

BRONISLAVS
TABŪNS

M I

ODERNISMA
VIRZIENI
LATVIEŠU
LITERATŪRĀ

Symbolisms

Impresionisms

Futūrisms

Akmeisms

Ekspresionisms

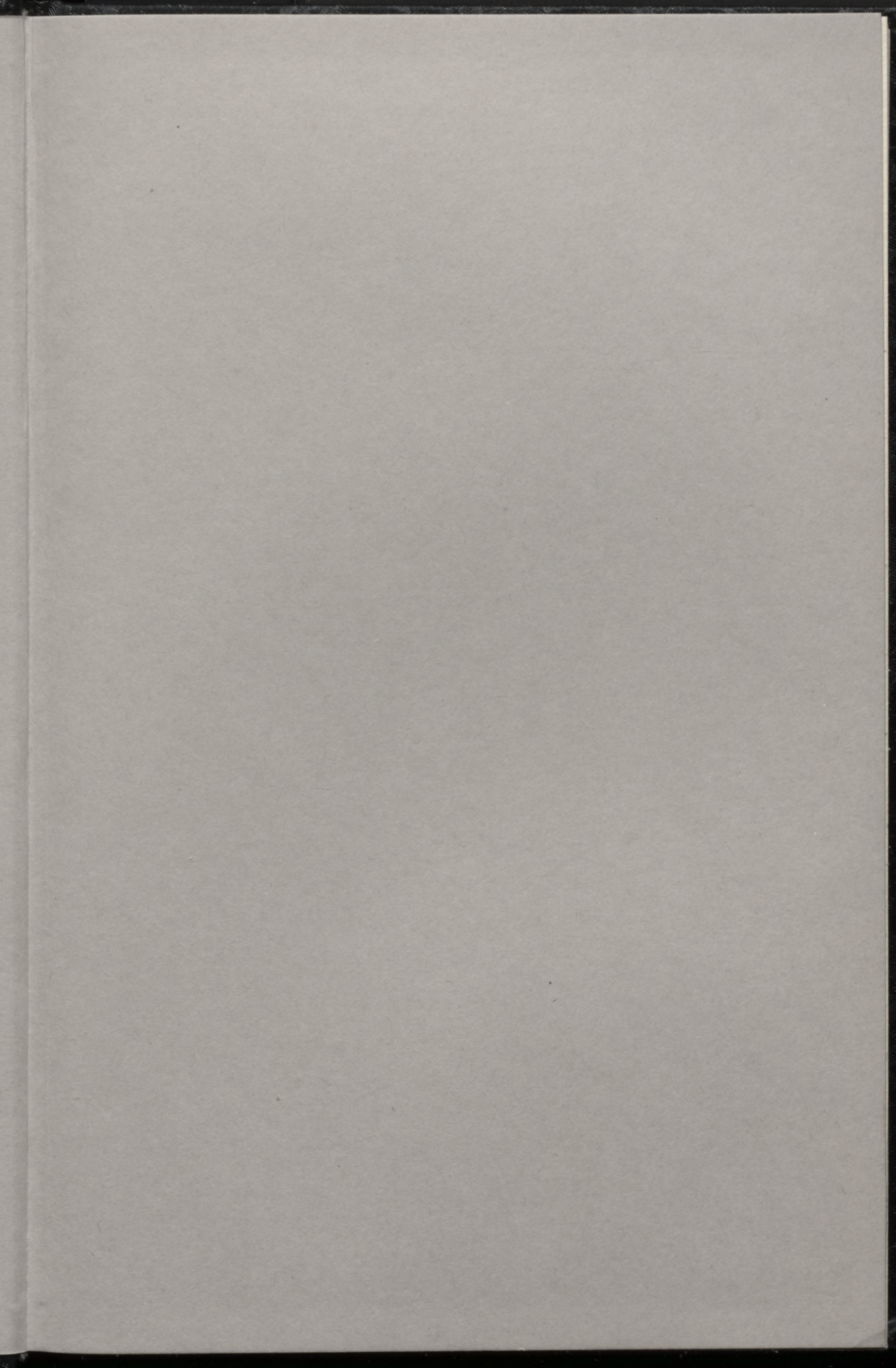
Dadaisms

Konstruktīvisms

Imažinisms

Eksistenciālisms

Sirreālisms



BRONISLAVS
TABŪNS



ODERNISMA
VIRZIENI
LATVIEŠU
LITERATŪRĀ

THE
LIBRARY

OF THE
UNIVERSITY OF
TORONTO

2004-5
L 13

LU LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

L
82

BRONISLAVS TABŪNS



ODERNISMA
VIRZIENI
LATVIEŠU
LITERATŪRĀ


Latvijas Nacionālā
bibliotēka

0304009729

UDK 82.174

Ta 046

Māksliniece *Ināra Jēgere*

 Grāmata izdota ar
KULTŪRKAPITĀLA FONDA
atbalstu

ISBN 9984-698-69-6

© Broņislavs Tabūns, 2003

© "Zinātne", 2003

Saturs

| | |
|---|-----|
| Ievadvārdi | 7 |
| Jūgendstils kā gadsimtu mijas parādība | 9 |
| Modernisms kā mākslinieciskā sistēma | 19 |
| Simbolisms | 37 |
| Impresionisms | 48 |
| Futūrisms | 60 |
| Akmeisms | 70 |
| Ekspresionisms | 75 |
| Dadaisms | 100 |
| Konstruktīvisms | 113 |
| Imažinisms | 130 |
| Eksistenciālisms | 134 |
| Sirreālisms | 142 |
| Virzienu koeksistence un mijiedarbe | 163 |
| Literatūra | 168 |
| Personu rādītājs | 173 |
| Modernistic Movements in Latvian Literature. <i>Summary</i> | 181 |
| Направления модернизма в латышской литературе. <i>Резюме</i> | 183 |

92 7704030

Satura

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

Ievadvārdi

Latviešu literārā modernisma aizsākumus savos dzejas apskatos pirmā aplūkojusi Janīna Kursīte. Šī posma vēsturei – galvenokārt literāro sakaru aspektā – veltīts Ludmilas Sproģes un Veras Vāveres apjomīgais pētījums "Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"" (2002).

Šai darbā literārā procesa jaunā parādība pētīta virzienu cilmes un attīstības aspektā. Kā neomītiskās apziņas raksturīga izpausme un mākslinieciskās sistēmas sastāvdaļa tie formējas kopš 19. gadsimta beigām un 20. gadsimta sākuma, kad notiek kultūras paradigmas maiņa. Autora uzmanības lokā ir gan atsevišķu modernisma virzienu, gan arī to kopainas raksturojums. Modernisms kā nozīmīgas ētiskas un estētiskas vērtības nesoša parādība latviešu literatūrā sazarojies un nereti renovāciju veidā sevi pieteicis koeksistencē ar reālismu un jaunromantismu gandrīz visa 20. gadsimta garumā. Vieni virzieni, kā simbolisms, impresionisms, ekspresionisms un konstruktīvisms, paspējuši vairāk vai mazāk iesakņoties. Citi – avangardistiskie, kā futūrisms, dadaisms un akmeisms, atstājuši reti pamanāmas tekstuālas zīmes. Tostarp tāds virziens kā sirreālisms jau kopš 30. gadiem provocējis dažādu stilistisku tendenču dzejniekus un rakstniekus. Ietekmīgs tas bijis kā latviešu trimdas rakstnieku, tā arī Latvijā dzīvojošo autoru daiļradē. Sirreālistiskas renovācijas ienāk arī jaunākās literatūras postmodernisma manierē darinātajos tekstos.

Virzienu teorija, kas monogrāfijā iestrādāta, nepieciešama to cilmes un identitātes noskaidrošanai un latviešu literatūras modernisma iespējamai iekonturēšanai šīs sistēmas virzienu attīstības eiropeiskajā kopainā.

Grāmatas tapšanā izmantotas šādas autora publikācijas par modernisma virzieniem:

1. Ekspresionisms latviešu literatūrā // Materiāli par radošajiem meklējumiem 20. gadsimta latviešu literatūrā. – R., 1996. – 5.–15. lpp.

2. Sirreālisms latviešu literatūrā // Materiāli par literatūru un arhitektūru laikmetu kopsakarībās. – R., 1997. – 53.–68. lpp.

3. Sirreālisms Jāņa Einfelda īsprozā // Aktuālas problēmas latviešu literatūras zinātnē. – Liepāja, 1997. – 3. krāj. – 93.–99. lpp.

4. Eksistenciālisma poētikas iezīmes Gunta Zariņa prozā // Materiāli par pasaules strāvām latviešu literatūrā. – R., 1998. – 73.–80. lpp.

5. Raksturs Jāņa Klīdzēja romānos // Materiāli par literatūru, folkloru, mākslu un arhitektūru. – R., 1999. – 211.–218. lpp.

6. Konstruktīvisms latviešu literatūrā // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. – Liepāja, 2002. – 7. krāj. – 38.–59. lpp.

7. Modernisms kā mākslinieciskā sistēma // Materiāli par kultūru Latvijā. – R., 2002. – 49.–65. lpp.

8. Impresionisms latviešu literatūrā // Materiāli par latviešu un cittautu kultūru Latvijā. – R., 2003. – 79.–91. lpp.

9. Jūgendstils // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. – Liepāja, 2003. – 8. krāj. – 142.–154. lpp.

Šai pētījumā netiek izvirzīts uzdevums aptvert visu modernisma virzienu tekstuālo vēsturi visos literatūras attīstības posmos. Tas būtu iespējams tikai katram virzienam īpaši veltītā monogrāfijā. Atsevišķa pētījuma temats ir arī sistemātiska latviešu literārā modernisma vēsture. Virzienu apskats drīzāk uzlūkojams par priekšdarbu šādas aptverošas vēstures tapšanai.

JÜGENDSTILS KĀ GADSIMTU MIJAS PARĀDĪBA

Jugendstils tiek vērtēts kā antitradicionāls stils un visus mākslas veidus aptveroša parādība, kas formējas un funkcionē laikposmā no 1890. līdz 1910. gadam. Vācu literatūrā tas ienāk kā pēcnaturālisma un pirmsekspressionisma parādība.¹ Stila latviskais nosaukums arī cēlies no vāciskā *Jugendstil*, kas sākotnēji tiek attiecināts uz mākslu pēc 1896. gadā Minhenē izdotā žurnāla "Jaunība" (*Jugend*) grafiskā noformējuma parauga. Citu tautu mākslā un literatūrā šis nosaukums tiek variēts: frančiem un beļģiem – jaunā māksla (*Art Nouveau*), austriešiem – secesijas stils (*Sezessionsstil*), angļiem – jaunais stils (*The New Style*), poļiem – secesija (*secesja*), itāliešiem – brīvais stils (*Stile Liberty*), krieviem – modernais stils (*стиль модерн*) u. c. Jaunā parādība vienlaikus attīstās arī kā cilvēka vides estetizācijas un dzīves stils. Pēc Rainera Marijas Rilkes domām, mākslas darba skaistuma būtība meklējama esamībā.² Viņa laikabiedrs Oskars Bī jūgendstilā akcentē prieku par "pozitīvo dzīves saturu" un "tīro ritmu".³

Jugendstils ienāk kā izteikta tendence reformēt ikdienas dzīvi un funkcionalizēt visus mākslas veidus. Amerikāņu arhitekts Lūiss Salivans deklarē: "Forma seko funkcijai."⁴ Ar fasāžu un interjeru dažādi stilizēto dekoru šis stils ienāk visu tipu celtnēs kā Eiropas, tā citu kontinentu pilsētās. Un Rīga šai ziņā nav izņēmums. Pilsētceltniecībā te ļoti aktīvi un kvalitatīvi strādājuši Jānis Alksnis, Mihails Eizenšteins, Eižens Laube, Pauls Mandelštams, Konstantīns Pēkšēns, Ernests Pole, Heinrihs Šēls, Makss Šervinskis un citi arhitekti. Ne bez pamata Rīga kā pasaules nozīmes kultūras piemineklis tiek dēvēta par jūgendstila metropoli. Jānis Krasitiņš zīmīgi bilst: "Vairāk nekā trešdaļu pilsētas centra apbūves veido jūgendstila ēkas. Salīdzinoši tik daudz, tik koncentrēti, tik labā saglabātībā un arī tādā mākslinieciskā kvalitātē kā Rīgā to nekur citur nav. Arī Briselē, Vīnē vai citos Eiropas jūgendstila centros."⁵

Jugendstila manierē tiek veidotas ēku fasādes un sienu apgleznojumi interjerā, durvju un logu apkalumi, kāpņu un balkonu margu rotājumi, keramikas virsmas krāsnīm un kamīniem. Jaunā stila ornamentalizācija bagātīgi ienāk gleznās, grafikas darbos, plakātos, vitrāžās, mēbelēs, tapešu rakstos, metālkalumos, gaismas ķermeņos, porcelāna, stikla un metāla traukos, tekstilijās un tērpos, pat ieejā kādā metro stacijā Parīzē.

Valda tendence veidot ne vien jaunu mākslas stilu, bet arī "skaistas dzīves" iespaidu, it īpaši Vācijā (*das schöne Leben*). Vācu literatūras pētnieks Juris Kastiņš raksta: "Jugendstila mērķis bija visas dzīves reforma. Jaunā, modernā un reizēm arī netīrā un smacīgā lielpilsēta nomocīja jaunās mākslas un literatūras varoņus, tāpēc tika meklēti alternatīvi dzīves modeļi. Viens no reformas kustības motīviem bija bēgšana no pilsētas dabā. Bet brīvībai bija arī vēl kāds īpatnējs eksistences veids – bohēma."⁶

Tik aptverošā mākslas izpausmē kā Jugendstils nenoliedzami liela nozīme bija materiālam un funkcijai. Taču forma tiem pilnībā pakļauta netika: "Utilitārajam objektam bija jābūt skaistam atbilstoši jaunā stila estētikai [...] Jebkurš priekšmets, celtnē, tēlojums, šrifts tika dekoratīvizēts un pakļauts viendabīgas formas likumsakarībām [...] citiem vārdiem, bija stilizēts."⁷

Par protomateriālu stilizācijas un ornamentalizācijas procesā tiek izmantoti floras un faunas dotumi. Florālajā stila manierē tie ir ziedi – gan ikdienā sastopamie vietējie, gan eksotiskas cilmes, kā lilijas, gladiolas, narcises, īrisi, magones, krizantēmas un orhidejas, tāpat augi – lapas, kāti, pumpuri, saknes. Ornamenta veidošanā noder arī putni (gulbji, pāvi, flamingi un citi), zivis, dzīvnieki, rāpuļi (čūskas), pat kukaiņi. Īpaši iecienītas ir ziediem un stīgām rotātas sieviešu kailfigūras dabā, pārsvarā jūras, upes, ezera vai straute tuvumā, kā, piemēram, plastiski modelētās sieviešu kailfigūras Gustava Šķiltera skulpturālajās kompozīcijās, Jaņa Rozentāla gleznā "Saules meitas".

Atbilstoši *Art Nouveau* specifikai tiek respektēts dabas dzīvības spēks un dinamika, piemēram, plūstošā ūdens un organismu augšanas motīvos. "Kā attīstās zieds no pumpura, vai tu kādreiz esi redzējis skaistāku ornamentu?"⁸ jautā laikabiedrs poļu mākslinieks Staņislavs Vispjaņskis. Cilvēks dabas telpā un procesos, priekšmeti un dzīvā radība tiek uztverta un vērtēta kā vienots veselais, kā autora radošās pašizpausmes iespēja un – atbilstoši

ši stila principiem – kā modernas sabiedriskās realitātes veidošanas koncepts.

Stilizācijā likumsakarīgi dominē ornamenti ar neregulārām formām un **liekto līniju** kā noteicošo elementu. Līnija tiek uzverta kā “kustības simbols”.⁹ Raineram Marijai Rilke māksla šķiet kā dzejnieka uz sienas zīmēta nebeidzama vārdu līnija. Tā nekopē dabas formas, bet ir neregulāri – viļņveidīgi liekta, stilizētus ziedus, augus un liesmas atgādinoša. Turklāt tēlotājā mākslā veidojas divējāda tendence: dabas bioloģiskos spēkus akceptējoša un tās formas vairāk vai mazāk konkretizējoša liektā līnija un abstrahēti vispārinoša, astrāli impulsējoša, kvadrātus, iekonturētus baltus vai krāsainus laukumus atgādinoša. Radošā iztēle pieļauj arī atkāpes no sākotnējā formas kanona. “..tā bija bioloģisku fenomenu, plašākā nozīmē – pirmatnēju dabas spēku un “brīvās dabas” estetizācija,”¹⁰ secina Eduards Kļaviņš. Šai estetizācijas procesā arī numerācija var tikt izmantota kā ornamenti. Simbolisku nozīmi, piemēram, iegūst dzejoļu skaits krājumā un to sakārtojums ciklos.

Jūgendstils ienāk fotogrāfijā, teātra mākslā un mūzikā. Tas nepaiekt secen arī literatūrai. Tiesa gan, šai mākslas veidā jaunā stila zīmes konstatējamas daudz retāk un grūtāk. To liecina, piemēram, vācu literatūrkritiķa Dominika Josta apcere “Literārais jūgendstils” (*Literarischer Jugendstil*, Štutgarte, 1969) un Elizabetes Kleinas disertācijas darbs “Jūgendstils vācu lirikā” (*Jugendstil in deutscher Lyrik*, Ķelne, 1957), kur tēlu semantika interpretēta pārāk brīvi, īpaši tās transcendentalajā līmenī. Konkrētāk jūgendstila iezīmes ienāk krājumā “Jūgendstila proza” (*Prosa des Jugendstils*, Štutgarte, 1983), īpaši Stefana Georges, Artura Šniclera, Hugo Hofmanstāla, Riharda Dēmela īstāstos. Latviešu literatūrā materiāli ar jūgendstila zīmēm ir samērā reta parādība.

Viens no aspektiem, kas jaunā stila zīmju klātbūtni tomēr aplicina, ir literārā teksta un tēlotājas mākslas mijiedarbe. Parasti tā notiek literāro žurnālu slejās, atvēlot lappušu telpu grafiskajam noformējumam, kā to liecina vācu literātu un mākslinieku prakse. Literatūrzinātnieks Fricis Horsts pat runā par zināma veida sintēzi: “Literatūra un tēlotāja māksla šeit sakūst jaunā veidā, jo teksts, tēls un grafiskais noformējums tiek dots kā vienots dekors, ko lasītājs visbiežāk uztver kā ornamentālu kopumu.”¹¹ Spriežot pēc jau minētā vācu žurnāla “Jaunība” noformējuma, sākumā gan galvenokārt tiek domāts par tīri vizuālo vai pat vizuāli ilustrējošo

piesaisti tekstam: Vilhelma Veiganda dzejoli "Ar jasmīnزارu" (*Mit einem Jasminzweig*) vinjetveidīgi aptver jasmīnزارs meitenes rokās (1899, 17. nr.), Oto Bīrbauma dzejolīti "Rozes" (*Rosen*) meitenes pavasarīgo prieku ilustratīvi pastiprina Oto Ekmana zīmējums (1899, 32. nr.). Tātad attēlu (zieda, sievietes vai citu) kā *Art Nouveau* zīmi svarīgi vērtēt nevis pašu par sevi, bet gan dažādu mākslu mijiedarbes kontekstā: cik lielā mērā attēls vizuāli un semantiski saistīts ar tekstu, un cik liels ir tā īpatsvars minētā "ornamentālā kopuma" veidošanā.

Jūgendstilistiskas ornamentālas zīmes vērojamas latviešu žurnālu "Vērotājs" (1903–1905), "Pret Sauli" (1906), "Dzelme" (1906–1907), mēnešraksta "Stari" (1906–1908), almanaha "Zalktis" (1906–1908), pēc tam tāda paša nosaukuma žurnāla (1908–1910) grafiskajā noformējumā, kur zīmējumus un vinjetes veidojuši tādi mākslinieki kā Janis Rozentāls, Jūlijs Madernieks, Gustavs Šķilters, Voldemārs Zeltiņš, Aleksandrs Štrāls, Oskars Šteinbergs, Pēteris Kalve un citi. Pārsvārā vāku vai titullapu rotā izdevuma nosaukumam semantiski atbilstīgs attēls. Tā uz zinātnes un mākslas izdevuma "Mājas Viesa Mēnešraksts" vāka (1905, 4. nr.) redzams liektās līnijās ierāmēts pārdomās iegrimušas sievietes tēls, lapas lejasdaļā – sēdoša pūce kā gudrības simbols. Savukārt uz žurnāla "Vērotājs" vāka (1904, 3. nr.) attēlots sargpostenī sēdošs vīrs ar tauri rokā. Lineārs fons ir ar dabas objektiem (kokiem, ziediem, mākoņiem) saistītām stilizācijām vinjetēs, kas ierāmē dzejas tekstus. Tā puķotā vinjete kā jūgendstila zīme ierāmē Līgotņu Jēkaba dzejoli ar jūgendstilistisku tematu – "Nerātnei Linai ziedonī":

*Lieli, sārta
rožu ziedi
krūtīs plaukst
un briest uz āri:
sirds no laimes kūsa pāri...*

*Tērzēt, raudāt,
smieties tīkas...
Katram vai ap
kaklu glausties,
kalnos kāpt, caur klintīm lauzties.*

*Reizēm izbēgt –
visiem izbēgt
tur, kur mazā
lakstīgala
pogā ievā upes malā...¹²*

Dzejoļa tonalitāte atgādina jūgendstilā populāro sensualitāti, "skaistās dzīves" slavinājumu, ko ilustratīvi vizuālajā līmenī papildina ar ziedu zīmēm noformēta vinjete.

Gluži atšķirīga tonalitāte "ornamentālajam kopumam" ir Ata Ķeniņa dzejoļa "Zem dzimtenes egles" uztverē. Kā ielokā šīs neo-klasticistiskās dzejas darba galveno iedaļu kļauj semantiski atbilstošs Jaņa Rozentāla zīmējums. Bruņukreklā tērpts jātnieks ar šķēpu rokā pārņem cīņas stafeti no bultas caurdurta karavīra, kas, "ieroci tālāk sniedzot, vēl nāvē smaidīja", eglei kā dzimtas zemes spēka simbolam novēlot:

*Tai manus nedzimušos brāļus
Smagi viļņotā druvā reiz sveikt!
Tai manas ziemcieša dziesmas
Maija svētrītā gavilēm beigt!¹³*

Vislielākā saskaņa starp tekstu un grafisko veidojumu parāda almanaha, vēlāk žurnāla "Zalktis" noformējumā. Mākslas zinātniece Inta Pujāte kvalitātes ziņā "Zalkti" pat salīdzina ar tādiem jūgendstila ietvaros populāriem izdevumiem kā "Jugend", "Pan" un "Мир искусства".¹⁴ Rāpuļu pasaules pārstāvja zalkša tēls un simbols, kā to savos pētījumos liecinājusi Janīna Kursīte,¹⁵ daudznozīmīgi variēts gan vāku zīmējumos un vinjetēs, gan tekstos.

Aplūkojot literāros tekstus atsevišķi, bez zīmējumiem un vinjetēm, tekstus kā jūgendstila literatūru, jāsecina, ka latviešu dzejas un prozas tradīcijā atšķirībā, piemēram, no vācu literatūras "tīra" jūgendstila nemaz nav. Tiesa, ir tās vai citas jūgendstila poētikas zīmes, tēli, kas gan ietekmē sacerējuma tonalitāti, tomēr pakļaujas attiecīgā virziena stila pamattendencei.

Viena no jūgendstila zīmēm ir nereti piesauktais vārds "dzīvība", ko Pēteris Blaus nodēvējis par pasaules lietu rites "mūžīgo dziesmu" ("Mūžīgā dziesma"). Edvartam Virzam tā saistās ar zemes baudu kultu, slavējot sievieti un tukšojot viņas sniegto

fiziskās mīlas biķeri. Fricim Bārdam, Jānim Akurateram, Kārlim Skalbem un Vilim Plūdonim dzīvība saistās ar dabas atmodu, pavasari un ziedoni, daudzveidīgi variējot dzīvības aizstājējus tēlus. Plūdoņa dzejas liriskā Es izjūtās ziedonis dāsni šķiež "puķu smaržu" ("Ziedonī"), upe dus "puķu palejās", bet jautrās vīnstīgas "līdz mēnesim uzrāpties grib" ("Sila rozīte"). Dzīvības aizstājēji tēli ienāk arī citu autoru vārsnās. Edvarta Virzas liriskais varonis sapņos kļūst virtuālajā dabas telpā ar lauku ziediem un cīruļa dziesmām un mīļotajai solās darināt "zilu rudzpuķu vainagu" ("Manas lauku puķes"). Savukārt Biruta Skujeniece šos tēlus stilizē liekto līniju un zilās krāsas barokālā pārpilnībā:

*Lai veidojas loklogi trausli ar vīnstīgām zilām
Un torņi ar tornīšiem, smaili un citi aiz cit.
Tas smaržīgais vārīgums rozēs ap tumšzilo pili,
Tais smagajās, noliektās baltajās rozēs, kas vīst,
Kad loklogi aizdegtās svecēs star maigi un zili
Un rasantās lapas no baltrozēm vārīgi vīst..*

(“Brīnišķais vārīgums”)

Jūgendstilistiskas zīmes var iemārot arī gluži reālistiska stila darbos, kā tas ir Kārļa Štrāla dabas tēlojumā “Kurzemes klajums”:

“Skaists ir Kurzemes klajums mēneša spokainā vizmā. Krēslais gaisms smalki, smalki liekas viļņojot, un priekšmetu mīksti izplūstošās līnijas manā apkārtņē trīc un kustas gaisam līdz. Zvaigžņotās debesīs tik lielas, neaptverami dziļas kā pati mūžība, un viņu apaļumā tikai vienā vietā pret dienvidiem kā melns ēkas jumts iespiežas kapsētas priežu pudura galotnes. Izņemot šo melno jumtu, visapkārt pasaulei velkas balta svītra kā viegli no apakšmalas izrobots gredzens. Šī svītra it kā drošina cilvēku, ka kaut kur vēl saule spīd [...] Skaists ir Kurzemes klajums vasaras rītā, kad dziestošā mēness zilais sudrabs jauca ar rīta balto gaismu.”¹⁶ No vienas puses, tiek radīts reālistisks priekšstats par “Kurzemes klajumu” kā Latvijas ģeogrāfiskās telpas nogriezni, no otras – ar viļņojošām līnijām (vai to nosacītu konturējumu) kā jūgendstila zīmēm (tās marķētas tekstā) top mākslinieciski paplašināta telpa, kuras apakšējais slānis ar “Kurzemes klajumu” mēness vizmā un rīta “baltajā gaismā” tiecas savienoties ar augšējo – “apaļajām” debesīm, “neaptverami dziļām” kā pati mūžība.

Pārlapojot gadsimta sākuma dzejas publikācijas, nevar nepamanīt, ka tēlu kontūrās tiek bagātīgi iepludinātas no dabas – floras un faunas ņemtās reālijas. Kārļa Skalbes dzejas vizuālajā tēlainībā tās sekmē reālistisku tiešumu liriskā varoņa izjūtās – dvēselisku atvērtību, romantisku smeldzīgumu, kā, piemēram, dzejoli "Viens":

*Augu dienu norā sēdu,
Viens kā pelēks akmens dēdu..*

*Saule mani redz,
Vējš mani zin,
Zirneklis tīklu
Pie kājām man pin. –*

*Pa zariem putni
Saklīdzas –
Es neprotu putnu
Valodas.*

*Iztek balta cielaviņa,
Ilgi manī skatās viņa,
Kā runāt grib, kā stāstīt grib,
Mīli rudās actiņas zib...*

*Ko, putniņ, teiksi?
Es mēms Tev smaidu –
Tik meža jautrās
Balsis baidu.*

*Tādēļ tā sēdu
Kā akmens viens pats,
Tādēļ man asarām
Apvildzis skats.¹⁷*

Daba te nav pilsētnieka atpūtas telpa, kā tā dažkārt marķēta jūgendstila dzejā. Skalbem tā ir dzīva, tuva, apmiļojama. Liriskā Es tuvība dabai intensificēta līdz saplūšanas robežai: "Saule mani redz, / Vējš mani zin"; "Ilgi manī skatās" baltā cielaviņa. Taču vēlamā vienādošanās ar dabu nav iespējama. Dzejoļa telpā Es paliek akmens vientulībā "viens pats" asarām apvilgušu skatu, "viens pats" kā *homo sapiens* likteņa reprezentants.

Ne mazāk panteistiskā tonalitātē kā Skalbes dzejā daba ienāk Viļa Plūdoņa lirikā. Dabas klēpī dzejas Es jūtas kā "dzīvā burvju ēkā" ar mētrām un apiņiem – zaļajā telpā, kas uzrunā personifikācijās, – ar "zaļos viļņos" ligojošām koku galotnēm un "apreibušo" dzeguzi, ar sūnājiem, kas "maršē zaļos mundierīšos", un laiski izlocījušāmiem staipekļiem, ar kreimenišu sudrabsmiekliem ("Mežā"). "Psihodrāmā" "Rēgi" varoņa izjūtās ienāk personificēti tēli ar "vīna vītņēm" un "apiņlapām" klātām galvām, ienāk no pasaules, kurā "Uz rozēm, augu mūžu ziedošām, / Raud mēness ilgas – bālas, klusas".¹⁸ Liriskais Es nevairās apelēt pie pirmatnīgās dabas un tās stihiju nesošiem spēkiem:

*Vai tā ir plūstošā ūdens dziesma?
Vai tur iet pirmatnes radošā dvesma,
Pār dziļumiem citkārt kas lidinās,
Lai vienā vietā ūdeņi krājas..*¹⁹

Šī tendence nav sveša arī romāna "Zvaigžņotās naktis" autoram Haraldam Eldgastam, kā, piemēram: "*Tad kāpa no jūras zeltmatainā jūras meiča... Gariem, mirdzošiem matu posmiem, ietinusies baltās, plīvurainās drēbēs... Tā sēd uz ūdens un ķemmē savus garos, zīdains matus. Tā smejas un kairina savu zaļbārdaino ūdens tēviņu. Tā vicina savas baltās segas, lai neviens neredzētu viņas kailo skaitumu [...] Jūra... mežs... un smaržas plūdus slīgstošā nakts!... Tumši zaļās, slaidās egles, baltie, smaržainie ievu kupoli...*"²⁰ Un romantiķa Friča Bārdas varonis bilst:

*Es domāšu par tumšiem
ūdeņiem
un bezgalīgi skumjām
nāru dziesmām.*

("Con sordino")²¹

Apelēšana pie pirmatnības un arhetipisko tēlu izmantošana aktivitātes un vitalitātes balstīšanai atgādina "brīvās dabas" estētizēšanu tā saucamajā bioloģiskajā jūgendstilā.

Jūgendstila praksē, piemēram, austrieša Rainera Marijas Rilkes, vācu dzejnieku Stefana Georges, Johannesas Šlāfa, Hugo Morgentāla un citu dzejoļos, raksturīgs **dārza motīvs** un **dārza tēls**. Tā Hugo fon Hofmanstāla dzejoli "Mans dārzs" (*Mein Garten*) iemājo divlīmeņu dārza tēls: dārzs kā dabas stūritis ar zaļojošajiem

kokiem un sapņojošu lauvu figūrām un dārzs kā transcendentāla, no bezapziņas dzīlēm iznirstoša telpa:

*Ich sehe mich kaum nach jenem andern,
den andern Garten, wo ich früher war.
Ich weiß nicht wo... ich rieche nur den Tau,
den Tau, der früh an meinen Haaren hing
den Duft der Erde weiß ich, feucht und lau,
wenn ich die weichen Beeren suchen ging.*²²

Turklāt robeža starp abiem līmeņiem ir plūstoša. Tie var saplūst vienā, simbolizējot cilvēka gājienu caur savas dzīves dārzu.

Latviešu dzejā dārza tēls ir ļoti savdabīgs. It kā sabalsojoties ar tā saucamo bioloģisko jūgendstilu, Edvarts Virza krājumā "Biķeris" veido mīlestības dārzu kā dzīvības izpausmi. Tas ir Erosa kulta ietekmē radīts jūtu dārzs, kurā valdošā ir spontānā sensualitāte, sākot ar sievietes fiziskā skaistuma apbrīnu un beidzot ar brīdi, kad varonis "ar prieku grēka zaņķi iekšā slīd".²³ Toties Birutas Skujenieces lirikā dārza tēls saistās ar stilizētu "dvēseles ainu", vilšanās un zaudējuma pārdzīvojuma atklāsmē intensificējot melno krāsu. Pretstatā ābeļziedu sudrabam šai dārzā valda "ogļu melna zeme" un no "melniem mākoņiem" kā "melnas sūnas" likstošas skaras ("Dvēseles aina").

Visspilgtāko un semantiski ietilpīgāko dārza tēlu izveidojis Vilis Plūdonis darbā "Fantāzija par puķēm". Tas ir "saules liesmās" degošais virtuālais dārzs ar "puķu māju" kā epicentru. Tai piemīt ambivalents spēks. Vēstītājam sākotnēji tā ir spoža un pievilcīga, lai ar dabas bērna prieku izbaudītu dzīvības skurbinošo pievilcību – gan plaukstošās rozes skaistumu un lilijas "debešķīgo" smaržu, gan orhidejas neatvairāmību, lai dziedātu slavas dziesmu Dieva pasaulei un dzīvībai. Taču "puķu māja" ar tās "ziedu dārzu", ar neizprotami vilinošajiem nosaukumiem "Glohinia", "Kamella", "Azalea", "Indica" vēstītāja sirdī injicē kārtību un vājina gribu. Šī māja vēstītājam šķiet slepena, biedējoša pasaule, "inkvizīcijas pagrabs". Izrādās, ka apbrīnojama un pievilcīgajā orhidejas ziedā guļ "sarkana čūska, paradīzes grēka čūskas pēcdzimums",²⁴ sievietes vilinātājas simbols. Vizuālais "ziedu dārza" tēls sižeta risinājumā apaug ar jaunām jēgām. Tas notiek jaunā divpretstata saturā, vēstītājam risinot dzīves mīklas. Mēness balss: "Nenes ļaudīm patiesību – nes viņiem ilūzijas, ja tu gribi viņiem

nest laimi," – un vēstītāja apšaubītāja balss: "Vai rūgta patiesība nav simtreiz labāka par saldajiem meliem?"²⁵

Atsauces

- ¹ Jost D. Literarischer Jugendstil. – Stuttgart, 1969. – S. 1.
- ² Rilke R. M. Über Kunst // Theorie des literarischen Jugendstils. – Stuttgart, 1984. – S. 80.
- ³ Bie O. Fahrrad – Ästhetik // Turpat. – 67. lpp.
- ⁴ Citēts no grām.: Krastiņš J. Rīga – jūgendstila metropole. – R., 1998. – 8. lpp.
- ⁵ Krastiņš J. Latvijas jūgendstils Eiropas mākslas kontekstā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – R., 1999. – 12. lpp.
- ⁶ Krastiņš J. Mīnhenes modernisms // Krastiņš J. Sāpju un skumju zenītā. – R., 2000. – 172. lpp.
- ⁷ Kļaviņš E. Jūgendstils. – R., 1994. – 8. lpp.
- ⁸ Citēts pēc Eduarda Kļaviņa grāmatas "Jūgendstils". – R., 1994. – 8. lpp.
- ⁹ Servaes F. Linienkunst // Theorie des literarischen Jugendstils. – S. 96.
- ¹⁰ Kļaviņš E. Jūgendstila ikonogrāfija un Latvijas tēlotāja māksla 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 121. lpp.
- ¹¹ Horst F. Jugendstil // Moderne Literatur in Grundbegriffen. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 201.
- ¹² Vērotājs. – 1903. – Nr. 1. – 45. lpp.
- ¹³ Turpat. – 23. lpp.
- ¹⁴ Pujāte I. Jūgendstils latviešu mākslinieku žurnālu grafikā // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 165. lpp.
- ¹⁵ Kursīte J. Neomītisms 20. gadsimta sākumā: dažas paralēles latviešu literatūrā un tēlotājā mākslā // Kursīte J. Mītiskais literatūrā, folklorā, mākslā. – R., 1999. – 420.–437. lpp.; Kursīte J. "Zalktis" un jūgendstils // Jūgendstils. Laiks un telpa. – 171.–174. lpp.
- ¹⁶ Štrāls K. Kurzemes klajums // Vērotājs. – 1903. – Nr. 6. – 713. lpp.
- ¹⁷ Zalktis. – 1906. – Nr. 1. – 106. lpp.
- ¹⁸ Turpat. – 1908. – Nr. 4. – 10. lpp.
- ¹⁹ Palu laiks Zemgalē // Derīgu grāmatu nodaļas kalendārs 1906. gadam. – 13. lpp.
- ²⁰ Eldgasts H. Zvaigžņotās naktis. – R., 1999. – 263. lpp.
- ²¹ Bārda F. Raksti. – R., 1990. – 61. lpp.
- ²² Citēts no: Klein E. Jugendstil in deutscher Lyrik. – Köln, 1957. – S. 153.
- ²³ Virza E. Biķeris. – R., 1991. – 77. lpp.
- ²⁴ Plūdonis. Fantāzija par puķēm // Zalktis. Rakstu krājums mākslai un kritikai. – 1907. – Nr. 2. – 60. lpp.
- ²⁵ Turpat.

MODERNISMS KĀ MĀKSLINIECISKĀ SISTĒMA

Modernisms (franču val. *moderne* – jaunākais, mūsdienu) ir daudzslāņaina parādība un kultūrtips, kam ir vairāki izpausmes veidi un to apzīmējumi. Šis apstāklis arī apgrūtinājis samērā izplūdušā modernisma jēdziena skaidrojumu. Lielo tautu, piemēram, angļu un amerikāņu literatūras vēsturē ar vārdu “modernisms” mēdz apzīmēt veselu literatūras periodu. Nereti modernisma jēdziens tiek lietots tendences vai stila nozīmē. Vairāku tautu literatūrzinātnes un kritikas diskursā modernisms (*Moderne, modernism, модернизм* u. c.) tiek vērtēts kā aptveroša parādība ar vairākiem virzieniem (*Richtung, movement, направление* u. c.).¹ Latviešu literatūrzinātnes tradīcijā modernisms skaidrots gan kā “virziens”, gan arī kā “daiļrades pamattips”.² Daiļrades tipu izdalījums var gan būt virzienu raksturojoša pazīme, bet tas vairāk raksturīgs autora jaunrades procesa, viņa tēlainās domāšanas veida skaidrojumam kreativitātes aspektā. Bez tam tas asociējas ar citu – ar poētiskā tipa jēdzienu, kas ir plašāks.

Modernismam kā literatūrvēsturiskā procesa parādībai atbilstošāks apzīmējums ir **mākslinieciskā sistēma**, kuru veido un kurai pakļauti vairāki virzieni: impresionisms, simbolisms, sirreālisms, ekspresionisms, imažinisms, akmeisms, konstruktīvisms un citi. Meklējot tipoloģisko kopību vēl augstākā vienojošā līmenī, modernisms ar saviem virzieniem visumā uzrāda piederību romantiskajam poētiskajam tipam (radošā indivīda pašpietiekamība un pašizpausme kā teksta semantiskajā, tā struktūras aspektā). Nacionālajās literatūrās tie vai citi modernisma virzieni parasti formējas savā specifiskā izpausmē, protams, nezaudējot sistēmai raksturīgo tipoloģisko līdzību. Bez tam modernisms literatūrai nav prioritārs. Tas raksturīgs arī citiem mākslas veidiem un nereti literatūrā ienāk to ietekmē. Šo īpatnību dēļ ir lietderīgi modernisma jēdzienu aplūkot sistēmiski, cenšoties dažādībā rast zināmu vienotību. Turklāt jāņem vērā, ka literārā modernisma virzieniem

raksturīga ne vien relatīva vienlaicība, bet arī zināms savstarpējs antagonisms un izolētība. Vācu literatūrvēsturnieks Rolfs Grim-mingers šai sakarā bilst: "*Naturālisms*³ *vēršas pret dekadenci, kas savukārt nostājas pret to. Ekspresionisms norobežojas no abiem. Futū-risms un dadaisms – no visa.*"⁴

Tieši futūrisms un dadaisms ar savu autoritāro agresivitāti un antikoncepcionalitāti ne vien attiecībā pret kultūru, bet arī pret sabiedrību visizteiktāk pārstāv avangardismu. Ir izveidojusies tradīcija šos virzienus, tāpat kā sirreālismu, pretstatīt modernis-mam un aplūkot ārpus tā paradigmas. "Tīros" modernistiskos virzienus pārstāv impresionisms, simbolisms, ekspresionisms, imažinisms, akmeisms. Tiesa, absolutizējot eksperimentu, avan-gardisti cenšas panākt šokējošu iedarbi uz skatītāju un lasītāju. Vadims Rudņevs norāda: "*Avangardists nevar, tāpat kā modernists, ieslēgties kabinetā un rakstīt pie galda; viņa estētiskās pozīcijas jēga – aktīvā un agresīvā iedarbē uz publiku. Panākt šoku, skandālu, epatāžu – bez tā avangarda māksla nav iespējama.*"⁵

Avangarda mākslas un modernisma mākslas krass pretstatī-jums tomēr neizslēdz vienkāršošanu, jo tiek ignorēta mijiedarbe un pārejas. Janīna Kursīte "Dzejas vārdnīcā" (2002) atzīmē: "*Rei-zēm mēģināts nodalīt avangardismu un modernismu kā divas kardināli atšķirīgas parādības, piedēvējot avangardismam pragmatikas jeb dar-bības dominanti, bet modernismam – formas un satura jauninājumu dominanti. Kaut arī avangardisma dzeja un māksla patiešām vairāk orientēta uz darbību (visādā ziņā uz dzejnieka deklarētu darbības vārda izteiktu pārsvaru pār citām vārdšķirām), tomēr šī tendence nav sveša arī 30.–50. gadu modernismam. Savukārt jauninājumi formā un saturā nebūt nav neraksturīgi avangardam. Kā avangardismam, tā modernis-mam raksturīgi izmantot tradicionāli neestētisku objektu estētiskā fun-kcijā (piem., "ateja" A. Čaka poēmā "Ateja") vai arī estētisku objektu – neestētiskā funkcijā.*"⁶ Teikto apliecina tāda tradicionāli par avan-gardistisku uzskatītā virziena kā sirreālisms poētikas straujā re-novācija pēckara gadu latviešu literatūrā, īpaši prozā un drāmā, apliecinot "sirreālistiskā" modernisma eksperimenta novatoris-kās iespējas.

Eiropas lielo tautu mākslā un literatūrā modernisms sevi pie-teic 19. gadsimta beigās un funkcionē vairāk nekā pusgadsimtu – nosacīti līdz 20. gadsimta vidum. Šis process norisinās apstākļos, kuros raksturīga kultūras, tai skaitā māksliniecisko sistēmu

paradigmas maiņa. Tostarp modernismam grūti un pat riskanti rast kādus unificējošus hronoloģiskos rāmjus. "*Literārais modernisms kā liels laikmets ar aptuvenām robežām pastāv no 19. gadsimta beigām līdz pat vēlīnajam 20. gadsimtam.*"⁷ Turklāt modernisms literārajā procesā nav vienīgā mākslinieciskā sistēma. Mazo tautu, to skaitā arī latviešu literatūrā vairākas modernisma zīmes līdzās tradicionālo virzienu poētikai pastāvējušas gandrīz visa 20. gadsimta garumā. Atjaunotā valstiskuma apstākļos 90. gados latviešu literatūras tekstos tās rodamas līdzās reālistiskajai, romantiskajai un postmodernistiskajai stilistiskajai tendencei. Jaunā mākslinieciskā sistēma būtībā iekļaujas 20. gadsimta kultūras paradigmā, un tās uzplaukuma un brieduma laiks ir 20. gadi, kad modernisms ne vien kļūst par organisku šī laika literārā procesa sastāvdaļu, bet arī nosaka pamattendenci Eiropas tautu mākslinieciskās kultūras attīstībā un top par transkontinentālu fenomenu.

Modernisma saknes meklējamas jau 19. gadsimta nogales literatūrā – dekadencē, impresionismā, jūgendstilā, simbolismā – tā saucamā *Fin de siècle* stila parādībās. Antitradicionāli noskaņotus literātus Francijā pulcē žurnāls ar raksturīgu nosaukumu "Dekadents" (*Le Decadent*), kas iznāk no 1886. līdz 1889. gadam. Taču dekadences principu tēlaina manifestācija rodama jau agrāk – tumsas, ciešanu un nāves motīvu ietonētajās Šarla Bodlēra "*Ļaunuma puķēs*" (*Les fleurs du mal*, 1857), kas, autora vārdiem izsakoties, konservatīvo sabiedrību šokē ar savu "šausminošo" un "auksto" skaistumu. Tieši mākslas skaistuma celšana pāri dzīvei un tā absolutizācija ir viena no būtiskākajām dekadences estētiskās premisām. To apliecina arī estēts Oskars Vailds savā labākajā darbā – romānā "*Doriana Greja portrets*" (*The Picture of Dorian Gray*, 1891): patiesība atklājama tikai mākslā, kas ir reālāka par dzīvi. Patiesību par izskatā nevainojamo, taču kaislībās sadegušo Dorianu Greju romānā atklāj viņa dubultnieks, ko portretā atveidojis mākslinieks Bazils. Dekadentiskas rezignācijas, kaislību un individuālisma kults ietekmējis vēl citus ievērojamus rakstniekus kādā viņu daiļrades attīstības posmā.

Francijā šai laikā formējas arī cits netradicionāls literatūras un mākslas virziens – simbolisms. Dzejnieks Žans Moreā 1886. gadā publicē "*Simbolisma manifestu*" (*Manifeste du symbolisme*), kurā prezentē virziena principu: atzīstama tikai ideoloģijas un morāles neietekmēta "tīra dzeja" (*poésie pure*), kas radīta pēc nosacījuma

“māksla mākslai” (*l'art pour l'art*). To apliecina sarežģītā oriģinālā tēlainībā izlijušās dzejnieka izmisušās dvēseles skumjas un slāpes pēc neiespējamā Pola Verlēna lirikā, Artura Rembo sapnis par “smaržu, skaņu un krāsu” universālo valodu pasaules harmonijas neverbālai izteikšanai, vārdu neparastie salikumi un tišās neskaidrības “simboliskas citnozīmības” meklējumos Stefana Malarmē dzejā.

Vācu simbolismu pārstāv Stefans George, kurš krājumā “Himnas” (*Hymnen*, 1890) slavē mākslu kā skaistuma atklājēju, austriešu simbolismu – Hugo fon Hofmanstāls un Rainers Marija Rilke.

Franču simbolisms lielā mērā ietekmējis krievu simbolistu pirmo paaudzi. Krievu simbolistu galva ir Valerijs Brjusovs, kurš aizstāv mākslinieciskās jaunrades pilnīgu neatkarību un reizē iespēju izteikt sava laika pilsētas spēku (*Urbi et Orbi*, 1903). Konstantins Baļmonts pielūdz mūzikas maģisko spēku, ko saskata arī burtos, to salikumā un frāzes skanējumā. Praktizējot neomītiskus līdzekļus tēlu izveidē (“Maziskais velns” (*Мелкий бес*), 1907, u. c.), Fjodors Sologubs cenšas paplašināt simboliska tēla potences, reizē radot dažādas tā interpretācijas iespējas.

Atšķirībā no krievu simbolistu pirmās paaudzes Vjačeslavs Ivanovs neignorē nacionālo tradīciju un Dionīsa kultu cenšas apvienot ar kristietisko morāli. Daijās Dāmas mistiskā simbola radītājs Aleksandrs Bloks kļūst par personificētā Krievijas tēla veidotāju un “zinību noslēpumu” atklāšanas pretendentu. Krievu simbolisma virsotnēm pieder ideālista un mistiķa Andreja Belija dzeja un proza, tāpat viņa darbi simbolisma teorijā – īpaši “Simbolisms” (*Символизм*, 1910).

Modernisma mākslas veidotāji neatzīst tradicionālās autoritātes, nojauc pozitivistiskos kanonus un paraugus. Viņi ir pārliecināti, ka simbols kā jaunveidojums ir kas augstāks par tēlu tā tradicionālajā izpratnē un funkcijā. Stefans Malarmē deklarē: “Nosaukt priekšmetu dzejolī nozīmē iznīcināt trīs ceturtdaļas no tā baudījuma. Virzīt uz pakāpenisku dzejoļa atminējumu – lūk, sapnis. Noslēpuma pilnību glabā simbols: pakāpeniski atgādinot priekšmetu nolūkā atklāt dvēseles stāvokli vai gluži pretēji – no dzejoļa izņemt priekšmetu, lai savas dvēseles stāvokli izteiktu ar pakāpeniskiem minējumiem.”⁸ Simbolā tiek pārvarēta tēla “caurspīdīgā” viennozīmība. Tas tendēts izteikt esamības “noslēpumaino būtību”, resp., transcendentālo ideālo esamību – no lietām, no konkrētā vēsturiskā

laika un telpas atbrīvoto "tīrā" skaistuma un muzikalitātes pasauli, kas savā ideālā tuvojas Absolūtam. Šai nolūkā ne vien aktualizējama krāsu un skaņu (tāpat kā sintaktiskā veidojuma) simbolika, bet arī intuitīvas atskārsmes ceļā mobilizējami poētiskās valodas arhetipiskie spēki.

Jaunās mākslas pārstāvji asi pārdzīvo vēstures kataklizmas, pasaules disharmoniju, sabiedrisko attiecību antihumāno raksturu un mākslinieka nebrīvību, personības atsvešinātību un tās apziņas sašķeltību. Viņi nesaskata iespēju šīs kolīzijas atspoguļot ar tradicionālās mākslas līdzekļiem. Vēl vairāk: kā karojošie anti-tradicionālisti un antinormatīvisti viņi nāk ar ambiciozu paradigmu – pārkodēt līdzšinējo kultūru, Žana Fransuā Liotāra vārdiem runājot – iedibināt jaunu "dzīves un domāšanas" veidu.

Jaunās domāšanas filozofiskās saknes tveras vairākos avotos, vispirms – Frīdriha Ničes mācībā. Savā metaforizētā izteiksmē rakstītajā darbā "Tā runāja Zaratustra" (1. daļa *Also sprach Zarathustra*, 1883), noraidīdams prāta impēriju, viņš liek pamatus jaunam virzienam – dzīves filozofijai, kas dzīvi un cilvēku tajā skata kā mūžīgu tapšanu. Niče sludina dionīsiskā un apolloniskā harmoniju un sintēzi, lai taptu ideāla stipra un brīva personība – "pārcilvēks" (*Übermensch*), kas pārspētu esošo *homo sapiens* un izturētu "lielākā", kas kļuvis par "mazo", "mūžīgo atgriešanos"! Par universālu fiziskās un garīgās pasaules principu tiek pasludināta tiekšanās pēc varas ("Dzīve ir tiekšanās pēc varas"). Viņa Plūdoņa tulkojumā "Tā runāja Zaratustra" tiek publicēts žurnālā "Zalktis" un 1908. gadā arī atsevišķā izdevumā, nodrošinot Latvijā plašu publicitāti modernisma vēsturē tik fundamentālam sacerējumam, kas oriģinālā lasošo literātu vidū bija pazīstams jau agrāk.

Cilvēks nav *animal rationale*, dzīve ir iracionāla un prātam neizsmeļama – sludina cits domātājs Vilhelms Diltejs. Nodalīdams gara zinātnes no zinātnēm par dabu, viņš akcentē psiholoģijas, vērojuma un pārdzīvojuma pieredzes lielo lomu cilvēka izziņāšanā.

Mākslas attīstībā liela nozīme ir amerikāņu psihologa un filozofa pragmatika Viljama Džeimsa atziņai, ka apziņa nešķiet sadalīta gabalos vai sacirsta posmos un ka ir pamats runāt par "apziņas plūsmu" (arī "dzīves plūsmu"). Jaunatrastais jēdziens un termins tiek pārņemts estētikā antireālistiska vēstījuma veida

apzīmēšanai (piemēram, Džeimsa Džoisa, Marsela Prusta, Vir-džīnijas Vulfas, Viljama Folknera un citu daiļradē).

Dzīves filozofijas pārstāvis Anrī Bergsons atzīst, ka mentālais prāts būtībā ignorē praktiski nenoderīgas priekšmetiskās pasau-les īpašības – estētiskās. Turklāt “iekšējo” cilvēku, ar bezapziņu saistītās norises iespējams iepazīt tikai ar neintelektuālo intuīciju, kas balstās uz iztēli, tās loģiku. Tikai ar šīs intuīcijas palīdzību psihe dzīvē iespējams nojaust, kā, “*pazemes upei līdzīgi, nebeidzami plūst un mainās tēli, sajaucoties un cauraužot cits citu*”.⁹

Literatūras un mākslas modernizācijā ļoti nozīmīgas ir psihoanalīzes atziņas. Analizēdams psihi, Zīgmunds Freids atklāj vai-rākus līmeņus, īpaši akcentējot bezapziņu (*Unbewusste*), kā arī dziņu, sevišķi seksuālo, sublimāciju. Karls Gustavs Jungs bezapziņas psihē bez personiski neapzinātā izdala arī kolektīvās bezapziņas slāni – cilvēka dzīvē tik nozīmīgo arhetipu (galvenie arhetipi – persona, ēna, *anima/animus*, gudrais vīrs, lielā māte, patība, bērns) mājvietu. Jungs skaidro: “*Arhetipi ir gatavības sistēmas, kas vienlaikus ir gan tēls, gan emocija. Tos manto līdz ar smadzeņu struktūru, jā, tie ir tās psihiskais aspekts.*”¹⁰ Bez tam ļoti nozīmīgas ir literārajai jaunradei īpaši veltītās Junga esejas “Par analītiskās psiholoģijas attieksmēm pret poētiski māksliniecisko jaunradi” (*Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, 1922) un “Psiholoģija un poētiskā jaunrade” (*Psychologie und Dichtung*, 1930).

Jungs runā par diviem dažādiem poētiskās jaunrades tipiem. Pirmajam raksturīgs “*tāds materiāls, kas atrodas cilvēka apziņas sa-sniedzamības jomā, piemēram: dzīves pieredze, noteikts satricinājums, kaislības pārdzīvojums, cilvēka liktenis vispār, ko ikdienas apziņa aptver vai vismaz izjūt [...] Šādas jaunrades pirmmateriāls rodas cilvēku cie-šanu un prieku sfērā, kas mūžīgi atkārtojas, tas ir cilvēka apziņas saturs, kas izskaidrots un apskaidrots poētiskajā atveidojumā.*”¹¹ Pārvaldī-dams materiālu, autors izvirza konkrētu mērķi un realizē savu ieceri. “*Šādā darbībā autors pilnīgi identisks ar jaunrades procesu [...] Viņš pats arī ir viņa paša jaunrade, viss pilnībā saplūdis ar to.*”¹² Šādu jaunrades veidu Jungs sauc par **introverto** tipu (arī par **psiholo-ģisko**, jo lasītājam teksts tas ir psiholoģiski viegli adaptējams). Sarežģītāks ir otrais poētiskās jaunrades tips. Tajā gluži pretēji pirmajam autors nespēj pārvaldīt savu jaunrades procesu, jo iecere atnāk neatkarīgi no viņa gribas – “vesela un gatava”, kā

“autonomais komplekss” no bezapziņas lauka. Rakstniekam to nepieciešams pieņemt kā dotumu, kas “kopjams”, – “*Radošais dzīvo un ieaug cilvēkā kā koks augsnē, no kuras tas paņem sev vajadzīgās sulas*”,¹³ mobilizējot rakstnieka Es savā kalpībā. Šādu jaunrades veidu Jungs dēvē par ekstraverto tipu (arī par vizionāro, jo tas sevi reprezentē kā vīzija, kā oriģināls simbolisks veidojums, kas grūti interpretējams). Turklāt Jungs brīdina, ka šie poētiskās jaunrades tipi nav vienādojami ar tāda paša nosaukuma vispārīgajiem psiholoģiskajiem tipiem, kas skaidroti viņa apcerē “*Psiholoģiskie tipi*” (1920). Poētiskās jaunrades tipi var diferencēties viena rakstnieka daiļradē un pat viena un tā paša literārā darba ietvaros: tā Johana Volfganga Gētes “Fausta” pirmā daļa, kas veidota introverti, psiholoģiski atbilst lasītāja pieredzei un ir adaptējama, kamēr ekstraverti veidotās otrās daļas oriģinālās vīzijas un sarežģītā simbolika nereti pārsteidz un prasa īpašu interpretāciju. Kā Zigmunda Freida sapņa interpretācijas, tā Karla Gustava Junga arhetipu teorija kļuvusi par metodoloģisko pamatu tādu literārā modernisma veidu kā simbolisms un sirreālisms tēlainības izpratnei.

Modernismā, salīdzinot to ar postmodernismu un dekonstrukciju tajā, vēl tiek saglabāta zināma līdzība ar iepriekšējām mākslinieciskajām sistēmām. Vēl pastāv autorība (postmodernismā tiek pasludināta “autora nāve”). Vēl daiļradē ir mērķis ietekmēt lasītāju (postmodernismā daiļrade pārvēršas par pašmērķīgu spēli ar tekstu struktūrvienībām). Vēl pastāv jēga, autora tieksme ko paust par cilvēka vietu pasaulē un viņa identitāti (postmodernismā zūd ticība, ka ar racionālu prātu pasauli iespējams saprast un sakārtot). Vēl pastāv zināma līdzība ar realitāti, protams, ārēja, jo radīšanas mērķis ir nevis to objektīvi atspoguļot (kā tas ir reālismā), bet gan dehumanizēt autorefleksijas nolūkos. Modernismā vēl saskatāmas romantisma zīmes – īpaši indivīda brīvības proponēšanā un ar to saistītajā literārā varoņa suverenitātē. Atšķirībā no romantisma modernismā ienāk nevis divpasaulības perspektīva, bet gan rezignācija un traģisks skats uz pasauli un cilvēka eksistenci tajā. Savukārt postmodernismā traģisma vietā nāk ironija.

Kopumā tomēr iepriekšējo virzienu literatūrā paustā pasaules izjūta, tekstu struktūra un tēlainība modernismā tiek atzīta par vienkāršotu un vairs neatbilstošu sarežģītā pārdzīvojamā laika

tehniskās civilizācijas inovācijām. Kultūras pārkodēšanas tendence šajā mākslinieciskajā sistēmā kļūst ļoti izteikta **jaunas formas, jaunas valodas un jaunas poētikas** meklējumos. Līdzšinējā daiļliteratūras valodā uzkrājušies vecās civilizācijas uzslāņojumi tiek uzskatīti par traucēkli. Tā, piemēram, jau itāliešu futūristu avangardiskajos tekstos tehniskās mašīnērijas ietekmē tiek reformēta leksika un sintakse. Futūristiskās literatūras tehniskajā manifestā tiek norādīts, ka punktuācijas vietā izmantojamas matemātiskās un nošu zīmes. Tradicionālās teksta struktūras (hronoloģiski virzīts sižets, vizinošais un nereti lasītāju uzrunājošais vēstītājs, liriskais varonis ar savu autopsiholoģisko ieteci un emocionālo atvērtību, pārskatāmā kompozīcija un tēlu sistēma tikpat pārskatāmā laiktelpā) vietā modernisma literatūrā nāk principiāli jauna struktūra, ko determinē tādas vēstījuma formas kā apziņas plūsma (*Bewusstseinsflusse*, *stream of consciousness*), asociatīva montāža un kolāža. Tekstos ienāk dažādu māksliniecisko laiku pārklāšanās un māksliniecisko telpu modificēšanās, kā arī tēlu (personāžu) identifikācijas (piemēram, sirreālismā), dažādu vēstītāju maiņa. Valodas un izteiksmes modernizācija tiek veikta pasaules daudznozīmības un patiesības izteikšanas vārdā, pievērsties cikliskajai pasaules uztverei (lineārās vietā) un mītiskās domāšanas struktūrām. Tiek aktualizēts simbols kā arhetipiskā veseluma sinekdoha un dažādu kultūras kodu reminiscences.

