

LATVIĒJU

Guntis Berelis

LITERATŪRAS

NO PIRMAJĒM RAKSTĪEM LĪDZ 1999. GADAM

VESTURE

Regina Ezera

Eduards Voldenbaums

Brāļi Kaudzītes

Jānis Einfelds

Mārs Ozoliņš

Klāvs Elsbergs

Andris Kolbergs

Alberts Bejs

Ēvalds Vilks

Rainis

Ilze Indrāne

Jūris Kundoss

Andrejs Upīts

Jānis Vēveris

Jānis Rokpeinis

Imants Ziedonis

Jānis Vesells

Aleksandrs Čaks

Guntars Godiņš

Amanda Aizpuriete

99-4

68

dukt

Guntis Berelis

810

LATVIĒJU
LITERATŪRAS
VĒSTURS

NO PIRMAJEM RAKSTIEM LĪDZ 1999. GADAM



ZVAIGZNE ABC

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

~~99-~~ 5.861
0303024083

888.3 (091)
Be 510



Grāmata izdota ar
SOROSA FONDA – LATVIJA
atbalstu

Mākslinieks Ilmārs Blumbergs

© 1999, Apgāds Zvaigzne ABC
ISBN 9984-17-004-7

Šī grāmata nav akadēmiska literāras vēst. Tā ir tā, kas kompi-
lācija, kārtā apkopota informācija par latviešu literāras vēsturi, autoriem un tekstiem. Pieļauju, ka šo grāmatu varēja arī nosaukt ar
par "Latviešu literāras vēsturi". Vienlaicīgi jāņem vērā, ka šī grāmata
nav literāri nosaukta, ir tas, ka vēsturekuma dūmenis tagad ir uztais-
ta un vispār daļēji izvērtēta priekšplānā. Turklāt ir jāņem vērā "Latviešu literā-
ra" kāds, varbūt būtu piemērotāks, bet kāds vēl nav. Vēsturekuma dūmenis
nav būtu mēģināts izvērtēt, bet kāds vēl nav.

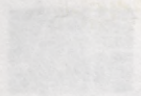
Grāmata "Latviešu literāras vēsture" mēģina ir ne tik
tekstam, informācijas apkopojuma, kā literāras vēsture.
cija, cik mēģina atbildēt uz jautājumiem. Kāpēc latviešu literāras vēsture ir
tāda, kāda tā ir. Citiem vārdiem, grāmata ir mēģinājums - beidzot atpazīst
slikti - literāras vēsture, bet tālāk pasākums, kas ir tas, kas vien ir
daudz, cik tas sākas un vai ir sādāgs mūsdienīgu literāras. No šādas
izvērtēšanas manas "Latviešu literāras vēstures" ir jāņem vērā.

Grāmata ir 33 nodaļas. Visi nodaļas šīs nodaļas varētu iedalīt šādi:
Dala no tām veido kā pārskaņotājus - "Chivki pasaulē un tā-
saulē cilvēki" ir pārskaņotāji par romāna šaura attiecību un gadījumā šādas
kādas izvērtēšanas gadu nogalei). Dala - kā nozīmīgu rakstnieku daļiņas
vēsturei. Dala - kā mēģinājumi šķīst atsevišķas kultūras "atšķiras
pauslūs". Protī, daļēji kultūra ir šīs izvērtēšanas dēļ, pēc šīs atšķas
pārskaņotāji, bez no kurienes rakstnieku šīs grāmatas, kurā ir šīs literā-
ras - un literāras vispār - kopains nodarbošos gadu var pārmaiņus šīs
nepaļūstamā. Kārtā vienlaicīgi, varētu teikt, ka šīs rakstnieku daļ-
kādas šīs rakstnieku vienā un tās pašas poētiskas likumsakarības, bet viņu
rakstnieku pēc šīs rakstnieku "šīs" nodarbošos. Rakstnieku šīs literā-
ras likumsakarībām, patiesi, piemīt likuma spēks, ja šīs šīs rakstnieku
naviena nemudīgā. Šīs rakstnieku šīs pakļauja. Ir pierādīts, kas literāras
rakstnieku šīs rakstnieku, šīs šīs šīs pagalam ir šīs šīs - pēc "atšķas
punkta" principa - šīs rakstnieku, nodaļa "Aktīva literāras" šīs šīs
šīs latviešu literāras rakstnieku ir ekspresionāla rakstnieku šīs rakstnieku
šīs "aktīvas" rakstnieku, šīs rakstnieku šīs šīs rakstnieku un šīs šīs
literāras rakstnieku ir šīs rakstnieku.

PRIEKŠVārDS

1-807
344013

100-1000
10-10



Government of
SIX SA RYDIA - LARSA
Ghana



Šī grāmata nav akadēmiska literatūras vēsture. Tāpat tā nav kompilācija, kurā apkopota informācija par latviešu literatūras vēstures norisēm, autoriem un tekstiem. Pieļauju, ka šo grāmatu nebija īsti korekti nodēvēt par "Latviešu literatūras vēsturi". Vienīgais iemesls, kāpēc es izšķiros par labu šim nosaukumam, ir tas, ka vēsturiskuma dimensija tajā tomēr jūtama un vismaz daļēji izvirzīta priekšplānā. Turklāt virsraksts "Latviešu literatūra", kāds varbūt būtu piemērotāks, izsaka vēl mazāk. Visprecīzāk šo grāmatu būtu uzlūkot kā hronoloģiskā secībā sakārtotu visai subjektīvu eseju krājumu. "Latviešu literatūras vēstures" mērķis ir ne tik daudz kalpot par, teiksim, informācijas apkopojumu vai literatūras vēstures likloču ilustrāciju, cik meklēt atbildi uz jautājumu, kāpēc latviešu literatūra patlaban ir tāda, kāda tā ir. Citiem vārdiem, grāmata ir mūslaiku – beidzamā pusgadsimta – literatūras vēsture, bet tālākas pagātnes norises skartas vien tik daudz, cik tās sasaucas vai ir svarīgas mūsdienu literatūrai. No šejienes izriet dažas manas "Latviešu literatūras vēstures" īpatnības un arī trūkumi.

Grāmatā ir 33 nodaļas. Visai nosacīti šīs nodaļas varētu iedalīt trīs grupās. Daļa no tām veidoti kā pārskati (piemēram, "Cilvēks pasaulē un pasaule cilvēkā" ir pārskats par romāna žanra attīstību no gadsimta sākuma līdz trīsdesmito gadu nogalei). Daļa – kā nozīmīgu rakstnieku daiļrades raksturojumi. Daļa – kā mēģinājumi fiksēt atsevišķus kultūras "atslēgas punktus". Proti, dažbrīd kultūrā grūti izprotamu iemeslu dēļ piepeši sākas pārmaiņas, nez no kurienes nāk inspirējošs grūdiens, kura iespaidā literatūras – un kultūras vispār – kopaina nedaudzos gados var pārmainīties līdz nepazīšanai. Krietni vienkāršojot, varētu teikt, ka atšķirīgu rakstnieku daiļradē pēkšņi realizējas vienas un tās pašas poētikas likumsakarības, bet viņu radītais pēcāk iegūst kārtējā "-isma" nosaukumu. Rodas iespaids, ka literatūras likumsakarībām patiesi piemīt likuma spēks, ja reiz šie rakstnieki, neviena nemudināti, tik labprātīgi tām pakļaujas. Ir pieredze, kas literatūrai noteikti jāapgūst, citādi tā būs pagalam trūcīga. Šādi – pēc "atslēgas punkta" principa – veidota, piemēram, nodaļa "Aktīvā literatūra", kurā aplūkota latviešu literatūras saskarsme ar ekspresionisma poētiku: par ģēnijiem šos "aktīvistus" grūti nodēvēt, tomēr viņu kopējais veikums un iespaids uz literatūras procesu ir nepārvērtējams.

Bez šaubām, līdz ar to šī "Latviešu literatūras vēsture" veidojas zināmā mērā haotiska un literatūras kopaina dažviet varbūt ir isti nepārskatāma. Tomēr tas ļauj izvairīties no citas galējības. Parasti literatūra tiek sadalīta periodos, turklāt lielākoties tas tiek darīts, vadoties pēc lielajiem sociālajiem satricinājumiem (1905. gada revolūcija, 1940. gada okupācija u. tml.). Šāds modelis ne vienmēr ir aplams, tomēr pārlietu bieži tas ir mānīgs, iegaldodams, ka literāro procesu veido atsevišķi "nogriežņi": kolīdz beidzas viens periods, sākas cits ar jauniem autoriem un citu vērtību orientāciju. Istenībā literārais process ir nepārtraukts; nekustīgu ainavu vai "nogriežņi" nav jēgas apcerēt – ir jārunā par procesa dinamiku, par tiem tekstiem, kas iespaido literāro procesu. Jebkāda periodizācija ir tikai ilūzija, lai padarītu vieglāk uztveramu literatūrvēsturisko informāciju. Vai, precīzāk, literatūrā sakārtotība mijas ar haosu. No vienas puses, ja literatūrā valdītu dzelžaina kārtība, bez pūlēm varētu pateikt, kādi teksti tiks sarakstīti pēc gada vai gadu desmitiem. Taču viena no literatūras pievilcīgākajām īpatnībām ir tā, ka process nav prognozējams. Teksts, kas sarakstīts pirms gadsimtiem un licies jau aizmirsts, var aktualizēties šodien un pārtapt par literatūras virzītājspēku. Teksti, kuru pamatā ir viscēlākās un gaišākās idejas, dīvainā kārtā mēdz nokļūt makulatūras saiņos. Populārs rakstnieks, kura darbus izdod milzīgās tirāžās, jau pēc pārdesmit gadiem var pačībēt vēstures aizkrāsnē, bet vien retajam pazīstams iesācējs iekļūst ģēniju kārtā. Autors neraksta tāpēc, ka pastāvētu pieprasījums tieši pēc šī viņa darba, taču, kad grāmata tiek izdota, izrādās, ka tā ir nepieciešama un, iespējams, literatūras kopaina bez tās vairs nav iedomājama. Utt. No otras puses – ja literatūrā valdītu haoss, tad procesu vispār nebūtu iespējams modelēt. Tomēr modeļi pastāv un dažkārt vismaz daļēji atspoguļo reālo situāciju. Šajā grāmatā es mēģināju atveidot šo literārā procesa svārstīšanos starp sakārtotību un haosu.

Par laikposmu līdz 1940. gadam grāmatā lasāms visai konspektīvs pārskats (par laikposmu līdz 20. gadsimta sākumam – tikai neliels ieskats), kurā īsi raksturota nozīmīgāko rakstnieku daiļrade un fiksētas būtiskākās parādības literatūrā. Šim laikposmam atvēlēta aptuveni trešdaļa no grāmatas kopapjoma. Plašāk tas nav izvērstis vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, kā jau teikts, vairāk par literatūrvēsturisko notikumu atspoguļošanu mani interesēja problēma par mūslaiku literatūras ģenēzi un dažbrīd visai paradoksālajiem tapšanas likoļiem. Otrkārt, literatūras vēstures senākās norises, neapšaubāmi, labāk pārzina profesionāļi un pamatīgs to apraksts un analīze būs atrodama Zinātņu akadēmijas Literatūras, folkloras un mākslas institūta kolektīvajā "Latviešu literatūras vēsturē", kuru mana "Latviešu literatūras vēsture" nebūt netiecas dublēt. Treškārt, mana grāmata ir ne tik daudz faktu apkopojums, cik dialogs un dažbrīd arī liela jautājuma zīme. Taču latviešu literatūras vēstures pētniecība patlaban atgādina plašu un pieticīgi apdzīvotu teritoriju, kurā jebkāds dialogs ir bezjēdzīgs, pirms nav publicēti visaptveroši un uz objektivitāti pretendējoši akadēmiska rakstura

teksti (tostarp tikko piesauktā ZA "Latviešu literatūras vēsture"), kurus pēcāk var apstrīdēt no visdažādākajiem subjektīvajiem skatpunktiem. Ceturtkārt, akadēmiskajās literatūras vēsturēs beidzamo gadu desmitu literatūra parasti tiek atstāta novārtā, turpretī manā grāmatā tieši tā ir uzmanības centrā.

Un tātd: kāpēc latviešu literatūra patlaban ir tieši tāda, kāda tā ir? Atbilde – tas būtu kāds literārā procesa modelis, ar kura palīdzību varētu orientēties latviešu literatūras vēsturē. Modelis, kas literatūras vēsturi traktētu nevis kā autoru un tekstu sastingušu kolekciju, bet gan kā dinamisku procesu. Un uzreiz jāuzsver, ka šis modelis būtu 100% aplams. Jo – varbūt pēc tā vēsturē gan varētu orientēties, taču literatūrā un arī kultūrā vispār, kā jau teikts, nav tādu modeļu, ar kuru palīdzību varētu paredzēt, kāda veidosies literatūras ainava nākotnē. Līdz ar to rodas pretruna: ja modelis šķietami pareizi apraksta vēstures ainas, tad, ņemot vērā to, ka literatūra ir nepārtraukts process – visi teksti un notikumi ir savstarpēji saistīti, tam it kā vajadzētu paredzēt arī turpmākās norises. Šādu modeļu, protams, nav. Un tas savukārt nozīmē, ka jebkurš modelis ir ja ne gluži melīgs, tad vismaz iluzors. Citiem vārdiem, lai arī cik rūpīgi un niansēti būtu izstrādāta kāda literatūrvēsturiskā koncepcija, tā allaž būs nepareiza. Tas ir pats galvenais, kas jāapzinās jebkuram kritiķim, literatūrvēsturniekam vai teorētiķim.

Saprotams, no tikko teiktā izriet jautājums: ja autors apzinās, ka viņa radītais modelis ir aplams – kāda gan jēga šai grāmatai? Taču literatūra "kā tāda" neeksistē. Literatūra "kā tāda" ir nedzīvu ķieģeļu rindas grāmatplauktos. Literatūra pastāv tikai attiecībās. Starp autoru un viņa radāmo tekstu. Starp autoru un jau radīto tekstu. Starp autoru un tradīciju, precīzāk, starp autoru un tiem tekstiem, ar kuriem viņš savulaik saskāries. Starp tekstu un lasītāju. Starp lasītāju un atmiņām, kuras viņā atstājis reiz izlasītais teksts. Starp tekstu un kritiķi. Starp autoru un kritiķi. Starp kritiķi un lasītāju. Utt. Visi šie impulsi ir grūti fiksējami, pakļaujas dažādām likumsakarībām, turklāt dažkārt tie mēdz meklēt vistālākos apkārtceļus un savā starpā neatšķetināmi samezgloties. Tāpēc, ja mērķis ir nevis faktu apkopošana, bet procesa analīze, pilnīgu, objektīvu un visaptverošu literatūras vēsturi nemaz nav iespējams uzrakstīt. Var radīt tikai savu versiju. Un šeit izrādās, ka ļoti būtisks ir subjektīvais skatījums. Subjektīvais skatījums – tās ir attiecīgā autora personiskās attiecības ar literatūru. Autors ir tiesīgs neņemt vērā nedz apceramā teksta kontekstu, nedz dažādās literatūrteorētiskās koncepcijas – viņa personiskajām attiecībām tas viss nav svarīgs. Pieļauju, ka ir iespējams uzrakstīt absolūti personisku literatūras vēsturi, neņemot vērā nekādas spēles likumus – un tā noteikti būtu ļoti aizraujoša literatūras vēsture, kas radītu ap sevi ne mazāk aizraujošas diskusijas. Tomēr neeksistē arī literatūras vēsture "kā tāda". Nav iespējams radīt ideālu un neapstrīdami patiesu procesa modeli. Svarīgākas par to, vai modelis ir patiess vai aplams, ir attiecības starp vairākiem modeļiem, vairākām

literatūrvēsturēm, kas rakstītas, uzlūkojot procesu no dažādiem skatpunktiem. Citiem vārdiem, no svara ir dialogiskais spriegums, kas veidojas starp vairākiem atšķirīgiem literatūras vēstures traktējumiem. Jebkurai literatūras vēsturei jābūt ne tikai izziņas avotam, bet arī provokācijai: tai jāizaiņina sevi apstrīdēt. Istenībā tas arī ir analītiska teksta galvenais uzdevums un pastāvēšanas jēga: nepieciešams radīt un nepārtraukti uzturēt kultūrā šo dialogisko spriegumu – nevis sakārtot literatūru “pa plauktiņiem” un ierādīt katram rakstniekam viņa “īsto vietu”. Analīze un interpretācija nebūt nav teksta sadalīšana sastāvdaļās (vadoties pēc analītiskā teksta, pie labākās gribas nav iespējams restaurēt analīzes objektu). Analīze un interpretācija ir savdabīgs metaforiskās domāšanas paveids; metaforiska iedaba piemīt pašam interpretācijas aktam. Manuprāt, katram ar rakstniecību saistītam cilvēkam būtu svētīgi uzrakstīt savu latviešu literatūras vēstures versiju, fiksēt savas personiskās attiecības ar literatūru. Tad patiesi varētu runāt par literatūras vēstures apcerēšanu kā par dialogisku procesu, taču patlaban tā, protams, ir diezgan utopiska iedomā – diez vai tuvākajā nākotnē vēl parādīsies kāda izteikti subjektīva literatūras vēsture. Tāpēc dažviet biju spiests mazliet pieklusināt savu tieksmi uz kategoriskiem vērtējumiem, lai nepieciešamības gadījumā lasītājs varētu uzzināt ne tikai manas domas par latviešu literatūru, bet gūt daudz maz pilnīgu priekšstatu par procesu.

Man vienmēr likušies visai aizdomīgi tie literatūrvēsturiskie apcerējumi, kas rakstīti apmēram pēc šāda principa: autors dzimis tad un tad, tur un tur, bērnībā klausījies vecmāmiņas pasakas, skatījies dzimtenes balto bērzu birzis, bet aukstajos ganu rītos sildījies kājas govju pļekās. Un no šīm govju pļekām tiek izvedināts autora daiļrades skaidrojums un analīze. Tikko teiktais, protams, ir mazliet pārspilēts, tomēr acīm redzams ir tas, ka pārlieku bieži literatūra tiek apcerēta, ņemot par pamatu rakstnieku biogrāfijas, visviens, vai runa ir par govju pļekām vai kādiem citiem viņa pieredzējumiem pasaulē, ko mēs dēvējam par reālu. Citiem vārdiem, teksts tiek uzlūkots kā piedeva autora biogrāfijai, nemaz neiedomājoties par to, ka daiļrades ziņā pilnīgi atšķirīgu rakstnieku biogrāfijas var būt ļoti līdzīgas vai, gluži pretēji, dažādas pieredzes, kas turklāt gūtas stipri attālinātās pasaules malās, var realizēties apbrīnojami līdzīgos tekstos. Iespējams, rakstnieks kādā tekstā patiesi piesauc šīs govju pļekas – tāpat kā citus savus pieredzējumus. Taču, ja svītrotu šīs nenozīmīgās detaļas, viņa daiļrades būtība neko daudz nemainītos. Vienu detaļu vietā nāktu citas, bet ne jau no šīm niansēm atkarīgs literatūras ritējums. Pumpura “Lāčplēša” poētiku iespaidoja ne tik daudz autora ceļojumiem piesātinātā dzīvē, cik folkloras zināšanas un lasīšanas loks. Lasot Raiņa darbus, nezinātājam diez vai ienāks prātā, ka daudzi no tiem sarakstīti Šveicē. No Čaka dzejas pie labākās gribas nevar izvedināt to faktu, ka sadzīvē viņš bija konservatīvs cilvēks un pie visām varām allaž tiecās būt lojāls pilsonis. Utt. Rakstnieka biogrāfija

literatūras vēsturē ir diezgan nebūtisks faktors. Literatūras virzītājspēki tomēr jāmeklē dziļāk.

Cits, vienlīdz izplatīts literatūras vēstures traktējums – norises literatūrā tiek izvedinātas no sociālpolitiskajām norisēm. Mazs piemērs. Daudzkārt ir lasīts apmēram šāds apgalvojums: 1905. gadā notika revolūcija, tāpēc Rainis sarakstīja "Vētras sēju" un "Uguni un nakti". Šeit grūti ko iebilst – acīm redzami, ka 1905. gada motīvi ir gan "Vētras sējā", gan "Ugunī un nakti". Tomēr, uzmanīgāk ielūkojoties, situācija izrādās krietni sarežģītāka. Vienlaikus ar Raini un 1905. gada revolūciju darbojās arī tā saucamie dekadenti, kuru daiļradē sociālo norišu atbalsis atrodamas vien retumis un kuras tāpēc pieņemts pretstatīt Rainim. Īstenībā gan Raini, gan dekadentus nodarbināja viena un tā pati problēma: izmainīt latviešu literatūru. Ka to nepieciešams izmainīt – tur viņi bija pilnīgi vienprātīgi. Rainis šim nolūkam izmantoja sociāli tendētus motīvus, dekadenti vairāk tiecās uzturēties "tīrās mākslas" teritorijās. Un šeit rodas jautājums: varbūt Rainis un dekadenti ir vienas un tās pašas kultūras paradigmas dažādas izpausmes, kas savukārt iekļaujas plašākā, visu Eiropu aptverošā strāvojumā, ko dēvē par simbolismu?

Vēl kāds piemērs. Ir 2. pasaules karš, piedzīvota gan padomju, gan vācu okupācija. Taču – ar ko nodarbojas rakstnieki? Čaks raksta "Matīsu, kausu bajāru" un "Spēlē, Spēlmani", Kārlis Zariņš publicē vēsturisko romānu "Kāvu gadi", Anšlavs Eglītis – romānu "Homo Novus", Ilona Leimane – romānu "Vilkaču mantiniece", Eriks Ādamsons – noveļu krājumu "Lielais spītnieks", Mirdza Bendrupe – noveļu krājumu "Dieva viesuļi", Andrejs Upīts raksta kultūrvēsturisko romānu "Zaļā zeme", Jānis Plaudis strādā pie mistiski ornamentētā romāna "Sila runcis". Visos šajos latviešu literatūrai nozīmīgajos darbos grūti samanīt kara atspulgu vai kādas atbalsis no abām okupācijām. Līdz ar to rodas kārtējais jautājums: kāpēc šie literāti atmetuši ar roku savai rakstnieka misijai un nodevušies sabiedriski pagalam nelietderīgu tekstu radīšanai?

Un vēl. Nodaļā "Sešdesmito gadu dzejas renesanse" aprakstītas pārmaiņas latviešu dzejā sešdesmitajos gados – un šīs pārmaiņas bija tik būtiskas, ka pamanāmas bez jebkādiem analītiskiem mērinstrumentiem, turklāt tās neiedvesmoja nekādi sociālie satricinājumi. Šeit iznirst kārtējais jautājums: vai 1968. gads Čehoslovākijā, 1968. gads Parīzē, sešdesmito gadu "puķu bērni" un sociālie satricinājumi ASV nav vienas un tās pašas paradigmas sastāvdaļas? Varbūt tās bija pārmaiņas, kuras realizējās vai visā pasaulē visdažādākajās esamības sfērās un kurām nekādi "dzelzs priekškarī" nebija šķērslis? Un, ja tā, tad kā šajā pasaules kontekstā iekļaujas Vācieša "Elpa", Ziedoņa "Motocikls" un Māra Čaklā dzeja? Tālāk: sešdesmito gadu nogalē ASV aizvien aktīvāk sāka rakstīt par parādību, kas ieguva postmodernisma vārdu. Aizritēja tikai nedaudzi gadi, un Margēris Zariņš publicēja romānu "Viltotais Fausts" (1973), kas struktūras ziņā ir tik klasiski postmoderns teksts, ka klasiskāku grūti iedomāties (ja vien, runājot par

postmodernismu, var atļauties lietot jēdzienu "klasisks"). Mēs, protams, varam pieņemt, ka autors, būdams ļoti erudīts un daudzpusīgs intelektuālis, gan rakstniecībā, gan mūzikā inspirējies no Rietumu teorētiku apcerējumiem. Šāds pieņēmums varētu izskaidrot dažas īpatnības Zariņa daiļradē, taču neizskaidro "Viltotā Fausta" neparasto vērienīgumu un tajā atrodamo postmodernā romāna ideju kondensātu laikā, kad Latvijā diez vai kāds vispār bija kaut ko dzirdējis par postmodernismu (skat. tuvāk nodaļu "Latviešu literatūra un postmodernisms"). Savukārt Regīnu Ezeru diez vai varētu klasificēt kā intelektuāļu ciltij piederīgu. Savos literatūrkritiskajos izteikumos viņa allaž bijusi vairāk nekā konservatīva, un, šķiet, orientēšanās pasaules literārajos strāvojumos viņai nepavisam nelielas svarīga. Kā izskaidrot to, ka viņas proza ilustrē 20. gadsimtā tik ļoti iecienīto domu par romāna nāvi (par to – nodaļā "Kā mirst romāns, un kas paliek pāri pēc tam, kad viņš ir pagalam")? Norises literatūrā nav nejaušas un atkarīgas tikai no sociālajām norisēm. Bez šaubām, sociālās norises noteikti rod atspoguļojumu literatūrā, taču arī tās nenosaka attiecīgā teksta poētiku. No šejienes gluži likumsakarīgi izriet nākamais jautājums: kāpēc apmēram vienlaikus dažādās kultūrās iznirst vieni un tie paši elementi un sākas apbrīnojami līdzīgi procesi?

Neatbildēsim uz tikko formulētajiem jautājumiem – un tas arī nav šīs grāmatas uzdevums, turklāt atbildes iespējamās vien hipotētiskā līmenī. Tomēr jautājumi pastāv. Tos allaž der atcerēties, ja rodas vēlēšanās literāra teksta skaidrojumu vai analīzi pārlietu tieši izveidot no autora personiskās pieredzes vai sociālajām norisēm.

Teksts rada tekstu, literatūra rada literatūru. Tāpēc, apcerot literāro procesus, šajā grāmatā vispirām kārtām runāts nevis par autoru biogrāfijām – tās skartas vien garāmejojot – vai par parādībām sociālajā dzīvē, bet gan par tiem specifiskajiem elementiem, kas atšķir literatūru no jebkuras citas cilvēka darbības sfēras. Literatūra uzlūkota kā poētiska parādība ar savām likumsakarībām un savu vērtību orientāciju. No šejienes izriet arī autoru atlase. Jebkura literatūras vēsture rada jautājumus: kurš rakstnieks tiesīgs "ieiet vēsturē" (lai no cik subjektīva skatpunkta tā nebūtu sarakstīta), kurš no tās jāizmet? Citiem vārdiem, kur meklējama robeža, pēc kuras literārs no izcila un ievērības cienīga rakstnieka pārtop nenozīmīgā. Jau senie grieķi zināja, ka pat vispēdīgā grafomāna sacerējumus var atrast vismaz vienu ģeniālu rindu. Un – šī rinda kāda paradoksāla vēstures mežģījuma dēļ var izrādīties tik svarīga visai literatūrai, ka uz tās klūp vēl daudzas rakstnieku paaudzes. Vai šīs rindas dēļ grafomāns jāceļ ģēnija kārtā? Tā, protams, ir galējība, tomēr problēmas aprīses tā ieskicē. Nedomāju, ka esmu atrisinājis šo problēmu – un nedomāju, ka to vispār iespējams atrisināt. Es vadījos apmēram pēc šāda principa: ko attiecīgais rakstnieks devis literatūrai? Kā viņš iespaidojis procesa virzību? Vai viņš pievienojis literatūrai līdz šim neapgūtas teritorijas? Vai bez viņa latviešu literatūra vispār būtu

iedomājama? Bez tam – varbūt kāda ne īpaši nozīmīga rakstnieka daiļradē izceļas kāda īpatnība, kas nekur citur tik spilgtā formā latviešu literatūrā nav izjūtama, tāpēc arī šim rakstniekam veltīta uzmanība.

Neesmu īpaši akcentējis kādu literatūrteorētisku vai literatūrvēsturisku koncepciju. Diez vai ir liela jēga veltīt šo grāmatu kādas koncepcijas pierādīšanai, lai tā liktos patiesa. Tomēr uzmanīgs lasītājs, iespējams, pamanīs, ka konceptuālā līmenī 20. gadsimta latviešu literatūras vēsture uzlūkota kā piecu paradigmu maiņa. Pirmā – gadsimta sākumā (Rainis, Plūdons, Virza, dekadenti). Otrā – divdesmitajos gados (ekspresionisms, Sudrabkalns, vēlāk Čaks, prozā Kārlis Zariņš). Trešās pārbīdes aprises iezīmējas trīsdesmito gadu nogalē; tā jūtama arī vēl 2. pasaules kara laikā sarakstītajos tekstos (Ādamsons, Anšlavs Eglītis, Bendrupe; tai piederīga arī, piemēram, Čaka kara laikā sacerētā dzeja), taču tās realizāciju pārtrauca padomju vara un socreālisma uzspiešana. Pārmaiņas, kas notika piecdesmitajos gados pēc Stajina nāves, manuprāt, saistāmas ne tik daudz ar norisēm kultūras zemstrāvās, cik ar to, ka literatūra atbrīvojās no ideoloģijas terora un atsākās tās dabiskais ritējums. Ceturtā paradigmātiskā pārbīde sākās sešdesmitajos gados (Vācieša, Ziedoņa, vēlāk Čaklā dzeja; Bela un Ezeras romāni, Jakubāna stāsti). Un, visbeidzot, piektā pārbīde sākās astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā un turpinās joprojām.

Gain jāpiebilst, ka literatūru iespaido un veido pārāk daudzi un atšķirīgi faktori, lai visas literārās norises varētu atvedināt uz šīm paradigmātiskajām pārbīdēm; pastāv arī nejausības, kas dažkārt pilnībā mēdz izmainīt kopainu. Turklāt paradigmu maiņa – tas nebūt nav, teiksim, “lūzums” vai kaut kas pēkšņs un mirklīgs. Paradigmu maiņa ir process, kas var ilgt gadu desmitus – un līdzās tam var pastāvēt atbalsis no iepriekšējās paradigmas un nākamās paradigmas priekšnojautas it kā marginālu tekstu formā. Viena autora daiļradi var iespaidot vairākas paradigmas. Tāpat dažs ievēribas cienīgs autors var pastāvēt vispār ārpus jebkādam procesa likumsakarībām. Šo veselu kultūrslāņu pārbīdišanos var fiksēt, tikai, piemēram, salīdzinot divu gadu desmitu procesus literatūrā: ja rodas iespaids, ka ir mainījies kaut kas ļoti būtisks, visai literatūrai kopīgs, tad ir skaidrs, ka šī paradigmu maiņa notikusi.

Mazliet par šīs grāmatas trūkumiem. Pats galvenais – tajā nav aplūkota trimdas literatūra. Diemžēl trimdas rakstnieku darbos neorientējos tik labi, lai justos tiesīgs tos vērtēt un rakstīt par trimdas literatūru kā par procesu. Bez šaubām, varēja iet vieglāko ceļu un īsumā uzskaitīt autorus, tekstus un faktus, taču tas būtu klajš diletantisms. Turklāt par trimdas literatūru vispār nav neviena (!) aptveroša un pārskatoša darba, tāpēc pagaidām diez vai viena cilvēka spēkos ir izanalizēt šo milzīgo un zināmā mērā arī haotisko faktu un tekstu apjomu.

Esmu pārliecināts, ka pēc gadiem piecdesmit gan literatūrpētnieki, gan lasītāji kā pašsaprotamu uztvers faktu, ka Regīna Ezera un Zigmunds Skujiņš

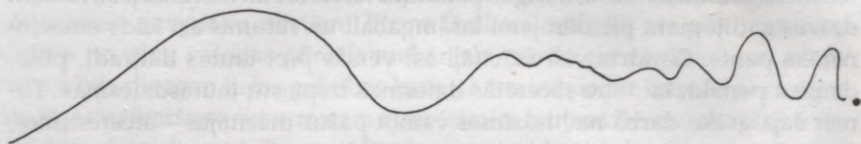
romānus rakstīja Latvijā, Anšlavs Eglītis – Kalifornijā, bet Gunars Janovskis – Anglijā. Tikš vilktas paralēles, piemēram, starp Dzintara Soduma un Visvalža Lāma piecdesmito gadu daiļradi, bet Andreja Irbes īsproza tiks traktēta kā piedalīga sešdesmito gadu pārmaiņās latviešu literatūrā. Iespējams, tiks fiksēts, ka “Elles ķēķa” dzejnieki Ņujorkā un dzejnieki Latvijā inspirējušies no vieniem un tiem pašiem avotiem. Citiem vārdiem, 20. gadsimta latviešu literatūras vēsture būtu jāraksta bez sadalīšanas Latvijas un trimdas literatūrā, jo šādu paralēļu un sakritību, lai arī bieži vien apstrīdamu, ir ļoti daudz. Jau tagad nav no svara tas, ka Agate Nesaule mīt ASV un raksta angļiski, Juris Kronbergs dzīvo Zviedrijā, bet Aina Vāvere – Austrālijā. Viņi visi piederīgi pie latviešu literatūras un iekļaujas kādā lielāka mēroga struktūrā. Trimdas literatūra faktiski ir pusgadsimtu gara un tragiska epizode latviešu literatūras vēsturē, zināmā mērā strupceļš, jo tā ir apšikusi pati no sevis. Diemžēl patlaban vienotu latviešu literatūras vēsturi nav iespējams uzrakstīt tā vienkāršā iemesla dēļ, ka nav apkopoti fakti. Ja fakti ir savākti, veidojas mozaika; balstoties uz šādu mozaiku, jau iespējams konceptuāls skatījums un analīze. Patlaban gan ir iespējams nosaukt pazīstamāko autoru vārdus un viņu darbus, taču literatūras zemstrāvas ir apslēptas zem faktu un tekstu masām. Grāmatā nav skarta dramaturģija, jo tas tomēr ir žanrs, kas orientēts ne tik daudz uz lasāmu tekstu, cik uz izrādi. Aplūkotas vien atsevišķas lugas tajos gadījumos, kad bez tām literārā procesa raksturošana nav iedomājama (piemēram, Raiņa lugas). Tāpat nav analizēta nedz esejistika, nedz literatūrkritika.

Dažu subjektīvu iemeslu dēļ nav aplūkota 20.–30. gadu romantiķu (Austras Skujiņa, Jāņa Ziemeļnieka, Jāņa Grota u. c.) dzeja, kas būtu pelnījusi atsevišķu nodaļu. Diemžēl ar šo autoru rakstīto man nav izdevies iedibināt tik personiskas attiecības, lai es spētu to visu izlasīt, nemaz nerunājot par apcerēšanu. Šā paša iemesla dēļ tikai garāmejojot pieminēta Anna Brigadere un daži citi autori. Līdzīgs trūkums piemīt nodaļām, kurās apcerēta mūsdienu literatūra: nav raksturota to dzejnieku un prozistu daiļrade, kuri, lai arī ievēribas cienīgi, allaž mituši kaut kur literārā procesa marginālījās (piemēram, Arvids Skalbe, Mirdza Bendrupe, Velga Krile). Zināma nelīdzsvarotība piemīt pēdējai nodaļai: 90. gados debitējušo prozistu darbi gan ir aplūkoti, taču mazāka uzmanība pievērsta šā laikposma jauno dzejnieku grāmatām. Tas tāpēc, ka no grāmatizdošanas problēmām vispirmām kārtām cieš tieši dzeja. Līdz ar to daudzas iespējamās grāmatas nav iznākušas – 90. gadu poētiskā ainava patlaban ir ļoti trūcīga ne jau dzejnieku trūkuma dēļ.

Noslēgumā jāpiebilst, ka, pielicis šai grāmatai punktu, es sāku saprast, kādai isti būtu jābūt manai “Latviešu literatūras vēsturei”. Taču tā būtu tik ļoti atšķirīga no šīs grāmatas, ka nav lielas jēgas par to runāt.

Pateicos Latvijas Rakstnieku savienībai, Latvijas Kultūras fondam un Sorosa fondam–Latvija par atbalstu.

Tas liekas pašsaprotami: ikkatra nacionālā literatūra attīstās, sakņojoties tautas daiļradē. Ir mīts, ir folklorā, vēlams arī varoņeps – un no šīs mitoloģiskās olas laika gaitā izšķijas literatūra. Taču latviešu literatūrā, neraugoties uz apskaužami bagāto mutvārdu tradīcijas pieredzi, bija citādi: vārds netiecās izrauties no klusuma vai aizmirstības un tapt pierakstīts; doma netiecās iemiesoties vārdā: pavisam pretēji – cituviet jau aprobētām un ikdienišķām domām un idejām sāka kalpot *arī* latviešu valoda. Šo aptuveni trīs gadsimtus ilgo procesu visprecīzāk būtu dēvēt nevis par *latviešu literatūru*, bet gan par *latviešu valodā rakstīto literatūru*. Parasti literatūra *rodas* – “pati no sevis”, iespējams, autoriem īsti neapzinoties nedz sava darba mērķi, nedz tā funkcijas kultūrā; literatūra “dzimst” kā poētiskās pieredzes likumsakarīgā tieksme saglabāties uz papīra; literatūra pieprasa, kas tai attiecīgajā laikposmā nepieciešams, un autors izpilda šo “poētisko pasūtījumu”. Turpretī latviešu literatūra *tika radīta*, lai pierakstītu utilitārus un didaktiskus tekstus; precīzāk, to importēja no Vācijas.



“Poētiskā pasūtījuma” princips latviešu literatūrā nedarbojās – tas parādījās krietni vēlāk, kad importētā tradīcija jau bija tik dziļi iesakņojusies, ka bija radījusi pati savu kultūras sistēmu un telpu. Radītāji, vācu mācītāji (latviešu tautības mācītājs Jānis Reiters (aptuveni 1632–1697), kura tulkojumā publicēti Bībeles fragmenti, bija viens no retajiem izņēmumiem), lieliski apzinājās gan sava darba mērķi, gan funkcijas kultūrā. Tekstu tapšana bija pārāk loģiska – literārajam procesam pilnībā pietrūka pārsteiguma momenta, kas ir viens no būtiskākajiem kultūras virzītājspēkiem. Tomēr arī šis it kā loģiskais process bija gana sarežģīts un neviendabīgs. Provinciālajā Latvijā atbalsojās un līdz ar to arī literatūru ietekmēja gan reformācija un kontrreformācija, gan apgaismības laikmeta garīgie strāvojumi, gan piētisma un racionālisma idejas. Sākumā literatūras tapšanu noteica nepieciešamība pēc latviešu valodā rakstītiem un no kanceles sludināmiem kristīgo rituālu tekstiem, bet pēcāk to veidoja jau vācu klasicisma un sentimentālisma iespaidi.

Literatūras importēšanas cēloņi bija gluži vienkārši. Līdz pat 19. gadsimta sākumam latvieši pārsvarā bija dzimtzemnieki, kuriem nebija ne mazākās nojausmas par vācu kultūras virsotnēm (diez vai viņi izjuta īpašu nepieciešamību tās sasniegt) un kuri turklāt diezgan skeptiski uztvēra kristīgo ticību. Latviešiem nebija savas inteliģences – un nebija arī iespēju tai rasties. Te gan jāpiebilst, ka aplami būtu raudzīties uz latviešu zemniekiem kā uz absolūti neizglītotiem ļautiņiem. Ir konstatēts, ka 18. gadsimta beigās dažos novados lasīt pratuši aptuveni divas trešdaļas pieaugušo iedzīvotāju, vietumis Vidzemē – pat līdz 90% (salīdzinājumam minēšu, ka Vācijā šai laikā lasītpratēju bija ap 50%, Krievijā – 4%). Savukārt vācu mācītāji, izglītojušies vācu universitātēs, uzauguši vācu literatūras kontekstā, droši vien labi apzinājās, ka nav nozīmes rakstīt efektīgas varoņlugas, vērienīgus romānus vai priecēt latviešu zemniekus ar klasicisma “augstajiem žanriem” – himnām un odām (un arī šeit jāpiebilst: diez vai provinciālie mācītāji izjuta īpašu nepieciešamību ar to nodarboties, bet, ja arī izjuta, tad diez vai viņiem pietika tam talanta). Atcerēsimies, ka pat Garlībs Merķelis nebūt netiecās savus darbus aizvadīt līdz latviešu lasītājam: latviešu drūmo dzīvi un laimīgo senatni viņš aprakstīja, pielietodams tolaik Eiropā populāro ceļojumu romānu klišeju – apmēram tā, kā dažs tālāk ceļojis autors aprakstītu nēģeru vai indiāņu sadzīvi un leģendas, t. i., Merķelis savus darbus bija adresējis tikai un vienīgi vācu lasītājam. Laikposmā pirms Merķeļa šī diferencētā adresācija bija vēl spēcīgāk izteikta. Latviešu lasītājam bija paredzēti adaptēti kristīgo rituālu teksti, derīgus padomus ietveroši un moralizējoši, katram dzīves gadījumam piemērojami lasāmgabali un retumis arī kāds emocionālāks pants. Gandrīz visi mācītāji asi vērsās pret tautas daiļradi, pūlēdamies panākt, lai viņu sacerētās dziesmas izspiestu tautasdziesmas. Tomēr šajā grēka darbā nav nozīmes vainot pašus mācītājus – atcerēsimies, ka arī Eiropā klasicisma laikmetā tautasdziesmas ierindoja “zemajā žanrā” un pie literatūras vispār nepieskaitīja.

Līdz ar to šķēlās nepārkāpjama plaisa – starp nepārtraukti dzīvo un aktīvo tautas daiļradi un dažkārt jau par nedzīvu tapušo importa produkciju. Iespējams, šī plaisa iespaido literatūru vēl mūsdienās – ja ne citādi, tad tā izpaužas kā nostalgija pēc nepierakstītās – un tālab zudušās – poētiskās pieredzes. Literatūras stūrakmens izskatās aizdomīgi nestabils. Faktiski par literatūras pamatu kalpoja Rietumeiropas literatūras ēna.

Mūsdienu lasītāja acīm raugoties, līdz pat 19. gadsimta otrajai pusei grūti runāt par *lasāmu* literatūru. Tolaik tapušie teksti drīzāk pieskaitāmi literatūras pieminekļiem, vai arī tie ir pieminekļi latviešu literatūras sākotnei. Šajā nodaļā atzīmēsim tos faktus, kurus varētu nosaukt par pirmajiem: pirmās grāmatas, pirmie autori, pirmie žanru iedīgļi utt.

Pirmie raksti latviešu valodā parādījās 16. gadsimta pirmajā pusē. Tie bija dažādi utilitāra rakstura pieraksti: ieraksti dokumentos, tēvreize, rokrakstos palikuši rituālu teksti u. tml. Pirmā līdz mūsdienām saglabājusies

grāmata – katoļu katehisms – iespiesta 1585. gadā. Ir ziņas, ka drukātas grāmatas bijušas jau 1525. gadā. 1586. gadā iznāca luterāņu katehisms; ne daudz vēlāk tam sekoja vēl divas luterāņu grāmatas – no vācu valodas tulkotas garīgas dziesmas un evaņģēliju fragmenti. 1588. gadā Rīgā nodibinājās pirmā tipogrāfija, kura piederēja Niklāvam Mollinam un kura izdeva grāmatas tikai vācu valodā. Pirmā Rīgā iespiestā grāmata latviešu valodā – baznīcas rokasgrāmata – iznāca 1615. gadā.

– iznāca 1615. gadā.

Taču ar literatūru visupirms saistās mācītāja **Georga Manceļa** (1593 – 1654) vārds. Literārais kods, šai gadījumā – kristietisma sludināšanas principi – bija jau gatavs, atlika vien radīt tam piemērotu latviešu rakstu valodu. Mancelis to radīja, turklāt tik veiksmīgi, ka Manceļa rakstība mazliet pārlobotā un papildinātā veidā saglabājās līdz pat 20. gadsimta sākumam. Viņš sastādīja pirmo vācu–latviešu vārdnīcu, sacerēja desmit dialogus, kuros iespējams saskatīt prozas pirmsākumus, tulkoja evaņģēliju fragmentus un antīkā vēsturnieka Josefa Flāvija tekstu par Jeruzālemes izpostīšanu un, pats galvenais, sacerēja apjomīgu sprediķu krājumu, pie kura bija strādājis 20 gadus un kuru, kā stāsta, no kanceles spējis nolasīt arī latviešu valodas nepratējs. Jau mūsdienās par Manceli teikts, ka viņš bijis pirmais ievērojams garīgā laikmeta *rakstnieks*, t. i., viņš nav nodarbojies ar tulkošanu vien, bet radījis arī oriģināltekstus latviešu valodā.

Savukārt **Kristoforu Firekeru** (aptuveni 1615 – 1685) iespējams uzskatīt par latviešu dzejnieku ciltstēvu. Pirms Firekera, tulkojot garīgās dziesmas, tekstus no vācu valodas pārcēla mehāniski, vārdu pa vārdam – un acimredzot bija diezgan lielas grūtības baznīcā tos izdziedāt, nemaz nerunājot par jēgas uztveršanu (kontrastam atcerēsimies tautasdziesmu skaidrību un absolūto skaniskumu). Turpretī Firekers patiesi *latviskoja* vācu tekstus, pirmais ievērodams precīzu pantmēru un atskaņas. Citiem vārdiem, Firekers latviešu valodu “pieradināja” Rietumeiropas poētiskajai tradīcijai. Tautasdziesmu “intuitīvajai poētikai” parādījās ievērības cienīgs konkurents. Pavisam ir saglabājušās apmēram 180 Firekera latviskotās garīgās dziesmas, kuras līdz pat 19. gadsimta sākumam kalpoja par paraugu vēlākajiem dzejniekiem. Kaut arī Firekers savu darbību nav manifestējis ne ar kādām estētiskām vai teorētiskām deklarācijām, viņu iespējams uzskatīt par tipisku klasicisma pārstāvi. Firekera dotības vislabāk raksturo tas, ka viņa latviskotais Martina Lutera himnas “Dievs Kungs ir mūsu stiprā pils” variants turpina pastāvēt vēl mūsdienās.

Katras tautas literatūras vēsturē izcilu vietu ieņem Bībeles tulkojums. Jau tā parādīšanās vien liecina par stabilu rakstītās literatūras tradīciju. Latviski Bībeli pilnībā pārtulkoja mācītājs **Ernests Gliks** (1652 – 1705). Tulkojums izdots 1685. – 1691. gadā. Jāuzsver, ka svarīgs bija ne tik daudz pats Bībeles latviskošanas fakts, cik tas, ka latviešu rakstu valoda tika piemērota

Joti sarežģītajai un daudzslāņainajai Bībeles metaforikai, turklāt Gliks tulkoja no oriģinālvalodām. Būtībā Gliks radija prozas tradīciju gandrīz tukšā vietā. Bībeles tulkojums ir tas lūzumpunkts, kad valoda iegūst jaunu dimensiju – plakanās un didaktiskās alūzijas kļūst telpiskas. Teksts vairs nav tikai mehānisms, ar kura palīdzību nogādāja informāciju līdz lasītājam, bet gan poētisks fenomens.

18. gadsimta sākumā Ziemeļu kara un tam sekojošās mēra sērgas laikā Latvija tika izpostīta un jau tā retie literārie mēģinājumi apsīka pavisam. Tālākais literatūras process saistāms jau ar Gotharda Frīdriha Stendera (1714 – 1796), saukta par **Veco Stenderu**, vārdu. Vecais Stenders bija neparasti daudzpusīga un darbīga personība: viņš rakstīja baznīcas dziesmas, populārzinātniskas grāmatas, reliģiskus apcerējumus, valodnieciskus darbus, Bībeles pārstāstus, sastādīja vārdnīcas un ābece. Tomēr pats galvenais – Vecais Stenders bija laicīgās literatūras aizsācējs. Viņš sarakstīja (precīzāk: lokalizēja tolaik populāru vācu autoru tekstus) vairākus dzejoļu krājumus – latviešu zemniekiem paredzētas, dzejiskā formā sacerētas pamācības. Autors savus dzejoļus dēvēja par “dziesmām”: pēc klasicisma kanona atšķirībā no odām un himnām dziesmas pieder “vidējam žanram”, kas izprotams arī zemniekiem. Vecais Stenders apgalvoja, ka dzejai vispirmām kārtām jāizteic skaidras un derīgas domas. No šejienes izriet viņa gluži vai neciešamā pamācītietksme: viņš nekad nepalaiž garām izdevību brīdinoši izslīet rādītājpirkstu un nolasīt morāli – piemēram, par laimi, kas rodama darbā, vai dzeršanas kaitīgumu. Vecais Stenders apdzevoja idillisku sadzīvošanu zemnieka sētā, vietumis gan atļaujoties kādu kodīgāku vācu muižniecībai veltītu frāzi; viņam ir arī pasaulīga prieka piesātināti mīlestības un dabas dzejoļi. Vecais Stenders rakstīja arī stāstus un pasakas. Autors tās dēvēja par līdzībām, no kurām lasītājam jāgūst “gudras mācības”; to vidū ir Ezopa, Fedra, Lutera tekstu pārstāsti.



1806. gadā iznāca dzejoļu krājums “Tā Neredzīgā Indriķa dziesmas”. Autors bija akls latviešu tautības vīrs, saukts par **Neredzīgo Indriķi** (1783 – 1827). Viņš bija pirmais latvietis, kuram iespiests dzejoļu krājums, taču šis fakts nebūt nenozīmē, ka beidzot arī paši latvieši bija ķērušies pie nacionālās dzejas tradīcijas iedibināšanas. Neredzīgais Indriķis bija īstens sava laikmeta bērns, proti, vācu klasicisma un sentimentālisma sekotājs: dzejas mākslā viņu ievadīja draudzes mācītājs K. G. Elferfelds (1756 – 1819), dzejnieks un pirmās latviešu valodā sarakstītās oriģināllugas autors (luga propagandēja baku potēšanu); paraugi – Firekers un Vecais Stenders.

19. gadsimta pirmajā pusē aizvien vairāk parādījās latviešu tautības autoru. **Ansis Liventāls** (1805 – 1878) bija dzejnieks, stāstnieks un tulkotājs; viņa daiļradē atrodami gan sentimentāli, gan sociālkritiski motīvi. Autodidakts **Ansis Leitāns** (1815 – 1874), neraugoties uz izglītības trūkumu, izmanījās kļūt par liela latviešu laikraksta – “Mājas Viesa” – redaktoru un

rakstija moralizējošus stāstus un pantus. Daži viņa lokalizējumi (K. Šmida "Grāfa lielmāte Genoveva", "Kara lielskungs Eistakius" u. c.) kļuva tik populāri, ka mūslaikos tos dēvētu par bestselleriem. Skolotājs **Ernests Dinsbergs** (1816 – 1902) bija fantastiski ražīgs – viņš publicēja aptuveni 100 grāmatas, apdzejoja lielus vēsturiskus notikumus un Bībeles sižetus. Dimpīgais **Jānis Ruģēns** (1817 – 1876) sarakstīja dramatisku poēmu pēc Ijaba grāmatas motīviem, kurā līdzībās runāja par pasaules netaisnību; poēmas publikācija tika aizliegta. Ruģēns viens no pirmajiem atļāvās skaidri un gaiši apvaicāties: "Kad atnāks latviešiem tie laiki, / Ko citas tautas tagad redz?"

Tomēr šie un arī daudzi citi tā laika autori, lai arī brīžiem apskaužami ražīgi, nebija profesionāli literāti tai nozīmē, kādā šo jēdzienu saprotam šodien, – viņi daudz augstāk vērtējami kā žurnālisti, popularizētāji vai sabiedriski darbinieki. Turklāt starp viņiem nebija pietiekami lielu un oriģinālu talantu, kas spētu reformēt literatūru. Rakstītajam tekstam joprojām piemita zināms bezpersoniskums. Aizgūtās un adaptētās literārās struktūras faktiski darbojās bez pašu autoru līdzdalības; autors īstenībā bija tikai pierakstītājs.

Tādējādi latviešu literatūra jau no pašiem pirmsākumiem veidojās kā Eiropā iederīga un Eiropai piederīga. Tiesa gan, tai tika iedalīta pieticīga ļoti attālas Eiropas provinces literatūras loma, līdz kurai visi garīgie un literārie strāvojumi atnāk ar lielu nokavēšanos un šajā ceļā pazaudē daudz svarīgus elementus. Domājams, katram ir pazīstama visai īpatnējā sajūta, kāda rodas, lasot, teiksim, Neredzīgā Indriķa vai Vecā Stendera tekstus: it kā gan lasītājs, gan autors pagalam nepieklājīgā kārtā labprātīgi būtu ielīduši krātiņā, no kura laukā paša spēkiem nav viegli tikt. Dzejas analīze šajos tekstos atrod klasicismam vai sentimentālismam raksturīgās struktūras, tomēr intuitīvi jūtams, ka kaut kas nav kārtībā. Kāpēc? Būtībā tā ir mākslīgi radīta valoda – valoda, kas sāka veidot no nullpunkta. Vārdi nav ieguvuši plastiku, tie vēl ir funkcionālas zīmes – katram vārdam ir precīzi definēta nozīme. Nav paša svarīgākā – mirguļojošā un izplūdušā jēgas oreola ap vārdu, kuru nespēj aprakstīt nedz skaidrojošās, nedz frazeoloģiskās vārdnīcas. Un salīdzinājumam atkal blakus uzlūkosim tautasdziesmu valodu: ir gan plastika, gan oreoli, gan n-tās dimensijas. Īstenībā Latvijā vairākus gadsimtus valoda eksistēja divos līmeņos – ikdienā un literatūrā, bet pats paradoksālākais ir tas, ka literārā valoda bija krietni trūcīgāka par ikdienas valodu. Saskarsme starp divām kultūrām vienmēr ģenerē auglīgus impulsus. Taču latviešu kultūrā iespējamais dialogs pārtapa vācu kultūras monologā, turklāt šis monologs bija pārlietu pārsātināts ar pašapmierināti skolmeistarīgām intonācijām. 19. gadsimta vidū nācās šo monoloģisko inerci pārvarēt.

Priekšstats par latviešu literatūras sākotni nebūs pilnīgs, ja vismaz garāmejot neminēsim kādu savā ziņā unikālu parādību. Tā bija neoficiālā literatūra – teksti, kurus radīja paši zemnieki. Tie izplatījās rokrakstos un norakstos un bieži vien, no mūsdienām raugoties, bija dzīvāki par drukāto literatūru. Turklāt runa nav par atsevišķiem rokrakstiem, kurus autori dažādu iemeslu dēļ nav varējuši publicēt, – tā bija masveida parādība, kas ilga vairāk nekā gadsimtu. Popularitātes ziņā rokrakstu literatūra varēja sacensties ar drukāto.

No 18. gadsimta vidus latviešu zemnieku vidū sāka izplatīties reliģiski sabiedriskā kustība – hernhūtiešu brāļu draudzes. Hernhūtieši bija fanātiski rakstītāji un pārrakstītāji (tieši ar hernhūtismu izskaidrojams augstais lasītpratēju procents zemnieku vidū). Patlaban ir zināmi aptuveni 500 rokraksti, taču ir skaidrs, ka saglabājusies vien maza daļa no kopējā daudzuma. Pirmie teksti sacerēti starp 1740. un 1770. gadu, tātad – pusgadsimtu pirms Neredzīgā Indriķa. Hernhūtiešu literatūrā iespējams izdalīt vairākus žanus: runas, kuras tika lasītas brāļu draudžu saietos; garīgās dziesmas (tajās atšķirībā no oficiozajiem tekstiem Jēzus ir nevis “Tas Kungs”, bet “draugs”); hernhūtiešu autobiogrāfijas – dažkārt ļoti dramatiski un traģiski dzīvēstāsti, no kuriem dažs krietna romāna vērtē, vismaz tajos autora personības atpulgs jūtams vairāk nekā drukātajā literatūrā; brāļu draudžu vēstures. Bija arī tulkojumi, tostarp 17. gadsimta mistiķu un vizionāristu – vācieša H. Engelbrehta un angļa Dž. Banjana – darbi un pat Šillera “Laupītāji”.

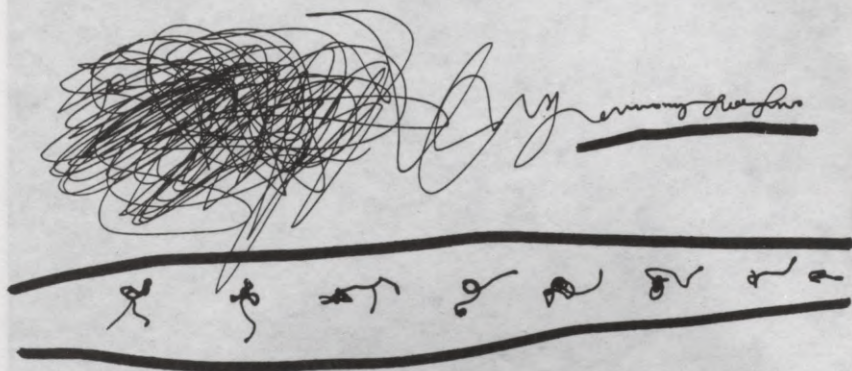
Hernhūtiešu darbību nedrīkst novērtēt pārāk zemu. Būtībā tā bija bezmaz vienīgā iespēja latviešiem jaunajā kultūras telpā realizēt savas kultūru radošās potences un kultūru patērējošās prasības, jo sevišķi – brāļu draudžu kustības sākumposmā. Bez tam hernhūtieši sagatavoja augsni gaidāmajai latviešu inteliģencei, jo prasme lasīt un rakstīt brāļu draudzēs bija obligāta.

ZAUDĒTO PARADĪZI MEKLĒJOT

19. gadsimta vidus un otrā puse

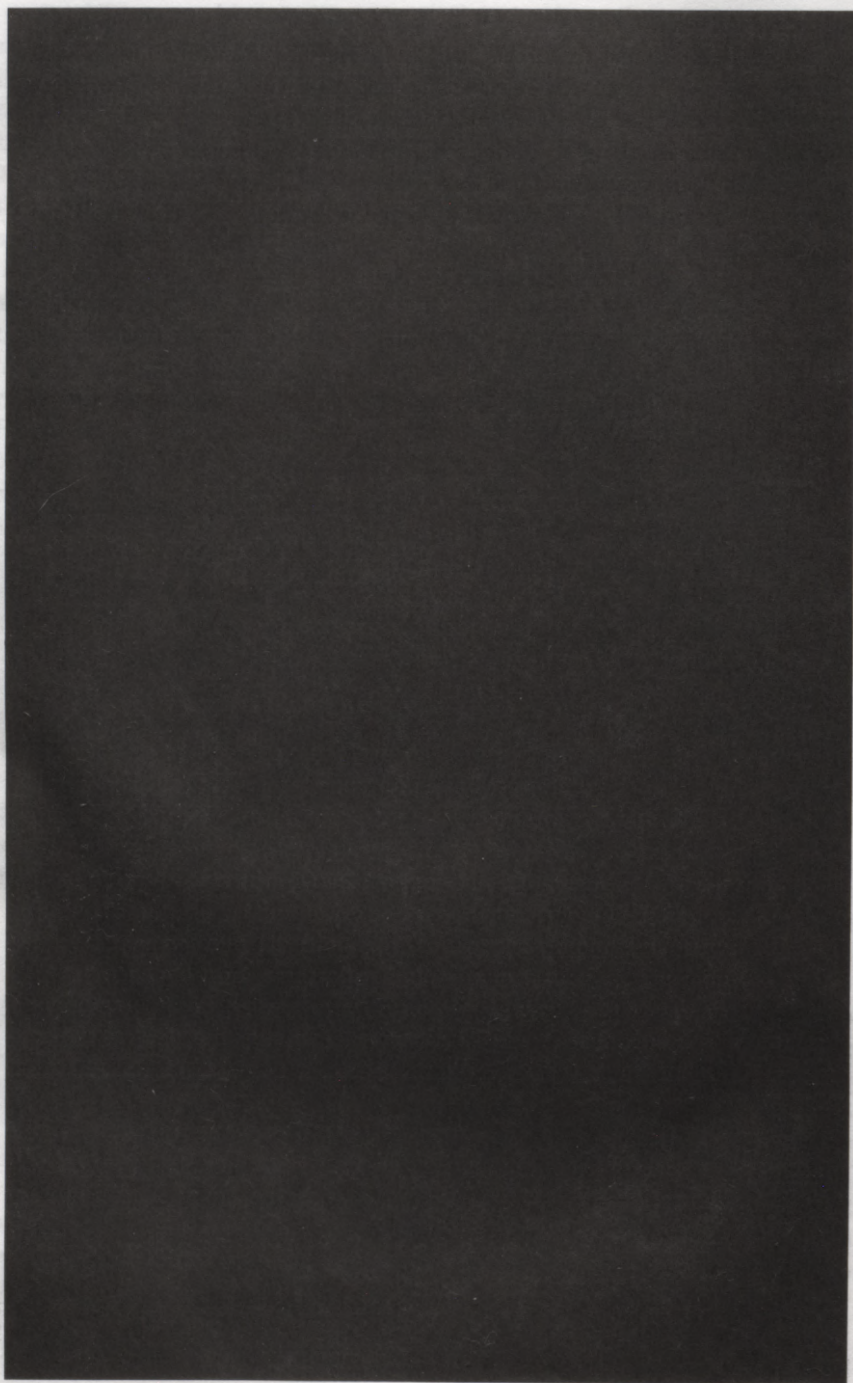
Tātad – literatūra bija sākusies, taču plaisa starp mitogēnēzes laikmetu un rakstīto literatūru turpināja pastāvēt, turklāt tā bija meklējama nevis tālā pagātnē, bet tepat blakus – un tāpēc krietni jūtāmāka nekā Eiropas “vecajās” kultūrās. Ģeogrāfiski provinciālajā Latvijā veidojās vienlīdz provinciāla literatūra. Enas literatūra. 19. gadsimta pirmajā pusē literatūrā bija tikai “zemie” žanri – vai nu utilitāra rakstura teksti, vai izklaides lasāmviela.

Literatūra bija bez centra, amorfā masa, bez spožām personībām un tekstiem, kuriem piemistu kultūrveidojošs spēks. Bija skaidrs, ka literatūra nevar pastāvēt tikai kā vācu literatūras spogulis: bija jābūt vēl kaut kam, vienai, vai to dēvēt par arhetipisko pamatu, nacionālo kodu vai tradīciju, lai vārds izslidētu no eiropeiskā provinciālisma tvērieniem un iegūtu savdabību. Tāpēc līdz ar nacionālās inteligences rašanos parādījās pirmie mēģinājumi pārkāpt pār plaisu atpakaļ vai vismaz samānīt, kas tur, viņā pusē, savulaik atstāts.



Latviskās identitātes un arhetipiskā pamata meklējumi izvērās plašā garīgā un sociālā strāvumā, ko nodēvēja par jaunlatviešiem. Šo divu kultūru – un tātad arī zināmā mērā divu neatkarīgu literatūru – problēmu atzina jau tolaik. Piemēram, Fricis Brīvzemnieks, viens no jaunlatviešu ideologiem, rakstīja: "Tautai divas literatūras. Tā viena no tām uz papīra rakstīta un rakstos ierakstīta, tā otra tautas prātā, tautas garā ierakstīta. Šī pēdējā būs tā pirmākā" (1881). Domājams, pēdējā teikumā iekļautā evaņģēliskā metafora pietiekami labi raksturo jaunlatviešu attieksmi pret nacionālo literatūru. Savukārt kāds vācu mācītājs par šo tēmu izteicās ļoti skeptiski: "Šī latviešu literatūra iet pa ceļu, kas latviešu tautu aizved uz bezdibeni" (1878). Sprotams, no mūsdienām raugoties, diez vai būtu korekti divu kultūru saskarsmi viennozīmīgi traktēt kā sadursmi (jo vairāk tāpēc, ka situācija bija vēl sarežģītāka: latviešu un vācu kultūras funkcionēja valstī, ko pārvaldīja krievu biokrātija; daži latviešu kultūras darbinieki meklēja domubiedrus krievu inteligencē, citi saskatīja potenciālos sabiedrotos starp vāciešiem), taču pirms gadsimta tieši šis konflikts ļoti radoši iespaidoja literatūru. Vācu kultūras monologs beidzot pārtapa daudz balsīgā dialogā. Svarīga nozīme bija arī tam, ka palielinājās latviešu periodisko izdevumu skaits; līdz ar to uzplauka preseī raksturīgā literatūra – fejetoni, satiriski dialogi un pantiņi, polemikas u. tml.

Jaunlatviešu idejas literatūrā realizējās kā mēģinājumi ieraudzīt, atrast vai no jauna radīt latviskuma kodu, ap kuru apaudzēt tekstu, un līdz ar to radīt jaunu literatūru. Līdz ar to izvērās modināšanas motīvi: literatūra



vipirmām kārtām tiecās parādīt un pierādīt, ka šaisaulē ir tāda tauta kā latvieši – un pierādīt to pašam latvietim, kurš parasti nebūt nelepojās ar savu zemniecisko izcelsmi un izdevīgā gadījumā labprāt pārvācojās.

Saprotams, nacionālā pašapziņa – un tātad arī nacionālā literatūra – nevar pastāvēt bez mītiskās pašapceres, bez orientācijas punktiem pagātnē. Taču latviešu mitoloģija nebija saglabājusies, vismaz ne kā vienota, pasauli sakārtojoša struktūra, – folklorā bija atrodami vien atsevišķi pagānisko dievību vārdi un miglainas norādes par to funkcijām; turklāt līdz pat gadsimta beigām folklorā vēl ne tuvu nebija savākta un apzināta. Arhetipisko pamatu nevarēja meklēt arī kristietismā, jo to aizvien vēl uztvēra kā iekarotāju reliģiju.

Pie šīs sistēmas radīšanas ķērās modināšanas literatūra. Nav dievu panteona? Nav hierarhiskas, pasauli sakārtojošas struktūras? Nav nacionālās simbolikas (precīzāk, simbolu valoda pusaizmirsta)? Nav varoņepa, ko ērti varētu pakārtot modināšanas idejām? Maz vēsturisko hroniku? Izeja vienkārša – tas viss jārada no jauna, pa daļai aizgūstot no folkloras (tostarp no lietuviešu un senprūšu), pa daļai piedomājot klāt, bet, lai aina iegūtu vienotību, dievu panteona sakārtotības princips jāpārņem no antīkās kultūras.

• Tādējādi *latviskuma meklēšana* izvērtās par *latviskuma radīšanu*, un jaunlatviešiem tas izdevās tik veiksmīgi, ka viņu radītā simbolika un idejas šodien liekas daudz ciešāk saistītas ar nacionālo pašapziņu nekā folkloras dziļākie un mazāksaprotamie slāņi. Pēcāk paradoksālā situācijā ne reizi vien nonāca folkloras pētnieki, jo ne vienmēr bija skaidrs, ko jaunlatvieši pārtvēruši no tolaik vēl dzīvās mutvārdu tradīcijas un ko piedomājuši klāt. Dzīva *poētiska* mitoloģija: cik šī mitoloģija adekvāta senajiem priekšstatiem – tas jau bija pakārtots jautājums, jo tai tika izvirzīti pavisam citi kritēriji.

Literatūra radīja mītu par zaudēto paradīzi – teiksmaino, gaišo, varoņiem pārpilno un, pats galvenais, brīvo pagātni, kas zudusi un ko nu vajag atgūt. Triviālais, mūžvecais pretstatījums “agrāk / tagad” vēl nepieredzētā krāšņumā uzvilnīja romantisko poēziju. Dzejas labākajā daļā izgaisa plakanās un viennozīmīgās kristietiskās alūzijas, kuras savu radošo potenciālu jau sen bija zaudējušas un kurām topošā literatūra nevēlējās pakļauties, un poēzijā ienāca jauni un plaši jēdzieniskie slāņi. Vārds vairs nebija stingušās domas kapakmens – nu jau tas bija radošais un urdošais vārds; katrā ziņā pasaule, ko tas radīja, izvērtās apskaužami pilnīga, harmoniska un, pats galvenais, dinamiska. Tiesa gan, šī harmonija bija stipri utopiska: tagadnes aprīsis no literatūras atkāpās žurnālistikā un satīrā, bet zaudētā paradīze no pagātnes pārcēlās uz vēlamo nākotni. Kā atbilde uz iepriekšējā nodaļā citēto Jāņa Rūgēna zināmā mērā retorisko jautājumu “Kad atnāks latviešiem tie laiki?” sekoja “to laiku” vīzijas. Gadsimta ceturksnī – no Jura Alunāna “Dziesmiņām” līdz brāļu Kaudzišu “Mērnieku laikiem” – literatūra nogāja ceļu, kas citkārt prasītu vairākus gadsimtus. Paradigmas no-mainījās tik strauji, ka šī aina atgādina bezmaz jēgas eksploziju.

- Jaunlatvieši nebija pirmie zaudētās paradīzes meklētāji (un radītāji).
- Vairāk nekā pusgadsimtu pirms viņiem ar to nodarbojās **Garlībs Merķelis** (1769 – 1850), Apgaismības ideju pārņemts domātājs, filozofijas doktors, žurnālists, literatūrkritiķis – viena no gaišākajām personībām tā laika vēsturē. Visus savus darbus viņš sarakstīja vāciski; latviešu valodā tie tika pārtulkoti tikai 20. gadsimta sākumā, tomēr tie stipri iespaidoja jaunlatviešu pasaules skatījuma veidošanos. Ar grāmatu “Latvieši, sevišķi Vidzemē filozofiskā gadsimta beigās” (1796) Merķelis darija pasaulei zināmu, ka ir tāda tauta kā latvieši, un apcerēja viņu traģisko likteni. “Vidzemes senatnē” (divās grāmatās, 1798 – 1799) viņš aprakstīja latviešu senvēsturi, izmantodams teiksmainus motīvus un meklēdams tajos paralēles ar Bībeles sižetiem. Faktiski tieši šī grāmata radīja zaudētās paradīzes motīvu Latvijas vēstures kontekstā; pilnā mērā tas realizējās patētiskā tonī sarakstītajā teikā “Vanems Imanta” (1802), kurā stāstīts par senlatviešu varoni Vanemu Imantu, krāšņajiem svētkiem, seno dievu pielūgšanu un dabas bērnu idillisko sadzīvošanu pēc Ruso receptes.

1856. gadā iznāca maza grāmatiņa “Dziesmiņas, latviešu valodai pārtulkotas”. Tajā ietilpa 38 dzejoļi, no kuriem tikai viens bija oriģināldzejoļis; pārējie – Horācija, Gētes, Heines, Ļermontova un citu autoru atdzejojumi. Grāmatas autors bija **Juris Alunāns** (1832 – 1864). Priekšvārdā viņš formulēja savu uzdevumu: “..es gribēju rādīt, cik latviešu valoda spēcīga un jauka, un tad es arī dzinos latviešu valodu cik spēdams no svešiem grabažiem iztīrīt.” Formulējums tikai šķietami pieticīgs. Īstenībā “Dziesmiņas” – tas nebūt nav, teiksim, “tulkojuma paraugs”; drīzāk tas ir inspirējošs grūdiens. Jo – Alunāns nevis tikai pārcēla latviešu valodā cittautu dižgaru tekstus, bet pierādīja, ka latviešu valoda ir *līdzvērtīga* Horācija, Gētes un Ļermontova valodai. Un, ja reiz valoda ir līdzvērtīga, tas nozīmē, ka arī latviešu literatūra var radīt vienlīdz liela mēroga dižgarus. Tieši tāpēc ar Alunāna “Dziesmiņām” datē latviešu *nacionālās* dzejas aizsākumu. No šī brīža dzeja vairs nav vingrināšanās retorikā, pantos “pēc likumiem” rūpīgi sakārtots emociju izverdums, atskaņota pamācoša sentence vai klasiski latviskās izmisīgās vaimanas par grūto dzīvi. Nu dzeja ir poētiska parādība tai nozīmē, kādā to saprot mūsdienās.

Ari pēcāk Alunāns nodarbojās galvenokārt ar atdzejošanu. Viņš pratis septiņas svešvalodas un, kā stāsta, itin veiksmīgi dzejojis pat sengrieķu valodā. Pārējā viņa dzeja izdota jau pēc autora nāves.

- Viena no centrālajām figūrām zaudētās paradīzes meklētāju plejādē bija dzejnieks un skolotājs **Miķelis Krogzemis** (1850 – 1879), kurš savus dzejoļus parakstīja un literatūras vēsturē iegāja ar izteiksmīgo pseidonīmu **Auseklis**. Viņš sacerēja mitoloģiskām personām (kā jau teikts, daļēji šī mitoloģija ir pašradīta) piesātinātas poētiskas leģendas – variācijas par laimīgās senatnes tēmu: pasaule pilna ar antropomorfām dievībām, kas dzīvo pilnīgā saskaņā ar cilvēkiem, laimīgā tauta laimīgi strādā, ziedo saviem dieviem, palaikam

dzer alu un ļoti daudz dzied (kokles skaņas salīdzinātas ar Orfeja spēles mākslu). Teksti izstrādāti tik meistarīgi, ka pat visikdienišķākie priekšmeti un norises paceltas nacionālās simbolikas līmenī – liec kaut skatlogā (ko turpmākās dzejdaru un ideologu paaudzes arī nekavējās darīt). Poētiskajā mitoloģijā iekļaujas reālas vēsturiskas personas. Piemēram, Alunāns ir Burtnieks, vārda mags, Vecais Stenders ir pirmais latviskā gara modinātājs, Neredzīgais Indriķis izrādās redzīgāks par redzīgajiem. Raksturīgi, ka Ausekļa dzejā pilnībā nav kristietisko alūziju un simbolikas.

Auseklis ir dzejolis “Lai top!” – folklorā sakņota teiksma par pasaules radīšanu ar vārda maģijas, šo virsrakstā likto “spēka vārdu”, palīdzību. Reizē tā ir viena no svarīgākajām metaforām, kas iezīmē literatūras pārīšanu jaunā kvalitātē: vārds vairs nav nedz pagājības literatūras novelkamā bildīte, nedz pasaules aprakstītājs, nedz personisko emociju izteicējs – tagad vārds ir pārtapis publiskā parādībā, vārds izmaina – vai vismaz tiecas izmainīt – pasauli. Nevis vārdā *tiek ielikta jēga*, bet gan vārds *rada jēgu*. Šī no pirmā acu uzmetiena it kā nesvarīgā līdzsvara pārbīde nozīmēja autora absolūto uzticēšanos literatūras spēkam: autors nav instruments tradīcijas rokās, bet gan pasaules radītājs (doma, kas caurvij visu romantiķu daiļradi), turklāt viņa radītā pasaule var ietekmēt reālo pasauli. Citiem vārdiem, autors var ne tikai aprakstīt, jautāt (atcerēsimies Ruģēna jautājumu), kritizēt, bet arī *modināt*.

Analogi motīvi izskan “Gaismas pili”, pašā pazīstamākajā Ausekļa dzejolī, kura simbolika turpina pastāvēt vēl mūsdienās, nemītīgi atkārtodamās citu literātu tekstos. Arī “Gaismas pili” izmantota no folkloras aizgūta teiksma par ezerā nogrimušu pili, kura pacelsies tikai tad, kad kāds uzminēs tās vārdu. Teiksma pārtapusi Latvijas vēstures metaforā: senatnē, Gaismas pils laikos, tauta bija brīva, bet tad “asiņainas dienas ausa” un “nāvē krita varoņi” – un Gaismas pils nogrima līdz ar visiem senču dieviem. Dienas gaismā tā iznirs tikai tad, kad tauta atgūs brīvību (un otrādi). Teksts noslēdzas ar tautiskajiem romantiķiem raksturīgo retorisko optimismu: “Gaismu sauca, gaisma ausa! / Augšām ceļas Gaismas pils!”

Auseklis nenoliedzami bija 19. gadsimta – laikposmā pirms Veidenbauma un Aspazijas – izcilākais dzejnieks, kura daiļradē zaudētās paradīzes un modināšanas motīvi piedzīvoja kulmināciju. Dažbrīd rodas priekšstats, ka patiesībā Auseklis tiecās būt jaunlatviešu ideologs, taču, par laimi, tas viņam neizdevās. Mākslinieks viņā allaž ņēma pārsvaru pār propagandistu. Pats svarīgākais – Auseklis literatūrā radīja pilnībā jaunu metaforisko telpu.

Savukārt **Andrejs Pumpurs** (1841 – 1902) ar savu vairāk nekā 4700 rindu garo dzejojumu “Lāčplēsis” (1888) pielika treknu punktu zaudētās paradīzes meklējumiem. Atšķirībā no Ausekļa Pumpurs drīzāk bija talantīgs un uzcītīgs amatnieks, kurš savu iespaidīgo, taču eklektisko un pārmeru piezemēto meistardarbu saveidoja no dažādu laikmetu un kultūru

elementiem, tostarp jo sevišķi ekspluatēdams Ausekļa radīto metaforisko telpu. Dzejojuma pamatā ir vairākas folkloras teiksmas un somu un igauņu epi (tāpēc "Lāčplēša" veidojumā vērojamas paralēles ar indoeiropiešu epu kopumā – pat galvenā varoņa vārda izvēlē: anglosakšu Beovulfs tulkojumā nozīmē "bišu vilks", t. i., lācis; arī ķeltu Artura vārda cilme meklējama vārdā "lācis"), bet par jēdzieniskajām asīm kalpo jaunlatviešu idejas un Merķeļa aizsāktie teiksmainās senatnes motīvi.

Mīts, vēsturiskā hronika, juridiskie teksti – tās ir trīs tekstu grupas, kurām savienojoties parasti dzimst nacionālā literatūra. Latviešu literatūras galvenā problēma bija tā, ka mīts bija pilnībā atdalīts no abām pārējām grupām; turklāt, kā jau teikts, mīts nebija fiksēts kā vienota un visaptveroša struktūra – tās vietā bija marginālās tautasdziesmas, pēc kurām 19. gadsimtā restaurēt mītu nebija iespējams. Tas nozīmē, ka mīts, šis katras nacionālās literatūras centrs, atradās kultūras perifērijā. Tieši tāpēc radās nepieciešamība pēc mākslīgi radīta mīta, pēc mīta adaptācijas un, kas ir vēl svarīgāk, nepieciešamība uzlūkot šo adaptāciju kā reālu kultūrveidojošu spēku. Zināmā mērā šo epa trūkumu var uzskatīt par nacionālo kompleksu, ko rada sāpīga "tukšās vietas" apziņa (un līdz ar to arī nepilnvērtības izjūta: "viņiem" ir, bet "mums" nav?). Bija nepieciešams izveidot fundamentu, kas, lai arī fiktīvi, apvienotu mīta atlūzas, neesošās hronikas un juridiskos tekstus. Tā nav autora personiska nepieciešamība, bet gan kultūras likumsakarība: radīt universālu tekstu, kas kalpotu kultūrai par stabilu pamatu. Taču, saprotams, no kristīgās Eiropas ielēkt pagāniskajā Latvijā vairs nebija iespējams. "Lāčplēsis", kaut arī mīta struktūras tajā ir iekausētas, tā arī palika mīta aizvietotājs, kārtējās māla kājas literatūrai. Tas ir mākslas darbs, ko radījis labi pazīstams autors precīzi zināmā vietā un laikā, turklāt precīzi formulējamu nolūku vadīts. Mīta imitācija gan var būt reāls sociāls spēks, taču literatūrā tai ir drīzāk pakārtots uzdevums.

Folklorai raksturīgais sižets "Lāčplēsi" projicēts 13. gadsimtā. Iesākumā apcerēta zaudētā paradīze, senlatviešu idilliskā sadzīvošana; darbojas arī pēc sengrieķu parauga veidotais dievu panteons. Kā jau tas mītam raksturīgi, Lāčplēsis iziet pārbaudījumu ciklu: cīnās ar lāci, sastopas ar dažādiem tumsas neradījumiem, nogrimušajā pilī lasa senus tīstokļus, ceļo uz zemes malu utt. Sākoties karam ar vāciešiem, viņš cīnās divkaujā ar Tumšo bruņinieku, abi iegāžas no klints Daugavā un noslikst. Taču dzejojuma izskaņa ir optimistiska – reiz pienāks brīdis, kad Lāčplēsis savu pretinieku pieveiks, un zaudētā paradīze atgriezīsies.

"Lāčplēša" pasaule ir absolūti skaidra, viegli pārredzama un viennozīmīga; simbolika – pat pārāk skaidra. Viss sadalīts krasos pretstatos, no kuru saskarsmes rodas idejas. Vienā pusē ir gaismas spēki – senie dievi, Lāčplēsis, viņa tauta, otrā – tumsas spēki: elles neradījumi, vācu iekarotāji, tautas nodevēji. Tātad "Lāčplēsis" caurcaurēm pakļauts gaišajām un pozitīvajām modināšanas idejām, taču kā mākslas darbs tas faktiski pielika

punktu tautisko romantiķu laikmeta literatūrai – un tālāk zaudētās paradīzes estētika pārgāja kultūras (un jo sevišķi ideoloģijas) kiča arsenālā, vien lāgiem aktualizēdamās lielo sociālo satricinājumu brīžos. Jau pirms “Lāčplēša” literatūra sāka meklēt citus attīstības ceļus; savā ziņā “Lāčplēsis” bija strupceļš, tiesa, nenoliedzami efektīgs strupceļš.

MĒS VIŅUS DĒVĒJAM PAR KLASIĶIEM

19. gadsimta beigas

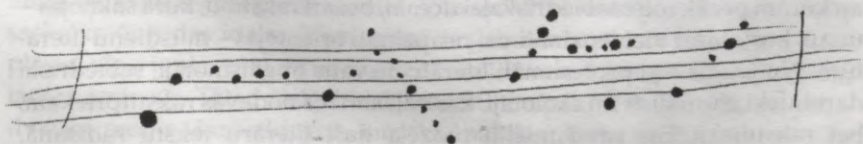
Kas īsti ir klasiķis? Šis jēdziens tiek pārmēru bieži lietots – un tieši tāpēc būtu vēlams to precizēt. Vai jau sen miris autors, kura vārdu zina visi, bet darbus lasa vairs tikai literatūrzinātnieki? Cienijams vīrs ar lielu bārdu literatūras vēstures grāmatā? Nepieciešamais zināšanu minimums par literatūru, ko sakostiem zobiem apgūst skolēni un studenti? Rakstnieks, kurš sarakstījis daudzas biezas un labas grāmatas? Savulaik populārs autors, kurš savu popularitāti nav zaudējis arī mūslaikos? Piedāvāsim šādu formulējumu: par klasiķiem dēvēsim autorus, kuri “uzminējuši” literatūras tālāko ritējumu un kuru daiļrade uz ilgu laiku noteikusi literatūras “maģistrālo sižetu”. Klasiķis rada krātiņu, no kura nākamās literātu paaudzes izmisīgi tiecas izrauties, un, ja kādam tas izdodas, tad arī šis autors tiek iecelts klasiķa kārtā. Tas nozīmē, ka ar pēcteču atzinību un portretiem mācību grāmatās vien nepietiek. Mēs varam apgalvot, ka Ausekļa un Pumpura darbi ir sava laika šedevri, un izturēties ar dziļu cienību pret šo vīru darbu, tomēr ir skaidrs, ka mūsdienās tie pastāv vairs tikai kā literatūras pieminējumi. Šaubos, vai kāds lasītājs ķertos pie Ausekļa vai Pumpura tāpēc, ka gribētu lasīt (lielākoties viņus lasa tāpēc, lai iegūtu informāciju). Tiesa, kā teikts iepriekšējā nodaļā, viņu idejas regulāri aktualizējas, reizē aktualizējot pašus tekstus, taču Auseklis un Pumpurs bija pārāk saistīti ar savu laiku, lai veidotu topošo literatūru, – viņi radīja savu poētiku un paši izsmēla tās iespējas. Turpretī klasiķu teksti joprojām ietilpst šodienas sastāvā: tos iespējams lasīt un pārlasīt nevis kā literatūras pieminekļus, bet gan kā literārus darbus; klasiķis ir “mūžīgais tagad”.

Pagājušā gadsimta beigas varētu nodēvēt par latviešu literatūras klasisko laikmetu. Jo – tolaik strādāja autori, kas radīja ne vien idejiskās asis, ap kurām pēcāk rotēt sabiedriskajai domai, bet arī rakstību, kurā sakņojas – un uz kuru bieži vien apzināti vai neapzināti orientējas – mūsdienu literatūra. Nu jau tie bija profesionāli literāti: ne vairs apgaismotāji, sabiedriski darbinieki, žurnālisti un skolotāji, kas vaļsbrīžos nodevās rakstītprīkam, bet rakstnieki, kas savu misiju redzēja tieši literāru tekstu radīšanā.

Protams, viņi bija spiesti strādāt arī par skolotājiem vai žurnālistiem, tomēr tikai tāpēc, lai nopelnītu iztiku, jo rakstniecība allaž bijusi maziensīga nodarbošanās. Viņiem izdevās radīt vairākus stereotipus par to, kādai noteikti jābūt latviešu literatūrai, lai to dēvētu par latvisku – un šie priekšstati iesakņojās tik pamatīgi, ka vēlāk to pārvarēšana kļuva diezgan problemātiska.

Laikam gan katrā literatūrā pastāv "lielā romāna" problēma. Tas ir romāns, ko ar efektīgu žestu var pasniegt jebkuram lasītājam un sacīt: šis, lūk, ir mūsu "visu romānu romāns" – teksts, ar kuru iespējams raksturot visu literatūru un kas ietver mūsu prozas būtību. Taču latviešu literatūrā romāns aizvien bijis nevis uzmanības centrā, bet kaut kur literatūras perifērijā: literatūras "centrālais nervs" no sākta gala bijusi dzeja. Rodas pat iespaids, ka rakstniekiem piemīt kāds iedzimts defekts – pietrūkst romānistiskās domāšanas, jo pārāk bieži romāni atgādina tādus garumā pārlietu izstieptus stāstus. Par iedzimto defektu var runāt gluži nopietni: atcerēsimies tautasdziesmu marginālismu un to, ka nebija episko dzejojumu, t. i., romānistikā no sākta gala nācās orientēties uz citu literatūru paraugiem; romānu nācās būvēt nevis uz stabila pamata, bet gan kā tiltu pār plaisu, izliekoties nemanām, ka plaisa vispār pastāv.

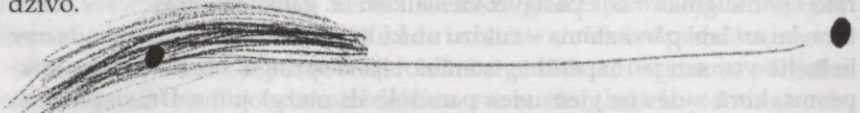
Iespējams, tas var likties paradoksāli, bet lasītāju vairums kā lielāko un latviskāko romānu droši vien nosauktu pašu pirmo romānu latviešu literatūras vēsturē. Vēl deviņus gadus pirms "Lāčplēša" iznāca romāns "Mērnieku laiki" (1879), ko bija sarakstījuši divi Vecpiebalgas skolotāji – brāļi **Reinis** (1839 – 1920) un **Matiss** (1848 – 1926) **Kaudzītes**. Dažkārt "Mērnieku laiku" ietekmi uz latviešu literatūru mēdz salīdzināt ar to iespaidu, kādu uz spāņu literatūru atstāja Servantesa "Dons Kihots". Salīdzinājums ir pamatots, jo "Mērnieku laiki" nevis *izmainīja* priekšstatus par to, kādai jābūt prozai (kā tas parasti notiek literārā procesa lūzumpunktos), bet gan tos *radīja*. Istenībā romāna parādīšanās joprojām ir literatūras mīkla: tas patiesi ir neizskaidrojami, kā vienmuļajā prozas klajumā, kurā līdz tam bija atrodamī tikai didaktiski pastāstiņi, lokalizējumi, preseī raksturīgie feļetoni, gandrīz bez jebkādas tradīcijas varēja rasties romāns, kas pats izveidoja tradīciju, ko pēcāk atlika tikai turpināt. No brāļu Kaudzīšu priekšgājējiem ievēribas cienīga ir tikai viena persona – mācītājs **Juris Neikens** (1826 – 1868), kurš sešdesmitajos gados publicēja dažus moralizējošus reālpsiholoģiskus stāstus. Problēma top vēl jo mīklaināka tāpēc, ka vajadzēja aizritēt vēl divdesmit gadiem, lai blakus "Mērnieku laikiem" parādītos nākamais romānistikas stūrakmens – Andrieva Niedras "Liduma dūmos" (1899).



Maza atkāpe. Laikam ir veltīgi mēģināt uzlūkot kultūru kā pilnīgi loģisku procesu, kā cēloņsakarīgu faktu, tekstu un notikumu virknējumu. Allaž atklāsies, ka pastāv absolūti nelogiski, prātu mulsinoši un neizskaidrojami mezglojumi, kas iznīcina jebkādu procesa modeļus. Tāpat veltīgi būtu atmest ar roku sakārtošanas mēģinājumiem un samierināties ar to, ka kultūra ir haoss. Teksti gluži vai paši no sevis tieksies sakārtoties sistēmā, iznirs kopsakarības, hierarhija, kultūras attīstības likumi un procesa loģika. Visticamāk, var runāt par vairākām sistēmām, vairākām procesa virzības loģikām, kas laika gaitā nomaina cita citu. Taču kultūras dinamiku nav iespējams uzlūkot arī kā secīgu un likumsakarīgu paradigmu maiņu. Vairākas paradigmas mēdz pastāvēt vienlaikus. 19. gadsimta otrās puses literatūra, lai arī labi pārskatāma – autoru un kultūru veidojošo tekstu skaits nav liels, tie visi sen jau izpētīti –, īstenībā bija saspringts un dinamisks laikposms, kurā radās ne viens vien paradokšāls mezglojums. Un vispirmām kārtām jau tas, ka “Lāčplēsis” iznāca deviņus gadus pēc “Mērnieku laikiem”. Ja mēs meklējam literatūrā loģiku, tad vajadzēja būt otrādi. Pumpurs loģiski noslēdza tautisko romantiķu ceļu; viņa dzejojums vienlaikus bija gan kopsavilkums, gan pirmās Atmodas “pēcvārds”. Vienīgi jau drīz pēc iznākšanas blakus Veidenbauma un Aspazijas darbiem “Lāčplēsis” sāka atgādināt anahronismu. Turpreti “Mērnieku laiku” rašanās bija pilnīgi nelogiska – to neizskaidro nedz konteksts, nedz autoru biogrāfijas, nedz lasītāju pieprasījums. Pareizāk sakot, nepieciešamība pēc oriģinālromāna, protams, pastāvēja; bija arī priekšnoteikumi, lai tas rastos, ko pierādīja žurnālista Māteru Jura (1845 – 1885) sentimentālais avīžu romāns “Sadzīves vilņos”, kas iznāca vienā gadā ar “Mērnieku laikiem” un kas precīzi fiksēja sava laika prozas potences un līmeni. Arī tas piederīgs procesa likumsakarīgajai daļai – tā bija viduvēja un nepretencioza lasāmviela laika nosīšanai (tāpat kā turpmākajos pārdesmit gados publicētie līdzīga līmeņa lasāmgabali). Vēl kāds daiļrunīgs kontrasts: no “Mērnieku laikiem” līdz Blaumaņa “Raudupietei” ir tikai viens solis, bet reāli šim solim izrādījās nepieciešami desmit gadi; savukārt “Lāčplēsi” no “Raudupietes” šķir tikai viens gads, bet poētikas ziņā starpā ir vesels laikmets. Visticamāk, “Mērnieku laiku” cilme meklējama gluži vai iracionālā parādībā, ko varētu nodēvēt par impulsu: summējas vairāki kultūrveidojoši faktori un dod izšķirošo grūdienu, ko nevar loģiski izskaidrot (šādā ceļā radušies daudzi pasaules klasikas diždarbi – par spīti objektīvajiem apstākļiem, pateicoties dažādām nejausībām un sakritībām).

Tas nozīmē, ka literatūrā vienlaikus pastāvēja divus atšķirīgus laikmetus reprezentējošas paradigmas. Bez šaubām, tas nav nekas neparasts: paradigmas esamība nekad nebeidzas ar tās “nāvi” – tā tikai aizvīrās kultūras perifērijā un gaida savas nākamās aktualizācijas brīdi. Taču latviešu literatūrā situācija bija diezgan savdabīga: abām paradigmām bija vienlīdz svarīga funkcija. “Lāčplēsis” iznākšanas brīdī ne tuvu nebija novecojis, kaut

arī, kā jau teikts, salīdzinot ar Veidenbaumu un Aspaziju, tas atgādina anahronismu. Kultūra bija izvirzījusi divus mērķus (vai izspēlēja divus iespējamās attīstības variantus): radīt specifiski latvisku kultūras kodu; un – “panākt” Eiropas literatūru ar šīs pašas literatūras līdzekļiem. Pirmais variants zināmā mērā izrādījās strupceļš; otrais realizējās tik veiksmīgi, ka jau ar pirmo soli romānistika bija Eiropā iekšā (vismaz Ziemeļeiropā no-teikti), turklāt ar abām kājām. Literatūrā veidojās it kā dažādi “starta punkti”, turklāt starp tiem pastāvēja saspilējums un zināma disonanse. Un, ja kultūrā veidojas šāds saspilējums, tas nozīmē, ka veidojas arī iekšējs dialogs, kultūra domā par sevi, līdz ar to aktivizējas kultūras dinamika – kultūra dzīvo.



Atgriezīsimies pie “Mērnieku laikiem”. Romāns ir šķietami nepretenciozs vēstījums par zemes iemērišanas darbiem Vidzemē pagājušā gadsimta otrajā pusē. Romāns ir izteikti polifonisks – tajā savijas daudzas nozīmīguma ziņā vienlīdzīgas sižetiskās līnijas: zemes iemērišana un ar to saistītās intrigas, traģisks stāsts par mīlestību, attiecības starp zemnieku viensētām un diviem novadiem – Slātavu un Čangalienu, ir arī no bulvāru romāniem aizgūta diezgan sarežģīta detektīvintriga ar slepkavību un galvenā mērnieka nolaupīšanu; tiesa gan, samainīto bērnu motīvs liekas pārmēru triviāls un nodeldēts arī 19. gadsimta septiņdesmitajiem gadiem. Jau “Mērnieku laikos” izveidojās latviešu prozai raksturīgās telpas aprises: darbība parasti notiek kādā stingri ierobežotā vidē. “Mērnieku laikos” tas ir četrstūris, ko ierobežo zemnieka viensēta, krogs, muiža un baznīca. Bez šaubām, atkarībā no apstākļiem figūra varēja mainīties: piemēram, vēlāk izzuda muiža; kādu no figūras elementiem varēja aizstāt cits – teiksim, skola vai tiesas nams, taču pats noslēgtās vides princips ir saglabājies tikpat kā nemainīgs. Lai kā pūlētos, daudzi vēlāko paaudžu prozisti netika laukā no brāļu Kaudzišu radītā krātiņa.

Raksturīgi, ka “Mērnieku laikos” un citos 19. gadsimta otrās puses prozas darbos tikpat kā nav kustības telpā. Mazā, “iekšējā” pasaule vienlaikus ir *visa* pasaule (pēc vairāk nekā pusgadsimta šī ideja konceptuālas aprises pieņems Virzas “Straumēnos”); tajā pārstāvēti visi sabiedrības slāņi un psiholoģiskie tipi, tajā noris gan traģēdija, gan komēdija, gan arī farss; citiem vārdiem, jau brāļi Kaudzītes pierādīja, ka arī šī mazā pasaulīte lieliski piemērota lielās literatūras likumsakarībām. Saprotams, kaut kur pastāv arī “ārējā” pasaule – ir metropole, kurā mīt šīsasaules varenie un kurā tiek lemti “iekšējās” pasaules likteņi, taču tā atrodas tik tālu un ir tik sveša, ka romāna personas par to neliekas ne zinīs. No “ārējās” pasaules atnāk atsevišķas, diezgan groteski transformējušās atbalsis un leģendas, iegriežas kāds apkārtklistošs tirgotājs vai atvaļināts zaldāts, bet, pats galvenais, no

turienes nāk arī viss "svešais", mērniki un blēži, kas sakustina un deformē "iekšējās" pasaules kārtību, līdz ar to veidojot arī sižetu.

"Mērnieku laiku" "iekšējā" pasaule ir absolūti sakārtota un pārdzima, burtiski kalnā pakāpjoties; tajā viss ir likumsakarīgs un iepriekšnoteikts. Tiesa, šajā noslēgtajā pasaulē var notikt zināmas svārstības, pārvietošanās pa stingri noteiktām spēka līnijām, mazas pārgrupēšanās, tomēr pasaule kopumā allaž tiecas atgriezties pie stabilitātes. Raksturīga ir autoru attieksme pret šiem sakārtotības un haosa elementiem: "iekšējai" pasaulei stabilai esot, situācija tiek apcerēta diezgan ironiskā un vieglprātīgā tonī; turpretī, līdzsvaram zūdot, uzreiz parādās traģiski motīvi (kurus autori gan pārvērš melodrāmā, – un tas ir viens no romāna būtiskākajiem trūkumiem).

Un vēl kāda īpatnība. Dzejā tolaik dominēja "zaudētās paradīzes" un modināšanas motīvi ("Mērnieku laiki" iznāca Ausekļa nāves gadā), bet apzinātas kristietiskās alūzijas tautisko romantiķu tekstos vispār nebija sastopamas. Turpretī brāļu Kaudzīšu prozā ētiskā orientācija bija izteikti kristīga. Autori gan neko daudz nepārspilē ar moralizēšanu, tomēr evaņģēliskās bauslibas (brāļu Kaudzīšu tēvs bija hernhūtiešu teicējs), ap kurām apaudzēts teksts, samānāmas itin skaidri.

Brāji Kaudzītes gan kopā, gan katrs atsevišķi ir sarakstījuši vēl daudzus darbus: dzeju, aforismus, atmiņas, mācību grāmatas, nepabeigtus romānus: Matiss – "Jaunos mērnieku laikus" (1924 – 1927), bet Reinis – "Izjuriešus" (1882 – 1886, publicēts 1928), taču neko līdzvērtīgu "Mērnieku laikiem" viņi nav radījuši.

Rūdolfs Blaumanis (1863 – 1908) ir stāstniecības reālpsiholoģiskā virziena pamatlicējs. Viņa literāta darbības kulminācija bija 19. gadsimta deviņdesmitajos gados. Blaumanis likvidēja problēmu par to, vai Latvijā – neaizmirsīsim, ka Latvija joprojām bija gan Krievijas impērijas, gan Eiropas province, – vispār var pastāvēt "lielā" literatūra. Bez tam Blaumanis pirmais formulēja slēdzienu, pie kura lemts nonākt katras tautas literatūrai un arī katram rakstniekam. Kādā vēstulē viņš rakstīja: "Nevis tas, vai tu rozi vai mēslu gubu apraksti, ir tas svarīgākais, bet gan tas, kā tu to dari."

Blaumaņa literārais mantojums ir plašs un daudzpusīgs. Visu mūžu darbojoties žurnālistikā, viņš daudz rakstīja feletonus un satīriskus pastāstiņus; viņš strādāja dramaturģijā, sacerēja arī diezgan viduvējus dzejoļus, taču nozīmīgākā Blaumaņa daiļrades daļa ir aptuveni desmit stāsti, tostarp "Pērkona negaiss" (1887), "Raudupiete" (1889), "Salna pavasari", "Purva bridējs" (abi 1898), "Andriksons", "Nāves ēnā" (abi 1899) un daži citi, bez kuriem latviešu literatūra nav iedomājama. Blaumaņa galvenais nopelns: viņš atbrīvoja prozu no pārlieku uzbāzīgā autora klātbūtnes – tā autora, kuram patīk pamācīt, kas ir "labs" un kas – "slikts" (šim nolūkam parasti ņemot talkā Bībeli), un burtiski terorizēt nabaga nevainīgo lasītāju ar savām "idejām". Literatūra tiecās sevi ieraudzīt literatūru, nevis ētisku komentāru

dažādām sadzīvīskām situācijām. Blaumaņa vēstījums ir vēsi objektivizēts: viņu interesē fakts, notikums un psiholoģiskās kolīzijas, kas ar to saistītas. Iespējams, tolaik šāds skatījums varēja likties mazliet skandalozs – īpaši tas sakāms par stāstu "Raudupiete". Tajā stāstīts par padzīvojušo, bagāto un kaislību izmocīto atraitni Raudupieti, kura iemīl trūcīgo, toties jauno puisi Kārli. Raudupiete pat atļaujas Kārli bildināt; viņš izvairās no noteiktas atbildes, un Raudupiete nonāk pie slēdziena, ka vienīgais šķērslis laimīgajai kopdzīvei ir Matisiņš, viņas dēls no iepriekšējās laulības. Seko nelaimes gadījums, kurā Raudupiete ļauj aiziet Matisiņam bojā. Stāsts noslēdzas ar kategorisku Kārļa atteikumu un Raudupietes pašnāvību. Vārdu sakot, isti šekspīriskas kaislības uz pastorāla fona, turklāt Blaumanis tā vietā, lai skolotājiem un kritiķiem par prieku tiesātu un sodītu Raudupieti, iedziļinās personu psiholoģijā. Citiem vārdiem, Blaumanim primārais nav vis idejiskā vai morālētiskā formula, kurai pakārtot vēstījumu, bet gan pats teksts – un tas paliek lasītāja ziņā, ko ar šo tekstu darīt tālāk. Pagājušā gadsimta prozā šī akcentu pārbīde nozīmēja radikālu pavērsienu (turklāt ir vērts pievērst uzmanību arī tam, ka Blaumanis savus meistardarbus veidoja, izmantojot tik banālas un citu autoru tekstos tik ļoti nodeldētas situācijas, ka, sižetu pārstāstot, tās patiesi atgādina mēslu gubas).

Vienlīdz šekspīriskā mēroga kaislības valda arī "Purva bridējā" aprakstītajā lauku muižā, taču nevis "augstākajā sabiedrībā", bet gan starp muižas kalpiem – istabmeitu Kristīni un zirgu puisi Edgaru. Edgars ir ļoti temperamentīgs un labprāt pakļaujas visiem pieejamajiem kārdinājumiem – dzeršanai, kārtīm, sievietēm (vēl brāji Kaudzītes par šādu komplektu Edgaru būtu cepinājuši elles ugunis); tāpēc viņš, vienlaikus būdams arī liels morālists, pats sevi dēvē par "purva bridēju". Savukārt Kristīne ir bezmaz ideāls sievišķības iemiesojums, kas neko daudz neatpaliek no Ibsena Solveigas. Sižetu veido diezgan vētrainās Edgara un Kristīnes attiecības. Dīvainā kārtā uzkrītoši laimīgās beigas nebūt neatgādina šķebinošu melodrāmas noslēgumu. Tas, protams, kārtējo reizi apliecina Blaumaņa meistarību, jo laimīgu mīlas stāstu ir daudz grūtāk izstāstīt nekā traģisku. Zināmā mērā "Purva bridēju" var uzskatīt par veiksmīgu mēģinājumu samērot latviešu literatūru ar Eiropas diždarbiem, neizejot ārpus brāļu Kaudziņu definētajām telpiskajām robežām un saglabājot klasiskos ētiskos orientierus.

Savukārt stāstā "Nāves ēnā" ieskanas gluži eksistenciāli motīvi. Darbība norisinās nevis lauku sētā vai muižā, bet uz jūrā aizdzīta ledus gabala, uz kura atrodas četrpadsmit zvejnieki. Pēc vairākām jūrā pavadītām bezcerības dienām viņus atrod. Taču izrādās, ka laivā visiem vietas nepietiek; seko traģiskais noslēgums – lozēšana, kurā noskaidrojas, kam nāksies palikt uz ledus gabala. Atšķirībā no citiem Blaumaņa stāstiem "Nāves ēnā" ar savu abstrahēto situāciju un eksistenciālās izvēles problēmu liekas saistīts ne tik daudz ar 19., cik ar 20. gadsimtu.

Blaumaņa dramaturģija nozīmīguma ziņā pielīdzināma viņa stāstiem. Daudzas lugas – drāmas “Pazudušais dēls” (1893), “Indrāni” (1904), “Ugunī” (1906), komēdijas “No saldenās pudeles” (1901), “Skroderdienas Silmačos” (1902; tā ir Latvijā visvairāk izrādītā luga) u. c. – aizvien tiek uzvestas uz teātru skatuvēm.

Vienlaikus ar Blaumani pagājušā gadsimta deviņdesmitajos gados un šā gadsimta sākumā strādāja dzejnieks un prozists **Jānis Poruks** (1871 – 1911), literatūras romanāiskā atzara pamatlicējs. Viņš lauza stereotipu par latviešu prozu kā lauku dzīves aprakstītāju, izgāja ārpus brāļu Kaudzišu definētās telpas un ienesa literatūrā Rietumeiropā gadsimtu mijā valdošo garīgo un literāro strāvojumu elpu. Poruks bija viens no pirmajiem latviešu intelektuāļiem, kam izdevās izglītoties ārzemēs. Pateicoties kāda mecenāta atbalstam, viņš studēja Drēzdenes Karaliskajā konservatorijā (1893 – 1894). Tur Poruks vācu valodā sarakstīja savu pirmo grāmatu – “Nākotnes reliģija” (1894), kurā apcerētas Ničes un Tolstoja idejas.

Poruks sarakstīja aptuveni 150 stāstus un psiholoģisko romānu “Rīga”, kas salīdzinājumā ar viņa īsprozas labāko daļu ir mazāk veiksmīgs. Daļrades sākumposmā tapa daļēji autobiogrāfiskais garstāsts “Pērļu zvejnieks” (1895), kuru var uzskatīt arī par pirmo romantisma manifestu latviešu literatūrā. Līdz tam prozā nebija sastopams pasaules literatūrā plaši izplatītais ceļa motīvs: pirmo reizi tas parādījās “Pērļu zvejniekā”, turklāt diezgan spilgtā formā – gan kā ceļojums telpā, tālu ārpus savas sētas robežām (trūcīgā lauku rakstveža dēla Anša Vairoga ceļš uz Rīgu, bet pēc tam, tāpat kā Porukam, uz Drēzdeni studēt mūziku), gan arī kā ceļojums sava “es” meklējumos. Citiem vārdiem, Vairogs ne tikai apgūst pasauli, bet arī izzina pats sevi. Pirms Poruka prozā aprakstītās personas neko daudz nerūpējās par pašrefleksiju – esamības pamatproblēmas viņus nesaistīja. Vairoga ceļojums noslēdzas traģiski – būdams nepiemērots “svešajai pasaulei”, viņš Drēzdenē saslimst un mirst (pēc sešiem gadiem šī paša motīva variāciju stipri piezēmētākā formā izstrādās Vilis Plūdonis savā alegorijā “Atraitnes dēls”). Vairogs ir tipisks “romantiskais varonis” – vientuļš maksimalists, platonisks milētājs, kurš koncentrējies uz savas dvēseles dzīvi; traģiskas pamatā ir romantisma literatūrai raksturīgie pretstatījumi *istenība / ilūzija* un *garīgais / materiālais*. Stāsta virsraksts ir simbolisks – tas apzīmē gan naivā jaunekļa mēģinājumus atrast pērles piemājas upītē, gan arī pērļu meklēšanu sevī (īsi pirms nāves Vairogs redz sapni, šķiet, pirmo īsti simbolisko sapni latviešu literatūrā: kāds svešinieks, atradis pērli, sniedz to viņam, teikdams, ka tā ir viņa sirds). “Pērļu zvejniekā” acīm redzamas vācu romantiskās prozas atbalsis un Ničes ideju ietekme; Vairoga māte runā, bezmaz citējot Tolstoju; liela vieta atvēlēta reflektējošiem dialogiem, apcerēm par Vāgneru un Gēti un muzikālām reminiscencēm. Ar šo stāstu Poruks faktiski bija nospraudis savas rakstniecības teritoriju un pēcāk no tās laukā izkļūt netiecās.

Jāpiebilst, ka Ničes filozofijas un dažkārt arī patētiskās izteiksmes iespaidi jūtami visā Poruka daiļradē (Poruks labi pārzināja Ničes darbus; drīz pēc filozofa nāves Poruks sarakstīja apceri par viņu). Jo sevišķi tas sakāms par Ničes brīvības ideālu un Zaratustras vārdiem: "Cilvēks ir kaut kas, kas jāpārvar." Dažkārt šī ietekme realizējas gandrīz precīzās paralēlēs. Piemēram, Zaratustra, runājot par cilvēka dabu, apgalvo: "Jo vairāk viņš tiecas uz augšu pēc gaismas, jo stiprāk viņa saknes tiecas zemē iekšā, tumšībā, dziļumā – jaunumā." Savukārt Poruks dzejoli "Neticīgā Toma dziesmas" atbalso: "Mūžīgi augstā kalnā / Raugās cilvēka acs, / Mūžīgi dziļā lejā / Nogrimst cilvēks pats."

Taču Poruks nepārtapa pārliecinātā ničeānistā. Viņa daiļradē atsevišķas Ničes idejas diezgan savdabīgi un ne vienmēr īsti harmoniski kombinējas ar hernhūtiešu pasaules skatījuma elementiem – ar kristīgo morāli, tēzi par nepretošanos jaunumam, atsacīšanos no personiskajām interesēm vispārības labā, garīgās un dvēseliskās dzīves pretstatījumu materiālajai utt. Šis pasaules skatījums bija pārmantots ģimenē: Poruka vectēvs savulaik bija hernhūtiešu teicējs (bez šaubām, atmiņas par hernhūtismu bija lieliska augšne arī Tolstoja idejām). Poruka Dievs, pretēji Ničes labi pazīstamajam sauklim, ij negrasījās mirt – viņš mudināt mudināja Poruku uz stipri papliekanu moralizēšanu. Šī ievirze labi jūtama stāstos "Sirdsšķīstie ļaudis" (1896), "Kukažiņa" (1899), "Baltās drānas" (1903) u. c. "Sirdsšķīstajos ļaudīs" uzmanības centrā ir Zalkšņu tēva, absolūtā altruista, konfrontācija ar merkantilo pasauli; stāsta virsraksts pēcāk kļuva par kultūras jēdzienu, ar kuru mēģināja raksturot gan latviskās mentalitātes ideālu, gan virkni līdzīgas ievirzes darbu literatūrā. Analogs jēdziens ir Poruka "bālie zēni" (stāsts "Kauja pie Knipskas", 1897) – šaisaulei nepiemēroti, ētiski apskaidroti vientuļīgi savādnieki.

