic processes only through relations with other similar elements², music, to a much greater extent than all other types of art, bases itself upon the relations and not upon the subjects of relations³.*

Already in 1877, Walter Pater said that *all art constantly aspires towards the condition of music*. At that time, the stream-of-consciousness technique, as the most obvious forerunner of highly musicalised fiction, still had a long way to go and develop until Virginia Woolf, James Joyce, and Aldous Huxley would employ it for their famous modernist masterpieces. Nor were there any clearly manifested attempts to write a musicalised piece of poetry or prose. Thus, Pater's statement must have been based on intuition, which does not, however, deprive it of any merit (for how can the role of intuition be belittled when the question of conveying emotions is concerned?). Pater's concept gave a stimulus to both fiction writers and critics, so that the least incredulous of them could accelerate the natural process of literature aspiring to the condition of music. The nature of music and the techniques it employs in order to convey any kind of message are not a secret any longer, owing to the volumes of publications on musical meaning, especially those appearing since the modernist era in music started. The reader, in his turn, can now get an unspeakable pleasure of being let into the sancta sanctorum of the writer's soul. And of his own soul as well.

There are numerous ways a writer can go in pursuit of musicalisation. Some of those ways are wrong, for all that glitters is not gold, and all that is about or related to music is not yet musicalisation. An ideal creator of musicalised artistic work deals with language and music as media. An intermedial approach to fiction-writing means a slight distrust of only one medium being able to convey the author's keenest emotions. The author prefers to involve two media (literature and music in our case) simultaneously, and thus gets the advantage of having the expressive and communicative tools of both at his disposal.

Scholars and students often describe onomatopoeia, structural analogies to musical form, and allusions to certain compositions, as musicalisation, mentioning (not without a reason, of course) such authors as Virginia Woolf, James Joyce, Aldous Huxley, etc. Also Eliot was not strange to these musicalisation types. A jazz movement poet, he used *syncopated rhythms and distorted sequences of grammar and logic*; being musically literate, he consciously used *sound clusters* (alliterations, assonance, consonance, dissonance, melody, cacophony) and *transitional*

sections between high and low levels of diction (the analogue of forte and piano) accomodating different levels of emotional intensity. Imitation of musical rhythm and structure can be found throughout Eliot's earliest works – *Prufrock and Other Observations*, where he, according to his own formula of jazz poetry, is *rhyming lines of irregular length, with the rhymes coming in irregular places*, and using features of popular song structure for repetitions and recurrent themes.

In his later works, however, Eliot employs music in a much more sophisticated way. *The music of poetry*, he argues, *is not something which exists apart from the meaning*⁴.

We can be deeply stirred, he says, *by hearing the recitation of a poem in a language of which we understand no word; but if we are then told that the poem is gibberish and has no meaning, we shall consider ourselves deluded – this was no poem, it was merely an imitation of instrumental music*⁵. Thus, veritably musicalised poetry is something more than imitation of sound and structure: *a musical poem is a poem which has a musical pattern of sound and a musical pattern of secondary meanings of the words that compose it, and that these two patterns are indissoluble and one. The sound of a poem is as much an abstraction from the poem as its sense*⁶.

Beside all other sources and authorities, Eliot's poetics was greatly influenced by the school of imagists with Ezra Pound in the lead, who was convinced it was the duty of a poet to study music, and a duty of a musician – to study poetry⁷. For imagists, music was one of the primary concerns, and Eliot was highly influenced both by the music as such, or by what we call classical music, with all the modernist tendencies it was undergoing at Eliot's times, and by jazz, whose influence went much further than the borderlines of one type of art usually allow.

It is really interesting to observe what was happening to the so-called classical music at the end of the 19th century, with the advent of modernism. Richard Wagner, whose conviction was that the *most complete work of the poet should be that which in its final realization would be perfect music*⁸, became famous for his compositional style, in which the leitmotif was a melodic phrase characterizing and representing a theme, person, or object, and capable of variations as well as connections with other motifs to form a web of interrelationships. The technique of the leitmotifs is as old as the ancient opera, and there had been many masters of leitmotif before Wagner; for a *usual* opera composer, a leitmotif is a possibility to signal the viewer about the approach of a situation or character on stage or in the plot. What made Wagner so special was his

wish to absolutise the idea of musical drama: he wanted music to do *everything*, including the actors' job. Wagner's melodies were personifications of his ideas, important situations and characters being all described musically by a melody which became their constant symbol. His leitmotifs ceased to be signals – they were aimed at doubling the plot. This attempt of Wagner's to involve features of literary narrative in the process of composition bore quite questionable fruit: *Wagner's never-ending melody*, being a line not rounded up by a cadence, is very difficult for perception, even for professional musicians. However, literarians turned out to be more successful in their intermedial approach: Wagner's method was quickly adopted by early twentieth-century poets and novelists⁹, including Baudelaire and Eliot. Thus, the vicious circle of relations between literature and music was formed: Wagner composed his music aspiring to the quality of a poem, and poets borrowed his technique in order to bring their poetry closer to music.

Wagner brought the harmonic language of music to a desperate pass, and its further development was impossible without extreme reforms. Once Wagner lost the connection with the tonal system basis, the ambiguity and indefiniteness had to be made the new basis. Such reforms were carried out by Arnold Schoenberg, and it was Ezra Pound in the *Cantos* who took the modernist poetics toward the literary analogue of the Schoenbergian tone row, rows of images variously juxtaposed without the unnecessary reaching after the dominant. Schoenberg's notion of composition without a key centre is often called *atonality*; in literature, this principle is more often called *total tonality*. John Xiros Cooper claims that the poetic analogue of a key centre is lyric subjectivity, around which meanings are grouped. Thus, the poetic analogue of the *total tonality* would be lyric subjectivity dispersed among the pronouns and the indefinite points of view¹⁰. Cooper also thinks that T.S. Eliot's *Preludes* are nothing else but the imitation of total tonality in poetry¹¹, which proves Eliot's own statement that a writer culturally engaged has *to be perpetually in change and development, to alter with the alterations of living minds associated with it and with the phases of the contemporary world for which and in which it lives*¹².

One more proof to Eliot's self-consistency in this question is his positioning himself more as a jazz movement poet than the Great Tradition poet¹³. By 1922, the term *jazz* was often meant to encompass all that was considered characteristic of the *modern condition*. Its way prepared by ragtime, jazz was laden with extramusical meanings from the moment the larger public began to hear of it¹⁴. Because of its connection with

nightlife, and because of its Afro-American origins, which allowed it to be figured as a *primitive* alternative to Western culture, jazz also became shorthand for *modern* as opposed to *traditional* values: relaxed sexual mores, informality, leisure rather than industry, skepticism rather than faith, relativity in moral and aesthetic matters¹⁵. Going far beyond the notion of innovation in music, jazz became an emblem of an age engaged in rejecting many of the principles, truths, and conventions of its predecessor¹⁶. So, what did Eliot mean claiming that he was a jazz movement poet? Clive Bell, in *Plus de Jazz*, says that *in literature, jazz appears in syncopated rhythms and in distorted sequences of grammar and logic*¹⁷. Indeed, Eliot was called a *ragged meter man* because of his following the ragtime tradition¹⁸, and indeed, many of his works seem to have been done meaningfully incoherent, but still I would hazard a guess that Eliot went a little further than Clive Bell's formulated definition.

Musical form starts being present in Eliot's works not as analogy, but as an idea. He studies carefully the tools, with the help of which music achieves the needed effect, and uses the tools without always keeping to the musical form itself. According to John Adames, *melody is not the primary aspect of the music of [Eliot's] poetry. What is more important is how the structure of music provides analogies that help to facilitate the expression of ideas: a poem's figurative and literal meanings*¹⁹. Eliot's musicalisation is not only for the sake of stirring the reader's emotions; to a greater extent, music in his poetry exists in order to help words express meanings, and this is the point when musical *meaning*, or musical *semantics*, is to be considered.

Music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an assigned connotation, says Susan Langer²⁰. This statement looks logical and true, everyone would agree to it, for we have been always taught there never are two people whose impression from one and the same musical piece would be identical. Listening to music and understanding it is a very subjective matter, but there are, however, scholars who are sure that the effects music produces are predictable.

According to Mark Aranovsky, the notion of musical meaning is of course related to the processes of understanding and interpreting. The musicologist distinguishes between the intramusical and *extramusical* semantics, the former being the primary, basic semantic layer of music, without which no other types of meaning are possible, and the latter – the area of connotations related to psychic phenomena (emotions, feelings, etc.) or to the psychic reflections of external reality (visual images, associations, etc.)²¹. It is logical that poets can only rely on extramusical

semantics, for the basic semantic layers of language and music can hardly be compared.

Further, Aranovsky claims that extramusical semantics is more common to one whole or at least to larger units of musical text, but it would not be fair to deprive smaller units of it. It is indisputable that intonation can deliver psychic movements, which means that extramusical elements start penetrating the text through intonation already at the initial stages of the creative process, especially when such is the author's intention.

Theo van Leeuwen, a film maker, jazz musician, semiotician, and Professor of Communication at the London College of Printing, in his book named *Speech, Music, Sound*, gives several examples of sound sequences that always tend to express (or, I would rather say, evoke) more or less the same emotions in all listeners:

- Joy: wide pitch range at high pitch level. The melody rises, then falls sharply, then stays level or descends slightly. Lively tempo. Pitch glides. (e.g. *Joy Spring* by Clifford Brown);
- Tenderness: voice at a high pitch level but with a narrow pitch range. Melody descending slightly and undulating. Medium tempo. (e.g. *Tenderly* by Gross & Lawrence);
- Surprise: voice suddenly glides up, or up and down, to a high pitch level, then falls. Extent of the fall depends on the degree of surprise. Medium tempo. (e.g. *Sudden Samba* by Neil Larsen);
- Anguish: voice at a mid-pitch level. An extremely narrow pitch range. The melody of the pulsed syllables rises about a semitone and returns to a mid-high level where it becomes so to speak paralyzed. (e.g. *My Heart Cries For You* by Ray Charles)²².

It is hard indeed for a poet to do something in this direction. To reach the needed effect with the help of the above theory, s/he would have to interweave these melodic patterns into the lines of his/her poems. Therefore, s/he would have to make sure that the lines in question cannot be read with any other intonation than the one s/he expects. There are many who would object to a poet's ability to have such a command of the written and spoken language, and it is not our task here to over-persuade such opponents, because, however vividly the described ability of intonation demonstrates the close connection between music and language, it rather illustrates the influence of language upon music, and not the other way round.

But there are no reasons to despair, there are other methods for a poet or prose writer to musicalise his/her piece of writing.

Being the phenomenon of a particular culture, semantics originates and functions only within this culture. The process of understanding is, therefore, closely connected with the previously acquired experience²³. For the extramusical semantics, this experience can be called *musical memory*, the notion akin to cultural memory yet narrowed down solely to the sphere of sounds and their combinations. Mark Aranovsky allows the thought that the perception of extramusical meanings starts with the listener recognizing fragments of his experience acquired in the course of life. The predictability of effects produced by a certain musical material (or musicalised poetry) is, therefore, limited by the difference in listeners' (readers') background; however, some combinations are inherent (like the previously described ones).

The author's point here is that Eliot used the principles of extramusical semantics in his poems, both on the level of sound combinations and on the level of associations. He does not try to make poetry sound like music or look like a musical score. Instead, he makes the elements of language interact according to musical principles, like musical units do, without actually becoming music or losing any of their initial qualities. In *The Four Quartets*, for example, Eliot uses *there-and-back-again* narrative device in a way different from typical literary returns. As David Barndoll puts it in his *Movements in Time, in traditional narratives, development (of characters or situations) takes place explicitly during the journey and return, and the conclusion sums up those changes in a straightforward way. In Eliot's poems, the change is in the way readers view the recurrent images, which have not changed except for their position in the poem. The image of Rose, for instance, is explained no more in the final stanza than in the first one. However, is new resonance in the terminal position results from the reader's change in perspective – a movement despite stillness*²⁴. In this way, Eliot deprives the language of its unique ability to explain itself, and relies fully on the reader's emotional sensations, like composers do when setting their musical themes in different contexts throughout a piece.

By this brief description of what musicalisation may mean for a piece of poetry or even prose, the author did not intend, of course, to proclaim musicalisation a must-do for every poet who wishes to capture the reading world, but rather to show that musicalisation can serve as one of several brilliant ways to involve as many of reader's senses in reading as possible.

References and Notes:

- ¹ T.S. Eliot's *Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. Garland Publishing Inc., New York and London, 2000. p. xviii.
- ² Арановский М. *Мышление, язык, семантика. / Проблемы музыкального мышления*. М., Музыка. 1974. — с. 112.
- ³ Назайкинский. Е. *Звуковой мир музыки*. М., Музыка, 1988. — с. 10.
- ⁴ T.S. Eliot's *Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. Garland Publishing Inc., New York and London, 2000. — p. 132.
- ⁵ Ibid., p. 115.
- ⁶ Ibid., p. 114.
- ⁷ Ibid., p. vii.
- ⁸ Ibid., p. 135.
- ⁹ Ibid., p. 271.
- ¹⁰ Ibid., p. 100.
- ¹¹ Ibid., p. 99.
- ¹² Ibid., p. 33.
- ¹³ Ibid., p. 5.
- ¹⁴ Ibid., p. 11.
- ¹⁵ Ibid., p. 11.
- ¹⁶ Ibid., p. 11.
- ¹⁷ Ibid., p. 13.
- ¹⁸ Ibid., p. 18.
- ¹⁹ Ibid., p. 133.
- ²⁰ Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1969. — p. 240.
- ²¹ Арановский М. *Тезисы о музыкальной семантике. / Музыкальный текст: структура и свойства*. М., «Композитор», 1998. — с. 315–317.
- ²² Van Leeuwen T. *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan, 1999. — pp. 95–96.
- ²³ Арановский М. *Тезисы о музыкальной семантике. / Музыкальный текст: структура и свойства*. М., «Композитор», 1998. — с. 318–319.
- ²⁴ T.S. Eliot's *Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. Garland Publishing Inc., New York and London, 2000. — p. 190.

Bibliography:

- Eliot T.S. *The Complete Poems and Plays*. Faber and Faber Limited, London, 1969.
- Eliot T.S. *Selected Prose*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975.
- Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- Van Leeuwen T. *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan, 1999.
- Rimbaud A. *A Season in Hell and The Illuminations*. Foreword by Henry Peyre, new translation by Enid Rhodes. Oxford University Press, 1974.

- T.S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music.* Garland Publishing Inc., New York and London, 2000.
- Wolf W. *The Musicalisation of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality.* Rodopi Amsterdam – Atlanta, GA, 1999.
- Арановский М. *Тезисы о музыкальной семантике. / Музыкальный текст: структура и свойства.* М., «Композитор», 1998.
- Арановский М. *Мышление, язык, семантика. / Проблемы музыкального мышления.* М., Музыка, 1974.
- Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки.* М., Музыка, 1988.

Bārbala Simšone

DEFINĒJOT NEKADZEMI:
DAŽI TEORĒTISKI FANTĀZIJAS ŽANRA ASPEKTI

Summary

Defining Neverland: Some Theoretical Aspects of
Fantasy Genre Literature

The present article is an attempt to define some theoretical aspects of the literary fantasy genre. The central characteristics of the fantasy genre is its deliberate violation of the laws of reality as it presents various models of the relation between the real and the unreal. The basic characteristic of fantasy narrative is transformation of the impossible into fact. However, the literary form of the fantasy genre is characterised by a high degree of formalisation and some basic structural elements – definite, essentially uniform construction principles of the plot, characters, and internal regularities. These basic characteristics have been analysed in the first part of the article.

Fantasy as a narrative inspired by imagination has been a significant part of culture since the era of mythogenesis because magical tales can be found in the oral and written tradition of all nations. However, in specific historical periods the possibilities inherent in fantasy narrative have been expressed in different types of fiction. The second part of the article discusses the basic differences between several fantastic fiction genres and fantasy literature as well as describes the division of the fantasy genre into four sub-genres – heroic fantasy, sword and sorcery, horror fantasy, and comic fantasy.

*

Kā katrs daiļliteratūras darbs, arī literārās fantāzijas romāns aizsākas ar vīziju jeb ideju, taču žanra literāro formu raksturo augsta uzbūves pamatelementu formalizācijas pakāpe – noteikti, būtībā nemainīgi šizētiskās struktūras, tēlu un iekšējo likumību konstrukcijas principi. Fantāzijas žanra stilizētā struktūra, atgādinot mīta un pasakas konstrukciju, galvenokārt balstās šo elementu savstarpējās sakarībās un secībā. Šai rakstā raksturota fantāzijas žanra definīcija un specifika, vadoties no pētnieka Džona Timmermana uzskaitītajām sešām formālajām žanra pazīmēm¹.

Visbūtiskākā fantāzijas žanra pazīme ir **darbības vide** – iedomāta vai hipotētiska paralēlā pasaule, kas eksistē vai nu autonomi no zināmajām dimensijām, laika un telpas, vai arī pastāv tepat līdzās un mijiedarbojas ar tām. Atkarībā no šī iedalījuma fantāziju definē kā “iegremdēšanās” (angļu val. *immersion*) jeb augsto un “pārejas” (angļu val. *transition*) jeb zemo fantāziju. Augstās fantāzijas piedzīvojums norisinās tikai paralēlās

pasaules ietvaros, kamēr zemās fantāzijas varoņi ceļo no mūsu pasaules uz paralēlo un atpakaļ (vai otrādi), brīnums un realitāte pastāv līdzās, abām pasaulēm veidojot vienotu veselumu². Viena darba ietvaros var pastāvēt arī vairākas paralēlās pasaules, reizēm no mūsu pasaules varbūtības ceļā (kāda vēsturiska notikuma cita iznākuma rezultātā) atšķēlušās t.s. alternatīvās vēstures versijas. Nokļūšana citpasaulēs iespējama ar dažādu priekšmetu un īpašu vietu (tā saukto eju jeb portālu) palīdzību, kas sasaista reālo pasauli ar mītisko, pārvietojot varoni telpā un nereti arī laikā. Bieži izmantotie portālu veidi ir durvis, glezna, spogulis, skapis, priekšmeti – amuleti, gredzens, grāmata u.c. Tā K.S. Luisa darba *Nārnijas bronikas* varoņi Nārnijas pasaulē iekļūst caur gleznu, pagalma durvīm, drēbju skapi, bet Edīte Nesbita grāmatā *Apburtā pils* izskaidro portālu darbību:

To pasauli, kura mums šķiet īsta, no burvību pasaules mūžīgi šķir plīvurs – smalks kā tīmeklis, caurspīdīgs kā stikls un stiprs kā tērauds. Un, kad cilvēkiem gadījies atrast šajā plīvurā kādu niecīgu spraudziņu, ko pašķir burvju gredzeni, amuleti un tamlīdzīgas lietas, kļūst iespējams gandrīz jebkas³.

Autentiska paralēlās pasaules atmosfēra nozīmē arī distancētību **laikā un telpā**⁴. Aprakstītie notikumi var risināties iedomātā laika periodā pagātnē vai nākotnē, bet darbības sociālais un materiālais konteksts visbiežāk atbilst viduslaikiem vai vēl senākam periodam. Atsevišķu novirzienu, piemēram, t.s. pilsētas fantāzijas (*urban fantasy*), darbos darbība var norisināties arī mūsdienās, taču reti aprakstīta par darba sarakstīšanas brīdī tehnoloģiski augstāk attīstīta vai futūristiski orientēta pasaules iekārta. Telpiski citpasauļe var aizņemt arī valsti, pilsētu vai mazāku ģeogrāfisku vietu (piemēram, Harija Potera burvju skolu Dž.K. Roulingas darbu sērijā).

Otrkārt, žanru definē pārdabiskā eksistence – citpasaulē jāvalda likumiem, kas nav iespējami mūsu realitātē. Tādēļ fantāzijas darbībā būtisku vietu ieņem empīrisko likumsakarību apiešanas veids, ko apzīmē ar jēdzienu **maģija** – manipulācija ar realitāti ar simbolisku līdzekļu palīdzību, kam ir būtiska loma raksturu attīstībā un sižeta pavērsienos. Maģiju plašākā mērogā saprot kā harmoniju starp citpasauļes **iekšējām likumībām** – iztēles radītajiem elementiem jābūt tā sakārtotiem, lai to radītā aina būtu pilnīga un ticama⁵. Stāsta gaitā autors iepazīstina lasītāju ar iztēlotās pasaules ģeogrāfiju, tautām, kultūrām, vēsturi, jo lasītājs var iejusties rakstnieka vīzijā par citpasauli tikai tad, ja tajā ir kaut kas atpazīstams kaut vai tikai paša stāsta kontekstā. Taču darbu var sagraut nevienlīdzīgas izdomas un faktu porcijas. Kā raksta Herberts Velss:

Tur, kur var notikt viss, nekas neizraisīs interesi. Lasītājam jāpiekrit spēles noteikumiem, un autoram jāpieliek visi spēki, lai lasītājs iejustos viņa fantastiskajā hipotēzē. Kad nu lasītājs ir noticejis tavai fantāzijai, atliek tikai vienas rūpes: padarīt pārējo reālu un cilvēcisku. Detaļas no ikdienišķās esamības jāņem arī tādēļ, lai saglabātu vissringrāko uzticību sākotnējai fantastiskajai iecerei, jo katrs nevajadzīgs izdomājums piešķir visam muļķīga sagudrojuma nokrāsu. Pēc tam, kad fantastiskā hipotēze izteikta, vēstījuma interese koncentrējas ap cilvēka jūtu un rīcības vērojumu no jauna viedokļa⁶.

Šī iemesla dēļ pats autors nedrīkst atklāti vērtēt savu darbu kā izdomu. Stingrākie teorētiķi, sākot ar žanra pamatlicēju Dž.R.R. Tolkiņu, izslēdz no žanra darbus, kuru darbība norisinās sapnī, kā arī nonsensa jeb blēņu literatūru (kuras spilgts paraugs ir, piemēram, Luisa Kerola *Alise Aizspoguļijā*), kas nerada autentiskas citpasauls, bet parodē zināmo realitāti. Kā uzskata dāņu pētnieks Jēte Klingbergs,

atšķirība starp fantastisko stāstu un blēņu daiļliteratūru ir noteikta ar to, ka fantastiskais stāsts ir pilnīgi loģisks, turpretī blēņu daiļliteratūrā vispār nav, vismaz nav parasta veida, loģikas⁷.

Kad definēti pasaules iekšējās kārtības likumi, autors var ļaut iztēlei brīvu vaļu. Fantāzijas darbos neiztrūkstoša ir plaša spektra gan jaunizgudrotu, gan no mitoloģiskajām tradīcijām aizgūtu **mītisku būtņu** un **pārdabisku spēku** eksistence. Antropomorfo dievību skaits fantāzijas žanrā nav augsts, toties brīnumaini dzīvnieki, pārvērtības, pārdabiskas spējas (lidot, kļūt neredzamam) un maģiski priekšmeti ieņem nozīmīgu vietu. Taču nozīmīgāka par šo virspusējo slāni ir darbu mītiskā bāze – atsaucis uz pazīstamiem mitoloģiskiem tekstiem, kas padziļina darba uztveres līmeni un piešķir tiem papildus zemteksta slāņus. Rietumu fantāzijas tradīcijā visplašāk izmantotie avoti ir seno grieķu un romiešu, skandināvu, ģermāņu un ķeltu mitoloģiskie teksti, Bībele un judeokristīgā tradīcija. Atbilstoši šiem modeļiem fantāzijas vēstījums parasti ir episki nesteidzīgs, sastopam dzejiskus iestarpinājumus, senu tekstu imitāciju un stilizāciju, daudz metaforisku izteikumu un simbolikas.

No tā izriet trešais raksturīgais žanra aspekts – īpašā loma, kāda fantāzijas darbos ierādīta **valodai**. Valoda ir vienīgais autora būvmateriāls, ar kura palīdzību tiek uzburta maģiskā pasaule, jo grāmatu ilustrācijas visbiežāk aizstāj kartes. Žanrā bieži sastopamas mutvārdu tradīcijai raksturīgās fonētiskās struktūras – ritmizēts valodas plūdums, formulu atkārtošānās, atskaņas un aliterācijas, kas ļauj lasītājam asociatīvi sasaitīt fantāzijas naratīvu ar dzeju kā sakrālu tekstu. Autori nereti izmanto speciāli radītus komunikācijas kodus (piemēram, Dž.R.R. Tolkiņa sacerētās

elfu “mēles”). Personvārdos ietverta ne tikai skaniska, bet arī saturiska nozīme, jo vārds definē īpašnieka būtību. Tas saskan ar Juriņa Lotmana uzskatu, ka mitoloģiskajā apziņā pasaulei ir nominatīva iedaba, t.i., objekts un tā īpašvārds tiek identificēti, kas izskaidro to, kāpēc šai domāšanas modelī lietu nosaukšana tiek uzlūkota kā radošs akts⁸, arī maģiski saistošs kontrakts nosauktajam un nosaucējam. Agrīnajās sabiedrībās vārda došana signalizēja, ka cilvēks ir atzīts par cilvēku ar savām sociālajām funkcijām. Piemēram, K.S. Luisa darbā *Nārnijas hronikas*, kur dzīvniekiem piešķirtas cilvēkiem līdzvērtīgas lomas, valoda kalpo par dvēseles ekvivalentu, ko dāvā dievība, radot pasauli un vienlaikus brīdinot, ka nekrietnas uzvedības gadījumā tie runas spējas zaudēs. Tātad valoda definē radību kā cilvēcisku.

Uz raksturotā fona risinās fantāzijas darba sižets. Ceturtā žanra pazīme – lielākā daļa fantāzijas darbu **sižeta līniju** reproducē tā saukto varoņa meklējuma ceļu, arhetipisku paradigmu, kas sastopama daudzu pasaules kultūru mitoloģijā un folklorā. Meklējuma būtība: varonis tiek aicināts pamest ierasto vidi (ne tikai ģeogrāfisko atrašanās vietu, bet arī garīgo vērtību sistēmu) un doties bīstamā ceļā, lai veiktu nozīmīgu misiju. Fantāzijas meklējumam ir divpusējs raksturs: varonis iziet briesmu pilnu ceļu mērķa sasniegšanai, paralēli veicot arī personiskās atklāsmes un transformācijas ceļu, vienlaikus sakārtojot haotisko telpu gan sevī, gan ap sevi.

Neordinārs **varoņa** jēdziens ir piektā fantāzijas pazīme. Viens no žanra pamatmotīviem ir jebkura izredzētība – fantāzijas tēlu sistēmas centrā, kā norāda Dž. Timmermans, *ir ikdienišķs varonis, kura pārbaudījumi pārsniedz jebkādas cerības uz uzvaru. Tādējādi fantāzija liek mums aptvert, ko mēs varētu paveikt*⁹. Tas apstrīd pētnieces R. Džeksones pieņēmumu, ka *brīnumainās fantāzijas stāstījumam ir minimāla funkcionāla nozīme, tā vēstītājs ir visu redzoša, absolūta autoritāte, kas vēsta par notikumiem distancētā pagātnē, kas savukārt izslēdz lasītāja emocionālo līdzdalību*¹⁰. Tieši identifikācijā – faktā, ka lasītājs līdzjūt necilā varoņa transformāciju meklējuma gaitā – slēpjas viens no svarīgākajiem fantāzijas kvalitātes rādītājiem.

Lasītāja līdzdalību pieprasa arī sestā pazīme: žanra **tematika** ir ontoloģisks, bieži apokaliptisks konflikts, kas centrējas ap labā un ļaunā/kosmosa un haosa spēku pretnostatījumu un nepieciešamību tos atšķirt. Konflikta risinājumā izšķiroša loma ir varoņa rīcībai: izvēles un savu kļūdu apzināšanās process vēlāk ļauj nonākt pie darba atrisinājuma kā personīgi izdzīvota prieka, jo arī lasītājs ir iesaistījies iztēles piedzīvojumā¹¹.

Vēsturiski fantastiskā literatūra nav attīstījies viendabīgi, to iespējams iedalīt vairākos novirzienos, kas, laikam ritot, saplūst vai sazarojas tālāk. Tāpēc attiecībā uz fantāzijas žanru vienu no galvenajām problēmām sagādā vienota klasifikācija, jo fantāzija jau no pirmsākumiem cieši savijusies ar radniecīgām iztēles izpausmēm – pasaku, fabulu u.c. Tālāk rakstā aplūkoti vairāki fantāzijai tematiski tuvi prozas paveidi, kā arī sīkāk raksturots žanra iedalījums novirzienos, minēti atsevišķi ievērojami autori un tipiski katram paveidam piederīgi darbi.

Par agrīnāko fantastiskā stāsta formu var uzskatīt **brīnumpasaku** un tās estētisko līdzinieci **literāro pasaku**, ko *no vēstītājas folkloras atšķir augstāka tēlu individualizācijas pakāpe un lielāka psiholoģiskā bagātība, sociālētiski un filozofiski vispārinājumi, kas vienkāršajam, nereti tradicionālajam sižetam un darbības personām bez ārējā plāna piešķir vēl otru plānu*¹². Mūsdienu literārās pasakas pamatā ir, no vienas puses, romantisma inspirētā tautas pasaku vākšana un tam sekojošās stilizācijas un imitācijas, no otras puses, apzināti radīti neliela apjoma darbi, kas uzplauka jau 17. gadsimta Francijā kā viens no pirmajiem komerciālās prozas atzariem. Bieži atkārtotā ceļojuma motīva un brīnumu klātbūtnes dēļ daži pētnieki (Džeks Zaips, Andžejs Sapkovskis u.c.) uzskata literāro pasaku par fantāzijas žanra pirmformu, kuru rakstnieki bagātina ar fonu un izstrādātu formu, atņemot tai nosacītību un formuliskumu, taču starp pasaku un fantāziju pastāv arī būtiskas atšķirības apjoma, struktūras un noslēgumu tipoloģijas ziņā.

Dzīvnieku fabulas saknes tradicionāli meklē Ēzopa daiļradē, taču dzīvnieku pasakas pirmsākumi iesniedzas vēl tālāk vēsturē. Katras tautas folklorā figurē stāsti, kas izmanto dzīvnieku tēlus, lai atspoguļotu noteiktus faktus par cilvēku dabu. Modernā dzīvnieku fantāzija, kas apvieno gan pasakas, gan fabulas elementus, ir divu veidu: 1) reālistiskā, kur dzīvnieki atveidoti tuvu dabiskajam, un 2) fantastiskā, kur dzīvniekiem piedēvētas cilvēku prasmes un īpašības. Kaut gan fantastisku elementu klātbūtnei šais stāstos ir nozīmīga loma, tomēr fabulas radniecība ar alegoriju liedz to raksturot kā “īsto” fantāziju.

Varoņteikas, leģendas un no tām atvasinātie **bruņinieku romāni** ir starp fantāzijas žanra tiešajiem priekštečiem. Šis žanrs izveidojās viduslaikos kā viena no sekulārās literatūras formām, kas materiālu smēlās no nesenās Eiropas vēstures faktiem un daudz senākām teikām, tādēļ attieksme pret žanru bija divējāda: to traktēja gan kā daiļliteratūru, gan kā senu leģendu mantojumu, kurā iespējams atrast vēsturiskas patiesības graudu. Anglofonajā kultūrā populārākais ir leģendu cikls par karali Artūru un Apaļā galda bruņiniekiem, kas devis iedvesmu gan romāna žanram

(Tomasa Melorija *Artūra nāve*), gan tā sauktajam “artūriskās fantāzijas” virzienam: uz šo leģendu pamata savus fantāzijas darbus sarakstījuši arī vairāki mūsdienu autori.

Zudušās pasaules fantāzijas tradīciju literatūrā aizsāka 19. gadsimta autori Raiders Hegards (*Ķēniņa Zālamana raktuves*) un Arturs Konans-Doils (*Zudusī pasaule*). Tematika aptver stāstus par nezināmām tautām un ciltīm, slepenām pilsētām un valstīm, aizmirstām civilizācijām, aizliegtām teritorijām un pārdabiskiem spēkiem un notikumiem uz šī fona. Kaut gan daļa šo stāstu sākotnēji pretendēja uz zinātniskās fantastikas statusu, taču, tiklīdz ģeogrāfisko atklājumu dēļ tiem zuda ticamība, tie tika klasificēti kā fantāzija. Līdz ar ticamību šis virziens zaudēja arī popularitāti, un mūsdienu fantāzijas žanrā saglabājušies tikai atsevišķi tā elementi.

Terminu **zobens un burvestības** (*sword and sorcery*) 1960. gadu sākumā radīja rakstnieks Frics Leibers, taču virziens eksistēja jau vairākus gadu desmitus pirms tam. Par virziena aizsācēju uzskata 1930. gados populāro autoru Robertu Hovardu, kura stāsti par Konanu Barbaru piešķīra tradicionālajam piedzīvojumu stāstam jaunu spožumu, pārnesot darbību no eksotiskas vēsturiskās pagātnes uz pilnībā fantastisku zemi. Šis virziens radās neatkarīgi no mitopoētiskā romāna un uzplauka galvenokārt amerikāņu lubu žurnālu stāstos, tā pamatā ir princips *piedzīvojums piedzīvojuma dēļ*, jo autora uzmanība koncentrējas uz sižetiskajiem sarežģījumiem, nevis morāles jautājumiem; darbības vide atainota skopi, dominē stereotipi vīriešu – karotāju un skaistu sieviešu tēli, starp kuriem valda vienkāršotas attiecības. Šobrīd virziens ir daļēji saplūdis ar varoņfantāzijas vispārējām tendencēm.

Varoņfantāzija (*heroic fantasy*), ko uzskata par fantāzijas pamatveidu, ir plašāks jēdziens nekā iepriekšējais, kaut gan nereti tie tuvojas un arī kritikā tiek uzskatīti par radniecīgiem. Šī uzskata pamatā ir līdzīgais pamattēmu klāsts – centrālo lomu ieņem varoņa piedzīvojumi iedomātā pasaulē, kur būtisku lomu spēlē pārdabiskais. Virziena pazīmes ir detalizēts paralēlās pasaules apraksts (autori grāmatām nereti pievieno pasaules kartes, valodu vārdnīcas, tēlu ģealoģijas un plašus pseidovēsturiskus paskaidrojumus), apokaliptisks konflikts starp labo un ļauno/savējo un svešo (parasti izcelts kāds ambiciozs, apdāvināts un varaskārs indivīds, t.s. Tumsas valdnieka arhetips) un jaunais, naivais varonis, kas uz šī fona spiests doties nevienlīdzīgā cīņā vai bezcerīgā meklējumā, lai pasauli glābtu. Taču sižeta elementi, kas sastopami arī zobena un burvestību fantāzijā, varoņfantāzijā iegūst papildus dimensijas, uzsverot morālo aspektu un nereti atbalsojot kristīgās ētikas principus – upura nepiecie-

šamību un kompromisa neiespējamību. Tolkina darbā *Gredzenu pavēlnieks* krustojas divas paralēlas sižeta līnijas: labo un ļauno spēku sadursme cīņā par varu pasaulē (kosmiskais aspekts), kuras laikā netipiskais varonis – sīkaliņš – dodas grūtību pilnā meklējumā, lai iznīcinātu varu sniedošo objektu – gredzenu (individuālais aspekts); turklāt pasaules liktenis ir atkarīgs no meklējuma un varoņa iekšējās cīņas, nevis grandiozo kauju iznākuma. Apakšnozari šim žanram veido t.s. **kristīgā fantāzija**, kur darbu centrā ir reliģiskā vēsts. Labā un ļaunā konflikts šāda tipa darbos raksturots teoloģiskos terminos kā Dieva un sātana cīņa, ko atspoguļo varoņa iekšējais konflikts. Atšķirīgu varoņfantāzijas aspektu interpretāciju piedāvā šausmu un komiskā fantāzija.

Šausmu jeb **tumšās fantāzijas** virziens apvieno fantastisko ar reālo, apelējot pie arhetipiskām bailēm, kas slēpjas zem loģikas un civilizācijas virsslāņa. Taču šausmu fantāzija (*dark fantasy*) nav identificējama ar šausmu literatūru (*horror fiction*), kuras ievirze radikāli atšķiras. Būtiskākā atšķirība ir attēlotā nezināmā, svešā iedaba. Fantāzijas “svešajam” ir morāls raksturs, to iespējams uzveikt ar maģijas/gara spēka palīdzību, pārvēršot haosa spēkus kosmiskā kārtībā. Šausmu izaicinājums ir primitīvais haoss, kura uzvarēšana nesola triumfu, tikai fizisku izglābšanos, identitātes saglabāšanu:

*Fantāzijā ļaunais parādās, lai varonim uzstādītu morālas dabas dilemmu, uzskata Daiena Vagonere, kamēr šausmu literatūrā tas uzrodas tikai, lai nobiedētu. Fantāzijas briesmoņi ir līdzeklis ceļā uz mērķi – varoņa izaugsmi. Šausmu literatūras briesmoņi ir mērķis paši par sevi*¹³.