Viena no raksturīgākajām modernisma literatūras iezīmēm ir **jēdzieniskās domāšanas** īpatsvara pieaugums tajā, ciešās saites ar filozofiju. Līdz ar to lasītājam kā līdzradītājam tiek uzlikta daudz lielāka slodze, nekā tas ir reālisma un romantisma literatūrā. Īpaši tas raksturīgi tā saucamajā **daiļdarba atvēršanā**, aktivizējot lasītāja uztveri un domāšanu. Tā, piemēram, rīkojies Džeimss Džoiss. Sākotnēji romāna "Uliss" teksts bijis strukturēts pa nodaļām ar atbilstošiem virsrakstiem. Darba gaitā gandrīz visi nodaļu virsraksti tiek noņemti, vēstījuma plūdumā iestarpinot arī pa kādam dzejolim vai gluži drāmas formā rakstītam dialogam. "Ulisa" nobeigumā ienāk arī daudziem modernisma virzienu tekstiem raksturīgā **sintakses graušana**, "apziņas plūsmas" formā fiksējot Mollijas izjūtas.

Futūristu un dadaistu avangardiskajos tekstos, īpaši dzejā, tiek praktizēti **svešvalodu vārdu un frāžu** ienesumi, **rindu laužumi**, sirreālismā – uzkrītoša teksta **fragmentācija**.

Formas un valodas novitātes modernismā rada zināmu apmulsumu lasītājos un pat komunikatīvo vakuumu. Savukārt tā pārvarēšanu sekmē dāsna **teorētiski interpretējošas literatūras** rašanās.

Modernisma klasikā īpaši minama autora fenomenālā valodas izjūta un formas novatorisms Džeimsa Džoisa romānā "Uliss" (*Ulysses*, 1922) – šajā neheroistiskā varoņa Leopolda Blūma vienas diennakts odisejā cauri laikmetiem, darbā, kas ne bez pamata nosaukts par modernisma prozas Biblii.¹⁴ Cilvēka dzīves un pasaules universālās kopsakarības fantastiskajās un mītiskajās paralēlēs, tāpat kā ironiskie smiekli par sava laika sabiedrību, te ienāk sarežģīta novatoriska romāna formā, līdz minimumam reducējot fabulu un maksimāli psihologizējot sižetu ar vairāku vēstītāju skatpunktu maiņu un literatūras žanru (un pat veidu) robežu labilitāti, gan koncentrējot (Dublina), gan plašinot (pasaule) māksliniecisko telpu, gan brīvi pārklājot mākslinieciskos laikus un polilōģiskas balsis. Kā līdzvērtīga Džoisa romānam modernisma klasikā minama Tomasa Stērna Eljota poēma "Tuksnesīgā zeme" (*The Waste Land*, 1922; latviski tulkota arī kā "Neauglīgā zeme") ar seno mītu motīvu (īpaši ūdens, uguns, gaisa, gaismas un tumsas, nāves un atdzimšanas stihiju) ietiekšanos tagadnes īstenībā, ar pasaules literatūras un dažādu valodu kodu un simbolu mijiedarbi, ar montāžu kā kompozīcijas principu un spēli kā mūsdienu morāles metaforu. Tomass Stērnss Eljots zīmīgi teic: "Izmantojot mītu, vērptot nemītīgas paralēles starp modernajiem un antīkajiem laikiem, Džoisa kungs attīsta metodi, ko citiem nāksies lietot pēc viņa [...] Tas ir veids, kā kontrolēt, formēt un padarīt nozīmīgu to milzīgo tukšuma un anarhijas panorāmu, kas ir mūsdienu vēsture."¹⁵ Literatūras vēsture pierāda šīs metodes dzīvotspēju.

Modernisma literatūru mēdz dēvēt par maskulīnu mākslu. Bez jau minētajiem to apliecina arī tādi vārdi kā Gijoms Apolīnērs, Luijs Aragons, Semjuels Bekets, Andrejs Belijs, Aleksandrs Bloks, Bertolts Brehts, Andrē Bretons, Valerijs Brjusovs, Aleksandrs Čaks, Džeimss Džoiss, Tomass Stērnss Eljots, Viljams Folkners, Hermanis Hese, Veļimirs Hlebņikovs, Sergejs Jeseņins, Eižens Jonesko, Francs Kafka, Albērs Kamī, Džozefs Konrads, Vladimirs Majakovskis, Stefans Malarmē, Moriss Māterlinks, Vsevolods Meierholds, Boriss Pasternaks, Ezra Paunds, Luidži Pirandello, Marsels Prusts, Arturs Rembo, Rainers Marija Rilke, Žans Pols

Sartrs, Augusts Strindbergs, Pols Verlēns, Edvarts Virza, Volts Vitmens, Mārtiņš Zīverts un daudzi citi.

* * *

Latviešu literatūrā 19. gadsimta nogalē un gadsimtu mijā notiek strauja eiropeizācija, kas turpinās 20. gadsimtā. Spilgtas mākslinieciskas vērtības top kā romantismā, tā reālismā. Turklāt sevi sāk pieteikt jauni virzieni, kas Rietumos lielo tautu literatūrā izveidojušies jau agrāk. Šis process Latvijas apstākļos notiek, nevis jaunajam kultūrtipam nomainot iepriekšējos, bet gan mijiedarbojoties ar tiem un nereti pat viena un tā paša rakstnieka daiļradē. Izņēmums šai ziņā ir tādi redzami rakstnieki kā Augusts Deglavs, Rūdolfs Blaumanis un Ernests Birznieks-Upītis, kuri arī jaunajos apstākļos paliek uzticīgi viena kultūrtipa – reālisma tradīcijai. Toties metafizisko mīklu minētājs Jānis Poruks savā dzejā un prozā romantisma humānistisko ideālu papildina ar destruktīvā tēlojumu cilvēkā, kļūdamas par “moderna latviešu cilvēka dvēseles”¹⁶ atklājēju un modernās rakstniecības celmu (Viktors Eglītis).¹⁷ Jaunlaiku domāšanas līmenī savas lirikas un drāmu opozicionāro indivīda pozīciju paceļ Aspazija. Filozofisku izvērsumu dažādu kultūrtipu sintēze gūst Raiņa daiļradē. Eksistenciālas melanholijas caurstrāvots ir Augusta Saulieša stāstu reālisms. Tā literatūras modernizēšanās norisinās, nevis jaunam virzienam strauji nomainot iepriekšējos, bet gan īpatnējā simbiozē ar tiem.

Salīdzinoši pretenciozāk latviešu literārais modernisms sevi pieteic nākamajā – “dekadences” posmā. Jānis Akuraters savā autobiogrāfijā vēlāk rakstīs: “.. *“dekadents” – kāds tituls vislaunākā nozīmē arī man tika piešķirts no toreizējiem literatūras kritiķiem Jansona–Jankava stilā.*”¹⁸ Un citur: “.. *tieši dekadentu starp mūsu rakstniekiem vai nu nemaz nav, jeb tikai pie pāris no viņiem tikko manāmas dekadentisma iezīmes.*”¹⁹ Dekadences virziena literatūrā gados un pieredzē jaunos latviešu autorus gan saista antitradicionālisms, mākslinieka brīvības un mākslas skaistuma absolutizācija, mistificējoša parādību uztvere, profānā un amorālā estētizācija. Taču praksē viņi nereti aprobežojas ar deklarācijām, sižetu pieteikumiem un diletantisku tēlainību, dodot zināmu pamatu filozofiskā pozitīvisma kritikai, kas jaunās mākslas veidotājus tendenciozi dēvē par “klauniem”, kas producē “nenormālus blandoņu tipus”

(Janis Jansons-Brauns). Rezultātā šī kritika vulgarizē literāro procesu, negribot tajā saredzēt arī tādu virzienu kā impresionisma, simbolisma un jaunromantisma ietekmi.

Latviešu dekadenci nav pamata uzskatīt par literatūras virzienu. Drīzāk tā iezīmē kādu posmu literārā modernisma izveidē – sarežģītu laiku ar vairāku virzienu koeksistenci un mijiedarbi. Modernisma pētnieces Vera Vāvere un Ludmila Sproģe savā monogrāfijā, raksturojot dekadenci, atzīmē: “Tā nebija viendabīga grupa, kuru pilnībā varētu pieskaitīt kādam noteiktam virzienam. Ar šo vārdu apvienoja ļoti dažādus rakstniekus – gan simbolistus, gan impresionistus, gan neoromantiķus, gan reālistus un pat naturālistus. Dekadences sākumi jau 20. gs. pirmajos gados meklējami V. Eglīša, Fallija, H. Eldgasta, K. Jēkabsona darbos. Īpaša, vēl maz apzināta loma latviešu literatūras pavērsienā pretī laikmetīgām strāvām bija V. Eglītim.”²⁰ Šo pavērsieni realizēja arī Edvarta Virzas, Jāņa Akuratera, Valdemāra Damberga, Pāvila Gruzņas, Jāņa Jaunsudrabiņa, Linarda Laicena, Valda Lesiņa, Antona Austriņa, Edvarda Vulfa un citu darbi. Kārlis Jēkabsons par šī laika iespaidiem liecina: “Sakarā ar lielajām laikmeta pārvērtībām visā Eiropā bij dzimis jauns mākslas virziens, kurš izteicās impresionismā un simbolismā [...] Pret fabulu kā tādu uz visas līnijas bija iestājusies reakcija, un pievēršanās vecmeistariem tik strauju pārvērtību laikā nebij vairs iespējama. No Francijas atskanēja Morisa Meterlinka, no Itālijas Gabrela d’Anuncio, no Vācijas Riharda Dēmela, no Polijas Staņislava Pšibiševska, no ziemeļiem Knuta Hamsuma, no Krievijas Valerija Brjusova vārdi. Pūta savādas dvesmas, iesākās jaunu ceļu meklēšana. Vecās formas un agrāk sasniegtie tradicionālie izteiksmes līdzekļi netika vairs respektēti.”²¹

Latviešu modernisti savā daiļradē cenšas realizēt neatkarību no sociuma un ideoloģijas. Laikabiedrs Zeltmatis secina: “Tagad rakstnieki, nelūkojoties uz asām berzēšanām dažādu šķiru starpā, atstājuši tās neievērotas un risinājuši savos darbos pilnīgi individuālas dzīves problēmas, kas nav tieši atkarīgas no sava laikmeta parādībām [...] tie dzīvo savu iekšējo dzīvi, netraucēti no ārējiem apstākļiem.”²² Latviešu literatūras attīstībā tas ir kardināls pavērsiens. Viszīmīgāk jaunā nostāja pausta Haralda Eldgasta esejā “Pa mūžības ceļiem” (1905) un deviņu autoru parakstītajā deklarācijā “Mūsu mākslas motīvi” (1906). Tiek klaji deklarēta mākslas identitāte, tās pašpieņemamība kā viens no jaunās estētikas pamatprincipiem – “Māksla nekalpo nekam”, jo mākslinieks “stāv ārpus visām sabiedriskām

šķirām un partijām".²³ Vai arī: "*..mums māksla nevar būt sabiedrības kalpone, jo mums māksla nav līdzeklis, bet gan pats mērķis.*"²⁴

Haralds Eldgasts jaunās mākslas uzdevumus akcentē salīdzinājumā ar veco mākslu:

| Pozitivistiskais koncepts | Modernistiskais koncepts |
|--|--|
| <p>"Pēc reālisma programmas ārparaule, ārējās dzīves tiešamība ir paraugs, māksla – tās atspoguļotāja. Mākslai jāskatās un jānovēro viss, kas notiek ārparaulē, un tad šie novērojumi jānostiprina, jāapgaismo, jādokumentē. Pasaule, dzīve priekšgalā, mākslinieks kā to tulks aiz tām."</p> <p>"Naturālistiski analītiskā perioda pravietis Zolā nostādīja literatūru pilnīgi zinātnes kalpībā. Viņa "eksperimentālais" romāns nav nekas cits kā zinātnisko teoriju ilustrēšanas un propagandas dokuments. Šis mācības pamatogs nešaubīga ticība pozitīvajai zinātnei un eksperimentam."</p> | <p>Māksla "ir pēc savas būtības universālā, vispārcilvēciskā, mūžīgi nepārejošā absolūtā atspoguļojums.</p> <p>Mākslinieks neattēlo dzīvi, bet to rada [...] Mākslas ceļi ir īstās dzīvības, ir dvēseles ceļi [...] Īsta māksla kā dvēseles noslēpumu tulkotāja ir simboliska.</p> <p>Tikai tie, kuros ir drosme dzīvot katru acumirkli pilnu, intensīvi spilgtu, stipru dzīvi, sekojot arvien savai iekšējai patiesības balsij, – tikai tie var būt radītāji – mākslinieki.</p> <p>Mākslinieka dvēsele iet cīņā starp dienu un nakti, dieviem un dēmoni, tur skan debess un elles balsis, mīlestība, laimes un prieka himnas, svētās lūgšanas, gaviles par savu atpestīšanu un nicināšana, izmisuma lāsti un izsmiekls, šaubas, visa svētā zaimošana, visas neizsakāmās mokas un ciešanas par savu nespēku – tas viss izcīna viņā savu asiņaino cīņu."²⁵</p> |

Līdz ar literatūras neatkarības pasludināšanu tiek apliecināta rakstnieka kā radoša indivīda brīvība. "*Brīvība, saprasta kā dvēseles bezgala plašo tiesību neaprobežota atzīšana, absolūtā personības brīvība, indivīda pašnoteikšanās tiesība, ir mākslinieka pirmais un augstākais*

bauslis,"²⁶ – tā Haralds Eldgasts. Darbā "Demona paradīze" (1907) viņš dzejnieku pat nodēvē par "cilvēces likteņa tulku". Fallijs dzejojumā "Mākslinieks" (1904) akcentē domu par viņa izredzētību:

*Iz dziļumiem smēlu,
Uz augstumiem vēros,
Visdziļumos grimu,
Visaugstumos cēlos.
Redzēju, dzirdēju,
Aptvēru visu.
Izsmēlu, sasniedzu,
Ietvēru daļu
No visa, ko redzēju,
Dzirdēju, aptvēru.
Ko iz dvēseles dziļumiem smēlu,
Darbā to sniedzu.*

Ničes un citu "moderno protestētāju" (Jānis Akuraters) garā tiek kopts individuālisma kults. Tikai pašapcerē iespējams tuvoties esības noslēpumam. Taču vientulība arī ir brīdinoša, kā to uztvēris Kārlis Jēkabsons:

*Tu – gurda lietus diena esi –
Tu – saules burvju smaidus dzēs –
Tu – postošs tuksness vientuļš esi –
Tu – zemes trūdu mokas dves –
(“Vientulībai”)²⁷*

Latviešu rakstnieki, sekojot Staņislava Pšibiševska paraugam, steidz izteikt savus "dvēseles stāvokļus". Autopsiholoģisku ietonnējumu gūst ne vien liriskas Es, bet arī vēstījošais varonis prozā. Prioritāra kļūst dvēseles dzīves atklāsme. Šis princips akcentēts pat darbu nosaukumā. Tā Haralds Eldgasts "Zvaigžņoto nakšu" – pirmā latviešu modernā romāna apakšvirsrakstā liek – "Vienas dvēseles stāsts", bet Valda Lesiņa garstāsta nosaukums ir "Slimā dvēsele" (1908).

Neomītiskajai pasaules uztverei modernismā ir robežapziņas situācija. Laika aspektā, tverot acumirkli, kā tas šķiet Jānim Akurateram, šī situācija var kļūt sakrāla. Tāda ir dienas un nakts mijā:

*Kad diena ar nakti satiekas
Pie sarkanās debess pamales,
Vissvētākā brīdī,
Kad zemes vaimanas rimst,
Tad mana dvēsele mostas.*

Taču parastais radošā indivīda dvēseles stāvoklis ir "asiņaina cīņa", kad "prieka himnas" un "svētās lūgšanas" mijas ar šaubām un nicināšanu, izmisumu un ciešanām.

Robežapziņas situācijā autori atsakās no skaidri izteiktiem ētiskajiem kritērijiem. Līdz ar to literatūrā ienāk varonis (arī liriskais Es) ar pretrunīgu, viņpus "laba un ļauna" (Niče) esošu dvēseles dzīvi, kas izpaužas gan radošajās, gan ārdošajās kvalitātēs. Poētiskajā leksikā tiek prezentēti neierasti, jaunajai semantikai atbilstoši mikrotēli.

Vienā liriskas daļā ienāk graušanas tieksme satanāliju leksikas veidā. Pšibiševska "sātana bērnu" garā tiek slavēts neprāts un liriskajam varonim visatļautībā "aizliegts vairs nekas" (Jānis Akuraters). Jāņa Akuratera dzejā sātaniska pārtapšana vēl ir tikai vēlamība ("*Es sātans labprāt būtu*"), bet Viktora Egliša dzejas varoņa pasaulē tā jau ir tiešamība:

*Tik daudz tad ļaunuma no
manis tika sēts*

*Grēks, tumšais noziegums, pat slepkavība –
Viss likās labs un īsts, kad sevī
smejoties*

Pēc troņa tīkoju..

(“Ļaunums”)

Negatīvisms tiek meklēts "*vistumšākos un mistiskākos dvēseles, kaislību un domu labirintos*",²⁸ kā liecina Viktors Eglītis. Kalpošanu demonam apliecina arī Fallija dzejas liriskais Es:

*Ak, tavās krūtīs
Viss mans svētums smeļas..*
(“Demons”)²⁹

Bezizeju steidz sludināt Antona Austriņa liriskas varonis (“Pie bezdibeņa”). Viskategoriskākajā formā negatīvisms un graušanas

tieksme ienāk Jāņa Akuratera dzejā: “Skandiniet nāves dziesmu un lāstu, mūžīgu lāstu šai zemei, jūs drošie!” (“Skaņojiet vētras svilpes”).³⁰

Nīčes, Rietumu dekadences un krievu simbolisma virzienu ietekmē dzejā ienāk ne vien satanālijas, bet arī dionīsiskie motīvi. Pretēji romantiķu koptajai mīlestības sakralizācijai kā primārā tiek izvirzīta cilvēka instinktu un jūtu dzīve zemes telpā, baudas kultu saistot ar dzīvības saknēm un pastāvēšanu. Lirisko varoni valdzina “neapmierināto kaislību skaistums” (Augusta Baltpurviņa “Dzīves dārgumi”), “vaidu tvīka” un “traka bauda” (Viktora Eglīša “Zirneklis”). Jaunais, lasītājam vēl īsti neiepazītais dzejnieks Edvarts Virza ir pārliecināts: “Pats no savas puses esmu gatavs sevi visbīstamākiem eksperimentiem atdot. Es jūtu sevī to, ka man būs kaut ko jaunu teikt. Mani piepilda kāds dunošs spēks.”³¹ Šis jaunais eksperiments apliecināts viņa pirmajā dzejoļu krājumā “Biķeris” (1907), lasītāju pārsteidzot ar bakhanāliski tvertu sievietes “kailās miesas plastiku” (Viktors Eglītis) un sensuālistiskas mīlestības kā dzīvības “dārza” skaistumu:

*Kad, kopā kļaujoties, mūs sevī rauji tverot
Un murgos liesmainos mums sirdis nīkst –
Pār pirmatnējo haosu tad, līgsmu dzerot,
Mūs gars, kā Eross, vāriem spārniem līgst.*

*Tik acu dziļums mitrs un miesas lokas,
Un elsums neprātīgs, un tuvums baiļu pilns...
Un pēkšņi drebums zvīš, tad bezspēcīgas rokas
Un visa zeme – tumsā zīdošs vilns.*

(“Sievietei”)³²

Erosa ceļus nākas iepazīt arī vairākiem modernās prozas varoņiem. Baudas kults nav svešs muižas stārasta dēlam Jovanam Mermanim Haralda Eldgasta romānā “Zvaigžņotās naktis”. Turklāt šī tēla semantiskais lauks ir krietni plašāks par tumšā Erosa kaismi. Mermanis ir “jaunas reliģijas” meklētājs jūtu dzīvē, kālab arī noliedzotī kritisks pret tradicionālo sievietības ideālu. Viņš sievietē cenšas rast garīgu līdzinieci, ne ziedotāju un cietēju, kāda ir aktrise Zireniusa, bet gan “brīvu un spēcīgu personību”, kurā kaislība un grēks apvienojas ar radošas dvēseles gaismu. Un to visu autors Jovanam Mermanim liek atrast Adā Norsenā. Tādā

veidā romānā tiek apvienotas modernisma un jaunromantisma (himniskais sievietes slavinājums darba izskaņā) stilistiskās tendences.

Citādā toņkārtā mīlestības tēma tiek risināta Valda Lesiņa garstāstā "Slimā dvēsele" (1908), kur sensualitāte tiek pielīdzināta slimīgai rezignācijai. Praporščiks Kairens nespēj kļiedēt savu vientulību. Viņa dvēsele ir kā aizaudzis ezers, kurā nomaldās Olgas mīlestība. Lepnais greizsirdis Kairens ir antipods Jovanam Mermanim, jo apšaubā dvēselīgā esamību sievietē.

Jau Jānis Asars tālredzīgi bilst: "Modernā māksla mūsos pašos grib modināt mākslinieku," – lai recipients meklētu šifru tam, "ko mākslinieks paturējis neizteiktu".³³ Vēlāk virzienu apcerētājs Kārlis Kārklīšs, raksturodams aplūkoto modernisma tendenci, lieto jēdzienu "dekadentisms" (atšķirībā no sava laika kritikā lietotā apzīmējuma "dekadence", ar ko tika saprasts pagrimums): "Tas paplašināja literatūras tēlošanas lauku, iesaistot tanī arī amorālas dzīves parādības. Tam nopelni aistētiski filosofiskās vērtēšanas nostiprināšanā agrākās ētiski sabiedriskās vērtēšanas vietā. Dekadentisms izkopj literatūras formu, padarīdams to bagātāku un pilnīgāku. Vispār dekadentisms latviešu literatūrā rada jaunas dzejas vērtības."³⁴ Dekadentisms, piebilst vērtētājs, "pazīstams arī ar simbolisma nosaukumu".³⁵

Virzienu vienlaicību un līdzaspastāvēšanu apliecina arī **impresionisma** un **simbolisma** attīstība un modernisma virzienu "cīņa" par dzīves telpu, ko literatūras procesā "iekarojusi" tādi spēcīgi virzieni kā jaunromantisms (Fricis Bārda, Jānis Akuraters, Kārlis Skalbe, Andrievs Niedra, Jānis Ziemeļnieks un citi) un sociālas tendences reālisms ar Andreju Upīti priekšgalā.

Taču arī modernisms cenšas sevi pieteikt jaunus veidos. Viens no zīmīgākajiem ir **ekspresionisms**, kas sāk attīstīties Pirmā pasaules kara gados, bet kā patstāvīgs virziens noformējas 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē. Pirmie šo virzienu vērtēja laikabiedri Zenta Mauriņa un Kārlis Kārklīšs.

Dada jeb **dadaisms** latviešu literatūrā kā virziens nav noformējies. Tekstos sastopamas tikai atsevišķas šī virziena poētikas iezīmes, arī renovāciju formā.

Jau 20. gadsimta 20. un 30. gados Jāņa Veseļa un Alijas Baumanes darbos sevi piesaka **sirreālisms**. Tas attīstījies izklaidus un mijiedarbē ar citiem virzieniem. Sirreālisma poētika spēj pārsteigt

pat negaidīti – sociālistiskā reālisma cenzūras apstākļos – kā Marģera Zariņa, Jura Helda, Imanta Ziedoņa un Vladimira Kaijaka darbos. Labvēlīgu augsni tā rod “Elles ķēķa” dzejnieku Linarda Tauna un Gunara Saliņa krājumos, tāpat citu trimdinieku – Tāli-valža Ķiķaukas un Ilzes Šķipsnas prozā. Zīmīgi, ka brīva literatūras attīstība Latvijas atjaunotā valstiskuma apstākļos dod iespēju jūtamai sirreālisma poētikas renovācijai, kā to liecina Gundegas Repšes, Jāņa Einfelda, Leldes Stumbres, Gunta Bereļa, Ulda Bērziņa un citu darbi.

Krievu **konstruktīvisma** ietekmē formējas arī šī modernisma virziena latviskais variants, kas atjaunojas padomju apstākļos.

Latviešu literārais modernisms dažādojies arī **eksistenciālisma** filozofijas ietekmē. Pasaules izjūtas un cilvēka dzīves vērtējuma ziņā tas ienāk Eduarda Veidenbauma, Augusta Saulieša, Kārļa Zariņa, Velgas Kriles un citu darbos. Turklāt izvērsumu tas gūst trimdas rakstnieku Gunta Zariņa un Ilzes Šķipsnas prozā.

Atsauces

- ¹ Bradbury M., McFarlane J. The Name and Nature of Modernims // Modernisms. – Harmondsworth, England, 1991. – P. 19–55; Grimming R., Murašov J., Stückrath J. Literarische Moderne. – Hamburg, 1995; Hawthorn J. Moderniosios literatūros teorijos žinynas. – Vilnius, 1998. – P. 198–204; u. c.
- ² Sk., piemēram, Andreja Grāpja monogrāfiju “Literatūrteoriya viduskolām”. – R., 2001. – 31.–41. lpp.
- ³ Vācu literatūrzinātnes tradīcijā naturālisms tiek uzskatīts par sākotnējā vācu modernisma virzienu.
- ⁴ Grimming R. Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne // Literarische Moderne. – Hamburg, 1995. – S. 14.
- ⁵ Руднев В. Словарь культуры XX века. – Москва, 1997. – С. 12.
- ⁶ Kursīte J. Dzejas vārdnīca. – R., 2002. – 55. lpp.
- ⁷ Vorwort // Grimming R., Murašov J., Stückrath J. Literarische Moderne. – S. 10.
- ⁸ Кассу Ж. Энциклопедия символизма. – Москва, 1999. – С. 257.
- ⁹ Бергсон А. Сочинения. – Санкт-Петербург, 1914. – Т. 5. – С. 119.
- ¹⁰ Jungs K. G. Dvēseles pasaule. – R., 1994. – 68. lpp.
- ¹¹ Jungs K. G. Psiholoģija un poētiskā jaunrade // Karogs. – 1991. – Nr. 9/10. – 202. lpp.

- ¹² Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений. – Москва, 1992. – Т. 15. – С. 104.
- ¹³ Turpat. – 108. lpp.
- ¹⁴ Dzintara Soduma tulkojumā romāns pieejams arī latviešu valodā.
- ¹⁵ Eliots T. S. "Uliss". Kārtība un mīts // Uz kurieni, literatūras teorija? – R., 1995. – 164., 165. lpp.
- ¹⁶ Upīts A. Poruku Jāņa Kopoti raksti. V // Jauna Raža. – 1908. – Nr. 10. – 171. lpp.
- ¹⁷ Eglītis V. Poruks. – R., 1903. – 1. lpp.
- ¹⁸ Atziņas. – Cēsis; R., 1924. – 2. sēj. – 181. lpp.
- ¹⁹ Akuraters J. Avīžnieciskā kritika // Latviešu literatūras kritika. – R., 1957. – 2. sēj. – 666. lpp.
- ²⁰ Sproģe L., Vāvere V. Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets". – R., 2002. – 14. lpp.
- ²¹ Atziņas. – 2. sēj. – 331. lpp.
- ²² Zeltmatis. Individuālisms mūsu jaunākā drāmā // Stari. – 1907. – Nr. 3. – 215. lpp.
- ²³ Eldgasts H. Pa mūžības ceļiem // Eldgasts H. Zvaigžņotās naktis. – R., 1999. – 10., 18. lpp.
- ²⁴ Mūsu mākslas motīvi // Latviešu literatūras kritika. – R., 1957. – 2. sēj. – 135. lpp.
- ²⁵ Eldgasts H. Pa mūžības ceļiem. – 7., 10., 17., 21. lpp.
- ²⁶ Turpat. – 17. lpp.
- ²⁷ Dzelme. – 1906. – Nr. 5. – 204. lpp.
- ²⁸ Atziņas. – 2. sēj. – 263. lpp.
- ²⁹ Zalktis. – 1906. – Nr. 1. – 73. lpp.
- ³⁰ Dzelme. – 1906. – Nr. 4. – 147. lpp.
- ³¹ Dambergs V. Desmit gadu sarakstīšanās ar Edvartu Virzu. – R., 1942. – 165. lpp.
- ³² Virza E. Biķeris. – 62. lpp. (citēts pēc 1991. gada izdevuma).
- ³³ Asars J. Par K. Hamsunu sakarā ar moderno rakstniecību vispārīm // Dienas Lapa. – 1900. – Nr. 246.
- ³⁴ Kārklīšs K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. sākumā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1936. – 4. sēj. – 148. lpp.
- ³⁵ Turpat. – 146. lpp.

Symbolisms

Symbolisms (grieķu val. *simbolon* – atšķiršanas zīme, tēls) kā virziens literatūrā un mākslā noformējas 19. gadsimta nogalē Francijā. Simbols ir zīme, taču atšķirībā no citām zīmēm, piemēram, ceļa zīmēm, indeksiem vai ikoniskajām zīmēm rasējumos, literatūrā un mākslā tam nav tieša sakara ar priekšmetu. Simbolu nevar atšifrēt jēdzieniski. *“Simbola jēgu nevar atšifrēt ar vienkāršu prāta piepūli, tajā vajag “iedzīvoties”. Tieši šai apstākli slēpjas simbola principiālā atšķirība no alegorijas [...] Atbilstība starp apzīmētāju un apzīmējamo simbolā ir dialektiskās identitātes un neidentitātes atbilstība,”*¹ skaidro Sergejs Averincevs. Simbols nereti tiek definēts kā liekums, kas pārstāv ko citu,² kā signāls kam citam. Tā ir arī simbola atšķirība no metaforas, jo metafora ne uz ko citu nenorāda un neko citu nepārstāv. *“Simbols ir dabas spēks,”*³ atzīst Moriss Māterlinks. Šai sakarā zīmīgi, ka Šarla Bodlēra krājumā “Ļaunuma puķes” ievietoto dzejoli “Sakarības” –

*Ir daba templis, kur no dzīviem pīlāriem
Redz dažreiz neizprastus vārdus kupli zeļam.
Starp simboliem tur cilvēks mūžam ceļo,
Un maigām acīm ilgi viņā raugās tie.. –*

simbolisti vēlāk uztver kā savu poētisko manifestu. Viņu vidū – franču dzejas klasiķi un simbolisma estētikas pamatlicēji Stefans Malarmē, Pols Verlēns un Arturs Rembo.

Starp citu, simbolu lietošana tekstu tēlainajās struktūrās pati par sevi vēl neliecina par rakstnieka piederību symbolismam kā literatūras virzienam. Pirms šī virziena rašanās simboli tiek lietoti romantisma un reālisma literatūrā un pat vēl agrāk – antīkajā mākslā. Simbols kā tēls jaunajā virzienā kļūst par zīmi, kas liecina par radītāja īpašu, arhetipiski padziļinātu pasaules izjūtu.

Vārdu “symbolisms” pirmais lieto grieķu izcelsmes franču dzejnieks Žans Moreā (1885), kurš arī publicē “Symbolisma manifestu”

(1886). Tajā deklarēts: *"Simboliskā dzeja tiecas ietērt Ideju uztveramā formā, kas tomēr nav tās pašmērķis, bet gan tikai kalpo Idejas izteikšanai, paliekot pakļauts lielums. Un idejai nedrīkst liegt ietērties ārēju analogiju krāšņajos gērbos, jo simboliskās mākslas būtiskais raksturs neļauj koncentrēties uz Ideju pašu par sevi."*⁴ Tātad simbolismā ideja netiek pausta parastajā, visiem recipientiem adekvāti tveramā tēlainībā. Simbols ienāk kā sarežģīts divplānu lielums: reāls un ireāls, apziņu un bezapziņu aktivizējošs. Vispirms tas uztverams kā empīriskā denotatīva zīme, attiecināma uz priekšmetisko pasauli, bet reizē – kā komplicēts konotatīvs lielums, kas saistīts ar cilvēka garīgo pasauli, ar viņa "domas noslēpumaino centru" (Edvards Munks). Abi plāni veido vienību. Turklāt aiz priekšmetiski uzskatāmā ieslēptā jēga nav viennozīmīga, kā tas ir alegorijā. Katrs uztvērējs simboliska tēla jēgai tuvojas atšķirīgi. Veidojas polivalences iespējas. Kā norādījis filozofs Aleksejs Losevs, simbols ietver sevī bezgalīgu virkni daļēju tēlu, kuru konstruēšanas princips tas ir. Simbola jēgu skaidrošanas perspektīva ir nebeidzama.

Simbols ir "dziļuma kods".⁵ Simboliskais – valodas dziļuma mērs, nosacītas zīmes un tiešas tēlainības īpaša sintēze, kurā šie abi poli "vienādojas un pārtop jaunā kvalitātē" (Andrejs Belijs, Sergejs Averincevs).⁶ Kā sarežģītas poētiskās tēlainības koncentrāts simbols tendēts tiekties pēc pārļācīgā, pēc esamības un transcendentālā skaistuma ideālās vienības izteikšanas mākslā. Simbolisti cenšas izprast lietu "dvēseli", tvert sakarību starp būtību un parādību, starp "grūti saprotamo" (Stefans Malarmē) un tā iluzoro virspusi. Mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš šai sakarā bilst: *"Simbolisti tiecas pēc būtiskāka, dziļāka satura, pēc daudznozīmīgāka, iespaidīgāka vēstījuma un līdz ar to pēc neparastā, brīnumainā, jutekļiem netveramā."*⁷ Simbola kodolā jābūt noslēpumam. *"Meistarīgi izvirzīts noslēpums arī rada simbolu,"*⁸ atzinis Stefans Malarmē. Viņa laikabiedram Emilam Verhārenam simbols šķītis kā milzīga algebra, kuras atslēga nozaudēta. Izrunātajiem vārdiem ir nozīme tik daudz, cik tos "apskalo" klusums, – tā Moriss Māterlinks. Dvēselēm ļauj saprasties tieši neverbālā komunikācija.

Simbolisms attīstās kā franču un beļģu, tā arī norvēģu, krievu, vācu un citu Eiropas tautu literatūrā. Latviešu literatūrā, kā to liecina Janīnas Kursītes⁹ un Veras Vāveres¹⁰ pētījumi, simbolisma

iezīmes spilgti manāmas tā saucamās dekadences laikā un saistītas ar tās tendencēm un poētiku.

Dekadences posma latviešu literatūra vairāk aplūkota kā dažādu stilu un virzienu vienkopus lielums, mazāk – saistībā ar atsevišķiem virzieniem – jaunromantismu, impresionismu, simbolismu.

Kādas ir simbolisma izpausmes?

Simbolu modernisti mēdza rakstīt ar lielo burtu. Tā dzimšanas sarežģīto procesu, cita starpā, zīmīgi raksturojusi krievu simbolisma pārstāve Zinaida Hipiusa:

*Мне мило **отвлеченное**:*

Им жизнь я создаю...

*Я все **уединенное**,*

Неявное люблю.

Я – раб моих

тайственных

Необычайных снов...

Но для речей

единственных

*Не знаю **здесьних***

слов...

Dzejniece vērs uzmanību uz abstrakto dotumu, uz neparastiem, noslēpumainiem sapņiem, kas vientulībā dzimst viņas mākslinieciskajā fantāzijā, bet kuru verbāli vizuālajai ārīgošanai (objektivēšanai) trūkst atbilstošu līdzekļu (“не знаю здесьних слов”). Simbolistiskā dzejā jāvairās no “domas iztulkošanas” (Arturs Rembo), no “pārāk tiešas satura izpausmes” (Stefans Malarmē).¹¹ Tēls nespēj pāraugt simbolā, ja tā iekšējā slānī nav noslēpuma, mīklas, kas risināma lasītājam. Ja to cenšas darīt autors pats, rodas alegorisks skaidrojums uz tēla polivalences rēķina. Dionīsiski skanīgi šķiet šie nereti kā dekadentiskās dzejas emblēmas citētie panti:

Es sātans labprāt būtu; cilvēkiem

Tik nicīgas ir iegribas un domas.

(Jānis Akuraters. “Es sātans būtu”)

Atmosties! Atjēdzies! Neparedzēti

Miesa tev daiļa, skatiens tev melns..

(Viktors Eglītis. “Dionisijas”)

Bet vai dzejas tēli šeit iegūst simbolisku jēgu? Un kā šai ziņā ir ar vārsmām Edvarta Virzas krājuma "Biķeris" (1907) sākumā? Dzejoli "Dāvinājums" lasām:

*Sen smadzenēs Tavs kailais tēls man snauž
Un sev no viņām dzīves sulu smeļas
Un visas domas, ko tās tumsā auž,
Nāk gaismā, pilnas Tavas smaržas sveļas.*

Un analogas tonalitātes dzejoļi par sievieti, Erosa kultu liriskā varoņa "grēku slogā" nav retums arī citviet krājumā. Bet vai tie ir simbolistiski?

Taču jau krājuma otrajā nodaļā "Sapņu posts" lasām:

*Kā rudens miglā domas krīt un ceļas,
Kā novītušas lapas pīšļos trūdēt veļas. –*

*Ar gludu vienaldzību apsegts tuvums, tālums
Un visam pāri saltas miglas bālums.*

*Bet galvā sārta puķe – ārprātība dīgst,
Tā aug un smaržo, kvēlo, deg un tvīkst...*

*Tad uzausīs viņš, sengaidītais rīts,
Kad viņas liesmu vainags būs ap galvu vīts.*

*Kad apkārt redzēs asiņainus sārtus,
Skaļš kļiedziens atvērs jaunas dzīves vārtus*

("Kā rudens miglā..")

Dzejolis uzrakstīts no iepriekšējiem atšķirīgā tonalitātē. Tas neiederas mākslinieciskās telpas apakšējā, ar tumšo Erosu saistītajā slānī. Viennozīmīgi pateikt, kas dzejoli pausts, būtu pārsteidzīgi. Tā nav miesas bauda, kā vairumā krājuma "Biķeris" dzejoļu, bet gan liriskā varoņa nemierīgās, urdošās domas, kas galvā "kvēlo, deg un tvīkst". Ko nozīmē tādi telpas plašinātāji pretmeti kā "tuvums" – "tālums"? Vai Es vientulības "tuvums" vai arī "tuvums", kas nepazīst jūtu "tāluma"? Varbūt "tālums", ko izraisījusi šķiršanās? Vai Es satraucošās domas būtu izraisījusi krīze – ārprātības "sārtā puķe"? Varbūt tā ir situācija, kad nakts miglainajās domās pārgurušais Es gaida rītu ar saules "liesmu vainagu"? Un ko īsti liecina "skaļš kļiedziens"? Dabā? Dvēselē? Lasītāja virtuālajā telpā minējumi varētu vēl turpināties. Tas viss dod

pamatu secinājumam par polivalences un simbolisma zīmju klātesamību dzejolī.

Analogas tēlainības dzejoļu krājumā "Biķeris" netrūkst. Tas, tāpat Viktora Eglīša krājums "Elēģijas" (1907) un Raiņa poēma "Ave sol!" (1910) ir raksturīgākie simbolisma reprezentanti šo gadu dzejā.

Kā Edvarta Virzas, tā arī citu autoru tekstos tiek izmantots **dārza tēls** simbola funkcijā. Dārza etimoloģiskais sinonīms ir paradīze. Dārza tēls metaforiski apzīmē mīlas paradīzi. Psiholoģijā tas ir apziņas simbols pretstatā bezapziņas tuksnesim.¹²

Dzejas tekstos vispirms tas ir Erosa pārvaldītais **dziņu un fizisko baudu dārzs**, kura atmosfērā atraisīti jūtas Viktora Eglīša dzejoļu Es ("Sieviete", "Dionisijas", "Baudkāriba", "Zirneklis" un citi), bet galvenokārt Edvarta Virzas krājuma "Biķeris" varonis, drošā, pat izaicinošā stājā noņemdam tabu šai latviešu literatūrā līdz tam tikpat kā nepraktizētai "kailās miesas plastikas" (Viktors Eglītis) tēmai:

*Un saltās šausmās varu pamanīt,
Ka dvēseles vietās visu svētās, senās
Kāds svešs ir iegājis, spējs tās sagānīt..*

Kaislību "pekles" situācija, kurā varonis slavina dzimummīlas baudu un sievietes ķermeni (īpaši krājuma nodaļās "Kailā sieviete" un "Grēka slogs"), liecina par viņa nokļūšanu "viņpus laba un ļauna" (Frīdrihs Niče).

Krājuma semantiskajā laukā ienāk arvien jaunas simboliskās nokrāsas. Tēls tiek prezentēts arī kā **mīlas ilgu un sapņu dārzs**, kurā valda dvēseles nemiers un tiekšanās pēc tuvības un saskaņas:

*Viss dīgs, viss dīgs, ko sāpēm sirdī sēji.
Līst saules gaisma visā pasaulē..*
(“Cerība”)

Taču, pārdzīvojumu laukam paplašinoties, saules krāsu varoņa izjūtās nomaina "melnās ēnas" ("Ēnas"), prieku – skumjas un vientulība. Variējot Konstantina Baļmonta motīvu "Par skumjām skumjāka mums mīla bij" (*Любовь была печальнее печали*), autors varonim liek iesaļot mīlas maldu "dārzā" ("Maldu dārzs" un citi), kur "bailēs un šausmās [...] dvēsele raustās" un ziedošais

dārzs šķiet kā "šausminošs spoks" ("Nakts dziesmas"). Un vēl viena būtiska simboliska zīme – **dārzs kā cilvēka dzīves ceļš**, kas marķēts dobji skanošajās "rudens meldijās":

*Pa dārzu gāju es. Man matos mira
No rozēm vainags, rudens staru dzelts..*

Es domāju par tevi un par nāvi..

Polivalenci nesošais dārza tēls ir viens no pašiem mākslinieciski spilgtākajiem simboliem šī posma lirikā.

Iezīmīgs arī **upes tēls** ar savām simboliskajām jēgām. Parasti tā ir "melnā upe", "veļu upe" vai pat "nāves upe", kas krasi iezīmē robežšķirtni starp dzīvo un mirušo pasauli. Tā Gustavs Šķilters, analizējot ar inferno pasauli saistīto arhetipisko tēlu, varonim liek atzīties:

*Viļ tumšas dziņas
Uz melno upi ...
Gūt mūža mieru,
Gūt aizmirstību.*

("Veļu upe")

Toties Linards Laicens tēlojumā "Nāves upe" tēla simboliskās zīmes sablīvina. Vēstījuma pirmajā daļā tās saistās ar jauna cilvēka (Kaivas) mīlestības maldu un sievietes – vilinātājas motīvu, bet vēlāk tēla semantiskās kvalitātes dažādojas. Izmantojot **melnās krāsas semantiku** ("melna tumsa", "melns mežs", "melna nāves upe"), tiek radīta noslēpumainības atmosfēra, mistificējoša situācija, kas simbolismam tik raksturīga. Naktī sveces gaismā laivā sēdošā un savas sejas atspulgu ūdenī pētošā jaunā vīrieša izjūtas, tāpat kā viņa pēkšņā vēlēšanās "savienoties ar nezināmo", respektīvi, savu attēlu, saistītas kā ar nāves noslēpumu, tā arī ar narcismu.

Ar simbolisma virzienu dažkārt ticis saradots Haralds Eldgasta romāns "Zvaigžņotās naktis", kas modernisma meklējumos iekļaujas galvenokārt autora nolūku un gadsimtu mijas mākslas attīstības tendences ziņā. Pārlūkojot šī "dvēseles stāsta" tekstu no virzienu poētikas viedokļa, tajā atklājas arī meklējumu laika pēdas, nespēja pilnībā atrauties no tradīcijas. Krietna daļa vēstījuma par galvenā varoņa Jovana Mermaņa biogrāfiju un

mīlestības likločiem (viņš arī figurē vēstītāja funkcijā) veidota reālisma tradīcijā un jūtu apliecinājuma verbālajās pasāžās, saistītās ar Adas Norsenas līniju, – arī sentimentālismam raksturīgā ietonējumā. Par antitradicionālu un modernismam raksturīgu faktoru kļūst cilvēka dvēseles dzīves, viņa pārdzīvojumu pasaules un Ego suverenitātes atzīšana un pacelšana romāna galvenās tēmas līmenī, kā arī Ničes pārcilvēka (*Übermensch*) teorijas ietekme galvenā varoņa centienos. Savukārt par tiešu simbolisma ietekmi ir pamats runāt romāna beigu nodaļās “Tur bezgala tālēs sārta rīt-blāzma aust, bēg baigie sapņi tēli snaust” un “*Inscipit vita nova*”, kur varonis, cīnoties ar miesas kaislībām garīgas platoniskas mīlestības vārdā, sievieti apliecina gan kā erotisku vilinātāju, gan kā apskaidrotāju un harmonizētāju. Iepludinot vēstījumā universālas personifikācijas un noslēpumainību, taču saglabājot romantizējošu patētiku, beigu daļā “vienas dvēseles stāsts” kļūst telpiski neprognozējams un pāraug simboliskā Saules, Dzīvības, Mīlestības un Sievietes slavinājumā:

“Tu – krāsainais varavīksnes tilts... Švīkstošā kāvu mūzika pār asinīs kūpošiem sniegu laukiem.

Tu – sarkanā asiņu liesma – kaislību un grēku avots... Tu ģiftīgo čūsku un melno bezdibeņu pūķa šņākoņa! ...

Tu – dzīvības neizsmeļamais radošais spēks...

Es Tevi mīlu, Tu mūžīgais spīdekli, Tu Valdnieks pār visiem valdniekiem, Dievs pār visiem dieviem!... Tu izsēji šīs mirdzošās zvaigznes pie manas Dvēseles tumšām nakts debesīm...”¹³

Simbolus savā daiļradē izmanto arī Rainis. Taču atzīt Raini par simbolistu nav pamata, jo viņa māksla galvenokārt attīstās jaunromantisma tradīcijā. Cita starpā, 1912. gadā Rainis secina: “Mans stils “Indulī” pieder pie **romantiskā** [...] “U. un n.” arī, bet īpatnējs. [...] Vai nau pareizāki, ka tikai stila dažādības sīkumos, bet **stils viens** [izcēlumi mani. – B. T.] pašam rakstniekam?”¹⁴ Viena no “dažādībām” Raiņa kā romantiķa stilā ir simbolu izmantošana. No dialektikas teorijas Rainis savā mākslā cenšas iedzīvināt kustības un attīstības ideju, bet no simbolisma – tēla dziļuma dimensiju un sintēzi, lai izvairītos no “vienas varas”, respektīvi, no tēla plakanības un vienkāršošanas. Oriģinālu simbolu meklējumos Rainis visvairāk interesē “dzīvi cilvēki”. Viņš izdala divu veidu simbolus: **mehāniskos** jeb palīga simbolus tradicionālā nozīmē un **organiskos** simbolus, kas realizējas cilvēka

tēlā kā simbolā. Līdz ar to tiek rasta rainiskā literārā tēla dziļuma dimensija, jo cilvēka tēls kā simbols spēj attīstīties un pārtapt "visu aptverošā" simbolā – ne vien cilvēka dzīvi, bet arī ideju un parādību pasauli, racionālo un iracionālo sfēru aptverošā tēlā. Sarežģītā simbolika, īpaši tādos darbos kā "Uguns un nakts" (1905) un "Spēlēju, dancoju" (1915), radījusi tēlu interpretācijas grūtības. Simboliskie tēli tikuši pakļauti pārāk racionālam skaidrojumam un padomju laikā – arī socioloģizācijai, cenšoties "izsmelt" tēlu simboliskās nozīmes. Tā Spīdola – viens no spilgtākajiem tēliem Raiņa drāmās – galvenokārt skaidrota kā kultūrvaroņa Lāčplēša sabiedrotā un balstītāja viņa cīņā pret svešo varu pārstāvi Melno bruņinieku, arī vērtēta kā dzīves dialektiskās attīstības principa iemiesotāja. Vai ar to šī tēla semantiskais lauks tiek aptverts un tā "noslēpums" atklāts? Bez visa cita Spīdola simbolizē valdonību un varu, neatkarību un brīvību, mūžīgi mainīgo daili un sievišķību. Spīdolas tēlā kā visaptverošā simbolā projicēts arī kosmogonisks spēks ("Es visam tēlu dodu un veidu"), ar htonisko pasauli saistīta maģiska vara utt.

Raiņa "organisko simbolu" tradīcijā veidots Māras tēls Māras Zālītes lugā "Pilna Māras istabiņa" (teātrī 1983). Māra – reizē personificēts tēls un neatminama mītiska būtne, savā daudzveidībā Raiņa Spīdolu atgādinoša. Bez saules vakarā viņa atnāk kā balta viesiņa un "aiztek vēl aiz dzīves". Māra ieceres ziņā atgādina Spīdolu, jo ir universāla: ne vien visas dzīvās radības, bet arī matērijas māte ("Ir viņa zeme, ūdens, viss"), gādniece par visu kā virs zemes, tā debesīs, kā šai dzīvē un laikā, tā aizeļ un aizlaikā. Viņai ir vara pār gaismu un tumsu, pār dzīvības un nāves līkni ("Man rokās satek visi pavedieni"). Sevišķi akcentēta gādīgās, altruistiskās mīlestības sievišķās sākotnes, pasaules sakārtotājas funkcija. Taču drāmas darbībā Māras tēls ienāk vairāk pastarpināti nekā tieši un it kā sastingst statikā. Tostarp portretiski spilgtais Spīdolas tēls Raiņa lugas tēlu sistēmā un dramaturģiskajā darbībā iekļauts ļoti tieši un rādīts attīstībā, lasītāju un skatītāju nemitīgi provocējot tvert tā simbolisko noslēpumainību.

Reālistiskā un simbolistiskā stila elementus savā prozā sintezējis Jānis Veselis, sakļaujot dažādos vēstījuma laikus un telpas. Viņa tēlotie varoņi dzīvo kā reālos, tā mītiskos priekšstatos, gan uzņemot zemes spēku, gan ieklausoties aizmūžu balsīs (Andrejs Vīksna un Alberts Mainavs romānā "Tirumu ļaudis", 1927).

Simbolistisku tēlu iezīmes ienāk arī apvienojumā ar reālistiskā un jaunklasīcistiskā stila elementiem, kā tas ir Edvarta Virzas episkajā poēmā "Straumēni" (1933). Viesturs Vecgrāvis raksta: *"Poēmā reālistisks, lēns vēstījums apvienots ar svinīgi pacilātu, emocionāli piesātinātu majestātiskumu, detaļās spilgts kolorīts – ar simbolisku vispārinājumu."*¹⁵

Darbības laiktelpa poēmā – sablīvēta. Kā pagātne, tā nākotne tiek iecelta tagadnīgi sastindzinātajā ilgstamībā. Tas, kas norisinās, jau ir noticis un arī nemainīgā kārtībā notiks mūžīgi. Telpa – trejāda: virszemes, debesu un aizsaules (pazemes). Izmantojot reālistiska un jaunklasīcistiska stila elementus, tas ļauj veidot iedarbīgus tēlus – simbolus. Šāds sintētisks simbolisks tēls ir **Straumēni**.

Straumēni – pirmām kārtām tā ir "māja gadu gaitās".

Straumēni – tā ir augstā dziesma Zemgales zemei, kas ir vecāka par Bībeli. Viss dzīves ritms saistīts ar šīs zemes kopšanu. Zeme – tēvzeme, Dzimtene.

Straumēni – tie ir arī šo māju ļaudis, kas sviedrainu pieri lasa biezo un smago zemes grāmatu saimnieka Jāņa un Straumēnietes vadībā.

Straumēnu simboliskā tēla organiska sastāvdaļa – veji, šo māju senie iemītnieki, kas kā personificēti tēli mīt istabas kaktos un sarunājas. Mirušo dvēselēm pilni arī "visi āri": *"Tie bija visi šās zemes sargātāji un apstrādātāji kopš tūkstošiem gadu."*¹⁶

Straumēni – idealizēta teiksmā par klasicistiski harmonizētu dzīvi, kur nemainīga pasaules kārtība visus nes cauri gadalaikiem un kur *"liels vadonis, griezdams tautu, aptin to ar savām domām, lai tā turētos kopā un neizklistu kā vēja dzīta migla"*.¹⁷

Straumēnus iespējams interpretēt arī kā simbolu Virzas iecerēm nacionālās identitātes meklējumos. *"Mūžīgā dzejas gaisma ir nolijusi pār Straumēniem, ka tie nekad vairs nevar pazust laiku tumsā,"* – tā dzejnieka dzīvesbiedre Elza Stērste.¹⁸

Simboliska rakstura tēli nereti tiek veidoti arī laikposmā pēc Otrā pasaules kara, īpaši psiholoģisma padziļināšanas nolūkā. Regīnas Ezeras romāna "Zemdegas" (1977) nosaukumā pieteiktais tēls autorei palīdz ielūkoties varoņu dvēseles dzīvē un liktenī. Zemdegas – tā ir varoņu vēlmju un sapņu pasaule. Reizē tā ir arī neverbālā jaunības asiņu balss, kas pieteic sevi Leldes kustībās un rīcībā, viņas mēmajā lūgumā pēc iejūtības. Zemdegas ir

neizdzīvotās dzīves sāpe, "melno stundu" priekšnojauta liktenīgos brīžos (Melānija), dzīvotspēks robežsituācijā un "māksla nomirt", kas ir "tūlīt nākamā pēc mākslas dzīvot"¹⁹ (Felikss Voicehovskis). Zemdegas – signāls arhetipiskajai neprognozējamībai dvēseles dzīlēs.

Simboliski tēli ir zīmīga Alberta Bela modernās prozas tēlainības sastāvdaļa, sākot ar pirmo romānu "Izmeklētājs" (1967). "Izmeklētājs" ir autors savā iztēles pasaulē, bet izmeklētājs ir arī romāna varoņa Jura Rigera sirdsapziņa, tāpat sabiedrības nosodošā balss. Lielas polivalences rezerves slēpj simboliskais tēls "būris" tāda paša nosaukuma romānā (1972). Tas ir romāna varoņa arhitekta Edmunda Bērza izolētības, vientulības un izmisuma būris. Arī slēptāko izjūtu būris. Turklāt sižeta attīstībā tēla kontekstuālās jēgas paplašinās, liecinot arī par mietpilsonības, liekulības, skaudības, naida, atriebības un cita veida "būrību". Simbolisks ir arī romāna "Saucēja balss" (1973) nosaukums. Tā ir Karlsona cīņā saucēja balss, arī – tautas brīvības alkas, arī – likteņa aicinājums. Romānā "Latviešu labirints" (1998) galvenais simbols ietverts tā nosaukumā. Tiek modelēts "labirinta" nacionālais variants – vēstures ceļos un mentalitātē bāzēta tautas garīgā atdzimšana, arī – tās grūtību un maldu ceļš, arī – galvenā, vadošā ceļa meklējumi.

Simbolisms, iekļaudamies koeksistencē ar citiem virzieniem, dažādo un bagātina literatūras stilistisko amplitūdu.

Atsauces

- ¹ *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. – Москва, 1971. – Т. 6. – С. 826.
- ² *Ideju vārdnīca.* – R., 1999. – 484. lpp.
- ³ *Māterlinks M.* Atbildes uz jautājumiem // *Ivbulis V.* Ceļā uz literatūras teoriju. – R., 1998. – 174. lpp.
- ⁴ *Moreā Ž.* Literārais manifests. Simbolisms // *Literatūra 12. klasei.* – R., 2001. – 100. lpp.
- ⁵ *Daujotyte V.* Metafora, simbolis // *Daujotyte V.* Literatūros filosofija. – Vilnius, 2001. – P. 131.
- ⁶ *Новейший философский словарь.* – Минск, 1999. – С. 614.
- ⁷ *Kļaviņš E.* Simbolisms. – R., 1994. – 6. lpp.
- ⁸ Citēts no: *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. – Москва, 1999. – С. 185.

- ⁹ *Kursīte J.* Latviešu dekadence. Dzeja // *Kursīte J.* Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – R., 1999. – 394.–419. lpp.
- ¹⁰ *Vāvere V.* “Dzelmes” grupa un tās nozīme latviešu literatūrā // Materiāli par latviešu literārajiem grupējumiem. – R., 1993. – 6.–24. lpp.; *Vāvere V.* Pirmais modernistiskais romāns latviešu literatūrā // Materiāli par latviešu literatūru un pasaules kultūru. – R., 1994. – 24.–34. lpp.; *Vāvere V.* Latviešu literatūra no 1906. līdz 1918. gadam. Proza // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1998. – 1. sēj. – 253.–326. lpp.
- ¹¹ *Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. – С. 185.
- ¹² *Тресидлер Д.* Словарь символов. – Москва, 1999. – С. 319, 320.
- ¹³ *Eldgasts H.* Zvaigžņotās naktis. – R., 1999. – 292. lpp.
- ¹⁴ *Rainis.* Kopoti raksti. – R., 1986. – 24. sēj. – 399. lpp.
- ¹⁵ *Vecgrāvis V.* Virza Edvarts // Latviešu rakstniecība biogrāfijās. – R., 1992. – 356. lpp.
- ¹⁶ *Virza E.* Straumēni. – R., 1989. – 161. lpp.
- ¹⁷ Turpat. – 200. lpp.
- ¹⁸ *Stērste E.* Kopā nodzīvoti gadi // Literatūra un Māksla. – 1989. – 15. jūl. – 16. lpp.
- ¹⁹ *Ezera R.* Zemdegas. – R., 1977. – 243. lpp.

Impresionisms

Impresionisms (franču val. *impressionisme* < *impression* – iespaids) ir virziens, kas radies franču glezniecībā 19. gadsimta 60. gados. Pirmo reizi šo apzīmējumu lieto kāds Parīzes kritiķis – gan kā palamu, atsavinātu no 1874. gadā jauno mākslinieku izstādē eksponētās Kloda Monē gleznas nosaukuma "Impresija. Saullēkts". No nejaušas palamas šis apzīmējums drīz vien kļūst par paliekošu nosaukumu jaunajam mākslas virzienam, ko pārstāv ne vien Klods Monē, bet arī Kamils Pisaro, Alfreds Sislē, Edgars Degā, Ogists Rodēns (skulptūrā) un citi. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā virziens izplatās arī citās Eiropas zemēs. Latviešu glezniecībā tā iezīmes sastopamas Jaņa Rozentāla, Jāņa Valtera, Vilhelma Purviša un citu darbos. Objektu pilnībā aptveroša detaļu fiksējuma vietā impresionisti izvēlas tikai nedaudzas tā pazīmes un kopiespaidu cenšas radīt ar atsevišķiem tīro krāsu triepieniem bez to sapludinājuma. Negleznot "gabaliņu pēc gabaliņa" (kā reālismā), bet gan "visu uz reizi" – tā norāda Kamils Pisaro, piebilstot: "Acs nedrīkst koncentrēties vienā punktā, bet tai jāuzņem viss."¹ Strādājot plenērā, tuvākās telpas objekti tiek "izkausēti" gaismā un gaisā. Impresionisms izplatās arī citos mākslas veidos – tēlniecībā, mūzikā, literatūrā. Muzikologs Ludvigs Kārklīņš skaidro: "Tuvība dabai, smalkās izjūtas, kas rodas, saskaroties ar jūras, debesu, meža skaistumu, pēc Debisī domām, spēj rosināt komponista fantāziju, radīt jaunus skaņu kompleksus, kas brīvi no akadēmiskās nosacītības."² Niansētos psihs stāvokļus un izjūtas bez Kloda Debisī iemūžinājuši arī Edvards Grīgs, Modests Musorgskis, Moriss Ravels, Frideriķis Šopēns, Roberts Šūmanis un citi.