Ar to Poruka īsprozas daudzveidība neaprobežojas. Tajā atrodamas simboliskas līdzības, alegorijas, gluži reālistiski pastāstiņi "iz tautas dzīves", mazi, fragmentāri tēlojumi, satiriski stāsti. Te gan jāpiebilst, ka Poruku īpaši nenodarbināja formas smalkumi – viņš nemilēja savus darbus noslīpēt un pārstrādāt. Tāpēc daudzi stāsti palikuši daiļrades margināliju līmenī, citos sprediķotājs nogalējis prozistu.

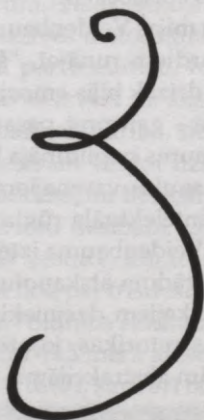
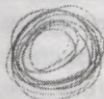
Runājot par Poruka dzeju, kritika savulaik nodēvēja viņu par "mīlestības un asaru dzejnieku". Apzīmējums ir diezgan precīzs. Poruks būtībā pirmais dzejā radīja individuālā pārdzīvojuma jēdzienu; viņam ir daudz mīlas lirikas un daudz arī drūmu, ar skumjām un grūtsirdību piesātinātu pantu, kuros asara pārtop bezmaz par globālu simbolu. "Un visa plašā pasaule / Ir liela, smaga asara," Poruks rakstīja jau minētajā dzejolī "Neticīgā Toma dziesmas". Ar asarām vienādots ciešanu jēdziens, kas, sekojot kristietiskajai ētikai, arī ir visaptverošs un nenovēršams – kā tas redzams dzejolī "Krusts": "Lūk, krusts, tu esi mūžīgais, / Tu, kas pār visu valdi." Jo sevišķi asaras un ciešanas saistītas ar dzejnieka misiju. "Vai tev ir tik daudz

asaru, / Ka vari dzejnieks būt?" jautā Poruks dzejoli "Draugam"; vai – dzejoli "Pola Verlēna piemiņai": "Ai, dzeja! (..) / Tu, mūžīgā jaunībā ziedošā puķe, / Nu ziedi par piemiņu asaru plūdiem." Dažkārt šis asaru un ciešanu kults realizējas kā absolūts pesimisms: "Viss ap mums te ir izmiris, / Kas te zeļ, tie ir māņi; / Un no kapa mani šķir / Plāni zemes slāņi. // Sen jau man liekas, ka sapņodams / Eju pa miroņu valsti."

Poruks sarakstīja arī vairākus plašākus dzejojumus. Poēmā "Zilizana sirdsdedze" (1905) stāstīts par tāliem aizlaikiem, par latviešu cilšu cīņām un "mūžīgā daiļuma meklētāju" Zilizanu. Savukārt ekstatiskajā poēmā "Nebijušais un divi vientuļi" jo sevišķi izceļas simbolisma elementi. Poēma atgādina pasaules kā ētisku kategoriju sistēmas rašanās modeli: vientuļnieki – Dievs un Sātans, divi ideāli, taču trešais, augstākais ideāls ir Nebijušais, kas stāv visam pāri, kas vieno un uz ko tiecas abi vientuļnieki.

Poruku varētu uzskatīt par tipisku jaunromantisma pārstāvi un meklēt viņa daiļradē simbolisma poētikas pirmsākumus. Taču svarīgāks ir kas cits. Proti, Poruks (līdz ar Veidenbaumu) aizsāka kultūras pašrefleksiju. Pašrefleksija nebūt nav neobligāta kultūras piedeva vai komentārs; arī kritika nav vienīgā un galvenā kultūras pašrefleksijas forma. Cilvēks par domājošu būtni kļūst tikai pēc tam, kad pats sev ir uzdevis jautājumu: kas es esmu? Atbilde nav nemaz tik svarīga – svarīgāks ir atbildes meklēšanas ceļš. Tāpat arī kultūrā: fakti un notikumi tikai tad kļūst par kultūras sastāvdaļu, kad kultūra ir sev vaicājusi: kas es esmu (saprotams, jautājums parasti netiek tik klaji formulēts, vienkārši – kultūrā parādās nosliece uz pašrefleksiju)? Pirms Poruka literatūrai svarīgāka bija pašapliecināšanās (gan "Lāčplēsis", gan "Mērnieku laiki" deklarē: lūk, te es esmu un projām iet netaisos). Turpretī, sākot ar Poruku, literatūra sāka domāt par sevi un savas esamības likumsakarībām.

Pēc 1905. gada smagas garīgas slimības dēļ Poruka radošā darbība pamazām apsika. Beidzamos dzīves gadus viņš pavadīja psihiatriskajās slimnīcās.



T

Eduarda Veidenbauma (1867 – 1892) liktenis bija neapskaužams: viņš ~~nodzīvoja nepilnus 25 gadus (Veidenbauma nāves cēlonis bija bezjēdzīga nejaušība: 1891. gada ziemā ceļā uz sava brāļa lauku mājām viņš saaukstējās; slimība pārtapa strauji progresējošā tuberkulozē, kas pēc pusgada noveda viņu kapā), plašākai publikai bija tikpat kā nezināms – viņu pazina tikai Tērbatas Universitātes studiju biedri kā daudzsološu, taču mūždien finansiālu grūtību māktu studentu, kurš raksta kultūrvēsturiskas apceres, tulko Horāciju no oriģināla (Veidenbaums pratis desmit valodas) un lāgiem arī dzejo. No aptuveni simts sacerētajiem dzejoļiem viņa dzīves laikā nav publicēts *neviens* (periodikā parādījās tikai daži raksti un tulkojumi). Lielākajai daļai dzejoļu pat nav zināms autora manuskripts – tie saglabājušies tikai norakstos. Pirmā Veidenbauma dzejas publikācija parādījās tieši gadu pēc viņa nāves; pirmā grāmata – cenzūras izkropļots dzejoļu krājums – iznāca 1896. gadā. Šķiet, neviens daudz maz nozīmīgs literāts savas dzīves laikā nav bijis tik ļoti nezināms. Tiesa gan, daudzi Veidenbauma dzejoļi inteliģences aprindās bija pazīstami rokrakstos.~~

Zināmā mērā Veidenbaums izskatās lieks un svešs sava laika dzejas kontekstā. Viņa dzeja ir pilnībā brīva no aprakstniecības nosliecēm, no tolaik joprojām izplatītajiem zaudētās paradīzes apjūsmošanas motīviem, ļoti maz ir tīras liriskas un dabas dzejoļu, nav allaž tik populāro žēlīgo un gaudulīgo intonāciju. Arī pats Veidenbaums ļoti skeptiski vērtēja sava laika rakstniecību. "Mums, latviešiem, dzejnieku milzīgs bars, / (..) viņu dzejās mīt burvīgs gars: / Tās miegu mums dāvina gardu," kādā dzejoli viņš precīzi formulēja visiem laikiem aktuālo patiesību. Kā liecina biogrāfi, Veidenbaums labprātāk lasījis nevis latviešu dzejdaru darbus, bet gan Horāciju, Šilleru un Heini. Būtībā Veidenbaums realizēja tās potences, kurām dzeja tobrīd nepievērsa ne mazāko uzmanību, – un tieši ar šo pacelšanos pāri "tagad un šeit" lietderības principam Veidenbaums kļuva par vienu no 20. gadsimta dzejas aizsācējiem.

Jau kopš gadsimtu mijas Veidenbaumu mēdz traktēt kā pesimistu, kurš smagi izjutis, viņa vārdiem runājot, "šausmīgā mūžības rata" ritējumu. Tomēr liekas, ka viņš drīzāk bijis emocionāls skeptiķis, kurš savai skepsei ļāvis izpausties ironijā – gan pret pasauli, gan pret sevi. Ironija bija galvenais, ar ko Veidenbaums papildināja latviešu dzejas arsenālu – sākot no satīriskiem pret šis pasaules varenajiem vērstiem pantiem un beidzot ar filozofiski noskaņota intelektuāļa rūgtajiem smiekliem par esamības drūmajiem paradoksiem. Veidenbauma izteiksme ir ļoti precīza un lakoniska – daudzi viņa dzejoļi atgādina atskaņotus aforismus (ne velti Horācijs bija viens no viņa iecienītākajiem dzejniekiem). Dažkārt tieši ironija Veidenbaumu glābj no klajas retorikas, jo aforistiskā izteiksme vedina uz vispārinājumiem un vēsām abstrakcijām.

Centrālais Veidenbauma dzejas motīvs ir disharmonijas apziņa. Cilvēka esamības vērtējums dažkārt mēdz būt klaji izaicinošs: "Pēc goda, pēc varas, pēc mantas / Bez atpūtas ļautiņi skrien, / Tie dzenas, tie cīnās, tie pūlas, / Ar rūpēm tie kapenēs lien. // Gan lauri tiem kapenes puško, / Gan varoņu dziesmās tos min, – / Ne greznumu mana, ne dziesmas, / Ko miroņu tumšība tin." Līdzīgi provokatīva ir arī viņa sociāli orientētā dzeja: "Virš zemes nav taisnības, dūrei tik spēks, / Kas varmākām skādi dar', nosaukts tiek grēks. / (..) Virš zemes nav laimes, tik zvēru pulks bļauj, / Viens otram izmutes tie kumosu rauj." No šejienes izriet Veidenbauma izmisīgais sauciens: "Nolādēts liktens / Cilvēkam būt!" Gluži likumsakarīgi, ka šāds pasaules skatījums izraisa sociālu protestu un aicinājumu pēc brīvības – vienu no tiem, par kuriem Veidenbaumu pēc nāves vajāja cenzūra: "Mosties, mosties reiz, svabadais gars, / Celies un salauz(i) kalpības spaidus."

Taču Veidenbaums izmisuma jautrībā rakstīja arī īsti anakreontiskus dzejoļus ar pamatīgu pašironijas piedevu: "Iedzer, brāli! Nodzer prātu – / Prāts tik bēdu kaudzes ceļ. / Muļķis tikai domas krātu, / Gudrais viņas ellē veļ."

Veidenbauma intelektuālā agresija un izaicinājums vai visai pasaulei laikam gan ir tas faktors, kālab viņa dzeja gadsimta laikā it nemaz nav novecojusi. Viņš ir viena no retajām personībām visā latviešu literatūras vēsturē, ko no jauna atkal un atkal atklāj katra jauno dzejdaru paaudze.

Atšķirībā no Veidenbauma Elza Rozenberga (1865 – 1943), kas par pseidonīmu bija izvēlējusies seno grieķu feministes **Aspazijas** vārdu, kļuva slavēna – zināmā mērā pat skandalozī slavēna – jau jaunībā. 1894. gadā kāds kritiķis paziņoja, ka viņa esot ģeniāla rakstniece; desmit gadus vēlāk rakstīja, ka ar Aspaziju sākusies latviešu modernās rakstniecības vēsture. Abi šie apgalvojumi neko daudz nav pārspīlēti.

Sākumā Aspazijas popularitāti nodrošināja dramaturģija. Pirmo lugu – ar jaunlatviešu idejām un dumpības garu piesātināto vēsturisko drāmu "Atriebēja" (1888) – aizliedza cenzūra. Tālāk sekoja vēl viena vēsturiska drāma – "Vaidelote" (1894) – un sadzīves melodrāma "Zaudētās tiesības" (1894). Mūslaikos Aspaziju dēvētu par feministi, turklāt īpaši kareivīgi noskaņotu: viņa pirmā ne tikai atļāvās izvest uz skatuves sievieti, bet arī atklāti sākt runāt par sievietes stāvokli sabiedrībā, sievietes potencēm vēstures veidošanā un par sievietes tiesībām veidot dzīvi saskaņā ar savām jūtām. Jo sevišķi tas sakāms par "Zaudētajām tiesībām", kas izraisīja presē polemiku par emancipāciju un sieviešu tiesībām. Un, protams, Aspazija bija pirmā sieviete latviešu kultūras vēsturē, kurai izdevās sevi tik spoži realizēt. Lugas viņa turpināja rakstīt līdz pat trīsdesmitajiem gadiem; starp tām nozīmīgākā ir simboliskā drāma "Sidraba šķidrants" (1905).

Panākumi dramaturģijā tolaik zināmā mērā aizsedza Aspazijas pirmo dzejoļu krājumu – "Sarkanās puķes" (1897), kaut arī tas bija ne mazāk novatorisks kā viņas lugas. Aspazija bija spilgti izteikta romantiķe, taču

atšķirībā no Poruka viņa bija nesalīdzināmi ekspresīvāka un temperamentīgāka: latviešu dzeja vēl nebija pieredzējusi emociju izvirdumus tādā intensitātē. Aspazijai nav tā konceptuālā fundamenta, kāds jūtams Poruka dzejā; varētu teikt, ka viņa drīzāk jau pēc sava temperamenta bija romantiķe un lieliski iztika gan bez Ničes, gan bez Tolstoja un hernhūtiešiem. Bez tam – un arī pirmo reizi latviešu literatūrā – krājums veidots kā kompozicionāls veselums, kā polifonisks teksts, kura četras daļas plūstoši pāriet cita citā. Atsevišķas tēmas vijas cauri visam krājumam, savā starpā sasaukdamās, brīžiem rit paralēli, apraujas vai piedzīvo miniatūras kulminācijas, kamēr pēcgālā apvienojas “Dies irae, Dies illa” motīvā. Pirmajā nodaļā – “Bez ideāla” – ietverts kategorisks “ikdienas cilvēka” – un ikdienas vispār – noliegums (“Šo drusku labu – Jaunu / Līdz nāvei ienīstu”). Un, kaut arī “Spiež smagi mani liktens vara” (atcerēsimies Veidenbauma “šausmīgo mūžības ratu”), ne mazāk kategorisks ir liriskā varoņa pašapliecinājums: “Mani spārni nes, man rokās spēks, / Es grauju – un pasaule plaisā, / Un brīvu elpu atelšos vien / Tik aukā un pērkona gaisā.” Aspazija būtībā pirmā radīja to nepieciešamo un gandrīz vizuāli iztēlojamo pastarpinājumu starp autoru un tekstu, ko dažkārt dēvē par lirisko varoni un kam parasti ar reālo autoru nav ne mazākā sakara. Aspazijas liriskais varonis ir persona, kas mīt fantastiski dinamiskā pasaulē un jūtas labi tikai tad, kad var rīkoties gluži vai kosmiskos mērogos.

“Sarkano puķu” otrajā nodaļā – “Pusdienas karstumā” – ietverti mīlestības dzejoļi, ar kuriem autore – un atkal jāpiebilst, ka pirmo reizi latviešu literatūrā, – lauž saldsērīgo mīlas būšanu apdziedāšanas kanonu. Nu jau mīlestība piedzimst “negaisa vētrās” un “kaisles viesuļos”. Seko vizionārā nodaļa “Maldu ugunis” un visbeidzot – “Gaismas straume”, kurā liela nozīme ir gaismas simbolikai, dažos tekstos pavīd mesiānisma aizmetņi un kurā liriskais varonis nešaubās ne par ko: “Ikkatris solis mūža telpā, / Ik pērle dzīves vaiņagā, / Ikkatrs spēka vilnis elpā / Pa kāpieniem ved pilnībā.” Krājums noslēdzas ar grandiozo “Pastaro tiesu”: “Zem maniem milzu soļiem / Slīgst drebrot cilvēce, / Un kustas, jūk un sabrūk / Šī vecā pasaule. // Un, vecam drupās krītot, / Kā jauna Ēdene / Starp gavilēm un lāstiem / Nāk lielā nākotnē.” Nudien, labāku priekšvārdu 20. gadsimtam nemaz nevar vēlēties.

Tā bija dzeja, kas, kā izteicās autore, rakstīta “ar žulti un liesmām”. Nākamais krājums – “Dvēseles krēsla” – (1904) bija krasi atšķirīgs: gan žults, gan liesmas tajā atrodamas ļoti minimālās devās; krietni vairāk ir rezignācijas, skumju un apcerīgu intonāciju.

1897. gadā Aspazija apprecējās ar tolaik vēl mazpazīstamo dzejnieku Raini – un viņas turpmākā dzīve lielā mērā bija pakārtota Raiņa dzīvei. Aspazija bija Raiņa atbalstītāja gan intelektuāli (daiļrades sākumposmā Rainis galvenokārt tikai turpināja un variēja Aspazijas aizsākto poētiku), gan sadzīviski, uzņemdamās visas saimnieciskās rūpes. Tas gan nenozīmē,

ka Aspazija būtu pārstājusi rakstīt. Pavisam pretēji, viņa vēl sacerēja daudzus dzejoļu krājumus, tostarp lirisko autobiogrāfiju "Saulainais stūrītis" (1910), "Ziedu klēpis" (1911) un "Raganu nakts" (1923), vairākas lugas, autobiogrāfiska rakstura darbus – bērnības atmiņas "Zila debess" (1924) un "Zelta mākoņi" (1928), romānu par pagājušā gadsimta deviņdesmito gadu kultūras dzīvi "Rudens lakstīgala" (1933) u. c. Beidzamais dzejoļu krājums – "Zem vakara zvaigznes" – iznāca gadu pirms autores nāves. Taču pēc atgriešanās no trimdas divdesmitajos un trīsdesmitajos gados, kā jau tas pienākas "dzīvajam klasiķim", Aspazija tikai turpināja stabilā līmenī un manāmi pieklusināti variēt savas daiļrades sākotnējos motīvus. Viņai lieliski izdevās pravietot 20. gadsimtu, taču, tam sākoties, viņa par orientieri izvēlējās 19. gadsimta literatūru.

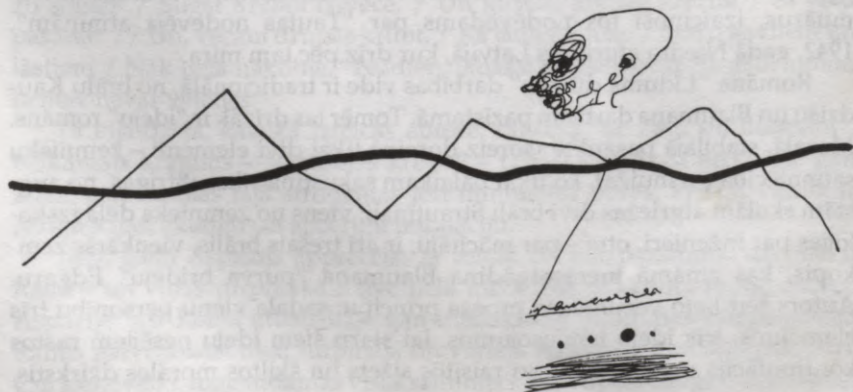
Kādam tēvam bija trīs dēli, divi gudri, trešais – dzērājs. Apmēram šādi varētu raksturot **Andrieva Niedras** (1871 – 1942) nozīmīgākā romāna "Liduma dūmos" (1899) – un vienlaikus tas ir arī pirmais nozīmīgākais romāns pēc "Mērnieku laikiem" – intrīgas iesākumu.

Taču pastāv vēl viens ļoti sarežģīts un daudzveidīgi interpretējams romāns, par kuru strīdi nav pieklusuši vēl mūsdienās. Tā ir Niedras biogrāfija – starp latviešu literātiem ko līdzvērtīgu grūti atrast. Kaut arī Niedra bija izstudējis teoloģiju, viņš kļuva par rakstnieku, žurnālistu, izdevēju; slava atnāca jau ar pirmo romānu "Liduma dūmos". Niedra bija viens no retajiem literātiem, kurš pilnīgi noliedzoši uztvēra 1905. gada revolūciju. Pēc tās viņš beidzot pārkvalificējās par mācītāju, palikdams šai amatā līdz 1918. gadam. Vienlaikus viņš pierādīja sevi kā veiksmīgu uzņēmēju. Niedra bija arī enerģisks un paštaisns politiķis. Kā zināms, politikā tieši lielākie ideālisti ir visbistamākie: kad 1. pasaules kara laikā vācu armija bija okupējusi daļu Latvijas teritorijas, Niedra, sadarbodamies ar vāciešiem, dibināja jaunu valdību ar sevi kā ministru prezidentu priekšgalā. Tiesa gan, jaunā valdība pastāvēja tikai trīs mēnešus; pēc tās krišanas eksprezidentu tiesāja par tautas nodevību, piesprieda cietumsodu un pēcāk izraidīja no Latvijas. Ilgu laiku Niedra bija mācītājs Austrumprūsijā, kur sarakstīja memuārus, izaicinot tos nodēvēdams par "Tautas nodevēja atmiņām". 1942. gadā Niedra atgriezās Latvijā, kur drīz pēc tam mira.

Romāna "Liduma dūmos" darbības vide ir tradicionālā, no brāļu Kaudzišu un Blaumaņa darbiem pazīstamā. Tomēr tas drīzāk ir "ideju" romāns. Mazajā, stabilajā pasaulītē (šoreiz dominē tikai divi elementi – zemnieku saimniecība un muiža), ko tikai palaikam sakustina sīkas intrīgas, no augstām skolām atgriežas divi brāļi Strautmaļi: viens no zemnieka dēla izskoljies par inženieri, otrs – par mācītāju; ir arī trešais brālis, vienkāršs zemkopis, kas zināmā mērā atgādina Blaumaņa "purva bridēju" Edgaru. Autors šeit lieto vecumveco prozas principu: sadala vienu personību trīs elementos, trīs ideju iemiesojumos, lai starp šiem ideju nesējiem rastos konfrontācija un līdz ar to arī raisītos sižets un šķiltos morāles dzirkstis.

Inženieris ir praktiķis, mehānistisks pasaules pārveidotājs, kas apsēsts ar tehniskā un ekonomiskā progresa idejām; mācītājs ir morālists un ētisks maksimālists, kas savas idejas konsekventi mēdz novest līdz absurdam; zemkopis ir tradīcijas pārmantotājs, kurš nevis cīnās ar ideju un problēmu dēmoni, bet vai nu ātri un viegli aizgaiņā tos krogā (romāna sākumā), vai atgriežas pie tradicionālās zemkopja darba ētikas (beigās). Raksturīgi, ka inženieris un mācītājs, t. i., "jaunās pasaules", nākotnes pārstāvji, ir tik lielā mērā apsēsti ar savām idejām, ka to vārdā ļauj izūtrupēt savu tēvu: "jaunā pasaule" un progress parādās diezgan atbaidošā gaismā. No šejienes, protams, izriet morāle (Niedra nekad nepalaiž garām izdevību nolasīt kādu sprediķi): "jaunā pasaule" jāveido ciešā saskaņā ar evaņģēlisko ētiku.

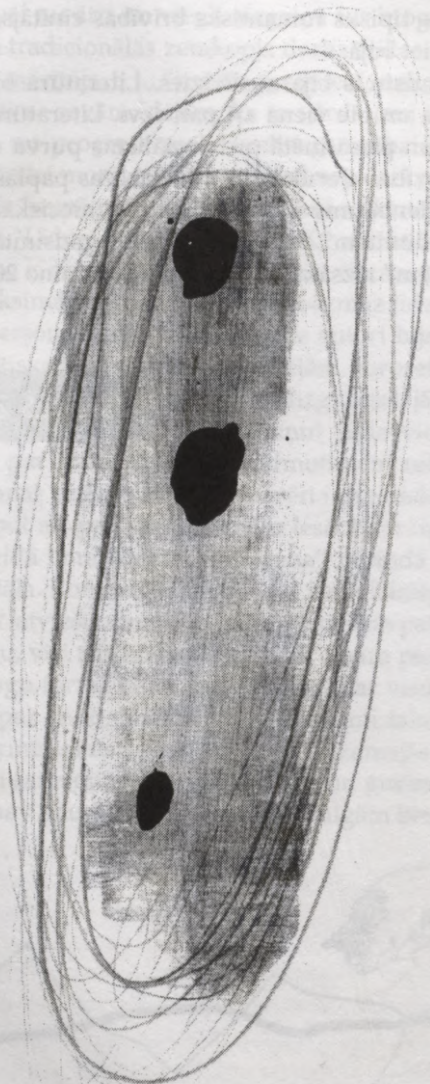
Zināmā mērā "Liduma dūmos" ir brāļu Kaudzišu, Blaumaņa un Poruka prozas sintēze: no vienas puses – smagnējais, viscaur pamatīgais reālisms, no otras – ar maksimālismu apzīmogatās, bezmaz līdz mazohismam savu ideju apsēstās personas. Trīs tikko minētie autori bija visai skeptiski noskaņoti pret poētiskajām modināšanas idejām, turpreti Niedra tās pārfrāzēja racionālā garā: latviešu zemniekam jāizglītojas, jāstrādā un ar ekonomiskām metodēm (nevis ar politisku cīņu) jāpieveic vācu muižniecība. Diemžēl vēsture par savas attīstības vadmotīviem reti izvēlas racionālas idejas. Modināšanas poēziju Niedra pārvērta praktiskā teorijā – "Liduma dūmos" var kalpot arī par rokasgrāmatu iesācējam uzņēmējam, kurā aprakstīts, kādā veidā "mežonīgā kapitālisma" periodā cilvēks bez naudas var tikt pie kapitāla. Romāna noslēgums ir izcili laimīgs. Uz vēstures skatuves uznākošais latviešu zemnieks ir līdzvērtīgs un pat pārāks par aizejošo vācu muižniecību, visi trīs brāļi pēc grūtām cīņām pieveikuši sevi, autors garumgaru dialogu formā nolasījis sprediķus par visu, par ko vien iespējams sprediķot (par laimi, Niedra bija pietiekami talantīgs prozists, lai šī sprediķošana pārmērīgi netraucētu), – un beidzamajās lappusēs veiksmīgi atrisinās arī visai sarežģītās mīlestības lietas un ģimeniskās kolīzijas. Latviešu literatūrā nav daudz romānu ar tik laimīgām beigām.



Niedra ir sarakstījis vēl vairākus romānus, starp kuriem nozīmīgākais ir "Kad mēness dilst" (1902). Tas ir pirmais vēsturiskais romāns latviešu literatūrā. Romānā stāstīts par notikumiem 16. gadsimtā, Livonijas kara beigās. Uzmanības centrā ir "dilstošā mēness zīmē" dzimušais jaunais muižnieks Indriķis – tipisks romantisks brīvības cīnītājs, kurš parādījies pārāk agri un tāpēc iet bojā.

Līdz ar to 19. gadsimts bija noslēdzies. Literatūra bija atmodinājusi nacionālo pašapziņu un pie viena arī pati sevi. Literatūra izlida no mazvērtības kompleksiem piesātinātā provinciālisma purva un radīja stabilu pamatu tālākajai virzībai. Poruks poēzijas robežas paplašināja tālu metafiziskajā telpā, Veidenbaums klejoja starp prātnieciskām abstrakcijām, Niedra ar "Liduma dūmiem" pielika punktu 19. gadsimtam, bet Aspazija ar "Sarkanajām puķēm" aizsāka dinamisko un vētraino 20. gadsimtu.

IR SĀCIES 20. GADSIMTS



Domājams, nav nepieciešamības lieku reizi apcerēt un analizēt tos cēloņus, kas 20. gadsimta pirmajās divās desmitgadēs fantastiskā tempā izmaiņai ne tikai literatūras vispārējo ainu, bet arī pašus priekšstatus par to, kas ir literatūra. Pārmaiņas, kas norisa latviešu literatūrā, daudzējādā ziņā bija analogas procesiem vācu, krievu, skandināvu un dažu citu tautu literatūrā. Gan ar dažām korekcijām. Vispirmām kārtām – latviešu literatūrā tikpat kā nebija estētiskā radikālisma: nebija virzienu, kas destruktīvā potenciāla ziņā varētu lidzināties, piemēram, tik agresīviem virzieniem kā futūrisms vai dadaisms. Taču gadsimta sākumā manāma spēcīga simbolisma ietekme, bet pēcāk, 1. pasaules kara laikā tapušajos tekstos realizējās ekspresionisma poētika (šie teksti lielākoties publicēti divdesmitajos gados iznākušajās grāmatās).

Gadsimta sākuma literatūrā vispār ir diezgan problemātiski runāt par spilgti izteiktiem un ar manifestiem balstītiem virzieniem – un problemātiski pat tik lielā mērā, ka, no mūsdienām raugoties, rodas jautājums: vai šie virzieni vispār pastāvējuši? Vai rakstnieki un kritiķi savulaik nav krietni pārsteigušies, lepņajā dekadences¹ vārdā dēvēdami un vārdnieciskas batālijas izcīnīdami par to, kas īstenībā bija tikai dažbrīd spilgtāka, dažbrīd vārgāka importētās produkcijas atblāzma? Jo – latviešu dekadences nedaudzās deklarācijas Eiropas kultūras kontekstā liekas pārlietu naivas, primitīvas un bez jebkāda teorētiska pamatojuma. Īstenībā dekadenti sludināja tās pašas elementārās patiesības, kas Eiropas literatūrā bija labi pazīstamas jau kopš romantisma ziedu laikiem 18. un 19. gadsimta mijā, vienīgi papildinot tās ar dažām simbolisma idejām.

No šejienes izriet vēl viena īpatnība. Rietumeiropas modernistu vidū iespējams atrast autorus, kuri manifestēja un radīja kādu no modernisma novirzieniem (jau ar šo veikumu vien ieņemdami pienācīgu vietu literatūrvēstures panteonā), bet pēcāk turpināja reproducēt jaunradīto rakstību, pamazām pārtapdami pieminekļos paši sev. Un – autorus, kuriem attiecīgais virziens bija tikai vairāk vai mazāk svarīgs posms viņu radošajā biogrāfijā. Turpretī latviešu literatūrā praktiski nebija pirmās grupas pārstāvju, modernisma klasiķu, jo ar estētiskām agresijām lielākoties nodarbojās vai nu diletantī, vai sociālkritiski orientēti rakstnieki un kritiķi. Turklāt jautājums par estētiskās agresijas iespējamību arī ir visai problemātisks. Atcerēsimies, ka gandrīz visu modernisma paveidu manifestos viens no stūrakmeņiem bija prasība iznīcināt “muzejus”, tostarp arī pagātnes literatūru. Taču latviešu literatūra bija pārāk jauna, lai varētu atļauties šo tēzi – kaut vai kā šokējošu un epatējošu žestu. Gluži vienkārši – par tradicionālām uzskatītās estētiskās struktūras vēl nebija nostabilizējušās, “muzejs” vēl nebija izveidojies, turklāt literatūrai daudz svarīgāka bija nacionālās pašapzināšanās funkcija: autors, kas rakstīja latviešu valodā, vērsās gan pret pārkrievošanās, gan pret

¹ Vēsture atkartojās: līdzīgi kā savulaik Francijā, arī latviešu literatūrā dekadences jēdziens nāca no pretējās noietnes – no vulgārsocioloģiski orientētajiem rakstniekiem (J. Jansons-Brauns, J. Jankavs, A. Upīts u.c.). Modelis “savējais/ienaidnieks” tika visai primitīvā veidā projicēts literatūrā.

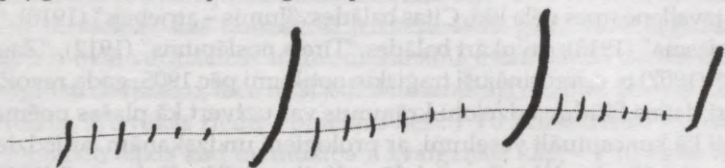
pārvācošanās tendencēm. Jo sevišķi aktuāli tas bija gadsimta sākumā. Vēlāk, 1. pasaules kara laikā, kļuva redzams, ka latviešu kultūras iznīcināšana ir gluži reāla, un pavisam neiederīga "muzeju" graušanas ideja liktos Latvijas valsts tapšanas brīdī. Ja kāds autors paceltu roku pret "muzeju", latviešu literatūras vēsturi, tas nozīmētu, ka viņš vērsas pret latviešu kultūru un latviskumu vispār (tautskolotāju gars literatūras gēnos jau bija tik dziļi iesakņojies, ka vēlāk gadu desmitiem vairs nebija izravējams). Sociālās un nacionālās problēmas literatūrai gadsimta pirmajos gadu desmitos vēl bija svarīgākas par estētiskajām. Gan jāpiebilst, ka progresa ideja modernisma labāko tradīciju garā tika absolutizēta, īj sociālajā, īj estētiskajā sfērā: nāks "jaunais laiks" (Rainis), nāks "jaunais cilvēks" (šeit Rainis un Niči cītīgi studējušie dekadenti bija pilnīgi vienprātīgi), nāks "jaunā literatūra" (dekadenti). Gandrīz visi rakstnieki uzskatīja, ka sociālā sistēma jānoārda līdz pašiem pamatiem, turpretī "muzejus" literāti tiecās tikai visai saudzīgi kritizēt.

Līdz ar to modernisma drāma, sākot jau ar tās prologu – simbolismu, realizējās nevis kā spilgti izteikti virzieni un grupējumi, kuros varētu orientēties bezmaz ar klasifikācijas tabulas palīdzību, bet gan kā atsevišķu modernās paradigmas īpatnību izpausmes atsevišķu rakstnieku daiļradē. Modernisma lielais izaicinājums tika pieņemts, literatūrā aktivizējās iekšējais dialogs, literatūra citādojās, kļuva straujāka tās dinamika, taču bija pārāk maz talantīgu rakstnieku, kas būtu gatavi spēlēt "uz visu banku" un atbildēt uz izaicinājumu ar vienlīdz liela mēroga tekstiem.

Runājot par gadsimta sākuma literatūru, parasti izmanto trīs jēdzienus: jaunromantisms, dekadence un simbolisms (otrajā gadu desmitā – arī jaunklasīcisms un ekspresionisms); liekas, savulaik populārais impresionisma jēdziens drīzāk nozīmē nevis literāru strāvojumu, bet gan dažas stilistiskas mežģīnes; vēl vairāk – rodas iespaids, ka bieži ar to tika attaisnots klajš diletantisms. Pārmēru daudznozīmīgais dekadences apzīmējums un simbolisms šai gadījumā ir sinonīmi, kaut gan arī simbolisma poētiku, ja neskaita atsevišķus izteikumus, neviens nemēģināja konceptualizēt (tiesa, tika tulkoti krievu simbolistu Brjusova un Belija teorētiskie raksti); tāpat šiem jēdzieniem aizdomīgi tuvas liekas dažas jaunromantisma izpausmes (piemēram, Poruka un Bārdas dzejā). Visprecīzāk šo jēdzienu jūkli raksturojusi Janīna Kursīte: "...ne visi simbolisti, jaunromantiķi, impresionisti bija dekadenti, un otrādi – ne visi dekadenti iekļaujami šo triju virzienu ietvaros. (...) Visu sarežģī arī tas, ka trīs galvenie virzieni (simbolisms, jaunromantisms, impresionisms), kas pārstāv dekadenci, pieder vienam un tam pašam romantiskajam poētiskajam tipam."

Bez šaubām, varētu rasties jautājums: ja pastāvēja šis simbolisms, tad kāds gan sakars varētu būt Raiņa simbolismam ar pilnīgi atšķirīgo dekadentu simbolismu? Vēl jo vairāk tāpēc, ka Rainis par dekadenci ir izteicies ļoti kritiski. Bijušā dekadenta Pāvila Gruzņas autobiogrāfiskajā romānā "Jaunā strāva" (1946), kurā aprakstīta gadsimta sākuma kultūras dzīve, ir

kāda skaista fantāzija: Rainis dienasgrāmatā nožēlo, ka nav nodibinājis "tuvākas attiecības un saprašanos" ar dekadentiem. Tā, protams, ir tikai fantāzija¹, tomēr Raini nedrīkst skatīt ārpus modernisma konteksta. Gan Raini, gan dekadentus, gan arī Plūdoni, Bārdi u.c. radija viena un tā pati paradigma. Pārmaiņu paradigma – un īstenībā nav pat svarīgi, vai to dēvēt par dekadenci, simbolismu vai jaunromantismu. Literatūrā gan Rainis, gan pārējie pārmaiņu sludinātāji (un realizētāji) veica līdzīgas funkcijas, tikai izpausmes bija atšķirīgas. Vienīgā problēma – cik lielā mērā katrs autors bija spējīgs realizēt šās paradigmas prasības.



Vilis Plūdonis (1874 – 1940) bija viens no gadsimta sākuma dzejas reformētājiem – un arī viens no tiem, kuri nepiederēja ne pie kāda literārā virziena. Plūdonis ir drūmi eksaltēts dzejnieks – daudzi dzejoļi veltīti mūžīgajai "memento mori!" tēmai. Tālab viņa dzejā bieži ienāk viņsaules un vizionārās pasaules motīvi, kas līdz Plūdonim bija sastopami tikai pseidomitoloģisku konstrukciju skatā.

Debitējis 1895. gadā ar dzejoļu krājumu "Pirmie akordi", Plūdonis kļuva pazīstams gadsimtu mijā ar alegoriskajām poēmām "Divi pasaules" (1899) un "Atraitnes dēls" (1901). Tie ir sižetiski dzejojumi, kurus var uztvert arī kā "bērnišķīgu simbolismu": spēles ar pašradītiem simboliem tajos gan ir, tomēr tās ir pārlieku viennozīmīgas, un poēmas paliek triviālu alegoriju līmenī. "Divi pasaulēs" pasaule tiek sadalīta pretmetos, "augšā" un "apakšā": zvejniekos, kuriem smagi jāstrādā un kuri vētras laikā jūrā iet bojā, un buržuāzijā, kas tai laikā dzīvo. "Atraitnes dēlā" aprakstīts trūcīga jaunekļa liktenis. Viņš, zinību alku pārņemts, dodas uz Pēterburgu, kļūst par studentu, taču saslimst un mirst, neviena neievērots un nevienam nevajadzīgs. Līdzīgas alegoriskas konstrukcijas Plūdonis radija arī pēcāk, tostarp poēmu "Uz saulaino tāli" (1912), kurā poētiskā formā modelēta 1905. gada revolūcija: sabiedrība sadalīta šķirās, un šis dalījums projicēts putnu pasaulē (pīles – mietpilsoņi, gaiļi – aristokrāti u. tml.); seko gājputnu, t. i., sabiedrības aktīvākās daļas lidojums "uz saulaino tāli", kura laikā iet bojā viņu vadonis Jaunais Gulbis – revolūcija tiek sakauta.

Krietni iespaidīgākas ir Plūdoņa mazās poēmas, kuras viņš dēvēja par "psihodrāmām", – "Baigi" (1903) un "Rēgi" (1908). Ja vispār var runāt par dekadenci latviešu literatūrā, tad Plūdonis šo poēmu dēļ uzskatāms par

¹ Ne gluži fantāzija. Kaut arī Rainis visai skeptiski vērtēja dekadentu darbību viņu ziedu laikos, tomēr 1912. gadā viņš rakstīja: "Es savā laikā izdarīju lielu kļūdu, nepievienodamies dekadentiem, neizmantodams vieglo formu un krāsu priekš sava saturā."

dekadentiskāko no visiem dekadentiem¹. Tās ir nakts vīzijas vai redzējumi (tos neapšaubāmi inspirējis Edgara Po "Krauklis"), kuros latviešu literatūra, šķiet, pirmo reizi saskārās ar iedomām un murgainajiem tēliem no aizpazīņas sfērām. Nosliece uz neapzināto, vizionāro un baismīgo saglabājas visā turpmākajā Plūdoņa daiļradē. Tā tas ir arī viņa meistarīgajās balādēs, kas rakstītas tradicionālajā romantiskās balādes tehnikā: pusapzinātās, tomēr kaut kur teksta zemdegās jaušamās šausmas kā pēkšņs, šokējošs impulss izšaujas burtiski pēdējās divās teksta rindās. Pazīstamākā ir vēsturiskā balāde "Salgales Mada loms" (1913), kurā Madis, 13. gadsimta latvietis, zvejodams zivis, izvelk no upes dēla liķi. Citas balādes: "Jumis – atriebējs" (1910), "Vilkāča dziesma" (1913); savukārt balādes "Tireļa noslēpums" (1912), "Zagnicas kalējs" (1907) u. c. ierosinājuši traģiskie notikumi pēc 1905. gada revolūcijas.

Arī dažus Plūdoņa dzejoļu krājumus var uztvert kā plašas poēmas: tie veidoti kā konceptuāli veselumi, ar prologiem un izskaņām, ar jēdzieniski un emocionāli viendabīgām nodaļām. Krājumā "Via Dolorosa" (1918) apkopota kara laikā sacerētā dzeja – jūtīga dzejnieka reakcija uz kara šausmām. Krājumā ar daiļrunīgo nosaukumu "No Nakts līdz Rītam" (1921) atainots laikposms no 1905. gada revolūcijas sakāves izraisītā šoka līdz himniskajai izskaņai, kad Latvija iegūst neatkarību. Plūdoņa krājumi zināmā mērā atgādina muzikālus skaņdarbus – un ne jau tikai to kompozīcijas un polifoniskuma dēļ. Plūdonis bija nepārspējams dzejas skaniskuma meistars; bieži vien teksta skanējums un ritms noteica teksta jēgu. Tas, kā Plūdonis atveidoja kustību, – visviens, vai tas būtu bērnu gājiens poēmā "Rekviēms" (1899), vētras trakošana poēmā "Uz saulaino tāli" vai vilciena kustība "Atraitnes dēlā", – tas, liekas, nav pārspēts vēl šodien.

No Plūdoņa tulkojumiem jāizceļ Ničes "Tā runāja Zaratustra" (1908); to var uzskatīt par atdzejojumu, jo šai gadījumā Ničes teksta patētiskā poētika izrādījies precīzi atbilstoša Plūdoņa eksaltētajai rakstībai.

Plūdonis turpināja dzejojot arī divdesmitajos un trīsdesmitajos gados, taču viņu piemeklēja daudzu dzejnieku bēdīgais liktenis. Lai arī vispāratzīts un cienīts, viņš sāka atražot sevi, un uz trīsdesmito gadu dzejas fona Plūdoņa panti lāgiem liekas pat kuriozi, jo sevišķi viņa patriotiskās dzejas kroņa optimisms.

Plūdoņa dzejai raksturīgs nepārtraukts emocionāls spriegums. Turpreti

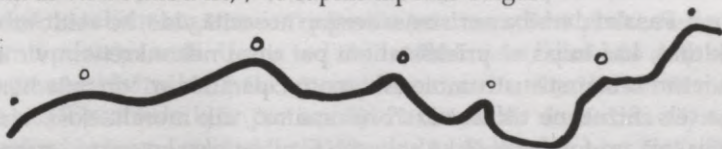
- **Fricim Bārdam** (1880 – 1919), gluži pretēji, piemīt apcerīga un līdzsvarota domātāja daba. Bārda un Kārlis Skalbe ir spilgtākie gadsimta sākuma jaun-

¹ Faktiski šis Plūdoņa daiļrades aspekts joprojām nav novērtēts. Līdz šim viņš parasti traktēts kā alegoriju darinātājs, piebilstot kādu vārdu par viņa dzejas muzikalitāti. Istenībā tā bija jauna estētika – tā pati, kurai Krievijā Andrejs Belijs tolaik veltīja daudzas teorētiskas apceres par vārda un skaņas maģiju, vienu no simbolisma stūrakmeņiem (starp citu, interesanta sakritība: gan Plūdonis, gan Belijs savus tekstus dažkārt dēvēja par "simfonijām"; tiesa gan, nekāda "ģenētiska radniecība" starp Plūdoņa un Belija simfonijām nav jūtama). Arī Plūdoņa piezīmēs sastopama doma par to, ka literatūrā nepieciešamas pārmaiņas, turklāt šīs pārmaiņas viņš saredz kultūras koordinātu sistēmā (nevis sociālajā – kā vairums tā laika kritiķu); arī daudzas citas idejas, ko vēlāk formulēja dekadenti, Plūdonis jau bija pierakstījis 19. gs. beigās. Diemžēl viņš savas pārdomas nav izvērsis un sistematizējis. Ja tas būtu darīts, iespējams, gadsimta sākuma estētika izskatītos krietni citāda.

romantiķi; bez tam Bārda ir arī būtībā vienīgais tā laika romantisma teorētiķis, kaut gan programmatiskā apcere "Romantisms kā mākslas un pasaules uzskata centrālproblēms" publicēta tikai pēc autora nāves (sarakstīta 1910. gadā, publicēta 1920. gadā). Bārdam ir iznākuši divi dzejoļu krājumi – "Zemes dēls" (1911) un "Dziesmas un lūgšanas Dzīvības Kokam" (1923).

Zenta Mauriņa rakstīja, ka Bārda "bija svešs savam laikmetam". Šoreiz tā nebūt nav ierastā metafora, ar kādu mēdz apveltīt katru daudz maz oriģināli domājošu rakstnieku. Bārdas dzejā patiesi nav saskatāma pat vārģa tā laika sociālo satricinājumu atblāzma (viņš bija viens no tiem tik retajiem latviešu literātiem, kas noliedzoši uztvēra 1905. gada revolūciju, saskatīdams tajā tikai varmācības triumfu). Zināmā mērā Bārdu varētu uzskatīt par reliģiozu dzejnieku, taču ne šī jēdziena ierastajā nozīmē. Dzejolī "Zemes dēls" teikts: "Tu rokās ziedu / pinekļus nesi. / Tu zemes ziedu / gūsteknis esi... / (...) Bet, nakts kad un mūžība / zvaigžņajā kāp, – / tu kluss tieci: / pinekļos / rokas tev sāp." To var uzskatīt par Bārdas poētiski filozofisko deklarāciju: no vienas puses, nenovēršamā piesaistība "zemes ziediem", no otras – vienlīdz nenovēršamās romantiķa ilgas pēc bezgalības. Bārda skeptiski attiecās gan pret kristietismu, gan pret mēģinājumiem restaurēt (vai radīt) nacionālu reliģiju – viņa dzejā nav nedz Kristus, nedz kristīgās simbolikas, nedz pseidomitoloģisko konstrukciju, toties bieži līdz ar dabu tiek piesaukts Dievs. Tālab Bārda traktēts gan kā panteists, gan kā panenteists (panteismā Dievs atrodams katrā pasaules sastāvdaļā, bet panenteismā viņš ir personificējama būtne). Saprotams, diez vai Bārdu iespējams uztvert kā filozofu ar "pabeigtu" sistēmu, tomēr viņa dzejā dabas filozofijas un dabas reliģijas elementi ir.

Bārda rakstīja arī garākus dzejojumus, tostarp pēc Vecās Derības motīviem sacerēto poēmu "Samsona gals", vizionāro "Tamāras nakti" un poēmu "Sapņotājs pāžs", kurā lasāma vēl viena romantisma deklarācija: "Kas sapnim ar visu būtību tic, / to sapnis izpestīs beigās."



Otrs spilgtākais jaunromantisma pārstāvis ir Kārlis Skalbe (1879 – 1945). Taču, ja salīdzina ar Bārdu, Skalbe ir krietni tradicionālāks un zināmā mērā arī konservatīvāks lirikiķis – mierīgs, apvaldīts, lielākoties ļoti konkrēts intuitivists, bez "metafiziskuma" dimensijas, kaut gan arī Skalbes dzejā var atrast panteisma elementus ("Man brālis putniņš zilā / Un zivtiņa atvarā"). Dabai Skalbes dzejā ir milzīga loma – gan kā apceres objektam, gan kā apceres ierosinātājam. Dzejolī "Saules vārdi" Skalbe rakstīja par "saules vārdiem", "kas man visu milēt liek", – un viņa dzeju var interpretēt kā "saules vārdu" (saule kā visa esošā pirmsākums) meklējumu ceļu. Šis ceļš

bija diezgan garš: pirmais Skalbes darbs, dzejojums "Pie jūras", iznāca 1898. gadā; tam sekoja daudzi dzejoļu krājumi, tostarp "Cietumnieka sapņi" (1902), kurā, kā liecina jau virsraksts, dominē romantismam raksturīgais īstenības ("cietuma") un sapņa pretstatījums, "Kad ābeles zied" (1904), "Sirds un saule" (1911), rezignētie "Pēclaikā" (1923) un "Vakara ugunis" (1927); beidzamais dzejoļu krājums "Klusuma meldijas" publicēts 1941. gadā. Intonācijas ziņā stipri atšķirīgs ir krājums "Emigranta dziesmas" (1909), kas radies, Skalbem dzīvojot emigrācijā pēc 1905. gada revolūcijas, un kurā daudz lielākā mērā jūtama grūtsirdības un bezizejas apziņa ("Purvā smejas maldu gari, / Visas tekas tumsā vada"). Tāpat atšķirīgs ir krājums "Daugavas viļņi" (1918), kuru ierosinājušas Latvijas brīvības cīņas un kurā Skalbe sev neraksturīgā patosā apgalvo: "Nebeigs cīnīties Latvijas dēli, / Ellē pašā tie gatavi nokāpt, / Droši sist ar dūri uz galda, / Prasīt Latvijas tiesu un daļu." Te jāpiebilst, ka, dzejā būdams elēģisks sapņotājs un romantiķis, dzīvē Skalbe bija drīzāk pragmatiķis un aktīvs sabiedrisks darbinieks: viņš piedalījās gan 1905. gada revolūcijā, gan 1. pasaules karā, bet pēc tam neatkarīgajā Latvijā daudzus gadus bija Saeimas deputāts. 1944. gadā Skalbe devās trimdā uz Zviedriju, kur pēc dažiem mēnešiem mira.

Taču literatūras vēsturē Skalbe ir iegājis, pateicoties galvenokārt savām pasakām, kurām līdzvērtīgu latviešu literatūrā nav un kuras var salīdzināt, no vienas puses, ar Andersena, no otras –, ar Oskara Vailda pasakām (Skalbe ir arī tulkojis Vaildu). Arveds Švābe precīzi atzīmēja, ka Vailda pasaku varonis bijis Skaistums, turpretī Skalbes – Tikums. Pirmā – visai apjomīgā – pasaka "Kā es braucu Ziemeļmeitas lūkoties" izdota 1904. gadā: to var uzskatīt arī par pirmo simbolisma poētikas realizāciju latviešu prozā (ja Skalbes pasakas traktējam kā simbolisma poētikas izpausmi, tad viņa paraksts zem deklarācijas "Mūsu mākslas motīvi" liekas gluži likumsakarīgs); citas apkopotas krājumos "Ziemas pasakas" (1913), "Pasaka par vecāko dēlu un citas pasakas" (1924), "Mulķa laime" (1932), "Garā pupa" (1937) u.c. Pasaku darbība norisinās diezgan nosacītā vidē, ko veido atbalsis no folkloras, kas mijas ar priekšstatiem par visai nekonkrētiem viduslaikiem; vietumis iznirst austrumnieciski motīvi; parādās arī itin mūsdienīgas pilsētas tēls. Sižeti ne tik daudz "brīnumaini", cik moralizējoši, viscaur evaņģēliskajā un folkloras ētikā sakņoti. Skalbes pasaku varoņi parasti ir skumji meklētāji, vientuļīgi cietēji un pazemīgi humānisti. Vārdu sakot, Skalbes pasakas iemieso tos ideālus, kurus grūti atrast mūslaiku pasaulē.

Krietni ekspresīvāka ir **Jāņa Akuratera** (1876 – 1937) dzejas poētika. Viņš bija tuvs Skalbes draugs, arī viņu biogrāfijas kādu laiku ritēja paralēli: abi piedalījās revolūcijā, gandrīz vienlaikus sāka rakstīt un kļuva populāri, kopā atradās emigrācijā, kara laikā – frontē; abi bija pārliecināti Latvijas valsts piekritēji. Savulaik Akuraters bija ļoti populārs, jo sevišķi jaunatnes vidū (viņa dzejolis "Ar kaujas saucieniem uz lūpām" kļuva par 1905. gada revolucionāru himnu). Akuraters bija arī pārliecināts jaunās mākslas pie-

kritējs, kaut gan viņa paša daiļradē simbolisma atbalsis tikpat kā nav jūtamas; toties viņš bija viens no retajiem literātiem, kas savos rakstos konceptuāli spēja fiksēt 20. gadsimta sākuma literatūras un mākslas īpatnības. Jo sevišķi Akurateru bija ietekmējušas Nīčes idejas: "Vislielākais daiļums būs tur, kur būs vislielākais spēks. Mākslas darbi vai literatūras ražojumi, kuros ietverts jo vairāk augoša spēka, draudoša, postoša spēka, atstās mūsu dvēselē dziļākas pēdas, sakarsēs mūsu ilgas uz uzvaru, uz valdīšanu, uz dieviem līdzīgu, attīstīs dzīvības tieksmi, un tādus darbus mēs sauksim par skaistiem. (...) Cilvēka un indivīda sapņi tak vienmēr būs uzvara un atsvabināšanās, un vai tam, kuram šo ilgu nava, – tas ir trūdošs liķis." Savukārt poētiskā formā Akuraters manifestēja: "Lielāks par dzīvi ir dzīves sapnis." Sapņiem Akuratera dzejā gan ir liela loma, taču tie (vismaz Akuratera daiļrades sākumposmā) ne tuvu neatgādina Poruka, Bārdas un Skalbes minorīgi simboliskos un elēģiskos sapņojumus – tie ir trauksmaini un vētraini sapņi ("It nekas no sapņiem gūstams nava, / Traukšanās – vislielākais dienu prieks"). Vēl kāds noturīgs motīvs, kas jo sevišķi bija raksturīgs Akurateram jaunībā – dzīves apreibums un dzīves slavinājums, kas gan, no mūsdienām raugoties, pārlietu bieži atgādina retoriku ("Es mīlu tevi, dzīves kļiedziens skaļš!").

Akuraters diezgan daudz rakstīja arī prozu, tostarp pazīstamākais darbs ir garstāsts "Kalpa zēna vasara" (1908), kurā apcerēts romantiskais sapņotājs kalpa zēns. Divdesmitajos gados Akuraters publicēja visai viduvēju romānu dielgiju – "Pēters Danga" (1921) un "Ugunīgi ziedi" (1925).

1906. gadā žurnālā "Dzelme" tika publicēta deklarācija "Mūsu mākslas motīvi", viens no nedaudzajiem kādas grupas manifestiem visā latviešu literatūras vēsturē. Tajā rakstīts: "Vienīgais reālais, ko var saprast un aptvert cilvēka apziņa, ir viņa dvēseles dziļākie pārdzīvojumi, tie mirkli, kad viņš no tāliem augstumiem pārredz un uzņem sevī plašu, neskaitāmu brīnumu pilnu pasauli. Un, ja tad tāds mākslinieks, kurš būs dziļi sajutis, ka šīs pasaules brīnišķie spēki ir neizsmejami, radīs, viņa darbs būs mākslas darbs. (...) Tā māksla kļūs par sevišķi harmonisku skaistuma sajūtu, par jaunu dievlūgšanu – reliģisku mākslas kultu. Reliģiskās ekstāzes noslēpumus modinās un apgaismos māksla. Un tā vienīgā, dziļākā un patiesā nākotnes reliģija būs skaistuma reliģija. (...) Tiek uzstādītas līdz apnikumam nodrāztās dogmatiskās strāvas: "māksla priekš dzīves" vai "māksla priekš mākslas". Priekš mums viņa nav neviena no abām. Mēs te atklāti atbildam, ka mums māksla nevar būt sabiedrības kalpone, jo mums viņa nav līdzeklis, bet gan pats mērķis." Bez tam "Mūsu mākslas motīvos" bija uzsvērtā doma par to, ka māksla nav utilitāra, ka mākslu nedrīkst vērtēt pēc "derīgs/nederīgs" principa. Deklarāciju bija parakstījuši deviņi ļoti atšķirīgi – gan rakstības, gan kvalitātes ziņā – literāti, kuru turpmākā daiļrade vēl vairāk

nostiprināja šo atšķirīgumu: Eduards Cālītis, Kārlis Krūza, Zemgaliešu Biruta, Jānis Akuraters, Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Štrāls, Augusts Baltpurviņš, Kārlis Jākobsons, Kārlis Skalbe (ar dekadentu izdevumiem bija saistīti arī vairāki citi rakstnieki, tostarp Viktors Eglītis, Edvarts Virza, Antons Austrīņš, Voldemārs Dambergs, Fallijs, Haralds Eldgasts, Pāvils Gruzna). "Mūsu mākslas motīvus" pēcāk sāka uzskatīt par latviešu dekadences manifestu, un ar šo apzīmējumu deklarācija ir iegājusi literatūras vēsturē. Taču jau no citētās pasāžas acīm redzams, ka "Mūsu mākslas motīviem" ar dekadenci varētu būt vien attāls sakars. Literatūrā parādījās ekspresīvāki akcenti, dažādojās dzejas forma, sākās simbolu spēles, ienāca "dēmonisms", drūmas kaislības un aizplīvurota erotika, vārda maģija, bija jūtams spēcīgs un dažkārt "nepārstrādāts" Ničes (arī viņa stilistikas) un Šopenhauera iespaids, tomēr ļoti daudziem dekadentu tekstiem vairs ir tikai literatūrvēsturiska vērtība un, no mūsdienām raugoties, tie liekas visai naivi un bērnišķīgi. Katrā ziņā – ja ar dekadentu tekstiem salīdzina, no vienas puses, Plūdoņa "psihodrāmas" un, no otras, Raiņa "Tālas noskaņas...", kvalitātes ziņā kontrasts ir acīm redzams. Dekadence parādīja iespējas, kādas pastāv literatūrā, taču tās tika realizētas tikai daļēji un tikai dažu rakstnieku tekstos, kas sacerēti laikposmā aptuveni no 1903. līdz 1910. gadam¹. Tika iezīmētas jaunas literatūras teritorijas, taču tās netika "apdzīvotas"; latviešu dekadentu devums diemžēl nav salīdzināms ar apvērsumu, kādu radīja dekadenti un simbolisti, teiksim, Francijā vai Krievijā. Iespējams, ka taisnība bija Skalbem, kurš recenzijā par Haralda Eldgasta "Zvaigžņotajām naktīm" precīzi konstatēja: "Jaunais pie mums nedzimst, bet tiek *taisīts* pēc receptes, kā homunkuls." Bija Ničes, Šopenhauera, Vailda, tolaik ļoti populārā poļu simbolista Pšibiševska, Belija, Brjusova, Sologuba, Ibsena, Ham-suna u. c. ietekmes, taču tikpat kā nebija tekstu, ko varētu likt līdzās šo rakstnieku darbiem. Leģenda par dekadenci ir iespaidīgāka nekā pati dekadences produkcija. Faktiski dekadence – tas ir "tikai vārds", pārmēru skaļš apzīmējums dažām 20. gadsimta sākuma literārā procesa īpatnībām.

Viktoru Eglīti (1877 – 1945), kaut arī viņš "Dzelmes" deklarāciju neparakstīja, mēdz uzskatīt par dekadences ierosinātāju, vismaz viņš viens no pirmajiem konceptuāli formulēja dažas simbolisma idejas. Eglītis apdzejoja kaislības, šausmas, izmisumu, "dēmonismu", zemapziņas dzīvi un tamlīdzīgas lietas; viņš uzskatīja, ka haoss ir radošais pirmsākums. Dekadences laika dzeja apkopota krājumā "Elēģijas" (1907). Eglītis rakstīja arī prozu; viņa stāsti (krājums ar daiļrunīgo nosaukumu "Vērtības pārvērtējot", 1911) liekas krietni intrigējošāki nekā dzeja. Svarīgi bija arī tas, ka ar Eglīša darbu starpniecību latviešu literatūra saskārās ar Po, Bodlēra un Verlēna dzeju,

¹ Par dekadences pirmo "uznācienu" varētu uzskatīt Viktora Eglīša apceri "Poruks" (1903), kurā Poruks dēvēts par "celmu, no kura izaug jaunā literatūra". Kā daiļrunīgu, bet mazliet kuriozu liecību par pārmaiņu nepieciešamību var minēt Fallija 1901. gada ekstravaganto izlēcieni – dzejojumu "Ziedoņa sapnis", kurā noārdīta bezmaz visa latviešu literatūra, pagaidām neko jaunu vietā nepiedāvājot.

arī ar krievu simbolistiem, ar kuriem viņš bija personiski pazīstams. Krievu simbolistu ietekmes Eglīša daiļradē ir pārmēru jūtamas. Pēcāk Eglītis pievērsās jaunklasicismam (dzejoļu krājums "Hipokrēna", 1912; rakstu krājums "Ceļš uz latvju renesansi", 1914), vēl vēlāk – latviskuma meklējumiem un dievturiem. 1944. gadā Eglīti apcietināja, un viņš nomira cietumā.

Savukārt **Haralds Eldgasts** (1882 – 1926) sarakstīja pirmo moderno romānu latviešu literatūrā "Zvaigžņotās naktis" (1905). Un atkal jāpiebilst, ka apzīmējums "modernais romāns" ir mazliet pārspīlēts, jo šis darbs, apakšvirsrakstā nodēvēts par "Vienas dvēseles stāstu", ir stipri eksaltēts vēstījums par kāda studenta, Jovana Mermana, vilšanās mīlestībā, aiziešanu no sabiedrības, "jaunas dzīves" veidošanu un jauniem mīlestības pārdzīvojumiem. Kritika atzina, ka romāns tapis spēcīgā Pšibiševska, jo sevišķi viņa romāna "Homo Sapiens" (1901) ietekmē. Taču "Zvaigžņotās naktis" jāpiemin drīzāk plašā priekšvārda dēļ, ko arī var uzskatīt par sava veida manifestu. Pasludinājis pievērsanos dvēseles dzīvei ("Īstā tiešamība nav ārpus mums, bet ir iekš mums"), autors raksta, ka māksla ir cilvēces augstākā vērtība, cilvēces reliģija. Tostarp – patiesi pārsteidzoša doma: "Mākslinieks neattēlo dzīvi, bet to rada." Tālāk Eldgasts vērsās pret mākslu, kas "tiek nostādīta sabiedrības kalpībā", un formulē iekšējās brīvības nepieciešamību. Liela vieta atvēlēta visai nekonkrētām pārdomām par simbolismu – par to, ka tikai simbolisms spēj ieskatīties "dvēseles mistērijās". Un: "Īstā māksla kā dvēseles noslēpumu tulkotāja ir simboliska. Mākslas darbi – dvēseles pārdzīvojumu, sajūtu simboli. Prasīt pēc reālās mākslas nozīmē mākslu pilnīgi nesaprast, viņu noliegt."

Lai arī par dekadences inspirētāju un procesa virzītāju tika uzskatīts erudītais daudzrakstītājs Viktors Eglītis, tomēr tagad ir skaidrs, ka visspilgtākā personība šai laikposmā bija **Edvarts Virza** (1883 – 1940). Kaut arī Virza nav sarakstījis ne tuvu tik daudz kā citi dekadenti, viņš vienīgais uz modernisma izaicinājumu spēja atbildēt mākslinieciski augstvērtīgā līmenī. Viņa daiļradē realizējās sākumā simbolisma, pēcāk jaunklasicisma poētikas elementi. Ar dekadences laikmetu saistīti divi no pieciem Virzas dzejoļu krājumiem: "Biķeris" (1907) un "Dievišķīgās rotaļas" (1919). "Biķera" pasaule ir drūma, ar "liktenīgām kaislībām" un neprātu piesātinātā; dominē vientulības un strupceļa, vietumis bezizejas labirinta izjūta – dzejoļi it kā balansē starp esamību un neesamību, precīzāk, esamība tiek uzlūkota kā neizzināma mistērija, kas vispār raksturīga simbolismam. "Es kļīstu tālāk pa klusumu baigo – / Visas zemes šausmas sirdi man dus"; "Es biju viens, es pats sev miris likos"; "Mēs esam pēdējie zemes bērni, / Mēs nespēka pilnā, vientuļā cilts, / Pēc mūsu nāves vairs neziedēs puķes, / Nedz elpos dzīvības vilnis silts" – šie citāti precīzi raksturo krājuma gaisotni. Vēl jāpievieno milas dzejoļi un erotika, kas ir tikpat drūma un uz aizapziņas sfērām

orientēta (sieviete kā "melna liesma"). It kā ierastais dekadences arsenāls, taču atšķirībā no citiem dekadentiem Virza ļoti reti iekrīt banalitātes lāmatās. Savukārt divpadsmit gadus tapušās "Dievišķīgās rotaļas" pielika patiesi iespaidīgu punktu dekadences laikmetam un vienlaikus ievadīja jaunu posmu Virzas daiļradē – posmu, kura vainagojums kļuva "Straumēni". Kā liecina jau virsraksts, drūmās simbolikas vietā nu stājies dzīvespriecīgs rotaļīgums; krājums viscaur ir gaišāks par "Biķeri": "No jauna atdots esmu sev un pasaulei / No tumsības, kur tiku ilgus gadus smacis."

Vēl daži citāti. Skalbe: "Tikai individuālisms mūs var glābt no vispārīgā sekluma." Akuraters: "Un kauns mums būtu (..) ja mēs, kas cienām politisku revolūciju un politisku brīvību, bruņotos pret mākslas brīvību." Antons Austrīņš: "Pats sevim Dievs, pats tiesnesis un soģis, / Pats ceļa meklētājs un gājējs." Dekadences pastāvēšanas sešos septiņos gados sacerēto tekstu lielākajai daļai patiesi drīzāk ir tikai "literatūrvēsturiska vērtība", tomēr dekadences jēga ir nenoliedzama. Proti, šedevrus tā neradīja, tomēr pašos pamatos izmainīja attieksmi pret vārda mākslu. Pirmo reizi tik aktīvi un vienprātīgi tika manifestēta prasība pēc mākslas brīvības. Literatūra tika uzlūkota kā pašvērtība – nevis kā neobligāta piedeva kādai citai esamības sfērai. Sākās konceptuāls dialogs ar iepriekšējā laikposma literatūru; aktivizējās dialogs ar laikabiedriem, kultūras dinamika kļuva straujāka, un literatūra piedāvāja vairākus atšķirīgus turpmākās attīstības modeļus. No procesa dinamikas viedokļa svarīgākas par pašiem tekstiem ir attiecības starp tiem; simt tekstu, kas vienbalsīgi teic "jā", faktiski ir viens vienīgs teksts, kas reproducējis sevi simt eksemplāros. Turpretī starp diviem tekstiem, no kuriem viens saka "jā", otrs – "nē", rodas saspilējums un disonanse; iekšējais dialogs mudina literatūru meklēt jaunus attīstības ceļus. Aizvien vairāk izcēlās pašrefleksijas tieksme; literatūra mēģināja cilvēku uzlūkot kā bezdibenīgu pasauli. Un, pats galvenais, ļoti saasināti tika skatīts jautājums par to, kas vispār ir literatūra, – jautājums, kas allaž parādās laikā, kad kultūrā noris paradigmatiskas pārbīdes.

CILVĒKS PASAULĒ UN PASAULE CILVĒKĀ

Pārskats par romāna attīstību līdz 1940. gadam

Latviešu romāns ar ļoti retiem izņēmumiem¹, sekojot brāļu Kaudzišu un Andrieva Niedras iedibinātajai tradīcijai, ilgus gadus veidojās gandrīz tikai prozas reālpsiholoģiskā atzara iespaidā: stabila, caurcaurēm pamatīgi mūrēta un tomēr pārlietu vienveidīga ķieģeļu siena, kurā ķieģelišus citu no cita atšķir vienīgi dažas stilistiskas un idejiskas mežģīnes. Tā bija proza, kas tikpat kā neizvirzīja jautājumu – kas tad īsti ir romāns (jo uz to jau atbildējuši klasiķi) un vai jēdzienam “reālisms” patiesi ir kāds sakars ar realitāti (jo nav cita “-isma” kā vien reālisms). Līdz ar to praktiski nebija nopietnu eksperimentu šajā žanrā, un romāns attīstījās ļoti lēni, bez mēģinājumiem lauzt reālisma klišeju. Vēl viena latviešu romāna īpatnība (kas gan vispār raksturīga relatīvi jaunām literatūrām) – autori ir tā apsēsti ar savām idejām, problēmām un vērojumiem, ka romāns bieži vien nav nekas cits un nekas vairāk kā šo ideju, problēmu un vērojumu beletrizēts izklāsts, bet reālisma kanons nepieciešams vien tālab, lai šis izklāsts raisītos bez grūtībām un lai mozaika pēcgālā iegūtu daudz maz loģiski saistītas aprises. Šo prozu visērtāk būtu modelēt kā taisni, kuras vienā galā atrodas jēdziens “cilvēks pasaulē” (sociālais vai sociālkritiskais romāns), bet otrā – “pasaule cilvēkā” (psiholoģiskais romāns). Visas pārējās latviešu romāna variācijas atrodas starp šiem diviem jēdzieniem.

Gadsimta pirmajā desmitgadē romāns aizvien vēl kūņojās bērnu autiņos. Dažus viduvējus romānus sarakstīja Augusts Deglavs (1862 – 1922) un Jēkabs Zeibolts (1867 – 1924); neveiksmīgi modernismu mēģināja aizsākt Haralds Eldgasts ar romānu “Zvaigžņotās nakts”. Taču jau tolaik ieskicējās topošās literatūras aprises: 1907. gadā psiholoģisko prozu jaunā kvalitātē pacēla Jānis Jaunsudrabiņš ar lirisko nelaimīgas mīlestības stāstu “Vēja ziedi”, bet 1909. gadā sociālkritiskā romāna žanrā jūtamas pārmaiņas ienesa Andrejs Upīts ar romānu “Jauni avoti”.

Runājot par **Andreju Upīti** (1877 – 1970), nākas lietot epitetus vispārākajā pakāpē. Pirmkārt, viņa darba mūža ilgumu laikam gan vēl nevienam nav izdevies pārspēt – Upīts publicējās vairāk nekā 70 gadus. Otrkārt, pat ņemot vērā šo gluži vai fantastisko skaitli, viņa ražība un daiļrades daudzveidība ir apskaužama: Upīts rakstīja romānus, stāstus, lugas, darbus bērniem, feļetonus, retumis arī dzejoļus; viņš visu mūžu darbojās literatūrkritikā, turklāt tik aktīvi, ka, liekas, nav daudz kaut cik nozīmīgu grāmatu, kuras Upīts nebūtu apcerējis vai vismaz pieminējis; bez tam Upīts ir sarakstījis daudzas literatūrteorētiskas un literatūrvēsturiskas grāmatas, tostarp – kopā ar

¹ Skat. nodaļu “Mitu radītāji”.

Rūdolfu Egli – “Pasaules rakstniecības vēsturi” četros sējumos (1930 – 1934); vēl Upīts visu mūžu daudz tulkoja un strādāja žurnālistikā. Trešā Upīša īpatnība bija viņa pašpārliecinātība, ne mazāk fantastiska kā daudzražība. Gadsimta sākumā, īslaicīgi pabijis jaunromantisma ēnā, Upīts ieguva stingru pamatu zem kājām. Kā jau daudziem tā laika literātiem, tas bija marksisms. Taču Upīts – šoreiz atšķirībā no daudziem citiem literātiem – vairs nekad neatkāpās no marksisma principiem. Viņš tos vēl vairāk nostiprināja, kamēr tie pārtapa nesatricināmās dogmās, kuras Upīts ar savu literatūrkritiķu un teorētiķu darbību (un autoritāti) stūrgalvīgi pūlējās uztiept visai literatūrai. Sekas bija bēdīgas. Upīša dogmatisms ir padarījis bezvērtīgus visus viņa teorētiskos apcerējumus, iznīcinājis krietnu daļu no viņa prozas darbiem, bet no kritikas pāri palikusi vienīgi ironiskā un provocējošā stilistika.

“Jauni avoti” ir pirmais romāns no tā sauktā “Robežnieku cikla”, pirmās latviešu literatūras epopejas¹, kurā autors atklājas kā Balzaka un Zolā rakstības principu sekotājs, gan ar dažām marksisma viestām korekcijām. Zināmā mērā romāns ir programmatisks visai Upīša daiļradei. Tajā, izsekojot Robežnieku dzimtas likteņiem, mēģināts ieraudzīt un analizēt laikmetu un sabiedrību. Citiem vārdiem, realizējas princips “cilvēks pasaulē”: personība ir nenozīmīga pasaules daļa, kura pilnībā atkarīga no tiem procesiem, kas noris sabiedrībā. Personības galvenais uzdevums ir iekļauties tajās norisēs, kuras autors vērtē kā “pozitīvas”. Personības apziņas un jūtu dzīve autoru tikpat kā neinteresē; lai to aprakstītu, viņš mehāniski reproducē kādu no literatūras vēstures piedāvātajām sižetiskajām klišejām. Un, ja personība nespēj iekļauties pozitīvajās sociālajās norisēs, prozas likumi prasa viņu fiziski vai garīgi iznīcināt. Derīgāka, protams, ir morāla iznīcināšana, ko lieliski pieprata Upīts, tādējādi sniedzot pamācošu piemēru lasītājam. Šādā prozā kā sižeta virzītājspēks darbojas “jaunā” un “vecā” pretstatījums. “Jaunos avotos” darbība noris gadsimtu mijā; romānā vēstīts par vecās patriarhālās saimniecības sairumu un revolucionārās apziņas dzimšanu jaunajā paaudzē. Būtībā visu sižetisko peripetiju – romāns vietumis ir diezgan dramatisks – mērķis ir izklāstīt, kā Mārtiņš Robežnieks nonāk līdz apziņai par proletariāta cīņas nepieciešamību un cik ļoti šajā ceļā viņu kavē viss vecais.

Pie “Robežnieku cikla” Upīts strādāja veselu gadsimta ceturksni. “Jaunos avotus” turpina romāns “Zīda tīklā” (1912), kurā vēl spēcīgāk izteikts sociālkritiskais akcents un kurā dominē cits šādā prozā plaši izplatīts pretstatījums: “augša/apakša”, t. i., sabiedrības augšējie slāņi pretstatīti zemākajiem. Romānā aprakstīts laikposms no 1902. līdz 1904. gadam; uzmanības centrā ir Mārtiņa brālis Jānis Robežnieks, intelīģences pārstāvis, kurš sapi-

¹ Nākamo epopeju “Rīga” (1912 - 1921) sarakstīja Augusts Deglavs. Epopeja, kaut arī nepabeigta, ir gigantiska (ap 4000 lpp.). Tajā aprakstīta latviešu sabiedrība un nacionālās pašapziņas veidošanās 19. gadsimta otrajā pusē. Epopejā ir iekļauts plašs dokumentālais materiāls, reāli vēsturiski fakti, darbojas reālas vēsturiskas personas, taču kopumā tā ir tikai ļoti pazīstamu sižetu kompilācija un tai ir tikai kultūrvēsturiska nozīme.

nies "sikburžuāzijas zīda tīklā". Cikla nākamajā romānā "Ziemeļa vējš" (1921) aprakstīta 1905. gada revolūcija. Tas ir pirmais romāns latviešu literatūrā, kurā nav atsevišķu personību, teksts ir principa "cilvēks pasaulē" kulminācija. Uzmanības centrā ir ļaužu masas; ir daudzas sižetiskās līnijas un sānlīnijas, kuras savā starpā saistītas visai nosacīti. Bez tam ar "Ziemeļa vēju" aizvien vairāk sāka izcelties kāda Upīša daiļrades īpatnība: spēlēt "objektivitāti", citiem vārdiem, vēsturi pilnībā aizstāt ar tēzi par šķiru cīņu. Pārējie cikla romāni – "Jāņa Robežnieka pārnākšana" (1932) un "Jāņa Robežnieka nāve" (1933) – stāsta jau par 20.–30. gadu Latviju – par Jāņa Robežnieka nesekmīgajiem mēģinājumiem izveidot savu jaunsaimniecību, grimšanu parādos un pašnāvību cietumā. Vēl Upīts sarakstīja romānu, kas ievada visu "Robežnieku ciklu", – "Vecas ēnas" (1934).

Upītim personība ir pilnībā racionāla būtne, kuras darbību nosaka, no vienas puses, fizioloģiskās nepieciešamības, no otras – ideoloģiskā pārliecība. Turklāt tās personas, kas ir "ideoloģizētas", vairs nepakļaujas fizioloģiskajām prasībām (t. i., upurē savu dzīvi lielo mērķu vārdā); savukārt "fizioloģiskās" personas ir pilnībā nejūtīgas pret ideoloģijas ietekmi. Sabiedrības augšējie un vidējie slāņi, tostarp, protams, arī inteliģence, pārstāv cilvēces "fizioloģizēto" pusi, turklāt, jo attiecīgā persona atrodas augstāk sociālajā hierarhijā, jo vairāk viņa ir "fizioloģizējusies", turpretī proletariāts nodarbojas tikai ar ideoloģiskām deklarācijām. Jo sevišķi tas izjūtams romānā "Zelts" (1914). Ir pagājuši tikai 15 gadi, kopš Andrievs Niedra "Liduma dūmos" aprādīja, kā latvietim jārikojas, lai tiktu pie naudas un mantas, – un nu jau Upīša romānā trūcīga skrodera dēls Sveilis, izbijis kučieris, iedzīvojas bagātībā, kļūst par bankas direktoru, nodarbojas ar liela mēroga finanšu mahinācijām un uzrāpjas sociālās hierarhijas pašā virsotnē. Saprota, Sveilis ir pilnībā "fizioloģizējies" – un, lai viņu atmaskotu, pie viena atmaskojot visu buržuāziju, Upīts apraksta grandiozas orgijas 300 lappušu garumā.

Savukārt "Sieviete" (1910) ir viens no pirmajiem romāniem, kurā darbība no laukiem pārcelta uz moderno pilsētu. Tajā stāstīts par četriem vīriešiem, kādas pansijas iemītniekiem, kuru iekāres objekts ir viena sieviete, Elza Pūpole. Sižetu veido pazemotās Elzas atreibības spēle ar šiem četriem vīriešiem; noslēgumā viņa, saslimusi ar sifilisu, izdara pašnāvību. "Sieviete" un "Zelts" ir Upīša sociālkritiskās prozas labākie paraugi, kuros pārmēru vienkāršotais autora nolūks – atmaskot pūstošo buržuāziju – nav bijis par šķērslī tam, lai sarakstītu lieliskus romānus, kas jūtami ietekmēja romāna žanra attīstību. Kā jau teikts, Upīts romānu darbību pārcēla no laukiem uz pilsētu, t. i., no vides, kas tiecās uz absolūto sakārtotību, uz vidi, kurā jau no sāкта gala valda haoss. Līdz ar to radikāli mainījās arī romānistikas rakstības principi.

Trīsdesmitajos gados Upīts sarakstīja vēl vienu vērienīgu romānu ciklu – tetraloģiju “Laikmetu griežos” (1937 – 1940), kurā aprakstīti Ziemeļu kara notikumi 18. gadsimta sākumā, pretstatot divus spēkus – latviešu zemniecību un vācu muižniecību. No pārējiem Upīša romāniem kā nozīmīgākie minami “Pērķona pievārtē” (1922) un “Zem naglota papēža” (1928). Tajos aprakstīti 1. pasaules kara un vācu okupācijas laika notikumi.

Psiholoģiskās prozas lielmeistars Jānis Jaunsudrabiņš (1877 – 1962) sākumā rakstīja mazus tēlojumus jaunromantisma garā ar vieglu simbolisma pieskaņu¹, taču plašu popularitāti ieguva ar jau minēto garstāstu “Vēja ziedi”. Mīlestība ir dominējošā tēma gandrīz visos Jaunsudrabiņa romānos, uz kuriem jūtamu iespaidu bija atstājusi Knuta Hamsuna proza. Brāļi Kaudzītes un Andrievs Niedra sižetiskās klišejas gandrīz “gatavā veidā” aizguva no vācu un krievu literatūras, Andreja Upīša prozā bija izjūtama stūrgalvīga tieksme turēties 19. gadsimta lielo reālistu ēnā, bet Jaunsudrabiņš bija pirmais prozists, kurš apzinājās, ka dzīvo jau 20. gadsimtā, un kuru daudz vairāk par mīlestības afektu aprakstiem saistīja eksistenciālās problēmas. Viņš lauza latviešu prozai ierasto mīlestības stereotipu, ko veidoja, no vienas puses, sentimentālu frāžu klišejas, no otras –, vienlīdz klišejski dramatisēts sižets.

Par to liecina jau pirmais nozīmīgākais Jaunsudrabiņa darbs – triloģija “Aija”, kura tapa ilgus gadus. Triloģiju veido trīs patstāvīgas daļas: “Aija” (1911), “Atbals” (1914) un “Ziema” (1925). Lasot šos trīs romānus, var labi izsekot gan Jaunsudrabiņa daiļrades, gan visa romāna žanra attīstībai. Pirmā daļa vēl ir gluži tradicionāls, bērnības atmiņu stilistikā ieturēts vēstījums par kalpa zēna Jāņa aizkustinošo mīlestību uz Aiju. Aija ir nedaudz vecāka par Jāni, tiecas ļoti racionāli plānot savu turpmāko dzīvi, tālab, gan zinādama par Jāņa mīlestību, tomēr apprec kādu krietni padzīvojušu un turīgu kurpnieku. Vārdu sakot, “Aija” ir gluži vai pārmēru klasiska variācija par pirmās un nelaimīgas mīlestības tēmu.

Triloģijas otrajā daļā ir aizritējis laiks, nu jau trīsdesmitgadīgais Jānis, pilsētnieks, gadījuma darbu strādnieks, kuram, kā viņš pats izsakās, Aija “kļuvusi par viņa likteni”, kādu vasaru atgriežas mājās, kurās viņš savulaik kalpojis un satīcis Aiju. Kaut arī “Atbalsī” Aija nemitīgi ir uzmanības centrā, tomēr paradoksālā kārtā viņa romānā tikpat kā neparādās. Ar viņu saistās tikai “atbalsis” – atmiņas, iedomas, ilūzijas; sižetu veido Jāņa mēģinājums pārvarēt kādreizējo mīlestību ar jaunas mīlestības palīdzību. Tomēr – neveiksmīgi. Romāna noslēgumā, uzzinājis, ka Aija kļuvusi par atraitni, dzīvo ar trim meitām pussabrukusā mājā galīgā nabadzībā, Jānis sper izšķirošo soli – aiziet pie Aijas. Tātad – “Atbals” ir smalki niansēts

¹ Arī Jaunsudrabiņš 1906. gadā parakstīja latviešu dekadences deklarāciju, kaut gan ar dekadenci viņam īpaša sakara nebija. Tomēr šis solis ir diezgan daiļrunīgs. Proti, ar to Jaunsudrabiņš sevi it kā pieskaita pie literārajiem agresoriem, literatūras reformētājiem, par kādiem vismaz potenciālā līmenī tiecās būt dekadenti. Visiem tas neizdevās, bet Jaunsudrabiņš patiesi kļuva par literatūras reformētāju.

psiholoģiskais romāns ar patīkami laimīgām beigām? Tomēr iespaidu par jauko milas stāstu izjauc trilogijas trešā daļa, kas sacerēta gadus desmit vēlāk un kam jau piemīt divdesmito gadu prozai raksturīgās īpatnības.

Iespējams, ja tolaik jau pastāvētu eksistenciālisma jēdziens, Jaunsudrabiņu uzskatītu par šā virziena pārstāvi. Katrā ziņā – dažas eksistenciālisma idejas viņam ir tuvas. Visupirms šeit jāmin pasaules – cietuma motīvs: cilvēks ir burtiski nosodīts uz esamību šaisaulē; viņam nākas nepārtraukti maldīties un meklēt izeju no nebeidzamām strupceļu virknēm; cilvēkam nav iespējams uzsākt dialogu vai vismaz atrast kādu saskares punktu ar citu cilvēku – viņš ir absolūti vientuļš, un vienīgais dialogs noris tikai sevi un ar sevi. Izolētības apziņa galu galā noved līdz izmisuma pilnai eksistenciālai bezizejai.

Jānis ilgus gadus ir klīdis pa pasauli – cietumu, allaž saglabājot vismaz izejas ilūziju – mīlestību uz Aiju. Tomēr, izrādās, Aija ne tuvu neatgādina klasisko "liktenīgo sievieti". Viņa ir pragmatiska egoiste, neuzticīga, nevižīga, slinka (sieviešu tēli Jaunsudrabiņa romānos parasti ir ļoti negatīvi) – un tomēr viņā ir kāda gluži vai iracionāla dzirksts (atkal jāpiebilst, ka tāda piemīt daudzām Jaunsudrabiņa aprakstītajām sievietēm), kas neļauj Jānim aiziet. Bezcerīgā mīlestība vēl vairāk saasina pasaules – cietuma izjūtu, un gala iznākumā Jānis izdara pašnāvību. Vārdu sakot, "Ziemā" Jaunsudrabiņš mīlestību no saldsērīgas sižetiskas klišejas pārtapina eksistenciālā jēdzienā – apmēram pēc šāda principa: esamību nosaka mīlestība.

Otrs nozīmīgākais Jaunsudrabiņa romāns ir "Jaunsaimnieks un velns" (1933), kas zināmā mērā piesienas tā saucamajam pozitīvismam¹. Romāna darbība noris divdesmitajos gados; uzmanības centrā ir jaunsaimnieks Krasts un viņa ģimene, kas burtiski ne no kā klajā vietā uzsāk savas saimniecības ierīkošanu. Krasta ideāls ir "dzīvot visā mierā un klusībā cilvēka cienīgu dzīvi, saskaņā ar dabu un lielo Visumu", citiem vārdiem, viņš tiecas radīt absolūti sakārtotu un harmonisku pasauli. Materiālā ziņā ar milzīgām pūlēm viņam to izdodas paveikt: Krasts uzceļ ēkas, iekopj saimniecību, viņam veidojas šķietami laimīga ģimenes dzīve. Taču, izrādās, šī izskaitļotā harmonija ir iluzora. Krasts paša rokām izveidojis kārtējo pasauli – cietumu. Arī šoreiz kā izeja pavid mīlestība – uz "meža meitu" Mangu, kuras iracionālais valdzinājums ir krietni vairāk izcelts nekā Aijai (dažbrīd Manga atgādina gluži vai raganu). Krasts mēģina izrauties no pasaules – cietuma, bet tās likumi jau ir stiprāki par viņu. Lai izvairītos no nenovēršamā psiholoģiskā kraha, Krastam nākas apspiest isti neizprotamās dvēseles prasības, viņš pārvar grēcīgo kaislību, atgriežas ģimenē un atjauno iluzoro harmoniju.

"Jaunsaimniekā un velnā" darbojas vēl viena visai savdabīga persona – gluži reāls velns, kas lāgiem mēdz izlīst no sava ezera mitekļa un izspēlēt ar Krastu visādus nelabus jokus (tostarp tieši velns pamudina Mangu

¹ Precizāk būtu sacīt, ka Jaunsudrabiņa romāns bija viens no tiem tekstiem, kas vispār jāva sākt runāt par pozitīvisma esamību. Skat. tuvāk nodaļu "Mitu radītāji".

kārdināt Krastu). Diez vai ir kāds pamats šo personu traktēt kā Krasta patieso dziņu simbolisku iemiesojumu. Drīzāk velns alegoriski apzīmē visus tos dabas spēkus, ar kuriem Krastam nākas cīnīties, – un tālab Jaunsudrabiņa neradījums visvairāk atgādina naivos un komiskos latviešu folkloras velnus. Noslēgumā, protams, velns paliek zaudētājos un pēc īsas sarunas ar Krastu nonāk pie slēdziena, ka jaunsaimnieks nav pats jaunākais kaimiņš.

Jaunsudrabiņš sarakstīja arī vairākus apjomā mazākus, toties krietni ekspresīvākus romānus. Jo sevišķi iespaidīga ir “Nāves deja” (1924), romāns, kas cieši saistīts ar ekspresionisma poētiku. Virsraksta viduslaicīgā metafora apzīmē notikumus Baku pilsētā pie Melnās jūras – sabrukumu, badu, tīfu, ielu kaujas. To visu 1. pasaules kara laikā pieredz Vilis Vītols, kurš tur nonācis, meklējot savu aizbēgušo mīlestību. Arī Vītols nonāk eksistenciālā strupceļā, viņa personība pamazām sairst, un viņš iekļaujas vispārējā “nāves dejā” – naudas dēļ noslepkavo savu kādreizējo labdari un sajūk prātā.

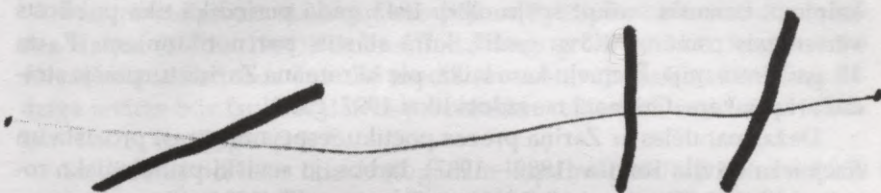
Trīsdesmito gadu literatūrai visai neierasts ir romāns “Neskaties saulē” (1936): kāds rakstnieks izdara pašnāvību, atstādams nepublicētus darbus, dienasgrāmatas un vēstules. Šie teksti līdz ar rakstnieka sievas pārdomām veido romānu. Ja atceramies, ka trīsdesmito gadu otrajā pusē literatūrā brieda kārtējās pārmaiņas, tad ir skaidrs, ka arī Jaunsudrabiņš tiecās būt tajās piedalīgs, atkal radot kaut ko krasi atšķirīgu no saviem iepriekšējiem darbiem. Tomēr viņa nākamie romāni – “Augšzemnieki” (1937), “Kapri” (1939) un “Nauda” (1942) –, lai arī profesionāli izstrādāti, liekas diezgan neveiksmīgi.

Bez tam Jaunsudrabiņš visu mūžu rakstīja stāstus un mazus tēlojumus. Daļa no šiem tēlojumiem apkopota “Baltajā grāmatā” (1914 – 1921) – vienā no gaišākajiem un poētiskākajiem bērnības atmiņu stāstījumiem latviešu literatūrā. 1944. gadā Jaunsudrabiņš devās trimdā uz Vāciju, kur turpināja strādāt. Nozīmīgākais darbs bija “Baltās grāmatas” turpinājums – “Zaļā grāmata” (1950 – 1951).

Starp divdesmito gadu debitantiem ievērojamākais ir **Kārlis Zariņš** (1889 – 1978), kurš vienlīdz talantīgi strādāja gan romānistikā, gan stāstniecībā. Zariņš publicējis 9 romānus un 14 stāstu krājumus. Faktiski Zariņa romāni – tā ir viena no nedaudzajām modernisma paradigmas izpausmēm latviešu lielprozā. Tas jūtams jau viņa pirmajā romānā – “Dzīvība un trīs nāves” (1921). Darbība noris drīz pēc 1905. gada revolūcijas, Latvijā valda terors, soda ekspedīcijas, notiek aresti, tiek izpildīti nāves sodi. Romānā darbojas trīs personas: strādnieks Maksis, pārliecināts revolucionārs, bijušais students Kazimirs, skeptiķis un anarhists, kurš nodarbojas ar banku aplaupīšanu, un diletantiskais dzejdaris Valdis. Ar Valdi saistīta kāda sīzētiska sānlinija, kas labi raksturo Zariņa personības koncepciju: Valdis izplāno vecas un bagātas aktrises slepkavību, lai atņemtu viņai naudu; tomēr aktrise mirst dabiskā nāvē, un Valdis apjēdz, ka viņa iecere bijusi galīgi

murgaina un nejēdzīga (piebildīsim, droši vien aizgūta no Dostojevskā). Citiem vārdiem, cilvēka rīcība ne vienmēr ir loģiski pamatojama – pārlietu bieži to nosaka viņa apziņas iracionālā daļa, kādi neizdibināmi “tumšie spēki”. Līdz ar to cilvēks vienmēr spiests staigāt “maskā”, un šīs “maskas” – visviens, revolucionāra, anarhista vai dzejnieka, – ir vairāk vai mazāk svešas viņa cilvēciskajai būtībai. Tomēr nespēlēt cilvēks nav spējīgs, kaut gan viņš nedz nosaka spēles likumus, nedz vispār nojauš par to esamību. Tāpēc ne jau no viņa ir atkarīgs paša liktenis. Tā ir savdabīga nejaušības un fatālistiska kombinācija, kas raksturīga arī citiem Zariņa romāniem: Maksis, Kazimirs un Valdis visi tiek sodīti ar nāvi; vispirms apcietina Maksi, pēc tam pavisam nejauši – arī abus pārējos. Tikai nāves priekšā zūd visas “maskas”. Uz jautājumu, kas šajās nāvēs vainīgs, Zariņš atbild savā mazliet filozofiski rezignējošajā intonācijā: “Tādos brīžos neviens nemeklēja vainīgos: vainīgs bija kaut kas augstāks par tiesu un bendēm, par mazo cilvēku ķnādu.”

Savukārt romānā “Dārza māja” (1930) jo sevišķi izjūtama Zariņa specifiskā “noslēpuma poētika”: kāds sens noslēpums, kas dziļi apslēpts un dažkārt arī apspiests darbojošos personu apziņā, vienlaikus ir arī sižeta virzītājspēks; ar to saistās vēl cits Zariņa prozā bieži sastopams motīvs – par pagātnes varu pār cilvēkiem: savulaik notikušais, lai kā no tā pūlētos aizbēgt, pēcgalā noteikti atgriezās. Romāna darbība noris divdesmitajos gados noslēgtā un zināmā mērā idilliskā vidē – kādas mazpilsētiņas nomalē,



kur atšķirtībā no citiem cilvēkiem mīt Anna Paulāne un viņas dēls, ārsts Vidvuds. Pēkšņi no Krievijas atgriezās Paulānes māsasvīrs Lamberts ar dēlu Arti. Lamberts sāk terorizēt mājas iemītniekus, izraisīdams vietēja mēroga apokalipsi: Paulāne Lambertu nošauj, pati mirst ar insultu, bet dārza māja nodeg. Izrādās, notikumu atslēga meklējama tālā pagātnē – Lamberta sieva patiesībā bijusi Paulānes ārļaulības meita. Zinādams šo noslēpumu – mazais grēks romāna ritējumā iegūst gluži vai metafiziskas aprises –, Lamberts sāk Paulāni šantažēt, pieprasīdams savu mantojuma daļu. Dziļi apziņā apslēptā atspere iztaisnojas un sagrauj ilgi un rūpīgi veidoto idilli. Tomēr romāna izskaņa ir optimistiska – Lamberta dēla un dārznieka meitas priekšā paveras gaišās nākotnes iespējas.

Līdzīgi veidots romāns “Vainīgais” (tas ir 1930. gadā periodikā publicētā “Atvara” pārstrādāts variants, kas grāmatā izdots 1940. gadā). Arī tajā

darbība noris norobežotā vidē, noslēgtā personu lokā – starp ārpilsētas pansijas iemītniekiem; sižetā dominē kriminālintrigas elementi. Pansijas mierpilno dzīvi iztraucē kāds Bedeics, kurš iegūst gluži vai velnišķu varu pār visnotaļ jauko un patīkamo Jāzepu Novadnieku. Tikai personu iekšējos monologos atklājas, ka savulaik Novadnieks nejauši nošāvis kādu meiteni, bet par šo noziegumu notiesāts mūžīgais neveiksminieks Bedeics, kurš nu tiecas atriebties vai visai pasaulei. Novadnieks atzīstas savā noziegumā, Bedeics zaudē varu pār viņu un galu galā, apcietināts par dažādām afērām, mirst cietumā. Jau no šiem sižetu pārstāstiem ir redzams, ka Zariņš savā prozā izdarīja kādu būtisku akcentu pārbīdi: psiholoģisko analīzi vai vienkāršus psiholoģiskus tēlu aprakstus viņš aizvietoja ar psiholoģisku spēli; no šejienes vairs tikai viens solis līdz atziņai, ka literatūra vispār ir vienienīga spēle. Nodaļas sākumā tika minēts, ka latviešu proza neizvirzīja jautājumu, kas tad īsti ir romāns. Kārļa Zariņa darbi – tas ir vismaz mēģinājums tuvojties šim jautājumam, tiesa, varbūt ne īpaši veiksmīgs. Jo, ja patlaban salīdzina Zariņa 20. – 30. gadu darbus ar tajā pašā laikposmā sarakstītajiem Jaunsudrabiņa romāniem, Zariņa teksti divainā kārtā liekas krietni vairāk novecojuši.

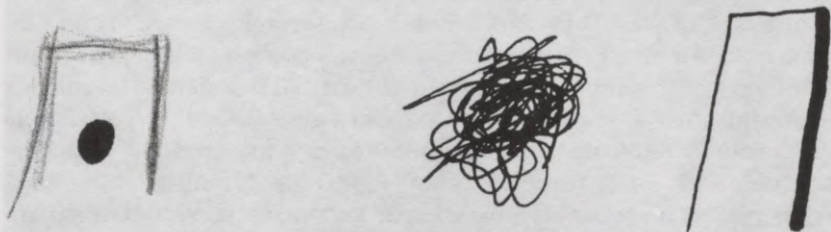
No pārējiem Zariņa romāniem jāmin vēsturiskais romāns “Kaugurieši” (1938; pārstrādāts variants – 1975), kurā stāstīts par 1802. gada Kauguru zemnieku dumpi un tā apspiešanu, un satiriskais romāns “Spīganas purvā” (1929) – par apbrīnojami talantīgiem krāpniekiem, kuri, par spīti likuma kalpiem, izmanās ierīkot spēļu elliti. 1943. gadā periodikā tika publicēts vērienīgais romāns “Kāvu gadi”, kurā stāstīts par notikumiem 17. un 18. gadsimta mijā, Ziemeļu kara laikā; pie šā romāna Zariņš turpināja strādāt arī pēc kara. Grāmatā tas izdots tikai 1997. gadā.

Dažas paralēles ar Zariņa prozas poētiku iespējams atrast prozista un dzejnieka **Pāvila Roziša** (1889 – 1937) darbos, jo sevišķi psiholoģisko romānu dilogijā “Divas sejas” (1921) un “Uguns ceļi” (1924). Šie romāni gan ir diezgan viduvēji. Uz krietni augstāka līmeņa atrodas satiriskais romāns par latviešu rūpniekiem un “labākajām aprindām” “Ceplis” (1928) un daļēji autobiogrāfiskais romāns “Valmieras puikas” (1936) – romantisks vēstījums par mazpilsētas zēniem gadsimta sākumā.

Prozistes un dramaturģes **Annas Brigaderes** (1861 – 1933) nozīmīgākais darbs ir autobiogrāfiskā triloģija “Dievs, daba, darbs” (1926), “Skarbos vējos” (1930) un “Akmeņu sprostā” (1933). Līdz ar Jaunsudrabiņa “Balto grāmatu” Brigaderes triloģija pieder pie izcilākajiem bērņības atmiņu darbiem latviešu literatūrā. Triloģijā ne vien stāstīts par Anneles bērņību, bet arī izklāstīta autore ētiskā programma. Tā precīzi formulēta pirmās daļas virsrakstā: Dievs, daba, darbs. Pēcāk to sāka uzskatīt par vienu no iespējamajiem latviskuma kodiem.

Vilis Lācis (1904 – 1966) trīsdesmitajos gados bija pats populārākais prozists. Viņš veiksmīgi sakausēja triviālās literatūras principus, “ģimenes

sāgas" kompozicionālos principus un dažus sociālkritiskā romāna elementus. Lācis rakstīja patiesi augstas kvalitātes beletristiku, kurā bija atrodams viss: gan "ģimenes sāga", kurā ietilpa piedzīvojumi aizjūras zemēs un 1. pasaules kara laikā ("Vecā jūrnieku ligzda", 1938), gan bēdu stāsti par



"mazo cilvēku" likteņiem (trilógija "Putni bez spārniem", 1932), gan aizraujoša antiutopija ("Ceļojums uz Kalnu pilsētu", 1934), gan piedzīvojumi džeklondoniskā garā ("Senču aicinājums", 1935), gan pēc principa "caur ērkšķiem uz zvaigznēm" darināts lasāmgabals ("Akmeņainais ceļš", 1939), gan, gluži pretēji, pēc principa "caur zvaigznēm uz ērkšķiem" veidots romāns ("Pūļa elks", 1935) u. c. Un, protams, "Zvejnieka dēls" (1934) –, šķiet, visvairāk lasītais romāns visā latviešu literatūras vēsturē, kurā stāstīts par kāda zvejnieka grūto dzīvi un skaisto mīlestību. Lāča romāni – tā ir mehāniskās prozas klasika.

Feminisma prozas aizsākumu iespējams datēt precīzi: to ievadīja **Ivandes Kaijas** (1876 – 1946) romāns "Iedzimtais grēks" (1913), kurā autore vērsās pret sabiedrības dubulto morāli un aizstāvēja sievietes tiesības. Līdzīga ievirze bija laulības dzīves problēmām veltītajiem romāniem "Sfinksa" (1915) un "Jūgā" (1919).

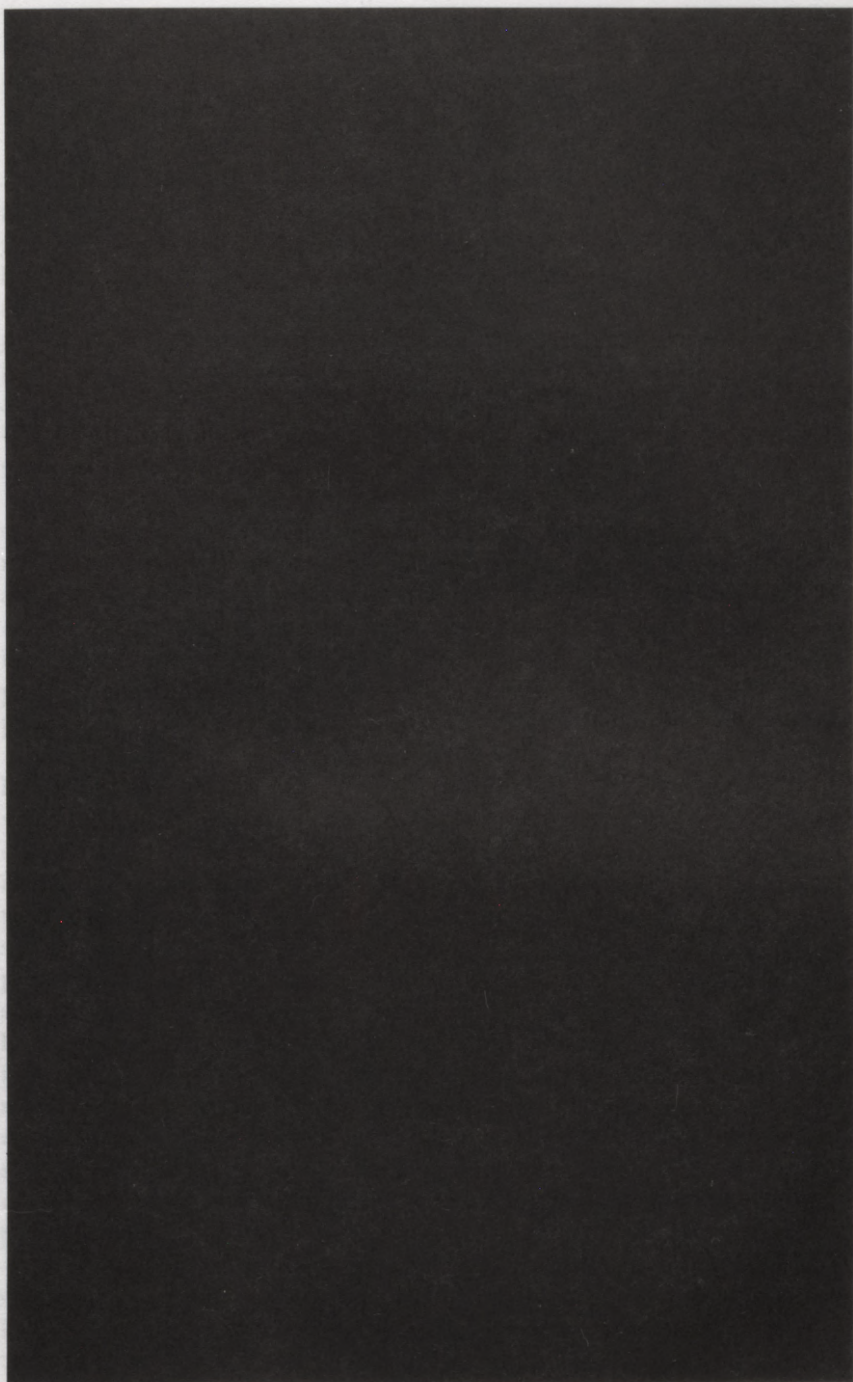
Laikposmā no 1920. līdz 1940. gadam kopumā publicēti aptuveni 330 romāni, no kuriem vairums veidoja literatūras fonu; līdz mūsdienām literāro vērtību saglabājuši labi ja daži desmiti. Un arī starp tiem tikpat kā nav mēģinājumu lauzt aprakstošā un pārmēru ar gaišām un cēlām idejām apsēstā reālisma klišeju. Vēl starp romānu rakstītājiem kā nozīmīgākie minami: Ādolfs Erss (1885 – 1945), Kārlis Ieviņš (1888 – 1977), Aīda Niedra (1899 – 1972), Jānis Plaudis (1903 – 1952), Alfreds Dziļjums (1907 – 1976).

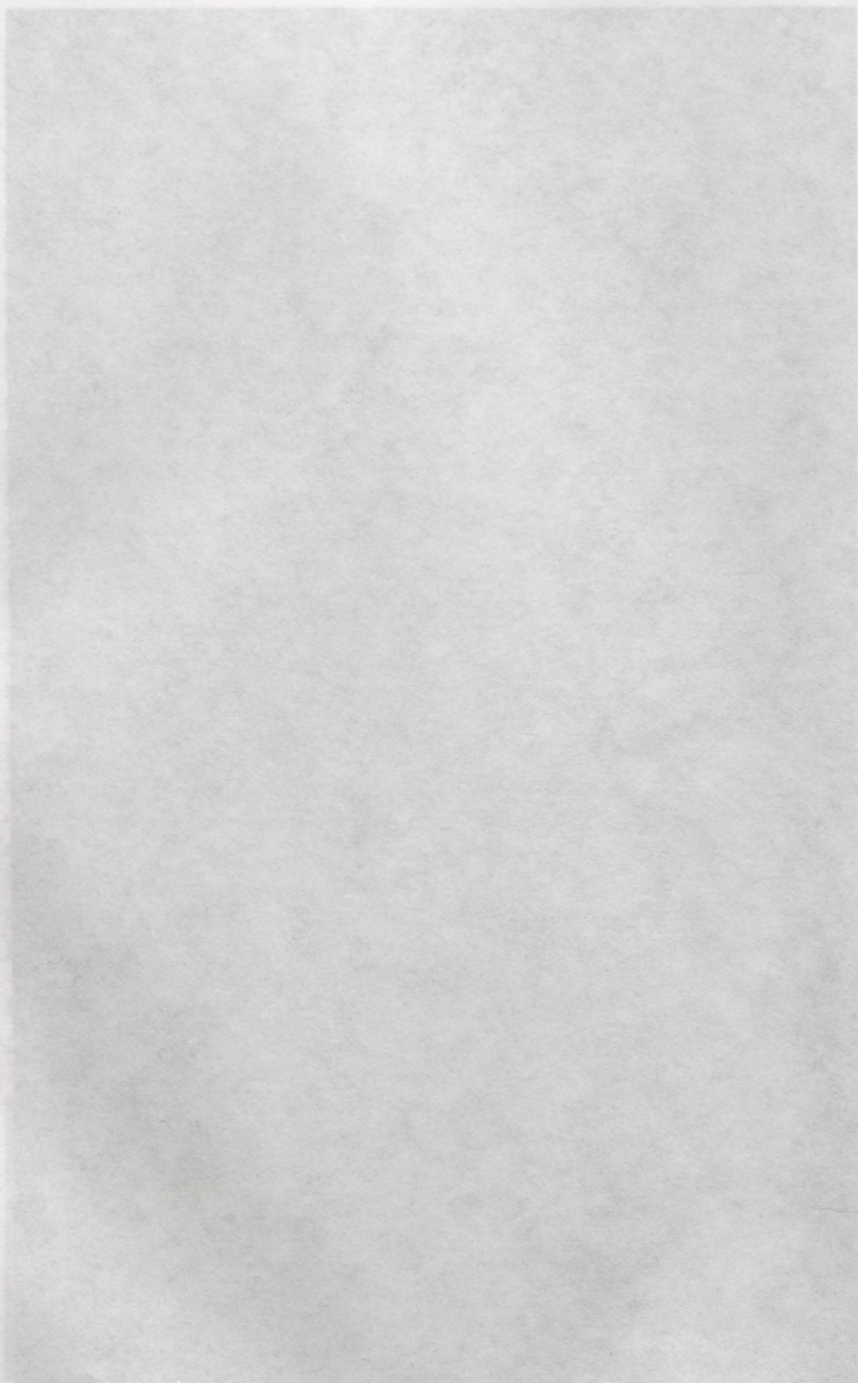
Noslēgumā – par tām potenciālajām prozas iespējām, par kurām iespēja radīt priekšstatu **Anšlavs Eglītis** (1906 – 1993) ar romānu "Līgavu mednieki", kas publicēts īsi pirms padomju okupācijas 1940. gadā. Anšlavs Eglītis (Viktora Eglīša dēls), pēc izglītības mākslinieks, tobrīd jau bija pazīstams kā veiksmīgs īsprozas autors. No pirmā acu uzmetiena "Līgavu mednieki" ne tuvu neatgādina tekstu, ko varētu uzskatīt par eksperimentālu vai novatorisku. Eglītis nebūt netiecās, piemēram, deformēt tradicionālā romāna struktūru, projicēt tajā aizguvumus no Rietumeiropas modernisma vai provocēt lasītāju ar kādām izaicinošām pasāžām. Pavisam pretēji,

"Līgavu mednieki" ir izteikti tradicionāls (var sacīt – izaicinoši tradicionāls) psiholoģiskais romāns: ar dinamisku un lineāru sižetu, rūpīgi aprakstītām personām, kuru rīcība allaž vienlīdz rūpīgi tiek psiholoģiski pamatota, krāšņiem darbības vides (trīsdesmito gadu Rīgas) aprakstiem, asprātīgiem dialogiem. Vēl vairāk – romāna sižets liekas gluži vai pārņemts no bulvāru literatūras. Tajā stāstīts par trīs jauniem cilvēkiem, kuru cerētais un plānotais mērķis ir atrast sievas, vēlams – pēc iespējas bagātākas, jo paši jauneklji pārstāv sabiedrības zemākos un vidējos slāņus. Vienlaikus romāns stāsta par kādas bankas galu un tās īpašnieka ģimenes krahu. Taču Eglītis bija no tiem tik reti sastopamajiem rakstniekiem, kuriem piemīt spēja burtiski "ne no kā" radīt "kaut ko īpašu". Eglītis bija ģeniāls *stāstītājs*, kurš īpaši nerūpējās nedz par idejām, nedz par jēgu, nedz par sociālkritiskajām spēlītēm. Varētu teikt, ka Eglītis "vienkārši rakstīja" (tāpat kā "vienkārši rakstīja" Jānis Ezeriņš) – taču rakstīja lieliskus romānus. Turklāt viņš bija apveltīts ar lielisku līdzsvara izjūtu: visi šie tradicionālā psiholoģiskā romāna elementi ir rūpīgi sabalansēti – un līdz ar to romāns iegūst īpašu eleganci, ko vēl papildina āķīgais sižeta atrisinājums (pēc principa "kas augstu kāpj, tas zemu krīt" – un otrādi). Vēl jāpiemin Eglīša brīžiem vēsi intelektuālā, brīžiem mazliet skumīgā ironija.