Šausmu žanrā varoņa piedzīvojums ir nevēlams briesmu avots, pretēji fantāzijai, kur tas dod iespēju iepazīst pasauli ap sevi un pasauli sevi. Fantāzija pieņem, ka pasaule ir sākotnēji laba, apliecina sakramentālu ticību cilvēciskajam un māca iedziļināties neparastajā, kamēr šausmu literatūra – bēgt no tā, uzsverot cilvēciskās dabas disharmoniju, turklāt atšķirībā no šausmu literatūras fantāzijas bailes raisošo faktoru neracionalizē.

Šausmu fantāziju raksturo mistificēts, emocionāli piesātināts stāstījuma tonis, gotiska vide, senu un modernu mitoloģisko būtņu tematika – zombiji, rēgi, vampīri. Raksturīgi elementi ir metamorfozes, halucinācijas, okultisms, fobijas, kā arī tabu tēmas – seksualitāte un nāve, kas saskaņā ar Cvetana Todorova fantāzijas teoriju ilustrē attiecības starp individu un zemapziņu, atņemot lietām un parādībām to ierastās nozīmes un apveltot tās ar jaunām, biedējošām nozīmēm vai nozīmju inversiju. Mītiskos elementus šausmu fantāzija apvērš groteskā manierē, sagraujot lasītāja

priekšstatus par cēloņseku atkarības principiem un deformējot arhetipus, piem., mesijas dzimšanas tēmu, ko varoņfantāzija traktē kā cerīgu notikumu, šausmu fantāzija izvērš dēmona dzimšanas tematikā¹⁴, savukārt varoņa meklējums kļūst par bezgalīgu riņķošanu zemapziņā – vairs nevar runāt par transformācijas ceļu, bet par pūliņiem saglabāt iepriekšējo stāvokli, nevis kosmosa sakārtošanu, bet haosa novēršanu. Taču ceļojumā caur psiholoģisku un emocionālu elli, izpētot cilvēciskās pieredzes galējības, varonis tomēr izdzīvo un gūst pozitīvu pieredzi. Virziena atzars ir **okultā fantāzija**, kurā šausmu efekts panākts, racionalizējot bibliskus sižetus, izmantojot tādas idejas kā ļauno garu apsēstība, Antikrista dzimšana utt.

Ja varoņfantāziju uzlūko kā mīta atdzimšanu, tad **komisko fantāziju** var uzskatīt par mīta dekonstrukciju; tā balstās uz autora spēju uzlūkot ikdienišķo caur fantastiskas komēdijas kaleidoskopu. Šī nozarojuma pamatā ir divi galvenie aspekti. Pirmais ir varoņfantāzijas situāciju, tēlu un tematikas stereotipu kariķēšana, ironizējot par standarta elementiem. Tās varoņi ir hiperboliskas tipisko varoņu karikatūras; tradicionālais sižets, atstāstīts ikdienišķā manierē, liek heroiskajam vēstījumam izskatīties smieklīgam un pārspīlētam. Bieži varonis ir varoņfantāzijas protagonistā komiskais dublieris trikstē, kura darbība ir rituāla parodija, reglamentācijas pretinde. Pašparodijas virzienu aizsāk jau Tolkins īsajā stāstā *Fermeris Džailzs no Hemas ciema*, fiktīvā *tulkojumā no sena latīņu manuskripta*, kurā neievērojams fermeris ir spiests doties ciņā ar pūķi, jo visi zemes bruņinieki ir aizņemti, apspriežot jaunākās cepuru modes. Faktiski tā ir varoņfantāzija no skeptiska mūsdienu vērotāja redzes viedokļa, tāpat šeit it kā vairs nevar runāt par teksta mītisko kvalitāti, taču frivolitāte bieži ir tikai maska. Otrkārt, komiskā fantāzija parodē sabiedrībā aktuālas tēmas, plaši pielietojot inversiju, hiperbolizāciju, vārdu un detaļu maiņu. Ironizējot par bagātīgu literāru, muzikālu un kinematogrāfisku tekstu klāstu, komiskā fantāzija liek pārvērtēt kultūrsituāciju konkrētā brīža sabiedrībā. Nozarojuma plašajā spektrā ietilpināmas gan humoristiskas bērnu fantāzijas, gan indīgas parodijas. Autors, kura daiļradē komiskā fantāzija atdzima anglofonajā literatūrā, ir Terijs Pračets, kura romānu sērija *Diskpasaule* ir spoža parodija par kanonisko varoņfantāziju.

Bez minētajiem pastāv vēl daudzi fantastiskās literatūras nozarojumi, kas pētniecībā parasti netiek asociēti ar fantāzijas žanru – nozīmīgākie ir zinātniskā fantastika, šausmu literatūra, kā arī utopija/antiutopija. Atsevišķi pētnieki kā fantāzijas virzienus postulējuši arī zinātniskās fantastikas un antiutopijas žanrus, taču pētnieks Viljams Ērvins dēvē šos virzienus

par “antireālismu”, jo fantāzija atšķirībā no darbiem, kas pretendē uz realitātes aprakstu kādā nākotnes versijā, eksistē noslēgtā ne realitātes pasaulē¹⁵.

Noslēgumā jāatzīmē, ka, tā kā laika gaitā mainās arī terminoloģija, neviena no šīm definīcijām nav uzskatāma par galavārdu fantāzijas izpētes jomā.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Timmerman J.H. *Other Worlds: the Fantasy Genre*. Bowling Green Ohio, Bowling Green University Popular Press. 1983. – p. 4.
- ² MacRae C.D. *Presenting Young Adult Fantasy Fiction*. New York, Twayne Publishers, 1998. – p. 175.
- ³ Nesbīta E. *Apburtā pils*. Rīga, Rasa, 2001. – 208. lpp.
- ⁴ Timmerman J.H., p. 49.
- ⁵ Timmerman J.H., p. 52.
- ⁶ Velss H. Priekšvārds krājumam *Septiņi izcili romāni./Rietumeiropas rakstnieki un kritiķi par literatūru*. Rīga, Liesma, 1974. – 330. lpp.
- ⁷ Klingbergs J. Fantastiskais stāsts bērniem./*Grāmatu Apskats*. Nr. 9., 1995. – 31. lpp.
- ⁸ Lotmans J., Uspenskis B. Mīts – Vārds – Kultūra./*Kultūra. Teksts. Zīme. Filosofisku rakstu krājums*. Rīga, Elpa, 1993. – 25.–25. lpp.
- ⁹ Timmerman J.H., p. 45.
- ¹⁰ Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York, Methuen, 1981. – p. 33.
- ¹¹ Timmerman J.H., p. 75.
- ¹² Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz. *Prozas anri*. Rīga, Zinātne, 1991. – 95. lpp.
- ¹³ Waggoner D. *The Hills of Faraway*. New York, Atheneum, 1978. – p. 12.
- ¹⁴ Schlobin R.C. The Locus Amoenus and the Fantasy Quest./*Kansas Quarterly*. 16., 1984. – p. 3.
- ¹⁵ Irwin W.R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Illinois, University of Illinois Press, 1976. – p. 190.

Literatūra:

- Irwin W.R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Illinois, University of Illinois Press, 1976.
- Jackson R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York, Methuen, 1981.
- Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz. *Prozas žanri*. Rīga, Zinātne, 1991.
- Klingbergs J. Fantastiskais stāsts bērniem./*Grāmatu Apskats*. Nr. 9, 1995. – 30.–31. lpp.
- Lotmans J., Uspenskis B. Mīts – Vārds – Kultūra./*Kultūra. Teksts. Zīme. Filosofisku rakstu krājums*. Rīga, Elpa, 1993.

- MacRae C.D. *Presenting Young Adult Fantasy Fiction*. New York, Twayne Publishers, 1998.
- Nesbita E. *Apburtā pils*. Rīga, Rasa, 2001.
- Schlobin R.C. The Locus Amoenus and the Fantasy Quest./*Kansas Quarterly*. 16., 1984.
- Timmerman J.H. *Other Worlds: the Fantasy Genre*. Bowling Green Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1983.
- Velss H. Priekšvārds krājumam *Septiņi izcili romāni./Rietumeiropas rakstnieki un kritiķi par literatūru*. Rīga, Liesma, 1974.
- Waggoner D. *The Hills of Faraway*. New York, Atheneum, 1978.

Aleksejs Taube

ALCHEMICAL SYMBOLISM IN LINDSAY CLARKE'S
NOVEL *THE CHYMICAL WEDDING*

Kopsavilkums

Alķīmiskā simbolika Lindseja Klārka romānā *Ķīmiskās Kāzas*

Rakstā tiek aplūkots alķīmisko simbolu lietojums, īpaši pievēršot uzmanību jēdzienam *ķīmiskās kāzas* un tā traktējumam un interpretācijai romānā. Lindseja Klārka romāns uzvedina uz domām par alķīmisko simbolu spēju apšaubīt un pat graut bināro opozīciju stabilitāti. Te var runāt, piemēram, par vīrišķību un sievišķību. Šīs binārās opozīcijas kļūst savstarpēji atkarīgas un savijas viena ar otru. *Ķīmisko kāzu* mērķis ir apvienot vīrišķās un sievišķās iezīmes vienā individuā, tādējādi izdzēšot tradicionāli patriarhālās vērtības. Androgēna figūra, kura ir tapusi *ķīmisko kāzu* rezultātā, sevī ietver gan sievišķās, gan arī vīrišķās īpašības. Savā romānā Klārks atklāj, ka patriarhālā sabiedrībā ar stingri noteiktām dzimumu lomām apvienot jēdzienus *Sol* un *Luna* ir visai problemātiski. Neskatoties uz šīm grūtībām, alķīmiskie simboli palīdzēs mums pārvarēt stingri definētās dzimumu lomas sabiedrībā, kuras neizbēgami rada nevienlīdzību starp vīriešiem un sievietēm.

*

Deeply rooted in Greek and Egyptian mythologies and philosophies, heavily influenced by Christianity and the cabala, the Hermetic tradition, of which alchemy is, perhaps, the most important part, can be viewed not only as a syncretistic system of beliefs but also as a *modus vivendi*. Alchemy is not just a set of practices for the attainment of the Philosopher's Stone. It is a path towards self-transformation by means of purification and enlightenment. However, practical, or exoteric, alchemy is not just an adjunct to spiritual, or esoteric, alchemy. Rather, they should be seen as two sides of the same coin, for practical alchemy consists of a series of symbolic acts which serve as structuring principles for the processes of self-cognition and self-transformation¹.

One of the most important of these symbolic acts is *conjunctio*, or the chemical wedding of the pairs of opposites, such as sulfur and mercury, or the masculine and the feminine principles. While traditional logic holds the elements of the binary oppositions to be irreconcilable, the Hermetic tradition sees them as not only complimentary but also interpenetrating each other, so that in every sulphur there is a particle of mercury, just as in every *yin* there is a part of *yang*. According to Peter Marshall:

The famous alchemical wedding between sulphur and mercury, which represents the male (Sol) and female (Luna) principles, produces the figure of the hermaphrodite (uniting Hermes and Aphrodite). [...] The rebis (double figure of the hermaphrodite) is a symbol of this 'third thing' beyond gender which points to the underlying structures which link humanity together. [...] The hermaphrodite is neither one thing nor the other. Whereas Western logic rejects the middle term between affirmation and negation, between 'yes' and 'no', nature consists largely of such 'excluded middles' or 'thirds'².

Thus, the practice of alchemy is directed towards the reconciliation and reintegration of the opposites both in the alchemist's laboratory and in the alchemist's self, so that the attainment of gold, in which the three Paracelsian principles of all metals (salt, sulphur and mercury) are kept in perfect balance, is paralleled by the achievement of bodily, mental, and spiritual equilibrium in the alchemist's self³.

Lindsay Clarke's novel *The Chymical Wedding* (1989) creates a series of resonances between the symbolic worlds of the alchemical tradition and the events that take place on both levels of its two-tiered structure. In addition, it sets up another, no less potent, series of resonances, or resemblances, between the past and the present⁴. The first six odd-numbered chapters of the novel are set in a small Norfolk village in the early 1980s, while the first six even-numbered chapters are set in the same place in 1848–1849. The two final chapters of the novel, in which the scenes from the early Victorian period alternate in a rapid succession with the scenes from the end of the 20th century, bring the past and the present together, creating a textual Hermaphroditus on the model of the alchemical conjunction of the opposites.

The part of the novel set in the 20th century is a first-person narrative by Alex Darken, a 27-year old poet who is experiencing a writer's block and who has retreated to the village of Munding in order to recover from the nervous breakdown caused by his wife's adultery. It is there that he meets and befriends an elderly poet Edward Nesbit and his young American mistress and medium Laura. Nesbit and Laura involve Alex Darken in the reconstruction of the contents of a lost book on the Hermetic tradition written and subsequently burned by Louisa Anne Agnew in the spring of 1849. The three of them work in the library of esoteric texts that was once used by Louisa Agnew and her adept father Henry Agnew and that now belongs to their descendant Ralph Agnew, who is Edward Nesbit's old friend. In the course of their reconstructive work, they come across a secret in Louisa's life, which appears to be linked to the person whom she calls her *frater mysticus*. Aided by Laura's supernatural abilities,

they come to the conclusion that Louisa's mystical brother was the local priest Edwin Frere. There are numerous parallels between the plots and themes of the two narratives. Two of the most important themes of the novel are the process of self-transformation and the relations between men and women. These themes are explored through the symbolic prism of alchemy, which helps to amplify and clarify the complexities of the self's striving towards wholeness and fulfilment and of the mediating role of the other.

Even though there are numerous correspondences between the characters in the 19th century and their counterparts in the 20th, it is impossible to establish absolute equivalencies between them as their functions in the novel are far from identical. Indeed, a character in the 20th century part of the novel may possess the characteristics of several characters in the narrative set in the 19th century. For example, Edward Nesbit's age and interest in alchemy relate him to Henry Agnew, who is a 19th century initiate to the esoteric tradition. Moreover, both Edward Nesbit and Henry Agnew are failed poets. However, Nesbit's rowdiness and overindulgence in alcohol make him more similar to Henry Agnew's father rather than to Henry Agnew himself, while his first name and his hidden fear of the feminine make him resemble the 19th century priest Edwin Frere. Similarly, Alex Darken incorporates the characteristics of more than one character from the past. In being a poet who is experiencing a writer's block and a man who is irresistibly drawn to a woman with visionary powers, he is similar to Edwin Frere. At the beginning of the novel, Alex Darken appears as a sceptic and a rationalist, which makes him similar to Henry Agnew's friend Dr Horrocks, who is a materialist and an atheist. Moreover, Alex's being a Cambridge graduate establishes a resemblance between him and Edwin Frere's wife Emilia, who, disgusted with her uneventful existence in Munding, longs for Cambridge life and eventually returns there. In some versions of the alchemical process, the dissolution, or decomposition, of what the alchemists call *prima materia* precedes the stage of coagulation, or conjunction, at which disparate, or opposite, elements are reunited into a new whole. If the story of Louisa Agnew and Edwin Frere is viewed as the alchemists' *prima materia*, then its dissolution into separate elements and their subsequent recombination and crystallization in new forms closely parallels two important stages of the alchemical *Magnum Opus*.

The astounding ambiguity of the alchemical symbols and the great number of alchemical texts, each of which can be seen as a variation on the theme of the quest for gold and/or for the Philosopher's Stone, make

it absolutely impossible to determine and fix the precise order in which the alchemical process proceeds⁵. The very nature of the symbol in general, and of the alchemical symbols in particular, is such that it cannot even in principle be reduced to a single overarching interpretation. If it is, then it ceases to be a symbol⁶. Nevertheless, it is possible to single out those features that most, if not all, versions of the alchemical process have in common. Indeed, most of the versions of the alchemical process involve the three following stages: the initial black stage (*nigredo*), the middle white stage (*albedo*), and the final red stage (*rubedo*). Writing about the fourteenth-century alchemical text *Aurora Consurgens*, Peter Marshall explains the symbolic significance of each of the three stages:

The different stages of alchemy thus mirror the long process of inner development of the tormented and fragmented self towards integration and wholeness. Out of the dark prison of depression (nigredo), one emerges cleansed and whitened (albedo). After combining the male and female principles within (Sol and Luna), the final red stage (rubedo) sees the formation of a firm nucleus within, the Philosopher's Stone of the self, which comes with a new awareness and a sense of freedom. The Stone stands for the centered wholeness of the personality, no longer swept away by emotion or overwhelmed by the unconscious⁷.

At the initial black stage, the primary matter, or *prima materia*, is usually subject to calcination, that is burning to ashes or powder. At this stage, the matter is decomposed into its constituent parts. On the level of the macrocosm, the black stage stands for chaos as the primordial condition of the world, to which, on the level of the microcosm, there corresponds melancholy, or depression, in a person's soul⁸. This is precisely the state of Alex Darken's self when he first appears in Munding. It is significant that his last name is a derivative of the adjective "dark", some of whose meanings are 'gloomy, hopeless, dismal; angry or sullen; evil, sinister; and ignorant, unenlightened'⁹. Darken's first attempt to kindle a fire in the stove of the house where he is staying fails and the house is literally blackened with the smoke from the blocked chimney. His wife's adultery and his friend's betrayal (Darken's wife commits adultery with one of his friends) have led Darken to depression. Left without their support, Darken feels lost and disoriented. He feels that his life has fallen to pieces, that his seemingly wholesome and integrated self has been subjected to the process of decomposition, or dissolution. Instead of dealing with his problems and with the changes in his life, he escapes from them. He calls himself an *escape-artist of the moral universe*¹⁰. His resentment at his wife and his friend's betrayal as well as his self-pity

make him ignore the interests and needs of his two children. What Darken needs to do to transcend the “black stage” of his life is to learn to rely on himself, to overcome selfishness, to develop the powers of empathy and compassion, and not to evade responsibility behind a façade of hurt and self-pity.

Darken has a dream in which he is *ringed by a band of crazy women, their eyes bright with malignant purpose*¹¹. He believes that they want to change him *to their taste through some ordeal of humiliation*¹². This dream expresses Darken’s unwillingness to take responsibility for his own life and his desire to blame his wife for the changes that have occurred in it. It is also symbolic of his fear of the feminine aspect of his psyche, which he needs to come to terms with and to embrace if he is to become a fully integrated, well-balanced personality.

In an esoteric experiment conducted by Edward Nesbit, Alex Darken picks up the Tarot card *La Maison Dieu*. The card shows a tower struck by a bolt of lightning. The bolt dislodges the parapet and the tower is engulfed by flames. There are two figures falling from the tower. Looking at the card, Alex has an experience of becoming one with the images of the card: first he identifies himself with the tower and then with the falling people:

*Then as I stared at the image, for a terrifying hot instant I became it. The body of the tower was my body. I could feel the riot of flame within. The toppling crown of the parapet was my head lurching away into space under the impact of the excruciating stroke from the sky. Beneath me everything familiar had begun to keel and slide, and I was falling – not a free fall, but that sickening, bottomless plummet with which one sometimes jerks from sleep*¹³.

Traditionally, this particular Tarot card, known in English as *The Tower*, stands for the destruction of a person’s false ambitions and illusions¹⁴. In the context of the novel, the images on the card are symbolic of Darken’s “fallen” state. He has been expelled from the paradisiac but illusory security and stability of his family life, and now he has to learn to be free and independent and to live without illusions.

Just like the whole Hermetic tradition, the Tarot cards are believed to have originated in Egypt. There is also a link between Egypt and Gypsies (the word *Gypsy* comes from the word *Egypt*), who may have introduced the Tarot cards into Europe¹⁵. On the wall of the church in Munding dedicated to St. Mary, there is a stone figure of a pagan female deity exposing her reproductive organs, which the villagers call Gypsy May. The Reverend Sallis, the rector of Munding, suggests that Gypsy May

may be a corruption of Mary Aegyptica (commonly called Mary the Gypsy), a temple whore in Egypt who converted to Christianity¹⁶. Whatever its origins, the carving of Gypsy May is clearly an image of the pagan Mother goddess, not of a Christian saint. Suggestively, Darken compares Laura to a gypsy. The first time he sees her, he thinks that there is *a gypsy air* about her¹⁷. Later, he says that being looked at by Laura *was like being stared at by a gypsy*¹⁸. Laura has a volatile, changeable character; therefore, she can be seen as an embodiment of the alchemical principle of mercury: she relies on her instincts and emotions rather than reason.

When Darken comes to visit Laura and Edward at the Decoy Lodge he sees two swans gliding across the lake. The swans are named Humphrey and Janet after the 17th century alchemist Humphrey Agnew and his mystical sister (*soror mystica*) Janet Dyball. In alchemy, the swan is a symbol of the *albedo*, the second main stage of the alchemical process, at which the elements of the process are purified¹⁹. In the chapter of the novel called “Firing”, Edward and Alex help Laura to fire the clay pots she has shaped in a kiln, which is like the alchemists’ *athanor*, or furnace²⁰. The process of firing seems to be parallel to the alchemical stage of coagulation, or congelation, at which *sulphur fixes liquid mercury, forming a chemical wedding (conjunctio)*²¹. In the process of firing, it is the volatile fire that fixes the clay of the pots by drawing out the moisture from it. While fire is traditionally associated with sulphur, and the quality of volatility with mercury, there is no contradiction in calling fire volatile because the logic based on the principle of non-contradiction is not applicable to the alchemical symbols, which are, by their nature equivocal, so that every element always already contains a particle of its opposite. Thus, mercury contains sulphur and sulphur contains mercury. It’s all a question of the relative preponderance of one quality over another and of the shifting balance of the opposites. As it takes both *Sol* and *Luna* to tame the dragon of the primary matter, containing both the principles of sulphur and of mercury²², so does the firing of the pots require the efforts of both a man and a woman, that is the participation of both major alchemical principles, which are also active inside the furnace, where all four main elements combine in a single process: the heat of the fire, feeding on the air, draws out the water from the clay, or earth. After the firing of the pots, Laura and Alex swim naked in the lake, which is like *ablutio*, the stage of washing, or cleansing, that precedes the white stage²³.

If Laura is seen as mercury and *Luna*, and Alex, as sulphur and *Sol*, then their love-making can be interpreted as equivalent to a “chemical

wedding”. Indeed, their carnal union helps Laura to free herself from her infantile dependence on Edward Nesbit with whom she has had a kind of symbiotic relationship, which has effectively limited her freedom and thus prevented her from developing and fulfilling her self. That is why Nesbit says that Alex has helped Laura to become a “virgin”²⁴. She is a “virgin” in the sense that she sees herself as an integrated, wholesome personality who can lead an independent existence. If she chooses to continue to stay with Nesbit at the end of the novel, it is no longer because she needs him to feel secure and protected, but because she feels compassion for him.

Likewise, Nesbit needs both alchemy and Laura in order to overcome his sense of failure as a poet and his disappointment in a life lived without love. In the *Rosarium Philosophorum*, a 16th century alchemical text, there is an injunction against the revelation of the secret of alchemy, which Louisa chooses as the epigraph for her *Mutus Liber*:

Mark well: in the art of our magisterium nothing is concealed by the philosophers except the secret of the art, which may not be revealed to all and sundry. For were that to happen, that man would be accursed; he would incur the wrath of God and perish of the apoplexy. Wherefore all error in the art arises, namely, because men do not begin with the proper substance. ... So I have not declared all that appears and is necessary in this work, because there are things of which a man nay not speak Such matters must be transmitted in mystical terms, like poetry employing fables and parables²⁵.

When Nesbit attempts to reveal the secret of Louisa’s and Frere’s relationship and of Frere’s self-mutilation to Laura and Alex, he suffers an extensive heart attack, which may be seen as roughly equivalent to apoplexy. This can hardly be seen as a punishment for revealing the secret of the alchemical art as it is acknowledged by both Nesbit and Alex that the secret of the tragic end of Louisa’s and Frere’s amorous relationship is not the real secret, the real secret being the secret of the Hermetic art of alchemy itself, which Nesbit eventually admits he does not know. It is much more plausible to interpret Nesbit’s heart attack as a punishment for not living up to the principles bequeathed by the alchemical tradition. The possessive, selfish nature of Nesbit’s relationship with Laura and his fear of the femininity manifest in the image of Gypsy May indicate that, regardless of his avowed adherence to the Hermetic tradition, he has failed to integrate the principles of *Sol* and *Luna* in his own self and thus has betrayed the principle of the conjunction of the opposites, which is one of the cornerstones of alchemy. This is further

borne out by the fact that in the mystical experience he has, after his heart stops beating, his soul is not admitted to the chemical wedding which is to be celebrated in a palace similar to the one, in which Christian Rosencreutz witnesses the wedding of the King and the Queen, representing the opposite but complimentary and intertwined principles of sulphur and mercury, fire and water²⁶. Furthermore, when Nesbit helps Laura and Alex to fire the pots, he uses the bellows, and thus appears as a puffer, which, in the alchemical terminology, is a false alchemist who puffs himself up.²⁷ Instead of transmuting his personality and **living** alchemy, all Nesbit does is **study** alchemical texts. What he is punished for is presuming to know what alchemy is all about and for replacing the process of self-transmutation by the process of a simple accumulation of esoteric knowledge. It is only after his heart attack that Nesbit comes to realize his mistakes and to acknowledge that even though there may be **the** secret, he does not know it²⁸.

Alex Darken's process of transmutation is far from complete when he enters into a bodily union with Laura and thus enacts a version of the chemical wedding. His interest in alchemy is far from unselfish or disinterested. Indeed, when he agrees to help Nesbit and Laura with their work in the Agnews' library, he is mostly motivated by his desire to be close to Laura, for whom he feels a very strong physical attraction. Moreover, when he responds to Laura's invitation to make love to her, he betrays Nesbit's trust. At the moment when he and Laura celebrate their chemical wedding, Alex has not yet purified his desire or overcome his selfishness. In his self-transmutation, Alex is assisted not only by the meditating influences of his study of alchemy and of his friendship with Nesbit and Laura but also by two very vivid dreams. The most important alchemical symbol that appears in the first of these dreams is that of a double pelican²⁹. In alchemical terms, a pelican is a form of a still, or retort, shaped like a pelican pecking at its chest³⁰. The pelican usually symbolises either the female, mercurial principle or the Philosopher's Stone, or the *lapis*, which is capable of restoring the dead matter to life just as the pelican is believed to be able to restore the life of its dead children with its own blood, its red colour being symbolic of the *rubedo*, or the final stage of the alchemical process³¹. In the context of Darken's dream, in which he also sees an alchemist working together with his *soror mystica*, the double pelican, or Gemini, stands for the principles of mutuality and reciprocity, which are the underlying principles of friendship and love. Darken breaks these principles when he betrays Nesbit, but at a later stage of his self-transmutation and maturation, he manages to

reciprocate his children's need for him and his wife's and friend's concerns for his well-being. Darken's acceptance of the feminine in him, that is of his emotionality, neediness, and vulnerability, is also evinced by the change in his attitude to plants. When Laura first visits him in his house, she suggests that he should water the Weeping Fig he has got there and advises him to talk to plants. Darken's reaction is, *I'll let the damn thing die if I want to*³². Just as he rejects Laura's advice, so does he reject the feminine aspect of his self. At the end of the novel, however, he tells Laura that he does take care of the plants and even talks to them³³. In his second "alchemical" dream, Darken is told to give the keys to the Hermetic mystery to Quakers³⁴. After some deliberation, Darken interprets this as an injunction to hold the contrary sides of his personality in balance even if the effort to do so may cause him to quake³⁵.

On a different temporal plane, Edwin Frere, newly appointed to the Rectory of Munding, is thrown into a state of doubt and dismay by the figure of Gypsy May on the wall of his church³⁶. What he perceives as the stone figure's aggressive sexuality, reminds him of similarly erotic figures that he saw in India where he tried to work as a missionary. His deeply buried fear of the feminine, which he associates with temptation and sin, led to the failure of his mission in India. The erotic representations he saw in India aroused the demons of his bodily desires, and he found it impossible to reconcile these desires with the strict rules of his church. It is only the interference of Louisa Agnew, who explains to him the complimentary character of the feminine and masculine principles, that saves him from another bout of depression. Being well-versed in the Hermetic tradition with its symbolism of the chemical wedding, Louisa sees no contradiction between the patriarchal nature of the Christian church and the emphasis on fertility and reproduction evident in the figure of Gypsy May, which can be interpreted as one of the countless versions of the universal image of the Mother Goddess³⁷.

Even though Louisa appears as an embodiment of the conjunction of the principles of *Sol* and *Luna*, she needs to realize her need for independence from her father as well as to recognize and accept her bodily desires before these two principles can be perfectly balanced and harmonized. She does the former when she makes her father let her retreat to the Decoy Lodge in order to write a prose introduction for her father's Hermetic poem; she does the latter when she confronts the ghost of her grandfather, who was known for his intemperate behaviour, and manages to overcome her fear of him. When skating on the ice of the frozen lake, Louisa, Dr Horrocks, and Edwin Frere form a triad of selves which seems

to be roughly equivalent to Paracelsus' triad of salt, or body, sulphur, or soul, and mercury, or spirit.³⁸ In the triad of selves on the ice, Dr Horrocks, who is a materialist and atheist, stands for body; Edwin Frere, whose duty as a clergyman is to take care of his parishioners' souls, represents soul; finally, Louisa, who has been initiated into the mysteries of the Hermetic tradition, symbolizes spirit, which, according to Paracelsus, unites body and soul, just as Laura connects Dr Horrocks and the pastor by holding their hands. Their triad is broken, however, when Edwin Frere's wife, Emilia, who is observing them from the shore, has a miscarriage³⁹. The union of Edwin Frere and Emilia is not based on mutuality and reciprocity, and their failure to respond to each other's needs is indicative of their failures to achieve a reconciliation and integration of the contrary elements of their selves. Therefore, even though they are husband and wife, no chemical wedding takes place between them, which is further borne out by Emilia's failure to give birth to a child: there can be no Philosopher's Stone without a prior conjunction of the opposites. Since the Philosopher's Stone symbolizes a fully integrated individual, who has absorbed both feminine and masculine qualities in the process of the chemical wedding, it is clear that neither Emilia nor Frere has achieved integrity⁴⁰.

When Emilia abandons Frere and leaves for Oxford, Frere is rescued from his deep melancholy by Louisa, who makes desperate attempts to lead Frere to the realization that the part of his psyche that harbours physical desires as well as the needs for care, tenderness, and company should be harmonised with his patriarchal principles of duty and obedience, rather than suppressed. However, after making love to Louisa, Frere is tormented by guilt and shame to such an extent that he sees only one way to resolve the resulting tension: to emasculate himself and thereby to kill the flame of bodily desire. He perceives his self-castration as a sacrifice to both the Mother goddess and to the male god of Christianity. Having failed to unite the sulphuric and the mercurial principles within his self, Frere identifies himself with both Attis and the eunuchs mentioned in St Matthew's gospel⁴¹.

E. E. Kellett writes that *Attis was a Phrygian youth, the son (or the herdsman) of the Great Mother Cybele. [...] According to one story he mutilated himself under a pine-tree and bled to death; according to another he was, like Adonis, killed by a boar. His priests, or Galli, were eunuchs, dedicated to the service of Cybele*⁴². Every year on the twenty-fourth of March, which was the third day of the festivities dedicated to Cybele and Attis, or the Day of Blood, many young men identified themselves with

Attis and mutilated themselves. Their severed organs were perceived as symbols of fertility, which, after being buried in the earth, were supposed to help to restore Attis to life. In the novel, however, Edwin Frere mutilates himself not on the twenty-fourth but on the twenty-fifth of March, which was the day, on which Attis's resurrection occurred, and also the day on which, according to many Christian sources, Christ rose from the dead⁴³. There are obvious parallels between the death and rebirth of Attis and Jesus Christ and the alchemical process, in which the black stage of putrefaction and decomposition is followed by the rebirth of matter in the purified form of the Philosopher's Stone⁴⁴. All three cycles no doubt reflect both the natural cycles of the seasons and of the sowing and germination of the seed⁴⁵.

The fact that Frere mutilates himself on the day of the resurrection rather than on the day of Blood casts doubt on the very possibility of resurrection. Indeed, in alchemical terms, no resurrection can occur because no integration of the masculine and feminine principles has taken place. This is also supported by the fact that Louisa conceives no child in her carnal union with Frere. From now on, Frere and Louisa's relationship passes onto a purely spiritual level, but this is hardly the stage of *rubedo*, at which the red elixir or gold is produced, for no reconciliation and merging of the opposites has taken place. Also, the view of the body and sexuality expressed in the novel is radically different from that expressed in the classical alchemical texts. The novel suggests that the body and its needs are to be accepted as positive and in this the novel departs from the interpretation of the body in the alchemical tradition. Time and again, alchemical texts insist that the body and its desires are to be purified and transcended and that the chemical wedding is a purely spiritual phenomenon⁴⁶. Of course, Clarke's novel also interprets the chemical wedding in terms of the conjunction of the principles, and not merely of the physical bodies, but in addition to this, it also literalizes the stage of *conjunctio*, which may reflect some of the interpretations of the alchemical process in the twentieth century⁴⁷. The Hermetic tradition borrowed the Gnostic concept of matter in general, and of the human body in particular, as vile and evil; therefore, one of the main aims of the alchemical process is the transmutation of the self that would free the soul and the spirit from the prison-house of the body⁴⁸. Frere, however, fails according to both of these interpretations of the chemical wedding.

Lindsay Clarke's novel suggests that alchemical symbolism can be used to question and undermine the stability of binary oppositions, such as masculinity and femininity, because it shows pairs of opposites as

interdependent and interpenetrating rather than as distinct and separate. The goal of the chemical wedding is the integration of “masculine” and “feminine” qualities within each individual self and therefore the eventual erasing of the traditional, patriarchal, distinctions between masculinity and femininity. The hermaphroditic, or androgynous, figure, which is the result of the chemical wedding, incorporates within an integrated self both the qualities traditionally associated with femininity and those traditionally associated with masculinity. Clarke shows, however, that in patriarchal society with its strictly imposed gender roles, such integration of the aspects of *Sol* and *Luna* is far from easy or unproblematic. Nonetheless, alchemical symbols may at least serve as our guides on the difficult road towards the overcoming of the strictly defined gender roles and of the inequality between men and women that such traditional roles entail.

References and Notes:

- ¹ Peter Marshall distinguishes between the exoteric and the esoteric forms of alchemy, but he adds that they *are interrelated like two faces of a coin. The exoteric deals with the practical science of preparing the substance – the Philosopher’s Stone – which is endowed with the power of transmuting metal into gold and prolonging life. [...] The esoteric tradition on the other hand sees the transmutation of gold as a symbolic activity, as an attempt to transform humans from base matter to refined spirit and to produce nothing less than the gold of spiritual illumination.* See Marshall, Peter. *The Philosopher’s Stone. A Quest for the Secrets of Alchemy*. London, Pan Books, 2002. – p. 13. Karen-Claire Voss makes a similar distinction between “material alchemy” and “spiritual alchemy”, but she writes that *Alchemists who practiced “spiritual alchemy” would be the first to insist that, strictly speaking, there is not other kind of alchemy.* See Voss, Karen-Claire. *Spiritual Alchemy: Interpreting Representative Texts and Images*. www.istanbul-yes-istabul.co.uk/alchemy/Spiritual%20Alchemy.htm
- ² Marshall, op. cit., pp. 429–430. Likewise, Alexander Roob writes that *The climax of the Work is the moment of conjunctio, the conjunction of the male and female principles in the marriage of heaven and earth, of fiery spirit and watery matter (materia from the Latin mater, mother). The indestructible product of this cosmic sex act is the lapis, the red son of the Sun’.* See Roob, Alexander. *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*. Köln, TASCHEN, 2005. – p. 25.
- ³ M.-L. von Franz writes that the Philosophers’ stone is *a symbol of something that can be found only within the psyche of man* and quotes an old Arabian alchemist Morienus who said that *This thing [the philosophers’ stone] is extracted from you: you are its mineral, and one can find it in you, or, to put*

it more clearly, they [the alchemists] take it from you. If you recognize this, the love and approbation of the stone will grow within you. Know that this is true without doubt. See Jung, Carl G., ed. *Man and His Symbols*. New York, Laurel, 1968. – pp. 225–226.

- ⁴ Karen-Claire Voss writes that one of the most important principles the esoteric, or Hermetic, world view is based on is *the doctrine of correspondences that holds that all things in the universe are interrelated*. Voss, op. cit. In “The Prose of the World”, the second chapter of his groundbreaking *The Order of Things*, Michel Foucault writes that *Up to the end of the sixteenth century, resemblance played a constructive role in the knowledge of Western culture. It was resemblance that largely guided exegesis and the interpretation of texts; it was resemblance that organized the play of symbols, made possible knowledge of things visible and invisible, and controlled the art of representing them. the universe was folded in upon itself: the earth echoing the sky, faces seeing themselves reflected in the stars, and plants holding within their stems the secrets that were of use to man*. See Foucault, Michel. *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*. London and New York, Routledge Classics, 2002. – p. 19.
- ⁵ Karen-Claire Voss remarks that *With respect to alchemy’s practical aspect, it is virtually impossible to determine the exact order or number of stages in the alchemical work, and it is not always apparent what level is being referred to*. Voss, op. cit.
- ⁶ Umberto Eco writes that *what is frequently appreciated in many so called symbols is exactly their vagueness, their openness, their fruitful ineffectiveness to express a “final” meaning, so that with symbols and by symbols one indicates what is always beyond one’s reach*. See Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, Midland Book Edition, 1986. – p. 130.
- ⁷ Marshall, op. cit., pp. 284–285.
- ⁸ According to Peter Marshall, *The initial black stage of nigredo in alchemy, when the prima materia dissolves and the spirit is separated from its dross, marks the beginning of the dark night of the soul’s journey when it must face terror, despair, abandonment and dissociation. This is the stage of dissolution’ in alchemy*. Marshall, op. cit., p. 431.
- ⁹ Neufeldt, Victoria, ed. *Webster’s New World College Dictionary*. New York, Macmillan, 1996. – p. 351.
- ¹⁰ Clarke, Lindsay. *The Chymical Wedding*. London, Picador, 1990. – p. 13.
- ¹¹ Op. cit., p. 10.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Op. cit., p. 65.
- ¹⁴ Андреева В., Куклев В., Ровнер А. *Энциклопедия. Символы, Знаки, Эмблемы*. Москва, Астрель АСТ, 2004. – с. 75–76.
- ¹⁵ Op. cit., p. 480.
- ¹⁶ Clarke, op. cit., p. 50.