"Iespaidu mākslas" filozofisko pamatu veido sensuālisms. Tā radītāji ir šveicietis Rihards Avenariuss ar darbu "Tīrās pieredzes kritika" (*Kritik der reinen Erfahrung*, 1890) un vāciētis Ernsts Mahs ar empiriokriticisku sacerējumu "Sajūtu analīze" (*Die Analyse der*

Empfindungen, 1886). Pēc Maha domām, reālas ir tikai sajūtas – kā skaņu, krāsu, smaržu uztvere, smaguma, siltuma, laika un telpas izjūta. Lietas – mūsu sajūtu kompleksi. Nav būtiskas atšķirības starp Es un pasauli, priekšstatiem un objektiem, iekšējo un ārējo, psihisko un fizisko.³

Kā māksliniekus, tā rakstniekus impresionismā saista pasaule kā subjektīva šķietamība tās vizualitātē, individuāli tvertā lietu savdabībā, ko gleznotājs Ogists Renuārs nosaucis par “neregulārismu” (divas līdzīgas un tomēr dažādas apelsīna pusītes).⁴ Jutekliskais kairinājums, izjūta jeb “baudas spēja” (Zenta Mauriņa) panākama tikai ar izsmalcinātu redzi un dzirdi. Tieši sajūtu attēlojums kļūst par impresionistiskā stila ābeci. Turklāt svarīgs ir tieši šajā brīdī uztvertais, no laika nebeidzamā plūduma izdalītais un pašreizējā mirklī redzētais un pārdzīvotais. Impresionists ir sava veida acumirkļu kolekcionētājs, kā to dzejolī “Zem baltiem kokiem” atgādina Jānis Akuraters:

*Tik acumirkļis,
Tik acumirkļis,
Bet lielāks un skaistāks
Kā mūžība viņš.*

Acumirkli dzejnieks pat nodēvējis par “dzīves karali” (“Rītā nebūs vairs”). No laika plūduma “izcirsto” mirkļu skaistuma kolekcionētājs ir viņa varonis Pēteris Danga tāda paša nosaukuma romānā: “.. viss ir īsos mirkļos ietērpts un asi daiļās sajūtās.”⁵

Literārajā impresionismā padziļinātu sociālo ietieci aizstāj noskaņa. Tomēr tas nedod pamatu dažkārt paustajam uzskatam par dziļāka semantiskā plāna trūkumu šī virziena tekstos. Gūtie iespaidi nav bezsaturīgi. Krievu literatūrzinātnieks Leonīds Andrejevs atzīmē: “Impresionisma galvenais princips, kas balstās uz iespaidu, uz subjektīvo sajūtu, tomēr vienlaicīgi saglabā iespaidu ārējo avotu. Subjekta un objekta vienotība impresionismā ir dinamiska, bet tā ir impresionistiskās metodes pastāvēšanas nosacījums.”⁶ Nenoliedzami, ka, piemēram, atšķirībā no ekspresionista dvēseles “kļiedzienu” aktivitātes impresionista psihes spēki ārpusaules iespaidus uzņem samērā indiferenti. Impresionismam raksturīgs ārējs mierīgums un klusinātība, gaiša noskaņa, darbībai nepāraugot traģismā. Kārlis Kārklīņš secina: “Impresioniskā māksla [...] meklē spilgtas krāsas un možus toņus, atstājot novārtā visu to, kas pacilā vai nospiež dvēseli. [...]

Ārpusaules iespaidus pavada klusas dvēseles noskaņas, kas vijas cauri impresionistu darbiem, piešķirdamas tiem dvēseliskumu un smalkumu."⁷ Taču jāatceras, ka šāds virziena vērtējums izteikts pagājušā gadsimta 30. gados un ka impresionisma elementu renovācija turpmākajā latviešu literatūras attīstībā šai vērtējumā ienesusi savas korekcijas.

Dzejnieki impresionisti pārsvarā kopuši dabas un mīlas liriku, prozaīki – skici, tēlojumu, miniatūru, arī stāstu un noveli, dramaturgi – noskaņu drāmu.

Literārajam impresionismam raksturīga formas atvērtība. Nav ne straujas, intensificētas darbības, ne stingri hronoloģiski virzīta sižeta. Ārēji tekstā ienāk fragmentārisms, kompozicionāls irdeņums. Bet kādas ir dziļākās, grūtāk saskatāmās kopsakarības, kas nosaka šī virziena stilu? Cita starpā, vācu literārā impresionisma klasiķis Peters Altenbergs atzinis: "*Japāņi zīmē tikai vienu ziedošu zaru – un tas tad arī ir viss pavasaris. Pie mums viņi [t. i., mākslinieki. – B. T.] zīmē visu pavasari, bet arī tad neredzam pat vienu ziedošu zaru. Gudri izvēlēta izteiksmes līdzekļu ekonomija ir viss.*"⁸

Dzejas un prozas teksti liecina par šī virziena stila divējādību: var izdalīt krāsu simbolikas ziņā pārbagāto **vizuālo** jeb **glezniecisko** un **psiholoģiski niansēto** stila veidu. Pirmo parasti var sastapt dabas aprakstos, otro – dvēseles dzīves mirkļu, noskaņas skicējumā. Gleznieciskā stila raksturīgi paraugi ir Birutas Skujenieces, Viļa Plūdoņa, Jāņa Akuratera, Jāņa Jaunsudrabiņa, Valda, Augusta Baltpurviņa, Kārļa Krūzas un citu darbi. Tā Petera Altenberga minētā "izteiksmes līdzekļu ekonomija" pārlicināši atklājas Jāņa Jaunsudrabiņa tēlainajā skicē "Rīts". Tās pirmajā daļā mainīgās krāsās uzzied saullēkts. Sākumā rīts nāk "bāli zaļā" krāsā, ko ietonē "sudraba" migla un "zilganais" krasts. Tās ir gaišas, mierīgas krāsas, jo saule vēl slēpjas aiz horizonta. Nākamajā ainā krāsas mainās un pieaug intensitātē, tās netiek nosauktas tieši, bet raksturotas metaforiski: "sarkst" mākonītis, un "aizdegas" rīta laivas "bāli zaļās" buras. Trešajā ainā jau nāk paša saullēkta vēstneši ar "asinis samērcētajām" seģenēm, kas plandās debesu laukos. Skices otrajā daļā dominē vēstītāja rezignācija ("Mana taciņa tek kā gurda asaru upīte...")⁹ ar pelēkās krāsās saplosīto tonējumu, kas iepriekšējo līdzsvaroto noskaņu izjauc. Dabas tēla vizualitāte noplok, tas kļūst par fonu vēstītāja atklātajām izjūtām.

Biruta Skujeniece, it kā sacenzdamās ar mākslinieka otas impresionistiskiem pieskārieniem, gleznieciski vieglu un pat draisku noskaņu panāk ar brīvā atvēzienā izmētātām, gaiši tonētām krāsām, kā tas ir dzejolī “Ļaužu čala, jūras čala”: citrondzeltens rītasvārks uz baltās smilts, oranždzeltens lakatiņš un “spodrā” zīda cepures zilgi zaļajā jūras klajumā. Redzes glezniņā īpatnēju akcentu rada dzirdes mikrotēli:

*Ļaužu čala, jūras čala,
Balta smilšu jūras mala.¹⁰*

Gluži citādā tonējumā veidots dzejolis ar raksturīgu nosaukumu – “Akvarelis”:

*Tas rozā ceriņu pušķis uz galda,
Tie persiešu ceriņi kristālā
Kā sarkana dvaša, kā mākonis...
Kam liku tos baltajā istabā?
Un vakars ir zilgani nolijis
Pār persiešu ceriņiem kristālā,
Pār rozā ceriņu dvašu uz galda...¹¹*

Ar atšķirīgu mikrotēlu kā noskaņu detaļu savietojumu metaforiskā izteiksmē, ar krāsu simbolisko ietonējumu tiek panākts ne vien vizuāls efekts, bet arī lokalizētās fiziskās telpas (baltā istaba) saistījums ar meditatīvo telpu (“zilgani nolijušā” novakara noskaņa ar liriskās varones urdošo jautājumu: “kam liku tos baltajā istabā?”).

Vizuāli tendētās impresijās valodas leksiskajā līmenī parasti tiek izmantotas **verba tagadnes** formas, akcentējot norišu mirklīgumu un mainīgumu, kā, piemēram, Kārļa Krūzas dzejolī “Rudens lietus”:

*Jau caurām dienām pelēks lietus līst...
Vēd zemnieks graudus izkultos uz dāri,
Slīd dzērves klaigādamas kalniem pāri,
Un birzei cauri salti vēji klīst.
Uz mitrā sola kailā birzē sēdu –
Sirds atkal pilna vēso rudens bēdu.
Kā lapas rīst un dārzos puķes vīst...
Un caurām dienām pelēks lietus līst...*

“Rudens bēdu” noskaņa te panākta dažādu šim gadalaikam raksturīgu norišu kaleidoskopiskā fiksejumā, izmantojot arī “tiro” sabalsojumu fonoloģiskajā līmenī (klist – vīst, sēdu – bēdu, dāri – pāri).

Noskaņas provocēšanai impresionisma vizuālajā tēlainībā iespējams intensificēt ne vien verbus, bet arī citas pamata vārdšķiras. Šai ziņā liela ir Viļa Plūdoņa prasme. Īpatnējs visu maņu – redzes un dzirdes, ožas, garšas un taustes mikrotēlu pinums top uzskatāms viņa dzejolī “Tveice tīreli”. Te, tveices nogurdinātas, guļ ķirzakas, “snauž” kadiķis un ēnā svīst gans. Šo dabas apriņķu vīziju paspilgtina dzirdes (“čaukst” lapas, “dzird” odus sīcam) un smaržas (sveķu “smārds”, vaivariņu “sīvais reibums”) sajūtu izsauktie mikrotēli.

Valodas sintaktiskajā līmenī iespaidu pastiprina veselu rindu atkārtojumi, veidojot tā saucamo sintaktisko paralēlismu, kur “neregulārismu” rada analoģisku formu atkārtojums. To praktizē Augusts Baltpurviņš, akcentējot eksistences mirklīguma izjūtu:

*Kā svecei izdegt,
Kā liesmai izdzist...
Uz zvaigznēm spodrajām
Žēli noraugās acs.*

*Kā saulei novīst,
Kā svecei izdegt...
Tik ne zem nedzīvās,
Tumšās zemes tik ne.*

*Kā svecei izdegt,
Kā liesmai izdzist...*

Valda garstāstā “Staburaga bērni” “neregulārisms” atkārtojumos rod vietu **dialogā**. Tekstā tas ienāk maskēti, palīdz akcentēt humoru vēstītāja (reizē arī autora) attieksmē, stāstot par Janča un Mača zēniskajām izdarībām:

*“Vai tu māki tēvreizi?” Jancis prasīja.
“Māku gan.” [..]
“Kas tad nu?” Jancis ieprasījās.
Mačs paskatījās bažīgi draugā un teica: “Sajuka.”
“Kas tad?”*

"Tēvreize."

"Nu tad sāc no jauna!"

"Kas tad nu atkal?" Jancis prasīja.

"Atkal sajuka." Un Mačs nopūtās smagi un noslaucīja tā kā sviedrus no pieres.

"Nu tad sāc trešoreiz!"

Mačs sāka, bet atkal netika galā.

"Kas tad nu?"

"Es vairs nemāku tēvreizes.""¹²

"Staburaga bērnu" teksts veidots no strupām rindkopām ar vienkāršiem teikumiem, kā, piemēram:

"Kurp gan ceļo mākonīši? Vai arī viņi meklē jaunu, labāku dzīves vietu?

Varbūt: šodien jau Jurgu diena.

Pie dārznieka dzīvokļa stāv divi mantām piekrauti vezumi.

Vienā skapis, dažādas tīnes un kastes. Starp tām Janča mazā lādīte."¹³

Tas ir aprautu darbību fiksējums. Vēstītāja redzeslokā ar priekšmetisko vidi saistītās norises ienāk it kā nejauši un izklaidus.

Valjīgs sintaktisks izkārtojums impresionistiskajos tekstos rada kompozicionālu irdenumu. To mēdz saukt par **telegrammveida stilu**. Spilgts piemērs šai ziņā ir Antona Birkerta proza. Tēlojumā "Trīs ziedoņa naktis" lasām:

"Nakts...

Atkal tā pati dienvēdus skaistule – mēness nakts...

Viņa sēdēja pie loga un elpoja smaržu un mīlas pilno ziedoņa gaisu.

Ilgas...

Viņa piesēdās pie klavierēm, uzsita pāris akordu...

Ilgas...

Pienāca viņš."¹⁴

Šis prozas fragments liecina par vēl kādu ļoti raksturīgu impresionistiskā stila iezīmi sintaktiskajā līmenī – vienkāršu nepaplašinātu un vienkāršu paplašinātu teikumu biežu lietojumu. Un arī – par ne mazāk raksturīgo daudzpunkšu kā paužu zīmes klātbūtni. Runājot par citu savu sacerējumu – romānu "Pedagogi", Antons Birkerts atzīmē: "Jūtas un domas gāzās ar vālu uz āru tik strauji un sparīgi, ka vajadzēja rakstīt vienā paņēmienā [...] Straujajā rakstīšanas gaitā radās romānā arī daudzie daudzpunkti."¹⁵ Rakstīšana

“vienā paņēmienā” bez visa cita liecina par kaleidoskopisku mikrotēlu plūsmu, kad, kā to secinājusi viena no pirmajām šī stila apsekotājām Zenta Mauriņa, “iespaidam tieši bez pastarpinājumiem seko rosmes, pirms vēl atmiņas par iepriekšējo un līdzīgo nostājušās starpā”.¹⁶

Gleznieciskais plastiskums impresionisma tekstus tuvina telpiskajām jeb “klusējošajām mākslām” (Ežēns Delakruā). Gleznā kopiespaidu rada punktūrā izmētāti atsevišķi krāsu triepieni, tekstā – īsi, aprauti teikumi vaļīgā norišu un iespaidu fiksējumā.

Bez vizuāli uzskatāmā gleznieciskā impresionisma latviešu literatūrā būtisks arī otrs šī virziena stila veids, ko nosacīti varētu raksturot kā **psiholoģiski niansēto**, pārdzīvojumu izteicošo. Tajā ierosmes saistītas ar tādu subjektivitāti, kurā iespaidus izraisošais objekts tā krāsainībā vairs nav galvenais. Tiek izcelts niansēts subjekta pārdzīvojums, smalka jūtu vibrācija, arī smeldze. Šis stila veids tuvāks nevis impresionismam glezniecībā, bet gan mūzikā. Tiek uzskatīts, ka ar “netiešo redzi” un izjūtu fiksāciju impresionisms veidojis labvēlīgu augsni apziņas plūsmas vēstījumam.

Šis impresionistiskā stila veids raksturīgs kā lirikai, tā prozai. Tā Jāņa Akuratera dzejolī “Birst lapas” liriskais Es meditē:

*Birst lapas,
Līst migla klusi,
Mana sirds
Ir nogurusi...*

*Kurp eju
Šai nāves lejā?
Dveš sēras
Kā ledus sejā...*

*Sirds saka:
Uz dienvidzemi,
Kur ziedons,
Jel gaitu ņemi.*

*Sirds mana,
Kas ceļu zina?
It visu
Šī migla tina.*

Vēstītāja (šai gadījumā liriskā Es) attieksme aktivizējas. Vizuālais elements šai dzejolī tiek manāmi slāpēts, priekšplānā izvirzot pārdzīvojumu. Tas ir noskaņas radītājs, taču nav tik detalizēti iedziļināts un izvērsts, lai pāraugtu reālismam raksturīgā izjūtā. Punktuācijā aktualizēta šim virzienam raksturīgā daudzpunkte kā neizteicamā zīme (dzejolī – “nogurusi” sirds, “sēras”).

Latviešu literārā impresionisma būtiska iezīme ir tā **simbiozes attiecības** ar citu virzienu stiliem. Reti kad impresionisms ir tīrs, tā teikt, savā klasiskajā formā. Parasti tas ienāk ciešās mijattiecībās vai nu ar reālismu (Viļa Plūdoņa, Jāņa Jaunsudrabiņa darbos), romantismu (Raiņa, Jāņa Akuratera, Friča Bārdas dzejā) un ekspresionismu (Pētera Ērmaņa, Linarda Laicena dzejā un prozā), vai arī kādu citu virzienu. Impresijai ir sava vieta pat postmodernistiskā teksta sirreālistiskajās vīzijās.

Friča Bārdas dzejolī “Ziedonis” personificētais ziedoņa tēls ienāk noturīgā gaišā tonalitātē, ko nodrošina atbilstoša metaforizētu krāsu palete. Caur birzi ziedonis brauc balti mirdzošs. Bērzi to sveicina “*Zaļu tauriņu pilniem matiem*”, eglieņa – plīvošām sveķu svecēm, bet pļava – ar bezdelīgactiņu zilo mākonī un dārzs – ar liepas zeltoto dzeltenumu un ābeļziediem sniega baltumā. Dabas audeklā impresionistiski izmētātās gaišās krāsas (balts–zaļš–dzeltens–zils) atbilst tās rotai ziedonī. Tēls savā vizualitātē ir rotājīgi saistošs, reālistiski tiešs un romantiski gaisīgs vienlaikus.

Diametrāli atšķirīgā poētiskajā tonalitātē veidots dzejolis “Uz lielā Lībekas tilta” Linarda Laicena krājumā “Ho-Tai”. Vizuālo slāni tēlainībā te nodrošina spilgti redzes iespaidi: “virknējas” gājēju soļi, “velkas” siena vezumi “zem elektrolampiņu rindas”, aicina “piecas sarkanās lampas” piekrastes kabārē logos. Šo slāni balsta otrs – dzirdes un taustes mikrotēlu slānis. Uz lielā Lībekas tilta naktī vējā un lietū “rokām kabatās” salst liriskais varonis – mīlētājs. Viņa prāts traucas “jūrnieku mūzikai pretī”, bet sirds liek palikt “kā iebūvētam Lībekas tiltā”. Vizuāli tendētās impresijas dzejolī organiski sakļaujas ar psiholoģiski padziļinātām, liriskā varoņa priekšmetiskās vides asās izjūtas – ar viņa pārdzīvojuma dramatismu, visu lietaino nakti gaidot un rezultātā nesagaidot mīļoto sievieti.

*Ak, kāda šī nakts bija ļauna:
Ne cerības kādas, ne ziņas –
Es nebiju labāks par nakti...*

Tā satikšanās ilgas pāraug slāpētā nemierā un pat atklātā dvēseles kļedzienā. Impresionismam raksturīgā tēlainība dzejolī ienāk simbiozē ar reālisma un ekspresionisma poētikai tipisko.

Impresionistiskā stila iezīmes konstatējamas daudzu rakstnieku darbos, taču parasti tās nekļūst par dominējošām, bet izpaužas mijiedarbē ar vadošo virzienu poētikas elementiem, tos balstot, – tas vērojams arī literatūrā laikposmā pēc Otrā pasaules kara. Tā Jānis Veselis, izmantodams “krūmainās jūras” metaforu, netveramo ūdens klaju galvenokārt raksturo ar redzes mikrotēlu palīdzību. Nāk un plok ik mirkli “pēc viļņa vilnis” “tumši zilā” jūrā. “Zilās viļņu vālēs” atmirdz sniegi. Un pret horizontu paveras “jūra sprogaina un krūmiem klāta”. Turklāt autors neapmierinās ar šīm impresionistiski izmētajām netveramās ūdens telpas zīmēm. Tās tiek saistītas ar mūžības nojēgumu (“ūdeņainajā” spēlē “veidi dzimst no aizmūžiem un dzilēm”). Vizuālās impresijas dzejolī “Krūmainā jūra” ienāk organiskā apvienojumā ar Jāņa Veseļa daiļradei tik raksturīgo simbolisma tēlainību.

Niansētu akvarelisku gleznojumu savā prozā panāk Regīna Ezera. Viņas tēlojumā “Mēļais viršu laiks” sižets strukturēts divos slāņos. Pirmo – **vizuālo** – veido Ojāra vasaras impresijas meža toposā. Aļņu nagu un cilvēku pēdu nospiedumi, kastaņbrūna baravika “sūnu baltumā”, pelēks putnelis priedes zarā, saules dzeltenā lampa virs galvas, sieviete zaļām acīm uz takas, ko tā vien prāts nesas nosaukt par Maldu... Taču spēcīgāks ir otrais – **audiālais** slānis, kas ne vien blīvi pārklāj pirmo, bet arī meža telpu sadala atsevišķos lokusus, intimizējot Ojāra izjūtas. Galvenie audiālie nogriežņi, kas psiholoģizē meža telpu, ir balss un atbalss, kas dažādās variācijās, pamīšus ar atmiņā atsaukto melodiju, ar “meža šalkoņu” un “domīgām nopūtām” rotaļīgā saspēlē Ojāru tuvina Maldai. Bet autore neapmierinās ar akvareliski zīmēto mirkļu mozaīku. Tēlojumā ienāk arī vēstītājas tiešā balss ar smeldzīgu rezumējumu: “Saulītes smiltīs, dziesma ar vienu vienīgu rindu, balsu un atbalssu noslēpumainā rotaļa, lāšu zvanišana strautā... Kur pazudis tas viss? Kā cilvēks pamanās tik ātri to visu izzaudēt? Un kāpēc ilgi gruzd vienīgi rūgtums un vilšanās?”¹⁷ Impresionistiskā noskaņa tēlojumā tiek papildināta ar reālistiski meditatīvu iestarpinājumu.

Bez impresionisma poētikas renovācijas Regīna Ezera neiztiek arī vienā no saviem spilgtākajiem darbiem – romānā “Zemdegas”,

kura stilistisko pamattendenci veido reālisma, sirreālisma un simbolisma zīmju sapludinājums. Darba ievaddaļā tiek struktūrēts fantasmagorisks sižets, panākta darbības telpas un laika relativitāte. Autore veido smalki niansētu krāsu paleti, lai konturētu "lielu, tumšu un stūrainu" arku ar "cēli" liektu velvi – misterioza toposa nogriezni, aiz kura plešas ne mazāk teiksmains dārzs ar "stingajiem obeliskiem" – skulptūrām līdzīgiem cilvēku – autoriem tik labi pazīstamo romāna varoņu nekustīgiem augumiem. Telpā valda "vienmuļš pelēkums" ar "nespodri sudrabainu atgaismu", ar slāpētu skaņu kā "putna spārnu švikoņu", valda noslēpumainība. Šai sirreālistiski verbālajā gleznā cits citu nomaina tikai vienas – sudrabaini pelēkās krāsas toņi, kā tas ir ne vien dažādo telpas nogriežņu, bet arī cilvēku tēlu zīmējumā. Un tomēr vizuāli katrs tēls, sākot ar lopu dakteri Feliksu Voicehovski un beidzot ar Alisi un Vili Pērkonu, iegūst savu neatkārtojamo portretisko niansi. Pusaudzes Leldes *"tievais stāvs gaišā kleitā gandrīz saplūda ar tuvumā augošā, kailā bērza tāss baltumu un arī pats atgādināja jaunu bērzu. Garie, taisnie mati gausi strāvoja nemanāmā vēsmā – pālsī kā viss šajā naksnīgajā krēslā – un izskatījās apsarmojuši vai nosirmojuši, vai pelniem piekaisīti."*¹⁸

Impresionistiskā stila zīmes izmantotas arī **stāvokļu** atveidē fantasmagoriskajā, mirāžai līdzīgajā vidē. Felikss Voicehovskis sēd, kā "atpūzdamies pastaigas laikā", balstīdamies pret spieķi "ziloņkaula tonī", ar Neronu pie kājām, Tjēru uz pleca. Lelde ir pilna "gaistoša viegluma kā miglas vāls". Un kālab Alise piespiedusi vīstoklīti pie krūtīm un Kupenu māte – ar piena kanniņu?

Aiz ārējā, vizuāli tveramā slāņa nāk iekšējā – galvenā kārta personāžu portretējumā. Tas ir grūti tveramais "zemdegu" slānis, kas "gruzd" dvēselē vai rūsai līdzīgi "plaiksnās" bezapziņā un kura atklāšanai rakstniece izmantojusi reālismam raksturīgo psiholoģiskās analīzes paņēmieni.

Impresionisma poētikas elementi sastopami visos dabas tēlojumos kā rakstnieces novelēs un stāstos, tā arī romānos.

Atšķirīgi impresionistiskā stila elementi ienāk Jāņa Einfelda prozā, kas lielā mērā ir sirreālistiska. Sintaktiskā vajība iespaidus sadrupina. Tomēr ļoti brīvi modelētā telpa nekļūst haotiska, kā tas ir "Etīdē ar lodi":

*"Saka, ka Dieva neesot. Tā nav taisnība.
Viņš ir. Un katram.*

*Akmens kalni ir abās pusēs. Šeit reiz satikās divi dievi.
Jauneklim ierocis atgādināja pijoli.
Pijolists spēlēja un saņēma lodi krūtīs.
Viņš smagi krita un palika guļam ..”¹⁹*

Impresionistiskajā sintaktiskajā struktūrā tiek iekļauts traģisks patoss, ko savukārt intensificē profānās leksikas slānis izskaņā: *“Atvērtajā pijolista mutē ložņā tārpi. Acis aizsedz mušas.”*²⁰ Teksts balstīts uz opozīcijām: jauneklis, kas iesaistīts nāves spēlē un kalnos iet bojā no “tumsšajiem vīriem – afgāņiem”, divi dievi – kristiešu Dievs, kas neļauj “apgānīt” nošauto, un Allāhs, kas akceptē nāvi, savās debesīs paverot zobus kā “baltu pārļu virkni”. Dažādu virzienu – pat naturālisma poētikas elementu sapludinājums postmodernistiski sirreālistisko haosu vērs kosmosā, ļaujot vilkt sižeta paralēles sociālajā realitātē.

Citādi ir ar impresionisma poētikas elementu renovāciju klaji postmodernistiskas prozas tekstos, kā, piemēram, Aivara Ozoliņa “Duktā” (1991):

“Man sāp galva. Precīzāk – acs. Atklāti sakot, sāp laikam gan vēders. Nē, šķiet, ka pat papēdis. Jā, noteikti papēdis. Kaimiņam sāp.

Taču kaimiņš apgalvo, ka viņam nekas nesāpot. Ja nu vienīgi galva, tā bišķīt, vai drīzāk acs. Varbūt vēders, viņš saka. Ka man sāpot, viņš saka. Pie tam papēdis.

Bet man papēdis nesāp ..”²¹

Haoss te netiek sakārtots. Pēc tā autors arī nav tiecies. Impresionistiski izmētajos teikumos rezultātā nekas sakarīgs nav pateikts, jo tie savstarpēji parodējas postmodernistiskās ironijas formā: tas, kas vienā teikumā tiek apgalvots, nākamajā tiek noliegts. Un tā joprojām visā tekstā.

Impresionistiska teksta lasīšanas procesā leksēmu jēgu apgūšana ir tikai pirmais un vieglākais līmenis. Daudz grūtāk ir atrast nepateiktā, noklusētā šifru – to, kas ieslēpts aiz destilēti “tīrās” izteiksmes, domu zīmēm un klusuma pauzēm. Tas panākams tikai ar lasītāja prāta un iztēles aktivizēšanu.

Atsauces

¹ Citēts no: *Kļaviņš E.* Impresionisms. – R., 1994. – 9. lpp.

² *Kārklīņš L.* Mūzikas leksikons. – R., 1990. – 98. lpp.

- ³ Краткая философская энциклопедия. – Москва, 1994. – С. 261; Новейший философский словарь. – Минск, 1999. – С. 4, 409.
- ⁴ Les Archives de l'Impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissaro, Sysley et autres. Memoires de Paul Durand-Ruel. Documents. – Paris; New York, 1939. – Т. 1. – Р. 129.
- ⁵ Akuraters J. Pēters Danga. – R., 1997. – 222. lpp.
- ⁶ Андреев Л. Импрессионизм. – Москва, 1980. – С. 52.
- ⁷ Kārkliņš K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1937. – 6. sēj. – 62. lpp.
- ⁸ Altenberg P. Sonnenuntergang im Prater. – Stuttgart, 1993. – S. 32.
- ⁹ Jaunsudrabiņš J. Rīts // Jaunsudrabiņš J. Kopoti raksti. – R., 1981. – 1. sēj. – 120. lpp.
- ¹⁰ Skujeniece B. Pusnakts vilcieni. – R., 1988. – 61. lpp.
- ¹¹ Turpat. – 57. lpp.
- ¹² Valdis. Staburaga bērni // Valdis. Kopoti raksti. – R., 1942. – 4. sēj. – 379. lpp.
- ¹³ Turpat. – 382. lpp.
- ¹⁴ Birkerts A. Kopoti raksti. – R., 1928. – 1. sēj. – 107. lpp.
- ¹⁵ Birkerts A. Mana dzīve un literārā darbība // Birkerts A. Kopoti raksti. – R., 1928. – 1. sēj. – 32. lpp.
- ¹⁶ Mauriņa Z. Impresionisms un ekspresionisms // Mauriņa Z. Pārdomas un iecerēs. – R., 1934. – 72. lpp.
- ¹⁷ Ezera R. Mējais viršu laiks // Ezera R. Grieze, trakais putns. – R., 1970. – 22., 23. lpp.
- ¹⁸ Ezera R. Zemdegas. – R., 1977. – 11. lpp.
- ¹⁹ Einfelds J. Etīde ar lodi // Einfelds J. Mēness bērns. – R., 1995. – 26. lpp.
- ²⁰ Turpat. – 27. lpp.
- ²¹ Ozoliņš A. Plato // Ozoliņš A. Dukts. – R., 1991. – 106. lpp.

Futūrisms

Futūrisms (no latīņu val. *futurum* – nākotne, itāliešu val. *futurismo*) kā iracionālas vitalitātes un agresivitātes ideoloģija estētikā nāk ar pilnīgu kultūras tradīcijas noliegumu. Itālieša Filipo Tommazo Marineti sarakstītajā un 1909. gada februārī Parīzē publicētajā "Futūrista manifestā" (*Futurist Manifesto*) izskan aicinājums sadauzīt "drumslās" visus muzejus un bibliotēkas, likvidēt akadēmiskās institūcijas kā pagātnei piederošas un virzību uz nākotni traucējošas. Futūrisma mīts veido īpatnēju urbānistiskās vides un tehniskās civilizācijas utopiju, slavējot materiālo lietu – mašīnu un aeroplānu, kā arī fiziskā spēka – "muskulju sportisko" skaitumu. Jau šajā futūrisma manifestā tiek apdziedāts ātrums un "nevaldāma enerģija", drosme iespēt neiespējamo un apelācija pie "pirmatnējās stihijas". Kā "vienīgā pasaules higiēna" tiek postulēta vardarbība kara izpausmē.¹

Kā saturā, tā formā otrs nozīmīgākais virziena dokuments ir Marineti izstrādātais un 1912. gadā publicētais "Futūristiskās literatūras tehniskais manifests". Tajā tiek prasīta morfoloģijas revidēšana un sintakses graušana, bet tēlainībā – ne vairāk un ne mazāk kā "izmest no valodas novazātus tēlus un noplukušas metaforas, bet tas nozīmē – gandrīz visu".² Futūristiskā pūrisma vārdā verba lietošana tiek pieļauta tikai nenoteiksmes formā, kas vienīgā iespēj izteikt "dzīves nepārtrauktību". Tās labad izskaužams īpašības vārds un atceļami apstākļa vārdi un saikļi. Lietvārds ar savu dubultnieku savienojams pēc analogijas principa: "cilvēks – torpēda, sieviete – līcis, pūlis – paisums, vieta – bedre, durvis – krāsns".³ Vārds no tā konvencionalitātes tiek atbrīvots "Parole in libertà" teorijas vārdā. Konsekvences labad teksts atbrīvojams arī no "mulķīgām pauzēm, punktiem un komatiem",⁴ resp., no interpunkcijas, tās vietā liekot grafiskās, mūzikas vai matemātiskās zīmes. Tiek praktizēta skaņu atdarināšana, kā obligāta tiek prasīta arī vizuālā elementa ieviešana teksta tēlainībā un tipogrāfiskajā

noformējumā, attālu izvietojot atsevišķus vārdus vai pat izolētus burtus. Viens no pamata postulātiem: *"Pilnīgi un galīgi atbrīvot literatūru no autora personiskā Es, t. i., no psiholoģijas."*⁵ Tekstā pieļaujama arī reklāmas fragmentu un "rupju" saucienu montāža. Rezultātā: tēlainības un emocionalitātes degradēšana futūristu tekstos ved pie shematisma un literatūras saplūsmes ar dzīvi.

Kā norādījis Nikolajs Berdjajevs, jaunajai mākslas izjūtai pamatā ir pārmaiņas, krass pavērsiens dzīvē 20. gadsimta sākumā: *"Visa cilvēku radošā enerģija tiek izlietota, lai izgudrotu un būvētu automobiļus un aeroplānus, radītu paātrinātas pārvietošanās līdzekļus. Vecās sadzīves skaistums bija statisks. Tempļi, pirts, lauku sēta – statiski, paredzēti līdzsvarotai dzīvei, lēnīgam tās tempam. Tagad viss kļūvis dinamisks, viss līdzsvarotais un statiskais tiek sagrauts, to aizslauka mehāniskas kustības ātrums [...] Futūrisms [...] grib būt nākotnē tiecīgs, tajā ir jūsmīga šī dzīves procesa uztvere, pilnīga atdošanās šim procesam."*⁶ Šīs pārvērtības dzīvē tver un savā mākslā iedzīvina ne vien itāliešu, bet arī krievu avangardisti, turklāt neatkarīgi no pirmajiem. Viens no redzamākajiem krievu futūrisma veidotājiem Benedikts Livšics vēlāk savos memuāros: *"Pusotracīgais strēlnieks" precizē: "Mēs ne tikai neuzskatījām sevi par Rietumu futūrisma atzaru, bet ne bez pamata domājām, ka daudzējādā ziņā esam aizsteigušies priekšā saviem itāļu kolēģiem. [...] Vairums tēžu, ko izvirzīja itāļu futūristi, mums bija vai nu noiets posms, vai arī tikai daļējs priekšā stāvošo uzdevumu risinājums. [...] pārāk atšķirīgi cēloņi bija vienāda nosaukuma parādībām divās zemēs."*⁷

Zīmīgi, ka krievu rakstnieki sākotnēji paši sevi nav saukuši par futūristiem, arī – rakstot un publicējot savus manifestus. Pēc analogijas ar itāliešu futūristiem šo nosaukumu tikai 1913. gadā uz krievu literātiem attiecinājis Valerijs Brjusovs. Literatūras vēsturē ar krievu futūrisma tiek saistīti četri avangardistisku rakstnieku grupējumi. Pats lielākais un virziena attīstībā nozīmīgākais ir "Gileja" (*Гилея* – pēc Hērodota dotā Piedņepras skitu zemes apzīmējuma), ko veido Veļimirs Hļebņikovs, Benedikts Livšics, Vladimirs Majakovskis, brāļi Dāvids un Nikolajs Burļuki, Jeļena Guro, Vasilis Kamenskis, Aleksejs Kručonihs un citi. Viņi darbojas Maskavā un dēvē sevi (sekojot literatūrkritiskajai tradīcijai) par "kubofutūristiem" atšķirībā no "egofutūristiem" Igora Severjaņina, Ivana Ignatjeva, Konstantīna Olimpova un citiem, kas apvienojušies "Egofutūristu asociācijā" (*Ассоциация эгофутуристов*)

Pēterburgā. Grupā "Centrifūga" (Центрифуга) darbojas Boriss Pasternaks, Nikolajs Asejevs un citi, bet domubiedru kopu "Dzejas mezonīns" (Мезонин поэзии) pārstāv Vadīms Šeršeņevičs, Rjuriks Ivņevs un citi.

Futūristi sabiedrību pārsteidz ar šokējošu apģērbu un izturēšanos: Majakovskis – dzeltenā blūzē un dumpīgi dārdošu balsi; Dāvids Burļuks – ar izkrāsotu seju un lorneti; Kručonihs – ar pārspīlētiem žestiem un līdzskaņu "izdziedāšanu" tekstu lasījumos. Ne mazāk pretenciozi ir viņu uz lētu tapešu kreisās – tīrās puses iespiestie teksti un zīmējumi krājumos ar neparastiem nosaukumiem – "Pļauka sabiedrības gaumei" (Пощечина общественному вкусу), "Nosprādzis mēness" (Дохлая луна), "Spunde" (Затычка), "Ķēvju piens" (Молоко кобылиц) un citi.

Kā norāda Nikolajs Berdjajevs, futūristi jūtīgi tver "laika kustības paātrinājumu", "mašinizācijas procesu". Taču viņi aprobežojas ar materiālās pasaules priekšmetiskuma attēli, zaudējot cilvēka tēla monolīto uztveri, kas nav iespējama bez ietiekšanās gara jomā, transcendentālajā. Vēl vairāk – pārdrošajos eksperimentos ar materiālu filozofs redz arī mākslas pašdegradēšanās briesmas: "Kad jaunie mākslinieki sāk ielipināt savās gleznās avižu sludinājumus un stikla gabalus, materiālās sairšanas taisne sasniedz galējo punktu – atteikšanos no jaunrades. Beidzoties šim procesam, sāk sairt pats radošais akts un radošā uzdrīkstēšanās tiek aizstāta ar uzdrīkstēšanos noliegt jaunradi."⁸ Rokraksts jaunrades procesa aspektā tiek vērtēts kā "poētiskā impulsa sastāvdaļa". Šis "impuls" tiek saskatīts arī plānos, uzmetumos un labojumos, kas tiek publicēti kopā ar tekstu (piemēram, Hļebņikova stāsta "Ūdra bērni" publikācija).

Krievu futūristi nereti dabu uztver kā enerģiju, mākslu – kā šīs enerģijas turpinājumu jaunās formās. Rodas mēģinājumi atmet vārda sākotnējo komunikatīvi "sadzīvisko" nozīmi un dzejas valodas pamatā likt tiešā skanējuma un jēgas kopsakarības, respektīvi, radīt t. s. aizprāta valodu (заум), kas apelē pie iracionālā. Tā Aleksejs Kručonihs apgalvo, ka viņa tekstā

Дыр, был, шыл
убещур
скуп
вы со бу
р лээ

ir "vairāk krieviski nacionālā nekā visā Puškina poēzijā".⁹

Līdzīgi kā itāliešu, arī krievu futūristi praktizē rindu laužumus, vārdu kāpņveida izkārtojumu, dažāda lieluma burtus un to "izstiepšanu", ignorējot pieturzīmes.

Pēc 1917. gada oktobra revolūcijas futūrisma poētika rada atbalsi grupas "Leŕ" (*Левый фронт искусства*) teorijā un praksē. Leŕieši pievēršas rūpnieciskās ražošanas tematikai, kultivējot tā saucamo fakta literatūru bez iztēles "izkropļojumiem". Tiek praktizētas realitāti dokumentāli aprakstošās un publicistiski aģitējošās īsās žanriskās formas, skaužot tradicionālo tēlainību un psiholoģismu. Futūristu tekstos ienāk brīvi darināti jaunvārdi. Vladimirs Majakovskis, kurš vada arī grupas žurnālu "Leŕ" (*ЛЕФ*), rezonē: "Mūsu cīņa par jauniem vārdiem Krievijai ir pašas dzīves nosacīta. Attīstās Krievijā nervozā pilsētas dzīve, izvirza prasību lietot ātrus, lakoniskus, aprautus vārdus."¹⁰

Latviešu literatūrā futūrisms kā patstāvīgs virziens nav izveidojies. Taču zināmas analogijas ar futūrisma poētikas principiem ir saskatāmas. Konstatējami arī kontakta sakari, kā to liecina, piemēram, Linarda Laicena daiļrade. Nav tiešu ziņu, vai Laicens būtu interesējies par Vasilija Kamenska, Dāvida Burļuka vai Veļimira Hļebņikova dzeju. Taču Vladimira Majakovska darbi viņa rokās nonāk jau Valmieras periodā. Dzejnieka pirmās sievas Annas māsa Ernestīne savās atmiņās liecina: "Linards lasa tums skaļi priekšā Majakovska dzejoļus. Viņam patīk "Облако в штанах" un "Простое как мычание"" (ap 1919. gadu). Rodas atdarinājumi, kā, piemēram:

*Kā visa zeme mauj,
Kad dzejnieks dziesmu sviež ..*

Vēlāk apcerē "Krievu jaunākā literatūra" (1924) Laicens atzīst: "Majakovskī ir viss, kas vajadzīgs mākslas laikmetisko meklējumu uzvarai .." Veltījuma dzejoļi "Mans Majakovskis" teikts:

*Kas ir dzejnieks, kauties zina
Cietumā vai karantīnā:
Pašās pirmās pozīcijās
Tā kā tu.*

Laicena deklarācijās un jaunradē pamanāms futūristiem raksturīgais skaļais, līdz epatāžai kāpinātais esošās, vecās pasaules

noliegšanas patoss. Liriskā varoņa nostāja ir kategoriski noliedzīga, graujoša un ārdoša:

*Mums protests jāizsauc,
lai mūsu vārds grauj mūrus,
ko cēlušas ir mūsu rokas..
("Daudz fabriku")*

Vai: *Līdz galam mums jāiet, līdz galam!
("Pusratīgais un mēs")*

Vadošais sauklis: "Nost!" Ar to tiek grauta vecā pasaule un tās kārtība – ar naida piesaukšanu ("*Par mīlu cīņā iet – tad ņemat naidu!*" – "Naidis un mīla"), "*ar varu pret varu, kas nevarā spieda*". Arī populārajā, sapulcēs daudz deklamētajā dzejolī "Sinfeinera sauciens" izskan: "*Sagraujat varu ar varu!*" Šī cīņa risinās nākotnes – labākas, taisnīgākas dzīves vārdā (atšķirībā no itāliešu futūristu abstrakti piesauktās nākamības). Taču nav pamata nākotnes tendenciozām konkrētizējumiem. Laicena liriskā varoņa – cīnītāja leksikā gan ir "sarkanais karogs", "taisnības saucieni", "ložberī", ir Latvijas cietumu "kameronas" un Eiropas pilsētu telpa, ir pat piesaukts "jauns laikmets". Tomēr nekur netiek sludināts, ka šī izcīnāmā nākotne būtu saistāma ar komunismu vēsturiskajā laikā. "Sociālisma" vārds figurē tikai Laicena publicistikā.

Dzejnieks brīvi modelē 20. gadu lielpilsētas telpu ar tai raksturīgajiem parametriem, Berlīnei pat veltot atsevišķu krājumu (1924; lielākā daļa tajā ievietoto dzejoļu sacerēta jau 1920. gadā šīs pilsētas apmeklējuma laikā). Liriskais Es šai telpā sevi pieteic kā kustības un ātruma atzinējs: "*Triec mani kustība, es triecos viņā*" ("Kustība"). Kustību un trauksmi te reprezentē vilcieni un lidaparāti – tehniskās civilizācijas sasniegumu liecinājums; metaforizēti to arī "āmuri un dzelzis izbrēc" Vecmoabita fabrikorpusos, atveido putekļos rūdīto strādnieku bērnu kāju raksts uz trotuāra, izteic "motoru rūcieni" un "tramvaju trankšķi", demonstrantu soļi "vienotā taktī", viņu dziesmas un lozungi, karogu plīva pār viņu galvām. Koncentrētā spriedze panorāmiski tvertā pilsētas telpā tiek atveidota ne vien ar verbu, bet arī ar futūrista leksikai raksturīgo nometņu blīvējumu:

Es Uzvaras kolonnā uzkāpu.

No augšas es pilsētu redzēju,
 ar rūcošu plašumu dvašu:
 kā fabriku varenie skursteņi
 tur baznīcu torņus jau aprija,
 kaut debesis dūmakā iesmaka.
 Kaut debesis dūmakā iesmaka,
 es priecājos: vilcieni cauršāvās
 caur vecajiem torņiem un muzejiem,
 caur namiem un pilīm, starp skursteņiem.
 Es saucu: ak, darbi, ak, strādnieki –
 ak, ātrums!

(“Kolonnā uzkāpu”)

Pat mākslas metropolē Florencē, kas “vēja un senatnes pilna”,
 liriskajam Es nepaliek nepamanīti jaunās civilizācijas liecinājumi:

Vilcieni atsteidz un aizskrien, un tramvaji
 uztraucas augšā pa terasu ceļiem;
 aero sen jau ir pārspējis sapņus,
 kuri reiz mocīja lielisko Vinči,
 laikmeta gudrāko vīru.

(“Florence”)

Mijiedarbojoties futūrisma un ekspresionisma estētikas iezī-
 mēm, top īpatnējs veidojums – divas pilsētas vienā, kā tas ir
 dzejojumā “Pilsētu gals” krājumā “Semafori” (1924; sarakstīts
 1920–1922). “Svētītās” pilsētas vaibsti pavīd centrā, kur “zīdi šalc
 kā valodas un smieklī” un kur valda “daile, izprieca un vara”. Toties
 nomalē – pilsētas “galā” nomāc nabadzība un bezcerība:

Pusrūtīm lodziņi grimst melnos dubļos,
 un bālas fuksijas uz palodzēm un kaķis,
 tām blakus novecojši bērnu seji.

Ir pamats pieņemt, ka Laicena dzejas leksika, frazeoloģija un
 intonācija zināmā mērā veidojusies krievu futūristu netradicio-
 nālo – skatuvei, tribīnei un ielai domāto tekstu ietekmē, protams,
 atmetot ar neglītā estētiku saistītās šokējošās vajības. Ar latviešu
 tradicionālajai dzejai tik neparasto “ielas” valodas un publicis-
 tikas slāņu iekļāvumu Laicena dzeja daļai lasītāju šķita estētiski
 nebaudāma, “aziātiska”. Ne bez pamata autors izvēlējies polemisku

dzejoļu krājuma nosaukumu – “Aziāts”. (Arī Andreja Kurcija dzejoļu krājumā “Barbars Parīzē” pausta autora opozicionārā nostādne.) Laicena dzejas leksisko slāni veido tādi mikrotēli kā “plakāti”, “lozungi”, “šahtas”, “tuneļi”, “sodrēji”, “kvēpi”, “dzelzu sārņi”, “melns asfalts”, “sviedrainās rokas”, “tribiņu pulsts”, “spīķeru atslēgas”, “maitas smaka” u. c. Jēdzieniskā konkretizācija un piezemētība dzejas frāzi vērs lakoniski asu un aģitējošu: “Ar tupeli pa purnu demokrātām!” (“Vakars”); “Vienību, vienību: robežas nost!” (“Robežas nost”); “Iet kaujā par maizi, ar maizi – par dzīvi!” (“Par maizi”).

Ar futūrisma dzejas tehniku (te iespējama arī kāda netieša saistība ar dadaisma dzejas formas absolūto vajību un antitradicionalitāti) kāds sakars ir arī laicenisķajam rindu lauzumam, piemēram:

*Tie mutes pleš līdz ausīm:
smejas,
kā suņu bari kauc un apkārt skraida
ar kokiem, iznestiem no jūrām.
Tā atpūšas,
kad trenkts un lamāts
ir cilvēks
veikalā vai smēdē, fabrikā vai ostā.
("Tie")*

To liecina arī brīvais skaņu raksts un izkļiedētie sabalsojumi dzejolī “Mans Majakovskis”:

*Jau no tām dienām, kad nesapratu –
Kad vēl klaigāji tu fatūrīgs,
Līdz man staigāji ar stipru skatu –
Es jau redzēju, ka Tavā drosmē dīgs
Tas, kas līgs kā mākons bīksēs,
Mietpilsoņa ģīmi vīksēs
Spīdīgs muku
Kā ar dūri, kā ar suku, –
Pats ka liksies
Ielas vidū protestīgs.*

Ar modernisma virzienu – īpaši futūrisma ietekmi saistāma Laicena tieksme “salauzt” “vecās” valodas normas, kā tas

deklarēts viņa "Dzejas princips". Viņš darina jaunus neparastus vārdus, veido lakonisku dzejas frāzi. Vai arī, brīvi rikodamies ar vārdu saknēm un izskaņām, panāk netradicionālas, nereti grūti uztveramas jēgas: "sūceklis" (izsūcējs), "pārspētais laiks" (vecais, aizejošais), "pusratīgais" (hameleons), "kultūras spītīgs" (cilvēks, kas ignorē kultūru), "formība" (forma, izteiksme), "slāpētais" (ar likumu vajātais) rakstītais vārds, "uzgaudīt" (žēloties, sūdzēties), "aizturēt" (izzust) u.tml.

Krievu "Ļef" grupas ietekme konstatējama Laicena vadītajos žurnālos "Kreisā Fronte" (1928–1930) un "Tribīne" (1931–1932), kuru vākus un ilustrācijas asām līnijām pārsvarā veidojis mākslinieks Ernests Kālis. Žurnālu programmai raksturīgi funkcionalitātes un lietišķības kritēriji, kas sasaucas ar "Ļef" grupas doktrīnu par "ražošanas mākslu" un "fakta literatūru". Tā Emīls Fross rakstā ar zīmīgu nosaukumu "Lietišķā literatūra" demonstrē "pilnīgi lietišķu" pieeju, Laicena romānā "Kliedzošie korpusi" rodot tikai praktiskas zināšanas par cietuma dzīvi un nosaucot to par "nākošo cietumnieku rokasgrāmatu". Fakta patiesības un "lietderības" princips daiļliteratūrā akcentēts arī redakcijas piezīmē ar raksturīgu virsrakstu – "Fakti un lozungi".¹¹ Emīls Fross pat ieteic jaunajiem autoriem pilnīgi atsacīties no beletristikas un pievērsties publicistikai, no kuras veidošoties jaunā daiļliteratūra un tās "lietderības" estētika. Publicistiska stila elementi arī prevalē šajos žurnālos publicētajos jauno autoru aprakstos un tēlojumos.

Futūrisma iezīmes ienāk arī latviešu lielākā pilsētas dzejnieka Aleksandra Čaka daiļradē. Savās atmiņās "Mana pirmā sastapšanās ar Majakovski" Aleksandrs Čaks atceras, ka Majakovska uzstāšanos noklausījies 1919./1920. gada ziemā Penzas pilsētas teātra telpās: *"Dzejnieks iznāca uz skatuves lieliem soļiem, zaldātu zābakos, ar paštītu smēķi zobos. Zaldāta kreklis bija apjots ar īpatnēju siksnu. Augumā viņš bija varens un rikli nežēloja, it kā viņam būtu milzu balss krājums [...] Kad dzejnieks sāka runāt par mākslu, viņš pēkšņi atdzīvojās. Šo sajūsmu iezīmēja pret veco literatūru vērstas grandiozas, patētiskas lamas [...] Pašās lekcijas beigās Majakovskis sāka runāt par futūrismu un, citēdams, pa pusei aurodams, lieliski deklamēja savas vārsmas. Man personīgi tas patika visvairāk [...] No Majakovska dvesa spēks un atturība. Tikai vēlāk Maskavā, iepazīstoties ar viņu tuvāk, es sapratu, ka aiz šī ārējā vēsuma čaulas sārto maiga, godīga sirds ar skarbiem ētiskiem principiem."*¹²

Futūrisma ietekme Aleksandra Čaka daiļradē izpaužas ļoti īpatnēji – bez tiešiem atdarinājumiem un virzienam raksturīgajiem pārspilējumiem un tomēr – laikmeta atmosfēru un modernisma literatūras praksi apliecinoši. Viens no galvenajiem šo ietekmi apstiprinošiem aspektiem – urbanizētā telpa, kas vienlīdz ļauj atpazīt visu laiktelpu. *“Es esmu tavš no kājām līdz pat skaustam”* – pilsētai zvēr dzejnieka liriskais Es (*“Rīgai”*). Tā ir vitalitātes pārņemta vide ar namiem, *“trokšņainām pārbrauktuvēm”* un ielām, kas *“bezgala trauksmes un bezgala nemiera”* pilnas (*“Marijas iela”*), ar futūristisko ātruma simbolu – vilcienu:

*Vilciens no Pēterpils,
vilciens no Maskavas, Rēveles,
šņācošs kā pīrmuss,
kā ūdens krāns, palaists līdz galam ..*
(*“Vilciens”*)

Tā nav Marineti manierē abstrahēta pilsēta – metāla monstros, bet gan konkretizēta, 20. gadsimta sākuma Rīgu atgādinoša vide ar bināro opozīciju pāri – centra bulvāriem, kur *“spīdošie auto stāv rindās”* (*“Sava zināšana”*), kur veikalu logus klāj *“tērpi un audumi smagi”* (*“Ielās”*) un greznajās ielās valda tik *“tukšums un prieks”* (*“Ielu spuldzes”*), un nomali, kur valda *“dūmi, smakas un sirēnu kaučieni”* un kur sievas ar kurvjēm steidz uz rīta tirgu, nomali – dzejnieka paradīzi, kurai viņš aplicina savu piederību:

*Tu, normale, kas nāc man vienmēr līdz,
Es tevi izdzeru ar visu savu alkmi ..*
(*“Atvadišanās no nomales”*)

Futūristiski vērojošais pilsētas centra konturējums te ir ciešā mijiedarbē ar ekspresionistu *“nolādētās pilsētas”* izjūtām, īpaši nomalē.

Aleksandrs Čaks daudz darījis latviešu dzejas tēlainības reformēšanā, īpaši leksikas un līdz ar to dzejas tēlu novadā, taču viņš nav pieņēmis futūristu kategorisko antitradicionālismu, kā arī prasību *“pilnīgi un galīgi”* noliegt dzejnieka Es, respektīvi, viņa emocionālo attieksmi. Līdz ar to jāatzīmē, ka Aleksandra Čaka veidotajā dzejnieka tēlā trūkst futūristiskā pārcilvēka vaibstu. Čakam, kā to secinājusi literatūrzinātniece Silvija Radzobe, *“absolūti nav sastopams agresīvais, skaļais futūristu ģenija tēls”*.¹³

Atsauces

- ¹ Rawson J. Italian Futurism // Modernism. – Harmondsworth, England, 1991. – P. 243–258.
- ² Marineti F. T. Futūristiskās literatūras tehniskais manifestis // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 11. lpp.
- ³ Turpat. – 10. lpp.
- ⁴ Turpat.
- ⁵ Turpat. – 12. lpp.
- ⁶ Berdjajevs N. Mākslas krīze // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 37. lpp.
- ⁷ Livšics B. Pusotracīgais strēlnieks // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 17. lpp.
- ⁸ Berdjajevs N. Mākslas krīze. – 41. lpp.
- ⁹ Citēts no: Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 34., 45. lpp.
- ¹⁰ Citēts no: Turpat. – 25. lpp.
- ¹¹ Kreisā Fronte. – 1929. – Nr. 3. – 45. lpp.
- ¹² Čaks A. Mana pirmā sastapšanās ar Majakovski // Čaks A. Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 271., 272. lpp.
- ¹³ Radzobe S. Čaks futūrisma, ekspresionisma, imažinisma spogulī // Literatūra un Māksla Latvijā. – 2001. – 22. nov. – 16. lpp.

Akmeisms

Akmeisms (sengrieķu *akmē* – augstākā pakāpe, ziedošais spēks) tiek vērtēts kā modernisma virziens krievu dzejā laikposmā ap 1910.–1920. gadu.¹ To pārstāv Nikolajs Gumiļovs, Osips Mandelštams, Anna Ahmatova, Mihails Zenkevičs, Sergejs Gorodeckis, Mihails Kuzmins, Vladimirs Narbutis un citi, kas ietilpst apvienībā “Dzejnieku cehs” (*Цех поэтов*) un grupējas ap žurnālu “Apollons” (*Аполлон*, 1909–1917). Uztādamies kā simbolistu estētikas un poētikas reformētāji – pret “noslēpumu” kā mistikas liecinājumu, pret tēlainības sarežģītību un neskaidrību, akmeisti proponē atgriešanos pie tēla plastiski vieliskās skaidrības un vārda tiešuma, nereti priekšmetiskās pasaules detaļas uztverot kā pašvērtību.

Akmeisti dažkārt tiek dēvēti par “ādamistiem”, ar to saprotot atgriešanos pie bioloģiskā pirmamata (bībeliskais Ādams kā simbols), pie dabas. Bez tam apritē ienācis apzīmējums “klārisms” (no latīņu *clarus* – skaidrais), ar to saprotot tēla konkrētību un jēgpilnu skaidrību. Jāpiezīmē, ka “klārisms” ir arī patstāvīgs, akmeismam nepakļauts dzejas virziens – “*starpposms starp simbolismu un akmeismu*”.²

Priekšmets akmeistus saista kā pašprietiekams apbrīnas un poetizācijas objekts, tēls – kā veidojums, kura konkrētība un vizualitāte nes noteiktu jēgu. Tā par virziena poētisko manifestu uzskatītajā Osipa Mandelštama dzejolī “*Notre Dame*” leksisko slāni veido tādi konkrēti mikrotēli kā “bazilika”, “velves”, “šķautnes”, “arkas”, pat bībeliskais “Ādams”. Dzejolis beidzas ar liriskā Es uzrunu, kas ne vien apvieno detaļas koptēlā, bet arī tā vizualitāti papildina ar jēgpilnu kultūrslāni:

*Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.*

Pētot akmeistu tekstus, Mihails Gasparovs secina: "Akmeisma programma – tā ir pasaules atzīšana, esamības apstiprinājums, pierība [...] konkrētība, vieliskums, meistarība [...] nevis kultūra tiek iekļauta reliģijā kā simbolistiem, bet otrādi – reliģija kultūrā."³

Nedrīkst aizmirst, ka krievu akmeistu dzeja ir meistaruru darināta vārda māksla. Nereti aiz ārējās vienkāršības un šķietamās skaidrības slēpjas sarežģīti kultūras kodi, ko iespējams atšifrēt tikai kontekstuālā analizē. Annas Ahmatovas dzejoli "Mūza", kas tiek uzskatīts par hrestomātisku virziena stila paraugu, liriskā varone meditē:

*Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.*

*И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: "Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?" Отвечает: "Я."*

Atšķirībā no simbolistiskās dzejas izteiksmes sarežģītības un tajā ieslēptās tēlu polivalences šai dzejoli nenoliedzami saista mikrotēlu plastiskums, valodas dabiskais plūdums. Un tomēr – vai jebkuram uztvērējam būs skaidrs tāds mikrotēls kā dzejas mūzas stabulīte? Un ko nozīmē dzīvības "karāšanās mata galā"? Cits piemērs – jēgu kapacitāte Osipa Mandelštama maksimāli lakoniskajā pantā ar lielisko bināro opozīciju tā otrajā daļā:

*Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной ..*

Krītošā augļa, skaņas un klusuma tēlu, kā arī ar tiem saistīta zemteksta uztverei te acīmredzot nepietiek ar optiskā telpiskuma konstatējumu.

Pēc Valdemāra Damberga liecības Edvarts Virza lasījis ne vien krievu simbolistu, bet arī akmeistu (Annas Ahmatovas, Nikolaja Gumilova u. c.) dzeju. Virzas dzejas krājumos "Dievišķīgās rotaļas" (1919) un "Laikmets un lira" (1923) Janīna Kursīte saskatījusi

šī virziena poētikas pēdas. "Telpas dzejnieka" (Jānis Veselis) pantā materiālās pasaules protodetaļas ienāk īpatnējā zīmju valodā. Janīna Kursīte secina: *"Līdzīgi akmeistiem, E. Virza rāda nevis objektivizētu lietas vai parādības attēlu, bet ļoti dažādo un mainīgo – atkarībā no tā, kas un kā uz to skatās. Tāpēc dzejnieks bieži attēlo ne pašu lietu, bet tās redzējumu, tās atspīdumu – loga stiklā, spogulī, uz klavieru vāka, saules gaismā un mēnessgaismā un to, kā miļš cilvēks, patīkams notikums iegūst jaunu dzīvi atmiņu, dzejas, gleznas atspulgā."*⁴ Pārlapojot krājumu dzejoļus, atdzīvojas ļoti konkretizētā tēlainībā darinātā lauku vide kā viens no raksturīgākajiem mākslinieciskās telpas nogriežņiem Virzas dzejā. Tā ir divslāņaina telpa. Pirmajā slānī ienāk Zemgales "zaļā daba", dažkārt pat ar konkrētu kara laika piesaisti, bet vienmēr – gadskārtu mijai atbilstošā ietērpā. Tā vien šķiet, ka dzejnieks rada mūsu acu priekšā, lauka vidū *"sēdēdams uz zemes, kur smaržo ķimenes un Jāņu zāles un apkārt skan vasarīgā bišu dūkšana"*.⁵ Klātbūtnes efekts tiek panākts ne vien ar redzes, bet arī dzirdes, taustes un garšas mikrotēlu piesaisti. Pavasarī mierīgi pa vagu iet arājs, krēslas pelēkumā palo Lielupe, purvos brēc zosis un strautos zied "purņi". Un "jūlijnovakaros" no meža pļavām brauc ores "smaržainiem" un "sausiem" siena vezumiem. Nāk dāsni apgleznotais Zemgales rudens ar savu "skābo smaržu", ar "rasas baltu" lauku un dzeltenām bērzu ēnām, ar "atdzisušo" un "drusku salto" gaisu. Taču tūlītējas klātbūtnes efekts var maldināt, jo tā nav pašreizējā momentā "plenērā" no apkārtējās dabas "norakstīta" telpa. Tas ir dzejnieka mākslinieciskās pasaules nostūra otrais slānis, kas uzburts atmiņās un sapņos, – tik atpazīstama un tuva vieta, taču telpa, "kur nav būts" ("Tik kluss ap manu māju viss"):

*Jānzāles sejā iesitas,
Kas stāv virs palodas uz tapas,
Un apakš kājām iečaukstas
Pie sliekšņa nobirušās lapas.*

Akmeistiskās konkrētības un taustāmības iespaidu rada radošās iztēles spēks, dzejnieka tēlainā redzējuma dzidrums.