Vācu okupācijas laikā Eglītis paspēja publicēt romānu "Homo Novus" (1943 – 1944). Arī šī romāna sižets ir visai triviāls. Provinciālis Juris Upenājs ierodas Rīgā, lai kļūtu par mākslinieku un iekarotu metropoli. Seko spožas bohēmas ainas (romānā aprakstītajām personām ir reāli prototipi, lielākoties vairāk vai mazāk pazīstami mākslinieki) no trīsdesmito gadu mākslas dzīves, laiks sablīvējas, un Upenājs deviņos mēnešos piedzīvo tik daudz, cik pietiktu deviņiem gadiem. Pēc grūtām ciešanām un daudzām neveiksmēm Upenājs uzvar gleznotāju konkursā, tiek pie naudas, iegūst iecerētās sievietes mīlestību un dodas uz Parīzi. Tik laimīgas beigas, neraugoties uz tekstā izbārstītajām bagātīgajām ironijas devām, liekas mazliet pārspīlētas pat Anšlava Eglīša prozā.

1944. gadā drīz pēc "Homo Novus" publikācijas periodikā Anšlavs Eglītis devās trimdā – sākumā uz Vāciju, vēlāk uz ASV, tādējādi droši vien paglābdamies no tāda paša likteņa, kāds piemeklēja viņa tēvu, kurš 1945. gadā mira padomju cietumā.





STĀSTNIEKI

Isproza no gadsimta sākuma līdz 30. gadu otrajai pusei

Latviešu literatūrā profesionālu stāstnieku nekad nav bijis īpaši daudz. Lielākoties pazīstami romānisti ar saviem īsprozas darbiem aizpildīja spraugas starp romāniem (un pie viena arī preses izdevumu literatūrai atvēlētās lappuses); savukārt dzejnieki lāgiem izjuta nepieciešamību izteikt proziskā tekstā arī tās triviālās lietas, kas poēzijai nebija noderīgas. Līdz ar to īsproza parasti atgādināja nejaušus rakstītiekmes uzplaiksnījumus, kuri tikpat nejausi lāgiem radīja arī kādu pērli. Taču ir bijuši prozisti, kas vienlīdz veiksmīgi strādājuši gan romāna, gan stāsta žanrā, tostarp Kārlis Zariņš un Andrejs Upīts. Šajā nodaļā – ne tik daudz par īsprozas procesu, cik par tiem stāstiem un novelēm, kas joprojām ir pašvērtība – kas nav palikuši romānistikas ēnā.

Augusta Saulieša (1869 – 1933) dzeja un dramaturģija literatūru neko daudz neiespaidoja. Citādi ir ar viņa stāstiem, kaut gan vēl gadsimta pirmajā desmitgadē sarakstītie bija pārāk tradicionāli; Saulietis it kā tiecās atgriezties pirmsblaumaņa laikā un moralizēt gluži vai Jura Neikena vai Apsīšu Jēkaba garā. Jāpiebilst, ka šī nosliece uz lēnprātīgu sprediķošanu labi jūtama visā Saulieša daiļradē – viņš, kaut arī atzīts reālpsiholoģiskās prozas meistars, allaž bija mazliet neiederīgs un it kā veclaicīgs vispārējā prozas kontekstā.

Saulietis bija ļoti drūms prozists, iespējams, visdrūmākais visā latviešu literatūras vēsturē. Vēlinais stāsts "Paradīzē" (1932) apakšvirsrakstā nodēvēts par "Stāstu no pasaules pelēkā kaktā", un gandrīz visu Saulieša stāstu darbība noris šādos pelēkos un pagalam bēdīgos "pasaules kaktos". "Paradīzē" tā ir nabagmāja, cituviet – purva mala, trūcīga lauku sēta, kas gandrīz pilnībā izolēta no pasaules. Arī Saulieša aprakstītās personas parasti ir sevī noslēgušās, nomāktas, nodevušās pārmērīgai pašanalīzei, iegrīmušās vienaldzībā pret pasauli un sevi. Vientulība, vecums, nāve, traģiska nolemība, neizturami vienmuļa vai bezjēdzīga ikdiena – apmēram šādi ir Saulieša prozas centrālie motīvi. Dažkārt viņa stāstus mēdz salīdzināt ar Poruka prozu, taču Saulietim nav Poruka romantiskā patosa, nemaz nerunājot par Ničes ideju ietekmi. Ir tikai vecumvecā un mūžīgā Bibles mācība, saskaņā ar kuru būtu jādzīvo cilvēkam, bet, tā kā svētajam būt nav iespējams, tad reāla nav arī bībeliskā utopija. No šejienes izriet Saulieša prozas traģika.

Nozīmīgākā Saulieša daiļrades daļa – tie ir stāsti ar mazu mistikas piedevu: "Veļu tiesa", "Neaizberamā aka", "Ragana", "Čīndenī" un daži citi. Latviešu prozā arī agrāk retumis pavīdēja simboliska vai alegoriska mistika, taču diezgan zemā līmenī, vai – dekadencē – kā provokācija. Turpreti

Saulietis vispirmām kārtām bija izkopus reālpsiholoģisko rakstību, un nosliece uz mistisku un vizionāru parādību apcerēšanu dzima šīs rakstības "ieکشienē", iespējams, kā mēģinājums pāvarēt nu jau pārlietu daudzu autoru daiļradē reproducēto reālpsiholoģiskās prozas stereotipu. Savā ziņā tā bija iespaidīga sintēze: no vienas puses, smagnējais, viscaur pamatīgais un "vec-laicīgais" reālisms, no otras puses, viņsaules tēli un vīzijas, kas tiecas apliecināt savu piederību arī tik ļoti reālajai šaisaulei. Raksturīgs piemērs ir viens no labākajiem Saulieša stāstiem "Veļu tiesa" (1912), kas veidots pēc "nozieguma un soda" principa: vecais Režģu saimnieks jaunībā nogalinājis kādu vīru, tādējādi atbrīvodamies no sāncenša mīlestībā; kaut gan slepkavība paliek neatklāta, Režģu saimnieks aizvien vairāk atsvešinās no pasaules; pēc daudziem gadiem seko likumsakarīgā atmaksa: mirušie viņu tiesā un atzīst par vainīgu. Savukārt to, ka šī "veļu tiesa" nav bijusi tikai pirmsnāves

Handwritten text in Latvian script, likely a quote or note related to the text above. The text is partially obscured by a thick black line.

vīzija, liecina sakta, ko ļaudis atrod piespraustu pie mirušā saimnieka apģērba un kuru viņš kādreiz pazaudējis liktenīgajā cīņā ar noslepkavoto vīru.

- Isprozas virtuozs bija Jānis Ezeriņš (1891 – 1924). Viņš bija arī viens no retajiem profesionālajiem stāstniekiem¹. Gandrīz visi Ezeriņa nozīmīgākie stāsti sacerēti nedaudzos gados pirms autora nāves (viņš mira no tuberkulozes) un sakopoti sešos krājumos. Runājot par Ezeriņu, parasti mēdz piesaukt Bokačo, Vailda un Mopasāna vārdus – un pamatoti, jo tieši Ezeriņš pirmais latviešu literatūrā izstrādāja "tīrā" stāsta un noveles principus, atbrīvodams tekstu no pārlietu uzbāzīgās autora klātbūtnes. Šo apzināto distancēšanos starp autoru un tekstu Ezeriņš acimredzot pārmantoja no Rietumeiropas stāstniekiem, tāpat arī noslieci uz paradoksālu sižetu veidošanu, savukārt izvērstas anekdotes mākslu – no Bokačo, kura noveles viņš bija tulkojis. Faktiski Ezeriņš bija gluži vai neticamu traģikomisku atgadījumu elegantas izklāstīšanas meistars. Viņš bieži izmantoja "nejaušas sagadišanās" efektu, no kā izriet dažbrīd pārgalvīgie sižeta mežģījumi; ticamības iespaidu ļauj panākt no romantisma noveles poētikas aizgūtā ietvara kompozīcija ("stāsts stāstā"). Viena no Ezeriņa prozas pērlēm ir groteskā novele "Mērkaķis". Tajā kāda ar dzīves baudīšanu pārmēru aizrāvusies dāma karnevāla laikā iemīlas visefektīgākajā maskā, mērkaķī, nenojauzdama, ka maska patiesībā ir īsts mērkaķis, ko sev līdzī atvedis cirka direktors; gala iznākumā mērkaķis, neko daudz nejēgdams no itin cilvēciskas erotikas, sašutis par dāmas uzbāzīgo simpātiju izrādīšanu, viņu sakož un dāma no pārbiļa mirst.

¹ Bez tam Ezeriņš rakstīja visai viduvējus dzejoļus un ļoti daudz tulkoja.

Ezeriņa daiļrade ir tik daudzveidīga, ka viņa īsprozas kopojumumu savā ziņā varētu uzskatīt par stāstniecības iespēju, sižetu un variāciju enciklopēdiju. Daži stāsti vēl jūtami atgādina blaumanisko tradīciju. Ir reālpsiholoģiski stāsti, kuros ikdienas rāmo plūdumu pārtrauc kāds negaidīts sižeta pavērsiens (stāstā "Piezīmes dēlam" bijušais revolucionārs atklāj, ka ir apprecējis sava kādreizējā vajātāja, krievu ģenerāļa, meitu). Krietnu Ezeriņa daiļrades daļu veido romantisma poētiskā ieturētas noveles, kurās brīnumjauka pasaka mēdz pārvērsties traģiskā īstenībā (stāstā "Apstarotā galva" aprakstīta pastorāla iemīlēšanās tai īsajā brīdī, kad pieklusis karš). Ir arī smalki niansēta psiholoģiskā proza ("Šaha partijā" tiši zaudēta spēle sarežģī visu spēlētāja turpmāko dzīvi). Un, kas ir diezgan neraksturīgi latviešu prozai, Ezeriņa daiļradē lāgiem pavīd šoka poētikas un "melnā humora" elementi¹. Līdzās jau piesauktajam "Mērkaķim" te varētu minēt noveles "Cilvēks mārķā", "Tornis", "Prātnieka atreibība", bet jo sevišķi "Kapračus": kāds no šā cienījamā amata meistariem atrok vecu zārku, kurā atrodas ne vien skelets, bet arī nelaiķim savulaik pagalvī likta šnabja pudele. Diemžēl uzdzēršana uz nelaiķa veselību noslēdzas traģiski: atklājis, ka skelets pieder kādam radniekam, kura nāve ir uz viņa sirdsapziņas ("nejaušās sagadišanās" efekts), kapracis pārbīlī netīšām satricina kapa bedres irdeno zemi un nosmok zem nobrukuma kārtas.

Pievēršanās šķietamajiem "dzīves sikumiem", prasme sakausēt veselumā traģisko un komisko, lakoniskā rakstība un nosliece uz groteskā un absurdām situācijām padarīja Ezeriņu par modernās noveles aizsācēju latviešu literatūrā. Viņa daiļrade ne tikai atstāja spēcīgu iespaidu uz trīsdesmito gadu īsprozu, bet atbalsojās arī sešdesmito un septiņdesmito gadu literatūrā (piemēram, daudzas Regīnas Ezeras noveles neapšaubāmi turpina Ezeriņa tradīciju).

Otrs modernās noveles aizsācējs bija romānists un stāstnieks **Kārlis Zariņš**. Viņš īsprozā darbojās vairāk nekā trīsdesmit gadus, no 1911. gada līdz 1944. gadam, šai laikā publicēdams 14 stāstu krājumus. Nozīmīgākie stāsti sacerēti divdesmitajos gados. Zināmā mērā Zariņa stāstus var salīdzināt ar Ezeriņa īsprozu, kaut gan Zariņam jūtami pietrūkst Ezeriņam raksturīgā mānīgā viegluma, elegances un virtuozitātes. Zariņš lielākoties orientējās uz reālpsiholoģiskās prozas stereotipiem, bieži tos paceldams filozofiskas vai eksistenciālas apceres līmenī. Kritika lāgiem viņu mēdz traktēt kā "zudušās paaudzes" pārstāvi. Šeit jāpiebilst, ka latviešu literatūrā "zudušās paaudzes" motīvs realizējās krietni citādāk nekā Rietumeiropas literatūrā: nevis bezjēdzīgā kara un tā sakropļoto cilvēku analīze, bet gan karš kā vispārcilvēcisko vērtību krīze un atsvešinātības rašanās jau pēc kara. Arī Zariņš 1919. gadā piedalījās Latvijas atbrīvošanās cīņās, tāpēc nav nejaušība, ka daudzi stāsti veltīti varbūt ne īpaši svarīgām, toties efektīgām

¹ Šoka poētika tika diezgan pamatīgi izstrādāta jau ekspresionisma prozā, taču Ezeriņš bija vienīgais, kas to bagātināja ar ironiskām intonācijām.

šīs cīņas epizodēm. Starp tiem izceļas novele "Piemini nāvi, Heidenkranc!", kurā kāds cilvēks desmit stundas spiests pavadīt, karājoties aiz mēteļa stūra simtmetrīga baznīcas torņa smailē (autors atzina, ka novele ir variācija par Po "Svrēteņa un akas" tēmu). Līdzīgas mazliet groteskas situācijas "starp dzīvību un nāvi" aprakstītas arī daudzos citos Zariņa stāstos.

Otrs noturīgs Zariņa daiļrades motīvs ir atsvešinātības visdažādākās interpretācijas – no ironijas, piemēram, par "bijušajiem", t. i., cilvēkiem, kas stūrgalvīgi tiecas dzīvot savā visbiežāk iluzorajā pagātnē un tālab "izkrist" no laika rituma (tāds ir vecais krievu armijas ģenerālis stāstā "Ordeņi"), līdz pieklusinātai traģikai ("Pēterpils stāstā" apcerēta personības vientulība un nespēja izkļūt no šīs paša radītās vientulības čaulas pat ar mīlestības palīdzību). Līdzīgi kā Zariņa romānos, arī stāstos dominē "noslēpuma poētika": viņa aprakstīto cilvēku pagātnē slēpjas kāds "liktenīgs noslēpums", "pagātnes lāsts" vai noziegums, kas iespaido visu viņu turpmāko dzīvi. Tā tas ir arī stāstā "Barons", kurā aprakstīta kāda vācu barona absurdā veģetēšana pēc jaunībā izdarītas slepkavības. Šis "pagātnes lāsts" ir lielisks sižetisks paņēmieni, ar kura palīdzību panākt atsvešinātības efektu; varbūt tāpēc Zariņš to lietoja tik bieži, ka tas pārvērtās par klišeju. Vēl jāmin Zariņa bezkaislīgā, "reģistrējošā" stilistika: visviens, vai viņš apraksta afektus, alogisku rīcību, situācijas "starp dzīvību un nāvi", pēkšņus emociju izvirzumus vai gluži ikdienišķas norises, rakstība paliek vienlīdz distancēta. Trīsdesmitajos gados Zariņa stāstu intonācija mazliet mainījās – no racionāla skeptiķa viņš pārvērtās romantiķi.

Andrejs Upīts bija ievērojamākais sociālpsiholoģiskā un sociālkritiskā stāsta meistars; un, jāpiebilst, viņa stāsti un noveles atrodas uz krietni augstāka līmeņa nekā viņa romāni. Isprozā viņš darbojās jau kopš gadsimta sākuma. Tolaik sacerētie stāsti apkopoti "Mazu komēdiju" divās grāmatās (1909 – 1910), kurās, akcentējot sociālkritiskos motīvus, ironiski aprakstītas "mazo cilvēku", sīkpilsoņu traģikomiskās likstas, kuras viņi paši uztver bezmaz kā apokaliptiskus satricinājumus. Taču nozīmīgākos stāstus Upīts sarakstīja divdesmitajos gados.

Jau teorijā uzsvēris sociālo ideju dominanti tekstā, Upīts to konsekventi realizēja katrā darbā. Savus stāstus viņš mēdza apvienot ciklos, par virsrakstu izvēlēdamies kādu ietilpīgu un viegli atšifrējamu metaforu: "Skaidas atvarā" (1921), "Aiz paradīzes vārtiem" (1922), "Metamorfozas" (1923). Upīša labākais krājums ir "Kailā dzīvība" (1926), kurā apkopotas desmit noveles par dzīvības un nāves tēmu un kurā autora tendenciozitāte nav bijusi par šķērslī, lai radītu brīnišķīgu prozu. Laika un telpas aptvērums ir divdesmito gadu latviešu prozai neraksturīgi plašs: darbība norisinās gan antikajā pasaulē, gan Francijā, gan Itālijā un parasti lielo sociālo satricinājumu brīžos, kad "dzīvības un nāves" tēma pārtop izvēles problēmā – "dzīvība vai nāve". Viens no raksturīgākajiem Upīša paņēmieniem ir aprakstīt lūzumu personības psiholoģijā, ko rada sociālās piederības apziņas atmo-

šanās, un pretstatīt jaunpiedzimušo "sociāli apzinīgo" personību tās līdzšinējai vienmuļajai un trulajai esamībai. Tā tas ir, piemēram, novelē "Klemansa Perjē nāve", kurā siktirgotāju Perjē franču revolūcijas laikā nejauši apcietina un nošauj kopā ar sagūstītajiem revolucionāriem; isi pirms nāves viņš pārliecinās par savas dzīves bezjēdzību un līdz ar to – arī par "kailās dzīvības" bezvērtību. Savukārt novelē "Trāķietis Kilons", vienā no psiholoģiski spraigākajiem Upīša darbiem un īsti klasiskā novelistikas paraugā, aprakstīta epizode pēc Spartaka sacelšanās sakāves: romiešu leģionāru vajātais gladiators Kilons nespēj izdarīt pašnāvību, kaut arī apzinās, ka viņu tik un tā gaida mokoša nāve pie krusta.

Bez tam Upīts rakstīja arī satīriskus un groteskus stāstus. Daļa no tiem veido krājumu "Stāsti par mācītājiem" (1930), kurā autors diezgan nikni ironizē par kristīgās baznīcas drūmo lomu vēsturē. Spožākā šajā krājumā ir novele "Doktora Mārīņa viesis", kurā aprakstīta diskusija starp Mārīņu Luteru un velnu; novele noslēdzas ar slaveno epizodi, kad Luters, nespēdams vārdnieciskā duelī velnu pieveikt (cik noprotams, ar velna muti runā Upīts), met viņam ar tintnīcu. Trīsdesmitajos gados Upīts isprozu pārstāja rakstīt.

AKTĪVĀ LITERATŪRA

Dīvdesmitie gadi

1923. gadā dzejnieks, prozists un kritiķis Andrejs Kurcijs, viens no erudītākajiem tā laika kultūras apcerētājiem, publicēja nelielu grāmatu "Aktīvā māksla", kurā, gan izvairoties no pārlietu precīzām definīcijām, proklamēja jauna mākslas laikmeta – *aktīvisma* – iestāšanos. "Aktīvajā mākslā" lielākoties runāts par kultūru vispār, tomēr daudzējādā ziņā Kurcija idejas

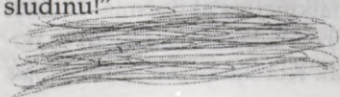
attiecināmas arī uz rakstniecību. Cita starpā grāmatā teikts: aktīvisms "...nav pat skola, bet jauna pasaules iekšējās nepieciešamības izpratne, jauns mākslas kultūras laikmets"; "Ir tikai vienots un laikmetīgs aktīvisms. Dažādi "ismi" (purismi, kubismi, ekspresionismi utt.) dažādās mākslas dzīves nozarēs ir tikai metodoloģiski paņēmieni". Tālāk Kurcijs strikti norobežojas

no impresionisma, naturālisma un jebkāda veida akadēmisma izpausmēm, akcentē mākslas sociālo lomu, vienlaikus gan uzsvērdams subjektīvi emocionālā momenta nepieciešamību. Aktīvista portrets Kurcija izpratnē ir šāds: "...sirds viņam caururbta cilvēces traģiskas sāpēm." Kaut arī aktīvisma jēdziens praksē neieviesās, tomēr ir skaidrs, ka Kurcijs precīzi raksturoja tās pārmaiņas, kas 20. gados norisa latviešu literatūrā.

Būtībā 20. gados Latvijā vēlreiz sākās 20. gadsimts – un vairs ne tuvu tik provinciālā formā kā gadsimta sākuma dekadencē (tiesa, daudzi teksti jau bija tapuši iepriekšējā desmitgadē, taču 1. pasaules kara un tam sekojošo sociālo satricinājumu laikā kultūras dzīve bija tikpat kā paralizēta; šie teksti tika publicēti tikai 20. gadu sākumā). Ļoti spēcīga bija ekspresionisma poētikas ietekme, kaut gan runāt par tādu ekspresionismu, kāds sastopams Rietumeiropā, diez vai iespējams pat atsevišķu rakstnieku daiļradē. Latviešu literatūrā tikpat kā nebija ekspresionismam raksturīgā mesiānisma un "pasaules gala" motīvu. Šis fakts, iespējams, izskaidrojams ar sociālo situāciju: ja jau jaunajā Latvijas valstī "dzīve sākas no jauna", tad skaidrs, ka jebkurš vēl nesenā pagātnē tapis "pasaules gala" redzējums vai pravietojums liktos neglābjami novecojis, ja ne kuriozs. Tāpat nebija līdzinieku, piemēram, Gotfrida Benna agresīvajam antiestētismam; Munka "Kliedzienu" motīvs izskanēja stipri pieklusināti, bet Grosa biedējošās groteskas pārtapa uzjautrinošās karikatūrās.

Un tomēr – 20. gadu sākumā (precīzāk, jau kara laikā sacerētajos tekstos) vairāku dažbrīd pat krasi atšķirīgu autoru daiļradē norisa pavērsiens, ko lieliski raksturo aktīvisma jēdziens: poētika patiesi *aktivizējās*, atbrīvodamās no veco formu žņaugiem, meklējama jaunus izteiksmes līdzekļus, kļūstot labdabīgi agresīva, taču reti ieslīgdama galējībās. Interesanti, ka gandrīz visi tolaik par ekspresionistiem dēvētie ļoti kategoriski noliedza jebkādu sakaru ar šo virzienu. Savukārt dzejnieks un prozists Pēteris Ķikuts pat apgalvoja, ka ekspresionisma latviskais variants radies neatkarīgi no Rietumeiropas garīgās un sociālās krīzes. Saprotams, šāds apgalvojums ir krietni pārspīlēts, tomēr ir skaidrs, ka latviešu ekspresionismā – vai aktīvismā – noturīgi bija saglabāties romantisma nervs, romantismam piemītošais ētiskais maksimālisms.

Poētiskā formā aktīvismu jau 1921. gadā manifestēja Pēteris Ērmanis dzejoli "Verbs varenais", kurā dots bezmaz pasaules lingvistiskais modelis, troni uzsēdinot verbu: "Verbs! Verbs! Bezgaltelpā valdnieks tik verbs! / (..) Substantīvs: Cilvēks. Maize. Ūdens. Druvas. Tirgotava. Fabrika. / Adjektīvs: Daiļais viss, spulgojošais, gudrisvētais, skaidrošais, dzejiskais, dzejiskais. / Verbs: Karot! Dumpoties! Riņķot ap sauli! Ritēt, ritēt! / Verbs arī ir: sludināt! / Un stiprs manī šis verbs ir, klausu es viņam, izkūstu viņā: / Es sludinū!"



Jānis Sudrabkalns (1894 – 1975), kaut arī salīdzinājumā ar citiem tā laika dzejniekiem sarakstīja relatīvi maz, ir viena no nozīmīgākajām figūrām 20.–30. gadu dzejā, pēckara dzejnieku paaudzes garīgais vadonis un brīžiem arī virzītājspēks (piemēram, viņš viens no pirmajiem ieraudzīja un atzina Čaka talantu). Jau 1918. gadā Sudrabkalns formulēja dzejnieka lomu jaunajos laikos: “Dzejnieka kuģis neguļ vairs zilās sapņu ostās. Viņam jāiziet atkal pretī dzīves vētrām, dzīves nelietībām, visriebigākajām šausmām, kuras uz bango augšup – lai visu ieņemtu sevī, pārdzīvotu, attaisnotu.”

Šo metaforu Sudrabkalns realizēja gandrīz burtiski: pirmajā dzejoļu krājumā – “Spārnotā Armāda” (1920) –, kurā apkopota galvenokārt kara laikā rakstītā dzeja, daudz runāts par ostu atstāšanu un vētru un šausmu izdzīvošanu. Ievaddzejoli Sudrabkalns raksta: “Viszemju fantastiem un sapņotājiem / Es slavu dziedu, pats tiem piederošs” (jāpiebilst, ka šis dzejolis ir sonets, kuram, neraugoties ne uz kādiem formas kanoniem, pievienota piecpadsmitā – liekā un gan formāli, gan jēdzieniski disonējošā – rinda: lozungs “Par saviem sapņiem cīņu sāc!”, ar kuru autors atsakās no romantismam raksturīgajām ilūzijām, formas žņaugiem un jau krietni pirms Kurcija deklarē to pašu aktivismu, lai arī pagaidām visai retoriski). “Spārnotā Armāda” ir viens no dinamiskākajiem tā laika krājumiem; tajā dominē kustība – dažbrīd kustība kustības dēļ, kustība kādā nenoteiktā virzienā – uz “kaut ko”, ko ierobežo visai abstraktas kategorijas: “jauns”, “brīvs”, “rīts” un tamlīdzīgi; kustībai nepieciešams “ceļš” (“Lai svētīts ceļš, kas nenoiets”) un “ticība”. Savā ziņā to varētu uztvert arī kā savdabīgu poētisku utopismu. Sudrabkalns pilnībā atsakās no visa “vecā” (tostarp arī no visos laikos populārās patriarhālās idilles, kas viņa uztverē nav pat pieminēšanas vērtā); ir nepieciešams “jaunais”, kura tiešs priekštecis ir haoss – radošais, attīrošais pirmsākums: “Reiz vecais ir līdz galam jānoārda, / No tira marmora mums jāceļ jauns Partenons”; “Lai laužas augšup bargos negaisos / Sens laiku, zemju pirmsākumu haoss, / Lai cilvēks jauns tad iznāk klajumos / Un jauna saule atspīd kalnos stāvos!”

Taču Sudrabkalns ne tuvu nebija filozofisks dzejnieks; pavisam pretēji – viņš bija fantastisks formas virtuozs, kurš vienlīdz labi pārvaldīja gan tradicionālās vārsmošanas sistēmas (viņa sonetu vainags “Iesvaidījums” ir viens no latviešu dzejas šedevriem), gan modernismam raksturīgos motīvus un metaforas. Dažkārt viņš lietoja metaforas, kas pat mūslaikos liekas apskaužami pārgalvīgas, piemēram: “Un zeme rīta apkampienos gulēja kā liķis valgs.” Dažus gadus vēlāk Andrejs Kurcijs šai sakarībā rakstīja: “Lai ierosinātu civilizācijas nodeldēto cilvēces jutību, metaforai jābūt sevišķi spilgtai un tagadnīgi svaigai ar uzkrītoši grotesku pieskaņu” (1924). Tieši šis diezgan īpatnējais apvienojums – klasiski skaidra un profesionāli noslīpēta forma, ekstravaganta metaforika un mazliet simboliska aizplīvurotība – ir Sudrabkalna poētikas pamatā.

Saprotams, utopisms, lai arī poētisks, ilgi pastāvēt nevar, jo sevišķi 20. gadsimtā. Laikam tāpēc Sudrabkalna nākamie krājumi – “Pārvērtības”

(1924) un "Spuldze vējā" (1931) – tik jūtami atšķiras no "Spārnotās Armādas". Tajos daudz lielāka loma ir apcerīgām un rezignētām intonācijām, kultūras reminiscencēm un tā saucamajai "pilsētas dzejai" (Sudrabkalns ir civilizācijas apdziedātājs un kritiķis vienlaikus – pirmais latviešu literatūrā¹). "Dzīvi dzīvoju, cik man tās dots," šādi autors formulē savu vadmotīvu. "Pārvērtībās" iekļauti divi spoži mīlas dzejoļu cikli – "Klodijai" un "Nonas".

Bez tam Sudrabkalns radīja savu dubultnieku, izsmalcināto un augsti izglīto asprāti Olivereto (pseidonīms aizgūts no "Dekameronā"), kurš, tāpat kā Sudrabkalns, lieliski pārzināja dzejas tehniku, taču vairāk milēja izteikties par aktuālām tēmām. Taču tas nebija tradicionālais variants, kad "nopietns" dzejnieks savus satīriskos pantus paraksta ar ķecerīgu pseidonīmu, – arī ironists Olivereto ar savām grāmatām ("Trubadūrs uz ēzeļa", 1921; "Viņpus laba un ļauna", 1922; "Džentlmens ceriņu frakā", 1924) ir atstājis paliekošas pēdas "nopietnās" literatūras vēsturē. Uz jautājumu "Kas spējīgāks – Sudrabkalns vai Olivereto?" Sudrabkalns-Olivereto atbild: "Kur viens runā ar lielu patosu, tur otrs pasmaida." Te vietā būtu atkal citēt Kurcija "Aktīvo mākslu": "Aktīvā komēdija ir traģikomēdija, un aktīvisma groteskā ir dziļa nopietnība."

• Kad **Pēterim Ērmanim** (1893 – 1969) jautājuši, kādu virzienu pārstāv viņa dzeja, Ērmanis mazliet ironiski atteicis: "ērmanismu". Zināmā mērā viņam taisnība – Ērmaņa pantus jau no pirmā acu uzmetiena nav iespējams sajaukt ne ar vienu cita dzejnieka rakstīto. Ērmanis pirmais tik plaši un konsekventi lietoja verlibru; ir pieņemts viņa verlibra cilmi meklēt Vitmena dzejā un traktēt viņu kā spilgtāko latviešu ekspresionisma pārstāvi (Zenta Mauriņa Ērmaņa pirmo dzejoļu krājumu "Es sludinu" (1920) nodēvēja par "ekspresionisma katehismu"), taču pats Ērmanis noliedza jebkādu sakaru gan ar ekspresionismu, gan ar Vitmenu.

Savā ziņā Ērmaņa dzeja veidojās kā paradoksāla sintēze. No vienas puses, viņš atsacījās no tradicionālajām formām (piemēram, sonets Ērmaņa uztverē ir "kaklasaitei, pletdzelža gludinātai, žņaudzošai līdzīgs") un izplūda gluži futuristiskās deklarācijās, kā tas redzams dzejolī "Automobilim slava": "Auto, mans pilsētas brālēns, viesulīgi svilpjošais auļotājs! Tevi es milu, es, laucinieks, birzes zaļumu aplipušais! (..) / Pilsētā viss ir mūzika, un šī mūzika ir tevī. / Ielas koncertmeistar tu, ziboši trakais! / Slava tev, uzvarētāj mans! Slava!" Tāpat viņam piemita nosliece uz vārdadarināšanu, apvienojot vienā vārdā vairākus epitētus vai darbības vārdus. Taču, no otras puses, Ērmanis *sludināja* šī vārda vistiešākajā nozīmē – ne velti viņa debijas dzejoļu krājums nodēvēts par "Es sludinu". Šajā sludināšanā saklausāmas gan evaņģēliju, gan Poruka atbalsis; Ērmanis gandrīz precīzi atkārtu Kristus vārdus: "Jā, tie vārgie, sevis aizmirst nevarošie, / Visu at-

¹ "Pilsētas dzejas" tiešs priekštecis bija dzejnieks, prozists un vēsturnieks Arveds Švābe (1888 - 1959), kurš dzejā iezīmēja pāreju no zemnieciskās pasaules uz pilsētniecisko pasauli. 1913. gadā Švābe publicēja 1200 rindu garu poēmu "Pilsēta", kura, kā uzskata, radusies Emīla Verhārena ietekmē. Poēmā pilsēta salīdzināta ar bibelisko skaistuli Delilu, kas ar savu skaistumu uzvar lauku jaunekli. Līdzīgu motīvu izvērsums ir arī dzejoļu krājumā "Bulvāri" (1920).

stātie, skumjie, kurnošie, / Tie ir mani brāji, tās ir manas māsas." Ērmanis bija pārliecināts pacifists (vairākus gadus pavadījis frontē, kara absurdu viņš bija izjutis pats uz savas ādas); Napoleonu vispārējā viņa apjūsmošanas gaisotnē Ērmanis atļāvās nosaukt par "apbrīnojamo ļaundari", bet par jebkāda veida revolūcijām rakstīt: "Nepieņem es zemes Paradīzi jūsu, / ja mirkst viņas pamati asinīs, asinīs nevainīgās, svētās!" Kādā dzejoli Ērmanis uzskaita savus ētiskos orientierus: "Spēks, maigums, trauksme, miers, šķīstskaidrība un mīlestība, mīlestība, mīlestība." Diemžēl pārliecīgā patētika, neskaitāmās izsaukuma zīmes un, liekas, absolūts paškontroles trūkums visai savdabīgo Ērmaņa dzeju padara pagalam naivu un primitīvu.

Jau pirmajā krājumā autors atzinās: "Ak, šī apnikstošā Ērmanība mana! / Jānes līdz kapam tā man kā svārki nodriskāti veci!" Aktīvo sprediķošanu viņš turpināja vēl nākamajā krājumā – "Es šaubos, es ticu" (1922), taču pēc tam "ērmanisms" mazpamazām apsīka un Ērmaņa dzeja kļuva aizvien tradicionālāka, kaut arī humānisma ideālu sludināšanas nosliece saglabājās. Kopumā Ērmanis sarakstīja pārāk daudz (lai ieņemtu cienījamu vietu 20. gadu literatūras vēsturē, pietika ar pirmajiem diviem dzejoļu krājumiem – turpmākos diez vai par dzeju vairs var uzskatīt, ja nu vienīgi par aklu sevis reproducēšanu) – desmit dzejoļu un desmit stāstu krājumus. Prozā labākie darbi ir daļēji autobiogrāfiski stāsti par pieredzēto krievu armijā, revolūcijas un sarkanā terora laikā. Arī tajos jūtama ekspresionisma poētikas ietekme – dažbrīd pavid groteski un atbaidoši motīvi, stāsti mēdz aprauties kulminācijas mirklī, liela nozīme ir iracionālajam momentam (piemēram, stāstā "Neapmierinātais zvērs" karā uzkrātais absurds izlaužas pēkšņā varmācības izverdumā – kareivji īsti neizprotamu iemeslu dēļ piekauj savus biedrus, turklāt tas notiek baznīcā, altāra priekšā).

1944. gadā Ērmanis devās trimdā un līdz mūža galam dzīvoja Vācijā.

Aktīvajā literatūrā pastāvēja arī otrs atzars, ko veidoja kreisi noskaņotie literāti, kuri rakstīja sociāli un politiski tendētu dzeju. Vispirmām kārtām te jāmin **Linards Laicens** (1883 – 1938). Viņš bija pārliecināts revolucionārs un sociālisma piekritējs jau kopš 1905. gada; Laicens pabija gan cariskās Krievijas, gan neatkarīgās Latvijas, gan PSRS cietumos; viņš aktīvi darbojās politikā un vairākus gadus bija Saeimas deputāts. Laicens sarakstīja astoņus dzejoļu un desmit stāstu krājumus, trīs romānus, lugas u. c. Laicenu lieliski raksturojis Ērmanis: "Laicen, kaut tālāks man tu kā neviens, saprotu tevi es / tomēr, tevi, piere kam laika karsonī kvēlo. / Meklētāj mūžīgais! Skrēji tu izmisā cauri šīm / dienām, skrēji, līdz klupi pie kārts, kuras galā / sarkans sprauts / karogs. / Karsonī guli tu karoga sarkanā ēnā, smejies, / draudi, baidi, svēti un lādi. / Laicen, grāvēj laikmurgainais, veseri graužošu dru- / dzi tu cel pats pret sevi. Vai glābšanās nav vairs?" Šīs rindas Ērmanis sacerēja 1921. gadā, nenojaušot, ka viņa pravietojums piepildīsies: 1932. gadā Laicens, lai izvairītos no kārtējā aresta, emigrēja uz Padomju Savienību; pēc sešiem gadiem Laicena "graužošais veseris" patiesi ķēra viņu pašu:

1938. gadā Laicenu nošāva līdz ar daudziem citiem Padomju Savienībā dzīvojošajiem literātiem.

Laicenam vairs nepastāv "realizējamā sapņa" jēdziens, kas tik ļoti svarīgs bija Sudrabkalnam; arī Ērmaņa vispārcilvēcisko vērtību sludināšana viņam ir pilnībā sveša, nemaz nerunājot par bibelisko morāli vai kultūras reminiscencēm. Laicenam pastāv tikai divas viena otru izslēdzošas kategorijas – "jaunais" un "vecais". "Radišanas darbs ir revolucionārs akts," uzskatīja Laicēns – bez šaubām, lai iznīcinātu "vecu". Līdz ar to vārds pārtop par graušanas instrumentu, par "vecā" iznīcināšanas ieroci. Modernisma utopisms un sociālais utopisms Laicēna daiļradē ir apbrīnojami saskanīgi. "Šī pasaule kazarme / līdz galam jāsgrauj mums! / Lai rēc vēl lielgabals, / lai granātas vēl šķiežas, / Līdz pasaules veikalam / pats pamats apkārt sviežas," rakstīja Laicēns. Vēl vairāk: "Steidz izmēzt no sevis it visu, kas mantots no grieķiem, / un nomazgā kvēpus, ko renesanss sabēris tevī kā skurstens, / kas gadiem nav piedzīvojis slotas un rūcošu liesmu, – / līdz kļūsi tu Parnasus graujošs un briesmons – līdz šausmās / sāks vaidēt kultūras beigtie." Atcerēsimies "kultūras beigtā" Sudrabkalna aicinājumu celt jaunu Partenonu – paralēle ir ļoti daiļrunīga: radikāli atšķirīgi dzejnieki pieprasa vienu un to pašu. Laicēna absolutizētajam jaunā/vecā pretstāstījumam ir pakļauts viss – no ideoloģijas līdz dzejas formālajiem aspektiem. 1922. gadā tika publicēta Laicēna apcere "Dzejas principi", kuru varētu uzskatīt par visu kreisi noskaņoto dzejnieku manifestu. Tajā bija teikts, ka tagadne pieprasa jaunas dzejas formas; turklāt "jaunā pasaules uzskata" dzejnieki, kas dzejo "senajās formās", pilnībā nepiederot tagadnei. Interesanti, ka pats Laicēns savos pirmajos divos krājumos atklājās kā tradicionāls un ļoti viduvējs lirīķis. Krass lūzums notika 1920. gadā, kad iznāca viņa trešais krājums – "Karavāne", kam sekoja "Semafori", "Berlīne" (abi 1924) un mazais, austrumnieciski ornamentētais mīlestības lirikas krājumiņš "Ho-Tai" (1922). Tajos apkopoti Laicēna spožākie dzejas darbi, kuros viņš burviski sadragāja ierastās dzejas struktūras, pievērsdamies verlibram, eksperimentēdam ar rindu un vārdu grafisko izkārtojumu, manipulēdam ar plakātiskiem saukļiem (acīm redzamā Majakovska ietekmē) un bezmaz terorizēdam lasītāju ar savu fantastisko paštaisnības apziņu.

"Dzejas principos" Laicēns noliedza jebkādu literatūras patstāvību, sludināja mākslas pakļautību dzīvei un deklarēja, ka dzeja ir tikai līdzeklis revolūcijas sasniegšanai. "Dzejniekam ar savā dzejas darbā ielikto smadzeņu enerģiju un vārdu nākas sagraut mūrus, nākas salauzt dzelzis, nākas pārspēt lielgabalu rēcienus un aero lidojumus," viņš rakstīja. Šeit vēl jāpievieno ne reizi vien atkārtotā prasība atbrīvoties no visa "liekā" – no pārlietu greznām metaforām un pašrefleksijas, no vārsmošanas likumiem – un panākt maksimālu frāzes piesātinājumu un lakonismu. Līdz ar to dažkārt viņa dzeja pārvēršas klajā propagandā – īpaši tālab, ka Laicēns nevairījās deklarēt savu politisko pārliecību. Par laimi, dzejai tomēr ir savi likumi, kas no "liekā" tik

viegli neļauj atbrīvoties. Tieši tāpēc Laicens tomēr ir viens no spilgtākajiem modernistiem, kuram modernisma agresīvo potenciālu izdevās realizēt ļoti izteiksmīgi.

Saprotams, Laicena "jaunais" – visai miglainā nākamības utopija – paliek nekonkretizēts. Lielākoties viņš aprobežojas ar vairāk vai mazāk veiksmīgiem aforismiem: "Kas sagraut pratis nav, / Tas nepratis ir radīt"; "Visvarenāk nākotni mīlēt tas spēs, / Pats sevī kas pagātni uzvarēs". Tomēr Laicena dzejas aktivizējošais potenciāls ir nenoliedzams. Varētu teikt, ka viņš izpildīja tādu kā sētnieka funkciju – ar visai primitīviem līdzekļiem izmēza no dzejas arsenāla pliekanību, sentimentu un banalitāti; un – pats galvenais – pierādīja, ka katrs laiks patiesi pieprasa – vai rada – sava veida poētiku.

Laicena īsprozu labi raksturo kāda viņa stāsta virsraksts: "Lai dzīvo nost!". Tas ir kāda rakstnieka (tātad – "kultūras beigta") monologs, kura ritumā viņš pamazām pārliecinās par lozunga "Nost!" jēgu un nepieciešamību. Dažkārt stāsti ir profesionālā līmenī izstrādāta revolucionāro ideju propaganda (krājums "Attaisnotie", 1921, kurā aprakstītas un attaisnotas dažāda veida sociālās agresivitātes izpausmes), citkārt – spoži ironiska sociālkritika (krājumi "Mēbelīgā Rīga", 1924; "Portfelis un valgs", 1933). Savukārt Laicena romāni – daļēji autobiogrāfiskie "Emigrants" (1926) un "Kliedzošie korpusi" (1927), kuri sakņojas autora emigrācijas un cietuma pieredzē, un nepabeigtā antiutopija "Limitrofija" (1935) – ir diezgan neizteiksmīgi un amorfi.

Andrejs Kurcijs (1884 – 1959) bija izcils un līdz pat šodienai nenovērtēts teorētiķis, kura izteiktajās idejās samānāmas paralēles ar krievu "formālās skolas" koncepcijām. Taču kā dzejnieks viņš bija tipisks, lai arī dažbrīd diezgan kolorīts, fona literatūras pārstāvis – izglītots, daudz ceļojis un lasījis intelektuālis, kurš bezrūpīgi raksta dzeju apmēram tāpat, kā cits raksta dienasgrāmatu. Divdesmito gadu dzejoļi konsekvēnti ieturēti ekspresionisma poētikas garā. Tajos daudz kultūrvēsturisku alūziju, rezignācija jaukta ar grotesku (apmēram pēc šāda principa: "Kā Parīzes pisuāri / Ir mana sirds"), tomēr Kurcijam piemita visu intelektuāļu sērga: viņš pārāk labi apzinās, ko vēlas uzrakstīt, – un tieši to arī uzraksta, ne mazāk, bet arī ne vairāk. Daži Kurcija krājumi atgādina ceļojuma piezīmes – gan telpā ("Barbars Parīzē", 1925), gan laikā ("Utopija", 1925); mīlas lirika apkopota krājumā "Dziesmas melnbaltai madonnai" (1922).

Vēl sakarā ar aktīvo literatūru jāmin Jāņa Veseļa pirmās prozas grāmatas "Aklais ezers" un "Pasaules dārdos" (abas 1921), kurās jūtama spēcīga ekspresionisma poētikas ietekme. Tomēr, ja ne gluži spilgtākā, tad noteikti mākslinieciski visaugstvērtīgākā ekspresionisma izpausme prozā –

tas ir Jāņa Jaunsudrabiņa romāns "Nāves deja" (1924). Arī Rihards Rudzītis ar savu austrumnieciski ornamentēto poētiku (krājums "Cilvēka dziesmas", 1922) pieskaitāms pie literārā procesa aktivizētājiem. Tāpat ekspresionistiski akcenti jūtami Jāņa Grota pirmajos dzejoļu krājumos, Arvīda Grigūļa dzejā un daudzu citu autoru daiļradē¹.

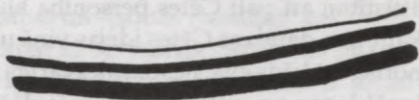
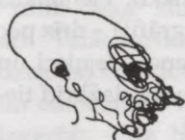
DIVI KULTŪRTIPI: RAINIS UN ČAKS

Diez vai ir korekti apvienot vienā nodaļā tik atšķirīgas personības kā Rainis un Aleksandrs Čaks. Viņu dzeju radīja savā starpā nesalīdzināmi laikmeti. Rainis dzejošanai pievērsās ap gadsimtu miju, kad līdz ar 20. gadsimtu dzima modernā latviešu literatūra, – laikā, kad Latvija atradās Krievijas impērijas sastāvā un kad pašsaprotams un nepieciešams literatūras uzdevums bija cīņa par sociālu un nacionālu brīvību. Čaks debitēja jau neatkarīgajā Latvijā, kad kādreizējie brīvības ideāli jau bija zaudējuši spožumu, bet Rainis bija pārtapināts neapšaubāmā autoritātē un dzīvā klasiķī. Rainis bija dzejnieks domātājs ar sociālkritisku ievirzi (jo sevišķi daiļrades sākumposmā), daudz darbojās politikā un kādu laiku bija dzimstošās latviešu sociāldemokrātijas iedvesmotājs. Turpretī Čaks bija izteikti apolītisks dumpinieks, un viņa vienīgā saskarsme ar ideoloģiju beidzās liktenīgi gan pašam Čakam, gan viņa dzejai (precīzāk būtu sacīt, ka apolītisks un dumpīgs viņš bija tikai kā dzejnieks; citādi Čaks visos laikos un pie visām varām tiecās būt ļoti lojāls pilsonis). No šejienes izriet abu autoru attiecības ar vārdu. Rainis uzskatīja, ka ar vārda spēku iespējams – un nepieciešams – izmainīt pasauli, – un tālab viņa dzejā domātājs bieži vien ņem pārsvaru pār dzejnieku. Čaks drīzāk bija impulsīvs un provocējošs estēts, tipisks "pilsētas dzejnieks". Rainis tiecās "aptvert neaptveramo" – gan telpā, gan laikā, gan idejās. Čaks bija cieši saistīts ar ikdienu, ar acīm redzamajām un visiem pazīstamajām reālijām. Arī mūslaikos vispārpieņemtās abu autoru interpretācijas ir diezgan atšķirīgas: pret Raini pastāv attieksme kā pret literārā panteona virsotni, bezmaz mītisku aizlaiku skolotāju, kurš nonesis debesu gudrības latviešu tautai, turpretī Čaks ir literatūras mūžīgais *enfant terrible*.

Un tomēr: tieši šis atšķirīgums ļauj aplūkot Raini un Čaku vienā nodaļā. Abi ir vienlīdz liela mēroga figūras – divi 20. gadsimta latviešu literatūras stūrakmeņi, divi joprojām funkcionējoši tekstģenerējoši mehānismi, divi kultūrtipi, kas katrs reprezentē savu laiku. Krietni vienkāršojot, varētu teikt, ka Rainis pacēla dzeju pasaules līmenī (Raina nozīmi dažkārt mēdz

¹ Vēl – bezmaz literārs kuriozs: pagalam mīklainais konstruktīvisms, kuru 20. gadu otrajā pusē mēģināja teorētiski manifestēt dzejnieks Pēteris Ķikuts (1907 – 1943), pats rakstīdams viduvējus un tradicionālus pantus.

salīdzināt ar Gētes veikumu vācu literatūrā) – vai, kā to formulēja Imants Ziedonis, “Rainis ir mūsu vienlīdzības zīme. Starp cilvēces kultūras lielumiem un mums, latviešiem”, savukārt Čaks ir modernās dzejas ciltstēvs.



Rainis (1865 – 1929) darbojās dzejā un dramaturģijā, mazliet rakstīja prozu un visu mūžu aktīvi strādāja žurnālistikā. Taču, pirms runāt par Raini, dažus vārdus par kādu kustību, kas iespaidoja gan Raiņa biogrāfiju, gan viņa daiļrades ievirzi uz vairākiem gadu desmitiem. Tā bija Jaunā strāva, kas izveidojās 19. gadsimta deviņdesmito gadu sākumā un kas vie-

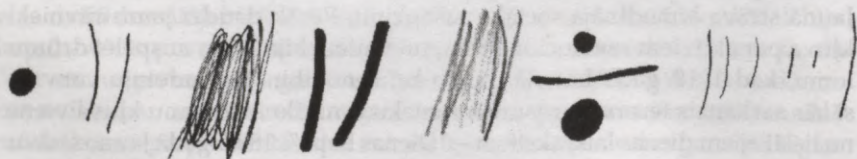


noja latviešu inteligences lielāko daļu (Jaunās strāvas piekritēju vidū bija arī Veidenbaums un Aspazija). Jaunajai strāvai bija sociāldemokrātiska ievirze; liela ietekme bija marksismam un dažādām revolucionārām mācībām; tā atradās opozīcijā Krievijas valdībai un vācu muižniecībai. Te gan jāpiebilst, ka Jaunā strāva patiesi bija *kustība*, nevis organizācija vai partija; kustība bez precīzi formulētas programmas un mērķiem (Rainis vēlāk rakstīja, ka Jaunā strāva bijusi ne tikai sociālpolitiska, bet arī garīga kustība). Jaunās strāvas grupējumi izveidojās Rīgā, Tērbatā, Pēterburgā, Maskavā. Jaunlatvieši pirms dažiem gadu desmitiem bija inspirējuši nacionālās pašapziņas atmodu, bet Jaunā strāva atmodināja sociālo pašapziņu. Pēcāk daudzi jaunstrāvnieki kļuva par aktīviem revolucionāriem, un viņiem bija lemts nospēlēt drūmu lomu, kad 1919. gadā Latvijā uz īsu brīdi nodibinājās padomju vara un sākās sarkanais terors. Par jaunstrāvnieku centrālo izdevumu kļuva viens no lielākajiem dienas laikrakstiem – “Dienas Lapa”. 1897. gadā Jauno strāvu sagrāva – apcietināja vairāk nekā simt tās dalībnieku un aizliedza “Dienas Lapu”; sekoja tiesas, cietumi un trimdas.

Rainis, pēc izglītības jurists, vairākus gadus nostrādājis tiesā, bija viens no Jaunās strāvas iedvesmotājiem un “Dienas Lapas” redaktors (1891–1895). Žurnālistikā viņš darbojās jau kopš 1886. gada, rakstīja par kultūru, politiku, sociālām problēmām, etnogrāfiju; astoņdesmito gadu beigās iznāca divi Raiņa satīriskie dzejoļu krājumi. Taču pirmā īsti nozīmīgā dzejas publikācija bija tikai 1895. gadā. 1897. gadā līdz ar citiem jaunstrāvniekiem apcietināja arī Raini, apsūdzēja piederībā slepenai pretvalstiskai organizācijai un izsūtīja trimdā, sākumā – uz Pleskavu, tad – uz Sibīriju, Slobodsku Vjatkas guberņā, kur viņš sabija līdz pat 1903. gada pavasarim. Tieši

cietumā un trimdas gados Rainis pievērsās profesionālam literāta darbam. Cietumā tapa Gētes "Fausta" atdzejojums (tulkojums bija tiem laikiem novatorisks un uz vairākiem gadu desmitiem iespaidoja literārās valodas attīstību; arī pati Gētes personība kļuva par vienu no Raiņa orientieriem, kaut gan daudzas Gētes idejas viņš uztvēra diezgan skeptiski). Vienlaikus norisa arī kāds cits, ne mazāk svarīgs pavērsiens Raiņa biogrāfijā – drīz pēc iznākšanas no cietuma viņš salaulājās ar tobrīd jau slaveno dzejnieci un dramaturģi Aspaziju. Iespējams, bez Aspazijas impulsiem un dažbrīd tiešām ietekmēm Rainis pilnībā nebūtu pievērsies literatūrai.

1903. gadā, kad Rainim jau bija 38 gadi, iznāca viņa pirmais (ja neskaita jaunības satīriskos pantīņus, kuriem vērts pievērst uzmanību ja nu vienīgi tāpēc, ka to autors ir Rainis) dzejoļu krājums "Tālas noskaņas zilā vakarā", kas autoru uzreiz izvirzīja latviešu literatūras priekšplānā. Sekoja pats dinamiskākais krājums "Vētras sēja" (1905) un viena no Raiņa populārākajām lugām "Uguns un nakts" (1905). Rainis iesaistījās sociāldemokrātu partijā un aktīvi darbojās politikā. Pēc 1905. gada revolūcijas sakāves, lai izvairītos no nenovēršamās apcietināšanas, Rainim un Aspazijai nācās doties labprātīgā trimdā – uz Kastaņolu Šveicē, kur viņi dzīvoja līdz 1920. gadam, ne reizi neapmeklējami Latviju. Taču sakari nebūt nebija pārtrūkuši – Latvijā cits pēc cita iznāca Raiņa dzejoļu krājumi ("Klusā grāmata", 1909; poēma "Ave Sol!", 1910; "Gals un sākums", 1912), tika publicētas un iestudētas daudzas lugas (no tām nozīmīgākās – "Zelta zirgs", 1909; "Indulis un Ārija", 1912; "Spēlēju, dancoju", 1915; "Jāzeps un viņa brāļi", 1919) un tulkojumi. Kastaņolas trimdas laiks bija pats ražīgākais posms Raiņa dzīvē. 1920. gadā, kad Latvija bija ieguvusi neatkarību, Rainis – nu jau kā izcilākais latviešu dzejnieks – atgriezās dzimtenē. Vairākus gadus viņš bija sociāldemokrātu



deputāts Saeimā, vienu gadu – izglītības ministrs. No 1920. līdz 1925. gadam iznāca intimās dzejas piecu grāmatu cikls "Dagdas piecas skiču burtnīcas", radās drūmā traģēdija "Ilja Muromietis" (1923) un viena no poētiskākajām Raiņa traģēdijām "Mīla stiprāka par nāvi" (1927), atmiņu grāmata "Kastaņola" (1928) un citi darbi. Rainis turpināja strādāt līdz pat beidzamajām dienām – pēc viņa nāves iznāca vēl pieci dzejoļu krājumi, nemaz nerunājot par to ideju un ieceru pārbagātību, kas atrodama viņa piezīmēs un dienasgrāmatās. Divdesmitajos gados radās ideja par Raiņa izvirzīšanu Nobela prēmijai, taču dažādu bezjēdzīgu nesaskaņu un konfliktu dēļ tā netika realizēta.

Jau krājumā "Tālas noskaņas zilā vakarā" atrodami gandrīz visi motīvi, kas turpmākajās grāmatās; tāpat – labi izjūtama Raiņa daiļrades pēctecība. Pirmkārt, tā ir saikne ar Aspazijas dzeju: ir Aspazijai raksturīgais romantiskais patoss un "jaunās pasaules" vai "jaunā laika" sludināšana. Bez tam, tāpat kā Aspazijas "Sarkanās puķes", arī "Tālas noskaņas..." veidotas kā kompozicionāls veselums: ir ievad-dzejolis, kurā Rainis iezīmē savu došanos trimdā, seko septiņas tematiski un emocionāli viendabīgas nodaļas, kurās atsevišķi motīvi sazarojas un izvēršas, līdz beidzot sasniedz kulmināciju pēdējā, visekspresīvākajā nodaļā ar simbolisko nosaukumu "Priekšpavasars", ir epilogs. Ir vēlinas atskaņas no tautiskās atmodas laikiem – iespējams, kā pateicības zīme Auseklim un Pumpuram – dzejoļos "Senatne" un "Karaļmeita", kuros kārtējo reizi apspēlēts klasiskais zaudētās brīvības motīvs, teiksma par nogrimušo pili un kuros parādās viens no Raiņa daiļrades centrālajiem simboliem – saule un gaisma. Nodaļā "Piekvēpis gaiss" dominē ironija Veidenbauma garā – par "godīgiem pilsoņiem", "miera ļaudīm" un "tēvijas mīļotājiem". Ir virkne sociālkritisku dzejoļu, kurus brīnumainā kārtā izdevies pasargāt no cenzora šķērēm¹. Ir drūmi, depresīvi dzejoļi nodaļā "Zem vientulības tumšajiem spārnēm". Vienā no tiem teikts: "Tā patiesa dzīve bez apsega: / Pelēka, netīra, pūstoša." Pretstatā tam – mīlas lirika nodaļā "Zelta tvaiks": "Šī dzīve bija tukša – / Tu saturu lēji; / Šī dzīve bija kaila – / Tu puķes sēji; / Šī dzīve bija auksta – / Tu dvašu dvesi; / Šī dzīve bija tumša – / Tu sauli nesi." Ir filozofiska skepse, precīzāk, dažu vispārzināmu prātniecisku atziņu poētiski pārfrāzējumi: "Daba tik pilnīga, daba tik vienalga, / Kas viņai daļas – cilvēks un sāpes! / Bezgala skaista, bezgala auksta, / Kādu mums tēlo viņsaules dzīvi."

Viens no pazīstamākajiem Raiņa dzejoļiem ir "Pazudušais dēls", kurā bibeliskais motīvs savdabīgi pārfrāzēts modernisma garā. Proti, pazudušais dēls gan atgriežas tēva mājās, taču ne jau, lai lūgtu piedošanu, – "Nē, nenāk viņš, lai jūgā plecus liektu, – / Viņš nāk kā tiesātājs, lai jūs iz tempļa triektu" (krietni vēlāk tiesāšanas un piedošanas motīvu Rainis izvēršis traģēdijā "Jāzeps un viņa brāļi", t. i., pazudušā dēla teiksmas ačgārnajā variantā; taču šajā trimdā sacerētajā dzejoļī autors, visticamāk, runājis pats par sevi).

"Tālas noskaņas..." noslēdzas ar pravietisko "Pastaro dienu", kuru, šķiet, tieši ierosinājis Aspazijas dzejolis "Pastarā tiesa" un kurā teikts: "Mēs gribam sev jaunu dzīvi dzejot, / Gavilēt, kaut arī bojā ejot." Atcerēsimies, ka tieši šajā laikā pastāvēja arī dekadence (kuru Rainis, pats būdams simbolists, uztvēra diezgan kritiski, laikam gan labi juzdams dekadencē diletantisma piesmaku), radās Plūdoņa drūmi simboliskās vīzijas, uzliesmoja Akuratera jaunromantiskais patoss. Tie visi bija mēģinājumi atbrīvoties no

¹ Rainim ar cenzūru allaž bija visai saspīlētas attiecības. "Tālas noskaņas zilā vakarā" gan iznāca ar minimāliem cenzūras labojumiem, taču drīz pēc krājuma publikācijas sekoja rikožums nepieļaut turpmākos izdevumus.

“vecās” kultūras un tās ilūzijām, lai radītu “jaunu” kultūru, vien ceļi bija atšķirīgi: Raiņa ceļš bija cieši saistīts ar sociālo krīzi, savukārt dekadenti izvēlējās estētiski ievirzītu agresivitāti. Taču Raiņa dzeju un dekadentus faktiski radīja viena un tā pati paradigma.

Mazliet tuvāk par pāris tekstiem, kuri var kalpot kā Raiņa dzejas atslēgas. To variācijas – vai dialogi ar tiem – caurvij visu viņa daiļradi. Rainis bija pārliecināts marksists, proletariāta cīņas un sociālisma sludinātājs; daudzi viņa pirmo krājumu panti atgādina tikai cenzūras dēļ ar alegoriju migliņu maskētu kolektīvās cīņas propagandu. Un tomēr – dzejoli “Pats” viņš rakstīja: “Pats cīnies, palīdz, domā, spried un sver, / Pats esi kungs, pats laimei durvis ver.” Līdzīgi izteikumi atrodami ne tikai daudzos dzejoļos, bet arī dienasgrāmatās (tostarp plaši pārspridumi par egoisma dominanti cilvēkā). Tātad – marksists un vienlaikus absolūts individuālists? Tālāk: visā Raiņa daiļradē, jo sevišķi dramaturģijā izjūtams milzīgs žēlums un līdzjūtība pret “pazemotajiem un apvainotajiem” (“Visu zemju vārgdieņi – savienojaties!” – viņš pārfrāzēja pazīstamo proletariāta lozungu) un bezgaldaudzas variācijas par piedošanas tēmu. Taču dzejoli “Vienīgā zvaigzne” teikts: “Un zini: augstākā ideja, / Tā nepazīst cilvēka žēluma; // Kas viņas ugunīs iededzies, / Tas neprasa, vai viņš bojā ies. // Ne sevis, ne cita tas nevēro, / Tas ziedo tai savu visdārgāko.” Šis rindas būtu itin iederīgas kādā no Ničes tekstiem; jāpiebilst, ka Niči Rainis uztvēra vairāk nekā kritiski. Šādu “dīvainību” uzskaitījumu varētu vēl turpināt. Piemēram, poēmā “Ave Sol!” Rainis vienlaikus ir vizionārs simbolists un gluži vai dogmatisks dialektiķis. Diez vai to visu iespējams izskaidrot tikai ar “personības pretrunīgumu”. Būtībā krietna Raiņa dzejas daļa – tie ir mēģinājumi atrisināt loģiskas pretrunas ar *poētiskas* sintēzes palīdzību, kas, bez šaubām, noveda līdz neskaitāmiem paradoksiem, bet pašā Rainī – līdz mokošām pārdomām un bezizejas apjausmas. Mazliet vienkāršojot, varētu teikt, ka Rainis tiecās vienlaikus runāt vairākās valodās: tur, kur vajadzētu runāt racionālās loģikas valodā, viņš runā poētiski; savukārt tur, kur nepieciešama poēzija, viņš pasniedz kādu atskaņotu pragmatisku sentenci. Turklāt arī pasauli viņš mēģināja skatīt, neko daudz nešķirojot sociālas un estētiskas kategorijas (tas vispār raksturīgi marksistiski orientētiem prātiem). Un atkal īpatnēja pretruna: attiecībā uz sociālo situāciju viņa dzeja realizējās kā destruktīvs spēks – un pamatoti, taču kā estēts viņš tiecās atrast absolūto harmoniju, bezmaz “sfēru mūziku”.

Raiņa otrais dzejoļu krājums “Vētras sēja” ir viņa visdinamiskākā un tai pašā laikā visblāvākā grāmata. Tā sākas ar izteiksmīgu epigrāfu: “Mesti ir kauliņi: / Brāžat uz priekšu, viesuļi!” Epigrāfa ēnā – “liktenīgais solis”, “liktenīgā izšķiršanās” – atrodas viss krājums: tajā dominē “varoņu laika” vai “jaunā laika” gaidības. “Vētras sējai” 1905. gada revolūcijas laikā bija milzīga nozīme, taču patlaban krājums atgādina nebeidzamas retoriskas variācijas par klasisko jaunā/vecā pretstatījumu, kuras cenzūras dēļ ietver-

tas triviālās dabas alegorijās. Raiņa lozungu "Tā nevar palikt, tā nepaliks: / Līdz pašam pamatam jauns viss tiks!" var uzskatīt par kārtējo poētiskā utopisma izpausmi tā vietā, lai domātu pragmatiski, – un šajās utopiskajās idejās Rainim nācās vilties divdesmitajos gados, kad viņš lieliski iepazīna politiskās dzīves un sociāldemokrātu partijas aizkulises.

Jau 1896. gadā Rainis ierakstīja savā dienasgrāmatā: "Jaunlaiku dzejai jāpaceļas līdz filozofijai", t. i., poēzijā primārais ir doma un ideja – un viņš sekoja šai tēzei līdz pat divdesmitajiem gadiem, līdz "Dagdas piecām skiču burtniecām" (gan jāpiebilst, ka laimīgā kārtā tēze netika realizēta īsti konsekventi: Rainis vienlīdz lielu uzmanību pievērsa izteiksmei, burtiski uzspīdzinādams latviešu valodu ar neskaitāmiem jaunvārdiem, vārd-darinājumiem, pusaizmirstiem vecvārdiem). No šejienes izriet Raiņa aforistiskā, lāgiem retoriskā izteiksme – apmēram pēc principa: ja par kaut ko jārunā, tad jārunā tieši un skaidri (sliktākā gadījumā – izmantojot alegorijas). Tieši tāpēc Raiņa daiļrade ir pārsātināta ar retoriskiem un utilitāriem lozungiem, kuriem istā vieta būtu laikrakstos, tāpēc viņš tik ļoti cienīja filozofisku ideju atskaņotu pārfrāzēšanu, tāpēc viņa milas lirika bieži mēdz būt gluži vienkārši pliekana.

Arī "Klusā grāmata"¹ ir cieši saistīta ar 1905. gada revolūciju. Taču, pretstatā "Vētras sējai", kurā dominēja trauksmainas gaidības, šim krājumam drūmu zīmogu uzspiedusi revolūcijas sakāve un terors. "Klusajā grāmatā" Rainis pamazām sāka izvairīties no alegorijām, toties jūtāmāka kļuva simbolisma poētikas ietekme.

"Gals un sākums" ir pirmais īsti personiskais Raiņa krājums (tajā uzkrītoši bieži lietota "es" forma, kuru agrāk Rainis izmantoja gandrīz tikai milas lirikā). Tajā domātājs, retors un dzejnieks beidzot ir nonākuši saskaņā. Krājuma kompozīcija un aptvērums veidots ar latviešu literatūrā vēl nebijušu vērienīgumu, ko varētu apzīmēt ar jēdzienu "aptvert neaptveramo". "Gala un sākuma" nodaļas atdalītas nevis ar virsrakstiem, bet ar moto, kurā variējas viena un tā pati frāze: "Es ritu, ritu." Šī frāze dažādos kontekstos pamazām pārtop par mūžīgās kustības, mūžīgās mainības metaforu – un vienlaikus šī mainība ir arī Raiņa ētiskais ideāls: "Es ritu, ritu, / Ņemot un dodot topu par citu – / Vēl ritu."

"Gala un sākuma" neparasto vērienīgumu vislabāk komentējis pats Rainis – gan tikai dienasgrāmatā. Krājumu veido desmit nodaļas. Ievadu Rainis nosacīti dēvē par "Atjēgšanu": "Cilvēks atjēdz, apzinās nepieciešamību meklēt savas esības jēgu." Seko septiņi "Meklēšanas" loki: pagātne, daba, mīla, darbs, sāpes, nāve, vientulība; šiem lokiem tekstā atbilst septiņas krāsas, septiņas dabas balsis, septiņi vainagi. Savā ziņā Raiņa meklējumi atsauc atmiņā Gētes Fausta pasaules izzināšanu Mefistofeļa pavadībā

¹ "Klusās grāmatas" pirmo izdevumu konfiscēja un iznīcināja. 1910. gadā iznāca krājuma pārstrādāts variants ar nosaukumu "Vēja nestas lapas", kuru izglāba tikai tas, ka lēmums par šī krājuma konfiskāciju mazliet aizkavējās.

vai – mazākā mērā – Dantes ekspedīciju uz elli, šķīstītavu un paradīzi; atšķirība vien tā, ka Raiņa meklētājs, būdams 20. gadsimta personība, ir absolūts vientulis – un viņam savos meklējumos nākas piedzīvot vilšanos. Divas krājumu noslēdzošās nodaļas Rainis dēvē par “Atrašanu”: liriskais varonis atrod “dvēslī – dzīves dziņū”, “kosmosu – lielo pasauli” un abu šo elementu vienību: “..dvēse sevi pielīdzina kosmosam, aug līdz bezgalībai”; dvēsele “dara kosmosu sev līdzīgu, dodot viņam cenšanos un apziņu – dvēslī”.

Diezgan īpatnēja ir Raiņa attieksme pret kristietismu. Ir pieņemts viņu traktēt kā ateistu un evolūcijas mācības piekritēju. Tiesa, Dievu viņš vispār nepiemin (nedaudzi spriedumi par “augstāku varu” – un arī drīzāk fatālista interpretācijā – atrodami tikai Raiņa dienasgrāmatās) un kristietismu uztver kā mitoloģiju, kas pielīdzināma citām mitoloģijām. Taču te meklējams vēl viens no Raiņa paradoksiem: rodas iespaids, ka viņš nevis, kā jau tas marksistam un ateistam pienāktos, noliedz kristietību, bet gan izvairās to jebkādā veidā aizskart – pat ne kā ironijas vai aspēles objektu; Rainim pat nav satīras par baznīcu un mācītājiem, kādas rakstījuši, šķiet, vai visi marksistiski noskaņotie literāti. Ticības problēma no Raiņa daiļrades ir pilnībā izslēgta, it kā tā nemaz nepastāvētu. To atvieto citi elementi: ētiskais kategorisms (starp citu, īsti evaņģēlisks), “visaugstākās idejas” dominante, “jaunā laika” un “nākotnes cilvēka” pravietoņi, gluži vai reliģioza aizgrābtība attiecībā pret mūžības, bezgalības un mainības jēdzieniem, daži panteisma priekšstati. Un – “Galā un sākumā” pāri visam – absolūtās harmonijas alkas, kosmiskā dvēsele un dvēseliskais kosmos, bezgalīgais esamības loks, ko nespēj pārraut pat nāve: “Galam būtības nau – būtība gaitai vien, / Nāve dzīvei tik veids – sastrēgu sārņus kliest.”

“Dagdas piecas skiču burtnīcas”, kuras autors nodēvējis par romānu dzejoļos, veidojās aptuveni 20 gadus; tajās ietilpst vairāk nekā 500 tekstu, kas sadalīti piecos savstarpēji saistītos krājumos: “Adio bella!”, “Čūsku vārdi”, “Uz mājām” (visi 1920), “Sudrabota gaisma” (1921) un “Mēness meitiņa” (1925). Lai distancētos no teksta, Rainis izmantoja jau no romantisma laikmeta labi pazīstamo paņēmienu: viņš radīja Dagdu, trimdinieku un meklētāju, dzejoļu “īsto” autoru, sev pieticīgi atvēlot vien tekstu apkopotāja, komentētāja un izdevēja lomu.

“Dagdas piecu skiču burtnīcu” ievadā Rainis rakstīja: “Šinīs dzejoļos ieslēgts viss Dagdas dzīves gājums: ciniņā par brīvību un dzimteni viņš aizdzīts trimdā; (..) viņu apņēma un saista pie sevis skaistā daba un skaistie, laipnie Itālijas jaudis; mīla uz Oliviju pilda viņa dvēseles tukšumu, laiž viņa vientulību un pievieno viņu Eiropas dzīvei; (..) Olivija pirmst, viņa saites ar dzīvi raisās (..); kā izeja viņam tēlojas atgriešanās “uz mājām”; (..) viņš atgriežas; (..) pārdzīvo laimīgas sajūsmas un atkalredzēšanās gadu, bet pamazām sajūt un saprot, ka dzimtene ir ņēmusi citu virzienu (..); ka viņš ir tapis eiropietis, vakareiropietis



un svešs. Viņš grib iet prom, bet viņu vēlreiz aiztur "mēness meitiņa" (..); viņš cerē atkal saaugt ar dzimteni, bet viņas; Olivijas ēna viņu sauc atpakaļ uz Eiropu, uz plašo cilvēci; viņš atraujas nost no mājām ar skaidru apziņu, ka iet nāvē atjaunoties uz gluži citu būtību."

No šiem vārdiem varētu rasties priekšstats, ka "Dagdas piecas skiču burtnīcas" ir visai tradicionāls sižetisks dzejojums par kādas daļēji autobiogrāfiskas personas dzīvi. Taču tā tas nav. Ievadā Rainis apraksta tieši tos biogrāfiskos un sižetiskos elementus, kas dzejā nav fiksēti; pati dzeja – tās ir šī Dagdas piezīmes. Dažkārt tās patiesi ir piezīmes, mirklīgas impresijas – jo sevišķi milas lirikas krājumā "Adio bella!". Krājums sastāv no maziem fragmentiņiem, tercīnām, ritornelēm, dažkārt pat vienrindēm, kas veido dzejas kompleksus, ko autors dēvē par "saišķu pantiņiem". Līdz ar to starp atsevišķiem dzejoļiem izplūst robežas: katrs teksts ir gan patstāvīgs dzejolis, gan arī daļa no veseluma (šāda attieksme pret dzeju no jauna parādījās tikai sešdesmitajos gados). "Čūsku vārdos" iespējams atrast paralēles un sakarības ar "Galū un sākumu"; krājumā dominē filozofiska pašapcere, pārdomas par dzīvību un nāvi. To caurvij čūskas motīvs – vienlaikus gudrības, nāves, bezgalības un mūžīgās atkalatgriešanās simbols. "Uz mājām" atgādina "ceļojuma piezīmes", turklāt ceļojums noris gan telpā, gan apziņas dzīlēs, kur rodas drūmas vīzijas un sapņi. "Sudrabota gaisma" veidota no mazām impresijām, kurās liela nozīme ir gaismas un krāsu simbolikai un folkloriskām alūzijām. Savukārt "Mēness meitiņa" izvērta un variēta viena no brīnišķīgākajām Raiņa metaforām – mēness.

Isumā par dažām Raiņa drāmām un traģēdijām¹, kas ir vismaz tikpat nozīmīga viņa daiļrades daļa kā dzeja, turklāt arī lugas sacerētas saistītā valodā, šķiet, dažbrīd orientējoties ne tik daudz uz skatītāju, cik uz lasītāju. Pavisam to ir vienpadsmit (vēl jāpieskaita dramatiskā poēma "Daugava", 1919). Visas ir ideju drāmas, un to darbība norisinās vai nu tuvākā, vai tālākā pagātnē, vai arī ļoti nosacītā teiksmainā, simboliem piesātinātā pasaulē. Uzmanības centrā parasti ir kāda liela mēroga personība, kas tai pašā laikā ir kādas vienlīdz lielas idejas projekcija. Šeit jāuzsver, ka Rainis personības lielumu un vērtību noteica ne tikai pēc tās veiktajiem varoņdarbiem, bet arī pēc ētiskās skaidrības, spējas uzpurēties vai piedot. Līdz ar to personības lielums dažkārt atklājas tieši visneuzkrītošākajās un citu nievātajās personībās – tā tas ir, piemēram, pēc folkloras motīviem sarakstītājā "Zelta zirgā" vai tautasdziesmu stilistikā ieturētajā lugā "Pūt, vējiņi!".

"Uguns un nakts" ir ievērojamākais simbolisma paraugs latviešu literatūrā. Jāpiebilst, ka Rainis ļoti krasi nošķīra simbolu no alegorijas, atšķirībā no laikabiedriem uzskatīdams, ka simbols ir daudznozīmīgs, turklāt viens un tas pats simbols lugas ritumā vairākkārt spēj mainīt savas nozīmes. "Uguni un nakti" autors nodēvējis par "Senu dziesmu

¹ Rainis ir sacerējis tikai vienu visai viduvēju komēdiju – "Pusideālists", ar kuru viņš 1904. gadā debitēja dramaturģijā.



jaunās skaņās". Dziesma patiesi ir sena, jo luga ir Pumpura "Lāčplēša" pārfrāzējums: ir pārņemts sižets, to papildinot ar jaunām epizodēm, kas padziļina idejisko dimensiju, un tēlu sistēma. Kā liecina jau virsraksts, Rainis, būdams pārlicināts dialektiķis, lugas tēlus sašķēlis absolūtos pretstatos. No vienas puses – gaismas spēki: Lāčplēsis (tautas spēks un brīvības alka), Laimdota (var uztvert kā Latvijas simbolu), latviešu virsaiši. No otras – tumsas spēki: Melnais bruņinieks, vācu iekarotāji, tautas nodevēji Kangars un Likcepure. Šī uguns/nakts simbolika ir ļoti ietilpīga un daudzplākšņaina. Tajā iekļaujas gan teiksmas sižets, gan 13. gadsimta notikumi, gan 1905. gada revolūcija, gan ceramā brīvā Latvija, gan mūžīgā gaismas un tumsas cīņa vispār. Īpatnējs tēls ir Spīdola, kuru parasti mēdz interpretēt kā skaistuma simbolu un Lāčplēša līdzgaitnieci. Taču faktiski Spīdola ir "Uguns un nakts" – un Raiņa simbolisma vispār – "atslēga". Spīdolas vārdi – "Es nepastāvu, es esmu kā saule, / Es tūkstoš krāsās pār zemi laistos – / Bet manā visumā spīd un dzīvo viss" – ir konspektīva simbolisma filozofija, kas iemieso Raiņa ideju par simbola mainību un daudznozīmību. Lāčplēsis un Laimdota ir izteikti viennozīmīgi un skaidri tēli, bet Spīdola, piemēram, dažbrīd mēdz biedroties arī ar tumsas spēkiem (citiem vārdiem, bez gaismas nav tumsas – un otrādi). Un tomēr tieši viņa ir tā, kas Lāčplēsim teic vārdus, kuri ir arī vairāku citu Raiņa lugu pamatā: "Mainoties uz augšu, tu likteni pārspēsi!" Taču Lāčplēsis nav spējīgs sekot šim aicinājumam un tālab cīnā ar Melno bruņinieku iet bojā. Lugas fināls, protams, ir cerīgs: "Vēl cīņa nav galā un nebeigsies, / Tev, Lāčplēsi, Spīdola palīgā ies!"

Arī "Spēlēju, dancoju", pati divvainākā Raiņa luga, kas nodēvēta par "Velnu nakti piecos cēlienos", ir sakņota simbolisma poētiskā. Sižets apspēlē, no vienas puses, Orfeja un Eiridīkes tēmu, no otras – latviešu folkloras motīvus. Luga darbojas koklētājs Tots un Lelde, kura mirst no Kunga kodiena¹ un kura Totam jāizrauj no viņsaules tvērieniem. Darbība lielākoties norisinās starp velniem un miroņiem; pēc daudziem sižetiskiem pavērsieniem un garām poētiski filozofiskām diskusijām (ar viņsaules iemītņiem, ļaudīm, simbolisko ārļaicīgā Aklā tēlu) Totam izdodas atdzīvināt Leldi, taču viņam pašam nākas doties nāvē. Taču šai gadījumā nāve Raiņa izpratnē ir sinonīms mūžībai: pēc Tota nāves pati no sevis sāk skanēt viņa kokle.

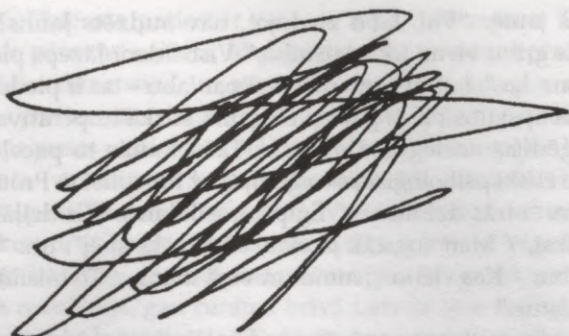
Tragēdijā "Jāzeps un viņa brāļi", kas sacerēta pēc Vecās Derības motīviem, stāstīts par patriarha Jēkaba 12 dēliem. Vecākie brāļi skaudības dēļ iecer nogalēt tēva mīluli – sapņotāju Jāzepu; pēcāk viņi īsti kristīgā garā apžēlojas un pārdod Jāzepu verdzībā. Taču Jāzeps, pateicoties savai sapņu tulkošanas spējai, kļūst par Ēģiptes valdnieku. Seko neražas gadi, kad brāļi ierodas lūgt palīdzību no valdnieka. Jāzepā rodas gluži hamletiska dilemma – atriebt vai piedot –, kas kļūst par visas tragēdijas vadmotīvu. Sākot

¹ Kungs ir latviešu folklorai un literatūrai neraksturīgs vampīrs, kuru Rainis, šķiet, importējis no serbu folkloras.

nēji Jāzepe jautā: "Vai, labu ziedojot, nav audzēts ļauns?" Pēcāk viņš paziņo: "Es gribu vienu tik – taisnību." Visbeidzot Jāzepe piedod brāļiem, uzskatīdams, ka "...Jaunu ņemt un vērst par labu – tas ir piedot". Iespējams, dažs autors apstātos pie šī patiesi elegantā ētiskā imperatīva, lai ar to aizņemtu traģēdijas noslēguma mezglu. Taču Rainis to paceļ vēl augstākā līmenī – no ētiski psiholoģiskas traģēdijas uz filozofisku. Proti, Jāzepe aiziet arī no savas "otrās dzimtenes" Ēģiptes, teikdams: "Es dziļāk zemojos, kā cilvēks drikst, / Man augstāk jāceļas, kā cilvēks spēj"; un: "Es eju meklēt lielo taisnību, / Kas vieno visumu un viņā mani, / To taisnību, kas salauz pasaulis balstus."

Būtībā visa gadsimta pirmā ceturkšņa latviešu dzeja veidojās lielākā vai mazākā Raiņa ietekmē – un grūti pateikt, cik tālā viņš iespaidoja poētisko procesu, cik tālā – reaģēja uz literatūras diktēto nepieciešamību mainīties. Katrā ziņā – paša daudzkārt deklarētā mainības ideja ir arī Raiņa daiļrades attīstības pamatā: aplami būtu sacīt, ka literatūra "mainās uz augšu", tomēr Rainis nemitīgi ticās būt citāds, atšķirties no sevis paša.





„..mūsu rakstniecība tiešām jau par daudz bija kļuvusi bālasinīga. Ja uzskatāmību un spēcīgus, asus izteiksmes līdzekļus es lietoju, no vienas puses, kā lietderīgāko daiļradišanas paņēmieni jauna mākslas objekta (pilsētas) izteiksmei un, no otras puses, kā pretstatu agrāk dominējušai idillībai un pārlicīgām maigumam latvju dzejā, tad “zināmo huligānisma ideoloģiju” kā protestu tam garīgām trulūmam un tukšumam, kas ieviesies mūsu sabiedrībā. Pašpuika, apašs – mans tēls, vienkāršs literārisks paņēmiens, ar kura palīdzību es mēģinu aizstāvēt indivīda brīvību.” Šādi apcerē ar provocējošo nosaukumu “Kamdēļ mēs esam huligāni un pesimisti”¹ (1929) savu vietu latviešu dzejā un dažas savas poētikas īpatnības manifestēja jaunais, bet jau skandalozī pazīstamais četru miniatūru dzejoļu krājumiņu autors **Aleksandrs Čaks** (1901 – 1950). Šis nenoliedzami kolorītais Čaka veidols – anarhists, nirdzīgais tradicionālo vērtību noliedzējs, “ielas zēns” – tad arī bija vispazīstamākais līdz trīsdesmito gadu vidum, un, jāpiebilst, tāds tas ir vēl mūslaikos. Taču Čaka poētika ir krietni daudzveidīgāka: ar publikas izaicināšanu modernisma labāko tradīciju garā viņš nodarbojās tikai daiļrades sākumposmā.

Čaka biogrāfijā nav ārkārtēju notikumu un pavērsīenu. Rainis allaž ticās būt sava laika ideologs, vadīt, virzīt vai vismaz pravietot, turpretī Čaks drīzāk jāvēs laika ritumam, gan to lieliski izjūdzams; viņš bija “iekšā” savā laikā. Čaka jaunība gan bija diezgan dinamiska, taču arī šie piedzivojumi tika viņam drīzāk uzspiesti. 1. pasaules kara laikā, vācu armijai okupējot Latviju, Čaks, būdams ģimnāzists, evakuējās uz Krieviju. Tur viņš studēja medicīnu, pēcāk nokļuva latviešu strēlnieku pulkos, strādāja kādā provinces avīzē un sacerēja pirmos dzejoļus (starp citu, krievu valodā). 1918. gadā Maskavā Čakam bija izdevība apmeklēt futūristu un imažīnistu dzejas vakarus, kas nevarēja neietekmēt viņa poētikas veidošanos.

Latvijā Čaks atgriezās tikai 1922. gadā. Pirmais dzejolis tika publicēts 1925. gadā; pēcāk viņš kopā ar citiem jauniem literātiem nodibināja izdevniecību “Seši”, kuras izdotais žurnāls “Jauno Lira” (1927 – 1928) uz literatūru

¹ Šī apcere radās kā atbilde dzejniekam Rihardam Rudzītīm, kurš, līdzīgi daudziem citiem, pārmeta Čakam un vēl dažiem jauniem dzejniekiem huligānismu, “gara drosmes” trūkumu un morāles pagrimumu.

gan jūtamu iespaidu neatstāja. Izdevējdarbības kulminācija – tās bija paša Čaka grāmatas "Sirds uz trotuāra" un "Es un šis laiks" (abas 1928). Krietni nozīmīgāka bija Čaka darbība nu jau leģendārajā rakstnieku un mākslinieku biedrībā "Zaļā Vārna", kas izdeva tāda paša nosaukuma žurnālu, grāmatas, rikoja izstādes un rakstnieku vakarus (lidzīga ievirze bija "Trauksmes" grupai, ar kuru Čaks sadarbojās vēlāk). "Zaļā Vārna" izdeva nākamos Čaka dzejoļu krājumus – "Pasaules krogs" un "Apašs frakā" (abi 1929), kuri autoru sabiedrības apziņā un literatūras vēsturē neizdzēšami ierakstīja kā "pesimistu un huligānu". Šis četras grāmatas nebija īpaši apjomīgas – plašākajā tikai 18 dzejoļu; piebildīšu, ka tolaik Čaks sarakstīja vēl vairākus simtus dzejoļu, kas publicēti presē vai tikai mūsdienās. Sekoja pirmais plašākais dzejoļu kopojuums "Mana paradīze" (1931); līdztekus tapa Čaka pirmās poēmas – "Poēma par ormani" (1930) un "Umurkumurs" (1932). Mazliet nosacīti to varētu dēvēt par Čaka daiļrades pirmo posmu, kas cieši saistīts ar divdesmitajiem gadiem raksturīgo ekspresionismu un "pilsētas dzeju".

Trīsdesmitajos gados Čaka poētika manāmi izmainījās. Tas saistīts ar to, ka viņš daudzus gadus strādāja pie eposa par latviešu strēlniekiem 1. pasaules karā – pie "Mūžības skartajiem" (publicēts 1937 – 1938). Arī dzejoļu krājums "Iedomu spoguļi" (1937) liecināja, ka Čaks pamazām atsakās no provocējošās izteiksmes un kļūst aizvien apcerīgāks un liriskāks. Bez tam viņš rakstīja arī prozu – dažkārt liriskus, dažkārt mazliet ironiskus vai groteskus stāstus un tēlojumus (krājumi "Eņģelis aiz letes", 1935; "Aizslēgtās durvis", 1938; "Debesis", 1938), taču šī kamerstilā ieturētā proza, lai gan tika uztverta visumā atzinīgi, tomēr neizpelnījās tik lielu ievēribu kā Čaka dzeja.

1940. gadā, kad Padomju Savienība okupēja Latviju, Čaks spēra liktenīgo soli – viņš sāka sadarboties ar jauno režīmu. Te, bez šaubām, varētu rasties jautājums – kāpēc? Vēl jo vairāk tāpēc, ka intelīgences lielākā daļa uzskatīja par labāku nogaidīt vai vismaz protestēt klusējot. Iespējams, to varētu uzskatīt par likumsakarīgu reakciju uz Ulmaņa maigo autoritārismu. Iespējams – ar skaistās sociālistiskās utopijas valdzinājumu. Bez tam, kaut arī kreisi noskaņots, Čaks allaž bija lojāls pilsonis; pretēji savam liriskajam varonim viņš ar milzīgu atbildības izjūtu izturējās pret savu maizes darbu bankā vai redakcijā; viņa anarhistiskais temperaments realizējās tikai literatūrā, turklāt lielākoties nevis kā sociāls, bet gan kā ētisks protests (Čaks ļoti skeptiski vērtēja jebkāda veida sociāli tendētu dzeju – gan, piemēram, Laicena plakātiskos saukļus, gan trīsdesmito gadu pozitīvismu). Iespējams, Čaks gribēja palikt lojāls pilsonis arī padomju Latvijā.

Taču, sākoties vācu okupācijai 1941. gadā, šis Čaka solis izraisīja pretreakciju – publiskus uzbrukumus presē, vainojot viņu sadarbībā ar padomju režīmu. Gala iznākumā Čaks vācu okupācijas laikā ar savu vārdu nepublicēja ne rindiņas¹, kaut gan tieši šie gadi bija ļoti ražīgi. Nu jau tas

¹ 1943. gadā ar Mildas Grīnfeldes vārdu publicēts Čaka dzejotājums "Tētis – karavīrs".

atkal bija jauns veidols: Čaks – domātājs, kurš daudzējādā ziņā tuvinājās rainiskajām idejām un izvērsās rainiskos mērogos. Lielākā daļa no tolaik sacerētā publicēta ilgi pēc Čaka nāves: nepabeigtā dramatiskā poēma "Matīss, kausu bajārs" (1943, publicēta 1972), poēma "Spēlē, spēlmani" (1944, publicēta 1972), dzejoļu krājums "Lakstīgala dzied basu" (1944, publicēts 1972) un vienīgais Čaka mīlas lirikas krājums "Debesu dāvana" (1943, publicēts 1980).

Čaka daiļrade pēc 2. pasaules kara – tās ir vienas no visdrūmākajām lappusēm latviešu literatūras vēsturē, būtībā – ģeniālā dzejnieka gals. Bez šaubām, te nevar runāt par krasu lūzumu – lāgiem pavīd, piemēram, elegantās pirmskara Čakam raksturīgās metaforas, atspulgi no divdesmito un trīsdesmito gadu "pilsētas dzejas", un tomēr Čaks bija Staļina režīma apdzejotājs, kas neko daudz neatšķirās no "galma dzejniekiem" un apnicīgi variēja vienus un tos pašus motīvus. Čaks aktīvi strādāja, daudz publicējās, viņam iznāca divi dzejoļu krājumi ("Zem cēlās zvaigznes" un "Patrioti" – abi 1948), veidojās vērienīgi nākotnes plāni. Vārdu sakot, viņš nekādā veidā nevēlējās nonākt konfliktā ar padomju varu. Taču pat šī darbība Čaku neglāba no gandrīz nepārtraukta terora presē un rakstnieku sanāksmēs, kas, iespējams, stipri vien paātrināja viņa nāvi – Čaks mira 1950. gadā tikai 49 gadu vecumā.

Atgriezīsimies pie Čaka daiļrades sākumposma. Kas tad īsti bija šis "huligāniskais" un "pašpuiciskais" elements, ar ko Čaks tik spoži debitēja, uzreiz piesaistīdams publikas uzmanību un radīdams sašutuma un sajūsmas vilni? Atcerēsimies, ka agresivitātes potenciāla latviešu literatūrā nekad nav trūcis – sākot jau no Veidenbauma ironijas un Aspazijas "Sarkano puķu" pastarās tiesas apoloģijas līdz Čaka laikabiedra Laicena revolucionārajai retorikai un Sudrabkalna ekspresīvajai izteiksmei. Taču visi šie dzejnieki lielākoties bija izvēlējušies praviešu, tribūnu vai ideologu lomas, turpretī Čaka liriskajam varonim nav nekā svešāka par retoriskiem vingrinājumiem vai filozofiskiem vispārinājumiem. Dažkārt viņš ir "pilsētas zēns" – "žokeja cepurē un nodrāztos zābakos", "Ielu smakas un rupjības piezīdies, / Nīstot visu, kas mierīgs un lēns," – kurš, piemēram, labprāt ar dūres sitienu izsistu mieru no kāda uz tilta nejauši sastapta resna un omulīga kunga sejas. Citkārt viņš ir kāds paklīdis īpatnis – noteikti poētiski noskaņots, kurš naktis pavada pagalam nepoētiskās dzertuvēs (te būtu vietā piebilst, ka grūti atrast lirisko varoni, kas tik ļoti atšķirtos no sava autora: kā liecina atmiņas, Čaks allaž bijis eleganti ģērbies, nosvērts un mazliet ironisks).

Šis "ielas zēns", protams, ir tikai dzejas virsslānis, "vienkāršais literārais paņēmiens"¹, ar kura palīdzību Čaks distancējās no visas iepriekšējās dze-

¹ Latviešu literatūrai, no vienas puses, nu jau tradicionālie romantiskie sapņotāji, "skumjgie klaidoņi", "bālie zēni" un, no otras puses, ugunīgie noliedzēji vai jaunās pasaules pravieši zināmā mērā bija bezpersoniskas būtnes, retoriski paņēmieni, kas radīja asociācijas nevis ar konkrētu vidi, bet ar abstrahētām idejām. Turpretī Čaka poētiskie klaidoņi un "ielas zēni" mīt absolūti pazīstamā vidē, laikā un starp reāliem priekšmetiem.

jas. Un reizē – tas bija paņēmiens, ar kuru dzīvot savā laikā: nevis sapņot par zaudēto paradīzi, nevis sludināt nākamības utopiju, bet izjust un, galvenais, izdzīvot šepatnību. Jau 1928. gadā mazā apcerītē, sava veida manifestā "Mans reveranss dzīvei" Čaks rakstīja: "Īsts dzejnieks tikai tas var būt, kas milē savu laiku un jūt ar viņu organisku vienību." Saprotams, tagadne atšķirībā no poētiskajām pagātnes vai nākotnes vīzijām ir uzsvērti proziska parādība. Tieši no šejienes izriet viens no Čaka daiļrades pamatprincipiem – koncentrācija uz atsevišķām, no pirmā acu uzmetiena nepoētiskām detaļām. T. i., *poetizēt nepoētisko* (vai – līdz šim par nepoētisku uzskatīto): nevis poētiskā formā runāt par pavisam nepoētiskām lietām (ko brīnišķīgi pieprata Čaka draugs un skolotājs Sudrabkalns), bet pilsētas nepoētiskumu, triviālās, acīm redzamās un pašsaprotamās detaļas paradoksālā veidā padarīt par poētiskiem elementiem, kuriem turklāt noturīgi izdevās iesakņoties latviešu literatūrā. Čaka poēzija iznirst no profānās valodas dzīlēm, precīzāk, valoda tiek atgriezta profānajā stāvoklī, uz ielas, krogā, haosā. Tas izjūtams jau pirmā krājuma "Sirds uz trotuāra" pirmajā dzejolī, kas izaicinoši nodēvēts par "Romantiku". Šo Čaka pilsētas romantiku veido, piemēram, dārza vietā – puķu pods, upes vietā – rensteles, ezerus aizstāj peļķes, dabu – apelsīnu miza un redīsu laksti, lakstīgalas – izkārtņū čikstoņa un kaķu brēcieni. Dīvainā kārtā patiesi veidojas mazliet skumji romantiska ainava – un tikai kaut kur tālu fonā knapi jaušama ironija. Liela dzejnieka dzejas objekts var būt vispēdīgais sikums, visproziskākās parādības. Tā tas ir arī Čaka dzejojumā "Ateja" (1934; publicēts 1992), kurā gandrīz 400 rindas veltītas šī noderīgā iestādījuma appoetizēšanai – un nebūt ne pārāk ironiskai.

Jāatgādina, ka līdz Čakam literatūrā pilsēta allaž pastāvēja kā absolūts lauku pretstats, bezmaz visa Jaunuma sakne. "Īstais" latviskuma kods (daba, lauku sēta, zemnieka darbs) bija atrodams tikai un vienīgi laukos. Slavas dziesmas pilsētai un urbāniskās tendences bija sastopamas ļoti reti, turklāt diezgan primitīvā līmenī (piemēram, Pētera Ermaņa dzejā). Čaks bija pirmais, kurš atļāvās pilsētu poetizēt; vēl vairāk – pilsēta Čakam bija pasaules centrs, būtībā – vienīgā iedomājamā esamības forma. Turklāt Čaka dzejas centrā nav vis viegli appoetizējamā Rīgas simboliskā realitāte – baznīcu tornī, centrs, bet gan nomaļu ikdienas dzīve.

Čaka pirmos krājumus – no "Sirds uz trotuāra" līdz "Manai paradīzei" – lielākoties veido "pilsētas dzīves ainiņas": nejaušas sastapšanās – ar matrozi, kādu sievieti naktī vai tramvajā, ar drēbniekcelli, kas izgājis meitu medībās, – kuras izraisa pēkšņus poētiskus zibšņus. Šajos pilsētnieka klejojumos atklājas arī pilsētas no pirmā acu uzmetiena pieticīgie, tomēr ļoti ietilpīgie simboli – gluži ikdienišķas lietas, kurām dažkārt veltīti atsevišķi teksti ("Afišas", "Kioski", "Izkārtnes", "Ūdens noteku caurule"); arī – zābaku tīrītājs, kuru Čaks dēvē par "zābaku maestro", vai kara invalīds, kurš tīrgus laukumā spēlē fleitu (saukts par "mūslaiku Homēru"). Šī "nejaušību

poētika" jo sevišķi izjūtama ciklā "Pasaules krogs": cikls sastāv no atsevišķām "dziesmiņām" – viesmiļa, klaidoņa, matroža, dzērāja utt.; tajās krogs interpretēts kā vieta, kurā sastopas visa pilsētas pasaule. Savukārt krājums "Mana paradīze" veltīts krietni nostalgiskām atmiņām no Čaka "paradīzes" – izzūdošajām Rīgas nomalēm, kurās aizritēja Čaka bērnība.

Čaka attieksme pret "šo laiku" ir diezgan divdabīga. No vienas puses, viņš raksta: "Laiks smieklīgs palicis un erotisk kā āzis, / Kur celts tiek varoņos katrs vezumnieks. / Vērts tiešām nospļauties un atmest ar roku / Vai uzņemt visu to kā bezkaunīgu joku." Daudzos dzejoļos, jo sevišķi traģiskajos, patiesi jūtama attieksme pret laiku kā pret "bezkaunīgu joku". Taču, no otras puses, Čaks pilnībā pieņēma laiku, uzskatīdams to par "savu" – vienīgo viņam iespējamo. Iespējams, tieši no šejienes dzimst neatkārtojamā Čaka intonācija, kurā blakus ir izaicinājums un skumjas, bravūra un sentiments, ironija un nostalgija, skarbums un sāpes. Kādā dzejoļi autors šo intonāciju nodēvē par "skumji piedauzīgu".

Arī "Poēmā par ormani" labi izjūtama šī divdabība: tajā ir gan nostalgija pēc aizgājušiem (varbūt nemaz nebijušiem) laikiem, gan arī krietna pašironijas deva. Poēma ir sižetisks dzejējums par kādas personas, kuras vārds dīvainas sakritības dēļ ir Čaks, braucienu ormanī pa Rīgas ielām uz krogu. Izrādās, dzejnieks un ormanis ir tuvu radniecīgas būtnes: "Dzejnieks un ormanis abi / Saderas kopā jau labi: / Abi tie mirstoši, auto tos māc – / Vāc / Projām kā sētnieks ar slotu." Seko dzejnieka aizstāvības runa ormanim ar merkantilismu piesātinātajā krogā, pēc tās izraisās skandāls, un abi tiek izmesti laukā. Poēmu noslēdz ormaņa monologs par "vecajiem labajiem laikiem" un dzejnieka atzišanās: "Ormani mīļais, / tu – / skumjas par visu, kas bijis, / pilsētas beidzamais sveiciens / kūtīm un nomales pļāvām."

Eposu par latviešu strēlniekiem "Mūžības skartie" ir gigantisks – tajā ir aptuveni 5000 rindu. To veido 24 dažādos gados sacerētas poēmas; katru poēmu ievada īss vēsturisks komentārs, kas apdzejotajai epizodei ieskicē konkrētas vēsturiskās aprises. "Mūžības skartie" aptver laikposmu, sākot no pirmajām asinīm un beidzot ar brīdi, kad strēlnieki no Krievijas atgriežas Latvijā.

Raugoties no Čaka divdesmito gadu daiļrades puses, "Mūžības skartie" zināmā mērā ir negaidīts un Čakam neraksturīgs darbs, kas it kā tiecas pieslieties trīsdesmitajos gados deklarētajam pozitīvismam. Taču, ja atceramies, ka Čaks par vienu no savas dzejas vadmotīviem izvirzīja indivīda brīvību, ir skaidrs, ka strēlnieki ir šās brīvības augstākas pakāpes iemiesojums, tās ir bezmaz mītiskas, patiesi "mūžības skartas" būtnes (turklāt strēlnieki ir tie paši nesenie "ielas zēni", kuros bravūra vienojas ar sentimentu un lirismu). Strēlnieki Čaka traktējumā ir "...Septiņsimts gadu / Slāpētās / Zemnieku tautas / Dvēseles kvēlošā lava. / Skaļākais kliedziens, / Ko atbalso telpa un Visums; / Slepūs / Sentritais nazis, / Kas pāršķēla virves / Uz krūtīm, / Lai varētu elpot."

"Mūžības skarto" ievaddaļu veido trīs poēmas: "Lūzumā" autors izskaidro strēlnieku cīņas vēsturisko jēgu, bet "Asinsbalss" un "Strēlnieka balss no kapa" – tās drīzāk ir vīzijas, autora dialogi ar bojā gājušajiem strēlniekiem un, iespējams, arī pašam ar sevi. Seko poēmas, kurās stāstīts par kaujām, tostarp grandiozām batālijām, kurās karš izvēršas par Visuma spēku cīņu, tomēr nekad nezaudējot saskari ar reāliem faktiem un detaļām. Strēlnieki pārtop par spēku, kas pārveido pasauli. Citās poēmās stāstīts par izlūkgājienu epizodēm un strēlnieku ikdienu. Dažviet darbojas arī reālas vēsturiskas personas – pulkvedis Jukums Vācietis, rotas komandieris Fridrihs Briedis, kura vadībā tika izcīnītas pirmās sekmīgās kaujas, mīnmetēju komandieris Dambis, kurš bija iesaukts par "Nāves salas velnu" un ir tāda paša nosaukuma poēmas varonis. Ļoti iespaidīgas ir poēmas "Vēlais viesis" un "Lielais kaps". "Vēlajā viesī" pirmais kritušais strēlnieks Voldemārs Timma (arī reāla persona), nu jau "gaisīgs, ņirbojošs, līdzīgs tvaikam", pēc nāves ierodas mājās pie savas ģimenes. "Lielajā kapā" komandieris pirms kaujas pavēl strēlniekiem izrakt milzīgu kapu – pašiem sev. Taču eposa virsotne neapšaubāmi ir "Spreidīks Piņķu baznīcā", kurā mācītāja vietā runā pulkvedis Vācietis, salīdzinādams strēlniekus ar Kristu un formulēdams viņu upurēšanās jēgu: "No zemzemes jūsu tauta ceļas. / Bez asinīm tai neuzcelties, / Jūsu asinīm un jūsu kvēles: / Tas ir zieds, kas viņas sirdi glabās, / Stiprums lielais, kas to kopā turēs / Vienmēr mūžos."

Tālāk – par Čaka kara laikā sarakstītajiem darbiem, kurus, kā jau teikts, publicēja pārdesmit gadus pēc viņa nāves. Tajos krietni jūtama ir filozofiskā dimensija. Te gan jāpiebilst, ka Čaks rakstīja: "Dzejniekam pirmām kārtām jābūt dzejniekam, tur viņa galvenā nozīme, pēc tam, ja viņš grib, viņš var būt arī filozofs" (salīdzinājumam atcerēsimies lamatas, kuras Rainis izlika pats sev: "Jaunlaiku dzejai jāpaceļas līdz filozofijai"). Šim izteikumam Čaks sekoja ļoti konsekventi: dzejnieks viņš bija vienmēr, vien atsevišķos gadījumos īpaši erudītam lasītājam ļaudams interpretēt sevi arī kā filozofu; Čakam nav atskaņotu prātniecisku sentenču, kādas rakstīja Rainis, – Čaka tekstos allaž pasaka vairāk nekā jebkura tā interpretācija.

Apjomīgā poēma "Spēlē, spēlmani" ir Čaka sarežģītākais un mīklainākais darbs – masku spēle, kurā maskas nemitīgi mainās un daudz ko nākas bezmaz atšifrēt. Tajā darbojas Dzejnieks (poēma sarakstīta pirmajā personā) un Spēlmanis – dažkārt Dzejnieka pavadonis, citkārt dubultnieks, maska vai "ieksējā balss", brīžiem arī Dzejnieka pretmets. Dzejnieks ir romantisma literatūrā tradicionālais "liekais cilvēks", rezonētājs un pesimists: "Ko es ņemu rokās, tas sadrūp / Un ar putekļiem telpā zūd. / Zinu labi, man atņems katru, / Ar ko alkstu es kopā būt." Poēmas sižetu ierosina kāds ogleš zīmējums, uz kura attēlots spēlmanis¹. Zīmējums izrādās robeža starp divām pasaulēm; tajā lūkojoties, Dzejnieks saka: "…pārkāpju dzīvi un

¹ Šāds zīmējums patiesi pastāv. To Čakam uzdāvināja mākslinieks Jānis Liepiņš, nenojauzdams, ka tas Čaku uzvedinās uz meistardarba sacerēšanu.

nāvi, / Eju nākošā telpā viens." Šajā "nākošā telpā" – skaistuma un mākslas pasaulē – par Dzejnieka pavadoni kļūst Spēlmanis, kura "ermonikas – dievam nozagta mēle". Seko bezgalīgi klejojumi kopā ar Spēlmani (Fausts un viņa pavadonis Mefistofelis?); tos caurvij motīvs, kas nemitīgi atkārtojas visdažādākās variācijās: "Spēlē, spēlmani, spēlē kaislāk. / Labi zini, ko vēlos es: / To, ko nevar rast miņā un gaisā, – / Neiespējamās pasaules. // Tikai dziesmā mazliet to var sajust, / Tikai vārdā mazliet to var kost. / Manā priekšā ir debesu klajums, / Kāpnes atpakaļ noņemtās nost." Spēlmanis vienlaikus ir gan Dzejnieka vadonis, gan viņa "otrā" – vai "iekšējā" – balss, kas nepārtraukti mudina: "Esi galotne visām lietām, / Katram mirklim, kas garām zūd."

Līdz šim poēma ir ritējusi kā lieliski izstrādāta un tomēr diezgan viegli atpazīstama variācija par romantiskā klaidoņa motīvu, taču tālāk sākas miklainu paradoksu mežģījumi. Klejojumi skaistuma pasaulē noslēdzas traģiski: viesojoties lauku mājās, Spēlmanis ar savas spēles burvību atvilj kādu meiteni viņas iecerētajam. Seko incidents, kurā Spēlmanim mērķētais nazis nogalina Dzejnieku. Taču pēcāk Dzejnieks – neaizmirsisim, ka tieši viņš ir stāstītājs, – atgūstas: viņa priekšā joprojām ir tas pats ogles zīmējums, kas bija ierosinājis vizionāros klejotumus; izrādās, viss pieredzētais ir bijis tikai sapnis. Dzejnieks radījis Spēlmani, kas ir viņa daļa. Un tomēr: vēlāk kādā krogā (atcerēsimes Čaka "pasaules krogu" un krogu kā pasauli) Dzejnieks sastop gan Spēlmani, gan viņa meiteni. Nu jau viņi ir "īsti" un "reāli", pat pārāk – ikdienišķi vulgāri, sevišķi, ja salīdzina ar to Spēlmani, kura mūzikā "Zūd tālums starp sapni un mēslu, / Brinumā vērties viss". Starp Dzejnieku un Spēlmani izraisās strīds, kurā Spēlmanis atsakās piekrist tam, ka viņš ir Dzejnieka iztēles radīts; "sapnis" un "īstenība", "īsts" un "neīsts", "reāls" un "nereāls" izrādās jēdzieni, kas lietojami tikai pēdējās. Skaistuma pasaule ir brīnišķīga, taču tai piemīt kāds būtisks trūkums – tā ir "neīsta", tā ir tikai apziņas spēle. Dzejniekā atkal parādās savulaik "sapnī" ietriektais nazis – un dzimst secinājums: "Īsts, ko tu izdzīvo ar jēgu. / Īsts, kas ir sapnī izsapņots, / Ja viss tas tverts ar tādu spēku, / Kam bezgalīgums klātu dots." Poēma noslēdzas ar plašu "bezgalības spēka" – mīlestības – apoloģiju. "Spēlē, spēlmani" ir poēma par radīšanu, par autora un viņa radītā attiecībām (kas tad galu galā ir "īstāks" un "reālāks": autors vai viņa darbs?), par skaistumu, kas ir "roku darināts mūžības vaigs" un tajā pašā laikā "dvēseļu elle un elks".

"Matīsu, kausu bajāru" Čaks apakšvirsrakstā ir nodēvējis par "Dramatisku poēmu 5 cēlienos, arī jautru spēli ar četriem liķiem". Tā patiesi ir spēle, kurā netrūkst dramatiskas jautrības: poēma sākas tirgus laukumā, kur Vecītis, leļļu teātra īpašnieks, ar kāda Drūmā kunga palīdzību, pats mirstot, iedzīvina savas lelles. Darbība norisinās aptuveni 17.–18. gadsimtā, par ko liecina dažas aptuveni iezīmētas reālijas; personas atšķirībā no "Spēlē, spēlmani" ir psiholoģiski pamatotas un vienlaikus simboliskas. Uzmanības

centrā ir varenais dzērājs Matīss, "kausu pavēlnieks" un "krogus dievs", kurš izraujas no šaurās, stingriem likumiem nosacītās krogus pasaulītes un dodas "lielajā" pasaulē. Viņa pretspēks ir kaislibām piesātinātais pans Ignats, kuru Matīss pieveic patiesi dramatiskas jautrības stilā – dzeršanas sacensībās. Poēmas sižets ir diezgan sarežģīts; to caurvij bagātīga simbolika, variācijas par "brīvības bezgalības" tēmu, daudzi rainiski motīvi un kultūras alūzijas. Diemžēl visa šī vērienīgā katedrāle palikusi bez smailes – "Matisam, kausu bajāram" nav uzrakstīts pēdējais cēliens, un līdz ar to dramatiskā poēma ir tikai Čaka brīnišķīgās poēzijas paraugs, kas iezīmē tās iespējas, kuras Čakam nebija lemts izmantot.