- ¹⁷ Op. cit., p. 18.
- ¹⁸ Op. cit., p. 96.
- ¹⁹ Roob, op. cit., p. 201.
- ²⁰ Clarke, op. cit., pp. 241–252.
- ²¹ Marshall, op. cit., p. 497.
- ²² Roob, op. cit., p. 439.
- ²³ Marshall, op. cit., p. 496.
- ²⁴ Clarke, op. cit., p. 513.
- ²⁵ Quoted in Campbell, Joseph. *The Masks of God. Creative Mythology*. New York, Arkana Books, 1991.
- ²⁶ See Андреа, Иоганн Валентин. *Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459*. Москва: ENIGMA, 2003. For a summary, see Marshall, op. cit., pp. 363–364.
- ²⁷ Marshall, op. cit., p. 499.
- ²⁸ Clarke, op. cit., p. 538.
- ²⁹ Op. cit., pp. 124–125.
- ³⁰ Marshall, op. cit., p. 499.
- ³¹ Roob, op. cit., pp. 138, 415, 459.
- ³² Clarke, p. 95.
- ³³ Op. cit., p. 519.
- ³⁴ Op. cit., pp. 397.
- ³⁵ Op. cit., p. 415.
- ³⁶ Op. cit., pp. 42–46.
- ³⁷ Louisa's positive view and acceptance of sexuality seems to be closer to the Jungian interpretation of alchemy than to the classical alchemical texts, for *Jung thought that alchemy compensated for the one-sidedness of Christian spirituality and the patriarchal suppression of the feminine. It completes it by bringing the opposites, male and female, Sol and Luna, closer together and by giving greater importance to sexual life than Christianity does. In the process, the body is spiritualized as much as the spirit is made flesh*. See Marshall, op. cit., p.430. It is true that seventeenth century alchemists and magicians did not see their work as opposed to the Church, but they saw their practice of magic and alchemy as a purely spiritual enterprise, as, in fact, “a holy quest”. See Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic in the 16–17th Centuries*. Harmondsworth, Penguin Books, 1991. – p. 320 and endnote 37.
- ³⁸ Roob writes that *Paracelsus identified the third fundamental principle as salt. Its property as a solid corresponds to that of the body. Sulphur with its property of greasy, oily combustibility, mediates in the position of the soul. And mercury, the fluid principle with a propensity to sublimation, is the volatile intellect*. Roob, op. cit., p. 30.
- ³⁹ Clarke, op. cit., pp. 190–199.
- ⁴⁰ Marshall writes that *The combination of opposites symbolized by the hermaphrodite is not, however, the personification of the goal of alchemy but an intermediate state before the birth of the Philosopher's Stone*. Marshall, op. cit., p. 430.

- ⁴¹ Clarke, op. cit., pp. 468–471.
- ⁴² Kellett E.E. *A Short History of Religions*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962. – p.131.
- ⁴³ Ibid.
- ⁴⁴ Stephen Mason writes that *The production of metals in particular was associated with quasi-organic processes, such as a birth, or a death and resurrection*. For example, *In a Persian myth, dated to about 500 B. C., the birth of the metals was regarded as the consequence of the death of a divine primeval being. When the being was killed, lead came from his head, tin from his blood, silver from the marrow, copper from the bones, steel from the flesh, and gold from the soul*. See Mason, Stephen F. *A History of the Sciences*. New York, Collier Books, 1962. – pp. 65–66.
- ⁴⁵ Kellett, op. cit., p. 132.
- ⁴⁶ Writing about seventeenth century alchemists, Keith Thomas remarks that *Most of the leading alchemists thought of themselves as pursuing an exacting spiritual discipline rather than a crude quest for gold. The transmutation of metals was secondary to the main aim, which was the spiritual transformation of the adept. Alchemy was associated with asceticism and contempt for the world. It was no accident that, despite various prohibitions, medieval alchemists had been monks ...* See Thomas, op. cit., p. 321.
- ⁴⁷ For example at the beginning of the twentieth century Karl Kellner reinterpreted Western alchemy in the light of Indian tantric sexual alchemy: *the athanor is the phallus; the cucurbit, the vagina; the serpent, or blood of the Red Lion, is semen. The mysterious first matter is composed of vaginal secretions mixed with semen. The base metals were seen as the animal appetites which are capable of being transformed and purified into spirituality – the gold of the alchemists*. Marshall, op. cit., p. 441.
- ⁴⁸ In Gnosticism, *pleroma, the spiritual plenitude of the divine world of light stands immediately opposite kenoma, the material void of the earthly world of phenomena, and the soul appears as a divine spark of light, which is Imprisoned within the course dungeon of the body*. Since the material world is believed to be a terrible and imperfect creation of the evil demiurge, it is the task of the alchemist to spiritualize matter in general and human body in particular. See Roob, op. cit., pp. 18–19.

Bibliography:

- Campbell J. *The Masks of God. Creative Mythology*. New York, Arkana Books, 1991.
- Clarke L. *The Chymical Wedding*. London, Picador, 1990.
- Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, Midland Book Edition, 1986.
- Foucault M. *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*. London and New York, Routledge Classics, 2002.

- Jung C.G., ed. *Man and His Symbols*. New York, Laurel, 1968.
- Kellett E.E. *A Short History of Religions*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962.
- Marshall P. *The Philosopher's Stone. A Quest for the Secrets of Alchemy*. London, Pan Books, 2002.
- Mason S.F. *A History of the Sciences*. New York, Collier Books, 1962.
- Roob A. *The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*. Köln, TASCHEN, 2005.
- Thomas K. *Religion and the Decline of Magic in the 16–17th Centuries*. Harmondsworth, Penguin Books, 1991.
- Voss K.C. *Spiritual Alchemy: Interpreting Representative Texts and Images*.
www.istanbul-yes-istambul.co.uk/alchemy/Spiritual%20Alchemy.htm
- Андреа И.В. *Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459*. Москва, ЖНИГМА, 2003.
- Андреева В., Куклев В., Ровнер А. *Энциклопедия. Символы, Знаки, Эмблемы*. Москва, Астрель АСТ, 2004.

Ināra Penēze

DYSTOPIAN VIEW ON POSTMODERN WORLD IN KAZUO ISHIGURO'S NOVEL *NEVER LET ME GO*

Kopsavilkums

Kazuo Išiguro romāns *Neļauj man aiziet* kā postmoderna distopija

Dzīvas būtnes mākslīgas radišanas iespēja ir viens no divdesmitā gadsimta zinātnes lielākajiem izaicinājumiem laikā, kad ir parādījušās gēnu inženērijas un klonēšanas tehnoloģijas. Taču šis jautājums ir nodarbinājis ne tikai zinātniekus, bet arī rakstniekus, kurus interesē ne tik daudz jauno tehnoloģiju iespējas, bet gan ar mākslīga cilvēka radišanu saistītās morāles problēmas postmodernajā sabiedrībā. Par šīm problēmām stāsta pēdējā laikā rakstītie distopijas žanra romāni, kas pievērsušies fantāzijām par iespējamo klonēto cilvēku parādīšanos mūsdienu sabiedrībā. Viens no šādiem darbiem ir japāņu izcelsmes angļu rakstnieka Kazuo Išiguro romāns *Neļauj man aiziet* (2005), kas stāsta par klonēto jauniešu, vitāli svarīgo orgānu donoru, dzīves izjūtu viņu īsajā mūžā mūsdienu reālajā pasaulē.

*

In the course of history, humans have always tried to guess the secrets of nature to adjust it to their needs in order to survive. Later people wanted to improve their qualities of life – they wanted to be better fed and housed, to move quicker, to live longer lives. Guessing of the secrets of nature often began with human fantasies reflected in folklore and science fiction. Today many fantasies of the past have become realities.

One of the greatest challenges for human mind has been associated with learning the secrets of human body, especially those linked with the issues of life and death. No doubt, much has been achieved in medicine, biochemistry, and pharmacy. Owing to these achievements, the quality of human life has been improved and life expectancy has been prolonged. Still, there has always been a dream of artificial creation of a human being. Such possibility has been discussed in science fiction and dystopias of the past and present. One of such creations is the Monster in Mary Shelley's novel *Frankenstein*. However, writers view this possibility not as a blessing for the human race but rather a disaster resulting in creation of dehumanised society with manipulative robots, as it is shown in Aldous Huxley's novel *Brave New World*.

Among the latest medical achievements promising much in the struggle with so far incurable diseases and thus improving the qualities

of human lives are transplantation of organs, genetic engineering and cloning – the process of creating asexually an identical copy of DNA fragments, cells, and organisms. The latter method is looked upon as a possibility to create artificially humans with predetermined qualities and eliminate hereditary diseases.

However, cloning is not only a biological and medical issue. It raises a number of moral problems, such as the identity of the human clone, its status in human society, responsibility of the creator, further lives of clones, and many others. The moral problems of artificially created people have been in the focus of attention of scientists, philosophers, theologians, and also writers. This is one of the most discussed subjects in literature of late, as there have appeared such prose works as *Where Late the Sweet Bird Sang* (1976) by the Canadian writer Kate Wilhelm, *Nine Lives* (1969) by Ursula K. Le Guin, the American writer, and *The House of the Scorpion* (2002) by the American author Nancy Farmer and many others.

In English literature, one of the most impressive works of such kind is the novel *Never Let Me Go* (2005) by the Japanese-born English writer Kazuo Ishiguro (1954), the author of the Booker-prize winning *The Remains of the Day* (1989). It is worthy of note that the novel *Never Let Me Go* was also shortlisted for the Booker prize in 2005, when the award was given to John Banville's novel *The Sea*. In Ishiguro's writings *Never Let Me Go* together with the novels *Unconsoled* (1995) and *When We Were Orphans* (2000) form the so-called *Bewilderment Trilogy*.

The novel is a retrospect first person narrative, Ishiguro's favourite narrative form. Once he admitted in an interview, *I'm interested in memory because it's a filter through which we see our lives, and because it's foggy and obscure, the opportunities for self-deception are there. In the end, as a writer, I'm more interested in what people tell themselves happened than in what actually happened.*¹

In her reminiscences, Kathy H., the principal character of the novel, looks back at her childhood and adolescence spent at Hailisham boarding school. Therefore the reader may expect a traditional Bildungsroman or a schoolgirl story. But, as Margaret Atwood points out, *an Ishiguro novel is never about what it pretends to be about.*² So it is also with *Never Let Me Go*. The calm narrative turns into a delusion, covering the horrible truth the reader discerns much later.

In the foreground the author brings the relationships of three school-children Kathy, Ruth and Tommy, their mutual affection and emotional tension. They form a love triangle, as the sensitive Kathy and domineering Ruth are both attracted by the impulsive but honest Tommy.

The story is told in a calm manner with typical English reticence when the characters *say more in their silences than in their conversations*³. In this respect, critics have often pointed out the affinity between Ishiguro's style and that of Jane Austen.

Kathy H. begins her story with identifying herself, *My name is Kathy H. I'm thirty one years old, and I have been a carer for over eleven years*⁴. She prides herself for being a very good carer, as her donors recover quickly and after the fourth donation they are not *agitated*. With false optimism, in a matter-of-fact manner she uses the simple terms *carer, donor, fourth donation, agitated, complete, whitecoats, recovery centre*, which at first puzzle the reader, until s/he realizes that these words are euphemisms covering up the horrible truth about the murderous system, in which the cloned youths donate their vital organs and after the fourth donation they die. The obscurity of the situation is intensified by such key-words denoting low visibility as *baffling, wasn't clear, couldn't fathom, hazy* and uncertainty signifiers *maybe, somehow, perhaps*⁵, thus keeping the reader deluded and then giving a shock at the sudden discovery of the horrible truth.

The action of the novel, unlike most science fiction and dystopian novels, is not shifted in distant future. It is laid in a definite time and place – English Midlands in the late 1990s. There is mention of really existing places – Wiltshire, Devon, Gloucestershire, Norfolk, and place names which can be commonly found in Britain – Hailsham, Cottages, Kingsfield, Morningsdale. It gives a realistic feel to the story and an impression of the truthfulness of the events described.

Kathy's memories focus on the years spent at Hailsham boarding school, an exclusive public school, which cultivates healthy life styles, physical activities and creativity, a kind of school Ishiguro himself may have attended when, at the age of five, he and his parents moved from Japan to England. The school has comfortable dorms, well-equipped playgrounds and every possibility for artistic expression. Children are encouraged for creative abilities – poetry, drawing, painting, modelling, handicraft. Their guardians constantly urge them, *Be creative!* Their works go for *sales*, but the best ones are taken to Marie Claude's art gallery. However, nobody knows why they are chosen for the gallery. The answer is given at the end of the novel when one of their teachers explains, *We did it to prove you had souls*⁶. That is, the artificially created donors are humans with feelings that should be considered.

The students at Hailsham have only names and an initial capital letter for the implied surname. Still, there is no surname, as the young

people have neither parents nor families. There is Kathy H., Jenny B., Sylvie C. The *H* attached to Kathy's name may hint to *Hailsham*, the school she belongs to. The choice of the place name *Hailsham* (with the suffix – 'sham', meaning 'false') implies falsehood of the idyll of the establishment. Margaret Atwood draws parallels between the falsehood of Hailsham in Ishiguro's novel and Charles Dickens' Miss Havisham from *Great Expectations*, the feeble-minded possessed avenger and exploiter of uncomprehending children⁷.

The cloned youths have souls and, like human beings, they long for love and tenderness, although they have never experienced parental love. The need to love and be loved makes Kathy fascinated by the pop-song *Baby, Never Let Me Go* performed by a fictitious singer Judy Bridgewater. The cheap dance-hall piece for Kathy signifies motherly love she has never experienced. *I just waited for that bit that went: Baby, baby, never let me go... And what I d imagine was a woman who'd been told she couldn't have babies, who'd really wanted them all her life. Then there is a sort of miracle and she has a baby, and she holds this baby very close to her and walks around singing: Baby, never let me go... partly because she's afraid something will happen, that the baby will get ill or be taken away from her.*⁸ Therefore the cassette with the song is Kathy's most precious possession. This episode sums up the tragedy of the heroes of the novel – need and lack of human love, the problem raised also in Mary Shelley's novel *Frankenstein*.

The hopeless future for the clones becomes more obvious for the reader in the second part of the novel *The Cottages*. When the young adults reach the second stage of development, they are transferred to the Cottages, a kind of a summer camp. They are allowed to go out and encounter real world and people. They have access to cars and money to go shopping. Meeting with *normal* makes them realize that they are *developments*, not natural children of some parents. Therefore they start looking for the *possibles*, i.e. possible donors of parent cells. They spy on their lives and long for similar normal lives and careers. However, they understand that these are only dreams, which will never come true, as sooner or later there will come the fourth donation, after which they will *complete*. Still, it never occurs to them to run away. In these circumstances, the author's message is unclear – whether he implies that it is lack of willpower cultivated by the system or the moral code and stoicism of the clones that makes them put up with the inhumane system remains for the reader to decide.

There is one possibility how to prolong the lives of the young donors. It is love. The couples who have fallen in love are allowed to stay together longer before donation. Under such circumstances, Kathy's relationships with Ruth and Tommy become tense. Earlier Kathy and Ruth had formed friendship to stand up for Tommy who is bullied by other schoolmates because he is not creative enough. Then Ruth and Tommy form a couple, which, the fact, prolongs their lives and causes in Kathy jealousy. Still, their turn for donation is inevitable. Ruth is the first to donate and *complete*. Then she is followed by Tommy. Ruth becomes the carer for both of them. In face of death, the donors sum up their lives and ask the question, what remains after human life is *completed*. For them it is precious memories about their friends. As Kathy puts it, *The memories I value most, I don't see them ever fading. I lost Ruth, then I lost Tommy, but I won't lose my memories of them.*⁹ As long as there are memories about people, they are alive.

Though the novel speaks about death, the word *death* never appears. After Ruth and Tommy have *completed*, Kathy becomes a donor. She is fully aware of the fact that soon she will *complete*, too. Summing up her life, Kathy recalls the most precious moments of her short life – memories about Ruth and Tommy, the only possessions she has. Her last impression of the *normal* world is highly symbolic. It is a view of a barren field of ploughed up earth, enclosed by lines of barbed wire, littered with rubbish, as if symbolising the barren lives of clones.

The novel is not a pleasant conforming book. It raises questions about humanism in dehumanised postmodern world – how moral it is to save human lives at the expense of other humans, who makes the choice whom to save and whom not, what/who is a clone, who owns a human body and many others. So far under the Convention for the Protection of Human Rights, signed in Paris in 1998, cloning of human beings is prohibited in most countries of the world.

Many reviewers hold the view that *Never Let Me Go* is neither science fiction nor dystopia, since it does not exactly deal with cloning, but rather with human problems in the present-day postmodern society. However, good science fiction is always about human condition in new circumstances, and Ishiguro's book sounds like a warning for the human race of possible physical and moral disasters modern technologies may bring about in the contemporary postmodern world.

References and Notes:

- ¹ Rennison N. *Contemporary British Novelists*. Routledge, London & New York. – p. 92.
- ² Atwood M. *Brave New World*, 2005. Online: <http://www.slate.com/toolbar.aspx?action=print&id>
- ³ Hill T. *Never Let Me Go*. Review, 2006. Online: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,923-1758778,00.html>
- ⁴ Ishiguro K. *Never Let Me Go*. Faber and Faber Ltd, London, 2005. – p. 3.
- ⁵ Kemp P. *Never Let Me Go*. *The Sunday Times* – Books 20.02.05. Online: <http://www.timesonline.co.uk/article/printFriendlu/0,,1-534-1485652-354.00html>
- ⁶ Ishiguro K. Op. cit., p. 238.
- ⁷ Atwood M. Op. cit.
- ⁸ Ishiguro K. Op. cit., p. 64.
- ⁹ Ishiguro K. Op. cit., p. 262.

Bibliography:

Ishiguro K. *Never Let Me Go*. Faber and Faber Ltd, London, 2000.
Lewis B. *Kazuo Ishiguro*. Manchester University Press, 2000.
Rennison N. *Contemporary British Novelists*. Routledge, London & New York, 2005.
Wong C. F. *Kazuo Ishiguro*. Tavistock, Northcote House, 2000.

Internet sources:

Atwood M. *Brave New World*, 2005. Online: <http://www.slate.com/toolbar.aspx?action=print&id>

Hill T. *Never Let Me Go*. Review, 2006. Online: <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,923-1758778,00.html>

Hughes A. *Science Fiction Book Review*, 2006. Online: http://www.geocities.com/fantasticreviews/never_let_me_go.html

Kemp P. *Never Let Me Go*. *The Sunday Times* – Books 20.02.05. Online: <http://www.timesonline.co.uk/article/printFriendlu/0,,1-534-1485652-354.00html>

Kleffel R. *Never Let Me Go*. Review, 2005. Online: http://trashotorn.com/agonystories/2005/ishiguro-never_let_me_go_us.html

O’Heir A. Online: <http://dir.salon.com/story/books/review/2005/05/06/ishiguro/index.html>

Tait T. *Theo Tait Reviews* “*Never Let Me Go*” by Kazuo Ishiguro. Online: <http://arts.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml>

Whealan J. *Review – Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro. Online: http://www.pukeariki.com/en/library/rev_n_3.asp

Sandra Meškova

IRACIONĀLĀ DIMENSIJA IANA MAKJUANA
ROMĀNĀ *BEZGALĪGĀ MĪLESTĪBA*

Summary

The Irrational Dimension in Ian McEwan's Novel *Enduring Love*

Ian McEwan's novel *Enduring Love* (1997) as well as his other novels focus on the irrational in the structure of the subjectivity of his characters revealing the presence of the tragic and the sublime in the ordinary human experiences. The novel regards the irrational aspect of the experience of love by differentiating between the 'normal' and 'pathological' forms of love that mirror each other in a multitude of dimensions creating an overall impression of the complexity and mysteriousness of the phenomenon of love. The present article regards four aspects of the 'mystery of love' as revealed in the novel: the mysterious origin of love; the mystery of communicating love; the consummation of love according to the interpretation of its essence; the actual and phantasmatic character of love.

*

Mīlestības patoloģiskās izpausmes ne tikai saskaras, bet arī daļēji dublē to, kas tiek uzskatīts par normālu, tāpēc mums nav viegli pieņemt, ka mūsu visaugstāk vērtētās jūtas var ietiekties psihopatoloģijā¹.

Mīlestība, dvēsele, psihe – tie ir nesaraujami saistīti jēdzieni, kas gadsimtiem ilgi ir kalpojuši, lai apzīmētu un izteiktu to, kas veido cilvēka interioritāti, iekšējību – apslēpto, neredzamo cilvēka būtības daļu. Ārējais un iekšējais, miesa un dvēsele, divas substances, kuras krustojas un sašķeļ cilvēku, – lai cik vienkāršoti nešķistu šie jēdzieni 21. gadsimta sākumā, pēc tam, kad 20. gadsimta modernisma kultūra ir nākusi klajā ar veselu plejādi jaunu ideju par subjektu, apziņu, neapzināto, tomēr tie atgriežas arvien jaunus veidos un rod arvien jaunus risinājumus.

Postmodernisma paradigmas ietvaros iezīmējas jaunais fundamentālisms kā reakcija uz modernisma aizsāktajām un postmodernisma izsmalcinātajām miklām, šarādēm, spēlēm, fantāzijas uzliesmojumiem². Tam ir dažādas formas – skaidrības un viengabalainības pseidosinkrētisma meklējumi kādā no pirmsmodernitātes Rietumu domāšanas sistēmām, Austrumu pseidoreliģiskie modelējumi, jaunas hibridizētas sistēmas, scientisma atgriešanās reducētā mitoloģizētā formā.

20. un 21. gadsimtu mijas kultūra:

- 1) atklāj jaunas fantasmātiskas konfigurācijas;

- 2) meklē patvērumu kādā no agrākajām sistēmām, pielāgojot to mūsdienu cilvēka domāšanai;
- 3) mēģina rast jaunas dzīvotspējīgas formas postmodernisma kultūras radītajos priekšstatos.

Runājot par literatūras attīstības tendencēm 21. gadsimta sākumā, tās atspoguļo šo visai complicēto situāciju, arvien vairāk pievēršoties ontoloģiskas dabas jautājumiem, ne tikai atainojot realitāti – objektīvo (pasaule, sabiedrība) un subjektīvo (cilvēks, apziņa) –, bet uzdodot jautājumus: kas tā ir par pasauli, kas tas ir par pasaules atveidojuma modu, kāda ir tās atskaites sistēmas, no kuras mēs raugāmies, ģeoneoloģija, kādi ir cilvēka eksistences mehānismi un ko tie pauž par cilvēku³. Citiem vārdiem, tā ir postmodernisma kultūras pašrefleksīvā daba, kas substanciālo traktē kā tekstu, kas atspoguļo pats savas rašanās un pastāvēšanas nosacījumus un dinamiku. Notiek izziņošās, sistematizējošās, analītiskās – racionālās – ievirzes atkāpšanās reflektējošās, jautājošās, neskaidrības meklējošās – iracionālās – priekšā. Iracionālais ir viena no būtiskākajām kategorijām un teksta struktūrelementu izveides un saistības principiem.

Iracionālais ir tā teksta dziļuma dimensija, kurā saplūst vienkop divi šķietami pretpoli – pašrefleksivitāte un metatekstuālā, fundamentālisma viengabalainības ilūzija –, atgādinot, ka, lai kādu pasaules atveidojuma modu mēs nepieņemtu, neizpreparētu un neapgūtu, tas nekad neapverts visu un vienmēr izrādīsies, ka līdzās tam iespējami ir bezgala daudz citu.

Angļu rakstnieks Ians Makjuans (*Ian McEwan*, dzimis 1948. gadā) ir viens no tiem mūsdienu autoriem, kurus visai grūti klasificēt. Viņš darbojas kā romānists kopš 1975. gada, savos darbos atgriezoties pie divām galvenajām tēmām – mīlestība un nāve, variējot tās un ļaujot tajās atpazīt gan šo tēmu risinājumu paradigmas Rietumu kultūrā (romantiskā mīlestība; nāve kā transcendence), gan arī visai specifiskas, īpaši mūsdienās aktualizētas izpausmes, kā homoseksuālā mīlestība, erotomānija, sadomazohisms, izsmalcināti vardarbības aspekti. Viņš apspēlē kultūras shēmas (kas dažkārt robežojas ar masu kultūras shēmu izmantojumu), tajā pašā laikā piedāvājot niansētu noteiktu aspektu izgaismojumu, balansējot uz vispārzināmā un pilnīgi nepazīstamā robežas, kas izraisa emocionālu šoku, intelektuālu atskārtu un baudu no negaidītā.

Iracionālais Iana Makjuana romānos ir klātesošs gan personāžos, to subjektivitātes struktūrā un tās izpausmē darbībā, tātad arī sižeta veidojumā, vēstītāja balss manipulācijās ar lasītāju, pēkšņi liekot pazīstamajā ieraudzīt svešo, ikdienišķajā atklājot traģisko vai cildeno – spēlējoties ar šķietamām opozīcijām, lai parādītu, ka tās ir savienojamas, taču neveido visaptverošu, sakarīgu kopainu –, un romāna beigās mēs paliekam ar sa-

jūtu, ka viss ir daudz dīvaināk un sarežģītāk, nekā gribētos vai varētu domāt. Iepriekšminētās iracionālā izpausmes visai interesanti izpaužas Iana Makjuana romānos *Svešinieku mierinājums* (*The Comfort of Strangers*, 1981), *Amsterdama* (*Amsterdam*, 1998), *Sestdiēna* (*Saturday*, 2005), kā arī romānā *Bezgalīgā mīlestība* (*Enduring Love*, 1997), ko varētu uzskatīt par rakstnieka meistardarbu.

Romāna *Bezgalīgā mīlestība* darbība sākas ar divu mīlētāju, Džo un Klarisas, kas jau ilgāku laiku dzīvo kopā, sarīkoto pikniku par godu Klarisas pārbraukšanai no komandējuma. Piknika laikā viņi kļūst par lieciniekiem nelaiimes gadījumam ar gaisa balonu un arī par šī notikuma līdzdalībniekiem: cenšoties glābt vadību zaudējušajā gaisa balonā ierāvušos zēnu, Džo kopā ar citiem vīriem, kuri atsteigušies palīgā, mēģina ar savu svaru novilkt balonu uz zemes, taču tas neizdodas, uzpūš vējš, balons sāk celties gaisā un vīri cits pēc cita nolēc lejā. Tikai viens no viņiem – Džons Logens – paliek karājoties balona virvē un pēc kāda laika, kad balons jau ir augstu gaisā, nokrīt un nositas.

Traģiskais atgadījums kļūst par pavērsiena punktu Džo dzīvē, pirmkārt, tādēļ, ka notikusi konfrontēšanās ar nāvi, kas cilvēkam ir smags pārbaudījums, jo ne tikai atgādina par viņa paša mirstīgo dabu, bet arī atklāj viņa līdz šim neapjaustos savas “būtības” vai identitātes aspektus, kā tas izsmeloši atveidots eksistenciālisma ideju iedvesmotajā 20. gadsimta literatūrā. Džona Logena nāve izraisa šausmas, vainas apziņu, pašpāretumus un saasina jau tā diezgan akūto pusmūža krīzi, ko izjūt Džo:

Es neesmu nekas, un šeit nav neviena, kas par mani varētu parūpēties⁴.

Es sev neuzticējos. [...] cik negodīgi mēs reizēm mēdzam sagrozīt patiesību⁵.

[...] es atkal saasināti izjutu jau labi pazīstamo neapmierinātību. Tā laiku pa laikam atgriezās pie manis, lielākoties tad, kad biju nelaimīgs kāda cita iemesla dēļ⁶.

Es vēl aizvien nespēju atbrīvoties no sajūtas, ka zinātnē esmu cietis neveiksmi un ka mana pašreizējā nodarbošanās ir tikai tāda parazitiska knibināšanās⁷.

Otrkārt, šis notikums saved kopā Džo un Džedu Periju, kurš kaislīgi iemīlas Džo un sāk viņu vajāt ar telefona zvaniem, vēstulēm, uzmācīgiem tuvināšanās mēģinājumiem. Izveidojas mīlestības trīsstūris – dažas Džo reakcijas uz Perija mīlestību Klarisai šķiet savādas, savukārt Džo ir emocionāli iesaistīts, izjūtot bailes, nepatiku, taču arī interesi par situāciju kā tādu un cenšoties to atrisināt; tādējādi Perijs nostājas starp Džo un Klarisu, viņa mīlestība kļūst par pārbaudījumu Džo un Klarisas mīlestībai; un, ja

kopīgi pārdzīvotais nelaimes gadījums un Džona Logena nāve viņus satuvina, tad Perija mīlestība – atsvešina.

Turpmākais ir šo savdabīgo attiecību risinājums, kas pārtop mīlestības izpētē: Perija erotomānija liek Džo domāt par mīlestību vispār, tās nozīmi viņa attiecībās ar Klarisu un viņa dzīvē. Tādējādi romāns, no vienas puses, piedāvā mīlestības attiecību atveidojumu, turklāt divās formās: heteroseksuālā – reālā, “normālā” mīlestība un homoseksuālā – maniakālā, patoloģiskā. No otras puses, sniegta zinātniska mīlestības fenomena izpēte no psihiatriskā viedokļa, ņemot vērā to, ka mīlestība ir jūtu, cilvēka iekšējās pasaules, psihes fenomens. Tādējādi “patoloģiskā” mīlestība atspoguļo “normālo”, izceļot abās mīlestības formās radniecīgas iezīmes, kas biedē gan Džo, gan Klarisu, gan arī lasītāju. “Patoloģiskās” mīlestības izpēte sniegta zinātniskā diskursa stilizācijā, atsaucoties uz konkrētiem pētījumiem, izmantojot zinātniska izklāsta un argumentācijas paņēmienus, savukārt “normālā” mīlestība atklājas literārajā diskursā – caur mīlas stāsta sižetu. Abu mīlestības formu un arī abu diskursu krustpunkts ir **mīlestības noslēpums**. Turpmāk uzmanība tiks pievērsta četriem šī noslēpuma aspektiem.

Mīlestības rašanās mikla

Kā Perijs vēlāk izmisīgi mēģina paskaidrot Džo, mīlestība uzliesmo jau pirmajā brīdī, kad abu skatieni satiekas pēc tam, kad visi ir redzējuši nokrītam Džona Logena ķermeni un iestājies apjukums, kā rīkoties tālāk. Izdzīvojušo solidaritāte vainas apziņas priekšā rada spēcīgu emocionālās spriedzes lauku, kurā dzīvības kā intensīvas klātbūtnes izjūta viegli transformējas sarežģītā pārdzīvojumu ķēdē: tuvība, jautājums un atbilde, saprašanās bez vārdiem, vienota pārdzīvojuma izjūta, kas rada augsni mīlestības jūtām. Zīmīgi, ka Klarisa šajā brīdī ir apskāvusi Džo no aizmugures, piespiedusi seju viņa mugurai un Džo cauri kreklam sajūt viņas asaru mitrumu, taču viņa skatiens ir pievērsts Perijam, kura acīs viņš redz sāpīgu jautājumu un nodomā: *Šis cilvēks ir šokā. Viņš grib, lai es viņam palīdzu*⁸.

Romāna pielikumā pievienotajā Džeda Perija slimības vēsturē, atsaucoties uz S. Erieti un M. Mesa rediģēto *Psihiatrijas rokasgrāmatu*, norādīts, ka Perija erotomānija *kalpo kā aizsardzība pret depresiju un vientulību*⁹, kādā viņš bija nonācis pēc mātes nāves un mantojuma saņemšanas, atsakoties no darba un izolējoties no līdzcilvēku sabiedrības. Taču savu neapzināto vajadzību pēc tuvības viņš projicē ilūzijā par to, ka Džo ir viņā iemīlējis un viņš uz šīm jūtām atbild. Tas zināmā mērā sasaucas ar Džo atmiņā atsaukto attiecību sākumu ar Klarisu, kad viņš centās atbildēt uz viņas daiļrunīgajām mīlestības vēstulēm, kurās viņa savukārt iedvesmojās

no Džona Kītsa, sava literatūrzinātnes izpētes objekta, vēstulēm un romantismam raksturīgās mīlestības izpratnes. Tādējādi atklājas mīlestības daba, kas sakņojas individuālajās un kultūras imaginārajās konstrukcijās.

Mīlestības komunikācijas noslēpums

Pēc Džeda Perija domām, pirmo soli mīlestības atklāsmē sper Džo, draudzīgi pamādams viņam un sacīdams: *Viss kārtībā*. Tas liek Perijam sekot Džo, kad tas absurdā apņēmībā, apšaubīdams nāves iespēju, dodas sniegt palīdzību Logenam vai varbūt pārlicināties, ka viņš patiešām ir miris. Perijs to iztulko kā izmisuma soli un piedāvā Džo atvērties ticībai, kas vienīgā spēj atsvērt bezspēcību nāves priekšā. Ja Džo kopā ar Periju nomestos ceļos un vienotos lūgšanā pie mirušā ķermeņa, tā būtu visintīmākā saskarsme un apliecinātu viņu kopību, tātad arī mīlestību. Taču Džo nav ticīgs un atsakās lūgties, komunikācija starp viņiem izjūk un Perija turpmākie uzmācīgie tuvināšanās mēģinājumi tiecas to atjaunot, Džo atvaiņšanos skaidrojot ar spītību, bailēm, cietsirdību un mēģinot noliegtumā saskatīt piekrišanu, vēlamu uzdodot par esošo.

Līdzīgas iezīmes vērojamas arī Džo un Klarisas attiecībās. Kaut arī viņi pastāvīgi izrāda viens otram savu pieķeršanos un interesi sarunu, fiziskas tuvības, dāvanu, rīcības ceļā un galu galā viņiem ir izveidojusies sava mīlestības “valoda”, tomēr komunikācija ik pa laikam nojūk, viņi viens otru pārprot, projicē savas izjūtas otra rīcības motīvos. Tā, piemēram, savu nepilnvērtības sajūtu Džo projicē aizdomās par Klarisas iespējamajām šaubām, vai viņa patiešām mīl Džo, nespēdams saprast, ko šī pievilcīgā jaunā sieviete saskatījusi viņā – pusmūža neveiksmīnīkā. Sajutusi Džo aizdomas, Klarisa pārspilē viņa sākotnējos mēģinājumus noslēpt Perija uzmākšanos, saasināti uztver viņa trauksmi un bailes, kas noved pie konflikta un atsvešināšanās. Komunikācijas kods ir pastāvīgi jāpārbauda un jāatjauno: ko nozīmē šī glāstu valoda, šīs reakcijas, šis noskaņojums? Cik tas viss ir trausls, par to liecina tas, ka, notikumiem savērpjoties krasāk, mīlētāji attālinās un atgriešanās vienam pie otra nebūt nav tik vienkārša.

Būtiska mīlestības komunikācijas forma ir vēstules – vēstījumā ievītās Perija daudzās vēstules Džo, Klarisas vēstule Džo pēc Perija pašnāvības mēģinājuma un pieminētās Klarisas un Džo vēstules viens otram viņu attiecību sākumposmā. Tās visspilgtāk atklāj mīlestības paradoksus – intīmas atklāsmes monologu prombūtnes modā. Perija vēstules ir vēstules bez adresāta; Džo saņemtās vēstules lasa pa diagonāli, galvenokārt meklējot iespēju tās izmantot kā pierādījumu vardarbības draudiem, ko varētu iesniegt policijā; no psihiatriskās klīnikas rakstītās vēstules Džo vispār

netiek nosūtītas, bet tiek pievienotas Perija slimības vēsturei. Arī Klarisas vēstules Džo liecina, ka viņi sarunājas dažādās valodās; viņa stilizē tajās romantisma diskursu, savukārt Džo – populārzinātnisko, uz faktiem balstīto, taču vēstījuma formā ietērpto diskursu. Franču poststrukturālists Žaks Deridā darbā *Pastkarte: no Sokrata līdz Freidam un tālāk (La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà, 1980)* apspēlē vēstules un tās adresāta attiecības, norādot, ka vēstule, jo īpaši mīlestības vēstule, faktiski vienmēr adresēta trešajai personai¹⁰. Vēstule ir rakstības struktūra, kas turpina rakstīt subjektu tā prombūtnē no tekstā projicētās nozīmes, tādējādi mīlestības jūtu izpausme vēstulē ir tekstuāls fabricējums, kas ir tikpat atšķirīgi lasāms kā jebkurš cits teksts.