Akmeistiskā konkrētība var prevalēt tieši otrajā – virtuālās realitātes slānī, piesaistot atpazīstamas kultūras zīmes. To panācis Andrejs Kurcijs dzejoļu krājumā "Dvēseles kabarejs" (1921). Tāda paša nosaukuma garākā dzejojumā autors veido redzes un

dzirdes tēliem piesātinātu "brīnumdaiļu" iedomu telpu (franču *cabaret* – rakstnieku un mākslinieku krodziņš vai kafejnīca Francijā 19. gadsimtā), kurā saaicina savai dvēselei radniecīgus pazīņas no kultūras pasaules. Šai kabarejā viesojas viņa gara tuvinieki no dažādiem vēstures posmiem un kultūras novadiem. Te nemirstīgais Dante ar Vergiliju, tāpat Šekspīrs ar Hamletu. Te Vāgners ar Sibēliusu, Žans Žaks Ruso un Viktors Igo, Anatols Franss un "praktiskā prāta slāpstošais" Kants. Vieniem liriskais Es tuvojas apbrīnā, citiem – draudzīgā laipnībā, bet Ibsenu pat sēdina pie atsevišķa galda. Dinamisko kolektīvo portretu vēl papildina citi:

*Lec augstāk nu, mūza spriganā,
Tu, debešķīgais Degā!
Lec augstāk! Lai gavilē galvaskauss,
Deguns un acis, un smalkā auss.
Lai gavilē visi:
Skrjabins, Grīgs un Debisī –
Lai izkar septīto ģiezu,
Šo nošu Jēzu,
Kad Bethovens tuvojas bargi.
Stāviet kā sargi!
No visām mokām atpestītā
Plūst simfonija – tā devītā ..⁶*

Dažkārt akmeistiski akcenti, vairs ne tik izteikti, pavīd romantisma poētikā veidotos pantos, kā tas ir Jāņa Sudrabkalna dzejā. Mocartam tiekoties ar savu Elizejas laukos skanošo rekviēmu,

*Atspīd uguns oleandru ēnās,
Klīst kā dūmu debess rožu vīraks salds,
Sāpju pilna eņģeliskā strūklas šalts,
Gaišs sāk dunēt skaņās augstās, lēnās ..
(“Rekviēms”)*

Atsauces

¹ *Синявский А. Д.* Акмеизм // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1969. – Т. 1. – С. 118, 119; *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. – Москва, 1997. – С. 16; *Best O.* Handbuch literarischer Fachbegriffe. – Frankfurt am Main, 1994. – S. 18; *Kursīte J.* Dzejas vārdnīca. – R., 2002. – 16. lpp.

- ² *Kursīte J.* Dzejas vārdnīca. – 208. lpp.
- ³ *Гаспаров М.* О русской поэзии. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 269, 270.
- ⁴ *Kursīte J.* Ieskats Edvarta Virzas dzejas poētikā // Materiāli 20.–30. gadu latviešu literatūras vēsturei. – R., 1989. – 31. lpp.
- ⁵ *Stērste E.* Divdesmit kopā nodzīvoti gadi // Literatūra un Māksla. – 1989. – 15. jūl. – 16. lpp.
- ⁶ *Kurcijs A.* Kabarejs // *Kurcijs A.* Kopoti raksti. – R., 1977. – 1. sēj. – 566. lpp.

Ekspresionisms

Ar ekspresionismu (no latīņu *expresio*, franču *expression*, vācu *Ausdruck* – izteiksme) šī jēdziena plašākā nozīmē tiek saprasta tāda māksla, kas apliecina kaismīgu radītāja pašizpaušmi. Literatūrā šādu kāpinātu patosa aktivitāti mēdz saskatīt Georga Bihnera, Šarla Bodlēra, Augusta Strindberga, Ļeva Tolstoja, Franka Vēdekinda, Volta Vitmena un citu daiļradē. Vairāk gan sevi attaisnojis ir jēdziena “ekspresionisms” lietojums šaurākā nozīmē modernisma paradigmā, ar to saprotot konkrētos laikmeta apstākļos radušos virzienu šajā mākslinieciskajā sistēmā kā kultūrapziņas tipā.¹

Kā tas māksliniecisko sistēmu ģenēzē nereti raksturīgi, ekspresionisms vispirms noformējas tēlotājā mākslā 20. gadsimta sākumā. Ekspresionisms kā jauns modernisma virziens rodas Francijā, Vācijā un Austrijā un no turienes izplatās arī Beļģijā, Ungārijā, Rumānijā, Polijā un citur. 1901. gadā francūzis Augusts Harve, runājot par savām gleznām, lieto jaunu apzīmējumu – “*expression*”, resp., “izteiksme”. Jaunie mākslinieki, būdami anti-tradicionālisti, sāk sevi saukt par ekspresionistiem, jo savos darbos meklē jaunu izteiksmi. Tā Francs Marks zīmē zirgus debeszilā krāsā. Uz kritiķu iebildumiem viņš atbild, ka nav vērts atdarināt to, kas realitātē jau ir, jo mākslinieka uzdevums ir pasauli no jauna radīt.

Ekspresionisms kā dinamiska parādība drīz vien aptver gan tēlotāju mākslu, gan literatūru un pārējos mākslinieciskās jaunrades novadus. Izceļot tēlotājas mākslas primātu, par virziena ciltstēviem tiek uzskatīti Vinsents van Gogs, Džeimss Ensors un Edvards Munks, kura gleznas, īpaši “Kliedziens” un “Dzīves dejas”, iedarbojas kā ekspresīvs cilvēka likteņa, viņa izmisuma simbols, kā dvēseles kliedziens bez atbalss.

Ekspresionisma vēsturē zīmīga Vācijas mākslinieku un rakstnieku pieredze, ko iepazīst arī latvieši. “*Vispirmie, vistuvākie, kas*

pie mums ierodas, ir vāci,"² secina Jānis Sudrabkalns. Vācijā ekspresionisms kā virziens un termins noformējas 20. gadsimta sākumā. 1905. gadā Drēzdenē tiek organizēta mākslinieku apvienība "Tilts" (*Die Brücke*) ar Ernstu Ludvigu Kirchneru, Karlu Šmitu-Rotlufu un Emīlu Noldi priekšgalā. Savukārt 1911. gadā Minhenē pēc Vasilija Kandinska, Franca Marka, Augusta Makes un Paula Klē iniciatīvas izveidota grupa "Zilais jātnieks" (*Der blaue Reiter*). Raksturīgi, ka šo apvienību pārstāvji jauno virzienu vērtē nevis kā lokālu parādību, bet gan kā mākslas pasauli ietekmējošu internacionālu fenomenu. Termins "ekspresionisms" Vācijā parādās 1911. gadā antiimpresionistiskas tēlotājas mākslas izstādes katalogā (*Katalog der XXII Ausstellung der Berliner Secession*). Jaunatrasto apzīmējumu šīs izstādes vērtējumā žurnālā "Vētra" (*Der Sturm*) lieto arī tā dibinātājs Hervarts Valdēns. Viens no aktīvākajiem agrīnā vācu ekspresionisma pārstāvjiem rakstnieks un publicists Kurts Hillers šai pašā gadā jaunā virziena nosaukumu attiecina arī uz literatūru. Ar ekspresionisma mākslu saistītie jautājumi tiek asi diskutēti žurnālos "Akcija" (*Die Aktion*) un "Baltās Lapas" (*Die Weißen Blätter*), kā arī citos periodiskajos izdevumos. Jaunā virziena literatūra, kurai pievēršas Ernsts Barlahs, Johanness Roberts Behers, Gotfrīds Bēns, Alfrēds Dēblīns, Kazimīrs Edšmīds, Georgs Heims, Georgs Kaizers, Ernsts Tollers, Georgs Trāklis, Francs Verfels un vairāki citi, strauji attīstās un diferencējas.

20. gadsimta sākuma sociālās kataklizmas radīja civilizācijas krīzi, personības atkarību no tai naidīgās un draudīgās sociālās vides. Īpaši asi savu atkarību no sociuma cilvēks izjuta Pirmā pasaules kara laikā. Ekspresionismu, kas izkļēdz cilvēka protestu pret vardarbību, viņa sāpi un bailes no postošā haosa un atsvešinātības, ne bez pamata mēdz dēvēt par kara laika mākslu. Mākslas teorētiķis laikabiedrs Hermanis Bārs savā apcerē "Ekspresionisms" (1919) raksta: "Vēl nav bijis laikmeta, kad visi izjustu tādas šausmas un bailes no nāves. Nekad vēl pasaule nav bijusi nogremdēta tādā kapa klusumā. Nekad vēl cilvēks nav bijis tik niecīgs. Nekad vēl viņš nav pārdzīvojis tādas bailes. Nekad vēl nav bijusi tik tālu laime un tik nedzīva brīvība. Tālab obligāti vajadzēja kliegt: kļēdza cilvēka dvēsele, kļēdza visa esošā īstenība – viss saplūda vispārējā nelaiemes un bēdu kļēdzienā. Un ikviens kļēdza kopā ar visiem, kļēdza dziļajā tumsā. Viņš sauca pēc palīdzības, viņš pievērsās garam. Tas arī ir ekspresionisms."³

Ekspressionismam kā modernisma paradigmu pārstāvošam virzienam raksturīgs individuālisma kults, indivīda Es izvirzīšana, cenšoties atklāt viņa identitāti, viņa būtību. Šī problemātika, kas ekspresionistu darbos ienāk jau gadsimta sākumā, īpaši aktualizējas kara laikā. Indivīda gara dzīves izpētē, pārveidošanā un pilnveidošanā ekspresionisti redz izeju no haosa, vardarbības un vērtību krīzes. Visu modernisma mākslas pasauli ietekmē arī jaunlaiku filozofiskā doma. Pēc Anrī Bergsona uzskatiem, personības garīgo satvaru veido laika "izdzīvošana" tā plūdamā: "*Nekur mainības substancionalitāte nav tā redzama un sajūtama kā iekšējā dzīvē.*"⁴ Tiek pavērtas jaunas iespējas intuīcijai un mākslinieciskajai fantāzijai. Savukārt fenomenologijas ciltstēvs Edmunds Huserls, pētot apziņu "no iekšienes" un "dzīves pasaules" (*Lebenswelt*) fenomenus cieši saistot ar to būtībām, apliecina apziņas metafizisku vērstību uz būtību kā ideāla priekšmeta vērošanu un savas jēgpilnas pasaules radīšanu. Šo atziņu gaismā ekspresionismu vērtējis viens no redzamākajiem sava laika latviešu literatūrzinātniekiem Kārlis Kārklīņš: "*Ekspressionisti piegriežas metafiziskiem jautājumiem: gara dzīves lielumam, iekšējo vērtību nenīcībai utt. [...] Ekspresionisms atzīst gara pārākumu par matēriju. Mūžīgais tam ir lielāks par laicīgo, bezgalīgais – par galīgo. Ekspresionisti ir idealisti, kas atzīst idejas, kurām piešķir absolūtu, mūžīgu vērtību.*"⁵ Pārvarot atkarību no empīriskā objekta, eksistenciālisti reālistiskā atdarinājuma un distancējošās attēles vietā liek radošā subjekta emocionālu pašizpaušmi un garīgo vērtību apliecinājumu. Savā haosa – vecā noliegšanas un noārdīšanas pasaulē ekspresionisti kļūst retoriski, kamēr abstrakti sludināto ideju pasaulē – netverami, eksaltēti.

Gara prioritātes atzīšana ekspresionismu zināmā mērā tuvina romantismam. Taču principiālo atšķirību nosaka ekspresionisma vecā noliegšanas patoss un autora pašizpaušmes veids. Romantismā radītāja pašizpaušme pamattendencē ir apcerīga (Poruks: "*Mūžība man par dziļu ieēdusies smadzenēs*"), kas atgādina vērstību uz sapņa dzīvi, kamēr ekspresionismā tā ir aktīvi patosēta, emocionāli kāpināta – līdz pat dvēseles kļiedzienam.

Ekspressionisms, īpaši vācu literatūrā, formējas un attīstās kā neviendabīgs virziens – ar apokalipses, grēku plūdu un pastarās tiesas tēmām, ar zvērisko un šausminošo vienā polā un pacifistiskiem atdzimšanas un jauna humānisma meklējumiem otrā

polā. Formas ziņā ekspresionismam raksturīgs intenciozs vēstījums, kontrastu sadura, disharmonizējošas līnijas, dinamiska izteiksme, kas aizstāj tradicionālajai vecajai mākslai tik raksturīgo detaļu bagātību un gluži priekšmetisko uzskatāmību.

Ekspresionisms latviešu dzejā un prozā salīdzinājumā ar Rietumeiropas lielo tautu literatūrām ienāk ar samērā nelielu laika distanci. Jāņem vērā apstākļi, ka vairākums 20. gados grāmatās iznākušo šī stila latviešu rakstnieku darbu sarakstīts un periodikā publicēts krietni agrāk – Pirmā pasaules kara un revolūciju gados. Tā Jāņa Sudrabkalna krājuma "Spārnotā Armāda" (1920) dzejoļi, atskaitot dažus, sacerēti un periodikā publicēti no 1914. līdz 1919. gadam.⁶ Linarda Laicena krājuma "Karavāne" (1920) dzejoļi periodikā publicēti no 1914. līdz 1920. gadam,⁷ bet krājuma "Attaisnotie" (1920) stāsti un noveles – no 1917. līdz 1920. gadam.⁸ Jāņa Veseļa stāsti "Zem vācu jūga" un "Sumpurnis" sarakstīti 1918.–1919. gadā.⁹ Iespaidīgs ir latviešu ekspresionistu pieteikums un devums 20. gadu sākumā un vidū, kad literatūras procesā ienāk vairāk nekā divdesmit dzejas un prozas krājumu, kā Pētera Ērmaņa "Es sludinu" (1920), "Atsacīšanās" (1920), "Es šaubos, es ticu" (1922), "Lietuvēna laikā" (1922), Jāņa Sudrabkalna "Spārnotā Armāda" (1920) un "Pārvērtības" (1924), Linarda Laicena "Karavāne" (1920), "Attaisnotie" (1920), "Ho-Taī" (1922), "Berlīne" (1924), "Semafori" (1924), "Skaistā Itālija" (1925), "Aziāts" (1929) un "Kameras" (1929), Andreja Kurcija "Pasaules klajumā" (1921), "Dvēseles kabarejs" (1921), "Barbars Parīzē" (1925) un "Ēzelis, mūks, Eiropa" (1927), Jāņa Veseļa "Pasaules dārdos" (1921) un "Eņģelis Ufirs" (1924), Riharda Rudziša "Cilvēka dziesmas" (1922), Kārļa Dzelziša "Karogu nemiers" (1922), Jāņa Grota "Pavasara ūdeņi" (1925) un citi. Šie fakti liecina, ka virziena attīstībā 20. gados sasniegta kulminācija.

Latviešu literatūrkritikā ar ekspresionismu saistītās parādības apzinātas un vērtētas samērā agri. Tā Arturs Kroders jau 1918. gadā pauž neapmierinātību ar apimumu latviešu kultūras dzīvē un jauno paaudzi aicina aktīvam darbam, *"lai visā mūsu literatūrā un vispār mūsu kultūrā bez rimšanas strāvo garīgās vētras un negaisi, jaunradīšanas aizrautība"*.¹⁰ Savas domas par latviešu mākslas modernizāciju, gan aizstāvot latviešu nacionālo inteligenci pret Krodera pārmetumiem, izsaka arī Jānis Akuraters.¹¹ Rūpes par nacionālās kultūras attīstību pauž Teodors¹² un citi. Viņu vidū ar

principiāliem rakstiem nāk Jānis Sudrabkalns. Viņaprāt, jaunajiem dzejniekiem raksturīga *“cenšanās pieplakt pie mūsu tautas visslepenākajiem avotiem un izlauzties tad uz Vakareiropu, pie kuras meistariem tie tagad viens pēc otra dodas svētceļojumā. Te runa iet par jauniem ceļiem un jaunu stilu. Šis jaunais stils aizvien vairāk sāk iezīmēties, un viņš nes līdzī arī jaunu garu, jaunu saturu, kurš nevar tikt pamanīts vecos traukos.”*¹³ Kā šajā apcerē, tā arī rakstos *“Iz piezīmēm par moderno vācu literatūru”* un *“Pasaules Dzejnieku Asociācija”*¹⁴ Sudrabkalns parāda iepriekšējās impresionistiskās mākslas ierobežotību un aicina veidot modernu, saturā dziļu un izteiksmē ekspresīvu literatūru. Viņš velk paralēles starp vācu un latviešu literatūru, taču jaunā virziena istās saknes pamatoti meklē nacionālajā augsnē – *“pie mūsu tautas visslepenākajiem avotiem”*. Vācietis Kazimirs Edšmids līdzīgas domas izteicis jau 1917. gadā, jauno mākslu saistot ar ekspresionismu, kas pretēji impresionistu un futūristu pasaules sašķeltībai tiecas pēc lieluma un totalitātes, pēc *“tīrās”, pārradītās pasaules ainas (“das Realität muß von uns geschaffen werden”)*. Viņaprāt, ekspresionists *“neskatās, bet redz, netēlo, bet pārdzīvo. Viņš neatdarina, bet veido. Viņš neņem gatavu, bet meklē.”*¹⁵ Latviešu literatūrkritikā viena no pirmajām ekspresionismu vērtē Zenta Mauriņa, velkot paralēles ar tēlotāju mākslu: *“Jaunajās gleznās vairs nav apakšas un augšas, priekšplāna un dibenplāna, viss ceļas, kāpj un krīt no vienas bezgalības otrā. Mēs skatāmies šais gleznās un saprotam: dzīves šaurums ir salauzts, zeme un tie, kas viņas virsū mīt, sajaukti ar zvaigžņu zaigumu un liesmu vijumiem. Jaunie mākslas tēli, šķiet, pastāv tikai no nerviem. Kas skaistumu saprot kā harmoniju, tas šeit neatradīs skaistuma. Viss ir asa, šķautņaina cīņa. No haosa kara paaudze ceļ savu bezgalības templi.”* Latviešu ekspresionismu autore dēvē par *“viszīmīgāko pēdējā gadu desmita stilu”*.¹⁶ (Jēdziens “stils” mākslas zinātnē un literatūrkritikā nereti tiek lietots virziena nozīmē, kā, piemēram, Hačinsona *“Ideju vārdnīcā”* – *“The Hutchinson. Dictionary of Ideas”, Oxford, 1995; savu kārt “virziena” vietā tiek lietots arī jēdziens “strāvojums”, kā, piemēram, Ievas Kalniņas ekspresionistiskās dzejas apskatā grāmatā “Latviešu literatūras vēsture”, R., 1999, 2. sēj., 226.–228. lpp.) Latviešu ekspresionismu kā virzienu savās apcerēs kvalificējis Kārlis Kārklīšs.¹⁷ Turpretī šī virziena kā tāda esamību apšaubījusi Ina Daņute: *“Uz ekspresionismu orientēto autoru galvenais mērķis bija izkliegt cilvēcību un ticību labajam. To viņi izdarīja. Absolūtu patiesību**

nav. Līdz ar to nav arī viennozīmīgas atbildes uz jautājumu: *bija vai nebija latviešiem ekspresionisms?*"¹⁸

Viens no galvenajiem kritērijiem – jaunā virziena manifesti. Latviešu ekspresionistiem tāda nav. Taču ir vairāki raksti un apceres, kurās deklarēti jaunā virziena principi. Bez jau minētajiem Jāņa Sudrabkalna rakstiem vērā ņemama Linarda Laicena apcere "Dzejas principi" (1922), kur deklarēta jauna ekspresīvi iedarbīga dzeja. Kā vecās mākslas publicistisks noliegums izskan Laicena stāsts "Lai dzīvo nost!" krājumā "Attaisnotie". Tie ir iespaidīgi laikmeta dokumenti, lai gan Laicens oficiāli sevi par ekspresionistu nav atzinis. To nav darījis arī Andrejs Kurcijs, kura teorētiskajā darbā par tēlotāju mākslu – "Aktīvā māksla" (1923) proponēti vairāki ekspresionismam raksturīgi principi. Noliegdams impresionistisko pasivitāti un "tīro" konstrukciju kā pārspilētu mākslas tehnizācijas paņēmieni, Kurcijs piesaka aktīvismu kā jaunu sintezējošu virzienu, kā mākslu "ar dzīvu, laikmetīgu raksturu", "jaunu pasaules atziņu".¹⁹ Aktīvisms, viņaprāt, visos mākslas veidos prasa jaunas vērtības saturā, aktivitāti un ekspresiju formā. Pētera Ērmaņa dzejoļu krājums "Es sludinu", ko Zenta Mauriņa nosaukusi par "ekspresionisma katehismu", arī lasāms kā šī virziena poētikas rokasgrāmata dzejā.

Latviešu ekspresionisma veidotāju dzīves pieredzes un pasaules izjūtas pamatā ir kara un revolūciju laikā redzētais un pārdzīvotais. Jaunākie tā pārstāvji, kā Pēteris Ērmanis, Jānis Veselis un Jānis Sudrabkalns, tiek mobilizēti armijā. "Jau ilgi priekš pasaules kara ļaudis juta, ka birst lielas pārvērtības [...] vajadzēja nākt lieliem notikumiem, kas uzbango dvēseles. Karš, kas sašķēla pasauli naidīgās nometnēs, radīja šos notikumus,"²⁰ vēlāk atceras "Spārnotās Armādas" autors. Un Pēteris Ērmanis atzīstas: "1917. atrados frontē un izdzīvoju līdz visus brīvības "medus mēnešus", visas sapulces, katastrofālo Rīgas krišanu un citas parādības. 1919. kā mobilizēts sarkanarmietis Rīgā un arī citādi es atkal redzēju sociālisma–komunisma diktatūru viņas īstajā izskatā, viņas patiesā būtībā [...] no tā laika par visām lietām ienīstu militarismu un sociālismu kā personas apspiedējus, kā rupja spēka un varmācības ietvērējus."²¹ Tā ir rūgta pieredze. Arī Jānim Veselim. Deviņpadsmit gadu vecumā viņš tiek mobilizēts un nosūtīts uz fronti. Pēc ievainojuma ārstējies Pēterburgā, kur piedzīvojis 1917. gada februāra revolūciju, 1919.–1920. gadā dienējis Latvijas armijā. 1919. gada vasarā Latvijas

armijā tiek iesaukts un līdz gada beigām dienestā atrodas Linards Laicens.

Virziena izveidē svarīga ir rakstnieku iepazīšanās ar citu tautu, īpaši vācu ekspresionisma literatūru. Sudrabkalns to pagūst okupācijas apstākļos Valkā un 1918. gadā publicē rakstu "Iz piezīmēm par moderno vācu literatūru". Jāņa Sudrabkalna, Raiņa, Andreja Kurcija, Kārļa Dziļlejas un citu atdzejojumā parādās Johanna Roberta Behera, Bruno Šēnlanka, Ernsta Tollera un citu darbi. Jaunā vācu lirika pārstāvēta Kārļa Dziļlejas 1922. gadā izdotajā antoloģijā "Nāves laukos". Te arī Valtera Hāzenklēvera, Kurta Heinikes, austriešu Franca Verfela un Alberta Ērenšteina dzejoļi. Vācu ekspresionistu darbus pazina arī Linards Laicens un citi. Teiktais tomēr nenozīmē, ka latvieši būtu centušies atdarināt vācu autorus. Latviešu ekspresionisms kā virziens veidojās patstāvīgi. Analogi tas notika lietuviešu literatūrā "Četru vēju" (*Kęturi vējai*) grupā ar Kazi Binki, Jozu Tisļavu un Jurgi Savicki priekšgalā, daiļradē tiecoties ne vien ekspresionisma, bet arī futūrisma virzienā.²² Vienos un tajos pašos laikmeta apstākļos dažādu tautu literatūrās dzimst tipoloģiski līdzīgas parādības. Jau 1917. gadā to konstatējis vācietis Kazimirs Edšmids: "*Šī izteiksmes māksla [resp., ekspresionisms. – B. T.] nav ne vācu, nedz arī franču. Tā ir pārnacionāla ("übernational")."*²³

Latviešu ekspresionisma izveidi būtiski ietekmē tēlotāja māksla un rakstnieku sakari ar māksliniekiem. 1919. gadā tiek izveidota latviešu Ekspresionistu grupa, kas 1920. gada sākumā pārtop par Rīgas mākslinieku grupu. To pārstāv Jāzeps Grosvalds, Jēkabs Kazaks, Niklāvs Strunke, Romans Suta un citi.²⁴ Opozicionāri noskaņotie jaunie mākslinieki nereti pulcējas Romana Sutas mātes veģetārajā ēdnīcā – t. s. Sukubā (vietas nosaukumā zīmīgi apvienoti divu mākslas stilu – supremātisma un kubisma jēdzieni). Laikabiedrs Viktors Eglītis liecina: "*No armijas vides jaunie censoņi nonāca demokrātiskā gaisotnē, kuru paši radoši pilnveidoja, uz zāles sienām radot dekoratīvus kubistiskus gleznojumus, ar kuriem Ekspresionistu grupa pastrīpoja savu revolucionāro vecā reālisma un impresionisma sagraušanu.*"²⁵ Jaunie rakstnieki domubiedrus rod tieši šo mākslinieku sabiedrībā, nereti apmeklējot Sukubu Merķeļa ielā 21. Jānis Veselis vēlāk atcerēsies: "*Divu nelielu istabu sienas bija izgleznotas dīvainām neizprotamām freskām, kur likās griežamies pasaules mutuļi, saduramies virpuļi, šķautnes [...] Šeit tika*

izkaltas idejas, formu tēli, cīņas saukļi, ko ar īstu jauneklīgu pārgalvību meta pēc tam vecajai, sastingušajai mākslai sejā.”²⁶ Rosina arī teātra māksla. Rīgas teātru repertuārā ienāk Georga Kaizera, Antona Vildgansa un citu autoru ekspresionistiskas tendences darbi.

Virziena noteikmē nav ignorējams arī tāds faktors kā latviešu literatūrvēsturiskā procesa atvērtība modernisma kā novatoriskas mākslinieciskās sistēmas meklējumiem. Šis literatūras modernizācijas ceļš jau tika aizsākts gadsimta sākumā “dekadentisko” simbolistu daiļradē. Ekspresionisms, tāpat kā vēlākie modernisma virzieni, ir šī ceļa jauns posms.

Galvenais faktors virziena koncepta noteiksmē ir rakstnieka radošā individualitāte, viņa domāšanas īpatnības. Kara un revolūciju laika satricinājumus pārdzīvo visi latviešu rakstnieki, taču vairākums novērotā un pārdzīvotā izteikšanā paliek uzticīgs reālisma un romantisma (jaunromantisma) tradīcijām. Ekspresionisti nāk ar Es ekspansiju, ar ekstraverti atvērtu dvēseli un izkliegtu tās sāpi.

Ņemot vērā visus iepriekš nosauktos faktoros, īpaši daiļrades praksi un tekstu publikācijas 20. gados, ir pamats ekspresionismu uzskatīt par noformējušos virzienu latviešu literatūrā. Turklāt jāievēro, ka ekspresionisms nav vienīgais virziens minēto rakstnieku daiļradē. Tas formējas un funkcionē ciešā mijiedarbē ar citiem. Jāņa Sudrabkalna dzejā ekspresionisms ir mijiedarbē ar jaunromantismu, Pētera Ērmaņa darbos – ar reālismu, Linarda Laicena daiļradē – ar reālismu, futūrismu un konstruktivismu, Jāņa Veseļa prozā – ar simbolismu un reālismu. Taču 20. gadu pirmajā pusē ekspresionistiskās tendences šo rakstnieku daiļradē ņem pārsvaru un kļūst par noteicošām. Tas arī dod pamatu runāt par literāro ekspresionismu kā par patstāvīgu šī laika virzienu.

Latviešu ekspresionistu pasaules uztverei, cita starpā, raksturīgi 1926. gadā “Spārnotās Armādas” autora teiktie vārdi: “Polijā kādā 1915. gada maija naktī smilšainos laukos es dzirdēju mierīgās debesīs cīruļus nenorimstam. Šie sudrabainie guldzieni siltajā tumsā izlikās tik fantastiski, tāda dīvaina nemiera pilni, ka viņus atceros vēl tagad. Tur, vientulībā, dzima ekstātiskās ilgas pēc draudzības, pēc tautu brālības, kuras – kā vēlāk izrādījās – vienā un tai pašā laikā bija pazibējušas Vācijā, Krievijā, Francijā. Dzejnieki, kuri cits cita nepazīna, rakstīja vienā trauksmē. Forma bija katram savāda – es nedomāju, ka pie vislabākās gribas Spārnotā Armādā varētu atrast kaut ko no vācu

ekspresionisma, – bet domas bija vienas. Un viņas bija tik karstas, ka jaunie dzejnieki nekautrējās tās izteikt vārdos, nemaz nebaidīdamies no viņu lieluma.”²⁷ Ekspresionismā, kā to liecina arī dzejnieka vārdi, pirmējais impulss ir dvēseli pļošanās “karstās domas” un “ekstātiskās ilgas”, ko pamodinājis visu Eiropas tautu vēsturē tik sarežģītais laiks.

Pārlūkojot latviešu ekspresionistu daiļradi tipoloģisko sakaru aspektā, rodama līdzība ar citu tautu literatūrām, ko jau konstatējusi Zenta Mauriņa savā esejā “Impresionisms un ekspresionisms”: “.. saslēšanās pret formu un īstenību, varenais ētoss, aktivitāte un viscilvēcības ideja vieno latviešu un cittautu ekspresionismu.”²⁸ Apcerētājam šķiet, ka latviešu ekspresionisms salīdzinoši ir “daudz klusāks” un “gaišāks” un ka tajā “nav tādu pērkona jūtu, dārdoņu un pārspilējumu”: “Tur, kur Vakareiropas ekspresionistu dvēselē atspīd pilsētas kanālis un fabrikas skurstenis, latviešu dvēselē mirgo klusais meža ezers ar baltskaidriem bērziem.”²⁹ Tekstu materiāls gan liecina ko citu. Nevis lauki, bet, tāpat kā vācu un austriešu dzejā, atvērtā pilsētvide ir tā telpa, ko apdzīvo latviešu ekspresionistu dzejas varonis. Liriskā un arī prozā ienāk nevis izjūtās surdinēta, bet gan asos kontrastos un dramatismā tverta pasaule. Jāņa Grota dzejā parādās salauztais laiks un pilsētas telpa ar striktām negācijām – ubagiem, fiziskiem un garīgiem invalīdiem un katordzniekiem, ko šis laiks vieno zem karoga ar devīzi “Netaisnība”, izskanot protesta kļiedzienam – “Salauzt!” (“Uz ielas”, “Invalīds”, “Vienotā naktī” u.c. dzejoļi krājumā “Pavasara ūdeņi”). Pētera Ērmaņa dzejas Dievs mīl “kailu dzeju” un pašu dzejnieku – “laika šaubās, laika sāpēs kļiedzošu”, “laika vātīs sūrstošu” (“Kādēļ rakstu es bezritma ritmā”).³⁰ Pat kosmiski orientētais Riharda Rudziša dzejas varonis nespēj ignorēt realitāti, kur “vērtības satriektas” un haosā rēgojas “trūdi un ģindeņi” (“Diezgan” krājumā “Cilvēka dziesmas”). Ērmaņa prozas pasaulē tas ir lietuvēna apsēsts laiks, kad Rīgas ielās “dejo ārprāts” un mētājas liķi (“Bibliotēkā”), kad sievietei ciņā pret vardarbību jāklūst par slepkavu (“Ciņa naktī”), kad strēlnieki līdz asinīm piekauj savus biedrus Cēsu baznīcas altāra priekšā (“Neapmierinātais zvērs”) un kad tēvs nožņaudz dēlu, kas viņu notiesājis uz nāvi (“Trīs pie tribunāla”). “Šais Latvijas negaisos” (Pēteris Ērmanis) ekspresionisti vienojas protesta kļiedzienā. Ar publicistisku kaismī tas izskan Ērmaņa dzejoļu krājumā “Es šaubos, es ticu”. Vēl kategoriskāks un noliedzošāks

tas ir Laicena dzejā un prozā. Paplašinādams dzejas telpas ģeogrāfiskos ietvarus, Kurcijs krājumā "Ēzelis, mūks, Eiropa" ar liriskā varoņa muti aicina "iziet ielās un nostāties cūcības triumfam ceļā ar paceltu roku": "Diezgan!"³¹ Tas ir aktīva protesta pieteikums, kurā solidarizējas latviešu ekspresionisti, sākot ar Sudrabkalna dzejas liriskā varoņa sapņiem par "spārnoto" brīvību un patosēto saukli "Par saviem sapņiem cīņu sāk!" un beidzot ar Laicena cīnītāja kategorisko, visu veco noārdīt aicinošo pavēli "Nost!". Šīs tekstuālās liecības rāda, ka atzīt latviešu ekspresionismu par kluksinātu un "baltskaidru", kā tas šķitis Zentai Mauriņai, nav īsta pamata.

Kādā dzejoļī krājumā "Es sludinu", piesaucot Laicena un Sudrabkalna vārdu, Ērmaņa varonis zīmīgi norāda: ".. mēs pretējī-tuvie."³² Virziena ietvaros tomēr iespējams izdalīt divus atšķirīgus strāvojumus. Mērenos ekspresionistus Pēteri Ērmani, Jāni Sudrabkalnu, Jāni Veseli, Rihardu Rudzīti un citus nodarbina "viscilvēcības" un tautu solidaritātes, morāles un atbildīguma jautājumi. Rudzītis savam dzejoļu krājumam "Cilvēka dziesmas" liek zīmīgu moto: "Veltījums cilvēcības zvaigznes nerimstošiem ilgotājiem, cīnītājiem."³³ Apsesdēls dzejoļu krājumā "Nu labi" (1923) deklarē: ".. sludinu – cilvēku [...] svēts cilvēks [...] viss."³⁴ Vērtēdami skaistumu ar morāles kritērijiem, viņi sludina cilvēka pārtapšanu humānisma vārdā. Dzejas un prozas varonis te ar cietas gribas spēku stājas preti varmācībai un neprātam ne vien "Latvijas negaisos", bet arī "cilvēces vētru auros" (Pēteris Ērmanis), nojaucot robežas starp valstīm, tautām un šķirām. Šī varoņa idejiskais kredo, Jāņa Veseļa vārdiem izsakoties, ir "humānisms, cilvēcība, pacifisms".³⁵ Šī novirziena latviešu ekspresionistu daiļrade sasauca ar Franca Verfela, Kazimira Edšmida, Georga Kaizera un citu rakstnieku "jaunā cilvēka" meklējumiem.³⁶

Otro – kreisi radikālo ekspresionisma novirzienu pārstāv Līnards Laicens, Andrejs Kurcijs un Kārlis Dzelzītis. Savu ekspresionistisko aktivitāti viņi kāpina līdz haosa–naida un revolūcionārās cīņas atzīšanai, vēršoties pret "vecu pasauli" un tās kārtību.

Viens no izteiktākajiem ekspresionistiem šī virziena vēsturē ir Pēteris Ērmanis, kas literatūrā sevi pieteic kā vardarbību nīstošs frontinieks: "Pierē man sveša dega sarkanā zvaigzne" ("Marta nakts atziņa, 1919"). Viņa dzejas telpā sajūtām tveramā pasaule ienāk kā "dzelzs un svina fabrika" ar ierakumiem un dzeloņstieplēm,

kā despotu veidots cietums. Savā piezemētībā šis mākslinieciskās telpas slānis atgādina kara laika nežēlīgo vidi, kurā izmisīgi klīst vientuļais un "zaimotais" cilvēks. Tas ir no mātes atšķirts bērns, "jaunava akla", ubags "vientuļi lūdzošais", burtlicis ar "svina saēstām acīm", strādnieks ar "vesercērtošiem soļiem". Visi viņi – "krēslas ļaudis", kuriem pieder liriskā Es simpātijas. Tās tiek veltītas arī badā smilkstošam sunim un vecam zirgam, pat granātas aizlauztam bērnam. Dzejnieka humānisms kļūst visaptverošs: "Ak, kā sāpēt es varu līdz ar visiem jums!"

Tie ir mani brāļi, tās ir manas māsas.

Un ik viņu vaidā, ik ilgojumā žēlā

Skan līdzī dzejnieka sirds mana ..

(“Es ciešu līdz”)

Vai arī:

*Un saplūst ar viņu svētmokām dzeja mana, un kļūstu es
viens ar maniem brāļiem un māsām.*

*Un priekā es reibstu un lepnumā reibstu par godu
manu, godu visaugsto:*

*Būt ar viņiem man lemts, runāt priekš viņiem man ļauts,
viņiem visatstātiem, viņiem vismīļiem ..*

(“Mans gods”)

Un liriskais Es teic apsūdzību valdniekiem un varām to vārdā, kas nesūdz: “Es apsūdzu vēsturi, apsūdzu Likteni pašu!” (“Es apsūdzu”). Līdzjūtībā un sāpēs par “krēslas ļaužu” ciešanām tiek intensificēts mākslinieciskais laiks. Liriskais Es savās izjūtās skauj brāļus “no visām tautām un šķirām, laikmetiem visiem” (“Apskaidrība uz Daugavas krasta”).

Savu humānista attieksmi pret cilvēku un pasauli pats dzejnieks nodēvējis par “ērmanību”. Turklāt “ērmanības” izpausme ir arī izteiktais autopsiholoģisms, kas kāpina dzejas ekspresiju. Nereti liriskā Es un autora balss tiek tuvināta tik lielā mērā, ka ir pamats runāt par abu saplūsmi. To veicina arī personas un piederības vietniekvārdu oriģinālas variācijas un atkārtojumi, kā, piemēram, “Un māc mani laiks šis, un liec mani laiks šis zem mīklu savu briesmīgās nastas.. Bet mīl mani Dievs mans, mīl viņš kailumu manu..” (“Kādēļ rakstu es bezritma ritmā”); “Un kļiedza ik vergs man nāves mokās, lādēja ik vergs mani neatriebtā jūga sāpēs” (“Vara”);

".. parādība nāca man manā gurdumā, manās bēdās". Dzejnieka un liriskā varoņa balss pārklājas un saplūst vienā karsta sludinātāja balsī.

"Ērmanības" iezīme ir arī tiekšanās pēc monumentalitātes. To raksturo mākslinieciskās telpas atvērtība un virtuālais plašinājums, sapņos un vīzijās piesauktais nākotnes laiks. Tā ir vīziju telpa, kurā tiek izsapņoti liriskā Es sapņi, neomītiski sapulcinātas vēsturiskas personības, kultūras dižgari, literatūras klasiķi un viņu varoņi – ideālisti, pretstatīts Kristus un Pāns – "*Dieva svētums garīgais un pirmcilvēka prieks dabīgais*" ("Kristus, Pāns un sociālists"), piesaukts Gars, pēc kura sakralitātes alkst ideālists "*miesas diktatūras laikā*" ("Satikšanās ar Garu"). Šai telpā liriskais Es, brīžiem atgādinot romantisko pasaules miklu minētāju, sludina brīvību un brālību nesošu nākamību – "*sludinu viņu es, sludinu tautai, cilvēcei*" ("Es sludinu").

Tomēr liriskā Es nākotnes vīzija nav bez pretrunām. Revolūcija rādās Sarkanās Raganas personificējumā. Tās karogā binārās opozīcijas: "Brīvība – Varmācība", "Dzīvība – Nāve". Sarkanā revolūcijas krāsa ir moku un izlieto asiņu krāsa: "*Asiņu plūdīs daudz vēl .. Kārļa Marksa vārdā*" ("Sarkanā Rīga"). Liriskā Es pacifistiskajai piedošanai un visaptverošajai cilvēkmīlestībai ceļā stāv Zvērs – "*karu, slepkavību, dusmu, naida cēlējs ārprātīgais, nepārspētais nekad vēl*" ("Sapnis par Jāni Briesmīgo"). Taču jebkura vardarbība degradē ceļu ideju. Kā alternatīva rainiskajai "augstākajai idejai" skan atziņa:

*Un zini, nav augsta tā ideja,
Kas nepazīst cilvēka žēluma..
("Upurēto eņģelis")*

Kopā ar savu lirisko Es dzejnieks "pār sarkano pāri" pleš viscīvēcības karogu ("Ērmanis, Laicens, Sudrabkalns"). Pāri visam stāv ideāla sakralitāte: "*Sagrūt var mašīnas visas, iznīkt un pazust var tehnika mēmā un aklā, cilvēks būs mūžīgi mūžam, dzīvība mūžam būs, dzīvība, cilvēks un mīla!*" ("Čapeka lugas pirmizrāde"; izcēlumi mani. – B. T.) Mūžīga ir tiekšanās pēc šīm vērtībām. Mērķis ir brīvais cilvēks, "ilgojams, alkstams" ("*Bezgalības perpetuum mobile*", "Krēslaina saruna ar Tolstoju"). Dzejnieka pārlicība tiek stiprināta ar nemitīgu apelēšanu pie vēstures un kultūras neomītiskajiem arhetipiem, to tēliem.

Zīmīgi, ka arī filozofiski tendētais Rihards Rudzītis centies saglabāt ideāla sakralitāti un izcelt to īstenojošo nākotnes cilvēku, kura glorificēšanai noderējuši epitēti "brīnišķais", "gaišais", "pilnīgais", "visdailē mirdzošais" ("Visuma šūpolē"), tāds, kas tiecas celties "līdz neaizsniedzamajam" ("Virsoņēs").

Pētera Ērmaņa ekspresionistiskais sludinājums izskan brīvajā dzejā vēstījoši plūstošā runā – "bezritma ritmā", kurā autors jūtas svabads no tradīcijas, no "gludā visa, izmērotā, mierīgā" ("Kādēļ rakstu es bezritma ritmā"). Kā visi ekspresionisti, tā arī Ērmanis slavina verbu kā visdinamiskāko vārdšķiru:

*Dimdēt! Vārīties! Mutuļus mest!
Verbs! Verbs! Bezgaltelpā valdnieks tik verbs!
(“Verbs varenais”)*

Taču dzejas tekstā kā līdztiesīgas ienāk arī pārējās pamata vārdšķiras. Liekot liriskajam varonim izsaukt un sarindot vārdus sludinājuma intonācijā, tiek panākta virziena poētikai raksturīgā palīgvārdu reducēšana:

*Substantīvs: Cilvēks. Maize. Ūdens. Druvas. Tīr –
gotava. Fabrika.
Adjektīvs: Daiļais viss, spulgošais, gudrisvētais skai –
drošais, dzejiskais, dzejiskais.
Verbs: Karot! Dumpoties! Riņķot ap sauli! Ritēt, ritēt!
Verbs arī ir sludināt!
(“Verbs varenais”)*

Dzejas īpatnējo plūdumu, tās kāpināti brīvo ritmu, pamudinājuma un sludinājuma toni nodrošina vārdu (kā verbu, tā vietniekvārdu un adjektīvu) un vārdkopu atkārtojumi vai sinonīmiskās variācijas, piemēram:

*Raudu es, kliežu, saucu, runāju ar Dievu manu, ar to,
vissvētāko kas manī.
Bet novērš savu vaiga laipnību no manis mans Dievs,
Ģēnijs mans svētais, kad tuvojos ritma,
atskaņu rotāts es viņam ..
(“Kādēļ rakstu es bezritma ritmā”)*

Vai arī:

*Lai me būs nelaime, nelaime – laime, bet ilgās pār visu:
Ilgas, tiekšanās, mūžu ritošā trauksme bez gala, bez gala.*

(“Bezgalības *perpetuum mobile*”)

Atkāpdamies no tradicionālā ritma, Pēteris Ērmanis dzejas garinātajās rindās cenšas radīt sava veida pārsitienus un sintaktisku smagnējību. Lasītāju pārsteidz gramatiskajām normām neatbilstīga vārdu kārtība teikumā. Apzīmētājs vārds var nebūt blakus apzīmējamajam: “*Un dvēselē manim rīta iešalcās vēsma*” (“Apskaidrība uz Daugavas krasta”). Apzīmētājs epiteta funkcijā tiek likts nevis pirms, bet gan pēc apzīmējamā vārda vai pat tālu no tā: varmākas “*rokas virsū liks netīrās*” (“Rīta naids restorānā”); “*Nāc vien tu, Laikmets, nāc vien tu, ārdoši nīstošais*” (“Poruka tēlu svētģājiens”); “*Vitmen, nāc pie mums, mīloši–spēcīgais, Šiller, tu svinīgais, Tolstoj skaidrais, Poruk, pērļu zvejotājs maigais*” (“Aprīļa rīta ekstāzs”). Ērmanis, tāpat kā citi ekspresionisti, praktizē virzienam raksturīgo tā saucamo sarindojuma stilu, kas izpaužas domas stingrā secīguma ignorancē, rindošanā bez mikrotēlu tradicionālās saistības, aprakstošo elementu reducēšanā. Tā Francs Verfels savā “Lūgšanā pret vārdiem” (*Gebet gegen Worte*) par izskaistinātiem epitetiem labāku atzīst mēmumu. Tam ir sava klusuma valoda.

“Ērmanību” nav iespējams definēt bez oriģinālajiem salikto adjektīvu jaunveidojumiem. Laužot ekspresionisma poētikas tradīciju, kas prasa reducēt vai izskaust metaforiskās tēlainības līdzekļus, Pēteris Ērmanis dāsni ekspluatē īpašības vārdu, to dēvēdams par “daiļu”, “gudrisvētu” un “dzejisku” (“Es sludinū”). Tiek savienota gan nojēguma intensitāti īpaši kāpinoša adjektīva sakne ar citu – pamatnozīmi nesošu adjektīvu: “kaislnekaunīgā” (seja), “tumšdrausmais” (vārds, naids), “skrandainkaili” (nabagi), “apaļcienīgie” (pilsoņi), “sērmaigais” (Kristus), “kuplzarainās”, “medainmaigās” (liepu lapas), “varonīgvadošs” (vīrs), “zilblūzaini” (ekspreši), “drūmtorņaina” (pils), “zaļstiprā” (daba), “zilmierīgā” (nakts), “saltaugstā” (ideja, kas prasa upurus), “dziljūrainais” (nemiers dvēselē), “zilskaidrā” (dievība); gan lietvārda sakne ar īpašības vārdu: “mūžmūžīga” (mīla), “vasarspēcīgs” (prieks), “granātšņācoša” (kauja), “lietuvēns piedošas” (domas), “zemsmaigie” (laucinieki), “dzelžvažotie” (karaļi), “svincimdota” (roka), “gaviļkarogaini” (svētki), “ērgēļsvinīgie” (dievnamī), “vētrsaulainais”

(aprīlis), "sniegsaltā" (kalna virsotne), "sniegvizošais" (rudzu lauks), "saulrožainā" (gaisma), "palplūstošā" (mūzika).

Kazimirs Edšmids manifestā "Par ekspresionismu literatūrā un jaunā dzeja" (*Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, 1919) norāda: "Mākslinieks nevis redz, bet skatās. Viņš netēlo, bet pārdzīvo [...] viņš neņem, bet meklē."³⁷ Šis meklētāja nemierīgais gars Riharda Rudziša liriskajam varonim liek ar bergsonisku iejušanos un austrumniecisku vieglumu vienot ieleju ar kalnu, zemi – ar debesīm, bez šķēršļa pārejot no "šeit" un "tagad" uz "tur" un "mūžīgi" – uz transcendentālo telpu un laiku, kur "Debesīs mulst zeme, milā visums zvan". Dzejnieka humānisms kļūst visaptverošs. Liriskais Es te noliedz zemes haosu. Izmisīgi meklējot "būtības atslēgu", viņš ārda robežu starp vielu un garu, seklumu un dziļumu, klusumu un skanīgumu, pārejošo un mūžīgo. Viņa redzējuma un pārdzīvojuma transcendentālajā telpā piepildītību un providentisku redzību sekmē abstrakto nojēgumu personificējumi. Savukārt šie nojēgumi izteikti vispārākajā pakāpē un intensitātē: "augstākā pilnība", "visdaile", "mūžīgā gaisma", "bezgalīgais kosmos" u. tml.

Ar Aleksandra Čaka dzeju latviešu literārajā modernismā ienāk pilsētas zēns, ielas puika ar "nekaunas stāju" ("Pilsētas zēns") un pieteic sevi kā apaša latvisko variantu. Tā ir tikai viena, taču zīmīga Čaka dzejas liriskā varoņa seja. Savā programmatiskajā rakstā "Kādēļ mēs esam huligāni un pesimisti?" dzejnieks liecina: "… laikmets ir ne tikai lielu un universālu ideju laikmets, bet arī lielu un universālu pārvērtību un katastrofu laiks." Tas ietekmē pasauleskaļtījumu un radošās domāšanas veidu. "Es nevaru pieņemt sev tās mākslinieciskās izjūtas un tos izteiksmes līdzekļus, ko lietājuši priekš manis vecie liriķi [...] Man ir savādāka dzīves izjūta [...] Pašpuika, apašs – man tēls, vienkāršs literārisks paņēmiens, ar kura palīdzību es mēģinu aizstāvēt indivīda brīvību."³⁸ Čakiskā "pilsētas zēna" eldorado nav pilsētas bulvāri, bet gan tās "nomale baigā", kur basām kājām izbradātas ielu peļķes un "karots" ar akmeņiem:

*Audzis es esmu, kur dārzos blēj nomales kaza,
Puvuma smaržas kur pludo no tuvākiem mārkiem ..
(“Zaļā nomale”)*

Nomalē pavadītā zēnība liriskajam varonim uz visu mūžu dāvā nostalgiskas atmiņas, kas viņam vēlāk liek pilsētas centrā

ieiet ar kartupeļa lakstu "smokinga pogcaurumā", opozicionāri demonstrējot savu – piederēt nepiederot.

Un tā pēkšņi pavīd cita liriskā varoņa seja – viņa ekspresionistiska protestētāja stāja – indivīda brīvības vārdā:

*Pietiek,
jūs dzirdat,
man pietiek!*

O, cik jau ilgi es gaidījis esmu šo vārdu!

*Nost,
jūsu šaurumu gribu es nost,
es alkstu lieluma ābolā kost!*

(“Lieluma ābola kodējs”)

Taču humānisma vārdā proponētā “lieluma” un ar to saistīto vērtību atdzimšana nav iespējama apstākļos, kad pasaule pārvērsta par haosa telpu, kur “sabriest un gulst / Trūdu un asiņu smaka” un kur “Salst, / Visas pasaules vāzēs puķes kalst”. Ar simbolisko “lieluma ābola” tēlu, bet īpaši – ar nemierīgās dvēseles kļiedzienu “Kur saule!” liriskais varonis un viņam līdzī arī autors savu balsi pievieno latviešu demokrātiski noskaņotajiem ekspresionistiem, panākot kāpņu pantā sakoncentrētas domas dinamiku:

*Un tad es redzu,
Kā briesmīga aste
Mana mēle
Ceļas un sviežas
Pret visiem pasaulu krastiem.
Ar vienu kļiedzienu īsu
– Kur saule! – es trīsu,
Trīsu –
Un izpilu viss sava kļiedziena beidzamā lāsē.*

(“Nemiers”)

Atšķirībā no labējā novirziena pārstāvjiem latviešu literārajā ekspresionismā Linards Laicens prezentē kreiso tendenci – ar visa vecā “graušanas” patosu, ar radikālu saukli: “Atjaunot cilvēku kā pamatprincipu jaunajā dzejā.”³⁹ Laicena koncepcijā dzejisks kļūst

itin viss, kas ienāk liriskā Es pasaulē pretstatu pāru virknējumā: pilsētas centrs ar stila namiem un bulvāriem un nomale, kur *"viss šķībs un greizs"*, kur *"bālas fuksijas uz palodzēm un kaķis"* ("Pilsētu gals") un piedevām – Matisielas nakts ormaņu vezumi, ko *"ost nevēlas pat cūkas"* ("Matisielas nakts"); *"varas pilnie"* Vecmoabīta korpusi Berlīnē un šīs pilsētas ubags ar dēlīti pie krūtīm: *"Vier Söhne gefallen"* ("Daudz fabriku"); aforistiskais cīņas sauklis demonstrācijā un uz nāvi notiesātā izmisīgais klauvējiens pie cietuma kameras durvīm (*"Viens naktī klauvēja"*). Neaizstājams garīgā spēka avots Laicena dzejas liriskajam Es ir tradicionālie arhetipiskie simboli – saule un jūra. Dzīves būtības meklējumos viņam nav sveši arī maldi (*"Maldu izteiksme"*). Taču aktīvais protestētāja gars aicina apbruņot *"tēraudā prātus"* un naidā sirdi, lai ietu cīņā par jaunu laikmetu (*"Bruņojat prātus!", "Viss par visu"*). Laicena liriskais Es savai kāpinātajai subjektivitātei rod objektīvu pamatu sabiedriskajā dzīvē, vēršoties pret sociālo nevienlīdzību un netaisnību. Viņa kaislība, mīla, naidis vai sāpes netiek sniegtas kā fiziskas izjūtas, bet gan top integrētas idejas līmenī – izkliegtas cietumnieka mēmajās *"prāta sāpēs"*, ietērtas saukļos un sentencēs. Pasaules izjūtā tā ir intelektuāla dzeja, kuras strofiskais un metriskais izkātojums rada domas procesualitātes, plūduma apjausmu. 20. gadu latviešu dzejas procesā Laicena lirika veido samērā atšķirīgu semantisko slāni, taču iekļaujas tai sabiedriski aktīvās dzejas daļā, ko Eiropas tautu literatūrā pārstāv Johanness Roberts Behers, Vladislavs Broņevskis, Jirži Volkers, Stanislavs Kostka Neimanis un citi.

Leksikas līmenī ekspresionisma poētikas iezīmes izpaužas neiztrūkstošo verbālo formu (vācietis Kazimirs Edšmids: *"Verbā spraigums vislielais"*; Pēteris Ērmanis: *"Verbs! Verbs! Bezgaltelpā valdnieks tik verbs!"*) ievējumā. Eksplozīvi satraucošu un aģitējošu iespaidu Laicens panāk, izmantojot tādus ekspresīvus verbus kā *"noraut"*, *"izmēzt"*, *"izsaukt"*, *"izdārdēt"*, *"salaut"*, *"izlauzties"*, *"sagraut"*, *"vienot un virzīt"* u. c. Liela emocionāla spriedze panākta kaujas pavēlei līdzīgi intonētajās vārsnās:

Uzstādat!

Ložberi uzstādat!

Runas un lozungi, karogi augsti,

Gājienos izplesti, nelīdz vairs cīņā.

Raksti pa buržuju lapām un avižu slejām
sen jau bez spēka.

Taisnība, tiesības, loģika, likums –
niecīga satura joki..

Vara un vara, un vara!

Valdošā vara!

Sagraujat varu ar varu –

Uzstādat!

(“Sinfeinera sauciens”)

Dzejoļa teksta struktūrā ekspresiju rada ne vien verbu, bet arī substantīvu formas. Šī laicenisķā stila iezīme atklājas arī ar izteiktu pārdzīvojuma intensitāti veidotajā mīlas liriskas krājumā “Ho-Taī”. Kā brāzmainu jūtu un mīlas spēka apliecinājums pāri plūstošajā liriskā Es dvēselē, neslēpjot arī dramatisķu satraukumu, izskan dzejolis “Tavu vārdu saucu”, kurā prevalē substantīvu formas ar intensīvas, dinamiskas darbības un pārdzīvojuma nojēgumiem:

Tad Tavu vārdu visur saucu –

Tad mana balss bij līdzī katrai skaņai,

Kas telpā izgāja, kas izvilņoja laikā.

Tā koku šalkās bij un putnu dziesmās,

Un jūru rūkoņā, un vētru auros,

Bij kara maršos tā un lielgabalu dārdos.

Es kliežu mašīnās un tvaika svilpēs,

Caur sirēnām un okeānu kuģiem;

Vai vilciens joņoja – Tavs vārds tas bija!

Es Tavu vārdu visur saucu –

Pat bērna nopūtā un asru balsī,

Un sājpu vaidienos, un skaļās dziesmās.

Un simtu orķestros un simfonijās

Kad skaņas iedegās, – Tavs vārds tas bija.

Es Tavu vārdu visur, visur saucu –

Vēl atsauķts netika.

Pārdzīvojuma intensitāte nenoplok visā krājumā, kur gaviļainu saskanīgas mīlas prieku, kas izlīst ar austrumnieciski kolorītiem priekšstatiem (Javas kafija, Ķīnas tēja, Budas tēli u.c.) un dārgakmeņu ziedošajām, daudznozīmīgajām krāsām – zaļo nefrītu,

sarkandzeltenu karneolu, zili zaļo tirkīzu un tumšsarkano jašmu, nomaina dziļas un skaudras sāpes (*"Starp krāsām un kustībām svešām Tu aizdzīsi žēli"*, *"Man saule norieta ar Tevi"*, *"Man domas saplēn pelnos"*), šķiršanās dramatisms: basām kājām un plīvojošiem matiem Ho-Taī traucas vētrainā ziemas naktī, kur nav *"ne mēness, ne zvaigžņu, ne cikādu dziesmu"*, līdz viņai priekšā aizkrīt *"dzelzs vārti ar aizšautnēm asām"* ("Taīti").

Pretēji liriskā Es izteiktajai sensualitātei gadsimta sākuma latviešu modernisma dzejā mīlētājs Laicena lirikā tiecas pēc noturīgām garīgām jūtām kā vērtības. Šai ziņā Laicens turpina romantiķu aizsākto mīlestības sakralizācijas tradīciju latviešu dzejā.

Arī Pēteris Ērmanis, laužot Verfela, Edšmida un citu vācu ekspresionistu tradīciju, kā redzējām, pierādīja, ka verbs nav visvarens un ka ekspresija panākama arī ar "eņģeļa" – adjektīva salikteņu formām, taču citā – kā lūgšanā plūstošā intonējumā.

Laicens vispirms ir apguvis klasiskā panta tehniku un tēlainības līdzekļus un tikai pēc tam sācis praktizēt brīvo dzeju. Viņa novatoriskajā eksperimentā allaž ir tradīcijas pēdas. Tā ir polifoniska skanējuma dzeja: gan kāpjošā ritmā izteikta oratora uzruna, gan meditējoša pašanalīze, gan filozofisks apcerīgums, gan satīriska nopēlums. Masu auditorijai domātajā dzejā (*"Nēģera sauciens"*, *"Sinfeinera sauciens"*, *"Daudz fabriku"*, *"Jūs jaunie"*, *"Par maizi"*, *"Robežas nost!"*, *"Jūs, draugi jaunie!"* u. c.) daudz uzrunu un lozungveida aicinājumu, atkārtojot analogus nojēgumus izteicošas verbālās formas, – tas viss spēcīga pārdzīvojuma izteikšanai:

Jūs draugi jaunie – ja esat jauni – jums jāgrib, jums jāvar.

Jums jālaužas cauri, jums pasaulē jātiek – jūs kustībai likti.

(*"Jūs, draugi jaunie!"*)

Doma tiek kāpināta gan ar atslēgas vārdu atkārtojumu, gan ar pakāpenisku rindu saīsināšanu:

Jūs, kvēpos dzimušie, kam acīs dzelzu sārņi,

Jūs, saēstie no sodrējiem un trokšņiem,

Ko mūžam āmuri un dzelzis izbrēc,

Jūs, fabrikcorpusi Vecmoabitā,

Jūs, strādniekkorpusi,

Jūs, kaujas corpusi, –

Ir laiks!