Kara laikā Čaks sarakstīja arī mīlestības lirikas krājumu "Debesu dāvana", kurā ietverta arī maza, tipiski romantiska poēma "Nakts" un intonāciju ziņā tai līdzīgs dzejrojums "Fransuā Vijons". Savukārt krājums "Lakstīgala dzied basu" – tā zināmā mērā ir atgriešanās pie "pilsētas dzejas" poētikas, bet nu jau tā ir nevis "ielas zēna", bet gan noguruša, apcerīga un mieru alkstoša dzejnieka pilsēta. Kaut arī krājuma vadmotīvs ir "Te es lieks. Žults manī krājas. / Labāk projām, / projām, / projām", tomēr tas noslēdzas ar šādu akcentu: "Kad tavi audi trūdēt ies, / Gars līdz ar tevi neliekies. / Pie rīta vējiem pakāpsies, / Viņš tālāk savu gaitu ies." Te vietā būtu atcerēties Raiņa Dagdu un Jāzepu.

Līdz ar to Čaka liriskais varonis, klaidonis, kurš divdesmitajos gados bezmērķīgi klīda pa Rīgu, meklēdams nejaušas sastapšanās vai bērnības atmiņu atspulgus, bija pārtapis "metafiziskā ceļiniekā", kurš īsti neapzinās, ne kur ved ceļš, ne kāds ir viņa mērķis, – un tomēr dodas uz priekšu, "tālāk", aiz vārda pasaules robežām. Tās ir apbrīnojamas paralēles, līdz kurām divi dažādu kultūrtipus un laikmetus reprezentējoši dzejnieki nonāca atšķirīgos veidos.

MITU RADĪTĀJI

Edvarta Virzas, Aleksandra Grīna un Jāņa Veseļa proza

Edvarta Virzas (1883 – 1940) prozā sarakstīto poēmu "Straumēni" (1933) iespējams uztvert arī kā bērnības atmiņu grāmatu, kas līdzīga, piemēram, Jaunsudrabiņa "Baltajai grāmatai". Tāpat "Straumēnus" var interpretēt kā nostalgiskā mīta par zaudēto paradīzi, šoreiz – pagājušā gadsimta patriarhālo idilli, kārtējo variāciju. Vēl – kā sava veida utopiju, kurā dominē visām utopijām raksturīgā mūžīgās sakārtotības un absolūtās harmonijas ideja. Kā Virzas sociālo ideju kvintesenci. Kā mēģinājumu restaurēt latviskuma kodu – vai, gluži pretēji, to radīt no jauna. "Straumēnus" iespējams lasīt kā

"etnogrāfisku" tekstu, kurā sīki un precīzi aprakstīta pagājušā gadsimta zemniecības sadzīve. Vai – kā "lauku literatūras" variāciju kopojumu, kurā apslēpti daudzi latviešu literatūrai raksturīgi elementi un sižetu aizmetņi. To visu tur iespējams atrast, un tomēr – "Straumēni" ir "kaut kas vairāk".

Atcerēsimies, ka daiļrades sākumposmā Virza ar dzejoļu krājumu "Biķeris" pieslējās dekadencei. "Biķerī", nākamajā krājumā "Dievišķās rotāļas" (1919), tāpat arī tulkojumos Virza atklājās kā estēts un franču kultūras entuziasts (viņa atdzejojumā iznākušas trīs franču dzejas grāmatas)¹. Turpmākajos krājumos – "Laikmets un lira" (1923), "Skaidriba" (1927) un "Dzejas un poēmas" (1933) – Virza tuvinājās jaunklasīcisma poētikai, apdzējodams stabilas vērtības: zemnieka darbu, saskaņu ar dabu, patriotismu². 1923. gadā iznāca lirisko tēlojumu krājums "Zaļā Zemgale", kuru var uzskatīt par "Straumēnu" priekšteci.

Būtībā "Straumēni" ir mitoloģisks teksts, kaut gan mītu ārējā atribūtika – dievi, varoņi, grandiozas batālijas – tajā nav lietota. Drīzāk tas vienlaikus ir gan mītus *radošs*, gan mītus *atspoguļojošs* darbs. Imants Ziedonis šai sakarā rakstīja: "Katrai tautai ir vismaz divas lielas dziesmas – viena par varoņiem, otra par mājām." Varoņdziesma – tā, protams, ir teiksma par Lāčplēsi, savukārt "Straumēni" – tas ir mīts par Mājām.

"Straumēnus" veido ievads un četras daļas: "Pavasaris", "Vasara", "Rudens" un "Ziema". Poēmai nav sižeta; precīzāk, sižetu veido gadskārtu ritums un ar to saistītās darbības lauku sētā. Ievadā aprakstīti "Straumēni", kādus tos varētu skatīt nejaušs garāmgājējs vasaras pusdienlaikā, kad tveicē viss sastindzis, pakļāvīgi laudamies aprakstīt. Ēkas un darbarīki aprakstīti nevis kā etnogrāfiski eksponāti, bet gan kā dzīva, darbotiespējīga sistēma, kurā cilvēks kopā ar savām mājām un rīkiem veido noslēgtu pasauli, iespējams – *visas* pasaules modeli. Pusdienas atpūta pielīdzināta Dieva atpūtai pēc pasaules radišanas. Jau šeit manāms "Straumēniem" raksturīgais mirklīgā un mūžīgā sastatījums – epizodē, kurā kāda sieviete koka paēnā kuļ sviestu: "...tievs stars, izlauzies cauri lapu biežoknim, krīt viņai uz galvas un padara to līdzīgu svētām sievietēm, kādas skatāmas gleznās."

Kaut arī Virza nav konkretizējis poēmā aprakstīto laiku, acīm redzams, ka tā varētu būt pagājušā gadsimta beidzamā trešdaļa. Istenībā precīzam datējumam nav nozīmes, jo "Straumēni" ir "bezgalīgs" teksts: reiz beidzies, tas atkal sāksies no gala, pakļaudamies laika ritmam. Uzmanības centrā nav vis kāds ārkārtējs notikums, bet gan lauku sētas ikdienas dzīve – aršana, sēšana, mēslu vešana, siena plauja utt.; taču šai gadījumā tieši *ikdienišķais* ir tas pats, kas *mūžīgais*. Virzas bieži lietotais "šogad" īstenībā nozīmē "katru gadu", "vienmēr", "mūžīgi". Mirklīgais allaž tiek samērots ar

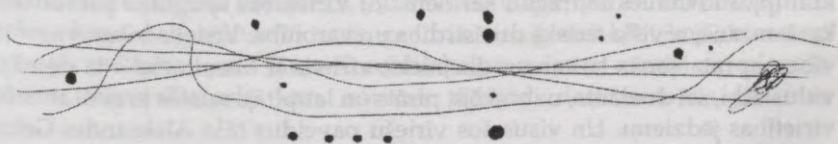
¹ Virza deklarēja: "Vēsture rāda, ka vienīgi tās tautas ir pārvērtušās par istām kultūras tautām, kuras nākušas garīgā saskaņā ar franču tautu."

² Kritikā ir izteikts uzskats, ka šo Virzas daiļrades ievirzi iespaidojis Emīls Verhārens, jo sevišķi viņa dzejoļu grāmatu cikls "Visa Flandrija", kurā cita starpā apcerēta arī Flandrijas lauku dzīve un poetizēta zemniecība. Virza ir arī latviskojis Verhārenu.

mūžīgo, pareizāk sakot, "Straumēnos" arī mirklīgais dažkārt tas pats mūžīgais vien ir. Jo – katra aprakstītā darbība, visviens, vai tā būtu zemes aršana, meža ciršana vai no pirmā acu uzmetiena tik nebūtiskā grābekļu labošana pirms siena pļaujas, ir veidojusies un slīpējusies cauri gadsimtiem. Šis ikdienišķās darbības vienlaikus ir arī simboliskas – tieši ar to, ka tās gadu no gada nebeidzami atkārtojas. Savā ziņā tās var uztvert arī kā zemniecības rituālus, taču nevis rituāla jēdziena mūsdienu izpratnē, kad rituāls nozīmē valodu, kuras skaņas gan ir saglabājušās, taču jēga sen jau aizmirsta, bet gan kā rituālu, kura jēga ir viņā pašā, darbības absolūtajā nepieciešamībā. Tālab "Straumēnu" mājās viss ir askētisks un funkcionāls, pakļauts šai nepieciešamībai – sākot ar darbarikiem un beidzot ar cilvēku savstarpējām attiecībām ("Straumēnu" mūžīgajā kārtībā nav iedomājamas, piemēram, blaumaniskās kaislības, kaut gan Blaumanis aprakstīja to pašu laikposmu, ko Virza; mīlestības jēdziens ir pilnībā izslēgts no vērtību sistēmas – pastāv vien diezgan primitīva un funkcionāla "dabas bērnu" erotika).

Šajā sakārtotībā iespējams izdalīt trīs līmeņus. Vispirmām kārtām – attiecības starp cilvēku un Dievu. Taču Dievs nav nedz personificējama (kā pagāniskajos ticējumos), nedz metafiziska (kā kristietismā) būtne. Dievs ir kārtības radītājs, un cilvēka pienākums ir tai pakļauties un to uzturēt nemainīgu. Ne velti Virza Bībelei pielīdzina "citu, nedrukātu grāmatu", kurā atrodami likumi, "ko bija ierunājis pirms nepārskatāmiem gadu simteņiem tēvs sava dēla ausī (..), un pār visām paaudzēm, kas nāca un gāja, skanēja šie lauku darbu likumi, mūžīgi un nemainīgi kā saule". Attiecības ar Dievu, līdzīgi kā tas ir Vecajā Derībā, dažbrīd veidojas bezmaz komerciālā garā: "… tāpat kā laicīgie kungi Jelgavā viņiem nekā nevarēja padarīt, ja kārtīgi nomaksāja rentes, tāpat arī Dievs nevarēja par viņiem negādāt, ja svētdienas rītos Viņam par godu nodziedāja garas dziesmas un noklausījās, kājās stāvot, desmit lapas garus sprediķus no biezām grāmatām."

Savukārt attiecībās starp cilvēkiem personības kā tādas nemaz nav. Ir kolektīvs – vienots veselums, kurā veidojas noteikta un nemainīga sociālā hierarhija. Tās virsotnē atrodas saimnieks; seko viņa ģimenes locekļi, tālāk – dažādu rangu kalpi. Hierarhija ir nesatricināma, turklāt bez jebkāda sociāla



antagonisma (kontrastam atcerēsimies Andreja Upīša romānus, kuros arī aprakstīts šis laikposms). Saimnieks nebūt nav, teiksim, "valdnieks" – viņš strādā gluži tāpat kā visi pārējie; savu pārāko stāvokli viņš apliecina, veicdams "simboliskos darbus", piemēram, sēšanu.

Trešais līmenis: attiecības starp cilvēku un dabu. Arī šeit valda saskaņa un harmonija: cilvēks ir pilnībā iesaistījies dabas ritmos. Raksturīga ir epizode par kādu kalpu, kurš tā saradis ar aitām, ka guļ kūtī, piesūcas ar aitu smaku, un aitas viņu pieņem par savējo.

"Straumēnu" idillē vispār nepastāv nolieguma kategorija. Arī nāve nav nedz "gals", nedz traģēdija: mirst "Straumēnu" vectēvs, taču tā nav nāve, bet gan aiziešana šī vārda visburtiskākajā nozīmē. Vectēvs ir savu laiku nodzīvojis un nu gatavojas atstāt šo pasauli – sakārto savas lietas un noliek gultas galā ceļa spieķi; arī pārējie laudis šo aiziešanu uztver kā gluži likum-sakarīgu parādību. Nāve ir nepieciešama vispārējai harmonijai. Tāpat nav pretstata starp "augsto" un "zemo": vīri, kārtīgi pastrādājuši, dodas uz krogu, piedzeras un tikpat kārtīgi izkaujas, lai pēcāk gadu gadiem stāstītu leģendas par šo notikumu. Līdzīgi harmoniju nespēj izjaukt klejojošie čigāni – par viņiem pasmejas pat viņu apkrāptais saimnieks, "jo čigāniem pats Dievs atvēlējis no zagšanas pārtikt, un arī viņi ietilpa tajā kārtībā, kas nemainīdamās nes visus cauri gadalaikiem".

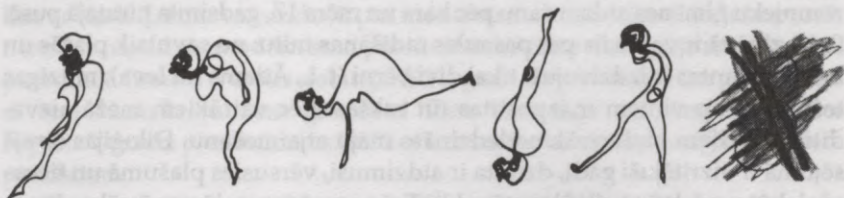
Poēma noslēdzas ar to pašu, ar ko sākusies – ar pavasara iestāšanos. Bezgalīgais ritums atkal sākas no gala: "Šie mūžīgie dzirnu riteņi griežas nemitīgi, nedzirdamas melodijas pavadīti, dūkdami vienu un to pašu dziesmu par pasaules nemainību un vienmuļību, kur viss kustējās savā noslēgtībā un klusumā."

Virza savā prozā iemiesoja ilgus pēc absolūtās harmonijas. Turpretī **Aleksandra Grīna** (1895 – 1941) prozā atrodams radikāli atšķirīgs mītu radišanas variants. Arī Grīns savos romānos orientējās uz tuvāku vai tālāku pagātņi, taču nevis uz stabilajām un nemainīgajām vērtībām, bet gan uz tiem procesiem, kas šīs vērtības satric un noārda. Grīns ir lielākais latviešu batālists. Kritika savulaik atzina, ka Grīns esot nogalējis vairāk vīru nekā visi pārējie latviešu rakstnieki kopā. Precīzi Grīna prozu raksturoja Jānis Veselis: "...pasaules karš un sevišķi strēlnieku dzīve un varonība ir Aleksandra Grīna lielākais mūža pārdzīvojums, no kura viņš netiek vaļā. (...) Lai viņš rakstītu par seniem gadsimteniem, visur viņš meklē tikai karu un cīņinus, kuros metās drošsirdīgie aiz kaujas trakuma un niknuma bālām sejām, un no viņa lappusēm kūp izlietu asiņu smaka un redzami nāves krampjos lokāmies sadragāti ķermeņi. (...) Vīrišķības spilgtākā parādība ir karš un cīņa, sevišķi fiziskā drošsirdība un varonība. Vīrietis ir karavīrs – tā viņu saprata senās tautas un dzejnieki, vīrietis ir bruņinieks – tā domāja viduslaiki, arī duelants, uzbrucējs, pirāts un laupītājs saistās jo cieši ar tīrās vīrietības jēdzienu. Un visus šos vīriešu paveidus tēlo Aleksandrs Grīns savos darbos" (1938).

Divdesmito gadu sākumā Grīns rakstīja īsprozu, kas apkopota krājumos "Krustneša gaitas" (1921), "Pieviltā vīra atriebšanās" (1922) u. c. Tie bija drūmi un traģiski stāsti, kuru darbība lielākoties norisa viduslaikos vai renesanses laikmetā un kuros liela nozīme bija meistarīgai stilizācijai, atda-

rinot senas hronikas vai dzīvesstāstus. Tādējādi Grīns faktiski ir vēsturiskā žanra aizsācējs latviešu prozā¹.

Savos romānos Grīns pievērsās liktenīgiem un traģiskiem posmiem Latvijas vēsturē – 17. un 18. gadsimtam, kad blakus bija gan Kurzemes hercogistes varenība, gan poļu-zviedru un Ziemeļu kari, kuros Latvijas teritorija atradās vairāku valstu interešu sfērā, un to postīja nepārtraukti



kari, bads un mēris. Grīna pirmajā romānā "Nameja gredzens" (1932) domnēja zaudētās un atgūstamās brīvības motīvs. Namejs bija teiksmains 13. gadsimta zengaju karavadonis, kas pēc ilgām cīņām ar vācu krustnešiem izvēlējās brīvību un kopā ar saviem vīriem atstāja Latviju. Romānā stāstīts par to, kā 17. gadsimtā viens no Nameja pēctečiem, kņazs Gundars atrod Nameja testamentu un gredzenu, uzsāk zemnieku sacelšanos, taču tā tiek apspiesta un Gundars iet bojā. Savukārt "Tobago" (1934) ir aizraujošs dēku romāns par notikumiem 17. gadsimtā, kad Kurzemes hercogistei piederēja kolonija Tobago. Abi romāni liecina, ka Grīns cītīgi skolojies pie vēsturiskā romāna žanra lielmeistariem – Dimā un Valtera Skota.

Ļoti vērienīga ir triloģija "Saderinātie", kurā ietilpst romāni "Pelēkais jātnieks", "Sarkanais jātnieks" (abi 1938) un "Melnais jātnieks" (1940) un kurā aprakstīts Ziemeļu kara laiks 18. gadsimta sākumā. Virsrakstos minētie trīs jātnieki ir trīs apokaliptiskie nāves eņģeļi, kas cits pēc cita brāžas pār Latviju, – bads, karš un mēris. Taču romāna darbība norisinās ne tikai Latvijā, bet arī visā Eiropā – no Maskavas līdz Spānijai un no Zviedrijas līdz Turcijai. Triloģijā darbojas Zviedrijas karalis Kārlis XII, Krievijas cars Pēteris I, Saksijas un Polijas valdnieks Augusts II, arī Ernests Gliks un viņa audzumeita Marta Skavronska, kas vēlāk kļuva par Krievijas ķeizarieni Katrīnu I, un daudzas citas reālas vēsturiskas personas. Vienlaikus darbība norisinās arī latviešu zemnieku vidē. Visas tautas pārdzīvoto atklāj traģiskais Kraukļu ģimenes liktenis: gandrīz visa ģimene iet bojā; viens no dzīvajos palikušajiem – Jānis Krauklis kalpo zviedru armijā un pieredz gandrīz visas Ziemeļu kara norises, tādējādi darīdams tās zināmas

¹ Pirms viņa vienīgais nopietnais darbs šajā žanrā bija Andrieva Niedras romāns "Kad mēness dilst". Vienlaikus ar Aleksandru Grīnu vēsturisko prozu sāka rakstīt arī viņa vecākais brālis Jānis Grīns (1890 – 1966), kura nozīmīgākais darbs tomēr ir blēžu romānu garā ieturētais farsss par divdesmito gadu Latvijas "augstākajām aprindām" – "Latvijas karalis" (1928). Romāns tika sarakstīts kopā ar Valdi Grēviņu, maskējoties aiz pseidonīma J. V. Gregri. No citiem vēsturiskās prozas žanra pārstāvjiem minams Jēkabs Janševskis (1865 – 1931), kurš rakstīja biežus sadzīviskas ievirzes romānus, un aktieris un literāts Rutku Tēvs (1886 – 1961), kurš trīsdesmitajos gados publicēja viduvēju dēku romānu virkni.

lasītājam. Diezgan īpatnējs ir Grīna vēstures traktējums: "lielā politika" – Eiropas sadalīšana un pārdalīšana – ir ne tik daudz sociālpolitisks process, cik valdnieku psiholoģisko īpatnību, vājību un kaislību rezultāts (jo sevišķi tas sakāms par to, kā Grīns raksturojis Pēteri I).

Tuvāka teiksmu romāna poētikai ir dioloģija "Zemes atjaunotāji" (1939), ko veido romāni "Meža bērni" un "Atdzimusi cilts". Tajā stāstīts par kādas zemnieku ģimenes atdzimšanu pēc kara un mēra 17. gadsimta pirmajā pusē. Savā ziņā tā ir variācija par pasaules radīšanas mītu: no savulaik plašās un brīvās dzimtas ir izdzīvojuši tikai divi bērni (t. i., Ādams un Ieva); milzīgas teritorijas ap viņiem ir izpostītas un tukšas. Pēc vairākiem mežā aizvadītiem gadiem viņi uzsāk nodedzināto māju atjaunošanu. Dioloģijas otrajā sējumā ir aizritējuši gadi, dzimta ir atdzimusi, vērsusies plašumā un tiecas saglabāt savu brīvo cilvēku stāvokli. Taču romāna noslēgumā sākas jauns karš, kas paņem lielāko daļu no dzimtas aizsācēju dēliem un mazdēliem. Ar šo romānu Grīns tiecās apliecināt tās pašas stabilās un patriarhālās vērtības, ko Virza ar "Straumēniem". Bez tam "Zemes atjaunotājos" vairāk nekā citos Grīna darbos izjūtama kāda viņa rakstības īpatnība – maza misticisma piedeva, ko iespējams atvedināt uz senajiem ticējumiem, kuros visai savdabīgi ir sajaucies kristietisms ar pagānismu; romānā ir daudzas vīzijas, pravietiski sapņi, folkloriskas alūzijas.

Pats nozīmīgākais Grīna darbs ir milzīgais romāns "Dvēseļu putenis" (1934) – varoņteiksmā par latviešu strēlnieku cīņām 1. pasaules karā, kurās bija piedalījies arī romāna autors. Romāns ir daļēji dokumentāls. "Dvēseļu puteni" veido trīs daļas, kas aptver laikposmu no 1915. gada, kad vācu karaspēks okupēja Latviju, līdz 1919. gadam, kad noslēdzās atbrīvošanās cīņas gan pret vāciešiem, gan pret islaicīgo padomju varu. Pirmā un trešā daļa sarakstīta pirmajā personā, skatot notikumus ar lauku zēna Vanaga acīm. Pāvīd sižetiskais stereotips, kas raksturīgs gandrīz visiem Grīna romāniem: vācieši nošauj Vanaga māti; pēc tam viņš dodas cīnīties par brīvību, lai romāna noslēgumā kā vienīgais no visas dzimtas dzīvs palikušais atgrieztos mājās un sāktu jaunu dzīvi. Turpretī romāna otrā daļa nepakļaujas sižetiskās loģikas likumiem; tajā valda grandiozs haoss – noris nebeidzamas kaujas, nav galveno varoņu, vien uz mirkli pāvīd bezgala daudzas personas, lai tūlīt pazustu no autora redzesloka vai ietu bojā. Autors vēstījums brīžiem pārvēršas ritmizētā prozā un iegūst mazliet patētisku un teiksmojošu intonāciju. Grīns sīki apraksta kauju norises, dzīvi ierakumos, izklāsta neskaitāmus traģiskus, retāk arī komiskus atgadījumus. Taču bieži vien varoņteiksmā maskē bezjēdzību: krievu armijas pavēlniecības muļķīgās taktikas dēļ izrādās veltīga gan varonība, gan upuri.

"Dvēseļu putenis" līdz ar pārējiem Grīna romāniem, lai cik tie savā starpā atšķirīgi, veido vienu mītu: par tālos aizlaikos zaudēto un pēc 1. pasaules kara atgūto brīvību.

Grīns bija Latvijas armijas virsnieks. Tāpēc viņu kopā ar citiem virsniekiem 1940. gadā līdz ar padomju okupāciju apcietināja. Ir zināms, ka viņš nošauts 1941. gadā Astrahaņas cietumā.

Virzas un Grīna teiksmas vairāk vai mazāk ir orientētas uz pagātņi vai vismaz meklē pagātnē stabilas un nesatricināmas vērtības. Turpretī **Jāņa Veseļa** (1896 – 1962) prozā krietni jūtāmāka ir tagadnes klātbūtne. Veseli līdz ar Kārli Zariņu var uzskatīt par modernisma aizsācējiem latviešu prozā; tieša gan, daudzās modernisma piedāvātās iespējas viņš spēja realizēt tikai potenciālā līmenī. Veselis debitēja 1921. gadā uzreiz ar četrām grāmatām: diviem stāstu krājumiem, garstāstu "Zem vācu jūga" un romānu "Saules kapsēta", uzreiz piesaistīdams kritikas uzmanību kā viens no oriģinālākajiem prozistiem.

Ekspressionisma poētika visspilgtāk realizējās Veseļa divdesmito gadu pirmās puses stāstos. Tajos aprakstīta dinamiska un vētraini mainīga pasaule, kurā nemitīgi noris cīņa – visviens, vai tā būtu pasaules mēroga karadarbība vai iekšējā cīņa kādas personības sašķeltajā un izmocītajā apziņā. Autors 1. pasaules kara laikā bija frontē, tika smagi ievainots, vēlāk piedalījās Latvijas atbrīvošanas cīņās, tāpēc daudzi stāsti veltīti karam vai sarkanā terora laikposmam. Taču atšķirībā no Grīna Veselis karā redz tikai aklu un trulu vardarbību. Līdz ar to viņa stāsti veidojas traģiski groteski, brīžiem ar eksistenciāla absurda pieskaņu; reālajam blakus iznirst tikpat reālas vīzijas; Veseļa aprakstītās personas vada pusapzināti impulsi, notiek lielas un mazas apokalipses. Arī stilistika ir nervoza un impulsīva. Diemžēl autoram pilnībā trūkst mēra izjūtas: emocionālo spriegumu viņš izmanās pārtapināt melodramā, bet kaislības uzkurināt tik vētrainas, ka tās kļūst klaji banālas.

Romāns "Tirumu ļaudis" (1927) iezīmēja krasu pavērsienu Veseļa daiļradē. Tas ir gauss, mierīgs un rūpīgi līdzsvarots stāstījums par jaunu censoni – inženieri Andreju Viksnu, kurš ir pārņemts ar grandioziem Latvijas pārveidošanas plāniem, taču provinciālās Latvijas birokrāti viņam neļauj izvērsties. Tālab Viksna atgriežas savās lauku mājās, ķeras pie darba tur un, pašam negaidot, izrādās iesaistīts dabas, darba un mīlestības lielajās mistērijās (Veselis, tāpat kā Virza, allaž tiecas uzsvērt vispēdīgā sūkuma saistību ar Visumu). Romāna noslēgumā viņš ir atradis harmonisku esamību un laimi ģimenes dzīvē: "Ja viņš bija nācis uz laukiem ar skaidru vēlēšanos karot pret dabu, celt cilvēka cietokšņus zaļajos klajumos, rīkot mašīnas, veicināt kultūru un civilizāciju, tad tagad šīs tieksmes zuda un mainīja veidus. Viņš atrada, ka vislielākā laime ir dzīvot ar pasauli saskaņā, pirmais cilvēka pienākums – palīdzēt dabai izraisīties no čaulām. Palīdzēt dabai – lūk, bija istā nozīme kultūru radīt. (...) Es nebūšu dabas pretinieks, bet palīgs." Tātad – ne vairs zaudētā paradīze, ne vairs mītiskajā pagātnē meklējamā harmonija, ne vairs iedomātā utopija, bet reāla harmonija, ko vajag radīt – tagad un šeit.

Romāns "Dienas krusts" (1931) – tas ir nākamais pavērsiens Veseļa daiļradē. "Dienas krusts" ir mīts par moderno pilsētu, kura, no vienas puses, traktēta kā dzīvs organisms, no otras, – kā iznīcinošs un unificējošs mehānisms. Romāna darbība noris vienas diennakts laikā¹; romānu atbilstoši stundu ritējumam veido 24 nodaļas. Ļoti precīzi ir aprakstīta Rīgas topogrāfija, taču atšķirībā no deviņus gadus vēlāk publicētajiem Anšlava Eglīša "Līgavu medniekiem" tā ir drūma un bezmaz metafiziski nospiedoša Rīga. Procesus pilsētā autors sev raksturīgajā manierē mēģina saskaņot ar norisēm Visumā; tāpat – arī diena ir mūžības projekcija: "Katra diena atkārtο savā lokā tos pašus ritumus, ko lielākā apjomā iemieso gadi un mūži, un katrs brīdis piepilda tam doto esību." Visumā valda noslēpumaini un neizdibināmi spēki; tikpat noslēpumaini spēki vada arī cilvēka rīcību. Līdz ar to ikdienišķās pilsētas sadzīves drāmas, pakļaujoties Veseļa eksaltētajai rakstībai, tiecas pārtapt kosmiskās melodrāmās.

Trīsdesmitajos gados Veselis uzsāka desmit teiksmu romānu ciklu, no kuriem sarakstīja tikai divus: "Cilvēku sacelšanās" (1934) un "Tērauda dvēsele" (1938). Iecere bijusi vērienīga (un arī visai naiva): fiksēt vienotā ainā visu pasauli un cilvēka vietu tajā. Taču šis ir no tiem gadījumiem, kad ar labām iecerēm tiek bruģēts ceļš uz makulatūras saņiem. Naivi patētiskā un primitīvā filozofija, ko tiecas ilustrēt romāni, faktiski iznīcina pašus romānus.

1944. gadā Veselis devās trimdā uz Vāciju, pēc tam līdz mūža galam dzīvoja ASV.

Mazliet par tā saucamo pozitīvismu, kas zināmā mērā sasauca ar mītu radišanas motīvu, jo arī pozitīvisms tiecās radīt sava veida mītu; tiesa, tas bija tipisks masu kultūras un ideoloģijas simbiozes mīts. Miklaino pozitīvisma jēdzienu dažkārt mēdz lietot, runājot par trīsdesmito gadu vidus un otrās puses literatūru. Istenībā pozitīvisms latviešu literatūrā ir liels kuriozs, kam nav ne mazākā sakara ar pozitīvismu 19. gadsimta filozofijā. To radīja daži pārmēru patriotiski un, šķiet, pārmēru aprobežoti literāti, lai pretstatītu, viņuprāt, divdesmito gadu literatūrā valdošajam "negatīvismam". Kāds kritiķis precīzi formulēja pozitīvisma būtību: "Pozitīvismi ir optimisti, ticētāji, darba un centības slavētāji" (1933). Vārdu sakot, pozitīvisms pieprasīja (un dažbrīd arī mēģināja radīt) utilitāru literatūru, un jo sevišķi šie lozungi aktualizējās Ulmaņa maigā autoritārisma paspārnē, kad pozitīvismi izveidoja visīstāko galma dzeju. To vidū gan bija arī daži talantīgi dzejnieki, tādi kā Jānis Medenis (1903 – 1961), Vilis Veldre (1908 – 1940), Leonīds Breikšs (1908 – 1942), Vilis Cedriņš (1914 – 1946). Breikšs un Cedriņš gāja bojā padomju lēģeros, Medenim laimējās atgriezties. Pozitīvismam

¹ Bez šaubām, "Dienas krusta" rašanos ir iespaidojis Džoisa "Ulliss".

mūža nogalē pieslējās arī kādreizējie reformētāji Plūdonis un Virza. Pozitīvisma programma bija vienkārša: zeme kā mūžīga vērtība, zemnieks kā valsts un latviskās esamības fundamenti.

Pozitīvisms no literatūras skatuves būtu pagaisis tikpat nemanīts kā nedaudzus gadus iepriekš izsludinātais konstruktīvisms, jo nopietna sakara ar literatūru tam nebija. Taču pozitīvisma sludinātājiem taciņu nobruģēja teksti, kuru struktūrā patiesi ietilpa arī visnotaļ pozitīvu ētisku un ideoloģisku vērtību definēšana, gan mākslinieciski augstvērtīgā līmenī. Proti, faktiski pozitīvismu aizsāka jau Veselis ar "Tirumu ļaudīm"; tāpat paralēles ar pozitīvisma ideoloģiju jūtamas Virzas "Straumēnos", Čaka "Mūžības skartajos", Grīna "Dvēseļu puteni" un "Zemes atjaunotajos", Jaunsudrabiņa "Jaunsaimniekā un velnā", Kārļa Zariņa vēsturiskajos romānos "Kaugurieši" un "Kāvu gadi". Taču šiem autoriem pozitīvisms nebija šķērslis, lai radītu izcilus darbus, turpretī daudzu pozitīvisma entuziastu teksti tā arī palika primitīvas un gluži vai kuriozas sludināšanas līmenī.

"TAS KUNGS AR MANI ROTAĻĀJAS"

Erika Ādamsona un Mirdzas Bendrupes daiļrade

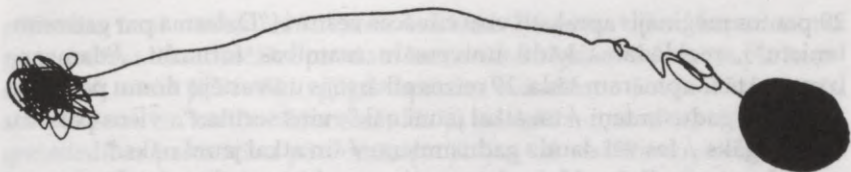
Eriks Ādamsons dzejoli "Tā Kunga rotaļlieta" rakstīja: "Kad mani vajā neveiksmes, / Kā sēkam slazdā kad man klājas, / Tad paciešos, jo zinu es – / Tas Kungs ar mani rotaļājas." Trīsdesmito gadu nogales literatūrā, no vienas puses, dominēja ideoloģijas akceptētā un zināmā mērā arī no literatūras zemslāņiem nākusi orientācija uz pozitīvismu. No otras puses, šai laikā ar grāmatām debitēja vairāki jauni rakstnieki, kuru daiļrade manāmi atšķīrās faktiski no visas iepriekšējās latviešu literatūras¹: Eriks Ādamsons, Anšlavs Eglītis, Mirdza Bendrupe; vēl varētu pievienot arī Čaka prozu un Knuta Lesiņa stāstus. Šie rakstnieki neapvienojās nekādā grupējumā un neradīja arī daiļrades manifestus, tomēr viņu darbus, vismaz prozu noteikti, labi raksturo tikko citētie Ādamsona vārdi – "Tas Kungs ar mani rotaļājas". Latviešu prozā jau no sākta gala bija valdījušas pārlietu stingras likumsakarības. Jāņa Jaunsudrabiņa romānos personas vadīja viņu

¹ Gan jāpiebilst, ka pēctecība tomēr ir atrodama. Ādamsona un Bendrupes isprozas cilme meklējama Jāņa Ezeriņa un Kārļa Zariņa stāstos. Tāpat paralēles iespējams atrast ne tikai Ādamsona un viņa Joti cienītā Viktora Eglīša stāstos, bet arī šīs paaudzes un dekadentu pasaules uztverē kopumā. Tāpēc Benita Smilkīņa šo paaudzi nodēvēja par "trīsdesmito gadu "dekadentiem"". Savukārt Ādamsona lielā pietāte pret tradicionālajām dzejas formām ļauj viņa dzeju salīdzināt ar Virzas dzeju (starp citu, Virza viens no pirmajiem pamanīja un novērtēja Ādamsona daiļradi). Bez tam Ādamsona daiļradi ietekmēja angļu prerafaeliti, kuru dzeju viņš ļoti pazina un arī latviskoja; tāpat – vismaz idejiskā ziņā – jūtama saistība ar Oskara Vailda daiļradi.

apspiestās kaislības. Kārlim Zariņam visu noteica kādi zemapziņā iesprototi "tumšie spēki". Andrejs Upīts kronēja sociālās likumsakarības. Vilim Lācim valdīja masu beletristikas klišejas. Utt. Citiem vārdiem, personu rīcību un līdz ar to arī sižeta ritējumu noteica vairāk vai mazāk precīzi definējami spēki. Turpretī Ādamsona un Bendrupes stāstos un arī Anšlava Eglīša īsprozā personas šķiet pakļautas vienvienīgām aklām nejaušībām; tām nav varas nedz pār pasauli, nedz pār sevi – rodas iespaids, ka kāds ar tām patiesi rotaļājas. Var teikt, ka tās ir patiesi iespaidīgas rotaļas vai – izmantojot Edvarta Virzas dzejoļu krājuma virsrakstu – "dievišķīgas rotaļas", Dieva vietā, protams, liekot autoru. Katrā ziņā līdz tam latviešu literatūrā autora klātbūtne nav bijusi izjūtama tik cieši un tai pašā laikā eleganti neuzmācīgi. Tikai rakstniecības virtuozs spēj radīt priekšstatu, ka pasaulē valda nejaušības un mīklainas sakritības. Ļoti raksturīgs šeit ir Anšlava Eglīša garstāsts "Ģimetne". Tajā krietni nodzēries gleznotājs Klāvs Raipals krāmu tirgū, neizprotamu dzinuļu vadīts, tā vietā, lai, kā iecerēts, nopirktu zābakus, nopērk nezināma mākslinieka gleznotu portretu. Arī turpmākajās sīkāk neizskaidrotajās norisēs jūtama autora dievišķā pirksta klātbūtne: notirijis gleznu un sapratis, ka tas ir izcila mākslinieka darinājums, Raipals piepeši atmet dzeršanu, atgriežas Operā, rada ģeniālas dekorācijas baletam "Spēlēju, dancoju" (domājams, "Spēlēju, dancoju" izvēle nebūt nav nejauša, turklāt dažas epizodes "Ģimetnē" neuzkrītoši sasaucas ar šo Raiņa lugu), kļūst bagāts un slavens, atgūst daiļās deļotājas mīlestību. Vārdu sakot, it kā brīnišķīgs noslēgums, kas zināmā mērā sasaucas ar mazliet vēlāk publicētā romāna "Homo Novus" izcili laimīgajām beigām. Tomēr "Tas Kungs" autora personā turpina savas rotaļas. Atklājis, ka portreta autors ir Janis Rozentāls, Raipals to pārdod muzejam. Viņu sāk vajāt neveiksmes, izjūk kopdzīve ar daiļo deļotāju, viņš atsāk dzeršanu. Raipals mēģina atpirkt gleznu, bet izrādās, ka tā restaurācijas gaitā zaudējusi visu savu burvību, turklāt nepieder pie Rozentāla labākajiem darbiem. "Ģimetne" noslēdzas ar drūmu akcentu: "Kad Klāvs smagi kāpa lejup pa muzeja granīta kāpnēm, viņš juta, ka noiet pazemē, no kurienes nav atgriešanās." Nav grūti pamanīt, ka visi šie iespaidīgie sižeta pavērsieni labi iekļaujas kādas "dievišķīgas rotaļas" ornamentā, kurā šķietami dominē akla nejaušība, kas, uzmanīgāk ielūkojoties, izrādās autora meistarības radīta. Anšlavs Eglītis gan vairāk pazīstams kā romānists, tomēr arī viņa pirmskara īsproza ir ievēribas cienīga.

✕ **Eriks Ādamsons** (1907 – 1946) ir publicējis stāstu krājumus "Smalkās kaites" (1937) un "Lielais spītņieks" (1942) un dzejoļu krājumus "Sudrabs uguni" (1932), "Ģerboņi" (1937), "Saules pulkstenis" (1941); jau pēc viņa nāves Stokholmā iznāca krājums "Sapņu pipe" (1951).

Kaut arī pirmajā krājumā "Epikūriešu dzejnieka romance" Ādamsons rakstīja, ka "Sapņot mums vajag arvien, / Dzīvē vēl vairāk kā miegā", viņš nebūt nepieder pie trīsdesmitajos gados pārlieku plašumā izaugušās ro-



mantiņu brālības. Krietni vēlāk poēmā "Sapņotājs Jonatans" no krājuma "Smilšu pulkstenis" Jonatana klasiski romantiskie sapņi izrādās "aklība jo grūta". Ādamsonu daudz vairāk saista reālijas, tiesa, lāgiem romantiski ietonētas. Raksturīga ir viņa attieksme pret "es" formu. Daudzi Ādamsona dzejoļi gan sarakstīti pirmajā personā, taču šis "es" neatgādina nedz romantiķu iecienīto vientuļo klejotāju, mīlētāju vai cietēju, nedz arī, piemēram, Čaka gluži vai vizuāli identificējamo lirisko varoni. Ādamsona "es" ir gandrīz bezpersoniska būtne, tipisks pilsētnieks, kas liekas zaudējis savu identificēšanās spēju; dažkārt viņš ir savrup stāvošs skeptisks vērotājs, bet visbiežāk – tikai retoriska formula, kas fiksē autora skatpunktu.

Ādamsons ne vienmēr ir estēts. Viņa dzejas amplitūda ir apskaužami plaša un ietver arī pavisam neestētiskas parādības (īpatnība, kas jo sevišķi bija raksturīga dekadentiem). Piemēram, dzejoļi "Vētra pār mielasta galdu" autors sīki apraksta, kas un kā pūst uz mielasta galda pēc tam, kad Rīgas rātskungi miruši mēra sērgā. Ir "Embrija dziesma", kurā runā aborta laikā nogalināts bērns. Ir rūpīgi tuberkulozes apraksti dzejoļos "Kāss" un "Plaušas". Ir erotiskā "Barbaru mīla". Tiesa, šādas ievirzes teksti gan lielākoties atrodami tikai Ādamsona pirmajā krājumā; vēlāk viņa dzeja kļuva aizvien liriskāka un pieklusinātāka.

Ādamsona dzeja izpelnījies visdažādākos apzīmējumus: tā ir barokāla vai rokoko stilā ieturēta (Sudrabkalns: "latviskotā rokoko pasaule"), tā salīdzināta arī ar jūgendstilu; Ādamsons ir estēts, snobs, salonisks, manierīgs. Visi šie apzīmējumi ir diezgan vienprātīgi. Proti, Ādamsona dzejai raksturīgi grezni rotājumi, milzīga uzmanība tiek pievērsta citkārt otršķirīgām, bet gandrīz noteikti eksotiskām un tāpēc zināmā mērā izaicinošām detaļām. Lāgiem viņa dzeja atgādina antikvariātu vai muzeju katalogus, kur blakus sadzīvo Ķīnas porcelāns, majolikas trauki un Latgales māls ("Latgales māla trauki"), lāgiem – ārpus laika esoša krāmu tirgus aprakstu, kur tāpat savā starpā nekonfliktē visnesaderīgākās lietas. Priekšmetu dēļ ir vērts sastindzināt laiku vai vismaz, kā vēsta krājuma "Smilšu pulkstenis" nosaukums, saskaldīt to atsevišķās sastāvdaļās, smilšu graudiņos, kuriem katram veltīt kādu dziesmu, odu vai romanci. Šī nosliece uz detaļu aprakstīšanu ir visai daiļrunīga: Ādamsons allaž tiecas fiksēt unikālo un atšķirīgo, līdz ar to arī pats tapdams par unikālu un atšķirīgu parādību latviešu literatūrā. Liekas, Ādamsons ir vienīgais latviešu dzejnieks, kurš viena dzejoļa ietvaros izmanījies pabūt Latvijā, Spānijā, Indijā, Indoķīnā, Persijā un, cik noprotams, arī vēl debesis ("Dziesma par bēdām") un kurš tikai

20 pantos mēģinājis aprakstīt visu cilvēces vēsturi ("Dziesma par gadusimteniem"), meklēdams kādu universālu esamības formulu. Ādamsona izpratnē tā ir apmēram šāda. 19 reizes atkārtojis un variējis domu par to, ka "Tā paiet gadusimteni / un atkal jauni nāk", viņš secina: ".. viens par otru briesmīgāks / Ies vēl daudz gadusimtenu / un atkal jauni nāks."

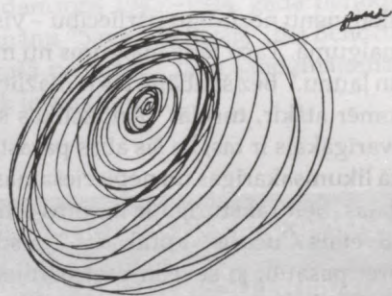
Ādamsonu allaž valdzina kontrasti – gan, kā jau teikts, detaļās, gan arī filozofiskās kategorijās. Blakus izteiksmīgām kapsētas ainām un domai par to, ka cilvēks atnāk no nebūtības tikai tāpēc, lai tur atkal atgrieztos ("Balāde par nāves noslēpumu"; turklāt šīs domas fonā jūtams mazliet ironisks kaprača smīns), lasāma vienlīdz izteiksmīga "Oda pasaules krāšņumam". Mūžība divainā kārtā tiek sasaistīta ar pētersīļiem un cukurbietēm: "Lūk, sarkans tauriņš lidinās ap dillēm, / Bet manī gurdums bezgalīgs ir nu. / Es mūžībā caur milzu pētersīļiem / Ar cukurbietēm rokās ieiešu." Līdzās tālu un eksotisku zemju apdzejojumiem – "Poēma par nīceniecēm" un nostalgiska vecmāmiņas tējas lādes apcere ("Tējas"). Ādamsons ir rakstījis epitāfijas, veltītas gan dzejniekam, gan papagailim; viņš ir apcerējis gan dvēseles mieru un apskaidrotu dzīvi ("Dziesma par apskaidrotu dzīvi"), gan tālus un nemierīgus ceļojumus – ne tikai telpā, bet arī laikā, tostarp, piemēram, Bībeles notikumus plašākajos dzejojumos "Ījaba pēcnācēji" un "Jāzeps un Potivara sieva", kuros jo sevišķi spilgti izpaužas Ādamsona ironija un spēles vai – šai gadījumā precīzāk – apspēles tieksme. Galu galā – kopīgu valodu spēj atrast pat tik atšķirīgas personas kā bende un friziere ("Iemīlējies bende"). Jo – abus vieno darbs: friziere galvas frizē, bet bende tās cērt. Turklāt visas šīs ekstravagances ietvertas dzejas klasiskajās formās – romancēs, balādēs, elēģijās, odās. Klasiskās formas it kā savalda un organizē citādi nevaldāmo Ādamsona iztēli. Bez tam – tieši dzejas klasiskajās formās visspilgtāk izpaužas literārās spēles principi: spēles noteikumi jau zināmi, atliek tikai pēc iespējas virtuozāk tos realizēt.

Ādamsona stāstu krājuma "Smalkās kaites" virsraksts zināmā mērā kļūva par visaptverošu metaforu, ko lietoja, runājot ne tikai par viņa stāstiem, bet arī par visas šīs paaudzes īsprozu. Smalkās kaites – tās ir mazliet skumji groteskas nobīdes personu psiholoģijā, arī kompleksi, uzmācīgas idejas, divainības, kas Ādamsona stāstos rada visneparastākās situācijas, kurās bieži jaušama modernismam raksturīgās absurdās ironijas – vai ironiskā absurda – pieskaņa. Dažkārt tās ir smalkas kaites šī vārda vistiešākajā nozīmē. Piemēram, stāstā "Lielas spodrības gaismā" aprakstīta pārspīlēta tieksme uz tīrību. Stāstā "Sarkanās asaras" uzmanības centrā ir jaunā dzejnieka Ivara Avota mocības, jo viņš nav ielūgts pie apskautā un tai pašā laikā nicinātā mēbeļu rūpnieka Balmaņa uz svinībām. "Abakuka krišanā" kārtējā smalkā kaite izpaužas tik pārspīlētā veidā, ka noved kādu grāmatvedi līdz nāvei: Ādamsona prozā ironija bieži pārtop traģikā. Savukārt stāstā "Jāšana uz lauvas" aprakstīta pretēja situācija. Jau no sākta gala rakstnieku iecienītais sižets par traģēdiju, ko izraisa greisirdība, Ādamsonam

pārvēršas farsā – vēstures katedras asistenta Teodora Alpera nepamatotās greisirdības lēkme izčākst pavisam karnevāliskā gaisotnē svētkos pie karuseļa. Šajā stāstā jo sevišķi spilgti izpaužas Ādamsona nosliece uz detaļu aprakstīšanu un kultūrvēsturisko alūziju iesaistīšanu savā tekstā – Alpera greisirdības pašmocību pārdomās projicējas vai visa Rietumeiropas vēsture.

Šķiet, ne bez Vailda "Doriana Greja portreta" ietekmes ir radies Ādamsona stāsts "Neistā ģimētnē", viena no spēcīgākajām mākslas neatkarības deklarācijām tā laika latviešu literatūrā, kurā apspēlēta cilvēka un viņa dubultnieka tēma. Kāds mākslinieks uzglezno karā pazudušā sētnieka Freiberga portretu, turklāt Freibergs, lai iepriecinātu viņa sievu, tiek krietni izskaistināts. Taču Freibergs pēc daudzu gadu prombūtnes piepeši pārrodas un, ieraudzījis gleznu, iedomājas, ka portrets, kas nepavisam nav līdzīgs viņam, patiesībā ir sievas mīļākā portrets. Pēc dažādiem sarežģījumiem konflikts tiek atrisināts apskaužami vienkārši: sētnieka dzīvoklī pie sienas karājas viņa fotogrāfija, bet portrets starptautiskā mākslas izstādē iegūst zelta medaļu. Secinājums apmēram šāds: cilvēkam – cilvēciskais, mākslai – mākslinieciskais.

Ādamsona īsprozas pērle ir novele "Ķirbji". Darbība notiek 1. pasaules kara laikā; ir maza miera oāze, lauku sēta, kurā mīt Jēkabs un viņa sieva Rūte. Sētā ierodas ienaidnieka huzāri, kas meklē tur nejauši ieklidušo un paslēpušos strēlnieku; Rūte, lai glābtu vīra dzīvību, mēģina savaldzināt huzāru virsnieku. Tas viņai arī izdodas; vēl vairāk – arī viņa jūtas savaldzināta, un starp abiem cilvēkiem izveidojas visai savdabīga saikne. Taču atrisinājums ir pavisam negaidīts un tik absurds, ka kārtējo reizi atsauc atmiņā domu par "Tā Kunga" rotaļām. Proti, kāds jauns un līdz šim tikpat kā nepieminēts leitnants izspēlē, viņaprāt, labu joku: ievērojis jokaino līdzību starp Jēkaba skūto galvu un ķirbjiem, kurus Rūte sanesusi, lai pievērstu sev huzāru virsnieka uzmanību, viņš atceras, kā bērnībā izklaidējies, apšaudot ķirbjus. Leitnants izšauj arī šoreiz – bet nu jau Jēkabam galvā, kas tik uzkrītoši atgādina ķirbi. Acīmredzot "Tam Kungam" ļoti iet pie sirds nejaušību rotaļas.



Mirdzas Bendrupes (1910 – 1995) pirmskara un kara laikā sarakstītā proza tā arī nav īsti novērtēta, jo padomju laikā viņa ir pazīstama kā dzejniece un vairāku visai viduvēju prozas darbu autore. Taču viņas stāstu krājumi "Majestāte un pērtiķis" (1938) un "Dieva viesuļi" (1942) ir ne tikai līdzvērtīgi Ādamsona īsprozai, bet arī tuvi tai poētiskā ziņā, gan ar kādu korekciju: viss Ādamsonam piemītošais Bendrupei ir gluži vai hipertrofēts.

£

Subjektīvais skatījums neatstāj vietu plašākam redzeslokam un dažkārt arī filozofiskam vispārinājumam, kas Ādamsonam bija ļoti būtisks. Bendrupes stāstos klejo vienvienīgi dīvaiņi, vientuļnieki, dažādu kompleksu apsēstie un sevi iekapsulējušies īpatņi. Latviešu prozai allaž tik tuvās sociālās problēmas, no kurām vismaz daiļrades sākumposmā nevairījās arī Ādamsons, Bendrupe neskar vispār. Aizplīvurotu mājienu vietā – neslēpta erotika. Arī "Tā Kunga" rotaļu motīvs izpaužas bezmaz demonstratīvi: Bendrupes darbu personas nedz ir spējīgas kaut ko ietekmēt, nedz arī grib to darīt – allaž Jaunas laika plūdumam un autorei gribai. Vide, visviens, vai tas būtu kurtizānes vai ierēdņa pilsētas dzīvoklis, Zemgales lauku sēta vai piejūras zvejniekciems, tiek aprakstīta pārmēru detalizēti, turklāt arī estetizācijas pakāpe mēdz būt augstāka nekā Ādamsonam. To labi raksturo stāstā "Ļaunā uguns, labais lukturis un Augustīnes jaunkundze" aprakstītais austrumnieku meistara darinātais lukturis: tā rotājumi ir tik krāšņi un izsmalcināti, ka lukturī ieliktais sveces gaismas netiek tiem cauri, redzams vien pret griesiem pavērsts šaurs gaismas stariņš. Līdzīgi tas ir arī Bendrupes stāstos: bagātīgais un smalki izzīmētais detaļu ornamenti lāgiem aizsedz pašu stāstu. Emocionālais spriegums reizēm pārtop eksaltācijā (piemēram, mirstošās kurtizānes nāves ainā stāstā "Milnieces nāve"), gan parasti paliekot gaumes robežās. To gan nevar teikt par Bendrupes pārlietu izteiksmīgajiem sapņu aprakstiem, kas atrodami gandrīz katrā viņas stāstā un sasaucas ar gadsimta sākuma dekadentu simboliskajiem sapņiem un vīzijām.

Krājumā "Majestāte un pērtiķis" (virsraksts izteiksmīgi raksturo Bendrupes spēles principus: līdzās ir "augstais" un "zemais", nopietnais un smieklīgais, cēla loma un tās karikatūra) ir cikls "Andželikas stāsti", kurā ietilpst ievada teksts un astoņi patstāvīgi stāsti. Ievadā šī Andželika ierodas pie ārsta un uztic viņam savas "smalkās kaites" vēsturi: ".. esmu atradusi tikai vienu nežūdīgu pārliecību – visu, kas ir un var būt, pieņemt nešaubīgā maigumā. Taču tāds maigums nu mani ir atstājis bez īstās sajēgas par labu un ļaunu." Bez šaubām, tas ir mazliet pārspilēti teikts – labo no Jaunā autore tomēr atšķir, turklāt "Andželikas stāstos" dara to diezgan uzstājīgi, taču svarīgākais ir tas, ka šīs abas parasti šķirtās esamības sfēras tiek uzlūkotas kā likumsakarīgas un nepieciešamas "dievišķīgo rotaļu" ornamenta sastāvdaļas. Šeit raksturīga ir autorei attieksme pret mīlestības jēdzienu. Stāstā "Svētais Čučulis" aprakstīts "pusdullais ubags" Čučulis, kura mīlestība pret pasauli, jo sevišķi pret bērniem un dzīvniekiem, ir tik liela, ka viņš patiesi iegūst svētā aprises. Arī Augustīnes jaunkundze no stāsta "Ļaunā uguns, labais lukturis un Augustīnes jaunkundze" ir mīlestības apsēsta, bet viņas mīlestība ir vērsta pret Dievu; pasauli viņa drīzāk nīst – un galu galā sajūk prātā. Viens un tas pats pārdzīvojums rada krasi atšķirīgas sekas.

Zem Bendrupes stāstu dažbrīd manierīgās virskārtiņas bieži aplēptas eksistenciālas dzīles. Ipaši izteiksmīga ir miniatūrā apokalipse "Mārgrietas pastardienā", kas ir viens no labākajiem Bendrupes stāstiem. Tajā izbijusi

žēlsirdīgā māsa, stingra, pedantiska un sausa vecmeita, nodarbojas ar bērnu mācīšanu. Taču tad, kad kāda jauna meitene viņu dusmās nosauc par “veco grezeli”, Mārgrieta sāk analizēt savu dzīvi. Vienīgais, ko viņa ierauga, ir absolūts tukšums; viņa it kā ir dzīvojusi, bet šajā dzīvē nekas ar viņu nav noticis. Tāpēc Mārgrieta it kā mēģina savu dzīvi izspēlēt no jauna, stāstīdama bērniem nebijušus notikumus, taču šīs “nedzīvotās dzīves” gala iznākums ir bēdīgs – Mārgrieta sajūk prātā (šeit saskatāma gandrīz precīza paralēle ar Ādamsona stāstu “Abakuka gals”).

Bendrupes daiļrade ir ļoti daudzveidīga. Viņa ir rakstījusi gan eksistenciāli orientētus stāstus, kāda ir tikko pieminētā “Mārgrietas pastardiena”, gan līdzības (ši nosliece kulminēja 1942.–1943. gadā periodikā publicētajā 14 leģendu ciklā “Skudru meistars un viņa ļaudis”), gan klasiskās noveles tradīcijā ieturētu prozu, gan traģiskas bildes iz tautas dzīves (“Uldis ieiet debesīs”), gan stāstus ar krietnu morāles piedevu (“Ormanis Nikolajs”), gan absurdi komiskus stāstus (tāds ir “Smieklīgais un viņa sirds”, kurā vīrs izmisīgi tiecas glābt savas sievas un viņas mīļākā attiecības: šāda veida “mīlestības trīsstūri” latviešu literatūrā, šķiet, neviens cits nav aprakstījis); ir pat romantisks spoku stāsts (“Helēna”). Arī stāstu stilistika ir mainīga. Reizēm dominē nervozi saraustīts iekšējais monologs, reizēm – vienmērīgi plūstošs autores stāstījums, reizēm – skarbi teiksmojošas intonācijas, kas, piemēram, visai banālo melodramu no zvejnieku dzīves “Uldis ieiet debesīs” paceļ traģēdijas kvalitātē.

Diemžēl šī estētika, ko tik spoži manifestēja Ādamsons un Bendrupe, nepaspēja pilnā mērā realizēties. To pārtrauca Ādamsona pārāgrā nāve no tuberkulozes un padomju okupācija, kuras sākumposmā Bendrupe ilgu laiku nodarbojās tikai ar tulkošanu. “Dievišķīgo rotaļu” principus gan tālāk attīstīja Anšlavs Eglītis savā prozā (Knuts Lesiņš prozu pārtrauca rakstīt piecdesmito gadu nogalē trimdā). Ādamsons 1943.–1944. gadā periodikā publicēja iecerētās trilōģijas pirmo romānu “Sava ceļa gājējs”, bet Bendrupe 1940. gadā – nepabeigto romānu “Trešā paaudze”, taču salīdzinājumā ar viņu īsprozu šie romāni tomēr nav tik iespaidīgi.

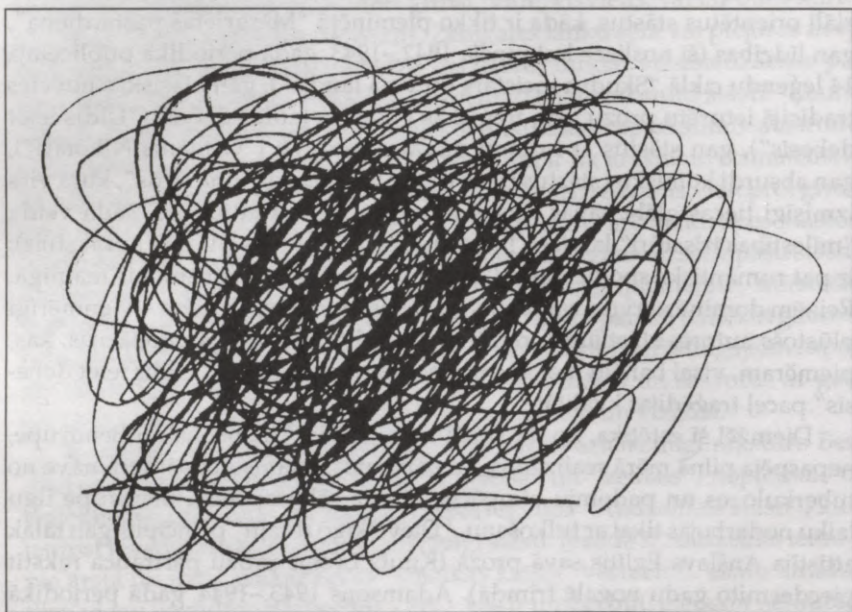
KAS TAS IR – SOCIĀLISTISKAIS REĀLISMS, UN KO TAS IZDARĪJA AR LATVIEŠU LITERATŪRU

Ceturdesmitie gadi un piecdesmito gadu pirmā puse

Uz virsrakstā formulētā jautājuma pirmo daļu var atbildēt īsi un precīzi. Runājot Andreja Upīša vārdiem, “sociālistiskais reālisms ir reālisma

augstākā pakāpe un piepildījums". Domājams, frāze pietiekami izteiksmīgi raksturo gan socreālistu attieksmi pret savu daiļradi, gan viņu literatūras vēstures traktējumu: literatūra ir pastāvējusi vien tālab, lai pēcgalā radītu sociālistisko reālismu. Te nebūtu nekas daudz piebilstams, jo līdzīga ilūzija piemīt katram literāram virzienam un droši vien arī katram rakstniekam: kas cits viņu krustis par ģēniju, ja ne viņš pats.

Taču pastāv arī jautājuma otrā daļa – par socreālisma lomu literatūrā. Pie tā vērts pakavēties mazliet uzmanīgāk, jo socreālisms iezīmē veselu



problēmu loku. Proti, socreālisms aiz sevis nav atstājis neko paliekošu – aptuveni vesels gadu desmits aizpildīts ar tekstiem, kurus labākajā gadījumā var uzskatīt par literāriem kurioziem. Desmit gadi – tas mūslaiku literatūrā ir vesels laikmets. Līdz ar to šķēlās kārtējā plaisa, pati dziļākā un traģiskākā latviešu literatūras vēsturē, kuras pārvarēšanai bija vajadzīgs vēl ne viens vien gadu desmits.

Literatūrā jebkurā mirklī ir iespējams viss – ja ne citādi, tad vismaz kā nejauša ģeniālas burtu kombinācijas rašanās varbūtība. Turpretī socreālisms šo varbūtību samazināja līdz nullei: nejaušības un pārsteigumi literatūrā vairs nepastāvēja; bija tikai dzelžaina loģika un komunistiskās partijas noteiktas likumsakarības. Mēs nezinām, kas palika nesarakstīts četrdesmitajos un piecdesmitajos gados; tāpat mēs nezinām, kas pēcāk netika sarakstīts tolaik nesarakstīto darbu ietekmē, bet kas varēja rasties, ja vien literatūra nebūtu bijusi ideoloģiskā terora varā. Liekas, nesarakstītās litera-

tūras vēsture, ja vien būtu iespējams tādu radīt, izrādītos krietni interesantāka par socreālisma vēsturi.

Diezgan nosacīti var izdalīt divus socreālisma pastāvēšanas posmus. Visupirms – īsti klasiskais un dogmatiskais socreālisms, kas sākās līdz ar Latvijas okupāciju 1940. gadā un ilga līdz vācu okupācijai 1941. gadā; tad – no 2. pasaules kara beigām līdz aptuveni piecdesmito gadu vidum. Pirmajā okupācijas gadā sacerēto darbu īpatsvars, atskaitot Annas Sakses romānu "Darba cilts", ko Andrejs Upīts nodēvēja par pirmo socreālistisko romānu latviešu literatūrā, ir visai nenozīmīgs; tāpat arī kara laikā Padomju Savienībā publicētie teksti – nedaudzie Lāča, Sakses, Griguļa, Granta un dažu citu autoru stāsti, avīžnieciskas reportāžas, patriotiski pantiņi utt. – drīzāk iezīmēja kanona rašanos potenciālā formā. Būtībā klasiskā socreālisma uzvaras gājiens Latvijā sākās līdz ar Ždanova runu un komunistiskās partijas lēmumiem par žurnāliem "Zvezda" un "Leņingrad". Vēlāk, piecdesmito gadu vidū, sākās diezgan savdabīgs process, kad, no vienas puses, literatūra nemitīgi tiecās atbrīvoties no socreālisma kanona, bet, no otras, mainījās arī socreālisma koncepcija: jebkuros apstākļos, lai kādas pārmaiņas notiktu literatūrā, socreālismam bija jāpaliek literatūras vadonim. Tāpēc izmaiņas literatūrā, cik nu ideoloģi un cenzori tās pieļāva, teorētiski proklamēja kā likumsakarīgus socreālisma iekarojumus. Tā tas turpinājās līdz pat astoņdesmito gadu vidum.

Taču socreālisms nav tikai viegli definējams virziens literatūras vēsturē. Tā bija vesela sistēma, kas ietvēra gan tekstus, gan to producēšanas mehānismu: autoru un bezgala daudzus "lidzautorus" – literatūras komandēšanas, vadīšanas, apbalvošanas, iebiedēšanas un sodīšanas kompleksu (ne velti, runājot par klasisko socreālismu, dažkārt mēdz izmantot jēdzienu "kolektīvā radīšana", t. i., autora personība ir diezgan mazsvarīgs faktors un visai nebūtiski ietekmē darba rezultātus). Un, protams, cenzūra, kas gan oficiāli nedrīkstēja pastāvēt, jo padomju Latvijas konstitūcijā bija deklarēta vārda brīvība. Taču tas vairs nebija pagājušā gadsimta beigu Krievijas impērijas samērā liberālais cenzors, kura pienākums bija caurskatīt tekstus un ar sarkanu zīmuli svītrot politiski brīvdomīgākās rindas un kuru reizumis varēja apvest ap stūri. Nu jau tā bija sarežģīta daudzpakāpju cenzūra, kurā darbojās visi teksta ražošanas procesā iesaistītie – sākot ar redaktoru un beidzot ar organizāciju, kas itin pieklājīgi saucās par Galveno literatūras pārvaldi un kas būtībā tā pati cenzūra vien bija. Šī cenzūra nepieļāva nekādas atkāpes no socreālisma kanona – ne ideoloģiskā, ne estētiskā ziņā. Turklāt, ja arī kāds "kļūdainais darbs" nejauši izgāja cauri šai cenzēšanas sistēmai, pēc tā publicēšanas sekoja pēccenzūra – labākajā gadījumā iznīcinoša kritika presē, pēc kuras autors bija spiests publiski nožēlot grēkus un dažkārt arī darbu pārstrādāt. Tādējādi izveidojās vēl viens cenzēšanas posms, kura nozīme literārajā procesā nav pārvērtējama – bezmaz nosacījuma

reflekss, saukts par "iekšējo cenzoru": autors labi apzinās, ko un cik viņš var atļauties teikt no tā, ko viņš vēlas pateikt.

Tūlīt pēc Latvijas okupācijas jaunā vara slēdza daudzus grāmatu apgādus un pārējos apvienoja centralizētā un viegli pārraugāmā valsts izdevniecībā. Rakstniekus sadalīja "savējos" un "reakcionāros", turklāt "reakcionāros" iekļuva arī daudzi kreisi noskaņoti literāti: piemēram, 1941. gadā lēģerī gāja bojā ne tikai Aleksandrs Grīns, bet arī rakstnieks un žurnālists Jūlijs Lācis, kas padomju Latvijā dažus mēnešus sabija izglītības tautas komisāra (t. i., ministra) amatā. Parādījās pirmie aizliegto un iznīcināmo grāmatu saraksti. Šai sakarā jāpiemin vēl viena socreālisma sastāvdaļa: attieksme pret literāro mantojumu, savdabīgs aizmiršanas – vēsturiskās atmiņas iznīcināšanas – mehānisms. Literatūra var pastāvēt, tikai nepārtraukti aktualizējot savu pagātņi. Šajā procesā teksti, arī atsevišķu darbu nosaukumi un autoru vārdi pārtop par veselu kultūrslāņu zīmēm – un, izsvītrojot zīmes, no kultūras atmiņas izzūd – vai uz laiku nogrimst aizmirstībā – visi šie apjomīgie kultūrslāņi: kas nav nosaukts vārdā, tā it kā nemaz nav bijis. Tā pakāpeniski var mainīt priekšstatus par vēsturi, un padomju ideoloģijai tas izdevās patiesi veiksmīgi. Tomēr arī šis process nebija gluži viendabīgs. Bez šaubām, visupirms no literatūras vēstures izsvītroja tos rakstniekus, kuru vārdi bija saauguši ar nacionālās pašapziņas ideju, – Andrievu Niedru, Edvartu Virzu, Aleksandru Grīnu. Taču socreālisms, protams, nedrīkstēja būt importēts, jo pēc kanona tam jābūt "tautiskam pēc formas", – tālab nācās meklēt tā priekštečus tepat Latvijā. Izeja bija vienkārša – atlika iedarbināt socreālisma teorijas interpretēšanas mehānismu, izcelt dažu autoru daiļradē sociālkritiskos motīvus (ar ko jau gadus trīsdesmit savos kritiskajos rakstos un grāmatās nodarbojās Andrejs Upīts) – un Veidenbaums pārtapa "revolucionārajā romantiķī", brāji Kaudzītes – "kritizētājos reālistos", Rainis – "romantiskā stila sociālistiskajā reālistā". Pēc ilgākām pārdomām galu galā arī smalko psihologu Blaumani pieņēma kā "kritizētāju reālistu", bet Aspaziju – kā "progresīvo romantiķi". Utt. Bez tam – par socreālisma klasiķiem pārtapināja arī dažus maznozīmīgus literātus, kuri savulaik bija iesaistīti revolucionārajā cīņā un kuru parasti traģiskais liktenis propagandas nolūkiem derēja daudz labāk nekā viņu darbi.

Taču pati galvenā socreālisma īpatnība – pilnībā izlīdzinājās atšķirība starp daiļliteratūras un ideoloģijas valodām. "Literatūra ir viens no ideoloģijas veidiem," – tā Arvids Grigulis atklāti paziņoja apcerē ar iespaidīgo nosaukumu "Padomju literatūra – visprogresīvākā literatūra pasaulē" (1947). Tas nozīmēja, ka ne tikai ideoloģija noteica estētikas likumus, bet arī estētikas likumi iekļāvās ideoloģijā un faktiski ieguva juridisku spēku: tāpat kā nebija pieļaujams eksperimentēt ar Ļeņina un Staļina ideoloģiskajām formulām, nebija pieļaujami arī formāli eksperimenti literatūrā. Vai, citiem vārdiem, – kas pārkāpa *estētikas* likumus, tika sodīts *juridiski* (un otrādi: trīs-

desmitajos gados Padomju Savienībā nošautos literātus – piemēram, Lai-cenu un Eidemani – no vēstures izsvītroja arī kā rakstniekus). Liekas, visprecīzāk šo satriecošo likumsakarību ir formulējis kritiķis Kārlis Krauliņš: “Mākslinieciskā vērtība ir tieši atkarīga no darba politiskās vērtības un nav ārpus tās. Kas ir politiski kaitīgs, tas ir mākslinieciski kaitīgs un nevērtīgs.”

Ipatnēji, ka četrdesmitajos un piecdesmitajos gados neviens pat nemēģināja izveidot loģisku un fundamentālu socreālisma koncepciju, – visas teorētiskās konstrukcijas balstījās uz atsevišķām Ļeņina, Staļina, Ždanova un dažu krievu kritiķu frāzēm. Raksturīgs piemērs no jau citētā Griguļa raksta: “.. vēl nekad pasaulē nav bijis un nav nekur citur tik progresīva cilvēku sabiedrība kā padomju tauta. Nekad vēl pasaulē nav bijis un nekur citur nav tik progresīvas ideoloģijas kā padomju ideoloģija.” Secinājums, protams, likumsakarīgs: “Viss, kas sacīts par padomju ideoloģiju vispār, ir sakāms arī par padomju literatūru kā par padomju ideoloģijas veidu.” Loģika ir acīmredzama: tas, ka padomju ideoloģija ir cilvēces gara augstākais sasniegums, tiek pieņemts kā pašsaprotams fakts; tātad arī viss, kas saistīts ar padomju ideoloģiju, top svēts, neaizskarams un neapšaubāms. Būtībā vienīgais, kas mēģināja teorētiski pamatot socreālisma principus un radīt priekšstatu par socreālismu kā par likumsakarīgu literatūras attīstības rezultātu, bija Andrejs Upīts – un šī darba dēļ viņš izvērtās par vienu no baismīgākajām figūrām latviešu literatūras vēsturē. Būdams izcili erudīts literatūras vēstures pārzinātājs un tikpat izcils retorikas speciālists, turklāt apveltīts ar milzīgām darba spējām, Upīts viens no pirmajiem iedarbināja aizmiršanas mehānismu: viņš no jauna uzrakstīja ne vien latviešu literatūras vēsturi (“Latviešu literatūra”, 1951), bet arī visas pasaules literatūras vēsturi (“Reālisms literatūrā”, 1951; “Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā”, 1957). Upīša teorētiskā darbība turpinājās līdz pat 1967. gadam, kad iznāca apcere “Bezsaules noriets”, kurā gluži vai Ļeņiniskā žargonā kritizēta trimdas literatūra. Jāpiebilst, ka Upīts jau četrdesmitajos gados tika kanonizēts kā socreālisma klasiķis (par “proletārisko reālismu” viņš sāka runāt jau krietnu laiku pirms tam, kad 1932. gadā Krievijā piedzima socreālisma termins) un viņa rakstītajam piemita neapstrīdama autoritāte: kas vērstos pret Upīti, vērstos pret padomju varu ar visām no tā izrietošajām sekām.

Upīša koncepcijas pamati bija visai triviāli: literatūra nepastāv kā viendabīgs process; šajā procesā esošie dialogiskuma elementi nodēvēti par “cīņu” – vienā pusē karo “reālisti”, kas allaž kalpojuši vai vismaz mēģinājuši kalpot proletariāta cīņas interesēm, bet otrā – “romantiķi” un “formālisti”, kas kalpo buržuāzijai. Acīmredzams ir mēģinājums projicēt marksisma šķiru cīņas teoriju literatūrā. Socreālistu cilme meklējama reālismā – visur, kur vien pavīd sociāli motīvi. Tādējādi Upīts socreālisma pirmsākumus atrod jau antīko autoru Apuleja un Petronija darbos, viņu poētiku

dēvējot par "pirmatnējo vērotājrealismu"; seko ekskursija caur "feodālo realismu", "renesanses realismu", ilgāka pakavēšanās pie Balzaka, Flobēra un Zolā, sodoties par "naturālisma tendencēm" viņu daiļradē, un, galu galā, Gorkija pasludināšana par socreālisma ciltstēvu. Taisnības labad jāpiebilst, ka šī pedantiskā klasifikācija īsti neiesakņojās, – liekas, tā vienkāršā iemesla dēļ, ka tai neatradās praktisks lietojums; mazliet apslāpēt nācās arī "realisma un romantisma ciņu", jo, konsekventi sekojot Upīša koncepcijai, nāktos svītrot pārmēru daudz – bezmaz visu latviešu literatūras vēsturi, atskaitot pašu Upīti. Pēc viņa uzskatiem, ".. sociālistiskā reālistiska literatūra nav dzīves īstenības mehānistiska atspoguļotāja, ne naturālistiska aprakstītāja. Tai tikpat plašā aptvarā kā sīkumos jāizmana tā dziļā jēga, ko partijas politikas saistītāja un vadītāja ideja tautas un valsts interešu labā piešķir katrai ciņas epizodei."

Taču pat Upīti pārliecīgi nenodarbināja socreālisma pamatprincipu formulēšanas problēma; daudz lielāka uzmanība tika pievērsta "ienaidniekiem" – "romantiķiem" un "formālistiem" (starp citu, līdzīga īpatnība piemīt arī viņa prozai: "pozitīvie varoņi" liekas pagalam pelēcīgi uz tā košā fona, kas veltīts "buržuāzijas pagrimuma" apcerēšanai). Ieskatam – pāris kolorītas pasāžas: "Angļu un amerikāņu "romantiķi" velk laukā no gadsimtu putekļiem pārklātām sapelējušām grabažām visvecākās dzīves noliedzēju un nobēdzēju teorijas. Šopenhauera pesimisma, izmisuma un nirvanas filozofiju sajauc ar Edgara Po šausmu mistiku un Teofila Amadeja Hofmaņa (šeit Upīša erudīcija viņu pievilusi – Hofmaņa vārds bija Teodors. – G. B.) velna eliksīriem, lai saindētu ļaužu masas, nokautu tām dzīves gribu un nākotnes izredzes." Un: "Visa šī deģenerētā dekadentiskā literatūra kalpo vienam vienīgam nolūkam: notrulināt un apdullināt tumšās masas, pamodināt tām vizzemākos kustoniskos instinktus, lai cilvēki, savām izvirtušajām iekārēm kalpodami un savstarpēji plēsdamies, nesāktu domāt par tiem apstākļiem, kas viņus nodzen dzīvnieku stāvoklī, kādā tos vislabāk cer saviem nolūkiem izmantot kara tīkotāji un pasaules kolonizācijas plānotāji imperiālistiskie miljardieri" (1951). Patiesi, iespaidīgu kritiku spēj radīt tikai autors, kam piemīt arī liels prozista talants un klasiskā realista rūdijums, – Upīša krāšņās kritiskās metaforas rada bezmaz vizuālu priekšstatu par norisēm literatūrā (atšķirībā no citu socreālistu apcerēm, kas lielākoties nebeidzami atgremo vienas un tās pašas frāzes).

Acīm redzami, ka socreālismā daiļliteratūra un tās kritika un teorija ir mainījušās vietām: kritika un teorija ir nevis literārā procesa pašapzināšanās, kas seko pēc teksta publicēšanas, bet gan vadišanas mehānisma sastāvdaļa, "daiļrades formula", kas nosaka teksta īpatnības *pirms* publicēšanas; kritika un teorija ir spēles noteikumi, pēc kuriem autoram obligāti jāvadās, citādi viņš tiks no spēles izslēgts. Kritika no tīri refleksiņas darbības pārtapa

par politiskās varas realizācijas mehānismu. Tādējādi dzima mehāniskā literatūra: ideologizētā teorija nosaka darba struktūru, dažas sižeta variācijas un obligātās metaforas, personu attiecības utt., un rakstniekam atliek tikai sekot šiem principiem. Līdz ar to autors atsakās no savas personības, kļūst anonīms instruments – taču ne vairs tradīcijas, bet ideoloģiskā mehānisma rokās. Citiem vārdiem, autors mirst un vēl pats uzsprauž krustu uz sava kapa – gluži tādu pašu kā daudzi citi krusti šajā socreālisma kapsētā. Daiļrunīgs piemērs ir milzīgais dzejojums “Vēstule Staļinam” (1945), kura centrālais motīvs ir “Dziedam kopu dziesmu, brāļi, / Slavu Staļinam” un ko parakstījuši septiņi literāti. Starp viņiem – arī Čaks un Sudrabkalns. Taču teksts ir absolūti viendabīgs un vienveidīgs: nav iespējams pateikt, kurus pantus sacerējis Čaks, kurus – Sudrabkalns, kurus – kāds no socreālisma grafomānu armādas. Dzejnieka kā personības vairs nav, ir tikai kanons, kas tiek nemitīgi reproducēts.

Literatūra ne tikai pakļāvās ideoloģijas teroram, bet arī tajā iekļāvās, pati tapdama par terora sastāvdaļu. Vai, kā dzejiski izteicās Sudrabkalns, “Burts un vārds, lai cik tas mazs, / Vingri vadīts – zobens ass”. Tas nozīmē, ka socreālismā krasi mainījās vārda funkcijas. Vārds vairs nebija pasaules radītājs vai aprakstītājs; vārds nebija pat ne instruments, par kādu to mēdz uzskatīt laikposmos, kad literatūru “sāk radīt no jauna”, – un arī ne lozungs vai aicinājums, par kādu vārds pārvēršas, iekļaujoties sociālajās aktivitātēs. Tagad tas bija “ierocis” un “cīnītājs”, destruktīvais vārds, kas nevis rada jēgu, bet to iznīcina.

Otra socreālisma funkcija – “jaunā padomju cilvēka audzināšana”, un arī to literatūra pildīja itin veiksmīgi. Arvīds Pelše jau Latviešu padomju rakstnieku 1. kongresā (tas notika 1941. gada 14. un 15. jūnijā – dienās, kad uz Sibīriju izsūtīja aptuveni 15 000 cilvēku) deklarēja: “Latviešu padomju rakstniekam jārada tādi literāri darbi, kas ceļ lielu varenā sociālistiskā darba sajūsmu, audzina cilvēkos ciešu politisko modrību un dziļu padomju patriotismu.” Nav grūti pamanīt, ka īstenībā šie vārdi teikti pavēles izteiksmē. Audzināšanas nolūkā tika radīts monstrs, ko dēvēja par “pozitīvo varoni”, – “dzīves pārveidotājs”, komunisti vai vismaz līdz komunistiskai pārliecībai aizaudzis: absolūti “pareiza” persona, ar kuras muti autors varēja reproducēt marksisma pamattēzes vai kompartijas kongresu rezolūcijas. Vajadzību pēc “pozitīvā varoņa” un tā galvenās iezīmes labi raksturoja Vilis Lācis: “Literārā darbā, kas radīts pēc sociālistiskā reālisma metodes, jābūt varonim, kas nes sevī sociālistisko patiesību, kas cīnās ar negatīvajiem spēkiem, kas iet cīņā par savu dārgo sociālistisko patiesību un īstenību. (..) Nevar taču mietpilsonis, neģēlis vai zaglis nest sociālisma ideju; šim nolūkam vajadzīgs progresīvs cilvēks, pozitīvais varonis, cīnītājs par sociālisma ideju, bet mūsdienu padomju literatūrā – cīnītājs par komunisma ideju”

(1954). Vai cituviet: "Mūsu literatūrā galvenais pozitīvais tēls ir dzīves pārveidotājs – komunisti. (..) Ja stāstā, romānā, lugā, poēmā rakstnieks to piemirsis un savā darbā nav atradis tam vietu, tad tas liecina par dzīves patiesības rupju ignorēšanu un īstenības izkropļojumu" (1954). Domājams, komentāri šiem izteikumiem ir lieki. Vienīgi vēl jāpiebilst, ka īsu brīdi pastāvēja pavisam unikāls kuriozs, tā saucamā "bezkonfliktu teorija" (t. i., cīnās nevis "labais" ar "ļauno", bet "labais" ar "vēl labāko"), taču tā izrādījās tik bezcerīgi neproduktīva, ka iemiesojās vien dažos stāstos un lugās; tiesa, "bezkonfliktu teorijai" vēl ilgi bija samanāmas metastāzes, sevišķi darbos, kuros aprakstītas mūsdienu dzīves problēmas. "Pozitīvā varoņa" monstros izrādījās apbrīnojami dzīvotspējīgs – vēl astoņdesmitajos gados presē visdziļākajā nopietnībā norisa plaša un, visticamāk, "no augšas" inspirēta diskusija par "pozitīvā varoņa" lomu literatūrā.

Var rasties jautājums: no kurienes gan iznira šie absolūti pārliecinātie komunisti, kuri aizrautīgi producēja iepriekšējās lappusēs citētās visai vienveidīgās deklarācijas? Un – ar ko tai laikā nodarbojās pārējie rakstnieki?

Starp socreālisma klasiķiem var izšķirt divus strāvījumus. Pirmkārt, tie bija neatkarīgajā Latvijā labi pazīstami un populāri rakstnieki. Andreja Upīša ceļš uz socreālismu liekas diezgan likumsakarīgs. Būdams viens no latviešu sociālkritiskā romāna sācējiem, divdesmitajos gados viņš manifestēja "proletārisko reālismu" un apliecināja sevi kā pārliecinātu marksistu. Tas, protams, nav nekas Jauns, taču arī savus romānus Upīts konstruēja, šķiru cīņas principus projicēdams literatūrā (šai drūmajai evolūcijai var labi izsekot, lasot Robežnieku cikla romānus, kas tapuši gadsimta ceturkšņa laikā). Uz Upīti varētu attiecināt aforismu par to, ka visradikālākie revolucionāri, pieredzējuši savu ideju piepildījumu, pēcāk kļūst par vislielākajiem konservatoriem.

Vilis Lācis, pats populārākais trīsdesmito gadu prozists, rakstīja savam laikam patiesi kvalitatīvu masu beletristiku. Arī viņa prozā diezgan saasināti tika izcelti sociālkritiskie motīvi, taču atšķirībā no Upīša Lācim tie kalpoja vienvienīgi sižetiskiem mērķiem. Proti, bez pretstatījumiem nav sižeta; un – jo krasāka personu polarizācija (piemēram, pēc principa bagātais/nabagais vai mīlestība/nauda), jo raitāk raisās sižets. Sociālos kontrastus kā galveno sižeta dzinējspēku iecienījuši visi lubeņu autori.

Pie šī strāvējuma varētu pieskaitīt arī Arvidu Griguli (1906 – 1989), kurš divdesmito gadu beigās un trīsdesmitajos gados rakstīja romantiskus dzejoļus, apliecinādams sevi kā ekspresionisma sekotāju. Taču viņš bija tikai sekotājs, un Griguļa dzeja nekādu lielo ievēribu neizpelnījās. Iespējams, tieši tālab, Viļa Lāča lauru savaldzināts, Grigulis sarakstīja romānu "Cilvēki dārzā" (1940). Tas ir profesionāli izstrādāts un īsti klasiskas bulvāru litera-

tūras garā ieturēts romāns par burvju mākslinieka un daiļās vijolnieces mīlestību ar pasakaini skaistām laimīgām beigām. Ja Grigulis būtu turpinājis darboties šai jomā, nav šaubu, ka ar nākamajiem romāniem viņš nostātos blakus Lācim. Tas viņam izdevās krietni vēlāk – 1964. gadā ar vēstures falsifikāciju spiegu romānā “Kad lietus un vēji sitas logā”.

Kas kopīgs šiem trīs dažbrīd visai atšķirīgajiem autoriem? Viņi visi un jo sevišķi Lācis rakstīja plašai publikai; viņu proza nevis virzīja uz priekšu literatūras procesu (taisnības labad gan jāatgādina, ka Upīša pirmie romāni ļoti veiksmīgi aizsāka 20. gadsimtu, bet par reprodukciju veidotāju viņš pārkvalificējās pēcāk), bet gan izmantoja jau apbērtus paņēmienus. Totalitārās ideoloģijas labprāt savā kalpībā pārņem to, ko attiecīgajā laikposmā dēvē par “reālismu”, t. i., rakstības principus, kas kļuvuši tik pašsaprotami, ka vairs nav redzami, – un lasītājam rodas priekšstats, ka “literatūrā viss kā dzīvē”, sevišķi, ja dzīve aizstāta ar ideoloģiskām deklarācijām. Citiem vārdiem, ideoloģizētā kultūrā jau ieprogrammēta virzība uz masu literatūru, turpretī elitārie elementi tiek nīdēti, jo, kā jau teikts, apdraudot ideoloģizētās estētikas likumus, tie apdraud arī pašu ideoloģiju. Tālab, liekas, tā nav nejaušība, ka tieši šie trīs autori kļuva par socreālisma dzīvajiem klasiķiem, – un viņu kreisajai politiskajai pārliecībai te bija pakārtota nozīme. Turklāt jāatgādina, ka neatkarīgās Latvijas laikā neviens no viņiem aktīvi nesadarbojās ar komunistisko partiju un ar revolūcijas propagandu neizrāvās (kā to darīja, piemēram, Laicens). Tālāk iedarbojās rakstnieku iebarošanas, apbalvošanas un arī iebiedēšanas mehānisms: izšķērdīgi bira goda nosaukumi, prēmijas, vienkāršajiem pilsoņiem nepieejamas privilēģijas, honorāri par grāmatu izdevumiem Padomju Savienības tautu valodās; Lācis kļuva par iekšlietu ministru un vēlāk par Ministru Padomes priekšsēdētāju, Upīts – par Augstākās Padomes deputātu, Grigulis – par augsta ranga ierēdni. Retumis apbalvojumi mijās ar brīdinošiem uzbrukumiem presē (piemēram, Lāci pēc romāna “Uz jauno krastu” publicēšanas no izrēķināšanās paglāba tikai tas, ka par šo romānu atzinīgi bija izteicies Staļins). Līdz ar to literatūra un ideoloģija saplūda patiesi nedalāmā veselumā: no tribīnes runāja rakstnieks, un romānus rakstīja ideologs.

Krietni sarežģītāks ir jautājums par to, kāpēc ideoloģiskajā mehānismā iesaistījās Čaks un Sudrabkalns, un, iespējams, šis jautājums tā arī paliks neatbildēts. Diezgan apšaubāma šķiet doma, ka viņi no estētiem vienā rāvienā pārtapa par dedzīgiem komunistiem, kaut gan sava nozīme varētu būt, no vienas puses, alerģiskajai reakcijai uz Ulmaņa maigo autoritārismu un, no otras puses, īslaicīgajam ilūziju periodam pēc 2. pasaules kara beigām. Varbūt taisnība ir Silvijai Radzobei, kas Čaka daiļrades pavērsiena cēloņus ir formulējusi kā tīri psiholoģisku problēmu: “.. viņš atļāva sevi lietot. Jo atteikt – baidījās” (vēl vairāk šie vārdi attiecināmi uz Sudrabkalnu,

kurš bija ļoti bailīgs un, iespējams, mūža nogalē sirga ar vajāšanas māniju). Taču arī ļaušanās sevi izmantot Čaku nepaglāba no terora (atšķirībā no Sudrabkalna, kuru aplaimoja ar Staļina prēmiju) – pat viņa dedzīgajās apoloģijās padomju varai kritika izmanījās atrast ideoloģiskas kļūdas. Piemēram, par kādu Čaka dzejoli teikts: “Dzejoli izmanāms neists, melīgs lirisms, jo “lašu ikri”, “siržu piens un roku skūpstī” – lietas, ko gadsimtiem baudīja buržuāzija un vācu kungi – niknākie latviešu tautas ienaidnieki” (Ignats Muižnieks, 1946). Vai: “Daudz asāk nekā līdz šim jāvērsas pret dažādām formālisma izpausmēm Aleksandra Čaka dzejā” (Vizbulis Bērce, 1949).

Otrs strāvājums – tie bija neatkarīgajā Latvijā maz pazīstami un labākajā gadījumā stipri viduvēji literāti, kuri tagad guva iespēju izmantot tieši savu viduvējību – akli pakļaujoties kompartijas diktētajiem spēles noteikumiem, aizmirst savu personību, iedarbināt tekstu konveijeru un veikli izvirzīties priekšplānā. Lielākoties viņi bija sadarbojušies ar nelegālo presi un komunistisko partiju, rakstījuši utilitārus tekstus, daži pabijuši arī cietumā. 40. – 50. gados daļa no viņiem saņēma tā laika augstāko atzīnību – Staļina, pēc viņa nāves – Valsts prēmiju.

Dzejā tie bija Valdis Lukss (1905 – 1985), Andrejs Balodis (1908 – 1980), Fricis Rokpelnis (1909 – 1967) un daudzi citi; viņu vidū bija arī dzejnieki, kuriem piecdesmito gadu vidū bija liela loma pašu radītā socreālisma kانونa noārdīšanā (kā, piemēram, Mirdza Ķempe). Prozists Jānis Niedre (1909 – 1987) savulaik bija rakstījis triviālus romānus par latviešu senvēsturi, bet tagad pievērsās vēsturisku un biogrāfisku romānu producēšanai, izmantodams šķiru cīņas vadmotīvu. Jānis Grants (1909 – 1970) savos romānos par karu un zvejniekiem sevi apliecināja kā propagandistu ar grafo māna nosliecēm. Žaņa Grīvas (1910 – 1981) stāsti par pilsoņu karu Spānijā, kurā viņš pats bija piedalījies, ir diezgan veiksmīgi sarakstīti, turpretī apjomīgie romāni pieder pie mehāniskās prozas klasikas. Vēl jāmin pāris socreālisma “feministiskā atzara” pārstāvju – Anna Sakse (1905 – 1981) un Anna Brodele (1910 – 1981). Un, protams, kritiķi, jo tieši kritiķi bija tie, kas sapludināja ideoloģijas un estētikas valodas un noteica literatūras vispārējo virzību. Ignats Muižnieks (1909 – 1987) bija viena no atbaidošākajām figūrām tā laika literatūrā: būdams bez jebkādam rakstnieka dotībām, viņš visus spēkus veltīja literatūras ideoloģizēšanai, “atmaskošanai”, dažādu kampaņu organizēšanai un “kļūdu” meklēšanai citu autoru daiļradē. Ar šo darbību Muižnieks izvērtās par ietekmīgu un, galvenais, padomju varai akli uzticīgu kritiķi. Sešdesmito gadu sākumā viņš darbību literatūrā pārtrauca. Atšķirībā no Muižnieka mazāk agresīvā un krietni vairāk izglītotā Kārļa Krauliņa (1904 – 1981; viņš debitēja jau trīsdesmitajos gados ar divām grāmatām par ētikas problēmām) darbība literatūras vēstures atmiņas iznīcināšanā bija ilggadēja un nepārvērtējama – viņš bija tikpat liels falsifikāciju

meistars kā Upīts un Grigulis. Krauliņš turpināja strādāt līdz pat septiņdesmito gadu beigām.

Isumā par to, kas palika neuzrakstīts. Jau 1944. gadā cietumā mira Viktors Eglītis un Ādolfs Erss. Vorkutas lēģerī gāja bojā Vilis Cedriņš. Uz Sibīriju izsūtīja Jāni Medeni un Valdi Grēviņu; divreiz tur sabija Atis Ķeniņš. Kārlis Zariņš, paslēpies provincē, gadu gadiem slīpēja savus jau publicētos romānus "Kāvu gadi" un "Kaugurieši"; ilgu laiku tikai ar tulkošanu nodarbojās Mirdza Bendrupe. Šo drūmo uzskaitījumu varētu vēl turpināt – apklusā vai Sibīrijā nonāca arī daudzi viduvēji literāti, kas citkārt būtu vērā nemams pretspēks socreālistiem. Un, bez šaubām, trimda, kurā devās *vairāk nekā puse* literātu, tostarp vecmeistari Jānis Jaunsudrabiņš un Kārlis Skalbe, 20. – 30. gadu prozas zvaigzne Jānis Veselis un daudzi no tiem, ar kuriem varēja saistīt rakstniecības nākotni, – Anšlavs Eglītis, Veronika Strēlerte, Andrejs Eglītis, Ilona Leimane, Zinaīda Lazda u. c.

Visprecīzāk socreālisma dzeju – poētiskā, nevis ideoloģiskā aspektā – raksturojusi Janīna Kursīte grāmatā "Laikazīmes dzejā" (1988). Isumā daži viņas slēdzieni. Socreālisma dzeja tipoloģiski ir tuva klasicisma dzejas principiem: teksti atgādina vienu lielu tekstu ar bezgalīgām variāciju iespējām (atcerēsimies nodaļas sākumā minēto domu par socreālismu kā kolektīvo radišanu). Līdzīga situācija bija klasicismā – jo autors precīzāk atdarināja kanonu, jo viņu uzskatīja par dižāku dzejnieku; turpretī eksperimentus traktēja kā apgrēcību pret dzeju. Tāpat kā klasicismā, arī socreālismā pastāv divas vērtību grupas. Poēzijas uzmanība pievērsta "pozitīvajām vērtībām" – sabiedriskajam, pilsoniskajam, kolektīvajam, mūžīgajam, objektīvajam, skaidrajam utt.; savukārt otra vērtību grupa – individuālais, ikdienišķais, dažādas pārdzīvojumu nianses, daba – nav dzejiskas apcerēšanas cienīga. Socreālisms klasicisma Dieva jēdzienu aizstāja ar citu, ko nosacīti var dēvēt par "padomju cilvēku": viņš ir dabas un pasaules pārveidotājs, mūžīgas laimes radītājs (gan jāpiebilst, ka "padomju cilvēks" īstenībā bija tikai "tēva" jeb "vadoņa" Staļina īpašību projekcija ikdienā, dievišķā gara – vai "vārda" – izpausmes darbībā). No tā izriet dzejas orientācija laikā: laimes valstība vai nu jau ir klāt, vai arī tūlīt, tūlīt iestāsies. Pagātne lielākoties kalpo par negatīvu fonu tagadnei (klasiskā socreālisma posms laikam gan ir vienīgais visā latviešu literatūras vēsturē, kad ne dzejā, ne prozā nepastāvēja zaudētās paradīzes motīvi; paradīzi konsekventi meklēja nākotnē). Savukārt telpa Padomju Savienības robežās ir nepārtraukta – jebkura vieta vienlaikus ir jebkuras tautas un pat jebkura cilvēka dzimtene. Aiz "laimes valsts" robežām sākas "Jaunuma un naida valsts", ko apdzīvo, no vienas puses, "ienaidnieki" – buržuji un kapitālisti, no otras, – "mūsu" palīdzības alcēji, "apspiestais proletariāts".

Socreālisma dzejas motīvi ir uz vienas rokas pirkstiem saskaitāmi. Pirmkārt, tās ir nebeidzamas un visai vienveidīgas slavas dziesmas komunistiskajai partijai un Padomju Savienībai. Andrejs Upīts jau 1940. gadā paziņoja: „.. es pilnā mērā sapratu, ko īsti nozīmē varenie vārdi: Sociālistiskā Republiku Savienība no Klusā okeāna līdz Baltijas jūrai, no Murmanskas līdz Donavas krastiem – šai plašumā elpas nekad netrūks.” Dažus gadus vēlāk uz šo ideju poētiskā formā atsaucās Sudrabkalns: “Es eju pār robežām paceltu galvu, – / Man nokusis kājas, tik Dzimtene liela, / Līdz dienvidu dārziem ar smaržīgiem augļiem, / Līdz sniegiem, kur dienai un naktij pusgads.” Ļoti daudz bija kara dzejas, jo sevišķi Luksam un Grigulim – bieži vien gari, sižetiski dzejojumi. Īpatnēji, kara dzejā var atrast zināmas poētiskas kvalitātes – teiksim, attālas atbalsis no ekspresionisma un sarežģītāku metaforiku; turklāt, ja šo formālo daudzveidību lietoja kara dzejā, kritika ar to samierinājās. Taču, kolīdz autori pievērsās tagadnei, dzima vienvienīgas himnas un apoloģijas. Bija vienalga, kam dziedāt himnu: Maskavai, kombainam, padomju armijai vai ūdenskrānam; dzejojumu struktūra un metaforas neko daudz nemainījās. Tādējādi pat visikdienišķākie priekšmeti savdabīgā veidā pārtapa par ideoloģiskās valodas sastāvdaļām. Cilvēks šajā dzejā tikpat kā neeksistēja: tāpat kā autors tiecās kļūt anonīms un neatšķirties no citiem autoriem, arī liriskie varoņi bija klaji bezpersoniski.

Tomēr – ar vienu izņēmumu: un tas bija Staļins. Laikam gan nebija dzejnieku, kuri kaut reizi nebūtu apdziedājuši Staļinu (pat Ojārs Vācietis jaunībā publicēja Staļinam veltītu dzejoli). Dažos dzejoļu krājumos viņa vārds ir piesaukts pat līdz trīsdesmit reizēm. Turklāt Staļins – tas vis nebija vienkārši valsts galva un karavadonis, kam klasicisma manierē veltīt pateicības rindas par Latvijas atbrīvošanu. Staļins – tā bija vesela metaforu sistēma: no pagalam banālā Rokpeļņa “mīļotā Staļina” vai Brodeles “dārgā Staļina” līdz Baloža jau rafinētākajam “Staļinam kā ērglim” un beidzoties ar grandiozo Sudrabkalna “Tēvu”, kas “dziļi dvēselē raugās”, “vētrā īsto ceļu zina”, “vārģo nepamet”, “mērķus dižus ceļ”, pat “zemei auļot liek”, kā arī ar Jāņa Grota “Tā lēmis lielais Staļins pats, / Lai krāšņāk zied aiz gada gads”. Tātad Staļinam piedēvētas gluži dievišķas funkcijas. Starp citu, īpatnēja nianse: socreālisma kanonā pastāvēja nerakstīts aizliegums meklēt Staļina vārdam atskaņas, lai viņš netišām netiktu sastatīts ar kādu viņa necienīgu objektu. Tas atsauc atmiņā aizliegumu skaļi izrunāt Jahves vārdu seno jūdu reliģijā.

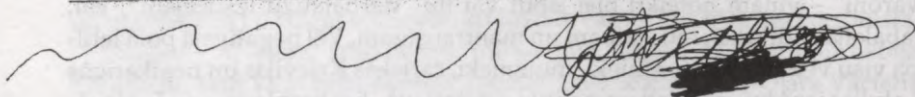
Līdzīga situācija bija arī prozā: pastāvēja rūpīgi sakārtots kanons, lielākoties veidots no marksisma, ļeņinisma, staļinisma politekonomijas tēzēm, ko autoram nācās apaudzēt ar tekstu. Līdz ar to sižetisko variāciju skaits izrādījās diezgan ierobežots, un dažkārt radās situācijas, kad vairākos citam no cita neatkarīgi radušos romānos atrodamas gandrīz pilnīgi vienādas epizodes.

Socreālisma prozā apercerēts diezgan ierobežots laikposms – sākot no pagājušā gadsimta beidzamajiem gadu desmitiem līdz šā gadsimta četrdesmito un piecdesmito gadu mijai, t. i., laikposms, uz kuru varēja attiecināt ideju par revolucionārās apziņas dzimšanu un līdz ar to – sociālā progresa ideju vispār. Raksturīgas bija epopejas – milzīgi romāni, piesātināti ar bezgala daudzām personām, notikumiem un paralēlām sižeta līnijām (Upīša “Zaļā zeme” un “Plaisa mākoņos”, Lāča “Vētra” un “Uz jauno krastu”, Sakses “Pret kalnu”, Grīvas “Dzīvības ceļš”, Indriķa Lēmaņa “Pa dzīves ceļiem” u. c.). Šis latviešu prozai neraksturīgais vērienīgums izriet no socreālisma specifiskās vērtību orientācijas: kā jau teikts, pie pozitīvajām vērtībām pieskaitīja kolektīvo un sabiedrisko, turpretī personiskais un individuālais bija svarīgs vien tiktāl, ciktāl saskārās ar vispārējo. Līdz ar to socreālistu uzmanības lokā galvenokārt nonāca lieli vēsturiski notikumi – kari un revolūcijas – vai arī procesi, kas tos sagatavoja.

Pasaule šajā prozā bija melnbalta un polarizēta absolūti labajā un absolūti jaunajā. Turklāt “labais” un “jaunais” nenožīmēja visētiskas kategorijas, bet gan sociālas. Precīzāk, personas piederība kādam sociālam slānim noteica viņas ētisko novērtējumu. Piemēram, rakstot par gadsimtu mijas lauku dzīvi, bagātu zemnieku nekādā gadījumā nedrīkstēja attēlot kā “pozitīvo varoni” – viņam noteikti bija jābūt vai nu “darbaļaužu izsūcējam”, vai, labākajā gadījumā, reti skopam un mantrausīgam. Vēl negatīvajā polā ietilpa visu veidu privātpašnieki, muižnieki, cariskās Krievijas un neatkarīgās Latvijas ierēdņi, policisti un politiķi, vācieši utt., bet pats jaunuma kalngals bija garīdznieki. Pretstatā, teiksim, kādam ierēdnim vai vācu karagūsteknim, kura pāraudzināšanas iespēju socreālisti pieļāva (t. i., sociālā progresa idejas projekcija vienas personas apziņā), mācītājus uzskatīja par pilnīgi nelabojamiem. Savukārt pozitīvo polu veidoja trūcīgie zemnieki, pilsētas proletariāts, bezdarbnieki, revolucionāri, komunisti un komjaunieši. Diezgan īpatnēja bija attieksme pret inteligenci: pagājušā gadsimta beigu un šā gadsimta sākuma inteligence – skolotāji un studenti – caurcaurēm piederēja pie pozitīvā pola, turpretī neatkarīgās Latvijas inteligence jau bija šaubīga un ļoti bieži aizplūda uz negatīvo polu.

Saprotams, socreālistu romāni gluži neatgādināja labā un jaunā klasifikācijas tabulas – sižetiski tie mēdza būt diezgan aizraujoši: ja pastāv šis precīzi definējama labais un jaunais – kā triviālajā literatūrā –, tad likumsakarīgi, ka starp tiem noris cīņa. Cīņas gaitā kļūst redzams, “kas ir kas”, personas pamazām izkārtojas pa labā un jaunā spēka līnijām – un šī polarizēšanās procesa noslēgumā seko nenovēršamā labā uzvara. Raksturīgi, ka gandrīz visiem socreālisma romāniem ir laimīgas beigas. To prasīja kanons: labais allaž saistīts ar sociāli progresīvo, savukārt sociāli progresīvais noteikti novedīs pie sociālisma (tālākā nākotnē – komunisma) uzvaras, tālab traģiskas beigas liecinātu par autora neticību sociālisma un komunisma uzvarai. Tomēr ir skaidrs, ka bez traģēdijām labā un jaunā cīņa nav iedomājama, jo

tad zustu jebkāda ticamības ilūzija, un te socreālisti atrada savā vienkāršībā lielisku izeju: ja arī kāds no "pozitīvajiem varoņiem" iet bojā, uzreiz uzrodas cits, vēl labāk – daudzi citi, kas cīņu turpinās līdz galīgai uzvarai. Sižetos dominē absolūta loģika: nejaušību tikpat kā nav vai arī nejaušība kā pagalam mazsvarīgs faktors iekļauta jau iepriekšzināmajā teksta struktūrā, lai uz brīdi aizkavētu likumsakarīgo atrisinājumu. Trūcīgā zemnieka dēlam noteikti jāizaug par apzinīgu revolucionāru un vai nu jāvada revolucionārā cīņa laukos, vai, vēl labāk, jādodas uz pilsētu un jāiesaistās revolucionārā cīņā tur (socreālisma vērtību hierarhiā proletariāts atradās krietni virs zemniecības, jo Ļeņins bija rakstījis, ka proletariāts ir visrevolucionārāk noskaņotā šķira). Citu iespēju socreālisma kanons vienkārši nepieļauj. Savukārt bagātajam zemniekam vai nu jāpiedzīvo krahs personiskajā dzīvē, vai arī ar kādu īpaši efektīgu izdarību jāapliecina sava nelabojami nelietīgā būtība (izputēt viņam nav vēlams, jo tad viņš papildinātu trūcīgās zemniecības rindas un autors vairs nezinātu, ko lai ar viņu iesāk). Apmēram šādi motīvi noteica sižeta ritumu romānos, kuros autori pievērsās lauku dzīves apcerei – vienalga, vai tie bija gadsimtu mijas vai neatkarīgās Latvijas laika lauki.



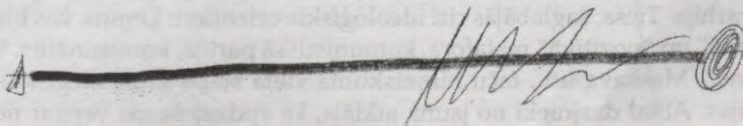
Savukārt, rakstot par padomju varas pirmajiem gadiem vai karu, polarizācija jau ir notikusi: viss ar privātīpašumu saistītais iemieso absolūto ļaunumu un ir iznīcināms, ar ko, protams, nodarbojas komunisti. Arī tā ir viena no socreālisma pamattēzēm: ļaunums nav mūžīgs, ļaunums ir īslai-cīgs, "pagātnes palieka", un, iznīcinot šīs "paliekas", tiks iznīcināts arī ļaunums. Tā socreālisma proza atveido savdabīgu entropijas procesu: "agrāk" pasaulē valdīja ļaunums un haoss un pastāvēja tikai potenciāla sakārtošanās iespēja – polarizēšanās pēc sociāliem kritērijiem, turpretī "tagad" romānu telpa jau ir sakārtota: ļaunums saņem pelnīto sodu un tiek izslēgts no aktīvās aprites. Romānu izskaņa parasti ir optimistiska: ceļš vēl nav galā, taču priekšā jau redzama gaisma – absolūtās sakārtotības ideāls, komunisms.

Būtībā socreālisma romāni nav nekas cits kā literāras ilustrācijas idejām par sabiedrības noslāņošanas kapitālismā, šķiru cīņu un proletariātu kā šīs cīņas avangardu. Romānos, kuros apcerēts laiks ap gadsimtu miju, t. i., sabiedrības šķiriskās noslāņošanās periods, šī ilustratīvā tendence nav tik uzkrītoša (to daļēji aizsedz kultūrvēsturiskais materiāls – piemēram, Upīša "Zaļajā zemē" un Roberta Sēja darbos), taču darbos par revolūcijām, karu un padomju varas pirmajiem gadiem jau jārunā nevis par ideoloģizētiem komiksiem, bet gan par apzinātām vēstures falsifikācijām. Tā bija ideo-

loģijas prasība: viena no būtiskākajām jebkuras ideoloģijas sastāvdaļām ir vēstures koncepcija, bet jo sevišķi – attiecīgās ideoloģijas loma vēstures veidošanā. Savukārt literatūra ir viens no spēkiem, kas veido šos priekšstatus, – turklāt nevis kā sausu faktu uzskaitījumu, bet gan kā viegli izprotamu un iegaumējamu metaforu virkni. Tā socreālisma romāni kopumā sacerēja jaunu Latvijas vēsturi: visur valda akla tumsa, pa gaišākam stariņam paspīd 1905. un 1917. gada revolūcijas laikā (1919. gadam socrealisti meta lielu likumu), taču saule uzaust tikai 1940. gadā.

Liekas, vienīgais socreālisma darbs, kas īsti nepazudis vēstures aizkrāsnē, ir Upīša romāns "Zaļā zeme" (1946) – un arī ne tik daudz tāpēc, ka tam piemistu īpašas literāras kvalitātes, cik tajā iestrādātā milzīgā kultūrvēsturiskā materiāla dēļ (kritika gan savulaik visdziļākajā nopietnībā norādīja, ka no "Zaļās zemes" varot labāk apgūt marksisma politekonomijas pamatus nekā no mācību grāmatas). Šoreiz autora profesionālajai meistarībai un klasiskā reālista pieredzei nav pārlieku kaitējusi socreālisma lieste – ko gan nevar sacīt par Upīša nākamo un pēdējo romānu "Plaisa mākoņos" (1951), komiksu, kas vēsta par revolucionāro kustību Rīgā 19. gadsimta beigās. "Zaļā zeme" iezīmēja vēl viena prozas stereotipa rašanos: klasiskā reālisma principu saplūšanu ar socreālisma kanonu.