Mīlestības piepildījums saistībā ar mīlestības būtības izpratni

Romānā romantiskās mīlestības koncepcija dekonstruēta tādējādi, ka Perija maniakālā mīlestība ietver būtiskus romantiskās mīlestības aspektus: tā ir garīga, aseksuāla mīlestība, kurai ir augstāks mērķis un īpaša misija. Perija tuvināšanās Džo nav seksuālas dabas, viņš vēlas pievērst Džo ticībai, par mīlestības augstāko izpausmi uzskatot mīlestību pret Dievu. Priekšstats par mīlestības garīgo dabu ļauj viņam arī pēc vairāk nekā pusgadu ilgas uzturēšanās slēgtā psihiatriskā klīnikā turpināt vēstulēs apliecināt savu mīlestību un uzturēt pārliecību par to, ka arī Džo viņu mīl. Šī cildenā mīlestības izpratne ir saistīta ar Perija diagnozi; viņa slimības vēsturē lasām:

Viņa attiecības ar Dievu bija personiskas, tāpēc tās varēja aizstāt citas tuvas attiecības. Tādējādi misija “aizvest R. [Džo – S.M.] pie Dieva” varētu būt uzskatāma par mēģinājumu izveidot absolūti pilnīgu intrapsihisko pasauli, kurā P. [Perija – S.M.] reliģiskās jūtas un maniakālā mīlestība varētu saplūst kopā¹¹.

Šajā kontekstā Džo mīlestība pret Klarisu šķiet “zemāka”: tajā būtiska loma ir seksuālai tuvībai, tā cieš no situācijas radītās spriedzes, kad, neraugoties uz kopā pavadītajiem gadiem, starp mīlētājiem rodas nesaskaņas un atsvešināšanās. To, ka tās ir pārvarētas, mēs uzzinām tikai no romāna pielikumā ievietotās Perija slimības vēstures, kur, aprakstot De Klerambo sindroma slimnieku upuru situāciju, minēts, ka viņi *ir pakļauti ilgstošai uzsmācībai, viņi dzīvo pastāvīgā stresā, cieš no fiziskiem un seksuāliem uzbrukumiem un pat tiek nogalināti. Kaut gan šajā gadījumā R. [Džo Rouzs – S.M.] un M. [Klarisa Melona – S.M.] pēc kāda laika pārtrauktās attiecības atkal atjaunoja un vēlāk adoptēja bērnu, citi upuri ir bijuši spiesti šķirt laulības, emigrēt vai sakarā ar ilgstošajām ciešanām, kuras*

viņiem sagādājuši slimnieki, paši meklēt psihiatrisko palīdzību¹². Tādējādi “patoloģiskā” mīlestība ir tuvāka idealizētajai romantiskās mīlestības koncepcijai. Turklāt arī “normālā” mīlestība starp Džo un Klarisu vedina domāt par noteiktām “patoloģiskām” iezīmēm, piemēram, izteikta atkarība no iemīļotā klātbūtnes, kuras pamatā ir melanholija vai pat depresija. Tā Džo sajūt *bezgalīgo vienvirziena domu cietumu*¹³, kurā viņš gaida Klarisu atgriežamies no darba un aizpildām tukšumu ar savu klātbūtni:

Es skatījos uz džinu un prātoju gan šā, gan tā. Šobrīd man vislielāko problēmu radīja tas, kā pavadīt laiku līdz Klarisas pārnākšanai. Zināju, ja tagad nepieņemšu saprātīgu lēmumu, es tikai domāšu un dzeršu. [...] Šādu tukšuma sajūtu jau pazīnu, un vienīgais ceļš, pa kuru no tās varēja izkļūt, bija darbs. [...] Darbs bija tikai izvairīšanās – par to es nešaubījos ne mirkli. Es neatradu atbildes uz saviem jautājumiem un nespēju iztēloties, ko man nesīs nākotne¹⁴.

Romānā ir iespējams saskatīt ironisku paralēli starp Džo un Periju: arī Džo ir sev izveidojis zināmu noslēgtu pasauli, ko veido viņa priekšstati un uztvere, kas, no malas raugoties, šķiet neadekvāti. Pirmais uz to norāda Perijs, kurš, izlasījis visus Džo publicētos rakstus, kuros viņš apraksta un klasificē citu veiktos zinātniskos pētījumus, rezumē vēstulē: *Jūs esat tirgotājs, starpnieks, noalgots reklāmas aģents, kuram jāiesmērē citiem cilvēkiem sava prece. Četrus žurnālistikas gadu laikā ne vārda par tādām īstenības kategorijām kā mīlestība un ticība*¹⁵. Džo pasaules uztvere sakņojas zinātnē, viņa instrumenti ir racionālais prāts un loģika, kurus viņš absolutizē kā patiesības atklāšanas līdzekļus. Tādējādi Džo pārstāv Rietumu kultūras scientisko ievirzi, kas, neraugoties uz 19. un 20. gadsimta modernitātes krīzi, turpina pastāvēt un atdzimt jaunā formā. Klarisa to dēvē par jauno fundamentālismu un norāda uz tā relatīvo, nestabilo pamatu: *Pirms divdesmit gadiem tu un visi tavi draugi bijāt sociālisti. Jūs visās nelaimēs vainojāt vidi. Tagad jūs esat nokļuvuši gēnu slazdā – nu visam iemesls ir tikai un vienīgi gēni*¹⁶! Savā šķiršanās vēstulē Klarisa Džo realitātes izjūtu raksturo kā māniju, faktiski novelkot paralēli starp viņu un Periju¹⁷. Ironija slēpjas Klarisas un Perija reakciju uz Džo problēmu salīdzinājumā: Klarisa cenšas no tās distancēties, saglabāt savu iekšējo mieru, atsakoties no tuvāka kontakta un beigās aizejot dzīvot citur, kamēr Perijs ir gatavs glābt Džo visiem līdzekļiem:

Jūsu protestos pret Dievu var saklausīt lūgumu izglābt Jūs no Jūsu paša loģikas slazdiem. [...] Jūsu prāts ir aizslēgts, Jūsu aizsardzības ieroči sagatavoti. Tas Jūs apmierina, tāpēc Jūs sev nesakāt par mani: viņš ir traks. Palīgā! Tur ārā stāv kāds vīrietis, kas man piedāvā savu un Dieva mīlestību. Izsauciet policiju, izsauciet ātro palīdzību! Džo Rouzam nav

nekādu problēmu. Viņa pasaulē viss ir kārtībā, viss savā vietā, problēmas rada vienīgi Džeds Perijs, šis klīniskais idiots, kas stāv uz ielas kā ubags, lai uzņemtu skatienu iemīļotajam un piedāvātu viņam savu mīlestību¹⁸.

Mīlestības reālais vai fantasmātiskais raksturs

Tas saistās ar jautājumu, cik lielā mērā mīlestība spēj izpausties reālās cilvēciskās attiecībās un cik lielā mērā tā paliek kā galēji subjektīvs pārdzīvojums, kuru nav iespējams ne izteikt, ne pārkodēt realitātē. Paradoksāli, taču Perija fantasmātiskā mīlestība ļauj viņam dzīvot svētlaimīgā pārliecībā par mīlestības īstumu, iemīļotā prombūtne to tikai nostiprina:

Es dienu pēc dienas pelnu mūsu laimi, un mani neuztrauc, ka tas varbūt aizņems visu manu mūžu. Tūkstoš dienas – šī ir mana dzimšanas dienas vēstule Jums. Jūs to jau zināt, bet man gribas vēlreiz atkārtot, ka es Jūs dievinu. Es dzīvoju tikai Jums. Es mīlu Jūs. Paldies, ka mīlat mani, paldies, ka pieņemat mani, paldies, ka atzīstat to, ko es daru mūsu mīlestības vārdā. Sūtiet man atkal jaunu vēsti un atcerieties – ticība ir prieks.

Džeds¹⁹

Periju uztrauc un padara agresīvu tieši iespēja satikt Džo, jo tā uztur nemitīgu frustrācijas fonu, kas akumulējas un izpaužas agresijas draudos un vardarbīgā rīcībā – Perijs nolīgst algotus slepkavas, lai nonāvētu Džo; kad tas neizdodas, mēģina Džo un Klarisas klātbūtnē izdarīt pašnāvību. Maniakālā mīlestība ir intrapsihisks fenomens, kas saskaņā ar slimības vēsturē minētajām pesimistiskajām prognozēm ir visilgstošākā mīlestības forma, kas parasti turpinās līdz pacienta nāvei²⁰. To neskar dzīves norišu un cilvēku savstarpējo attiecību izraisītās pārmaiņas, kā tas vērojams Džo un Klarisas gadījumā, tādējādi tieši “patoloģiskā” mīlestība ir ideālais atskaites punkts, kas atklāj šī fenomena noslēpumaino dabu.

Psihiatriskais diskurss romānā papildina literāro un piedāvā atbildes uz šīm mīklām, taču tās ir derīgas tikai Džedam Perijam diagnosticētā De Klerambo sindroma izskaidrošanai; par mīlestību, kuras dalījums “patoloģiskajā” un “normālajā”, kā redzam, ir nosacīts un bezjēdzīgs, tās neko vairāk nepasaka. Kas ir tas, kas pievelk un notur kopā Džo un Klarisu, kas ļauj viņiem arvien no jauna meklēt ceļus uz tuvību, pārvarēt aizvainojumu un atsalumu; kāpēc šiem cilvēkiem – neveiksmīgajam pusmūža fiziķim, kurš cieš no mazvērtības kompleksa, un jaunajai, pievilcīgajai, veiksmīgajai literatūrzinātniecei – vispār jābūt kopā, vai tā arī nav patoloģija un kāds vēl vārdā nenosaukts sindroms – šiem jautājumiem atbilžu nav. Nekāds zinātnisks racionālisms nespēj uzveikt to, kas paliek noslēpums. Arī 21. gadsimta cilvēkam būs iespēja turpināt minēt mūšsenās mīklas.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Makjuans I. *Bezgalīgā mīlestība*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2005. – 244. lpp.
- ² Kristeva J. *Crisis of the European Subject*. New York, Other Press, 2000. – p. 32.
- ³ McHale B. *Constructing Postmodernism*. London, New York, Routledge, 1992. – pp. 32–33.
- ⁴ Makjuans I. *Bezgalīgā mīlestība*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2005. – 96. lpp.
- ⁵ Turpat, 114. lpp.
- ⁶ Turpat, 81. lpp.
- ⁷ Turpat, 105. lpp.
- ⁸ Turpat, 26. lpp.
- ⁹ Turpat, 241. lpp.
- ¹⁰ Derrida J. *The Post Card: from Socrates to Freud and Beyond*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- ¹¹ Makjuans I. *Bezgalīgā mīlestība*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2005. – 242. lpp.
- ¹² Turpat, 243. lpp.
- ¹³ Turpat, 54. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 54. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 142. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 76. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 220. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 140. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 247. lpp.
- ²⁰ Turpat, 243. lpp.

Literatūra:

- Derrida J. *The Post Card: from Socrates to Freud and Beyond*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- Kristeva J. *Crisis of the European Subject*. New York, Other Press, 2000.
- Makjuans I. *Bezgalīgā mīlestība*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2005.
- McHale B. *Constructing Postmodernism*. London, New York, Routledge, 1992.

III

RELIĢIJU VĒSTURE. ESTĒTIKA. FILOZOFIJA

Teuvo Laitila

FROM 'HERESY' TO 'FOLKLORE': 'IRRATIONAL'
POPULAR RELIGION AND ITS 'RATIONAL' CLERICAL
AND SECULAR CRITIQUE IN THE FINNISH KARELIA

Kopsavilkums

No *ķecerīguma uz folkloru: iracionālā tautas reliģija un tās
racionālā klerikālā un laicīgā kritika somu Karēlijā*

Rakstā aplūkoti tautas reliģijas jautājumi un tās oficiālā kritika somu Karēlijā laika posmā no Somu kara līdz Otrajam pasaules karam *racionālā* un *iracionālā* kontekstā. Tautas reliģija tradicionāli tiek traktēta kā *iracionāla*, un tās kritizētāji, sākumā baznīcas pārstāvji, pēc tam laicīgie intelektuāļi, pauduši uzskatu, ka tikai viņu domāšanas veids ir *racionāls*. Rakstā tiek analizēts, kā *racionālie* baznīcas pārstāvji un intelīģence uztvēra tautas reliģiju un kā tie veidoja priekšstatu par tās *iracionalitāti*.

*

Christianity, mainly in its eastern form, was introduced and rooted in the Finnish Karelia, that is, in the Karelian Isthmus and around the western shores of the Lake Ladoga, between ca 8th and 16th centuries. In the early 17th century, the area was annexed to Sweden, to which also the present territory of Finland belonged to. A century later Russia conquered Karelia and the present south-eastern Finland, and after the so-called Finnish War in 1808–09, the rest of Finland was annexed to Russia as a Grand Duchy. In 1812, the Finnish Karelia was incorporated into the territory of the Grand Duchy. In 1917, Finland declared independence. The Finnish Karelia remained part of Finland until World War II.

In what follows we will map out popular religion and its official critique in the Finnish Karelia from the Finnish War to World War II as an interplay between the 'rational' and 'irrational'. Our argument is that popular religion has been long dubbed as 'irrational', because its critics,

first clerics and afterwards also secular intellectuals, held the notion that only their way of thinking was ‘rational’. We will try to show what the ‘rational’ clergy and intelligentsia meant by popular religion and how they constructed its ‘irrationality’¹.

Popular religion as ‘paganism’ and ‘superstition’: Christian constructions of the ‘irrational’ in Karelia before the 18th century

To our knowledge, the first attempt to define Karelian popular religion, that is, the religion of the people living in Karelia that differed from official Christianity, was made by the archbishop of Novgorod, Makariy (in office 1526–42). In early 1534, he sent a priest monk, Ilya, to *bring back to the fold of the Church* those, who had *gone astray*².

Already this general characteristics of the situation in Karelia betrays that Makariy did not approve of the Karelian ways of religiosity. In his letter, addressed to the local priests, Makariy referred to Karelians as idolaters and their ‘religion’ as the worship of Satan³. Thus the letter constructed local religion as a ‘false’ one, something that does not befit to human beings. Makariy used the terms ‘true’ and ‘false’ religion instead of ‘rational’ and ‘irrational’, but from his letter it is obvious that only foolish people would worship Satan. The reason why Makariy, unlike his predecessors, paid so much attention to popular religion was that he wanted to standardise religious customs, beliefs, and practices within the Muscovite Church. Thus, differences were declared ‘irrational’. However, his efforts to ‘rationalise’ the Karelian popular religion failed.

A century later, the Finnish Karelia got under the Swedish rule. Sweden introduced Lutheranism into the area. Lutheran authorities considered the ‘Russian Church’, that is, Orthodoxy, as their main enemy (both politically and religiously) and lumped together the official and popular Orthodox views and non-Christian versions of popular religion. In practice, in the manner of Makariy, the Lutherans, too, focused on popular religiosity. In several district court sessions, people (not only Orthodox but also Lutherans) were accused of practising ‘superstitions’, or, in the Finnish Karelia less often than in the rest of Finland, ‘witchcraft’. In most cases this consisted of healing humans or animals with ‘charms’, or of using ‘magic’ to find something stolen or lost or to ensure the fertility of soil or a woman⁴.

According to the Finnish professor emeritus of Church History, Pentti Laasonen, when speaking about witchcraft and superstition, the Lutheran

Church had, above all, in mind ‘survivals’ of Catholic beliefs and practices, not Orthodoxy or popular religion⁵. In Finland in general this may be true, but in Karelia there were not much Catholic ‘remnants’⁶. In the seventeenth-century Karelian context, ‘superstition’ designed folk Orthodoxy and originally pre-Christian forms of popular religion.

The logic of Lutheran interpretation was much the same as that of Makariy, but the Lutheran seventeenth-century fundamentalism emphasised the rational element in religion more than the archbishop did. Thus ‘superstition’ and ‘witchcraft’ were opposed, above all, because both of them were irrational ways of thinking, not because they were ‘false’ beliefs or practices. Thus, with Lutheranism, popular religion was regarded irrational in terms of cognitive thinking, not so much just as a heresy or in terms of believing and behaving otherwise than the Church taught. To simplify the matter, though the Orthodox bishop defined ‘rationalism’ in terms of common practices, branding all deviations in behaviour as ‘Satanic ruses’, the Lutheran Church located ‘irrationalism’ above all in ‘wrong’ beliefs; deviant behaviour was seen only as a consequence of ‘irrational’ thinking.

From religious ‘irrationalism’ to scientific rationalism: notions of popular religion in the 18th and 19th centuries

Until the 18th century, religion and science had not been regarded as opposites but two approaches to the same ‘rational’ reality. That was changed during the Enlightenment. In the 18th century, men of letters seldom openly disclaimed religion, but they started to emphasise the difference between the scientific (or empirical) and religious (or experiential) knowledge and rationalism. The ‘rational’ was equated with the empirical and logical, whereas the ‘irrational’ began more and more to be located in the sphere of the experiential.

One effect of the separation between religious and scientific rationalism was that non-theologians started to treat religious issues according to the principles adopted for scientific research. On the one hand, religious statements were understood and treated as items of philosophy or psychology and thus made analogous to what was termed science (e.g. David Hume). On the other hand, due to its treatment as an aspect of philosophy and psychology, religion was reduced to a human scale; it concerned not God but man. During the 19th century, this kind of thinking led to reconceptualisation of religion as something that has either social or psychological functions within society or human life. That, in turn, led scholars to ‘find’ in popular religion all kinds of functioning agents, usually called

gods or guardian spirits, responsible of sustaining economic, social and other activities, human and animal health, etc.

Seen in this way, popular religion was no more something ‘irrational’ as opposed to the ‘rational’ religion, but a sort of ‘pre-scientific’, but nevertheless ‘rational’, folk philosophy. Thus, a gradual separation of scientific rationalism from the religious one during the 18th and 19th centuries led to the separation of popular religion – that is, all forms of unofficial religiosity – from ‘religion proper’. Science re-established popular religion as a ‘folk rationality’ that organised various aspects of life into a meaningful whole and qualified the proper, or ethical, relations of human beings towards each other and towards nature. However, because in the 19th century the ‘scientific’ implied progress, in the last turn ‘pre-scientific’ folk wisdom was assumed to be but a step towards ‘real’ wisdom and thus be ‘doomed’ to vanish sooner or later.

It seems that particularly the Finnish Lutheran Church adopted much of the scientific explanation of popular religion. If religious beliefs and practices outside the mainstream Christianity were reconstructed as a pre-stage to science, after the acceptance of the separation of religion and science they did not belong to the purview of the Church. Still they could be attacked, not because they were ‘irrational’ from the viewpoint of the Church, but because they were not rational enough in terms of science. In other words, popular religion was an obstacle on the way towards a ‘civilised’, well-educated society, which was, in the 19th and early 20th centuries, the ideal of the Church upon earth. Thus, in the name of progress and education, the Lutheran Church and the Senate of the Finnish Grand Duchy in the last decades of the nineteenth century exerted a pressure on municipalities to establish schools⁷. Concomitantly, they started a large-scale instruction of school-teachers for Karelia. Both were the means of urging the local people to forsake their ‘irrational’ ways in favour of ‘rational’ ones. ‘Rational’ here means both religiously and scientifically more acceptable ways of thinking and behaving.

However, the attitude of the Lutheran Church towards popular religion in these times was not unambiguous. On the one hand, after having acknowledged popular religion as a form of ‘pre-science’, the Church had no particular reason to pay any special attention to it but let it to wither away in the ‘natural’ process of development. On the other hand, because the growing late 19th century Finnish political nationalism acknowledged both the Lutheran Church and all sorts of national traditions, including Karelian popular religion, as pillars of ‘genuine’ Finnish tradition and identity, the Church could not just distance itself

from popular religion or ignore it. In other words, the Church had to find a 'rational' way of explaining popular religion so that it neither included it within 'religion proper', that is, the Lutheran Church, nor just dismissed it as a form of thinking or philosophy that was no more valid.

The ambivalent attitude of both science and the Church towards popular religion was a phenomenon that on the one hand was part of the 'glorious' national tradition and, on the other, a phase in the history of Finns that would inevitably disappear led to two approaches towards it. On the one hand, as national tradition popular religion was seen worth preserving. Therefore ethnographers and folklorists were sent to record, in written form and in photos, various beliefs and rituals to 'save' them in archives for the future generations. In addition, for the same purpose a great variety of folk costumes, tools and other material items were stored in museums. Thus, as a part of national history, popular religion and popular or folk culture in general were considered 'rational' in their own contexts.

On the other hand, as a part of the contemporary national culture, the Karelian popular religion and folk traditions were seen as something irremediably backward and irrational, as one great obstacle to the construction of modern society. Popular 'superstitions', such as the usage of charms in healing, were criticised both from the medical and the clerical viewpoint. The former dismissed 'charms' as useless or even dangerous mistreatment of illness, and the latter, particularly the Finnish Orthodox Church, whose rank-and-file seemed to preserve popular religion longer than Lutherans, imposed, although irregularly, various penances to those who used charms to heal sick persons.

From folk wisdom to official folklore

The ambivalent treatment of popular religion divided it internally. Those parts of popular religion that were linked to official religion by such terms as 'superstition' were either given up or re-modified to correspond more closely to the official view of the Church. In Orthodox areas to the latter belonged rituals related to death and burial. For example, in Karelia it was a common custom that relatives and friends visited the dying one to ask his or her remission, saying, 'Forgive me in the name of Christ.' The other returned, 'God forgives [you].' After the death, too, the survived asked the deceased to forgive them. They also held a wake to the dead one and after the burial had a feast in commemoration of the departed⁸. The structure of these rituals was not foreign

to the official Orthodox Church. Thus, popular religion or official Church had no particular difficulties in making their practices overlap. However, the result was that finally the official view transformed aspects of popular religion into ‘Orthodox’ ones and controlled any deviation from them by ruling them inconsistent with the ‘tradition’ of the Church. Thus ‘irrational’ was identified with the non-traditional.

The destiny of popular religion that was not regarded as religion, but either a form of ‘pre-science’ or Finnish national past, was to become a part of the making of the Finnish national identity. After the Finnish independence in 1917, parts of popular religion were linked with the Finnish national epos, the *Kalevala* – this process had started already in the 19th century – and turned into public performances. In the 1920s and particularly 1930s, playing of the Finnish zither, reciting of Kalevala-metre poetry or performing lamentations (originally intended to a dead one or a bride) were a standard part of almost any public patriotic occasion⁹. By interpreting popular religion in nationalistic terms, secular authorities gave it a ‘rational’ status and made it something worth remembering and commemorating. At the same time, the authorities also turned it into a (commercial) product called folk tradition or popular entertainment, and thus further increased its ‘rationality’.

This metamorphosis of some aspects of popular religion from ‘superstition’ and ‘proto’ or ‘false’ science to ‘patriotic’ history or entertainment resulted in its reappraisal by few of the die-hard representatives of popular wisdom, particularly by folk healers. While other wise men and women engaged in cattle-breeding, agriculture, hunting or fishing lost their importance during the first decades of the 20th century, healers gained importance¹⁰. From an official rational viewpoint, the reason for this was that there were few medical doctors in the area, and because they often were not local people, locals did not trust them. As to the healers, they regarded their own activities as perfectly normal. Was not popular tradition accepted as a part of national state, and was not healing both useful and rational?

Official reactions to the (temporal) rise of popular healing were two-fold. It seems that the National Health Service did not regard popular healing as any threat worth noticing, whereas some local doctors and several folklorists and ethnographers got angry¹¹. The former considered healing their privilege, whereas the latter regarded as their ‘rational’ duty to collect and ‘save’ popular traditions, which were supposed to be on the brink of extinction. The revival of popular healing effectively challenged their salvage operations and, moreover, implied an attempt to

move popular traditions from the purview of folklorists to that of medicine. Thus, folklorists reacted rather vehemently, trying to reassure the Finns that although traditions connected with *Kalevala* were acceptable and ‘rational’, popular healing was both dangerous (because it arguably did not heal anyone) and irrational (because its theoretical foundations were scientifically untenable). Local medical doctors probably agreed, although their comments are not extensively recorded.

Conclusions

On the basis of the present material, it seems that we cannot speak about rational and irrational in any essentialising sense. Religion, popular religion and science all had, and have, their ‘rational’ and ‘irrational’ aspects, all of which are human constructions. In early modern times, that what was regarded as official religion, provided both the world view and the scale for defining rational and labelling all deviations irrational.

The separation of science from religion during the Enlightenment introduced an alternative: opposing religion with science. Thus religion in general, both its ‘rational’ official interpretations and its ‘irrational’ popular aspects, could be termed ‘irrational’. However, both the representatives of official religion and popular belief quickly learned to redefine their arguments. Theologians as well as proponents of popular belief adopted ‘scientific’ ways of speaking and arguing, and re-established religion or popular religion as comprehensible, and hence acceptable, to modern people.

On the other hand, scientists were not unanimous as to categorising religion or popular religion. Some of these views seemed quite inadequate for modern people, but, for example, as a part of culture, tradition or value systems of official and popular religion could be understood fairly appropriate. Thus, although some earlier beliefs and practices were dismissed as irrational, some other aspects of popular religion were re-established as national traditions, treasures, or virtues. One may argue that they were not explicitly termed ‘rational’, but neither were they questioned.

Thus, to sum up, it seems that as soon as one tries to formulate a thoroughly rational view on all aspects of human life he or she is faced with the problem that there are others who held ‘strange’ views. We simply cannot designate ‘rational’ without having a notion what is beyond that, what is ‘irrational’, ‘mystical’, ‘mysterious’.

References and Notes:

- ¹ On popular religion in Karelia in general, see: Stark L. *Peasants, Pilgrims, and Sacred Promises: Ritual and the Supernatural in Orthodox Karelian Folk Religion*. Studia Fennica Folkloristica 11. Helsinki, Finnish Literature Society, 2002.
- ² On Makariy and Ilya's mission, see: Kirkinen H. *Bysantin perinne ja Suomi* [The Byzantine Legacy and Finland]. Joensuu, Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto, 1987. – pp. 119–33.
- ³ Ibid, pp. 126–31.
- ⁴ See: Kuujo E. *Raja-Karjala Ruotsin vallan aikana* [Border Karelia under Swedish Rule]. [Helsinki], Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö, 1963; Nenonen M. Noituus ja idän mies: noitavainojen erityisluonne Viipurin Karjalassa [Witchcraft and the Man of East: the Special Nature of Witch-hunt in Border Karelia] / *Manaajista maalaisaateliin: tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*, ed. Kimmo Katajala. Tietolipas 140 Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995. – pp. 131–62.
- ⁵ Laasonen P. *Suomen kirkon historia 2: vuodet 1593–1808* [History of the Finnish Church, vol. 2: 1593–1808]. Porvoo, WSOY, 1991. – pp. 174–77.
- ⁶ Cf., however, Haavio M. *Karjalan jumalat: uskontotieteellinen tutkimus* [Karelian Gods: a Religious Historical Study]. Porvoo, WSOY, 1959. – pp. 133–76.
- ⁷ See: Syväoja H. *Kansakoulu – suomalaisten kasvattaja: perussivistystä koko kansalle 1866–1977* [Elementary School, Teacher of Finns: Basic Education for the Whole Nation 1866–1977]. Jyväskylä, PS-Kustannus, 2004.
- ⁸ See: Pelkonen L. *Kuolemaan liittyvät tavat ja uskomukset* [Customs and Beliefs Related to Death]. / *Suojärvi* vol. I. Pieksämäki, Suosäätiö, 1965. – pp. 267–74.
- ⁹ See: Hyppönen H. *Sieltä, missä kultakäköset kukkuvat: pakinaa pikamatkalta runo-Karjalassa* [From There, Where Golden Cuckoos Call: Tales from a Whirlwind Tour in the Karelia of Runes]. Vaasa, Vaasan kirjapaino, 1934.
- ¹⁰ For Karelian healers, see: Wartiainen E. *Kun haltiat elivät... Kuvauksia runon ja taian mailta* [When the Fairies Lived... Descriptions from the Realm of Rune and Magic]. Raja-Karjalan Säätiön julkaisuja 4. Jyväskylä, Pohjola, 1953.
- ¹¹ See: Haavio M. *Kuvia Raja-Karjalan muinaisesta henkisestä kulttuurista* [Images of Ancient Spiritual Culture of Border Karelia]. / *Vanhan runon mailta*. Raja-Karjalan Säätiön julkaisuja 2. Porvoo & Helsinki, WSOY, 1935. – pp. 133–76.

Bibliography:

- Haavio M. Kuvia Raja-Karjalan muinaisesta henkisestä kulttuurista [Images of Ancient Spiritual Culture of Border Karelia]. / *Vanhan runon mailta*. Raja-Karjalan Säätiön julkaisuja 2. Porvoo & Helsinki, WSOY, 1935. – pp. 133–76.
- Haavio M. *Karjalan jumalat: uskontotieteellinen tutkimus* [Karelian Gods: a Religious Historical Study]. Porvoo, WSOY, 1959.
- Hyppönen H. *Sieltä, missä kultakäköset kukkuvat: pakinaa pikamatkalta runo-Karjalassa* [From There, Where Golden Cuckoos Call: Tales from a Whirlwind Tour in the Karelia of Runes]. Vaasa, Vaasan kirjapaino, 1934.
- Kirkinen H. *Bysantin perinne ja Suomi* [The Byzantine Legacy and Finland]. Joensuu, Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto, 1987.
- Kuujo E. *Raja-Karjala Ruotsin vallan aikana* [Border Karelia under Swedish Rule]. [Helsinki], Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö, 1963.
- Laasonen P. *Suomen kirkon historia 2: vuodet 1593–1808* [History of the Finnish Church, vol. 2: 1593–1808]. Porvoo, WSOY, 1991.
- Nenonen M. Noituus ja idän mies: noitavainojen erityisluonne Viipurin Karjalassa [Witchcraft and the Man of East: the Special Nature of Witch-hunt in Border Karelia]. / *Manaajista maalaisaateliin: tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*, ed. Kimmo Katajala. Tietolipas 140 Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995. – pp. 131–62.
- Pelkonen L. Kuolemaan liittyvät tavat ja uskomukset [Customs and Beliefs Related to Death]. / *Suojärvi* vol. I. Pieksämäki, Suosäätiö, 1965. – pp. 267–74.
- Stark L. *Peasants, Pilgrims, and Sacred Promises: Ritual and the Supernatural in Orthodox Karelian Folk Religion*. Studia Fennica Folkloristica 11. Helsinki, Finnish Literature Society, 2002.
- Syväoja H. *Kansakoulu – suomalaisten kasvattaja: perussivistystä koko kansalle 1866–1977* [Elementary School, Teacher of Finns: Basic Education for the Whole Nation 1866–1977]. Jyväskylä, PS-Kustannus, 2004.
- Wartiainen E. *Kun haltiat elivät... Kuvauksia runon ja taian mailta* [When the Fairies Lived... Descriptions from the Realm of Rune and Magic]. Raja-Karjalan Säätiön julkaisuja 4. Jyväskylä, Pohjola, 1953.

Pāvels Gavrilovs

THE ROLE OF SATANIC WILL IN THE WESTERN CULTURAL DISCOURSE

Kopsavilkums

Sātana gribas nozīme Rietumu kultūras diskursā

Bībeles mitoloģija ir gadsimtiem ilgi noteikusi Rietumu kultūras diskursu, un tieši šīs mitoloģiskās sistēmas ietvarā veidotais cilvēka ontoloģiskais statuss pasaulē ir atspoguļots Rietumu literatūrā. Vadošā loma cilvēka vietas konceptualizācijā ir cilvēka attiecībām ar augstākās varas avotu, proti, dievišķo spēku. Tomēr zīmīgi, ka Bībeles mitoloģiskajā telpā rodami divi augstākās varas centri, kur līdzās dievišķajai varai pastāv sātana vara. Sātana varas daba, rašanās un vieta Rietumu kultūras diskursā sniedz plašu materiālu pētniecībai un analīzei.

*

The Biblical mythological system is monocentric and authoritarian: God is the single cosmogonic source and centre of authority acknowledged by the books of the Holy Scripture. The Biblical canon permits only two possible positions in the world: the position of the cosmogonic authority that is unanimously occupied by the divine person, and the position of subjugation occupied by all other beings in the universe. In other words, there is the condition of the created, shared by every being in the universe, and the condition of the creator held by God. Yet, in the very books of the Bible there are Manichaeistic traces, compromising the unanimity of the divine figure and indicative of dualistic cosmology.

In Christianity, as in any other religious system, the focus is on the relative positions of God and man. For convenient conceptualisation of the place of the human being in relation to God, the mutual positions of the human and divine parties may be metaphorically perceived as relations between God and man. These relations are, essentially, a dynamic process, and are subject to a chronology.

The obvious source of such a chronology is, of course, the Bible itself. Contemplating the structure of the Biblical narrative discloses a convenient division of the status of man in the Biblical mythological space into three ages: the age of innocence, which is, essentially, confined to the legend of the Garden of Eden, the age of peccancy, that commences at the moment of the Fall and continues till the moment of Crucifixion, and the age of redeemed peccancy that begins with the event of the Crucifixion of Jesus Christ and continues into the mythological future events foretold in the

Book of Revelation of Saint John the Divine. It is easy to see that at the basis of this periodical division lies the notion of human guilt, its status and intensity.

How do the relations unfold and what is the direction of their development? One of the central aspects of the relations is power held by the parties of relations. What sort of power is this? This is the linguistic power of signifying the world, the authority to endow the universe with a meaning. Initially, it is the divine party that holds the full extent of the linguistic authority, the utmost manifestation of this authority being the cosmogonic act, the instance of creation.

At a certain moment of the period of innocence, however, God shares the nominative aspect of this power with Adam who is assigned the task of naming animals in Eden. This instance is crucial since it begins the gradation of transferring the linguistic authority from God to man, a non-violent transference so far as man remains wholly obedient to the divine will, and the nominative authority is granted to him by God. This initial stage of relations between God and man is ideal and stable and has no potential for corruption.

In the period of innocence, the relations between man and God appear as a stable system that involves only the two parties, and the dynamics of the development of these relations depends on the will of the two personalities only. The loss of innocence that triggers passing over to the state of peccancy comes as a violation of the stability of the system, and can only either be caused by the will of the parties involved, or result from an external influence. Up to the third chapter of the book of Genesis, the Biblical mythological context is restricted to the two entities that determine the existence of two distinct sources of will, two distinct sources of judgement, two distinct vantage points, and both these entities are internal to the system of relations; importantly, none of these parties is inclined to cause disruption to the system. Thus, the disruption of the system that violates the will of both parties can only be caused by an external influence, a new will introduced into the mythological space. Introducing the external intruder in the first lines of the third chapter of Genesis does not, however, refer to an absolutely new source of the malicious will – for such a source would invoke controversy in admitting of the existence of an independent will that does not belong to the Biblical mythological space created by God – but finds the source of the destructive power that belongs to the created world, although it is external to the system of relations between God and man. The intruder is *the serpent ... more subtil than any beast of the field which the Lord God had made*¹,

the figure that belongs to the creatures of God that inhabit the world and are subjected to the will of man; describing the serpent as *more subtle than any beast* the text of Genesis expressly places the creature in line with animals, beings created to live in the world governed by Adam. Endowing an animal with the role of a villainous disruptor appears to be a successful strategy of avoiding controversy that introducing a being from the void would inevitably lead to; moreover, it appears to be the only strategy possible for rationalising the means of corruption of the relations between man and God. And yet, although formally the Serpent belongs to the animals, the qualities that place it in the position to act as a source of destructive influence are indicative of a different status: the Serpent, primarily, is a mythological element that presents an independent individual will that places it in line with God and man – the two other entities that possess an individual will. When tempting Eve, the Serpent refers to her using language – the property that up to this moment was available only to God and, with certain restrictions, to man, but in no way was it accessible to lower creatures, since the degree of possessing language in this period determines the degree of power, and the degree of linguistic proficiency is determined by the position of the party within the hierarchy. The linguistic proficiency of Adam is granted to him by the divine mercy and is one of the attributes of man's superior position in the world that, in particular, ensures Adam's authority over animals. In this context, the language ability of the Serpent, however subtle it may be, appears unexpected, although when we consider the influence of naturalistic mythology upon the early Biblical myths, the endowment of an animal with supernatural abilities no longer seems illegitimate and is indicative of the metaphorical nature of the mode of expression underlying the book of Genesis, in which we occasionally encounter cases of compromising the Biblical monotheism.