(*"Daudz fabriku"*)

Netrūkst no tradicionālā dzejas arsenāla ņemtu tēlainības līdzekļu, kā, piemēram, izvērstu salīdzinājumu ("Sitam kā kārtis mēs dzīves uz galda, / Sitam uz laikmeta galda" – "Spēles"; "Kā ledū brakšķēja man prāts, kā kuģis, kuram salauž sānus" – "Sāpju lēmums"), personifikācijas un metaforas jēgu ziņā attālu mikrotēlu neparastā satuvinājumā, kas rada aizturētu spriedzi:

*Savelkot sāpes no pasaules malām,
savācot asinis vienkop un naidu,
savaidot verdzības mocību vaidu,
uzplaukst mums mūžīgā Sarkanā Puķe –
pasaules lielākais, stiprākais zieds!
Kritušo darbi un domas, un sirdis –
pasaules lielākais, stiprākais zieds!*

Pārdzīvojuma dinamika tiek īpaši kāpināta, veidojot spilgtu cietuma "k dziedzošo korpusu" tēlu, kas Laicena lirikā, tāpat kā viņa prozā, kļūst simbolisks. Vairākiem dzejoļiem ("Mūsu dienas", "Sarkanais sveiciens", "Soļi", "Zinu", "Tā domāt" u.c.) ir divdaļīga kompozīcija, sākuma daļā ekspresīvi kāpinot liriskā Es – cietumnieka pārdzīvojumu, bet otrajā daļā cenšoties ietonēt "k dziedzošo korpusu" simbolisko krāsu. Tā dzejolī "Kameras" tercīnu virknējumā saista vārsmas leksiskais un sintaktiskais ietilpīgums. Maksimāli atkārtojot vienu un to pašu poētisko priekšstatu (sešos pantos vārds "kameras" tiek atkārtots divdesmit četras reizes) un arī ekspluatējot substantīvus, šajās struktūrās iekļaujot intimizējoši pastiprinošos "blakus man", "pāri man", "sirdī man", "domās man", "acīs man" un reizē šaurinot un sakļaujot nomācoši spiedīgo māksliniecisko telpu, liriskā Es pārdzīvojums tiek balstīts ar kodolīgu "stieņos" un "dzelžos" slēgto "k dziedzošo korpusu" tēla simboliku:

1.

*Kameras, kameras – korpusi kameru –
ielām un ierindām frontālās līnijās
aizslogu kārtībā stieņos un dzelžos.*

*Kameras, kameras – blakus man kameras,
apakšā kameras, pāri man kameras,
kamerā ieslēgtam, iežņaugtam mūros.*

*Kameras, kameras – sirdī man kameras,
domās man kameras, acīs man kameras,
kameras vārdos un kameras darbos.*

*Kameras, kameras – mūžīgā blāķnumā
Ierijot cilvēku sarkano dzīvību,
pasauli salauza drupās un drumslās.*

2.

*Kamerās saslēgtie brāļi un māšas,
redzat, ka, soļus pa kamerām dzirdot,
kameru sargiem dreb acis un rokas.*

*Kamerās vienotās sāpes un mokas
salauzīs pasaules kameru rindas:
kamerās saciesta pasaule jauna!*

Dzejoļa abas daļas veido semantisku opozīciju: cietumu kame-
ras kā vardarbīgās pasaules balsts un kameras kā brīva, sagrau-
joša spēka veidotājas. Laicenisks cietumu motīvs – viens no
spilgtākajiem latviešu dzejā.

Pārdzīvojuma dinamikas izteikšanai atkailinātus substantīvus
rindo arī Pēteris Ērmanis:

*spēks, maigums, trauksme, miers,
sirdsskaidrība un mīlestība, mīlestība,
mīlestība.*

(“Es sludinu”)

No viņa šai ziņā neatpaliek Andrejs Kurcijs, domu disciplinē-
jot vienvārda kāpnēs:

*Stūrgalvīgs seko
bankās,
baznīcās,
atejās, visur – Eiropas spiegs.*

(“Spiegs”)

Ekspresija tiek panākta arī ar ritma organizāciju. Ritmu dzej-
nieks dēvē par “dzejas sirdi”, praksē panākot tā lokanību. Izteikti
oratoriskā intonācija, emocionāls satraukums tiek radīts ar

straujajiem, kāpjošajiem ritmiem, bet pārdomās un pašanalīzē ienāk apvaldīts, filozofiski apcerīgs tonis.

Pārdzīvojums tiek intensificēts arī ar rindu pakāpenisku strupinājumu un pauzēm. Tiek gan izdalītas atsevišķas vārsmas kā poētiskās domas koncentrāts, gan virknēti veseli teikumi īsāku un garāku rindu mijā un tamlīdz ritma dažādojumā, kā to liecina dzejolis par mūžīgi smaidošo Eiropas viesnīcas vārtnieku:

*Tā mūžs uz sliedīšņa sadilst tam,
Par sliedīšni pašam mīdītam,
tam vārtniekam,
tam cilvēkam,
kas smaida,
gaida..*

("Viesnīcas vārtnieks")

Apliecinājums tam, ka ekspresionismu Laicens uztvēris kā protesta un kliegšana mākslu, ir viņa noveļu un stāstu krājums "Attaisnotie", kura tapšanas laiks – 1917.–1920. gads saistīts ar Pirmā pasaules kara un revolūcijas notikumiem un to izsauktajiem pārdzīvojumiem un vērtību pārvērtēšanu. "Kara un revolūcijas gadu izjusto un pārdzīvoto esmu centies koncentrēt grāmatā "Attaisnotie" – ar nesaudzību, nežēlību un pat bezkaunību, ja tā gribētu kāds sacīt," liecina autors. "Pēc minētās grāmatas neesmu neko tādā veidā vairs varējis rakstīt, jo liekas, ka laikmeta gadi te izteikti."⁴⁰ Laikabiedram Andrejam Upītim Laicena pozīcija atgādina Anatola Fransa "skeptisko sociālo ironiju" un Džordža Bernarda Šova un Oskara Vailda "morāli graužošos paradoksus".⁴¹

Galvenais ekspresivitātes radītājs faktors krājumā tomēr nav profotabuliskais pamats, bet gan vēstījošā varoņa konfliktējošā attieksme pret apstākļiem un viņa rīcība. Semantisku opozīciju rada stāstu nosaukuma sastatījums ar apakšvirsrakstu: "Saimnieks" (Kalpa stāsts), "Dzimtene" (Gūstekņa stāsts), "Taisnība" (Zagļa stāsts), "Uzvara" (Pakārtā stāsts). No apsmietā un "saimnieka dubļos iemīdītā" darba verga kalps kļūst par apsūdzētāju un dumpinieku. Militārismu un nebrīvi savā stāstā apsūdz gūsteknis. Zaglis tiek attaisnots taisnības vārdā: "„katrs īpašnieks, kam es tiku zadzis zirgu, bij ar kapitālisma palīdzību daļu no manis nozadzis, un vai tad zirga nozagšana šajā iekārtā, beidzot, nebij tikai šās daļas atsvabināšana?"⁴² Idejas neuzvaramību apliecina pakārtā

stāsts. Septiņos tematiski atšķirīgos krājuma stāstu sižetos tiek izkliegt dumpiniecisks vecās iekārtas un morāles graušanas patoss jaunas, taisnīgākas dzīves vārdā. Lozungoti asajā rakstnieka stāstā "Lai dzīvo nost!" autors vēstītāja runai pievieno arī savu balsi: "*Mans naidš neparādās rokas granātas sviedienā kā spartakistu dumpiniekam [...] Bet es jums saku: drebiet! [...] Mans cīņas ierocis – mans rakstījums [...] spēs iznīcināt visus, kas savā azotē sargā vakardienas melno smūdzi [...] Man tikai jāgrauj vakardiena, jāceļ katra rītdiena – sabiedrībā un sevī.*"⁴³ Vecā grāvēji tiek attaisnoti jaunas cilvēcības un taisnības vārdā.

Katrā krājuma novelē iegūdam jaunu atveidu un biogrāfiju, Laicena radītais dumpinieks nav reālistiski tverams cīnītājs ar šauteni plecā. Paņemdams no reālisma arsenāla nepārprotamu sociālo tendenci, kas tekstā vairāk gan izpaužas publicistiska rakstura deklarācijās, Laicens savu varoni rāda kā individu, kas neatlaidīgi tiecas pēc garīgas brīvības, kaut arī tā sasniedzama par visaugstāko cenu, kā tas ir pakārtā stāstā. Ar savu kategorisko "Nost!" Laicena noveļu varonis ir daudz dinamiskāks par latviešu ekspresionisma prozas caurmēra cilvēku. Arī mīlestībā viņš jūtas brīvs un noliedz "izkurtējušos tikumus", kas apdraud jaunības tiesības uz patiesām jūtām ("Precības"). Zīmīgi, ka konfliktu risinājums, neapejot asumus, krājuma noveļu sižetos tomēr nekļūst naturālistisks, kā tas ir, piemēram, Jāņa Veseļa ekspresionistiskajos stāstos par šo pārvērtību laiku. Izteiktā sociālā tendence Laicena krājumu tuvina vācu kreiso ekspresionistu daiļradei.

Vēstītāja monologā nereti iespraucas publicistiska stila elementi – uzrunas, pavēles – apgalvojuma, bet biežāk – kaisla nolieguma formā. "*Ko nozīmē rakstnieks, ja viņš neietilpst sava laikmeta viscilvēcības kolektīvā, ja viņš ar savu darbu un būtni necīnās par lielaļiem vispasaules mērķiem?*" jautā vēstītājs rakstnieka stāstā "Lai dzīvo nost!". Viņš kategoriski pavēl – "Nost!" ar veco kārtību un morāli – un brīdina nestāvēt uz aizejošās pasaules izkurtējušā ledus, kas drūp "*jaunā laikmeta saules varā*".⁴⁴

Pakārtā stāstā indivīda absolūtā brīvība tiek manifestēta pat sirreālistisku identifikāciju formā: "*Es esmu no visa brīvs; esmu tikai fakts, kas iet caur visiem, kas iestāties visos, atdevies visībai. Ar to esmu uzvarējis, un šinī karogā es plīvoju caur visu pasauli!*"⁴⁵ Pats krājuma nosaukums sižeta izvērsumā iegūst simbolisku jēgu: "*Un jūs,*

ieslēgtie, esat tie, kuri uzdrošinājušies, bet ikviens, kas uzdrošinājies, tiks attaisnots."⁴⁶

Atsauces

- ¹ Ideju vārdnīca. – R., 1999. – 136. lpp.; Dictionary of World Literary Terms. – Boston, 1970. – P. 120; Borchmeyer D., Žmegač V. Moderne Literatur in Grundbegriffen. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 130–140; Lexikon der Weltliteratur. – Dortmund, 1989. – Bd. 2. – S. 904, 905; Modernism. – Norwich, 1991. – P. 274–291; Best O. Handbuch literarischer Fachbegriffe. – Frankfurt am Main, 1994. – S. 167; Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987. – С. 136, 137; Новейший философский словарь. – Минск, 1999. – С. 438.
- ² Sudrabkalns J. Pasaules Dzejnieku Asociācija // Latvijas Vēstnesis. – 1920. – 25. sept. – 3. lpp.
- ³ Cītēts pēc: Шепетис Л. От жизни – в ничто. – Москва, 1972. – С. 85, 86.
- ⁴ Бергсон А. Сочинения в 5-ти томах. – Санкт-Петербург, 1913– 1914. – Т. 4. – С. 24.
- ⁵ Kārklīšs K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1937. – 6. sēj. – 64. lpp.
- ⁶ Sudrabkalns J. Kopoti raksti. – R., 1958. – 1. sēj. – 527.–538. lpp.
- ⁷ Laicens L. Raksti. – R., 1959. – 5. sēj. – 408.–421. lpp.
- ⁸ Turpat. – R., 1958. – 2. sēj. – 493.–495. lpp.
- ⁹ Veselis J. Teiksma par manu mūžu. – Stokholma, 1956. – 99. lpp.
- ¹⁰ Krodērs A. Domas par latviešu kultūru // "Liduma" pielikums. – 1918. – 7. aug. – 5. lpp.
- ¹¹ Akurāters J. Piezīmes par latviešu mākslu un kultūru // Lidums. – 1918. – 30. aug. – 6. lpp.
- ¹² Teodors. Mūsu kultūras jautājumi // Lidums. – 1918. – 23., 27., 31. okt.
- ¹³ Sudrabkalns J. Iz piezīmēm par mūsu jaunāko dzeju // Lidums. – 1918. – 4. sept. – 4. lpp.
- ¹⁴ Sudrabkalns J. Pasaules Dzejnieku Asociācija // Latvijas Vēstnesis. – 1920. – 25. sept.
- ¹⁵ Edschmid K. Über den dichterischen Expressionismus // Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. – Berlin, 1920. – S. 53, 54.
- ¹⁶ Mauriņa Z. Impresionisms un ekspresionisms // Mauriņa Z. Pārdomas un ieceres. – R., 1934. – 85. lpp.
- ¹⁷ Kārklīšs K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā. – 64.–67. lpp.; Kārklīšs K. Virzieni latviešu literatūrā. – Fišbaha, 1947. – 139. lpp.
- ¹⁸ Daņute I. Izkliegt cilvēcību. Versija par ekspresionismu divdesmito gadu latviešu literatūrā // Karogs. – 1990. – Nr. 9. – 150. lpp.
- ¹⁹ Kurcijs A. Aktivā māksla // Kurcijs A. Kopoti raksti. – R., 1982. – 5. sēj. – 479., 482. lpp.

- ²⁰ *Sudrabkalns J.* Spārnotā Armāda. Priekšvārds otrajam izdevumam // *Sudrabkalns J.* Kopoti raksti. – R., 1958. – 1. sēj. – 528. lpp.
- ²¹ *Ērmanis P.* Mana biogrāfija // *Latvju Grāmata.* – 1922. – Nr. 3. – 2., 3. lpp.
- ²² *Galinijs V.* Naujos kryptys lietuvių literatūroje. – Vilnius, 1974. – P. 181–263.
- ²³ *Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus. – S. 70.
- ²⁴ *Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940.* – R., 1986. – 242. lpp.
- ²⁵ *Eglītis V.* Ekspresionistu grupas linoleuma griezumumu albums // *Latvijas Sargs.* – 1919. – 5. okt.
- ²⁶ *Veselis J.* Teiksmā par manu mūžu. – 90. lpp.
- ²⁷ *Sudrabkalns J.* Spārnotā Armāda. Priekšvārds otrajam izdevumam. – 528. lpp.
- ²⁸ *Mauriņa Z.* Impresionisms un ekspresionisms. – 100. lpp.
- ²⁹ Turpat. – 101., 102. lpp.
- ³⁰ *Ērmanis P.* Es sludinu. – R., 1922. – 6. lpp.
- ³¹ *Kurcijs A.* Ēzelis, mūks, Eiropa // *Kurcijs A.* Kopoti raksti. – R., 1979. – 2. sēj. – 67. lpp.
- ³² *Ērmanis P.* Es sludinu. – 42. lpp.
- ³³ *Rudzītis R.* Cilvēka dziesmas. – R., 1922. – 3. lpp.
- ³⁴ *Apsedēls.* Nu labi. – R., 1923. – 14. lpp.
- ³⁵ *Veselis J.* Latviešu jaunākā dzeja // *Daugava.* – 1928. – Nr. 6. – 757. lpp.
- ³⁶ Sk. arī: *Baumann B., Oberle B.* Deutsche Literatur in Epochen. – München, 1985. – S. 197.
- ³⁷ *Edschmid K.* Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. – Leipzig, 1974. – Bd. 1. – S. 180.
- ³⁸ *Čaks A.* Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 246.–248. lpp.
- ³⁹ *Laicēns L.* Dzejas principi // *Laicēns L.* Raksti. – R., 1959. – 8. sēj. – 14. lpp.
- ⁴⁰ *Laicēns L.* Biogrāfiskas piezīmes // Turpat. – 501. lpp.
- ⁴¹ *Upīts A.* Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture. – R., 1921. – 400. lpp.
- ⁴² *Laicēns L.* Attaisnotie // *Laicēns L.* Raksti. – R., 1958. – 2. sēj. – 128. lpp.
- ⁴³ Turpat. – 130.–133. lpp.
- ⁴⁴ Turpat. – 133. lpp.
- ⁴⁵ Turpat. – 127. lpp.
- ⁴⁶ Turpat. – 46. lpp.

Dadaisms

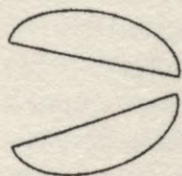
Dadaisms kā avangarda virziens modernisma mākslinieciskajā sistēmā ienāk Pirmā pasaules kara apstākļos. Šī sabiedrību šokējošā parādība kā literatūrā, tā mākslā tiek apzīmēta ar vārdu "dada", kas atrasts kādā vācu-franču vārdnīcā, meklējot segvārdu franču izcelsmes kabārē dziedātājam, kura tomēr paliek pie sava īstā vārda, jaunatrasto atstājot avangardistu aprūpē.¹ Rumāņu izcelsmes franču dzejnieks Tristans Carā jaunā virziena manifestā vārda "dada" nozīmi skaidro šādi: *"Nēģeru cilts krū valodā tas nozīmē svētās gous asi. Tā sauc māti dažos Itālijas novados. Tas var apzīmēt arī bērnu rotaļu zirdziņu. Tas ir divkāršs apstiprinājums krievu un rumāņu valodā. Tas var būt arī nesakarīgu zīdaiņa šļupstu apzīmējums. Katrā ziņā kaut kas bezjēdzīgs, kas no šā brīža kļuva par visa virziena veiksmīgāko apzīmējumu."*² Šis "veiksmīgākais" "bezjēdzīgais", kas vācietim Hugo Ballam šķiet "pasaules dvēsele",³ tiek definēts kā negācija: *"Dada nenozīmē neko"* (Carā).⁴ No teiktā izriet, ka skaniska sakritība starp vārdu "dada" minētajās valodās un virziena nosaukumu ir nenozīmīga nejaušība.

1916. gada februārī publicists un dzejnieks Balls Cīrihē nodibina "Voltēra kabārē" (*Cabaret Voltaire*), ko atbalsta Tristans Carā, Hanss Arps un citi kara laika bēgļu inteliģenti, izveidojot savu dadaistu pulcēšanās centru. Dadas vakara saieti ar priekšnesumiem tiek rīkoti arī citā vietā – "Zur Waag". Savukārt Berlīnes grupu nodibina Rihards Hilzenbeks. Hannoverē kā grupas dibinātājs un vienpersonisks pārstāvis darbojas Kurts Šviterss, pazīstamā dzejoļu krājuma "Annai Blūmai" (1919) autors. "Voltēra kabārē" un citur tiek izstādīti dadaistu mākslinieku darbi, fotomontāžās izmantojot arī tekstus. 1922. gadā tie tiek prezentēti pirmajā starptautiskajā dadaistu darbu izstādē Parīzē.

1920. gada janvārī Tristans Carā ierodas Parīzē un kļūst par tā saucamo absolūto dadaistu grupas vadītāju. Šī grupa, kurā darbojas arī tādi vēlāk populāri sirreālisti kā Andrē Bretons, Pols

Eliārs, Luijs Aragons un Filips Supo, veido almanahu "Dada", žurnālus "Literatūra", "Kanibāls" un citus izdevumus. Dadaistu grupas vēl noformējas Barselonā, Ņujorkā, Briselē, Amsterdamā, Romā, Prāgā, Varšavā, Budapeštā un citur.

Vairāki dadaisti centušies sarakstīt un publicēt savus dadaisma manifestus. Taču viedokļi tajos bijuši tik atšķirīgi, ka virziena kopējā koncepcija īsti nav varējusi izkristalizēties. Anarhistiski noraidot jebkurus principus, dadaisti, Hilzenbeka vārdiem izsakoties, apliecina "primitīvās attiecības ar apkārtējo īstenību", kad "dzīve pārvēršas par trokšņu, krāsu un ritmu simultānu jūkli", kurā summējas brutalitāte "ar visiem sensacionāliem kliegzieniem un murgiem".⁵ Skandalozajās kabārē izrādēs no skatuves atskan lamas, raudas, ņaudieni un kaucieni, kas provocē negatīvu publikas reakciju. Māksliniekiem haotiskas kolāžas radīšanai par materiālu noder lupatas, avīzes, atkritumos atrasti koka un metāla gabali. Skulptūru vietā tiek eksponēti reāli priekšmeti kā "primitīvo attiecību" (Hilzenbeks) ar dzīvi liecinātāji. Marsels Dišāns savā gleznā "Mona Liza" (1919), parodējot klasiku, sievietei portretā piezīmē ūsas un bārdi. Ne mazāk šokējošs dadaistiem ir arī literārā sacerējuma "radišanas" process. To uzskatāmi ilustrē Tristana Carā sarindojums – instruktaža "Kā dabūt gatavu dzejoli dadaistu gaumē", ko no franču valodas tulkojis Klāvs Elsbergs:



Nemiet avīzi.
Nemiet šķēres.

Izvēlieties avīzē
kādu rakstiņu, kas
būtu apmēram tik
garš, cik jūsu
iecerētais dzejolis.

Izgrieziet rakstiņu.

Pēc/tam/rūpīgi/izgrieziet/katru/ši/rakstiņa/vārdu
atsevišķi/un/ielieciet/visus/maišēlī.

Vieglītēm sakratiet.

Pēc tam

uz labu laimi velciet vārdus laukā un lieciet
vienu aiz otra.

Rūpīgi pārrakstiet.

Dzejolis būs jūsu cienīgs.

Un lūk – jūs jau esat “bezgala oriģināls,

šarmanti jūtīgs **rakstnieks**, ko pūlis

pagaidām nesaprot”.

Hugo Balls iet vēl tālāk: “Es nevēlos nevienu vārdu, ko ir izdomājuši citi [...] Dzejolis ir izdevība iztikt iespēju robežās bez vārdiem un valodas. Nolādētās valodas, kas novazājas tāpat kā mākleru rokas gar monētām.”⁶ Lielā mērā to apliecina viņa dzejolis “Karavāna”, kurā gan ir karavānas virzību atgādinošu trokšņu atdarinājumi, bet nav neviena jēgu nesoša vārda (izņemot virsrakstu):

Karavāna

jolfantobambla o falli bambla

grossiga m pfa habla horem

egiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollaka

anlogo bung

blago bung blago bung

bosso fataka

ū ū ū ū

šampa vulla vussa olobo

hej tatta gorem

ešige cunbadfa

vulubu ssubudu uluvu ssubudu

tumba ba-umf

kusa gauma

ba-umf

Cits autors – Kurts Šviterss dzejoli “Cigāri (elementāri)” iztiek ar virsrakstā minētajiem diviem vārdiem, variējot to zilbju un atsevišķu burtu pārstatījumus.

Cigāri

Cigāri

Ci

gār

ri

Cē

i

gā

r

i

Cē

CēI

CēIGā

CēIGāĀ

CēIGāĀEr

ErI

I

Cē

i

gā

er

i

Ci

gār

ri

Cigāri

(Pēdējais pants jānodzied)

Taču pastāv arī iespēja "dzejoļus" sacerēt bez vārdiem; tāds, piemēram, ir Kurta Švitera "Alfabēts no beigām" (*Alphabet von hinten*):

Z Y X

W V U

t s r q

p o n m

l k i h

g f e

d c b a.

Vai arī Luija Aragona ne mazāk raksturīgas "liriskas vārsmas" "Pašnāvība" (*Suicide*):

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

Pašmērķīgu eksperimentu un patvaļas rezultātā tiek panākta ne vien mākslas deideoloģizācija un desakralizācija, bet arī atvērts ceļš uz antimākslu. "Dada kā virziens nāk ar totāli anarhistisku pilsoniskās mākslas un sabiedrības ideālu noraidīšanu, provokatīvu stāju, ar tendenci uz abstraktu ireālību, primitīvismu, absurdu, uz antimākslas eksperimentu un spēli."⁷ Tā īpaši raksturīga radišanas procesā, spēlējoties ar reālajām, ar valodas formām un gramatikas likumiem, ar daiļdarba struktūru un tās elementiem. Tā dzejolī var ienākt parodējami fragmenti no jebkura nejauši paņemta teksta un no sociolekta izķertas frāzes ar to konotatīvajām jēgām. Un nereti tie ir paša autora izgudroti un nozīmes ziņā citiem neatšifrējami vārdi. Spēli var balstīt arī sacerējumu simultānā lasīšana. Tā simultāno dzejoli "Admirālis meklē īres māju" (*L'amiral cherche une maison à louer*) "Voltēra kabarē" dalībnieki Tristans Carā, Marsels Jako un Rihards Hilzenbeks vienlaicīgi lasa franču, angļu un vācu valodā, turklāt katrā valodā "uz labu laimi" (Carā) modificējot dzejoļa teksta saturu. Ungāru zinātnieki, vispārinādami dadaistu praksi, cita starpā, secinājuši, ka šie šokējošie avangardisti pasludinājuši ne vairāk un arī ne mazāk kā "mākslas izzušanu, citiem vārdiem, tās pilnīgu saplūsmi ar dzīvi",⁸ paši sevi nostādot jokdaru lomā.

Vērtējot dadaismu literatūras vēsturiskās attīstības procesa aspektā, jāsecina, ka šo avangardisma praksi iespējams uztvert arī kā īpatnēju protesta formu. Pirmā pasaules kara apstākļos, kad noformējas dadaisms kā virziens, kapitālistiskās sabiedrības radītā tehniskā civilizācija apliecina savu destruktīvo dabu, agrākās pasaules kārtības vietā radot antikārtību un haosu, kas apdraud cilvēka eksistenci un vērš bezjēdzīgu viņa radošo darbību. Atšķirībā no eksistenciālistiem, kas šai absurda situācijā savu dvēseli atver izmisuma kļiedzienam, dadaisti pret absurdu sāk cīnīties ar absurdu.

Reizē tā ir dadaistu absolūtās brīvības un uzdrīkstēšanās demonstrēšana: opozicionāri un skandalozi noliegt visas iepriekš radītās vērtības un to vietā neradīt neko. Ar ironisku uzspēli to deklarē Hugo Balls: *"Kā atbrīvoties no visa dzīvnieciskā un avīžnieciskā, jaukā un taukā, pārmoralizētā, pārzvērotā, pārmākslotā? – Sakot dada [..] Kā kļūt slavenam? – Sakot dada [..] Dada – psiholoģija, dada – literatūra [..] Dada – pasaules karš un bezgalība, dada – revolūcija un neesošais sākums."*⁹

Dadaistiskā uzdrīkstēšanās izpaužas arī kā eksperiments – pievēršanās skaņu dabiskajam plūdumam. *"Es vienkārši ļauju skaņām plūst. Uzpeld vārdi, vārdu pleci, kājas, rokas, vārdu plaukstas. Au, oi, u,"* rezonē Hugo Balls.¹⁰ Šis plūdums saistīts ar dabisko psihes darbību, ar apziņas nepietiekami kontrolēto un formēto materiālu. Ne velti franču dadaisti vēlāk skaņu dabisko plūdumu "intensificē" un postulē kā "psihes automātisma" principu sirreālistiska teksta tapšanā.

Skaņu dabiskajam un arī mākslīgi radītajam plūdumam ir svarīga loma dadaistu dzejas vizuālajās un akustiskajās modifikācijās. Tā jau minētais Balla dzejolis "Karavāna" veidots ne vien dažāda garuma rindās bez pieturzīmēm, bet arī dažādas konfigurācijas burtu salikumā. Neizpaliek arī akustiskas tēlainības efekts, atdarinot neritmisku soļošanu: *"hollaka hollala anlogo bunk", "vulubu ssubudu uluvu ssubudu tumba ba – umf"*.

Cita starpā, *"dadaisms atdzīvināja interesi par mītisko un arhetipisko. T. Carā, kas interesējās par pirmatnējo tautu mītiem, sacerēja "Poemes negres", K. Švīterss dzejoli "Alfabēts no otras puses", kurā skaņu līmenī notiek kosmosa un haosa spēles, pasaules konstruēšana un dekonstruēšana."*¹¹

Rietumeiropā jau 20. gadu pirmajā pusē dadaistu grupas izformējas. Vieni, kā Andrē Bretons, Tristans Carā un Luijs Aragons, pievēršas sirreālismam, citi, kā Ginters Grass, – ekspresionismam.

Latviešu literatūrā, cik var spriest no publicētajām liecībām, neviens autors par dadaisma piekritēju sevi nav uzskatījis. Gluži otrādi. Pat tāds latviešu modernisma kultūrā nemitīgi eksperimentējošs rakstnieks kā Linards Laicens savos "Dzejas principos" apliecinājis, ka "dadisma", respektīvi, dadaisma praksei neseko. Arvīds Grigulis dzejoli "Māksla" dadaismu nosauc par vienu no "ismiem" "mūzikā, dzejā, uz skatuves, krāsās ..". Tomēr latviešu

literatūrā var konstatēt attālu un pastarpinātu (sirreālisma ietekme), varbūt neapzinātu un nejaušu šī virziena poētikas atsevišķu elementu renovāciju – īpaši vizuālās tēlainības izveidē.

Dadaisti cenšas iedzīvināt figūrvārsmu tradīciju, kas iesniedzas pat sengrieķu dzejā, panākt akustiskas un vizuālas tēlainības efektu. Dadaisma poētikas vizuālās zīmes, iespējams, ar dažādu avangarda meklējumu un eksperimentu starpniecību (Eižena Gomringera un Ernsta Jandla dzejoļu “konkrētā” vizualitāte, Gijoma Apolinēra priekšmetiski uzskatāmi iekonstruētās kaligrammas u. tml.) mūsdienās piedzīvo renovāciju kā modernisma literatūras atbalsis un autora individuālā stila izveides papildelementus. Šī parādība vērojama gan “Elles ķēķa” dzejnieku Linarda Tauna un Gunara Saliņa dzejoļos, gan Montas Kromas, Viktora Kalniņa (Vika), Imanta Ziedoņa, Ulda Bērziņa un citu daiļradē, nemaz nerunājot par 90. gadu jaunās paaudzes dzejnieku un prozaīku azartiskajiem stila eksperimentiem.

Kā mirklīgs neomītiskās apziņas uzliesmojums sirreālistiskas vīzijas veidā izskan Gunara Saliņa dzejolis “Dubulturna”, modificējot panta formu ar garo un īso rindu brīvu izvietojumu pantā:

*Ne kā tās zelta galvas,
kaut arī tajās es spīdēšu
pret pēdējo rītu –
dusēdams Tev līdzās,
ar Tavu gurnu pelniem jauk –
damies dienas un naktis,
ar Tavu krūšu piena ceļiem,
ar Taviem ceļiem.
Un tad Tevi sauc un Tu celies –
kā spārnos,
no mana gurna jau raisīdamās –
bet nejaudājot pamest mani,
paliec virs manis lidojoša,
manas pelnu rokas skauta.*

Imants Ziedonis epifāniju tekstus nereti papildina ar ģeometriskām figūrām, paplašinot redzes tēlu trajektoriju. Netrūkst arī tā saucamo laukuma lappušu teksta telpā ar viena un tā paša vārda atkārtojumu.

Ļoti īpatnēji dzejoļa glezniecisko uzskatāmību centies realizēt

Uldis Bērziņš. Tas panākts gan ar drāmas dialoga fragmentu iestarpinājumu teksta struktūrā (replikas bez komentāriem):

- Te es. No turienes. No tāla gada.
- Paroli!
- No tālas priekšas, vecīt. Laid nost stroķi.
- Ko tu te lien?
- Tāpat: tik putni brēc.
- Tad tu no nākotnes.
- Bet ne no tavas

(“Prozaisms lakstīgala”);

gan veidojot tipisku dzejprozas pantu (“Ar putniem”, “Poētisms baltkrievs” u.c.), gan ignorējot vispārpieņemto interpunkciju (“Maijs debešos”), gan praktizējot fonētisku saspēli atgādināošas jaundarinājumu rindas:

*Tev, tauta rām-dūcošā,
sūcošā, lūdzošā, jūdzošā, puteņiem,
ziedoņiem, lietoņiem, rietoņiem, rīt-
blāzmu ietoņiem, laika un vietoņiem..*

(“Dīdz, priļo, maijini ..”);

gan veidojot sarežģītas konfigurācijas divsleju pantu, kurā tekstu var izlasīt kā katrā slejā atsevišķi, tā horizontālā līmenī rindu pa rindai abās slejās kopā. Teksta vizuālo iespaidu intensificē rindas divos līmeņos, ar lielajiem burtiem izceļot substantīvus augšējā līmenī:

Raksta tev brāli

Tik nedaudz rindu

MĀLS

Te vārds

VĀRDS

Garš mels

Ko tad zvejnieki (?)

ASINS

ūdeņos

Nevar salasīt)

ZIVS ZIVS

Es tu

BLĒDIS

tavs brālis

DIEVU

(...) tur klētis

AKMENS

te sirds

VARŠ

īss akmens

dziesma vai diena

(ikviens? neviena?)

tīklu izvelk

DIEVS CILVĒKS

mēs jūs

(“Determinatīvi”)¹²

Izplatīta parādība ir interpunkcijas pārveidošana vai tās ignorēšana, vārdu un rindu un līdz ar to arī dzejoļa vizuālā koptēla kontūru "sapludināšana" lasītāja uztverē (Knutu Skujenieka "tā jaunā valoda tā svešā drupa", Andra Akmentiņa "es piedzīvojamu tirgū pabiju", Jo "un te nu tavs āreče lietus", Ingūnas Jansones "Rudens dziesmiņa par trakovīru" un "Pēdējā lūgšana tējas dievam", Annas Auziņas "Dievs iedezd jaunū rudens dienu" u. c.).

Vērojama tendence (arī futūrisma ietekmē) vizualitāti pastiprināt ar atsevišķu vārdu izdalījumu rindā vai atsevišķu rindu izdalījumu pantā, rakstot tos ar lielajiem burtiem, kā Ievas Rupenheites dzejoli:

ES TEV SITU PA ABIEM VAIGIEM
 bailēs
 ka pagriezīsies
 IZMAZGĀTIE KREKLI PLĪKŠĶINA BALKONU

Telpisku piesaisti un neparastības efektu var panākt ar šādi akcentētiem vārdiem vai arī rindām svešvalodā, kā Liānas Langas dzejoli "Metropolitēna muzeja strūklakas baseinā":

Sāksim iepirkties Ziemsvētkiem sestdien.
 Smidzina, nelāgi, jā. Rītdien solīja
 sauli. Nolādētie svētki, katru gadu viens
 un tas pats, tikai dārgāk. Jā, zelterūdeni es
 aizmirsu ledusskapī. Rīt jāceļas sešos un
 jābrauc. Vai tu nomaksāji rēķinu par
 garāžu? O. K., tad ar labu nakti. GOOD
 NITE, SWEETHEART. GOOD NITE, HONEY.
 GOOD NITE, PUSSY.
 AMERICA, AMERICA, GOOD NITE!

Var veidot visu dzejoli lieliem burtiem rakstītiem vārdiem, kā to darījis Jānis Ramba:

KĀPĒC ES ŠEIT ATRODOS.
 KĀ ES ESMU RADIES.
 ŠO PILSĒTU SAUC PAR RĪGU ..

Viens no vizuālo zīmju veidiem ir vārdu grafiskais izkārtojums, kas atgādina attēlojamā objekta reālās aprises. Šāds izkārtojums

Abu dzejoļu informatīvo saikni var interpretēt kā opozīciju "tikšanās–šķiršanās", bet iespējams arī skaidrot ar mistificējošu pieskaņu, saturā iekļaujot krusta zīmi un visu vērtējot kā lakoniski izteiktu ornamentētu kopumu.

Dadas neprognozējamās vizualitātes pēdas var izpausties panta struktūras saārdīšanā, kā tas ir Liānas Langas dzejolī "sveiciens vecajam dada", kur dažāda garuma, pat vienvārda rindas ienāk haotiskā birumā:

sveiciens vecajam dada

mans krāmu tramvajs

ir oranžā krāsā

bet sliedes kā divi zāģi

kad trambulīts kratās

vien skaidas lec

zem skaidām dzied telefonvadi

vai saslēdz vai nesaslēdz rietumu puslodes

noiet pa burbuli krāmi

un panti

viens burbulis iedomīgs

otrs ir slimš

pārējie slīkoņas

amizanti

Vēl nepārprotamāku "sveicienu" dadam sūta Ieva Melgalve sava darba "Dilonis" beigu daļā. Tas ir teksts ne vien bez vārdiem, bet arī bez teikumiem un interpunkcijas. Aci piesaista grūti pārskatāms dažādu mazo burtu virknējums. Tas ir burtu konglomerāts raupju linu audumu atgādināšos rindu blokos (tie atdalīti ar zvaigznītēm), kuru jēgas šifrs nozaudēts. Bezjēgas teksta struktūra pakļauta spēlei un veido alūziju avangardistu manifestētajam: "Dada ir Nekas."

* * *

ušipūktbēkīdzikklēneirežģiīdzeīnevienonpājādotītīdiedzi
lētieviležģūrkulēniudzrūējušrdēdzimmeκllīdzātīltāpnrgāmru
denķājelēmbērnulīedrūculgdmmbrūāvējzobietējgutlējmotiftik
lvtiējgājklikkštūrējvecipilkrējrikrultudiltidiltidebeīiviedilon

mžēluīlendtmucmājjevunepcerevārdmēnebrplikmtuzžšvrbiļ
umezeriājputbmeklmīlbuekārānoizgājkrpojinizālēnāmotīg
vieneieī

* * *

klņmlpiezpjtnoziprcētuiemtdevāāuziūālijāeīgītkluļušātcltpir
iācerējāizkizfjutkniedzntānietuieciēlāviibklpdomušņieierutē
lāzēbildjētruoiurliocizirgrāšietnvērdciendekpreibvēājņiejāviņie
mbzc

* * *

ušipūidzikklēneīnevienonorītzilētievilēirkulēnūējušrclējdzimdā
tiltāpnrgārnulīulējzobietējgutjklkkpilkrējriklrutidiltideeīvm
žēluīl enrevārbrplikmtuzžšvmezerm kārgājkrpoālēnāvieī

* * *

pzpjtnozprcmdvāāuziūgīūuļušātdtctņtāntuvbpušutēāzēbd
judtrcrbvēājņjā

* * *

ušpūidīnvtītnūējušrdniātāpnrgārnuzojgiitjprejīrutdtēi
īnrbrpšvgāļrpoā

* * *

jā

Atsauces

- ¹ Huelsenbeck R. En avant dada // Die Geschichte des Dadaismus. – Hamburg, 1976. – S. 12.
- ² Citēts no Janas Vērdiņas latviskotās vācu dadaistu dzejas izlases "Annai Blūmai". – R., 1997. – 5., 6. lpp.
- ³ Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. – Frankfurt am Main, 1984. – S. 39.
- ⁴ Gfrereis H. Dadaismus // Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. – Stuttgart; Weimar, 1999. – S. 36.
- ⁵ Riba K. Dada (Dadaismus) // Moderne Literatur in Grundbegriffen. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 63.

- ⁶ *Balls H.* Manifests I dadas vakaram Cīrihē 1916. gadā // Annai Blūmai. Vācu dadaistu dzejas izlase. – R., 1997. – 11. lpp.
- ⁷ *Best O.* Der Dadaismus // *Best O.* Handbuch literarischer Fachbegriffe. – Frankfurt am Main, 1994. – S. 108.
- ⁸ Восточноевропейский авангард как литературное направление. – Будапешт, 1973. – С. 177.
- ⁹ *Balls H.* Manifests I dadas vakaram Cīrihē 1916. gadā. – 10. lpp.
- ¹⁰ Turpat. – 11. lpp.
- ¹¹ *Kursīte J.* Dzejas vārdnīca. – R., 2002. – 85. lpp.
- ¹² Visi Ulda Bērziņa dzejoļi ņemti no viņa krājuma "Poētisms baltkrievs" (1984).

Konstruktīvisms

Konstruktīvisms ir avangardistisks virziens modernismā (latīņu val. *construo* – ceļu, *constructio* – uzbūve) un vispirms izpaužas tēlniecībā un arhitektūrā. Sakarā ar jaunu industriālu materiālu ienākšanu būvniecībā (dzelzsbetons, tērauds, stikls) par galveno izteiksmes līdzekli arhitektūrā kļūst konstrukcija. Racionāls risinājums cilvēkvides veidošanā prasa priekšmetiskuma ignoranci, funkcionāli nemotivētu dekoratīvu elementu atmešanu. Šie principi tiek pārņemti arī teātrī, kino un citās mākslās, sekmējot to robežu labilitāti. Formā valda funkcionāla lietderība, racionāla mērķtieksme, lakonisms un skaidrība, kas atgādina kubismu ar priekšmetu pielāgošanu kvadrātam vai kubam kā universālām formām dematerializētas konstrukcijas radīšanai.

Konstruktīvisma dzimtenē Krievijā to pārstāv dizainers, scenogrāfs un grafiķis Vladimirs Tatļins, arhitekts, grafiķis un scenogrāfs Els Ļisickis, arhitekti Vladimirs Meļņikovs, brāļi Aleksandrs, Leonīds un Viktors Vesņini un citi. Tēlnieki Naums Gabo un Antuāns Pevzners jau 20. gadu sākumā emigrē un ar savu aktīvo jaunrades darbu sekmē konstruktīvisma estētikas principu iesakņošanas vācu, franču, poļu (grupa "Blok") un citu tautu mākslā.

Virziens formējas sarežģītā 20. gadu sākuma situācijā, kad jaunās formas meklējumu drudzī gan konfliktē, gan satuvinās un pat pārklājas dažādu stilu iezīmes, kā tas, piemēram, ir Vsevoloda Meierholda režisētajā izrādē "Augstsirdīgais ragnesis" (*Великодушный рогоносец*, 1922) ar cirka un sporta elementu iekļāvumu skatuviskā darbībā. Termins "konstruktīvisms" rodas 1921. gadā saistībā ar jauno mākslinieku darbu izstādi Maskavā. 1922. gadā šī izstāde aizceļo uz Berlīni un gūst starptautisku ievēribu. Vācu mākslas vēsturnieki atzīst: "Izstāde modināja interesi par supremātismu [...] un konstruktīvismu."¹ 1922. gadā Diseldorfā tiek nodibināta Starptautiskā konstruktīvistu frakcija Teo van Dūsburga un Ela Ļisicina vadībā. Tā paša gada aprīlī Els Ļisicins kopā ar Iju Ērenburgu Berlīnē izdod žurnālu "Lieta"

(*Вещь*). Andrejs Kurcijs, kurš šai laikā studē Berlīnes universitātē, seko mākslas dzīvei un izdod teorētisku žurnālu latviešu valodā "Laikmets", atzīst: "Krievu literatūrā, kur formālisms tika novests līdz galējībām, vērojams noteikts novirziens uz konstruktīvismu un jaunu, īpatnēji izveidotu sintēzi."²

"Galējību" formālais konstruktīvisms krievu mākslā devis tādus darbus kā nerealizētais Tatļina projekts Trešās Internacionāles monumentam (milzīga spirāle, kurai iekšpusē iekarinātas trīs rotējošas stikla kameras – kubs, cilindrs un piramīda), kā brāļu Vesņinu 1923. gadā projektētā "Pravdas" ēka Ļeņingradā (tagad Sanktpēterburgā). Kopā ar holandiešu grupas "De Stijl" neoplasticismu (Pīts Mondrians un Teo van Dūsburgs) krievu konstruktīvisms sekmē Veimāras "Bauhaus" (*Hochschule für Bau und Gestaltung*) rašanos,³ konstruktīvisms ietekmē arī angļu "High Tech" arhitektūru. Tāpat latviešu arhitektūrā šī virziena ietekme spēcīga: Rīgas Centrāltirgus paviljonu kompleksa, banku, slimnīcu, skolu, dzelzceļa staciju un citu objektu ēku celtniecība, izmantojot dzelzsbetona un metāla karkasu, stiklotus sienu laukumus precīzā, konstruktīvā sistēmā bez plastiskā rotājuma (Pāvils Dreimanis, Eižens Laube, Ernests Štālbergs un citi arhitekti).

Literāro konstruktīvismu Krievijā pārstāv divas grupas. Pirmo veido "veščisti" (*вещи́сты*) ar Iļju Ērenburgu priekšgalā. Berlīnē izdotajam grupas žurnālam iznāk tikai viens numurs, toties konstruktīvisma poētikas ietekmē tiek veidoti Ērenburga romāni "Hulio Hurenito" (*Хулио Хуренито*), "D. J. trests" (*Трест Д. Е.*), kā arī brošūra "Un tomēr tā griežas" (*А все-таки она вертится*). Otrā grupa – "Konstruktīvistu literārais centrs" (*Литературный центр конструктивистов*) konstituējas kā virziena organizatoriskais spēks un orientējas uz tehnisko inteliģenci. Tajā darbojas Eduards Bagrickis, Aleksejs Čičerins, Vera Inbere, Aleksandrs Kvjatkovskis, Vladimirs Lugovskojs, Iļja Seļvinskis, Kornēlijs Zeļinskis un citi. Čičerins, Seļvinskis un Zeļinskis publicē savu darbu kopkrājumu "Visu maiņa" (*Мена всех*, 1924), kurā lielā mērā manifestē virzienu un skaidro tā paradigmātiskos principus. Konstruktīvistu sacerējumi tiek publicēti arī antoloģijās "K. L. C. Literatūras valsts plāns" (*Л. Ц. К. Госплан литературы*, 1925) un "Bizness" (*Бизнес*, 1929).

Virziena paradigmā tiek akcentēts racionālas mērķtiecības un lietderīguma princips. Literatūrai tiek izvirzīti praktiski dzīves

celtniecības uzdevumi, tā tiek tuvināta industriālajam procesam. Rakstnieka uzdevums "strādāt visu vidū". Viņa darbs tiek salīdzināts ar inženiera darbu. Rakstnieks veido vārdisko lietu – romānu pēc līdzības ar inženiera radīto tehnisko lietu – mašīnu. Šāda literārā sacerējuma pielīdzināšana lietai un tā "noslēpuma" meklēšana mašīnā atgādina matērijas fetišizāciju, kas jau tika proponēta Filipo Tommazo Marineti "Futūristiskās literatūras tehniskajā manifestā": "*Karsts metāls vai parasts koka gabals mūs tagad satrauc vairāk nekā sievietes smaids un asaras. Mēs literatūrā gribam atainot motora dzīvi [..] Dzejniekam futūristam nav interesantākas tēmas kā mehāniskā pianīna taustiņu klaksti.*"⁴ Šāda līdzība dažādu virzienu programmās liecina par zināmu eklektismu to nostādņēs, lai gan tas notiek vienas un tās pašas mākslinieciskās sistēmas – modernisma principu ietvaros, kā to konstatējis Dž. A. Kudons.⁵ Racionāls lietu un parādību skatījums un funkcionalitātes akcentējums konstruktīvistus tuvina arī kubistiem.⁶

Konstruktīvistu pasludina "formas revolūciju", sākot ar jaunu poētikas jēdzienu un terminu konstruēšanu. Literārs sacerējums tiek dēvēts par "konstrukciju" un tā teksta struktūrvienības – par "konstruēmām". Galvenā konstruēma sacerējumā ir tēma, kas tiek izdalīta atbilstoši tā saucamajam dominantes nozīmīguma principam. Visas pārējās struktūrvienības, respektīvi, konstruēmas, daiļdarbā tiek pakļautas dominējošajai – tēmai. Daiļdarba tekstā atmetams viss, kas nav funkcionāli motivēts. Valoda tiek nonivelēta. Stingri shematizētajā teksta struktūras modeļi tiek skaušta jebkura lirismu un emocionalitāti veicinoša tēlainība.

Atbilstoši tā dēvētajam konstruēmu noslogojuma principam (*принцип грузификации конструием*) tiek izvirzīta prasība pēc vārda tiešuma, tā maksimāla saturiska noslogojuma: rakstīt lakoniski, mazumā ietvert daudzumu, atsevišķā punktā – visu nojēgumu (*в малом – многое, в точке – все*).⁷ Grafisko zīmju pārspilēta lietošana draudēja ar zināmu lirikas abstrahēšanu un tuvināšanu tā saucamajai bezpriekšmetiskajai poēzijai.

Ne mazāk raksturīgs konstruktīvisma poētikas noteikums ir "lokālā paņēmiena" (*локальный прием*) realizēšana – tēmai kā galvenajai konstruēmai maksimāli tuvas, nereti neliterāras, žargonismiem, profesionāliem terminiem un svešvalodu vārdiem piesātinātas leksikas ieviešana, dokumentu stilizēšana, rūpniecisko ritmu atdarināšana. Tiek pieļauta žanru robežu labilitāte, dzejā

nevairoties no naratīva elementiem, no stāstoša stila. Netiek ignorētas arī no dadaisma poētikas patapinātās vizuālās zīmes – atsevišķu burtu vai zilbju plakātiska izcelšana, izsaukuma un jautājuma zīmju likšana teksta malās u. tml.

1937. gadā Kārlis Kārklīšs savā literatūras virzienu apskatā atzinis: *"Latviešu literatūrā konstruktīvās mākslas principi iesakņojušies maz. Konstruktīvisms tanī ir tikai blakusvirziens."*⁸ Pusgadsimtu vēlāk – 1987. gadā Rota Goldšteina "neteoretiskā versijā" "Bija vai nebija latviešiem konstruktīvisms?" šo viedokli apšaubījusi: *"Reāla attieksme, reālas prasības, reālisms – bet kur palicis "konstruktīvisms" vai vismaz "konstruktīvā radīšana"? Vai tāds maz bija?"*⁹ Abi autori savus secinājumus par konstruktīvismu latviešu literatūrā balstījuši uz ļoti ierobežotu materiālu – tikai Pētera Ķikuta daiļradi, galvenokārt viņa kritiskajām apcerēm.

Krievu konstruktīvistu platformai tuvas atziņas paudis Linards Laicens teorētiskajā apcerē "Dzejas principi" (1922) – jaunajā dzejā radoši izmantojami avangardistisko virzienu sasniegumi formas izveidē: *"Tie ievērojami kā tehnisko un formālo meklējumu un sasniegumu rezultāti, kuru vērtības noderīgas par līdzekli uz mākslas darba mērķi – izteikties, izteikt, dot dzīvei virzumu."*¹⁰ Aktīvi iedarboties uz dzīvi spēj tagadnīga māksla. Šo prasību Laicens īsteno savā dzejā un masu aģitācijas teātra vajadzībām rakstītajās lugās, radikāli modificējot dramaturģisko formu un nosaucot šī lugas par "konstruktīvajām spēlēm". Autora piezīmēs kolektīvi rakstītajai lugai "Karaliskais tepīkis" (līdzautori Kārlis Dzelzītis un Andrejs Kurcijs) Laicens iespējamo režisoru nosauc par "konstruktīvistu", kura fantāzijai, lugu gatavojot izrādei, "vēl atlicis pārāk daudz darba".¹¹ Konstruēmu noslogojuma principam tuva Laicena prasība pēc izteiksmes maksimālas koncentrētības: *"Tagadnes dzejai jābūt viņas izteiksmē, stilā koncentrētai, saspringtai līdz pēdējai iespējai [...] ar vislielāko līdzekļu ekonomiju jāpanāk visaugstākais, galējais uzstādītā māksliskā mērķa sasniegums."*¹²

20. gadu otrajā pusē konstruktīvisma problēmām pievēršas trauksminieks Pēteris Ķikuts apcerēs "Klasicisms vai konstruktīvisms?" (1926) un "Konstruktīvā radīšana" (1928). Konstruktīvisms, kas, viņaprāt, izaug no impresionisma un ekspresionisma, te aplūkots kā visperspektīvākais klasiskajai mākslai pretējs jauns virziens, kas nākotnē literatūrai paver jaunus horizontus: *"Kā pirmo estētisko normu konstruktīvismā var minēt skaidrību, kura*

nepieciešama mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izvēlē, lai precīzāk izteiktu sajūsto vai saprasto. Ne mazāk nepieciešama ir prasība pēc izteiksmes līdzekļu ekonomijas [..] Arī samēra prasības var ietverties konstruktīvisma estētikas rāmjos [..] Pats raksturīgākais tomēr pie konstruktīvisma ir un paliks konstruktīvais tēlojums kā konstruktīva darba izteiksmes īpatnība.”¹³ Vai arī: “Konstruktīvā radīšana nav melīga, bet gan – apzinīga [..] Mākslā ievērot mākslas realitāti – konstruktīvisma prasība [..] radīt konstruktīvi nozīmē arī radīt vienkārši.”¹⁴ Tas, ko Ķikuts piedēvē konstruktīvismam, šim virzienam atbilst tikai daļēji: tas ir izteiksmes līdzekļu ekonomēšanas princips, konstruktīvais “tēlojums” (kas, starp citu, netiek konkrētizēts un nošķirts no parastā tēlojuma kā uzskatāma telpiskuma radītāja) un “kolektīvu” ievedums dramaturģiskā darbībā. Turpretī prasība ievērot literatūras specifiku, panākt daiļdarbā skaidrību, samērību un vienkāršību ir pārāk vispārīga un attiecināma uz vairākām mākslinieciskajām sistēmām un to virzieniem. Jēdziens “konstruktīvs” Ķikuta rakstos nereti lietots kā sinonīms vārdam “progresīvs”, “radošs”. Bez pārliecinošas argumentācijas un teksta analīzes Ķikuts konstruktīvisma izpausmes saskatījis tādos darbos kā Linarda Laicena dzejoļu krājumā “Ho-Tai” (1922), Pāvila Rozīša romānā “Uguns ceļos” (1924) un pat Raiņa dzejoļu krājumā “Mēness meitiņa” (1925).

Pētera Ķikuta apceres laikabiedrus rosinājušas konstruktīvisma aspektā vērtēt arī viņa liriku – krājumus “Balti torņi melnā naktī” (1927) un “Asie lūzumi” (1928). Kārlis Kārklīšs raksta: “Paša P. Ķikuta dzeja stipri konstruktīva, tā veidota vairāk ar prātu.”¹⁵ Šādam atzinumam gan nav īsta pamatojuma. Jau Aleksandrs Čaks Pētera Ķikuta liriskajā dzejā konstatējis “garīgu smalkumu”, “akvareļu toņus” un “ārkārtīgu atturību”.¹⁶ To liecina arī pats dzejas materiāls, piemēram:

*Šai torņu baltumā ir mirkļu maigums,
Kas apņēm sirdis, kopā sakusušās,
Kad gaismu saredz acis aizvērušās
Un visam pāri klājas zeltīts zaigums.*

*Kā patīk balto torņu mirdzēšana –
Kad cauri nakšu melnumam un baismai
Vēl gribas ticēt jaunu dienu gaismai,
Kur atdzims dailes, prieka ilgošana..*

(“Balti torņi”)

Jānis Grots ne bez pamata rezumē: "*Ķikuta klusas romantikas apdvestā dzejā velti mēs jaušami meklēsim arī konstruktīvismu, kuru dzejnieks aizstāv un meklē savos teorētiskajos rakstos, pareģodams tam nākotnes virziena slavu.*"¹⁷

Citādi nekā savu lirisko dzeju Pēteris Ķikuts veidojis poēmu "Mašīna" (1930). "Veščistu" pieejai raksturīgais lietas nojēgums te pieteikts jau virsrakstā. Poēmas pirmā un otrā daļa izskan kā slavinājums tehniskā progresa liecinātājam – mašīnai "zemēs un jūrās, un gaisā":

*Mašīna, mašīna,
eļļotā mašīna –
zilmelni spīdošā,
īdošā,
slīdošā
zemēs un jūrās, un gaisā [..]
Cilvēks kaut radījis,
cēlis un vadījis –
notrīc tak bijībā baisā!
Mašīna, mašīna,
trauksmainā mašīna,
pati tu patībā sveroša,
deroša!*¹⁸

Atšķirībā no savām teorētiskajām apcerēm, kurās pamanāma zināma domas nekonsekvence, poēmu Pēteris Ķikuts izveidojis atbilstoši virziena poētikas kanonam. Šo sacerējumu autors pieteic kā vārdisku "konstrukciju" – pēc analogijas ar mašīnu kā lietu, ko inženieris veidojis kā tērauda konstrukciju:

*Mašīnai nākotni sliju –
vārdiskā tērauda siju –
kon – struk – cijū.*¹⁹

Cilvēks kā mašīnas radītājs, kas, starp citu, nodēvēts par "augstāko konstrukciju", nav šī darba galvenais varonis. Poēma neizskan kā slavas dziesma viņa domas ģenialitātei, kā to tradicionāli varētu gaidīt. Kā savu, tā iespējamā uztvērēja – lasītāja uzmanību autors fokusē uz galveno konstruēmu – mašīnu, tās spēku:

Liec,
 mašīnas spēks,
 apbruņot uzvarai rokas!
 Palīdzi vienot, ne šķelt,
 palīdzi celt,
 palīdzi nokratīt mokas.²⁰

Vērtību skalā cilvēks nav prioritārs, jo "mašīna pati, lūk, cilvēks". Tā, cilvēku identificējot ar mašīnu, tiek veidoti tādi tēlu sinonīmiskie bloki kā "mašīna – spārnotais cilvēks", "mašīna – okeāncilvēks" (resp., lidmašīna un kuģis) u. tml. Mašīnai kā poēmas dominējošajai konstruēmai tiek pakļauts otrās daļas materiāls, kurā, nevairoties no sižeta izvērsuma, tiek raksturota materiālās kultūras attīstības vēsture, sākot ar akmens un dzelzs iepazīšanu un beidzot ar vismodernākās mašīnas konstruēšanu. Autors nevairās no stāstoša stila, tehnikas terminiem, izgudrotāju vārdiem. Nevairās arī no virziena stilam nepieņemamas vizuālās tēlainības, kā tas, piemēram, ir "mašīnas mākslas" – kino dinamiskajā aprakstā, pamata vārdu šķiras izvietojojot kāpņu pantā un īpatnēji atskaņojot un sabalsojot vārdu saknes vai izskaņas rindu no beigumā:

Mašīnas māksla –
 kino.
 Dzen tas
 skrejošas lentas
 ekrāna virpuļos
 dvēseļu tirpuļos,
 trikotās ainās
 mainās
 asiņainās.²¹

Stilu sajaukumu dažkārt rada spēles paņēmiena izmantojums, rindojojot vienzilbīgus skaitāmvārdiņus:

Ter... ter... teri –
 Ložuberi.
 Gari gali, tāli gali –
 Lielgabali.²²

Konstruktivistiska stila meklējumi raksturīgi arī Linarda Laicena daiļradei. To saskatījuši jau dzejnieka laikabiedri. 1926. gadā, kad

latviešu dzejas procesā bija ienākuši un novērtēti tādi dzejnieka krājumi kā "Karavāne" (1920), "Ho-Taī" (1922), "Berlīne" (1924) un "Semafori" (1924), Edgars Sūna rakstija: "Laicena jaunākā lirika krasi piegriezusies pilsētnieciskai pasaulei, kā uztvērums, tā arī stiliskā ziņā iet konstruktīvā virzienā: no vienas puses, cenšoties izteikt dzīves mehānisko procesu, mašīnēriju, no otras puses, lielu ļaužu masu garu, to kolosālo dinamiku, kas izpaužas lielpilsētā."²³ Vērtētājs secina, ka Laicēns "savas dzejas pamatu redz stila konstruktīvā dinamismā".²⁴ Atšķirībā no autora pozīcijas Pēteris Ķikuta poēmā Linarda Laicēna dzejā neienāk lietu pasaules apbrīns. Viņš modelē tādu ar rūpniecisko darbu saistītu urbanizētu telpu, kurā valda "dzelzu rati", "dzelzu vārti", "tēraudriteņi" un "stieņu pītnes", "betona kāpes", "šahtu un tuneļu pekliskā tumsa" ("Pusratīgais un mēs"), "lielgabalstobri" un "tanki". Šai kontrastiem bagātājā vidē liriskā Es pārdzīvojums ir dramatisks:

*Es blīvēts no zvirgzdiem un stikliem –
no asfalta melna un pikta,
kas vārīts uz ielas un maisīts
ar mentēm, kas sviedrainās rokās –
kur pilsētas pieožas pilnas
ar vareni nāvīgu birgu;
es blīvēts no zvirgzdiem un stikliem –
no satriekto spoguļu drumslām,
no akmeņu šķembeļu šķautnēm,
no kinžalu asmeņiem smailiem,
no nažiem un dzeloņu drātīm..*

("Kad mokus")²⁵

Šķautņainas metaforas atkailina nehumanizētu pilsētvidi, kas nomāc un nocietina indivīda ievainoto dvēseli.

Laicēniskais pants nereti slēpj aizturētu spriegumu, spēku, kas tiecas izlauzties brīvā telpā. Iespaidu pastiprina virziena stilam tipiskais konstruēmu maksimālais noslogojums:

*Ne vārdi ir dzeja, bet darbi, bet darbi un
sāpes, un prieki, un vaļa uz jaunu.*

("Par dzeju")²⁶

To balsta ritma atbilstība vārdam, ko nodrošina substantīviskie vai verbālie domas kāpinājumi, sinonīmiskās vārdkopas un

aliteratīvie sabalsojumi: liriskais Es tiecas vienādoties ar "auto un moto", ar pulkiem, kas ceļas "ar varu pret varu, kas nevarā spieda" ("Viss starp visu"), viņam važas "iežņaudz" rokas ("Ieslēgtiem māksla") un "dzelžu režģos" "smadzenes un domas režģās" ("Māte un ..."), taču mērķis ir "likteņus nolikt" un "laikmetu virzīt" ("Spēles").