Protams, var rasties jautājums: ja no klasiskā socreālisma desmitgades literatūras vēsturē ir iegājis viens vienīgs romāns – kāda gan jēga bija tik sīki kavēties pie faktiem un tekstiem, kuros literārās vērtības atrast ir diezgan problemātiski? Taču socreālisma principi neizgaisa līdz ar klasiskā socreālisma galu piecdesmito gadu vidū – tie neizdzēšami ieaudās kultūras atmiņā: jo kultūra tiecas saglabāt visu, kas ar to noticis (vai, citiem vārdiem, tāpat kā socreālisma aizmiršanas mehānismam neizdevās pilnībā iznīdēt literatūras vēsturi, arī mums nav iespējams aizmirst socreālisma pieredzi); turklāt socreālisma principi, gan mazāk dogmatiskā veidā, tika nepārtraukti aktualizēti arī pēcāk. Visa turpmākā literatūras attīstība aptuveni trīsdesmit gadu garumā ir dažkārt pat izmisīgi mēģinājumi atbrīvoties un pārvarēt šo mantojumu. Būtībā socrealisms ir iespaidojis prozu vismaz tikpat lielā mērā kā Blaumanis un brāļi Kaudzītes. Turklāt priekšstatu par utilitāro un kalpojošo literatūru citīgi turpināja kultivēt: joprojām no kompartijas kongresu tribīnēm skanēja aicinājumi "saukt lietas īstajos vārdos", t. i., aprakstīt "laikmeta ainas" un "tautas likteņgriežus" partijai labvēlīgā apgaismojumā, joprojām literatūra turpināja būt aktīva ideoloģiskā mehānisma sastāvdaļa, joprojām pastāvēja socreālisma kā "reālisma augstākās pakāpes un piepildījuma" koncepcija. Un, protams, joprojām spēkā bija nerakstītais likums: kas nodarbojas ar eksperimentiem literatūrā, tas apdraud padomju varu.



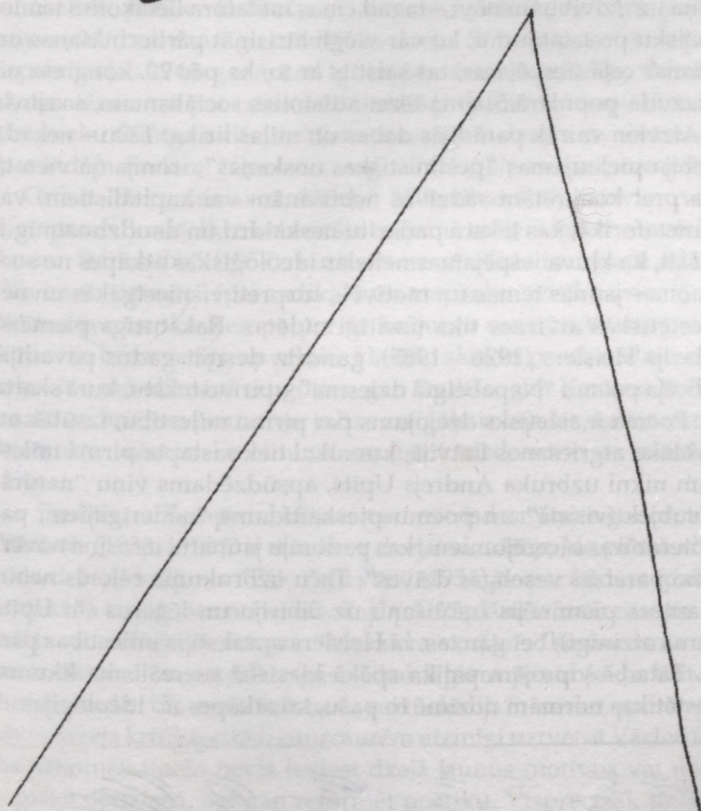
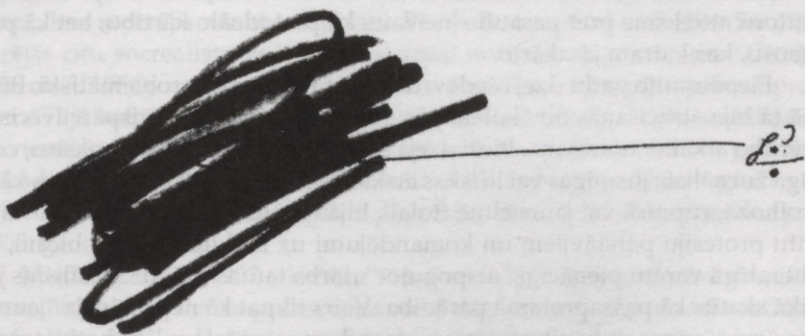
SOCREĀLISMA SAIRUMS UN METASTĀZES

Piecdesmito gadu vidus – sešdesmito gadu sākums

Piecdesmito gadu vidū klasiskā socreālisma kanons sāka sairt. Tas bija iepriekšnoteikts process: acīm redzami, ka klasiskā socreālisma estētika bija mākslīgs veidojums, līdzīgs mājīgi stiprai un stabilai konstrukcijai, kas karājas pār tukšumu. Pastāvēja nedaudzi “pareizi” motīvi un metaforas, dažas to variācijas, darbojās diezgan ierobežots autoru loks; līdz ar to socreālisms izvērtās par noslēgtu sistēmu, kas nodarbojās ar nepārtrauktu sevis reproducēšanu. Taču literatūrā tieši stabilitāte un nemainība ir visnestabilākās īpašības. Tāpēc klasiskā socreālisma gala pazīmes bija manāmas jau pirms tā ideoloģiskā pamata sabrukuma 1956. gadā. Romāni sāka atkārtot cits citu, poētiskos tekstos nemitīgi variējās vienas un tās pašas metaforas. Tomēr visdaiļrunīgākais ir tas fakts, ka 1952. un 1954. gadā neiznāca *neviens* latviešu autora oriģināldzejas grāmata (šķiet, šāda situācija nav bijusi visā 20. gadsimta latviešu literatūras vēsturē). Tas nozīmēja, ka klasiskais socreālisms jau bija izsmēlis visas savas diezgan ierobežotās radošās potences, tomēr aizvien vēl darbojās represīvais varas mehānisms, kas neļāva iziet ārpus šīm robežām. Tāpēc atsacīšanās no kanona kļuva iespējama tikai pēc Staļina nāves un jo sevišķi pēc komunistiskās partijas 20. kongresa 1956. gadā, kad ideoloģijā iestājās tā saucamais “atkusnis”. Terora mehānisms kļuva krietni liberālāks, taču joprojām pastāvēja cenzūra, bija aizliegtas tēmas, darbojās agresīva un ideoloģizēta kritika. Literatūra gan guva iespēju atbrīvoties no staliniskās ideoloģijas žņaugiem, tomēr tai nācās pakļauties jaunajai “atkušņa” ideoloģijai: socreālisms izgaisa kā *kanons*, bet turpināja pastāvēt kā *ideja*. Līdz ar to nevarēja būt ne runas par atklātu opozīciju klasiskā socreālisma pamatprincipiem vai publisku cīņu ar tiem; sairšanas process noritēja ļoti lēni un pakāpeniski. Raksturīgas ir paralēles ideoloģijas un literatūrkritikas terminoloģijā: pēc 20. kongresa stalinismu sāka traktēt kā atkāpšanos no sociālisma principiem, līdzīgi arī klasisko socreālismu dēvēja par atkāpšanos no “īstā” socreālisma, runāja par “pārspilējumiem” un “shematismu”. Tomēr socreālistu panteons – Upīts, Lācis, Grigulis, Sakse, Muižnieks, Krauliņš u. c. – joprojām palika neaizskarams.

Pirmā uz kanona sairumu reaģēja dzeja. Janīna Kursīte šo procesu salīdzinājusi ar poētisko struktūru izmaiņu, pārejot no klasicisma uz romantismu. Staļins kā visuma centrs un organizējošais sākums nu bija pagalam, līdz ar to izgaisa arī absolūtās sakārtotības ideja; elastīgāka kļuva vērtību hierarhija. Tiesa, saglabājās citi ideoloģiskie orientieri: Leņins, kas bija visa “jaunā” un “pozitīvā” metafora, komunistiskā partija, komjaunatne, “brāļu saime”, Maskava utt., taču himniskuma vietā stājās gluži elēģiskas intonācijas. Atkal dzejnieki no jauna atklāja, ka apdzejošanas vērti ir ne tikai

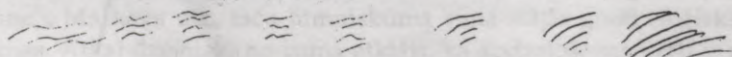
dievi, vadoņi un to radītā pasaule, kurā personībai ir tikai funkcionālas skrūvītes loma, bet arī daba, intīmas un lāgiem arī pavisam proziskas lietas. Jaunie dzejnieki atsacījās no statiskās pasaules un mūžīgās kārtības apdziedāšanas. Par to liecina jau piecdesmito gadu vidus un otrās puses dzejoļu krājumu virsraksti, kuros sastopamās metaforas saistītas nevis ar mūžīgo,



bet ar mainīgo, lielākoties – ar pavasari, rītu, kustību: “Visu ziemu šogad pavasaris” (Vizma Belševica, 1955), “Diena aust” un “Putni, kas nepagurst” (Alfrēds Krūklis, 1955 un 1958), “Tālu ceļu vējš” (Ojārs Vācietis, 1956), “Cīruļu putenis” (Bruno Saulitis, 1956), “Atlido dzērves” (Arvīds Skalbe, 1956), “Lāstekas krit” (Valdis Rūja, 1956), “Saule kāpj augstāk” (Andris Vējāns, 1957), “Nemiera dziesma” (Jānis Plotnieks, 1958) u. c. Literārais process tiecās atgriezties normālās sliedēs: radikāli bija izmainījusies jauno autoru attieksme pret pasauli – ne vairs kā pret ideālo kārtību, bet kā pret haosu, kas katram jāsakārto.

Piecdesmito gadu dzejā šedevrus atrast ir diezgan problemātiski. Būtībā tā bija atsacīšanās no “kolektīvās apziņas” un cilvēka, vispārcilvēcisko vērtību atkalieraudzīšana. Bieži dzeja atgādina atskaņotus avīžrakstus, centīga žurnālista jūsmīgas vai liriskas atskaites par to, ko viņš ieraudzījis kādā kolhozā, rūpnīcā vai jaunceltņē (tolaik bija raksturīgas literātu tikšanās ar citu profesiju pārstāvjiem un komandējumi uz laukiem vai rūpnīcām, lai literatūrā varētu pienācīgi “atspoguļot” darba tautas dzīvi). Sociālisms jau tika skatīts kā pašsaprotama parādība. Vairs tikpat kā nepastāvēja “jaunā” un “vecā” cīņa uz dzīvību un nāvi – tagad cīņas metafora lielākoties iemiesoja tikai idejisku pretstatījumu, ko var viegli atrisināt pārliecinašanās un pāraudzināšanas ceļā (iespējams, tas saistīts ar to, ka pēc 20. kongresa no ideoloģijas izzuda populārā Staļina tēze: attīstoties sociālismam, saasinās šķiru cīņa). Aizvien vairāk parādījās dabas un mīlas lirika. Taču – nekādā gadījumā nebija pieļaujamas “pesimistiskas noskaņas”, ironija (ja vien tā nebija vērsta pret konkrētām sadzīves nebūšanām vai kapitālistiem) vai sarežģītāka metaforika, kas tekstu padarītu neskaidru un daudznozīmīgu.

Paradoksāli, ka kļuva iespējamas nelielas ideoloģiskas atkāpes no socreālisma kanona – jaunas tēmas un motīvi –, turpretī visniecīgākās un nevainīgākās estētiskās atvirzes tika uzcītīgi nīdētas. Raksturīgs piemērs. Dzejnieks Harijs Heislers (1926 – 1985), gandrīz desmit gadus pavadījis Sibīrijā, publicēja poēmu “Nepabeigtā dziesma” – pirmo tekstu, kurā skarta lēģeru tēma. Poēma ir sižetisks dzejojums par pirmo mīlestību, izsūtīšanu uz Sibīriju, vēlāko atgriešanos Latvijā, kur atkal tiek sastapta pirmā mīlestība. Autoram nikni uzbruka Andrejs Upīts, apsūdzēdams viņu “naturālismā” un “subjektīvismā” un poēmu pieskaitīdams “nederīgajiem, pat kaitīgajiem literatūras sacerējumiem, kas padomju jaunatni ierosina novērsties neceļā no pareizas veselīgas dzīves”. Taču uzbrukuma cēlonis nebūt nav tas, ka autors pieminējis izsūtīšanu uz Sibīriju un lēģerus (to Upīts novērtē visumā atzinīgi), bet gan tas, kā Heislers aprakstījis mīlestības pārdzīvojumus. Tātad – joprojām palika spēkā klasiskā socreālisma likums: atkāpes no estētikas normām nozīmē to pašu, ko atkāpes no ideoloģijas.



Tomēr pārmaiņas mazpamazām sākās arī dzejas poētikā. Pirmām kārtām te jāmin divi dzejnieki – Bruno Saulītis un Mirdza Ķempe, kuri pūlējās atdzīvināt dzeju, meklējot saistību ar trīsdesmitajiem gadiem. **Bruno Saulītis** (1922 – 1970) debitēja jau vācu okupācijas laikā ar krājumu “Pret rītu”, kurā, apgalvodams: “Es gribu dziedāt mazam, skaistam mirklim”, apliecināja sevi kā ironisku, dažbrīd bohēmiski noskaņotu romantiķi. Saulītis bija spožs tradicionālo formu meistars – viens no retajiem latviešu dzejniekiem, kas sacerējis sonetu vainagu. Pēc kara sacerētajos darbos Saulītis turējās citu socreālistu ēnā, toties jo īpaši nozīmīgs bija krājums “Cīruļu putenis” (1956), viens no pirmajiem, kas ievadīja dzejas pārtapšanas procesu. Tajā netrūka rūpīgi noslīpētas propagandas dzejas, taču sociālismu slavinošie motīvi allaž bija saistīti ar intīmajiem, turpretī otrādi – gandrīz nekad. Autora uzmanības lokā ir tradicionāli apdzejotas lietas – gluži vai rainiskais vējš, kas aizmēž pagātni, pavasaris, daba, mīlestība, leģendas par 1905. gada revolūciju.

Mirdza Ķempe (1907 – 1974) ir viena no tā laika neviennozīmīgākajām personībām. No vienas puses, viņa aizrautīgi apdzevoja padomju režīmu un Staļinu, pēcāk – kultivēja avīžniecisko poēziju, no otras puses, viņa rakstīja vienlīdz aizrautīgu mīlestības dzeju. Šī “otra puse” kritikas uzmanību izpelnījās jau 1946. gadā, kad Ignats Muižnieks aizrādīja: “Mirdzas Ķempes dzejas tēmas un pat izteiksmes līdzekļi radniecīgi kapitālistiskās iekārtas dzejnieku slimīgo individuālistu parastajam dzejas inventāram.” Tas teikts par šādām rindām: “Es esmu magone (..) / Un mana mute grēcīga un koša / Grib saldai gaismai atvērties.” Mīlestības līnija aizvien vairāk izcēlās Ķempes daiļradē, līdz kulminēja krājumā ar tiem laikiem izaicinošu nosaukumu “Mīlestība” (1957), kurā autore vienlīdz izaicinoši atļāvās paziņot: “Es esmu sievietē” (par radikālu un vispārēju vērtību orientācijas izmaiņu liecina jau tas, ka Ķempe par šo krājumu saņēma Valsts prēmiju). Lielākoties tie bija mierīgi, apvaldīti, klasiski skaidri panti, melanoliskas refleksijas. No mūsdienām raugoties, gan Saulīša, gan Ķempes lirika var likties naiva un brīžiem primitīva, taču svarīgākais bija tas, ka šie autori atjaunoja literatūras vēsturisko atmiņu, sasaistot trīsdesmito un piecdesmito gadu dzeju.

Saulītis un Ķempe meklēja ierosmes trīsdesmitajos gados, turpreti **Ojars Vācietis** (1933 – 1983) ir *mūsdienu* dzejas aizsācējs. No pirmā acu uzmetiena viņa debijas krājums “Tālu ceļu vējš” (1956) ne par kādām īpašām poētisko kvalitāšu izmaiņām neliecina. Tajā priekšplānā ir izvirzītas nu jau tradicionālās socreālistu metaforas: “Maskava – māte”, “komunisma osta”, “pavasaris oktobrī” un tamlīdzīgas. Tikai lāgiem pavīd kāda brīnišķīga mīlas lirikas rinda (“Es esmu teksts, tu esi melodija” – uz ko, protams, visai agresīvi reaģēja kritika, citādi caurcaurēm atzinīgi uztverot Vācieti). Taču Vācietis sākotnēji tiecās nevis ieviest dzejā jaunus motīvus vai nostāties ideoloģiskā opozīcijā, bet gan reformēt poētiku. Visprecīzāk to fiksējis ir viņš

pats, krietni vēlāk rakstīdams par savu pirmo krājumu: “.. galvenā zīmīgākā īpašība ir tiešums, vēršanās pie cilvēka bez skaļiem vārdiem, bez sprediķiem, bez pamācīšanas, bez klapēšanas pa plecu. Runāt ar cilvēku uz “tu” – tas tajā grāmatā ir.” Tas pats sakāms par gandrīz visu piecdesmito gadu otrās puses jauno dzeju, un šo pārmaiņu nevar nenovērtēt. Klasiskajā socreālismā dzeja bija autora atskaitīšanās valstij par savu lojalitāti – un lasītājs bija tikai propagandas objekts. Turpretī Vācietis, palikdams uzsvērti pilsonisks, *valsts monologu* pārtapināja par *savu dialogu* ar lasītāju, t. i., gan autors, gan lasītājs pārstāja būt ideoloģiskā mehānisma zobratīņi un atguva savu cilvēcisko veidolu. Līdz ar dialogiskuma momentu dzejā ienāca krietni ekspresīvākas intonācijas – ne velti Vācieti un viņa paaudzi nodēvēja par trauksminiekiem.

Nav dievu panteona? Nav dievvaldības, pasauli kontrolējošas struktūras? Nav nacionālās simbolikas (precīzāk, simbolu valoda pusālmirsta)? Nav varoņu, ko arī varētu pakārtot

Līdzīgas izmaiņas norisa arī prozā. Aizvien retāk iznāca gigantiskās epopejas. Andrejs Upīts pievērsās socreālisma teorijai, maz rakstīja Vilis Lācis, Anna Sakse, Anna Brodele; Žanis Grīva pievērsās stāstniecībai un dokumentālai prozai. Tomēr aktīvi turpināja strādāt mazāka mēroga socreālisti – Jānis Grants, Roberts Sēlis u. c. Toties sāka publicēties prozisti, kuriem bija lemts veidot vesela laikmeta literatūru, – Visvaldis Lāms, Regīna Ezera, Zigmunds Skujiņš, Miervaldis Birze.

No autoriem, kas ievadīja prozas atdzimšanu, līdzās Visvaldim Lāmam vispirmām kārtām jāmin **Ēvalds Vilks** (1923 – 1976). Viņš rakstīja tikai īsprozu un ir publicējis aptuveni simt stāstus. Vilks ir starp pirmajiem prozistiem, kas sāka rakstīt pēc padomju okupācijas un bija minimāli saistīti ar trīsdesmito gadu literāro pieredzi. Līdz ar to viņa debijas stāstu krājumam “Cilvēki ar vienu patiesību” (1949) piemita visas socreālismam raksturīgās īpatnības – idejiskās deklarācijas (pietiekami daiļrunīgs jau ir pats virsraksts), ilustratīvisms, shematisms. Taču Vilks bija arī viens no pirmajiem, kas atbrīvojās no kanona – un tas jūtams jau nākamajā krājumā – “Rudens dienās” (1955). Vilks mēģināja apvienot socreālisma melnbalti sašķelto pasauli daudz maz vienotā ainā, ko varētu nosaukt par reālismu šī vārda ierastajā nozīmē. Savā ziņā viņš bija Blaumaņa tradīcijas turpinātājs jaunajā kontekstā: stāstu darbība lielākoties norisinās piecdesmito gadu Latvijas laukos – tradicionālajā telpā, ko ierobežo vairāki konstanti punkti. Taču muižas vietā nu ir ciema padome (muižnieku vietā – partijas komiteju sekretāri un kolhozu priekšsēdētāji, kas, gluži kā Blaumaņa aristokrāti, allaž vien knapi nojaušami kaut kur tālu darbības fonā un tikai retumis iejaucas sižeta ritumā), baznīcu atvieto mehāniskās darbnīcas, bet kroga funkcijas pilda ciema veikals. Arī personu attiecības un psiholoģija pazīstama no latviešu klasikas, gan ar dažām korekcijām. Piemēram, no sižeta

veidotājspēkiem pilnībā izslēgts pretstatījums mīlestība/nauda, kas klasiķiem bija viens no centrālajiem motīviem, jo tagad zeme ir pārgājusi kolhozu īpašumā un visi ir vienādi trūcīgi. Taču Vilka prozā nav arī klasiskā socreālisma pretstatījuma pozitīvais/negatīvais, kas personu ētisko novērtējumu tieši saistīja ar viņu šķirisko piederību; tāpat ļoti minimālās devās atrodams vecā/jaunā šķiriskais konflikts un cīņa. Līdz ar to labākie Vilka stāsti tuvi nevis socreālismam, bet drīzāk reālpsiholoģiskās prozas tradīcijai.

Vilka uzmanības centrā ir "mazās kaislības", kas izvēršas ietilpīgās metaforās, – arī proza, tāpat kā dzeja, cilvēku sāka skatīt kā pašvērtību. Tā tas ir stāstā "Tukšā māja", kurā mazliet ironiskā tonī apcerēta kādas ģimenes drāma ar laimīgām beigām, un stāstā "Rudens dienās" – ikdienišķā vēstījumā par pilsētnieku darbu laukos un to, ko viņi tur pieredz. Vilks bija pārliecināts reālists, ko viņš ne tikai deklarēja, apgalvodams, ka "reālistiska literatūra augšanai spēku rod ne tik daudz idejā, domā, lai cik pievilcīga tā būtu, bet pašā realitātē", bet arī realizēja – daudzu stāstu pamatā ir autora paša pieredzētais (Vilks ilgu gadu darbojās arī žurnālistikā).

Taču Vilks, uzskatīdams, ka literatūrai svarīga ir tās sociālā funkcija, rakstīja arī krietni skarbāku un filozofiskāku prozu. Jo sevišķi tas sakāms par garstāstu "Divpadsmit kilometri" (1963), vienu no labākajiem Vilka darbiem. Sižets ir visai nepretenciozs – kā jau visi Vilka sižeti. Trīs klasesbiedri – Zande, Jerums un Apalītis – pēc divdesmit gadu ilga pārtraukuma sastopas, lai vēlreiz noietu jaunībā bieži staigātos divpadsmit kilometrus līdz kādai provinces pilsētiņai. Ceļš telpā vienlaikus izrādās arī ceļš pagātnē, pašanalīzes ceļš un, pats galvenais, cilvēka un vēstures attiecību noskaidrošanas ceļš. Šādā aspektā stāsts "Divpadsmit kilometri" uzskatāms par vienu no pirmajām atklātajām opozīcijām oficiālajai ideoloģijai. Šo ideoloģiju stāstā pārstāv Apalītis, augsta ranga ierēdnis, tipisks staļinisma produkts, kurš runā tikai oficiozajā žargonā, brīžiem pats labi apzinādamies savu deklarāciju bezjēdzību. Viņa pretstats ir Zande, ar kura muti bieži vien spriež autors (dažbrīd neatbildētu jautājumu formā – jo atbildes uz tiem jau būtu pārlieku ķecerīgas) un kurš nonāk pie slēdziena, ka sociālisma dogmas un elementāru cilvēciskumu nav iespējams apvienot. Viņu nodarbina arī cilvēka atbildības problēma Raiņa cienīgos mērogos ("Es jūtos atbildīgs par visu," Zande uzskata). Saprotams, stāsts sacēla kritikā veselu vētru – runāja par "padomju īstenības izkropļošanu", "idejisku un māksliniecisku neveiksmi", par to, ka tas "neatbilst padomju humānisma prasībām" un tamlīdzīgi. Pēc "Divpadsmit kilometru" publicēšanas Vilks sarakstīja tikai nedaudzus stāstus, tostarp arī "Pusnakts stundā" (1968), vēl vienu no savas prozas virsotnēm.

Visvaldis Lāms debitēja ar stipri viduvēju romānu "Ceļš pa dzīvi" (1954), ko pietiekami labi raksturo jau virsraksts. Pēc tam iznāca plašs reālpsiholoģiskā garā ieturēts romāns "Nemierā dunošā pilsēta" (1957), kurā stāstīts par dzīvi pirmskara Rīgā. Ar Lāma nākamo darbu – mazo romānu

"Baltā ūdensroze" (periodikā publicēts 1958. gadā) – iespējams precīzi datēt latviešu *modernās* prozas sākumu. "Baltā ūdensroze" ir vienīgais piecdesmito gadu romāns, kas neoļ pēc makulatūras putekļiem un ko joprojām iespējams lasīt nevis kā socreālisma produktu, bet kā literāru darbu. Ar apakšvirsrakstu "Grāmatveža Kitnera liriskās piezīmes" Lāms atsacījās no socreālismā ierastās visuredzošā un visuzinošā autora lomas; līdz ar to "Baltā ūdensroze" ir arī pirmais kamerstilā ieturētais romāns. Tajā vienas vasaras notikumi laukos skatīti ar atvaļinājumā esošā grāmatveža Kitnera acīm; Kitners ir romāna sižetam "sveša" persona – viņš pat nemēģina iejaukties notikumos, kuriem nejaušības dēļ kļuvis par liecinieku; viņš tikai grāmatveža pedantismā reģistrē visu notiekošo, daudz ko neizprazdams vai pārprazdams. Tādējādi bez autora interpretācijas paliek arī romāna traģiskā izskaņa – iet bojā viena no romāna centrālajām personām, bet nav skaidrs, vai tas bijis nelaimes gadījums vai pašnāvība. Šis šķietami nenozīmīgais sižeta elements faktiski bija radikāla romāna poētikas izmaiņa: ne vairs absolūti skaidrā un sakārtotā pasaule, bet gan miklainā, daudznozīmīgā un neizprotamā pasaule; līdzīgi – arī pasaule cilvēkā ir miklaina un neizskaidrojama.

Savā ziņā "Baltā ūdensroze" bija atklāts uzbrukums socreālisma kanoenam un pirmais darbs, kurā no jauna iezīmējās literatūras pašrefleksija. Romānā ir kāda mazliet komiska persona – rakstnieks Baltbiksis, kurš ieradies laukos, lai vāktu materiālus romānam, un kurš nemitīgi izskaidrojas bezmaz ar citātiem no socreālisma mācību grāmatas. Taču iecere neizdodas: rakstnieka izvēlētais pozitīvā varoņa prototips piedzēras un sarīko skandālu, bet "gaišais padomju sievietes tēls" grasās ielaisties sakaros ar šo tagad jau spilgti negatīvo varoni. Rezultātā Baltbiksis nonāk pie visai bēdīga slēdziena: socreālismam nav nekā kopēja ar paša manifestēto "dzīves patiesību". Būtībā šis rakstnieks jau bija ironiska atbilde uz "Baltās ūdensrozes" iespējamo kritiku, bet paradoksālākais ir tas, ka kritika Lāmu apsūdzēja tieši tajos grēkos, ko viņš izsmēja ar Baltbikša tēlu. Jānis Niedre apgalvoja, ka romānā izteiktā filozofija ir padomju cilvēku nosodīta, ka "autoram nestabila idejiskā nostāja" un ka "konstatējams mākslas patiesības sagrozījums"; Valdis Lukss norādīja, ka romānā "attēloti mūsu dzīvei nepazīstami cilvēki"; Ādolfs Talcis secināja, ka autors "stāv nepareizās pozīcijās" (jebkurš no šo grafomānu virknes lieliski derēja par Baltbikša prototipu – un, visticamāk, viņi Baltbiksī saskatīja nīrgāšanos par sevi personīgi). Kritika bija iznīcinoša – un šoreiz šā vārda burtiskajā nozīmē, jo žurnālā publicētā "Baltā ūdensroze" grāmatā varēja iznākt tikai pēc piecpadsmit gadiem. Vēl drūmāks liktenis piemeklēja Lāma nākamo romānu "Kāvu blāzmā", kura publicēšanu periodikā turpinājamos 1958. gadā pārtrauca un kurš pilnībā tika izdots tikai 1989. gadā.

1992. gadā iznāca jauns "Baltās ūdensrozes" izdevums – bez cenzūras isinājumiem. Kas tad bijis uzskatīts par drukāšanai nepieļaujamu? Vietumis

mehānismam. Taču ir acīm redzami, ka robežas ir novilkusi pati literatūra, neraugoties uz autoru ideoloģisko pārliecību (piemēram, Vilks un Vācietis bija pārliecināti komunisti, kas nevairījās savu pārliecību deklarēt; liekas, vienīgais, kam nepiemita ne ilūzijas, ne aklums, ne naivums, bija Lāms): ideoloģizētie, apzināti kalpojošie teksti tiecas būt viennozīmīgi un nepārprotami, turpretī viena no literāra teksta galvenajām īpatnībām ir tā daudznozīmība. Tādējādi šī ideoloģijas un literatūras sadursme realizējās kā sadursme starp autoriem, kas uzskatīja, ka tie atraduši literatūras ideālo valodu (kas precīzi atspoguļo ideoloģijas valodu), un autoriem, kas atradās mūžīgajā ideālās valodas meklēšanas ceļā.

Tālāk – par dažām socreālisma radītajām idejām un mītiem, kas turpināja iespaidot literatūru līdz pat astoņdesmitajiem gadiem. Socreālisma pamatu pamats ir tā partijiskums (šī principa cilme meklējama kādā 1905. gada Ļeņina rakstā, kurā teikts, ka literatūrai jāiesaistās proletariāta cīņā; no šejienes izrietēja ideja par “partijas literatūru”). Tas nozīmēja, ka visas ideoloģiskā mehānisma radītās idejas un tēzes bez mazākās šaubīšanās bija jāuztver kā absolūti pareizas un patiesas. Socreālisma speciālists Pēteris Zeile vēl 1981. gadā publicēja “monogrāfiju” “Sociālistiskais reālisms”, kurā apgalvoja, ka partijiskuma principā ietverta doma “par mākslas atbrīvošanos no šķiru sabiedrības nebrīvības un visu radošo spēku ziedošana komunistiskās sabiedrības veidošanai”, “par pagātnes mantojuma selektīvi aktīvu izmantošanu” un “nesamierinātība ar jebkura veida buržuāziskās ideoloģijas izpausmēm dzīvē un mākslā”. Slēdzieni ir acīm redzami: partijiskums prasa literatūras kalpošanu kompartijas propagandētajām idejām, veselu kultūrslāņu iznīcināšanu un pasaules sadalīšanu “mūsējos” un “ienaidniekos”.

Literatūras vadīšana nebūt netika slēpta. Ar partijiskumu bija saistīts tā saucamais demokrātiskais centrālisms, kas “paredz kultūras procesa centralizētu vadīšanu” (Zeile). Vadīšana notika visai rafinētā veidā – vairs ne tik daudz ar represiju un draudu palīdzību, bet tā, kā to formulēja Latvijas kompartijas vadītājs A. Goris: “Komunistiskā partija organizē mākslinieku audzināšanu tā, lai viņu pārliecība, centieni, ētiskais un estētiskais ideāls saplūstu ar visas tautas cīņas interesēm par komunistiskās sabiedrības izveidošanu” (1977).

Vēl viena socreālisma dominante – mīts par “mākslas patiesību”, kas atbilst “dzīves patiesībai”: pastāv kāda objektīva “dzīves patiesība”, kuru nosaka marksisma-ļeņinisma koncepcija, un socreālisms spēj to adekvāti atspoguļot. Savukārt apzinātā vēsturiskuma princips nozīmēja kalpošanu oficiālajam vēstures traktējumam: vēsture ir šķiru cīņa, un personu raksturu nosaka to piederība kādam sociālam slānim. Nacionālās specifikas problēmu socreālisms atrisināja pavisam vienkārši: literatūra ir nacionāla pēc formas, bet sociālistiska pēc satura.

Bez šaubām, rodas likumsakarīgs jautājums: kā – un vai vispār – šo absurdo ideju iežogojumā varēja rasties un pastāvēt daudzmaz sakarīga literatūra? Taču literatūra ir nevadāms un neprognozējams process – vēl jo īpaši, ja vadišanas principi ir absurdi un pretrunā ar pašu literatūras būtību. No vienas puses, te stājās spēkā iepriekšējā nodaļā minētais socreālisma paradokss: kolīdz kāds darbs pārkāpa koncepcijas novilktais robežas, krātiņš mazliet paplašinājās un jauniegūtās teritorijas tika pasludinātas par kārtējo socreālisma sasniegumu. Literatūras attīstību nebija iespējams apturēt visu – no procesa uz laiku izslēdza tikai atsevišķus autorus un viņu darbus (šāds liktenis piemeklēja Belševicu, Skujenieku, Vācieti; septiņdesmitajos gados – arī Belu un Uldi Bērziņu). No otras puses, literāti meklēja ceļus, lai, šķietami paliekot krātiņā, tomēr nekļūtu par konformistiem. Tā arī nepārkāpjamas palika vairākas dogmas, jo sevišķi – oficiālie vēstures traktējumi. Ideoloģija 1940. gada Latvijas okupāciju bija pasludinājusi par sociālistisku revolūciju, tāpēc literatūra nekādā gadījumā nedrīkstēja to interpretēt citādi. Ideoloģija staļinismā saskatīja tikai atkāpes no sociālisma principiem, tāpēc literatūra drīkstēja apcerēt vien atsevišķus traģiskus gadījumus uz vispārējās augšupejas fona. Ideoloģija neatkarīgajā Latvijā redzēja buržuāzisku diktatūru, tāpēc literatūra drīkstēja runāt tikai par pretošanos tai. Utt.

Ļoti noturīgs bija arī mīts par gaišo nākotni. Pirmajā acu uzmetienā tas liekas naivi nevainīgs, tomēr tā ietekme uz literatūru bija satriecoša. Tas nozīmē, ka kroņa optimisms vai vismaz “dzīves apliecinājums” bija obligāta prasība. Literatūrai nācās izdzīvot to iluzoro augšupejas dzīvi, ko prasīja ideoloģija. Līdz ar to no literatūras tika izslēgts vesels motīvu un izteiksmes līdzekļu arsenāls: eksistenciāli pesimistiskas intonācijas, pārliecīga filozofēšana (kas nenovēršami nonāktu pretrunā ar kādu no sociālisma dogmām), groteskas un absurda poētikas elementi (ja vien tā nebija triviāla satīra), erotika, formāli eksperimenti utt.

Sešdesmito gadu sākumā iznāca divi tolaik slaveni un ar Valsts prēmijām apbalvoti romāni, kas, no vienas puses, paplašināja socreālisma krātiņu un atdzīvināja literatūru, no otras, – reproducēja ideoloģiskos mītus. Abi ilgu laiku funkcionēja kā latviešu padomju literatūras orientieri. Un, kaut arī tie patiesi labvēlīgi iespaidoja literāro procesu, abi tagad liekas bezcerīgi novecojuši un kuriozi. Tie ir Zigmunda Skujiņa “Kolumba mazdēli” (1961) un Ilzes Indrānes “Lazdu laipa” (1963). Abi veltīti jaunatnei, un tajos sprēgāt sprēgā obligātais optimisms: jaunatni tolaik uzskatīja par paaudzi, kurai lemts dzīvot komunismā; tādējādi jaunatne kļuva par gaišās nākotnes projekciju šodienā, vienlaikus – par tagadnes ideālu realizētāju nākotnē.

Zigmunda Skujiņa “Kolumba mazdēlu” sižets ir uzsvērti ikdienišķs: jauns cilvēks pamet mākslas skolu un iestājas darbā velosipēdu rūpnīcā (t. i., no šaubīgā inteliģences pārstāvja pārkvalificējas par īstenu proletārieti);

darbs un kolēģi viņam iepatikas, un jaunais cilvēks nolemj tur palikt. Seko pamatīgi aprakstītas personu savstarpējās attiecības, epizodes par to, kā viņi strādā, iemīlas, nodarbojas ar ražošanas racionalizāciju, ņer huligānus, rīko kāzas, meklē dzīvokli, retumis izdara pa "kļūdu" un tamlīdzīgi. Raksturīgi, ka lielumielā personu daļa pieder pozitīvajam polam (atcerēsimies: viss negatīvais ir tikai rets izņēmums citādi caurcaurēm pozitīvajā sabiedrībā); vienlīdz raksturīgi ir arī tas, ka visas šīs pozitīvās personas "progresē". Šai gadījumā progresā metafora ir, piemēram, pāriešana darbā uz citu ceļu, braukšana mācīties uz Maskavu un, galu galā, projekts par mopēdu ražošanas uzsākšanu. Personas veido piramīdveida hierarhiju: virsotnē ir "tēvs", partijas sekretārs, kurš ļoti reti iejaucas sižeta ritumā, lai teiktu savu izšķirošo vārdu, seko komjaunatnes sekretārs un dažas sevišķi "progresējušas" personas, kas kalpo par klusi moralizējošu paraugu citiem; tālāk – jaunie strādnieki, kuri tad arī ir romāna uzmanības centrā. "Kolumba mazdēli" noslēdzas ar optimistisku metaforu: tātūmā ved vilciena slīdes ar semafora zaļo uguntiņu.

① Savukārt **Ilzes Indrānes** romāns "Lazdu laipa" ir kādas lauku vidusskolas vienas klases biogrāfija četru gadu garumā – sākot ar sapazīšanās brīdi un beidzot ar izlaidumu. Lai arī "Lazdu laipā" aprakstītā vide un arī romāna struktūra jūtami atšķiras no "Kolumba mazdēliem", citādi abi romāni ir uzkrītoši līdzīgi. Arī "Lazdu laipā" sīki stāstīts, cik skaisti un, galvenais, pareizi dzīvo padomju jaunieši, kā viņi mācās, palīdz atpalikušam kolhozam, stājas komjaunatnē. Vienu no sižeta līnijām veido progresīvā, taču raksturā diezgan īpatnējā skolotāja ciņa ar birokrātiju, kas beidzas ar skolotāja uzvaru; sīki iezīmētas personu ģimenes būšanas un savstarpējās attiecības. Viss negatīvais nāk no pagātnes, un to iespējams iznīcināt, turpretī viss pozitīvais, kam piemīt tendence romāna ritumā pieaugt, paredzēts saulainajai rītdienai. Arī "Lazdu laipā" personas caurcaurēm ir pozitīvas, atskaitot vienu, kolhoza grāmatvedi, kura ir bijušo lielsaimnieku meita, t. i., "pagātnes palieka", taču viņa kopīgiem spēkiem tiek no sižeta izslēgta un no viņas novēršas arī pašas meita (padomju literatūrai tipisks sižeta risinājums: ideoloģijai pat ģimene nav šķērslis). Būtībā Indrānes aprakstītā klase ir vēlamās – un gaidāmās – sabiedrības modelis, kura pamatā ir kolektīvisma mīts (romāna noslēgumā pēc skolas beigšanas klase atkal satiekas un nolemj arī strādāt kopā): līdzko kāda no personām iziet ārpus šī modeļa, tā veicīgi tiek "pāraudzināta", turklāt "pāraudzināmais" labprātīgi pakļaujas šai procedūrai un agrāk vai vēlāk atgriežas kolektīvā – personībai kā patstāvīgai vienībai socreālisma pasaulē vieta nav paredzēta. Vārdu sakot, "Lazdu laipa" ir tipisks socreālisma "audzināšanas romāns".

Taču "Kolumba mazdēlos" un "Lazdu laipā" vairs nedominēja klasiskā socreālisma bezkaislīgais, reģistrējošais vēstījums. Tajos jau labi izjūtama autora klātbūtne: Skujiņa rakstība ir mazliet ironiska un stilistiski meistarīgi noslīpēta, Indrānes – eksaltēti romantiska. Literatūra atkal no jauna nonāca

pie domas, ko pagājušā gadsimtā bija formulējis Blaumanis: galvenais ir nevis, *kas* pateikts, bet gan – *kā* tas pateikts.

Socreālisma kategoriskās prasības bija tas faktors, kas latviešu prozu padarīja provinciālu. Provinciāls – tas nenozīmē, ka pasaulē pastāvētu kāda literatūras metropole, līdz kurai latviešu prozai tāls ceļš ejams. Provinciālisms drīzāk ir laika kategorija: pakļaudamies sastingušajai ideoloģijas valodai, sastinga arī proza, nepārtraukti kavēdamās kādā mistificētā un iluzorā pagātnē, kas sastāvēja no klasiskā reālisma un socreālisma ideju mistrojuma. Tas, ka šis provinciālisms tika pārvarēts, – tas bija tikai atsevišķu nepakļāvīgu un apbrīnojami stūrgalvīgu rakstnieku nopelns.

RAKSTNIEKS ABADONA MIERA LAIKMETĀ

Visvalža Lāma proza

Visvaldis Lāms (1923 – 1992) ir 16 romānu un vairāku garstāstu autors. Viņa pirmie romāni iznāca piecdesmito gadu vidū, bet pēdējais – “Abadona miers” – jau pēc autora nāves 1992. gadā. Kā jau teikts nodaļā “Socreālisma sairums un metastāzes”, Lāms ar romānu “Baltā ūdensroze” aizsāka latviešu moderno prozu. Sekoja romāns “Kāvu blāzmā”, kura publikāciju periodikā pārtrauca un autoru aptuveni uz sešiem gadiem piespieda apklust (šai laikā viņš strādāja dažādus darbus, taču rakstīt nepārtrauca).

Lāms bija viens no retajiem literātiem – iespējams, pat vienīgais –, kurš rakstīja tā, it kā nepastāvētu cenzūra. Viņš, protams, labi apzinājās, ka ķecerīgie izteikumi un brīvdomīgākās rindkopas no romāniem tiks svītrotas, – un tomēr tās tika uzrakstītas. Turklāt runa nav par ideoloģisko brīvdomību vien. Lāms bija pirmais, kurš “latviešu literārās valodas” (tipisks socreālisma produkts) vietā sāka lietot reālo latviešu valodu – arī profānās leksikas slāņus (citiem vārdiem, viņš lāgiem atļāvās no sirds izlamāties); vislabāk tas redzams romāna “Kāvu blāzmā” jaunajā izdevumā. Tāpat Lāms bija pirmais, kurš socreālisma bezcerīgi puritāniskās “mīlestības” vietā aprakstīja gluži cilvēcisku erotiku. Tāpēc visi viņa romāni, izņemot trīs pēdējos – “Kāvu blāzmā” jauno izdevumu, “Ķēves dēlu Kurbadu” un “Abadona mieru” –, ir cenzūras sakropļoti.

Lāma prozā diezgan nosacīti var izdalīt trīs virzības, trīs romānu tipus, pie kuriem viņš mēdza atkal un atkal atgriezties, ik reizi realizējot savas idejas jaunā kontekstā. Visupirms – sociālanalitiskie romāni: “Visaugstākais amats” (1968), “Trase” (1980) un “Bāleliņi” (1987), kas sarakstīti sociālpsiholoģiskās prozas tradīciju garā un savā ziņā ir ceturtdaļgadsimta sociālā hronika (un, jāsaka, romāni neko labu par šo laiku neliecina). Romāni veidoti

aptuveni pēc viena principa: uzmanības centrā ir divi dažādu paaudžu vīrieši, abi – lieli ideālisti, šaisaulei īsti nepiemēroti un tālab nolemti vientuļībai (arī viens otru viņi neprot atrast, kaut gan viņu prātnieciskajiem un analītiskajiem dialogiem romānos ir liela nozīme). Ap viņiem – pelēka un drūma pasaule, konformisms, pārdošanās, nodevība (laikmeta raksturojumi Lāmam allaž ir diezgan kategoriski), kas sagrauj, precīzāk, lēni sagrauž visas ilūzijas: ikdienu nespēj pieveikt nekādas idejas, lai cik tās būtu skaistas un cēlas. Veiksmīgākais starp šiem romāniem ir “Trase”, turpretī romāns “Bāleliņi” ir galīgi nelasāms.

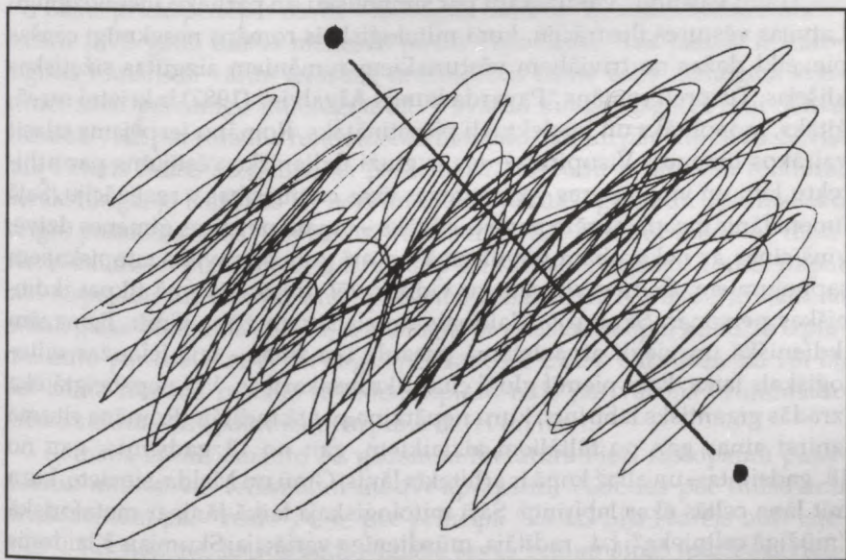
Tālāk – Lāma “eksistenciālie” romāni: “Sērsnu stundas” (1973), “Mūža guvums” (1974), “Zeme viņus Mordangas” (1986), bet jo sevišķi – “Kāvu blāzmā” un “Jokdaris un lelle” (1972), kas ir spožākie Lāma darbi. “Jokdara un lelles” darbība sākas mūsdienās, taču nejaušs gadījums, savdabīga “balss no pagātnes” piespiež personas atmiņās atgriezties tām liktenīgajā laikā – karā un pēckara gados (līdzīgas “laika bedres”, vairāk vai mazāk izvērstas, ir gandrīz katrā Lāma romānā). Romāna nosaukums ir daudznozīmīgs: jokdaris – tas ir gan Uldis Osis, romāna centrālā persona, gan arī kāds “augstāks spēks”, kas dzen jokus – visbiežāk diezgan nelabus – ar cilvēkiem. Savukārt lelle – tā ir gan meitene, iesaukta par Lelli, gan pats Uldis Osis, gan pārējās romānu apdzīvojošās personas – laika rotallietas (tiesa, romāna saturs pieļauj arī vēl citas nosaukuma interpretācijas). Kara laikā Uldis Osis, lai izvairītos no iesaukšanas vācu armijā, no Rīgas aizbēg uz tālu Latvijas nostūri, t. i., viņš mēģina “apmuļķot likteni”. Tomēr – neveiksmīgi. Tieši šajā šķietami mierīgajā provincē viņš pret savu gribu tiek ierauts notikumumu virpulī: visupirms nokļūst pie sarkanajiem partizāniem, vēlāk – vācu gūstā, bet pēc kara – krievu lēģerī. Secinājums visai bēdīgs: laiks patiesi mēdz būt liels jokdaris, brīžiem arī akls mehānisms, pret kuru cilvēks ir pilnīgi bezspēcīgs – notikumu virzību viņš nekādā veidā nav spējīgs ietekmēt (šāda koncepcija attaisno “likteņa ironijas” motīvu: romāna sižetam ir raksturīgi negaidīti pavērsieni, kad notiek tieši tas, no kā Uldis Osis par katru cenu tiecas izvairīties, – piemēram, viņa ceļā atkal un atkal gadās tās personas, kuras viņš vismazāk gribētu sastapt).

Romānā “Mūža guvums” ir divas laika dimensijas: “horizontālā”, objektīvais laiks, un “vertikālā”, subjektīvais laiks. “Horizontālajā” dimensijā romāna sižets ir uzsvērti ikdienišķs un labi pazīstams jau no citiem Lāma darbiem: divi dažādu paaudžu strādnieki kopā dzīvo, kopā strādā, iemīlas vienā un tajā pašā sievietē; taču bezmiega naktis parādās “vertikālā” dimensija – viņi apcer un analizē savas dzīves, prāto par “mūža guvumu”, atgriezdamies pagātnē līdz pat trīsdesmitajiem gadiem. Līdz ar to vēsturiskais un objektīvais laiks it kā plūst caur cilvēku – un, izrādās, jebkāda objektivitāte ir mānīga. Savukārt romāns “Sērsnu stundas” mazliet atgādina variāciju par “Jokdara un lelles” tēmu. “Horizontālās” dimensijas tikpat kā nav – darbība noris nedaudzās dienās slimnīcā, kur nejauši vienā

palātā kopā nonākuši divi vīrieši, un būtībā visu romānu veido tikai "vertikālā" dimensija – viņu iekšējie monologi un savstarpējie dialogi; līdz ar to maza apjoma romānā iekļaujas turpat pusgadsimts. Viens no šiem vīriešiem par katru cenu ir mēģinājis izrauties no laika tvērieniem un iegūt patstāvību, taču nesekmīgi; otrs – ņemt no laika, cik vien daudz iespējams, piespiest, lai laiks kalpotu viņam, – un arī neveiksmīgi.

Visos savos romānos Lāms atkal un atkal atgriežas pie vismehāniskākā no visiem laikiem – Staļina terora gadiem; neviens cits latviešu rakstnieks padomju laikā tik uzstājīgi nav analizējis šo laiku, par spīti cenzūrai mēģinādams pierādīt personības absolūto bezspēcību. Dažkārt Lāms mēdz būt arī liels morālists – taču viņa personu ētiskās idejas mehāniskajā laikā allaž piedzīvo krahu.

Arī karš, pēc Lāma uzskatiem, nav nekas cits kā akls un truls mehānisms – un jo sevišķi tas izjūtams romānā "Kāvu blāzmā", kas grāmatā pilnā veidā varēja iznākt tikai 1989. gadā – trīsdesmit gadus pēc sarakstīšanas. Tobrīd tas bija vienīgais Latvijā rakstītais romāns par leģionāriem (trimdas literatūrā par šo tēmu rakstīts diezgan daudz). Arī pats autors savulaik bija mobilizēts leģionā. Romānā stāstīts par šiem traģiskajiem 1943.–1945. gada notikumiem. Romāns ir diezgan apjomīgs, bieži apdzīvots un piesātināts ar daudzām spožām epizodēm. Taču karš – un te autors



nostājās pretī gan latviešu padomju, gan trimdas literatūrai – nebūt nav "varoņdarbs", "ceļš uz uzvaru" vai kas tamlīdzīgs no kara romānu idejiskā arsenāla; karš vispirmām kārtām ir katra atsevišķa cilvēka izdzīvošanas mēģinājums vispārējā absurda un haosa situācijā (līdzīga attieksme jūtama

vienīgi Dzintara Soduma romānā "Taisām tiltu pār plašu jūru", kas tapa apmēram tai pašā laikā, kad "Kāvu blāzmā").

Trešais virziens Lāma prozā ir "mitoloģiskie" romāni – literāri un metaforiski Latvijas vēstures traktējumi. Šāda ievirze parādījās jau romānā "Tava valstība" (1978). Tajā stāstīts, kā Ainārs Puteklis no mūslaikiem nokļūst 1659. gada Latvijā, bet nu jau bagāta un kaujas mākslās izveicīga franču markīza veidolā. Par Latvijas teritoriju cīnās vācieši, zviedri un poļi; noris intrigas starp katoļiem un luterāņiem, tirgotājiem un muižniekiem, bet latviešu zemnieks cieš no visiem. Seko dēku virkne ar biežu zobena cilāšanu, gūsts, brīnumaina izglābšanās, bez šaubām, ir arī daiļā dāma – viss savā vietā, kā jau to prasa žanrs. Pa vidam – plaši vēsturiski un filozofiski prātojumi par to, kālab Latvija allaž bijusi zem iekarotāju papēža. Romānā ir arī pāris simbolisku un pārļaicīgu tēlu – Dziesma, brīvības gars, un Napraks, kalpības gars; arī vairākas citas personas kalpo par ideju ilustrācijām – ir, piemēram, brīvības meklētājs, ir brīvības iekarotājs, ir klasisks konformists, ir kolorīts aizejošās vācu bruņniecības tēls. Puteklis kļūst par brīvības cīņas vadoni, tomēr beigas ir drūmas – kuģi, kurus brīvības cīnītājiem izdodas nolaupīt, viens pēc otra iet bojā; romānu noslēdz vīzija – mūsdienas, skatītas no 17. gadsimta: brīvības meklētājs pārvērties kalpā, turpreti kādreizējie kalpošanas un tirgošanās ideju iemiesojumi triumfē.

"Tavu valstību" var uzskatīt par simbolisku un pārlieku viennozīmīgu Latvijas vēstures ilustrāciju, kurā mitoloģiskais romāns nesekmīgi cenšas pieveikt dažas no triviāliem vēsturiskiem romāniem aizgūtas sižetiskas klišejas. Turpreti romāns "Pavarda kungs Ašgalvis" (1982) ir krietni sarežģītāks, monolitāks un intelektuāli piesātinātāks. Romānu iespējams izlasīt vairākos līmeņos. Visupirms – tas ir gluži ikdienišķs vēstījums par arhitektu Jāni un viņa ieceres – grandiozas ēkas celtniecības – realizāciju. Šajā līmenī Jānis ir caurcaurēm parasts cilvēks – viņam neveicas ģimenes dzīvē, viņš cīnās ar nekārtībām būvniecībā un arī pats ar saviem utopiskajiem sapņojumiem. Celtnes strādnieku vidū ir vēl divas, sākumā tikpat ikdienišķas personas: Skumjais Klaidonis un slaists un žūpa Gmū. Pamazām ikdienišķā un viegli atpazīstamā pasaule izmainās – tajā ielaužas mitoloģiskais laiks, kam piemīt gluži citas likumsakarības. Vēl nepabeigtā ēka izrādās gigantisks labirints, kuru nepārzina pat tā radītājs. Romāna ritumā iznirst ainas gan no tāltāliem aizlaikiem, gan no 13. gadsimta, gan no 18. gadsimta – un allaž kopā ir arhitekts Jānis, Gmū un Malda, sieviete, kura mīt Jāņa celtās ēkas labirintā. Šajā mitoloģiskajā laikā Jānis ir metaforiskā "mūžīgā celnieka", t. i., radītāja, mūsdienīga variācija; Skumjais Klaidonis ir viņa iracionālā un sapņojošā daļa, Gmū – racionālais nirdzējs un smīnētājs, kurš esamībā saskata vienvienīgu bezjēgu. Savukārt Malda ir absolūtās sievišķības simbols, nekad līdz galam neiegūstama un allaž zaudējama. Celtnieks, Skumjais Klaidonis, Gmū un Malda gan ir kopā, taču nekad nenonāk pie saskaņas vai vismaz pie kompromisa (arī daudzie prātnie-

ciskie dialogi, ar kuriem piesātināts romāns, nekad netiek novesti līdz loģiskam gala iznākamam). Bez tam pastāv vēl viena simboliska persona – pavarda kungs Ašgalvis, mājas gariņš, mājas svētība; dažbrīd viņš ir arī “sirdsapziņas balss”, celtniecības “dvēsele”, no kuras tālos aizlaikos atbrīvojies viens no “mūžīgajiem celtniekiem”, Jāņa priekštecis, un kuru pēcāk nav nemaz tik viegli no jauna atrast. Līdz ar to romānu var interpretēt kā radošā cilvēka un radišanas metaforu: radišana ir mūžīgs, nekad nepabeidzams process, turklāt pats radītājs neapzinās, ko īsti viņš radījis.

Diemžēl arī “Pavarda kungā Ašgalvi” pārāk uzstājīga ir autora tieksme savu sarežģīto simbolisko pasaules ainu reducēt līdz triviālu alegoriju līmenim. Vietās, kur vajadzētu klusēt, autors izplūst garumgaros skaidrojums (gan jāpiebilst, ka līdzīga īpatnība piemīt vai visiem šādas ievirzes latviešu romāniem: kolīdz autors atļaujas kādu efektīgāku vai vērienīgāku metaforu, uzreiz seko “taisnošanās” – autors cītīgi ņemas skaidrot, kā šī metafora pareizi uztverama). Līdz ar to tik vērienīgi iecerētais “Pavarda kungs Ašgalvis” diemžēl pārtop tikai savdabīgā latviešu prozas anomālijā.

Lāma priekšpēdējais darbs – milzīgais romāns “Ķēves dēls Kurbads” – iznāca 1992. gadā dažus mēnešus pirms viņa nāves. Tas patiesi ir mitoloģisks romāns šī vārda ierastajā nozīmē. Nu Lāms vairs nemēģina konstruēt savu personīgo mitoloģiju kā “Pavarda kungā Ašgalvi” vai “Tavā valstībā”, bet par romāna fundamentu izmanto pasaku par Kurbadu. Savulaik Pēteris Šmits aizrādīja, ka pasaka par Kurbadu ir latviešu folklorai neraksturīga, jo Kurbads iet bojā un tā tad pietrūkst gaišo un optimistisko beigu; pasakas teicējs, iespējams, vadīdamies pēc cittautu folkloras motīviem, daudz ko piedomājis klāt, tostarp arī Kurbada bojāeju. Tomēr tikpat labi iespējams arī cits variants: patiesībā pasaka par Kurbadu ir sensena mitoloģiska vēstījuma atlieka, jo analogija ar visās zemkopju kultūrās izplatīto mītu par dieva nāvi un augšāmcelšanos ir pārāk uzkrītoša. Šā vai tā, bet Lāma romāna pamatā ir indoeiropiešu mīts par varoņa brīnumaino piedzimšanu, varoņdarbiem pārpilno dzīvi un nāvi.

Romānā Lāms izmanto 20. gadsimta literatūrā bieži sastopamu paņēmieni: mītiski vai teiksmaini motīvi aprakstīti, vadoties pēc mūsdienu priekšstatiem par “reālo”, t. i., pēc principa “kā tas bija (varēja būt) īstenībā”. Tas nozīmē, ka Kurbads saglabā savas brīnumainās īpašības (vienlaikus autors viņu apveltījis arī ar cilvēciskām un ironiskām gaismā uzlūkotām vājībām – jo sevišķi pedantiski aprakstīta Kurbada īsti mītiskā kāre pēc sievietēm), turpretī pasaule ap viņu lielākoties apcerēta kā “reāla” – līdz pat plašam un detalizētām atsevišķu Latvijas vēstures laikposmu analizēm.

Kurbads piedzimst 13. gadsimtā kā ķēves un cilvēka dēls, iziet mitoloģiskajam varonim obligāto pārbaudījumu ciklu un dodas apgūt pasauli. Viņš cīnās pret vācu iekarotājiem, taču drīz vien saprot, ka cīņa ir veltīga. Seko ceļojums uz Mūžības klintīm (Ēģiptes piramidām), lai pieņemtos gudrībā. Vēl Kurbads nokāpj mirušo valstībā, kļūst par ubagu, par kalpu, mēģina darboties politikā – vārdu sakot, laikam ritot, Kurbads izdzīvo visu Latvijas vēsturi, tās izpausmes dažādos sociālajos slāņos – un no visdažādākajiem skatpunktiem – līdz pat 20. gadsimta sākumam. Romāna “centrālā ass” ir šis Kurbada ceļš, kuram “.. jāpadara viņš par tautas gara izteicēju, jānovied līdz varoņnāvei, kas vienīgā spēj saglabāt kāda vīra mūžīgumu tautas atcerē”.

Savdabīgu literatūriskuma dimensiju romānam piešķir Lāma īpatnējā rakstība, precīzāk, romānā mijiedarbojas divas rakstības: teiksmojošā, kas nosaka sižeta virzību un nacionālo patosu, un ironiskā, spēlējošā rakstība (bez tam romānā ir arī neskaitāmi citāti – no Dreslera līdz “Lāčplēsim” un Raiņa lugai “Uguns un nakts”; ir arī beletrizēti vēstures izklāsti). Šo abu rakstību attiecības nebūt nav tīri formālas. Romāns nav tikai mīta “virsbūve”, un mīts nav tikai apspēles objekts. Autors ir atradis lielisku masku – viņš ir tikai pierakstītājs; “īstais” stāstītājs ir kāds Stabulnieks (protams, “runājošs” uzvārds), kura dzimta ir krājusi un glabājusi teiksmas par Kurbadu. Līdz ar to tiek attaisnotas gluži fantastiskas situācijas, kad, piemēram, viduslaikos vai kādos mītiskos aizlaikos pavīd mūsdienīgas reālijas. Jo, kā raksta Lāms, “tautas tradīcija mijiedarbojas ar moderno kultūru”. Stabulnieks stabulē – un, jo skaistāk viņš stabulē (t. i., jo lielākas aplamības gvelž), jo lasītājam lielāks prieks. Turklāt pašiem svarīgākajiem romāna notikumiem – Kurbada piedzimšanai un nāvei – ir vairāki varianti, no kuriem neviens nav pasludināts par patieso. Autors nepārtraukti apstrīd, pārfrāzē un ironiski apspēlē tikko teikto; parodijas un pašparodijas klājas kārtu kārtām; vietumis teksts pārtop bezmaz literatūrkritiskā traktātā un sāk analizēt pats sevi vai citu autoru tekstus. Vārdu sakot, postmodernā paradigma, kas latviešu literatūrā aktivizējās astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā, jūtami iespaidojusi arī “Ķēves dēlu Kurbadu”.

Aptuveni divas trešdaļas no romāna ir patiesi spīdoši izstrādātas. Taču tālāk autors sāk variēt rakstību un motīvus, romāns zaudē tempu un virtuozī savērtās sižetiskās mežģīnes, un “Ķēves dēls Kurbads” pārtop vēsturiskā komiksā. It kā aptverta vai visa Latvijas vēsture, pierādīts, ka “tautas likteņgars” bijis bezspēcīgs vēstures ritumā (motīvs, kas itin skaidri pavīd gan romānos “Tava valstība” un “Pavarda kungs Ašgalvis”, gan “Kāvu blāzmā” un “Jokdari un lellē”) un pēcgālā vēl nodzirdīts, tomēr pēc romāna izlasīšanas paliek tāda kā tukšuma sajūta. Autors pārlietu cītīgi ir pūlējies zināmo un acīm redzamo padarīt vēl zināmāku un acīm redzamāku. Romānā nav atstāta vieta lasītājam: autors ir uzrakstījis tekstu un pie viena arī pamācību, kā šo tekstu lasīt un izprast.

Lāma pēdējais romāns "Abadona miers" noslēdz triloģiju, ko veido "Nemierā dunošā pilsēta" un "Kāvu blāzmā" (taisnību sakot, triloģija šeit īsti nesana, jo "Nemierā dunošā pilsēta" kvalitātes ziņā tomēr stipri atpaliek no abiem pārējiem romāniem). Romāns aptver laikposmu no 1951. gada līdz sešdesmito gadu vidum; ir arī daudz Lāma prozai raksturīgo "laika bedru" – plašu atskatu tuvākā vai tālākā pagātnē. "Abadona miers" ir daļēji autobiogrāfisks darbs; sižets ir vienkāršs – par rakstnieka Veldres "sāpju ceļiem" cauri socreālisma dogmu džungļiem. Virsraksta ietilpīgā metafora skaidrota, vadoties pēc Jāņa Parādīšanās grāmatas, kurā Abadons ir viens no nāves eņģeļiem: "Karš bija apokalipse, un mēs esam nogāzti sātana valstībā. Tas ir Abadona miers, kurā dzīvojam, briesmīgs miers, moku un murgu miers." Romānā darbojas daudzas reālas vēsturiskas personas (lielākoties ar saviem īstajiem vārdiem vai caurspīdīgiem pseidonīmiem), kuras Lāms vērtē vairāk nekā kritiski. Te jāsaka, ka Lāms bija viens no tiem retajiem literātiem, kas tiesīgs to darīt, vēl jo vairāk tāpēc, ka arī Veldres (t. i., paša Lāma) nedaudzie kompromisi ar ideoloģiju iztiesāti īpaši bargi. Faktiski "Abadona miers" joprojām ir vienīgais veiksmīgais mēģinājums izanalizēt gan tā laika sociālo situāciju un sociālisma producēto cilvēku psiholoģiju, gan arī socreālisma fenomenu – no ideoloģiskā terora mehānisma līdz pašcenzūrai.

Tātad – Lāms dzīvoja Abadona miera laikmetā. Un – aptuveni trīsdesmit gadus apbrīnojamā stūrgalvībā un neatlaidībā karoja ar socreālismu. Taču, lai cik tas nebūtu skumji, – karojot ar muļķību un aprobežotību, arī ieroču izvēle ir diezgan ierobežota, turklāt pārlietu bieži nākas nolaisties līdz pretinieka līmenim – apmēram pēc šāda principa: "Ja tu tā, tad es šitā". Socreālisms falsificēja vēsturi – Lāms ieguldīja milzīgu darbu, lai vismaz atsevišķos gadījumos restaurētu vēstures reālo ainu. Socreālisms pūta acīs utopisku lozungu miglu – Lāms pievērsās pedantiskai sociālās situācijas analīzei, parādīdams, kas īstenībā slēpjas aiz šiem lozungiem. Socreālisms izvīrēja šķietamas vērtības – Lāms lika pretī citas ("abstrakto humānismu" vai ko tamlīdzīgu). Socreālisms pieprasīja romānus "par tēmu", kas atspoguļotu "darbaļaužu dzīvi", – Lāms tādus sarakstīja, taču no galīgi "nepareiza" skatpunkta. Socreālisms apjūsmoja padomju cilvēku varonību karā – Lāms traktēja karu kā aklu un trulu mehānismu, bet varonību – kā ideoloģisku fikciju. Socreālisms rūpējās par valodas tīrību – Lāms parādīja valodas pastāvēšanas reālo situāciju ar visiem ruscismiem un barbarismiem. Utt., utt.

Ši nebeidzamā stīvēšanās, protams, nebija bezjēdzīga – atcerēsimies, ka vēl astoņdesmitajos gados socreālisma idejas ar daudzu literātu klusu piekrišanu kūņojās itin dzīvīgi. Un tomēr – tieši no tās izriet tas, ka krietna Lāma daiļrades daļa liekas jau pārmēru novecojusi. Pagaistot socreālismam, jēgu zaudē arī tā opozīcija. Pārāk daudz nācās upurēt tam, lai pierādītu – vai vismaz liecinātu –, ka meli ir meli un ka muļķība ir muļķība,

turklāt ar pēc iespējas mazākiem zaudējumiem izsprūkot cauri cenzūras režģiem. Tas radīja gandrīz visu Lāma romānu būtiskāko trūkumu – autora uzmācīgo klātbūtni. Autors nevis ļauj, lai lasītājs labprātīgi nonāk viņa varā, bet gan ar neskaitāmām žurnālistiskām, moralizējošām un vēsturiskām atkāpēm uzspiež viņam savu viedokli. Taču labā prozā tekstam jābūt distancētam no autora; autoram jāatsakās no ilūzijas “pateikt visu, kā ir”, jo, galu galā, tekstā jāguļ nevis autors, bet gan lasītājs, un, ja autora klātbūtne izrādās traucējoša, viņš īgni atbrīvosies gan no autora, gan no puslasītās grāmatas. Tas gan nav sakāms par Lāma labākajiem darbiem – romāniem “Kāvu blāzmā”, “Abadona miers”, “Mūža guvums”, “Jokdaris un lelle”. Un, protams, šeit vēl jāpievieno tas, ka ar “Balto ūdensrozi” un “Kāvu blāzmā” piecdesmitajos gados Lāms vismaz par gadiem desmit apsteidza laiku, jo prozas atdzimšana sešdesmitajos gados īsti sākās tikai ar Alberta Bela romāniem.

REĀLISMS KĀ PROBLĒMA



Reālisms ir tikai viens no bezgala daudzajiem kultūras radītajiem kodiem – un nav nekāda pamata to uzskatīt par “patiesāku” (“reālāku”) par jebkuru citu kodu vai “-ismu” (tiesa gan, semantiskā sakritība starp jēdzieniem “reālisms” un “realitāte” ir tik uzkrītoša, ka bieži noved strupceļā naivus teorētiķus, kas reālismā mēģina saskatīt literatūras ideālo valodu, kurā “viss kā īstenībā”). Reālisms ir rakstība, kas spēj radīt esamības sociālpsiholoģiskus modeļus, izvairoties no divām galējībām – no matu skaldīšanas un noslikšanas metafiziski tumšās dzilēs. Iespējams, pateicoties tieši šim “zelta vidusceļam”, reālisms nu jau vairāk nekā gadsimtu ir veiksmīgi iekonservējies – tas ērti izmantojams autoriem un vienlīdz viegli saprotams lasītājiem. Taču no šejienes izriet arī reālisma galvenā problēma: paša reālisma radošais potenciāls ir mazs – tas gan spēj producēt tekstus, taču nespēj radīt jaunus kultūras kodus; reālisms ir pārtapis klišeju un stereotipu kopumā, ko nepieciešamības gadījumā var izmantot jebkurš autors, kuram kaut mazliet piemīt literāta dotības un nosliece uz rakstniecību. Jo – reālisms izvairās no literatūras mūžīgā jautājuma: kā rakstīt? Reālisms tikai piedāvā, taču no autora netiek prasīts nekas – viņam atliek tikai atdarināt gatavos paraugus. Acīmredzot tāpēc reālisma kodu vislabprātāk izmanto, no vienas puses, triviālās literatūras producētāji, no otras – totalitāro sistēmu radītās estētikas. Patlaban reālisms faktiski ir mistificēta proza: teksts mīt nevis mūsdienās, bet gan *pats savā* pagātnē, turklāt

atļaudamies spekulēt ar savu "nozīmīgumu", "aktualitāti", "patiesīgumu" utt. (ne velti tieši reālisma adepti visagresīvāk uztver jebkādas atvirzes no literatūras šķietamajām "normām").

Tomēr atsevišķos gadījumos reālisms literatūru var iespaidot radoši – un šāda situācija latviešu prozā bija izveidojusies piecdesmito un sešdesmito gadu mijā. Nodaļās par socreālismu jau tika minēti vairāki tā laika literatūras vērtēšanas kritēriji; pie tiem vēl jāpievieno objektīvā un subjektīvā pretstatījums un no tā izrietošais tipiskā un netipiskā pretstatījums. Proti, pastāvēja prasība: autoram vēlams aprakstīt objektīvas parādības un tipiskus notikumus un raksturus; bez šaubām, viņš var rakstīt arī no mazliet subjektīvāka skatpunkta par visai netipiskām būšanām, bet tikai tai gadījumā, ja šis subjektīvais un netipiskais iekļaujas kādā "objektīvi esošā" augstāka līmeņa struktūrā (ar noteikumu, ka objektīvais un tipiskais precīzi atbilst ideoloģijas diktētajiem spēles likumiem; praksē tas realizējās kā kategoriska prasība pēc spilgti izteiktas "autora pozīcijas"; gan jāpiebilst, ka prasība pēc "autora pozīcijas" raksturīga arī daudzām citām estētiskām jau kopš Apgaismības laikmeta). Tādējādi, lai izkljūtu no socreālisma strupceļa, tika atstāta šaura taciņa vienā vienīgā virzienā – uz reālpsiholoģisko prozu, vēlams – ar sociālanalītiskiem akcentiem. Pirmie šo iespēju izmantoja Ēvalds Vilks un Visvaldis Lāms jau piecdesmito gadu vidū un otrajā pusē, mazliet vēlāk – arī Miervaldis Birze un Egons Līvs.

Viena no centrālajām reālpsiholoģiskās prozas virzībām ir personības traģiskās pieredzes apzināšanās. Par to, ka tagadnei veltītajos darbos šis stereotips nav spējīgs funkcionēt, liecināja Skujiņa "Kolumba mazdēli" un Indrānes "Lazdu laipa" (un, protams, daudzi citi pavisam infantili lasāmgabali). Tomēr traģēdijas stereotipam labi pakļāvās 2. pasaules kara notikumi, bet nu jau no cita skatpunkta: ne vairs "cīņa un uzvara" (kā socreālismā), bet drīzāk "personība un laiks". Visupirms šeit jāmin Miervalža Birzes (1921) stāsti par koncentrācijas nometnēm (garstāsts "Visiem rozēs dārzā zied...", 1958; krājums "Kā radās stāsts", 1961) – savdabīga parafrāze par eksistenciālisma tēmu; stāstos lielākoties apcerēta personības bezspēcība vēstures ritumā.

Iespējams, iepreti "Kolumba mazdēlu" un "Lazdu laipas" kroņa optimisam varētu izcelt "skarbā stila" prozu, kas tiecās ne tik daudz reproducēt ideoloģiskās klišejas, cik atjaunot gandrīz satrūkušos sakarus ar tradicionālo reālpsiholoģisko prozu. Bez Lāma (atcerēsimies, ka viņam sešdesmito gadu pirmajā pusē bija liegts publicēties), Vilka un Birzes šai virzībai piederīgs arī Egons Līvs (1924 – 1989). Viņš debitēja 1962. gadā ar stāstu un aprakstu krājumu "Selgas vīri"; tās un arī turpmāko īsprozas grāmatu¹ uzmanības centrā galvenokārt ir zvejnieku dzīve. Labāko stāstu orientieris ir klasiskā novele – nepretencioza, lakoniska, taču vienlaikus pietiekoši izteiksmīga,

¹ "Kapteinis Nulle", 1963; "Prelūdijs", 1964; "Vecā romantiku pirts", 1968; "Pārnākšana", 1977.

dažkārt mazliet ironiska ("Melnais Niklāvs", 1961), bet biežāk traģiska vai dramatiska ("Nora", 1960; "Madara ģimene", 1962; "Kroplis", 1967).

Diezgan īpatnējs ir garstāsts "Kapteinis Nulle" – teksts, kas iezīmē pārējas fāzi no socreālisma uz tradicionāli orientēto prozu. No vienas puses – stāstā ir daudzi "ražošanas prozai" raksturīgi elementi: zvejnieki stūrgalvīgi "cinās" par plāna izpildi, uz kuģa ierodas meitene, kura mēģina ieviest "progresīvāku" trali; apkalpe sākumā pretojas jaunievedumam, taču pēcgalā pārliecinās, ka jaunais tralis patiesi ir labāks, – un ar tā palīdzību veiksmīgi izpilda plānu. Gaišā nākamība triumfē. Pa vidam, protams, pavīd arī kāds maskējies nelietis, kas veikli tiek neutralizēts. No otras puses – stāsts ir arī precīzs literārās tradīcijas atspulgs. Proti, "Kapteinī Nullē" aprakstīta labi pazīstama situācija: maza izolēta pasaulīte – kuģis jūrā līdz ar obligāto jūrnīcības kolorītu; arī sižets ir vienlīdz viegli atpazīstams – pie nevaldāmas un trakulīgas apkalpes ierodas gados jauns kapteinis ar komisko uzvārdu Nulle. Taču sižeta gaitā apkalpei un arī lasītājam nākas pārliecināties, ka nullei jāliek priekšā vismaz vieninieks: kapteinis, savaldījis apkalpi, izveido vienotu un saskanīgu komandu, turklāt pārliecinādamas tās locekļus, ka viņi ir vēl šaisaulei noderīgi ļaudis. Katram apkalpes loceklim stāstā uzticēta sava loma; tomēr tās vairs nav socreālisma prozai raksturīgās melnbaltās spēles, kad kādas personas sociālā piederība pilnībā noteica tās vietu un funkcijas tekstā, bet gan raksturi tai nozīmē, kādā šo jēdzienu lieto, runājot par tradicionālo reālpsiholoģisko prozu. "Kapteinis Nulle" precīzi raksturo šo pārejas fāzi.

Savukārt Līva vienīgais, apjomā nelielais romāns "Velnakaula dvīņi" (1966), izteiksmīgs "skarbā stila" paraugs, ir arī viens no nedaudzajiem tā laika tekstiem, kas arī patlaban vēl nav pārtapis literārā pieminekli. Īstenībā "Velnakaula dvīņi" jāvērtē pat vēl augstāk: ja atceramies, ka Lāma "Kāvu blāzmā" publikācija periodikā tika pārtraukta un tātad šis romāns literāro procesu faktiski neiespaidoja, tad izrādās, ka "Velnakaula dvīņi" ir *otrais* romāns – pirmais bija Lāma "Baltā ūdensroze" – visā pēckara laika literatūrā, kuru joprojām iespējams uztvert kā nopietnu darbu. Īstenībā tieši "Velnakaula dvīņi" aizsāka prozas atdzimšanu, ko nedaudzus gadus vēlāk turpināja Bela, Ezeras, Lāma un Skujiņa romāni.

"Velnakaula dvīņu" darbība norisinās Kurzemē 2. pasaules kara beigās. Un atkal – klasiska situācija: izolēta vide, jūrmalas zvejniekciems, kuru tikko ieņēmusi krievu armija. Kaspars Velnakauls ir šajā klasiskajā situācijā īsti iederīgs "stiprais cilvēks", kurš, aizbēdzis no vāciešiem, ierodas zvejniekiem. Taču tālāk sižetā ir kāda būtiska akcentu pārbīde: Velnakauls nevis karo "par gaišo nākotni", bet gan cinās bezmaz ar visu pasauli, lai it kā bezcerīgā situācijā izdzīvotu viņa nesen dzimušie dvīņi (stāvokli vēl vairāk sarežģī ģimeniskās kolīzijas: Velnakaula brālis ir apprecējis savulaik Kaspara iecerēto sievieti, kura nu grasās savu vīru pamest, lai atgrieztos pie Kaspara; kā jau tas "stipro cilvēku" literārajā stereotipā pieņemts, brālis

šā iemesla dēļ ir gatavs Kasparu nogalināt). Bez šaubām, fonā ir arī "jaunās dzīves" tēma, kolhoza dibināšana, mežabrāļu briesmu darbi, tomēr šis darbības fons netiek pārliecīgi uzsvērts. Kaspars Velnakauls ir absolūts individuālists; līdz ar to gandrīz pilnībā izmainās romāna vērtību orientācija – no kolektīvajām (precīzāk, ideoloģijas akceptētajām) uz personiskajām. Patlaban šī akcentu pārbīde var nelikties īpaši būtiska, taču sešdesmito gadu literatūras kontekstā tai bija milzīga loma: tikai trīs gadi bija pagājuši kopš "Lazdu laipas" un divi – kopš Griguļa romāna "Kad lietūs un vēji sitas logā" publicēšanas, bet šķiet, ka šos tekstus no "Velnakaula dvīņiem" šķir gadu desmiti. Romāna noslēgums ir diezgan nenoteikts: mežabrāļi piespiež Kasparu viņus vest pāri jūrai uz Zviedriju. Iespējams, šī nenoteiktība, kas pārlietu mehāniski atrisina sižeta samezglojumus, izskaidrojama ar to, ka autors bija iecerējis trīs romānu ciklu, kurā būtu aprakstīta gan Kaspara Velnakaula, gan viņa bērnu tālākā dzīve. Taču iecere netika realizēta.

Pēc "Velnakaula dvīņiem" Līva darbība prozā pamazām apsīka. Septiņdesmitajos gados viņš galvenokārt pievērsās kinoscenāriju rakstīšanai un publicēja tikai vienu īsprozas grāmatu – "Pārnākšana". Salīdzinājumā ar sešdesmito gadu stāstiem tajā publicētie darbi ir krietni rafinētāki un psiholoģiski sarežģītāki. Jo īpaši jāizceļ garstāsts "Nakts bez putniem", kas zināmā mērā atgādina "Velnakaula dvīņu" mīlestības līnijas mūsdienīgu variāciju, un ekstravagantais stāsts "Viena diena uz labās mīļās zemītes". Bez tam Līvs astoņdesmitajos gados sarakstīja atmiņas par leģionāra gaitām 2. pasaules kara beigās; atmiņas ir nepabeigtas; publicētas pēc autora nāves 1991. gadā ar nosaukumu "Rēta lūpas iekšpusē".

Ilze Indrāne (1927) pēc "Lazdu laipas" ir publicējusi vēl piecus apjomīgus romānus – un viņas daiļrade labi raksturo gan reālisma stereotipu izmaiņas gadu gaitā, gan arī pašu reālisma problēmu latviešu literatūrā. "Cepurē ar kastaņiem" (1966) autore atsacījās no infantili moralizējošās stilistikas un pamazām pārorientējās uz tradicionālā sociālpsiholoģiskā romāna stereotipu, gan ar dažām sev raksturīgām ekstravagancēm – eksaltētu rakstību un patētiku, daudziem dialogiem, dinamisku epizožu montāžu, strauju skatpunktu maiņu. Tomēr "Cepurē ar kastaņiem" literatūru joprojām nomāca morāles lasīšana: kas ir "pareizi", kas – "nepareizi", kā vajadzētu dzīvot īstenticīgam padomju cilvēkam. Krietni nozīmīgāks ir romāns "Ūdensnesējs" (1971), ar kuru Indrāne it kā pavērsās pret sava laika literatūras "centrālo straumi". Proti, sešdesmito un septiņdesmito gadu mijā jau pagātnē bija palikuši gigantiskie vēsturiskie komiksi, kurus tikai kāda pārpratuma pēc dēvēja par romāniem un kuri, aptverot daudzus gadu desmitus, ilustrēja "prograsa" vai kādu citu vēstures ritējuma koncepciju. Tos bija aizstājuši Bela, Ezeras, Lāma nelielie kamesstilā ieturētie romāni. Turpreti "Ūdensnesējs" ir viscaur pamatīgi veidots romāns ar daudzām paralēlām sižeta līnijām un sānlīnijām. Tajā apcerēti vairāk nekā trīs gadu desmiti – no trīsdesmitajiem līdz sešdesmitajiem gadiem. Romānā stāstīts

par trūcīga zemnieka meitu Klintu, kura, ar milzīgām pūlēm ieguvusi muzikālu izglītību, pēcāk nevar atrast darbu un tāpēc apprec bagātu saimniekdēlu. Tālāk sākas viņas bēdu stāsts: no saimniekmājas personību iznīcinošās vides atpakaļ vienlīdz iznīcinošajā tēva māju nabadzībā, cauri karam, pēc kura Klinta kļūst par bērnu nama skolotāju, vēlāk – direktori, lai galu galā vecumu sagaidītu drūmā vientulībā. Romānā ir arī vairākas sānlinijas, kurās aprakstītas Klintas audzināto bērnu, viņas tēva, vīra un dēla visai savdabīgās biogrāfijas. Diemžēl visas šīs sižetiskās peripetijas lielākoties jau bija neskaitāmas reizes variētas daudzu citu sociālkritiski noskaņotu autoru darbos – un arī autorei īpatnējā rakstība un kompozicionālās ekstravagances te neko daudz nevarēja līdzēt: “Ūdensnesējs” pārmēru atgādina kolāžu, kas sakombinēta no labi pazīstamiem elementiem, tiesa gan, kolāžas kvalitāte ir nesalīdzināmi augstāka par, piemēram, Dagnijas Zigmontes darbiem. Turklāt “Ūdensnesējā” pārāk spilgti izceļas dažas socreālisma metastāzes. Piemēram: bagātais saimniekdēls Olavs, Klintas vīrs, ne tikai grēko ģimenes dzīvē, bet arī pēcāk pārkvalificējas par fašistu; turpretī nabadzīgais laukstrādnieks, Klintas platoniskais milētājs, ir komunistu un visādā ziņā labs cilvēks (vēlreiz atcerēsimies: sociālā izcelšanās pilnībā nosaka personas funkcijas tekstā). Vēl vājāks ir Indrānes nākamais romāns – “Aisma” (1980): amorfs, garumā pārlieku izstiepts teksts “par mīlestību”; romānu veido vēstules, kuras viens otram raksta vidusskolniece Aisma un kāds šoferis.

Savukārt Indrānes romāns “Zemesvēzi dzirdēt” (1984) ir pilnībā atšķirīgs no viņas pārējiem darbiem. Tas neapšaubāmi ir labākais Indrānes romāns; vēl vairāk – tas ir arī viens no labākajiem astoņdesmito gadu romāniem. Būtībā “Zemesvēzi dzirdēt” ir romāns par nāvi (tas, ka nāve latviešu literatūrā, protams, ja neskaita traģēdijas klišejas reproducēšanu, ir tik reti viesis, visticamāk, liecina, ka pati literatūra izmisīgi baidās no nāves un tālab vairās par to runāt). Uzmanības centrā ir pavecais zemnieks Donāts Dravnieks, viņa mūža pēdējais gads. No pirmā acu uzmetiena Dravnieks liekas tipisks “mazais cilvēks”, taču pamazām viņš atklājas kā kolorīta personība: īdzīgs skeptiķis, kurš nešaubīgi pakļaujas tikai paša izstrādātajam esamības modelim, viņš ir ļoti konservatīvs un fanātiski paštaisns, turklāt galīgi neiederīgs tehnokrātiskajā civilizācijā (visas saimniecībā nepieciešamās lietas Dravnieks, sekojot senču paraugam, cenšas izgatavot pašrocīgi, lāgiem kļūdams kuriozi taupīgs). Dravnieks tiecas dzīvot saskaņā gan ar saviem uzskatiem, gan ar dabu – citas vērtības viņa izpratnē vispār nepastāv; tāpat viņš atsakās pieņemt jebkādu citu pasaules skatījumu, ja tas nesaskan ar viņējo, un tas noved pie nemitīgiem konfliktiem starp Dravnieku un pasauli. Dravnieka “atskaites punkts” ir absolutizēta personiskā pieredze: esamība – tas ir darbs, taču šeit noteicošais nav vis “kas padarīts”, “cik daudz padarīts” un pat ne “vai vispār kaut kas ir paveikts”, bet gan darīšana “kā tāda”, darbs un nepārtraukta kustība kā esamības pamatelements un virzītājspēks.

Kā jau teikts, romāns ir stāsts par Dravnieka nāvi. Romāns sākas ar epizodi, kurā Dravnieks, nojauzdams, ka ir neārstējami slimš, grasās izdarīt pašnāvību – tikpat mierīgi un lēnprātīgi, kā dzīvojis. Taču, atcerējies nepadarītos darbus un īsti nesakārtotās attiecības ar jau pieaugušajiem bērniem, viņš no sava nodoma atsakās. Dravnieks nonāk slimnīcā, pēc tam dzīvo pilsētā pie saviem bērniem, tomēr nespēj pieņemt šo esamības modeli, jo tas ir pārāk atšķirīgs no viņējā. Tāpēc Dravnieks aizbēg atpakaļ uz savām lauku mājām. Nu jau viņš cīnās nevis par savu, saprotams, visai arhaisko un tālab dažbrīd komisko esamības modeli, bet gan par tiesībām nomirt tā, lai viņa nāve nevis pakļautos civilizācijas uzspiestajām likumsakarībām, bet kļūtu par viņa dzīves likumsakarīgu noslēgumu. Izrādās, tas nav ne vienkārši, ne viegli – Dravnieka nāvei pretojas bezmaz visa pasaule, stūrgalvīgi pūlēdamās no viņa aiziešanas izveidot banālu melodrāmu. Taču autore Dravnieka nāvi netiecas reducēt nedz uz šo melodrāmu, nedz arī uz tradicionālajām bezgalīgi variējamajām refleksijām par dzīvības un nāves tēmu. Indrāne vienkārši apraksta Dravnieka ikdienas notikumus, viņa gauso darbošanos, darīdama to tik detalizēti, ka tā iegūst gluži vai rituālas aprises. Veidojas tādi kā esamības “atomārie fakti”, pār kuriem vārdam nav varas; katrai darbībai ir jēga pašai par sevi – komentāri nav vajadzīgi; Dravnieks veiksmīgi pastāv savā pasaulē bez jebkādām esamības koncepcijām. Zināmā mērā “Zemesvēzi dzirdēt” ir utopisks romāns, kura vadmotīvi ir tās pašas absolūtās harmonijas alkas, kas, piemēram, savulaik ierosināja Virzas “Straumēnu” rašanos, bet mūsdienās – daudzus Ziedoņa dzejoļus.

Pēc ilgāka pārtraukuma 1996. gadā Indrāne publicēja pagaidām beidzamo romānu “Putnu stunda”. Romāns precīzi iekļaujas gan autores daiļrades kontekstā, gan arī deviņdesmito gadu prozas vispārējā kopainā. “Putnu stunda” ir stāsts par “Krustakrauju” mājām un tajās mītošajiem cilvēkiem no gluži vai mītiskiem pirmsākumiem līdz mūslaikiem. Zināmā mērā romānā apvienojas gan tā Indrānes pārmēru ar eksaltētām intonācijām piesātinātā rakstība, kas dominēja “Ūdensnesējā”, gan arī romāna “Zemesvēzi dzirdēt” zemstrāvās izjūtamās utopiskās harmonijas alkas – un kārtējo reizi autore lasītāju aizvedina līdz slēdzienam, ka tām nav un nevar būt nekāda sakara ar realitāti; vienīgais harmonijas patvērumš – tā ir daba, kurai romānā veltītas daudzas lappuses. “Putnu stunda” ir pats sarežģītākais Indrānes romāns: tas veidots kā “Krustakrauju” iemītnieces Alises iekšējais monologs (faktiski “Putnu stunda” ir vienīgā īsti konsekventā iekšējā monologa poētikas realizācija visā latviešu literatūras vēsturē). Pasaules apzināšanās ir nepārtraukts process: līdzās ir gan pagātne, gan tagadne – un vēl nākotne lāgiem nojausmu veidā laužas iekšā. Autore mēģina vārdos fiksēt šo nepārtrauktību – tālab romānam tikpat kā nav sīžeta: tas sastāv no neskaitāmām mikroepizodēm, atmiņu un refleksiju fragmentiem, kuru saistību dažbrīd no pirmā acu uzmetiena grūti fiksēt. “Putnu stundas” centrālais motīvs ir plaši izplatīts deviņdesmito gadu

prozā: stāsts par to, kā "lielā" vēsture iespaido "mazo", katra cilvēka personisko vēsturi. Līdz ar to viss latviešu tautas liktenis koncentrētā veidā tiek projicēts "Krustakrauju" iemītnieku biogrāfijās.

Tātad – piecdesmito gadu beigās un sešdesmito gadu pirmajā pusē Evalds Vilks, Mievaldis Birze, Visvaldis Lāms un Egons Līvs atjaunoja prozas sakarības ar klasiskā reālisma kodu. Savukārt Zigmunda Skujiņa un Ilzes Indrānes daiļrade ir labs paraugs tam, kādā veidā dažkārt pat viena teksta ietvaros norisa stīvēšanās starp šo kodu un socreālismu. Citiem vārdiem, klasiskā reālisma kods bija alternatīva socreālismam un zināmā mērā pat darbojās kā provokācija; mazliet pārspilējot, varētu teikt, ka tas pildīja to pašu funkciju, ko citkārt būtu veicis kāds no modernisma paveidiem (tas labi jūtams, ja salīdzina, piemēram, Līva absolūto individuālistu Velna-kaulu ar Indrānes un Skujiņa kolektīvisma utopijām). Tieši šis konflikts noteica to, ka šai laikā klasiskā reālisma kods darbojās radoši un jūtami iedvesmoja prozas procesu. Taču tūlīt pēc tam Bels, drīz pēc viņa Ezera un Marģeris Zariņš, ar īsprozu – arī Andris Jakubāns aizsāka būtībā jaunu laikmetu prozā. Nu reālisms tika izmantots kā aspēles objekts un dažkārt arī, iespējams, "maskēšanās" nolūkos (t. i., reālisma kods kalpoja par vienu no rakstības stūrakmeņiem arī tajos gadījumos, kad tas nemaz nebija nepieciešams, jo allaž literatūras fonā pastāvēja prasības pēc "pozitīvā varoņa", "autora pozīcijas", dališanas "formā" un "saturā" utt.). Tāpēc, no vienas puses, klasiskā reālisma kods nepaspēja īsti nostabilizēties – daudz kas it kā "palika nepateikts", no otras, – neraugoties uz šo nestabilitāti, tas uzreiz pārtapa tādā kā spēļu klucītī, kuru katrs autors izmantoja pēc savas patikas, nemaz nenojaušot, ka patiesībā viņš pakļaujas rakstības klišejai.

Problēmas būtība meklējama tai apstākļi, ka reālisms nedz sešdesmitajos, nedz septiņdesmitajos gados nebija rakstība, kas līdzvērtīga citām. Reālisms – un noteikti pielāgots visai vienveidīgiem ideoloģiskiem rāmjiem – allaž bija un palika galvenais orientieris. Nav grūti pamanīt, ka, jo vairāk, piemēram, Skujiņš un Indrāne attālinās no reālisma kanona ar tā obligātajām pretstatījumu virknēm, jo veiksmīgāki un literārajam procesam svarīgāki kļūst viņu radītie teksti. Un otrādi: kolīdz Bels pēc pirmajiem spožajiem romāniem mēģināja lieku reizi reproducēt kanonu romānā "Saknes", radās labi ja blāva ilustrācija aktuālai idejai. Pārāk atšķirties no kanona nebija iespējams, jo tad zustu iespēja publicēties, taču gandrīz viss vērtīgais prozā tapa, meklējot izeju no reālisma strupceļa.

Septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados reālisms kļuva gluži vai par "melno caurumu", kuram tuvojoties autors pazaudēja savu personību un kļuva par mehānisku kanona reproducētāju. Labs piemērs ir Dagnijas Zigmontes (1931–1997) daiļrade. Zigmonte bija ļoti ražīga, publicēja 19 romānus un daudzas īsprozas grāmatas, ar tām kļūdamā par tipisku fona literatūras pārstāvi. Fona literatūra – tā ir ērti izmantojama un arī kvalitatīva lasāmviela, kas literāro procesu nespēj ietekmēt tā vienkāršā iemesla dēļ,

ka no romāna romānā tiek atkārtoti vieni un tie paši rakstības stereotipi. Veiksmīgākais, ko Zigmonte sarakstījusi, ir triloģija "Adieņi" (1993–1994), kurā aprakstīts Adieņu dzimtas dzīvesstāsts ilgākā laikposmā.

Astoņdesmitajos gados fona literatūrā atdzima episkais vērienīgums. Prozists un dramaturgs Harijs Gulbis (1926), sarakstījis tipisku "jaunatnes romānu" "Pieneņu laiks" (1976), kurā prātīgi apcerēts jaunatnes pagrimums, publicēja pamatīgu un nenoliedzami profesionāli darinātu romānu "Doņuleja" (1983), kas tolaik popularitātes ziņā varēja mēroties ar Skujiņa un Kolberga darbiem. "Doņulejā" apcerēts laikposms no divdesmitajiem līdz septiņdesmitajiem gadiem; ir arī atskati mazliet tālākā pagātnē. Uzmaņības centrā – trūcīgās Kursišu ģimenes liktenis. Autors izrāda gan lielpil-sētas, gan lauku ainas, apraksta Alises un viņas vīra Pētera nebeidzamās likstas, cīnoties par iztiku Doņulejas saimniecībā; seko īss ieskats kara norisēs un kolhoznieku sadzīvē, bet punktu pieliek jau novecojušās Alises brauciens apskatīt bērnības mājas. Kopumā veidojas drūmi vienveidīgs ornaments, ko varētu nodēvēt par vēsturisku komiksu. Pēcāk šāda veida lasāmgabalu saradās ne mazums. Vēsturiskajos komiksos ar kādas dzimtas likteņstāsta palīdzību mēģināts ilustrēt latviešu tautas pieredzējumus 20. gadsimtā (pie šā paša žanra piederīga arī jau pieminētā Zigmontes triloģija "Adieņi"). Pret to, protams, nebūtu nekas iebilstams, ja vien autori apbrīnojamā vienprātībā šos pieredzējumus neapcerētu blāvi bezpersoniskā manierē. 1998. gadā Gulbis publicēja vēl vienu vēsturiskā komiksa žanram piederīgu romānu – "Degoši debesu akmentiņi", mazliet melodramatisku lasāmgabalu par skolotāja Ērika Ķestera dzīvi no trīsdesmitajiem gadiem līdz mūsdienām. Izlasot šādas ievirzes tekstus, rodas iespaids, ka autori ar saviem darbiem pašrocīgi būvē aizvien augstāku un biezāku mūri, kas aizsedz gan pasauli, gan arī literatūras piedāvātās iespējas.

Deviņdesmitajos gados īpatnēju prozas "kultūrslāni" atklāja žurnāla "Karogs" romānu konkursi, kas tiek rīkoti reizi pusotrā gadā. Proti, tie ir romāni, kurus raksta neprofesionāli rakstnieki un kuros kārtējo reizi tiek reproducēts reālisma kods; parasti šie darbi vismaz daļēji ir autobiogrāfiski. Turklāt tā nebūt nav pašdarbība. Ja salīdzina, piemēram, Elgas Serovas "Pirmās dienas zīmogu" (1996) vai Kelīnas Klānas "Slotu no tīreļa mirtēm" (1997) ar Zigmontes vai Anitas Liepas romāniem, tad nākas konstatēt, ka kvalitātes ziņā pirmie nebūt nav vājāki, kaut gan literatūras procesu tie neietekmē, vienīgi liecina par dažām tā īpatnībām.

Taču par to, ka reālisma kods nebūt nav miris un joprojām ir spējīgs radīt ievēribas cienīgus tekstus, liecina Austrālijā dzīvojošās prozistes Ainas Vāveres (1924) romāns "Gadsimta gobelēns" (1998). Tas ir daļēji dokumentāls romāns par Vērmaņu dzimtas vēsturi. Kaut arī "Gadsimta gobelēnā" lietots plaši izplatīts un labi pazīstams paņēmiens, tas ne tuvu nepieder pie vēsturiskā komiksa žanra. Sākumā romāns veidojas kā īsti nepārskatāms haoss, kurā nav viegli orientēties daudzu personu jūklī un sarežģītos

radurakstos, taču pamazām šis haoss izkārtojas pa vairākām paralēlām sižeta līnijām. Romāna pasaule te saraujas līdz lauku sētas izmēriem, te izvēršas par plašām panorāmām. Autores rakstība ir visai īpatnēja: dažbrīd viņa stāsta no visuzinošā un visuredzošā autora pozīcijām, dažbrīd stāstītājs pēkšņi atrodas pašā notikumu centrā; līdzīgi mainās arī vēstījuma stilistika – tā reizēm ir neitrāla, reizēm – traģiska, reizēm – mazliet ironiska, turklāt romāna sākumdaļā valoda stilizēta gadsimta sākuma prozas garā. Tomēr romāna poētiku veido vērienīgās metaforas, kas sasaista kopā atsevišķos teksta fragmentus. Tostarp, piemēram, ir virsrakstā minētais “gadsimta gobelēns”, ko uz linu audekla bača darina Vērmaņu sievietes un kur attēlota visa dzimtas vēsture. Vai – ezers ar “dubulto dibenu”, ap kuru daļēji risinās romāna darbība un kura patiesā jēga atklājas tikai romāna pēdējās lappusēs: ezerā invalīdu ratiņos pazūd abas romāna centrālās personas – Mazāzenta un Jūlijs. “Gadsimta gobelēns” (tāpat arī, piemēram, Indrānes romāns “Putnu stunda”) kārtējo reizi pierāda, ka tikai no autora meistarības atkarīga romāna kvalitāte un ka reālisma mūris tomēr ir caurlaužams.

SEŠDESMITO GADU DZEJAS RENESANSE

Piecdesmitajos gados sākušos dzejas aktivizēšanos var interpretēt kā kārtējo romantiskās paradigmas aktualizāciju, turpretī procesus sešdesmitajos gados patiesi iespējams uzskatīt par literatūras renesansi – procesa dinamika kļuva ļoti strauja, un nedaudzos gados literatūras kopaina izmainījās līdz nepazīšanai. Kaut arī joprojām vairāk vai mazāk aktīvi strādā daļa no sešdesmito gadu dzejniekiem, pret šo posmu ir izveidojusies attieksme kā pret tāliem un bezmaz legendāriem aizlaikiem, sava veida mīts par dzeju, kas – beidzot! – izšķīlās no socreālisma čaulas un pacēlās “pasaules līmenī”, par dzejnieku cīņu pret padomju ideoloģiju, par latviešiem kā dzeju visvairāk lasošo tautu un tamlīdzīgi. Šāda attieksme nav bez pamata, jo tieši sešdesmitajos gados izveidojās tā poētika, precīzāk, vairākas atšķirīgas poētikas, kas dominēja dzejas procesā līdz pat astoņdesmito gadu otrajai pusei. Šāds priekšstatu un stereotipu noturīgums 20. gadsimtā ir diezgan neraksturīga parādība, taču vēl neraksturīgāk ir tas, ka tie nenovecoja, t. i., nākamās dzejnieku paaudzes sešdesmito gadu dzeju neuztvēra kā piemiņklus, kurus būtu vērts ārdīt un graut, kā tas parasti literatūrā pieņemts.

Te nepieciešama maza atkāpe. Dzejnieks padomju Latvijā nebija tikai dzejnieks vien. Pārlietu bieži viņam nācās uzņemties nepateicīgās praviešu, sludinātāju un tribūnu lomas; viņam nācās būt arī filozofam, sociologam, demogrāfam, vēsturniekam, kultūrvēsturiskā mantojuma glabā-

tājam un aktualizētājam, apgaismotājam, literatūrteorētīkim, ekologam utt. Saprotams, dzejnieka darbība allaž zināmā mērā ietilpina visas šīs daudzveidīgās funkcijas, taču sešdesmitajos gados "papildfunkcijas" bija tā hiperτροφētas, ka – vismaz no publikas skatpunkta – bieži izvirzījās priekšplānā. "Tas bija pravietojumu un pseidopravietojumu laiks, atklātu un slēptu ķecerību ieviešana tekstā, kontekstā un zemtekstā. Tas bija dzejas klausītāju laiks: pārpildītie laukumi, teātri un sporta manēžas viesu cerības, ka no mēles pasprukušais vārds teju, teju materializēsies. Neraugoties uz visdāžādāko cenzētāju pūliņiem, tas bija dzejnieku un publikas medus mēnesis. Visās humanitāro zinātņu nozarēs – filozofijā, vēsturē, socioloģijā – aktivitāte vēl atradās tuvu nulles iedaļai, un dzeja lauzās iekšā arī šajā vakuumā. Globālas tieksmes, globāla runāšana, skaista poētiska agresivitāte" (K. Skujenieks). Bija maz "tīru" liriķu, vēl mazāk – estētiska radikālisma. Tā vietā – ētisks un sociāls maksimālisms (kārtējais socreālisma paradokss: šis sociālais maksimālisms tika pieļauts – vismaz "dozētas opozīcijas" formā, taču pat visniecīgākie formālie eksperimenti, piemēram, atsacīšanās no pieturzymēm un dzejas "nesaprotamība", tika apkaroti ar apbrīnojamu aizrautību). Citiem vārdiem, krietna daļa no tā laika dzejas bija sociāli angažēta – un nevarētu sacīt, ka šai gadījumā angažētība būtu maitājusi poēziju. Katrā ziņā – Sartrs, ja tolaik būtu ielūkojies latviešu dzejā, tajā atrastu lielisku apstiprinājumu savai angažētās literatūras koncepcijai.

Sešdesmito gadu pirmajā pusē pārmaiņas poētikā bija daudzējādā ziņā analogas tām, kādas norisa divdesmito gadu literatūrā: reanimējās dzejas ideju ģenerēšanas spēja, valoda atguva daudznozīmību un kļuva ekspresīvāka; kā vadmotīvs allaž tika sludināts progress, ātrums un dinamika. Sešdesmito gadu otrajā pusē atjaunojās vēsturiskā atmiņa – daudzu dzejnieku daiļradē parādījās vēsturiskie motīvi un metaforas (folklorā, 1905. gada revolūcija, latviešu sarkanie strēlnieki u.c.). Septiņdesmitajos gados šīs jaunapgūtās teritorijas paplašinājās un padziļinājās, taču dzeja kopumā kļuva klusāka un apcerīgāka.

Raugoties no mūsdienām, ir vilinoši viegli šos procesus dzejā interpretēt kā nepārtrauktu cīņu pret padomju ideoloģiju, bet pašu dzeju – kā Ēzopa valodas izpausmi. Patiesībā viss bija krietni sarežģītāk. Būtībā klajas politiskas un ideoloģiskas opozīcijas nebija (tāpat ļoti maz bija tā saucamās "rakstāmgalda literatūras") – un nemaz nevarēja būt, jo represīvais aparāts darbojās apskaužami veiksmīgi un jebkādas opozicionārisma izpausmes tika aplāpētas jau iedīglī. Turklāt sešdesmito gadu dzejnieku lielākā daļa piederēja pie paaudzes, kas bija uzaugusi padomju Latvijā stingrā kultūrizolācijā un sociālismu uztvēra kā vienīgo iespējamo valsts varas formu. Gan ar vienu korekciju: reālajam, acīm redzamajam sociālismam tika pretstatīts, cik nu to pieļāva cenzūra, "teorētiskais", "vēlamais", varbūt – utopiskais sociālisms, kamēr "komunisma rēgs" joprojām saglabājās kā gaišās un teju vai ar roku sasniedzamās nākamības tēls (tāpēc nav nejaušība, ka –

vismaz sešdesmito gadu pirmajā pusē – daudzi teksti bija orientēti uz nākotni). Sociālisma nenovēršamais absurds tika traktēts kā atsevišķi šķēršļi ceļā uz “īsto” sociālismu. Šo neapskaužamo un uz nebeidzamiem kompromisiem vedinošo dzejnieka situāciju varētu modelēt arī kā mēģinājumus iekļauties sistēmā un humanizēt to legālā ceļā. Tas nozīmē, ka runa drīzāk ir par mūžīgo kultūras un varas konfrontāciju, kas šai gadījumā noris visai specifiskos apstākļos: kultūra pārvēršas par brīvības metaforu (cilvēks, kas piederīgs kultūrai kaut vai ar to, ka ir cits dzejas lasītājs un zemtekstu meklētājs vai vismaz deficīto dzejas grāmatīņu vācējs, ir “tuvāks” brīvībai), turpreti valsts vara saistās ar visu dogmatisko, sastingušo un absurdo. Vara tiecas uz monologu, uz absolūti viennozīmīgiem vārdiem un izteikumiem (vēlams – pavēļu formā), turpreti literatūrā no sāka gala ir iekodēts dialogisms; literatūra grauj stereotipus, apšaubā pavēles un nemitīgi atjaunina valodu. Vakar pasludinātais lozungs literatūras iespaidā rīt jau pats var pārvērsties savā pretmetā, nemaz nevajag tam pretstatīt citu tikpat viennozīmīgu un trafaretu lozingu.

Saprotams, bija arī represijas. 1962. gadā apcietināja un uz septiņiem gadiem lēģerī notiesāja Knutu Skujenieku, kurš, kā tagad atzīst kritika, jau tolaik bija “uzminējis” motīvus, kas dzejā parādījās krietnu laiku pēcāk. Bija ilgstoši drukāšanās aizliegumi (Ojāram Vācietim un Vizmai Belševicai); bija “pārrunas” drošības komitejā, kratīšanas dzīvokļos, izsekošana. Nepārtraukti darbojās cenzūra – diez vai ir kāda daudz maz nozīmīga grāmata, kas būtu iznākusi nesakropļota. Taču, protams, visaktīvāk darbojās “iekšējais cenzors”: autori vai nu jau iepriekš orientējās uz cenzūras labojumiem un rakstīja “pareizi”, vai arī izgudroja visādus viltīgus paņēmienus, kā apvest cenzūru ap stūri.

Šī nepārtrauktā kultūras un varas konfrontācija dzeju padarīja ne vien par publisku, bet arī par sociālu parādību. Latviešu dzeja vēl nekad nebija pieredzējusi (un diez vai jebkad pieredzēs – dzejnieks misionārs ir tikai totalitārajos režīmos pieprasīta profesija) tik fantastiskas popularitātes vilni. Notika dzejas lasījumi un tikšanās ar autoriem, teātri iestudēja dzejas izrādes; pazīstamu dzejnieku grāmatas parasti iznāca 20 000 līdz 30 000 eksemplāru, dažkārt pat 100 000 eksemplāru tirāžās. Turklāt, jāuzsver, runa ir nevis par amatnieciskām rīmēm, kādas palaikam mēdz izplatīties tautā, bet gan par sarežģītu un dažbrīd elitāru dzeju.

Bez šaubām, totalitārā sistēma pēc ilgas svārstīšanās nekavējās šo poētisko paradigmu pasludināt par kārtējo socrealisma sasniegumu. Izteiksmīgs piemērs. Pēc tam kad 1960. gadā iznāca Ojāra Vācieša trešais dzejoļu krājums “Krāces apiet nav laika” un viņš presē publicēja dažus brīvdomīgākus tekstus, sekoja drukāšanās aizliegums līdz 1966. gadam, kad varēja iznākt ne mazāk brīvdomīgā “Elpa”. Taču jau 1967. gadā Vācietim par to piešķīra Latvijas PSR Valsts prēmiju (augstāks apbalvojums bija tikai PSRS Valsts prēmija, ar kuru Vācieti apveltīja piecpadsmit gadus vēlāk).

Līdz ar to Vācietis tika akceptēts bezmaz kā valsts varas oficiālais rupors, kaut gan ne viņš tāds bija, ne vēlējās par tādu kļūt. Turklāt apbalvojumi nepavisam nepasargāja Vācieti no uzbrukumiem presē. Citiem vārdiem, sistēma piejāva zināmu brīvdomības līmeni vai "dozētu opozīciju". Bez tam jāuzsver, ka sistēmai īsti konsekvents sistemātiskums ne tuvu nebija raksturīgs – "dozētās opozīcijas" līmenis bija atkarīgs no tām personām, kas tobrīd bija pie varas, bet jo sevišķi – no Maskavas parauga. Brīvdomības apkaršanas norisa kampaņveidīgi, parasti izvēlējās pāris grēkāžus, kurus sodīja par iebiedējumu citiem literātiem. Viena no šīm kampaņām norisa sešdesmito gadu pirmajā pusē; to ierosināja disidentu vajāšana Maskavā. Sešdesmito gadu vidū literārais process aktivizējās; liela nozīme bija tam, ka 1965. gadā Rakstnieku savienībā pie varas nāca jaunie un progresīvie literāti. Sešdesmito gadu nogalē – pēc tam kad sociālisms tika eksportēts uz Čehoslovākiju ar tanku palīdzību – sākās beidzamā īsti vērienīgā un ilgstošā brīvdomības apspiešanas kampaņa. Pēc tam kultūras un varas konfrontācija tik saasinātā formā vairs neizpaudās, taču vienmērīgi un stabili turpinājās līdz astoņdesmito gadu vidum.