All the considerations given above clearly point to a special place that the Serpent occupies in the Biblical mythological space: the Serpent's association with this space is relatively vague since it is not bound by its laws and demonstrates significant degree of independence. This, primarily, is manifest in the Serpent's linguistic proficiency, unsolicited by the divine will; none the less significant appears his endowment with an independent will that is applied to the destruction of a system that it does not belong to. As a source of external influence, alongside causing change to the system, the Serpent brings in new knowledge that testifies to certain advantages that its external position grants: first, the serpent demonstrates general knowledge of the laws that the created world is governed by, as

well as the knowledge of the terms of agreement between man and God, and demonstrates this knowledge to Eve, using it as the tool of destabilizing the bilateral system:

Yea, hath God said, Ye shall not eat of every tree of the garden? (...) Ye shall not surely die:

For God doth know that in the day ye eat thereof, then your eyes shall be opened, and ye shall be as gods, knowing good and evil².

Secondly, the Serpent introduces significant change to the mode of expression that is employed in the period of innocence: as it refers to Eve, the intruder introduces the discourse of doubt that gives rise to critical argumentation. In this context, the act of consuming the forbidden fruit is synonymous to accepting the new linguistic mode, revealed by the intruder; thus, the transition from the state of innocence to that of peccancy is associated with the change of discourse, more precisely, with the extension of the discursive freedom of man. It is this discursive freedom acquired by man that corrupts the hierarchy of relations between him and God, as the critical discourse destroys the unrestricted authority of God and violates the agreement upon which the relations between God and man rest in the period of innocence.

In order to understand the origins of the privileged and omniscient position of the Serpent, we will have to refer to cosmogonic mythology that, strictly speaking, leads us beyond the limits of the Biblical mythological space, yet does not contradict its principles, even more so because the books of the Bible contain several references to the myths of creation.

At the beginning of *Cain's Children* Torkel Brekke makes the central statement that underlies his whole book: the world begins with an act of violence. In support of this statement the writer offers several examples from various mythologies, ranging from the religious hymns of Rig-Veda, Babylonian myth of *Enuma Elish*, and ancient Scandinavian creation tales of the sons of Bur, all of which contain a similar motif of the initial chaos associated with the prehistorical ocean inhabited by a serpent (Vritra in Rig-Veda or Tiamata in *Enuma Elish*) that personifies the evil. The world begins when the serpent is defeated by a divine figure (Indra, Marduk, or the sons of Bur) and order is introduced, which in Vedas is associated with Indra's act of placing the Sun in the sky, thus producing light.

Torkel Brekke proceeds with drawing the parallel between the extra-Biblical cosmogonic mythologies and the texts of the Bible; first of all, he refers to Chapters 12, 13 and 14 of the Book of Revelation that give the account of a battle between the archangel Michael and Satan where the

latter is personified as *the great dragon, old serpent*³ whose *tail drew the third part of the stars of heaven, and did cast them to the earth*⁴. Further, we are referred to the creation of the Sun, the Moon, and the stars described in the first book of Moses, the central implication being that the celestial bodies and the light warrant the divine authority that the dragon is struggling to destroy.

Further and more complete references to the cosmogonic mythology are made in Chapter 74 of Psalms that mentions the creative acts that are very similar to those presented in Babylonian or Vedic myths:

*For God is my King of old, working salvation in the midst of the earth.
Thou didst divide the sea by thy strength: thou brakest the heads of
the dragons in the waters.*

*Thou brakest the heads of leviathan in pieces, and gavest him to be
meat to the people inhabiting the wilderness.*

*Thou didst cleave the fountain and the flood: thou driedst up mighty
rivers.*

*The day is thine, the night also is thine: thou hast prepared the light
and the sun.*⁵

Yet the words in the Book of Isaiah that speak of the prehistoric divine feat are the most symbolic, if not the most important of the references:

*Awake, awake, put on strength, O arm of the Lord; awake, as in the
ancient days, in the generations of old. Art thou not it that hath cut
Rahab, and wounded the dragon?*⁶

The words we read in Chapter 51 contain the central image of the violent act of creation, since they not simply name the defeated evil, and in doing so personify the ancient chaos as a distinct mythological character Rahab, but actually imply the opposition of Jehovah and Rahab that is not hierarchical, i.e. does not involve initial unconditional supremacy of either part, and that is only solved through the contest: it is only after defeating the dragon that God gains his almighty status.

In the pre-Biblical mythological perspective the omniscience of the Serpent of the Book of Genesis appears well supported: Satan is not confined to the rules of the Biblical mythological space because he, similarly to God who created this space and its rules, belongs to the pre-historical state, external to the created world.

But there are certainly more implications that the mythological tradition describing events before the beginning of the Biblical mythological era sets before us. Books of the Bible form the mythological space

that is restricted by the internal chronology in which the initial point is marked with particular distinction, and this point coincides with the act of creating the heaven and the earth at the beginning of the Book of Genesis. Whatever state may have existed before this first act of the divine will is ignored by the Bible, and is therefore non-existent: the Bible does not offer the mythology of pre-history, and is never concerned with the possible extraneous space beyond its legendary borders. For that reason, the Biblical laws are derived wholly from the principles of the self-contained mythological space, the cornerstone of these laws being the absolute status of God as the source of the world.

On the other hand, the Biblical mythological space is not totally isolated from pre-historical cosmogonic mythology: as we have just seen, traces of the pre-Biblical mythology are preserved in the Bible in the form of retrospective references made by the Old Testament prophets, and, what is more, these traces have acquired the category of the future as they reappear in the visions described in Revelation.

The cosmogonic references, though scarce, are consistent enough to inform the reconstructing of the mythical events that preceded the beginning of the Biblical legendary era. The mythic events silently underlie the Biblical legend of creation and are rejected by it as a dangerous extraneous vantage point that threatens to compromise the absolute static monotheistic authority established by the Bible, and to substitute it with the representation of dynamic formation of this authority, attained as a result of a fight and, therefore, relative. The divine authority remains absolute internally, within the limits of the created world, yet there emerges an external power that compromises the uniqueness of the divine might. The divine power, that is creative, is opposed by the power of Rahab that seeks to disturb the act of creation; thus, the absolutely good is opposed by the absolutely evil already in the pre-history – the moral Manichaeism, therefore, becomes a universal pre-original condition, a basic compulsory principle inherited by the created world.

In the first place, the cosmogonic mythology affects the status of God, whose unrivalled omnipotence is compromised by the figure of the Dragon representing equally ancient and overwhelming might.

This makes a significant variance with the traditional Christian view of the evil as being subordinated to the divine will, and, indeed, springing from this will, as, according to this view, nothing can exist that has not been ordained by the will of God and inscribed in the divine plan.

From the viewpoint of the cosmogonic mythology, Satan's aspirations acquire a firmer basis, since there is no originative subordination of the

Serpent, whose prehistorical position is parallel to that of God. Jahveh gains advantage as a result of his victory in the fight with Rahab, therefore the status of the Almighty is neither originally predetermined nor absolute, and is produced as an effect of an act of violence. The Dragon, defeated though it may be, is external to the divine will and seeks to restore its former dominance, which necessarily involves reintroduction of the universal Chaos. The restoration of Rahab's former dominance requires that he should govern and destroy the created world, as his aim will never be attained unless there remain no sovereign spaces outside the Chaos. The condition of the world is, therefore, that of Manichaeistic dualism.

References and Notes:

- ¹ Genesis 3:1.
- ² Genesis 3:1-5.
- ³ Revelation 12:9.
- ⁴ Revelation 12:4.
- ⁵ Psalm 74:12-16.
- ⁶ Isaiah 51:9.

Bibliography:

- Anselm. *Cur Deus Homo* (Why God Became Man) [Online]. Available from: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/anselm-curdeus.html>, accessed on 20.05.2005.
- Berger P. *The Desecularisation of the World*. Washington, 1999.
- Breke T. *Kaina bērnī*. Atēna, 2005.
- Bruce S. *Politics and Religion*. Cambridge, 2003.
- Cartwright M. Biblical Argument in International Ethics. *Traditions of International Ethics*. Ed. Terry Nardin, David. R. Mapel. Cambridge.
- Cohn N. *Cosmos, Chaos, and the World to Come. The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*. New Heaven, London, 1995.
- Daley S.J., Brian E. *The Hope of the Early Church: A Handbook of Patristic Eschatology*. Cambridge, 1991.
- Diefendorf B. *Beneath the Cross: Catholics and Huguenots in Sixteenth Century Paris*. Oxford, New York, 1991.
- Eliade M. *Sakrālais un profānais*. Minerva, 1996.
- Fox R. *Pagans and Christians*. New York, 1986.
- Frye N. *The Great Code: The Bible and Literature*. Harcourt Brace, 1983.

Kaspars Kļaviņš

IESKATS LATVIEŠU HERNHŪTIEŠU MISTIKAS TRADĪCIJĀ

Summary

Insight into the Tradition of the Latvian Herrnhutians

The religious movement of Herrnhutians flourished in Latvia (in Vidzeme) in the 18th century, continuing also in the 19th century and in cultural sense – long afterwards, having great influence on the Latvian mentality, literature, social activities, etc. Unfortunately, unlike many other aspects, the mysticism of Latvian Herrnhutians has been only slightly studied. Several important moments can be singled out in it: seeing of visions, interpretation of dreams, searching for an active personal link with the God and the world of spirits, prophetism, chiliasm, *imitatio Christi*, the erotic *Brautmystik* (Jesus is my boyfriend), etc. Works of the German mystics like Hans Engelbrecht and Johann Heinrich Jung-Stilling. A very interesting and not yet investigated matter is that of the eventual link between the Union of Brethren of Vidzeme and the Hebrew Hasids. The peasant manuscripts devoted to magic in their turn provide interpretation of the elements of kabala. However, active practicing of the extremely ancient pre-Christian magic of Latvians (and Balts) emerges in the incantation books behind various trends of Western and Middle Eastern mystic and magic.

*

Brāļu draudzes jeb hernhūtiešu darbība Latvijā saistās galvenokārt ar Vidzemi, taču, būdama faktiski pirmā latviešu nacionāla atmoda 18. gadsimtā, tā ir svarīga visas Latvijas kontekstā. Šeit, Latgalē, derētu atcerēties, ka, koncentrējoties senajā latgaļu zemē, tā ļoti aktīvi skāra arī Vidzemes un Latgales pierobežas apgabalus, piemēram, Alūksnes, Gulbenes un Madonas rajonus, kuru iedzīvotāji ar savu dialektu un tautas tradīcijām daudz neatšķīroties no pārnovadniekiem Latgalē, atradās ar tiem pastāvīgos kontaktos, veicinot dažādu kultūras iezīmju apmaiņu.

Latvijas (un trimdas) intelektuāļi diskusijai par brāļu draudzi galvenokārt pievērsušies pēdējā laikā. Iespējams, ka interesi par šo savdabīgo reliģisko kustību daudzējādā ziņā noteikusi atsevišķu domātāju opozīcija ētisko vērtību un izglītības dziļajai krīzei mūsdienu Latvijā. Šobrīd, vēsturiskās apziņas deficīta apstākļos, kad mūsu valsts varas un ekonomikas struktūrās vēl joprojām dominē padomiskās domāšanas adepti ar viņiem raksturīgo aprobežotību, mantrausību un garīgās dzīves seklumu, hernhūtiešu misticisms un “sirds reliģija” varētu šķist kā kaut kas tāls un nesaprotams. Taču tā gluži nav. Arī latviešu godaprāts un pat pārspīlēts

radikālisms, kurš uzplaiksnījis atsevišķos mūsu modernās vēstures posmos, ir saistīts ar šo tradīciju. Tāpat paštaisnība, liekulība, puritānisms un pat komerciāla aktivitāte bija brāļu draudzes fenomens. Tāpat runa ir par ļoti kompleksu un pretrunīgu ideju pasauli, kas ilgi plosīja daudzu sabiedriski aktīvu Latvijas iedzīvotāju prātus un var mūs interesēt arī no pasaules vēstures globālo procesu viedokļa, ņemot vērā, ka latvieši 20. gadsimta pirmajā pusē aktīvi tos ietekmēja un pat mainīja (daudzi slaveni komunisti, piemēram, nāca no Vidzemes hernhūtiešu ģimenēm). Lai dziļāk izprastu Latvijas brāļu draudzes locekļu domāšanu un rīcību, nepietiek tikai pētīt viņu sabiedriskās aktivitātes, kas izpaudās biedrošanās kustībā, kora dziedāšanas izkopšanā, politiskā un saimnieciskā darbībā. Tāpat, analizējot plašo latviešu hernhūtiešu rokraksta literatūru, kura zēla un plauka jau 18. gadsimtā, nepietiek vienīgi ar formāli informatīvu pieeju (kaut gan arī šajā jomā vēl ļoti maz ir darīts). Misticisms bija viena no būtiskākām hernhūtiešu gara dzīves iezīmēm, un bez šīs tradīcijas dziļākas analīzes droši vien brāļu draudzes fenomenu Latvijā vispār nesapratīsim. Diemžēl brāļu draudzes arhīvu Hernhūtē (Vācijā), kur glabājas daudz Vidzemes zemnieku rokraksta literatūras materiālu, mūsu vēsturnieki lielā mērā ir atstājuši novārtā. Tāpat daudz avotu vēl joprojām ir privātos īpašumos Latvijā un trimdā, un tādēļ pētniekam nepieejami.

Latviešu zemnieku vidē hernhūtiešu mistika vispirms izpaudās kā vīziju redzēšana, sapņu tulkošana, aktīvas personīgas saiknes meklēšana ar garu pasauli (tāpat kā ar Dievu, kas hernhūtismā bija parasts), kā arī histērijai līdzīgas garīgas ekstāzes sasniegšana, kurā nonākušais cilvēks tika uzskatīts par Dieva vārdu tulku. Matīss Kaudzīte savā darbā *Brāļu draudze Vidzemē* par šīm norisēm raksta:

[..] *jo nu sāka redzēt visi parādījumus, ģība un gulēja kā miruši, un kad atmodās, tad stāstīja, ka esot dabūjuši žēlastību, bijuši debesīs un tur iecelti par praviešiem; citiem bij jutekļi pārmākti tik ļoti, ka viņi it kā krišanas sērgā, īsti pa Dieva vārdu laiku, drebēdami pie zemes krita, raudāja, vaimanāja un murgoja, sauca pie vārdiem nomirušos, kurus viņi teicās redzejuši vai debesīs, vai ellē¹.*

Hernhūtiešu sapņu tulkošanas tradīcija ir atstājusi nopietnu iespaidu latviešu literatūrā. Atcerēsimies kaut vai daudzās nosapņošanas epizodes brāļu Kaudzīšu *Mērnīeku laikos*, piemēram, Kaspara mātes Ilzes sapni:

Ilze stāstīja, ka pagājušā naktī bijusi sapnī debesīs, bet ka pēc tam atkal redzējusi nelabu sapni: Kasparam pilējušas asinis no matiem, bet nevarējusi ne maz redzēt, kurā vietā galva bijusi ievainota. Liena, satinusi melnā lakatā galvu, stāvējusi viņam līdzās. Anuža arī pierita viņai, ka labs sapnis tas neesot².

Starp citu, Ilze romānā tēlota kā aktīva hernhūtiete. Taču arī viņas pretstats – liekulīgā Oļiņiete – ir brāļu draudzes locekle, un viņa sapņiem pievērš ne mazāku uzmanību:

Oļiņietes jutekli jeb nervi bija stipri satriekti, viņa trūkās no miega un murgoja visu nakti, – redzēja sapnī Ilzi par engeli, garās baltās drēbēs ar spārniem, palmas zaru rokā un kroni galvā³.

Šķiet, ka sagadišanās nav arī hernhūtiešu motīvi Jāņa Poruka sapņos, kas pieraktīti psihiatriskajā slimnīcā. Piemēram, 1911. gadā dzejnieks adresē savam ārstam vēstuli, kurā raksta:

Aizvakar nakti es redzēju sapni, proti: Monrovijā, Āfrikā, kur atrodas kāds hernhūtiešu jeb brāļu draudzes nams, tiek turēts kāds nēģeris kādā alā, kurš esot gribējis mani nokaut. Viņam kāds misionārs stāstījis, ka Krievijā (Vidzemē) dzīvojot kāds Poruks, t.i. es, kurš sarakstījis drāmu “Hernhūtieši”, kurā esot dots padoms saiešanas namu nojaukt un tā vietā uzcelt fabriku. Misionārs uzaicinājis nēģeri mani uzmeklēt un noslepkavot, tas dabūjis vajadzīgo naudu no misionāra, kurš bijis Rīgas pilsētas vācietis, luterānis un nēsājis Mārtiņa Lutera fotogrāfiju kabatā, kuru arvien rādījis nēģeriem, lai to pielūdzot⁴.

Visi šie sapņi nekādā ziņā nav tikai nesakarīgi savārstījumi. Tajos var pamanīt kā hernhūtiešiem raksturīgo Bībeles simbolikas izmantošanu, tā Dieva prāta un nākotnes tulkošanu līdz ar apokaliptisku vīziju izjūtu.

Vidzemes brāļu draudze līdz ar pietismu pārņēma no Rietumiem arī veselu mistiskās domas mantojumu, ko latviešu rokraksta literatūras pārstāvji radoši pārstrādāja savām vajadzībām. Pirmkārt, šeit jāmin vācu vizionārs Hanss Engelbrehts (1599–1642), kurš saskaņā ar paša apgalvojumu bija kādu laiku pavadījis debesis un ellē. Viņa dzīves gaitas apraksts latviešiem bija pazīstams ar nosaukumu *Tie dzīvības notikumi no tā Anča Enģelbrekta*⁵. Tāpat mūsu brāļu draudze bija iepazinusies ar ievērojamā vācu rakstnieka un mistiķa, Herdera un Gētes drauga Johana Heinriha Junga-Štilinga (1740–1817) sacerējumiem. Piemēram, latviski sarakstītais *Noraksts un ziņa tās debess un viņas dzīvošanas* (vai *No tā ēnas klajuma*) ir viņa traktāta *Das Heimweh* (1794–96) pārstrādājums⁶. Šajā darbā Junga-Štilings pauž atziņu, ka īsta mistiķa dzīves ceļš ir nemitīgs attīrīšanās process, kā rezultātā viņš iegūst arvien lielāku skaidrību sava mērķa sasniegšanā – savienošanās ar Dievu. Jau dzīves laikā cilvēks varot pamanīt sevī Dieva pēdas. Mistiķi saskaņā ar Junga-Štilinga viedokli ir cilvēki, kuri, pateicoties savai *pieredzei ar Dievu*, izjūt pēc tā nemitīgas ilgās⁷. *Mērnīeku laiku* Oļiņietes liekulība par dzīvi ar Dievu šajā kontekstā ir vienīgi romāna autoru ironiska piezīme par kādreizējo hernhūtiešu ideālu

bojāēju komerciāli orientētas sabiedrības apstākļos. Latviešu hernhūtiešu reliģiskā ekstāze, kas manifestējās gan sapņos, gan nomodā, savukārt ir cieši saistīta ar viduslaikos izplatīto atkāsmes mistiku. Tāpat latviešu brāļu draudzēs piekoptā nākotnes pareģošana uzskatāma par sava veida *profētismu* (no zinātniskās terminoloģijas viedokļa), kas raksturīga gandrīz visu pasaules reliģiju mistiskajām tradīcijām, islāmu ieskaitot.

Hernhūtiešu vidē ļoti aktīvas reliģiskās dzīves veidotājas bija arī sievietes. Jēdziens *Kristus brūte* mūsu leksikā lielā mērā nāk no šī laika. Daudzi piemēri no latviešu brāļu draudzes vēstures liecina par sieviešu tieksmi intīmi savienoties ar Jēzu Kristu kā savu līgavaini⁸.

Latviešu valodā joprojām nav konsekvences mistikas terminoloģijā, līdz ar to šis fenomens jāsauc par *līgavas mistiku*, ņemot vērā, ka Rietumos tas jau sen tiek precīzi definēts (*Brautmystik, nuptiale Mystik* vācu val.) Šo tradīciju, kuru viduslaikos ilgi bija praktizējušas mistiķes-sievietes, savienojot Dieva atklāsmē spirituālus un erotiskus momentus (piemēram, Mehthilde no Magdeburgas (1210–~1285)), sevišķi attīstīja Hernhūtes dibinātājs grāfs Nikolajs Ludvigs fon Cincendorfs (1700–1760), kā rezultātā tā plaši izplatījās arī Latvijas hernhūtiešu aprindās, ienāk latviešu literatūrā, piemēram, Maijiņas tēls J. Poruka stāstā *Druvienas sila ezera nolaišana un svētceļojums uz Linteni*:

Bet jo lielāks Šimanis auga, jo karstāki viņš pēc Maijiņas tīkoja, jo vairāk viņš sajuta, ka viņas dvēsele ir no citas, augstākas pasaules. [...] Maijiņa prata visus meldījumus, viņa runāja par to, cik labs esot Pestītājs, ka to vajagot milēt, tikai to⁹.

Var piekrist Aleksejam Apīnim par misticisma raksturojumu brāļu draudzes kontekstā, uzsverot, ka tas *iekšējo stata pāri ārējam, liek personībai kontemplēt, tādējādi pašai iekšēji kontaktēties ar Dievu*¹⁰. Vienlaikus nav jāaizmirst arī hernhūtiešu hīlisms, kas, būdams vēl husītu kustības mantojums, noteica ārkārtīgu gara stingrību un bezbailību latviešu zemnieku vidē. Domājot par pastaro tiesu un tūkstošgadu miera valstību, visas ikdienišķās rūpes un bailes tiešām savā ziņā nonāca otrajā plānā. Vairāk bija jādomā par savas *dvēseles tīrību* un abilstību šim lielajam notikumam. Guntrams Filips uzsver, ka latviešu un igauņu hernhūtiešu vidū sāka izpaltities pozitīva attieksme pret nāvi, kurai gan nebija nekā kopīga ar citu dzimtbūšanas apstākļos esošu zemnieku vienaldzību un rezignāciju šajā sakarā¹¹. Protams, tas nozīmē, ka hernhūtieši – zemnieki bija savā ziņā kļuvuši arī reliģiski funamentālisti, kuri nebaidījās ziedot savas dzīvības kāda svarīga mērķa labad. Tādēļ nevar piekrist Solveigai Krūmiņai, kura apgalvo, ka hernhūtieši *nepazīst upuri citu dēļ. Viņiem nav skaidras izpratnes par sevis upurēšanu, piemēram, Tēvzemes*

*vai otra cilvēka labā*¹². Kā tad izskaidrot hernhūtiešu devumu lielajos Vidzemes zemnieku nemieros, kur upurēšanas biedru labā bija viens no galvenajiem fenomeniem? Tas skaidri parādās arī tādos rokraksta literatūras pieminekļos kā Ķikuļu Jēkaba dziesmās¹³.

Jāņem vērā, ka sparedīgošana latviešu valodā un pašu veidota, stingri organizēta un konspiratīva reliģiska kopiena ļoti veicināja nacionālo pašapziņu, kas ar reliģisku fundamentālismu tēvzemes apziņu pacēla vēl nebijušos augstumos. Šajā ziņā latviešu hernhūtiešu literatūrā un apziņā ienākušās Garlība Merķeļa idejas, pilsoniskas atbildības un morāla pārākuma (izredzētības) sajūta savijās ar savulaik jau viduslaiku Eiropā izpalīto *imitatio Christi*¹⁴ – tieksmi līdzināties Kristum (arī no upura nešanas viedokļa). Reliģiski, nacionāli un sociāli elementi šeit savijās visdažādākajā veidā. Vēlāk šī mentalitāte daļā sabiedrības transformējās ne vienmēr pozitīvi vērtējamā latviešu absolūtā paštaisnuma un sociālā radikālisma virzienā. Taču pēc lielajām 20. gadsimta traģēdijām šīs iezīmes mūsu tautā ir gandrīz pilnīgi iznīkušas.

Rodas jautājums: kādu vietu Latvijas hernhūtiešu mistikā ieņēma vietējā tautas kultūra? Šķiet, ka diezgan lielu. Rietumu mistikas strāvojumi neapšaubāmi veidoja mūsu brāļu draudzes garīgo fasādi, aiz kuras, rūpīgāk ielūkojoties, var pamanīt latviešu folkloras, mentalitātes un maģijas seno tradīciju. Tas labi redzams, iedziļinoties mūsu buramvārdu pierakstos, kas ieņem nozīmīgu vietu latviešu rokraksta literatūrā.

Hernhūtiešu darbības kontekstā svarīgu vietu ieņem tā sauktās *debesu grāmatas*, kurās minētas gada nelaimīgās dienas un buramvārdi dažādu vainu ārstēšanai. Par debesu grāmatām K. Straubergs raksta:

[..] vienā laikā, 18. g.s., tās no Vācijas pārnākušas uz Volgas kolonijām un parādījušās arī Baltijas zemēs, kur pie vāciešiem bijušas goda vietā pie sienas. Viņu izplatītāji ir Baltijas vācieši. Iespēstas tās bijušas ne tikai igauņu, bet arī latviešu valodā, un tās ir sakarā ar hernhūtismu¹⁵.

Saskaņā ar K. Strauberga liecību arī viņa paša publicētā burvju grāmata latviešu valodā nāk no brāļu draudzes arhīviem.

Raksta autoram laimīgā kārtā nesen pašam izdevās iegūt savā īpašumā vairākas buramvārdu pierakstu burtnīcas no Palsmanes pagasta, kas kādreiz ietilpa Smiltenes apriņķī un pagātnē bija hernhūtiešu aktīva darbības vieta. To skaitā ir arī divas *debesu grāmatas*, kuras izlasot var gūt vispāreju priekšstatu par šo *grāmatu* saturu un maģisko pielietojumu. Abas ir bez datējuma, bet, spriežot pēc rokraksta un papīra, varētu būt saglabājušās no 19. gs. otrās puses. Viena burtnīca pierakstīta kā turpinājums buramvārdu burtnīcai, kur apkopoti dažādi buramvārdi pret slimībām, nelaimes gadījumiem un apdraudējumu. Pie tam *debesu grāmatas* pieraktīja (vai

pierakstītājas) rokraksts atšķiras no iepriekšējā teksta. Grāmatas pirmā puse ir ētisks sagatavojums šādas informācijas lietotājam, piemēram:

Zelta jeb sudraba nedzenaties pēc miesas kāribām [nedzenaties – K.K.], tik drīz kā es jūs celšu, tik drīz varu jums likt krist. Nevienam nebūs otru nokaut, ne ar rokām, ne ar roku darbiem, jeb skādi darīt pakal muguras savam tuvākam. Nepriecājieties par mantu un bagātību... utt.¹⁶

Tālāk sniegta dažādas liecības par šīs grāmatas maģisko spēku, piemēram:

Kas šo grāmatu sargā un pie sevis klāt nes, tad viņam nekādi pielādēti rīki neskādēs, šie ir tie vārdi, kas apstiprina un nevienam nebūs bities. Šī grāmata sargā no naidniekiem, no zagļiem un no slepkavības, un visādiem grūtumiem. [...] Kad kādam asinis tek, tad šo gramatu virsū liek, tad viņam no deguna asinis netecēs. [...] Un ar šo grāmatu var pasargāties, kad viena sieva bērnu dzemdē, tad viņai tas auglis būs laimīgs un no briesmām pasargāts, un kad tas bērns ir dzimis, tad viņam vajaga to grāmatu turēt labai pusē sevis, tad viņam nekas neskādēs.

Visbeidzot pēc dažādām formulām, dievvārdiem un asins vārdiem seko gada nelaimīgo un laimīgo dienu saraksts (kopumā minētas 48 nelaimīgas dienas gadā). Kā jau *debesu grāmatām* parasts [atsauce uz interneta resursiem], arī šeit neiztrūkst atsauce uz *eņģeli Miķeli* (tika uzskatīts, ka *debesu grāmatas* nākot no paša eņģeļa Miķeļa): [...] *caur savu eņģeli Miķeli sūtīšu visiem virs zemes grāmatu no man izrakstītas*. Burtnīcas pirmajā daļā citā rokrakstā pierakstītos buramvārdos bez Bībeles terminoloģijas dekoratīvas piesaukšanas figurē daudzi jēdzieni un izteikumi, kas liecina par latviešu senās tautas maģijas, mitoloģijas un folkloras ietekmi. Piemēram, bišu vārdi sākas ar teicienu, kas līdzinās tautasdziesmai:

Bitīte nāc manā dārziņā, šeit ar ziediem iedzīvo, bišu mātes bišu mātes nāciet manā dārziņā.

Ūdens sērgas novēršanas padoms skan pavisam praktiski:

Nem to baltumu no vistas sūdiem un kaisi iekš to vainu un dari tā projām.

Brukas vārdos skan tradicionālais latviešu *trejdeviņi*:

Treij 9 avoti treij 9 ezari, jūras skrasti dziļi ka dienu un nakti uguns uztur.

Vēža vārdi:

Es to vēzi vārdoju, nāks treij deviņi jūras akmiņi uz 4 dzīkslu dalījuma.

Dzelzu vārdi:

Tik mēms tu paliec ka tas Saliec dzelzu vīrs, dzelzu kreklis, dzelzu bikses, dzelzu zeķes, dzelzu pastalas, dzelzu kakla drānas, dzelzu svārki, dzelzu cimdi, dzelzu cepure. No Rīgas nāks pērkons, tevi iespers trejdeviņu mietu cauruma, trejdeviņi gabali puš pusēm.

Latviešu folkloras pazinējiem te nekādi komentāri nav nepieciešami, zinot, cik bieži jēdziens *dzelzu vīrs* vai *dzelžu vīrs* parādās latviešu tautsdziesmās.

Ja pirmajā *debesu grāmatā* uzsvērts mantkārības ļaunums, tad otrā – šī raksta autoram pieejamā – *debesu grāmata* sniedz informāciju tieši par pretējo – mantas glabāšanu un iegūšanu. Burvība, protams, tika pielietota visdažādāko mērķu sasniegšanai. Attiecīgās grāmatas nosaukums ir *Planētu stundu kalendārs*. Šeit, pirmkārt, sniegts dažādu rīta, vakara un nakts stundu astroloģisks vērtējums. Pēc tam sniegta pamācība par dienām, kurās *mantību var labi rakt*, kā arī norādītas *tās nelaimīgas dienas priekš mantības rakšanas*, kas saistīts *visu vairāk ar gariem*. Visbeidzot sniegts maģiska simbola paraugs, par kuru teikts, ka to *vajag iekš svina bleķi gravierēt; un kur manta kas apakš zemes guļ, tur liec viņu virsū uz to vietu. Tad viņa* [šis simbols – K.K.] *tev to izvilks bez nekādām pūlēm un neviens viņu tev var noņemt* [neviens viņu tev nevarēs atņemt – K.K.].

Daugavpils Universitātes rīkotās zinātniskās konferences “Iracionālais, mistiskais, noslēpumainais kultūrā” diskusijā asoc. profesore Elīna Vasiļjeva izteica interesantu domu par latviešu hernhūtiešu un ebreju hasīdu iespējamo saikni, norādot uz Toras elementiem romāna *Mērnieku laiki* varoņa Kaspara izteicienos. Šāda saikne ir pavisam reāla, ņemot vērā Vidzemes latviešu hernhūtiešu un Latgales ebreju hasīdu lielo sociālo līdzību un specifisko reliģisko situāciju – opozīciju no ortodoksālā luterānisma puses hernhūtiešu gadījumā un hasīdisma atšķirības no ortodoksālā jūdaisma. Abas kustības izveidojās 18. gadsimtā kā “sirds reliģijas”, “jūtu reliģijas”, kas bija orientētas uz aktīvu misticismu pretstatā oficiālo reliģiju teorētiskajai dogmatikai¹⁷. Atcerēsimies latviešu zemnieku negatīvo nostāju pret ortodoksālo reliģisko literatūru kā *galvas gudribu*, turpretī hernhūtiešu rakstos saredzot *tik daudz barības, it kā to būtu pasniegusi pilna mātes roka*¹⁸. Neskatoties uz visām atšķirībām, tās bija tipiskas reliģiskās kustības, kurām piemita arī arējas līdzības, ieskaitot zināmu izredzētības sajūtu. Ja, pēc kopienas uzskata, tā bija raksturīga gan hernhūtiešiem, gan hasīdiem, tad mistiskā savienošānās ar Dievu hernhūtiešu praksē bija *demokrātiskāka* un impulsīvāka, iegūstama visiem bez izteiktas sagatavošanas pakāpes. Hernhūtisms bija brīvs no Maimonīda bargā

brīdinājuma, ka neviens nav cienīgs ienākt *paradīzē* [t.i., mistikas sfērā], ja tas vispirms nav apmierināts ar *maizi un gaļu* [rabīniskajām zināšanām]¹⁹. Latviešiem, kuri jau sirmā senatnē bija pazīstami kā *burvi un zīlnieki* un kas savas gudrības smēlās no dziļas cilvēka un dabas harmonijas izjūtas, hernhūtisms līdzās sinkrētiskajam katolicismam varbūt bija vienīgā kristietības forma, kas tiem bija pieņemama. Savā mistiskajā pamatorientācijā, protams, gan hernhūtieši, gan hasīdi centās nodibināt sakarus ar Dievu, ļaut runāt Viņam sevī. Vienlaikus latviešu hernhūtiešos un ebreju hasīdos netrūka revolucionāru izjūtu attieksmē pret netaisnīgu sabiedrību. Un visbeidzot – abas kustības plaši lietoja Vecās Derības leksiku. Ņemot vērā Vidzemes brāļu draudzes locekļu atvērtību pret dažādiem mistikas strāvojumiem, latviešu hernhūtiešu rokraksta literatūrā varam atrast arī vairākus saskarsmes punktus ar ebreju mistiku, proti, kabalū²⁰.

Jāsecina, ka latviešu hernhūtiešu mistika, tāpat kā mūsu senā tautas maģija, ir interesantas un aktuālas pētniecības jomas, vērtas, lai zinātnieki tām pievērstu lielāku uzmanību.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Kaudzīte M. *Brāļu – draudze Vidzemē*. Rīga, 1878. – 32. lpp.
- ² Kaudzītes R. un M. *Mērnīeku laiki*. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1949. – 91. lpp.
- ³ Turpat, 239. lpp.
- ⁴ Poruks J. *Kopoti raksti*. 10. sēj. Rīga, A. Golta izdevums, 1925. – 121. lpp.
- ⁵ Apīnis A. *Neprasot atļauju. Latviešu rokraksta literatūra 18. un 19. gadsimtā*. Rīga, Liesma, 1987. – S. 29.
- ⁶ Turpat, 30. lpp.
- ⁷ Dinzeltbacher P. *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1989. – 289. lpp.
- ⁸ Skat. literatūru un avotus par brāļu draudzi Latvijā.
- ⁹ Poruks J. *Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga, A. Golta izdevums, 1924. – 42. lpp.
- ¹⁰ Apīnis A. *Neprasot atļauju. Latviešu rokraksta literatūra 18. un 19. gadsimtā*. Rīga, Liesma, 1987. – 31. lpp.
- ¹¹ Philipp G. *Die Wirksamkeit der Herrnhuter Brüdergemeinde unter den Esten und Letten zur Zeit der Bauernbefreiung. (Vom Ausgang des 18. Bis über die Mitte des 19. Jhs.)*. Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1974. – S. 235.
- ¹² Krūmiņa S. Brāļu draudzes Latvijā: reliģiskas pieredzes ipatnības. *Ceļš*. Nr. 1 (46). Rīga, Latvijas Universitāte, 1995. – 104. lpp.
- ¹³ Ķikuļu Jēkabs. *Dziesmas*. Rīga, Liesma, 1982.
- ¹⁴ Thomas à Kempis. *The Imitation of Christ*. New York, Dover Publications, 2003.
- ¹⁵ Straubergs K. *Latviešu buramie vārdi*. Rīga, Latviešu folkloras krātuves izdevums, 1939. – 183.–184. lpp.

- ¹⁶ Attiecībā uz buramvārdu rokraksta grāmatām: šeit un turpmāk citēts no raksta autora personīgā arhīva.
- ¹⁷ Leitāne I. Hasīdisma interpretācija Lāzara Gulkoviča darbos./*Ceļš*. Nr. 51. Rīga, Latvijas Universitātes Teoloģijas fakultātes izdevniecība *Ceļš*, 1999. – 111. lpp.
- ¹⁸ Apīnis A. *Neprasot atļauju. Latviešu rokraksta literatūra 18. un 19. gadsimtā*. Rīga, Liesma, 1987. – 81. lpp.
- ¹⁹ Scholem G. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Baden-Baden, Suhrkamp, 1973. – S. 41.
- ²⁰ Palsmanes pagastā bez jau minētajām debesu grāmatām šo rindu autoram izdevās iegūt arī divas klandes ar noteiktu kabalistisku saturu. Pie tam paralēli latviskajam tekstam šeit parādās arī ieraksti, kuros izmantots ebreju alfabēts.