Konstruktīvistiskā "lokālā paņēmienu" realizēšanu atgādina Laicena azartiskie "vecās" valodas reformēšanas mēģinājumi. Leksikas un frazeoloģijas līmenī ienāk patvaļīgi veidoti vārdi, semantiski uzminami tēli: "mēbelīgā Rīga" kā ar lietu pasauli un mietpilsonību saistītās apziņas tēls; "izmekļi" – izmeklētie; "buržujīgā nakts" – uzdzīvē pavadīta nakts, kad prāts "noberzts jēls [...] gar šiberiem un šimmy" u. tml. Domas spriegums tiek panākts arī ar neparastu prefiksāciju – "nozīnāt" (uzzīnāt), "izveids" (veids), cietumnieka soļi kamerā "apmīn" (samīn) dienas un "izdomas izsīt", "sataukotie" (aptaukojušies) – vai vārdu formām, kuru īstā jēga uztverama tikai kontekstuāli, kā, piemēram, "izritēt", "izdrebēt" (izpausties nepārtrauktā kustībā), "uzlikties" (uzkundzēties) u. tml.

Konstruktīvisma izteiksmes līdzekļi Linarda Laicena lirikā neveido virzienam raksturīgo kanonisko shēmu. Tie ienāk organiskā mijiedarbē ar reālistiskā un ekspresionistiskā stila tēlainību. Toties konstruktīvisma stils izteikti atklājas Laicena dramaturģiskajos darbos, kam autors devis virzienam atbilstošu žanrisko apzīmējumu. Par lugu "Karaliskais tepikis" viņš saka: "*Šis darbs nebūs jāuzskata un jānoskatās kā naturālistiska vai reālistiska luga, bet kā konstruktīva spēle* [izcēlums mans. – B. T.], kurā visām kustībām jāvirzās pēc stingri pārdomāta plāna – shēmas."²⁷ Pēc šo "konstruktīvo spēļu" žanriskajiem principiem veidotas arī Linarda Laicena lugas "Mitiņš ballē" (1925), "Alfa un Auto" (1925), "Kompromiss" (1926), "Ķīnas dziļumi" (1927) un "Karš" (1928). Darbības shematizēšanas ziņā Linarda Laicena lugām – spēlēm ir zināma tuvība "Zilās blūzes" (*Синяя блуза*; darbojās Padomju Savienībā) trupās repertuāram, kurā tika izmantotas revolucionārā tautas teātra tradīcijas, kā arī Ervīna Piskatora politiskā teātra (*Das politische Theater*) stilam. Pamatprincipos, ko Laicens cenšas skaidrot ne vien lugu komentāros, bet arī presē publicētajos rakstos "Par strādnieku teātri" (1924) un "Vēl par strādnieku teātri" (1924), viņš atrod patstāvīgu pieeju un konsekventi izmanto literāro

materiālu, kamēr krievu un vācu aģitācijas teātros šis materiāls tiek sintezēts ar mūzikas, dejas un akrobātikas elementiem. Lai-cena "konstruktīvās spēles" vērtējamas kā īpašs radošs eksperiments latviešu drāmas žanriskajā dažādošanā un skatuviskajā interpretācijā.

Atbilstoši konstruktīvisma poētikai Linards Laicens savu dramaturga darbu padara tagadnīgi funkcionālu – pakļauj aktuālām strādnieku dzīves un cīņas vajadzībām. Viņa lugu konflikti sakņojas sava laika dzīvē. Bagāto un nabago dzīves pretmeti ("Mītiņš ballē"), politisko partiju cīņa par varas sadalīšanu un pārdalīšanu ("Kompromiss"), militāristu politiskās spēles ("Karš") – tie ir galvenie problēmu mezgli Laicena "spēlēs". Turklāt darbības vieta tajās konkretizēta netiek. Skatītājs uz Latviju to var attiecināt tikai uz asociāciju pamata.

Autors atteicies no reālpsiholoģiskajai drāmai raksturīgās personu individualizācijas un psiholoģiskā raksturojuma (līdz ar to arī no psiholoģisma potencēm skatuviskā tēla aktieriskajā izpildījumā). Viņa "konstruktīvajās spēlēs" darbojas personāži – konstruēmas, kam nav biogrāfijas un lielākoties arī sava vārda: Kapitālists, Baņķieris, Kanclers, Prezidents, Žandarms, Polis-mens, Cietuma sargs, Strādnieks. Tie ir tēli – shēmas ar vienu vai dažām profesijai, sociālajam slānim vai šķirai tipiskām iezīmēm.

Kā patstāvīga konstruēma Linarda Laicena lugās tiek iekļauti "kolektīvi", kas atgādina kolektīvos tipus viņa prozā (piemēram, krājumā "Attaisnotie") un ir savdabīgs masu tēlojuma veids drāmā. "Masu grupas, kas lugā darbojas," komentē autors, "nav domātas kā nejaušs pūlis, bet kā viengabalīgi kolektīvi, no kuriem individuālas personas atdalās atsevišķos elementos tikai kā šo kolektīvu teatrālais papildinājums un paspilgtinājums."²⁸ Tātad "spēļu" sintētiskajā tēlā galvenā tēmas balstītāja un atklājēja konstruēma ir "kolektīvi" un atsevišķajai personai ir tikai "teatrāla paspilgtinājuma" funkcija.

Ne mazāk "konstruktīvistisks" elements "spēlēs ir "kinemato-grāfiski ritoša" darbība",²⁹ kas būtiski saistīta ar "spēles" – izrādes semantiku: "… nav vajadzīgs ne karalis, ne dzīru galds, ne trauki, ne dziesmas, ne noteikti mūzikas motīvi" (kas, protams, veidotu karaliskā nama uzskatāmu telpisko vidi reālistiskā lugā. – B. T.), "bet vienīgi darbība, kas viņu esamību liek iedomāties".³⁰ Tātad "kolektīvu" kustības ir ne mazāk nozīmīga konstruēma "spēļu" skatuviskajā tēlā kā vārds un rekvizīti, ko tā ar savu nosacītību spējīga aizstāt.

Turklāt nosacītība tiek kāpināta ar stilizāciju. Lugu komentāros norādīts, ka skriešana attēlojama ne reālistiski, bet ar "kustību veidu", kas rada "skriešanas priekšstatījumu jeb iedomu".³¹ Sāpes izteicamas daudz pilnīgāk un ticamāk, nevis "rokas laužot", bet gan atbilstoši "lokālajam paņēmienam" – ar vienu vienīgu nekustīgu pozu. Lugā "Alfa un Auto" šautenes turēšanu rāda tikai cietumsargu elkoņos saliektās rokas, katordznieku nastu nešanu – nokarenās rokas un saliektie augumi, strādnieku sadursmi ar žandarmiem – strādnieku "kolektīvu" saskaņotās kustības uz skatuves, izjaucot žandarmu rindu. Masu grupu – "kolektīvu" kustību stilizējumā īpaša nozīme ir ritmam kā saskaņotai "viengabala" darbībai: "Kolektīvi iet, nāk, sēstas, ceļas tā, ka lai iznāktu viengabala darbība – reizē "visi kā viens"."³² Racionālas konstruēmas princips tiek realizēts arī lugas kompozīcijā. Konflikts tiek virzīts un risināts trijās vai pat piecās ainās – "darbībās", kas turklāt ir relatīvi patstāvīgas un ļauj lugu iestudēt saīsinātā veidā vai arī katru ainu skatīties un uztvert atsevišķi (īpaši, ja izrāde tiek pārtraukta sakarā ar policijas iejaukšanos un tad atkal atsākta).

Laicena lugas – spēles domātas atklātai skatuvei, apjomīgām brīvdabas izrādēm ar simtiem pašdarbnieku, kā tas notiek Darba svētkos Saules dārzā. "Konstruktīvo spēļu" atvērtība nosacītības ziņā ļauj vaļu režisora fantāzijai. Autors komentē: "*..parastās dekorācijas, kostīmi, reālā spēle jeb "dzīvošana" uz skatuves nav vienīgi līdzekļi, ar kuriem panākt skatītāja īstenības ilūziju. Ja tas tā, tad katra režijas fantāzija var brīvi rīkoties to līdzekļu izvēlē, ar kuriem šo ilūziju panākt. Bet visbrīvāk rīkosies tā režija, kura izlietos vismazākos līdzekļus.*"³³

Virziena poētikas iezīmes vērojamas arī Linarda Laicena prozā. Tā stāstā "Mēbelīgā Rīga" krājumā "Mēbelīgā Rīga un pielikumi" augsta valsts ierēdņa kundzes dzīšanās pēc ērtībām pārvēršas mēbeļu fetišizēšanā, īpatnējā "mēbeļslimībā". Reālistiskā hiperbolizācija tēla veidošanā te apvienota ar konstruktīvistisku cilvēka identificēšanos ar lietu, ko autors nodēvējis par "iemēbeļošanu". "Mēbelīgā namsaimniece" dzīvo "lietiskotā" telpiskā vidē, kuras saglabāšana kļūst par viņas dzīves saturu. Saucot: "Manas mēbeles, manas mēbeles!" – saimniece pēc kārtas glauda un skūpstā visas viņas istabā sanestās mēbeles.

Arī romānā "Kliedzošie korpusi" autors atkāpies no tradicionālā sociāli psiholoģiskās prozas vēstījuma modeļa: "Nolūks bija

nedot nevienas centrālās personas jeb varoņa, iespējami rādīt cietumu kā kolektīvu.”³⁴ Laicens savu cietuma romānu veido, reālistisku ieslodzīto vides tēlojumu sintezējot ar modernisma virzienu, to skaitā konstruktīvisma stila elementiem. Formāli vēstījums sākas ar revolucionāra Pētera Atāla apcietināšanu. Gluži impresionistiskiem pieskārieniem par Atāla gaitām tiek atgādināts gandrīz visās desmit romāna nodaļās. Taču romāns nav par Pēteri Atālu, bet gan par cietumu, kas pārstāvēts (jau sākot ar virsraksta metaforu) ekspresīvi simboliskajā “k dziedzošo korpusu” tēlā.

Konstruktīvisma tradīcijā priekšroka tiek dota nevis cilvēka, bet gan lietu tēliem. Arī Laicena romānā, gan neignorējot fragmentāri iezīmētos cietumnieku tēlus, priekšplānā izvirzās cietuma apstākļu un cietumnieku vides koptēls. Tajā iespējams izdalīt māksliniecisko apstākļu ārējo slāni, kas nodrošina cietuma vides vizuālo apveidu. Vidzemes guberņas cietuma kamerās, ko rakstnieks labi iepazīnis savā autobiogrāfiskajā pieredzē, nav gaismas un trūkst gaisa – tas nāk tikai no koridora “pa dzelzs redeļu durvīm”. “Koridora galā bija atejas vieta ar lieliem sēdamiem caurumiem bez vākiem [...] Smakas pietika ne vien visam koridoram un kamerām, bet arī no trepju telpas sētā to varēja saost.”³⁵ Laicens ietur distanci starp paša dzīvē cietuma gados labi iepazīto un to, kas no šīs pieredzes iekļūst romānā. Autors, tāpat kā vēstītājs, cenšas būt maksimāli objektīvs, bezkaislīgs, it kā aizslēpies aiz priekšmetiem un prasmīgi kolorētās telpas impresionistiskām detaļām. Cietajiem, raupjajiem priekšmetiem, rūsas krāsas toņiem, drūmās, netīrās telpas nogriežņiem ir savs neatkārtojama vizuālais efekts un noskaņa, kas rosina lasītāja iztēli. Dzelžos un stieņos, asfaltā un mūros ir ieslēgti, pazemoti un pakļauti mocībām no sabiedrības izstumtie cilvēki. Cietuma apstākļi cilvēku it kā saspiež, saplacina, padara neievērojamu. Tādā veidā autors panāk abu māksliniecisko apstākļu slāņu – ārējā un iekšējā – psiholoģiskā pārdzīvojumā tvertā – iedarbi. Rīgas Centrālcietuma katordznieku darba kamerās netīrās telpās izmitināto raksturojumā izlaužas arī autora slāpētā attieksme lakoniskā, publicistiski iekrāsotā replikā: “.. visas šās netīrajās mančestera blūzēs ģērbtās un ar bļāvieniem trenkātās masas stāvoklis pielīdzināts tikai mēslu būtībai, kuru varēja pūdet netīrībā un mīdīt kājām, liekulīgi apzīmējot šādu rīcību par pārmācīšanu un labošanu.”³⁶ Tā, cilvēka tēlu pašu par sevi neuzskatot par prioritāru un novietojot vienā līmenī ar

priekšmetu, telpiskās vides tēliem, veidojas sintētisks cietuma tēls. Cietuma vidē nav mēmu, neizteiksmīgu lietu un priekšmetu – tie visi izteic un stāsta. Dzelžos kaltie cietuma korpusi Laicena vēstījumā iegūst ekspresīva personificējuma un simbola jēgu: tie nav sastinguši, bet ceļas draudoši un kliezdoši. Arī vieninieku kameras nav mēmas: *“Runāja un sauca katra šāda kamera. Tā sauca visas viņas kopā – tātad viss kameru korpus. Viss korpus izkiedza ar savām sienām tos lozungus un to cīņu, pret kuru viņš bija celts stieņos, dzelžos, ķieģeļos un cementā.”*³⁷ Vakaros šis korpus “izkiedz” ieslodzīto sāpi – kameru asfalta šalčošajos soļos – un katordznieku “atmaksas niknumu” bazūnēm līdzīgās balsīs. Īpašu ekspresivitāti “kiedzošo korpusu” tēls sasniedz atklāta protesta un cīņas momentos – pret administrāciju un karavīriem, kas sagatavojušies šaušanai.

Minētie izteiksmes līdzekļi liecina, ka Laicena romānā vēstījums ir eksperimentālas dabas. Reālistisku tiešumu te papildina konstruktīvisma literatūrai raksturīgi stilistiski vilcieni, kas rada zināmu “funkcionāla” darba iespaidu. Raksturīgi, ka Laicena laikabiedri “Kiedzošos korpusus” uztvēra kā zināmā mērā “pielietojamu” darbu – kā rokasgrāmatu potenciālajam recipientam – cietumniekam.

Teorētiskajā apcerē “Aktīvā māksla” (1923) Andrejs Kurcijs min “konstruktīvistu Tatjinu” un secina: *“Krievu literatūrā, kur formalisms tika novests līdz galējībām, vērojams noteikts novirzums uz konstruktīvismu un jaunu, īpatnēji izveidotu sintēzi.”*³⁸ Toties savā jaunrades praksē konstruktīvisma poētikai Kurcijs nav pievērsies.

Konstruktīvisma poētikas tradīcija tiek no jauna iedzīvināta 30. un 40. gados un pat 50. gadu sākumā, kad kultūras dzīvē valda sociālistiska ideoloģizācija, politiskā pasūtījuma un funkcionalitātes princips.

Mākslai, tai skaitā arī literatūrai, jābūt “pielietojamai”, tai jāpilda noteikta funkcija sociālisma celtniecībā. Rakstnieks savā “dvēseju inženiera” (Josifs Staļins) laukā ir tāds pats “strādnieks” kā ogļracis šahtā vai inženieris rūpnīcā. Ar savu dzīvi un darbu rakstnieks ir tagadnīgi aktuāls. Dominējošajai konstruēmai viņa darbā jābūt tēmai. Tā tiek klaji deklarēta jau darbu nosaukumā, kā, piemēram, Sudrabu Edžus dzejojumā “Dņeprostrojs”, Roberta Eidemaņa dzejoli “Elektrifikācija”, Eduarda Šmita-Biroja dzejoli “Celtnieku dziesma”, Arnolda Granta dzejoli “Triezienbrīgāžu

maršs", Kārļa Ozola-Priednieka dzejolī "Mūsu traktori uzbrūk", Dzirksteles lugā "Triečienkomplekti", Alvila Cepļa aprakstu krājumā "Traktori – rudzupuķēs" un citos.

30. gados, dzīvodams latviešu emigrantu vidē Padomju Savienībā, ideoloģizētās dzejas konstruēšanai spiests pakļauties arī agrāk Latvijas apstākļos tik radoši eksperimentējošais Linards Laicens. Vienīgajā šai laikā publicētajā viņa dzejoļu krājumā ar emblēmisku virsrakstu "Politika un lirika" (1936) netrūkst šādu pantu:

*Šalc kombaini, dzied traktori –
Tie pārvērtības faktori.
 Pa laukiem lielinieku spēks.
 Un sējas zelta saule lēks!
Ar baltu maizi vienotas
Mēs sējam domas sarkanas.
 Nav varas, kas tās pārveiktu:
 Mēs sējam revolūciju!
Šī sēkla – zemes brīvība;
Kas sēj, tam rokā dzīvība,
 Un visās malās dīgs un plauks,
 Kur sējam – komunisma lauks!
 ("Sējēja dziesma")*

Socioloģizācijai pakļautā dzeja kļūst deklaratīva, tās tēli – plakātiski.

Konstruēmu princips ļoti izteikts kļūst 40. gadu latviešu literatūrā, kas attīstās padomju okupācijas apstākļos. Tā renovāciju postulē šai laikā valdošā sociālistiskā reālisma doktrīna kā staliniskās totalitārisma sistēmas fenomens. Oficiozajās deklarācijās un kritikā kā sociālistiskā reālisma prasībām atbilstoša tēma – konstruēma tiek izcelta sociālisma izcīņa un celtniecība. Viļa Lāča romāna "Vētra" pirmā daļa Kārļa Krauliņa vērtējumā ir nekas cits kā "padomju Latvijas tapšanas epopeja",³⁹ savukārt "galvenā tēma" latviešu lirikā Ignata Muižnieka skatījumā ir "saimniecības jauncelsmes darbs".⁴⁰ Ideoloģizētā socreālisma dogmats tiek kanonizēts un rakstniekiem kļūst obligāts. Agrākie latviešu literatūras sasniegumi ekspresionisma un sirreālisma jomā, tāpat jebkurš jauns eksperiments stila ziņā tiek kvalificēts kā apkarojams formālisms – īpaši pēc VK(b)P CK 1946. gada 14. augusta

lēmuma par žurnāliem *"Звезда"* un *"Ленинград"* un tam sekojošā Andreja Ždanova referāta.⁴¹ No konstruktīvisma patapinātais un komunistiskās partijas politikai pakļautais konstruēmas princips literatūru iežņaudz ciešā tematiskā korsetē, autora pozīciju vēršot klaji tendenciozu. Dzejnieks pseidovēsturiski sludina: padomju "brāļu saimē" viņa tauta "ieaug bez mokām un važām", dziedot slavas dziesmas vadonim Staļinam, "padomju saulei" un "kremļa zvaigznei sarkanai" (Jāņa Sudrabkalna "Brāļu saimē", 1947). Prozaīķis latviešu zemnieka dzīvi kolhozā redz kā ceļu uz pārticību (Annas Sakses "Pret kalnu", 1948; Annas Brodeles "Upesciema pavasaris", "Avārija", 1954; Vizbuļa Bērces "Svētki kolhozā", 1948, "Pirmie vienpadsmit", 1949; u. c.) un visas tautas ceļu kā neapturamu gājienu uz sociālismu un komunismu (Jūlija Vanaga un Jevgeņija Ratnera "ražošanas luga" "Gaišie logi", 1951; Viļa Lāča "Uz jauno krastu", 1952; Vizbuļa Bērces "Rītdiena sākusies šodien", 1951; u. c.).

Tēmas kā galvenās konstruēmas īstenošanu sekmē partijas un cenzūras nostādņēs izteiktā obligātā prasība pēc rakstītā vārda tiešuma un izteiksmes viennozīmīgas vispārsaprotamības (lai kā tas arī būtu pretrunā ar literārās – un mākslas vispār – tēlainības iedabu). Top vispārsaprotamie, klaji plakātiskie dzejoļu krājumu nosaukumi, kā Mirdzas Ķempes "Mieram un dzīvībai" (1951), Andreja Baloža "Lai lielgabali klus" (1951), Cecīlijas Dineres "Mums dārgs ir miers" (1951) u. c., vārsmas, kur "mazās dzimtenes" Latvijas vārds iederas tikai kopsakarā ar "lielo" padomju kopdzimteni kā vienīgo miera balstu pasaulē. Šī ofensīva pret metaforisko tēlainību lielā mērā tiek pārvarēta 70. un 80. gados tā saucamajā nesaprotamajā un šifrējamajā dzejā sakarā ar modernisma un pat postmodernisma poētikas ietekmi literārajā procesā.

40. gadu un 50. gadu sākuma literatūras "staļiniskie pamati" (Voldemārs Melnis⁴²) atgādina kādu citu aplūkojamā virziena poētikas iezīmi – konstruēmu noslogojuma principu, kas prasa visu tēmai pakļauto teksta struktūrelementu shematizāciju, tai skaitā arī no klasicisma arsenāla patapināto tēlu sistēmas hierarhisko izvietojumu. Hierarhijas augšējā slānī ir komunistiskās partijas dokumentos proponētais ideālais pozitīvais varonis – komunisti, kam jāliecina par partijas lomu padomju īstenībā (tāpat kā 20. gados konstruktīvistu manifestā, arī šai laikā literatūrai tiek izvirzīti praktiski uzdevumi, tikai tagad tas tiek darīts

stingrā atbilstībā sociālistiskā reālisma dogmatam). Pozitīvajam varonim nav pieļaujamas kādas negatīvi vērtējamās īpašības. Šai sakarā zīmīgi Viļa Lāča uzskati: "*Padomju cilvēkam ir tādas īpašības, tāds saturs, kāda nekad nav bijis cilvēkam zemes virsū.*"⁴³ Vai arī: "*Rakstnieks taču var zīmēt pozitīvo varoni, mūsu laika biedru, tādu, kāds viņš ir un kāds viņš var būt, un tāpat arī tādu, kādam viņam jābūt savas attīstības augstākā stadijā.*"⁴⁴ Atbilstību šim idealizētā pozitīvā varoņa modelim nav grūti saskatīt paša Viļa Lāča veidotajos komunistu tēlos romānos "*Vētra*" (1946–1948) un "*Uz jauno krastu*" (1952). Tie ir Andrejs Silenieks, Jānis Līdums, Ilze Līduma, Anna Paceple, Roberts Ķirsis un vairāki citi. Šai modelī iekļaujami arī partorga Jura Ozola un komjaunietes Mirdzas Ozolas tēli Annas Saksēs romānā "*Pret kalnu*" (1948), galvenie tēli Annas Brodeles romānos "*Ar sirdi un asinīm*" (1956) un "*Uzticība*" (1962), Jāņa Niedres romānu triloģijā "*Veterāns*" (1968–1972) un vairākos citos darbos.

Atsauces

- ¹ Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. – Berlin, 1989. – S. 193.
- ² Kurcijs A. Aktīvā māksla (1923) // Kurcijs A. Kopoti raksti. – R., 1982. – 5. sēj. – 474. lpp.
- ³ Vogt P. Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. – Köln, 1976. – S. 156.
- ⁴ Marineti F. T. Futūristiskās literatūras tehniskais manifests // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 12. lpp.
- ⁵ Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Theory. – Penguin Books, 1992. – P. 189.
- ⁶ Kļaviņš E. Kubisms. – R., 1994. – 6. lpp.
- ⁷ Мена всех. – Москва, 1924. – С. 8.
- ⁸ Kārklīņš K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1937. – 6. sēj. – 70. lpp.
- ⁹ Goldšteina R. Bija vai nebija latviešiem konstruktīvisms? // Karogs. – 1987. – Nr. 7. – 172. lpp.
- ¹⁰ Laicens L. Dzejas principi // Laicens L. Raksti. – R., 1959. – 8. sēj. – 14. lpp.
- ¹¹ Laicens L. Raksti. – R., 1959. – 7. sēj. – 634. lpp.
- ¹² Laicens L. Dzejas principi. – 12. lpp.
- ¹³ Ķikuts P. Klasicisms vai konstruktīvisms? // Ritums. – 1926. – Nr. 6. – 381. lpp.
- ¹⁴ Ķikuts P. Konstruktīvā radīšana // Trauksme. – 1928. – Nr. 1. – 25., 26. lpp.

- ¹⁵ *Kārklīņš K.* Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā. – 70. lpp.
- ¹⁶ *Čaks A.* Pēteris Ķikuts // *Zaļā Vārna.* – 1929. – Nr. 2. – 69., 70. lpp.
- ¹⁷ *Grots J.* Pētera Ķikuta “Balti torņi melnā naktī” // *Literatūra un Dzīve.* – 1927. – Nr. 26. – 104. lpp.
- ¹⁸ *Ķikuts P.* Mašīna. – R., 1930. – 3. lpp.
- ¹⁹ Turpat. – 6. lpp.
- ²⁰ Turpat. – 30. lpp.
- ²¹ Turpat. – 22. lpp.
- ²² Turpat. – 10. lpp.
- ²³ *Sūna E.* Linards Laicens // *Ritums.* – 1926. – Nr. 5. – 280. lpp.
- ²⁴ Turpat. – 282. lpp.
- ²⁵ *Laicens L.* Raksti. – R., 1959. – 6. sēj. – 22. lpp.
- ²⁶ Turpat. – 9. lpp.
- ²⁷ Turpat. – R., 1959. – 7. sēj. – 633. lpp.
- ²⁸ Turpat.
- ²⁹ Turpat.
- ³⁰ Turpat. – 632. lpp.
- ³¹ Turpat. – 631. lpp.
- ³² Turpat. – 634. lpp.
- ³³ Turpat. – 631. lpp.
- ³⁴ *Laicens L.* Kā strādāju // *Celtne.* – 1931. – Nr. 8. – 501. lpp.
- ³⁵ *Laicens L.* Kļiedzošie korpusi // *Laicens L. Raksti.* – R., 1958. – 3. sēj. – 145. lpp.
- ³⁶ Turpat. – 255. lpp.
- ³⁷ Turpat. – 234. lpp.
- ³⁸ *Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – 474. lpp.
- ³⁹ *Karogs.* – 1946. – Nr. 2. – 143.–155. lpp.; Nr. 3. – 250.–256. lpp.
- ⁴⁰ Turpat. – 1947. – Nr. 5. – 455. lpp.
- ⁴¹ Turpat. – 1946. – Nr. 9. – 819. lpp.
- ⁴² *Melnis V.* Sociālistiskā reālisma staļiniskie pamati // *Karogs.* – 1953. – Nr. 4. – 73. lpp.
- ⁴³ *Lācis V.* Rakstnieka piezīmes // *Karogs.* – 1952. – Nr. 3. – 34. lpp.
- ⁴⁴ *Lācis V.* Rakstīt tikai patiesību // *Literatūra un Māksla.* – 1954. – Nr. 141.

Imažinisms

Imažinisms krievu literatūrā veidojas un pastāv no 1919. līdz 1927. gadam. Nosaukums patapināts no angļu-amerikāņu imadžisma (*image* – tēls), ko pārstāv Ezra Paunds, Hilda Dūlitla, Tomass Stērnss Eljots, Voliss Stīvens un citi. Dažādu tautu abu literatūras virzienu pārstāvjus tuvina izteikti individualizēts pasaules skatījums un tieksme pēc neordināras, izsmalcinātas tēlainības.

Imažinistu grupā ir bijušie futūristi Vadims Šeršeņevičs un Rjuriks Ivņevs, kā arī A. Mariengofs un citi. Populārākais un talantīgākais viņu vidū ir Sergejs Jeseņins. Nepieņemdami futūristu programmu un politisko orientāciju pēc 1917. gada, pretenciozi trokšņainajā uzvedībā imažinisti tomēr turpina viņu "tradīcijas", īpaši pulcējoties Maskavas kafejnīcā "Pegaza steliņģis" (*Стоило Пегаса*). Imažinistu sacerējumi tiek publicēti kā žurnālā "Viesnīca Ceļotājiem Brīnišķajā" (*Гостиница для путешественников в прекрасном*, 1922–1924), tā arī krājumos "Vārdu kausētava" (*Плавильня слов*, 1920) un "Laimes pauninieki" (*Коробейники счастья*, 1921).

Atšķirībā no futūristiem imažinistus nesaista straujais dzīves process un ar to kopsakarā esošais tehnicisms. Pilsēta viņu dzejā tiek uztverta kā sprosts, kas slāpē jūtošu cilvēku. Imažinisti ir arhaiskāki, asociālās pasaules norisēm tuvāki. Kā atzīst A. Mariengofs:

*Мы не строим прямоугольно
Точную жизнь.*

Literatūra tiek uztverta kā pašpietiekama. Vēl vairāk – tēla nozīme tiek likvidēta (*поедание образом смысла*). No svara "tēls kā tāds" (*образ как таковой*), kā grafiska substance. Dzejoli veido "tēlu vilnis" (*волна образов*). Tēli asociatīvi seko cits citam, variējot vienu un to pašu emocionālo stāvokli. Tā kā tēlu virknēšana nav jēgas determinēta, to pakāpenība var tikt jaukta un daudzums variēts. "Dzejolis – tas nav organisms, bet gan tēlu vilnis,"

savā teorētiskajā esejā "2×2= 5" apliecina Vadims Šeršenevičs. "No tā var tikt izņemts viens tēls un ielikti vēl desmit."¹

Atšķirībā no simbolistiem un futūristiem, kuru darbu tēlainībā tiek akcentēts skaniskais efekts, imažinisti tā vietā postulē vizuālo pamatu. Šai ziņā īpaši raksturīga Jeseņina dzeja – Krievijas dabas skaistumā iedvesmu smeļoša un iztēles ainās vizoša. Tā pārdošām metaforām piesātinātajā dzejolī "Inonija" tiek uzburta krāsaina virtuālā telpa:

*По тучам иду, как по ниве, я,
Свесясь головою вниз.
Слышу плеск голубого ливня
И светил тонкоклювых свист.*

*В синих отражаюсь затонах
Далеких моих озер
Вижу тебя, Инония,
С золотыми шапками гор.*

*Новые вырастут сосны
На ладонях твоих полей.
И, как белки, желтые весны
Будут прыгать по сучьям дней.*

*Синие забрезжут реки,
Просверлив все преграды глыб,
И заря, опуская веки,
Будет звездных ловить в них рыб ..²*

Imažinisti pasauli redz plastiski telpisku. Ekspresionists savu dvēseles sāpi ārīgo kļiedzienā, imažinisti pasauli tver un apbrīno tās priekšmetiskajā konkrētībā un vizualitātē. Aleksandra Čaka personībā šo īpatnību savdabīgi saskatījis laikabiedrs Mārtiņš Zauris: "Domāju, ka lielā mīlestība uz svarīgiem un pavisam mazsvarīgiem priekšmetiem, skaņām, noskaņām, smaržām, trokšņiem, dūmiem, asām smakām dzejniekā bija radījusi cieņu pret katra burta suverēno, kaligrāfisko skaidrību un skaistumu."³ Čaka dzejas telpā neatradīsim pilsētas bulvāru (centra) dominantes. Jau pirmajos krājumos ienāk oriģināli ieraudzīta un nepierastos tēlos atveidota Rīga – ar nomales ielu tiklojumu un pārbrauktuvi, kur "Dūmi,

smakas un sirēnu kaucieni plūda kā mākoņi melni no ostas ("Sava zināšana") un kur nomales sievas, steidzot uz Daugavmalas rīta tirgu, *"smaržoja vāri pēc piena"* ("Nomales sievas"). Ļoti trāpīgajā Mārtiņa Zaura vērojumā varētu iebilst vienīgi pret apzīmējumu "pavisam mazsvarīgiem" (priekšmetiem). Tā tas ir Zaura, nevis dzejnieka skatījumā. Atbilstoši modernisma paradigmai un dzejnieka pasaules uztverei šai dzejas telpā visi dzejas tēli ir līdzvērtīgi. Sīka meitene no priekšpilsētas ("Sīkā meitene un dāmas") nav nenozīmīgāka par centra krogā dejojošo sievieti:

*Acis tai dega kā degvīns,
kājas tā meta kā dunčus,
kā kaislīgus vārdus,
bet ķermenis bij tai kā svārpsts.*

("Sieviete")

"Bulvāris" centrā liriskajam varonim nešķiet pārāks par "afišu" un "lampu" nomalē un tā savukārt – par "rensteli", "peļķi" un "mēslu kasti".

Čaka dzejas stīgojumā un vizuālajā tēlu pasaulē netrūkst tēlu – personifikāciju, piemēram, "Marijas iela – mūžīgā tirgone" ("Marijas iela"), afišas, kas "uzbāžas ciešāk kā pusnaktī netikles" ("Afišas"), mēness – "visu kaislību dzeltenais simbols":

*Nejēga!
Būtu kaut uzvilcis bikses,
izejot glūnēt aiz logiem,
baudkārais,
neķītrais,
vecpuisi intrigant,
debesu Šerloks Holms.*

("Lūgšana")

Netrūkst arī metaforu:

*Domās par tevi man dvēsele plīvo
Gluži kā svece, kas caurvējā stāv.*

("Nakts meitenei")

Vai arī:

Matu dzeltenais alus man putotu tagad virs galvas..

("Zaļā nomale")

Taču visam pāri stāv Čaka salīdzinājumi – oriģināli un vizuālajā tēlainībā valdošie. Tieši ar salīdzinājumu palīdzību dzejnieks realizē imažinisko principu, ka dzejolis ir “tēlu vilnis”, lai izteiktu vienu un to pašu emocionālo stāvokli. Galvenās ir redzes gleznas: Marijas iela “šaudīga kā sunim elsojot mēle” (“Marijas iela”), matrozim krūtis “kā piepūstas buras”, sejs brūns “kā kapara nauda, kā pulierēts ozola skapis”, viņa kaķa krāsas acis “bezkaunīgas kā sievas”, “kā suņi aprīļa dienās” (“Matrozis laķenēs”). Auto rūcot skrien “kā spoles stellēs” (“Meitene no priekšpilsētas”). “Viņš čukstēja ausī / tik viegli un klusu, / kā staigātu muša / pa marmora galdu” (“Ķīnietis, kas runāja latviski”).

Netrūkst arī uz dzirdes un pārējo sajūtu pamata veidotu mikrotēlu: sarunas tramvajā “duras kā stikli, kā rugāji kājā, kas basa” (“Beidzamais tramvajs”); leijerkaste “čikstoša kā vezums” (“Leijerkaste”) u. tml.

Čakam ir vairāki dzejoļi, kas veidoti kā izvērsti salīdzinājumi: “Uz jaunā pontonu tilta”, “Jaunkundze ar sunīti”, “Matrozis laķenēs” u. c. Tieši šos dzejoļus iespējams īsināt, jo tiek reducēts nevis saturs, bet tikai viens no salīdzinājumu ķēdes posmiem.

Saistībā ar imažinismu nobriedušais dzejnieks Čaks dažkārt tiek salīdzināts ar ne mazāk nobriedušo Jeseņinu. Tā ir intīmi liriskā stīga un rezignācija, kas sevi piesaka abu dzejā. Taču jāņem vērā, ka Jeseņina liriskais varonis ir atvērtāks, pat līdz grēksūdzei (“Vēstule mātei” un citi dzejoļi) un atklātai rezignācijai. Čaka dzejas Es nav tik pašanalītisks. Viņa dvēseles smeldze ir vispārēja, eksistenciāla. Bez tam Čaka 30. gadu dzejā tīru imažinismu ir grūti atrast. Tas ir ciešā mijiedarbē ar ekspresionisma poētiku.

Atsauces

- ¹ Шершеневич В. 2×2=5 // Листы имажинистов. – 1920. – С. 42.
- ² Есенин С. Июнья // Есенин С. Стихотворения и поэмы. – Москва, 1981. – С. 181, 182.
- ³ Zauris M. Čaka profils // Redzu un dzirdu Aleksandru Čaku. – R., 1970. – 127. lpp.

Eksistenciālisms

Eksistenciālisms (latīņu val. *existentia* – pastāvēšana) kā literatūras virziens pamatu rod tā filozofiskajā aizsākumā. Filozofiskajā domā eksistenciālisms noformējas 19.–20. gadsimtā, un to var iedalīt reliģiskajā (Karls Jaspers, Sērens Kirkegors, Nikolajs Berdjajevs) un ateistiskajā (Martīns Heidegers, Albērs Kamī, Žans Pols Sartrs) eksistenciālismā. Eksistenciālisti neatzīst racionālistisko filozofiju ar tai raksturīgo domājošā subjekta absolutizāciju un pievēršas cilvēka ikdienas pieredzei tās konkrētībā un unikalitātē, intelektuāli garīgās un tikumiski emocionālās struktūras nesadalot. Pretēji tīrās apziņas racionālistiskajām koncepcijām cilvēkam sava pasaulē “iemesta” indivīda situācija (piemēram, absolūtā absurda situācija Kamī “Mītā par Sīzifu”) jāapzinās “šeit un tagad”.

Daļa eksistenciālistu darbojusies gan filozofijā, gan literatūrā. Viņu vidū Žans Pols Sartrs (romāns “Riebums”, 1938), Albērs Kamī (stāsts “Svešinieks”, 1942; romāns “Mēris”, 1947), Antuāns de Sent-Ekziperī (stāsts “Mazais princis”, 1943), Simona de Bovuāra.

Latviešu literatūrā eksistenciālisms kā virziens nav noformējies. Toties tādu rakstnieku kā Kārlis Zariņš, Guntis Zariņš un Ilze Šķipsna daiļradē saskatāmas spilgtas šī virziena estētikas un poētikas zīmes.

Šis antropoloģiskā tipa filozofijas virziens visspēcīgāk ietekmējis pāragri no dzīves aizgājušā Gunta Zariņa dzīves uztveri un uzskatus. To liecina viņa stāstu grāmatas “Dieva mērķis” (1959), “Ceļš uz pasaules galu” (1962), “Varonības augstā dziesma” (1962) un “Trimdas augstā dziesma” (1967), romāni “Apsūdzēts” (1961), “Dvēseļu bojā eja” (1963), “Mieles” (1964) un “Cilvēku medības” (1966). Tajos sastopamas pat tiešas atsauces uz Žana Pola Sartra, Albēra Kamī, Franca Kafkas un citu darbiem.

Guntis Zariņš savā prozā skaidri konturē cilvēka eksistenciālo situāciju. Cilvēks un pasaule atrodas sarežģītās attiecībās.

Savu atnākšanu cilvēks nav ne prasījis, ne arī noteicis. Pasaulē, šai haosa telpā, viņš ir "iemests". Viņam nebija dota "atļauja izvēlēties", kur piedzimt, stāstā "Pastaiga tumsā" rezonē kāds Jānis Kalniņš. Eksistenciālismā tā ir situācija, kurā zudusi robeža starp labo un ļauno un "kļuvis skaidrs, ka principiāli zudušas visas par absolūtām uzskatītās normas un vērtības. Cilvēka priekšā paveras draudošs tukšums, "nekas"."¹ Nepieradināmajā pasaules telpā "citi" ir vienaldzīgi pret cilvēku, sveši: katrs ar savu likteni, savu nastu. Vēstītājs par Jāni Kalniņu bilst: "Jānis Kalniņš atvēra plaukstas un pagrieza pret debesīm. Plaukstās iekrita nedaudzas lietus lāses. Neviens viņu neievēroja. Viņš stāvēja ietves vidū un raudzījās savās plaukstās. Lēnām savilka plaukstas dūrēs [...] neviens par viņu nedomāja. Viņš varēja stāvēt pašā Londonas vidū, rokas izstiepis kā Pestītājs, un cilvēki gāja garām, neviens neapstājās."² Pasaule, kurā miruši dievi un zuduši tikumi un vērtības, Gunta Zariņa prozas varonim ir sveša un draudīga. Viņa pastāvēšanu apdraud katastrofas (stāsts "Ādams un Ieva"). Apdraud arī jaunam murgam līdzīgais karš, kas ienācis vairāku varoņu dzīvē un likteņos. Brīvību ierobežo cietums un pati trimdas situācija, "citu" egoisms. Individīda un "citu" kā naidīgu polu situācija modelēta nodevēja Jura Ķīļa tēlā romānā "Cilvēku medības". Kuprītis Juris jau no mazotnes savu fizisko trūkumu dēļ izjutis cilvēku nievas un pazemojumus. Kā pašapliecināšanās un atriebes veidu viņš izvēlas nodevību – "cilvēku medības". Visi cilvēki viņam nav nekas cits kā "tie", kas pret viņu izturējušies naidīgi un ļauni. Sāpīgi "citu", respektīvi, apkaimes cilvēku naidīgumu, savu atstātību un neaizsargātību pārdzīvo garā vājais jaunietis Andris vienā no spilgtākajiem rakstnieka prozas darbiem – romānā "Mieles". Tiek tēlaini iedzīvināta eksistenciālistiskā tēze: "Elle – tie ir citi" (Žans Pols Sartrs), "citi", kas cietsirdīgi izolē nepilnvērtīgos. Albērs Kamī rezonē: "Nav iespējams dzīvot kopā ar cilvēkiem, ja zini viņu slēptākās domas."³ Pastāvēšana kā tāda kļūst "mierīgi traģiska reliģiskajā un bezcerīgi traģiska ateistiskajā eksistenciālismā".⁴ Šī parādība zīmīgi modelēta literatūrā. Ilzes Šķipsnas romānā "Neapsolītās zemes" (1970) galvenā varone antropoloģe Malva, pētot esamības ontoloģiskās kopsakarības, dzīvības koka noslēpumu, koda funkcijā izvirza mitoloģēmu "koks": "koki aug abās pusēs reizē – domājamā un redzamajā pasaulē".⁵ Franca Kafkas romānā "Process" (1925) cilvēks spiests dzīvot nekonkrētā, viņam naidīgā realitātē, kur tiek vajāts

un tiesāts par neesošiem noziegumiem un arī nezināma slepkavas nogalināts.

Eksistenciālisti atzīst, ka darbības subjekta funkcijā "cits" sevi var pieteikt kā viduvējību un bezpersoniskumu – Heidegera "*das Neutrum*", "*das graue Man*". Šis parādības tipiskums noskatīts un atklāts Anšlava Eglīša, Mārtiņa Zīverta un citu trimdas autoru darbos. Guntis Zariņš trimdas tautiešu dzīšanos pēc mantas un varas vērtē kā neīstās eksistences kopšanu. Šādos apstākļos "citi" apdraud atsevišķas personas esamības vienreizību, kā tas atklājas romānā "Trimdas augstā dziesma" un citos viņa darbos.

Turklāt cilvēkam ir iespēja pārvarēt neīsto eksistenci un vērst to par jēgpilnu. No akmens un "jūras putu" eksistēšanas cilvēks atšķiras ar to, ka viņš ir subjektīvi pārdzīvots "projekts" (Žans Pols Sartrs) savā vērstībā uz nākotni, kurā sevi projicē. Cilvēkam ir brīva izvēle – atzīt neīsto eksistenci vai arī atteikties no tās un radīt savu pasauli, esamību realizēt kā "*identitāti ar sevi*" (Žans Pols Sartrs). Tieši sartriskā pieeja dominē vairākos Gunta Zariņa darbos. Tā Jānis Miežis stāstā "Mūžīgais trimdinieks" brīvprātīgi atstāj darbu birojā, jo nevēlas savas dzīves dienas vadīt pēc dzelžainā notikumu un darbību "saraksta", ko sastādījuši "citi" un uzskatījuši viņam par obligātu. Tas ir mēģinājums izrauties no viduvējības un pelēcības – nevis vienkārši pastāvēt, bet gan izvēlēties sevi un veidot sevi. Jāņa Mieža domubiedrene stāstā komentē (te viņas balsi pārklāj arī autora balss): "*Mēs atrodam ceļu, kā dzīvot, mēs atrodam veidus, kā priecāties, un mēs neļaujam sarakstam noteikt visu. Mēs ticam, ka nevis no ārpuses nāk mūsu dzīves ritums, bet gan no mums pašiem. No dzīvības brīnuma, no šīs dzīves apzināšanās. Vējš, kas gulstas mums uz pleca, ir mūsos, un mēs ejam ar šo vēju.*"⁶ Gunta Zariņa prozas varonis te meklē iespēju rast savu dzīves ritmu un realizēt sevi pēc principa: "*Piederēt, bet reizē nepiederēt.*"⁷ Būt nesaistītam, justies brīvam kā vējam un tomēr "būt" rūpju pasaulē, "piederēt", jo pastāvēšana kā "mana nasta" ir "šeit" – vēsturiskos ietvaros un kopā ar "citiem", ar visiem. "*Mēs vienmēr esam cīņā pret viņiem*",⁸ respektīvi, pret "citiem", rezonē svešais stāstā "Un tad nāca miegs...".

Gunta Zariņa prozas cilvēks apzinās arī jasperisko robežsytuāciju. Cilvēka dzīve vērstībā uz priekšu tuvojas "nekam". Viņš nostājas tukšuma, tā, kā nav, priekšā. Apjaušot to, no vienas puses, skaidrāks kļūst "būt" nojēgums, no otras puses, rodas bailes

pazaudēt sevi un savu brīvību. Virzoties uz nākotni un ieejot tajā, cilvēka dzīve kļūst galīga, jo tā ir viņa nāve, neaizstājama un absolūta, likteņa nosacīta "mana kaut kad nāve" (Martīns Heidegers). Savas dzīves eksistenciāla apjēgsme Zariņa prozas varonim palīdz atbrīvot sevi no materiālo vērtību pārkentēšanas un rada iespēju tuvoties noslēpumainajam, misteriozajam. "Dzīve nav nekas cits kā gājiens no dzimšanas uz nāvi, un tikai tie, kas apzinās kā dzimšanas, tā nāves noslēpumu, var daļēji izvēlēties savu ceļu,"⁹ secina jaunais rakstnieks romānā "Dvēseļu bojā eja". Robežsituācijas apzināšanās saistīta ar **bailēm** no nāves. Laimonis Pudīķis romānā "Trimdas augstā dziesma" atzīstas: "Mani baida nāve, jo tā nāk, kad to negaida."¹⁰ Romānā "Cilvēku medības" Juris Ķīlis, viņaprāt, radījis apstākļus eksistencei bez bailēm: "Nebija neviena, kas viņu būtu varējis nodot vai apsūdzēt, jo viņš bija nodevis vispirms."¹¹ Taču bailes rodas arī nodevēja Jura Ķīļa izjūtās – dzīvnieciskas bailes par savu kailo dzīvību. Ķīļa patvaļa sasauca ar Merso rīcību Albēra Kamī stāstā "Svešinieks". Nogalinot nevainīgu cilvēku – arābu, Merso pārkāpj robežu starp labo un ļauno. Bailes rada arī neziņa, kā rast jēgu dzīvei bezjēgas pasaulē. Sabiedrībai cilvēks nepieciešams kā kalps, kā noteiktas funkcijas (darbības) izpildītājs. Šīs vienkāršās patiesības apzināšanās jau ir solis uz atbrīvošanos no "citu" despotisma. Tā domā Londonā apokaliptiskā situācijā nonākušais Dāvids Brauns stāstā "Ādams un Ieva". Nākamais solis savas brīvās izvēles apliecināšanā – **vientulība**. Kā eksistenciālās brīvības formu to izvēlas Dāvids Brauns: "Es biju pilnīgi viens, brīvs darīt visu, ko vēlos, – gleznas, grāmatas, skulptūras, kurām es nekad nebiju iedrošinājies pielikt roku, bija manas... viens, pilnīgi viens es biju laimīgs."¹² Gleznotājs Indulis romānā "Dvēseļu bojā eja" izvēlas vientulību, lai radītu mākslu kā antilikteni, lai pārvarētu eksistenci kā absurdu, pasaules haosu vērsot kosmosā: "Nedz naudas trūkums, nedz tas, ka jāglezno uz vecām papes kastēm, viņu neietekmē. Viņš skatās pasaulē ar savām acīm un saka: neesiet aklī."¹³ Vientulības ideju kā absolūtu, izmantojams arī sirreālisma poētikas elementus, Guntis Zariņš rāda novelē "Slazds", tēlainības līdzekļiem ilustrēdams Sartra tēzi par to, ka cilvēks savu likteni izlemj vientulībā. Vientulis Valdemārs novelē sastopas ar dubultnieku – savu ēnu un identificējas ar to. Sekojot dubultnieka vēlmei, Valdemārs ieslēdzas slazdā, tā realizēdams savu neparasto izvēli ("slazdu", protams, var interpretēt

arī kā slēgtas virtuālas telpas nogriezni). Zīmīgi, ka cilvēka dzīves eksistenciālais motīvs nav svešs klasiskajā dzejā, piemēram: "Tu esi viens no mūžības, / Un viens tu paliksi līdz galam" (Rainis); "Mana sirds ir mans kungs un Dievs, / Vientulībā tā degs un izdzīsīs" (Jānis Akuraters).

Gunta Zariņa prozas cilvēks var izvēlēties arī nepiesaistību, kā to dara Olivers stāstā "Svešinieks": "*Es esmu brīvs un šo brīvību apzinos [...] Manas domas ir tikpat brīvas kā manas gaitas.*"¹⁴ "Nekur nav māju" situācijā viņš visur ir mājās, it kā savu ietekmi sadalot, jo dzīvē "*vienmēr kaut kas paliek aiz cilvēka, kaut tikai pēdas putekļos.*"¹⁵ Savukārt kapteiņa Kaula izvēle frontes apstākļos, sastopoties ar Annu Rieksti, ir neparasts tuvības mirklis, lai gūtu iespēju turpināties dzīvē pēc varbūtējas krišanas kaujā ("Pēc uzbrukuma"). Ieslodzītā Andreja brīva izvēle – aiz dzeloņdrātīm novietoto ķiršu sauja, kaut arī tā prasa visaugstāko cenu – dzīvību ("Ķiršu sauja"). Analoga izvēles situācija modelēta Miervalža Birzes novelē "Viens ābols", ieslodzītajam sniedzoties pēc nokrikušā ābola aizliegtajā zonā.

Izvēles nepieciešamību saasina **esamība nāves priekšā**.¹⁶ Eksistences būtības un savas nolemtības apjēgsme Gunta Zariņa prozas cilvēkam ir skaudra un dramatiska. Viņa biogrāfiskais laiks tiek reducēts: situācija "nāve – kaut kad" kļūst par stāvokli "nāve – tagad". Nereti tuvošanās "nekam" notiek absolūtās brīvības respektīvi pašnāvības formā. To dara neglābjami slimais Askolds stāstā "Un tad nāca miegs...". Viņš eksistē it kā ārpus laika un telpas savā iekšējā pasaulē, gan atmiņās atsaucot pārdzīvotos mirkļus, gan impresionistiski tverot vienus un tos pašus iespaidus uz ielas. Pašnāvību izvēlas virves dejotājs Kārlis Briedītis, no cirka kupola krītot arēnas smiltīs ("Virves dejotājs"). Lidotājs Rodžers nāvi sagaida katastrofā. Dramatismu un traģismu kāpina jēdzienu "mana telpa" – "sveša telpa" sapludinājums, cilvēka atsvešināšanās no savas agrākās dzīves un vientulības situācijā kosmosā pakļaušanās liktenim, kad nāves priekšā visas agrākās vērtības zaudē nozīmi ("Lietas zem manis"). Novelē "Trīs vīri spēlē pokeri" autors izvirza domu par cilvēka dzīvi kā pokera spēli pašam ar sevi, nespējot pierast pie tā, ka vajadzēs mirt, ja jau reiz vajadzēja piedzimt. No robežsituācijā nonākušajiem trim neglābjami slimajiem likteņa biedriem tikai viens – Mārtiņš Aka – drosmīgi pieņem lēmumu pārkāpt aizliegto

robežu – atstāt slimnīcu, lai liktenīgo zaudējumu dzīves spēlē pasteidzinātu pats.

Turklāt Gunta Zariņa prozas cilvēks spējīgs arī oponent pašnāvībai kā brīvās izvēles formai. Saistībā ar Askolda pašnāvību stāstā "Un tad nāca miegs..." vēstījošais varonis reflektē: "Viņam bija brīvība, bet šī brīvība kļuva absurda, jo nāve bija absurda. Kāda visam bija jēga? Viņš nekā nebija pierādījis. Viņa pretinieks – nāve – nebija pierādījusi savu varenību, tikai savu neizbēgamību."¹⁷ Un tomēr šis cilvēks nespēj būt līdz galam konsekvents savā izvēlē – tāds, kāds ir Sīzifs pazīstamajā Albēra Kamī "Mītā par Sīzifu". Nokāpdams "ciešanās, kurām nav gala" (Albērs Kamī), savu objektīvi absurdo eksistenci viņš vērs subjektīvi jēgpilnā. Gunta Zariņa prozas cilvēks ar nelieliem izņēmumiem ir pretrunu plosīts. Savai eksistencei neapšaubāmu jēgu cenšas rast romāna "Mieles" varoņi. Bijušais kapteinis Andrejs Kalns izveido savas mājas telpu, kas atgādina kuģi. Māksliniece Izolde savu eksistenci cenšas piepildīt gleznojot, bet jaunietis Andris – iekopjot dārzu. Un tomēr viņus visus dzīves gaitā pavada vientulība, kas tiek absolutizēta un uzskatīta par nepārvaramu cilvēka līdzgaitnieci. Šo varoņu dzīve nav pakļauta sociālajai determinācijai: "Katrs gāja savu ceļu, katrs ar savu ēnu, savu sauli un savu jūru."¹⁸ Tomēr šos cilvēkus ik uz soļa pavada nemiers, neziņa, bezcerība, kas parasti izlaužas urdošos jautājumos bez atbildes, nebeidzamās domu grīstēs viņu iekšējos monologos. Arī dzīvošana pēc principa "piederēt nepiederot", it kā sadalot sevi, mierināt nespēj. Pretēji vispārraksturīgajai cilvēka dzīves izjūtai Andrejam šķiet, ka viņš dzīvojis pārāk ilgi. Reālistiski domājošais Andrejs, kas savās kapteiņa gaitās pazinis tikai reālo jūru, nespēj saprast un pieņemt Izoldes gleznā sadalīto un sašķelto jūru kā simbolu. Sašķelta ir arī Izoldes personiskā dzīve, dalot mīlestības jūtas starp diviem vīriešiem: "Man Andri vajag tāpat kā Andreju. To, ko man nedod viens, to dod otrs."¹⁹ Izoldi morāli nomāc vainas apziņa. Rakstnieks šai tēlā centies iešifrēt arī labā un ļaunā cīņu: "Cilvēks ir divains radījums – viņā ir kā labais, tā ļaunais, bet viss parasti noturēts līdzsvarā."²⁰ Arī māksla kā sevis veidošanas līdzeklis Izoldei, izrādās, ir nepietiekama. Viņas "dumpis" pret eksistences absurdu ir tikai izmisīgs dvēseles kliedziens. Arī cita glezna – "Kailā sala" kļūst par viņas vientulības un reizē nolemtības simbolu. Tiek mests tilts starp divām nesavienojamām realitātēm: kā dabā, tā gleznā Kailā sala

ir skaista un pievilcīga, bet reizē arī misteriozi atbaidoša, un ceļā uz šo salu ar bāku atklātā jūrā, saplūstot ar dabu, izbeidzas Izoldes dzīve. Akcentēdams noslēpumaino cilvēka eksistencē, Guntis Zariņš izvirza domu par eksistences galīgumu, tās savienošanos ar transcendenci, ar Dievu. Šai nolūkā arī gaismas semantika tēlainībā tiek izmantota ambivalenti: gaisma kā pretmets esības tumsai un negaidīti – gaisma kā nāve – absolūtās brīvības simbolizētāja. Arī jaunais rakstnieks romānā “Dvēseļu bojā eja”, veidojams īpatnēju dialogisko kontekstu ar autora balsi, secina: “*Nāve man ir gaisma. Jā, kas gan cits varētu būt ceļa galā? Ceļš var būt maldīšanās tumsā, bet mērķim vienmēr jābūt gaismai, un cilvēka dzīves mērķis ir nāve.*”²¹ Zīmīgi, ka stāsta “Un tad nāca miegs...” izskaņā Zariņš citē Žana Pola Sartra domu par cilvēka pārtapšanu pēc nāves un atgriešanos gaismas veidolā: “*Kā gaisma es neesmu no pasaules atdalāms, un kā gaisma es esmu ārpusē, slīdot pāri akmeņiem, ūdeņu virsmām, nekad nesatverts un nepieturēts.*”²²

Pat atzīstot, ka pastāvēšana pasaules telpā ir visiem kopīga esamība, Gunta Zariņa prozas cilvēks savu īpatņa dabu nemaina. Konfliktējot ar “citiem”, ar sabiedrību, Laimnesis Pudiķis romānā “Trimdas augstā dziesma” vienlaikus konfliktē ar sevi: “*Es vēlētos, kaut manī nebūtu riebuma pret savu esamību! Ja es esmu tik ļauni agresīvs pret sabiedrību, tad ne jau tādēļ, ka tā nodarījusi man pāri, bet gan tādēļ, ka es esmu daļa no tās un es vēlos būt ļauns pats pret sevi.*”²³ Pudiķa tēla evolūcija liecina par atbildības un vainas apzināšanos, jo viņš jūtas vainīgs savas pasivitātes un neiejaukšanās dēļ. Atbildības problēmu viņš paceļ visu latviešu trimdinieku nostājas līmenī: “*Ja mēs visi būtu palikuši savās vietās, tad mēs būtu daudz vērtīgāki latvieši, kaut arī mums būtu klājies daudz grūtāk.*”²⁴

Ontoloģiskas problēmas, izmantodama tēla dalīšanos divos polos, pārracionālas intuīcijas ceļā savā romānā “Aiz septītā tilta” (1965) risina Ilze Šķipsna. Izmantojot tilta simbolizējošo mitoloģēmu, autore liek Edītei nemierā iedomāties “aiz” situāciju, kamēr viņas pretpolam Solvitai – “izdzīvot” acumirkli “šeit” un “tagad”.

Izteiksmes un stila ziņā Guntis Zariņš savos darbos nav tiecies pēc oriģinalitātes, viņš pārsvarā izmantojis psiholoģiskās prozas kanoniskos izteiksmes līdzekļus. Notikumi un atgadījumi, kas vēstījumā iezīmē fabulu, reducēti līdz minimumam. Akcents tiek likts uz cilvēka subjektivitāti, viņa domu un izjūtu pasauli. Vēstījums parasti risinās trešās personas formā un nereti noģiedamā

stāstījumā, kurā sinhroni ar vēstītāja balsi skan arī autora balss. Šādā divbalsībā prozas cilvēka domas, viņa dzīves koncepcija kļūst autorizēta. Acīmredzot šādu stila veidu rakstnieks izmantojis, lai vēstījumā iekļūdinātu filozofiskās prozas izteiksmes līdzekļus. Varoņa emocionalitāti nereti balsta un pastiprina "prāta sāpe" ar gluži intelektuālu leksiku un frazeoloģiju, kas sasaucas ar eksistenciālisma teorijas postulātiem. Šo tendenci balsta arī tiešu kultūras kodu iekļaušana Fjodora Dostojevska, Džeimsa Džoisa, Franca Kafkas, Maksa Friša, Alēna Roba-Grijē, Albēra Kamī, Natalijas Sarotas, Žana Pola Sartra un citu personā. Šie kodī lasītāja domu virza daiļdarba eksistenciālistiskas apjēgšanas virzienā. Šāds diskurss no lasītāja prasa arī zināmu filozofisku sagatavotību.