Interesanti, ka tie dzejnieki, kas ierosināja procesa aktivizēšanos piecdesmitajos gados, izņemot Belševicu un Vācieti, pēcāk atvirzījās otrajā plānā – un tur arī palika. Starp viņiem izcilu dzejnieku tikpat kā nebija, un lielākoties viņi turpināja darboties kā fona liriķi vai, sliktākajā gadījumā, lojāli ideoloģisko dogmu apdzejotāji un dažādu "problēmu" apvietotāji. Sešdesmito gadu dzejas renesansi veidoja vispirmām kārtām Vācieša un Belševicas, mazliet vēlāk – Imanta Ziedoņa un Imanta Auziņa poētika; sešdesmito gadu nogalē aizvien vairāk izcēlās nākamā paaudze – Māris Čaklais, Jānis Peters u. c.

Vēl jāpiebilst, ka mazpamazām sāka ieplūst pasaules literārā pieredze – un šo procesu lielākoties uzsāka šie paši dzejnieki ar apjomos milzīgu un kvalitatīvu atdzejošanas darbu no daudzām valodām. Jau piecdesmitajos gados izveidojās cieši kontakti ar citu PSRS republiku dzejniekiem, tostarp jo sevišķi ar Hruščova "atkušņa" radīto dzejnieku paaudzi – J. Jevtušenko, A. Vozņesenski, R. Roždestvenski u. c.

Ojārs Vācietis. "Es neizgudroju dzeju. Dzeja ir izgudrojusi mani"

Ojāra Vācieša (1933 – 1983) dzeja ir piecdesmito līdz astoņdesmito gadu poētiskā procesa projekcija, un grūti pateikt, ciktāl Vācietis uztvēra un realizēja laika diktētas nepieciešamības, ciktāl – pats veidoja šo procesu, iespaidodams un virzīdams bezmaz visus šā laikposma dzejniekus. Dzīves laikā viņam iznāca 13 dzejoļu krājumi, taču viņš bija viens no tiem

nedaudzajiem rakstniekiem, kam pastāvēja "rakstāmgalda literatūra" (t. i., teksti, kurus dažādu iemeslu dēļ – cenzūra, pašcenzūra, tas, ka padomju grāmatizdošana nebija samērojama ar Vācieša fantastisko dzejošanas tempu, – nebija iespējams publicēt). Šis tekstu okeāns ir tik gigantisks un daudzveidīgs, ka nedaudzās lappusēs kaut cik pilnīgi to nav iespējams apcerēt. Tomēr ļoti nosacīti Vācieša dzeju var iedalīt vairākos, brīžiem krasi atšķirīgos periodos.

Kā jau teikts nodaļā "Socreālisma sairums un metastāzes", ar pirmo dzejoļu krājumu "Tālu ceļu vējš" Vācietis līdz ar citiem "trauksminiekiem" uzsāka socreālisma kanonu noārdīšanu. Nākamie krājumi – "Ugunis" (1958), "Krāces apiet nav laika" (1960) un "Viņu adrese – taiga" (1966; tā bija pirmā

~~Latvijas literatūrā realizējās kā mēģinājumi ieraudzīt, atrast vai no jauna radīt latviskuma kodu, ap kuru apaudzēt teksti un līdz ar to radīt jaunu literatūru. Līdz ar to izvērsās modināšanas motīvi literatūra vīpīgāmi katam bērnam parādīt un pierādīt, ka šakausē ir tāda taiga kā latviskums, un pierādīt to pašam latvietim, kurš parasti achūt pabeidzās ar savu~~

Vācieša grāmata, kas publicēta pēc drukāšanās aizlieguma un salīdzinājumā ar tai pašā gadā izdoto "Elpu" – pagalam nevarīga), turpinot debijas krājuma motīvus un poētiku, izvirzīja viņu jaunās paaudzes priekšplānā. No mūsdienām raugoties, tā bija triviāla poētiska avižniecība, lielākoties – par propagandas pieprasītām tēmām: visu laiku un visu veidu sociālajiem satricinājumiem, dažādām sociālām aktualitātēm, padomju patriotismu, antimilitārismu, komunistiem, komjauniešiem utt.; diezgan daudz bija arī mazliet minorīgākas intīmās, dabas un pilsētas dzejas. Taču jau šajos krājumos parādījās Vācieša poētikas īpatnības, kas raksturīgas visai viņa turpmākajai daiļradei. Vispirmām kārtām – maksimāla poētiskā pārdzīvojuma intensitāte, dramatiski un patētiski akcenti vispārākajā pakāpē, kas bieži vien robežojas ar klaju retoriku. Faktiski Vācietis no jauna iedzīvināja divdesmito gadu aktīvo un ekspresīvo poētiku. Viņa dzejā jūtama gan Laicena agresīvā stilistika un pašpārliecinātība, gan Ērmaņa sludinošās intonācijas, lāgiem arī Kurcija ironiskais intelektuālisms un Sudrabkalna romantiskā smeldze, bet jo sevišķi – progresa dievināšana un līdz ar to arī modernisma utopisms. Māris Čaklais tolaik rakstīja, ka Vācietis atļāvies "runāt pilnā balsī". Šis visai trafaretais izteikums šoreiz ir ļoti precīzs. Vācieša dzeja patiesi lielākoties ir runājama, skandējama; viņš vēlreiz atgriezās pie poēzijas pirmsākumiem, orientēdamies uz runāto vārdu. Dzejošanas likumi, precīzāk, socreālisma kanons, kas funkcionēja šo likumu vietā, tika atmesti, un Vācietis rakstīja "kā runā", paklausot runātā vārda likumiem, tekstā akcentējot tās vietas, kas tiktu akcentētas runā. Līdz ar to dzejā ienāca sa-

runvalodas leksika (līdzīgi kā tas savulaik notika Čaka dzejā). Dzeja "ikdienišķojās" – un šī "ikdienišķošanās" īstenībā bija literatūras diktēta nepieciešamība, lai atbrīvotos no socreālisma radītajiem pseidopoētismiem. Jau vēlāk nedzejisko leksiku Vācietis traktēja kā "metaforas veidu", kad "frāzē dominējošais kļūst pēkšņuma moments, tā it kā elektrizējas un kļūst maksimāli dinamiska".

Šo Vācieša daiļrades posmu vislabāk raksturo krājuma "Krāces apiet nav laika" daiļrunīgais virsraksts un ievaddzejolis, kurā teikts: "Esi mierīgs. Mēs – pirmie. Avangards – mēs." Pie šīs naivi avangardiskās frāzes parasti tad arī apstājās piecdesmito gadu trauksmi un pārmaiņas sludinošie dzejnieki, tālāk netikdami ne soli. Turpretī Vācietim sekoja radikāls pavērsiens.

Šādu pavērsienu iezīmēja "Elpa" (1966), krājums, kas satricināja gan dzejas procesu, gan sabiedrību. "Elpai" vairs nepiemita Vācieša iepriekšējām grāmatām raksturīgā naivā retorika un pieredzes neapvaldītās vārdu plūsmas. Kaut gan, ja retoriku uztveram kā pārliecināšanas mākslu, tad tās elementi joprojām ir acīm redzami: "Titānam vajag būt! / Slieties, līdz zvaigznēm slieties, / Zinot, ka reiz tev par pamatu kļūt." "Elpā" izkristalizējās Vācieša lakoniskā, precīzā stilistika, kas sarunas, uzrunas vai dažkārt vēl bezpersoniskas deklarācijas formā vērsās tieši pie lasītāja. Citiem vārdiem, Vācietis dzeju atbrīvoja no anonimitātes: viņš, no vienas puses, izteica savu personisko (distance starp "lirisko varoni" un autoru Vācieša dzejā tiecas sarauties nenozīmīgi maza) pārliecību, liecību vai šaubas, no otras – rakstija nevis anonīmajai un bezpersoniskajai klišejai, infantilajam, toties politiski apzinīgajam "padomju dzejas lasītājam", bet gan savam laikabiedram, konkrētai personai, kuras domu ritums, iespējams, virzās paralēli autora domām. Savukārt ekspresīvās rakstības manifesti izlasāms šādās rindās: "Bet tas nekur neder, / Ja nav zem papīra šahtas, / Ja nav zem papīra magmas, / Ja nav zem papīra krātera."

Visbūtiskākais "Elpā" bija poētiskās laiktelpas paplašināšanās. Kaut gan Vācietis bieži apdzejoja konkrētus notikumus un konkrētas vietas (piemēram, ļoti daudzi teksti veltīti Rīgai), tomēr, kā viņš izteicās kādā rakstā, "viss ir globāls". Nav atšķirības starp smilšu graudiņu un Visumu – svarīgs ir tikai skatpunkts. Teksta objekts vairs nav "šeit", "blakus", "apkārt" un pat ne klasiski romantiskais "aiz horizonta": nu jau poētiskā laiktelpa aptver kontinentus, planētu, Visumu. Dzejnieks ir tiesīgs būt klāt visur; līdzīgi – dzejas cienīgas ir visproziskākās lietas (katrs laikmets un dažkārt arī katra dzejnieku paaudze no jauna atklāj šo it kā pašsaprotamo patiesību). Turklāt Vācieša pasaule viscaur ir sadalīta krasos pretstatos, atrodas mūžīgā disharmonijā un brāzmainā kustībā. Diez vai šai gadījumā šo disharmoniju var uztvert tikai kā socreālisma polarizētās pasaules metastāzi (kaut arī

socreālismam raksturīgie pretstatījumi "mēs/viņi", "sociālisms/kapitālisms", "jaunais/vecais" u. c. manāmi gan "Elpā", gan arī vairākos turpmākajos krājumos) – drīzāk tā varētu būt atgriešanās pie Raiņa, pie viņa mērogiem un dialektikas.

"Elpā" ir iekļauta arī mazā poēma "Einšteiniāna", viens no sešdesmito gadu dzejas nozīmīgākajiem darbiem, kas, periodikā publicēts jau 1962. gadā, izsauca agresīvus kritikas uzbrukumus un kļuva par vienu no iemesliem, kālab Vācietim aizliedza publicēties. "Einšteiniāna" – tā ir civilizācijas un progresa apoloģija un kritika vienlaikus. Poēmā Vācietis sev raksturīgajā manierē uzrunā ne vairāk un ne mazāk kā visu cilvēci (vai – katru lasītāju), jautādams: "Cilvēces saprāt, / Ko jūs tik svarīgu darāt, / Ka jūsu ugunsdzēsēji atbrauc / Stundu pēc ugunsgrēka?" Einšteinu Vācietis interpretē kā cilvēces radošā spēka metaforu, kurai pretstatīts cilvēces stinguma kults: "Bet tā ir reliģija – / Uz ceļiem mezdāmās, / Šautenēm kūpot, / Zobeniem švikstot / Un raķetēm dunot, / Cilvēce pielūdz / Uz vietas stāvēšanas / Un stinguma kultu – // Akmeni." Abu spēku konfrontācijas iznākums ir pagalam drūms: "Kad sastopas liels ar sīko, / Kad sastopas atrasts un neatrasts, / Tad vienmēr vispirmā vaina: / – Tev ir divas rokas. / Mums ir divas rokas. / Tad kāpēc tu drieksti / Atrast vairāk par mums? // Pie sienas!"

Bez šaubām, Vācietis izmantoja ne tikai socreālisma melnbaltos pretstatījumus, bet arī tā radīto valodu un metaforiku (precīzāk būtu sacīt, ka socreālisma valoda izmantoja Vācieti, jo izvēles iespēja – kuru no valodiskajām sistēmām izmantot – sešdesmitajos gados tikpat kā nepastāvēja). Jo sevišķi tas jūtams "Elpā" publicētajā poēmā "Partijas piederība", kurā Vācietis atzinās savā nesatricināmajā uzticībā komunistiskajai partijai: "Tāpēc operē, Partija (..) / Ja esmu vainīgs – / Operē mani / Ar savu ideju skaidro skalpeli." Taču tai pašā laikā Vācietis vērsās pret staļinismu un jebkāda veida totalitārisma izpausmēm: "Nost ar tiem, kuri ar Staļinu / Zaudēja tēvu / Un jūtas kā bāreņi!" Vēl asāk antitotalitārā ievirze izcelta poēmā "Vadoņa augšāmcelšanās", kas sacerēta 1967. gadā un ko varēja publicēt tikai 1987. gadā. Tajā groteskā formā atveidots dedzīga staļinista monologs, kurā aicināts augšāmcelties "tēvs un vadonis", lai beidzot pasaulē ieviestu kārtību (līdzīgi motīvi atrodami arī vairākos citos tolaik npublicētos dzejoļos – "Jezuītu ceļadziesma", "Oktobra svētki Magadanā" u. c.).

Šī šķietamā pretruna – partijas apoloģija un antitotalitārisms vienlaikus – skaidrojama itin vienkārši. Kā jau teikts, Vācietim nācās izmantot vienīgo viņam pieejamo valodu – socreālisma valodu; komunisma deklarētās sociālās un ētiskās idejas ir caurcaurēm gaišas un pozitīvas, taču pavisam kas cits ir šo ideju praktiskā realizācija. Galvenais Vācieša "grēks" bija tas, ka, neapšaubot – pagaidām – ideoloģijas patiesīgumu, viņš atļāvās apšaubīt tās producēto ideju atbilstību īstenībai. Bez tam – Vācietis droši vien nonāktu konfliktā ar jebkuru ideoloģiju: ideoloģija tiecas saglabāt sevi nemainīgu, turpretī Vācietis allaž sludina kustību un pārmaiņas. Saskaroties

zaru.

elgab. e.

ar ideoloģiskās valodas zīmēm, Vācietis izvirzīja likumsakarīgu jautājumu: kas ir aiz tām? Vai – kādas jēgas reāli cirkulē starp šīm tik skaistajām zīmēm? Turklāt Vācietis savus jautājumus formulēja tik precīzi, ka nojaušamā atbilde un secinājumi bija redzami pat KP sekretāram. Viena izeja – piesātināt šīs socreālisma valodas zīmes ar savu jēgu, tās atdzīvināt (jau no pirmā acu uzmetiena ir skaidrs, ka "Partijas piederībā" partijas jēdziens ir aizvietots ar gluži cilvēcisku sirdsapziņu), tādējādi nenovēršami izejot ārpus šo zīmju kanoniskās interpretācijas. Citiem vārdiem, Vācietis bija ķeceris šī vārda tradicionālajā nozīmē: nenoliedzot reliģiju, viņš atļāvās pārķāpt dažus tās pamatprincipus. Otra izeja – atšifrēt šīs zīmes, parādīt to reālo jēgu, ko Vācietis izdarīja poēmā "Potjomkina sādža" (periodikā publicēta 1965. gadā, grāmatā varēja iznākt tikai 1988. gadā), kurā groteskā formā apcerētas šīs nesaskaņas starp idejām un īstenību. Krietni vēlāk, jau astoņdesmitajos gados, parādījās mazliet ironisks apzīmējums "utopiskie komunisti" (t. i., komunisti, kas bija pārliecināti, ka sociālismu iespējams reformēt un galu galā uzcelt laimības valsti) – un nav šaubu, ka Vācietis bija piederīgs šai plejādei. Kādā dzejolī viņš izteicās: "Es labāk būšu beigts utopists / Nekā dzīvs palicis slepkava."

Nākamajā krājumā – "Dzegužlaiks" (1968) – ir arī poēma "Balsij bez pavadījuma". Poēmas virsraksts labi raksturo Vācieša poētiku. Tās ir elementāras dzejnieka tiesības – tikt saklausītam: Vācietis tiecas, lai dzirdētu tikai viņu – cauri stereotipu un tradīciju čaulām, cauri ideoloģisko klišeju bruņām. Tālab nākas šīs čaulas un bruņas caursist, turklāt arī konfrontācija ar ideoloģiju darbojas kā balss pastiprinātājs. Īstenībā tā arī ir vienīgā iespēja radīt sociāli aktīvu poētiku. Kaut gan, liekas, Vācietis labi apzinājās angažētās poēzijas jēgu un bezjēgu. Šai sakarā viņš rakstīja: "Ar otu un spalvu / Mēs no dzīves maz ko varam piedzīt", tūlīt pat piebilzdams: "Bet, ja reiz šausmas notēlot / Un aiziešanu bojā, / Tad tā, lai šausmām pašām uznāk šausmas."

Taču pati poēma "Balsij bez pavadījuma" ir manāmi rāmāka un refleksīvāka par pārējo Vācieša tā laika dzeju. Tas ir mazliet romantisks stāstījums par četrarpus stundām starp slēgto "dzīves krogu" un "Nebūtības restorānu". Poēma jūtami atgādina Čaka kara laika daiļradi; tajā teikts: "Dzīvi dzerot, / Es esmu palicis skaidrā... / Dodiet man vēl simts gramu sapņu." Poēma noslēdzas ar secinājumu: "Teiksim skaļi, / Ka ikviens dzejnieks / Ir vairāk vai mazāk Kvazimodo. // Lai dzīve paciestu viņa kroplumu, / Viņš maksā ar visu sevi."

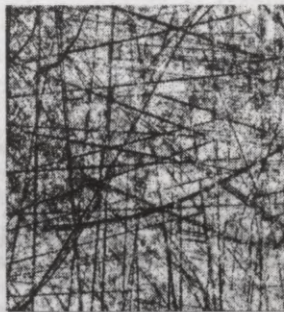
Kopumā "Dzegužlaiks" sāka iezīmēt jaunu pavērsienu Vācieša daiļradē – no sociāli angažētās "ideju" dzejas uz to, ko tolaik iedēvēja par asociatīvo dzeju. Šis process turpinājās arī krājumos "Aiz simtās slāpes" (1969) un "Melnās ogas" (1971). Tomēr noslieci poētiskā formā apcerēt sociālas problēmas Vācietis nezaudēja arī turpmāk; "Elpā" kulminējušie motīvi turpināja vīties un variēties cauri visai Vācieša daiļradei, tikai atvirzījās

vairāk daiļrades perifērijā. Bezgaltālās un dažbrīd retoriskās ekspedīcijas poētiskās laiktelpas plašumos aizstāja iedziļināšanās sevī, apziņas bezgalībā, un ielūkošanās Latvijas vēsturē. Turklāt, runājot par vēsturi, Vācietis vairs ne vienmēr pakļāvās oficiālās propagandas sludinātajam viedoklim. Bez tam – jau “Dzegužlaikā” aizvien jūtāmāka kļuva Čaka poētikas klātbūtne (likumsakarīga attīstība: no Laicena lozungiem – uz Čaka refleksijām). Vācietis bija starp pirmajiem, kas no jauna atklāja Čaka pirmskara dzeju, pārtvēra viņa intonācijas un pilsētas dzejas poētikas elementus, tādējādi “sasienot laikus” un atjaunojot literatūras atmiņu. Vācietim ir daudz mazliet nostalgisku tekstu par Rīgu un Rīgas nomalēm; ir pat dzejolis par ormaņa zirgu, kas tieši sasauca ar Čaka apdzejotajiem ormaņiem.

Atteikšanos no “skaļās” un provocējošās poētikas varētu interpretēt arī kā likumsakarīgu atsaukšanos uz politiskās situācijas izmaiņām – Hruščova “atkušņa” beigām un padomju iebrukumu Čehoslovākijā 1968. gadā: vairs nepastāvēt ilūzijām par iespējamajām pārmaiņām un reformām, utopiskā patētika un “padomju civilizācijas” apoloģija zaudēja jebkādu jēgu. Istenībā Vācieša daiļradē šis pavērsiens jau bija ieprogrammēts. Refleksīvā poēma “Balsij bez pavadījuma” bija sarakstīta jau 1959. gadā; tas nozīmē, ka arī apcerīgā poētika Vācieša dzejā pastāvēja jau no sāka gala, bet – tā atradās daiļrades perifērijā un aktīvās poētikas ēnā. Būtībā tā ir nepieciešamība: dzejnieks “bēg no sevis”, jau padarīto izmantodams kā atspēriena punktu. Ekspresīvā poētika, pateicoties arī daudzajiem Vācieša sekotājiem un atdarinātājiem, pamazām pārtapa literārā klišeja. Vācietis bija ierosinājis dzejas ideju generēšanas potences – un nu vajadzēja iet tālāk, atraisīt poēzijas dziļākos slāņus.

Tas notika krājumā “Visāda garuma stundas” (1974), kurā apcerīgi teikts: “.. caur pasauli iet mūžīgs nošu raksts / un skaņas nebeidzamību vēstī! / Es esmu laimīgs šajā neizslēgtībā, / kas pilna liela maiguma un dusmu” (līdzīgas noskaņas atrodamas gan “Gammā” (1976), gan “Antracītā” (1978): “Pa zāļu ēnām mirkļu ēnas staigā, / un stiebru skaņās mirkļu skaņas klist, / un tajos mūžība, / ko man tik ļoti vajaga, / stāv klusēdama, / un neviens to nepazīst”). Šis citāts labi raksturo izmaiņas Vācieša poētikā:

iepriekšējā daiļrades posmā maigums un dusmas nenovēršami būtu bijuši pretstatīti jēdzieni, turpretī patlaban tie ir viens ar otru cieši saistīti un viens otram nepieciešami; citiem vārdiem, pasaules skatījums kļuvis krietni harmoniskāks – autors vairs “nestāv malā”, tiesneša tribīnē uzrāpies, bet gan visur ir “iekšā”. Līdzīgi tas ir arī šajā krājumā ievietotajā poēmā “Klavierkoncerts” (1971): “angažētajā” dzejā melns vienmēr ir un paliek melns, balts



ir un paliek balts, bet "Klavierkoncertā" melnbalto taustiņu skaņas veido harmoniju.

Bez tam motīvs "laikmets mūs zelē" nu jau tiek uztverts drīzāk kā nenovēršamība, pret kuru "ar otu un spalvu" ir diezgan bezjēdzīgi vērsties. Civilizācijas dedzīgās apoloģijas un vienlīdz dedzīgās kritikas vietā – rāma skepse un ironija, kas lāgiem pārtop groteskā¹. "Angažētā" poēzija lielākoties koncentrējusies ekoloģiski ievirzītajos tekstos. Te gan jāatceras, ka Padomju Savienībā tieši ekoloģija bija disidentu iecienītā tēma – "zaļā domāšana" nenovēršami nostājās opozīcijā ideoloģiskajām dogmām. Turklāt arī ekoloģiju Vācietis mēdza skatīt vispārcilvēciskos mērogos ("Kas notiktu, ja aizsargājamo dzīvnieku skaitā / kāds pārdroši minētu arī cilvēku?").

Šīs pārmaiņas poētikā varētu interpretēt arī kā kustību no cilvēciskās pieredzes šaisaulē uz dzejnieka pieredzi latviešu dzejas kontekstā, ko šai gadījumā ilustrē virzība no ideju dzejas uz asociatīvo dzeju. Asociatīvās dzejas jēdziens nav bez pamata: ideju dzejai piemīt nosliece sarukt aforismā, būt pabeigta, absolūti patiesai un līdz ar to pielietojamai. Turpretī asociatīvajai dzejai daudz svarīgākas ir metaforas, kas nevis tiek precīzi konturētas kādā idejā, bet gan izraisa jēgpilnu refleksiju – vai asociāciju – plūsmu. Asociatīvā dzeja allaž ir atvērta un nepabeigta – starp metaforām ir pietiekami liela telpa interpretācijas brīvībai. "Elpā" Vācietis realizēja ekspresīvās izteiksmes iespējas, bet turpmākajos krājumos ar vienlīdz lielu maksimālismu – dzejas metaforu un refleksiju radošās potences. Būtībā tieši līdz ar sešdesmito un septiņdesmito gadu miju, kad asociatīvā poētika vienlaikus parādījās Vācieša, Ziedoņa, Čaklā un citu autoru dzejā, var runāt par modernisma paradigmas stabilizēšanos latviešu dzejā². Jāpiebilst, ka arī šī poētika, lai cik tā dažbrīd būtu bijusi minorīga, patiesībā izrādījās ne mazāk provokatīva kā "skaļā" "Elpas" poētika. Vācieša dzeja kārtējo reizi izraisīja kritikas uzbrukumus, un līdz septiņdesmito gadu beigām viņš tika apsūdzēts "nesaprotamībā".

¹ Groteskā poētikas linija caurauz visu Vācieša daiļradi. Tā jo sevišķi izceļas, sākot no "Dzeģužlaika", no "Divām odām skorpionam" – slavas dziesmām vienīgajai radībai, kas izdzīvos pēc atomkara. Pirms tam Vācietis rakstīja lielākoties poētiskus feletonus vai triviālu satīru (raksturīgs piemērs – "Tarākāna monologs" no krājuma "Elpa"). Šeit ir kāda ipatnība: groteskas poētiku Vācietis izmanto gandrīz tikai tad, kad apcer precīzi definējamas problēmas – sākot ar totalitārismu un militārismu un beidzot ar birokrātiju un dažādām sociālām nebūšanām. Abstrahēta groteska viņu neinteresē, groteska ir tikai līdzeklis – un tieši tāpēc pārlietu daudzi Vācieša groteskie teksti bīstami balansē uz triviālas satīras robežas.

² T. i., modernisma elementi tiek skatīti nevis kā unikāli, bet kā pašsaprotami fakti. Tomēr jautājums par modernisma vēlreizēju ienākšanu latviešu dzejā nebūt nav tik vienkāršs un arī ne tik precīzi datējams. Būtībā viss sešdesmito gadu poēzijas process bija modernisma pieredzes apgūšana, taču nevis skolnieciskā formā – kā iemācīšanās un gatavu paraugu atdarināšana –, bet gan šīs pieredzes *izdzīvošana*, pasaules literatūras pieredzes pārtapināšana par personisko pieredzi (pieredzi iemācīties nevar). Tāpēc, runājot par sešdesmito gadu dzeju, nepieciešams pienācīgi novērtēt viselementārākās lietas – kaut vai verlibra lietošanu, ekspresīvo poētiku, mitoloģisko motīvu meklēšanu utt. Tāpēc rafinētība un naivums tolaik lieliski spēja sadzīvot blakus. Šīs pieredzes izdzīvošana notika relatīvi īsā laikposmā, ārkārtīgi dinamiski un daudzveidīgi. Tomēr par modernismu kā par paradigmatisku parādību var runāt, sākot tikai ar 60. un 70. gadu miju, kad dažu dzejnieku daiļradē modernisma elementi kļuva gluži ikdienišķi. Šis paradigmas stabilizēšanās rezultāts ir gan Vācieša "Klavierkoncerts", gan tai pašā gadā izdots Ziedoņa krājums "Kā svece deg".

Četrdaļīgā poēma "Klavierkoncerts" (1971) ir viens no Vācieša šedevriem. Ļoti kompakta un lakoniska, apbrīnojami muzikāla (ne velti autors, runājot par poēmu, atzina Šopena ierosmi un klātbūtni), smalki līdzsvarota un tai pašā laikā drudžaini nervoza, ar fantastisku, gluži vai ārpusaulīgu ritmu piesātināta, tā balansē uz robežas starp pasakāmo un nepasakāmo, tiecas aptvert neaptveramo, sakausēt poēziju ar mūziku; tajā ir dziļa nopietnība un slēpta ironija, ir spēles aizrautība un paša formulēto spēles likumu stingra ievērošana. "Klavierkoncerta" sižets, ja vien šai gadījumā šis jēdziens ir īsti iederīgs, ir daži mirkļi pie klavierēm: no "sēdās pianists / uz elektriskā krēsla" līdz "Un ceļas pianists no sava krēsla, // No pirkstu lāstekām / pil dvēsele, / un acis pilnas / pelnu." Vidū – svārstīšanās melnbalto taustiņu ritmā ("melnbaltais klauns") starp mūžību un nīcību, cauri "asins ugunij", dzīvībai un brīvībai, cauri "nežēlīgajiem atdzimšanas brīžiem" – ar vadmotīvu "Piedzeries, pats sevi dzerot".

Vācieša pēdējie krājumi – "Zibens pareizrakstība" (1980) un "Si minors" (1982), tāpat arī beidzamo gadu dzejoļi, kas apkopotī pirmajā pēcnāves krājumā "Nolemtība" (1985), drīzāk papildina, komentē un variē visai viņa daiļradei raksturīgos motīvus un poētiku; būtisku "daiļrades korekciju" tur nav. "Zibens pareizrakstībā" jo sevišķi akcentēta laika nepārtrauktības ideja un lasāms brīnišķīgs dzejolis "Vecā karte", kurā autors iezīmē savas dzejas vēsturiskuma dimensiju: "Man steigas izģērētai ādai / jāatdabū jutība, / man trokšņu kontuzētai ausij / jāatdabū dzirdība, / lai simtiem gadu vecas nātras kož. / (..) Var visu aizsegt viena pati šodiena, / es tāpēc vecas kartes dievinu, / jo, tikai liekot / kontūru uz kontūras, / top laika svētbilde / un laika fotogrāfija." Savukārt "Si minorā" fiksētas gluži vai intīmas attiecības ar šodienas laiku: "Cik nu var cieši, / es tinu ap sevi laiku / kā diegu – / aiz diega diegs, / un iznāk marle, / un laiks mani pats glābj / no savainojumiem."

Vēl šajos krājumos ir daudz mīlas lirikas, brīžiem gluži vai sirreālas meditativas dzejas ("Manas šodienas bites / tās sniegpārslas / un visas liepas pa dvēseli man / spietā aplido"), apceres par bezgalības un mūžības tēmām ("ir bezgalīgums / jārisina / bezgalīgi"), ir arī Vācietim raksturīgie ironiski ētiskie paradoksi ("Lai dzīve dod mums spārnus! / Diedelējam. (..) Dod mušai spārnus, cik vien gribi, – / paliks muša") un, protams, Vācieša mūžīgā problēma – "cilvēks pats savā civilizācijā / meklē vietu, kur palikt par cilvēku".

Vācieša poētika aptuveni gadsimta ceturksni, lāgiem krietni apsteidzot laiku (Jānis Peters rakstīja, ka Vācietis "ieelpo dūmus pirms degšanas"), formēja latviešu dzejas "magistrālo sižetu"; vienlaikus viņa dzeja ir šā laikposma poēzijas spogulis. Vācietis sairdināja socreālisma kanoniskās vērsimošanas sistēmas un standartizēto metaforiku un atjaunoja poēzijas vēsturisko atmiņu, jo sevišķi saiknes ar 20. un 30. gadu dzeju. Līdz ar to Vācietis dzeju no ideoloģiski un idejiski pareiziem lozungiem pārvērta

estētiskā parādībā, vienlaikus šo augstvērtīgo dzeju pārtapinādams sociālā fenomenā. Viņa daiļrade, kopumā skatot, atgādina polifonisku skaņdarbu: tajā ir vairākas tēmas, kas dažādās intensitātēs jūtas jau viņa pirmajās grāmatās; seko tēmu pakāpeniska attīstība, kad kāda no tām piedzīvo kulmināciju, lai pēcāk piekļūtu, aizvirzītos fonā un atdotu vietu citai.

Šo nodaļu vislabāk noslēgt ar paša Vācieša vārdiem: "Es neizgudroju dzeju. Dzeja ir izgudrojusi mani."

Vizma Belševica. "Zieda un cirvja stridā..."

"Vārdi mani, vārdi – kad mūs atkal tiesās, / Nenokariet galvas! Ap-sūdzēto sols / Tikai slieknsis nodeldēts, kam jāpārkāpj, lai iesākas / Pasaule bez sienām. (..) / Tas ir zināms putnam. Dzejniekam un vārdam. / Spriedums, pat visaugstākais spriedums – tā ir brīvība, / Ko vairs nevar atņemt. Āra elpas skartajiem / Atskatīties nevajag uz savām sienām – dzīvību. / Putni mirst un dzejnieki. Bet ne cirvja asmens / Nevar izcirst vārdu, kas pirms nāves pasacīts. / Vārdu, ja tas izlējies, neviens vairs nevar sasmelt. / (..) Dzeju beidzot, aizveras mūsu starpā vārti. / Tālāk ejiet paši. Dzīvību jums dodama, / Atbildu par visu. / Vārdi mani, vārdi..." – teikts Vizmas Belševicas dzejoli "Vārdi par vārdiem" (1966; publicēts krājumā "Gadu gredzeni"). Šis apjomā mazais teksts ir ārkārtīgi koncentrēts un labi raksturo visu Belševicas daiļradi: vārds un vara, vārda vara, vārds un brīvība, putns un dzejnieks. Tajā atrodams arī literatūras mūžīgais paradokss: autors raksta vienu, bet lasītājs šajā tekstā izlasa pavisam ko citu (vārdi "iet vieni", starp tiem un autoru aizveras vārti) – un tomēr pastāv autora atbildības jēdziens. Belševicai atšķirībā no daudziem citiem dzejniekiem nav savu daiļradi raksturojošu teorētisku deklarāciju (izņemot dažus izteikumus intervijās); iespējams, tas tāpēc, ka par dzeju vērts izteikties tikai poētiskā formā vai, precīzāk, dzeja pati raksturo sevi.

Vizma Belševica (1931) piederīga tai pašai "atkušņa" dzejnieku paaudzei, kurai Vācietis. Viņa debitēja 1955. gadā ar dzejoļu krājumu "Visu ziemu šogad pavasaris". Sekoja "Zemes siltums" (1959). Gluži tāpat kā Vācieti, arī Belševicu visupirms kā ruporu izmantoja socreālisma ideoloģizētā valoda (šie dzejoļi lielākoties palikuši ārpus krājumiem), pēc tam pati Belševica sāka izmantot – un izmainīt – šo valodu saviem nolūkiem. Diez vai var precīzi fiksēt, cik ilgi vilkās šis "valodiskais hipnotisms"; skaidrs vienīgi tas, ka Belševicai krietni agrāk nekā citiem dzejniekiem pazuda jebkādas ilūzijas gan par ideoloģizēto valodu, gan par pašu ideoloģiju.

Belševica ir sarakstījusi relatīvi maz: sešus dzejoļu krājumus, divus stāstu krājumus un divas bērniņas atmiņu grāmatas; bez tam viņa daudz

tulkojusi – lielākoties prozu. Labākais, ko autore atlasījusi no savas daiļrades, – tie ir aptuveni 220 teksti, kas iekļauti izlasē “Ievziedu aukstums” (1988), un šo izlasi var uzskatīt par vienu no latviešu dzejas šedevriem.

Belševicas trešais krājums – “Jūra deg” (1966) – vēl zināmā mērā saucas ar sešdesmito gadu dzejas aktīvo poētiku, taču tajā nav nedz “globālo fantāziju”, nedz “globālās vienkāršošanas”, nedz arī tolaik tik raksturīgā poētiskā utopisma. Krājumā ir teksti par cilvēka varu (cilvēka “.. stāvs kā rūdīts zobens / Sašķel miglas stingo mieru”), ir tradicionālais maksimālisms un kategoriskums (“Balāde par glēvuli”, “Lūgšana izlietām asinīm”, plašākais dzejojums “Prometeja kļedziens”), tomēr šie esamības modeļi ir ne tik daudz sociālpolitiski (atcerēsimies tai pašā gadā iznākušo Vācieša “Elpu”), cik ētiski. Jo sevišķi te raksturīgi “Kalna vārdi tam, kas palika ielejā”. Kalns, “kura vientulībai nav vārdu”, gluži ničeāniskā garā teic cilvēkam: “Kalni nepazīst žēluma / pret tiem, kuri krīt, / ja tie nespēj vairs celties. / Kapu vainaga nav. / Ir vien pelnītas uzvaras vainags, / lauru nedzīvā zaļuma vietā, / kas savīts no ērgļu spārnotā spēka, / gaidām pavērtām tālēm / un gaismas.” Cilvēks, protams, paliek ielejā. Līdzīgi kategoriska prasība izteikta arī radišanai: “Aizturot elpu, laižas upes dibenā vārds, / (..) Iet bojā vai aizsniegt avotus, / upes plašums kur dzimst.” Vienīgais īsti “globālais” teksts ir poēma “Klods Izerlijs” (amerikāņu lido-tājs, kas nometa atombumbu uz Hirosimu), taču arī šajā poēmā apcerēta ne tik daudz Hirosimas traģēdija (vai, kas sešdesmito gadu dzejai būtu bijis vēl raksturīgāk, sociālisma un kapitālisma pretstatījums), cik Izerlija personiskā traģēdija, “nevainīgi vainīgā” motīvs. Proti, Izerlijs faktiski ir anonīmās un bezpersoniskās varas upuris, kārtējās “cirvja un zieda strīda” sekas. To formulē Izerlija līgavas un mātes “balsis”: “Es jums nesīšu dēlu. / Jūs sitīsiet viņu krustā. / Balta bumbveža krustā, / Kas pasaules Golgātā celts.”

Krājumā “Jūra deg” izkristalizējās Belševicas skarbā, lakoniskā un ar milzīgu enerģiju piesātinātā stilistika, taču tajā ir arī trīs meditātievi “Paraksti gleznām”: Botičelli “Afrodītes dzimšanai”, Goijas “Saturns aprij savus bērnus”, kas ir pats iespaidīgākais un noslēdzas ar jautājumu “Tēvs, ko tu darīsi, kad dēlu beidzot pietrūks?”, un Roseti gleznai “Beatriče un Dante paradīzē”, kas drīzāk ir refleksija par dzejas tapšanu – kā no “florentiešu mietpilsones baznīcēnu pūlī” radās Beatriče – un kurā teikts: “.. milēt mūžam nebijušo – elles loki.”

“Gadu gredzenos” (1969) apkopoti dzejoļi, kas sacerēti no 1957. līdz 1968. gadam. Krājums sākas elēģiski un gluži vai triviāli (“Noaut basas kājas, / Izbrist liča plāvā”), bet noslēdzas ar kulminācijas mirkli – “Indriķa Latvieša piezīmēm uz Livonijas hronikas malām”. Viena no “Gadu gredzenos” dominantēm ir

daba. Taču te Belševica nebūt netiecas izmantot ierastās, tradicionālās un pagalam izmīdītās "dabas lirikas" taciņas. Daba nekļūst par iemeslu garlaicīgi caurspīdīgām alegorijām (kaut gan "Gadu gredzenos" vēl ir daži alegorijām līdzīgi teksti – "Baltais briedis", "Vilks", "Lācis"); tāpat tā nav atgriešanās pie tautasdziesmās formulētās cilvēka un dabas vienotības (nedaudzajos publicistiski tendētajos dzejoļos cilvēks ir tik tālu atsvešinājies no dabas, ka jebkāda vienotība ir vairs tikai ilūzija). Visdrīzāk dabas harmonija ir tas absolūtais ideāls, uz kuru tiecas Belševicas dzeja, – ne velti viņa dzeju dažbrīd mēdz salīdzināt ar dabu ("Bet vārdi smaržo, aug un zied," teikts "Spīganā"). Pastāv jēdziens "dzejas dabiskums", kam ar dabas "nevainīgo dabiskumu" nav nekāda sakara. Patiesībā "dzejas dabiskums" ir ļoti rafinēta parādība – tas nevis *rodas*, bet gan *tiek radīts*; jo "dabiskāka" liekas dzeja, jo rūpīgāk tā ir slīpēta un izstrādāta. Valodas "dabiskā esamība" neeksistē – to nākas ilgi un grūti meklēt. Taču pie šīs tēmas vēl atgriezīsimies.

Skarbākus un mazliet agresīvākus akcentus krājumā izliek teksti, kurus autore nodēvējusi par "motīviem": "Kosmiskās ēras motīvs: ar ceļmalas lapu...", "Ukrainas motīvs: Ševčenko sirds" u. c., kopskaitā astoņi; līdzīgi "motīvi" izkaisīti arī turpmākajos krājumos. Lielākoties tie iezīmē "mūžīgās tēmas" un universālas kategorijas. Jo sevišķi te raksturīgs "Spānijas motīvs: mūžīgie donkihoti", kurā teikts: "Maļ vējdzirnavas viltu, / Bet donkhotu nāves / No kauliem būvē tiltu, / Kur patiesībai stāvēt" (atkal pieskāriens "cirvja un zieda strīdam").

"Motīvos" pirmo reizi spilgti parādās kāda Belševicas īpatnība: viņa, lai arī lāgiem izmanto kristietisko simboliku, tomēr pilnībā nepieņem jebkādas kristīgās ticības reālās izpausmes. Jo – pārlieku bieži pasaules un jo sevišķi Latvijas vēsturē kristietismam kā valsts varas institūcijai ir bijusi "cirvja" loma. "Tā resnā mieta sakne Bībele" gan ir universāls simbolu un metaforu kopojums, taču pagalam nepievilcīga paliek, ja tā pārtop varas atribūtā. Dzejoli "Viduslaiku motīvs: inkvizīcija" parādās vārdi: "Es ticu, kā ticēt vien ķeceriem dots." Ja atceramies vēlīno viduslaiku vēsturi un renesansi, kad ķeceris nebūt nebija vienpatīgs atkritējs no baznīcas vai ateists, bet gan personība, kas, neraugoties ne uz kādu varas spiedienu, augstāk par savu dzīvību vērtēja savu personisko pārliecību, ir skaidrs, ka arī Belševica vienlīdz augstu vērtē savu pārliecību, – un jo īpaši aktuāls šis teksts kļūst sešdesmito gadu dzejas kontekstā. Dievam veltītajā monoloģā dzejoli "Polijas motīvs: Andžeja Vajdas "Pelni"" parādās Dievs, kurš pasaulīgajām būšanām atmetis ar roku un nu dzīvo "ar svētuma neziņu acīs"; savukārt "Dzeltu laikā" publicētajos "Smieklos" aprakstīts visu pamestais un apsmietais Kristus Golgātā.

"Gadu gredzenos" publicēta arī poēma "Indriķa Latvieša piezīmes uz Livonijas hronikas malām" – teksts, kas Belševicai ilgus gadus liedza publicēties un izsauca sešdesmito gadu nogalei neparasti agresīvus uzbru-

kumus presē. Piemēram, kompartijas sekretārs Aivars Goris paziņoja, ka poēma "neliecina par autores pozīcijas saskaņu ar darba tautas interesēm" un ka kopumā tā ir "idejiskās atbrūņošanās sludināšana". Bez šaubām, rodas jautājums: kāpēc šie uzbrukumi? Īstenībā Belševica tikai nedaudz atkāpās no oficiozā vēstures traktējuma un atļāvās cilvēciskot "Livonijas hronikas" autoru. Taču vēstures koncepcija – vēlams, pēc iespējas viennozīmīgāka – ir katras ideoloģijas pamatu pamats, ar ko tā pierāda, ka ir visa vēstures ritējuma vainagojums; un, pat tikai nedaudz to apšaubot vai koriģējot – teiksim, interpretējot vēsturi nevis kā "šķiru cīņu", bet kā nacionālu un personisku traģēdiju, – tiek apdraudēta arī pati ideoloģija.

Sešdesmito gadu pirmajā pusē dzeja bija orientēta uz tagadni (vai – uz šodienu kā gaišās nākamības "priekšvārdu"), t. i., dominēja horizontālā dimensija, turpretī sešdesmito gadu nogalē aizvien vairāk izcēlās vertikālā dimensija – vēsture, precizāk, divi tās motīvi: personība un vēsture, tauta un vēsture. Taču tā vairs nebija vēsture tās triviālajās interpretācijās (teiksim, "varonis un masas" vai vēsture kā nepārtraukts progress), bet gan vēsture kā sāpīga nenovēršamība; Belševicai – personības bezspēcība vēstures ritumā. Īpatnēja nianse: daudzi Belševicas dzejoļi veltīti latviešu literatūras klasiskajai tēmai – 1905. gada revolūcijai, t. i., vēsturei kā traģēdijai, taču viņa ir bezmaz vienīgā no dzejniekiem, kas nav apdzejojusi latviešu sarkanos strēlniekus, – acīmredzot tāpēc, ka strēlniekiem vēsture bija iedalījusi "cirvja" lomu.

"Indriķa Latvieša piezīmēs uz Livonijas hronikas malām" paralēli hronikas tekstam rit Indriķa Latvieša monologs, kurā viņš mokoši apjēdz, ka, piederēdams pie savas tautas, patiesībā nostājies iekarotāju pusē. Precizāk, Indriķa *personiskais* monologs ir krasi pretstatīts hronikas *publiskajam* tekstam: hronika noslēdzas ar vārdiem "Pēc labākās ziņas un apziņas neko citu kā patiesību neesmu teicis nevienam par labu un nevienam par ļaunu", bet Indriķa monologs sākas ar šādu frāzi: "Sen patiesības akās ūdens rūgts, / Ar meliem sajaukts, nedzesina slāpes." Saprotams, analogija starp 13. un 20. gadsimtu ir pārāk uzkrītoša, lai to varētu nepamanīt (pavīd arī kāda "nemaldīga ideja", kas turklāt valda "pār visu pasauli"). Vēl vairāk – Belševica raksta ne tik daudz par "svešo varu", cik par varas atsvešinātību vispār. Un – atkal atšķirībā no daudziem citiem dzejniekiem, kas latviešus mīlēja vērtēt gluži vai kā "izredzēto" tautu, – Indriķa monologā latvieši ir "nodevēju tauta": "... nodevēju tauta, vai vērts / Par tevi būt, par tevi galvu nolikt? / (...) O, kalpu tauta! Saldā priekā trīs / Tev mugura, kad saimnieks tevi nesit, / Bet tavus brāļus. Gaidot zobus ņirdz, / Lai kristu brāļa asiņainā skaustā, / Jo kunga rokā goda zīme mirdz." Mazliet abstraktākā formā šī pati doma izteikta dzejoļi "Romas motīvs: vergs": "Vergs ar trulām acīm, / Vergs ar rupjām delnām, / Kas dzeloņstieplu žogu / Pin no bailēm melnām." Citiem vārdiem, vai vergs pats vismaz daļēji nav atbildīgs par savu verdzību? No šejienes izriet vēl viena problēma: vai vispār iespējama

saskaņa starp personību un varu – vai arī šī saskaņa allaž nozīmē kompromisu, konformismu vai ko tamlīdzīgu?

Poēma ir ārkārtīgi lakoniska un vienlaikus maksimāli ietilpīga – viens no retajiem gadījumiem latviešu literatūrā, kad patiesi var runāt par episku tekstu. Tajā mijas intonatīvi un stilistiski atšķirīgi bloki; vietumis valoda un izteiksme ir mazliet seniski stilizēta. Poēma noslēdzas ar vēl vienu apoloģiju vārda spēkam: “.. Man roka vāja. / Un nespēj tavas pārestības piedzīt. / Bet vārdi – tas ir zobens abpusgriezīgs / Pār viņu pilīm un pār tavām mājām.”

Kāda ievirze dominē Belševicas nākamajā krājumā – “Madarās” (1976) –, precīzi pateikts dzejoļi “Pegasiņš”: “Un mēs kaunīgi kopjamies projām. / No tās šosejas, / Kur spārnoti Pegasi globālām fantāzijām atsperas, / Pa meža ceļu kūstošā palejā nojājam.” Vēl: “Un vārdi, vienīgais, kas man pie-der, / Neļaujas teikties un vairās.” “Madarās” ir rāmākais – un vēl jo rāmāks tas liekas pēc “Indriķa Latvieša piezīmju...” skopajās rindās iesprototā temperamenta –, taču tālab nebūt ne blāvākais Belševicas krājums. Būtībā krājums no jauna uzdod jautājumu: kas mūsdienās ir tradicionālā dzeja? Vai – kā saglabāt un uzturēt *tradīciju*, neklūstot *konservatīvam*? Belševicas daiļradi ļoti maz skāra sešdesmito un vēl mazāk – septiņdesmito gadu poētiskie eksperimenti; ja arī pavīd kāda ekstravagance, tad tā tiek lietota bezmaz ar racionālu aprēķinu – tikai vēlamā iespaيدا panākšanai. Šķiet, “Madarās” viņas tradicionālisms ir pat mazliet demonstratīvs.

Tradīcija īstenībā ir diezgan šaura, turklāt bieži apdzīvota teritorija literatūras iespēju visumā, taču, uzmanīgāk ielūkojoties, var izrādīties, ka tai ir bezgalīgas un vēl neizzinātas dzīles (vēlreiz atcerēsimies: “Aizturot elpu, laižas upes dibenā vārds, / (..) Iet bojā vai aizsniegt avotus, / upes plašums kur dzimst”). Literatūrā būt konservatīvam – tas nozīmē akli reproducēt tradīciju, turpretī Belševicai tradīcija nozīmē milzīgu darbu ar vārdu, kas, saprotams, “neļaujas teikties un vairās”. Lai vārds kļūtu tikpat dabisks – taču ne ikdienišķs – kā daba. Un šajā vārda meklēšanas procesā lāgiem rodas neuzkrītoši elegantas un patiesi pārsteidzošas metaforas (mazu piemērs: “Jo gliemenei dvēsele ārpusē, / Un laikam jau dvēselei grūti / Tik kustu un neglītu miesu nest / Blāzmoti baltās krūtīs”). Kā jau teikts, valodas “dabiskā esamība” neeksistē – to nākas meklēt; meklējumu ceļā rodas dzeja; iespējams, tradicionālā dzeja, kas slīpējusies gadu tūkstošos, ir valodas esamības augstākā forma.

Problēmas būtība slēpjas tai apstākli, ka liriskais un dabas vai mīlas pārdzīvojums nav adekvāti; izteikt kaut ko vārdā – tas vienmēr nozīmē kaut ko pārvērst. Varbūt tieši tāpēc daudzi Belševicas dzejoļi vēltīti pārvērtībām: “Un līdzī sniegam pēdējam / Es sakūstu ar zemi, / Un aiziešanas asaras / Par jaunu satikšanos kļūst / Ar zāļu saknēm snaudošām.” Vēl raksturīgāks te ir dzejolis no “Dzeltu laika”: “Es jau negribu daudz. / Tādu sīkumu. / Neiespējamo. / Lai tās vizbules rudās / Ar drūpošām driksnām

/ Izkāpj no grāmatas, / Zemē un aprīļa vējā / Ieaug atpakaļ zilās." Tā, protams, ir visu dzejnieku utopija: ar vārdiem radīt pasauli, kas būtu reālāka par to, ko mēs dēvējam par reālu.

"Madarās" ir viskompaktākais un viendabīgākais Belševas krājums. Kompozīcija, gan ne sevišķi uzsvērtā, ir tradicionāla: pavasaris, dabas un milas lirika, rudens, vientulības motīvi. Vietumis teksti plūstoši pāriet cits citā, saistīti ne tik daudz jēdzieniski, cik asociatīvi un reizumis skaniski. Taču krājuma beigu daļā pēc "nu man beidzot ir miers" un "nu man beidzot ir labi" seko ekspresīvīe dzejoļi "Bartoka kvartets", "Mākslinieka acs" un plašākais dzejējums "Ugunsziēdi (Pieminekļis Jūlijam Dievkociņam, 1906)", kurš zināmā mērā sasauca ar "Indriķa Latvieša piezīmēm...", bet vēl vairāk – ar "Laika rakstiem" no nākamā krājuma un kurā teikts: "– Puisīti, vai tad tu nezināji, ka, vārdus sējot, / Pļauj nāvi." "Madarās" noslēdzas ar rāmu apoloģiju Latvijai ("Milas vārdi Vidzemei", "Latgales acis", "Oda Zemgalei" u. c.).

Belševas beidzamais dzejoļu krājums – "Dzeltu laiks" (1987) – iznāca vairāk nekā desmit gadus pēc "Madarām" (daži jauni dzejoļi bija arī izlasē "Kamolā tinēja", 1981). Krājuma ievaddzejoļi ir vārdi, kas lasāmi šās nodaļas virsrakstā: "Zieda un cirvja strīdā / Uzvarētājs vienmēr būs cirvis." Būtībā šī frāze koncentrē visu Belševas sociāli ētiski tendēto dzeju: nedzīvais pret dzīvo, verdzība pret brīvību, vara pret personību, vēsture kā nenovēršamība, kurā personība allaž paliek zaudētājos – vismaz salīdzinājumā ar anonīmo varas cirvi. Taču vienlaikus šajā frāzē ir arī cita jēga. Proti, islaicīgais pret mūžīgo – zieds, lai kā to nīdētu, allaž atdzims no jauna.

"Dzeltu laika" noslēgumā ir ievietots cikls "Laika raksti" (cikls sacerēts 1963. – 1986. gadā, tāpēc nav nejausība, ka daudzi dzejoļi no iepriekšējiem Belševas krājumiem cieši saistīti ar "Laika rakstiem"). "Dzeltu laika" pirmajā daļā izkaisīti teksti, kurus varētu uzskatīt par "Laika rakstu" ievadījumu vai varbūt "priekšvārdu". Tāds ir, piemēram, dzejolis "Baltais pavediens", kurā pretstatīta tautasdziesmu harmoniskā ētika un bībeliskās bauslības: "Tā resnā mieta sakne Bībele, / No kuras gribot negribot mēs augām / (Un dainu spurgaliņas – pātagu un rikšu, / Un klaušu darba sakapātais eps), / Tā melnā kakla sieksta Bībele – / Tev būs... Tev nebūs... Visupirms: tev nebūs!" Tātd – Bībele kā nevainīgi vainīgais varas simbols. Lidzīgi "Laika rakstu" uztveri sagatavo "Vārdi par pūpoliem", "Rekviēms sētai", "Aizgaist valoda..." u. c. – teksti, kas liekas itin iederīgi ciklā kā tā mūsdienu daļa.

"Laika rakstus" veido 28 dažāda apjoma teksti; katrs no tiem veltīts kādam vēsturiskam un precīzi datētam notikumam, sākot ar 1199. un beidzot ar 1906. gadu. Sākumā dots cikla vadmotīvs, vienlaikus tas ir autores konceptuālais skatījums uz vēsturi: "Un kas ir galvenāks? / Gajs Jūlijs Cēzars vai tā zāļu sieva, / Kas rokām sasietām uz sārta nāk?" Citiem vārdiem, ne jau par "lielēm" uzskatītie vēsturiskie notikumi un personības ir

galvenais; "lielā vēsture" eksistē tikai mācību grāmatās un dažu maniakālu varasvīru apziņā. Vēsturi vienlīdz veido bezgaldaudzi šķietami sīkumi, kas parasti tiek aizmirsti vai, labākajā gadījumā, patveras kādos pierakstos, baznīcu vai tiesu grāmatās. Un šai vēsturei raksturīgs ir tas, ka prieku un sajūsmu tā lielākoties nesaglabā – tā saglabā tikai traģēdijas; šeit viena cilvēka traģēdija liecina daudz vairāk par visas tautas traģēdiju nekā oficiālie mīti. Tā tas ir, piemēram, dzejolī "Plausējs", kura lakoniskais komentārs (šādi komentāri ir katram "Laika rakstu" tekstam) jau pats par sevi ir pietiekami izteiksmīgs: "Ir 1576. gada 10. jūlijs. Grotusa dzimcilvēks Jurgis Ranke bēg uz Rīgu." Viens it kā nebūtisks paraksta vilciens var radīt dramatisku pavērsieni visās tautas vēsturē (dzejolī "Irbes sniegā" Kursas valdnieks Lamekins paraksta līgumu ar vāciem; dzejolis veidots kā Lamekina monologs, kas noslēdzas ar secinājumu: "Rīt saule uzlēks – / Sveša dieva acs"). Universālās un visaptverošās vēstures melo – tās allaž izpilda kādu ideoloģisko pasūtījumu, visviens, vai autors to apzinās vai ne. Patiesa ir tikai personiski pārdzīvotā vēsture – un kā personisku pārdzīvojumu var uzvert arī tālos aizlaikos notikušo.

"Laika rakstos" mijas gan "lielie", gan "mazie" vēsturiskie notikumi. Ir pāvests Inocents III, kas sludina "Ej laupi pagāntautai zemi, valodu un brīvību" (tas ir raksturīgi Belševicai: zeme, brīvība un valoda uzlūkotās kā vienlīdzīgas vērtības), ir teksti, kas atgādina buramvārdus, kuru patiesā jēga tikai nojaušama caur laika uzslāņojumiem ("Slēpies, Jāni, papardē...", "Vagara lūgšana"), ir monologi, ir melodiskas skaņu spēles ("Arī gaiļi jeb Vējrāžu Rīga", "Iezvanījums"), kuru spēlējošās intonācijas parasti kontrastē ar traģisko saturu, ir stilizācijas tautasdziesmu garā u. c. – vārdu sakot, katram tekstam ir sava stilistika un savas intonācijas. Dažkārt blakus savietoti viens ar otru kontrastējoši dzejoli. Tā kontrastē teksts par Piebalgas dumpinieku pēršanu ar tekstu par to, kā tajā pašā 1842. gadā Piebalgas muižas īpašnieci spēlēja viņas privātskolotājs Šopēns. Lidzīgi kontrastējoši ir divi vīri, kurus pagājušajā gadsimtā gandrīz vienlaikus ņēma policijas uzraudzībā: "lāga dvēselīte" Ansis Leitāns, kurš aizrautīgi "teic to Kungu", nenojauzdam, ka ".. rīksti / Jau cilā Labais Gans", un Juris Alunāns, kurš precīzi formulē vēl vienu universālu patiesību: "Jā. Mīlēt savu tautu ir noziegums. No nebūtības celt – / jau divkārt. Viņas valodu un garu / Uz gaismu locīt – trīskārt, trīskārt, trīskārt!" Seko teksti par pirmo dziesmu svētku leģendāro triumfu, Ausekļa bērēm, Raiņa un Aspazijas došanos trimdā, 1906. gada teroru. "Laika raksti" noslēdzas ar grotesko pravietojumu dzejolī "Gada bilance jeb Pamācība šīs zemes varenēm", kurā pavīd – un atkal jāpiebilst, ka visiem laikiem universāla – doma: "vajag radināt cilvēkus negodā"; "Un tikai tad, kad godīgā rīcībā redzēs jau provokāciju (..), / tad dariet ar šo tautu, ko gribat. Nevajadzēs vairāk pat / slepkavot. Vergs pārgrauzis rikli brālim, ja tas / ķersies pie viņa važas".

"Dzeltu laiks", ja neskaita izlases, bija pēdējais Belševicas dzejoļu krājums. Isumā par viņas prozu. "Ķikuraga stāstos" (1965) apkopoti pieci psiholoģiski smalki niansēti, mazliet ironiski, taču diezgan triviāli pastāstiņi "iz zvejnieku dzīves"; grāmata labi iederas sešdesmito gadu pirmās puses prozas kopainā, gan izceldamās uz vispārējā fona ar savu kvalitāti. Savukārt "Nelaieme mājās" (1979) ir visai neraksturīga grāmata gan Belševicas daiļradei, gan septiņdesmito gadu literatūrai: tajā lasāmie seši stāsti piederīgi prozas paveidam, ko dažkārt dēvē par melno humoru (ar šo jēdzienu saprotot groteskas spēles ar un ap nāvi; Belševicai šīs spēles ir diezgan labdabīgas). Stāsti veidoti pēc senenā novelistikas pamatprincipa: virtuozī izstāstīt kādu anekdotisku atgadījumu tā, lai teksts pats par sevi būtu piederīgs augstajai mākslai un kritiķim pat prātā nenāktu pieprasīt no stāstījuma gaišas un cēlas domas vai meklēt tajā morāli. Iespējams, ja Jānis Ezeriņš dzīvotu mūslaikos, viņš rakstītu līdzīgas ievirzes prozu. Belševicas stāsti sarakstīti pirmajā personā, iekšējā monologa formā, modelējot kādu savdabīgi sašaurinātu un deformētu pasaules skatījumu. "Burbekšā" tāds ir apdzērušās kapu puķu zagles monologs, kurā viņa izklāsta, kādā veidā un kāpēc iekritusi svaigi izraktā kapā (starp citu, tas patiesi atsauc atmiņā līdzīgu situāciju Ezeriņa stāstā "Kaprāči"). "Trīs mārciņās cīseņu" simtgadīga, drusku prātu izkūkojusi, tomēr visādā ziņā simpātiska veciņa apcer savu drūmo dzīvi. "Baltajā sievā" runā teātra spoks. Stāstā "Tās dullās Paulīnes dēļ" aprakstīta "dullā Paulīne", kuras kvēlākā vēlēšanās ir pašas acīm aplūkot sevi zārkā, iegērbtu elegantā mirstamā kleitā, – un pie kāda nelaba, toties lasītājam patīkama gala šī vēlēšanās noved. Mazāk veiksmīgs ir titulstāsts un "Pēcpusdiena ar bērniem".

"Bille" (1995)¹ ir daļēji autobiogrāfisks stāstījums par mazo meiteni Billi, no kuras skatpunkta grāmatā atveidota pasaule. Darbība noris trīsdesmitajos gados – laikā, kas mūsdienās kārtējo reizi pārtapis zaudētajā paradīzē. Taču "Bille" nebūt nepieder salkani jūsmīgajām bērniības atmiņu grāmatām, ar kādām pārpilna latviešu literatūra; tāpat tā nepakļaujas citam stereotīpam – bērniība kā piedzīvojums (t. i., autors savas atmiņas uzstiepis uz bērniībā lasīto lubeņu sižetisko klišeju liestes). "Billi" veido hronoloģiski sakārtotu, taču savā starpā sižetiski nesaistītu epizožu virkne. Darbības vide – trūcīga, savu nedienu un rūpu māкта strādnieku ģimene; pati Bille – mūžīgos mazvērtības kompleksos iegrimusi meitene. Tādat vide ir varbūt ja ne drūma, tad pelēcīga noteikti, tomēr "Billē" netrūkst ne gaišuma, ne sirsniņas ironijas, jo autorei piemīt reti sastopamā prasme arī pelēcību aprakstīt koši un iespaidīgi. 1996. gadā publicēts turpinājums – grāmata "Bille dzīvo tālāk", kuras darbība noris 40. gadu pirmajā pusē.

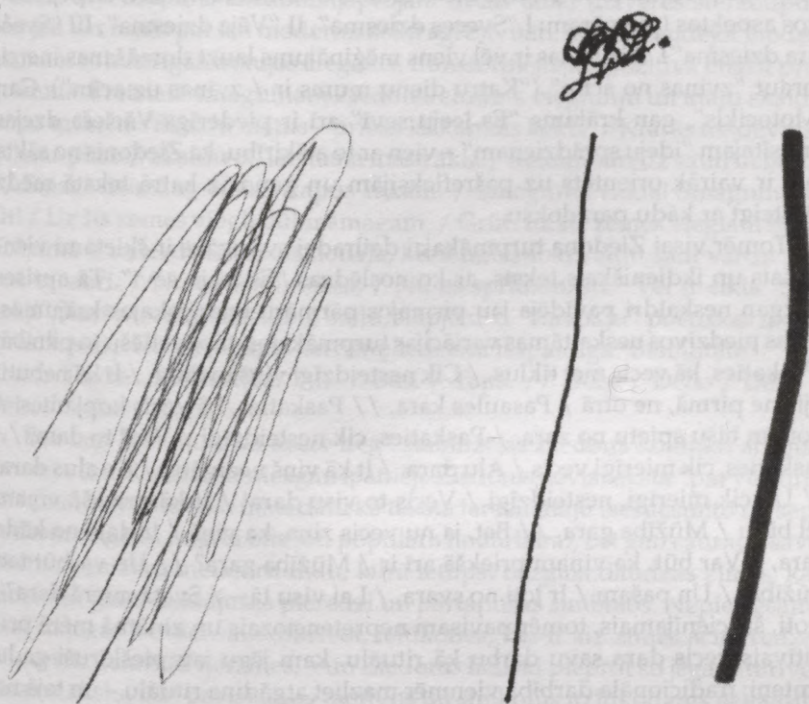
¹ Grāmatas pirmizdevums iznāca 1992. gadā ASV.

Imants Ziedonis. "Baznīcu uz kalna ceļu"

Virsrakstā lasāmā rinda ir no Imanta Ziedoņa (1933) dzejoļu krājuma "Viegli" (1993). Saprotams, baznīca šai citātā nebūt nenozīmē kristīgo baznīcu; baznīca un jo sevišķi baznīcas celšana (tapšanas process svarīgāks par gala iznākumu) ir plaša un Ziedoņa daiļradei būtiska metafora: šķietami neproduktīvas un nelietderīgas darbības racionāli izsvērts, arhitektoniski precīzs un taustāms iemiesojums, skaidrības un apskaidrības simbols, garīgās telpas centrs – saikne starp dvēseli un pasauli, starp debesīm un zemi, starp dievišķo un ikdienišķo, starp "augsto" un "zemo". Iespējams – visu dzejnieku sapnis, poēzija, kas sastingusi arhitektoniskā harmonijā; arī – acīm saredzamais orientieris, kas paredzēts mūžībai, ne šodienai. Vācietis bija impulsīvs un dažbrīd haotisks dzejnieks, kas tekstus radīja nepārtraukti, jebkurā laikā, jebkurā vietā un jebkādā sakarā, turpreti Ziedonis drīzāk ir racionāls domātājs (tiesa, viņš domā par iracionālām būšanām), kurš ar savu daiļradi tiecas sakārtot pasauli, precīzāk, vārdiski fiksēt pasaules iespējamo sakārtotību – arhetipiskās zīmes un simbolus, no kuriem radīt savas "baznīcas".

Kā jau domātājam, Ziedonim ļoti svarīgs ir ceļa jēdziens. Šajā nodaļā mēģināšu fiksēt dažas viņa "ceļazīmes". Ziedoņa pirmie divi dzejoļu krājumi – "Zemes un sapņu smilts" (1961) un "Sirids dinamīts" (1963) – labi iederas sešdesmito gadu sākuma dzejas kopainā. Tajos ir dinamika un aizrautība, daudz retorikas, ir žurnālistiski dzejējumi par dažādu profesiju pārstāvjiem, darba appoetizēšana, tātad arī mūžīgais radītāja un patērētāja konflikts utt. Šajās un mazākā mērā arī nākamajās divās Ziedoņa grāmatās jūtams spēcīgs Vācieša poētikas iespaids. Tomēr jau daiļrades sākumposmā iezīmējās dažas Ziedoņa dzejas īpatnības, un vispirmām kārtām te jāmin poēzijas robežu paplašināšana uz profānās leksikas rēķina. Taču atšķirībā no Vācieša, kurš viens no pirmajiem profāno leksiku, tostarp arī tehniskus jēdzienus un terminus, padarīja par savas poētikas neatņemamu sastāvdaļu, Ziedonis gan lietoja "tehnicismus", taču neappoetizēja pašu tehniku – un līdz ar to arī civilizācija palika bez slavas dziesmām. Ziedoņa uzmanības centrā drīzāk ir "vienkāršais" darbs – elementāras darbības, kas piešķir esamībai jēgu un pašas par sevi jau ir pārtapušas metaforās. Vienīgā problēma – "atdzīvināt" šīs lielākoties visai tradicionālās metaforas, un to Ziedonis parasti panāk ar paradoksālu sastatījumu vai pretstatījumu palīdzību. Tā tas notiek, piemēram, dzejolī "Par dzeju un kartupeļiem", kurā tik "profānie" kartupeļi pacelti bezmaz "sakraļa" jēdziena kārtā. Dzejolis noslēdzas ar jautājumu: "Garo uz galda šķīvi / Kartupelis silts, / Dzejniek, vai nav neauglīga / Tavu sapņu smilts?"

Ziedoņa trešajā dzejoļu krājumā – “Motocikls” (1965) – ietverts cikls “Mans motocikls”, kurā formulēts tipiski vācietiskais secinājums: “ātrumu es cildinu kā svētu”; brauciens motociklā – “tā būs izlaušanās no tā, kas man ir, / Tajā, ko gribu dabūt”. Tomēr Ziedoņa daiļrades kontekstā svarīgāka ir viņa analītiskā nosliece, kas pirmo reizi tik spilgti izpaužas šajā krājumā, – visu sakārtot visaptverošā un nepretrunīgā sistēmā. Proti, “Manā motociklā” motocikla detaļas – stūre, motors, benzīna tvertne, riepas, cilindrs utt. – skatītas kā eksistenciālas metaforas, no kurām katrai veltīts atsevišķs teksts un kuras kopumā veido veselumu, šo motociklu, pašpārvarēšanas simbolu.



Šis racionāli analītiskās – šoreiz gan drīzāk pašanalītiskās – noslieces dominante jūtama arī Ziedoņa nākamajā krājumā – “Es ieeju sevī” (1968), kura virsraksts precīzi raksturo tās pārmaiņas, kas latviešu dzejā norisa sešdesmito gadu nogalē. Krājumā ir cikls “Tēze – antitēze”, visistākā “dialektikas spoku stunda” (kā citā sakarā Ziedonis izteicies pēcāk). Taču pretstatītas nav vis pragmatiskas idejas vai ideoloģiskas tēzes un antitēzes, bet gan “eksistenciālas situācijas” (par to liecina jau dzejoļu virsraksti: “Par

pašapziņu", "Par vientulību", "Par pašpārvarēšanu" u. c.) – dažkārt negaidīti paradoksālā skatījumā ("Par sirdēstiem, ēzi un abru", "Par kājslauķiem un kādu izmisīgu vēlēšanos"). Turklāt tēzes un antitēzes princips nebūt neliecina par krasu pretstatījumu; drīzāk tās ir viena veseluma divas cieši saistītas daļas, kas allaž pastāv līdzās un viena bez otras nav iedomājamas. Gan jāpiebilst, ka ciklā pretstatījuma princips tomēr traktēts pārlieku burtiski un slēdzieni nevis izvērsti metaforiski, bet formulēti ētisku maksimu veidā, kas vispār raksturīgi sešdesmito gadu dzejai. Tomēr pats princips tā laika literatūras kontekstā ir svaigs un oriģināls. Līdzīgas "sistēmiskas ekstravagances" ir arī dažos citos krājumā ietvertajos dzejoļu ciklos – "Pieturas zīmēs", kurās ar jēgu aplaimots punkts, kols un izsaukuma zīme, un jo sevišķi "Trīsžuburos", kuros viena situācija uzlūkota trīs savstarpēji saistītos aspektos (piemēram: I "Sveces dziesma", II "Vēja dziesma", III "Svečtura dziesma"). Būtībā tas ir vēl viens mēģinājums lauzt domāšanas inerci, noraut "zvīņas no acīm" ("Katru dienu mums ir / zvīņas uz acīm"). Gan "Motocikls", gan krājums "Es ieeju sevī" arī ir piederīgs Vācieša dzejas izraisītajam "ideju sprādzienam" – vien ar to atšķirību, ka Ziedonis no sākta gala ir vairāk orientēts uz pašrefleksijām un gandrīz katrā tekstā mēdz pārsteigt ar kādu paradoksu.

Tomēr visai Ziedoņa turpmākajai daiļradei svarīgāks ir šķietami vienkāršais un ikdienišķais teksts, ar ko noslēdzas "Es ieeju sevī". Tā aprises diezgan neskaidri pavidēja jau pirmajos pārmēru enerģiskajos krājumos, un tas piedzīvos neskaitāmas variācijas turpmākajos, tāpēc citēšu to pilnībā: "Paskaties, kā vecis met tīklus, / Cik nesteidzīgi viņš to dara. / It kā nebūtu bijis ne pirmā, ne otrā / Pasaules kara. // Paskaties, kā vecis kopj bites, / Noņem bišu spietu no zara. / Paskaties, cik nesteidzīgi / Viņš to dara. // Paskaties, cik mierīgi vecis / Alu dara. / It kā viņš nezinātu, / Ko alus dara. // Un cik mierīgi, nesteidzīgi / Vecis to visu dara! / It kā priekšā viņam vēl būtu / Mūžība gara. // Bet, ja nu vecis zina, ka viņš / Ir daļa no kāda stara, / Var būt, ka viņam priekšā arī ir / Mūžība gara? // Un varbūt tad mūžībai / Un pašam / Ir ļoti no svara, / Lai visu tā – / Svētā mierā dara?" Proti, šis cienījamais, tomēr pavisam nepretenciozais un zināmā mērā primitīvais vecis dara savu darbu kā rituālu, kam jēgu jau piešķirušī gadu simteņi; tradicionāla darbība vienmēr mazliet atgādina rituālu – un tajā no svara ir ne tik daudz gala rezultāts, cik ceļš, un vairs nav būtiski, vai mēs šim ceļam redzam galapunktu vai ne. Ne vairs "ātrumu es cildinu kā svētu", ne arī progresā ideja, kas caurvij visu Vācieša sešdesmito gadu dzeju un arī Ziedoņa pirmos krājumus, bet gan ceļš kā pašmērķis; viss viens, vai tu dari alu, cel baznīcu vai raksti dzeju. Liekas, tieši šeit meklējams pirmsākums Ziedoņa pozitīvajai ētiskajai programmai, kas ietverta viņa turpmākajos krājumos un jo sevišķi prozas grāmatās.

Šāda ievirze viscaur piemīt krājumam "Kā svece deg" (1971), kurā, no vienas puses, teikts – "Tas briesmīgais tukšums starp "jā" un "nē". / Tas

tukšums starp "plus" un "mīnus", bet, no otras, jūtama ietiekšanās tieši šajā "briesmīgajā tukšumā" – atsacīšanās no kategoriskiem apgalvojumiem, no viennozīmīgiem "jā" un "nē". Tiesa, daļu no "Kā svece deg" aizpilda dzejoli "par tēmu", tomēr autora attieksme pret šīm tēmām vai idejām ir visai savdabīga: viegli konceptualizējamā tēma vai ideja praktiski tiek atstāta neskarta; autors tai tuvojas, taču tuvojas nevis žurnālista mērķtiecībā, bet gan poētiskiem līdzekļiem. Ziedoni daudz vairāk saista miglains jēdzieniskais lauks, kas virmo ap šīm idejām. Kā piemēru var minēt nodaļu "Šitā brāļi dzīvodami", kurā ļoti nopietnām tēmām autors tuvojas "caur sētas durvīm", t. i., no paradoksāli nenopietnas puses – ar "dziesmiņu" un ziņģu palīdzību.

Arī šajā krājumā Ziedonis joprojām tiecas lauzt uztveres stereotipus. Šeit jau var runāt par īsti modernistisku agresivitāti, kas, nezaudējot modernismam raksturīgās ironijas eleganci, transformējusies pozitīvā ētiskā programmā. Pretstatā smagam Ziedonis sludina vieglumu un matu skaldīšanas mākslu: "Skaldu matus – prieks kā kamols koklā, / Krāsēs trejdeviņās gaisma plīst. / Skaldu tā, lai mana māsa aklā / Rokām saredz sauli debesīs. // Smagi dzimām, smagi kapus rakām. / Smagums valda! Smagumu te jūt! / Uz šīs zemes viegli būt ir smagam. / Grūti uz šīs zemes vieglam būt." Krājumā ir mīlestības liriskas nodaļa, kurā mīlestībai veltīti šādi vārdi: "Ar tevi ir cauri. / Nu es esmu iekšā, / Nu es spridzināšu." Vēl ir cikls "Stāvokļi", kurā atrodamas šaubu, baiļu, slāpju u. c. "stāvokļu" poētiskas metaforas, tostarp ekstravagantā un nenoliedzami iespaidīgā "Stabilitāte": "Cēriba. / Ticība. / Mīlestība. / Ir. / Būs. / Taps. // Dēls. / Dēls. / Dēls. / Dēls. / Vāks. / Kaps."

Bez tam krājumā "Kā svece deg" stabilizējas Ziedoņa kontakti ar folkloru un vēsturi. Arī tie ir diezgan īpatnēji. Ziedonis nevis raksta "par vēsturi" vai izmanto vēsturisko materiālu kā teksta ierosinātāju (sešdesmito un septiņdesmito gadu mijā tā bija ļoti populāra nodarbība), bet gan caurauž savu tekstu ar smalku metaforu tīklu, kurā ietilpst bezgala daudzas zīmes, kas gadsimtu gaitā uzkrājušas pieredzi un pārtapušas simbolos. Nepieciešams tikai šo jēgas kondensātu atbrīvot, ielūkoties, kas ir aiz zīmes acīm redzamās un ikdienišķās nozīmes, – un Ziedonis lieliski pieprot šo jēgas atbrīvošanas mākslu, labi pazīstamus motīvus un simbolus uzlūkodams negaidītā un bieži vien paradoksālā skatījumā. Ir, piemēram, teksts, kas veltīts pasaku otrajam dēlam, kurš folklorā parasti ir tikai pirmā dēla dubultnieks vai ēna; Ziedoņa dzejoli šis otrais dēls svārstās, kam pievienoties – Antiņam vai pirmajam dēlam, kas esot "īsts maita".

Krājums noslēdzas ar patētiski himniskām intonācijām nodaļā "Bet laiks nevienam nepieder" – tekstiem, kas veltīti atmodai, saulei, jaunpiedzimušam bērnam, aunam, kas iznācis ielas vidū, ceļam, kas priekšā kā gara vāga, un vagai, kas priekšā kā garš ceļš. Ir arī teksts, kurā nojaušams divdesmit gadus vēlāk formulētais baznīcas celšanas motīvs: "Svarīgi ir saprast, ka

tas, ko ceļam, – / Tas stāvs, tas nojums – / Ir mūsu mūžam, mūsu ceļam / Vienīgais attaisnojums.”

Krājums “Caurvējš” (1975) ir pati drūmākā Ziedoņa grāmata, tomēr – koši un iespaidīgi, vietumis pašironiski drūma. Tās emocionālo noskaņu var raksturot ar šādām rindām: “Mēs izslāpuši gaidījām, ka līs / No melniem lietus padebešiem. // Un nomira trīs māsas vālodzes, / Un svešie lūdza ūdeni no svešiem” (varianti: “Esmu svešāks palicis. Man jāiet. / Prom. Un negribas pat domāt – kur”; “Tumsa nāk. Un tumsa aprīs / Mani kā gaismas kvantu. / (..) Griežas velna rats. / Un manu sirdi samals līdzī. / Bet viņa ir labāka nekā es pats”). Ir arī dzejoļi par “māsu Vientulību” un nokrišanu no debesīm. Joprojām saglabājas iepriekšējā krājumā akcentētā viegluma sludināšana, gan mazliet modificētā veidā: “Man nevajag daudz – man vajag mazliet. / Jo viss, kas liels bijis, izzudis, / Un paliks tikai mirklis īss / (..) Un ilgāk par mirkli – nekas nespēj būt, / Un vairāk par mirkli – mums neiegūt.” Pretstatā šiem smagnēji grūtsirdīgajiem un nepavisam ne mirklim paredzētajiem vārdiem – Ziedoņa lieliskā ironija (kurā nojaušamas tolaik topošā Jāņa Rokpeļņa intonācijas): “Skrien atkritumu papīriem pilns vējš, / Ar sniegpārslinām ielas dubļi žūpo. / Bet debess tilta galā dieviņš sēž – / Uz kājas tā kā bērnu zvaigzni šūpo. // No mēslu kaudzes maijvabole dīgst / Un zaļa mirdz, un apžilbusi pozē, / Un redz: tepatās balta roze tvīkst, / Un tā kā gultā iekrīt tajā rozē. // (..) Cik prieks ir visu aptverošs un sens, / Tik bēda nāk – kā žurka veca, tizla, / Un man no mutēs izkrit dārgakmens, / Un pārvēršas, un paliek tikai vizla.”



Tāpat tiek turpināta Ziedoņa ekstravagantā gramatika. Šoreiz par eksistenciālām metaforām izvērsti saikli – “un”, “bet” un “jo”. Vēl kāds savdabīgs akcents – ģeometrija. “Nav jācenšas dvēseliski runāt par dvēselisko,” kādā intervijā izteicās Ziedonis (šo domu varētu vēl turpināt, raksturojot krietnu daļu 20. gadsimta otrās puses literatūras: nav jācenšas traģiski runāt par traģisko, nopietni par nopietno, ar mīlestību par mīlestību utt.). Par dvēseles būšanām Ziedonis runā ar ģeometrisku jēdzienu un figūru palīdzību. Viņš piešķir psiholoģisku un eksistenciālu jēgu trīsstūriem, apļiem, taisnstūriem, rombiem (jo sevišķi daudz ģeometrisko fantāziju ir “Epifānijās”). Šoreiz uzmanības centrā nonāk krusts – ne kā mitoloģiska zīme, bet kā horizontāles un vertikāles krustojums: “Pagaidām ir viena svīttra / Tai virzienā, kurā es kustos. / Bet no augšas nāk vertikāle. / Kad manu horizontāli tā krustos, / Tas būs punkts, / Kurā es pēkšņi stāšos. / Krusts turpināsies. / Es neturpināšos.”

“Caurvējā” ir arī šāds visnotaļ triviāls izteikums: “Un tā vienmēr: kā saule akā / Man sveces gaišums bijis svēts”; arī daudzos citos tekstos Ziedonis apdzejo gaismu (sauli, uguni, sveci). Turpretī nākamais krājums – “Man labvēlīgā tumsā” (1979) – gandrīz pilnībā veltīts tumsai, tumsas attaisošanai. Latviešu literatūrā jau no sākta gala tumsa tradicionāli traktēta

kā gaismas pretstats, kā Jauno spēku sabiedrotā, kā haosam labvēlīga vide (vienīgais izņēmums – dekadentu teksti). Taču Ziedonis šoreiz tumsu uzlūko kā “sev labvēlīgu”: “Tumsā ievas baltāk zied. / Tumsā balti vārti sētām. / Ļauj pa tumsu man vēl iet / Neredzot un neredzētam.” Gan jāpiebilst, ka jebkurš ar tumsu saistītais jēdziens Ziedoņa skatījumā ir ambivalents; tumsa ar gaismu saistīta tik cieši, ka nemaz nevar būt tās pretstats.

Krājumu “Man labvēlīgā tumsā” veido trīs nodaļas: “Dūmu vārdi” – “dūmi ir divdomīgi / it kā beigu baldahīns / it kā dzīpars dzimstošam”; “Tumsas māte”, kurā uz mirkli pavīd gluži vai mitoloģiskā Nakts Māte, visa esošā pirmsākums, un “Viena saule”, kas noslēdzas ar tumsas/gaismas pretstatījumu izlīdzinošo “nav Saules baiļu / manā namā / ne arī tumsa / man jānolamā // nu skaidri jūtu / nu mirdz mans nams / tāpēc ka / tumsu mīlēdams”. Lai atklātu ar tumsu saistīto jēdzienu “otru pusi”, daudzi krājuma teksti veltīti naktij, nakts vīzijām, sapņiem, veļiem, robežai starp miegu un nomodu, “kad tev jau ir divas jausmas / Un nevienas no tām vēl nav”. Kaut arī krājums ir diezgan sadrumstalots, tomēr tā kopējā virzība ir acīm redzama: pārtapt konceptuālā veselumā, attīrīties no visa liekā – no nejaušībām, improvizācijām, “daļrades fona” – un veltīt visu grāmatu vienas vienīgas metaforas izvēšanai un poētiskai analīzei. “Man labvēlīgā tumsā” it kā tiecas sarauties vienā kompaktā metaforā, bezgalīgi mazā punktā, kas – no šā paša punkta raugoties – tomēr ir bezgalīgi liels. Saprotams, metafora nekad netop gatava līdz galam, attīrīšanās no liekā ir mūžīga kustība – virzienā uz “punkta bezgalību”. Šo principu varētu nodēvēt arī par vienkāršā sarežģītību, pievienojot to citiem Ziedoņa dzejas paradoksālajiem “raksturlielumiem” – ačgārnā pareizībai, aplamā patiesīgumam, viena daudzveidībai un visa vienotībai, ikdienišķā pārsteidzošumam, vieglā smagumam un smagā vieglumam utt.

Vienu no tikko minētajiem jēdzieniem – ikdienišķā pārsteidzošumu – varētu uzskatīt par krājuma “Re, kā” (1981) stūrakmeni. Šķiet, tik vērīnīgas mirkļa apoloģijas latviešu literatūrā vēl nav bijušas. Piemēram viena no variācijām – aicinājums “Tik esi, cik šai brīdī!” ar komentāru: “Ak, nākotne kā lepna sāncense / Vai kā tukša ubadze mūs vajā. / Bez nākotnes es mierīgs stāvu te, / Un kluss un labs es esmu brīdī šajā.” Krājuma vadmotīvs ir virsrakstā izceltais “re, kā”, kas atkārtojas gandrīz katrā otrajā tekstā. Autors ir nodzīvojis līdz tam vecumam un radījis tik daudzus rafinēti intelektuālus vārsmojumus, ka, pasaulē raugoties, nu var atļauties naivi jūsmīgi izsaukties: “Re, kā!” – un divainākais ir tas, ka šajā saucienā sajūsma gan ir saklausāma, bet no naivuma nav ne miņas. Vienlaikus “Re, kā” ir pats līdzsvarotākais un klusākais Ziedoņa krājums; tajā tikpat kā nav kritisko motīvu, nav arī tēzes un antitēzes saspīlēto attiecību, ironija ir kļuvusi maigāka, paradoksi – slēptāki. Krājums sākas ar “Kukainīt, / re, kā saule spīd! / Iemācies sauli, kukainīt!” un beidzas līdzīgā tonkārtā: “un es esmu tik gaišs / man liela laime kaiš / pat nezinu – kāpēc / te viss tiek pieminēts.”

Bez šaubām, tas ne tuvu nav tik vienārši un naivi, kā varētu likties no pirmā acu uzmetiena. Atcerēsimies krājumā "Es ieeju sevi" apcerēto lēnprātīgo veci, kam vistiešākais sakars ar mūžību, un Ziedoņa "baznīcu", kuras aprises nu jau nojaušamas itin skaidri. Tas viss ir arī krājumā "Re, kā" – un ir arī saskaņa ar pasauli (precīzāk, iespējamā vai meklējamā saskaņa), kuras tik ļoti pietrūka "Caurvējā", sajūsma par visu dzīvo, dzīvība kā svētums, cilvēka esamības ētika, mūžība mirklī vai visvienkāršākajā darbībā, ir arī "Viss iet bojā. Paliek tik – no gara" motīvs u. c. Tomēr jau pats izsauciens "re, kā!", tā dominante un klātesamība viscaur krājumā, liecina par skatījumu "no malas" (varbūt – par atgriešanos no kāda tāla ceļojuma, piemēram, pieredzes apgūšanas ekspedīcijas intelekta pasaulē). Proti, lai kā mēs pūlētos skatīt cilvēku "pasaules kontekstā", viņš tomēr jau sen izdzīts no paradīzes un mīt savā lineārajā vēsturē ārpus arhetipiskajiem atkārtotāšanās un atdzimšanas cikliem: "Nu, re, kā pasaule bez manis / aizplūst brīvos vējos: / negrib, ne ka to lauž, / ne ka es tai uzkundzējos." Turklāt šeit vēl jāpievieno valodas problēma: lai ko mēs sacītu, mēs nekad nepateiksim ne to, ko gribam pateikt, ne to, "kā ir". Ziedonis šo realitātes vairīšanos no vārdu tvērieniem formulē šādi: "Un, tikko tu saki "dzīvs", / tikko tu tā, – vairs nav! / Tikko tu pasaki "zīvs", / ir asaka jau." Zināmā mērā šo "re, kā!" principu, atsacīšanos no noslieces ar vārda palīdzību pakļaut pasauli varētu uztvert arī kā atsacīšanos no rietumnieciskā izziņas un atziņas ceļa un pievēršanos Austrumiem. Vai, pareizāk sakot, kad apzināts gan Rietumu racionālisms, gan, kaut tikai informatīvā līmenī, Austrumu mācības, tad var radīt savā pieredzē izdzīvoto ceļu. Un – bez jebkādas retorikas – var atļauties rakstīt: "Piedodiet, ka esmu nācis, / piedodiet, ka esmu dzimis! / Piedodiet, ka, peldēt sācis, / es vēl peldu nenogrimis! // Piedodiet, ka ne ar vienu / necinos un nesaplēšu! / Piedodiet, gar jūru brienot, / ka es pats sev pēdas dzēšu."

Krājuma "Re, kā" (un jo sevišķi "Poēmas par pienu" un Ziedoņa prozas darbu) ievirzi var precizēt ar izteikumu, kas atrodams kādā Ziedoņa septiņdesmitajos gados publicētā apcerē: "Dzejas galvenais uzdevums nav – būt pret. Dzeja savās augstākajās vērtībās nav pretuzbrucēja, bet absolūta radītāja." Šos vārdus var attiecināt arī uz viņa nākamo krājumu – "Taureņu uzbrukums" (1988). Taureņi parādījās jau "Man labvēlīgā tumsā", kur atrodas šim krājumam visai neraksturīgas un zināmā mērā miklainas rindas: "taureņiem tik savādiem pilns gais" un "mana ticība: ir taureņi". Nu taureņu metafora tiek atšifrēta – un, izrādās, bez tās Ziedoņa daiļrade būtu krietni trūcīgāka.

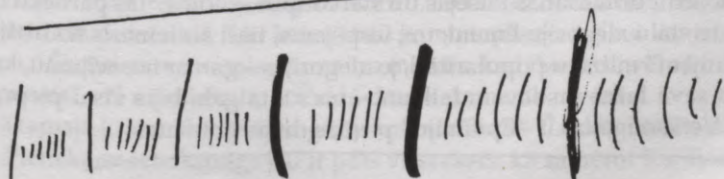
"Taureņu uzbrukumu" veido trīs daļas – "Ar taureņiem", "Caur taureņiem" un "Pāri taureņiem"; savukārt tajās ietilpst, no vienas puses, dažviet jēdzieniski vienotos ciklos apkopotī teksti, kas aptuveni turpina krājumu "Man labvēlīgā tumsā" un "Re, kā" ievirzi, no otras, – "taureņu cikla" teksti, kas mazliet atgādina Ziedoņa epifānijas. Krājumu ievada gluži vai kosmo-

loģisks pasaules modelis, kurā "pasaule šūpojas" un kurā izteikta nepieciešamība, lai "pasaule mazliet / aizķeras puteklī"; to noslēdz vēl viens modelis – "ap mani čūska asti rij / visvienkāršāko riņķa aplī", t. i., bezgalības simbols.

Ziedoņa taureņi nebūt nav entomologa kolekcijas eksponāti. Tie iemieso viņa "nelineāro filozofiju": "Taureņu leņķos mēs dzīvojam. Rāvienu leņķos un lauzienu leņķos, kustību asajos elkoņos." Vienlaikus taureņi ir absolūtās, bezmērķīgās brīvības simbols: "Kāpēc taureņi skrien svaidīdamies. Viņi mētājas no brīvās sekundes brīvajā. Viņi meklē atbrīvoto laiku"; ".. taureņu mākonis ir brīvs laiks, un taureņu svaidīšanās ir vienīgā viņu vērtība šai taisnvirziena pasaulē: viņi liecina, ka ceļš ir par taisnu, lai skaisti dzīvotu, un arī upe tek pārāk taisni. Un arī putns ir par nekustīgu debesīs, lai saprastu brīvību." Tāpat taureņi varbūt ir ".. Dabas Lielie Smieklī. Un daba nesmejas caur ziediem, ne caur augļiem, bet viņai uznāk taureņi kā smieklī un – vienkārši – šai zemei smejas sirds." Taureņi ir "kustība sevī" (viegli ieraugāma analogija ar cilvēka garīgo darbību); taureņi nav lietderīgi, ja nu vienīgi tos var izmantot par šīs pašas nelietderības metaforu. Ziedoņa taureņi vieno laikus un telpu, lāgiem atgādina neesošu kontinentu kartes; vietumis tie pārtop elegantās, mazliet sirreālās metaforās ("Taureņu saknes uzvanda zemi, riņķo kapsētā taureņu krusts. Debesīs deg taureņu zvaigzne").

Šai visaptverošajai metaforai pieskaņojas arī daudzi citi "Taureņu uzbrukuma" teksti – no "Es atpakaļ eju uz vienkāršu dzīvību, / (..) Es eju kā zvērs klusi un brīvi / padzert pie pirmavotiem" līdz taureniskajam dzejas manifestam: "Es izeju tai gaismā, / kur tālāk nav kur iet. / (..) Un tad jau dzejas nebūs, / būs tīra gaisma vien."

Salīdzinājumā ar monolītajiem un vienlaikus bezgala trauslajiem krājumiem "Re, kā" un "Taureņu uzbrukums" pagaidām beidzami Ziedoņa krājumi "Viegli" un "Mirkļi. Foreles" (abi 1993) liekas krietni blāvāki. Varētu uzskatīt, ka "Taureņu uzbrukums" ir Ziedoņa "baznīcas" smaile, bet "Viegli" drīzāk ir pašatkārtošanās un savulaik izstrādāto motīvu variācijas. Jau "Kā svece deg" Ziedonis rakstīja: "Grūti uz šīs zemes vieglam būt"; krājums "Viegli" šo metaforu neko daudz nepapildina ("Mirkļi. Foreles" ir apjomā miniatūrs, un tajā patiesi fiksēti tikai apceres mirkļi). Tāpat šajā grāmatā ir arī citi Ziedonim raksturīgie motīvi: variācijas par gaismu un tumsu, mirkļa pielūgšana ("Dievs, neņem šo dienu atpakaļ!"), panti, kas atsauc atmiņā "Re, kā" ("Un sapratu es pieticību / (..) Un stāvēju es



piepildīts"). Iespējams, "Taureņu uzbrukums" noslēdz veselu posmu – ne tikai Ziedoņa daiļradē, bet arī visā latviešu dzejas attīstībā. Tas ir iespaidīgs un skanīgs beigu akords – tai paradigmai, kas aizsākās sešdesmito gadu pirmajā pusē un formēja dzeju aptuveni gadsimta ceturksni. Vienlaikus "Taureņu uzbrukuma" teksti, jo sevišķi "taureņu cikls" ir arī viens no deviņdesmito gadu jauno dzejnieku orientieriem.

Ziedonis visā savā daiļradē meklē arī "latviskuma formulu". Proti, viņš mēģina fiksēt garīgās darbības specifiski latviskās nianšes – atrast latvisko ekvivalentu dažām kultūras zīmēm un, pats galvenais, iekomponēt tās kultūrzīmju kontekstā. Savā ziņā to var uzskatīt par kārtējo latviskās mitoloģijas radīšanas mēģinājumu (līdzīgi kā to darīja tautiskie romantiķi pirms gadsimta vai Edvarts Virza trīsdesmitajos gados), precīzāk, par mēģinājumu stabilizēt iespējamo mitoloģiju, jo Ziedonis rīkojas jau ar gataviem simboliem. Grūti pateikt, cik lielā mērā tas izdevies, skaidrs vien tas, ka vēsturnieku un mītu pētnieku atstātās tukšās vietas nacionālajā mitoloģijā vismaz uz laiku tika aizpildītas. Šeit var minēt Ziedoņa poēmas – "Viddivārpu" (1982) un – jo sevišķi – "Poēmu par pienu" (1977). "Poēmu par pienu" veido aptuveni 200 tekstu; to ievada plaši, mazliet smagnēji dzejojumi par poēmas centrālajiem simboliem – māti un pienu. Tālāk seko lingvistiskas un etimoloģiskas ekskursijas tālu indoeiropiešu valodu pagātnē – līdz pat "Rīgvēdu mežam", taču poēmas lielāko daļu aizpilda vienas vasaras piezīmes dienasgrāmatas formā: īsas epizodes no lauku sadzīves, dabas procesu apraksti, vēsturiskas refleksijas, anekdotes, buramvārdi, nejaušu metaforu uzplaisnījumi u. c. (t. i., par poētiskām detaļām pārtop arī visi tie neskaitāmie sadzīves sīkumi, kas vien kaut kādā veidā nonāk saskarē ar piena metaforu). Tādējādi rodas diezgan īpatnēja poēmas struktūra, ko, liekas, visprecīzāk raksturojis Ziedonis pats: atbildot uz kritikas pārmetumiem, ka "Poēmā par pienu" neesot centrālās līnijas, Ziedonis kādā intervijā izteicās, ka poēmas struktūra var arī nebūt lineāra (atcerēsimies gan viņa "zvīņas uz acīm", gan taureņu "nelineāro filozofiju"); to var veidot arī, piemēram, bezgala daudzas vertikāles – līdzīgi kā veidojas lietus struktūra.

Isumā par Imanta Ziedoņa prozu. "Epifāniju" trīs grāmatās (1971, 1974, 1994) apkopoti savdabīgi starpžanru teksti, kas atgādina gan esejas, gan dzejoļus prozā vai liriskas miniatūras, gan ironiskas vai groteskas līdzības, gan lāgiem arī klajus feļetonus. Kaut gan "Epifāniju" kopējā ievirze ir analoga Ziedoņa dzejas ievirzei – ar paradoksiem piesātinātiem domas līkločiem noārdīt domāšanas klišejas un stereotipus –, tomēr tās pārlieku bieži paliek triviālu alegoriju līmenī; un, iespējams, tieši šis iemesls nodrošināja "Epifānijām" milzīgu popularitāti, jo alegorijas – gan ar nosacījumu, ka tās radītas savā laikā un savam laikam, – no sāкта gala bijis visai pieprasīts žanrs. Veiksmīgākas ir "Epifāniju" pirmās divas grāmatas.

Dažādu rakstību auglīgais haoss veido arī "Kurzemītes" divas grāmatas (1970, 1974). Tajās apkopotajos aprakstos, atrodot "atspēriena punktu" septiņdesmito gadu lauku ikdienā, analizētas esamības sociālētiskās problēmas, meklētas šodienas sakarības ar pagātņi un nākotni. "Kurzemīte" precīzi trāpīja savā laikā un vietā, tāpēc parasti diezgan nepopulārais apraksta žanrs piedzīvoja gluži vai fantastiskus panākumus. Līdzīga ievirze piemīt arī grāmatai par Madlienu "Tik un tā" (1985) un "Tutepatās" (1991), kurā aprakstīta dižkoku atbrīvotāju grupas darbība.

Māris Čaklais. "Es esmu bagāts. Man pieder viss, / Kas ar mani ir noticis"

Kaut arī sešdesmitie gadi bija tikai Māra Čaklā (1940) daiļrades sākumposms – iznāca trīs viņa dzejoļu krājumi –, arī viņa dzeja viscaur piederīga tolaik tapušajai poētiskajai paradigmai. Čaklais ir publicējis 15 dzejoļu krājumus un 4 eseju grāmatas.

Čaklā debijas krājums "Pirmdiena" (1965), no mūsdienām raugoties, faktiski bija pirmais jauna dzejnieka debijas krājums visā pēckara literatūrā: bez retorikas un lāgiem naivajām abstrakcijām, līdz ar to arī bez "trauksmainības" pozas, bez rāpšanās tiesneša tribīnē, bez pašpārliecinātas jūsmības, bez žurnālistiskiem dzejojumiem. Tā vietā – gandrīz demonstratīva atļaušanās būt jaunam, piemēram, atzīties: "Es daudz ko vēl nezinu, / Jo dzīve ir bezgalīga." Līdz ar to Čaklā "es" pilnībā zaudē anonimitāti: "es" vairs nav identificējams nedz ar kādu anonīmu "mēs" (kas visbiežāk ir ideoloģiska klišeja), nedz arī ar vienlīdz anonīmām idejām vai abstrakcijām. Čaklā dzeja – tas ir līdzsvarots un lielākoties diezgan elēģisks skatījums no "es" iekšienes, turklāt šis "es" mēdz runāt par tik ļoti personiskām lietām un no tik ļoti subjektīva skatpunkta, ka lasītājs tiecas to identificēt ar autoru. "Pirmdienā" un jo sevišķi "Kājāmgājējā un mūžībā" (1967) sešdesmitajiem gadiem raksturīgais dzejnieks tribūns atdeva vietu apcerīgam lirīķim. Tieši šā iemesla dēļ "Pirmdiena" tik ļoti izcēlās uz sešdesmito gadu vidus dzejas fona; Čaklā dzeja jau vairākus gadus agrāk reģistrēja tās pārmaiņas, ko Vācieša un Ziedoņa daiļrade piedzīvoja sešdesmito gadu nogalē. Jau "Pirmdienā" Čaklais definēja savas teritorijas. Viņš raksta "… par visu, kas mainās un plūst" (tāpēc droši vien nav nejaušība, ka vairāk nekā divdesmit gadus vēlāk iznāca krājums, nodēvēts par "Labrīt, Heraklit!"); cituviet, vispārinot gadskārtu ritumu, teikts: "Ar katru tādu jaunu tapšanu / Kaut kas no vecā nomirst." Šis īsti netveramais pārmaiņu mirklis, kad "vecais" vēl nav miris, bet "jaunais" vēl nav dzimis, ir Čaklā dzejas uzmanības centrā.

Nākamajā krājumā – "Kājāmgājējs un mūžība" – Čaklā poētika stabilizējās. Pietiekami izteiksmīgs jau ir pats virsraksts: kā samērot šos šķietami

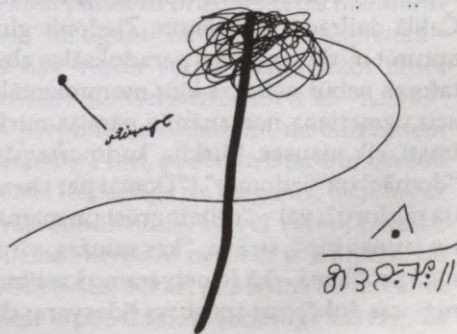
bezcerīgi nesamērīgos lielumus – kājāmgājēja gauso, ar ikdienu piesātināto mirkli un metafizisko mūžības jēdzienu, ar kuru kājāmgājējam nevarētu būt nekāda sakara. Izrādās, mūžība – vai, precīzāk, mirkļa bezgalība – nekur tālu nav jāmeklē; tā atrodama turpat kājāmgājēja “es” dzīlēs: “Un tad pēkšņi skatāmies – / Arī viens kājāmgājējs! / Iet un savā nodabā / Ar mūžību sarunājas. / (..) Cik jocīgi – iet un sarunājas / Pats ar sevi.” Līdzīgs secinājums izriet arī no šādām rindām: “Es esmu bagāts. Man pieder viss, / Kas ar mani ir noticis” (1982. gadā “Kurzemes kladē” Čaklais sevi pārfrāzēs: “Es esmu bagāts – man pieder viss, / kas ar mani nav noticis. // Pusapjēgts, pušplēsts, vāri jausts, / nekaunīgi kā saule aust”). Šo izteikumu var attiecināt arī uz visu turpmāko Čaklā daiļradi. Proti, viņa dzejas vadmotīvs lielākoties ir liriskā “es” iekšējie notikumi – refleksijas, ko izraisa norises ārpus “es”. Savā ziņā Čaklo var uzskatīt par “mirkļu kolekcionāru”: dzejā ir tiesīgs pārtapt tikai tas, “kas ar mani ir noticis” – kas ir izjūsts kā personisks pārdzīvojums; atšķirībā no, piemēram, Vācieša Čaklais abstraktu ideju vai filozofisku aforismu neuzskata par personisku pārdzīvojumu. Vācietis un Ziedonis tolaik ar prātnieciskām idejām mēģināja veidot liela mēroga pasaules sociālētiskos modeļus, bet Čaklais, gluži pretēji, sāka no miniatūriem un lielākoties spilgti subjektīviem modeļiem. Tā tas ir dzejoli “Dārzs”, kurā esamība modelēta kā dzīvības pārpilns dārzs: “Kur katrai lapai sava nozīmība. / Ik lapā – dzīve. Katrai režģis savs: / Nav lapu vienādu un dzīvju arī nav” (krājumā “Labrīt, Heraklit!” Čaklais runā jau par “Visuma dārzu”; “Slepenos ugunsuros” – par dārzu, “kas kosmiski šalko”). Primārais ir dzīvība; visas pārējās ētiskās un sociālās kategorijas pakārtotas tai. Pēcāk šis pasaulradošais motīvs izvērstas krājumā “Kurzemes klade” ietvertajā poēmā “Pļava” – mēģinājumā radīt neesošu mitoloģiju. Tā ir viena no Čaklā poētikas dominantēm: primārais ir nevis ideja, bet gan metafora.

Krājumā “Lapas balss” (1969) epigrāfā likti Sent-Ekziperī vārdi: “Lai es dzīvotu, man jāklūst dalībniekam.” T. i., izjust savu “es” kā visur piederīgu un piedalīgu – vēsturē, šodienā, dabā. Parasti Čaklais šo esamības un “es” abpusējo saskaņu saista ar prieku, gaismas, augšupietiecības motīviem: “Visa pulsējošā radība, / kurai reiz dieviņš to siltumu iepūtis, / tā ir mans prieks”; “Un ir jāzied. / Jāzied no prieka, no sulām, no zemes / pārbriedu spēka: lai dzīvotu rītdien – ir, / ir jāzied” (vēl vairāk tas akcentēts virtuozī skaniskajā “Kā saule riet un mēness riet”). Līdzīgi motīvi caurvij visu Čaklā daiļradi. Piemēram, “Pulksteņu ezerā” teikts: “Viss ir jāizrunā augšā uz gaismu”; “Jo piedzimt – tas nozīmē izlauzties gaismā”. Dažkārt šī dzīvības un gaismas apoloģija realizējas bezmaz patētiskā “lielajā BŪT”, ko gan, kā teikts “Hamletā – 68”, “var lasīt arī kā PŪT”. Čaklā poētikā lieliski sadzīvo lāgiem gandrīz bērnišķīgi naivs un jūsmīgs optimists ar intelektuālu un ironisku skeptiķi. No vienas puses, samanāma virzība uz absolūto vienkāršību, tiek meklēti gluži vai esamības “atomārie fakti”, pār kuriem vārdiem nav varas, – kā tas ir dzejoli “Uzdāvēni man”, kurā atšifrēts krājuma virsraksts: “Uzdā-

vini man / vienu piemirstu mīļu vārdu, / kaut ko pavisam bez nozīmes, / kaut ko tik nenozīmīgu kā / lapas balsi, kas / decembrī turas pie plika zara" (vēl skaidrāk tas izteikts nākamajā krājumā: "Man vienalga, kā to sauc, / var arī par mīlestību"). No otras puses, sastopamas arī šādas drūmas rindas: ".. jo ilgāk tu dzīvo, / jo mazāk kā paradīzē." Vietumis pavīd arī sarežģītas, gandrīz sirreālas metaforas (dzejoļos "cilvēks norietēja aiz mežiem", "Šisvasaras pēdējā peldēšanās" u. c.).

"Zāļu diena" (1972) akcentē kādu citu Čaklā daiļrades ievirzi. Tajā turpinās jau iepriekšējā krājumā aizsāktais cikls "Vecrīgas grafikas", kurā samanāmas paralēles ar Čaka "Umurkumura" poētiku. Trīs "Vecrīgas grafikas" no "Lapas balss" ("Ko svāri pa nakti dara", "Vīnu kunga romance", "Likās ielas pārdēvēšana") drīzāk bija visai triviāli dzejojumi par vēstures tēmām, kam nozīme tikai visa cikla kontekstā, taču "Zāļu dienas" "Vecajā burvē", "Raganas dziesmiņā pēc sprieduma pasludināšanas", "Zeļļa stundā" u. c. tiek veiksmīgi radīts ļoti dzīvs priekšstats par seno Rīgu. Čaklā attieksmi pret vēsturi varētu dēvēt par pagātnes atdzīvināšanu: viņš ne tik daudz tiecas vispārināt vēstures norises, cik mēģina atrast no pirmā acu uzmetiena nenozīmīgus faktus, tekstus vai notikumus, ar kuriem iedibināt personiskus kontaktus un izvērst tos metaforās. Kopumā veidojas priekšstats par mazliet romantizētu un vienlaikus sāpīgu vēstures izjūtu. Līdzīga ievirze raksturīga arī citiem vēsturiski orientētiem tekstiem ("Auseklis", "Irbīša balāde" u. c.). Vēsturisko dzejoļu bloks atrodams gandrīz katrā Čaklā krājumā, tostarp – arī plašāki dzejojumi, piemēram, Pirmo dziesmu svētku atcerei veltītā "Nakts pirms dziesmas" krājumā "Cilvēks, uzarta zeme". Vairākos krājumos īpaša uzmanība pievērsta libiešu asimilācijai – kā allaž acu priekšā esošam mazas tautas nicīguma paraugam.

Kas ir "Sastrēgumstunda" (1974), pietiekami skaidri formulēts krājuma tituldzejoli: "Motors pie motora, purns pie purna, / bauma pie baumas, gurns pie gurna, / radio vilnis ēd otru vilni, / ūdenskrāns tevi pa pilei pilina, / mūris pie mūra, aisbergs pie aisberga, / atpakaļceļš – ar smiltīm aizbērts; / (...) Tā kā lūsis ap cilvēku luncinās / ievilktiem nagiem sastrēgumstunda. / Cilvēk, tu iestrēdzinātais zundā, / vai esi gatavs savai stundai?" Tāpat – kārtējā esamības metafora, pie kuras šajā krājumā autors vairākkārt atgriežas; arī citos – piemēram, "Labrīt, Heraklit!" – "Sastrēgumstundas" motīvs iznirst dzejoli "Skrējiens", kurā teikts: "šādā skrējiņā pakāpes trīs – / vīzija, mirāža, murgs." Taču sastrēguma jēdziens labi raksturo arī visa krājuma poētiku: teksti ir tā sablīvēti un piesātināti ar



metaforām, ka lineārā uztvere nomaldās. Vietumis Čaklā pasaule tiecas kļūt hermētiska, gandrīz nepieejama, cituviet "atveras" ārkārtīgā vienkāršībā. Dažkārt tas notiek pat viena dzejoļa ietvaros. Piemēram, "Vakara trejdekšanās" sākas ar drūmi sirreālu ainu: "Kādi piloši zvēri / uznirst no dzelmes / ar katru devīto vilni." Taču teksts, noaudis smalku metaforu tīmekli, noslēdzas gluži tradicionāli: "Starp zemi un debesīm, / starp diviem vākiem / tas ir īstais, ko nu mēs varam, – / tas ir: iekurt uguni / sev un priekš otra / labi siltu."