Literatūra:

- Ādamovičs L. *Vidzemes baznīca un latviešu zemnieks 1710–1740*. Rīga, Ģenerālkomisija Latvijas vidusskolu skolotāju kooperatīvā, 1933.
- Apīnis A. *Grāmata un latviešu sabiedrība līdz 19. gadsimta vidum*. Rīga, Liesma, 1991.
- Apīnis A. *Neprasot atļauju. Latviešu rokraksta literatūra 18. un 19. gadsimtā*. Rīga, Liesma, 1987.
- Ceipe G. Hernhūtiešu brāļu draudzes vieta latviešu vēsturē un mūsdienās. Tradīcija./*Teoloģija: teorija un prakse. Mūsdienu latviešu teologu raksti*. 1. sēj. Rīga, Zvaigzne ABC, 2006. – 261.–294. lpp.
- Dinzelbacher P. *Mittelalterliche Frauenmystik*. Paderborn, 1993.
- Dinzelbacher P. *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Fernández-Armesto F., Wilson D. *Reformations. A Radical Interpretation of Christianity and the World, 1500–2000*. New York, Scribner, 1997.
- Geerk F. *Paracelsus – Arzt unserer Zeit. Leben, Werk und Wirkungsgeschichte des Teophrastus von Hohenheim*. Zürich, Benziger Verlag, 1992.
- Kaudzite M. *Brāļu – draudze Vidzemē*. Rīga, 1878.
- Kaudzites R. un M. *Mērnīeku laiki*. Rīga, Latvijas Valsts izdevniecība, 1949.
- Krūmiņa S. Brāļu draudzes Latvijā: reliģiskas pieredzes īpatnības./*Ceļš*. Nr. 1 (46). Rīga, Latvijas Universitāte, 1995. – 97.–109. lpp.
- Kurtz Ed., *Heilzauber der Letten in Wort und Tat*. Nachdr. [der Ausg.] Riga 1937–1938. Hannover-Döhren, v. Hirschheydt, 1975.
- Ķikuļu Jēkabs. *Dziesmas*. Rīga, Liesma, 1982.
- Leibbrand W. *Romantische Medizin*. Hamburg, Leipzig, H. Goverts Verlag, 1937.
- Leitāne I. Hasīdisma interpretācija Lāzara Gulkoviča darbos./*Ceļš*. Nr. 51. Rīga, Latvijas Universitātes Teoloģijas fakultātes izdevniecība *Ceļš*, 1999. – 109.–122. lpp.
- Philipp G. *Die Wirksamkeit der Herrnhuter Brüdergemeinde unter den Esten und Letten zur Zeit der Bauernbefreiung. (Vom Ausgang des 18. Bis über die Mitte des 19. Jhs.)*. Köln, Wien, Böhlau Verlag, 1974.

- Poruks J. *Kopoti raksti*. 6. sēj. Rīga, A. Golta izdevums, 1924.
- Poruks J. *Kopoti raksti*. 10. sēj. Rīga, A. Golta izdevums, 1925.
- Scholem G. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Baden-Baden, Suhrkamp, 1973.
- Spiewok W. *Der deutsche autobiographische Roman des 18. Jahrhunderts*. Greifswald, Reineke-Verlag, 1993.
- Straube G. *Latvijas brāļu draudzes diārijs*. Rīga, SIA N.I.M.S., 2000.
- Straubergs K. *Latviešu buramie vārdi*. Rīga, Latviešu folkloras krātuves izdevums, 1939.
- Swedenborg E. *Himmel und Hölle*. Berlin, Verlag R. Halbeck, 1924.
- Taivāns L. *Maģijas elementi Jaunajā Derībā. Disertācija*. Rīga, 1945.
- Thomas à Kempis. *The Imitation of Christ*. New York, Dover Publications, 2003.

Jānis Joņevs

PĀRDABISKO PARĀDĪBU STĀSTU MOTĪVI UN TO FUNKCIONĒŠANA MŪSDIENU PILSĒTAS FOLKLORĀ

Summary

Motifs of Legends on Paranormal Phenomena and Their Functioning in Today's Urban Folklore

This short research regards modern legends and some of their main motifs. The author compares the contents and structure of legends circulating today to the ancient ones. The conclusion is that the matter of motifs hasn't much changed; it is just filled up in a new form and media.

*

Pie pārdabiskām parādībām tradicionāli pieņemts uzskatīt spokus, lidojošos šķīvīšus, vampīru večiņas, baltās dāmas un tamlīdzīgi. Definēt tos ir sarežģīti, jo šai naratīvu grupai trūkst vienojoša nosaukuma. Angliskajos tekstos pieņemts lietot *legend*, kam latviešu valodā ir citāda nozīme.

Mēģinot definēt tā saucamos spoku stāstus, iesākumam varētu pieņemt, ka izšķiroša ir pārdabiskā elementa klātbūtne naratīva saturā, respektīvi, kaut kāds neiespējamības elements, kas padara stāstu neikdienišķu, neticamu. Taču neticami notikumi vai parādības atrodami arī, piemēram, pasakās, anekdotēs vai kaut vai visparastākajā daiļliteratūrā. Tomēr ir atšķirība starp spoka pieminēšanu *Hamletā* un stāstā no personiskās pieredzes. Atšķirība ir tajā, vai pārdabiskais tiek pasniegts kā reāls, proti, vai neticamajam tic. Tīcamība, kaut vai pavisam neliela un teorētiska, piešķir spoku stāstiem jēgu: tie paši par sevi nav nedz pārāk interesanti, nedz izklaidējoši. Tikai noteikums – stāstītais vismaz teorētiski, potenciāli ir paties, dod stāstam jēgu un nepieciešamo adrenalīna devu. Arī striktais apgalvojums *Es netīcu tādām muļķībām!* ir dalība diskusijā par patiesumu. Tātad spoku stāsts tiek pasniegts kā ticams, kā gadījums, kas patiešām ir noticis. Šim piegājienam tuva un darba procesam gana piemērota šķiet skandināvu folklorista Karla-Hermana Tilhāgena (*Tilhagen*) piedāvātā definīcija: *Leģenda (spoku stāsts) ir savā formā un citos elementos fiksēts un vienots naratīvs, kas balstīts uz viena vai vairākiem naratīviem, ko tiecas pasniegt kā patiesu*¹, piebilstot, ka naratīva saturā jābūt jau minētajai pārdabiskā klātbūtnei.

Jautājumam par ticēšanu šajā gadījumā ir izšķiroša nozīme. Spoku stāsti paši līdzinās klātesošam spokam – it kā neviens tiem īsti netic, neviens par tiem nerunā, to it kā nav, taču parunājot izrādās, ka stāstīt ir

gandrīz katram un ka tiešām ļoti daudzi tam kaut nedaudz tic. Profesors Pēteris Laķis reiz kādā lekcijā stāstīja par kopīgi ar zviedru un franču kolēģiem veikto sociālo pētījumu par ticības paranormālām parādībām izplatību Latvijas sabiedrībā. Iegūtais rezultāts bijis tik augsts, ka ārzemju kolēģi lūguši profesoru vēlreiz pārbaudīt un apstiprināt datus². Tātad mēs te, Latvijā, ticam gan. Fakts, ka mēs, rietumnieki, savā racionālajā laikā ticam lietām, ko noliedzam ar izglītību, civilizāciju un dzīves veidu, ir uzmanības vērts. Ungāru amerikāņu folkloriste un etnogrāfe Linda Dega (*Dégh*) to komentē šādi:

*[Leģendas – spoku stāsti] skar universālas kategorijas (nozīmes). Tās attiecas uz cilvēka dzīves izšķirošākajiem jautājumiem. Tās konfrontē mūs ar šādiem jautājumiem: Vai pasaules kārtība patiešām ir tāda, kādu mēs to esam mācījušies?*³

Otrkārt, ticami vai neticami, bet spoku stāsti nav vienkārši izdomāti. Tie ir vai nu kāda “piedzīvoti” vai pārstāstīti, dzirdēti no drošiem avotiem (angliskajā literatūrā lieto terminu *FOF stories – friend of a friend stories*).

Daiļliteratūrā par motīvu pieņemts uzskatīt jebkuru elementu, kas atkārtojas un kam ir simboliska nozīme. Jau pieminētais folklorists Tilhāgens turpina savu definīciju: *Tam [spoku stāstam] jābūt pieejamam vismaz divās versijās, kas ievāktas dažādās vietās*⁴. Šis faktors nereti šķiet vispateicīgākais skeptiķiem: nav stāsta, kas jau nebūtu izstāstīts. Tajā pašā laikā šī noturība ir arguments arī pretēji domājošiem: ja jau spoks pastāv, tad, protams, visi redz to vienādu. Tāpat šie noturīgie motīvi ir interesanti kultūras iracionālā mantojuma pētniekam: kas ir šie noslēpumainie tēli, kas ir tik svarīgi, ka netiek aizmirsti un parādās atkal un atkal; vai visi spoki ir veci, vai tiem ir kāds sākums, vai arī mūsu laikā parādās jauni spoki?

Motīvi ir kultūras konstrukcija, varētu pat teikt – kultūras klišeja, interpretācija, kas operē ar kultūras mantojuma bagāžu. Nav nekāda loģiska pamata oranžu ovālu debesīs uzskatīt par citplanētiešu kuģi vai grīdas čikstēšanu piedēvēt mirušā garam. No vienas puses, šī stāstu un veselās tradīcijas radišana, satura un tēlu pievienošana vienkārši neizskaidrojamām parādībām līdzinās pašaizsargājošiem pasaules izskaidrošanas centieniem, līdzīgi kā ārprātīgais piemeklē izskaidrojumu sev galvā skanošajām balsīm. No otras puses, šis process līdzinās neizskaidrojamā skaidrošanai ar vēl neizskaidrojamāko, tas ir, pastiprinātai iracionalizācijai. Cilvēkiem nereti ir tendence piedēvēt pārdabisko pat gluži izskaidrojamām parādībām, piemēram, ikdienišķām sakritībām, respektīvi, notikums mēdz būt tikai iemesls iracionālai konstrukcijai. Tāpat novērojams, ka bieži naratīva tendenciozitāte iracionalitātes virzienā pieaug līdz ar

*it's satan (pasakiet viņai, ka tas ir sātans)*⁶ – šķiet pilnīgi atbilstam spoku balsu teiktajam arī agrāk.

Pārliciecinātais XX gadsimta jaunievedums var šķist NLO (neidentificēti lidojoši objekti). Tradicionāli tiek novēroti spoži, regulāras formas, apaļi vai elipsveida objekti debesīs, kam piemīt šķietami vadīta kustības trajektorija, tie mēdz apstāties, kustēties ar paātrinājumu un tml. Motīva pārliciecināta saistība ar saprātīgām būtņēm no citām planētām patiešām vērojama apmēram kopš XX gadsimta 50. gadiem, tomēr pats ieradums redzēt debesīs neizskaidrojamus lidojošus ķermeņus ir daudz senāks. Ufologi atraduši, viņuprāt, nepārprotamas rakstītas liecības jau no Tutmesa III laikiem. NLO tiek atrasti gan senajos laikos, gan viduslaikos, gan jaunajos laikos, tomēr to uztvere ne vienmēr bijusi vienāda. Interesantu piemēru var atrast Benvenuto Čellīni (*Cellini* (1500–1571)) slavenajā biogrāfiskajā darbā *Dzīve* (1558–1559). A. Gorbovskis savā deviņdesmitajos gados populārā grāmatā *Fakti, minējumi, hipotēzes, kas veltīta visam, kas nav tradicionāli skaidrojams*⁷, citē Čellīni:

*Mēs paskatījāmies uz Florences pusi un abi izbrīnā skaļi iesaucāmies, teikdami: “Dievs debesīs, kas par lielu ķermeni tā redzams virs Florences?” Tas bija kā ugunīgs balķis, kurš dzirksteļoja un izstaroja pārlielu mirdzumu*⁸.

A. Gorbovskis nenorāda, no kāda *Dzīves* izdevuma šis citāts ņemts (drukas kļūdas dēļ nav arī saprotams, no kāda pastarpināta avota tas nācis). Pieejamajā latviskajā izdevumā, kurā Čellīni darbu tulkojusi Veronika Strēlerte, attiecīgais fragments izskatās šādi:

[..] *skatīdamies uz Florences pusi, abi divi aiz brīnumiem skaļā balsī iesaucāmies, sakot: “Ak dievs debesīs, kas tad tā par parādību, ko redz tur pār Florenci?” Tas bija kā liels uguns stabs, kas dzirksteļoja un izstaroja visspožāko gaismu*⁹.

Pirmajā tulkojumā – *kas par lielu ķermeni tā redzams virs Florences, ugunīgs balķis* [pasvītrojums mans – J.J.] – šķiet, ka renesanses laika cilvēks tiešām redzējis lidojošu, materiālu objektu. Turpretī otrā redakcijā notikušais iegūst citādu raksturu: [..] *aiz brīnumiem skaļā balsī iesaucāmies, kas tad tā par parādību* [pasvītrojums mans – J.J.]. Tādējādi aprakstītais drīzāk šķiet kā vizuāla parādība, *debesu zīme*, kā to arī uztvēris pats Čellīni. Viņš to tulkoja kā paredzējumu ārkārtējiem notikumiem Florencē, kas arī piepildījās – mira hercogs Lesandro¹⁰.

Spoki – mirušo gari redzamā vai dzirdamā formā vai vienkārši redzamas, pārdabiskas būtnes *ne no šīs pasaules*. Šim motīvam raksturīga lielāka ietekmēšanās no tradicionālās mutvārdu folkloras, atsevišķajiem gadī-

jumiem augsts individualitātes līmenis, augsts personiskās interpretācijas līmenis; tajā pašā laikā visvairāk tiešu pārnese no agrākiem motīviem, kā arī visnenāk motīvu izmantošana.

Lūk, kāds 2006. gada nogalē dzirdēts naratīvs. Stāstītāja ir 19 gadus veca studente. Notikušo piedzīvoja kāds vīrietis Spuņņciemā, un par tādām lietām tur dzirdēts jau sen. Viņš gāja naktī pār vietējās ūdenskrātuves dambi un ieraudzīja priekšā stāvam kādu cilvēku. Tuvāk pieejot, pamanija, ka tas tērpts tādā kā mūka kapucē. Centās ieskatīties sejā, bet parādībai sejas nebija.

Mūka-spoka motīvs ir populārs arī ārpus Spuņņciema. Bakingemas pilī Lielbritānijā tas bieži manīts kopš 1539. gada, kad kāds mūks tur ticis nomocīts. Prāgas vecpilsētā pie Visegrada ielas mūks, kas kādreiz esot izsaucis mēri, nez kāpēc parādās kopā ar kaķi. Golšānskas pils drupās Baltkrievijā mītošajam spokam ir identisks izskats, bet cits stāsts: pils kņazienes mīļākais mēdzis ierasties, pārģērbies par mūku, līdz nēmis ne-labu galu kopā ar savu mīļoto. Mūks-spoks ir tik populārs, ka iekļūvis daiļliteratūras klasikā: motīvu izmantojuši V. Igo un A. Čehovs. Vizuālais tēls iegājis arī popkultūrā, klejodams vairākās šausmu filmās, kā arī Harija Potera impērijā. Interesanta nianse ir sejas trūkums. Tas bieži uzsvērts arī teofānijā – Dieva parādīšanās cilvēkam. Mozus Otrās grāmatas 33. nodaļā teikts:

*Manu vaigu tu nedrīksti redzēt, jo cilvēks nevar mani redzēt un palikt dzīvs. [...] Mani redzēsi no muguras, bet mans vaigs nebūs redzams*¹¹.

Tāpat seju neatklāj arī citas pārdabiskas būtnes: serafi lidinājās ap viņu, tiem bija katram seši spārni, ar diviem serafs apsedza savu vaigu¹². Pārdabiskas būtnes sejas aizliegums dažkārt tiek reducēts uz acīm: mironis jau klāt! Gans skaidri redzējis, ka baltajam cilvēkam nav acu un degunam nav caurumiņu¹³.

Tātad šis 2006. gadā dzirdētais naratīvs līdz sīkākajām detaļām atkārtoto senos motīvus. Jāsecina, ka mīklainās iracionālās funkcijas pildīšanai lielākoties tiek izmantotas vecās, jau tūkstoškārt pārbaudītās matricas; tās tikai jāpiepilda ar notikuma saturu, jāpiedzīvo, jāatdzīvina, kas arī tiek darīts.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Dégh L. *Legend and Belief*. Bloomington, Indiana University Press, 2001. – p. 42.
- ² Laķis P. Nakts lekcija [nolasīta Latvijas Kultūras akadēmijā 2002. gadā].
- ³ Dégh L. *Legend and Belief*. Bloomington, Indiana University Press, 2001. – p. 2.
- ⁴ *Ibid.*, p. 42.
- ⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Chain_letters (09.05.07).
- ⁶ <http://www.aaevp.com>
- ⁷ Gorbovskis A. *Fakti, minējumi, hipotēzes*. Rīga, Zvaigzne, 1992. – 2. lpp.
- ⁸ Turpat, 93. lpp.
- ⁹ Čellīni B. *Dzīve, viņa paša sarakstīta*. I grāmata. VAPP Mākslas izdevniecība, 1941. – 230. lpp.
- ¹⁰ Turpat.
- ¹¹ *Bībele*: 1965. gada izdevuma revidēts un papildināts teksts. Rīga, Latvijas Bībeles biedrība, 2006. – 98. lpp.
- ¹² Turpat, 697. lpp.
- ¹³ Jaunsudrabiņš J. *Baltā grāmata*. Rīga: Valters un Rapa, 2005. – 59. lpp.

Literatūra:

Bībele: 1965. gada izdevuma revidēts un papildināts teksts. Rīga, Latvijas Bībeles biedrība, 2006.

Čellīni B. *Dzīve, viņa paša sarakstīta*. I grāmata. VAPP Mākslas izdevniecība, 1941.

Dégh L. *Legend and Belief*. Bloomington, Indiana University Press, 2001.

Gorbovskis A. *Fakti, minējumi, hipotēzes*. Rīga: Zvaigzne, 1992.

Jaunsudrabiņš J. *Baltā grāmata*. Rīga: Valters un Rapa, 2005.

<http://www.aaevp.com>

<http://en.wikipedia.org>

Валерий Макаревич

ЦВЕТОВОЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Summary

The Color Analysis of Poetry

Psychologist M. Lusher has created a projective psychological method. According to it, a person is offered eight squares of different colors that need to be combined in a certain order. The most attractive color must be placed first, followed by a less attractive one, and so on. The analysis of the sequence of colours allows to define the psychological portrait and the actual psychological condition of the person. This method has been applied in our research. It is known that a certain colour corresponds to each vowel sound. We have analysed some works by Russian poets and have defined the frequency of the use of vowels in these works. Then the order of the preference of vowels has been transformed to the order of preference of colours (for each work). Lusher's method has been applied to the received colour preferences. It has allowed us to reveal a possible psychological condition of the author during the moment of creation of the poetic work.

*

Психолог Макс Люшер создал методику, где человеку предлагается из восьми цветных квадратиков сложить ряд, в котором на первом месте находится самый привлекательный для него цвет, на втором — чуть менее привлекательный и т.д. Анализ цветового ряда дает психологический портрет человека и его состояния в данный момент. Этот подход был применен в предлагаемом исследовании. Известно, что каждому гласному звуку соответствует определенный цвет (явление синестезии).

Мы проанализировали ряд произведений российских поэтов и выявили частоту употребления в этих произведениях гласных звуков. Далее порядок предпочтения гласных звуков был преобразован в порядок предпочтения цветов (для каждого произведения). К полученным цветовым рядам был применен метод Люшера. Это позволило выявить возможное состояние души автора в момент создания произведения.

Ключевые слова: семантика цвета, цветовой анализ поэзии, особенности личности.

Теория

Психика человека состоит из сферы сознания и сферы бессознательного. Сознание проявляет себя через слово, понятие. Языком бессознательного являются символы. Известный швейцарский ученый К. Юнг, посвятивший вместе со своими сотрудниками и учениками много времени изучению символов, отмечает, что *то, что мы называем символами, — это термин, имя или изображение, которые могут быть известны в повседневной жизни, но обладают специфическим добавочным значением к своему обычному смыслу. Это подразумевает нечто смутное, неизвестное или скрытое от нас*¹. Язык символов сложен для расшифровки, потому что включает в себя архетипальное, культурно — историческое и индивидуальное значения. Разнообразны и способы репрезентации символов сознанию. Это может быть форма, пространство, движение, цвет, звук и т.д. Из этих способов репрезентации символического в психологической науке, пожалуй, наибольшее внимание привлечено к цвету. Существует целая отрасль психологического знания под названием «цветопсихология».

В цветопсихологии каждому цвету ставится в соответствие эмоционально — чувственное переживание или особенность личности человека. Так, согласно Люшеру, одному из наиболее известных цветопсихологов, синий цвет символизирует спокойствие; зеленый — волю к действиям, упорство, настойчивость, но одновременно — сопротивление переменам; красный — стремление к достижениям, страсть ко всему, в чем присутствует интенсивная жизненная активность. Желтый — это разрядка, нецеленаправленная активность, в которой выражен процесс, а не результат (такой активностью является детская игра), и т.д.²

Описанный выше цветовой символизм проявляется и в языке. Мы употребляем такие выражения, как «желтый дом» (место, где живут люди, чья жизненная активность близка детской игре), «квартал красных фонарей», «рубить капусту» (т.е. делать деньги; недаром американские доллары и латвийские пятилатовики как самая ходовая денежная купюра — зеленого цвета).

На основании цветового символизма в психологии создана концепция психологических типов. В этой концепции предполагается, что есть четыре типа поведения: зеленое, желтое, красное и синее. Каждому человеку присущи все четыре типа поведения. Но одно из них, как правило, доминирует. Поэтому различают желтый, красный, синий и зеленый типы личности (по доминирующему цветовому поведению). Диссонанс в личности возникает, если безусловно доми-

нирует один цвет; гармония — если цветовые формы поведения дополняют друг друга.

Таким образом, с помощью символики цвета можно охарактеризовать как психическое состояние человека, так и свойства его личности³. При этом цветовая окрашенность личности оказывается тесно связанной с его «Я — концепцией». Эта цветовая окрашенность, впрочем, как и «Я — концепция», может меняться в течение жизни⁴.

Описанная выше связь используется для анализа живописных произведений. Так, Р. Юиг отмечает, что Рубенс, как человек чувствительный, использовал в своих работах в основном красный свет. Ватто, который умер молодым, использовал в своих произведениях густую зелень⁵.

Цветовое воздействие живописных полотен подобно воздействию музыкальных произведений. И. Гете, величайший немецкий поэт и ученый, в своих работах отмечает, что картину *мощного эффекта* можно сравнить с музыкальным произведением в мажоре, а минорную музыкальную пьесу с полотном *нежного эффекта*⁶.

О синестезии цвета и музыки пишут и другие исследователи⁷.

Между звуками речи и цветом также существует связь. Если опросить группу людей, задав им один вопрос: *С каким цветом ассоциируются гласные звуки русского языка?* — то большинство звук *а* соотнесет с красным цветом, *о* — с желтым либо с белым, *ы* — с коричневым. Поэтому в стихах талантливого поэта может проявиться это соответствие между звуком и цветом. Если поэт пишет о небе, то он неосознанно подбирает гласные звуки таким образом, чтобы среди них доминировали звуки, которые окрашены в синий цвет⁸.

Свой метод цвето-звукового анализа литературных текстов предлагают Семира и В. Веташ. В этом методе цвета соотносятся не только с гласными, но и с согласными звуками. Например, раскатистому звуку *р* соответствует темно-рубиновый цвет, который отражает могущество потенциала и напор агрессии. (Краткий *р* — кирпичного цвета). Темно-рубиновый цвет психологически связан с волевым напором, с уверенностью в себе, с угрозой разрушения преград, с богатырской силой, могуществом, мужеством, решительностью до грубости, яростью и твердостью.

*Грозный «Р» — раскаты грома,
Дрожь небес и трепет гор —
Разрубает цепи рока
Мощный яростный топор⁹.*

Описанные методы на основе синестезии звука и цвета позволяют создать определенное эмоциональное состояние у читателя и относятся к психолингвистике. Но здесь возникает вопрос: можно ли на основе цвето – звукового анализа поэтических произведений сделать вывод о личностных особенностях автора и его психологическом состоянии в момент написания поэтического произведения? Иными словами, можно ли средствами цветопсихологии решать задачи не только лингвистической психологии, но и психологии личности?

Метод

Для ответа на этот вопрос нами был проведен эксперимент. Он состоял из двух этапов. На первом этапе группа экспертов определяла наличие связи между определенным цветом и гласными буквами русского алфавита. В качестве экспертов выступали 40 студентов – психологов Даугавпилсского университета и 20 учеников старших классов Экспериментальной средней школы г.Даугавпилса. Результаты приведены в таблице 1.

Таблица 1.

Связь звуковых и цветовых ощущений

Звук/ Цвет	Крас- ный	Синий	Зеленый	Желтый	Корич- невый	Фиоле- товый	Черный	Серый
А	21	2	8	11	5	11	5	3
О	5	13	13	24	13	11	11	5
У	7	8	7	6	8	13	7	5
Э	10	6	12	3	14	10	4	8
И	12	4	15	7	12	12	21	10
Ы	3	22	7	5	13	12	7	9

Оценивая цветовую окраску гласных звуков, эксперты могли соотносить звуки одновременно с несколькими цветами либо не давать определенного ответа (*Я не знаю, с каким цветом соотносится звук, поэтому ничего отмечать не буду*).

Результаты показывают, что у большинства опрошенных красный цвет ассоциируется со звуком (а); синий – со звуком (ы); зеленый – со звуком (и); желтый ассоциируется со звуком (о); коричневый – со звуком (э); фиолетовый – со звуком (у); черный, как и серый – со звуком (и). Поскольку звук (и) ассоциируется одновременно с зеленым, черным и синим цветом, в дальнейшем была использована толь-

ко одна ассоциация — с черным цветом как получившим наибольший балл в оценках экспертов.

На втором этапе эксперимента анализировались поэтические произведения разных авторов. Анализ производился по методу Люшера. В каждом поэтическом произведении определялась частота употребления гласных звуков а, о, у, э, ы, и. После этого звуки заменялись цветами. Таким образом, получался цветовой ряд, где на первом месте находился наиболее употребляемый цветовой аналог гласного звука, на втором — цветовой аналог, частота употребления которого была меньше, чем у первого, но больше, чем у оставшихся, и т.д. Полученный цветовой ряд анализировался по методу Люшера, результаты сравнивались с фактами биографии автора поэтического произведения.

Швейцарский ученый Макс Люшер создал тест, стимульный материал которого состоит из восьми цветных карточек. Он использовал 4 основных цвета: красно-оранжевый, синий, зеленый и желтый; 3 дополнительных: коричневый, серый и черный; 1 цвет, который занимает промежуточное положение между основными и дополнительными: фиолетовый. Испытуемому предлагается составить из этих цветных карточек ряд, на первом месте которого находился бы цвет, который в настоящее время кажется ему наиболее привлекательным. Затем из оставшихся выбрать наиболее привлекательный и поместить на второе место. Эта процедура повторяется до тех пор, пока все восемь цветов не образуют цветовой ряд.

Каждому цвету соответствует определенный номер. Синий обозначается №1, зеленый — №2, красный — №3, желтый — №4, фиолетовый — №5, коричневый — №6, черный — №7, серый — №0. Полученный ряд записывается в цифровом виде. Так, ряд 5 1 4 3 2 0 6 7 свидетельствует о том, что на первом месте в цветовом ряду расположен фиолетовый цвет, на втором — синий, на третьем — желтый и т.д.

После этого цветовой ряд, записанный числами, готовится к анализу. Для этого выделяют четыре функциональные группы: явно предпочитаемые цвета (обозначаются знаком +); чуть менее предпочитаемые цвета (обозначаются знаком х); цвета, которые в данный момент являются безразличными (обозначаются =); отвергаемые цвета (обозначаются -).

Приведенный выше ряд после выделения функциональных групп приобретает такой вид: +5 +1 х4 х3 =2 =0 -6 -7.

Далее используются таблицы интерпретации, составленные М. Люшером. Так, группа +5 +1, согласно таблицам интерпретации,

означает, что человек жаждет установить отношения, построенные на нежности и взаимной симпатии. Желает достичь идеализированной гармонии. Испытывает настоятельную потребность в любви. Остро восприимчив к эстетической стороне жизни.

С помощью интерпретатора расшифровываются и другие функциональные группы. Так, значение группы отвергаемых цветов -6 -7 следующее: нормальное стремление к независимости, желание стать хозяином своей судьбы.

По мнению создателя методики М. Люшера, этот цветовой тест способен определять личностные особенности человека и его психическое состояние в данный момент¹⁰.

Результаты и их обсуждение

В этой части мы проанализируем поэтические произведения разных авторов, написанных ими в различные периоды жизни, и сравним результаты анализа с фактами биографии. Прежде всего обратимся к творчеству Ф. Тютчева (1803—1873). Рассмотрим три его стихотворения, написанные в юности, зрелости и в последние годы жизни.

К.Н. (1824)

*Твой милый взор, невинной страсти полный,
Златой рассвет невинных чувств твоих
Не мог, увы! Умилостивить их —
Он служит им укрою безмолвной.*

*Сии сердца, в которых правды нет,
Они, о друг, бегут как приговоры,
Твоей любви младенческого взора,
Он страшен им, как память детских лет.*

*Но для меня сей взор благодаянье;
Как жизни ключ, в душевной глубине
Твой взор живет и будет жить во мне:
Он нужен ей, как небо и дыханье.*

*Таков в горе духов блаженных свет,
Лишь в небесах сияет он, небесный;
В ночи греха, на дне ужасной бездны,
Сей чистый огонь, как пламень адский, жжет.*

Подсчитаем частоту встречаемости гласных в произведении и переведем их в цвета.

Таблица 2.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
К.Н.**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	48	25	16	25	43	12
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	х	=	х	+	-

- Произведем анализ полученных результатов по методу Люшера.
- +3-1 — неудовлетворенность в связи с переживанием утраты или разлада в сфере глубокой привязанности;
 - +7 — протестная реакция на сложившуюся ситуацию, субъективная оценка обстоятельств, противодействие внешнему давлению, средовым воздействиям, протест против судьбы;
 - х4х6 — неустойчивость, неуверенность в себе, боязливость, тревожные опасения неопределенности существующих трудностей;
 - =5 — стремление не обнаружить свою сентиментальность и обидчивость, сосредоточенность на своих проблемах.

Из биографии известно, что в молодости Ф. Тютчев был чрезвычайно влюбчив. Отсюда — и разочарования, и тревога.

Бессонница (1829)

*Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!*

*Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времена стенанья,
Пророчески-прощальный глас?*

*Нам помнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг —
И мы, в борьбе, природой целой,
Покинуты на нас самих.*

*И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали...*

*И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!*

*Лишь изредка, обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!*

Таблица 3.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
Бессонница**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	86	20	8	21	57	12
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	-	=	х	-

- +3-5 — стремление рассудочно взвесить все обстоятельства;
 х7 — конфликт, неудовлетворенность ситуацией;
 =6=4 — выраженная разборчивость и избирательность в межличностных контактах;
 -1 — стремление справиться с угнетенностью, овладеть собой, сохраняя активность; потребность в теплых межличностных отношениях; озабоченность, беспокойная неудовлетворенность; выход из конфликта через активность.

В это время Ф. Тютчев начинает службу в Германии, ему необходимо адаптироваться к новой культурной ситуации, к другому языку.

Бессонница (Ночной момент) (1873)

*Ночной порой в пустыне городской
 Есть час один, проникнутый тоской,
 Когда на целый город ночь сошла
 И всюду водворилась мгла,
 Все тихо и молчит; и вот луна взошла,
 И вот при блеске лунной сизой ночи
 Лишь несколько церквей, потерянных вдали,
 Блеск золоченых глав, унылый, тусклый зов
 Пустынно бьет в недремлющие очи,
 И сердце в нас подкидьшем бывает
 И так же плачется и так же изнывает,
 О жизни и любви отчаянно взывает.
 Но тщетно плачется и молится оно:
 Все вокруг него и пусто и темно!
 Час и другой все длится жалкий стон,
 Но наконец, слабея, утихает он.*

Таблица 4.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
Бессонница (Ночной момент)**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	62	22	15	20	44	14
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	-	=	х	-

- +3-1 — неудовлетворенность в связи с переживанием утраты или разлада в сфере глубокой привязанности;
- х7 — конфликт, неудовлетворенность ситуацией;
- =4=6 — выраженная избирательность в сфере межличностных отношений, особенно в сфере близких отношений, иррациональность притязаний;
- 5 — напряженность, связанная с тенденцией к сдерживанию эмоциональных проявлений; выраженная избирательность в межличностных контактах, тонкость вкуса диктует необходимость повышенного самоконтроля.

Сравнивая два стихотворения со схожим названием, отметим, что в первом случае автор видит выход из кризисной ситуации. Во втором, написанным зрелым мужчиной и сложившейся личностью — выхода эмоциям нет.

Сейчас обратимся к творчеству поэта С. Есенина (1895–1925).

*** (до 11 июля 1923)

*Эта улица мне знакома,
И знаком этот низенький дом.
Проводов голубая солома
Опрокинулась над окном.*

*Были годы тяжелых бедствий.
Годы буйных, безумных сил.
Вспомнил я деревенское детство,
Вспомнил я деревенскую синь.*

*Не искал я ни слов, ни покоя,
Я с тщетой этой славы знаком.
А сейчас, как глаза закрою,
Вижу только родительский дом.*

*Вижу сад в голубых накрапах,
Тихо август прилег ко плетню.
Держат миры в зеленых лапах
Птичий гомон и щебетню.*

*Я любил этот дом деревянный,
В бревнах теплилась грозная морщь,
Наша печь как-то дико и странно
Завывала в дождливую ночь.*

*Голос громкий и всхлипень зычный,
Как о ком-то погибшем, живом.
Что он видел, верблюд кирпичный,
В завывании дождевом?*

*Видно, видел он дальние страны,
Сон другой и цветущей поры,
Золотые пески Афганистана
И стеклянную хмарь Бухары.*

*Но угасла та нежная дрема,
Все истлело в дыму голубом.
Мир тебе — полевая солома,
Мир тебе — деревянный дом!*

*Ах, и я эти страны знаю,
Сам немалый прошел там путь.
Только ближе к родному краю
Мне б хотелось теперь повернуть.*

Таблица 5.

Частота встречаемости гласных в стихотворении

*** (до 11 июля 1923)

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	120	41	31	25	87	26
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	=	-	х	-

+3-6 — спонтанная самореализация, доставляющая удовлетворение;

=4=5 — убежденность в реалистичности своих надежд, потребность в одобрении, поддержке;

х7 — конфликт, неудовлетворенность ситуацией;

-1 — стремление овладеть собой, сохраняя активность; потребность в теплых отношениях, привязанности.

Начинается наиболее плодотворный период творчества поэта. Завязываются близкие отношения с танцовщицей Айседорой Дункан. Но эти отношения, похоже, связаны с мотивом самореализации и не соответствуют глубинным желаниям поэта.

*** (1925)

*До свиданья, друг мой, до свидания.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди.*

*До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
Не грусти и не печаль бровей,—
В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.*

Таблица 6.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
*** (1925)**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	27	6	8	7	25	4
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	-	х	=	+	-

- +3-1 – неудовлетворенность в связи с переживанием утраты или разлада в сфере глубокой привязанности;
- +7-4 – чувство бесперспективности, ощущение утраты, страх, дискомфорт;
- х5 – трудности в адаптации, потребность в понимании со стороны окружающих, потребность в социальной нише; нестабильность в решении проблем;
- =6 – потребность в комфорте.

Расторгнуты отношения с Айседорой Дункан. Поэт подвергнут гонениям за свои последние произведения. Перед ним встает жесткая альтернатива, выраженная в двух последних строфах стихотворения. Какую альтернативу он выбрал – мы знаем.

Далее мы проанализируем произведения трех современных поэтов России: А.Ахматовой, В.Высоцкого и И.Бродского. Для анализа у каждого поэта выберем по одному произведению из тех, которые стали этапными в их творчестве. Начнем с А. Ахматовой(1889–1996).

*** (1959)

*Что нам разлука? – Лихая забава,
Беды скучают без нас.
Спьяну ли ввалится в горницу слава,
Бьет ли тринадцатый час?
Или забыты, забиты, за...кто там
Так научился стучать?
Вот и иди мне обратно к воротам
Новое горе встречать.*

Таблица 7.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
*** (1959)**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	33	8	7	4	15	5
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	=	-	х	-

- +3-6 — спонтанная самореализация, доставляющая удовлетворение и повышающая собственную ценность в глазах других;
- х7 — конфликт или неудовлетворенность ситуацией;
- =4=5 — убежденность в реалистичности своих надежд, потребность в одобрении и поддержке; обидчивость и сосредоточенность на своих проблемах;
- 1 — стремление справиться с угнетенностью, овладеть собой, сохраняя активность.

Личностную ситуацию Анны Ахматовой, пожалуй, наиболее точно характеризует Аманда Хайт: *Если бы на какой-то миг она потеряла способность превращать сырье своей жизни в поэтическую биографию, то оказалась бы сломленной хаотичностью и трагедийностью происходящего с ней.*

Сейчас обратимся к творчеству В. Высоцкого (1938—1980). Проанализируем одно из его ранних произведений.