Atsauces

- ¹ Kūle M., Kūlis R. *Filosofija*. – R., 1997. – 410. lpp.
- ² Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. – Čikāga, 1962. – 174. lpp.
- ³ Камю А. *Записные книжки* // Камю А. *Творчество и свобода*. – Москва, 1990. – С. 393.
- ⁴ Руднев В. *Словарь культуры XX века*. – Москва, 1997. – С. 371.
- ⁵ Šķipsna I. *Aiz septītā tilta. Neapsolitās zemes*. – R., 2000. – 313. lpp.
- ⁶ Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. – 154. lpp.
- ⁷ Turpat. – 152. lpp.
- ⁸ Zariņš G. *Un tad naca miegs* // Zariņš G. *Dvēseju bojā eja*. – Čikāga, 1963. – 57. lpp.
- ⁹ Turpat. – 43. lpp.
- ¹⁰ Zariņš G. *Trimdas augstā dziesma*. – Čikāga, 1967. – 123. lpp.
- ¹¹ Zariņš G. *Cilvēku medības*. – Čikāga, 1966. – 62. lpp.
- ¹² Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. – 208., 209. lpp.
- ¹³ Zariņš G. *Dvēseju bojā eja*. – 57. lpp.
- ¹⁴ Zariņš G. *Ceļš uz pasaules galu*. – 122., 123. lpp.
- ¹⁵ Turpat. – 123. lpp.
- ¹⁶ *Egzistencializmas* // *Kulturos epochu ir literaturos srovių lentelis*. – Vilnius, 2000. – P. 44, 45.
- ¹⁷ Zariņš G. *Un tad nāca miegs* // Zariņš G. *Dvēseju bojā eja*. – 35. lpp.
- ¹⁸ Zariņš G. *Mieles*. – Čikāga, 1964. – 29. lpp.
- ¹⁹ Turpat. – 69. lpp.
- ²⁰ Turpat. – 102. lpp.
- ²¹ Zariņš G. *Dvēseju bojā eja*. – 111. lpp.
- ²² Turpat. – 37. lpp.
- ²³ Zariņš G. *Trimdas augstā dziesma*. – 158. lpp.
- ²⁴ Turpat. – 119. lpp.

Sirreālisms

Sirreālisms (franču val. *surrealisme* – pārreālisms, *sur* – pār) ir viens no spilgtākajiem 20. gadsimta avangardistiskā modernisma mākslas virzieniem.¹ Tas rodas 20. gadsimta sākumā vairāku tautu mākslā un ģenētiski tiek saistīts ar dadaismu. Albērs Kamī savā esejā "Dumpīgais cilvēks" atzīst: "Prāta izkustināšanas mašīnas – tā sirreālismu dēvē Aragons – aizsākumi meklējami dadas kustībā .."² Taču, kā pamatoti norāda sirreālisma pētnieks Roberts Šorts, šis virziens nebūt nav uzskatāms par dadaisma "franču atzaru".³ Kā patstāvīgs veidojums literatūrā un mākslā tas noformējas arī citu tautu kultūrā.

Jau pirms sirreālisma teorijām un manifestiem rodas šim virzienam raksturīgi teksti. Viens no tiem – Gijoma Apolinēra luga "Tirēzija krūtīs" (*Les mamelles de Tiresias*), kas pēc izrādīšanas uz skatuves 1917. gadā kvalificēta kā "sirreālistiska drāma", kas pretendē uz "tīrās izteiksmes" veidu un autora fantāzijas absolūto brīvību. Kā tā izpaužas? Lugas darbībā sievietes Terēzes krūtīs pārvēršas par diviem gaisa baloniņiem – sarkano un zilo – un aizlido. Tikpat pēkšņi un negaidīti Terēzei sāk augt ūsas un bārda, kā rezultātā viņa pārtop par vīrieti – Tirēziju, kuram jāpilda kā ģenerāļa, tā arī deputāta funkcija. Arī ar bijušās Terēzes vīru notiek bezprecedenta metamorfoze: ar "gribas spēka" palīdzību viņam izdodas "radīt" bērnus – 40 050 dienā. "Drāmas" fināls beidzas ar atceļu: Tirēzijs pārtop par Terēzi. Bez nepārprotamās dadas poētikas ietekmes šai "drāmā" ienāk arī kas principiāli jauns – personāža identifikācijas.

Par pirmo sirreālisma prozas tekstu tiek uzskatīti Andrē Bretona un Filipa Supo kopēji veidotie "Magnētiskie lauki" (*Les Champs magnétiques*, 1919), kur tiek demonstrēts jaunajam virzienam raksturīgais "automātiskās" rakstības veids. Alens Žufruā, Bretona domubiedrs, vēlāk komentēs: "Bretons lika man saprast, ka automātiskā rakstība sekoja kādai **balsij**, vārdam, kas mobilizē domas

psihofizisko lauku – to “magnetizē”. Šo balsi, kas ir neatkarīga no domājošā subjekta un viņa tiešās apkārtnes, vajag “noņemt” – izvirzīt domas antenu, lai to sadzirdētu un pārraidītu.”⁴ Savukārt Luijs Aragons šī teksta lasītāju esot salīdzinājis ar vilciena vagonā sēdošo pasažieri, kas neitrāli pa logu vēro garāmslidošas ainas, tās neanalizējot. Patiešām, pat vienā teikumā varam izšķirt trīs savstarpēji jēgas ziņā nesaistītas šādas “ainas”, kā, piemēram: “Tiesības zvejojot ir piešķirtas, / ceļojums turp un atpakaļ trešajā klasē, / izsaukšana rītdienas stundā vai nedēļas lamatās zilgās.”⁵ Veidojas nepārredzams tematiski raibu sižetisku atlūzu sablīvējums, kura jēgas atslēga ir nozaudēta. Ne bez pamata sirreālistiska teksta uztvērējiem nereti izvirzījies jautājums: kāda jēga bezjēgas teksta “mudžeklī” meklēt jēgu?

1924. gadā, kad iznāk žurnāli “Sirreālisms” un “Sirreālistiskā Revolūcija”, virziena teorētiķis Andrē Bretons publicē pirmo “Sirreālisma manifestu” (*Manifeste du surrealisme*). Šajā pašā gadā žurnālā “Sirreālisms” tiek publicēts cita autora – Ivana Golla sarakstītais virziena manifests, kas tomēr plašāku rezonansi negūst. Virziena attīstībā, tā principu skaidrojumā daudz nozīmīgākas ir tādas publikācijas kā Andrē Bretona “Otrais sirreālisma manifesti” (1930), Luija Aragona “Parīzes zemnieks” (*Le Paysan de Paris*, 1926) un “Traktāts par stilu” (*Traite du style*, 1928), Renē Krevela “Mans ķermenis un es” (*Mon corps et moi*, 1925) un citas.

Filozofisko pamatu savai daiļradei sirreālisti rod intuitīvismā un psihoanalīzē, īpaši ietekmējoties no Zigmunda Freida sapņa filozofijas.

Viena no būtiskām iezīmēm sirreālisma paradigmā ir norobežošanās no ārpusaules, reālistiskās atdarināšanas principa noliegšana. “Visa mūsdienu mākslas evolūcija ļauj secināt, ka tās vērtība slēpjas iztēlē neatkarīgi no ārēja objekta, kas to izsaucis.” Māksla ir “iekšējā modeļa” kopija,⁶ apliecina Bretons. Ne mazāk raksturīgs parametrs ir robežu nojaukšana starp reālo un ireālo, no apziņas nodalot bezapziņu kā patstāvīgu psihes lauku un spēku un to pasludinot par jaunrades avotu un objektu. Savā manifestā Andrē Bretons to definē šādi: “Sirreālisms, lietvārds, vīriešu dzimtes. Tīrs psihes automātisms, ar kuru izsaka mutvārdos vai rakstiski, vai jebkādā citā veidā reālo domas darbību. Domas diktāts ārpus jebkādas prāta kontroles [izcēlums mans. – B. T.], ārpus jebkādiem estētiskiem vai tikumiskiem apsvērumiem.”⁷ Tātad sirreālistiskā antitradicionalitāte

izpaužas ne vien kā "tīrās izteiksmes veida" prezentēšana, bet arī kā atiešana no vērtībām – reliģiskajām, morālajām, estētiskajām. Pasludinot jaunrades spēku atbrīvošanu no apziņas, akcentējot "neparastu iedvesmu" un "dziļu emocionalitāti" kā intuitīvā koncepta rādītājus, tiek izvirzīts uzdevums attēlot "citu" īstenību, "īsto" realitāti, kas atrodas aiz "šķietamās", – sapņus, vīzijas, halucinācijas, haotisku asociāciju plūsmu, patoloģiskas perversitātes. Lai to panāktu, nepieciešams iemidzināt saprātu un izsaukt īpašu psihes stāvokli – "sapņu vilni". Tieši sapņa situācija tiek vērtēta kā divu pretrunīgo stāvokļu – sapņa un realitātes relativizēšana un sapludinājums resp. pāreja tā saucamajā absolūtajā realitātē – sirrealitātē. Haotiskā tēlu plūsma uztverama pasīvi: *"Ļauj, lai tevi vada notikumi, nepieļauj, ka tu tiem pretojies. Tev nav vārda* [izcēlums mans. – B. T.]. *Viss ir neiedomājami viegli.*"⁸ Autoram tiek piedēvēta "reģistrējoša aparāta"⁹ loma, radīšanas akts tiek izprasts kā automātiska ātrrakstīšana: *"Sāciet rakstīt ātri, bez jebkādas iepriekš iedomātas tēmas, pietiekami ātri, lai neiegaumētu un nepūlētos pārlasīt uzrakstīto."*¹⁰ Turklāt atslēgšanās no īstenības, tāpat kā apziņas "iemidzināšana", nav absolūta. Kā secina Teodors Adorno: *".. sirreālisma metodes būtība ir sapņu caurvīšana ar realitātes elementiem."*¹¹

*".. visspēcīgākais ir tas tēls, kuram ir visaugstākā nejausības pakāpe [..] tas, ko visgrūtāk pārtulkot praktiskajā valodā [..] Vai tas būtu tāpēc, ka viens no tā elementiem interesantā veidā iztrūkst, vai tāpēc, ka, paziņojot par savu sensacionalitāti, tas gala rezultātā atklāj pilnīgu banalitāti [..] vai tāpēc, ka tam būtu halucinējoša daba, vai tāpēc, ka tas gluži dabiski piedāvā abstrakciju konkrētības maskā vai otrādi .."*¹² Tātad nejausība un neprognozējamība, sensacionalitāte un banalitāte ir tas, uz ko pretendē sirrealistiskā tēlainība.

Latviešu literatūras teksti neliecina par tīra sirreālisma klātesmi. Arī neviens rakstnieks sevi par īstu sirrealistu nav dēvējis. Taču šī virziena stila ietekme, jau sākot ar 20. gadsimta 20.–30. gadiem, izpaužusies visos literatūras veidos. Sirrealistiskā stila zīmes konstatējamas Alijas Baumanes, Jāņa Veseļa un Edvarta Virzas darbos. Vesela trimdas rakstnieku plejāde, kā Linards Tauns, Gunars Saliņš, Velta Sniķere, Andrejs Pablo Mierkalns, Andrejs Irbe, Ilze Šķipsna, Tālvāldis Ķīķauka, Benita Veisberga un citi, savos radošajos meklējumos apzināti orientējoties uz modernismu, nav ignorējusi arī sirrealistiska teksta struktūrelementus.

Oficiālajās nostādnēs padomju laika Latvijā modernisma jēdziens konsekventi tika saistīts ar formālismu kā sociālistiskajai mākslai kaitīgu parādību. Turklāt reālais literatūras attīstības process, rakstnieku radošie meklējumi (piemēram, "nesaprotamā", "šifrējamā" dzeja, fantasmagorijas un hepeningu žanriskās novācījas, tēlu "dalīšanās" u. tml.) liecina pretējo. Reālisma un romantisma tradīcija tajos netiek norobežota no modernisma estētikas un poētikas ietekmes. To rāda oficiālajā kritikā strīdīgi uzņemtais Jura Helda dzejoļu krājums "Naktspatna testaments" (1977). To apliecina Alberta Bela, Regīnas Ezeras, Margēra Zariņa, Visvalža Lāma, Vladimira Kaijaka prozas sarežģītā stilistika, arī Imanta Ziedoņa epifānijas un pasakas. Vēl mērķtiecīgāk un apzinātāk sirreālistiskais modernisms ienāk Leldes Stumbres, Gundegas Repšes, Gunta Bereļa, Rimanta Ziedoņa, Jāņa Einfelda, Arvja Kolmaņa, Noras Ikstenas, Jāņa Vēvera, Ievas Melgalves un citu darbos.

Visbiežāk sirreālisma stila tendenču ietekme izpaudusies mijiedarbē ar reālisma poētiku, sekmējot tās modificēšanos. Bet sirreālistiskais stils sevi pieteicis arī saplūsmē ar reālisma un simbolisma iezīmēm (Tāļivalža Ķiķaukas, Gundegas Repšes, Vladimira Kaijaka u. c. darbi), mijiedarbē ar reālisma un simbolisma poētikas elementiem eksistenciālisma filozofijas ietekmē (Ilzes Šķipsnas, Gunta Zariņa proza), īpatnējā "radniecībā" ar simbolisma, romantisma un naturālisma poētikas iezīmēm (Jāņa Einfelda proza), pat hibrīdattiecībās ar dadaisma elementiem (Ievas Melgalves sacerējumi).

Par sirreālisma tendenču ietekmi uz latviešu literatūru savās publikācijās galvenokārt izteikušies Veronika Strēlerte, Jānis Rudzītis, Ojārs Krātiņš, Juris Silenieks, Dagnija Dreika, Guntars Godiņš, Viesturs Vecgrāvis, Linda Kilevica, Anita Rožkalne, Inguna Sekste, Olga Šibanova-Senkāne un citi.

Kādas ir sirreālisma zīmju konkrētās izpausmes latviešu literatūras tekstos?

Viena no raksturīgākajām ir teksta **depersonalizācija**. Tiek modelēta tāda mākslinieciskā realitāte, kurā cilvēka unikalitāte, kas tik tipiska reālistiskajai un romantisma literatūrai, neeksistē un kurā īstenais un mītiskais, dzīvais un nedzīvais, konkrētais un abstraktais ir viena semantiskā bloka parādības. Kā secinājusi Inguna Sekste, mītiskajā pasaules uztverē veidotie mikrotēli

Alijas Baumanes dzejā ("meža zāles – čūskas – skrejoši putni – skūpstī" vai arī "putns – elpa – dzīve" u. tml.) autorei dod iespēju sapludināt "cilvēka juteklisko dzīvi ar dabu"¹³ un padziļināt liriskās varones pārdzīvojumu. Linards Tauns, laiktelpā apvienojot dažādas realitātes un kopējā semantiskajā blokā sapludinot cilvēka un lietu pasauli, garu un matēriju ("Viss jau ir viens – zivis, zvaigznes un pliēns" – "Visu dvēseļu diena"; "Es būšu te mošeja, te rija, te palasts, es būšu tas Nams" – "Nams"), kļūst par vienu no pašiem misteriozākajiem un savās nāves nojaušanās arī tragiskākajiem latviešu dzejniekiem.

Ļoti brīvi depersonalizāciju praktizē Jānis Einfelds. Viņa prozas jaunradītajā esamībā nevar nepārsteigt apdvēselotā appasaule un kosmoss – vientuļi īpatņi, puscilvēki–pusvelosipēdi, sātaniskas būtnes, mušas, termīti, kāpuri, gliemeži un jebkuri citi dzīvās dabas pārstāvji, tāpat infernās pasaules iemītnieki, planētas un debesu spīdekļi, ēnas, gaisma un citas parādības. Šai pasaulē uz cigaretes aicinājumu Miķelītis ievēlas pelnutraukā: "Muša–zirgs iet rikšos, velkot ratus–pelnutrauku, kurā sēž Miķelītis un uzdod mušai pa stilbiem ar apdegušu sērkokciņu."¹⁴ "Lidojošā kuce" norauj masku un kļūst par sievieti.¹⁵ Pārsteidz ģitāras strinkšķinātājs runājošais astonkājis, "dejojošais" zirgs ar nocirstu galvu un citi tēli.

Sirreālistiskās tradīcijas renovācija izpaudusies arī žanriskajā dekanonizācijā. Žanru robežas kļuvušas plūstošas. Notiek attālu parādību salīdzināšana un satuvināšana, meklējot sakarības tur, kur veselais saprāts tās atrast nav spējīgs. To liecināja jau minētie klasiskie sirreālistiskie teksti "Tirēzija krūtīs" un "Magnētiskie lauki". Vairāku latviešu prozas tekstu žanriskās robežas grūti nosakāmas. Tāds ir Benitas Veisbergas "romāns" "Es, tavš maigais jērs" (1968). Tas veidots kā fragmentārs atmiņu vēstījums bez hronoloģiskas secības, kā savdabīga reflektējošās varones apziņas plūsmas imitācija. Regīna Ezera darbā "Zemdegas" (1977), kas pēc inerces tiek nodēvēts par romānu, veido 70. gadu prozas kontekstam neparastu žanrisko formu – fantasmagoriju jeb "spoku runu", sapludinot reālo ar ireālo, sapni ar īstenību, tamlīdz arī reālistiskā un sirreālistiskā stila elementus. Šajā, kā pati autore to dēvē, "fantasmagorijā" vēstījums sākas ar Autores nāvi un viņas klejojumu "iespējamajā pasaulē" (*possible world*) – savu varoņu vizionāru ēnu dārzā, kurā valda savas, objektīvajā realitātē

nepārbaudāmas likumības, kas no reālisma estētikas viedokļa būtu uzskatāmas par absurdām. Sacerējuma galvenajā daļā varoņi no ireālas eksistences ēnu kvalitātē tiek prezentēti kā dzīvi cilvēki reālajā Mūrgales vidē, lai izdzīvotu savu biogrāfisko pagātņi. Vēstījums, īpaši beigu daļā, izskan kā paredzējums, kā sava veida atmiņas par nākotni. Margēris Zariņš veidojis prozisku hepeningu spēli ar epizožu loģisku nesasaistību. Reālā un ireālā žanriskajā hibridizācijā tapusi Vladimira Kaijaka grāmata "Visu rožu roze" (1987), kurai, kā konstatējis Andris Jakubāns, "*grūti atrast kādus līdziniekus visā latviešu literatūrā*",¹⁶ daļa Imanta Ziedoņa epifāniju un dzejojumu krājumā "Taureņu uzbrukums" (1988).

Par žanrisko dekanonizāciju liecina tādas iezīmes kā vēstījuma elementu iepludināšana dzejoļa žanriskajā struktūrā (Ulda Bērziņa, Pētera Brūvera un citu dzeja) un otrādi – atskaņotu vārsmu un drāmas dialoga segmentu iesaistīšana prozas tekstā.

Sirreālistiskā stila ietekmē ienāk teksta **fragmentācija**, tā sadrumstalotībai dažkārt robežojoties ar sairumu. Šo tradīciju iedibina klasiskie sirreālisma teksti. Franču, tāpat beļģu, spāņu un citās valodās sarakstītie agrīnie teksti, manifestos citētos ieskaitot, salūst atsevišķos sīkos fragmentos, starp kuriem neiespējami rast loģisku kopsakarību, kā, piemēram: "*Lietajam Kancleram ar savu kanclerieni [...] sētniekam ar savu monokli, Misisipi ar savu sunīti, Brīnumam ar savu Dievu Kungu neatliek nekas cits kā pazust no jūras virsmas*" (Makss Morics). Vai arī: "*Tiklīdz es pieminēju marmoru – admirāli, kā tas pagriezās uz papēžiem kā zirgs, kurš uzslējies pakāļkājās Polārzvaigznes priekšā, un norādīja man vietu uz savas trijstūrainās cepures, kur man jāpavada mana dzīve*" (Rožē Vitraks).¹⁷ Fragmentācija sirreālistiem ir viens no paņēmieniem, kā, sasniedzot "absolūto realitāti", savos tekstos sekmēt "absurda kultu" un "absolūtā dumpja doktrīnu".

"*Lai nepārprastu, jāspēj nesaprast,*" deklarē Veltas Sniķeres dzejas liriskā varone ("Aivaloda"). Virknējot pantus pēc principa "jāspēj nesaprast", dzejolis sadalās vairākās patstāvīgās teksta vienībās ar patstāvīgu jēgu, piemēram:

*Kas bija īsts, kas šķita?
Kas bija nenotverams?
Īstenība cita
Par to, kas uzvira tai vasarā no dzelmes, –
Līksmju laiksne.*

*

*Mēles galoda
Prātu trin;
Ko nesaredz,
Samin,
Uzmin un zin.*

*

*Apziņas velēna
Cilājas, plaisā,
Mikla un trūdoša
Smarža kūp gaisā*

Šķīsta čūska čivina
(“Laiksne”)

Arī Juris Helds praktizē dzejoļa teksta fragmentāciju, kā, piemēram:

*Spēlējam, spēlējam paslēpes,
ausīs bundzinieks izbungo ķirbja sēklas,
un ķirbis pa zelta orbītu iet,
spēlējam, spēlējam paslēpes,
vibrējam šodien, vibrējam rīt,
lepni pland kamielis adatas acī,
un liktenis skaita viens–divi–trīs.*

(“Spēlējam, spēlējam paslēpes”)

Taču ar atkārtojumu – “Spēlējam, spēlējam paslēpes” – un “bundzinieka” mikrotēlu tiek radīts zināms pamats asociāciju sasaistei un jēgpilnai virzībai. Turklāt asociatīvās saiknes šai “vīziju vitrāžā”¹⁸ iespējams arī vājināt:

*Sausā zāle un akmens nakts
Laika rūsas ērkšķainā acs
Viena sāpe savalda smiltis
Krit naktstauriņu sniegs.¹⁹*

Arī sirreālistiski drupinātajos Pētera Brūvera dzejas tekstos mikrotēlu drūzmu parasti satur kopā kāds caurviju motīvs.

Tekstu sairums izpaužas arī prozā. Tā Andrejs Irbe mēdz praktizēt savstarpēji attālu vizionāru tēlu spēli, kā, piemēram, stāsta

"Marisandra kaza" (1966) ievaddaļā, kur pavīd gadatirgus aina, saulē izbalējuši mati, zirnekļis gaisā, rokas, kas noslauka putekļus, ienāk atbalsis, kas atbalso pašas sevi, u. tml. Tālivalža Ķiķaukas īsromānā "Putni" (1969) teksts 125 lappušu apjomā strukturēts divdesmit divās nodaļās, kas lasāmas kā patstāvīgi īsi tēlojumi, kur protokola stilā sapludināts materiāls no reālā un ireālā. Jāņa Einfelda krājuma "Mēness bērns" (1995) 100 lappusēs ietilpinātie un ar virsrakstiem norobežotie 35 "gabaliņi" ne tematiski, ne sižetiski nav saistīti. Tie lasāmi kā patstāvīgas sižetiskas atlūzas. "Bērnu zemeslodes" piecās lappusēs tādas ir veselas divdesmit divas un skicējuma "Viduslaiks" vairākās nodaļās – tikai viens vienīgs teikums. No rakstnieka reālista viedokļa raugoties, šie "gabaliņi" varētu atgādināt haotiskus pierakstus, kādus viņš, īpaši atceroties sapnī pieredzēto, fiksējis savā piezīmju blociņā. Taču Jāņa Einfelda prozā šiem "gabaliņiem" ("metaforām", "vīzījām") ir sava sirreālistiski iespējamās pasaules loģika. Savukārt Gunta Bereļa prozas tekstos sadrumstaloto sižetu vairāk vai mazāk pārskatāmu mēdz darīt kāds vienojošs motīvs vai tēls. Tā "stāstā" "Bekets ir dzīvs" (1994) tiek meklēts slavenais Bekets, vēstījumu strukturējot izmētāto atmiņu fragmentu saķēdējumā. Lasītājam tiek dota izziņa gan par Beketu kā Džoisa sekretāru, gan par viņu situācijā uz ielas, kad netiek pamanīts un atpazīts pretimnākošais Jonesko degunradža maskā. Taču maldinošās zīmes viņam nedod iespēju tikties ar īsto Beketu. Toties lasītājs pēkšņi sastop Godo, kurš nebūt nav pazudis, bet sēž zālē skatītāju vidū un vēro, kā uz skatuves viņu gaida Vladimirs un Ekstragons. Izmētāto "atmiņu par literatūru" pēdējās epizodes vēstī par varoni, kas nodevies dīvainai spēlei, rakstot vēstules un tās adresējot pats sev. Arī "likumsakarību rotaļas" cita prozaiķa – Jāņa Vēvera romānā "Spoguļu vīns" (1995) lasāmas irdinātā sižetā – tās salūst haotiskos apziņas plūsmas segmentos.

Sirreālisma stila ietekme izpaužas arī tā saucamajā **viena plūdma sižetā**. Virknējas notikums pēc notikuma, detaļa uz detaļas. Viss šai virknējumā ir vienlīdz svarīgs un nozīmīgs. Nav hierarhijas, nav viena galvenā, vienojošā notikuma. Teksts klājas kā sižeta fragmentu un tēlu kaleidoskops. Neparasta ir arī vēstījošo subjektu un vēstījuma redzespunktu maiņa, pārsteidz negaidītība un neprognozējamība. Tā tas notiek, piemēram, Jāņa Einfelda tekstos. Dabu jūtošus un tās skaistumu izprotošus varoņus te pēkšņi

nomaina vellatas vai riteņčalis – ar cilvēka galvu un riteņiem pie koka lādei līdzīga rumpja (“Svētie kaķi”). Pats vēstījošais varonis tiek nogremdēts upē kopā ar runājošo Mēnesi (“Lāga vīrs Mēness”). Vietumis tēlojums var pārtapt einfeldiskā mirāžā, kas atgādina sirreālistu daudzīnāto tēlainības “dumpi”, kā tas ir vīziju ciklā “Viduslaiks”:

“Safīra cilvēki teica morim:

“Mēs gribam, lai tu bēglus izbarotu farizeju dvēselēm!”

“Es nezinu, kas ir farizeju dvēseles,” atbildēja moris.

“Farizeju dvēseles ir klejojoši zirgi ar lauvas ilkņiem un ērgļa spārniem!”

Moris visu izdarīja, kā lika. Safīra cilvēki sasēdās kulbā un brauca prom. Kulbā bija iejūgti gredzeni ar ritentiņiem.

Pārgurušie ceļinieki palika farizejiešu vidū sagabaloti, asinīm note-cējuši, bez dzīvības. Viņu dvēseles sadega līdz ar degošo stepi.”²⁰

“Vai arī sapnis nevar kalpot galveno dzīves jautājumu risināšanai?” jautā Andrē Bretons.²¹ **Sapņa poētikas kanonizācija** sirreālisma literatūrā kļūst par vadošo principu. Tās teorētiskais pamats ir Zigmunda Freida sapņa interpretācijas teorija darbā “Sapņa interpretācija” (*Die Traumdeutung*, 1900). Sapņa psiholoģiskā jēga tverama tikai tā interpretācijas ceļā, kad iespējams tulkot sapņa latentu saturu. Tā saucamo sapņa darbu (*die Traumarbeit*), pēc Freida atzinuma, cilvēks paveic miegā, kad latentais sapņa saturs tiek pārveidots atklātajā, t. i., manifestētajā, kas spēj saglabāties atmiņā pēc pamošanās. Tā kā sapņa latentais saturs ir vēlmes piepildījums un pats par sevi vizuāli nepriekšstatāms, nepieciešams tā pārveidojums, ko veic maska – simbolisks tēls, lai apietu cenzoru psihē. Čārlzs Raikforts savā “Psihoanalīzes kritiskajā vārdnīcā”, skaidrojot sapņa darba procesus – **kondensāciju** (divu vai vairāku tēlu apvienošana saliktā tēlā), **pārvirzi** (psihiskās enerģijas pārvirze no viena tēla otrā, latentu elementu aizstājot ar “kaut ko attālu, nesvarīgu” (Freids) sapņa “cenzūras” darbā) un **simbolizāciju** (domu pārvēršana vizuālos tēlos), secina: “Šos procesus – kondensāciju, pārvirzi un simbolizāciju, vienaldzību pret telpas un laika kategorijām, iecietību pret pretrunām – Freids nosauca par pirmējiem procesiem pretstatā aktīvās domas darbībai kā otrējiem procesiem. Sapņa interpretācija tālād galvenām kārtām ir “pirmējo procesu” domāšanas pārtapšana “otrējo procesu” domāšanā, sapņa sakļauto, nekonsekvento,

pārsvārā redzes tēlu pārtapšana loģiski tveramā valodas simbolismā."²² Šai ziņā iespējama paralēle starp sapņa darbu un rakstnieka iztēles darbību jaunrades procesā. Radošā enerģija var slīpēt vienu un to pašu tēlu, bet var arī pāriet no viena tēla otrā, kā rezultātā viens tēls var simbolizēt otru vai tikt aizstāts ar citu. "Pirmējo procesu" un "otrējo procesu" kopsakarības palīdz izprast vienu no pašām raksturīgākajām parādībām sirreālisma poētiskā – tēlu sadalīšanos un to identifikāciju. Šai sakarā vērā ņemams Teodora Adorno secinājums, ka sirreālistiskie tēli, būdami sapņa analogi, tomēr saglabā daudz nepārprotamāku "reālistisku" formu nekā sapņu vīzijas: *"Notiek saskaldīšana, pārgrupēšana, bet ne iznīcināšana. Sapnī, protams, notiek tāpat, taču priekšmetiskā pasaule tajā atklājas nesalīdzināmi aizplīvurotāk; tā mazāk izpaužas kā realitāte, ja salīdzina ar sirreālismu."*²³

Sapņus tēlo arī reālisma un romantisma māksla. Taču salīdzinājumā ar sirreālismu redzama principiāla atšķirība. Reālismā, lai tēlotu sapni, autoram apziņa nav "jāiemidzina" un īpašais psihes stāvoklis – "sapņu vilnis" – nav jārada. Gluži otrādi: tieši apziņa ir tas psihes jaunrades spēks, kas iztēlei palīdz sistematizēt tā saucamā manifestētā (atklātā) sapņa elementus, izmantojot sapņa darba rezultātus. Bez tam reālismā sapņa tēlojums ir jēgpilns. Parasti tas tiek saistīts ar ārpus paša sapņa tēlojuma stāvošiem segmentiem teksta struktūrā. Arī romantismā sapnis tiek ieviests semantiskajā sfērā, kas saistīta ar autora noteiktu vērtīborientāciju, ar romantiskā ideāla pretstatījumu objektīvajai realitātei. Turklāt romantisma mākslā un teorijā jau no Novāliisa laikiem eksistē savas sapņa klišejas, kas izsaka šo romantisma ideālu. Turpretī sirreālistiskais sapnis ir pašmērķīgs, ar vērtībām nesaistīts. Savā haotiskumā tas ir arī neatdarināms. Autors, kuram "nav vārda" (Bretons), ir indiferents pret "domas diktātu". Viņa "sapņu vilņa" elementi nav apziņas "apstrādāti" (sakārtoti), jo dzimst brīdī, kad psihē "sapņa darbs" vēl ir tikai relatīvi pabeigts. No šī viedokļa raugoties, sirreālisma estētika pretendē uz ielaušanos vēl pilnībā neatklātā (tikai daļēji manifestētā) sapņa noslēpumos, tverot tajos "isto" realitāti un kavējot priekšmetiskās pasaules "aizplīvurošanu" (Adorno). Tālab atšķirībā no pārējiem virzieniem sapnis sirreālismā ir nevis palīglīdzeklis vai viens no teksta elementiem, bet gan galvenais poētiskais princips, pēc kura autoram jāraksta automātiski, *"galīgi nezinot to, par ko raksta"*.²⁴

Freidiskā sapņa interpretācijas teorija palīdz izprast tādu sirreālisma parādību kā **tēla (varoņa) sadalīšanos** un dzīvi atsevišķos tēlos, kā arī to **apvienošanos**. Reālismā, tēlojot varoņa pārdzīvojumus, nereti tiek pieteikta viņa iekšējā (sirdsapziņas) balss. Taču varoņa *Alter ego* te nesašķel viņa personību divos patstāvīgos individualizētos tēlos, kā tas notiek sirreālistiskajā pieejā. Savdabīgi to realizē Ilze Šķipsna romānā "Aiz septītā tilta" (1965). Tekstā figurē divi lielie burti – E un S, slēpjot mājienu – iespēju savienoties personas vietniekvārdā "es". Romānā darbojas divas personas – Edīte un Solvita, kas ir viena un tā paša dubulttēla "ES" labi individualizētas, atšķirīgas sejas. Tēla sašķelšanās un apvienošanās mistifikāciju tekstā iezīmē telpiskās mitēmas – vārti, sliexnis, durvis, logs, tilts, ceļš, akmens, okeāns un citas. Abu pušu attiecības lielā mērā balansē starp "šķelt" un "vienot", "pārvarēt". Romāna izskaņā Edīte un Solvita tomēr dodas pretējos virzienos. Īstā apvienošanās un harmonija iespējama tikai nāvē – aiz mītiskā septītā tilta: "Kāzas un bēres mūža vidū, kokle un rokas bez skanēšanas."²⁵ Gunars Saliņš dzejolī "Mistifikācijas" modelē situāciju, kurā Viņš stāv uz ielas pie 30 stāvu nama, bet Viņa "izliecas *pa visu stāvu visiem atvērtiem logiem*". Viņš dodas iekšā –

*bet visos stāvos
visas durvis
brīnoties atver
cita.*

Ne mazāk izteikta tēla sadalīšanās un apvienošanās mistifikācija ir Visvalža Lāma romānā "Pavarda kungs Ašgalvis" (1982), reālisma izteiksmes līdzekļus integrējot ar sirreālisma un simbolisma poētikas pazīmēm. Arhitekta Jāņa – šī savdabīgā *Homo faber* – garīgie dvīņubrāļi ir Skumjais Klaidonis un Gmū (tēla trejādošanās). Sadalīdamies protagonistos, romāna varonis iegūst atšķirīgas balsis un sejas. Gmū replikas liecina par destruktīvu situāciju, kad varonis sastopas ar savu Ēnu. Taču šī sastapšanās ir atklāta, paškritiska. Savukārt Skumjais Klaidonis pauž varoņa optimizējošo sirdsapziņu un tieksmi pēc ideāla. Dažādas balsis, vēstījumā viegli pārklājoties, veido intonatīvi atšķirīgas strāvas un līdz ar to arī teksta blokus. Par kodola funkciju (pēc Rolāna Barta terminoloģijas) nesējiem romānā izvirzīti tādi nojēgumi kā "saimnieks", "būvnieks", "celtnieks", "arhitekts", "mājas gars" jeb "pavarda

kungs". Tie kopā ar tēliem katalizatoriem, integrēdamies darbību un visa vēstījuma līmenī, galvenos tēlus paceļ simbolu pakāpē. Taču viens no pirmajiem tēla dubultošanās ideju ir realizējis Aleksandrs Čaks poēmā "Spēlē, spēlmani!" (sarakstīta 1944): Dzejnieka radītais Spēlmanis, kas spēj visu vērst brīnumā, un "pasaulē krogā" sastaptais "reālais" Spēlmanis. Kas ir īstāks – sapnī radītais vai izdzīvotais ...

Viena no galvenajām iezīmēm sirreālistiskajā sapņa poētikā ir tēloto **personu (varoņu) identifikācija**. Tas ir varoņa sevis, savas identitātes meklēšanas, atrašanas un iepazīšanas ceļš. Raksturīgi, ka jau padomju apstākļos 60. gados šo paņēmieni tēlu atklāsmē sāk praktizēt Alberts Bels. Romāna "Izmeklētājs" (1967) galvenajam varonim tēlniekam Robertam Rigeram viņš liek izmeklēt sevi, respektīvi, identificēties ar sevi daiļradē. Sevis meklēšanas rituālā tiek iekļauti arī Visvalža Lāma romāna "Sērsnu stundas" (1973) varoņi. Gundega Repše krājumā "Šolaiku bestiārijs" (1995) šo paņēmieni izvirza par stāsta žanrisko principu, kas uzsvērts virsrakstā – "Hildas identifikācijas". Hilda cenšas iejusties radošās sievietes, sievas un mīļākās lomās – un ne bez panākumiem. Bet kurā lomā viņa īsti ir identa sev? Vai, vienlīdz veikli mainīdama dažādās maskas, Hilda nav sākusi zaudēt ko būtisku no savas patības?

Teksti liecina arī par sarežģītākām identifikācijas formām. Tēlotā persona var kļūt tāpatīga ar citu sižetiski patstāvīgu personu (tēlu), var vienādoties ar lietu, dzīvnieku vai pat parādību. Veltas Sniķeres dzejas varone deklarē: "*Viens otra lielceļš nāvē esam mēs*" ("Viens otra"). Vai arī: "*Es skatos tevī, skatos liktenī*" ("Nesaudzēdams").²⁶ Identificēšanās te realizējas kā savstarpēja atspoguļošanās, kā divu mīlošu cilvēku jūtu un likteņu sakritība. Liriskās varones identificēšanās Veltas Sniķeres dzejā var kļūt arī visaptveroša, iejūtoties dažādās realitātēs, sakūstot arī ar lietām un parādībām:

*Es esmu nomirušas bēdas,
Es esmu nepiedzimis prieks [...]*

*Es esmu netecētas pēdas,
Vēja un vētījuma sieks,
Es esmu viesulis un izputējis nieks.
Bet, ja es būtu, – kā tu mani sauktu?
("Es esmu nomirušas bēdas")²⁷*

Gunara Janovska romānā "Pār Trentu kāpj migla" (1966) bijušais leģionārs Arturs Skuja, traģiski pārdzīvodams trimdas vientulību, mežā sāk kaukt kopā ar vilku.

Tāļivalža Ķīķaukas romānā "Putni" (1969) notiek dzīvā un nedzīvā vienādošana. Jāņa Putna izgudrotā mistiskā maļamā mašina samaļ visu – kā dzīvniekus, tā cilvēkus, pat mēbeles. Dzimtas cilts-tēvs Jēkabs Putns grib kļūt tikpat spodrs kā viņa auto, kālab sevi nohromē sudraba krāsā un pēc nāves tiek kopā ar zelta automobili novietots spodrā metāla mauzolejā – kā hromēta statuļa. Jēkabs spēj arī uzcelties no sava kapa, bet grēcīgā Lūcija – aizlidot pa gaisu ar komētas ātrumu.

Jau 70. gados paralēles starp cilvēku un dzīvnieku pasauli, kā arī dubulttēla paņēmienu savās "zooloģiskajās novelēs" sāk praktizēt Regīna Ezera. Realitātes fakti un norises tiek kombinētas ar iedomu un sapņu priekšstatiem, oriģinālas asociatīvas saiknes tiek veidotas kā uz līdzības, tā uz kontrasta pamata. Pastāv atšķirīgu pasaulu mijiedarbe. Novelē "Lidojums" dzejniece pārdzīvo iedomāto lidojuma stāvokli un sevi identificē ar dažādiem putniem – griezi, vālodzi, dzeguzi, niedru liju un dzērvi. Taču tas ir nevis kondora – liela talanta lidojums, bet tikai pacelšanās ar hēliju piesūknēta gaisa balona palīdzību. Identificēšanās mistērijas iedarbi pastiprina cilvēka un dzīvnieka vārda vienādība: Ralfs – latviešu emigranta vārds un Rolfs – suņa iesauka ("Nostalgija"); Viņš – dzīvnieka un cilvēka īpašību iemiesotājs tēls ("Savvaļas suņi"); Leo – kā rakstnieka, tā lauvas vārds, Ella – kā sievietes, tā hiēnas vārds ("Hiēna"). Novelē "Hiēna" atklājas varoņu eksistence divos dažādos līmeņos: sabiedrībā populārā rakstnieka Leo dzīve, Animas tēlu iemiesojot jaunajā sievietē Ellā, un eksistence sapnī, kad vecīgais Leo tiek identificēts ar lauvu Leo, kura nāvi mērķtiecīgi gaida par plēsīgo hiēnu pārvērtusies Ella. Īstenības un sapņa realitāte izgaismo un papildina viena otru. Sapnī atraišās un sevi pieteic bezapziņā snaudošās dziņas, kas nomodā tikušas slāpētas.

Gundega Repše tēlu simultānās dzīves principu – "*Mēs visi esam citi*", un "*citi ir mēs*" – izvirzījusi jau savā pirmajā romānā "Ugunszīme" (1988). Tas variējas vairākos viņas darbos. Tā stāstā "No pūces kļiedzienu līdz trešajiem gaiļiem" Franss sapnī identificējas ne vien ar Kreicenes vīru, bet arī ar sesku. Identificēšanās procesu ar sevi pārdzīvo Nīna Repšes romānā "Ēnu apokrifs"

(1996). Ilzes Šķipsnas romānā "Neapsolitās zemes" (1970) Malda identificējas ar mūmiju. Turklāt tēlu vienādošanās var kļūt visaptveroša, bez jebkādiem ierobežojumiem. Rimanta Ziedoņa prozas cilvēks iespēj identificēties ar dabu, zemeslodi un kosmosu (stāsts "Pļava" krājumā "Dzīves pieredze un ziepju burbuļi", 1992). Ne mazāk brīvas identificēšanās iespējas tēlu pasaulē lasītāju pārsteidz Tālivalža Ķiķaukas un Jāņa Einfelda prozā. Romānā "Putni" Tālivaldis Ķiķauka sapludina cilvēku un putnu pasauli: te darbojas cilvēkiem līdzīgi putni un otrādi – ar putnu spalvām un uzvedības īpatnībām apveltīti cilvēki. Arī Jāņa Einfelda īsprozas tekstos cilvēki pārtop par putniem. Bet šeit identificēšanās kļūst visaptveroša: cilvēki vienādojas arī ar dzīvniekiem un lietām, pat ar parādībām, kas savukārt personificējas. Gauja pārtop par čūsku, tīģeris – par akmeni, lidojošā kuce – par sievieti. Einfelda prozas virtuālajā realitātē nav nekā neiespējama. Cilvēks spēj identificēties ne vien ar portretu, bet arī ar Mēnesi, lai vairs neatgrieztos uz Zemes: "*Kļuvu lepns, ka esmu Mēness.*"²⁸

Ļoti savdabīgi personības šķelšanās un vienādošanās ideja tiek realizēta eksistenciālisma filozofijas aspektā. To dara Guntis Zariņš savā prozā. Dzīvojot pēc sabiedrības diktētajiem likumiem, cilvēks nokļūst "cita" despotisma ietekmē. Atbrīvojoties no tā iespējams vientulībā. Šo eksistenciālās brīvības formu, lai vientulībā radītu mākslu kā antilikteni, izvēlas gleznotājs Indulis romānā "Dvēseļu bojā eja" (1963). Personības šķelšanos un vienādošanos Guntis Zariņš rāda vientuļnieka Valdemāra dzīvē novelē "Slazds". Sašķeltās personības situācijā Valdemārs sastopas ar dubultnieku – savu Ēnu un vienādojas ar to. Sekojot šī dubultnieka vēlmei, viņš ieslēdzas slazdā. Pēc Žana Pola Sartra *Homo sapiens* ir subjektīvi pārdzīvots "projekts", jo savā pastāvēšanā viņš apzinās vērstību uz nākotni, kurā viņš sevi projicē. Virzoties uz nākotni, esamība kļūst galīga. Arī Gunta Zariņa prozas cilvēka pastāvēšanas nākotne ir nāve, neaizstājama un absolūta. Ceļš uz nāvi ir tuvošanās noslēpumainajam, misteriozajam "nekam". Ceļu uz šo noslēpumu brīvprātīgi izvēlas arī gleznotāja Izolde romānā "Mieles" (1964). Sekojot Sartram, Zariņš pieļauj unikālu cilvēka identificēšanās iespēju pēc robežšķirtnes pārkāpšanas – pārtapšanu par gaismu un atgriešanos tās veidolā: "*Kā gaisma es neesmu no pasaules atdalāms, un kā gaisma es esmu ārpusē, slīdot pāri akmeņiem, ūdeņu virsmām, nekad nesatverts un nepieturēts.*"²⁹

Mistifikācijas ar māksliniecisko laiku. Tomass Stērnss Eljots zīmīgi secina, ka tagadnes un pagātnes laiki izkārtojas "vienā kopīgā sistēmā": "… pagātnei tāpat jāizmāinās tagadnes spiediena rezultātā, kā pagātne nosaka tagadnes virzību."³⁰ Bet tagadne var integrēties arī ar nākotni. Laiku saplūsmē un mijiedarbē arī realizējas literatūras metafiziskais pārļācīgums. Atšķirīgos vēsturiskā laika posmos vienlaicīgi spēj dzīvot vairāku autoru darbu varoņi. Tālivalža Ķīķaukas romānā "Putni" Jānis Putns "paskatās spogulī un atzīmē ne vien minūtes, stundas un dienas, bet arī gadus".³¹ Savukārt Jēkabs Putns iznāk no kapu kalniņa. Valda mītiskā laika izpratne, kurai raksturīgs laiku vienlaicīgums, saplūstot pagātnei, tagadnei un nākotnei. Laiku saplūsmi analizē arī Rimanta Ziedoņa prozas vēstījošais varonis: "Es esmu gandrīz katrā gadsimtā šūdinājies jaunas drēbes."³² Nereti pagātnes laiks tiek tagadniskots un blīvināts ar atmiņu un atcerēšanās paņēmienu. Gunara Janovska koncepcijā trimdas varonim zūd atšķirība starp "bija" un "ir", starp "ir" un "būs". Šim nemitīgi atmiņās reflektējošam varonim pagātne pārklāj tagadni, liedzot iespēju sevi tagadniskot jaunajā trimdas vidē. Visvalža Lāma romānā "Pavarda kungs Ašgalvis", liekot varonim brīvi šķērsot gadsimtu robežas, laiks tiek slāņots un mistificēts. Nesenās pagātnes slānis Jāņa dzīvē ir atmiņu laiks paaudzes mūža garumā. Tas ir garīgas trimdas laiks totalitārisma apstākļos. Tā ir garīgi nomācoša dzīvošana ar draudīgu perspektīvu – pazaudēt labvēlīgo mājas garu un nacionālo identitāti. Otrais pagātnes laika slānis ir tālā vēsturiskā pagātne ar sakņojumu senču tikumos un atgādinājumu neaizmirst, ka "mūsu mirušie dzīvo mūsos". Slāņu sajūgā vēsturiskais laiks ieplūst tagadnē, veidojot vienotu tautas dzīves ritmu. Praktizējot demitoloģizāciju un deheroizāciju, romānā "Ķēves dēls Kurbads" (1992) Visvaldis Lāms liek savam varonim – lepnajam un drosmīgajam Kurbadam – darboties visos laikos reizē. Darbības laiku sablīvinājumā Kurbads tiek nemitīgi konfrontēts ar spēcīgu pretvaru – visu laiku kolonizatoriem un ekspluatatoriem.

Mistifikācijas ar māksliniecisko laiku ienāk arī Gundegas Repšes prozā, kā, piemēram, krājumā "Septiņi stāsti par mīlu" (1992), kur darbība noris, vienā sistēmā izkārtojoties pagātnei, tagadnei un nākotnei. Stāstā "Vējam līdzī" varonis, nākdams no aizlaika un raksturodams savu dzīvi pirms robežšķirtnes, rezonē: "Es Elzas acīs skatījos, kad viņa pie mana neesošā kapa mocījās."³³

Ļoti brīvi mistifikācijas ar laiku savās lugās praktizē Lelde Stumbre. Varoņi spēj brīvi šķērsot laiku robežas un dažādos laikos dzīvot vienlaikus. Tā lugā "Zīmējumi smiltis" (1982) Tīna un Millers atgriežas pagātnē, bet lugā "Kronis" (1989) personificētā pagātne tagadniskoja. Lugā "Dancoju, spēlēju" (1997) vienlaicīgi figurē brīvi saslāņotais laiks: reālais tagadnes laiks, kad autore Lielupes stacijā sastopas ar aktrisi Viju Artmani, Raiņa lugas "Spēlēju, dancoju!" inscenēšanas laiks Dailes teātri ar Viju Artmani Leldes lomā, lugas darbībā iekļauto notikumu laiks un, beidzot, ar Leldi un citiem lugas tēliem saistīto iespējamo prototipu vēsturiskais laiks tautas pagātnē.

Mistifikācijas ar māksliniecisko telpu. Sirreālisma poētikas ietekmē notiek atšķirīgu telpu satuvināšana un sablīvināšana, neierobežota pāreja no vienas otrā. Tā reālās un ireālās telpas robežu viegli šķērso Erika Ādamsona dzejas cilvēks:

*Es esmu tikai atgriezies
No turienes, kurp iešu,
Jo nav ne sākuma, ne gala
Dzīvībai un arī man,
Kaut te tik mirkli ciešu.³⁴*

Tālivalža Ķīkaukas romānā "Putni" varoņu gaitās cieši vienoti trīs telpas līmeņi: debesis, virszeme un pazeme. Vajag tikai vēlēties – un cilvēks aizlido kā putns, nepazīstot telpu robežu, vai arī, pacēlis zemes vāku, sāk apdzīvot pazemes labirintus. Trīssejainais un trīsbalsīgais vēstītājs Visvalža Lāma romānā "Pavarda kungs Ašgalvis" ļoti brīvi integrējas dažādās telpās, sākot ar lokālo, humanizēto senās sētas pavardu un svešzemnieku nopostītajām pilīm tēvzemē un beidzot ar intriģējošo, bet svešo nākotnes gaisa pilsētu. Vēstījuma plūdumā izgaismojas konceptuālie nojēgumi pretmetos: šīsaule – viņsaule, šīzeme – veļu zeme ("vejaine"), augša līdz celtnei (torņa) aprisēm mākoņos – apakša līdz mūžības akai pazemē, mana zeme – svešatne. Leldes Stumbres lugu varoņi realitātē izjūt metafiziskas ciešanas, kālab cenšas situācijas brīvi mainīt. Tā viencēlienā "Līst" no cikla "Deviņas īsas lugas" (1993) varonis izkūst peļķē, nevarot sagaidīt atslēdzam durvis. Viencēlienā "Ezers" meitene atgriežas sapņa situācijā, lai kā nāra pazustu ezerā. Tas ir mēģinājums modelēt bretonisko "absolūto realitāti", veidot īstenības un sapņa sapludinājumu – sava veida racionāli

neizskaidrojamu murgu. Arī lugā "Dancoju, spēlēju" telpiskās robežas ir nosacītas. Kā autore Lelde, tā aktrise Vija Artmane – Lelde tās šķērso, viegli pārvarot miglas joslas kā atšķirīgu telpu satuvinātājas un pat vienotājas. Savukārt Velta Sniķere kosmisko telpu sakralizējusi. Tās pārvarēšanas mistērija spilgtā tēlainībā ienāk liriskās varones izjūtās:

*Mākoņiem atrisa septiņu krāsu josta,
Uzrāpos gaisā ķert zibeņus,
Debešķīgos zušus.*

*Pa debesu spēku režģiem izspraukusies,
No komētas uz komētu lēcu un izšūpojos,
Gāju un izstaigājos pa zilu un zvaigžnotu zāli.
Izplatījumā sastarojumu trapezās ievijos, izvijos,
Izriņķoju pa divpadsmit spoguļu saspulgojumos,
Uzritēju uz kosmisku staru lielceļa ..*

(“Pastaiga”)

Krustojot reālisma un sirreālisma poētikas elementus un sapludinot telpiskās aprises līdz pakāpei, kad jebkura varbūtība kļūst par jābūtību, Gunars Janovskis intensificē Artura Skujas izjūtas psihiatriskās slimnīcas apstākļos romānā “Balsis aiz tumsas” (1972). Gundegas Repšes īsromānā “Stigma” (1992) darbība noris atsvešinātā telpā, kur neeksistē tās sakralizējamā “vidus” daļa. Cilvēku grupiņa, kas “savu” – mājas telpu pazaudējusi, kļūst par iedzīvotāju atstāto Eiropas pilsēttelpu, pārdzīvo bailes un tukšumu, nerodot šai apokalīpsi atgādinošajā situācijā nekādu iespēju svešo telpu kaut daļēji humanizēt. Toties Imanta Ziedoņa epifānijās ienāk sižeti, kur “sava telpa” un “svešā telpa” tiek tuvināta, veidojot pārejas vai pat sapludinot tās:

*Es milzīgas jūras malā te stāvu, ierijis
mirdzošu zemi. Un spīdu: Dievs, dod man to
atdot, es spīdu, dod atdot, dod atdot!*

*Ja varētu atdot to atpakaļ, jūrā es
tagad radītu laimīgu salu.*

(“Apēda pasauli”)

Divpretstatu “sava telpa” – “sveša telpa” attiecībās var tikt akcentēts vai nu pazaudēšanas, vai arī atrašanas motīvs. Vladimira

Kaijaka stāstu krājumā "Visu rožu roze" (1987) Ariels uz neatrodamo pilsētu dodas pa pazaudētu ielu ("Pilsēta, kuras nav").

Verbālais šoks kā "apziņas plūsma" bez apziņas līdzdalības. Sirreālismam raksturīga tendence veidot vārdu labirintu kā analogu realitātei, kas kļuvusi nereāla, izteikt "klātesošo prombūtni" un "promesošo klātbūtni" (Oktavio Pass). Tā ir teksta pašparodēšanās, jēdzieniskas neskaidrības radīšana pēc principa: "var būt", bet tai pašā laikā "var arī nebūt". Imanta Ziedoņa epifānisko ironiju piesaucot, iznāk: "*Labā [puse. – B. T.] droši vien vienmēr ir labā, skaties, no kuras puses gribi. Lai gan nekad nevar būt īsti pārliccināts. Varbūt var būt arī pavisam otrādi.*"³⁵

Sirreālistiskajam stilam noder arī no dadaisma patapināts paņēmiens (kā zināms, daļa dadaistu kļuva par sirreālistiem) – burtu izraušana no vārda, skaniski burtu kopu (zilbju) salikumi ar jēgu un bez tās, vārdu izdalīšana lauztā stabā, sintakses noārdīšana un tamlīdzīgi, piemēram:

ra
ga
ta
ga
ribaldi.

Vai arī:

Grenzen
Grenzen
Grenzen
Ein Bein
Ein
Bein
Graten.³⁶

Šī stila renovācijas zīmes ienāk arī latviešu literatūrā. Tā Imanta Ziedoņa "Epifāniju" trešās grāmatas 60. lappusē ir viens vienīgs vārds "pie", 18. lappusē – divi vārdi – "gan jau" divās rindās, 62. lappusē – skaņu atdarinājums "šu!" sešpadsmit blīvās rindās u. tml. Vārdu spēles rodams arī Imanta Ziedoņa literārajās pasakās. Tā ir īpatnēja, redzes piesaistei domāta "toposintakse" pēc tā saucamās konkrētās dzejas parauga. "Toposintaktisku" vārdu izvietojumu lappuses laukumā, iekļaujot arī atkārtojumus,

praktizē Arvis Kolmanis "Stāstā par lietu". Kāds no personāža pārstāvjiem – klibais vīrs – konstatē,

*"ka viņa mājai ziemeļu pusē plešas plašs kviešu
lauks, ka viņa mājai dienvidu pusē plešas plašs rudzu
lauks, ka viņa mājai austrumu pusē plešas plašs auzu
lauks, ka viņa mājai rietumu pusē plešas plašs miežu
lauks .."*³⁷

Sižetisko bloku un situāciju atkārtojumā šai stāstā vienā semantiskajā laukā tiek novietots traģiskais un komiskais, parastais un neparastais, jēgpilnais un absurda.

Tāpat tiek izmantoti no sirreālisma izteiksmes arsenāla ņemti pārsteigšanas un šoka paņēmieni (salīdzinājumi uz atšķirības pamata, mistiskas situācijas, absurdiskas izdarības u. tml.). Tāli valža Ķiķaukas romānā "Putni" galds tiek dēvēts par kustomi, gulētiešana – par kāpšanu uz ešafota u. tml. Romāna "Leonards" (1967) 15. nodaļā autors veido astoņas lappuses garu teikumu, asociatīvi tuvinot un uzskaitot atšķirīgus priekšmetus un parādības. Veltas Sniķeres dzejā "Sāk klusums dūkt un izdīgst zelta stīgas" ("Pārņākšana"); no "zemvelēnām [...] uzstabilējās Lietu mutes" ("Skrējos"); pat "Šķirsta čūska čivina" ("Laiksne"). Savukārt Linarda Tauna dzejas varonis "atvērtos kapus" šķirsta "kā grāmatas lapas" ("Bukinisti"), sola "rīt un dzert pasauli" ("Meklējot dziesmu"), saplūst ar tējnīcas dzelteno krāsu ("Tējnīcā"), kļūst par plakātu, ko pilsēta "uz saviem stabiem līmē" ("Plīvošana ar pilsētu"), par pilsētas ielu, kuras akmeņi pēc nāves "būs auguši un ziedējuši cauri kā kviešu druvas" ("No šīs ielas šai ielā").

Kā no tradicionālā panta un sintakses, tā arī no jēgu deformācijas viedokļa no jau minētajiem piemēriem "neatpaliek" Edvīna Raupa dzejolis "Dzīvo damies":

Vēlu
naktī mēs lasījām
Rakstus Kā nu
kurš Bet nepaspējām
un klusiņām
vēmām
katrs savā
izlietnē Kuģis

ne valoda Viņa
 sacīja Un tad
 vēl šī dūre Ar to
 es pārkrustos
 tagad truli kā
 akmens.

Kā redzējām, sirreālisma stila zīmes tiek samērā dāsni praktizētas. To renovācija latviešu pēckara posma literatūrā, sapludinot reālo un ireālo, īstenību un sapni, sekmējusi tēlainības bagātināšanos, psiholoģisma arhetipiskā slāņa padziļināšanu un radošu mijiedarbi ar tā saucamajiem tradicionālajiem literatūras virzieniem.

Atsauces

- ¹ Holman C. H., Harmon W. A. Handbook to Literature. – New York, 1980. – P. 491; Der Literatur Brockhaus. – Mannheim, 1988. – Bd. 3. – S. 471; Harenborgs Lexikon der Weltliteratur. – Dortmund, 1989. – Bd. 5. – S. 2783; Gfreis H. Surrealismus // Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. – Stuttgart; Weimar, 1999. – S. 199, 200; Kursīte J. Sirreālisms // Kursīte J. Dzejas vārdnīca. – R., 2002. – 373.–375. lpp.; u.c.
- ² Kamī A. Sirreālisms un revolūcija // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 55. lpp.
- ³ Short R. Dada and Surrealism // Modernism. 1890–1930. – London, 1991. – P. 298–302.
- ⁴ Les Lettres françaises. – 1968. – 2–9 mai.
- ⁵ Bretons A., Supo F. Magnētiskie lauki // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 21. lpp.
- ⁶ Citēts no grām.: Андреев Л. Г. Сюрреализм. – Москва, 1972. – С. 82, 83.
- ⁷ Bretons A. Sirreālisma manifesti // Karogs. – 1990. – Nr. 12. – 175. lpp.
- ⁸ Turpat. – 173. lpp.
- ⁹ Turpat. – 175. lpp.
- ¹⁰ Turpat.
- ¹¹ Adorno T. V. Atskatoties uz sirreālismu // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 3. lpp.
- ¹² Bretons A. Sirreālisma manifesti. – 177. lpp.
- ¹³ Sekste I. Alija Baumanē // Latviešu rakstnieku portreti. Tradicionālisti un modernisti. – R., 1996. – 70., 73. lpp.
- ¹⁴ Einfelds J. Miķeļiņa kāzas // Einfelds J. Mēness bērns. – R., 1995. – 94. lpp.
- ¹⁵ Einfelds J. Akmeņi un kaislības // Turpat. – 110. lpp.
- ¹⁶ Jakubāns A. Par Vladimira Kaijaka "Visu rožu rozi" // Kaijaks V. Visu rožu roze. – R., 1987. – 185. lpp.
- ¹⁷ Bretons A. Sirreālisma manifesti. – 175. lpp.
- ¹⁸ Lāms E. Jura Helda dzejas pasaulē // Materiāli par Latvijas kultūrvidi: fakti un uztvere. – R., 2000. – 196. lpp.

- ¹⁹ *Helds J.* Naktstauriņa testaments. – R., 1977. – 83. lpp.
- ²⁰ *Einfelds J.* Mēness bērns. – R., 1995. – 59. lpp.
- ²¹ *Bretons A.* Sirreālisma manifesti. – 173. lpp.
- ²² *Райкфорт Ч.* Критический словарь психоанализа. – Санкт-Петербург, 1995. – С. 182.
- ²³ *Adorno T. V.* Atskatoties uz sirreālismu. – 3. lpp.
- ²⁴ *Bretons A.* Sirreālisma manifesti. – 176. lpp.
- ²⁵ *Šķipsna I.* Aiz septītā tilta // *Karogs*. – 1991. – Nr. 7/8. – 148. lpp.
- ²⁶ *Sniķere V.* Lietu mutes. – R., 1991. – 35., 36. lpp.
- ²⁷ *Turpat*. – 94. lpp.
- ²⁸ *Einfelds J.* Mēness bērns. – 21. lpp.
- ²⁹ *Zariņš G.* Dvēseļu bojā eja. – Čikāga, 1963. – 37. lpp.
- ³⁰ *Eliot T. S.* Tradition and the Individual Talent // *Idea of Literature*. – Moscow, 1979. – P. 215.
- ³¹ *Çiķauka T.* Putni. – Kopenhāgena, 1969. – 15. lpp.
- ³² *Ziedonis R.* Dzīves pieredze un ziepju burbuļi. – R., 1992. – 245. lpp.
- ³³ *Repše G.* Septiņi stāsti par mīlu. – R., 1992. – 6. lpp.
- ³⁴ *Ādamsons E.* Saules pulkstenis // *Ādamsons E.* Raksti. – Upsala, 1960. – 1. sēj. – 165. lpp.
- ³⁵ *Ziedonis I.* Epifānijas. III. – R., 1994. – 26. lpp.
- ³⁶ Citēts no grām.: *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. – С. 144.
- ³⁷ *Kolmanis A.* Greniāna jeb ceturtā versija. – R., 1995. – 47. lpp.