Čaklā daiļradei raksturīga gluži vai apbrīnojama stabilitāte: nav nedz krasu lūzumu, nedz "lēcienu" vai "kritumu", nedz arī "periodu", ar kuru palīdzību ērti varētu modelēt viņa dzejas attīstību; ir autora iecienīti motīvi, pie kuriem viņš mēdz atgriezties gandrīz katrā grāmatā, ir metaforas, kas lāgiem tiek bezmaz racionāli analizētas, variētas un pārfrāzētas, tiecoties realizēt visas to iespējas; arī krājumu kompozīcija neizceļas ar īpašām ekstravagancēm. Dzejoļu krājumi iznāk ik pēc diviem trim gadiem: "Cilvēks, uzarta zeme" (1976), "Strautuguns" (1978), "Pulksteņu ezers" (1979), "Kurzemes klade" (1982), "Cilvēksauciena attālumā" (1984). Taču šāda daiļrades viendabība un dažkārt zināmā mērā arī vienveidība nebūt nenozīmē, ka Čaklais reproducētu sevi. Drīzāk viņš, ar pirmajām dzejas grāmatām precīzi iezīmējis savu teritoriju, ar turpmākajām tiecas izzināt vis-smalkākās tās nianšes visdažādākajos līmeņos.

Vēl kāda Čaklā dzejas īpatnība – nepastāv statiskas situācijas un metaforas; metafora, vēl nepaspējusi izveidoties, jau pagaist, atdodama vietu citai. Čaklā dzejā viss atrodas nerimtīgā kustībā. "Kurzemes kladē" teikts: "Bet tu esi cilvēks – tas ir – nīrboņa, / vienlaik ar vēju, ar stirnu, ar irbi, // vienviet ar nakti un smilšu svelmi, / ar lauku, ar lietu, ar meža dzelmi." Pasaule nav statiska, visur valda pārmaiņas un ritms. Pārfrāzējot Veidenbaumu, Čaklais raksta: "Jauns gads ir atnācis, un it nekā pa vecam." Taču šī pasaules mainība neatgādina nedz Vācieša Visumu satricinošās svārstības, nedz arī Ziedoņa "ātrumu es cildinu kā svētu". Drīzāk debijas krājumā teiktie vārdi par to, ka viss plūst un mainās, attiecināmi uz visu Čaklā daiļradi. Turklāt mainās plūstoši, nav krasu robežu ne starp atsevišķām metaforām, ne tekstiem, nav arī, kā jau teikts, pēkšņu lūzumu vai pavērsienu Čaklā daiļradē. Piemēram, Ziedonis gluži klasiskā garā lāgiem mēģināja apturēt mirkli ar kādas paradoksālas abstrakcijas palīdzību, bet Čaklā metaforas nebūt netiecas kļūt monumentālas – viņam svarīgi ir šie no pirmā acu uzmetiena nemanāmie pārejas mirkli. Viņu saista ne tik daudz kontrasti, cik nianšes. Mirkļis, kad noris pārmaiņu process, pārejas mirkli no "domāt" uz "izdomāt" ("Domāt par vasaru / izdomāt vasaru"), "no minora uz mažoru"; vēl – "celtais grūst un mainās, un plūst", "Un pasaules sabirst, un jaunas top", strāva, "kas griežas, virpuļo un plūst", un tamlīdzīgi. Vienīgā problēma – kā šo netveramo kustību iemūžināt vārdā. Čaklā metaforas netiecas šokēt vai izsist no līdzsvara; drīzāk tās ir maigi mulsinošas; arī

Čaklā paradoksi ir ne tik daudz loģiskas, cik metaforiskas konstrukcijas. Istenībā līdzsvars, harmonija un apgarots miers ir Čaklā pasaules nepieciešamākie elementi. Skarbāki un disonējošāki akcenti izskan vēsturiskajos dzejoļos: vēstures mācība allaž ir pagalam drūma.

Bez šaubām, Čaklā dzejā ir arī statiskas konstrukcijas, ir, teiksim, visai triviālas ceļojumu piezīmes (nodaļa "Kalkutas un Kopenhāģenas blūzi" grāmatā "Strautuguns" u. c.), teksti, kas atgādina dienasgrāmatas pierakstus, katrā krājumā ievietoti arī šimbrīžam aktuāli panti, turklāt to ir ne mazums, un tiem piemīt visiem aktuālajiem tekstiem raksturīgā kaite: zūdot aktualitātei, zūd arī teksta jēga. Taču arī tas viss iederas Čaklā "mirkļu kolekcijā". Allaž klātesošs ir arī Čaklajam raksturīgais romantiskais patoss, dažkārt gan pārmērīgās devās (vēl vairāk: kādā dzejoli Čaklais pie četriem sengrieķu pirmelementiem – uguns, ūdens, zemes, gaisa – pieskaita arī sentimentu). Kā teikts dzejoli "Apmātība": "Pat ja galā ir iznākums zināms, / visvienalga, šo dzīvi mēs svinam." Bet jo sevišķi šeit minama iespaidīgā "Dziesma par karuseli" (pazīstama arī kā "Lilioma motīvs": "Redzat – atkal ir debesis pušu, / mums ir ielāpi jāuzliek tām! / Sanāk, sanāk, kas samaksājuši, / zem šīm baltajām akācijām!") no "Sastrēgumstundas" ar labdabīgo un jūsmas piesātināto ironiju (un pašironiju) par debesu lāpītājiem. Liekas, "Dziesma par karuseli" ar Imanta Kalniņa mūzikas starpniecību kļuvusi par vienu no visu laiku populārākajiem latviešu dzejoļiem; popularitāte šoreiz nebūt neliecina par ziņgei līdzīgu kvalitāti. Vēlāk gan krājumā "Strautuguns" dzejoli "Liliomu meklējot" Čaklais kārtējo reizi sevi pārfrāzē: tas viss ir vienvienīga ilūzija.

Vārdu sakot, Čaklā dzejā veidojas visai savdabīgs kontrasts – taču ne disonanse – starp rafinētu intelektuālismu un noslieci uz absolūtu vienkāršību, kas, kā teikts "Pulksteņu ezerā", rada vienlaikus "neizskaidrojamas un klajas" sajūtas. Lāgiem Čaklā pasaule, kā jau teikts, kļūst hermētiska un gandrīz nepieejama, ievīstījusies necaurejamos metaforu klājumos, lāgiem atveras apbrīnojamā vienkāršībā, "stāstu stāstīšanā" un sentimentā. Iespējams, tas tāpēc, ka Čaklais nemēģina sarežģīt vienkāršo: ir vienkāršas, gluži cilvēciskas un cilvēkam nepieciešamas jūtas – prieks, sirsnība, mīlestība, sāpes utt., kas ir pašpietiekamas un kam pārmēru ornamentētas metaforas ir svešas (aterēsīmieš "uzdāvinī man" un uguni "labi siltu": ar to pietiek – iespējams, pateikt ko vairāk vairs nav vārda varā). Acīmredzot tāpēc Čaklais brīžiem kļūst gandrīz naivs. Taču šīs vienkāršās un it kā "naivās" jūtas pastāv sarežģītā pasaulē, kas pārpilna ar dažādiem metafiziskiem jēdzieniem, kuri pelnījuši pienācīgu cieņu. Proti, poēta meistarību. Un šeit precīzs un trāpīgs aforisms var gan būt iespaidīgs un elegants, taču tas ar savu precīzo trāpījumu iznīcina pārāk daudz no tā, ko vēl varētu pateikt. Savukārt sarežģīta un miglaini miklaina metafora ne tikai ir ietilpīga, ne tikai ar vārdu spēlēm apzīmē jau esošas lietas, bet arī paplašina un izmaina priekšstatus par tām. Iespējams, tieši tāpēc Čaklais iecienījis sarežģītās

metaforu sistēmas, kas uztveramas tikai vairāku dzejoļu – kuri turklāt meklējami dažādos krājumos – kontekstā. Čaklajam nav daudz tekstu, kas būtu interpretējami viennozīmīgi vai vismaz vienā virzienā; no katra teksta interpretāciju stari aizslīd daudzdos dažādos virzienos. “Neredzamā vētras acī – / dzejolis”; vētru, protams, aprakstīt nav iespējams, to var tikai izvērst kādā daudzpakāpju metaforā. Atšķirībā no daudziem citiem dzejniekiem Čaklajam ir maz refleksiju par radošo procesu, poētisko manifestu, ja nu vienīgi, piemēram, dzejoli “Poruka piemiņai”; pārfrāzējot Poruku, tur rakstīts: “vai tev ir tik daudz atņemts, / ka vari dzejnieks būt.” Čaklo daudz vairāk interesē pasaules izraisītās refleksijas viņā, nevis šo refleksiju tapšanas process; precīzāk, viņa uztverē pasaule ir pārāk cieši saistīta ar cilvēku, lai šos abus jēdzienus varētu uzlūkot šķirti. Turklāt šī saistība netiek traktēta ierasti pragmatiski; drīzāk te var runāt par visai īpatnēju metafiziku, kas parādījās jau Čaklā daiļrades sākumposmā dārza motivā. “Kurzemes kladē” ir dzejolis “Pasaules grāmata”, kurā pasaule uzlūkota kā grāmata; dzejoli rakstīts: “.. tevi debess lasa un tu viņā lasi zīmes” un “neizmērijis dziļumus, arī tu neesi izmērīts”. Cilvēks spoguļojas pasaulē, pasaule spoguļojas cilvēkā; precīza robeža šajā spoguļspēlē nav fiksējama. Nosaukdam pasauli vārdā, cilvēks sevi ir atdalījis no tās – kā vērotāju, vērtētāju, tiesātāju utt.; savukārt Čaklais ar tā paša vārda palīdzību tiecas atrast sākotnējo vienotību, “ierakstīt” cilvēku atpakaļ pasaules grāmatā. “Bet kā lai to izzina, kā lai to izzilē – / kam tu pats esi zīme.”

Viens no centrālajiem Čaklā daiļrades motīviem ir laiks. Bez šaubām, precīzi pateikt, kas ir laiks, nav iespējams; laika jēdzienam var tikai tuvojies daudzos un dažādos ceļos. Katrā ziņā – laiks ne tuvu nav līdzīgs tradicionālajam lineāri sakārtotajam cēloņsakarīgo notikumu virknējumam. Taču Čaklā laiks neatgādina arī, piemēram, Ulda Bērziņa laika metafiziku. Par laiku var runāt tikai ar metaforu palīdzību: “Veca ķirzakas aste ir nākotne”; “Nokaitēts laiks, / dzelmē iemests, čūkst”, no dzilēm – “Nepielūdzami, glābjoši tīkšķi – / laika sirds”; “Nesagribamie / nesaziedojamie / cilvēka atmiņas / svētie raksti”; “Laiks iziet cilvēkam cauri kā lāzera stars. / Un izdedzina un sadedzina, bet neuzvar”. Laikam veltīts gandrīz viss krājums “Labrīt, Heraklit!” (1989), kas varbūt ir labākā Čaklā grāmata. Vienlaikus – arī ja ne gluži drūmākā, tad vismaz elēģiskākā un skumjākā, kaut gan noslēdzas ar “Gaviļu poēmu”. “Paist Sāpju jūra, / un tu tai vidū. / Tavs vārds ir Cilvēks. / Un uzvārds – Bridējs,” sev raksturīgajā patētikā pasludina Čaklais. Virsrakstā piesauktais Heraklīts, liekas, devis visuniversālāko laika definīciju – par to, ka divreiz vienā upē nevar iekāpt. Līdzīgi divreiz vienādi nevar izlasīt arī vienu un to pašu dzejoli; katrā nākamajā reizē tas jau būs cits. Atšķirībā no citām Čaklā grāmatām “Labrīt, Heraklit!” gandrīz pilnībā attīrīts no ikdienas būšanām; šoreiz Čaklā “mirkļu kolekcija” caurcaurēm ir metafiziska. Vai – mūžības klātbūtne jaušama arī ikdienā. Krājumu veido četras nodaļas; trīs ievada dzejoļi, nodēvēti ziemas mēnešu

vārdos – “Janvāris”, “Februāris”, “Marts”, taču ceturto nodaļu šajā it kā visai tradicionālajā kompozīcijā ievada nevis gluži vai likumsakarīgā pavasara iestāšanās, bet gan dzejolis “Laiks”. Visa nodaļa veltīta Latvijas vēsturei, tostarp ir viens no iespaidīgākajiem Čaklā vēsturiskajiem dzejojumiem “Senā Kurzemes pilsēta Ninive”. Ieskatam – Čaklā versija par laiku dzejoli “Ceļā uz Paruiru Sevaku”¹: “Jo vairāk mēs urbāmies kalnā, / jo vairāk kalns / ņēma no mūsu debesīm... // Ielejā palika pieminekļi / ar apstādināto laiku. // Bet te – / stundas sabirza zvirgzdos, / zvirgzdi sakrita putekļos, / un mēs varējām sākt no gala – / no mīklas, no māla, no izejvietas. // Un, jo vairāk mēs tērējām laiku, / jo vairāk tā palika pāri. / O, bērniņas pulksteņi izārdītie! / O, detaļas pāri paliekošas! // No tām, tieši no tām / taisāms jūsu laiks.”

Krājumus “Mīlnieks atgriežas noziegumvietā” (1989), “Slepeni uguns-kuri” (1992) un “Izgāja bulvāri brīvība” (1994), kuros apkopoti no 1987. līdz 1993. gadam rakstītie dzejoļi, autors uzskata par triptihu; “Izgāja bulvāri brīvība” daļēji atkārtoti miniatūrgrāmatiņu “Slepenie uguns-kuri”. No vienas puses, šajos krājumos Čaklā poētika neko nav mainījusies, taču, no otras, savā ziņā tie ir unikāli. Proti, Čaklais gandrīz vienīgais no dzejniekiem tik rūpīgi fiksējis Atmosdas laika izraisītās refleksijas pantos un, kas arī nav mazsvarīgi, padarījis tās par vienu no šā triptiha stūrakmeņiem. Bez šaubām, daudziem tekstiem piemīt politizētās dzejas mūžīgā problēma: valoda tajos zaudē savu daudznozīmīguma dimensiju, tāpēc ne vienmēr izdodas saistīt aktualitātes ar mūžības būšanām; teksti kļūst plakani plakātiski un deklaratīvi. Taču, iespējams, arī tas iederas “mirkļu kolekcionāra” spēles noteikumos. Metafiziskā brīvība, kāda definēta, piemēram, “Kurzemes kladē” – “Tāda laikam izskatās brīvība – / klusums un atkal vējš” –, nu pārtapusi reālā jēdzienā. Krājumos ir atskati pagātnē (uz 1940. gada okupāciju, somu karu, piecdesmitajiem gadiem), ir “gadusimta viduslaiku” reālijas (“mana tēva dzimšanas vieta / atdota poligonam” un “Latvija – poligons / rokās cietsirdīgās / un cietās?”), ir Atmosdas laiks ar daudzajām ilūzijām, ir 1991. gada janvāris, Andra Slapiņa nāve, omonieši Preses nama kafejnīcā; tālāk – “Melnraksts un tīrraksts reizē – / Latvijas valsts”. Kārtējo reizi vairākos dzejoļos reanimēta teiksma par nogrimušo pili; parādās arī citi folkloras motīvi. Piemēram, 1990. gadā rakstītais dzejolis “Situācija, III”: “Nogrima mūsu pils, / nepaguvusi sabrukt. / Cilvēks, kamēr vien silts, / atkal jauc jaunu abru. // (...) Vārds ir uzminēts jau. / Visu mutēs kā šalka. // Bet neceļas pils. Ceļas drauds. / Drauds draudam nāk talkā.” “Slepeni uguns-kuri” noslēdzas ar visai drūmu pravietojumu: “debesis pilnas ar sniegu / zeme pilna ar bažām / sit savu ausmas stundu / jaunais bezžēlas laiks.”

Pagaidām beidzamais Māra Čaklā krājums ir “Vientuļš riteņbraucējs” (1997), kurā ievietoti arī daudzi iepriekšējos krājumos lasāmie teksti.

¹ Paruiris Sevaks (1924 – 1971) – armēņu dzejnieks; 1989. gadā Čaklā latviskojumā iznāca Paruira Sevaka izlase “Dieva sekretārs”.

Jānis Peters. "Degs dziesmu saule, mūžam degdama"

Sešdesmitajos gados parādījās un to otrajā pusē aizvien plašāk izvērsās vēsturiskās pieredzes poētiskā pašapzināšanās. Ļoti bieži tas norisa gluži vai "taustoties": dzeja savos intuitīvajos meklējumos te atdūrās tautasdziesmās, kas tik viegli pakļaujas stilizācijai (un tieši tālab daudzās tautasdziesmu stilizācijās jaušama vulgaritātes piesmaka), te apdzejoja labi pazīstamus vēsturiskus notikumus (to poētiskā interpretācija bieži atšķīrās no oficiālā vēstures traktējuma), te izcēla no aizmirstības kādu mazzināmu faktu, lai to pārtapinātu poētiskā simbolā. Uzlūkojot šo tendenci kopumā, acīm redzams, ka tā nebija nejauša. Jo – pat vēl sešdesmito gadu sākumā dzeja būtībā bija "bez pagātnes", bez organiskas saiknes ar iepriekšējo laikmetu dzeju. Socreālismu interesēja tikai utopiskās nākamības ainas; tam sairstot, dzeja koncentrējās uz tagadnes vai visai abstraktu ideju apdzejošanu, turpretī pagātne bija un palika vienvienīgs baltais plankums. Tāpēc šī uzstājīgā un apbrīnojami vienprātīgā interese par vēsturi bija likumsakarīga: laiks ir nepārtraukts process; vēsture nevar sākties "no jauna", "no nulles punkta" – un vispirmām kārtām šo nepārtrauktību apzinās literatūra. Otrs cēlonis – arī literatūru nevar radīt "no sākuma" vai "tukšā vietā"; lai kaut ko radītu, nepieciešams apgūt iepriekšējo gadu desmitu un gadsimtu pieredzi (kaut vai tāpēc, lai ar modernisma agresīvo atvērzienu atļautos to iznīcināt), turklāt nepietiek ar procesu, ko dēvē par tradīcijas pārmantošanu (šis process aizsākās piecdesmitajos gados Mirdzas Ķempes un Bruno Sauliša dzejā), – nepieciešams tradīciju conceptualizēt, pārtulkot laikmetīgā valodā. Un, protams, jebkura saskarsme ar vēsturi ietver sevī arī nacionālā koda meklēšanu, kas padomju Latvijā sludinātā "sociālistiskā internacionālisma" laikposmā bija ļoti būtiska, lai cik šie atrastie (vai radītie) un atšifrētie kodi lāgiem neliktos naivi un primitīvi. Dažkārt nacionālā koda problēma tika atrisināta pavisam vienkārši – piemēram, ieviešot tekstā kādu pusaizmirstu vecvārdu, etnogrāfisku (vai pseidoetnogrāfisku – atcerēsimies, ka pagātnes meklēšana allaž zināmā mērā ir arī pagātnes radišana) vai vēsturisku detaļu. Citkārt – apdzejojot lielus vēsturiskus satriecinājumus – karus un revolūcijas –, kuros kārtējo reizi iespējams atrast "zaudētās paradīzes" vai "varoņu laikmeta" motīvus. Šeit var iezīmēt vairākus interešu lokus, kas stabili saglabājās daudzū dzejnieku tekstos līdz pat astoņdesmito gadu otrajai pusei. Pirmām kārtām te minams tautasdziesmu laikmets – nekonkrēta, reizumis diezgan infantili interpretēta pagātne, kurā dzejdari meklēja ja ne vairs "zaudēto paradīzi", tad vismaz to harmoniju, kādas pietrūkst mūsai. Otrs loks – "zaudētās paradīzes" pirmā apzināšanās: Auseklis, Pumpurs, Barons, Dziesmu svētki. Tālāk – 1905. un 1917. gada revolūcijas un latviešu strēlnieki (protams, tikai sarkanie), t. i., "varoņu laikmeta" atspulgs konkrētā vēsturiskā situācijā. Šajos

centienos viegli ieraugāmas paralēles ar pagājušā gadsimta tautisko romantiku radīto poētiku, taču nu jau tas notika krietni rafinētākā līmenī: ne vairs nacionālais panteons, kas bērnišķīgā nevainībā darināts pēc sengrieķu parauga, bet gan sakārtota simbolu sistēma, potenciālā nacionālā semiotiskā telpa.

Šī tendence realizējās gandrīz katra sešdesmito un septiņdesmito gadu dzejnieka daiļradē, tomēr Vācietim, Ziedonim, Belševicai u. c. tā bija tikai viena no daudzajām tēmām, turpretī Jāņa Petera (1939) dzejā nacionālā koda meklējumi bija dominante. Peters dzejā ir darbojies samērā īsu laikposmu – 1968. gadā iznāca viņa debijas krājums "Dzirnakmens" (kā jau teikts, vēsturiska detaļa – dzirnakmens – tiek pārtapināta poētiskā simbolā), bet 1984. gadā – sestais un pagaidām pēdējais dzejoļu krājums "Tautas skaitīšana".

Jau "Dzirnakmens" pirmajā dzejolī Peters iezīmē savu "teritoriju": "Tās ir gudrās, tās ir teiksmu akas, – / nevajag aizmirst vecās un gudrās, / smelsim ūdeni – dziļo urbumu balvu, / lai asinis sadzeļ vēsās skudras / un noskaidro galvu." Citiem vārdiem, vēsture ir tas "avots", no kura rodama "skaidriba"; šķiet, "skaidriba" šajā kontekstā visdrīzāk nozīmē "apskaidrotību" vai "patiesību". Šai pašā "teritorijā" atrodas arī pārējās Petera grāmatas: "Asinszāle" (1970), "Mans bišu koks" (1973), "Ceturta grāmata" (1975), "Tautas skaitīšana"; manāmi atšķirīgāks ir krājums "Priekšnojautas" (1979).

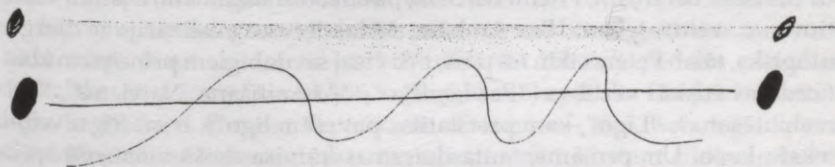
Atšķirībā no citu sešdesmito un septiņdesmito gadu dzejnieku tekstiem Petera dzeja parasti ir "stāstoša" un tālab viegli lasāma, viegli uztverama un ērti izmantojama ikdienā. Tēmas pietiekami skaidri iezīmē dzejoļu virsraksti: "Sencis", "Moku sieksta", "Pūra lāde", "Senlatviešu karavīru dziesma" (visi no "Dzirnakmens") un tamlīdzīgi. Centrālie jēdzieni – tradicionāli: zeme, gaudi, dziesma, sēkla utt. Jo sevišķi būtiska ir sakņu metafora, pie kuras Peters daudzkārt atgriezās: "Bet tu jūti – saknes tavas / sāpot zemē iekērušās"; "Karakalpu plēstā sakne, / egles sakne aizcirstā, / saaudz, sadzīsti un strādā, / strādā neaizmirsdamās". Mūsdienās sakņu metafora liekas jau pārmēru nodeldēta, taču sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados tā bija ļoti aktuāla (ne velti arī Alberts Bels vienu no saviem romāniem nodēvēja par "Saknēm") un tāpēc tika nebeidzami variēta. Pirmajās grāmatās bieži sastopama arī māla un uguns – divu tapšanai un pārtapšanai nepieciešamo elementu – metafora. Teksta organizācijas principi pārņemti no tautasdziesmām un folkloras; īpaši uzsvērti klasiskie pretstatījumi dzīvība/nāve, zeme/debess, gaisma/tumsa: "... gaisma dzīvību iz tumsas tēš"; "Dzīvība sēj dziedādama, / Nāve, plāvējina, plauj". Diezgan noturīgs ir aicinājums atgriezties pie zemes, t. i., pie tradicionālajām vērtībām. Tāda ir dziesma "par to, ka debessaugstumos / mēs pārāk ilgi krāti, / par to, ka jāatgriežas reiz, / kur vienreiz pielaulāti" (poēmā "Nakts pēc tautasdziesmas" šim motīvam veltīts viss apjomīgais Sievietes monologs).

No iepriekšteiktā varētu rasties iespaids, ka Petera panti caurcaurēm piederīgi "pielietojamai" dzejai. Zināmā mērā tā tas arī ir. Peters tiecas pārlietu precīzi iezīmēt savu simbolu un metaforu robežas. Tekstam pie-trūkst poētiskās mīklainības plīvura; teksts tiecas kļūt absolūti viennozīmīgs un nepārprotams. Iespējams, šo viennozīmību varētu izskaidrot ar ilūziju par to, ka nacionālais kods – tā ir stabila un laikā nemainīga jēdzienu, simbolu un metaforu struktūra, taču dzejai šāda pārlicēģa tieksme visu sakārtot un klasificēt par labu nenāk. Turklāt šī nosliece uz viennozīmīgām deklarācijām vijas cauri visai Petera daiļradei. Pat vēl "Priekšnojautās" lasāmas daudzas šādas ievirzes rīmes: "Pats par sāli tu zemei kļūsti, / bez tevis tavai tautai zemi liegtu, / un, ja tu nepadarītu ko nepadarāmu, / šī zeme tev garozu nepasniegtu. // Cēla, cēla ir tava dzīve, cilvēk, / kā nākotne, kuru tu cel." Šīs rindas varētu būt itin iederīgas sešdesmito gadu sākuma poētikā, taču 1979. gadā tās atgādina anahronismu vai tukšu retoriku. Bez tam Peters ir sarakstījis arī daudzus satīriskus dzejoļus, kuriem piemīt visām satīrām raksturīgā vaina: zūdot satīras objektam, jēgu zaudē arī pats teksts.

Tomēr Petera daiļrades labākajā daļā darbojas citas likumsakarības. Kā jau teikts, teksta organizācijas principus dzejnieks bieži vien pārmantojis no folkloras. Un tautas daiļradei pārmērīga nopietnība un garlaicīgi iestīvināts svinīgums nebūt nav raksturīgs. Jau Petera otrā krājuma – "Asinszāle" – patētiskajā dzejolī "Par dusētājiem izstāstiet!" ir arī šādas rindas: "un tautas dziesmā žēlajā ir tik daudz dzīvot gribas, / ka diždanci ap ozo-liem, šķiet, taktē kapu dzeņi." Līdzīgi – "... jo raudam mēs, jo ātrāk mums ir jāsadrup. // Bet, jo smejamies, jo augstāk mums ir jāuzkāpj." Citiem vārdiem, starp traģisko un komisko ir jābūt līdzsvaram; nepieciešams skatījums "no vidus". Vai, kā teikts "Ceturtajā grāmatā" – "Tu esi pašā vidū. / Skrien dzirkstis debesīs. / Kūp ceplī zelta šķiņķis. / Tev mutē medus līst" (nav grūti pamanīt, ka šis šķietamo ačgārnību garā sacerētais teksts sakņojas folklorā: "vidus" ir ļoti svarīgs jēdziens mitoloģiskajā pasaules redzējumā, tāpat arī "debesis"; "zelts" gluži automātiski saistās ar visu "augsto" – un ar to komiski kontrastē "šķiņķis"; klāt ir arī Petera poētikā tik ļoti iederīgais "ceplis"). Tāpat komiskā un traģiskā attiecības apcer poētiskais komentārs tautasdziesmai "Liku bēdu zem akmeņa", kas sarakstīts tipiska 20. gadsimta intelektuāļa paradoksālajā skatījumā: "Mums nav nedz tiesību, nedz laika / pie krusta sevi pienaglot. / Vēl jādzied pāri bēdu bēdai, / vēl jāvar ņemt, vēl jāvar dot. // (...) Un vai tad mūžībai ir jēga, / ja tāni sevi neizdzied! / Bet varbūt mūžība ir bēda, / pār kuru dziedādami iet." Dažbrīd komiskais pārtop mūsdienīgā groteskā, kā tas ir "Vecpiebalgas nakts balādē". Tā sākas balādiski drūmā tonī: ir veju nakts, Reinis Kaudzīte izkāpj no sava kapa un dodas apraudzīt savus "Kaibēnus". Taču ceļā viņš sastop citu no vēstures labi pazīstamu veli – grāfu Šeremetevu makšķerējam zivis.

Starp citu, Peters ir viens no retajiem, kas patiesi augstā līmenī strādājis beidzamajā pusgadsimtā tikpat kā novārtā pamestajā balādes žanrā. Balādes Petera stāstītāja talants ir ideāli saskanīgs ar viņa dzejas melodiskumu. Šeit jāmin "Vecpiebalgas nakts balāde" un "Balāde par tukšu zārku" no "Asinszāles", "Balāde par bendi un viņa līgavu", "Dzintara balāde", "Balāde par pirmo ledu" no "Ceturtās grāmatas" u. c.

Peteram jūtami pietrūkst Belševicas "cirvja un zieda" traģiskas. Tās vietā lielākoties ir patētika vai, sliktākā gadījumā, retorika, tomēr, viņaprāt, senči nav gluži ēnu galerija ar drūmi vai svinīgi saviebtiem ģimjiem. Kaut gan – pieminekļu celšanā Peters ir liels meistars, neraugoties uz to, ka kādā Veidenbaumam veltītā dzejoli viņš raksta: dzejnieki ir "jāizplēš" no akmeņiem, t. i., pieminekļos jāiedveš dzīvība. Šāda attieksme ir divdabīga. No vienas puses – nosliece uz stabilām un nemainīgām struktūrām, no otras – virtuozā ironija, atsvabināšanās no klišejiem un stereotipiem (ne velti vairākos tekstos, tostarp, piemēram, "13" un "Imanta Ziedoņa motīvā" no "Ceturtās grāmatas", ietverts aicinājums uz nepareizību un atšķirīgumu, kaut gan pats Peters īpaši netiecas būt nepareizs un atšķirīgs). Ir vēstures apjūsmošana plakātiskajā ciklā "Dziesmu svētki – 100" vai "Septiņos dzejoļos Andreja Pumpura piemiņai", bet ir arī spoži ironiskā "Parafrāze par tēmu", kurā apspēlēts Veidenbauma dzejolis "Kā gulbji balti padebeši iet". Liekas, nav nejausība, ka Veidenbaums Petera dzejā piesaukts gandrīz tikpat bieži kā Pumpurs un Barons, – abas šīs virzības labi raksturo Petera dzejas divdabību.



Jo sevišķi spilgti folklorisko smieklu poētika realizējas trīsdalīgajā dzejījumā "Ziemas saulgrieži" (krājumā "Mans bišu koks"). Tekstu ievada citāti no vecām avīzēm un mācītāja P. Einhorna teiktais par ziemas saulgriežiem kā par latviešu "bezkaunīgajiem svētkiem" un "lopišķu dzīvošanu" – pretstatā Ziemassvētku kristīgajai tradīcijai. Pirmajā daļā – "Bluķa vakars" – Peters apraksta "vienu priecīgu dvēseles nomodu ar nenokristītu miesu" – Bluķa vakara izdarības. Seko "Vilku mēnesi", kura tekstā samānāmas sakarības ar buramvārdu poētiku un kurā vilka "brīvā rīkle" sakauc "jaunu zvaigzni debesīs". Trešā daļa – "Budēji Ilūkstes cietumā" ir visiešpaidīgākā. Tās pamatā ir reāls notikums – pagājušajā gadsimtā Ilūkstē, lai izdeldētu "nejaukus un bezkaunīgus smieklus", budēji tika apcietināti. Petera tekstā (darbojas tradicionālās maskas – Dzērve, Lācis, Siena Guba, Lielā Sieva, Āzis, Nāve u. c.) karnevāls turpinās arī cietumā, taču nu jau

citā kvalitātē, karnevāls kļūst gluži reāls – Āzis iemīl Nāvi: “.. Āzis tumši tvīkst, / tad kājās trūkstas stāvus / un karsti, karsti nomutē / uz lūpām mīļo Nāvi, / uz pusēm savus ragus lauž un sauc: / “Hei, budēliši, / ap Zāļu dienu raudzībās / mēs ielūdzam jūs visus.””

No iepriekšcītētajiem tekstiem redzams, ka Petera dzejā sakņu metafora cieši saistīta ar tautasdziesmu. Latviskās saknes meklējamas tautasdziesmā vai, precīzāk, dziesma funkcionē kā “ceļa rādītājs”, kas palīdz šīs saknes atšifrēt. “Zaudētās paradīzes” – laikposmā, sākot no tautasdziesmu laikmeta, turpinoties tautiskajā atmodā un noslēdzoties ar strēlniekiem – centrā kā “dzīvības spēks” ir dziesma (atcerēsimies: “Dzīvība sēj dziedādama”). Peters ir sacerējis arī daudzu dziesmu tekstus; daļa no tiem apkopoti “Ceturtajā grāmatā”. Veiksmīgākajās dziesmās apspēlēta ziņģes poētika.

Petera daiļrades kulminācija ir viņa beidzamā grāmata “Tautas skaitīšana”. To veido tāda paša nosaukuma dzejoļu cikls un poēma “Nakts pēc tautasdziesmas”. Pēc ievaddzejoļi formulētās tēzes “censties sevi saskaitīt” (runa, protams, nav par skaitu burtiskā nozīmē, bet gan drīzāk par “patiesību minusos un plusos”) seko “matemātiskā daļa”: “Par vairāk un mazāk”, “Par matemātiku”. Šajos dzejoļos tiek krietni apšaubīti matemātiskie rēķini, kurus nebūt nevar attiecināt uz cilvēku: “..tik viens, cik Bēthovens, tu izverd ārā sirdi, / bet desmittūkstošiem nav kārtībā ar dzirdi. // Kā Šiva daudzrokains zog zaglis taipus žogam, / bet zagli nozog Venera bez rokām. // Tu peldies Visumā, es – sliktu zāļu rasā, / un kurš man atbildēs, cik vairāk ir, cik – mazāk!” Tālāk autors mēģina “saskaitīt tautu”, apcerot personālijas (ir Borisam Bērziņam, Fricim Bārdam, Jānim Sudrabkalnam, Ojāram Vācietim u. c. veltīti teksti). Bez šaubām, šādas ieceres realizācija ir diezgan utopiska, tālab Peters ciklu turpina, pēc visai savdabīgiem principiem klasificēdams ētiskās vērtības (“Par ķēnišķo”, “Atskaitīšana. Narcisms”, “Tēla rehabilitēšana”, “Ligo”, kam pretstatīts “patiesām ligo”). Ir arī Rīgai veltītu tekstu kopa. Un, protams, tautasdziesmas kā visa esošā vienojošā spēka apoloģija: “dziesmas lielums ceļas pāri / skaitļiem šķietamiem”, bet jo sevišķi: “No dziesmas esmu paņemts, / par dziesmu man jāpaliek.”

Poēma “Nakts pēc tautasdziesmas” ir viens no vērienīgākajiem dzejojumiem visā beidzamo gadu desmitu latviešu literatūrā (vairāk nekā 200 četrpēdītes). To veido divas daļas – Dzejnieka monologs un Sievietes monologs (pareizāk sakot, abi monologi ir iedomāti un noris Dzejnieka apziņā, viņam atrodoties vilcienā un raugoties pretimsēdošajā meitenē). Abu tēlu attiecības fiksētas jau ievadā: “Sieviete neļauj dziesminiekam “aizdziedāties”, savukārt Dzejnieks viņai – “aizdzīvoties”. Tātad – mūžīgā garīgā un materiālā konfrontācija, taču šai gadījumā garīgums nebūt nav, kā tas dzejā parasti pieņemts, vērtēts augstāk par esamības materiālo sfēru; abi jēdzieni drīzāk papildina un līdzsvaro viens otru. Poēmas mazliet mīklainais virsraksts atšifrējams ļoti vienkārši: iedomātā saruna notiek “vilcienā, naktī, riteņu dunā, tautasdziesmu sarikojuma iespaidā” (bez šaubām,

iespējama arī cita interpretācija – par nakti nodēvēts laikmets pēc “zaudētās paradīzes”).

Dzejnieka monologā kārtējo reizi apspēlēta teiksma par Lāčplēsi, pašam Lāčplēsim gan nepiedaloties. Monologa pamatā ir klasiskais pretstatījums: lauki – tā ir “īstā”, latviešiem piederīgā, latviskumu radošā un saglabājošā Latvija, turpretī pilsētas tiek traktētas kā vācu iekarotāju radīti svešķermeņi: “.. tik ilgi zobens manu māti milē, / līdz piedzimst bērniņš – piedzimst Rīgas pils” (arī iepriekšējās Petera grāmatās vērojama līdzīgi skeptiska un dažbrīd ironiska attieksme pret pilsētu). Taču, protams, pilsētas un lauku saplūšana ir jau noticis fakts, ar ko nākas samierināties, tālab poēmā parādās Latvijas “patēvs”, “tuvs un neapstrīdams radnieks”. Tas ir Melnais bruņinieks, ar kuru Dzejnieks risina garumgaru dialogu par valodas problēmām. Dialoga būtība ir apmēram šāda: nacionālā pašapzināšanās vispiltgāk izpaužas tieši valodā; savukārt tautasdziesmas – tā ir valodas esamības dabiskā forma. Iznīcinot valodu, tiek iznīcināta arī tauta – un tas ir vienīgais tautas pilnīgas iznīcināšanas veids. Šo domu iemieso līdzība par to, kā “lielajā valodu talkā” uz katra valodu koka zara sēž pa kangaram un kā visi zāgē zarus, uz kuriem sēž. Vienubrīd pavīd arī Spidala, kas lieliski formulē Melnā bruņinieka kļūdu: vajadzējis Lāčplēsim cirst nevis ausis, bet gan mēli. Tālāk vilcienā “sāka kāpt iekšā lauki” – koki, kuriem katram cilvēka vārds (piemēram, “un endzelīns – lūk, gods, lūk, kuģa masts!”). Dzejnieka monologs noslēdzas ļoti patētiski: “Lai topat sveikti, mani lauku brāļi, / lai topat stipri savās pilsētās, / ar putnu spārniem, dziesmu vārdiem stipri / gan cilvēku, gan koku izskatā.”

Sievietes monologu veido kādas pamestas un bērnu gaidošas meitenes bēdu stāsts. Kaut arī autors jau brīdinājis, ka Sieviete pārstāv esamības materiālo sfēru, tomēr tas tik ļoti kontrastē ar alegorisko Dzejnieka monologu, ka veidojas diezgan nepatīkama disonanse – abu monologu apvienojums veselumā liekas autora uztiēpums poēmai. Meitene cildina pilsētas dzīvi, par dzejniekiem teic, ka “nenogurstot pagātņi tie vajā, / bet man visvairāk tagad vajag – dod!”, un galu galā atzīstas: “Es mīlu jūs. Un tas arī viss.”

Pēc “Tautas skaitīšanas” Peters pārkvalificējās par politiķi un Latvijas vēstnieku Krievijā un dzeju vairs nav publicējis.

ZIGMUNDA SKUJIŅA SPĒLES

Sešdesmitajos gados pēc “Kolumba mazdēliem” Zigmunds Skujiņš publicēja vēl divus romānus – “Fornarīnu” (1964) un “Sudrabortos mākoņus” (1967). Tie, lai arī profesionāli izstrādāti – vismaz uz tā laika prozas pagalam

pieticīgā fona –, bija visai viduvēji un idejiski “pareizi” (jo sevišķi – “Sudrabotie mākoņi”), ar socreālisma metastāzēm caurausti lasāmgabali, kuros apcerēta strādnieku un mākslinieku dzīve un, kā mēdza izteikties sešdesmito gadu kritika, “risinātas problēmas”, sākot no psiholoģiskām un beidzot ar ražošanas un ideoloģiskajām.

Savos autobiogrāfiskajos darbos un intervijās Skujiņš vairākkārt ir izteicies, ka apmēram 1967. gadā viņa daiļradē noticis lūzums. Bez šaubām, rakstniecībā krīze un dažādu veidu lūzumi ir gluži dabisks stāvoklis, taču, liekas, šoreiz tas ir viens no tiem retajiem gadījumiem, kad patiesi var runāt par radikālu rakstības maiņu. Iespējams, šo lūzumu visprecīzāk fiksē mazā novele “Ar puķi pie cepures” (1967), kuru bija iespējams publicēt tikai pēc 20 gadiem, jo tajā diezgan saasinātā formā bija skartas dažas socreālisma prozai nevēlamas tēmas. Sižets ir apmēram šāds: pie čekas izmeklētāja ierodas kāds pavēcs cilvēks un atzīstas, ka savulaik nogalinājis savu komandieri. Tas gan noticis vēl trīsdesmitajos gados, Krievijā, Staļina terora laikā, turklāt izpildot spriedumu. Tagad pazīstamais komandieris ir reabilitēts, viņam atklāj pieminēkli, slepkava, nu jau godājams pensionārs, skolēniem sarīkojumos stāsta atmiņas par pašrocīgi nošauto komandieri un reizumis sastop viņa atraini. Tomēr slepkavam doma par nodarīto nedod mieru; viņš, uzskatīdams, ka “tādiem kā es nav tiesību staigāt apkārt cieniņiem un godātiem”, iet atzīties. Saprotais, varonis ar savu vizīti pie izmeklētāja neko nepanāk – slepkavība vairs ir tikai sīks biogrāfisks fakts, kas varbūt var ieinteresēt vienīgi kādu vēsturnieku (vai rakstnieku). Sešdesmitajos gados par padomju teroru vēl atļāvās rakstīt tikai Lāms un Bels – un arī, protams, vien tiktāl, ciktāl to pieļāva cenzūra.

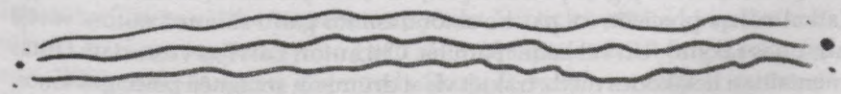
Nākamais Skujiņa romāns – “Kailums” (1970) – iekļāvās to Ezeras, Bela un Lāma darbu virknē, kas radikāli izmainīja latviešu prozas kopainu. Pārējie tikko minētie autori deformēja ierastās romāna struktūras un manipulēja ar laiku romānā, taču Sku-

jiņš, saglabādams klasisko hronoloģiski izkārtoto vēstījuma struktūru, īpaši izcēla psiholoģiskās spēles funkcijas. Turklāt paradoksālā veidā šī psiholoģiskā spēle romāna ritumā pārtapa arī literārā – un līdz ar to “Kailums” kļuva par vienu no spēlējamošākajiem romāniem latviešu literatūrā, jo nepārtraukti rotaļājas gan tajā mītošās personas – cita ar citu, gan pats autors – ar šīm personām un arī ar visu romānu. Skujiņš apliecināja, ka spēle literatūrā ir visnopietnākā nodarbošanās; pirms viņa to bija darījis tikai Bels “Bezmiegā” – un arī ne tik meistarīgi.

Romāna sižets ir diezgan samezglots un vietumis atgādina intelektuālu detektīvu. Kādā provinces pilsētiņā (tajā atrodas rūpnīca, kurā strādā no

visas Latvijas sabraukušas jaunas sievietes; saprotams, nedaudzo vīriešu dēļ starp viņām noris visistākā konkurences cīņa) pēc dienesta armijā ierodas jaunais dzejnieks Aleksandrs Draiska (dailrunīgi rotaļīgs uzvārds), lai sastaptu meiteni, ar kuru jau ilgi sarakstījies. Atklājies, ka kopmītņu istabā, kas minēta vēstulēs, dzīvo pavisam cita sieviete, kura neko nezina nedz par Aleksandru, nedz par viņam adresēto vēstuli autori, viņš turpina meklējumus, pie viena iepazīdams šo diezgan specifisko, feminizēto sabiedrību. Pēcgalā Aleksandram savu vēstuli draudzeni tomēr izdodas atrast; tomēr izrādās, ka tā ir viltvārde – vai spēlētāja (būdamā jūtīga un viegli aizskarama, viņa ir uzlikusi ciniskas un vieglprātīgas meičas masku) –, kura vispārējā vīriešu deficīta apstākļos izmantojusi iespēju iepazīties ar jaunu cilvēku, turklāt neprecētu dzejnieku. Seko spoži izstrādātu sarežģījumu un intrigu virkne; maskas krīt cita pēc citas; Aleksandra vēstuli draudzene iet bojā mulķīgā nelaiemes gadījumā. Bez tam romānā ir arī dažas citas centrālajai līnijai pakārtotas masku spēles (piemēram, krīt kāda pazīstama profesora maska). Noslēgumā autors izspēlē trumpja kārti: izrādās, šķietamais Aleksandrs Draiska nav nedz Aleksandrs, nedz dzejnieks – viņš ir istā Draiskas dienesta biedrs, kurš ar drauga atļauju izmantojis jau pazīstamā dzejdaļa vārdu, lai, nebūdamas no dabas aplaimots ar talantu vai vismaz pievilcību, tiktu pie jaukas meičas.

Acīm redzami, ka šis Skujiņa traģikomiskais karnevāls (atcerēsimies karnevāla būtību: ar piezemētām izdarībām atspoguļot norises sakrālajās sfērās) pieļauj sešdesmito un arī vēl septiņdesmito gadu prozai neraksturīgi lielu interpretācijas brīvību: “Kailumu” iespējams izlasīt gan kā smalki niansētu psiholoģisku romānu, gan kā eksistenciāla morālista nopūtu – kad maskas krīt, izrādās, kailums nav nemaz tik pievilcīgs (augstākā atkailināšanās pakāpe ir ādas nodīrāšana, taču tik tālu Skujiņš neaiziet), gan kā sociālanalītisku tekstu, gan arī gluži vienkārši kā aizraujošu lasāmgābali. Tas raksturīgs visiem Skujiņa darbiem – tie ir sižetiski aizraujoši, bet zem šīs sižetiskās virskārtas allaž ir arī itin pienācīgi dziļumi¹. Bez tam “Kailumā” ir tā laika latviešu prozai principiāli jauna darbojošos personu koncepcija: tās neseko kādai uzmācīgi “pareizai” idejai (ar “pareizības” sērgu bija aplīpinātas iepriekšējo Skujiņa darbu personas), nepieder arī pie “negatīvajiem varoņiem”, bet godīgi spēlē savas lomas tekstā. Starp citu, tieši šī veiksmīgā atbrīvošanās no socreālisma mantojuma izraisīja kritikā iebildumus par “autora pozīcijas” trūkumu.



¹ Skujiņš vairākkārt par vienu no saviem skolotājiem ir nosaucis Anšlavu Eglīti. Atcerēsimies, ka arī Eglītis trīsdesmito gadu beigās latviešu literatūrai jaunas teritorijas pievienoja tieši uz šīs mānīgās vieglprātības rēķina.

Vārdu sakot, "Kailumā" Skujiņš prozas vienvirziena taciņu atvietoja ar labirintu: nekas nav tā, kā liekas no pirmā acu uzmetiena, – un arī maskas noņemšana varbūt ir tikai kārtējā mistifikācija. "Paties", "reāls", "īsts" utt. ir visai relatīvi jēdzieni, kas šajā labirintā var kalpot labi ja par virziena rādītājiem, bet visticamāk, ka izejas no labirinta nemaz nav.

Divi nākamie Skujiņa romāni – "Virietis labākajos gados" (1975) un "Jauna cilvēka memuāri" (1982) – iezīmīgi ar to, ka labi raksturo prozas vidusslāni, pašiem atrodoties krietnu gabalu virs viduvējības līmeņa. Pirmajā uzmanības centrā atrodas četrdesmitgadīgais inženieris Turlavs, viņa dzīve un darbs; savukārt otrajā – divdesmitgadīgais students Zariņš (romāns veidots kā viņa memuāri); ar viņu acīm autors vēro pasauli un laiku – un romāni tā arī paliek tikai sava tapšanas laika literatūru raksturojoši teksti. Tas pats sakāms par garstāstu (vai īsromānu) "Sermuliņš uz asfalta" (1980), kurā stāstīts par kādas ģimenes krīzi, ko feminizēšanās dēļ izraisījis laulāto draugu nevienlīdzīgais stāvoklis sabiedrībā: sieva ir universālveikala direktore, vīrs – šoferis.

"Gulta ar zelta kāju" (1984) ir vērienīgākais Skujiņa romāns. Tas varētu būt arī viens no iespaidīgākajiem romāniem visā latviešu literatūras vēsturē, ja vien tam nepiemistu kāds būtisks trūkums: izlasot "Gultu ar zelta kāju", uzreiz rodas tiešas asociācijas ar Garsijas Markesa "Simts vientulības gadiem". Bez šaubām, te nevar būt ne runa par aklu pakaļdarinājumu, taču romānu kompozīcijā un jo sevišķi "magiskuma" poētikā paralēles ir acīm redzamas¹. Šīs paralēles gan netraucē "Gultai..." būt patiesi kolorītai un elegantai.

"Gulta ar zelta kāju" ir mazliet teiksmains vēstījums par Vējagalu dzimtu aptuveni gadsimtu ilgā laikposmā. "Teiksmains" – tas nozīmē aptuveni to, ka autors, lai panāktu vēlamo efektu, gaumes robežās pārspilējis vai tikai izspilējis dažas reālijas, tādējādi pats sev uzticēdams laika funkcijas (laikam ritot, stāstījumam attālinoties no stāstāmā notikuma, šāda pārspilēšana un izspilēšana ir gluži pašsaprotama parādība). Raksturīgi, ka romānā nav precīzu notikumu datējumu – zinošs lasītājs darbības laiku var noteikt tikai pēc atsevišķām reālijām vai lielo sociālo satricinājumu atbalsīm personu biogrāfijās, t. i., autors it kā atdarina teiksmojošo rakstību, kurā laika kategorija ir visai mazsvarīga. Lielos vilcienos romāns ir precīzs – daudziem šķietami neticamiem notikumiem pamatā ir reāli vēsturiski fakti, neparasts vien tas, ka viss romānā aprakstītais atgadījies ar vienu vienīgu Vējagalu dzimtu. Tātad Vējagali piedzīvojuši visu, ko piedzīvojusi latviešu tauta (atkal nākas precizēt: to, par ko astoņdesmito gadu sākumā autors varēja atļauties rakstīt). Un vēl kāda īpatnība. Citi autori Latvijas vēsturi un tautas mentalitāti lielākoties mēdz traktēt visai drūmi un smagnēji pelēcīgos toņos, turpretī Skujiņš to dara lāgiem žilbinoši koši, efektīgi un dinamiski. Dīvainā

¹ Arī autors kādā intervijā izteicies, ka bez "Simts vientulības gadiem" viņa romāns diez vai būtu radies.

kārtā šī īpatnība savulaik izsauca pārmetumus par to, ka romāns atgādina komiksu. Istenībā cēlonis šeit ir cits. 70. – 80. gados pasaules literatūra mazpamazām zaudēja ilūziju par to, ka labs romāns – tas noteikti ir biezs, grūti lasāms un dažādām prātīgām idejām piesātināts sējums, bet aizraujošs sižets iederīgs vienīgi triviālajā literatūrā. Sensenā stāstu stāstīšanas māka no jauna kļuva piederīga augstajām mākslām. "Gulta ar zelta kāju" (līdzīgi kā Margēra Zariņa "Viltotais Fausts") ir šā procesa atspulgs latviešu literatūrā.

Romāna darbība sākas pagājušā gadsimta otrajā pusē. Piejūras Vējagalu dzimtai ir divi "patriarhi": Noass – klasisks "jūras vilka" iemiesojums, kuģa kapteinis, apveltīts ar milzīgu spēku un trakulīgu temperamentu, arī veiksmīgs komersants un daudzu burinieku īpašnieks, kurš, beidzoties burinieku laikmetam, zaudē lielu daļu mantas; otrs ir Augusts – "zemes cilvēks", Noasa pretmets, lēnīgs un pamatīgs zemes kopējs, kurš izmanās nodzīvot līdz 99 gadu vecumam. Tālāk dzimtas ciltskoks sazarojas, un tā pārstāvji, kā jau teikts, pieredz visu Latvijas beidzamā gadsimta vēsturi. Vienu no Noasa dēliem 1905. gada revolūcijas laikā nevainīgu nošauj soda ekspedīcija; otrs kļūst par profesionālu revolucionāru, kuru tvarsta vai visu Eiropas valstu policijas; viņš izceļo uz ASV un arī tur ķeras pie revolucionārās kustības organizēšanas, pēc tam krietnu laiku pavada cietumā kādā Vidusamerikas valstī, lai trīsdesmitajos gados dotos uz Krieviju, kur viņa pēdas pazūd.

Vējagalu dzimtas piedzīvojumu un pārdzīvojumu uzskaitījumu varētu vēl turpināt – un arī pats romāns vietumis atgādina notikumu un piedzīvojumu pārstāstu, kas robežojas ar neticamo (Indriķis Vējagals 2. pasaules kara beigās būvē gaisa balonu un bēg uz Zviedriju, turklāt veiksmīgi; pie vienas no Vējagalu sievietēm 30 gadus slēpjas vācu armijas dezertieris; Pauli Vējagalu nosit zibens, kas vienlaikus sasper arī piecus kokus, un tamlīdzīgi). Vējagalu dzimta pamazām izklist pasaulē – un šeit parādās kāda īpatnība. Proti, personas salīdzinājumā ar abiem kolorītajiem dzimtas patriarhiem kļūst aizvien neizteiksmīgākas un blāvākas, t. i., stāstījumam tuvojoties mūsaiem, aizvien nepieciešamāka kļūst ticamības ("reālisma") kategorija, un tāpēc zūd arī teiksmojošās intonācijas un "maģiskuma" poētika. Viena romāna ietvaros rodas konflikts starp divām poētiskām – autora izvēlēto teiksmas poētiku un literatūras pieprasīto reālismu. Aptuveni pirmās divas trešdaļas no romāna – tā ir virtuozā spēle, stāstījums, kas ir tik meistarīgi izstrādāts, ka kļūst par pašvērtību un nav nepieciešams tajā meklēt tos elementus, ar kuru palīdzību parasti nez kāpēc mēdz spriest par literatūru. Citiem vārdiem, reālisma poētika šeit tiek traktēta kā spēle (secinājums, pie kura septiņdesmito gadu sākumā bija nonācis Margēris Zariņš un – "Kailumā" – arī pats Zigmunds Skujiņš), kurā vinnētājs ir meistarīgākais spēlētājs, nevis tas, kas spēlei uzkrāvis dažādu visnotaļ pozitīvu ideju un domu nastu. Diemžēl romāna noslēgums atklāj, ka viss spožais un spēlējotais teksts ir tikai bagātīgi izgreznota kancele acīmredzamu un ikdienā

izmantojamu patiesību sludināšanai. Romāna virsraksts apzīmē leģendāro Noasa mantojumu, kuru viņš savulaik kaut kur it kā apslēpis un ar kura meklēšanu citīgi nodarbojas daži viņa pēcteči. Visām gultām, tostarp arī Noasa, kājas gan izrādās parastas; mazliet zelta atrod Noasa kapteiņa svārku pogās, taču pats galvenais mantojums izrādās apslēpts zemē. Tie ir namdara rīki, ko Noass apracis 1. pasaules kara laikā īsi pirms savas nāves, – un viens no Vējagalu mantiniekiem, pakļaujoties senča vēlējumam, sāk mūsdienās jau diezgan paputējušo dzimtas māju atjaunošanu. Saprotams, šāda uzbāzīgi viennozīmīga un pārmērīgi pareiza simbolika (un ne tikai – “Gultas...” beigu galā ir arī citas tikpat viennozīmīgi uztveramas epizodes) romānam tikai kaitē – vērienīgā Skujiņa katedrāle palikusi bez smailes, tās vietā uztupināts plakans un pamatīgs dzelzsbetona bloks, lai vismaz lietus netek iekšā. Šis viennozīmīgums visdrīzāk izskaidrojams ar to, ka “Gulta...” tapa laikā, kad aktuāla bija “sakņu” meklēšana, – un Skujiņš, līdzīgi daudziem citiem romānistiem, “turējās līdzī laika garam”.

Skujiņš ir arī īsprozas meistars, vienpadsmit īsprozas grāmatu autors¹. Laika un telpas aptvērums Skujiņa īsprozā patiesi vērienīgs: viņš rakstījis par Seno Romu (“Gladiatorī”, 1970), Čingishana sirojumu laikā sakņotu līdzību par brīvību (“Novele par Čingishana zirgu”, 1967), par mācītāju un rakstnieku Juri Neikenu, kurš mēģināja izlaipot starp latviešiem un vāciešiem (“Neikens iet uz Roperbeķiem”, 1973), par rakstnieka Lampeduzas, “Geparda” autora, dzīvi Latvijā (“Sapņi”, 1965), par Džona Lenona noslepkavošanu: stāstu veido Lenona, Joko Ono un slepkavas Čepmena monologi (“Dubultfantāzija”, 1985), par dažiem miklainiem Aspazijas biogrāfijas faktiem (“Sātana eņģelis”, 1996) u. c. Lielākoties noveles veidotas apmēram pēc šāda principa: ir pretstatīti divi stipri attālināti (vai vismaz šķietami attālināti) elementi, motīvi vai sižetiskas līnijas un pēcgalā piemināts: “Jūs jautāsi, kāds sakars sākumā stāstītajam ar tikko teikto?” (tā šis parasti noklusētais jautājums formulēts stāstā “Maiga gaisma caur aizvērtiem plakstiem”, 1993). Bez šaubām, acīmredzamu sakaru grūti fiksēt, tomēr saistība pastāv – kaut kur sižetiskos zemslāņos, asociācijās vai kur citur. Dažkārt pretstatīšana noris, vadoties pēc no romantisma poētikas patapinātā principa “īstenība un/vai sapnis (ilūzija)”. Tā tas ir novelē “Virpuļviesulis” (1986), kurā šaušalīgs sapnis par varītēm tiecas iebrukt realitātē, un “Pietā” (1972). Citkārt pretstatīti attālināti un krietni atšķirīgi laikposmi – “Sunākstes elēģija” (1976) un “Sapņos”. “Gladiatoros” un “Dubultfantāzija” pretstatīti atšķirīgi sižeti. Savukārt stāstos “Neikens iet uz Roperbeķiem” un “Sātana eņģeli” Skujiņš uzdod mūžveco novelistikas jautājumu: kā tas bija īstenībā? Vārdu sakot, kā teikts novelē “Pietā”, nepieciešams, lai rastos iespaids par to, ka “tas skanēja gluži ticami un tajā pašā laikā pilnīgi fantastiski. Kaut kādi murgi. Un tomēr diezgan loģiski.”

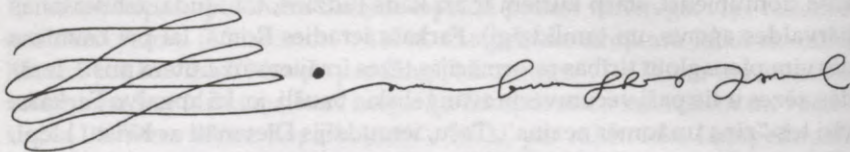
¹ Četpadsmit labākās noveles apkopotas izlasē “Stāstītāja svētdiena” (1994). Visā latviešu literatūras vēsturē nav daudz tik izcilu īsprozas grāmatu.

Maz ir 20. gadsimta rakstnieku, kuri kaut reizi nav Jāvušies Bībeles kārdinājumiem. Proti, apspēlēt, variēt, parodēt, atdarināt utt. Bībeles sižetus un motīvus. Turklāt Bībeles ģenerētie teksti bieži vien nonāk visai saspīlētās attiecībās ar pašu Bībeli. Veidojas tādi kā "literāri apokrifi": evaņģēliji tajos interpretēti nevis kā teoloģiski, bet gan kā poētiski teksti. Padomju laikā, saprotams, latviešu literatūra Bībeles atsvaidzinošo elpu nejuta. Skujiņa mesianiskais apokrifs "Pietá" ir izņēmums – laikam tā vienkāršā iemesla dēļ, ka savulaik romāni varēja reducēt arī uz "buržuāziskās sabiedrības kritiku".

Romāni "Pietá", līdzīgi kā vairākus citus Skujiņa stāstus, ir ierosinājusi avižu ziņa par to, ka 1972. gadā kāds vīrs sadauzījis Mikelandželo skulptūru "Pietá", Dievmātes tēlu ar mirstošo Kristu klēpī. Novele veidota kā vainīgā, Krisa Farkaša, nopratināšanas protokols policijas iecirknī. Farkaša apziņā saplūst laiku, precīzāk, dažādu laikmetu varmācības liecības (Cēzara nogalināšana saplūst ar Kenedija slepkavību, pavid Senās Romas kristiešu mocekļi līdz ar mūsdienu demonstrantiem; tiek piesaukti vienpadsmit Farkaša domubiedri, starp kuriem ir arī kāds Jūdžins, t. i., Jūda, izlūkošanas pārvaldes aģents, un tamlīdzīgi). Farkašs ieradies Romā, lai pie baznīcas durvīm pienaglotu ticības reformācijas tēzes (mājiens uz Lutera pusi). Izrādās, tēzes ir tie paši vecumvecie evaņģēliskie baušļi, jo, kā apgalvo Farkašs, visi tos "zina un tomēr nezina". Taču, ieraudzījis Dievmāti ar Kristu klēpī, viņš piepeši saprot, ka Kristus bijis apkrāpts – no viņa nāves labums un attaisnojums ticis vien tiem, kas turpina slepkavot. Noveles noslēgums ir noslēpumains un paradoksāls: policijas komisārs ierauga, ka uz aizturētā kailajām kājām ir naglu atstātas rētas. Ko domāt lasītājam, – tas pilnībā tiek atstāts viņa ziņā. Autors spēli ir uzsācis – lasītājam tā jāturpina.

Skujiņa dialogs ar Bībeli turpinājās divdesmit gadus vēlāk vienā no nedaudzajiem deviņdesmitajos gados sacerētajiem prozas darbiem – stāstā "Dieva Dēla dēls". Tas, iespējams, ir arī pats labākais Skujiņa stāsts. Darbības noris 25 gadus pēc Kristus nāves; mesianistu sektas prezbiteris Ponta Marijons, saņēmis ziņu, ka uzradies cilvēks, kas uzdod sevi par Kristus dēlu (kas gan var būt vēl ķecerīgāks par pieņēmumu, ka Dievs iecelts vectētiņa godā?), dodas viņu meklēt. Ceļā Ponta Marijons sastop visus, ko vien pieprasa prozas likumi: vienu no Jēzus mācekļiem, kareivi Asatu, kas pienaglojis Jēzu pie krusta, Magdalas Mariju. Sarunās ar viņiem prezbiteris iepazīst cilvēciskoto Kristu, t. i., autors mēģina ielūkoties aiz mīta aizsargslāņa un izstāstīt, "kā tas varētu būt bijis īstenībā". Ponta Marijonam patiesi izdodas atrast Kristus dēlu Eliabu – aktieri, dziedātāju un burvju mākslinieku, kurš dzīvi spēlē kā teātri un uzskata, ka Dievs pasauli radījis, pateicoties savam mākslinieka talantam. Eliabs dodas uz Kumranu pie mesianistiem, reizi nedēļā rīko iespaidīgas izrādes, lāgiem atkārtodams arī kādu no Kristus brīnumiem. Galu galā pienāk beidzamā un pati grandiozākā izrāde: Eliabs iestudē sava tēva nāvi pie krusta. Ir kaut kas absurds un ģeniāli grotesks šajā

epizodē: vēsture patiesi atkārtojas, taču šoreiz tiek tālu pārsniegtas banālā aforisma "vēsture atkārtojas kā farss" robežas: Eliabu patiesi pienaglo pie krusta, tad nez no kurienes uzrodas Asats, lai iedurtu viņam krūtīs šķēpu un kauļiņu spēlē vinnētu viņa hitonu; pēc tam Eliabs tiek apbedīts alā, tomēr šoreiz augšāmcelšanās nenotiek. Viena no labas prozas būtiskākajām īpatnībām ir spēja radīt neatbildamus jautājumus – un šoreiz to ir vesela gūzma: kāpēc Eliabam vispār bija nepieciešama šī izrāde? Ciktāl tā bija izrāde, un kurā brīdī tā pārtapa īstenībā? Pēc kā gribas tā norisinājās – Dieva, Dieva Dēla vai Dieva Dēla dēla? Kāpēc darbībā vēlreiz iesaistījās Asats, apbrīnojami precīzi atkārtodams savu lomu? Kāpēc Eliabs "sajauca tekstu" un tā vietā, lai iekliegtos klasisko "Mans Dievs, Mans Dievs, kāpēc tu esi mani atstājis?", klieudz pavisam ko citu – "Mans Dievs, Mans Dievs, kāpēc esi mani sitis krustā?" u. c. Domājams, nav jēgas mēģināt loģiski uz tiem atbildēt, jo tādā gadījumā jebkurš komentārs "Dieva Dēla dēlam" pārtaptu pavisam citā novelē.



Beidzamos gados Skujiņš publicējis divas autobiogrāfiskas ievirzes grāmatas – "Sarunas ar jāntārpiņiem" (1992) un "Jātnieks uz lodes" (1996). "Sarunās ar jāntārpiņiem" apcerēta autora bērnība un jaunība, lāgiem ietvertot arī šodienīgas aktualitātes, bet "Jātniekā uz lodes" ietvertas esejas arī par Albertu Belu, Imantu Ziedoni, Ojāru Vācieti, Arvidu Griguli un citām personībām, ar kurām autors saskāries vai nu dzīvē, vai arī ar tekstu starpniecību.

KĀ MIRST ROMĀNS, UN KAS PALIEK PĀRI PĒC TAM,
KAD VIŅŠ IR PAGALAM

Regīnas Ezeras proza

Regīna Ezera (1930) ir vairāk nekā 20 grāmatu autore; viņa vienlīdz veiksmīgi strādājusi gan romānistikā, gan stāstniecībā – atšķirībā no daudziem citiem autoriem, kuru stāstos parasti iekļaujas romānu "pārpalikumi" vai arī tie aizpilda pārmēru ieilgušos tukšumus starp romāniem. Ezeras

daiļrades sākums bija tradicionāls un kā tāds labi iekļāvās latviešu prozas kontekstā. 1961. gadā tika publicēts viņas pirmais romāns – “Zem pavasara debesīm” – un pirmais stāstu krājums; sekoja romāns “Viņas bija trīs” (1963) un vēl vairākas īsprozas grāmatas. Tā bija kamerstilā ieturēta, līdzsvarota sociālpsiholoģiskā proza ar diezgan liriskām intonācijām. Pirmās tradicionālā romāna struktūras sairuma pazīmes parādījās “Dzilnas sila balādē” (1968), kurā stāstīts par 2. pasaules kara notikumiem un kurš veidots, mījoties divu sieviešu iekšējiem monologiem: vieni un tie paši notikumi aplūkoti, raugoties no atšķirīgiem skatpunktiem. Bez šaubām, patlaban tas liekas visai triviāls paņēmieni, taču sešdesmito gadu kontekstā šis solis nozīmēja atteikšanos no “objektivitātes”, kas bija viens no socreālisma iluzorajiem stūrakmeņiem¹.

Savukārt “Saules atspulgs” (1969), “Stāsts ar laimīgām beigām” – kā to apakšvirsrakstā nodēvējusi autore, ir teksts, kurā pirmo reizi pilnā mērā realizējās Ezeras kamerstilā ieturētās prozas specifiskās īpatnības. Proti, sižets ir dziļi apslēpts darbojošos personu iekšējos monologos un izjūtams minimāli; varētu teikt, ka sižeta pārstāsts izrādītos krietni garlaicīgāks par pašu stāstu (precīzāk, “Saules atspulgs” atrodas kaut kur vidū starp stāstu un romānu – gandrīz visi Ezeras darbi mīt starpžanru teritorijā²). Uzmaņas centrā ir gluži parasta, ne īpaši saskanīgi dzīvojoša ģimene: Žanis Vanags, dienas avīzes žurnālists, kurš cītīgi tiecas augšup pa karjeras kāpnēm, un viņa sieva, kas dzīvo laukos, – tālab ģimene kopā pavada tikai nedēļu nogales. Pēc dažām tīri sadzīviskām peripetijām romāns noslēdzas ar samocītām un bezjēdzīgām svinībām, uz kurām Vanags uzaicinājis “ietekmīgus cilvēkus”, no kuriem atkarīga viņa karjera. Vārdu sakot, it kā maznozīmīgs psiholoģiskais romāns par visai maznozīmīgām ģimenes problēmām.

Taču “Saules atspulgam” piemīt vairākas nepavisam ne ikdienišķas iezīmes – un pirmām kārtām jau tā, ko Mārtiņš Poišs savulaik precīzi nosauca par “noklusēto drāmu”. Proti, faktiski Ezera raksta pretēji sižetiskās loģikas likumsakarībām. Visur, kur vajadzētu sekot dramatiskam sižeta pavērsienam, kur vajadzētu virmot kaislībām un samezgloties likteņiem, notiek pavisam kas cits – bet visbiežāk nenotiek nekas. Ezera it kā neliekas manām visu to bagātīgo iespēju klāstu, ko viņai piedāvā literatūra. Romāns ne ar ko īpašu nesākas un ne ar ko īpašu nebeidzas; precīzāk, punkts tiek pielikts tad, kad Autore intīmā divsarunā ar Žani Vanagu vienojas par laimīgajām beigām (par Autore lomu Ezeras romānos mazliet vēlāk): “.. kā

¹ Tieši tajā pašā laikā citus stūrakmeņus brucināja Bels ar saviem pirmajiem romāniem un Lāms ar “Vaisaugstāko amatu”, kas, starp citu, kompozicionālā ziņā ir radniecīgs “Dzilnas sila balādei”. Bija pienācis laiks mainīties literārajām paradīgmām, un Regīnas Ezeras romāni jūtami iespajdaļo šo procesu.

² Autore, šķiet, apzināti vairās no romāna jēdziena. “Nakti bez mēnesnīcas” viņa nodēvējusi par mozaiku, “Zemdegas” – par fantasmagoriju, “Varmācību” – par “vēstījumu ar septiņām atkāpēm”, “Nodēvību” – par “kāda stāsta anatomiju”. Vienīgi “Aka” gluži vai izņēmuma kārtā klasificēta kā romāns. Visticamāk, Ezera uzskata, ka viņas proza atrodas starp žanriem – tie nav ne stāsti, ne romāni, bet gan “kaut kas cits”, kas, iespējams, rada pats savu žanra definīciju. Tomēr ērtības labad šajā nodaļā visi Ezeras apjomīgākie darbi dēvēti par romāniem.

jau kārtīgā, rātnā stāstā tas pieklājas." Un tomēr – drāma ir, pat vairākas, taču tās nekādā veidā nerealizējas darbībā. Viss būtiskais noris tikai darbojošos personu apziņās; pat svarīgākie dialogi, kas, iespējams, novestu pie daudz maz efektīga atrisinājuma, noris domās.

Vēl kāda īpatnība, kas atrodama gandrīz visos Ezeras darbos, – tas ir "vajājošās pagātnes" motīvs: Ezeras aprakstītās personas burtiski vajā pagātnē: katram aiz muguras palicis kāds grēks, kas nemitīgi atgādina par sevi ar neizdzēšamu vainas apziņu. "Saules atspulgā" šis motīvs tiek tikko jaušami parodēts: Žanis Vanags iedomājas, ka ir sastapis savu dēlu, kura māti pirms daudziem gadiem pametis, jau paspēj iejusties tētiņa ādā, cieš no vainas apziņas, taču pēcgālā izrādās, ka viņš kļūdījies.

"Nakts bez mēnesnīcas" (1971) ir teksts, kas citkārt *varētu būt* apjomīgs (un ļoti tradicionāls) romāns, taču ir kompakta mozaika. Romāna struktūras sairšana nu jau ir aktivizējusies: tekstā mijas četri iekšējie monologi, no kuriem trīs pieder personāžam (viduvējs mākslinieks, vienuļa māmiņa, kāds pasaules kļaidonis), bet ceturtais – Autorei. Atšķirībā no "Dzilnas sila balādes" monologi tikai vietumis sasauca cits ar citu, lielākoties ritēdami neatkarīgi: šoreiz tie nav skatījumi uz vienu un to pašu situāciju, bet gan skatījumi *no* vienas nejaušas situācijas (nakts mazā stacijā, kad satiekas cits ar citu nepazīstami cilvēki) uz dažādām pusēm – gan telpā, gan laikā.

Autore, kas uz mirkli pavīdēja "Saules atspulgā" un gandrīz pilntiesīgu esamību ieguva "Nakti bez mēnesnīcas", ir svarīgs tēls visā Ezeras daiļradē. Kas tad ir šī Autore? Šoreiz tas nebūt nav tradicionālais objektivizētais autora komentārs notiekošajam, kaut gan pagaidām viņas tēlā vēl jūtama krietna retorikas deva. Sākumā Autore sirsnīgi apsviecinās ar lasītāju, apraksta personāžu, bet noslēgumā tikpat sirsnīgi atvaidās; viņa visur ir klāt, visu redz un zina, taču pati paliek neitrāla un bezpersoniska. Bez tam Autore ir tas spēks, kas atsevišķos monologus vieno veselumā (citiem vārdiem, bez Autores klātbūtnes "Nakts bez mēnesnīcas" pārtaptu stāstu ciklā). Pagaidām Autori varētu uzskatīt par tradicionālā visuredzošā un visuzinošā autora projekciju Ezeras tekstā vai arī – par mazliet pašironisku "Autores autores" koķetēšanu ar pašas radīto tekstu. Regīna Ezera ar savu Autori teic to pašu, kas šai laikā izlasāms arī Alberta Bela un Margēra Zariņa darbos: romāns ir fikcija, mistificēta spēle, un tikai no autora ir atkarīgs tas, kādi spēles noteikumi tiks izvēlēti. Arī Ezera sešdesmito/septiņdesmito gadu mijā pasludināja literatūras neatkarības deklarāciju, tikai šī deklarācija nav tik acīmredzama kā Belam un Zariņam.

Sekoja romāns "Aka" (1982) – nenotikušas mīlestības (atcerēsīmies "noklusēto drāmu"!) stāsts uz mūsdienīgi pastorālas dabas fona, pats liris-kākais Ezeras darbs. "Aku" un garstāstu "Vasara bija tikai vienu dienu" (1974) varētu uzskatīt par mazliet nostalgisku atvadišanos no tradicionālās prozas. Vai, kas liekas ticamāk, autores iemīļoto motīvu apspēlēšanu *arī* tradicionālajā prozā.

Jāpiebilst, ka Ezera ir apzināti provinciāla – visu viņas romānu un stāstu darbība noris vai nu laukos, vai mazās pilsētiņās. Romānā “Nodevība” viņa atšifrē šo taktiku, rakstīdama, ka arī provinciālā vidē kaislības raisās gluži šekspiriskos mērogos – nepieciešams vien Šekspīrs, kas tās ieraudzītu un aprakstītu.

Tālāk – trīs Ezeras šedevri: “Zemdegas” (1977), “Varmācība” (1982) un “Nodevība” (1984). Šie romāni ir ekspedīcijas uz literatūras perifēriju, uz teritoriju, kur mirst tradicionālais romāns un dominē pavisam citas rakstības formas: priekšvārdi, piezīmes, vēstules, dienasgrāmatas, refleksijas, fragmenti utt. Tātad – teksti, kas parasti *papildina* romānu, varbūt iezīmē tajā kādu jaunu niansi, bet ne vairāk. Turpreti Ezerai tie *veido* romānu.

Isumā par “Zemdegu” sižetu. Autore pēc infarkta, nokļuvusi dzīvības un nāves saskarlaukā, kļīst rēgainā skulptūru dārzā, kur atrod savu mazās pilsētiņas Mūrgales paziņu veidolus. Tad Autore aptver, ka “viņi visi bija miruši”; vēl vairāk – pēkšņas atklāsmes mirkli viņa atklāj, ka zina par šiem cilvēkiem visu, tostarp arī to, ka “.. daudzi no šiem cilvēkiem bija nogalināti, kaut gan slepkavas roka nevienam netika pieskārusies tieši, jo nonāvēšanas veidi ir dažādi”. Tālāk seko pieci vairāk vai mazāk traģiski vēstījumi, kas variē šo “netiešās slepkavības” tēmu. Šajos vēstījumos lāgiem iznirst arī Autore, taču viņas funkcijas pagaidām ir nebūtiskas – viņa aprobežojas ar malā stāvošas vērotājas lomu. Piektā vēstījuma noslēgumā Autore, pabeigusi sava Mūrgales mikrokosma apcerēšanu, no jauna attopas skulptūru dārzā, atrod tur arī savu kapakmeni un saprot, ka mirusi ir arī viņa. Tātad – romāns *varētu* beigties, turklāt ar patiesi iespaidīgu žestu, kurā netrūkst arī intelektuālas elegances, – visas personas laimīgi aizvadītas līdz kapu kalniņam un vairs nav par ko stāstīt. Tomēr seko vēl sestais vēstījums – Autore stāsts pašai par sevi, par savu nāvi – par to, kāpēc un kādā veidā viņa nonākusi līdz rēgainajam skulptūru parkam. Un te ir vairākas būtiskas atšķirības no iepriekšējiem pieciem vēstījumiem. Pirmkārt, romānā visumā dominē liriskas vai maigi traģiskas intonācijas, turpreti šajā vēstījumā ir pamatīga pašironijas deva. Otrkārt, nu Autore it kā tiecas distancēties no romāna, jo sižetiski sestais vēstījums nav saistīts ar pārējiem. Treškārt, Autore runā ne tik daudz par savu biogrāfiju, teiksim, par drūmo un traģisko pagātņi, kas viņu uzvedinājusi uz slidenās rakstniecības taciņas, cik *par literatūru*. Būtībā šis teksts ir beletrizēta eseja par literatūru, precīzāk, par literatūras (ko personificē Autore) attiecībām ar kritiku (ko pārstāv kāds žurnālists un muzeja līdzstrādniece, kura izrādās Autore nāves netieša vaininiece). Visbeidzot, pirmo reizi Ezeras daiļradē Autore atklājas ne tikai kā retorisks žests, ne tikai kā “balss no aizkulisēm”, bet arī kā personība, kā rakstniece, kura mīt pasaulē, ko apdzīvo arī pārējās Ezeras radītās personas.

Rodas jautājums: kāpēc īsti vajadzīga šī Autore, kas, romāna centrālajās norisēs nekādi neiejaukdamās, pēcgālā tomēr atvēlējusī sev tik lielu vietu? Atbilde rodama romāna beidzamajās lappusēs: arī Autore nāve nav

romāna "īstais" noslēgums; viņa atgriežas dzīvē, un dzīvas ir arī pārējās par mirušām izsludinātās personas: "... dzīvi bija visi, un nekas, gluži nekas nebija noticis." No šejienes izriet kāds paradokšāls secinājums. Acīm redzams, ka visi seši romānu veidojošie vēstījumi ieturēti reālpsiholoģiskās prozas tradīciju garā; viss ir viegli atpazīstams un tālab absolūti ticams. Turpretī romāna ievaddaļa un noslēguma lappuses tieši šo *ticamību*, šo absolūto reālismu pasludina par fantasmagoriju, par fikciju, par pilnīgi *neticamiem* notikumiem. Romāns tiecas noliegt pats sevi, precīzāk, to dimensiju, ko parasti mēdz dēvēt par "atbilstību īstenībai" un pēc kuras nez kāpēc dažkārt tiek vērtētas teksta literārās kvalitātes. Tai pašā laikā līdz ar to romāns pats – nevis kritiķis vai lasītājs – manifestē sevi kā izdomātu tekstu, kā literāru darbu, un šis izdomas radītāja ir konkrēta persona – Autore¹. Tas nozīmē, ka "Zemdegas" ir liels solis tai virzienā, lai literatūra sevi apzinātos vispirmām kārtām kā literatūru – kā tekstu, kurā "ticamības" vai "atbilstības īstenībai" kategorijas nav īpaši svarīgas.

Romāns "Varmācība" sākas ar ceļojumu pa literatūras perifēriju – ar priekšvārdu virkni, kas kopumā aizņem turpat ceturto daļu no romāna kopapjoma un kuru saistība ar pašu romānu nav īpaši jūtama. Tie nepieciešami ja nu vienīgi tālab, lai precizētu Autores aprīses: "Zemdegās" Autores "dvēsele" sparīgi rāvās laukā no viņas "miesas", t. i., lasītājs redzēja tikai Autores rakstību, kamēr pati Autore kā "reāla persona" uz mirkli pavidēja vien sestajā vēstījumā, bet "Varmācībā" Autores "miesa" un "dvēsele" itin harmoniski samājo vienā ķermenī. Citiem vārdiem, nu Autore pati piedalās aprakstītajos notikumos, gan tos nekādā veidā neietekmēdama. Vienā no priekšvārdiem – un vēlreiz jāuzsver, ka tie ir Autores, nevis Regīnas Ezeras, "Autores autores", priekšvārdi, tātad ne tik daudz romāna ievadījumi vai komentāri, cik teksti, kas līdzvērtīgi romāna "pamatdaļu" veidojošam tekstam, – tiek definēti, kas īsti ir "Varmācība": "... rakstu divaiņu žanrisku hibrīdu, kaut ko vidēju starp reportāžu un grēksūdzi, beletristiku un publicistiku, pa pusei monologu, pa pusei mozaīku, pa daļai dokumentālu, pa daļai fantastisku, vienlaikus personisku un atsvešinātu." Tātad Autore apgalvo, ka "Varmācība" nav romāns, vismaz ne šī jēdziena tradicionālajā izpratnē. "Varmācība" ir teksts, kas atrodas starp žanriem – un tik ļoti "starp", ka praktiski nav iespējams fiksēt tā atrašanās punktu žanru hierarhijā, ja nu vienīgi iezīmēt tuvākos orientierus.

Iedomāsimies, kāda aptuveni varētu būt "Varmācība", ja tas būtu tradicionāls romāns ar lineāru sižetu. Darbība sāktos piecdesmito gadu beigās ar īsu ieskatu lauku sievas Elīnas bēdīgajā liktenī. Viņas dēls Ēriks izvaro kādu meiteni. Meitene mirst. Pēcāk Ēriks vairākus gadus slēpjas Elīnas mājās, kamēr, neizturējis šādu dzīvi, izdara pašnāvību. Piepalīdzot radi-

¹ Tiesa gan, "Zemdegu" vizija ir cēlusies nejaūšas apstākļu sakritības dēļ; romāns nav vis Autores sacerēts, bet gan ieraudzīts mirklīgā vizijā, t. i., Autore, lai gan ir rakstniece pēc nodarbošanās, joprojām drīzāk ir redzētāja, – nevis rakstītāja. Līdz ar to viņas personā tomēr vēl saglabājušās retorikas pazīmes.

niekam Justam, Elīna slepus aprok dēlu mežā. Otrā daļa: filozofiski ētiskais dialogs "varmācība-piedošana" turpinās. Justam un viņa sievai Solvitai piedzimst dēls Agris. Justs kļūst par alkoholiķi, Solvita kādu laiku piedod viņam visus grēkus, taču, kad viņiem piedzimst debils bērns, ģimenes dzīve izirst. Fināls: pagājībā aizsāktā varmācības ķēde turpinās. Agris izrādās ar sadistiskām nosliecēm un, no sirds priecādamies, pakar kaķi. Vārdu sakot, kapu šausmas, ne proza – fundamenti reti pliekanai melodramai.

Taču Ezera faktiski nav izmantojusi neko no šīm iespējām, ko piedāvā aizraujošais sižets. Dramatiskie efekti un afekti tiek rūpīgi slēpti un slāpēti, jo uzmanības centrā – starp iespējamo melodramu un lasītāju – atrodas Autore, kura savos pierakstos nemitīgi atvirzās no centrālās līnijas, piesātināta tekstu ar atkāpēm, prātojumiem, minējumiem, jautājumiem, refleksijām. Teksts atgriežas savdabīgā sākotnējā haosa stāvoklī: "Varmācība" it kā atrodas *pirms* tās līnijas, aiz kuras teksts kļūst par romānu vai arī – ir neuzrakstīta romāna komentārs. Autore raksta – un vienlaikus arī apraksta to, kā un kāpēc viņa raksta; romāna vairs (vēl?) nav, ir tikai paliekas. "Varmācība" ir ne tik daudz romāns par Elīnas likteni, cik romāns par to, kā Autore iecer un mēģina uzrakstīt šo romānu. Tātad – "kāda romāna romāns".

"Zemdegās" Ezera atmodināja literatūras pašapzināšanos. "Varmācībā" romāns interpretē un komentē pats savu tapšanu. Savukārt "Nodevība" ir "visliteratūriskākais" no visiem Ezeras darbiem. Romānā Autore iepazīstas ar Irēnu, jaunu sievieti, kura arī mēģina nodarboties ar rakstniecību un kurai (līdzīgi kā gandrīz visām Ezeras aprakstītajām sievietēm) ir neveiksmīga ģimenes dzīve. "Nodevību" veido fragmenti no Autores dienasgrāmatām, kuros tiek izsekota Irēnas ģimenes drāma, un Autores vēstules Irēnai (tātad – atkal literatūras perifērija: nevis notikuma apraksts, bet gan notikuma interpretācija, kas tikai aptuveni ļauj apjaust tā reālās aprises). Turklāt romāns sākas it kā "no beigām" – ar Autores pēdējo vēstuli Irēnai, kurā Autore itin plaši komentē tālāko tekstu, dara zināmu romāna noslēgumu un tamlīdzīgi. Vārdu sakot, Autore ar dažādiem perifēriskiem pektiņiem sarežģī citādi vienkāršo un zināmā mērā pat triviālo sižetu. Savukārt pārējās Autores vēstules Irēnai – tās ir elegantas un pašironiskas literatūrteorētiskas esejas, kurās Autore noskaidro savas personiskās attiecības ar literatūru, apstāsta dažādas "daiļrades virtuves"¹ nišanses, runā par kritiku un kritiķiem. Irēnas drāma atbīdīta kaut kur tāltālu fonā, kamēr priekšplānā izvirzīta Autore, kas aizrautīgi spoguļojas pašas radītajā tekstā. Istenībā "Nodevība" tomēr ir mīlestības romāns – tas stāsta par Autores mīlestību uz Literatūru. Viņa pat vairs nemēģina rakstīt anatomizējamo stāstu ("Nodevības" apakšvirsraksts ir "Kāda stāsta anatomija") – viņa aprobežojas tikai ar paviršiem un neverīgiem ierakstiem dienasgrāmatā.

¹ Ezeras grāmata, kurā apkopotas viņas recenzijas, nodēvēta – "Virtuvē bez pavārgrāmatas" (1989).

mīlestību uz Literatūru. Viņa pat vairs nemēģina rakstīt anatomizējamo stāstu ("Nodevības" apakšvirsraksts ir "Kāda stāsta anatomija") – viņa aprobežojas tikai ar paviršiem un nevērīgiem ierakstiem dienasgrāmatā.

Liekas, pienācis laiks atšifrēt Autores lomu un arī to, kālab viņai šajā nodaļā pievērsta tik liela uzmanība. Mēs aplūkojām Autores evolūciju – no retoriskā žesta "Saules atspulgā" un "Naktī bez mēnesnīcas" caur "Zemdegām", kur Autore balansēja starp retoriku un aktīvu personu, līdz maniakālajai rakstniecei "Varmācībā" un "Nodevībā". Turklāt līdz ar Autores funkciju izmaiņām mainījās arī Ezeras rakstība, un šajos paralēlajos procesos ir kaut kas likumsakarīgs: jo vairāk Autore tiecas pieņemt "vizuālas" aprises, kļūst par personu, kas līdzvērtīga citām tekstā mītošajām personām, jo vairāk tiecas sairt tradicionālais reālpsiholoģiskais romāns, kuru "Nodevībā" jau pilnībā aizstājis teksts, kas vēsta par Autores un Literatūras mīlestību. Īsi runājot, Autore ir tā "svira", ar ko Ezera iedarbojas uz literatūru, – un tieši tālab priekšplānā tiek izvirzīta rakstniece, kuru daudz vairāk par "kas notiek?" interesē "kā to aprakstīt?". Savā ziņā Autore ir attaisnojums tam, kālab katrs Ezeras romāns ir tieši tāds, kāds tas ir. Apmēram tā: Autore raksta – vai vismaz gatavojas rakstīt – romānu; savukārt Ezera uzraksta romānu par to, kā Autorei šajā pasākumā veicas: kas noris rakstīšanas procesā, kādos veidos emocionālie impulsi transformējas valodā, ko iespējams pateikt vārdos, kas paliek aiz to (un romāna) robežām un tamlīdzīgi. Citiem vārdiem, Ezeras romāni ir gan Autores iespējamie, taču tā arī neuzrakstītie romāni, gan literatūru un radošo procesu pašreflektējoši teksti. Tas saistās ar vienu no 20. gadsimta būtiskākajām problēmām – par valodas (un līdz ar to arī literatūras) attiecībām ar īstenību.

Taču – ne tikai. Jau vismaz kādus 70 gadus visdažādākajās toņkārtās tiek apcerēta romāna (vai visas literatūras) nāve. Grūti pateikt, cik nopietni vai reāli šo ideju uztver paši tās sludinātāji. Tomēr ir skaidrs, ka romāna nāve nebūt nenozīmē romāna galu, romāna žanra izzušanu. Romāna nāve – tā drīzāk ir efektīga metafora, ko radījusi pati literatūra, lai pievērstu uzmanību tajā notiekošajiem procesiem. Proti, 20. gadsimta romāna vēsturi iespējams interpretēt arī kā tradicionālā romāna struktūras sairšanu, un šeit, sairšanas gaitā, nenovēršami rodas jautājums: kas nāks pēc tam, kad romāns būs sairis "līdz galam"?

Romāna nāves metafora varētu apzīmēt robežsituāciju starp "vēl" un "vairs": ciktāl teksts *vēl* ir literatūra un par ko tas pārtop tad, kad tas *vairs* nav literatūra? Ko autors var atļauties darīt ar tekstu, lai gala iznākums būtu uzskatāms par romānu? Kur meklējama literatūras robeža, pār kuru pārkāpis autors uzreiz tiktu ieskaitīts grafomānu vai psihopātu kategorijā? Kur meklējams literatūras "sākums", t. i., robeža, kuru pārvarot teksts kļūst par literatūru un tā rakstītājs – par Autoru? Jo – literatūra ir diezgan šaura teritorija valodisko iespēju visumā. Mazliet vienkāršojot, varētu teikt, ka modernisms – tie bija ceļojumi uz literatūras robežām nolūkā paplašināt

tās teritorijas. Tāpēc tieši modernisma laikmets radīja romāna nāves metaforas utilitāro interpretāciju: kad literatūra būs aizpildījusi visu tai atvēlēto teritoriju, tā būs beigta un pagalam, jo viss jau būs uzrakstīts un vairs nebūs par ko rakstīt. Turpretī postmodernisms, sevī ietverdams visas literatūras, tostarp arī modernisma pieredzi, romāna nāvi interpretē nevis kā "apokaliptisku" problēmu, bet gan kā metaforisku robežsituācijas apzīmējumu. Tā ir robeža, kurai var bezgalīgi tuvojies, nekad to nesasniedzot.

Šis universālās kultūras likumsakarības projekcija ir Regīnas Ezeras proza. Viņas romānus veidojošie elementi neko daudz neatšķiras no tiem, kas ir tradicionālajā reālpsiholoģiskajā prozā, taču mainījies ir kods – un koda atslēga meklējama Autorē. Romāna nāve nav vis "galapunkts" un pat ne, teiksim, "jauns sākums", bet gan viena no daudzajām epizodēm literārajā procesā. Postmodernisms jebkuras destruktīvās tendences interpretē un, pats galvenais, arī realizē kā radošus procesus kultūras iekšienē. Tas nozīmē, ka teksta sašķelšana vai sairdināšana rada jēgu gluži tāpat kā sintēze.

Tāpēc, šķiet, nebūt nav nejausa grāmata "Visticamāk, ka ne..." (1993), kuru pati Ezera gan pieticīgi nodēvējusi par nejausu. Visdrīzāk tas ir Autore tēla demītiskošanas likumsakarīgs turpinājums. Nu jau Ezeras izdomātā Autore tiecas identificēties ar reālo Ezeru. No pirmā acu uzmetiena grāmata liekas Ezeras – rakstnieces, sievietes, mātes, vecmāmiņas, suņa īpašnieces – dienasgrāmata, kurā viņa rūpīgi fiksējusi katru ikdienas mirkli. Taču paradoksālākais ir tas, ka mirkli gan fiksēti, turklāt ar apbrīnojamu precizitāti (ir atzīmēta katra ieraksta stunda un pat minūte), bet nav norādīts pats svarīgākais – nav ne datuma, ne gada (tikai retumis aptuveni var noteikt ieraksta tapšanas laiku pēc atsevišķu ār pasaules notikumu atbalsim Ezeras apziņā). Vēl kāda interesanta īpatnība – šajos mirkļu pierakstos nav ne vēsts no literatūras. Savos romānos Ezera literatūrteorētiskām refleksijām ir atvēlējusi ļoti lielu vietu, turpretī rakstnieces dienasgrāmatā nav ne miņas no iecerēm, idejām, piezīmēm, uzmetumiem un visa pārējā, kas parasti veido rakstniecības virtuvi. "Visticamāk, ka ne..." dienasgrāmatas turpinājums "Visticamāk, ka jā..." grāmatā "Varbūt tā nebūs vairs nekad" (1997) ir pilnībā brīvs no jebkādas literatūras. Tie ir mēģinājumi fiksēt apziņas iekšējo laiku – tos atspulgus, atbalsis, uzdzirkstījumus, kādus pasaule ik mirkli rada cilvēkā vēl pirms tam, kad pēcāka analīze tos saklasificējusi pēc lielāka vai mazāka nozīmīguma pakāpes. Šādā aspektā "Visticamāk, ka ne..." un "Visticamāk, ka jā..." ir vistālākā Ezeras ekspedīcija uz literatūras perifēriju.

Isumā par Ezeras īsprozu. Daiļrades sākumposmā un vēl zināmā mērā arī septiņdesmitajos gados viņas stāsti bija diezgan tradicionāli¹, taču septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados aizvien vairāk sāka dominēt teksti

¹ Krājumi "Daugavas stāsti", 1965; "Aiztek Gaujas ūdeņi, aiztek", 1968; "Baraviku laika dullums", 1978.

ar šoka poētikas elementiem. Pati autore tos nepretenciozi dēvē par "dullajiem stāstiem". "Zooloģiskās noveles" apkopotas krājumā "Cilvēkam vajag suni" (1975), citi stāsti – krājumā "Princeses fenomens" (1985), kas līdz ar Vladimira Kaijaka "Visu rožu rozi" ir viena no astoņdesmito gadu izcilākajām īsprozas grāmatām. Daļa no stāstiem apvienota ciklos, kuru pamatā ir "dekameroniskais" princips: vairākas nejauši kopā sagādājušās personas stāsta "atgadījumus iz dzīves". Stāstu sižetus pietiekami skaidri raksturo ciklu virsraksti: "Pieci vīri pirtī jeb stāsti par miokarda infarktu", "Viss par sievieti un šis tas par vīrieti jeb pieci stāsti par sugestiju" (stāstītāji ir takso-metra šoferis un viņa pasažieri); ciklā "Sākās ar lapsas kāju" apkopoti mednieku stāsti, kuriem ar medībām nav nekāda sakara. "Zooloģiskajās novelēs", kas dažkārt atgādina līdzības vai alegorijas, darbojas cilvēciskojušies dzīvnieki un dzīvnieciskojušies cilvēki. Savā ziņā šo noslieci uz ciklizāciju Ezeras daiļrades kontekstā var uzskatīt par vēl vienu soli pretī nāvei, precīzāk, pretī romāna pirmsākumiem – "Dekameronā" virzienā. It kā vidusceļu starp romānu un stāstu ciklu iezīmē Ezeras grāmatas "Pie klusiem ūdeņiem" (1987), kurā vieni un tie paši notikumi aplūkoti no pieciem dažādiem skatpunktiem, un "Pūķa ola" (1995), kurā kādā pilnmēness nakti neatkarīgi cits no cita notiek seši dažbrīd traģiski, dažbrīd mazliet sirreāli atgadījumi. "Pūķa ola" – tā ir vēl viena no Ezeras prozas virsotnēm.

CILVĒKS LAIKĀ UN LAIKS CILVĒKĀ

Alberta Bela proza

Līdz sešdesmito gadu otrajai pusei latviešu prozai ar laiku bija diezgan tradicionālas attiecības: laiks parasti tika skatīts kā taisnvirziena plūsma, diedziņš, uz kura savērtas pērlītes – hronoloģiskā secībā sakārtotas epizodes, un tikai retumis autors vai kāda no romānā mītošajām personām atļāvās izrauties no šī vienmērīgā plūduma, lai pakavētos atmiņās vai komentētu sižetiskās norises. Pastāvēja "objektīvais" laiks, ko noticea epizožu secīgā sakārtotība vai atbilstība kādiem vispārzināmiem vēsturiskiem notikumiem, un "subjektīvais" laiks, kas lielākoties sakrita ar "objektīvo". Laika paradoksālās īpatnības – un pirmām kārtām jau tas, ka literatūrā mirklis var izvērsties līdz bezgalībai, – tikpat kā netika izmantotas. Dažbrīd proza attīstās, pūloties pārvarēt dažas "subjektīvā" laika aprakstīšanas problēmas. Tāpēc ir gluži likumsakarīgi, ka sešdesmito gadu otrajā pusē līdz ar kultūras vispārējo atdzimšanu arī romāns, vispirmām kārtām atjaunojis saiknes ar klasiskā reālisma tradīciju un izspēlējis dažus izplatītākos "objektīvā" laika aprakstīšanas variantus (Egona Līva prozā, Visvalža Lāma un

Regīnas Ezeras agrīnajos darbos, Zigmunda Skujiņa romānos), jaunu attīstības impulsu guva tieši "subjektīvajā" laikā. Būtībā "subjektīvā" laika akcentēšana tobrīd bija prozas vienīgā iespēja: citas, agresīvākas rakstības nepieļāva socreālisma kanons, lai cik liberāls tas būtu kļuvis.

Literatūra savā ziņā ir arī vēstures pašapzināšanās. Socreālisma prozā vēstures pašapzināšanos aizstāja vēstures falsificēšana. Savukārt pēc socreālisma sairuma vēsturiskās refleksijas realizējās vai nu kā vairāk vai mazāk veiksmīgas ilustrācijas vēstures mācību grāmatai, vai arī kā vecu dēku romānu atdarinājumi. Tāpat literatūra ir arī tagadnes pašapzināšanās – vai vismaz mēģinājumi to apzināties. Un atkal jāpiebilst: socreālisma prozā tagadnes analīzes praktiski nebija – viss norisa "pārejošās tagadnes" laikā. Tagadne bija it kā nepārtraukts un nebeidzams "priekšvārds", nenozīmīgs laikposms, kas kļuva par pagātņi, vēl nepaguvī nostabilizēties. Šis mīts par "pārejošo tagadni" (un par "mūžīgo nākotni") liedza eksistenciālā līmenī apzināties cilvēka esamību: "tagad" cilvēks tikai funkcionēja, "strādāja nākotnes vārdā", turpreti "patiesā", "pilnīgā" un visai miglainā esamība bija gaidāma nākotnē. Arī labākie prozas paraugi liecināja ne tik daudz par eksistenciālo situāciju, cik par gaidībām.

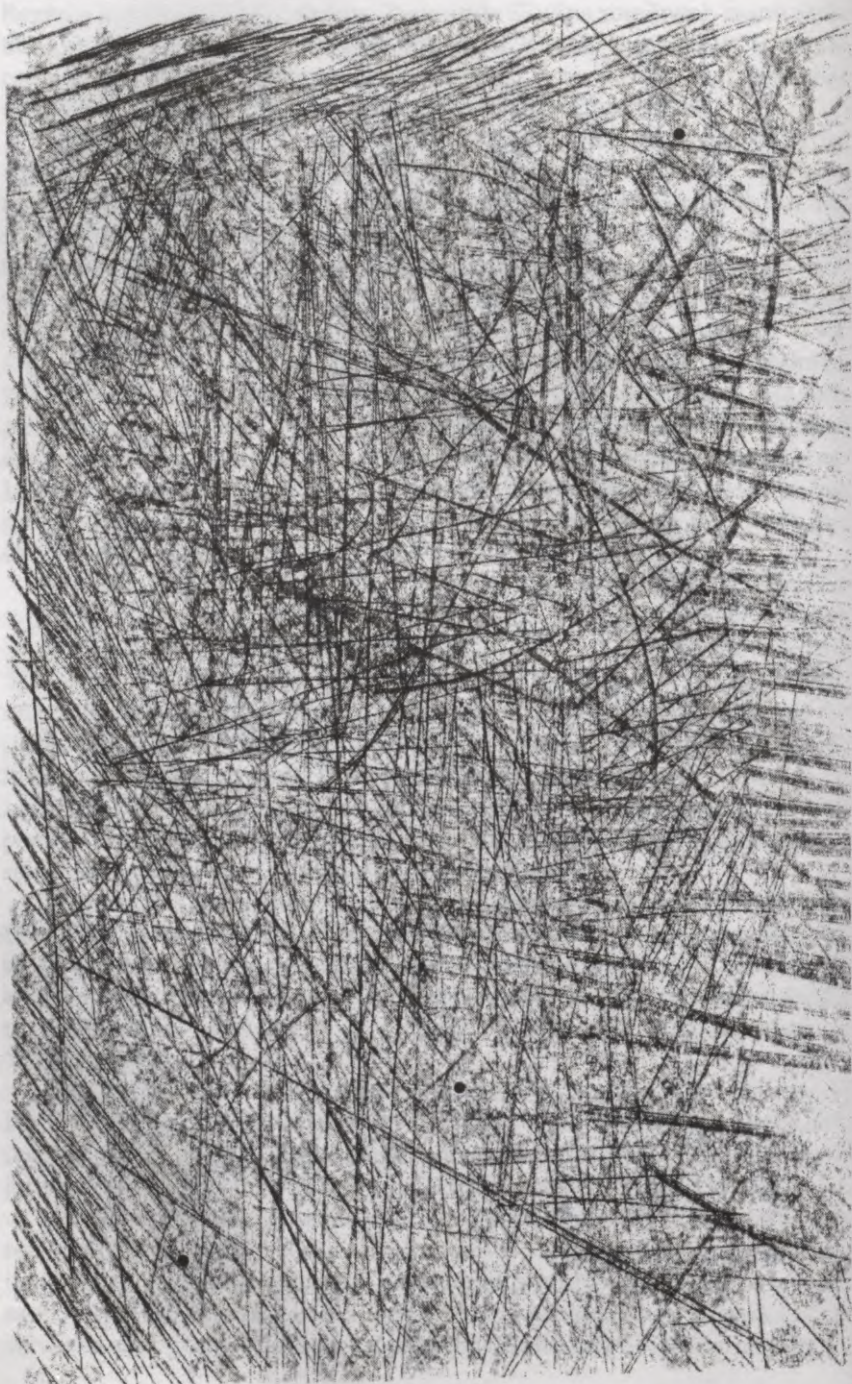
Sešdesmito gadu otrajā pusē situācija mainījās, turklāt tik radikāli, ka to var uzskatīt par literāro paradigmu maiņu, kas prozā sekoja drīz pēc dzejas renesanses. Varēja atsākt publicēties Visvaldis Lāms, aizvien savdabīgāk rakstīja Regīna Ezera, iznāca pirmās Alberta Bela un ironiskā stāstnieka Andra Jakubāna grāmatas; dažus gadus vēlāk debitēja Margēris Zariņš, bet Zigmunds Skujiņš publicēja savu spožāko romānu – "Kailums". Līdz ar to nedaudzu gadu laikā paplašinājās priekšstats par to, kas ir un kādai jābūt latviešu prozai, – un tolaik radusies paradigma noteica prozas poētiku turpat gadsimta ceturksni, līdz nākamajai paradigmu maiņai, kas sākās astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā.

Pirmais, kas apliecināja, ka rakstīt iespējams arī "citādi", bija Alberts Bels (1938). Viņš aizsāka žanru, ko, iespējams, varētu nodēvēt par konceptuālo romānu: tas bija apjomā neliels, jēdzieniski maksimāli koncentrēts teksts. Lielākoties šāda koncentrētība tiek panākta, visdažādākajos veidos manipulējot ar "subjektīvo" un "objektīvo" laiku, ar "laiku cilvēkā" un "cilvēku laikā".

Bels ir publicējis 11 romānus un 3 stāstu krājumus. Viņš debitēja ar īsprozas grāmatu "Spēles ar nažiem" (1966) – maziem, dažbrīd liriskiem, dažbrīd drūmi groteskiem stāstiņiem, kas ar savu izteikti subjektīvo skatījumu uz cilvēku un pasauli jūtami atšķīrās no tā laika prozas konteksta.

Savukārt Bela debija romāna žanrā – "Izmeklētājs" (1967) – autoru uzreiz izvirzīja prozistu priekšplānā. Romāns ir skulptora Rigerā pašanalīze: tiek aplaupīta viņa darbnīca, bet nozagtās skulptūras izrādās turpat netālu sadauzītas. Pie Rigerā ierodas izmeklētājs, kura jautājumi piespiež viņu aizvien dziļāk gremdēties sevī, lai pagājbības notikumu labirintos, iespējams,

Jaunlaikā



atrastu vainīgo. Romāna laiks sāk ritēt ačgārnī: vispirms Rigers pedantiski uzskaita, ko viņš darījis rīta pusē (jūtama analogija starp atmošanos un piedzimšanu, sevis apzināšanās sākumu, t. i., vienas dienas ritējums nonāk saskarē ar mūžību), taču tālāk atmiņas iegūst aizvien lielāku patstāvību un virzās aizvien dziļākā pagātnē. Apraksti un notikumi mijas ar apcerēm par radišanu, tālab pat visnebūtiskākās epizodes iegūst metaforiskas aprises – īpatnība, kas vispār raksturīga konceptuālajam romānam. Līdzīgi, kā tas notiek Lāma romānos, arī Bela Rigerā un viņa ciltskokā projicējas vēstures traģiskā pieredze: “subjektīvais” laiks tiecas saplūst ar “objektīvo”, pašanalīze vietumis pārtop sociālajā analizē. Rigera vectēvs savulaik piedalījies revolūcijā; viens no viņa brāļiem dienējis padomju armijā, otrs – kritis vācu leģionā. Mehāniskais un neapturamais vēstures ritējums ir iznīcinājis kop-sakarus starp paaudzēm: cilvēki neapzināti ir ieslēgušies “eksistenciālos krātiņos” (ideja, kas kulmināciju piedzīvoja “Būrī”).

“Izmeklētāja” atrisinājums ir paradoksāls un pirmreizīgs sešdesmito gadu prozai (jāpiebilst, savu eleganci tas nav zaudējis arī šobrīd): izrādās, izmeklētājs ir Rigers pats, bet jautājumi, ko uzdod izmeklētājs, ir Rigera jautājumi pašam sev. Tas, protams, nekas īpaši oriģināls nav – jau pašos literatūras pirmsākumos mītu radītāji mēdza vienu personu sadalīt divās, taču Bela nākamais solis patiesi ir apbrīnas vērts. Proti, romāna noslēgumā Rigers, izlikumojies pa garajiem pašizziņas un pašatklāsmes ceļiem, lasītājam dara zināmu ne vien to, ka viņš ir izmeklētājs, bet arī to, ka savas skulptūras ir sadauzījis pats. Rigers sev jautā – un pats arī atbild:

– Tātad jūs pats sadauzījāt tēlus?

– Es pats. Bet tikai domās.”

Ko nozīmē šī romāna kopapjomam šķietami nebūtiskā frāze? Ar to autors klaji paziņo, ka sižetiskās intrigas aizmetnis, t. i., viens no stūrakmeņiem, uz kura balstās viss romāns, ir fikcija. Tātad – *izdomāts ir arī viss romāns*. Turklāt, jāuzsver, tas notika laikā, kad gandrīz visa proza vairāk vai mazāk veiksmīgi spēlēja realismu un kad tikai retais rakstnieks klusībā atļāvās apšaubīt realisma un realitātes atbilstību. Turpretī Bels šim pamatprincipam ar vienu frāzi pārvilka pāri svītru un atzinās, ka romānu ir izdomājis – ka romāns ir mistificēta spēle un tikai no autora ir atkarīgs tas, kādi noteikumi tiks izvēlēti. “Izmeklētājs” iezīmē pirmo soli literatūras pašapzināšanās virzienā: literatūrai ir jākjūst par literatūru, nevis jābūt beletristiskam komiksam vai realitātes komentāram.

Romāns “Bezmiegs”, kas sarakstīts 1967. gadā, struktūras ziņā ir pats sarežģītākais un ekstravagantākais Bela darbs. Diemžēl sava laika literāro procesu “Bezmiegs” nespēja ietekmēt, jo romāna publikāciju aizliedza, un tas tika publicēts tikai 1986. gadā. Zināmā mērā “Bezmiegs” atgādina kolāžu: to veido septiņas nodaļas, katrā nodaļā – septiņi teksta fragmenti. Tostarp jo sevišķi iespaidīgi ir “monologi naktī” – atsevišķu personu, kas reprezentē dažādus laikmetus un dažādus sociālos slāņus, iekšējie

monologi vai grēksūdzes. Romāna darbība norit vairākos laika slāņos. Pirmais – tie ir vienas nakts notikumi, ko piedzīvo bezmiega mocītais Eduards Dārziņš. Otro slāni veido Dārziņa atmiņas par savu kara laika bērnību. Trešais laika slānis – 13. gadsimts, latviešu cīņa ar vācu iekarotājiem, kurā iesaistīts arī Dārziņa pagātnes dubultnieks. Šie laika slāņi nav izolēti – starp tiem nemitīgi notiek gan jēdzieniski, gan sižetiski, gan asociatīvi pārlēcieni, dažkārt tikai ar vienas vienīgas frāzes palīdzību. Līdz ar to romāns atgādina laika labirintu.