Я не люблю (1969)

*Я не люблю фатального исхода,
От жизни никогда не устаю.
Я не люблю любое время года,
В которое болею или пью.*

*Я не люблю холодного цинизма,
В восторженность не верю, и еще —
Когда чужой мои читает письма,
Заглядывая мне через плечо.*

*Я не люблю, когда наполовину,
Или когда прервали разговор.
Я не люблю, когда стреляют в спину,
Я также против выстрелов в упор.*

*Я ненавижу сплетни в виде версий,
Червей сомненья, почестей иглу,
Или — когда все время против шерсти,
Или — когда железом по стеклу.*

*Я не люблю уверенности сытой,
Уж лучше пусть откажут тормоза.
Досадно мне, что слово «честь» забыто,
И коль в чести наветы за глаза.*

*Когда я вижу сломанные крылья —
Нет жалости во мне, и неспроста.
Я не люблю насилия и бессилья,
Вот только жаль распятого Христа.*

*Я не люблю себя, когда я трушу,
И не терплю, когда невинных бьют,
Я не люблю, когда мне лезут в душу,
Тем более — когда в нее плюют.*

*Я не люблю манежи и арены —
На них мильон меняют по рублю.
Пусть впереди большие перемены,
Я это никогда не полюблю!*

Таблица 8.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
*Я не люблю***

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	126	23	53	31	84	16
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	х	=	х	-

- +3-1 — неудовлетворенность, разлад, стремление забыться в напряженной деятельности;
- х5х7 — категоричность, субъективизм суждений в оценке ситуаций, настойчивость в нереальных требованиях;
- =6=4 — разборчивость и избирательность в межличностных контактах, завышенные требования к объекту.

В. Высоцкий уже написал письмо в ЦК КПСС по поводу критики его песен в центральной прессе. Уже произошел разрыв с женой. Совсем недолго осталось до того момента, когда В. Высоцкий разгромит свою квартиру и официально оформит брак с Мариной Влади. Несмотря на буйный нрав Владимира, она все же согласится выйти за него.

Сейчас обратимся к творчеству Иосифа Бродского (1940–1996).

Стансы Е.В., А.Д.

*Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать.
На Васильевский остров
я приду умирать.
Твой фасад темно-синий
я впотьмах не найду,
между выцветших линий
на асфальт упаду.*

*И душа неустанно
 поспешая во тьму,
 промелькнет над мостами
 в Петроградском дыму,
 и апрельская морось,
 под затылком снежок,
 и услышу я голос:
 до свиданья, дружок!*

*И увижу две жизни
 далеко за рекой,
 к равнодушной отчизне
 прижимаясь щекой,
 словно девочки-сестры
 из непрожитых лет,
 выбегая на остров,
 машут мальчику вслед.*

Таблица 9.

**Частота встречаемости гласных в стихотворении
 Стансы Е.В., А.Д.**

Звук	а	о	у	э	и	ы
Количественная характеристика	63	16	19	7	38	13
Цвет	Красный, №3	Желтый, №4	Фиолетовый, №5	Коричневый, №6	Черный, №7	Синий, №1
Знак	+	=	х	-	+	=

- +3 — активность позиции, высокая мотивация достижения, стремление к доминированию, целенаправленность действий, спонтанность и раскрепощенность поведения, высокая самооценка, потребность в самореализации;
- x5 — своеобразие самореализации, индивидуальный стиль решения проблем, трудности адаптации, связанные с индивидуальностью, нешаблонностью подхода к решению проблем, потребность в понимании со стороны окружающих;
- +7 — протестная реакция на сложившуюся ситуацию, отстаивание собственной точки зрения,
- =4=1 — избирательность в межличностных контактах, особенно близких; диссонанс между идеалом и реальностью приводит к разочарованию;

-6 — потребность в комфорте.

Здесь — без комментариев.

В заключение отметим, что связи между личностными особенностями автора поэтического произведения, его психологическим состоянием в момент написания произведения и звуко-цветовым рядом текста современная наука не объясняет. Но, как мы видим, они существуют. И эти факты раздвигают горизонты развития научного знания.

В работе использованы результаты исследования учащихся Даугавпилсской Экспериментальной школы Натальи Станкевич и Карины Багеевой. Исследование выполнено под руководством автора статьи.

Сноски и примечания:

- ¹ Юнг К. *Человек и его символы*. Санкт-Петербург, Б.С.К., 1996. — с. 16.
- ² Люшер М. *Цвет вашего характера*. Москва, ВечехПерсейхАст, 1996.
- ³ Люшер М. *Четырехцветный человек, или путь к внутреннему равновесию*. Минск, Харвест, 1999.
- ⁴ Яньшин П. *Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта. Диссертация на соискание степени кандидата психологических наук*. Москва, МГУ, 2001.
- ⁵ Юнг Р. Цвет и выражение внутреннего времени в западной живописи. / *Психология цвета*. Москва, Киев, Рефл-бук, Ваклер, 1996.
- ⁶ Гете И. К учению о цвете. / *Избранные сочинения по естествознанию*. Москва, Изд — во АН СССР, 1957.
- ⁷ Например, Кандинский В., Эйзенштейн С.
- ⁸ Журавлев А. Какого цвета звук А? / *Знание — сила* №2, 1972. — с. 28—29.
- ⁹ Семира, Веташ В. *Астрология имени, цвета и звука*. Ростов, Феникс, 2005.
- ¹⁰ Люшер М. *Цвет вашего характера*. Москва, ВечехПерсейхАст, 1996.

Литература:

- Гете И. К учению о цвете. / *Избранные сочинения по естествознанию*. Москва, Изд — во АН СССР, 1957.
- Журавлев А. Какого цвета звук А? / *Знание — сила*. №2, 1972.
- Кандинский В. О духовном в искусстве. / *Психология цвета*. Москва, Киев, Рефл-бук, Ваклер, 1996.
- Как слово наше отзовется. Избранная лирика*. Москва, Правда, 1986.
- Люшер М. *Цвет вашего характера*. Москва, ВечехПерсейхАст, 1996.
- Люшер М. *Четырехцветный человек, или путь к внутреннему равновесию*. Минск, Харвест, 1999.

- Семира, Веташ В. *Астрология имени, цвета и звука*. Ростов, Феникс, 2005.
- Эйзенштейн С. Цвет в кино. / *Психология цвета*. Москва, Киев, Рефл-бук, Ваклер, 1996.
- Юиг Р. Цвет и выражение внутреннего времени в западной живописи. / *Психология цвета*. Москва, Киев, Рефл-бук, Ваклер, 1996.
- Юнг К. *Человек и его символы*. Санкт-Петербург, Б.С.К., 1996.
- Яньшин П. *Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта. Диссертация на соискание степени кандидата психологических наук*. Москва, МГУ, 2001.

Ieva Pīgozne-Brikmane

BRŪNĀ UN ZILĀ KRĀSA VĒLĀ DZELZS LAIKMETA
APĢĒRBĀ. PIELIETOJUMA NOZĪMES MEKLĒJUMI

Summary

Use of the Brown and Blue Colours in the Dress of the Late Iron Age in Latvia. Searching for the Meaning

Archaeological evidence shows that brown was the most popular colour of the men's jackets and women's skirts in the Late Iron Age in Latvia. At the same time, blue was the second most popular colour of men's clothing and the only colour of women's shawls that were decorated with bronze rings and spirals. In the search for the meaning of these two colours, folklore and experimental archaeology data are used. According to mythological Latvian folk songs, brown clothes are worn by men in their initiation rite. The author suggests that the mythological meaning of the plants that are used in the process of dyeing yarn is transferred to the clothes. Brown colour is most often dyed with various tree barks and this suggests that brown clothes could have become symbolic "bark" (armour) for people wearing them. Blue colour is most often dyed with the help of woad, however bean plants could also be used. Latvian folklore texts mention bean as the "staircase" to heaven. Thus blue colour could contain the meaning of symbolic death of the person who undergoes initiation or way of the dead people's souls to the heaven. At the same time, as blue clothes are often found in the richest people's graves, this could point to the ruling class's connection with the heaven.

*

Būtisks vārds virsrakstā ir *meklējumi*, jo tas norāda uz to, ka šajā virzienā tiek iets un meklēts. Tomēr, kā liecina vairāku autoru līdzšinējā pieredze, dažkārt folkloras un arheoloģijas mijattiecību meklējumos tālāk par "varbūt" nemaz arī nav iespējams tikt.

Reizē ar vēlmi meklēt vēlā dzelzs laikmeta liecības latviešu folkloras tekstos rodas jautājums, vai ir pamats domāt, ka šādas liecības varētu būt saglabājušās.

Pārsteidzošākais, ka folkloras datēšanas laukā izšķirošais nav tas, kādi folkloras žanri tiek aplūkoti, jo pētnieki, pētot dažādus folkloras žanrus – dziesmas, pasakas, teikas, miklas, vietvārdus utt. –, var nonākt pie līdzīga to datējuma, proti, tajos var atrast tiešas liecības no 18., 16., 14., 13. un arī senākiem gadsimtiem, kā arī saglabājušos priekšstatus no dzelzs, bronzas un pat akmens laikmeta.

Meklējot atbildi uz jautājumu, vai ir iespējams, ka latviešu folklorā būtu saglabājušās liecības no 9.–12. gs., jāsecina, ka vairums pētnieku domā, ka šādas liecības ir saglabājušās. Taču jānošķir pašu folkloras tekstu vecums, kurš nereti ir datējams ar to pierakstīšanas brīdi, tātad visbiežāk ar 19. gs., no folklorā pausto ideju, normu, sadzīves modeļu, notikumu un īpaši mitoloģisko priekšstatu datējuma, kurš savukārt var iesniegties pat akmens laikmetā. Tajā pašā laikā, meklējot senāku laiku liecības folklorā, kā vienū no svarīgākajiem apsvērumiem jāņem vērā mītiskās domāšanas, kāda pieder tautas kolektīvajai apziņai un radošajam garam, raksturs. Tam nepiemīt vēsturiskā jeb lineārā laika izpratne, un notikumi, kas bijuši pagātnē, parasti tiek attiecināti uz nekonkrētiem seniem laikiem¹.

Vienlaicīgi jāatzīmē, ka vairāki pētnieki, piemēram, P. Šmits, J. Urtāns u.c., konstatējuši, ka nostāstos par kādu vietu notikumi, kas ar to saistīti, nereti tiek datēti ar daudz nesenākiem laikiem un personām. Par patieso datējumu un tautas mutē radušos laika nobīdi iespējams pārliecināties, veicot arheoloģiskos izrakumus.

Attiecībā uz mitoloģisko priekšstatu datēšanu, jāuzsver, ka mitoloģiskie priekšstati visbiežāk, ja reiz radušies, turpina savu eksistenci arī vēlākos laikos, kad jau rodas citi priekšstati. Par to liecina, piemēram, M. Gimbutienes, J. Kursītes, A. un B. Vasku pētījumi. Tādējādi vienu priekšstatu nozīme mazinās vai transformējas, citi rodas no jauna un var ieņemt svarīgāku lomu, agrākie un vēlākie organiski savijas un saaug kopā, taču pilnīga izzušana notiek ļoti lēni, un parasti vienlaicīgi pastāv vairāku laiku mitoloģisko priekšstatu slāņi.

Otrs būtisks folkloras tekstu datēšanas aspekts saistāms ar valodu, kādā tie radušies, un valodu, kādā tie pierakstīti. Pētnieki, kuri pievērsušies metriski normētajiem folkloras žanriem, piemēram, tautasdziesmām un sakāmvārdiem, atzīst, ka tie saglabājuši senākās valodas formas un tādējādi uzskatāmi par senāko notikumu un priekšstatu paudžiem². Tomēr, pētot seno apģērbu un citas sadzīviskas kultūras parādības un ar tām saistītos mitoloģiskos priekšstatus, valoda ir svarīgs, taču ne pats būtiskākais informācijas avots. Ja pētniecības objekts ir paustās idejas un priekšstati, tad tos iespējams meklēt arī citos folkloras žanros: pasakās, ticējumos u.c., jo ir iespējams, ka tieši valodas izmaiņas laika gaitā ļāvušas pašiem senākajiem priekšstatiem nepazust, bet līdz ar valodas attīstību tikt nodotiem no paaudzes paaudzē.

Līdzšinējā pētnieku interese meklēt tieši vēlā dzelzs laikmeta apģērbu, rotas vai apavus raksturojošas liecības latviešu folkloras tekstos nav bijusi liela.

Pavisam nelielā rakstā arheologs Vladislavs Urtāns izvirzījis hipotēzi, ka dziesmās bieži sastopamie *zelta griezti gredzentiņi*, ar kuriem nereti ir *pilni pirksti, abas rokas*, ir no 3.–16. gs. Latvijas teritorijā valkātie bronzas spirālgredzeni³:

*Abas rokas pilni pirksti
Zelta griezti gredzentiņi;
Kad aizgāju tautiņās,
Pa vienam noriteja. (LD⁴ 6355-1)*

Tā kā laika posmā starp 10. gs. beigām un 12. gs. šie gredzeni sastopami pat uz visiem apbedītā pirkstiem, V. Urtāns pieņem, ka tieši šajā laikā varēja rasties dziesmas, kur tādi apdziedāti. Viņš arī izsaka pieņēmumu, ka folkloras tekstos minētie matu, cimdu, kurpju, kamanu u.c. priekšmetu apzīmējumi ar *zelta, vaska, linu* u.c. ir tikai šo priekšmetu krāsas, nevis materiāla raksturojums. V. Urtāns atzīst, ka laika gaitā var būt mainījušies dziesmu vārdi un pat to saturs, tomēr, izmantojot zināšanas arheoloģijā, iespējams noteikt daudzu dziesmu izcelsmes laiku.

Pārejot pie brūnās un zilās krāsas apgērbā, jāuzsver, ka informācija par šo krāsu izmantojumu apgērbā iegūta arheoloģiskajos izrakumos, kuri veikti Latvijas teritorijā esošajos kapulaukos un vienā depozītā. Ne visā Latvijas teritorijā kapulauki ir vienlīdz pateicīga vieta apgērba izpētei, jo dažādu iemeslu dēļ – augsnes īpatnības, bedību tradīcijas – tekstiliju atradumi visbiežāk konstatēti latgaļu un lībiešu kapulaukos. Vērtīgas ziņas sniedz Tīras purva depozīts, kurā atrasts pilns vīrieša tērpa komplekts, kurš aprakts bez mirušā klātbūtnes. Lielākā daļa pētnieku sliecas domāt, ka depozīts ir ziedojums, tādējādi tas varētu būt vienīgais līdz šim atrastais apgērbs, kas nav tieši bedību tērps. Tādēļ īpaši svarīgi, ka arī šajā apgērbā sastopami brūnas un zilās krāsas vilnas audumi⁵, kas savukārt varētu apliecināt šo abu krāsu pielietojumu valkātājā apgērbā.

Runājot par brūnās krāsas izmantojumu un simbolisko nozīmi, uzmanību piesaista tautasdziesmās sastopamais motīvs, kurā notiek cīņa ar mītisko ienaidnieku un varoņa brūnie svārki tiek apšļākti ar ienaidnieka asinīm. Pēc tam tiek meklēts, kur svārkus izmazgāt, izžāvēt, dažkārt arī sarullēt un noglabāt:

*Zirgi zviedz, Jodi brauc
Tumšajā naksniņā;
Upe tek dzirkstidama,
Es stāveju maliņā,
Es stāveju maliņā
Ar aso zobentiņu,*

*Ar aso zobentiņu
Jodu mātes gaididams.
Es sacirtu Jodu māti
Deviņiemi gabaliem,
Man apskrēja brūni svārki
Ar tām Jodu asinim.*

*Es tev lūdzu, mīļā Laimē,
Kur es viņus izskalošu?
– Meklè tādu ezeriņu
Deviņāmi iztekām.
– Es tev lūdzu, mīļā Laimē,
Kur es viņus izkaltešu?
– Meklè tādu ozoliņu
Deviņiemi žuburiem.*

*– Es tev lūdzu, mīļā Laimē,
Kur es viņus sarullešu?
– Meklè tādu ruļļa koku
Deviņiemi vilcejiem.
– Es tev lūdzu, mīļā Laimē,
Kur es viņus paglabašu?
– Meklè tādu šķirsta vāku
Deviņāmi atslégām. (LD 34043-19)*

Skatot K. Karuļa *Etimoloģijas vārdnīcā* šķirkli *brūns*, lasām, ka tas latviešu valodā ir jauns vārds, iespējams, aizgūts no ģermāņu valodām saistībā ar 15. gs. parādījušos modes krāsu un brūno vadmalu, kas ienākusi no Eiropas⁶. Šo faktu Karulis min, atsaucoties uz P. Šmitu, vēlāk J. Kursīte, pētot krāsu mītiskās nozīmes, citē Karuli⁷. Spriežot pēc atsaucēm, kuras pievienotas šo autoru pētījumiem, šķiet, ka neviens no minētajiem pētniekiem nav padziļināti interesējies par apģērba vēsturi. K. Karulis un J. Kursīte spriež, ka brūnās krāsas nosaukums izspiedis latviešu nosaukumu *bērs*, kamēr mītiskajās dziesmās, kurās minēti brūni svārki, brūnā kā 16.–18. gs. prestižā krāsa aizstājusi, iespējams, iepriekš minētos zelta svārkus. Jāpiebilst, ka *Latvju dainās* šī dziesma sastopama 21 variantā, taču nevienā no tiem neparādās zelta krāsa, kamēr vairākumā gadījumu (16 variantos) minēta brūnā krāsa. Savukārt *bēri svārki* nav minēti nevienā no šī motīva dziesmām.

Otra teorija, kura saistībā ar šīm dziesmām izvirzīta 1923. gadā un kuras autors ir vēsturnieks Arveds Švābe, ir tāda, ka dziesmās ir bijuši minēti bruņu krekli jeb bruņu svārki, un, tiem izzūdot un parādoties plākšņu bruņām, *bruņu svārki* nomainīti uz *brūniem svārkiem*⁸.

Domājot par līdz šim izteiktajām versijām, nevar apiet to, ka brūnā krāsa ir viena no visraksturīgākajām, ja ne pati izplatītākā, no vēlā dzelzs laikmeta un, iespējams, arī dažu nākamo gadsimtu apģērba krāsām. Taču pirmā zinātniski korektā senā apģērba rekonstrukcija, uz kuru būtu varējuši balstīties gan Šmits, gan Švābe, parādījās tikai 1936. gadā⁹, kad abi šie vēsturnieki savus viedokļus jau bija pauduši. Tātad viņiem nebija pieejama informācija par apģērba krāsām vēlajā dzelzs laikmetā, kad brūnā ir ļoti izplatīta vīriešu svārku krāsa (otrā izplatītākā krāsa ir zila)¹⁰ un vispopulārākā sieviešu brunču krāsa¹¹. Tāpat jāpiebilst, ka tā ir krāsa, kādu visvieglāk iegūt no dabas krāsvielām. Šīs krāsas pigmentu dod koku mizas, arī pupu un sīpolu mizas un ļoti daudzugu daļas¹².

Ja skatāmies uz vēlā dzelzs laikmeta vīriešu apģērba, tad svārku krāsa¹³ varēja būt pelēka (no pelēkas krāsas aitām, kādas folklorā daudzārt minētas un kuru vilna nepadodas krāsošanai, tādēļ, iespējams, pelēkās

krāsas apģērbs izmantots darbam un ikdienai), tāpat tā varēja būt zila un arī brūna.

Nemot vērā to, ka, ejot karā vai medībās, brūnā un pelēkā krāsa būtu vienlīdz piemērotas krāsas aizsegam, jāautā, kāpēc krāsot apģērbu brūnu, ja arī pelēks ir vienlīdz praktisks. Folkloras tekstos savukārt redzam, ka pelēkā krāsa tiek uzskatīta par mazāk vērtīgu, ikdienišķu, darba vai nabadzīgāku ļaužu apģērba krāsu:

*Tav, māsiņa, slikta laime,
Tav pelekas avetiņas:
Saka tevi netikušu,
Redz pelekas villainites. (LD 29091)*

Kaut arī šie priekšstati folkloras tekstos visdrīzāk saglabājušies no vēlākiem gadsimtiem, tie tomēr uzrāda zināmas likumsakarības.

Jādomā, ka apģērba krāsa vēlajā dzelzs laikmetā nav bijusi tikai valkā-tāja gaumes atspoguļotāja vai estētiska vērtība. Tā droši vien ir nesusi zināmu nozīmi, kura visdrīzāk ir saistīta ar krāsaugiem, no kuriem šo krāsu iegūst un krāsojot pārnes uz apģērbu. Ja krāsošanai tiek izmantotas koku mizas (piemēram, ozola, alkšņa, kadiķa), tad arī apģērbs zināmā veidā kļūst par mizu, ko cilvēks apvelk kā bruņas:

*Ozolam vara miza
Trim kārtām apauguse. (LD 14978)*

Brūno krāsu iegūst arī no vairākiem augiem, kuri veicina asins recēšanu vai apturēšanu, kā arī lietojami asiņojošu vai pūžņojošu brūču ārstēšanai, piemēram, retēja un asinszāles¹⁴. Ar šiem krāsaugiem krāsots apģērbs varētu iegūt ārstējošu spēku. Te vēl jāpiemin interesanta saistība ar to, ka sieviešu brunču audums visbiežāk ir tieši brūnā krāsā. Jādomā, ka arī te varētu vilkt paralēles ar brūnā apģērba gabala aizsargājošo funkciju.

Šķiet, ka hipotēzi par krāsaugu nozīmes pārņemšanu uz krāsoto apģērbu nav iespējams pilnībā pārbaudīt, jo arī visu kapulaukos atrasto brūnā apģērba fragmentu uzskaitē un rezultātu salīdzināšana ar mirušajiem līdzīgi dotajiem priekšmetiem, īpaši ieročiem, nedotu pilnīgi objektīvu vērtējumu tādēļ, ka kara drēbes, medību drēbes un, iespējams, cīņas drēbes no kādiem iniciācijas rituāliem nav tieši tās, ar kurām mirušais ir apbedīts kapā.

Atgriežoties pie garajām dziesmām, jāatzīst, ka to datējums nav skaidri nosakāms, jo K. Karuļa un J. Kursītes minētās dziesmas, kurās brūnie svārki parādās kā 16.–18. gs. modes krāsa, ir cita rakstura:

*Līdz zemīti brūni svārki,
Sarkans rožu vainadziņš. (LD 5621)*

*Līdz zemei brūni svārki,
Līdz jostai sudrabiņš.* (LD 5637, 5705)

*Tam puisim brūni svārki,
Tam kliboja kumeliņš.
Man pelēki, mātes austi,
Man dancoja kumeliņš.* (LD 5751)

Savukārt garās dziesmas, kurās notiek mītiskā cīņa, ir nevis sadzīviskas, bet mitoloģiskas dziesmas, kas norāda uz senāku, nevis vēlāku izcelsmi. Par šo dziesmu senāku izcelsmi vedina domāt arī tas, ka galvenais varonis jeb “es” šajās dziesmās ir vīrietis, tomēr iniciācijas rituāla laikā pēc padoma tiek jautāts tādām mītiskām būtņēm kā Māra, Laima, Dievs – kopumā 8 vīriešu dzimtes un 12 sieviešu dzimtes padomdevējiem. Mītiskais ienaidnieks, ar kuru notiek cīņa, 11 variantos ir vīriešu dzimtes, bet 8 variantos – sieviešu dzimtes. Iespējams, ka tieši sieviešu dzimtes mītiskā ienaidnieka un mītiskā padomdevēja klātbūtne ļauj šo dziesmu motīvu attiecināt uz senāku mitoloģijas slāni¹⁵.

Minētie brūnie svārki visdrīzāk nav arī bruņu svārki, jo tādus nevajadzētu mazgāt upē, žāvēt saulē un glabāt lādē. Turklāt tos pavisam noteikti nevajadzētu rullēt (senais gludināšanas veids), kaut gan pieļaujams, ka rullēšana dziesmās parādījusies vēlāk. Visbeidzot Latvijā bruņu kreklu atradumu ir ļoti maz.

Ja brūnās krāsas vienīgais nosaukums būtu bijis *bērs*, tad jādodomā, ka tas tomēr būtu saglabājies kaut nedaudzos tekstos, kamēr *Latvju dainās* tas lietots tikai kopā ar zirgiem un kumeliņiem un nekad kā apģērba krāsa.

Lai kāds arī būtu bijis brūnās krāsas nosaukums, un šo dziesmu rašanās laiks, tajās nav nekādu pretrunu ar to, ka apdziedātie brūnie svārki varētu atspoguļot tieši vēlā dzelzs laikmeta reālijas un mītiskos priekšstatus, īpaši ņemot vērā dziesmu saturu.

Atgriežoties pie zilās krāsas pielietojuma un nozīmes, vispirms jāuzsver, ka arī vārds *zils* ir samērā jauns, jo cēlies kā melnās vai zaļās nokrāsas vai spīduma apzīmējums¹⁶. Taču agrāk zilās krāsas nosaukums bijis *mēļš*¹⁷, jo šī krāsa ir iegūta no krāsu mēļem (*Isatis Tinctoria L.*) – krāsaugiem, kuri ir gan auguši savā vaļā, taču pamazām tikpat kā izzuduši, gan bieži tika audzēti īpašos mēļu dārzos, kādus arī min folkloras teksti:

*Rasa, rasa, migla, migla,
Tā man žēli padarija,
Tā noēda mēļu dārzu,
Nava skaistu dzīpariņu.* (LD 7137)

Arheoloģiskās liecības vēsta, ka zilā ir otra populārākā vīriešu svārku krāsa un, iespējams, pati populārākā (vismaz kapulauku materiālā) sievietu villaiņu krāsa. Ar bronzu rotātās sievietu villaines bijušas zilas, kamēr nerotātās, tātad mazāk prestižās villaines, bijušas arī baltas, pelēkas un brūnas¹⁸. Līdz ar to var uzskatīt, ka zilā krāsa vēlajā dzelzs laikmetā bija ne tikai visgrūtāk iegūstama, bet arī visprestižākā.

Par zilās krāsas iegūšanu un grūtībām, kādas ar to saistās, raksta autore pārlicinājusies, veicot eksperimentus ar vilnas dzijas krāsošanu ar dabas krāsvielām. Būtiski šajā procesā ievērot to, ka vēlajā dzelzs laikmetā Latvijas teritorijā bija pieejamas tikai dabas krāsvielas, nebija pieejami ķīmiskie kodinātāji un krāsošana notika lietus, akas vai upes ūdenī bez hlora un citu ķīmisku piedevu klātbūtnes. Pētot pazīstamās latviešu tautas daiļamata meistes Ilgas Madres¹⁹ piedāvātās iespējas nokrāsot zilu vilnas audumu, jāsecina, ka gandrīz vai neviens augs nedod koši zilu vai tumši zilu krāsu, turklāt daži reti izņēmumi, kuri dod zilganpelēkas vai zilgani violetas nokrāsas, iegūstami, pielietojot tādus ķīmiskos kodinātājus kā alauns, vara sulfāts u.c. Kā visdrošākos zilās krāsas ieguves augus var minēt krāsu mēles, cūku pupu virszemes daļas un dzelzenes. Diemžēl, veicot eksperimentus, līdz šim nav izdevies iegūt zilu krāsu, jo vienmēr dzija nokrāsojusies brūnganos toņos. Taču eksperimenti tiek turpināti, jo vismaz no krāsu mēlēm zilā krāsa ir jāiegūst, un, iespējams, Latvijas iedzīvotāju krāsošanas vēlajā dzelzs laikmetā ir bijusi tik attīstīta, ka zilā krāsa iegūta arī no pārējiem diviem augiem. Turklāt varam saskatīt sakarību, ka brūnās krāsas iegūšanai nav nepieciešamas īpašas iemaņas, kamēr zilās krāsas apģērba gatavošana prasījusi vairāk zināšanu un prasmju, kā arī speciālu krāsaugu audzēšanu, līdz ar to, iespējams, padarot zilās krāsas apģērba vēl vērtīgāku gan simboliskā, gan mantiskā izpratnē.

Skatoties uz zilās krāsas krāsaugu mitoloģisko nozīmi, jāsecina, ka folkloras teksti sniedz liecības par mēlēm, neminot to saistību ar mitoloģiskajiem priekšstatiem. Dzelzenes (vismaz ar mūsdienās zināmo nosaukumu) folkloras tekstos nav sastopamas. Taču dziesmās ir sastopama pupa, kuru visbiežāk dēvē par balto, vienā dziesmā arī par zilo (LD 34043) un ar kuru saistās konkrēts motīvs par uzkāpšanu debesīs pa pupas zariem:

*Man bij viena balta pupa,
Nezināju, kur stādīt.
Stādu smilšu kalniņā
Pašā kalna galiņā.*

*Man uzauga tāda pupa –
Līdz pašām debesīm.
Es uzkāpu debesīs
Pa pupiņas lapiņām. (LD 34035-2)*

Kaut arī lielākā daļa šo dziesmu sižetu rosina domāt par iniciācijas rituālu, nevis par bedībām, jāatceras, ka arī iniciācija ir sava veida nomiršana. Vēl 19. gs. un vietām pat 20. gs. sākumā Latvijas teritorijā bija saglabājusies tradīcija ļaudis apbedīt kāzu apģērbā, kas ļauj domāt, ka arī vēlajā dzelzs laikmetā mirušie varētu būt guldīti kapā savā kāzu vai vismaz nozīmīgu godu apģērbā. Un kāzas (īpaši ligavai) tiek uzskatītas par vienu no iniciācijām, kuras cilvēks iziet sava mūža laikā. Tādējādi, ja attiecinām krāsauga, proti, pupas mītisko nozīmi uz apģērbu, kas ar tām krāsots, varam izteikt pieņēmumu, ka zilās krāsas nozīme senajā apģērbā saistās ar simbolisku uzkāpšanu debesīs. Ja tas ir iniciāciju apģērbs, tas, jādomā, ietver sevī simboliskās nomiršanas un atdzimšanas nozīmi, ja tas ir bedību apģērbs, tas varētu tikt saistīts ar dvēseles uzkāpšanu debesīs.

Kaut arī pieņēmumi par zilās jeb mēļās krāsas mitoloģisko nozīmi vedina domāt, ka zilais apģērbs paredzēts iniciācijai un bedībām, liecības norāda uz to, ka tas tomēr valkāts biežāk nekā pāris reizes, jo, piemēram, zilo villaiņu malu celainēs atrastas daudzkārtējas saktas adatas dūrienu pēdas un lāpījumi²⁰. Taču, pieņemot to, ka zilās krāsas apģērbs norāda uz tā valkātāja saistību ar debesīm, iespējams vilkt paralēles ar valdnieku un aristokrātijas ciešo asociatīvo saistību ar debesu dievībām daudzu seno tautu priekšstatos.

Piemēram, Zvirgzdenes Kivtu kapulauka 99. kapā guldīts sabiedrības augstākā slāņa vīrietis, kuram ir zili svārki un kājauti, kas rotāti ar bronzas gredzentiņiem un spirālītēm. Mirušajam līdzīgi doti arī sviriņi, kādu Latvijā atrasts pavisam nedaudz un kurus piedēvē tirgotājiem, kā arī daudz rotu, tajā skaitā apkalta josta un prestižu apliecinošā tā sauktā karavīra aproce²¹. Arī arheoloģe Anna Zariņa norāda, ka visos bagātākajos apbedījumos sastopamas ar bronzu rotātās zilās villaines, šādu villaiņu skaits samazinās proporcionāli līdzīgi doto rotu daudzumam apbedījumos²². Tomēr arguments par zilā apģērba kā prestiža rādītāju nav pilnībā pierādāms tādēļ, ka tekstilijas parasti saglabājas tajos kapos, kuros ir vairāk bronzas rotu (jo tieši tās veicina auduma konservēšanos). Tādējādi grūti veikt secinājumus, kādās krāsās bijis apģērbs tiem mirušajiem, kuri apbedīti ar nedaudzām rotām vai tā sauktajos *bezpiedevu* kapos.

Tomēr, neskatoties uz visiem nezināmajiem un daļēji zināmajiem, iespējams saskatīt virzienu brūnās un zilās krāsas apģērba nozīmes skaidrojumā. Ja brūnās krāsas pielietojums varētu norādīt uz tās sargājošo funkciju, tad zilā jeb mēļā krāsa vedina domāt par saistību ar debesīm vai rituālu jeb simbolisku uzkāpšanu tajās.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Eliade M. *Mīts par mūžīgo atgriešanos*. Rīga, Minerva, 1995. – 174. lpp.
- ² Ozols A. *Latviešu tautasdziesmu valoda*. Rīga, Zvaigzne, 1993. – 11. lpp.
- ³ Urtāns V. Zelta griezti gredzentiņi. *Padomju Jaunatne*. 1987. gada 28. janvāris.
- ⁴ Šeit un turpmāk tekstā LD lietots kā saīsinājums elektroniskajam *Latvju dainu* izdevumam www.dainuskapis.lv.
- ⁵ Urtāns V. Tiras purva depozīts. *Latvijas PSR Vēstures muzeja raksti. Arheoloģija*. Rīga, 1962. – 84., 90.– 91. lpp.
- ⁶ Karulis K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 1. sēj. Rīga, Avots, 1992. – 149. lpp.
- ⁷ Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga, Zinātne, 1996. – 83.– 84. lpp.
- ⁸ Švābe A. *Raksti par latvju folkloru*. I. Rīga, J. Rozes apgāds, 1923. – 39.– 45. lpp.
- ⁹ Dzērvītis A., Ģinters V. *Ievads latviešu tautas tērpju vēsturē*. Rīga, J. Grinbergs, 1936.
- ¹⁰ Zariņa A. *Seno latgaļu apģērbs*. Rīga, Zinātne, 1970. – 26. tabula.
- ¹¹ Zariņa A. *Seno latgaļu apģērbs*. Rīga, Zinātne, 1970. – 57.–58. lpp.
- ¹² Pēc autores veikto eksperimentu rezultātiem.
- ¹³ Zariņa A. *Apģērbs Latvijā 7.–17. gs*. Rīga, Zinātne, 1999. – 72. lpp.
- ¹⁴ Rubīne H., Eņiņa V. *Ārstniecības augi*. Rīga, Zvaigzne ABC, 2004. – 53., 242. lpp.
- ¹⁵ Gimbutiene M. *Balti aizvēsturiskajos laikos*. Rīga, Zinātne, 1994. – 176.– 190. lpp.; Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga, Zinātne, 1996. – 32.–33. lpp.
- ¹⁶ Karulis K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga, Avots, 1992. – 561. lpp.
- ¹⁷ Karulis K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 1. sēj. Rīga, Avots, 1992. – 580.– 581. lpp.
- ¹⁸ Zariņa A. *Apģērbs Latvijā 7.–17. gs*. Rīga, Zinātne, 1999. – 42., 44., 60. lpp.
- ¹⁹ Madre I. *Krāsošana ar augu krāsvielām*. Rīga, Avots, 1990.
- ²⁰ Zariņa A. *Seno latgaļu apģērbs*. Rīga, Zinātne, 1970. – 88. lpp.
- ²¹ Šņore E. *Kivtu kapulauks*. Rīga, Zinātne, 1987. – 43.–44. lpp., 6. attēls; Zariņa A. *Apģērbs Latvijā 7.–17. gs*. Rīga, Zinātne, 1999. – 3. attēls.
- ²² Zariņa A. *Seno latgaļu apģērbs*. Rīga, Zinātne, 1970. – 88. lpp.

Literatūra:

- Dzērvītis A., Ģinters V. *Ievads latviešu tautas tērpju vēsturē*. Rīga, J. Grinbergs, 1936.
- Eliade M. *Mīts par mūžīgo atgriešanos*. Rīga, Minerva, 1995.
- Gimbutiene M. *Balti aizvēsturiskajos laikos*. Rīga, Zinātne, 1994.
- Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga, Zinātne, 1996.
- Karulis K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 1., 2. sēj. Rīga, Avots, 1992.

Latvijas PSR Vēstures muzeja raksti. Arheoloģija. Rīga, 1962.
Madre I. *Krāsošana ar augu krāsvielām.* Rīga, Avots, 1990.
Ozols A. *Latviešu tautasdziesmu valoda.* Rīga, Zvaigzne, 1993.
Rubine H., Eniņa V. *Ārstniecības augi.* Rīga, Zvaigzne ABC, 2004.
Šņore E. *Kivtu kapulauks.* Rīga, Zinātne, 1987.
Švābe A. *Raksti par latvju folkloru.* I. Rīga, J. Rozes apgāds, 1923.
Urtāns V. Zelta griezti gredzentiņi./*Padomju Jaunatne.* 1987. gada 28. janvāris.
Zariņa A. *Seno latgaļu apģērbs.* Rīga, Zinātne, 1970.
Zariņa A. *Apģērbs Latvijā 7.-17. gs.* Rīga, Zinātne, 1999.
www.dainuskapis.lv

Ainars Felcis

FILOZOFIJAS NEOBLIGĀTUMS

Summary

Optionality of Philosophy

Issues of the place and role of philosophy in society and particularly by for individuals are considered in this article. Other issues refer to the contradictory character of philosophy as such. The author points out that philosophy takes a certain place in the life of individuals. However, not always is this place stable and assuredly discerned.