Virzienu koeksistence un mijiedarbe

Literatūras virzienus izdalīt un aplūkot atsevišķi, kā redzējām iepriekš, var tikai pēc tiem atbilstoša poētikas modeļa. Tostarp tekstos – gan atsevišķa rakstnieka daiļradē, gan visā literārajā procesā tie eksistē kā noteiktu stilu, māksliniecisko sistēmu un poētisko tipu raksturojošs kopums.

Lai gūtu priekšstatu, kāds ir šis kopums, lietderīgi izdalīt divus galvenos aplūkojuma aspektus: virzienu koeksistence un mijiedarbe atsevišķa rakstnieka daiļradē un literārajā procesā kopumā. Te gan nepieciešama kāda būtiska atruna: literatūrā netrūkst piemēru, kad rakstnieka daiļradē pārstāvēts tikai viens noteikts virziens. Tā "Dieva pasaules" skaistuma un cilvēka dvēseles pret-runīguma reālistisko atklājēju Rūdolfu Blaumani neviens pētnieks par sentimentālistu vai romantiķi nav nodēvējis. Arī "zvērīnātais" reālists Andrejs Upīts papildnam iekļāvies šī virziena paradigmā, romantismam pat nepamatoti piedēvējot negatīvu lomu literatūras vēsturē.

Virzienu mijiedarbe **konkrēta rakstnieka daiļradē** konstatējama jau 18. un 19. gadsimtā. Tā Vecā Stendera dzejā un prozā nav grūti saskatīt kā klasicisma, tā arī sentimentālisma un pat baroka poētikas iezīmes. Jāņa Esenbergā dzejoļos sentimentalitāte sadzīvo ar romantisku sapņainību, bet Eduarda Veidenbauma dzejā – reālisms ar romantismu.

Vēl sarežģītāks virzienu mijiedarbes aspektā ir modernisma rašanās laiks – 19. gadsimta beigas un 20. gadsimta sākums, kad notiek strauja kultūras paradigmas maiņa, sevi pieteic neomītiskas ievirzes jauna māksla un Frīdriha Ničes uzskatu ietekmē formējas priekšstats par varoni – "pārcilvēku", par neglītā estētizāciju un nihilistisku attieksmi pret tradicionālajām vērtībām. Jāņem vērā arī apstākļi, ka Latvijā modernā māksla attīstās līdzās jaunromantisma un reālisma literatūrai. Tā viens no spilgtākajiem latviešu impresionistiem – "acumirkļa" slavinātājs Jānis

Akuraters vienlaikus ir jaunromantismam raksturīgā "aistētiskā sapņotāja" (Zenta Mauriņa) – kalpa zēna tēla radītājs un reālistisks sabiedriskajā dzīvē saskatīto negāciju atklājējs vienā prozas darbu daļā. Un neauglīgi būtu minēt, kas ir svarīgāks – ziemeļu dabas skaistuma vai Kurzemes "skurbo apiņu" motīvi dzejā, impresionistiskais modernisms vai jaunromantisms ar mūžam meklētās un Neatrastās tēlu. Svarīga šī akurateriski neatkārtotajā jaunradītā realitāte kā kopums, kā vērtība.

Latviešu ekspresionismu pārstāv vairāki redzami autori. Ekspresīvi kaismīga sludinātāja intonācija prevalē Pētera Ērmaņa daiļradē. To papildina reālistisks, paša pieredzē labi iepazīta laikmeta dokumentējums, īpaši stāstos. Ekspresīvā pacēlumā sarežģītā kara laika vienotības un brālības ideju savā dzejā postulē arī "Spārnotās Armādas" autors Jānis Sudrabkalns. Taču romantisko sapņu burinieks drīz vien viņu steidzina uz klusinātāku izjūtu ostu.

Ekspresionistu programmai un stilam uzticīgāks ir viņiem "pretēji tuvais" (Pēteris Ērmanis) Linards Laicens, spilgti pārstāvēdams kreiso novirzienu šī tipa literatūrā. Viņa aģitējošais sauklis "saļauzt" vērsts ne vien pret tradicionālās mākslas principiem, bet arī pret veco pasauli un tās kārtību. Ilgstoši eksperimentēdams modernisma mākslinieciskajā sistēmā, Linards Laicens nepaliek viena virziena ietvaros, bet ekspresionismu cenšas saradot ar tagadnīgi aktivizējošo konstruktīvismu, ar "konstruktīvo spēļu" uzvedumiem brīvdabas apstākļos, galvenokārt Saules dārzā, ierakstīdams īpatnējas zīmes latviešu drāmas un teātra vēsturē. Viņa eksperimentu papildina impresionistiski niansētais un tai pašā laikā futuristiski epatējošais mākslinieciskās telpas modelējums dzejā. Turklāt, labi pārvaldīdams tradicionālos virzienus, viņš no reālisma pilnīgi nenorobežojas (laika zīmes dzejā, apstākļu konturējums prozā).

Ne mazāk aktīvs kā Linards Laicens, bet vēl pilnībā neizvērtēts novators modernisma sistēmā ir Aleksandrs Čaks. Viņš jau daiļrades ceļa sākumā meklē "asus [...] lietderīgākus izteiksmes līdzekļus" un šai sakarā nenoliedz Majakovska un Jeseņina ietekmi, piebilstot: "Minētie krievu dzejnieki iespaidojuši mani dzejas formālos elementos. Savas lirikas saturā un sižetos es esmu no viņiem brīvs un neatkarīgs, par cik viena laikmeta cilvēks var būt no otra šai ziņā pasargāts."¹ Šķiet, par Majakovska ietekmi iespējams runāt galvenokārt saistībā ar futuristiski tendēto pilsētas un laika ritma izjūtu.

Toties spilgtākā krievu imāzinista Sergeja Jeseņina ietekme ir dziļāka – kā dzīves izjūtas, tā latviešu dzejas tēlainības reformēšanas aspektā. Dzejnieka nostāju varētu raksturot vārdiem: piederēt nepiederot. Čaks pieder Rīgai, tas ir nenoliedzami, – kā dzejnieka frakā, tā apaša maskā. Viņš ir solidārs ar daudzo savu varoņu prototipiem, ir viens no viņiem un – reizē pats par sevi, kā, piemēram:

*No Dzegužkalna dzidrā naktī,
Kad mandolīnas apkārt skan,
Ar jaunām sirdīm vienā taktī
Uz Rīgu, tērptu spuldžu saktī,
Tik vienam [izcēlums mans. – B. T.] nolūkoties man.*
("No Dzegužkalna")

Jeseņina lirikas varonis spēj atklāties arī līdz intimizētam sentimentam. Čaka dzejas varonis savās izjūtās ir atturīgāks, vairāk introverts. Taču Krievzemes dabas skaistuma nepārspējamam izjutējam un konkrētajam atklājējam Jeseņinam ir nenoliedzama ietekme Čaka vizuāli tiešā un uzskatāmā dzejas tēla izveidē, bagātīgi tajā ietilpinot taustes, redzes, garšas un citu sajūtu mikroterus, oriģinālu epitetu un salīdzinājumu gūzmu, lai estetizētu arī neglīto un pierādītu pat "*skārda priekšmeta vienvērtību ar pārējo esamību*".² Ne mazāk izteikta ir arī ekspresionistiskā tēlainība. Čaka dzejas un liroepikas modernismā iederas arī viņa paša atzītā neomītiski "pirmatnējā" dzīvības izjūta, kurā prieks sadzīvo ar smeldzi, patiesības alkas – ar cilvēkam nolemto.

Jauns solis latviešu literārā modernisma stilistikajā mijiedarbē tiek sperts 60. un 70. gados kā trimdas, tā arī Latvijā strādājošo rakstnieku darbos. Vispirms minams Ilzes Šķipsnas fenomēns. Atvērtajā pasaulē viņa jau samērā agrīni izmanto iespējas iepazīties ar modernisma klasiku, īpaši Džeimsa Džoisas romānu "Uliss", lai savu daiļradi saistītu ar šī kultūrtaipa tradīciju. Psihoanalīzes un modernās filozofijas (fenomenoloģijas, eksistencialisma), reliģiski filozofiskās budisma atziņas rada drošu metodoloģisko pamatu, lai rakstniece apliecinātu īpatnēju cilvēka un pasaules uztveri, sirreālisma un reālisma mijiedarbi vēstījumā, veiksmīgu freidiskā sapņa poētikas izmantošanu varoņu psihes norišu un personības dalīšanās, mākslinieciskās telpas un laika atklāsmē. Veidota modernistiska filozofiska romāna žanriskajā tradīcijā,

Ilzes Šķipsnas proza pieder augstākajiem sasniegumiem latviešu 20. gadsimta epikā.

Savdabīgi, izmantodams ironijas un sarkasma līdzekļus, modernisma prozā eksperimentē Dzintars Sodums, reizē tajā iekļaudams reālistiski atpazīstamas un savam laikam raksturīgas kultūrzīmes. Atklājot trimdinieka krīzes situācijas dzīves izjūtu, sirreālisma un reālisma poētikas elementus veiksmīgi sintezē spilgtākais trimdas eksistenciālists Guntis Zariņš. Sirreālisma poētika ienāk arī kopumā reālistiskajā Gunara Janovska prozā, piemēram, romānā "Balsis aiz tumsas" (1972).

Trimdas prozas kontekstā savdabīgs ir Jāņa Klīdzēja prozas psiholoģisms un arhetipisko tēlu izmantojums tajā. Tiek akcentēta ciešā mijiedarbe starp apziņas un bezapziņas norisēm, starp mentālajiem spēkiem un arhetipālo enerģiju. "*..zemapzinīgo procesu gara dzīvē ir daudz vairāk nekā apzinīgo, un tiem ir liela nozīme kā gara dzīves normālā, tā arī slimīgā darbībā,*"³ atzīst rakstnieks. Bezapziņas spēkus un procesus Jānis Klīdzējs zīmīgi nosaucis par "otro mūsos" (tāds arī apjomīgā romāna nosaukums). Apziņas un bezapziņas spēku mijiedarbe, risinot Es dialogu ar "otro mūsos" gan reālistiski tieši, gan sirreālistisku mājienu, nojautu un sapņu veidā, ir viena no pašām būtiskākajām kvalitātēm raksturu atklāsmē romānos (Bonifācijs Pāvulāns, Milce Salāne, Jasmaņu Klements, Keizijs Danahū).

Okupētajā Latvijā literatūras modernizācijai nebija labvēlīgu apstākļu. Tomēr virkne rakstnieku eksperimentēja arī cenzūras apstākļos. Mākslinieciskā laika un telpas, tāpat simbolisku tēlu izveides jomā to darīja Alberts Bels un Visvaldis Lāms. Sirreālisma poētikas elementus tēlu izveidē izmantoja Vladimirs Kaijaks un Imants Ziedonis. Regīnas Ezeras romanos un stāstos netrūkst impresionistiskas un sirreālistiskas dabas vēstījuma. Taču pamatendencē visu šo rakstnieku daiļrade bija reālistiska.

Vērtējot literāro modernismu literatūras procesa aspektā, jāsecina, ka dažādos laika posmos atšķirīgā intensitātē tas attīstījies koeksistencē ar reālismu un romantismu kā noteicošajām mākslinieciskajām sistēmām. Mijiedarbes ziņā modernisma virzienu, īpaši impresionisma, sirreālisma un simbolisma poētika visvairāk iekļāvusies reālistiska rakstura vēstījumā.

Latviešu literatūrā modernisma virzienu mijiedarbe ar tā saucamajiem tradicionālajiem virzieniem literatūras attīstības procesā

šai pētījumā gan tiek marķēta, taču izvērsti pētīta netiek. Tāds nav bijis šī darba uzdevums. Šī mijiedarbe uzskatāmi atklājama jaunā pētījumā – sistemātiskā latviešu modernisma vēstures kursā. Un arī – monogrāfijās par atsevišķiem rakstniekiem.

Taču arī atsevišķi veiktais modernisma virzienu apskats ļauj veidot zināmu priekšstatu par šīs mākslinieciskās sistēmas vietu un lomu literāri vēsturiskajā procesā. Pēc spēcīgā sākotnējā izrāviena 20. gadsimta pirmajā desmitgadē nāk zināms atslābums. Taču otrajā desmitgadē modernā literatūra sevi atgādina impresionisma, simbolisma un pat ekspresionisma stila zīmēs. Kā liecina virzienu apskats, radošais eksperiments modernitātes virzienā turpinās arī 20. un 30. gados (ekspresionisms, konstruktīvisms, imažinisms, daļēji sirreālisms).

Destruktīvs laiks visas literatūras, tai skaitā arī modernisma attīstībā ir Otrā pasaules kara gadi un tiem sekojošais staļiniskā totalitārisma laiks Latvijā, kad literatūrai tiek uzspiests sociālistiskā reālisma dogmats. Radošā eksperimenta ziņā spējš izrāviens modernisma tradīcijā ir 60. un 70. gadi – kā trimdā, tā arī Latvijā sarakstītajos darbos ("Elles ķēķa" dzejnieku, Veltas Sniķeres, Ilzes Šķipsnas, Andreja Irbes, Dzintara Soduma, Jāņa Klīdzēja, Alberta Bela, Regīnas Ezeras, Imanta Ziedoņa, Visvalža Lāma, Margēra Zariņa un citu darbi). Turklāt šī tradīcija attīstās koeksistencē un mijiedarbībā ar reālismu (Ēvalds Vilks, Miervaldis Birze, Jānis Kalniņš u.c.) un romantismu (Egils Plaudis, Mirdza Bendrupe, Velga Krile, Andris Vējāns, Olga Lisovska u.c.).

90. gadi kritikā nodēvēti par postmodernisma laiku, parasti minot Gunta Bereļa teorētiskās apceres, Linarda Zolneroviča un Edmunda Frīdvalda programmatiskos rakstus ("Elektriskā suņa smiekli", "Lāsta noņemšana jeb Exorcists – kosmopolīts"), ko balsta neskaitāmi periodikā izkļiedētie fragmentārie teksti. Taču modernisms savas pozīcijas negrasās atdot. To liecina tādu savu radošo individualitāti apliecinošo autoru kā Gundega Repše, Lelde Stumbre un Nora Ikstena šai posmā publicētie darbi.

Atsauces

¹ Čaks A. Kamdēļ mēs esam huligāni un pesimisti? // Čaks A. Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 246. lpp.

² Čaks A. Un tomēr tagadnību // Turpat. – 253. lpp.

³ Klīdzējs J. Ievainotā dzīve. – Ņujorka, 1976. – 30. lpp.

Literatūra

Manifesti, deklarācijas

- Balls H.* Manifests I dadas vakaram Ārihē 1916. gadā // *Annai Blūmai.* Vācu dadaistu dzejas izlase. – R., 1997. – 11. lpp.
- Breton A.* Die Manifeste des Surrealismus. – Hamburg, 1993.
- Bretons A.* Sirreālisma manifesti // *Karogs.* – 1990. – Nr. 12. – 172.–177. lpp.
- Eldgasts H.* Pa mūžības ceļiem // *Eldgasts H.* Zvaigžņotās naktis. – R., 1995. – 3.–29. lpp.
- Krievu futūrisma manifesti // *Grāmata.* – 1991. – Nr. 4. – 14.–17. lpp.
- Laicēns L.* Dzejas principi. – R., 1922.
- Marinēti F. T.* Pirmais futūrisma manifesti. Futūristiskās literatūras tehniskais manifesti // *Grāmata.* – 1991. – Nr. 4. – 6.–14. lpp.
- Moreā Ž.* Literārais manifesti. Simbolisms // *Literatūra 12. klasei.* – R., 2001. – 100. lpp.
- Mūsu mākslas motīvi // *Dzelme.* – 1906. – Nr. 5. – 193.–197. lpp.
- Литературные манифесты от символизма до наших дней. – Москва, 2000.

Pētījumi (grāmatas un raksti)

- Adorno T.* Atskatoties uz sirreālismu // *Grāmata.* – 1991. – Nr. 6. – 3.–5. lpp.
- Andrupis J., Kalve V.* Latvian Literature. – Stockholm, 1954.
- Annai Blūmai.* Vācu dadaistu dzejas izlase. – R., 1997.
- Bauman B., Oberle B.* Deutsche Literatur in Epochen. – München, 1985.
- Berdjajevs N.* Mākslas krīze // *Grāmata.* – 1991. – Nr. 4. – 37.–42. lpp.
- Berēlis G.* Klusums un vārds. Esejas un apceres par literatūru. – R., 1997.
- Bie O.* Fahrrad – Ästhetik // *Theorie des literarischen Jugendstils.* – Stuttgart, 1984. – S. 67.
- Concepts of Modern Art. – London, 1994.
- Čaks A.* Formālie elementi jaunāko dzejnieku darbos // *Čaks A.* Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 203.–244. lpp.

- Čaks A. Kamdēļ mēs esam huligāni un pesimisti? // Čaks A. Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 246. lpp.
- Čaks A. Un tomēr tagadnību // Čaks A. Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 253. lpp.
- Čaks A. Mana pirmā sastapšanās ar Majakovski // Čaks A. Kopoti raksti. – R., 1994. – 3. sēj. – 271., 272. lpp.
- Daujotyte V. Tekstas ir kūrinys. – Vilnius, 1998.
- Daujotyte V. Literatūros filosofija. – Vilnius, 2001.
- Die Geschichte des Dadaismus. – Hamburg, 1976.
- Duganovs R. Krievu futūrisma estētika // Grāmata. – 1991. – Nr. 4. – 24.–29. lpp.
- Eaghton T. Literary Theorie. – Oxford, 1983.
- Ekmanis R. Latvian Literature under the Soviets. 1940–1975. – Belmont, Mass, 1978.
- Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // Idea of Literature. – Moscow, 1979. – P. 215.
- Eliots T. S. "Uliss". Kārtība un mīts // Uz kuriēni, literatūras teorija? – R., 1995. – 164., 165. lpp.
- Galinis V. Naujos kryptys lietuvių literatūroje. – Vilnius, 1974.
- Goldšteina R. Bija vai nebija latviešiem konstruktīvisms? // Karogs. – 1987. – Nr. 7. – 169.–172. lpp.
- Grāpis A. Literatūrteorija vidusskolām. – R., 2001.
- Grīnvalde A. Rindkopu dzejoļi un vizuālie signāli mūsdienu latviešu dzejā // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. – Liepāja, 1999. – 5. krāj. – 48.–84. lpp.
- Hābermāss J. Modernisms – līdz galam nerealizēts projekts // Grāmata. – 1991. – Nr. 12. – 20.–29. lpp.
- Hiršs H. Prozas poētika. – R., 1989.
- Horst F. Jugendstil // Moderne Literatur in Grundbegriffen. – Frankfurt am Main, 1987. – S. 201.
- Ivbulis V. Modernisms un tā saknes. Literārais modernisms // Uz kuriēni, literatūras teorija? – R., 1995. – 12.–15.; 23.–29. lpp.
- Jost D. Literarischer Jugendstil. – Stuttgart, 1969.
- Jūgendstils. Laiks un telpa. – R., 1999.
- Kadaša L. Ironija un modernisms // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 59.–61. lpp.
- Kamī A. Sirreālisms un revolūcija // Grāmata. – 1991. – Nr. 6. – 53.–58. lpp.
- Kārklīņš K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. sākumā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1936. – 4. sēj. – 139.–152. lpp.
- Kārklīņš K. Virzieni latviešu literatūrā 20. gs. pirmajā trešdaļā // Latviešu literatūras vēsture. – R., 1937. – 6. sēj. – 60.–77. lpp.

- Kastiņš J.* Minhenes modernisms // *Kastiņš J.* Sāpju un skumju zenītā. – R., 2000. – 166.–175. lpp.
- Klein E.* Jugendstil in deutscher Lyrik. – Köln, 1957.
- Kļaviņš E.* Impresionisms. – R., 1994.
- Kļaviņš E.* Jūgendstils. – R., 1994.
- Kļaviņš E.* Jūgendstila ikonogrāfija un Latvijas tēlotāja māksla 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā // *Jūgendstils. Laiks un telpa.* – R., 1999. – 121.–130. lpp.
- Krastiņš J.* Latvijas jūgendstils Eiropas mākslas kontekstā // *Jūgendstils. Laiks un telpa.* – R., 1999. – 9.–19. lpp.
- Kurcijs A.* Aktīvā māksla. – Berlīne, 1923.
- Kursīte J.* Virzieni latviešu dzejā no 17. gadsimta līdz 20. gadsimta sākumam // *Karogs.* – 1989. – Nr. 11. – 155.–160. lpp.
- Kursīte J.* Raiņa dzejas poētika. – R., 1996.
- Kursīte J.* Latviešu dekadence. Dzeja // *Kursīte J.* Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā. – R., 1999. – 394.–420. lpp.
- Kursīte J.* Mītiskais literatūrā, folklorā, mākslā. – R., 1999.
- Kursīte J.* “Zalktis” un jūgendstils // *Jūgendstils. Laiks un telpa.* – R., 1999. – 171.–175. lpp.
- Ķikāns V.* Modernisms latviešu dzejā 20. gs. otrajā gadu desmitā // *Karogs.* – 1994. – Nr. 6. – 138.–146. lpp.
- Ķikuts P.* Ekspresionisms latviešu literatūrā // *Ritums,* – 1926. – Nr. 3. – 119.–193. lpp.
- Ķikuts P.* Klasicisms vai konservatīvisms? // *Ritums.* – 1926. – Nr. 6. – 379.–382. lpp.
- Ķikuts P.* Impresionisms vai ekspresionisms // *Domas.* – 1927. – Nr. 8. – 195.–200. lpp.
- Ķikuts P.* Konstruktīvisms // *Domas.* – 1927. – Nr. 9. – 285.–287. lpp.
- Latviešu literatūras vēsture. – R., 1998–2001. – 1.–3. sēj.
- Latviešu tēlotāja māksla. 1860–1940. – R., 1986.
- Latviešu rakstnieku portreti. Tradicionālisti un modernisti. – R., 1996.
- Literarische Moderne. – Hamburg, 1995.
- Literatūra 12. klasei. – R., 2001.
- Livšics B.* Pusotrācīgais strēlnieks // *Grāmata.* – 1991. – Nr. 4. – 17.–23. lpp.
- Mauriņa Z.* Impresionisms un ekspresionisms // *Mauriņa Z.* Pārdomas un ieceres. – R., 1934. – 72.–104. lpp.
- Modernism. – Harmondsworth, England, 1991.
- New C.* Philosophie of Literature. – London, 1998.
- Niall L.* Postmodern Literary Theorie. – Cornwall, 1997.
- Radzobe S.* Čaks futūrisma, ekspresionisma, imažinisma spoguļi // *Literatūra un Māksla Latvijā.* – 2001. – 22. nov. – 16. lpp.

- Repše G., Rožkalne A.* Poētiskā anatomija. Fantāzija par neizzināmo Gundegas Repšes prozā. – R., 1999.
- Rožkalne A.* Reālā un sirreālā dimensijas // *Karogs*. – 1995. – Nr. 12. – 128.–136. lpp.
- Rubīne L.* Par modernismu latviešu 20.–30. gadu literatūrā // *Karogs*. – 1994. – Nr. 7. – 138.–144. lpp.
- Sproģe L., Vāvere V.* Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras “sudraba laikmets”. – R., 2002.
- Tabūns B.* Ekspresionisms latviešu literatūrā // *Materiāli par radošajiem meklējumiem 20. gadsimta latviešu literatūrā*. – R., 1996. – 5.–15. lpp.
- Tabūns B.* Sirreālisms latviešu literatūrā // *Materiāli par literatūru un arhitektūru laikmetu kopsakarībās*. – R., 1997. – 53.–68. lpp.
- Tabūns B.* Sirreālisms Jāņa Einfelds izprožā // *Aktuālas problēmas latviešu literatūras zinātnē*. – Liepāja, 1997. – 3. krāj. – 93.–99. lpp.
- Tabūns B.* Konstruktīvisms latviešu literatūrā // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. – Liepāja, 2002. – 7. krāj. – 38.–59. lpp.
- Tabūns B.* Modernisms kā mākslinieciskā sistēma // *Materiāli par kultūru Latvijā*. – R., 2002. – 49.–65. lpp.
- Tabūns B.* Impresionisms latviešu literatūrā // *Materiāli par latviešu un cittautu kultūru Latvijā*. – R., 2003. – 79.–91. lpp.
- Tabūns B.* Jūgendstils // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. – Liepāja, 2003. – 8. krāj. – 142.–154. lpp.
- Theorie des literarischen Jugendstils*. – Stuttgart, 1984.
- Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. – Berlin, 1920.
- Valeinis V.* Ievads literatūrzinātnē. – R., 1994.
- Vāvere V.* “Dzelmes” grupa un tās nozīme latviešu literatūrā // *Materiāli par latviešu literārajiem grupējumiem*. – R., 1993. – 6.–25. lpp.
- Vāvere V.* Pirmais latviešu modernistiskais romāns // *Materiāli par latviešu literatūru un pasaules kultūru*. – R., 1994. – 24.–34. lpp.
- Zaurs M.* Čaka profils // *Redzu un dzirdu Aleksandru Čaku*. – R., 1970. – 120.–131. lpp.
- Žėkaitė J.* Modernizmas lietuvių prozoje. – Vilnius, 2002.
- Андреев Л.* Сюрреализм. – Москва, 1972.
- Андреев Л.* Импрессионизм. – Москва, 1980.
- Барт Р.* Избранные работы. Семиотики. Поэтика. – Москва, 1989.
- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975.
- Бергсон А.* Сочинения в 5-ти томах. – Санкт-Петербург, 1913–1914.
- Восточноевропейский авангард как литературное направление*. – Будапешт, 1973.
- Гаспаров М.* О русской поэзии. – Санкт-Петербург, 2001.
- Пайман А.* История русского символизма. – Москва, 1998.

- Шепетис Л.* От жизни — в ничто. — Москва, 1972.
- Юнг К. Г.* Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // *Юнг К. Г.* Феномен духа в искусстве и науке. — Москва, 1992.

Enciklopēdijas un vārdnīcas

- Best O.* Handbuch literarischer Fachbegriffe. — Frankfurt am Main, 1994.
- Borchmeyer D., Žmegač V.* Moderne Literatur in Grundbegriffen. — Frankfurt am Main, 1987.
- Cuddon J.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theorie. — London, 1992.
- Dictionary of World Literary Terms. — Boston, 1970.
- Hanthorn J.* Moderniosios literatūros teorijos žinynas. — Vilnius, 1998.
- Heike G.* Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. — Stuttgart; Weimar, 1999.
- Ideju vārdnīca [The Hutchinson Dictionary of Ideas]. — R., 1999.
- Kursīte J.* Dzejas vārdnīca. — R., 2002.
- Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. — Leipzig, 1974.— Bd. 2.
- Lexikon der Weltliteratur. — Dortmund, 1989. — Bd. 2.
- Träger C.* Wörterbuch der Literaturwissenschaft. — Leipzig, 1989.
- Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. — Москва, 2001.
- Кассу Ж.* Энциклопедия символизма. — Москва, 1999.
- Краткая литературная энциклопедия. — Москва, 1969. — Т. 1.
- Краткая философская энциклопедия. — Москва, 1994.
- Литературный энциклопедический словарь. — Москва, 1987.
- Новейший философский словарь. — Минск, 1999.
- Райкфорт Ч.* Критический словарь психоанализа. — Санкт-Петербург, 1995.
- Руднев В.* Словарь культуры XX века. — Москва, 1997.
- Тресидлер Д.* Словарь символов. — Москва, 1999.
- Энциклопедия символизма. — Москва, 1999.
- Энциклопедия мировой литературы. — Санкт-Петербург, 2000.

Personu rādītājs

- Ādamsons Eriks – 157, 162
Adorno (*Adorno*) Teodors – 144,
151, 161, 162, 168
Ahmatova (*Ахматова*) Anna – 70,
71
Akmentiņš Andris – 108
Akuraters Jānis – 13, 28, 29, 31–34,
36, 39, 49, 50, 54, 55, 59, 78, 98,
138, 164
Alksnis Jānis – 9
Altenbergs (*Altenberg*) Peters – 50,
59
Andrejevs (*Андреев*) Leonīds – 49,
59, 161, 162, 171
Andrups Jānis – 168
Apolinērs (*Аполлинаире*) Gijoms –
27, 106, 142
Apsedēls – 84, 99
Aragons (*Aragon*) Luijs – 27, 101,
104, 105, 142, 143
Arps (*Arp*) Hanss – 100
Artmane Vija – 157, 158
Asars Jānis – 34, 36
Asejevs (*Асеев*) Nikolajs – 62
Aspazija – 28
Austriņš Antons – 29, 32
Auziņa Anna – 108
Avenariuss (*Avenarius*) Rihards – 48
Averincevs (*Аверинцев*) Sergejs –
37, 38, 46
Bagrickis (*Багрицкий*) Eduards –
114
Balls (*Ball*) Hugo – 100, 102, 105,
111, 112, 168
Bahtins (*Бахтин*) Mihails – 171
Balodis Andrejs – 127
Baltpurviņš Augusts – 33, 50
Baltvilks Jānis – 109
Baļmonts (*Бальмонт*) Konstantins –
22, 41
Bārda Fricis – 13, 16, 18, 34, 55
Barlahs (*Barlach*) Ernsts – 76
Bārs (*Bahr*) Hermanis – 76
Barts (*Barth*) Rolāns – 152, 171
Baumane Alija – 34, 144, 146, 161
Baumane (*Baumann*) Barbara – 99,
168
Behers (*Becher*) Johanness Roberts –
76, 81, 91
Bekets (*Beckett*) Semjuels – 27, 149
Belijs (*Белый*) Andrejs – 22, 27, 38
Bels Alberts – 46, 145, 153, 166, 167
Bendrupe Mirdza – 167
Benns (*Benn*) Gotfrīds – 76
Bērce Vizbulis – 127
Berdjajevs (*Бердяев*) Nikolajs –
61, 62, 69, 134, 168
Berelis Guntis – 35, 145, 149, 167, 168
Bergsons (*Bergson*) Anrī – 24, 35,
77, 98, 171
Bērziņš Uldis – 35, 106, 107, 112, 147
Bests (*Best*) F. Oto – 73, 112, 172
Bēthovens (*Beethoven*) Ludvigs van –
73
Bī (*Bie*) Oskars – 9, 18, 168

- Bihners (*Büchner*) Georgs – 75
 Binke Kazis – 81
 Birbaums Oto – 12
 Birkerts Antons – 53, 59
 Birze Miervaldis – 138, 167
 Birznieks-Upītis Ernests – 28
 Blaumanis Rūdolfis – 28
 Blaus Pēteris – 13
 Bloks (*Блок*) Aleksandrs – 22, 27
 Bodlērs (*Baudelaire*) Šarls – 21, 37, 75
 Bovuāra (*Beauvoir*) Simona – 134
 Bredberijs (*Bradbury*) Malkolms – 35
 Brehts (*Brecht*) Bertolts – 27
 Bretons (*Breton*) Andrē – 27, 100, 105, 142, 143, 150, 151, 161, 162, 168
 Brjusovs (*Брюсов*) Valerijs – 22, 27, 29, 61
 Brodele Anna – 127, 128
 Bronņevskis Vladislavs – 91
 Brūveris Pēters – 147, 148
 Burļuks (*Бурлюк*) Dāvids – 61, 62
 Burļuks (*Бурлюк*) Nikolajs – 61, 63
 Carā (*Tzara*) Tristans – 100, 101, 104, 105
 Ceplis Alvils – 126
 Čaks Aleksandrs – 20, 27, 67–69, 89, 99, 117, 129, 131–133, 153, 164, 165, 167–169
 Čapeks (*Čapek*) Karels – 86
 Čičerins (*Чичерин*) Aleksejs – 114
 Dambergs Valdemārs – 29, 36, 71
 D'Annuncio (*D'Annunzio*) Gabriēle – 29
 Dante Aligjēri – 73
 Daņute Ina – 79, 98
 Daujotīte (*Daujotyte*) Viktorija – 46, 169
 Debisī (*Debussy*) Klods Ašils – 48, 73
 Dēblins (*Döblin*) Alfrēds – 76
 Degā (*Degas*) Edgars – 48, 73
 Deglavs Augusts – 28
 Delakruā (*Delacroix*) Ežēns – 54
 Dēmels (*Dehmel*) Rihards – 11, 29
 Diltejs (*Dilthey*) Vilhelms – 23
 Dinere Cecilija – 127
 Dišāns (*Duchamp*) Marsels – 101
 Dostojevskis (*Достоевский*) Fjodors – 141
 Dreika Dagnija – 145
 Dreimanis Pāvils – 114
 Dūlitla Hilda – 130
 Dūsburgs (*Doesburg*) Teo van – 113, 114
 Dzelzītis Kārlis – 78, 84, 116
 Dziļleja Kārlis – 81
 Dzirkstele – 126
 Džeimss (*James*) Viljams – 23
 Džoiss (*Joyce*) Džeimss – 24, 26, 27, 141, 149, 165
 Edšmids (*Edschmid*) Kazimirs – 76, 79, 81, 84, 89, 91, 93, 98, 99
 Eglītis Anšlavs – 136
 Eglītis Viktors – 28, 29, 32, 33, 36, 39, 41, 81, 99
 Eidemanis Roberts – 125
 Einfelds Jānis – 8, 35, 57, 59, 145, 146, 149, 155, 161, 162
 Eizenšteins Mihails – 9
 Ekmanis Rolfs – 169
 Ekmans (*Eckmann*) Oto – 12
 Eldgasts Haralds – 16, 18, 29–31, 33, 36, 42, 47, 168
 Eliārs (*Eluard*) Pols – 101
 Eljots (*Eliot*) Tomass Stērnss – 27, 36, 130, 156, 162, 169
 Elsbergs Klāvs – 101
 Ensors (*Ensor*) Džeimss – 75

- Ērenburgs (*Эренбург*) Iļja – 113, 114
 Ērenšteins Alberts – 81
 Ērmanis Pēteris – 55, 78, 80, 82–84, 86–88, 91, 93, 95, 99, 164
 Esenbergis Jānis – 163
 Ezera Regīna – 45, 47, 56, 59, 145, 146, 154, 167

 Fallijs – 29, 31, 32
 Folkners (*Faulkner*) Viljams – 24, 27
 Franss (*France*) Anatols – 73, 96
 Freids (*Freud*) Zigmunds – 24, 25, 143, 150
 Fridvalds Edmunds – 167
 Frišs (*Frisch*) Makss – 141
 Fross Emīls – 67

 Gabo (*Gabo*) Naums – 113
 Galinis Vitauts – 99, 169
 Gasparovs (*Гаспаров*) Mihails – 71, 74, 171
 George (*George*) Stefans – 11, 16, 22
 Gēte (*Goethe*) Johans Volfgangs – 25
 Godiņš Guntars – 145
 Gogs (*Gogh*) Vinsents van – 75
 Goldšteina Rota – 116, 128, 169
 Golls Ivans – 143
 Gomringers Eižens – 106
 Gorodeckis (*Городецкий*) Sergejs – 70
 Grants Arnolds – 125
 Grāpis Andrejs – 35, 169
 Grass (*Grass*) Ginters – 105
 Grīgs (*Grieg*) Edvards – 48, 73
 Grigulis Arvids – 105
 Grimmingers (*Grimminger*) Rolfs – 20, 35
 Grīnvalde Ausma – 169
 Grosvalds Jāzeps – 81
 Grots Jānis – 78, 83, 118, 129

 Gruzna Pāvils – 29
 Gumiļovs (*Гумилев*) Nikolajs – 70, 71
 Guro (*Гуро*) Jeļena – 61

 Häbermäss (*Habermas*) Jurgens – 169
 Hamsuns (*Hamsun*) Knuts – 29
 Harve Augusts – 75
 Häzenklēvers (*Hasenclever*) Valters – 81
 Heidegers (*Heidegger*) Martins – 134, 136, 137
 Heims (*Heym*) Georgs – 76
 Heinike Kurts – 81
 Helds Juris – 35, 145, 148, 162
 Hērodots – 61
 Hese (*Hesse*) Hermanis – 27
 Hillers Kurts – 76
 Hilzenbeks (*Huelsenbeck*) Rihards – 100, 101, 104, 111
 Hipiusa (*Гиппиус*) Zinaida – 39
 Hiršs Harijs – 169
 Hļebņikovs (*Хлебников*) Veļimirs – 27, 61, 63
 Hofmanstāls (*Hofmannsthal*) Hugo fon – 11, 22
 Horsts Fricis – 11, 18, 169
 Hulzenbeks (*Huelsenbeck*) Rihards – 111
 Huserls (*Husserl*) Edmunds 77

 Ibsens (*Ibsen*) Henriks – 73
 Īgltona (*Eagleton*) Teri – 169
 Ignatjevs (*Игнатъев*) Ivans – 61
 Igo (*Hugo*) Viktors – 73
 Ikstena Nora – 145, 167
 Inbere (*Инбер*) Vera – 114
 Irbe Andrejs – 144, 148, 167
 Ivanovs (*Иванов*) Vjačeslavs – 22
 Ivbulis Viktors – 46, 169
 Ivņevs (*Ивнев*) Rjuriks – 62, 130

- Jako Marsels – 104
 Jakubāns Andris – 147, 161
 Jandls Ernsts – 106
 Jankavs Jānis – 28
 Janovskis Gunars – 154, 156, 158, 166
 Jansone Inguna – 108
 Jansons (Brauns) Janis – 28, 29
 Jaspers (Jaspers) Karls – 134
 Jaunsudrabiņš Jānis – 29, 50, 55, 59
 Jēkabsons Kārlis – 29, 31
 Jeseņins (Есенин) Sergejs – 27, 130, 131, 133, 164, 165
 Jo – 108
 Jonesko (Ionesco) Eižens – 27, 149
 Josts (Jost) Dominiks – 11, 18, 169
 Jungs (Jung) Karls Gustavs – 24, 25, 35, 36, 172

 Kadaša Lilita – 169
 Kafka (Kafka) Francs – 27, 134, 135, 141
 Kaijaks Vladimirs – 35, 145, 147, 159, 161, 166
 Kaizers (Kaiser) Georgs – 76, 82, 84
 Kālis Ernests – 67
 Kamenskis Vasilijš – 61
 Kalniņa Ieva Eduarda m. – 79
 Kalniņš Jānis – 167
 Kalniņš Viktors (Viks) – 106
 Kalve Pēteris – 12
 Kamenskis Vasilijš – 61, 63
 Kamī (Camus) Albērs – 27, 134, 135, 137, 139, 141, 142, 161, 169
 Kandinskis Vasilijš – 76
 Kants (Kant) Imanuels – 73
 Kārklīņš Kārlis – 34, 36, 49, 59, 77, 79, 98, 116, 128, 129, 169
 Kārklīņš Ludvigs – 48, 58
 Kastiņš Juris – 10, 18, 170
 Kasū (Cassou) Žans – 35, 46, 47, 172
 Kazaks Jēkabs – 81
 Kilevica Linda – 145
 Kirhners (Kirchner) Ernsts Ludvigs – 76
 Kirkegors (Kierkegaard) Sērens – 134
 Klē (Klee) Pauls – 76
 Kleina Elizabete – 11, 18, 170
 Klīdzējs Jānis – 8, 166, 167
 Kļaviņš Eduards – 11, 18, 38, 46, 58, 128, 170
 Kolmanis Arvis – 145, 160, 162
 Konrads (Conrad) Džozefs – 27
 Krastiņš Jānis – 9, 18, 170
 Krātiņš Ojārs – 145
 Krauliņš Kārlis – 126
 Krevels (Crevel) Renē – 143
 Krile Velga – 35, 167
 Kroders Arturs – 78, 98
 Kroma Monta – 106
 Kručonihs (Кручных) Aleksejs – 61, 62
 Krūza Kārlis – 50, 51
 Kudons (Cuddon) Dž. A. – 115, 128, 172
 Kūle Maija – 141
 Kūlis Rihards – 141
 Kurcijs Andrejs – 66, 72, 74, 78, 80, 81, 84, 95, 99, 114, 116, 125, 128, 129, 170
 Kursīte Janīna – 7, 13, 18, 20, 35, 38, 47, 71–74, 112, 170, 172
 Kuzmins (Кузмин) Mihails – 70
 Kvjatkovskis (Квятковский) Aleksandrs – 114

 Ķempe Mirdza – 127
 Ķeniņš Atis – 13
 Ķikāns Valdis – 170
 Ķikuts Pēteris – 116–118, 120, 128, 129, 170
 Ķiķauka Tāivaldis – 35, 144, 145, 149, 154–157, 160, 162

- Lācis Vilis – 126–129
 Laicena Anna – 63
 Laicens Linards – 29, 42, 55, 63–67, 78, 80–82, 84, 86, 90, 91, 93, 94, 96–99, 105, 116, 117, 119, 121–126, 128, 129, 164, 168
 Lāms Edgars – 162
 Lāms Visvaldis – 145, 152, 153, 156, 157, 166, 167
 Langa Liāna – 108–110
 Laube Eižens – 9, 114
 Lesiņš Valdis – 29, 31, 34
 Līgotņū Jēkabs – 12
 Liotārs (*Liotard*) Žans Fransuā – 23
 Lisovska Olga – 167
 Livšičs (*Лившиц*) Benedikts – 61, 69, 170
 Losevs (*Лосев*) Aleksejs – 38
 Lugovskojs (*Луговской*) Vladimirs – 114
 Ļisickis (*Лисицкий*) Els – 113
 Madernieks Jūlijs – 12
 Mahs (*Mach*) Ernsts – 48, 49
 Majakovskis (*Маяковский*) Vladimirs – 27, 61–63, 66, 67, 69, 164
 Make Augusts – 76
 Makfarleins (*McFarlane*) Džeimss – 35
 Malarmē (*Mallarme*) Stefans – 22, 27, 37–39
 Mandelštams (*Мандельштам*) Osips – 70, 71
 Mandelštams (*Мандельштам*) Pauls – 9
 Mariengofs A. – 130
 Marineti (*Marinetti*) Filipo Tommazo – 60, 68, 69, 115, 128, 168
 Marks Francs – 75, 76
 Markss (*Marx*) Kārlis – 86
 Māterlinks (*Maeterlinck*) Moriss – 27, 29, 37, 38, 46
 Mauriņa Zenta – 34, 49, 54, 59, 79, 80, 83, 84, 98, 99, 164, 170
 Meierholds (*Мейерхольд*) Vsevolods – 27, 113
 Melgalve Ieva – 110, 145
 Melnis Voldemārs – 127, 129
 Meļņikovs (*Мельников*) Vladimirs – 113
 Mierkalns Andrejs Pablo – 144
 Mocarts (*Mozart*) Volfgangs Amadejs – 73
 Mondrians (*Mondrians*) Pits – 114
 Monē (*Monet*) Klods – 48, 59
 Moreā (*Moréas*) Žans – 21, 37, 46, 168
 Morgenstāls Hugo – 16
 Morics Makss – 147
 Muižnieks Ignats – 126
 Munks (*Munch*) Edvards – 38, 75
 Murašovs (*Мурашев*) Jurijs – 35
 Musorgskis (*Мусоргский*) Modests – 48
 Narbutis Vladimirs – 70
 Neimanis (*Neuman*) Stanislavs Kostka – 91
 Nīče (*Nietzche*) Fridrihs – 23, 31–33, 41, 43, 163
 Niedra Andrievs – 34
 Niedre Ernestīne – 63
 Niedre Jānis – 128
 Nolde (*Nolde*) Emīls – 76
 Novāliiss (*Novalis*) – 151
 Oberle (*Oberle*) Birgita – 99, 168
 Olimpovs Konstantīns – 61
 Ozoliņš Aivars – 58, 59
 Ozols-Priednieks Kārlis – 126
 Paimana (*Пайман*) Avrila – 172
 Pass (*Paz*) Oktavio – 159

- Pasternaks (*Пастернак*) Boriss – 27, 62
- Paunds (*Pound*) Ezra – 27, 130
- Pēkšēns Konstantīns – 9
- Pevzners Antuāns – 113
- Pirandello (*Pirandello*) Luidži – 27
- Pisaro (*Pissarro*) Kamils – 48, 59
- Piskators (*Piscator*) Ervīns – 12
- Plaudis Egils – 167
- Plūdonis Vilis – 14, 16–18, 23, 50, 52, 55
- Pole Ernests – 9
- Poruks Jānis – 28, 36, 77, 88
- Prusts (*Proust*) Marsels – 24, 27
- Pšibiševskis (*Przybyszewski*) Staņislavs – 29, 31, 32
- Pujāte Inta – 13, 18
- Purvītis Vilhelms – 48
- Puškins (*Пушкин*) Aleksandrs – 63
- Radzobe Silvija – 68, 69, 170
- Raikforts Čārlzs – 150, 162, 172
- Rainis – 28, 41, 43, 44, 47, 55, 81, 117, 138
- Ramba Jānis – 108
- Ratners Jevgeņijs – 127
- Raups Edvīns – 160
- Ravels (*Ravel*) Moriss – 48
- Rembo (*Rimbaud*) Arturs – 22, 27, 37, 39
- Renuārs (*Renoir*) Ogists – 49, 59
- Repše Gundega – 35, 145, 153, 154, 156, 158, 162, 167, 171
- Riba (*Riba*) Karls – 111
- Rilke (*Rilke*) Rainers Marija – 9, 11, 16, 18, 22, 27
- Robs-Grijē (*Robbe-Grillet*) Alēns – 141
- Rodēns (*Rodin*) Ogists – 48
- Rousons (*Rawson*) Džadijs – 69
- Rozentāls Janis – 10, 12, 13, 48
- Rozītis Pāvils – 117
- Rožkalne Anita – 145, 171
- Rudņevs (*Руднев*) Vadims – 20, 35, 73, 141, 172
- Rudzītis Jānis – 145
- Rudzītis Rihards – 78, 83, 84, 87, 89, 99
- Rupenheite Ieva – 108
- Ruso (*Rousseau*) Žans Žaks – 73
- Sakse Anna – 127, 128
- Saliņš Gunars – 35, 106, 144, 152
- Salivans (*Sullivan*) Lūiss – 9
- Sarota (*Sarraute*) Natalija – 141
- Sartrs (*Sartre*) Žans Pols – 28, 134–137, 140, 141, 155
- Saulietis Augusts – 28, 35
- Savickis Jurgis – 81
- Sekste Inguna – 145, 161
- Seļvinskis (*Сельвинский*) Iļja – 114
- Sent-Ekziperī (*Saint-Exupéry*) Antuāns de – 134
- Servaes F. – 18
- Severjaņins (*Северянин*) Igors – 61
- Sibēliuss (*Sibelius*) Jans – 73
- Silenieks Juris – 145
- Siņavskis (*Синявский*) A. D. – 73
- Sislē (*Sisley*) Alfrede – 48, 59
- Skalbe Kārlis – 14–16, 34
- Skrjabins (*Скрябин*) Aleksandrs – 73
- Skujeniece Biruta – 14, 17, 50, 51, 59
- Skujenieks Knuts – 108
- Sniķere Velta – 144, 147, 153, 158, 160, 162, 167
- Sodums Dzintars – 36, 166, 167
- Sologubs (*Сологуб*) Fjodors – 22
- Sproģe Ludmila – 7, 29, 36, 171
- Staļins (*Сталин*) Josifs – 125, 127
- Stenders Gothards Frīdrihs – 163
- Stērste Elza – 45, 47, 74
- Stīvens Voliss – 130

- Strēlerte Veronika – 145
 Strindbergs (*Strindberg*) Augusts – 28, 75
 Strunke Niklāvs – 81
 Stumbre Lelde – 35, 145, 157, 167
 Sudrabkalns Jānis – 73, 76, 78–82, 84, 86, 98, 99, 127, 164
 Sudrabu Edžus – 125
 Sūna Edgars – 120, 129
 Supo (*Soupult*) Filips – 101, 142, 161
 Suta Romans – 81
- Šekspīrs (*Shakespeare*) Viljams – 73
 Šēls Heinrihs – 9
 Šēnlanks Bruno – 81
 Šepetis (*Šepetys*) Lengins – 98, 172
 Šeršeņevičs (*Шершеневич*) Vadims – 62, 130, 131, 133
 Šervinskis (*Шервинский*) Makss – 9
 Šibanova-Senkāne Olga – 145
 Šillers (*Schiller*) Frīdrihs – 88
 Šķilters Gustavs – 10, 12, 42
 Šķipsna Ilze – 35, 134, 135, 140, 141, 144, 145, 152, 155, 162, 165, 167
 Šlāfs (*Schlaf*) Johanness – 16
 Šmits-Birojs Eduards – 125
 Šmits-Rotlufts Karls – 76
 Šniclers (*Schnitzler*) Arturs – 11
 Šopēns (*Chopin*) Frīderiks – 48
 Šorts (*Short*) Roberts – 142, 161
 Šovs (*Shaw*) Džordžs Bernards – 96
 Štālbergs Ernests – 114
 Šteinbergs Oskars – 12
 Štikrats (*Stückrath*) Jorns – 35
 Štrāls Aleksandrs – 12
 Štrāls Kārlis – 14, 18
 Šūmanis (*Schumann*) Roberts – 48
 Švīterss (*Schwitters*) Kurts – 100, 102, 103, 105
- Tatļins (*Татлин*) Vladimirs – 113, 114, 125
 Tauns Linards – 35, 106, 144, 146, 160,
 Teodors, sk. Zeiferts Teodors
 Tisļava Jozs – 81
 Tollers (*Toller*) Ernsts – 76, 81
 Tolstojs (*Толстой*) Ļevs – 75, 86, 88
 Trākls (*Trakl*) Georgs – 76
 Tresiders (*Tresidder*) Džeks – 47, 172
- Upīts Andrejs – 34, 36, 96, 99
- Vāgners (*Wagner*) Rihards – 73
 Vailds (*Wilde*) Oskars – 21, 96
 Valdens Hervarts – 76
 Valdis (ist. v. Voldemārs Zālītis) – 50, 52, 59
 Valeinis Vitolds – 171
 Valters Jānis – 48
 Vanags Jūlijs – 127
 Vāvere Vera – 7, 29, 36, 38, 47, 171
 Vecais Stenders, sk. Stenders Got-hards Frīdrihs
 Vecgrāvis Viesturs – 45, 47, 145
 Vēdekinds (*Wedekind*) Franks – 75
 Veidenbaums Eduards – 35, 163
 Veigands Vilhelms – 12
 Veisberga Benita – 144, 146
 Vējāns Andris – 167
 Vērdiņa Jana – 111
 Verfels (*Werfel*) Francs – 76, 81, 84, 88, 93
 Vergilijs – 73
 Verhārens (*Verhaeren*) Emils – 38
 Verlēns (*Verlaine*) Pols – 22, 28, 37
 Veselis Jānis – 34, 44, 56, 72, 78, 80, 82, 84, 97–99, 144
 Vesņini (brāļi) – 114
 Vesņins (*Веснин*) Aleksandrs – 113

- Vesņins (*Веснин*) Leonīds – 113
 Vesņins (*Веснин*) Viktors – 113
 Vēveris Jānis – 145, 149
 Vildganss Antons – 82
 Vilks Ēvalds – 167
 Virza Edvarts – 13, 14, 17, 18, 28,
 29, 33, 36, 40, 41, 45, 47, 71, 72,
 144
 Vispjaņskis (*Wyspiański*) Staņi-
 slavs – 10
 Vitmens (*Whitman*) Volts – 28, 75,
 88
 Vitraks (*Vitrac*) Rožē – 147
 Volkers (*Walker*) Jirži – 91
 Voltērs (*Voltaire*) – 100, 104
 Vulfa (*Woolf*) Virdžīnija – 24
 Vulfs Edvards – 29

 Zālite Māra – 44
 Zariņš Guntis – 8, 35, 134–136,
 138–141, 145, 155, 162, 166
 Zariņš Kārlis – 35, 134
 Zariņš Marģeris – 35, 145, 147,
 167
 Zauris Mārtiņš – 131–133, 171
 Zeiferts Teodors – 78, 98
 Zeltiņš Voldemārs – 12
 Zeltmatis – 29, 36
 Zeļinskis (*Зелинский*) Kornēlijs –
 114
 Zenkevičs (*Зенкевич*) Mihails –
 70
 Ziedonis Imants – 35, 106, 145,
 147, 158, 159, 162, 166, 167
 Ziedonis Rimants – 145, 155, 156,
 162
 Ziemeļnieks Jānis – 34
 Zīverts Mārtiņš – 28, 136
 Zolnerovičs Linards – 167

 Ždanovs Andrejs – 127
 Žekaitē (*Žekaitė*) Janīna – 171
 Žufruā Alens – 142

Modernistic Movements in Latvian Literature

Summary

The monograph presents a study of modernistic movements in Latvian literature. As a characteristic manifestation of the neo-mythic conscience and as a part of the artistic system, these movements appeared at the end of the 19th and early 20th centuries when cultural paradigm in the world experienced major changes. Modernism in Latvian literature developed in coexistence with Realism and Romanticism.

None of the modernistic movements in Latvia had its manifesto. Instead, there were declarations and conceptual speculations, such as, "Pa mūžības ceļiem" (1905) [Along the Paths of Eternity] by H. Eldgasts, "Mūsu mākslas motīvi" (1906) [Motifs of Our Art] signed by a group of writers, "Dzejas principi" (1922) [Principles of Poetry] by L. Laicens, and several other similar works. Alongside with the mentioned works, there also were a number of literary texts which served as guidelines for specification of a concrete movement.

Avant-garde movements, such as Futurism, Dadaism, and Akmenism had never been developed in Latvian literature, except renovation of some aspects of form. Since 1930s, surrealist novations are quite widely presented in Latvian literature. Impressionism, Expressionism, Symbolism and Constructivism were much favoured by Latvian writers. Impressionistic and symbolistic movements were the first to reach Latvia, while Expressionism came into being during the WWI and reached its maturity in the early 1920s. The representatives of the democratic wing of the movement were P. Ērmanis, A. Čaks and J. Sudrabkalns, the left wing of the same movement was led by L. Laicens. Some influence of German expressionistic lyrics is felt in Latvian poetry of the period. P. Ķikuts, influenced by Russian Constructivism, wrote the poem under a characteristic title "Mašīna" [The Machine], L. Laicens produced propaganda plays, the so-called "constructive games". Pressing and urgent social problems as the main theme were accentuated in literary texts of the 1940s and 1950s.

In 1960s and 1970s, aesthetic and poetic aspects of Surrealism found expression in Latvian exile poetry and prose. The most notable are poets L. Tauns and G. Saliņš, novelists I. Šķipsna with a complicated

structure of her philosophical novels and stories, J. Klīdzējs with archetypical characters of his novels, G. Zariņš with existentialist world view of his novels and T. Ķikauka with complicated modification of time and space. Signs of Surrealism coexists with poetics of Realism in the works by R. Ezera, M. Zariņš, V. Lāms.

In the 1990s, alongside post-modernistic works, modernistic literary texts are written by G. Repše, N. Ikstena (prose), L. Stumbre (plays), U. Bērziņš, J. Rokpelnis, P. Brūveris (poetry).

Направления модернизма в латышской литературе

Резюме

В монографии рассмотрены направления латышского литературного модернизма — одной из разновидностей европейского модернизма как художественной системы. Как проявление неомифологического сознания эта разновидность формируется с конца XIX — начала XX века, когда происходит смена парадигмы культуры. Причем модернизм в латышской литературе развивается наряду с традиционными системами реализма и неоромантизма.

Одна из характеристик всех направлений латышского литературного модернизма — отсутствие манифестов. Их заменяют декларации и концептуальные статьи: “По дорогам вечности” (*Pa mūžības ceļiem*, 1905) Г. Элдгаста, подписанная рядом писателей декларация “Мотивы нашего искусства” (*Mūsu mākslas motīvi*, 1906), “Принципы поэзии” (*Dzejas principi*, 1922) Л. Лайцена и другие. Основной критерий в определении направления — семантические и структурные свойства литературного текста.

Авангардные явления, такие как футуризм, дадаизм и акмеизм в латышской литературе не сложились. Имеются лишь фрагментарные случаи реновации тех или иных элементов их формы. Зато ряд сюрреалистических новаций встречаются даже в текстах второй половины XX века.

Основные направления, которые в латышском модернизме успели оформиться, — это импрессионизм, экспрессионизм, символизм и конструктивизм. Самый ранний из них — импрессионизм, взаимодействующий с поэтикой текстов традиционных художественных систем. Его реновации встречаются также в более поздние периоды. В аналогичном виде развивается символизм. Символические образы характерны не только для поэзии Э. Вирзы начала XX века, но и для романов А. Бела второй половины данного столетия.

Экспрессионизм стал формироваться в годы первой мировой войны и зрелости достиг в начале 20-х годов. Его демократическое крыло представляют П. Эрманис, А. Чак, Я. Судрабкалн

и другие. Виднейший представитель левого крыла — Л. Лайцен. На латышских экспрессионистов некоторое влияние оказала поэзия немецкого экспрессионизма.

Под влиянием конструктивизма свои литературно-критические статьи, а также поэму с характерным названием “Машина” пишет П. Кикут, в то время как Л. Лайцен создает свои пьесы — “конструктивные игры”. Принцип общественной актуальности темы как основной “конструэмы” акцентируется в произведениях 40-х и 50-х годов.

В 60-х и 70-х годах поэтика сюрреализма превалирует в поэзии и прозе ряда писателей латышской эмиграции. Виднейшие среди них — поэты Л. Таун и Г. Салиньш, прозаики И. Шкипсна со сложной текстуальной структурой и философским уклоном своих романов и рассказов, Я. Клидзейс с использованием архетипических образов в романах, Г. Зариньш с экзистенциалистскими настроениями героев своей прозы, Т. Кикяука и другие. Отдельные черты сюрреализма сочетаются с поэтикой реалистической прозы Р. Эзеры, В. Лама, М. Зариньша и других писателей Латвии.

В 90-х годах создаются как постмодернистские тексты, так и модернистская литература (проза Г. Репши и Н. Икстены, пьесы Л. Стумбре).

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

Broņislavs Tabūns
MODERNISTIC MOVEMENTS
IN LATVIAN LITERATURE

"Zinātne" Publishers
Riga 2003
In Latvian

Bronislavs Tabūns
MODERNISMA VIRZIENI
LATVIEŠU LITERATŪRĀ

Redaktore *Ināra Stašulāne*
Korektore *Brigita Vārpa*
Maketētāja *Gundega Kārklīņa*

Formāts 60x100/16. Izdevniecība "Zinātne",
Akadēmijas laukums 1, Rīga, LV-1050.
Izdevējdarb. licence nr. 2-0250.
Iespiesta un iesieta a/s "Preses nams"
poligrāfijas grupā "Jāņa sēta", Balasta dambis 3,
Rīga, LV-1081.

Tabūns B.

Ta 048 Modernisma virzieni latviešu literatūrā. – Rīga:
Zinātne, 2003. – 184 lpp.

ISBN 9984-698-69-6

Profesora valsts emeritētā zinātnieka Bronislava Tabūna monogrāfija veltīta modernisma, kas latviešu literatūrā formējas kultūras paradigmas maiņas apstākļos 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā un tālāk attīstās koeksistencē ar reālismu un romantismu, izpētei virzienu aspektā. Teorētiskais skatījums tekstu analizē palīdz skaidrot virzienu cilmi un māksliniecisko izpausmi, kā arī latviešu modernismu iekonturēt, kur tam ir pamats, šīs mākslas attīstības eiropeiskā kontekstā.

UDK 82.174

**OBLIGĀTAIS
EKSEMPĻĀRS**

4.15

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304009729

ISBN 9984-698-69-6



9 789984 698694

2004-5
L13