*

Jautājums pastāv vismaz kopš senās Grieķijas laikiem. Arī vēlāk turpināja pastāvēt visnotaļ duāla attieksme pret filozofiju. No vienas puses, filozofu attēloja un izsmēja kā mākoņos lidinošos cilvēku bez saistības ar notiekošo uz zemes:

Skolnieks atver durvis. Redzama Sokrata Domātava. Priekšīstabā vairāki viņa mācekļi, novārguši, bāli, sakņupuši uz grīdas. Starp tiem dažādi instrumenti. Pats Sokrats augstu gaisā sēž grozā un šūpojas¹.

Cik tālu blusa spēj lēkt? Ko domā īsti viņš par odu sīkšanu, vai tie caur muti sīc vai caur dibenu? Tieši tā Aristofans izsmej Sokratu. No otras puses, filozofu uztvēra kā sabiedrībai un valstij bīstamu jautājumu uzdevēju:

Ne reizi vien brīnījos par to, ar kādiem argumentiem Sokrata apsūdzētāji pratuši pārliecināt atēniešus, ka viņš valsts interesēs pelnījis nāvessodu. Pret viņu vērstais apsūdzības raksts skanēja apmēram šādi: "Sokrats noziedzas ar to, ka neatzīst valsts atzītos dievus, bet ievieš jaunas dievības; viņš noziedzas arī ar to, ka samaitā jaunos cilvēkus."²

Uz šo apsūdzību pamata Sokratu lēma nāvei.

Platons labi zināja, ka filozofija nebūt nav nekaitīga nodarbošanās. Viņš norādīja uz to, ka pastāv neiznīcināma spriedze starp filozofa prasībām neatteikties no patiesības meklējumiem un valdītāju prasībām ievērot sabiedriskās kārtības noteikumus. Arī viens no dižākajiem jauno laiku filozofiem I. Kants neizvairījās no izsmiekla un pārmetumiem par "bezatbildību". 1784. gada rakstā *Atbilde uz jautājumu: kas ir apgaismība?* Kants turpina Sokrata tradīciju, apgalvojot, ka apgaismības devīze ir *Sapere aude!*:

Apgaismība ir iziešana no nepilngadības, kurā cilvēks atrodas pats savas vainas dēļ. Nepilngadība ir nespēja lietot savu sapratni bez cita vadības... Sapere aude! Esi drosmīgs lietot paša sapratni! – tāda, lūk, ir apgaismības devīze.³

Būtībā I. Kants formulē vairākus domāšanas noteikumus:

- domāt pašam;
- domāt tā, lai spētu skatīties vienlaicīgi uz domājamo vai arī uz savu darbu ar cita acīm;
- domāt nepretrunīgā veidā. Tas ir, domāt tā, lai nerunātu pretī pašam sev. Vai arī, varētu teikt: lai doma, atrodoties kustībā, sevi nesagrautu.

Pēc desmit gadiem Prūsijas Fridrihs II sakarā ar Kanta *Reliģiju tikai prāta robežās* izdod savu karalisko dekrētu, kurā Kants tiek apvainots par to, ka viņš esot aizmirsis savus *jaunatnes skolotāja* pienākumus un darbojies *pret tēvišķajiem mērķiem, kas mums visiem ļoti labi zināmi*, aizliedzot turpmāk izteikties par reliģijas jautājumiem.

Acīmredzot arī šodien turpina pastāvēt tāds duālisms. Pārmetumi filozofijai par tās marginālumu un nesavlaicīgumu attiecībā pret *praktisko īstenību*, joki par bezcerīgi darbojošamies filozofiem joprojām turpina skanēt. Taču tajā pašā laikā filozofiju turpina uzskatīt par bīstamu, apdraudošu spēku, jo tā atgādina, ka neko nedrīkst pieņemt bez pienācīgas kritikas, tāpat vien vai autoritātes iespaidā, ka brīvība, taisnīgums, cilvēktiesības nav tukšs skaņu savārstījums.

Taču diemžēl joprojām pastāv iemesli jautāt par filozofijas vietu mūsdienās. Vai filozofija ir obligāta? Ar kādām grūtībām sastopamies atbildes meklējumos? Viens no cēloņiem slēpjas milzīgajā filozofijas “profesionalizācijā”, kas izpaužas plaīsā starp tās lietoto valodu un ikdienā lietojamo valodu. Tas laiks, kad jebkurš labi izglītots cilvēks varēja lasīt filozofisku žurnālu, jau sen pagājis.

Mūsdienās, lai saprastu, par ko runā filozofi, ir jābūt vienam no viņiem. Lai gan līdzīgu pārmetumu varētu adresēt ne vienai vien zinātnes disciplīnai, tomēr neviens īpaši neapšaubā bioloģijas, kodolfizikas vai ekonomikas pastāvēšanas nepieciešamību. Mēs jautājam par filozofiju, jo tās īpašais žargons un augstā abstrakcijas pakāpe bojā priekšstatu par to, kādu labumu filozofija spēj dot. Kas tad leģitimē filozofu un pašu filozofiju? Nodarbības universitātē? Eksāmeni? Doktora grāds? Disciplīnas pasniegšana? Diezin vai. Tad jau mums būtu tik daudz filozofu... Mēs turpinām jautāt, kas var kalpot par pamatu izzīņai, ētiskai, politiskai vai reliģiskai pārliecībai. Antīkajā pasaulē viss bija vienkārši: filozofs dzīvo kā filozofs. Kāds ir viņa būtības pierādījums? Viņa eksistence. Pēc viņa ēšanas paradumiem, īsā matu griezumam vai rūpīgi ievēdotā matu

ērkuļa, viņa nūjas, bļodiņas, baltā linu apmetņa vai caurumainas mantijas bija redzams, ka mums ir darīšana ar pitagorieti, stoiķi vai kiniķi. Jo tolaik par filozofu sauca cilvēku, kurš spēj praktizēt to, par ko viņš teorizē.

Otrs cēlonis ir ļoti ietekmīgu mūsdienu filozofu skepse un runas par “filozofijas galu”, sākot ar Niči un beidzot ar Vitgenšteinu un Heidegeru. M. Heidegers uz jautājumu vai atsevišķais cilvēks vēl vispār spēj ietekmēt šo nomācošo norišu savijumu, varbūt to var filozofija, atbild:

Ja drikstu atbildēt īsi, bet, var gadīties, paraupji, kaut arī to noteikušas ilgas pārdomas: filozofija nevar tieši izraisīt tagadējās pasaules stāvokļa pārmaiņas... Tikai kāds dievs vēl var mūs glābt⁴.

Vitgenšteins reiz atzīmēja:

Dažkārt cilvēki saka, ka viņi nevarot spriest par vienu vai otru lietu, jo neesot studējuši filozofiju. Tās ir kaitinošas blēņas, jo tiek pieņemts, ka filozofija ir kaut kāda zinātne. Un cilvēki runā par to tā, it kā runātu par medicīnu. No otras puses, var teikt, ka cilvēki, kuri nekad nav veikuši filozofiska rakstura pētījumus, tādi kā, piemēram, lielākā daļa matemātiķu, nav apgādāti ar pareiziem instrumentiem šāda veida pētījumiem vai pierādījumiem. Gandrīz tāpat kā cilvēks, kurš nav pieradis meklēt mežā puķes, ogas vai augus, neatradīs tos, jo viņa acis nav ievingrinātas šādai vajadzībai un viņš nezina, kur tos īpaši var sagaidīt parādāmieš. Līdzīgā kārtā cilvēks, kurš nav ievingrinājies filozofijā, paies garām tām zālēm apaugušajām vietām, kur slēpjas grūtības, taču tas, kuram ir šādas iemaņas, apstāsies un jutīs, ka grūtības ir kaut kur tuvumā, kaut arī viņš tās vēl nespēj saskatīt⁵.

Eksistē vēl trešais cēlonis. Filozofijas praktizētājus vienmēr nodarbinājis *kartezianiskais nemiers*. Šo prāta stāvokli vislabāk izteicis R. Dekarts *Meditācijās* (1641), kurās viņš vaicā, vai zināšanām pastāv kāds drošs un neapšaubāms pamats. Lai zināšanas varētu būt tas Arhimēda atbalsta punkts, lai paceltu zemeslodi. Savdabīga *vai nu/vai arī* pozīcija, kura attiecas arī uz mums: vai nu mēs atklāsim šo punktu, vai arī būsīm lemti dzīvot skepSES, relatīvisma un nihilisma galējībās.

Dekarts atklāja savu Arhimēda punktu. Tas ir viņa pazīstamais *cogito ergo sum* – pats šaubu un domāšanas akts, kas pamato pozitīvo apgalvojumu iespēju:

Un, ievērojot, ka šī patiesība: es domāju, tātad es esmu bija tik stingra un tik pārlicieņoša, ka visas, pat visdīvainākās skeptiķu kombinācijas nebija spējīgas to satricināt, es secināju, ka es to varu bez sirdsapziņas pārmetumiem pieņemt par manis meklētās filozofijas pirmo principu⁶.

Pamata meklējumi turpinās, jo mums jāsaprot, ka *karteziāniskais nemiers* attiecas ne tikai uz filozofiju. Tas raksturo visu mūsdienu fragmentēto un fragmentāro pasauli. Tas nozīmē, ka filozofijas problēmas nav tikai un vienīgi filozofijas nelaime, bet attiecas uz pilnīgi visām dzīves jomām.

Mūsu laikmetam ir ļoti raksturīga pārliecība, ka jebkurai problēmai ir savs atrisinājums un ka jebkuram atrisinājumam ir jābūt savam atbilstošajam ekspertam, kurš to nodrošina. Mūsdienu dzīve, īpaši mūsdienīgās tehnoloģijas, izvirza daudzus jautājumus, kuru sakarā meklējam padomus pie ekspertiem (“nozares profesionāļiem”).

Par to ļoti kodolīgi un pārliecinoši ir izteicies J. Berlins:

Ja man tiktu ļauta gandrīz nepiedodama vienkāršošana un vispārināšana, es izvirzītu apgalvojumu, ka visas Rietumu intelektuālās tradīcijas centrālā daļa kopš Platona (vai, iespējams, Pitagora) laikiem balstās uz trim neapšaubāmām dogmām:

a) ka uz visiem īstiem jautājumiem ir iespējama viena un tikai viena patiesa atbilde; visas pārējās atbildes novirzās no patiesības un tāpēc uzskatāmas par nepatiesām. Šāda nostādne vienlīdz attiecas gan uz tādām jautājumiem, kas skar uzvedību un jūtas – tātād prakti, gan arī uz teoriju un novērojumiem; citiem vārdiem – tā vienlīdz piemērojama kā vērtību, tā arī faktu problemātikai;

b) ka patiesās atbildes uz šādiem jautājumiem principā ir izzināmas;

c) ka šīs patiesās atbildes nevar būt savā starpā pretrunīgas, jo viena patiesa prepozīcija nevar būt tāda, kas nav savienojama ar otru tādu pašu prepozīciju; šādām atbildēm kopā ņemtām jāveido harmonisks veselums⁷.

Moralizētāji, antropologi, relativisti, utilitāristi, marksisti – visi pieņēma, ka pastāv kopīga pieredze un kopīgi mērķi, kuriem pateicoties cilvēki ir cilvēciski – pārāk krasi novirzīšanās no standartiem norādīt uz perveršiju, garīgu slimību vai ārprātu⁸.

Galū galā ko tad tādu zina filozofi, ko nezinātu citi? Neko! Tad kāds labums no viņiem? Mana atbilde ir tāda, ka labums tomēr ir visai ievērojams, bet nevis tāpēc, ka filozofi būtu “eksperti” visu iespējamo un neiespējamo jautājumu sakarā vai ka viņi zinātu citiem neapveramas lietas. Viņu nozīmīgums slēpjas pašā nemierpilnajā izvaicāšanā kā tādā. Saglabāt pašu jautāšanas garu. Mūsu dienu bīstamība ir tajā apstākļi, ka, iespējams, mēs zaudējam šo vaicāšanas kāri, jo mūsu dzīvē ir pietiekami daudz kā tāda, kas notrulina mūsu domu, apaudzē ar stereotipiem, banalizē. Par štampu ir kļuvis apgalvojums, ka jautājumu ir viegli uzdot, bet atbildēt grūti. Taču patiesībā grūtākais ir iemācīties jautāt, jautāt

jēdzīgā veidā. Jēdzīga jautāšana taču pieprasa zināt, ko jautāt, kā un kad. Tajā ir filozofijas praktiskums. It īpaši svarīgi tas ir šodien, kad ir tik daudz divdomību, sajukuma, nemiera, kad pietrūkst pārliecības par to, ko darām un kā dzīvojam. No domātspējas taču izriet mūsu rīcība, pretējā gadījumā tā būs nevis dzīve, bet viena liela cūcība.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Aristofans. *Mākoņi. Antīkā komēdija*. Rīga, Liesma, 1979. – 53. lpp.
- ² Ksenofons. *Atmiņas par Sokratu*. Rīga, Zinātne, 2005. – 29. lpp.
- ³ Kants I. Atbilde uz jautājumu: kas ir apgaismība? *Kas ir apgaismība?* Rīga, Zvaigzne ABC, b.g. – 15. lpp.
- ⁴ Heidegers M. “Tikai kāds dievs vēl var mūs glābt”. *Tagadnes izaicinājums*. Rīga, Intelekts, 1996. – 234. lpp.
- ⁵ Vējš J. N. *Versija par Vitgenšteinu*. Rīga, Pētergailis, 1997. – 108.–109. lpp.
- ⁶ Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga, Zvaigzne, 1978. – 37. lpp.
- ⁷ Berlins J. Romantiskās gribas apoteoze. / *Kentaurs XXI* Nr. 8, 1995. – 33. lpp.
- ⁸ Turpat, 34. lpp.

Literatūra:

Antīkā komēdija. Rīga, Liesma, 1979.
Berlins J. Romantiskās gribas apoteoze. / *Kentaurs XXI* N. 8, 1995.
Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga, Zinātne, 1978.
Kants I. *Kas ir apgaismība?* Rīga, Zvaigzne ABC, b.g.
Ksenofons. *Atmiņas par Sokratu*. Rīga, Zinātne, 2005.
Tagadnes izaicinājums. Rīga, Intelekts, 1996.
Vējš J.N. *Versija par Vitgenšteinu*. Rīga, Pētergailis, 1997.

SARUNAS FILOZOFU TEKSTOS

Summary

Conversations in Texts by Philosophers

It is necessary to define the term 'conversations' comparing it with the term 'dialogues' at first. Then try to interpret 'dialogues' from texts of Plato as a form of matter, to indicate monologue in dialogue in texts by Plato, to emphasize the conversation form in texts by the philosopher St. Augustine.

Irrationality of conversations in texts by the philosopher R. Descartes emerges as irony and sarcasm. Intellectual intuition perceived as determination of conversations and interpretations of the philosopher H. G. Gadamer how conversation can be perceived and to what degree it can be guided are discussed in the present article.

Suggestions for strategies and tactics of conversations considering the presence of history of philosophy in contemporary texts are given. Finally irrationality of conversations in texts of philosophers should be recalled.

*

Tekstos visilgāk glabājas cilvēces idejas. Iespējas reāli satikties ar izcilie cilvēkiem, kas dzīvojuši pirms mums, taču nav, toties mēs varam satikties ar viņu domām, iemūžinātām tekstos. Visu lielo apjomu, ko varētu dēvēt par tekstiem filozofijā, šobrīd nav nepieciešamības aplūkot. Ir jāmēģina koncentrēties uz vienu: saskatīt filozofu tekstos sarunas. Vai ir teksti, kas izskatās kā sarunas (dialogi), bet patiesībā tādi nemaz nav? Loģiski rodas blakusjautājums: vai filozofu teksti ir sarunu pieraksti? Dažas vērtīgas atziņas gadu gaitā ir uzkrājušās par to, kādā veidā ir tapuši filozofu teksti un kā tie saglabājušies līdz mūsdienām no senatnes. Protams, tekstus un tā sapratējus saista kopīga lieta – tā ir vēlme rēķināties ar svešo un pretējo. Iespējams, ka arī īstu sarunu saista vēlme ieklausīties un būt saprastiem.

Kas ir saruna? Varētu pieņemt, ka šis jēdziens neprasa skaidrojumu, jo katrs taču zina, kas tā tāda ir. Saruna ir saprašanās process, nevis tikai runāšanas un dzirdēšanas. Tas ir saistīts ar to, ka cilvēkiem tikai šķiet, ka viņi vada sarunas, bet patiesībā neviens pirms tam nezina, kas no šīs sarunas iznāks, kāds būs rezultāts. Saruna pati parāda cilvēcisko iesaistību.

Sarunas šī raksta ietvaros ir skaidrojamas dažādi. Sākumā mazliet par situāciju, kad runā tikai viens.

Ir sarunas kā priekšlasījumi jeb lekcijas, kad viens runā un citi seko līdzi, bet verbāli sarunās nepedalās. Tomēr lekcija iespējama tikai klau-

sītāju klātbūtnē. Ja nav klausītāju, tad nav arī pašas lekcijas. Ir redzēti veiksmīgi gadījumi, ja lekcijas mūsdienās ir mēģināts ierakstīt (audio-video variantā) un pēc tam atšifrēt uz papīra. Iespējams, ka senāk bija stenografēšana, par ko savukārt ir aizmirsuši mūsdienu tehnoloģiju lietotāji. Tātad lekcija kā saruna, kad arī lasām tās pierakstu, saglabā runāšanas noskaņu.

Šeit varētu minēt tikai divus zīmīgus un veiksmīgus gadījumus. Igora Šuvajeva lekciju kursā *Sarunas par filozofiju* ir atsaucē, kur autors izsaka pateicību, ka Pēteris Braunfelds lekcijas kā sarunas ir pierakstījis un tādējādi ir nodrošināta to publicēšana. Otrs mūsdienīgs piemērs būtu *Sarunas VIII*, kuru veidošanā izmanto paņēmienu, ka lekciju audio pierakstus atšifrē paši sarunas (lekcijas) klausītāji, tādējādi nodrošinot pieraksta atbilstību tai situācijai, ar pauzēm vai atkārtotu uzrunu un tamlīdzīgām niansēm, ko nevarētu veikt attālināts rakstvedis, kas pats nebūtu sarunās piedalījies.

Sarunas, kas kādreiz bijušas, piemēram, lekcijas, tagad parādās kā teksti.

Mums šobrīd ir iespēja aplūkot senus tekstus, kur varētu nojaust sarunas pierakstu. Tie ir Platona dialogi. Tikai – vai šie teksti ir atmiņu pieraksti vai arī tie ir literāri darbi? Cik lielā mērā, lasot Platona dialogus, izjūtam īstenas sarunas klātbūtni? Varbūt tomēr Platona dialogi ir tikai monologi, kurus rakstītājs atstājis dialoga formā? Ir versijas, ka Platons un viņa skolnieks Aristotelis atšķirīgi vērtēja rakstīto un runāto tekstu. Par to izsakās M. Mamardašvili:

Platonam nepatika rakstīt, viņu saistīja sarunas, bet Aristotelis milēja rakstīt... Bet no Platona, kas milēja sarunas, nav saglabājušies nekādi šo sarunu pieraksti, saglabājušies tikai uzrakstītie sacerējumi, ko viņš nemilēja. Bet no Aristoteļa – viss, ko viņš nav uzrakstījis; tie visi ir viņa skolnieku veiktie stenogrāfiskie sarunu pieraksti¹.

Šīs piezīmes liek pārvērtēt, kādas ir mūsu izjūtas, sastopoties ar Platona dialogiem. Par to vēlāk parunāsim, bet šobrīd mūsu uzmanībai jauno laiku filozofa Renē Dekarta atstātie teksti, ko var lasīt arī latviski. Kādas nianses parādās Dekarta tekstos, ja uztveram tos kā sarunu ar mums?

Sarunu iracionalitāte filozofa R. Dekarta tekstos izpaužas kā ironija un sarkasms.

Pārrunāt kādu lietu – tas nozīmē censties mēģināt izprast šo parādību. Dekarts cenšas izprast, viņš tekstos atklājas kā cilvēks, kuram vēl nav skaidrs, bet vēlme noskaidrot ir lielāka un varenāka.

Taču uzzinājis jau koledžā, ka nav iespējams izdomāt neko tik divainu un neticamu, ka to jau nebūtu teicis kāds filozofs, un pēc tam ceļodams konstatējis, ka tie, kuru izjūtas ļoti atšķiras no mūsējām, tādēļ vēl nebūt

nav barbari vai mežoņi un ka daudziem no viņiem ir tikpat vai vēl pat vairāk prāta kā mums... es nevarēju izraudzīt nevienu, kura uzskati man šķistu pārāki par citu domām².

Jāatgādina, ka darbs *Pārruna par metodi* nāca klajā 1637. gadā un Renē Dekarta atziņas lasītāju 2007. gadā šokē ar savu precizitāti par to, ka domas, kas skaidrotas toreiz, atbilst izjūtām šeit un tagad.

Kopš pašas bērnības 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. Jo sarunāties ar citiem gadu simteņiem ir tas pats, kas ceļot³.

Seko visnotaļ ironisks Dekarta pārstāsts par to, kas notiek, ja cilvēks ilgi ceļo, jo šāds cilvēks var kļūt svešinieks pats savā zemē. Šādi pretstatīti ideju uzplauksnījumi ir visai raksturīgi R. Dekarta darbā *Pārruna par metodi*. Tieši tāpat kā minētajā citātā, ka sarunāties ar gadu simteņiem ir kaut kas labs, tātad salīdzināts ar ceļošanu un turpināts meklēt labus attaisnojumus ceļošanai, bet tad lasītājs pēkšņi tiek apstādināts: vai ceļošana ir tikai laba? Renē Dekarta tekstos nav saskatāms, ka teksts būtu pasniegts dialoga formā, bet tieši piesardzīga asprātība ir tā, kas liek sekot Dekarta domai, un saruna rit, lai arī laikmeti mūs šķir. Tā ir nepastarpinātā klātbūtne citos laikmetos, ar filozofu tekstiem es varu būt šeit un reizē arī tur, man nav vajadzīga nekāda laika mašīna, jo teksti ir manējie ideju kosmosa kuģi.

Kopīgai izpratnei būtu nepieciešams noskaidrot jēdzienu ‘sarunas’ salīdzinājumā ar jēdzienu ‘dialogi’. Vai ir pamanāma atšķirība? Saruna ir dzīvs organisms, tā patiesi ir ļoti iracionāla parādība galvenokārt tāpēc, ka cilvēkiem bieži vien ir tāda pārliecība, ka viņi ir tie, kas vada savas sarunas, bet sarunām ir pašām sava dzīve, ko ietekmē tik daudzu apstākļu kopums vai pat varētu teikt – sistēma. Tātad saruna ir sistēma. Tieši tāpēc neder vārds ‘dialogs’, ko varētu pavirši aizstāt, arī tulkojot, ka, lūk, tas ir dialogs, domājot par sarunu. Būtu tik brīnišķīgi, ja katram jēdzienam būtu viennozīmīgs skaidrojums, cik bezgalīgi saprotama tad kļūtu pasaule! Tikai ar lielu ironijas devu uztverams iepriekšminētais sajūsmas izvirdums. Patiesībā gribētos tikai pietuvināties jēdzieniem ‘saruna’ un ‘dialogs’, atgādinot, ka tad, ja aplūkojam tekstus, dialogs ir tikai forma, kā teksts sakārtots, jo drukātā tekstā redzam, kā sarunas partneri savstarpēji apmainās ar izsacīto. Piemēram, lugas lasīšana sniedz ieskatu, kurš ar kuru sarunājas. Lasot lugu, ir ieraugāmas replikas, kā jāsarunājas, kur atrasties aktierim, no kuras puses dramaturgs ir iecerējis likt uzņākt personāžam ierasties uz skatuves. Tomēr saruna starp aktieriem būs tad, ja mēs redzēsim lugas lasījumu vai iestudējumu. Paliek atklāts jautājums, vai ir iespē-

jama arī klasiskā saruna: autora luga kā teksts un tās lasītājs. Tātad lugas vecumam nav nekādas nozīmes. Tādās līdzībās būtu saprotams, ka filozofu tekstus lasītājs (uztvērējs) mūsdienās var apjēgt un izjust kā sarunu, kurā filozofs ieaicina to ziņkārīgo, kas sācis izrādīt interesi par filozofa tekstiem. Un ir pilnīgi vienalga, pirms cik gadu simteņiem šis teksts radies.

Saruna var notikt, tai ir iespējamība, tā ir gluži kā dzīva, ja vien ir interese. Varbūt to var saukt arī par intelektuālo intuīciju, jo ir tik daudz tekstu, kas radušies pasaulē, un ar tik daudziem nebūs iespēju personīgā sarunā tikties. Dekarta intelektuālā intuīcija varbūt būtu uztverama kā sarunu nosacījums. Tas, ar ko ikviens sarunāsies, ir saistīts ar viņa paša interesēm un apstākļu sakritību. Vai skaļi to varētu nosaukt par intelektuālo intuīciju, šo procesu, kas ir patiesi iracionāls milzīgajā vēlmē izskaidrot pasauli, kurā piedalāties ar savām sarunām. Varbūt mūsu sarunas ir uzrakstītie zinātniskie raksti, kam tā arī nekad neatrodas lasītājs, tātad šim tekstam ir vērtība tikai tāpēc, ka, rakstot šo rakstu, pats autors sarunā ar radāmo tekstu ir sarunājies pats ar sevi un tādējādi daudz ko noskaidrojis pats sev.

Varētu mēģināt interpretēt Platona tekstos sastopamos dialogus kā satura izklāsta formu. Šeit ir labs piemērs, ka A. Vasiļjeva teātris Maskavā reiz bija iestudējis Platona dialogu *Valsts*. Aktieru sniegums tika saglabāts video versijā, un to bija iespējams atkārtoti noskatīties arī tiem, kas izrādi nebija redzējuši. Un pārsteigums bija, ka Platona teksts izcilu aktieru sniegmā izrādījās tik labi izprotams un viegli uztverams.

Te gan vajadzētu norādīt uz dialoga monologu Platona tekstos. Tikai lasot Platona tekstus, nepamet izjūta, ka visi filozofa iedomātajā sarunā iesaistītie ir tikai paša Platona domas izklāsts dialoga formā. Tātad domas izklāsts nevis pārsprieduma formā, bet dialoga formā. Platona tekstos iesaistītie personāži sarunājas, bet tiem nav katram savas nostādnes sarunā, varētu pat teikt, ka viņi nemaz neiesaistās, bet tikai piekrit vai noliedz galvenā runātāja teikto.

Mazliet citu ieskatu varētu gūt, ja palūkotos, kāda ir filozofa Svētā Augustīna sarunu forma viņa tekstos. Akcentēt, ka tajās sarunās, kuras lasām Sv. Augustīna *Atzīšanās (Confessiones)*, ir jūtams tas, ka filozofs vērsas pie tāda sarunu partnera, kas varbūt vienīgais zina, kāda varētu būt atbilde uz izteikto jautājumu. Šie teksti nav domāti jebkuram, bet, ja gadījumā esam nokļuvuši jautājuma lokā, tad drīkstam domāt un sekot līdz šaubu ceļam, ko iezīmējis Sv. Augustīns. Varbūt varam izteikt minējumu, ka tā ir izcila taktika, ja nevedot tiekam vesti, ja, neuzrunājot mūs, lasītājus, teksts uzrunā ar savu neuzbāzību. Laikmetā, kad cīnāties pret agresiju visdažādākajos veidos, un šī cīņas pilnā noskaņa taču nemazina

mūsu kopīgo kaujiniecisko noskaņu, tieši šādā laikmetā aizvien lielāka izrādās mūsu interese par tiem tekstiem, kas vilina ar savu kautro nevilināšanu teksta tiklos.

Strādājot skolā, kur ir iespēja apgūt filozofijas vēsturi, ir meklēti un pārbaudīti varianti, kā nemanāmāk ievilināt skolēnus filozofu ideju pasaulē, un tie teksti, kuros var saklausīt filozofa uzrunu, nevis tīksmināšanos ar savas idejas izrādīšanu, aizvien izrādās dzīvotspējīgākie tik lielajā un neapgūstamajā jomā – filozofu tekstos laiku laikos. Labs paņēmieni, kā skolēni tiek iesaistīti tekstu pārlūkošanā, ir jautājums: Vai teksts ir vecs, tāpat ļoti sens? Palūkosim, cik saistoši 21. gadsimta cilvēkam varētu būt šādi teikumi:

Tagad, cilvēk, paraudzīsīm, vai tagadnes laiks var būt ilgs, jo tev taču ir dota spēja salīdzināt laika sprižus un samērot tos... Un stunda pati sastāv no skrejošiem mirkļiem: jebkurš no tiem, kas aizskrien, pazūd pagātnē, bet tie, kas paliek, – tie ir vēl nākotnē... Kungs, un tomēr mūsu jutekļi tver laika sprižus un samēro tos, un mēs sakām, ka vieni ir garāki, citi īsāki⁴.

Lasot tekstu, iejūtamies teiktajā kā sev atbilstoši. Skolēnu atbildes patikami pārsteidz filozofijas skolotāju tad, kad viņi uztver šīs Sv. Augustīna teksta intonācijas rakstītājā tekstā. Tā ir tā meklējošā un uztautošā noskaņa, kas nav sveša nevienam zinātnīkam cilvēkam it visos laikos. Tā ir vēlme saprast, izprast un pieņemt arī to, kas sākotnēji nav acīmredzami skaidrs. Ja ir šī saskaņa ar tekstu, ko iepazīstam, mēs varam teikt, ka tā taču ir saruna. Gribētos paturēt prātā, ka aizvien teorijā par sarunu ir paskaidrojums, ka saruna nav strīds, kurā gribam pierādīt savu taisnību, bet gan savrups veids, kā cilvēki saprotas. Skaidrojot terminus *diskusija*, *disput* un *debates*, atradīsim atbilstošus vārdus, kuru nozīme ir satriekt, iztīrīt, strīdēties. Tātad *disput* ir zinātnisks mutvārdu strīds, bet tā nav saruna kā saprašanās veids.

Visnotaļ būtiski ir apgūt teoriju par to, kā saruna tiek analizēta H.G. Gādamera darbā *Patiesība un metode*, ko varētu arī saukt par hermēntikas rokasgrāmatu. Tātad kādas ir filozofa Gādamera interpretācijas par to, kā uztverama saruna un cik lielā mērā tā vadāma. Precīzāk būtu teikt, ka mēs sarunā iesaistāmies, nevis to vadām, šāda doma kļūst aizvien saprotamāka, ja nopietni pavērojam sarunas procesu. Kas tajā patiesi notiek? Viss, kas raksturo sarunu kā tādu, iegūst savpatu pavērsienu, ja runājam par teksta saprašanu un arī par to, ka teksts var būt kā saruna ar lasītāju. Tomēr tie ir papildus pavērsieni domas attīstībā par sarunām filozofu tekstos, ko šī raksta ietvaros visās niansēs nevarēs precīzi atklāt, bet iezīmēt nākamās pārlūkošanas laukus gan varētu. *Tur, kur nepieciešams tulkojums, jāsamierinās ar distanci starp teiktā sākotnējo*

*skanējuma garu un tā atveidi. To nekad neizdodas pilnīgi pārvarēt*⁵, tik kategorisks savos izteikumos mēdz būt arī H.G. Gadamers. Viņš atgādina, ka istā sarunā nav nepieciešams tulkojums kā skaidrojums. Ir vienkārši saprašanās, ļoti cilvēciska parādība. Vai cilvēki ir sarunas vadītāji, vai arī tomēr saruna kā dzīvs organisms pati vada cilvēkus? Atbilde uz šo jautājumu ir meklējama apjautā, ka visprecīzākais apzīmējums būtu tāds, ka cilvēki savās sarunās iepinas, saķeras un nokļūst sarunas varā. Bieži vien sarunas garums nav noteicošais, lai mēs to varētu novērtēt kā labu sarunu. Patiesi, vai saruna ir tverama racionāli, ja tajā tik daudz pavērsieni, par ko padomāt.

Vai mūsu iracionalitātē, kuru gribot vai negribot cenšamies attaisnot, varētu būt tādi ieteikumi par sarunu stratēģiju un taktiku, aplūkojot filozofijas vēstures klātesamību mūsdienu tekstos.

Apgalvot, ka visi teksti ir izcili un neatkārtojami šedevri, būtu pārsteidzīgi. Tomēr mūs nav interesējis viss apjoms, ko saucam par tekstiem filozofijā, bet ir izvirzīts tikai mazs un pat necils uzdevums: vai saruna parādās tekstos? Protams, noskaidrot, kas ir saruna, ir tikpat iracionāli, kā viss šajā rakstu krājumā vērotais. Tik un tā, aizvien tuvinoties problēmas apjēgsmei, var teikt, ka tie teksti, kuros izjūtam patiesu vēlmi noskaidrot to, kas ir tapis neskaidrs, kas ir radījis patiesu izbrīnu toreiz, tiek uzklauti šeit un tagad. Sv. Augustīna atzišanās:

*Kas tad ir laiks? Kamēr man neviens to nepajautā, es zinu, bet kolīdz gribu atbildēt jautātājam, es nezinu; tomēr ar pašāvību saku, ka es zinu, lūk, ko: es zinu, ka pagātnes nebūtu, ja nekas nepaietu un, ja nekas neatnāktu, tad nebūtu nākotnes, tāpat nebūtu tagadnes, ja nekas nebūtu tagad*⁶.

Tagad ir istais mirklis uztvert to, ka pati būtiskākā sarunas pazīme ir tā, ka sarunā nav tagadnes, pagātnes un nākotnes nošķiruma. To vajadzēja pateikt par istu sarunu, ka tajā vienlaikus ir bijušais ar esošo un nākamais ar šī mirkļa izjūtām. Laba saruna paliek prātā, saka cilvēki, kam gan citam noticēt, kā vien burvīgajam argumentam – tā saka. Ja jau patiesi tā saka – *Pateiktu vārdu neatsauksi* –, tad visā teiktajā ir mūžsenās gudrības sāls. Filozofiju tulko kā gudrības mīlestību – no senām valodām nākušais skaidrojums. Aizvien skaidrāk mūsu sarunās top saprasts, ka filozofija tomēr sākas ar izbrīnu – kamēr visiem viss ir skaidrs, tikmēr filozofija neparādās. Filozofu teksti kopš laiku laikiem parādās 21. gadsimtā kā nepabeigtā saruna, ko iespējams turpināt vai sākt no sākuma, ja vien ir patiesa interese. Par filozofijas priekšmetu var kļūt ikviena parādība, ja vien par to ir interese. Saruna ir filozofijas priekšmets tagad, jo sajūtam, ka istu sarunu mūsu mūžā nav nemaz tik daudz. Un tomēr – vai tik ne Sokrāts ir baudījis dzīvā vārda nozīmi, par ko Platons *Faidrā* apcerēja:

Kas tas par vārdu, un kā tas, tavuprāt, rodas? Sokrāts. Tas ir vārds, ko lietpratīgi ieraksta skolnieka dvēselē un kas spēj pats aizstāvēties un pēc vajadzības prot gan runāt, gan klusēt. Faidrs: Tu runā par zinīga cilvēka dzīvo un apgaroto vārdu, par kuru pamatoti varētu teikt, ka rakstītais vārds ir tikai tā atveids? Sokrāts. Jā gan?

Lūk, tekstos visilgāk saglabājas cilvēces idejas, tomēr rakstītais vārds ir tikai runātā vārda atveids. Iespējas reāli satikties ar izciliem cilvēkiem, kas dzīvojuši un sarunājušies savā laikā, sen pirms mums, taču nav, toties mēs varam satikties ar viņu domām, kas saglabājas tekstos. Sarunas saskatīt un atgādināt citiem ir visnotaļ iracionāls uzdevums, ja apjēdzam to apjomu, ko varētu atrast filozofu tekstos.

Atsauces un piezīmes:

- ¹ Mamardašvili M. *Domātprieks*. Rīga, Spektrs, 1994. – 50. lpp.
- ² Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga, Zvaigzne, 1978. – 26. lpp.
- ³ Turpat, 18. lpp.
- ⁴ Sv. Augustīns. *Confessiones*. /*Grāmata*, N.1, 1990. – 33. lpp.
- ⁵ Gadamers H.G. *Patiesība un metode*. Rīga, Jumava, 1999. – 360. lpp.
- ⁶ Sv. Augustīns *Confessiones*. /*Grāmata*, N. 1. 1990. – 32. lpp.
- ⁷ Platons. *Faidrs*. Rīga, Zinātne, 1999. – 192.–193. lpp.

Literatūra:

Dekarts R. *Pārruna par metodi*. Rīga, Zvaigzne, 1978.
Sv. Augustīns. *Confesionēs*. /*Grāmata* N. 1, 1990.
Gadamers H.G. *Patiesība un metode*. Rīga, Jumava, 1999.
Mamardašvili M. *Domātprieks*. Rīga, Spektrs, 1994.
Platons. *Faidrs*. Rīga, Zinātne, 1999.



Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 28.01.2009. Pasūtījuma Nr. 5.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV-5400, Latvija.