Turklāt šis labirints, būdams bezmaz ģeometriski precīzs un simetrisks (septiņi reiz septiņi teksta fragmenti – maģisks skaitlis), patiesībā ir bezgalīgs. Proti, romāna pēdējā rindkopa precīzi atspoguļo pirmo, vēl tikai pievienota frāze: “Tas viss notika ar mani, bet pagaidām es nezināju neko, es nezināju, kas ar mani notiks.” Šim apgalvojumam, būtībā pavisam vienkāršam alogismam, gramatiskam paradoksam, piemīt dīvains spēks, kas padara nebijušu visu vēstījumu: reālais laika ritums apstājies īsi pirms pusnakts (romāna beigās Dārziņš redz, ka, neraugoties uz bagātīgo notikumu un pārdomu gūzmu, sienas pulksteņa rādītāji knapi pavirzījušies uz priekšu), un to aizstājis septiņus gadsimtus aptverošs vizionārais laiks. Bezgalīgi mazs laika sprdis vērties bezgalīgi liels. Tikko noslēdzies, romāns atkal sākas no jauna – un, nebeidzami atkārtodamies, bezgalīgi rit uz priekšu.

Diemžēl kopiespaidu bojā dažas epizodes par 13. gadsimta notikumiem, kurās lieku reizi reproducētas triviālas vēsturiskā dēku romāna klišejas. Tas raksturīgs daudziem Bela romāniem: ar vienu vienīgu rindkopu vai pat tikai teikumu viņš spējīgs gan pacelt romānu nesasniedzamos augstumos, gan neatgriezeniski sabojāt visu darbu.

Romānā “Būris” (1972) Bels izgāja ārpus vienas personas apziņas robežām; uzmanības centrā ir trīs cilvēki – kriminālizmeklētājs Strūga, kurš nodarbojas ar pazudušu cilvēku meklēšanu un kuram romāna pirmajā trešdaļā uzticēta komentētāja loma; bez vēsts pazudušais arhitekts Bērzs; automašīnu zaglis Dindāns – intrigas katalizators. Meklēdams pazudušo Bērzu, Strūga viņu pamazām iepazīst, šajā nodarbībā iesaistidams arī lasītāju. Bērzs ir tipisks vidusslāņa pārstāvis – caurcaurēm “vidējais cilvēks”. Rit nedēļas, Bērzs neatrodas, Strūga jau zaudē cerības un nonāk pie slēdziena, ka Bērzs ir noslepkavots. Tomēr laimīgs gadījums uzvedina viņu uz Dindāna pēdām. Kad Dindānu notver, atklājas, ka viņš nepamatotas greizsirdības dēļ Bērzu sagūstījis un ieslodzījis nomaļā meža nostūrī krātiņā, kurā savulaik turēti zirgi. Tālāk stāstīts par Bērza dzīvi būri: kā viņš pūlas izdzīvot, pārtikdams no riekstiem, sēnēm un noķertajiem baložiem (pie viena atrbrīvodamies no civilizācijas sērgām – liekā svara un podagras), un kā nododas eksistenciālām pārdomām par sevi būri, būri sevī un būra problēmu vispār, pamazām aizvien vairāk ieslīgdams vienaldzībā pret sevi un pasauli. Beigas laimīgas – Bērzu atrod un izglāb.

Taču ne jau Bērzs vien atrodas būrī. Savu baiļu un nerealizēto potenču krātiņā mīt Dindāns; arī izmeklētājs Strūga, uzkrītoši līdzīgs Bērzam, ir iesprostots sevis un citu radīto normu un priekšrakstu būrī. Iespējamo interpretāciju amplitūda ir visai plaša: sākot ar to, ka katrs cilvēks nēsā sevi būrī, kurā apslēpj savas uz āru neizpaužamās domas un emocijas, un beidzot ar sabiedrības modeli kā mehānismu, kas piespiež cilvēku piemēroties un iesprostot sevi krātiņā. Taču ne jau burtiskā interpretācija te ir galvenais: elegantā un groteskā būra metafora allaž pateiks vairāk nekā jebkurš tās skaidrojums. Liekas, šī metafora ir viena no visiespaidīgākajām visā latviešu literatūras vēsturē.

Romāna "Saucēja balss" (1973) pamatā ir reāli 1905. gada notikumi: revolucionāru uzbrukums Rīgas slepenpolicijai, lai atbrīvotu vienu no organizācijas vadītājiem, Luteru (romānā viņš darbojas ar vārdu Karlsons). Sešdesmitajos gados 1905. gada revolūcija jau bija pārtapusi ideoloģiskā klišejā – par to bija rakstījis Andrejs Upīts, Anna Sakse, Roberts Sēlis un daudzi citi socreālisti, kas revolūciju viennozīmīgi traktēja kā pirmo soli ceļā uz padomju varu. Turpretī Bels sarakstīja romānu tā, it kā šo daudzo vēstures falsifikāciju nemaz nebūtu bijis.

"Saucēja balss" ir filozofisks romāns. Sižets aptver nedaudzu dienu notikumus – no Karlsona aresta līdz viņa atbrīvošanai. Taču romāna struktūra veidota tā, lai teksts kļūtu krietni ietilpīgāks: tas ietver Karlsona iekšējos monologus – apceres "par nelietību", "par namīpašniekiem, vannām, laimi un nākotni", "par vārdiem"; ir arī vairāki atskati pagātnē. Dažkārt šis Karlsona apceres ir racionāli sociālanalītiski prātojumi, citkārt tās pārvēršas brīvā asociāciju plūsmā: atsevišķi "atslēgas vārdi", to daudzkārstās jēgas rada ap sevi tekstu, kurā bibeliskās alūzijas savijas ar folkloras motīviem. Savukārt, lai raksturotu notikumu fonu, autors ir atturējies no ierastajiem plašajiem darbības aprakstiem – tos aizstāj vecās avīzēs minētu faktu haoss: no gluži kurioziem un romānam it kā nevajadzīgiem niekiem (piemēram, par skudru oliņu un govju spalvu eksportu) līdz traģiskiem notikumiem (par soda ekspedīciju teroru); ir arī statistikas dati, ir īsi un mazliet ironiski ieskati gubernatora, cenzora un virsmācītāja ikdienā; ir Bela prozai raksturīgās simboliskās figūras – slepenpolicijas bende Greguss, nodevējs, provokators. Romāna noslēgumā tiek izskaidrota saucēja balss metafora: tas ir nemirstīgais "patiesības vārds" – vārds kā vēstures virzītājs, vēstures radītājs un vienlaikus vēstures atmiņa, laika nepārtrauktības radītājs.

Bela turpmākajā daiļradē – romānos "Poligons" (1977), "Saknes" (1982), "Slēptuve" (1986) un "Sitiens ar teļādu" (1987) – vēlreiz realizējās un variējās jau izstrādātie motīvi un rakstības principi. Visi šie romāni ir sarakstīti augsti profesionālā līmenī, taču tiem piemīt kāds būtisks trūkums: lielākoties tie ir kļaji viennozīmīgi un deklaratīvi. Centrā parasti ir kāda viegli formulējama ētiska vai sociāla problēma, ap kuru apaudzēts teksts. Līdz ar to romāns pārvēršas idejas skaidrotājā, nevis ir ideju radītājs, t. i., literatūra

zaudē savu galveno funkciju – tekstu ģenerēšanas spēju. Jo sevišķi tas raksturīgi romānam “Sitiens ar teļādu”, kas, neraugoties uz apburošo virsrakstu, ir vājākais Bela darbs. Romāns drīzāk ir jau iepriekšzināma atbilde, nevis jautājums, uz kuru iespējami bezgala daudzi atbilžu varianti. Zināmā mērā to varētu uzskatīt par tādu kā augstākas pakāpes didaktiku: gan ne vairs brīdinoši izsliets skolmeistara rādītājpirksts vai “pozitīvais varonis”, kurā rast paraugu un kuram līdzināties (kaut gan “Sitienā ar teļādu” un “Saknēs” ir pat “pozitīvais varonis”), bet gan caurcaurēm pozitīva ideja kā viens no orientācijas punktiem. Līdzīga nosliece – pozitīvo ideju meklēšana un iemūžināšana – piemita arī daudzu citu autoru septiņdesmito un astoņdesmito gadu prozas darbiem (īstenībā tikai Regīna Ezera palika imūna pret šo sērgu), un nevarētu teikt, ka tā būtu bijusi sevišķi auglīga. Šajos romānos Bela rakstība kļuva aizvien tradicionālāka – izzuda formālās ekstravagances, blāvāki kļuva groteskas un absurda poētikas elementi, kas tik iespaidīgi bija iestrādāti Bela pirmajos četros romānos; iekšējo monologu asociatīvās plūsmas aizstāja plaši un pārāk skaidri dialogi, kuros gaišās idejas tika viscaur izrunātas un izanalizētas.

1987. gadā iznāca romāns “Cilvēki laivās”, viens no Bela spožākajiem darbiem. Darbība norisinās pagājušā gadsimta vidū Kuršu kāpās, kas jau pēc sava ģeogrāfiskā stāvokļa ir visai groteska vide. Proti, Kuršu kāpas ir šaura, gara zemes strēle, kas iestiepjas Baltijas jūrā paralēli krastam. Romānā konspektīvi izklāstīta arī kuršu vēsture. Kuršiem izdevās saglabāt savu nacionālo patību līdz pat 20. gadsimta sākumam (vēl pēc 1. pasaules kara kuršu valodā runājuši aptuveni 3000 cilvēku). Kuršu vēsture, cik nu tā saglabājusies senās hronikās, bijusi leģendas cienīga. Viņi bija jūrasbraucēju un karotāju tauta, savulaik veiksmīgi konkurēja ar zviedru vikingiem un 12. gadsimtā ieņēma un izlaupīja vienu no zviedru tā laika lielākajām pilsētām – Sigtunu. Taču vēlāk kurši pamazām asimilējās citās tautās.

“Cilvēkos laivās” aprakstītā vide zināmā mērā ir latviešu klasiskās prozas “ģeometrijas” atspulgs: telpu norobežo konstanti punkti – māja, baznīca, skola; “ārējā” telpa ir sveša un naidīga “iekšējai”. Taču šoreiz šāda noslēgtība nepieciešama tālab, lai arī romāna pasauli veidotu noslēgtu, tikai ar tam raksturīgām īpatnībām un likumsakarībām. Melnkrante, mazs zvejnieku ciematiņš, ir izolēts gan telpā, gan laikā. Dzīve tajā ir gadsimtu gaitā iepriekšnoteikta, paaudzū paaudzēs saglabājas vietējie paradumi, likumi un leģendas. “Ārējā” telpa ir Prūsija, absolūtās sakārtotības – un sastinguma – simbols (līdzīgi kā Krievijas impērija “Saucēja balsī”). Tomēr neviena struktūra, lai cik tā liktos stabila un pilnīga, nespēj būt visaptveroša, un šī īpatnība, sakārtotības aklums un pašpārliecinātība, romānā izraisa groteski komiskas situācijas. Birokrātiskās varas pārstāvis ir nodokļu inspektors Hohdrāts, profesionāls okšķeris, kas tiecas uzskaitīt visu, pat mēslu daudzumu kūtis. Savukārt “iekšējās” pasaules struktūru veido “cilvēki laivās” – kuršu zvejnieki, kuru mūža lielākā daļa aizrit uz ūdens.

Vienlaikus šī metafora apzīmē mazo kuršu tautiņu vēstures straumē vai – plašākā skatījumā – jebkuru skaitliski nelielu tautu (līdz ar to Bela romāns saplūst ar strāvojumu, kas astoņdesmitajos gados aktualizējās visas pasaules literatūrā, – ar interesi par civilizācijas perifērijas būšanām vispār).

“Iekšējā” pasaule ir apskaužami kolorīta. Ir, piemēram, vārnu kodēji – ciema trūcīgie, kas gājputnu lidošanas laikā ar tikliem ķer vārnas, veikli pārkož tām pakaušus un iesāla mucās ziemai; lai cik tas paradoksāli neliktos, tieši vārnu kodēji kalpo par svēto modeļiem vietējās baznīcas altārglezņā. Ir militarisma apoloģēts, kas savulaik kāvies gan Napoleona armijā, gan arī pret Napoleonu. Ir draudzes pērminderis – persona, kurā sastopas “iekšējā” un “ārējā” pasaule un kas veiksmīgi iztop abām. Un – ir cienījama laivu meistarū dzimta, caur kuru romāns vistiešākajā veidā saistīts ar kuršu senvēsturi.

Kurši jau ir tuvu iznīcībai – par oficiālo valsts valodu pasludināta vācu, kursiski sarunas noris vairs tikai ikdienā; zvejnieki ir zaudējuši interesi par pasauli un dzīvo pēc fatālā principa “kam jānotiek, tas notiks”. Vienīgi skolotājs Kuronis, viena no romāna centrālajām personām, pūlas glābt, kas vēl glābjams, – vāc kuršu valodas pierakstus, vēsturiskās ziņas un skolā māca kursiski. Taču valsts ideoloģija nosaka, ka mazajai “iekšējai” pasaulei jābūt precīzai “ārējās” pasaules projekcijai, tāpēc skolotāju arestē, viņa pierakstus konfiscē un uz visu mūžu aizliedz viņam mācīt bērnus. Bez šaubām, šeit ir acīm redzama sakritība ar latviešu un latviešu valodas situāciju astoņdesmitajos gados.

Romānā vēstures ritumu iemieso brīnišķīga metafora, kas līdz ar būra metaforu ir viens no spožākajiem atradumiem Bela daiļradē. Tas ir Sventes kalns – ceļojošā kāpa, kas, laikam ritot, mazpamazām apber Melnkranti. Skolotāja Kuroņa centieni apturēt kāpu pārējo ciema iemītnieku inertuma dēļ ir neveiksmīgi. Mācītājs, cerēdams ar lūgšanu spēku pretoties kāpai, mirst pusapbērtajā baznīcā; līdz beidzamajam mirklim tajā paliek apsēstais mākslinieks Gokažē, lai pabeigtu savu altārglezni, kuru neviens nekad neieraudzīs. Romāna izskaņa ir drūma: kurši ir izzuduši līdz ar savu valodu un kultūru; viņus, līdzīgi kā kāpa apbēra Melnkranti, ir iznīcinājusi vēsture. Tomēr paliek jautājums: cilvēki rada vēstures straumes plūdumu; vienlaikus vēsture veido cilvēkus – vai “cilvēkiem laivās” iespējams iespaidot straumes virzību vai vismaz neļauties straumes spēkam? Saprotams, viennozīmīgi uz šo jautājumu nav iespējams atbildēt – un Bels to nemaz arī netiecas darīt.

Arī “Cilvēkos laivās” Bels ir izmantojis sevis iecienīto gredzenveida kompozīciju. Taču šoreiz gredzens vairs nerada mūžīgās aprites ilūziju (kā “Bezmiegā”); tāpat tam nav arī tikai tīri formalizējošas funkcijas (kā “Sitiēnā ar teļādu”). “Cilvēkos laivās” sakrīt sākuma un beigu epizodes: Jonatans Dardeģis no laivu meistarū dzimtas Sventes kalnā uzkāpj divas reizes – bērnībā un vecumā. Abas pašapceres kāpas virsotnē norobežo ne vien

romāna darbības laiku un telpu, bet arī visu kuršu vēsturi gadu tūkstoša garumā – no kuršu ziedu laikiem līdz izsīkšanai citās tautās. Gredzenveida kompozīcija rada noslēgtības un pabeigtības iespaidu. Diemžēl, līdzīgi kā “Bezmiegā”, arī “Cilvēkos laivās” vēsture traktēta pārlietu viennozīmīgi un vietumis gluži vai diletantiski (piemēram, neizprotamu iemeslu dēļ) par to, ka senos kuršus sakāva vācu bruņinieki, vaina uzkrauta kuršu priesteriem un senču dieviem).

Pēc “Cilvēkiem laivās” Bels uz ilgu laiku apklusā un nākamo romānu – “Saulē mērktie” – publicēja tikai 1995. gadā. Romāns liekas tik pieskanīgs deviņdesmito gadu literārajam fonam, ka tam pilnībā pietrūkst tā pārsteiguma iespaids, kāds piemita Bela agrīnajiem darbiem. “Saulē mērkto” darbība norisinās 2. pasaules kara laikā. Romānu veido trīs daļas; pirmā un trešā ir “ikdienišķas” – tajās aprakstīts lauku sievas Ernas Jablonskas un viņas ģimenes liktenis kā raksturīgs piemērs tam, ko karā piedzīvojusi visa tauta. Savukārt otrā daļa ir “vispārinoša”: tajā aprakstītas dažas abu okupāciju un kara epizodes, ieskicētas vairāku vēsturisku personu tragiskās biogrāfijas. Bela konsekventais lakonisms un konceptuālais skatījums uz laiku un cilvēkiem laikā šeit pārvēršas savdabīgā minimālismā – un, šķiet, tieši tāpēc romāna otrā daļa šoreiz drīzāk atgādina nepabeigtu mozaīku, kurā jūtami pietrūkst dažu svarīgu sastāvdaļu. Otrās daļas un arī visa romāna kulminācija – tas ir stāsts par diviem Cēzara laika pilsoņu kara dalībniekiem, kurus neņem pretī ne debesis, ne elle un kuri, Dievam promesot, izklaidējas, izspēlējot dažādus 2. pasaules kara variantus. Seko ekstravaganta fantāzija par iespējamās vēstures tēmu: kas notiktu, ja karā būtu uzvarējis Hitlers. Slēdzieni nav neko iepriecinoši – Latvija ir zaudējāja gan reālajā, gan iespējamajā vēsturē. Tieši šī fantāzija ir romāna vājais punkts: iespējamās vēstures modelēšana ir plaši izplatīta triviālajā literatūrā – un Bels, orientēdamies uz šiem paraugiem, paliek to līmenī; nevis klasisks fantastiskās literatūras paņēmieni tiek pacelti līdz literatūras augstākajiem plauktiem, bet gan romāns nolaižas līdz šā paņēmiena vēlreizējai reproducēšanai. Un vēl kāda nepatīkama īpatnība: pēc “Saulē mērkto” izlasīšanas paliek iespaids, ka literatūras attīstība ritējusi, neteiksim, uz priekšu, bet vismaz citā virzienā, kamēr Bels joprojām palicis tai pašā teritorijā, kur bija iemītis sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados.

Bela “spožums un posts” ir romāns “Melnā zīme” (1996). Romānā aprakstīta jaunā rakstnieka Jāņa Laktiņa nepilnu trīsdesmit gadu īsā dzīve padomju okupācijas (t. i., melnās zīmes) laikā. Iespējams, dažas (precīzāk, daudzas) “Melnās zīmes” lappuses ir labākais, ko Bels jebkad ir uzrakstījis. Piecdesmitie un sešdesmitie gadi aplūkoti plašā tvērumā – sākot no deformācijām vienas personības apziņā līdz globāliem iztēles lidojumiem; ir gan laiks cilvēkā, gan arī cilvēks laikā. Romāns ir ļoti ekspressīvs – brīžiem teksts bezmaz vibrē no saspringuma; rakstība ir lakoniska un vienlaikus ideāli precīza, pelēkās padomju laika reālās aprakstītas spilgti un gluži vai neti-

camī kontrastaini. Tāpat ir Bela pirmajiem romāniem raksturīgā virtuozā ekvilibristika ar metaforām un prātnieciskām refleksijām, ir simbolisko tēlu spēles, ir arī autora iecienītā gredzenveida kompozīcija utt. Vārdu sakot, romāns pretendē uz prozas visaugstākajiem plauktiem. Taču, kolīdz romāns pārvarējis jau aptuveni trīs ceturtdaļas kopapjoma, pats autors uzmet tam kaklā cilpu un mierīgu sirdi nožņaudz savu garabērnu.

Problēmas būtība ir vienkārša. Autors ir palaidis teksta lappusēs kārtējo simbolisko tēlu, kādas superslepenas organizācijas vadītāju Gremelu, kas ir tik "melns" (slepka, sadists, totalitārisma idejas iemiesojums, turklāt vēl alkoholiķis), ka liekas gluži vai no muļķīga komiksa lappusēm izkāpis, – un tieši tālab Gremels kļūst komisks. Tālāk autors izlaiž grožus no rokām, romāna vadību uzticēdams šim lubenieckajam vurdalakam. Saprotama lieta, padomju varas pārstāvis visu salaiž grīstē: tā vietā, lai "Melnā zīme" kļūtu par labāko Bela romānu, tiek uzcītīgi skaidrots, kā īsti lasītājam šis romāns būtu jāuztver.

Pagaidām beidzamajā romānā "Latviešu labirints" (1998) Bels patiesi izveidojis labirintu, pat divus. Pirmo labirintu sola romāna virsraksts. Tas ir labirints, kuram it kā būtu jābūt kopējam visiem latviešiem, tai pašā laikā izskaidrojot, kas šie latvieši īsti ir un kāda – specifiski latviska – iemesla dēļ viņi iesprostoti labirintā. Tāpat nosaukums liek nojaust, ka lasītājs saskarsies ar spēli (iespējams, kaut ko līdzīgu tam labirintam, kāds bija aprakstīts "Bezmiegā"). Romānā patiesi ir gan esamības labirints, kurā maldās Aleksis Mūrlauks (darbība notiek deviņdesmito gadu vidū), gan teksts kā mazu fragmentu haoss, kas lasīšanas gaitā izkārtojas paralēlo sižetisko līniju labirintā. Taču eksistenciāla labirinta iespāids nerodas. Labirints veidojas tikai ikdienišķā un sadzīviskā līmenī (šeit atkal rodas vēlēšanās salīdzināt "Latviešu labirintu" ar Bela pirmajiem romāniem, kas arī bija piesātināti ar it kā nenozīmīgiem ikdienišķiem sīkumiem, tomēr tajos autors allaž tiecās domāt eksistenciālās kategorijās).

Arī "Latviešu labirints" ir rakstīts ļoti lakoniski un spilgti; katrs teikums veidots ar mērķi aizskart lasītāja apziņas jutīgākos punktus. Tomēr šoreiz Bela precizitātes tieksme pārtop aptuvenībā un reizēm arī vienkāršotībā, bet emocionālais spriegums sāk atgādināt melodrāmu. Tiesa, romānā ir arī mēģinājumi visas norises skatīt gluži vai Visuma mērogos, tomēr starp šīm vizionārajām ekspedīcijām un ikdienišķo aprakstniecību veidojas nepārvarama plaisa. Labirinta murgs pārtop plakanā shēmā. Pats romāns – melnbaltā spēlītē. Bet domāšana melnbaltās kategorijās – tā ir literatūras nāve.

Otrs labirints ir tas, kurā deviņdesmitajos gados klejo pats romāna autors, nemitīgi atdurdamies strupceļos: kā lai pasaka – un pat ne to, ko gribētos pateikt – bet to, kas ir tik svarīgs, ka to nemaz nedrīkst nepateikt? Šajā labirintā, protams, maldās katrs rakstītājs, bet Bels ar apbrīnojamu aizrautību mūrē aizvien biežākas sienas, kamēr paliek šaura celle, no kuras nekāds plašais skatījums nav iespējams.

MŪSLAIKU GOTIKA

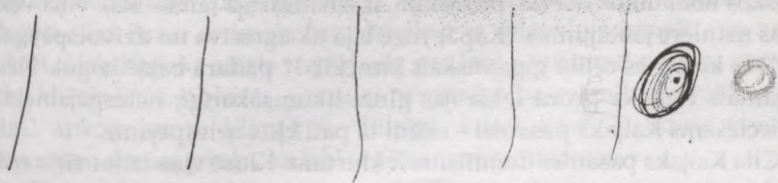
Vladimira Kaijaka proza

Gotisko katedrāju un piļu liesmainā augšupniecība ir tikai ilūzija. Tās tomēr būvētas no akmens un patiesībā ir cieši zemei piesaistītas. Iespējams, tā ir gotikas būtība – smagajam, cietajam materiālam piešķirt mežģīņu viegluma ilūziju. Vladimira Kaijaka (1930) prozai raksturīgs ir šis mānīgais vieglums, ir smagnējais pamatīgums, ir tās sajūtas, kādas pārņem, ieraugot gotiskajā pilī spoku. Jo – Kaijaks būtībā ir vienīgais autors visā latviešu literatūras vēsturē, kas patiesi profesionālā līmenī ir rakstījis tekstus, kurus mazliet nosacīti dēvēsim par šausmu stāstiem. Taču tās nav klasiski gotiskās šausmas ar pilīm, viduslaicīgo sēra smaku un plīvojošiem mūku apmetņiem; tāpat tās nav arī nu jau tikpat klasiskās (un garlaicīgās) masu beletristikas šausmas, kad pa pasauli klīst apkārt zombiji un vampīri, bet cilvēkus aprij izbadējušos žurku bari (tiesa gan, asinskārās žurkas pavīd arī Kaijaka romānā “Rēgi”, taču tā drīzāk ir šī nodrāztā motīva ironiska apspēle). Kaijaka prozas labākajai daļai piemīt specifiskā šausmu poētika, kad teksta pamatā ir kāda baismīga vai pārdabiska, bet varbūt gluži vienkārši eleganti paradoksāla metafora. Dažkārt tās ir īsti apokaliptiskas šausmas, citkārt ļoti individualizētas – cilvēka bailes no savas ēnas. Katrā ziņā visi Kaijaka izmantotie motīvi ir ļoti mūsdienīgi, tāpēc jēdziens “mūslaiku gotika” nav bez pamata.

Tomēr taisnības labad jāpiebilst, ka šausmu stāsti Kaijaka daiļradē aizņem relatīvi mazu vietu, jo rakstījis viņš ir diezgan daudz, bet pārsvarā – tradicionālas ievirzes prozu. Tomēr tieši ar saviem šausmu stāstiem viņš izceļas kā viens no īsprozas korifejiem. Sešdesmito gadu sākumā pēc pirmā un vienīgā dzejoļu krājuma publicēšanas viņš no dzejoļu sacerēšanas atsacījās, tādējādi droši vien paglābdams latviešu literatūru no vēl viena tipiska mūždien fonā mītoša dzejdarā. Pirmie Kaijaka darbi ne par kādām īpašām literārām kvalitātēm neliecināja: tā bija tradicionāla reālpsiholoģiskā proza ar liriskiem un romantiskiem akcentiem. Pietiekami daiļrunīgi ir jau grāmatu virsraksti: “Stāsti par laimi” (1966) un “Mans pavasaris” (1970). Īpatnēji – kolīdz Kaijaks sāka apcerēt laimi, prieku un mīlestību, radās kaut kas neglābjami blāvs un bālasinīgs (tomēr vienlaikus šie stāsti itin labi iekļāvās sešdesmito gadu prozas kopainā kā stāstniecības romantiskais atzars); turklāt viņš mēdza arī moralizēt. Šis rakstības metastāzes no jauna parādījās romānā “par jaunatnes tēmu” (t. i., teksts, kurā jau padzīvojis autors tiecas pierādīt sev un pasaulei, ka jaunā paaudze vēl nav pavisam pagrimusi) “Signe” (1983). Vēl Kaijaks sarakstīja vairākus psiholoģiskus detektīvro mānus – “Vistu elks” (1967), “Direktora klints” un “Brigitas brīnums” (abi 1970). Tie sirga ar visām padomju detektīvam piemītošajām vainām un bija

ne labāki – taču arī ne sliktāki – par citiem sešdesmito gadu detektīvro-
mānīem. Vārdu sakot, Kaijaks šķietami bija vistipiskākais “vidējā slāņa”
prozists.

Taču šis konveijera produkcijas tapšanas laikā brīdi pa brīdim šķilās un
stāstniecības zelta fondā iegāja patiesi brīnišķīga proza – šausmu stāsti un
teksti, kurus tikpat nosacīti varētu dēvēt par metaforiskiem stāstiem (dažas
analogijas ar šo stāstu poētiku atrodamas Regīnas Ezeras īsprozā). Plaisu
starp tradicionālo un “gotisko” rakstību iezīmēja “Sātans” (1967; publicēts
krājumā “Smagās sirdis”, 1969) – garstāsts par mazliet fantasmagorisku,
tomēr reāli aprakstītu cilvēka divcīņu ar milzu suni. Darbība notiek mežā
drīz pēc kara, tāpēc “Sātanā” pavīd arī likumsakarīgie mesli ideoloģijai:
proti, šis cilvēks nevarēja būt nekas cits kā galīgi deģenerējies bandīts, pa-
domju varas ienaidnieks, tomēr šī “angažētība” nav pārlieku uzsverta un
stāsta uztveri netraucē. “Gotiskā” rakstība savu kulmināciju piedzīvoja
stāstu krājumā “Visu rožu roze” (1987), vienā no astoņdesmito gadu izcilā-
kajām īsprozas grāmatām; metaforiskie stāsti vijas cauri visai Kaijaka daiļ-
radei – tie atrodami krājumos “Akācija akmens pagalmā” (1973) un “Solji”
(1977), arī izlasē “Atgriešanās” (1980), bet jo sevišķi “Visu rožu roze” un
“Veci” (1992). “Gotiskās” poētikas garā ieturēts ir arī romāns “Rēgi” (1994).



Jau “Sātanā” iezīmējās kāda Kaijaka prozas īpatnība: viņš ir absolūts
pedants – viņš burtiski reģistrē katru vismazāko notikumu un niansi; stāsts
it kā atgriežas savos pirmsākumos un patiesi *stāsta*, sīki un smalki apraksta
notiekošo, nevis rotaļājas pats ar sevi vai kādām gaišām un cēlām idejām.
Turklāt stāsta, nemaz nebrīnoties (un nešausminoties) par to, cik notikums
ir neiedomājams vai fantastisks; Kaijaks nepūlas attaisnot izdomu – fikciju
viņš izklāsta tikpat gausi un pamatīgi, cik cits rakstnieks – un arī pats Kai-
jaks savos tradicionāli ievirzītajos darbos – klāstītu visikdienišķākās nori-
ses. No šāda viedokļa Kaijaks ir pārliecināts antiintelektuālis – viņam it kā
nemaz nepastāv visi 20. gadsimta prozas āķīgie paņēmieni un šokējošie
izlēcieni. Teksta ritms ir gaus un mazliet monotons, bez jebkādiem emocio-
nāliem uzvīlņojumiem. Taču teksts veidots tā, ka katra nākamā frāze uzkrāj
iepriekš teiktās jēgu, pāraug ikdienišķās valodas noteiktās robežas, teksts
vibrē saspringumā, līdz vairs nespēj sevī noturēt daudzslāņaino jēgu, – un
teksts eksplodē, noslēdzas ar lielāku vai mazāku apokalipsi, kas tāpat tiek
aprakstīta neitrālā un zināmā mērā pat garlaikotā tonī. Turklāt uzmanības

centrā ir nevis šausmīgais, pārsteidzošais vai šokējošais fakts, bet gan it kā nebūtiskais šī fakta tapšanas process. Stāstā "Visu rožu roze", Kaijaka prozas pērlē, tas ir brīnumrozes tapšanas process: kāds apsēsts dārznieks izaudzē "visu rožu rozi", kas ne tikai ir skaistāka un krāšņāka par citām rozēm, bet ir arī fantastiski dzīvelīga. Eksperiments noslēdzas drūmi – roze izrādās tik audzelīga un neiznīdējama, ka saārda dārznieka māju un gandrīz nobendē pašu dārznieku. Stāsta izskaņa ir īsti apokaliptiska: kaut arī dārznieks, lai apturētu rozes teroru, savu māju nodedzina, tomēr roze izdzīvo – un laudis no visas apkārtnes, nenojauzdami par rozes bīstamajām īpašībām, brauc, izrok krāšņos stādus un aizved sev līdzī. Kas notiks tālāk, – tas atstāts lasītāja iztēlei.

Savukārt stāstā "Zirnekļis" aprakstīts gigantiska asinssūcēja zirnekļa izaugšanas process – no atmošanās mirkļiem pavasarī, pasaules iepazīšanas, pirmajiem upuriem līdz nenovēršamajam galam (šoreiz stāsta beigas ir laimīgas). Pēc līdzīgiem kompozicionāliem principiem veidoti arī daudzi citi Kaijaka stāsti.

Nepieciešama liela meistarība, lai neiespējamo un neticamo aprakstītu kā pašsaprotamu un tālab absolūti ticamu. Kaijaka poētikas būtība meklējama tieši šajā kontrastā starp teksta iracionālajiem elementiem un uzsvērti tradicionālo rakstību. Kaijaks nemēģina racionāli pamatot vai attaisnot fantastiskos notikumus (kā tas, piemēram, ir zinātniskajā fantastikā); viņa vēstīšanas maniere jautājumus "Kāpēc roze bija tik agresīva un dzīvotspējīga?" vai "No kurienes cēlies gigantiskais zirnekļis?" padara bezjēdzīgus. Neiespējamais Kaijaka prozā iekļaujas gluži likumsakarīgi; neiespējamais ir nepieciešams Kaijaka pasaulei – citādi tā pati kļūst neiespējama.

Cita Kaijaka pasaules dominante ir klusums. Klusē viņa izdomātās radības, klusumā noris cīņa ar suni "Sātanā", klusē mīklainais Vecis tāda paša nosaukuma stāstā, klusē kuce Cilda "Cildā" utt. Aprāvušies kulminācijas mirklī, arī stāsti atduras klusumā. Taču šis klusums vairs nav tas dziļdomīgais un drusku neizprotamais klusums, kāds ir pirms vārda dzimšanas, – nu jau tas ir skanošs un kļiedzošs klusums. Klusums nāk kā ass dzēliens, lai, rimstot valodas kustībai, ierosinātu apziņas kustību parasti diezgan inertajā lasītājā. Tā arī ir šoka poētikas būtība. Kaijaka stāsti nebeidzas ar punktu – tie allaž ir topoši. Galvenais paliek nepateikts aiz stāsta robežām – un, izrādās, tieši nepateiktais ir galvenais.

Otra Kaijaka prozas ievirze, kā jau teikts, ir "metaforiskie" stāsti, kas daudzējādā ziņā sasaucas ar "gotiskajiem", atšķirība vien tā, ka "gotiskajos" šoka poētikas elementi realizējas spilgtāk. Dažkārt tās ir diezgan tradicionālas groteskas, kādas rodas, mazliet deformējot reālijas. Tā tas ir, piemēram, stāstā "Mēmais", kurā kāds ierēdnis, tipisks "vidējā cilvēka" paraugs, piepeši zaudē runas spējas. Taču ierēdņa dzīvē viss rit pa vecam: tas, ka viņš ir mēms, neko nemaina ne viņa ģimenes dzīvē, ne darbā, ne

attiecībās ar kolēģiem un radiem; izrādās, ka šis "vidējais cilvēks" īstenībā ir pilnīgi lieks.

Kaijaks bieži ir izmantojis arī pasaules literatūrā plaši izplatīto dubultnieka motīvu. Stāstā "Svešais" ar apskaužamu enerģiju apveltītais kāda uzņēmuma vadītāja dubultnieks (saprotams, Kaijaks pat nemēģina skaidrot, kāpēc un no kurienes šis dubultnieks uzradies) mazpamazām izspiež viņu gan no darba, gan no ģimenes. Cits variants izspēlēts stāstā "Vecis": mazā pilsētiņā parādās noslēpumains Vecis, kurš izmanās būt klāt visur, kur vien notiek kādas nebūšanas. Galu galā satrauktie un aizkaitinātie iedzīvotāji no Veča atbrīvojas, aprokot viņu būvgružu bedrē. Tomēr šķietami nogalētais Vecis drīz atkal ir klāt un turpina klist pa pilsētu. Bez šaubām, Veci var interpretēt arī kā sirdsapziņas jēdziena alegorisku projekciju, tomēr šāda burtiska interpretācija nāktu stāstam par ļaunu, jo Kaijaka labākie stāsti atrodas stipri vien virs alegorijas līmeņa.

Metaforisks ir arī no pirmā acu uzmetiena it kā tīri reālpsiholoģiskais romāns "Bailes" (1977), kurā reiz pasaulē palaistā nāve kā bumerangs atgriežas atpakaļ. No šāda viedokļa Kaijaks mēdz būt liels morālists: daudzu viņa darbu pamatā ir doma par to, ka ļaunums pēcgalā iznīcina pats sevi.

Kaijaks ir sarakstījis arī miniatūru antiutopiju "Pilsēta, kuras nav", diemžēl stāsts nav īpaši veiksmīgs. Utopija un antiutopija jau tā ir ļoti konservatīvi žanri ar ierobežotu izteiksmes līdzekļu arsenālu, un acimredzot tālab Kaijaka stāsts ir pārtapis par labi pazīstamu motīvu un sižetisku klišeju (ceļš, labirints, pasaules neizzināmība, esamība paralēlās realitātēs) apkopojumu. Visvairāk "Pilsēta, kuras nav" atgādina izvērstu komentāru domai par to, ka labi ir tikai tur, kur mūsu nav.

"Visu rožu roze" bija veidota pēc "Frankenšteina principa" (radītais vēršas pret savu radītāju) parauga, taču stāsts "Mašīna", gluži pretēji, – pēc "Pigmaliona principa": saprātīga automašīna – stāsta darbība noris drīzā nākotnē – iemil savu radītāju un pēcgalā, nelaimīgās mīlestības dzīta, izdara pašnāvību. "Šnorhā" aprakstīts noslēpumains radījums: viņam gan ir vārds, Šnorhs, bet viņa paša nav; un tomēr – viņš izmanās radīt haosu visur, kur vien viņa nav (vai – kur viņš ir, kas šai gadījumā ir viens un tas pats). Savukārt stāstu "Kaste" var uztvert kā variāciju par "zilonkaula torņa" tēmu: tajā aprakstīts kāds rakstnieks, kurš ir tik ļoti iegrimis savā darbā, ka ir pilnībā izolējies no pasaules; rakstnieks saraujas aizvien mazāks un mazāks, līdz beidzot par darbistabu viņam sāk kalpot kāda kaste; izrādās, pēc viņa nāves neviens rakstnieka sacerēto nav spējīgs izlasīt.

Mazajā romānā "Rēgi" (1994), pagaidām pēdējā plašākajā Kaijaka darbā, ir daudzas nenoliedzami iespaidīgas epizodes, kurās Kaijaka metaforiskā rakstība apliecina savu spēku, taču ir arī nodaļas, kurās autors savā groteskajā manierē tikai komentējis dažādas mūslaiku nebūšanas: nabadzības izmisumu un bezizeju, staļinisma rēģus, politikas un biznesa ākustus, masu

kultūras iebrukumu, intīmkлубus, neārstējami slimus bērņus utt. Romāns, noteikdams "laikmeta diagnozi", it kā pretendē uz aktualitāti, taču bēdīgākais ir tas, ka, zūdot problēmas aktualitātei, jēgu zaudē arī pats teksts, turklāt Kaijaks vietumis nolaižas arī līdz satīras līmenim, kas noveco ne daudzu mēnešu laikā. Turpretī, kolīdz Kaijaks attālinās no precīzi definējamām problēmām un pievēršas "mūžīgajām tēmām", uzreiz rodas gluži vai monumentālas metaforas un patiesi lieliska proza – kā tas ir pamestā suņa Autbreda sižetiskajā līnijā un satriecošajā miroņu parādē, ar ko tiek noslēgts romāns. Tā nu "Rēgi" ir romāns, kas "varētu būt" (iespējams – varētu būt labākais Kaijaka darbs).

Kaijaka darbiem piemīt labai prozai raksturīgā interpretācijas problēma: tie ir izlasāmi vairākos līmeņos. Šī īpatnība jo sevišķi spilgti iezīmējas "Visu rožu rozē": stāstu iespējams uztvert gan kā aizraujošu fantastisku vēstījumu, gan kā simbolisku tekstu, kuru var atšifrēt vispārcilvēciskās kategorijās (piemēram, radītāja atbildība par paša radīto), gan arī kā poētisku metaforu, kuru nemaz nav nepieciešams skaidrot vai atšifrēt: pietiek ar to, ka tā pastāv. Diez vai cilvēks, kurš kaut reizi lasījis "Visu rožu rozī", pēc tam uz visparastāko mežrozīšu krūmu spēs paraudzīties tikpat bezkaislīgi kā līdz šim. Tas, iespējams, ir galvenais, ko spēj veikt rakstnieks: viņa radītā šķietamība, trauslā un caurspīdīgā vārdu pasaule, ietekmē (un veido) īstenību vismaz tikpat stipri, cik īstenība – literatūru.

DETEKTĪVS ATTĪSTĪTA SOCIĀLISMA APSTĀKĻOS

No pirmā acu uzmetiena tas liekas galīgi neizprotami: laikā, kad pasaulē ir detektīvprozas pārprodukcija, kad detektīva struktūra ir izgājusi pilnu attīstības loku – no "nopietnās" literatūras uz triviālo, uz "tīru" detektīvu, tad atpakaļ postmoderni "nopietnajā" –, Latvijā beidzamā pusgadsimta laikā ir parādījies tikai *viens* prozists, kas konsekventi un augsti profesionālā līmenī strādā detektīvžanrā, – Andris Kolbergs. Un tikai lāgiem šim grēkam nododas arī daži citi literāti – lielākoties neveiksmīgi.

Kāpēc tāda nevērība pret šo fantastiski populāro žanru? Saprotams, klasiskā soceālisma laikposmā detektīvs vispār nevarēja pastāvēt – tā vienkāršā iemesla dēļ, ka sociālistiskajā sabiedrībā ļaunums nekādā gadījumā nedrīkstēja būt likumsakarīgs un allaž blakusesošs. Ļaunums bija pārejošs un pārvarams – un līdz ar to ļaunumu iemiesoja vai nu fašisms, vai "pagātnes paliekas". Tālab detektīvprozas potences realizējās vai nu kara romānos¹, vai gigantiskajās epepejās par jauncelsmes tēmu, kurās autori ievija

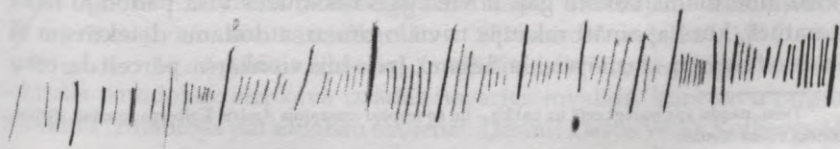
¹ Kā veiksmīgākais un žanriski tirākais šeit minams Anatola Imermaņa un Gunāra Cīruļa piedzīvojumu romāns par Rīgas pagrīdniekiem "Dzīvoklis bez numura" (1952).

dažas mazāk svarīgas sižetiskās līnijas par komunistu cīņu pret "pagātnes paliekām", vai arī spiegu romānos, kuros viss ļaunums padomju valstī tiek importēts no kapitālisma pasaules.

Savukārt piecdesmito gadu beigās un sešdesmitajos gados, kad proza, reaģējot uz socreālisma kanona sairšanu, pievērsās personības individuālajai pieredzei un apguva cilvēka psiholoģijas pamatus, detektīvam rasties bija diezgan problemātiski. Jo detektīvs, visspēlējošākais no visiem prozas žanriem, var pastāvēt tikai tad, kad prozas struktūras stabilizējušās tik lielā mērā, ka pārtapušas apspēles objektā. Vienīgais, kas sešdesmitajos gados izmantoja jaunās iespējas, bija Vladimirs Kaijaks, kurš sarakstīja trīs visai viduvējus detektīvromānus, kuru pamatā ir sadzīves psiholoģiskās problēmas.

Tālāk: neapšaubāmi, ka laba detektīva panākumi lielā mērā sakņojas izmeklētāja personībā. Tai vēlams būt pēc iespējas kolorītākai un efektīgākai. Taču socreālisms no visa bagātīgo iespēju klāsta, ko piedāvā detektīvžanra tradīcija, pieļāva tikai vienu vienīgu variantu: ar nozieguma atklāšanu drīkst nodarboties tikai milicijas kriminālizmeklētājs. Jau ar šo nosacījumu vien spēles variāciju skaits diezgan bezcerīgi samazinājās. Turklāt pēc tam spēkā stājās nākamā prasība: ja socreālisms "atspoguļo dzīves īstenību", tad padomju detektīvromānam "jāatspoguļo" un, protams, jāpropagandē milicijas darbība (ne velti par pareizu "atspoguļošanu" pastāvēja Iekšlietu ministrijas un Drošības komitejas prēmijas). Tas nozīmēja, ka kriminālizmeklētājam, ja vien autors viņu negribēja pārtapināt par sterilo un garlaicīgo "pozitīvo varoni", bija jābūt ļoti pelēcīgam tipam – mēreni gudram, mēreni spēcīgam, mēreni apsviedīgam utt. Tiesa gan, dažs autors pat no šīs pelēcības izmanījās izveidot tādu kā "antikolorītu". Proti, lietā tika likta formula par to, ka arī izmeklētājs ir tāds pats cilvēks kā visi citi: viņš ir sadzīvīsku problēmu nomocīts, viņam ir sieva, kura viņu ļoti reti redz, viņam ir priekšnieks – vēlams, sirms un dzīvesgudrs pulkvedis, kas tikko atmetis smēķēšanu. Pastāvēja pat specifiska klišeja, lai attaisnotu šo "antikolorītu": gandrīz katrā padomju laika detektīvromānā daži teikumi veltīti tam, lai paskaidrotu, ka dzīvē viss ir pelēcīgāk un pieticīgāk nekā literatūrā. Tieši šā iemesla dēļ tik neizteiksmīgi un blāvi liekas Kolberga izmeklētāji, sevišķi, ja salīdzina ar viņa patiesi kolorīti aprakstītajiem noziedzniekiem.

Tas nozīmēja, ka detektīvprozā izmeklētājam noteikti jādarbojas likuma noteiktajās robežās. Viņš nedrīkstēja atļauties pat visnevainīgākos detektīvprozas sižeta dinamikas kāpināšanas paņēmienus, piemēram, ar kāju atsist noziedznieku perēkļa durvis (vajadzīgs kratišanas orderis), vienā rāvienā



apšaut trīs četrus bandītus (visupirms jābrīdina un divreiz jāizšauj gaisā); viņš pat nedrīkstēja automašīnā vajāt bēgošo slepkavu (jo tad tiktu apdraudēta garāmgājēju drošība) utt. Vārdu sakot, juridiskie likumi paradoksālā veidā pakļāva sev literārās spēles likumus – un autoriem no spēles nācās izvītot vēl veselu virkni detektīvžanram raksturīgu elementu, kas citkārt sižetu darītu patīkami dinamisku.

Izmeklētājam nebija vēlams vienatnē nodarboties ar intelektuālu kriminālmīklu risināšanu. Tas nekādā gadījumā neatbilstu "dzīves īstenībai", jo padomju milicija noziegumu atklāj tikai kopīgiem spēkiem un ar bagātīga tehniskā arsenāla palīdzību. Tādējādi neiespējams kļuva arī detektīva "angļu" variants (tajā dedukcijas gēnijs atrod slepkavu starp vairākām šķietami vienlīdz vainīgām personām, kas visas bijušas klāt nozieguma izdarīšanas brīdī), kam no pirmā acu uzmetiena ar ideoloģiskajiem kanoņiem nav itin nekā kopīga. Vienīgais "angļu" detektīva paraugs latviešu literatūrā ir Viktora Lagzdiņa (1926) romāns "Nakts "Mežāžos"" (1976).

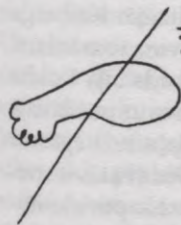
Nākamā problēma – noziedznieks. Padomju detektīvā līdz pat astoņdesmito gadu vidum, saprotams, nevarēja būt ne runas par mafiju, organizēto un starptautisko noziedzību, narkomāniju, maniakiem, "balto apkaklišu" noziedzību, korupciju, politiskajiem noziegumiem (LKP pirmā sekretāra nolaupišana!), terorismu, miljonāru un banku aplaupīšanu (miljonāru nav; padomju bankas nav iespējams aplaupīt¹); nebija vēlams apcerēt narkomānus, ielasmeitas un sabiedrības padibenes vispār, ja nu vienīgi atsevišķus deģenerātus. Šo drūmo "nav", "nedrīkst" un "nevar" uzskaitījumu varētu vēl turpināt, tomēr skaidrs ir viens: noziegums – visviens, vai tā būtu slepkavība, laupīšana vai saimnieciska afēra, – ir rets izņēmums citādi caurcaurēm pozitīvajā sabiedrībā. Un šādā gadījumā arī detektīva autoram atliek viena vienīga iespēja: nevis nodarboties ar pārgalvīgiem sižeta mežģījumiem un intelektuāli kriminālu paradoksū risinājumiem, bet gan meklēt un apcerēt tos cēloņus, kas ir šī izņēmuma pamatā. To ļauj izdarīt tikai sociālais vai psiholoģiskais detektīvs. Tāpēc Kolberga sociālpsiholoģiskie detektīvromāni nebūt nav nejaušība – viņš meistarīgi izmantoja šo vienīgo iespēju. Tāpat nav nejaušība, ka Kolberga, Kaijaka un pagalam nevarīgajos Gunāra Cīruļa detektīvos uzmanības centrā nav vis nozieguma *atklāšanas* process (dedukcija vai izmeklētāja aktīvā darbība), bet gan nozieguma *izdarīšana*, t. i., nozieguma sociālo cēloņu analīze un noziedznieka personības psiholoģiskais apraksts.

- Tomēr bija arī rakstnieks, kurš atrada itin veiksmīgu izeju pat no šīs it kā bezcerīgās situācijas, – prozists un dzejnieks **Anatols Imermanis** (1914–1998). Imermanis laikam gan ir vienīgais rakstnieks visā padomju laika literatūrā, kurš apzināti rakstījis triviālo prozu, atdodams detektīvam tā patieso funkciju – lasītāja izklaidēšanu. Izeja bija vienkārša: pārcelt darbību

¹ Tiesa, naudu var nozagt ceļā uz banku – un šo iespēju izmantoja Andris Kolbergs romānā "Krimināllieta trijām dienām".

no visnotaļ mierīgās Latvijas uz "mežonīgajiem Rietumiem", kur iespējams un pieļaujams ir viss. Piecdesmitajos un sešdesmitajos gados Imermanis kopā ar Cīruli publicēja vairākus ideoloģiski pareizus piedzīvojumu romānus, kuru vidū izcēlās "Biedrs mauzeris" (1960) – "skarbi romantisks" vēstījums par dažām 1905. gada revolūcijas epizodēm. 1964. gadā ar romānu "Pavadonis met ēnu" Imermanis aizsāka romānu ciklu, kurā darbojās sākumā policisti, vēlāk privātdetektīvi Mūns un Deilijs un kuru darbība norisā ASV, Singapūrā ("Lidmašīnas krit okeānā", 1968), Spānijā ("Viesnīcas "Holivuda" rēģi", 1970), Rietumvācijā ("Hamburgas orākuls", 1970). Cikla pirmais romāns drīzāk bija veltīts tam, lai "atmaskotu kapitalismu", bet pārējos aizraujošā intriga krietni maskē atmaskošanas noslieces – un abi privātdetektīvi nokļūst gan zemzemes labirintā, gan opija smēķētavā, gan mākslinieka avangardista darbnīcā, gan senā aristokrāta pili utt., utt. – vārdu sakot, visur, kur padomju milicijas izmeklētājam ieeja bija liegta. Cita pēc citas eksplodēja lidmašīnas, pazuda amerikāņu atombumbas, darbojās mafija un neofašistu organizācija; tika likta lietā gan želejveida sprāgstviela, gan viduslaiku zobens, par banālākiem slepkavošanas ieročiem nemaz nerunājot, – un liķi ar pasaules valdnieka cienīgu izšķērdību bira visur, kur vien Mūns un Deilijs spēra savu kāju. Vienīgā problēma – visas šīs nenoliedzami iespaidīgās dekorācijas tik ļoti atgādināja pavirši sameistarotu butaforiju, ka tas likās pārspīlēti pat padomju triviālajai literatūrai. Bez tam Imermanis ir sarakstījis vienīgo itin veiksmīgo zinātniski fantastisko romānu (ar mazu antiutopijas un propagandas piedevu) visā latviešu literatūrā – "Mortona piramīdu" (1971).

Ja šeit vēl pievieno bijušo kriminālizmeklētāju Miermīli Steigu (1927), kurš septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados sarakstīja dažus detektīvus (labākais – "Šahs briljantu karalienei", 1971), tad izrādās, ka laikposmā aptuveni no 1960. līdz 1990. gadam publicēti mazāk par trīsdesmit detektīvomāniem (vēl nedaudzi garstāsti). Tātad, skaiti, kā gribi, tikai viens detektīvs gadā – laikā, kad pasaules literatūra ir gluži vai pārsātinājusies ar detektīvprodukciju. No šejienes izriet vēl viens socrealisma grēks: detektīvžanra iznīcināšana.



Taču atgriezīsimies pie **Andra Kolberga** (1938). Viņš publicējis 10 romānus un vairākus garstāstus. Kriminālžanrā Kolbergs debitēja ar garstāstu "Arnolda Zandes cigarete" (1969) – dinamisku vēstījumu, kurā ietilpa bēgšana no cietuma, laupīšana, slepkavība, noziedznieku vajāšana un notveršana. Šis garstāsts liekas zināmā mērā radniecīgs amerikāņu "skarbjam" detektīvam, savukārt nākamais – "Šāviens dienas laikā" (1971) – atgādina klasisko "angļu" detektīvu; tā pamatā ir intelektuāls paradokss: slepkava izrādās nevarīgs invalīds, kurš savu ratiņu atzveltni izmantojis par atbalstu šautenei. Desmit gadus vēlāk Kolbergs šā

sižeta variāciju iestrādāja romānā "Fotogrāfija ar sievieti un mežakuili". Savukārt garstāsts "Liekam būt" (1974) bija pavērsiens par simt astoņdesmit grādiem vai, precīzāk, pavērsiens virzienā uz Kolberga paša radīto detektīva paveidu. Autors izgāja ārpus kriminālžanra klasiskajiem ietvāriem un sarakstīja detektīvu bez slepkavības; uzmanības centrā bija noziegums un, pats galvenais, tā sociālpsiholoģiskie cēloņi.

Kolberga pirmais romāns – "Krimināllietā trijām dienām" (1977) – no vienas puses, ir orientēts uz "angļu" detektīvu: ir inkasentu aplaupīšana un slepkavību virkne, ko izmeklētājs atrisina gluži vai tradicionālajā angļu mierā. No otras puses – krietnu romāna daļu veido "krimināllietā nefiksētie notikumi", kas kļūst zināmi lasītājam, taču lielākoties nav zināmi izmeklētājam. Proti, Kolbergs šķietami pārkāpj visus žanra likumus, ļaudams lasītājam vēl pirms izmeklētāja atrisināt intrigu ("Krimināllietā trijām dienām" šis princips vēl nav ievērots īsti konsekventi: kopainā iztrūkstošās detaļas tomēr iezīmē izmeklētājs romāna beidzamajās lappusēs). Un atkal autoru daudz vairāk par noziegumu un tā atklāšanu interesē cēloņu analīze no visiem iespējamajiem skatpunktiem.

Romāns "Cilvēks, kas skrēja pāri ielai" (1978) jau ļauj runāt par Kolbergu kā par žanra reformētāju: tajā liķis gan ir, taču, kā izrādās, nav slepkavības. Zem tramvaja riteņiem iet bojā kāda sieviete; viņas rokassomiņā atrod milzīgu naudas summu un neapstrādātus dārgakmeņus; iespējamais slepkava – "cilvēks, kas skrēja pāri ielai" – aizbēg pa šķērsielīņu. Tātad – zināmā mērā pat triviāls intriģas aizmetnis. Arī izmeklēšana risinās kā tradicionālā kļūdaino versiju izvīrzišana, pārbaudīšana un atmešana. Taču atrisinājums it kā pārvelk svītru visam romānam: sievietes nāve patiesībā bijis nelaimes gadījums; mīklainais "cilvēks, kas skrēja pāri ielai", kas gluži vai melodramatiskā kārtā izcelts romāna virsrakstā, izrādās, bijis nejausš garāmgājējs, kura personība tā arī paliek nenoskaidrota. Citiem vārdiem, šķietamā slepkavība – tās ir tikai lamatas, kurās ievilināt uzticīgo lasītāju un allaž aizdomu pilnos miličus. Īstais detektīvistāsts – vērienīga (precīzāk, vērienīga tā varēja likties septiņdesmitajos gados) saimnieciska afēra – attīstās no sākumā nebūtiskās sižetiskās sānlīnijas, kas tikai pastarpināti saistīta ar sievietes nāvi.

Tieši "Cilvēkā, kas skrēja pāri ielai" izveidojās un stabilizējās Kolberga rakstība un teksta struktūra, kāda ir pamatā gandrīz visiem viņa romāniem. Pirmkārt, nu jau noziedznieks vairs nav "liekais cilvēks" (kāds bija Voldis stāstā "Liekam būt") un arī ne atsevišķs izņēmums citādi viscaur pozitīvajā sabiedrībā – noziegums ir nenovēršama sabiedrības sastāvdaļa; noziegumu rada pati sociālā sistēma – noziedznieks tikai izmanto tās piedāvātās iespējas. Otrkārt, Kolberga daiļradē aizvien vairāk palielinās interese par ekonomiskām problēmām: kas ir tie faktori ekonomikā un likumdošanā, kas pieļauj un veicina šos noziegumus. Treškārt, rūpīgi apslēptais dialogs ar detektīvžanra kanoniem. "Cilvēkā, kas skrēja pāri ielai" tas ir ar ironisku

žestu pasniegtais tekstā neiederīgais liķis. "Atraitnē janvārī" (1984) gan ir slepkavība, pat trīskārša, tomēr tā notiek nevis romāna sākumā, kā tam pienāktos būt pēc kanona, bet beigās; līdz ar to veidojas savdabīga detektīviszeta inversija: romāns beidzas tai mirklī, kad vajadzētu sākties "īstajam" detektīvam; lasītājs uzzina tos notikumus, ko varētu atklāt potenciālais izmeklētājs, t. i., izmeklētājs savā ziņā tiek atvietots ar lasītāju, un tas, atceroties Kolberga pagalam blāvos miliču tēlus, nāk romānam tikai par labu. "Naktī, lietū" liķis ir, tomēr tas piederīgs pašnāvniekam; uzdodot jautājumu – kālab Arkādijs Pinks nošāvās? – rodas krietni intriģejošs detektīviszets.

Kolberga romānu struktūra ir diezgan sarežģīta. Tajos parasti ir divas līdz pašām beigām neatkarīgas sižetiskās līnijas: no vienas puses, miliči meklē noziedznieku, no otras –, visuzinošais autors rūpīgi iedziļinās romānā aprakstīto personu dzīvesstāstos, dažbrīd aizklīzdams gadu desmitus tālā pagātnē līdz pat pēckara laikam. Romānus veido laikā un telpā stipri attālināti pavedieni, atsevišķu personu biogrāfijas, kurām no pirmā acu uzmetiena nav un nemaz nevar būt nekā kopēja (piemēram, izcils ķirurgs un nodzēries klaidonis romānā "Naktī, lietū", 1986, vai – dzīvokļu zaglis un uzcītīgs darbarūķis romānā "Ēna", 1985, kas pēcgalā izrādās dvīņubrāļi). Turklāt autors bez ievēribas neatstāj arī izmeklētāju kļūdainās versijas, tās izpētidams vienlīdz pamatīgi, tādējādi iesaistīdams tekstā papildu personas un veidodams sižeta sānlinijas. Līdz ar to romānu telpa paplašinās un iegūst panorāmiskas aprises. Šie pavedieni romāna ritumā pamazām tuvinās, līdz savijas ciešā mezglā. Tieši šis ceļojums pa laika un biogrāfiju labirintu ir Kolberga romānu intrigas virzītājspēks. Allaž pamatā ir jautājums: kas ir šie miklainie iemesli, kālab sižetiskās līnijas saveidojas mezglā? Nejaušība? Likumsakarība? Varbūt "likumsakarīga nejaušība"? Likumsakarība, kas no pirmā acu uzmetiena atgādina nejaušību? Meklējot atbildes uz šiem jautājumiem, veidojas Kolberga darbu sižeti.

Un vēl kāda būtiska īpatnība: informācija, kas darbojas kā romānu strukturējošs faktors. Tas var likties paradoksāli, bet tīri tehniska un citkārt garlaicīga informācija detektīvu padara interesantu, piešķir kādu papildu dimensiju. Pagājušajā gadsimtā piedzīvojumu romānu darbība norisa eksotiskās zemēs, savukārt mūsdienu detektīvā – eksotiskā informācijas vidē. Un eksotisks var būt viss – pat, piemēram, šūšanas ateljē darbības apraksts romānā "Cilvēks, kas skrēja pāri ielai", nemaz nerunājot par profesionālo noziedznieku pasauli, slepenajām spēļu ellītēm vai cietumiem. "Atraitnē janvārī" Kolbergs, izstrādādams juvelierfabrikas aplaupīšanas plānu, ne tikai sīki apraksta fabrikas iekārtojumu, darbību, apsardzes sistēmu, seifa uzbūvi, bet arī izskaidro, ar kādiem paņēmieniem iespējams seifu atmūķēt, pie viena salīdzinādamus gadsimta sākuma kramplaužu trūcīgās iespējas ar mūsdienu noziedznieku tehnisko bruņojumu; bez tam tiek nolasīta arī īsa lekcija par dārgakmeņiem (taču paradoksālākais ir tas, ka šis elegants un

Joti ticamais plāns gan tiek izstrādāts, bet to pat nesāk realizēt: Kolbergam raksturīgais dialogs ar detektīva kanonu). Līdzīgi romānā "Nekas nav noticis" (1988) autors apraksta liela restorānu kompleksa darbību – no trauku mazgātuves līdz direktora kabinetam. Vienlīdz rūpīgi tiek aprakstīti arī saimnieciskie noziegumi, piemēram, blēdības ar skaitļotājiem romānā "Automobilī rīta pusē" (1986). Vēl – dažnedažādi vēsturiski un tehniski iestarpinājumi. Turklāt pēc Kolberga romāniem iespējams izveidot ceļvedi pa dažādu laikposmu Rīgu, tik pamatīgi tajos iezīmēta Rīgas topogrāfija. Kāpēc tas vajadzīgs? Bez šaubām, reālā un atpazīstamā vide Kolberga daiļradē spēlē lielu lomu, taču šiem aprakstiem ir arī funkcionāla nozīme. Detektīvs ir viens no visspēlējošākajiem literatūras žanriem, un spēles noteikumi pieļauj visai ierobežotu brīvību un sižetisko variāciju skaitu. Tālab autoram, lai neatkārtotos, nākas izdomāt aizvien sarežģītākus, negaidītākus un paradoksālākus – un līdz ar to arī aizvien neticamākus – sižetiskos mežģījumus. Savukārt tas nozīmē, ka autoram jāpieliek aizvien lielākas pūles, lai radītu ticamības ilūziju – lai attaisnotu acīm redzami samāksloto sižeta risinājumu. Imermanis romānos par Mūnu un Deiliju "attaisnojās", pārvietojot darbību neizlepušajam padomju lasītājam eksotiskos apstākļos, kas paši par sevi attaisnoja eksotisko sižeta risinājumu: samākslotā vidē arī samākslota darbība liekas ticama un likumsakarīga. Turpretī Kolbergs ir izvēlējis pretējo iespēju: neticamo viņš ieslēpj absolūti ticamu reāliju jūkli; līdz ar to priekšplānā izvirzās epizodiskais un nebūtiskais, turpretī sižeta patiesais ģenerators paliek gandrīz nemanāms. Jo sevišķi tas jūtams romānā "Nakti, lietū": pazīstams ķirurgs naktī sabrauc kādu cilvēku un pārbili aizbēg no notikuma vietas; viņu sāk šantažēt liecinieks, paklīdis žūpa; lai atbrīvotos no šantāžista, tiek nolīgts slepkava, kurš savukārt, lai atriebtos par seniem pazemojumiem, šim nolūkam noalgo ķirurga pagrimumo dēlu, kas arī nogalina šantāžistu. Un – kārtējais Kolberga ironiskais paradokss, veidots pēc "nekas nav noticis" principa: nelaimes gadījumā cietušais nemaz nav gājis bojā, bet gan ticis sveikā ar pāris zilumiem. Bez šaubām, jau no pirmā acu uzmetiena redzams, ka šis noslēgtais loks ir pārmēru samākslots, turklāt arī smagnēji moralizējošs (reiz pasaulē palaistais Jaunums pēcāk atgriežas atpakaļ un arī bez likuma kalpu iejaukšanās trāpa loka aizsācēju), taču šo spēli maskē sociālpsiholoģiskā analīze, ekskursijas pagātnē un daudzās aprakstošās atkāpes.

Līdz ar to Kolberga romānu struktūra veidojas diezgan sarežģīta un dažbrīd šķietami haotiska: tie sastāv no nedaudzu lappušu gariem fragmentiem, kuros aprakstītos notikumus šķir gadu desmiti un kilometru simti (vēl – it kā nepārkāpjamas sociālās barjeras), – un tikai beidzamajās lappusēs visi šie fragmenti, sižetiskās līnijas un sānlīnijas, ekskursijas pagātnē, daudzās uz mirkli pavīdošās personas, aprakstošās pasāžas sakārtojas apbrīnojami precīzā kopainā; viss šķietami liekais izrādās bijis ro-

mānam nepieciešams, un haoss pārtop arhitektoniski smalki izstrādātā konstrukcijā.

Kolbergs piedāvā ieiet savos romānos pat ne pa sētas durvīm, drīzāk caur pagraba lodziņu. Citiem vārdiem, romāns parasti sākas ar kādu no "magistrālā sižeta" tālu stāvošu epizodi. Visspilgtāk tas jūtams romānā "Nekas nav noticis", kurā kādas psihiski slimas meitenes drūmais liktenis divainā veidā izrādās saistīts ar organizētās noziedzības pasauli. Līdzīgi tas ir arī "Atraitnē janvārī": jaunkundze, kas visu dzīvi jāvusies apstākļu varai, kādā "eksistenciālā absurda" apzināšanās mirkli pēkšņi izšķiras par aktīvu rīcību un kļūst par triskāršu slepkavu. Ikdienišķie un sadzīviskie sikumi allaž iekļaujas kādā liela mēroga struktūrā.

Tālāk – par Kolberga prozas sociālanalītisko (vai sociālkritisko) dimensiju. Detektīvā pasaule vienmēr krasi polarizēta "baltajā" un "melnajā". Kolberga romānos polarizācija nebūt nenozīmē ierasto sadalījumu "labajā" un "Jaunajā". Tiesa, "Krimināllietā trijām dienām" ir aprakstīts Kozinds, kas, būdams parasts un krietni aprobežots mietpilsonis, patiesībā izrādās nežēlīgs slepkava, tomēr arī šajā romānā Kozinda personības koncepcijas pamatā ir sociāli faktori, proti, Kozinds tiecas saglabāt savu īpašumu. Citiem vārdiem, Kolberga romānos nepastāv kāds "sākotnējais Jaunums", ar ko detektīvliteratūrā parasti tiek aplaimots noziedznieks, – Jaunums allaž izriet no sociālās vides (pat it kā tīri sadzīviskā slepkavība romānā "Foto-grāfija ar sievieti un mežakuili" īstenībā ir sociāli determinēta: fanātiskais puķu mīlētājs Zīraks nogalina savas sievas mīļāko nevis aiz greisirdības, bet gan lai paglābtu māju un dārzu, ko viņš zaudētu, ja sieva viņu pamestu). Tiesa, sikmanīgi patoloģisks Jaundaris pavīd romānā "Automobilī rīta pusē", arī Kurdašs no "Nekas nav noticis" drīzāk atgādina visai primitīvu sadistu, taču šie izņēmumi allaž tiek psiholoģiski pamatoti. Kolberga romānos noziegums ir gluži vai fizioloģiska reakcija uz iespējām, ko piedāvā sociālā vide. Jo sevišķi tas raksturīgs "Cilvēkam, kas skrēja pāri ielai": sociālistiskās saimniekošanas absurds automātiski izraisa pretreakciju, absurda "iekonservēšanu", pārtapināšanu loģiskā sistēmā, ko likumpārkāpēji izmanto savā labā (kaut arī šī situācija raksturīga vien sociālismam un apsviedīgie blēži mūsdienās būtu cienījami biznesmeņi, romāns nebūt neliekas novecojis). Līdzīgi šis iespējas izmanto afērists Sems "Atraitnē janvārī" un kompānija no skaitļotāju rūpnīcas "Automobilī rīta pusē". Kolberga pirmajos romānos noziegums drīzāk ir izņēmums un noziedznieks ir drūmās pēckara vides sakropļota personība, bet turpmākajos konkrētais gadījums allaž raksturo kādu sociālu sērgu. Un vēl kāda īpatnība: Kolberga pirmajos romānos kriminālā pasaule bija vairāk vai mazāk noslēgta vide, kas atradās sabiedrības zemākajos un vidējos slāņos; sākot ar "Atraitni janvārī", kriminālā pasaule "mainās uz augšu" – un noziedznieki jau ir šķietami cienījami pilsoņi, augsta ranga ierēdņi un administratori. Secinājums ir skaidrs: par noziedznieku nepiedzimst, par noziedznieku nepadara arī sociālās vides kvalitāte – par

noziedznieku padara šīs vides morāle. Morāle kā sociāla slimība, nevis individuāla. Tas gan nenozīmē, ka Kolbergs būtu moralizētājs. Morāles problēma parasti parādās jautājuma formā vai kā versija, kuras formulēšana tiek atstāta lasītāja ziņā. Aprakstot profesionālo zagļu un kramplaužu pasauli, Kolbergs lāgiem to drūmi estetizē vai vismaz izrāda cieņu tās apbrīnojamaīai konsekvencei, bet vidusšķiras pasaule ar tās dubulto morāli tiek attēlota patiesi atbaidoša un brīžiem šaušalīga.

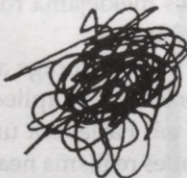
Jo sevišķi tas jūtams romānā "Naktī, lietū", sižeta līnijā par to, kā mazpamazām morāli degradējas ķirurgs Narkēvičs. Savukārt romānā "Automobilī, rīta pusē" Kolbergs veido lielāka mēroga modeli: tajā aprakstītā saimnieciskā afēra patiesi ir vērienīga. Vēl augstākas sfēras tiek skartas romānā "Nekas nav noticis", kurā runa ir par organizēto noziedzību, par tām saiknēm, kas saista padibenes ar sabiedrības "krējumu". Citiem vārdiem, Kolberga romāni precīzi fiksē tās robežas, kuras attiecīgajā laikposmā literatūra drīkstēja skart.

Deviņdesmitajos gados Kolbergs ir publicējis divus romānus – "Civilizēto krokodilu sindroms" (1993) un "Meklējiet sievieti" (1996). "Civilizēto krokodilu sindroms", neraugoties uz efektīgo sižetu un vērienīgajiem sabiedrības modeļiem (VDK un PSKP pārtop starptautiskās biznesa firmās, bet kriminālnoziedznieki – par godājamiem cilvēkiem), ir visai viduvējs lasāmgabals. Savukārt "Meklējiet sievieti" ir viens no labākajiem Kolberga darbiem. Intrigas izejas punkts – kāda Saeimas deputāta palīdzes noslep-kavošana. Taču tālāk, kā jau tas Kolberga romāniem raksturīgi, sižets saza-rojas, lai aptvertu milzīgu problēmu loku, visus sociālos slāņus un vairākus gadu desmitus. Ir korupcija Saeimā, ir saiknes, kas saista starptautisko biz-nesu ar Saeimas likumdevējiem un vienlaikus arī ar mafiju, ir Krievijas izlūkdienu "garā roka", kas kontrolē Saeimas darbību, un daudz kas cits (tostarp arī Kolbergam tradicionālās aprakstošās atkāpes – šoreiz par numismātiku un par to, kā savulaik Drošības komiteja vervēja aģentus). Noslēgumā atklājas, ka savu palīdzību nogalinājis pats deputāts, taču viņa vainu pierādīt nav iespējams, un viņa vārds tiek minēts starp Latvijas prezidenta kandidātiem. Kopumā veidojas ironiski traģisks, taču ļoti ticams mūslaiku sabiedrības modelis.

Šās nodaļas sākumā detektīvžanra pieticība "attīstīta sociālisma apstāk-ļos" tika skaidrota ar tīri ideoloģiskiem ierobežojumiem. Taču, kaut arī sociālisms veiksmīgi nobērēts, tomēr detektīva uzplaukums joprojām nav jūtams – un vismaz tuvākajā nākotnē nav arī paredzams. Istenībā tikai Kolbergs ir izmantojis tās priekšrocības, ko pieļauj situācija, kad autors var atļauties nerēķināties ar cenzūru; un, spriežot pēc "Meklējiet sievieti", sa-gaidāms ne viens vien spožs Kolberga kriminālromāns. Deviņdesmitajos gados vēl publicēti daži vairāk nekā viduvēji Gunāra Cīruļa detektīvi. Pēc ilgāka pārtraukuma literatūrā atgriezās Miermīlis Steiga – ar dinamisku trilleri "Firma uzpērk "Melnus āžus"" (1995), kura pamatā ir versija par to,

kā krievu armijas raķetes tiek tirgotas arābu teroristiem. Arī Anatolam Imermanim ir iznākuši pāris lasāmgabalu, par kuriem grūti teikt kādu labu vārdu. Savukārt Andris Puriņš ir sarakstījis politiski mistisku trilleri – “Ar skatienu augšup jeb Vampīru sazvērestība” (1992) – un vienkārši mistisku trilleri – “Neredzamās nāves pieskāriens” (1997) –, kurš, neraugoties uz dažām patiesi spožām epizodēm, profesionālā ziņā liekas diezgan pavirši izstrādāts. Vēl sakarā ar detektīvžanra stingumu jāmin kāds kuriozs. Proti, Jāņa Ivara Stradiņa lasāmgabalu virkne (no 1992. līdz 1998. gadam publicēti deviņi Stradiņa detektīvromāni), kuros tik uzcītīgi tiek reproducētas žanra sliktāko paraugu klišejas, ka te drīzāk jārunā par grafomāniju. Secinājums pagalam bēdīgs: teikt, ka latviešu detektīvromāns ir miris, būtu pārspilēti, tomēr ir acīm redzams, ka tas ir smagi slims.

LATVIEŠU LITERATŪRA UN POSTMODERNISMS



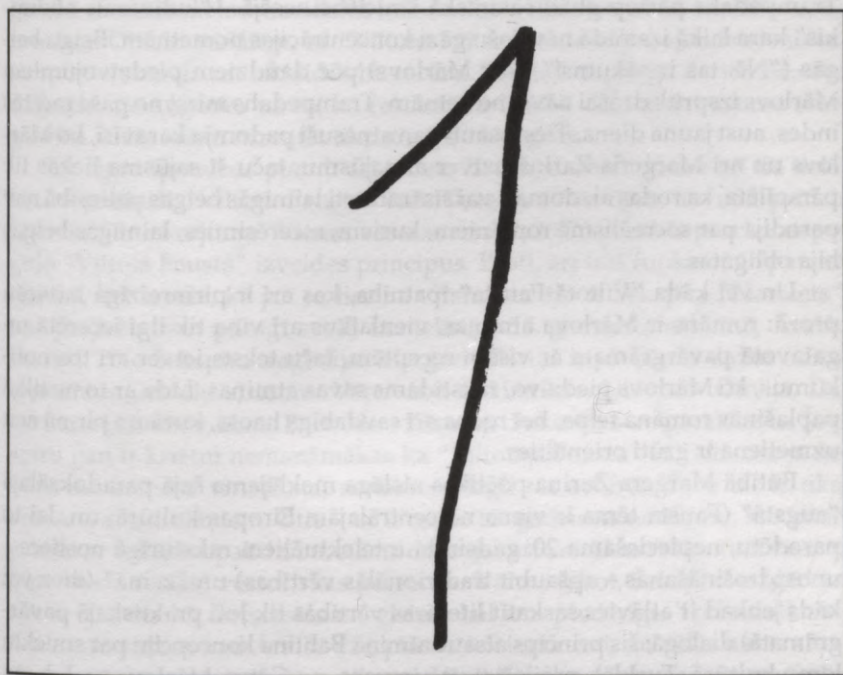
Istenībā postmodernisma jēdziens ir nejausi radies un neizprotamu iemeslu dēļ kultūrā cieši iesakņojies kuriozs (20. gadsimta beidzamās trešdaļas literatūru dēvēt par postmodernismu ir apmēram tas pats, kas pagājušā gadsimta klasisko reālismu nosaukt par postromantismu). Tomēr tas pastāv, tāpēc nāksies ar to samierināties. Bez tam, lietojot postmodernisma jēdzienu, parasti tas tiek darīts ar ne mazāk kuriozu pieskaņu – ar apziņu, ka gan jau kaut kur kaut kad kāds autors ir atradis postmodernisma formulu – kārtējo reizi definējis to krātiņu, kurā iesprostat nedefinjējamo kultūru. Tās ir aplamības. Nepastāv nedz postmodernisma formula, nedz definīcija, nedz pazīmes – runa var būt vienīgi par procesiem, virzībām, tendencēm, kas raksturīgas visai kultūrai. Pazīmes var būt cita citu pilnīgi noliedzošas, taču kopumā tās liecina par kultūras paradigmu maiņu. Deviņdesmito gadu literatūrā, kas apercerēta šās grāmatas pēdējā nodaļā, postmodernisma izpausmes nebūt neradās “pēkšņi”, “ne no kā” vai kā rietumzemju paraugu pakaļdarinājumi: visi šie elementi, iespējams, ne pārāk spilgtā formā (taču atcerēsīties, ka pašreflektējošais postmodernisms nebūt netiecas sevi manifestēt ar skandalozām galējībām), ir parādījušies jau septiņdesmitajos gados Marģera Zariņa un Regīnas Ezeras prozā.

Marģeris Zariņš (1910 – 1993) prozā debitēja ļoti cienījamā vecumā ar mazu stāstu krājumiņu “Saulrietu violetās ērgēles” (1970), kura apakšvirsraksts bija “Muzikāli stāsti”. Tobrīd autors jau bija plaši pazīstams, ar daudziem goda nosaukumiem apveltīts un dažbrīd diezgan ekstravagants komponists, un šo stāstu krājumu varēja uztvert drīzāk kā liecību par viņa vaļasprieku: tajā apkopot mazliet ironiski, mazliet fantastiski, mazliet diletantiski pastāstiņi, kuros uzmanības centrā ir ar mūziku vai mūzikas vēsturi saistīti fakti; stāstu cilme lielākoties meklējama romantisma poētikā: tajos ir labi izjūtama Hofmaņa ēnas klātbūtne.

Vai Faustam (arī – “Faustam”) ir kas kopīgs ar pavārgrāmatu? Jautājums nebūt nav absurds. Marģeris Zariņš to apliecināja 1973. gadā, publicēdams romānu “Viltotais Fausts jeb Pārlabota un papildināta pavārgrāmata”. Literatūrā joprojām turpinoties reālisma neapzinātajām vai, labākajā gadījumā, pusapzinātajām spēlēm, Zariņš jau ar šo romānu skaidri un gaiši pasludināja sevi par *apzināti* spēlējošās literatūras pārstāvi. “Viltotais Fausts” bija programmatisks teksts – tā spēles principi realizējās visā turpmākajā Zariņa daiļradē, tāpēc vērts mazliet uzmanīgāk ielūkoties šajā romānā.

Romāna darbība noris trīsdesmitajos gados un 2. pasaules kara laikā. Sižets ir diezgan samežģīts: jaunais komponists un literāts Kristofers Mārlovs (vārda sakritība ar angļu dramaturga, “Traģiskā stāsta par doktoru Faustu” autora Kristofera Mārlova vārdu nebūt nav nejauša) ierodas pie vecīgā “kulinārā alķīmiķa” un aptiekāra Trampedaha, lai apmainītu mūžīgās jaunības eliksīru, kura recepti viņš nejauši uzgājis kādā manuskriptā, pret atļauju pārstrādāt un publicēt Trampedaha savulaik sarakstīto pavārgrāmatu. Tiek noslēgts līgums; Trampedaha uztverē tas ir līgums ar velnu,

kurš, līdzīgi kā Gētes "Faustā" (un, protams, arī Mārlova "Faustā"), apmainā pret jaunību pieprasa Trampedaha dvēseli. No šejienes izriet sižetiskās paralēles ar leģendu par Faustu: Mārlovs – Mefistofelis, Trampedahs – Fausts. Taču jau romāna sākumā veidojas parodisks dialogs ar pirmavotiem (Johana Špisa 1557. gadā iznākušo grāmatu ar Fausta biogrāfiju, Mārlova un Gētes darbiem, zināmā mērā – arī ar Tomasa Manna "Doktoru Faustu"). Proti, Trampedahs ir pagalam komisks Fausts: viņu saista ne tik daudz augstā alķīmijas māksla, cik kulinārija – viņš ir virtuozs pavārs; viņu neinteresē pasaules noslēpumu izzināšana, bet saldā dzīve Rīgas krogos. Tāpat arī trūcīgais mūziķis un bohēmiētis Mārlovs drīzāk atgādina Mefistofeļa karikatūru.



Seko pēc Gētes "Fausta" receptes savirknēti notikumi: Trampedahs atgūst jaunību (kā vēlāk izrādās, visai īslaicīgi), iepazīst laicīgos priekus restorānā "Alhambra" (vienlaikus šīs epizodes ir parodija par Gētes aprakstītajiem notikumiem Auerbaha pagrabā), sastop daiļo Margarētu, kura – un šeit sākas atšķirības no Gētes "Fausta" – savaldzina ne vien Trampedahu-Faustu, bet arī Mārlovu-Mefistofeli. Taču ar to vien kultūrvēsturiskās reminiscences neaprobežojas. Romānā ir arī spilgti izteikts neatzītā mākslinieka motīvs: Kristofers Mārlovs ir tiešs Hofmaņa kapelmeistara Kreislera pēctecis. Vietumis pavīd arī Mārlova biogrāfijas paralēles ar 16. gadsimta reālā Mārlova biogrāfiju. Un – ir daudzas 18. gadsimta kulinārijas

receptes, kuras katrs lasītājs var likt lietā savā virtuvē. Tas viss tiek neatšķetināmi samezglots, parodija lāgiem pārtop pašparodijā, tragiskās epizodes aizdomīgi liekas jau lasītas kādos ļoti klasiskos tekstos un tālab iegūst ironiskus akcentus, turklāt spēles spriegumu kāpina valodas burleska, kuras radīšanā Zariņš ir liels meistars. Valoda, kādā sarakstīts "Viltotais Fausts", reāli neeksistē – tas ir fantastisks kokteilis no vecvārdiem, apvidvārdiem, rusicismiem, ģermānismiem, anglicismiem.

Taču autoram ar to vien nepietiek. Viņš liek lietā arī vecumveco groteskas paņēmieni – mainītās lomas: "Mefisto, smagi pazemots, tvīka pēc Margarētas, kamēr doktors Fausts, ieguvis dēmonisku varu, nīrgājās par Luciferā sūtni." Mārlovs-Mefistofelis tiek krāpts un muļķots, turpretī Fausts-Trapedahs pārtop gluži sātaniskā iznīcības nesējā – "kulinārais alkīmīķis" kara laikā izstrādā nāvējošu gāzi koncentrācijas nometnēm. Beigu beigās ("Nē, tas ir sākums!" sauc Mārlovs) pēc daudziem piedzīvojumiem Mārlovs izsprūk drošai nāvei no ķetnām, Trapedahs mirst no paša radītās indes, aust jauna diena. Tiesa, sauli gan atnesuši padomju karavīri, ko Mārlovs un arī Marģeris Zariņš uztver ar sajūsmu, taču šī sajūsma liekas tik pārspīlēta, ka rodas aizdomas: vai šis trafareti laimīgās beigas patiesībā nav parodija par socreālisma romāniem, kuriem, atcerēsimies, laimīgās beigas bija obligātas.

Un vēl kāda "Viltotā Fausta" īpatnība, kas arī ir pirmreizīga latviešu prozā: romāns ir Mārlova atmiņas, vienlaikus arī viņa tik ilgi iecerētā un gatavotā pavārgrāmata ar visām receptēm, taču teksts ietver arī tos notikumus, ko Mārlovs piedzīvo, rakstīdams savas atmiņas. Līdz ar to ne tikai paplašinās romāna telpa, bet rodas arī savdabīgs haoss, kurā no pirmā acu uzmetiena ir grūti orientēties.

Būtībā Marģera Zariņa poētikas atslēga meklējama šajā paradoksālajā "augstā" (Fausta tēma ir viena no centrālajām Eiropas kultūrā, un, lai to parodētu, nepieciešama 20. gadsimta intelektuāļiem raksturīgā nosliece – un uzdrošināšanās – apšaubīt tradicionālās vērtības) un "zemā" (diez vai kāds jebkad ir atļāvies saskatīt literāras vērtības tik ļoti praktiskajā pavārgrāmatā) dialogā; šis princips atsauc atmiņā Bahtina koncepciju par smieklu lomu kultūrā. Turklāt, projicējot vecumveco, no Gētes, Mārlova un Johana Špisa aizgūto sižetu tam pilnīgi svešā kontekstā – trīsdesmito un četrdesmito gadu Latvijā ar tās daudzajām viegli atpazīstamajām reālijām un kultūrvēsturiskajiem faktiem –, romāna ietilpība paplašinās: visikdienišķākās reālijas dažbrīd iegūst gluži vai gotiskas aprises, notikumi un sižetiskie pavērsieni ar pagājības dižgaru palīdzību kļūst apbrīnojami daiļrunīgi, veidojas dialogiskas attiecības ar pagātnes literatūru, un tekstā ieplūst bezgaldaudzas literāras alūzijas. Katrā tekstā ir ierakstīta visa literatūras vēsture – un Marģeris Zariņš apzināti izceļ šo literatūriskuma dimensiju. Parasti kultūru mēdz uzlūkot "no ārpusēs", it kā tā būtu realitātes "mežģīnes" vai neobligātas dekorācijas. Turpretī Marģeris Zariņš pirmais latviešu lite-

ratūrā atļāvās pakļauties kultūras zemstrāvām, uzlūkot kultūru "no iekšpusēs", metaforiskā veidā fiksēt tās likumsakarības, kas rada un veido kultūru.

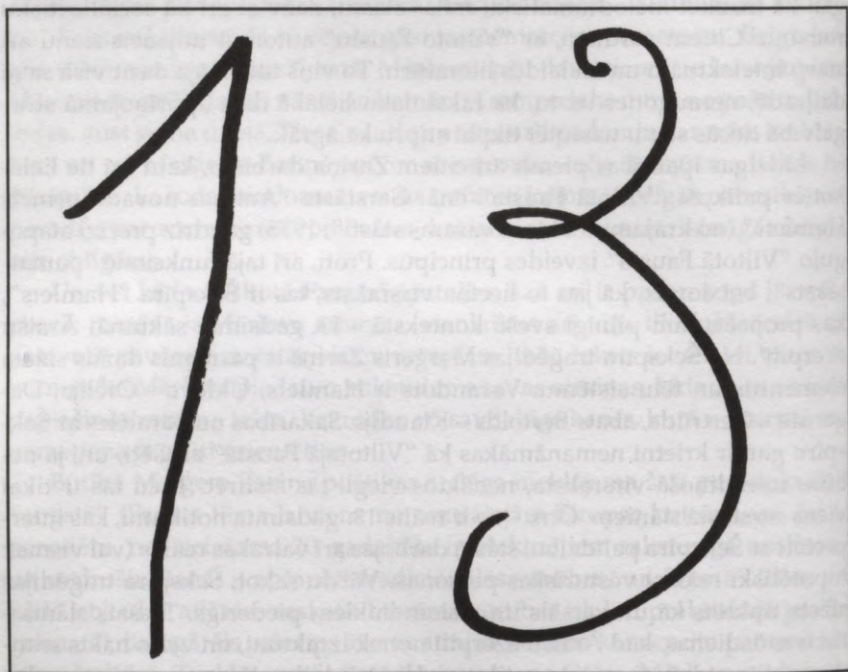
Ko šis Marģera Zariņa spēles atgādina? Protams, tas ir nedefinjējams postmodernisms ar dažām tam raksturīgajām tendencēm: kultūras pašrefleksiju, teksta sevis apzināšanos, robežu noārdīšanu un žanru – "augstās" literatūras un "zemās" pavārgrāmatas – saplūšanu, bahtinisko karnevalizāciju, marginālismu u. c. Un, kas arī raksturīgi postmodernismam, "Viltotais Fausts" nebūt nav garlaikota un daudz lasījuša intelektuāļa literāras atraugas: romāns kopumā ir aizraujoša lasāmviela. To iespējams izlasīt vairākos līmeņos: gan kā kultūras komentāru, gan kā piedzīvojumu romānu, gan kā mazliet melodramatisku milas stāstu, dažviet arī kā sociālkritisku romānu. Citiem vārdiem, ar "Viltoto Faustu" autors ir nojaucis sienu arī starp intelektuālo un izklaides literatūru. To viņš turpināja darīt visā savā daiļradē, neraugoties uz to, ka rakstnieku lielākā daļa aprbrīnojamā stūrģlvībā tiecās sienu uzstutēt tikpat stipru kā agrāk.

Līdzīgas īpatnības piemīt arī citiem Zariņa darbiem, kaut arī tie lielākoties palikuši "Viltotā Fausta" ēnā. Garstāsts "Autīnes novada princis Hamlets" (no krājuma "Vienas vasaras stāsti", 1975) gandrīz precīzi atspoguļo "Viltotā Fausta" izveides principus. Proti, arī tajā funkcionē "pamatteksts", bet šoreiz, kā jau to liecina virsraksts, tas ir Šekspīra "Hamlets", kas projicēts tam pilnīgi svešā kontekstā – 13. gadsimta sākumā, Āraišu ezerpili¹. No Šekspīra tragēdijas Marģeris Zariņš ir pārņēmis dažus sižeta elementus un tēlu sistēmu: Varandots ir Hamlets, Uldeve – Ofēlija, Dagerute – Gertrūde, abats Bertolds – Klaudijs. Sakarības un paralēles ar Šekspīru gan ir krietni nemanāmākas kā "Viltotajā Faustā" ar Gēti, un, ja nebūtu uzvedinošā virsraksta, nenāktos viegli tās atšifrēt. Taču tas ir tikai viens no stāsta slāņiem. Otrs – tie ir reālie 13. gadsimta notikumi, kas interpretēti ar Šekspīra palīdzību; stāstā darbojas arī vairākas reālas (vai vismaz hipotētiski reālas) vēsturiskas personas. Vārdu sakot, Šekspīra tragēdijas sižets traktēts kā universāls un visiem laikiem piederīgs. Trešais slānis – tās ir mūsdienas, kad Āraišu ezerpili notiek izrakumi, un vēlās nakts stundās vīzijās atdzīvojas senie notikumi. Visi trīs laika slāņi sajaucas, un rodas jau pazīstamā, tikai Marģerim Zariņam raksturīgā tragiski ironiskā – vai ironiski tragiskā – poētika.

Uz krietni zemāka līmeņa atrodas "opera prozā" "Koklētājs pazemē" (1982, publicēta krājumā "Apmātie", 1985), kas veidota pēc līdzīgiem principiem, tikai tajā autora spēles prieks (un māksla) brīžiem pārtop pliekana satīrā. Šajā stāstā sengrieķu mīts par Orfeju un Eiridīki līdz ar tautisko romantiķu radīto nacionālo dievību panteonu projicēts astoņdesmito gadu lauku ikdienā.

¹ Interesanta un šoreiz, šķiet, nejausa sakritība: aptuveni šajā laikā Dānijā hronists Saksis Gramatiķis pirmo reizi pierakstīja leģendu par Hamletu.

Taču Margēra Zariņa daiļradē atrodams arī krietni atšķirīgākas spēles. Proti, iepriekš apcerētajos trīs darbos viņš kā "pamattekstu" bija izvēlējis kādu klasisku sižetu no literatūras visaugstākajiem plauktiem, lai to parodiski apspēlētu, turpretī citos, gluži pretēji, viņš masu beletristikas klišejas mēģina pacelt līdz "augstajai" literatūrai (tātad – siena starp intelektuālo un izklaides literatūru tiek jaukta no abām pusēm). Citiem vārdiem, joprojām funkcionē Fausta/pavārgrāmatas princips, taču nu autors pavārgrāmatu pārtapina literārā tekstā bez jebkādas Fausta līdzdalības, pats uzņemdamies maga un literārā alķīmiķa faustisko lomu. Jo sevišķi tas raksturīgs romānam "Kapelmeistara Kociņa kalendārs" (1982; virsrakstā atkal ietverta norāde uz Zariņa tik ļoti cienīto Hofmaņa kapelmeistaru Kreisleru, vien-



laikus uzsverot autobiogrāfisko elementu: Zariņš – Kociņš), kurā imitēti kalendāra kompilatoriskie principi. Jāuzsver, ka tieši kalendārs Latvijā krietnu laiku bija vispopulārākā lasāmviela, kas grāmatplauktos atradās blakus Bībelei un būtībā aizvietoja triviālo literatūru. Kalendāros bija atrodams viss iespējamais: sākot no derīgiem padomiem un reklāmām un beidzot ar sentimentālām ziņgēm un melodramatiskiem pastāstiem.

Romānā "Kapelmeistara Kociņa kalendārs" stāstīts par teātra darbinieku dzīvi vācu okupētajā Rīgā 1944. gadā. Taču romāna šī jēdziena ierastajā izpratnē nemaz nav – ir īsas, fragmentāras un bieži vien savā starpā nesaistītas epizodes. Teksts ir lasāms no jebkuras vietas – gan uz priekšu,

gan atpakaļ. Atbilstoši kalendāra izveides principiem ir pārstāvēti vai visi lasāmvielas veidi: ir piedzīvojumu stāsts, mīlestības stāsts un "gandrīz neticams stāsts"; ir "kara ziņotāja reportāžas", teātra hronikas, atmiņas, recenzijas; ir noklausītas sarunas, avižu ziņas, vēstules, sapņu tulki, sludinājumi, horoskopi utt. Tā ir vēl viena no postmodernismam raksturīgajām īpatnībām: apzināti radīts, sižetiski īsti neorganizēts haoss kā romāna uzbūves pamatprincips.

Pēcāk Marģeris Zariņš sarakstīja "Kapelmeistara Kociņa kalendāra" turpinājumu – romānu "Trauksmainie trīsdesmit trīs". Tas ir viens no nedaudzajiem latviešu "rakstāmgalda literatūras" paraugiem: autors to pabeidza jau 1978. gadā, taču romāns varēja iznākt tikai desmit gadus vēlāk. Iemesls bija vienkāršs: autors, apcerēdams mākslas dzīvi padomju okupācijas 33 gados (šādi atšifrējams mazliet miklains virsraksts), atsedza ideoloģizētās un partijas virzītās estētikas aizkulises. Romāns ir pārpilns ar kodīgu ironiju un īsti padomisku absurdu. Tomēr "Kapelmeistara Kociņa kalendāra" limeni sasniedz tikai aptuveni romāna pirmā trešdaļa. Viss pārējais – tas ir diezgan tradicionāls un garumā pārlietu izstiepts vēstījums, precīzāk, ironisks vēsturisks komikss, kurā, ja patik, var meklēt rūpīgi aizšifrētos darbojošos personu reālos prototipus vai autora biogrāfijas elementus.

Arī garstāstā "...un miglā kūpēja rudzulauks" (1980; iekļauts grāmatā "Apmātie") autors apspēlējis masu beletristikas klišejas, papildinādamas tās ar kompozicionālas dabas ekstravagancēm. Šoreiz apspēles objekts ir trīsdesmito gadu sentimentālie mīlas romāni, arī latviešu literatūrā tik populārais "atraitnes dēla" motīvs.

Savukārt nelielais romāns "Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi" (1978), kā atzīst pats autors, radies no nejauši noklausītas ziņas par veco Taizeli. Un tā – ziņas poētikas garā ieturēts – tas arī turpinājies un izvēršies, pie viena apspēlējot arī dažas piedzīvojumu literatūras klišejas. Darbība noris pagājušajā gadsimtā, leģendāro jūrasbraucēju, pie kuriem piederīgs arī Didriķis Taizelis, laikmetā. Romānu veido sižetiski sevī noslēgtas nodaļas (nostāsti, anekdotes, leģendas u. tml. – tas pats haosa princips, kas dominēja "Kapelmeistara Kociņa kalendārā"), kas stilizētas naivisma garā. Arī viena no romāna centrālajām personām, Ōna, ir lubu bildīšu gleznotāja. Vienīgā problēma – literatūrai tomēr nav tieša sakara ar glezniecību. Primitīvistu darbi patiesi liekas savdabīgi un pievilcīgi, taču naivisma spēles literatūrā jau vairāk atgādina visparastāko niekošanos. Kaut gan – visai īpatnējus akcentus romānā izliek aprakstītā libiešu vide un, pats galvenais, valodiskās spēles, kurās seniskā stilizācija papildināta ar libiešu valodas elementiem.

Līdzās "Viltotajam Faustam" garstāsts "Mistērijas un hepeningi" (grāmatā "Vēcrīga", 1978) ir otra Marģera Zariņa daiļrades virsotne, arī – spēlējot literatūras kulminācija visā tā laika prozā. "Mistērijās un hepeningos" spēle nav apslēpta kultūrvēsturisko alūziju un reminiscenču labirintos, t. i.,

spēle nav jāmeklē un jāatšifrē — neslēpti spēlējas gan autors, gan darbojošās personas, līdz ar to apliecinādami, ka patiesībā spēle ir nopietna nodarbošanās, sevišķi, ja tā tiek papildināta ar bagātīgām ironijas un groteskas devām. Sižets — ja šajā darbā vispār var runāt par sižetu — ir apmēram šāds: kādā Vecrīgas mansardā lāgiem sanāk kopā četri vecpuiši, lai izspēlētu savus "hepeningus" — teatralizētus ceļojumus cauri Rīgas vēsturei no 1524. gada līdz 20. gadsimtam. Sākumā ieskicētais ļoti banālais un šķietami traģiskais mīlas trīsstūris negaidīti pārvēršas farsā; farsss acumirkli atrod atbilstošu iemiesojumu viduslaiku mistērijās un karnevālos; darbībā negaidīti iejaucas cilvēki no malas un arī pāris reālu (gan jāpiebilst, ka, runājot par Zariņa darbiem, jēdziens "reāls" liekas galīgi neiederīgs) vēsturisku personu; paralēli izrādēm noris to komentēšana. Tālāk darbība pārceļas uz šā gadsimta trīsdesmitajiem gadiem, mazliet zaudē tempu, taču nezaudē karnevāla stilistiku. "Mistērijas un hepeningi" noslēdzas pagalam banāli — ar kāzu maršu (taču atcerēsimies, ka autors ar milzīgu pietāti izturas pret jebkādam banalitātes izpausmēm: ziņgēm, prastiem jociņiem, vecām reklāmām, dažādām paraliterārām parādībām utt.; iespējams, viena no būtiskākajām talanta pazīmēm ir spēja banālas lietas padarīt par oriģinālām). Vārdu sakot, "Mistērijas un hepeningi" kārtējo reizi izraisa veselu jautājumu virkni; un, kā zināms, literatūrā jautājumi ir svarīgāki par atbildēm: kas literatūrā ir spēle? Kur beidzas spēle, un kas sākas tad, kad spēle beidzas? Varbūt visa literatūras vēsture ir vienvienīga grandioza gadu tūkstošus aptveroša spēles partija?

Gandrīz visi Marģera Zariņa darbi lielākā vai mazākā mērā saistīti ar vēsturi. Tomēr dažu uzmanības centrā ir ne tik daudz literāro klišeju apspēle, cik gluži reāli vēsturiski notikumi. Tāds ir stāstu cikls "Apgaismības gadsimta ēnā" (1980) — diezgan tradicionālā stilistikā (vismaz, ja salīdzina ar citiem Zariņa darbiem) ieturēti stāsti par Garlibu Merķeli un viņa laikmetu. Virtuozī stilizētais rokoko laika kriminālstāsts "Spriedums Kalifalkherstona lietā" (stāsts ietverts grāmatā "Apgaismības gadsimta ēnā") vēsta par slavenā maga un blēža Kaliostro piedzīvojumiem Rīgā. Vienlīdz virtuozī izstrādātie īsie stāsti "Strazdumuižas sonāte" un "Reportāža melnā četrstūrī" (abi krājumā "Vecrīga") turpina "muzikālo stāstu" līniju, ko aizsāka Zariņa pirmā grāmata.

Šeit nebūt nav aplūkota visa Marģera Zariņa daiļrade. Viņš ir sarakstījis vairākus plašus garstāstus par mūslaiku mūziķiem un māksliniekiem, tostarp aplūkodams arī parādību, ko dažkārt dēvē par kontrkultūru ("Dēli", 1980; "Riks Sondors", 1987), daudzus spēlējošus un satiriskus stāstus, no kuriem krietna daļa publicēta tikai periodikā. Tomēr viņš rakstīja ļoti nevienmērīgi. Līdzās romānistikas un stāstniecības pērlēm ir arī klaji diletantiski teksti — šķiet, diezgan bieži spēles prieks un spēlētāre ir guvusi virsroku pār spēles prasmi.

Tātad ko, kopumā ņemot, izdarīja Margēris Zariņš? Lidz pat astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijai viņš bija faktiski vienīgais intelektuālais prozas pārstāvis visā latviešu literatūrā. Margēris Zariņš principiāli nostājās pret jebkādu sistēmiskumu un "pareizību" kultūrā. Kā jau teikts, viņš iznīcināja robežšķirtni starp intelektuālo un izklaides literatūru. Atsevišķas apceres vērtas būtu Margēra Zariņa attiecības ar laiku – tas, kā viņš atsacījās no reālprozas lineārā laika un veidoja pats savu laiku, liekot lietā unikālu valodu, kas radīta no dažādu laikmetu un kultūru valodām. Atšķirībā no daudziem citiem literātiem viņš literatūrā redzēja nevis realitātes erzacu vai komentāru, bet gan spēli. Un tas septiņdesmito un astoņdesmito gadu literatūrā bija ļoti būtiski: pierādīt, ka literatūra var būt arī spēle (jo lidz it kā acīmredzamajam faktam, ka literatūra vispār ir vienvienīga spēle un ka spēle ir ļoti nopietna nodarbošanās, vēl bija tāls ceļš ejams); vienīgais literatūras vērtēšanas kritērijs – spēlmaņa meistarība.

Istenībā jautājums par to, vai Margēri Zariņu var uzskatīt par postmodernistu vai ne, neatsedz problēmas būtību. Svarīgs ir kas cits. Pārmēru iesīkstējies ir priekšstats par padomju laika latviešu literatūru (jo sevišķi – prozu) kā par seklu provinces peļķīti (turklāt iežogotu ar "dzelzs priekškaru"), kurā rāmi plūncējās rakstnieku bariņš un kurā "nekā nebija" gluži vienkārši tāpēc, ka "nekas nemaz nevarēja būt", vien dažs dzejnieks varbūt lāgiem pabāza degunu laukā. Tur jau ir tas paradokss, ka šajā patiesi ar "dzelzs priekškaru" norobežotajā literatūrā norisa tie paši procesi, kas visas pasaules literatūrā ("Viltotais Fausts") iznāca tikai nedaudzus gadus pēc tam, kad ASV parādījās pirmie mēģinājumi pateikt, kas īsti ir postmodernisms un ka tas vispār pastāv), – un nav svarīgi, vai to dēvē par postmodernismu vai kādā citā āķīgā vārdā. Acīmredzot kultūrā pastāv kādas iekšējās likumsakarības, kurām patiesi piemīt likuma spēks. Nepieciešama tikai īpaša izjūta, lai kultūras zemstrāvās saklausītu šo "likumīgo prasību".

"PĒDĒJIE ROMANTIĶI"

Egila Plauža, Knuta Skujenieka un Leona Briēža dzeja

Katram laikam ir savi dzejnieki, ko var dēvēt par "pēdējiem romantiķiem" (iespējams, ir ļoti pagodinoši būt otrā gadu tūkstoša "pēdējam romantiķim").

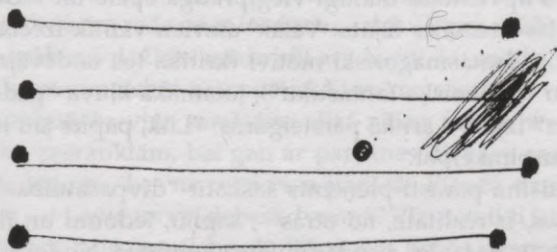
"Pēdējie romantiķi" – šim jēdzienam nav tieša sakara ar literatūras periodizācijas problēmām un tas nebūt nenozīmē, ka patlaban beigtos kārtējais romantiskā pasaules redzējuma atkalatgriešanās posms un dažs poēts ar savu daiļradi mēģinātu tam pielikt efektīgu punktu. Kaut arī – zināms

pamats šādam apgalvojumam ir. Piecdesmito gadu otrās puses dzejā bija vērojamas pārmaiņas, kas atgādināja pāreju no klasicisma uz romantismu, un, cik nu to pieļāva ideoloģija, atjaunojās saiknes ar divdesmito un trīsdesmito gadu romantisma poētiku. Turpmāk šī jaunā romantiskā poētika pastāvēja diezgan stabili, allaž turēdamās Vācieša un Ziedoņa ekspresīvās un brīžiem agresīvās poētikas ēnā. Ļoti nosacīti to varētu dēvēt par "klusu romantismu"; galvenie pārstāvji – Mirdza Bendrupe (1910 – 1995) un Arvids Skalbe (1922) – ir savā starpā stipri atšķirīgi dzejnieki, kurus vieno gluži vai apbrīnojamā, gadu desmitiem ilgstošā daiļrades stabilitāte (un kvalitāte), milzīgā pietāte pret tradicionālajām vērtībām, harmonijas meklējumi un spilgti izteiktā ētiskā orientācija. Taču stabilitāte un noturība noveda arī pie zināmas vienvēidības: "klusie romantiķi" drīzāk tiecās aprakstīt un ikdienas klajumā izvietot ētiskos orientierus, nevis izdzīvot radīšanas aktu kā eksistenciālu situāciju, – un līdz ar to viņu dzeja, gan saglabādama neapšaubāmas poētiskās kvalitātes, zaudēja neatkārtojamības un unikalitātes momentu. Poētiskās pasaules bija nevis *dīvaini pazīstamas* (šī īpatnība ir viens no romantisma poētikas stūrakmeņiem), bet gan *pārāk pazīstamas*. Tāpēc "klusais romantisms" nākamo paaudžu autoru daiļradē mazpamazām apsīka. Atsevišķus principus pārmantodami – jo romantiskā pasaules izjūta patiesi ir apbrīnojami noturīga un piemērojama katram laikam –, septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados vietā nāca citi rakstības veidi. Liekas, Leons Briedis, kura pirmā dzejas grāmata iznāca 1974. gadā, patiesi bija beidzamais dzejnieks, kura daiļradē dominēja sakarības ar romantisma poētiku un kurš nenodarbojas ar neauglīgām pazīstamo motīvu variācijām.

Taču "pēdējo romantiķu" raksturīgākā īpatnība ir milzīgā koncentrācija uz savu "es" (šķiet, "pēdējiem romantiķiem" distance starp tā saucamo "lirisko varoni" un patieso "es" tiecas sarukt nebūtiski maza); nevis "skrējieni" vai "izraušanās" bezgalībā vai kur citur, nevis mēģinājums aptvert un aptverot pakļaut pasauli, bet gan drīzāk "kritiens bezdibeni" (varbūt tāpēc viens no Brieža dzejoļu krājumiem nosaukts par "Bezdiebena eņģeli") – bezgalīgajā "es". Jo "es" ir Visuma centrs – vēl jo vairāk tāpēc, ka šis Visums ir autora paša radīts. Reizē tā ir absolūtā koncentrācija uz tagadni; precīzāk, uz netveramo tagadnes mirkli, kas draud izgaist, pārvērdamies pagātnē, ja vien neizdosies to saglabāt poēzijā. Tomēr tas nav "atsevišķs" mirklis, ko vajadzētu notvert un iesprostot krātiņā, lai pēcāk izliktu lasītājiem apskatīšanai; jebkurš mirklis ir "pēdējais" – vēstures galapunkts un vainagojums; mirklis ietver sevī visu vēsturi, un tālab tas pelnījis arī pienācīgu attieksmi (lasot "pēdējo romantiķu" dzeju, lāgiem rodas vēlēšanās pārfrāzēt pazīstamo stoiķu izteikumu: jādzejo tā, it kā katrs dzejolis varētu būt pēdējais). Līdz ar to mirklis tiek nevis fiksēts, bet gan izdzīvots – vai izdzejots ar maksimālu intensitāti kā esošā kopsavilkums, kā poētiskā impulsa eksplozija. Šis eksplozijas gaismā lietas izskatās pavisam citādas nekā ikdienišķajā liriskajā mijkrēsli. Saprotams, lietas ir

tās pašas, taču ēnu spēle (pateicoties ēnām, mēs lietas redzam) ir pavisam cita. Viss patiesi kļūst dīvaini pazīstams – it kā zināms un tomēr svešs – vai nezināms, neizdibināms un tomēr pazīstams. Tas nosaka "pēdējo romantiķu" poētiku: viņu dzejai raksturīga sarežģīta un daudznozīmīga, brīžiem gluži pārgalvīga metaforika, vienlaikus saglabājot tradicionālās vārsmošanas sistēmas. Sociālās un ikdienišķās problēmas "pēdējam mirklim, pēdējam dzejolim" nav svarīgas – tās lai paliek avižu ziņā. Knutam Skujeniekam ir rindas, kurās viņš precīzi formulē šo situāciju – "starp zemi un starp debesīm / es atkal stāvu viens". Lidinoties starp mākoņiem un eņģeļiem, var dzimt vienvienīga salkana garlaicība; stāvēt uz zemes, sašaurinās redzesloks un ikdienišķais aizsedz būtisko.

Katrs dzejnieks saskaras ar jautājumiem, kas tiek dēvēti par "mūžīgajiem" un ir tik daudz deldēti, ka nu jau kļuvuši pagalam banāli un apnicīgi (Kas ir esamība? Kas ir patiesība? Kas ir cilvēks? Kas ir dzeja? Kas ir mīlestība? utt.). Uz katru no "mūžīgajiem jautājumiem" ir vismaz pāris duču simtprocentīgi pareizu un reizē simtprocentīgi nepareizu atbilžu. Lai kā lingvistiskā filozofija censtos iegaltot, ka "mūžīgie jautājumi" gluži vienkārši ir aplamas valodas lietošanas sekas, tie tomēr pastāv un turpina ērcināt gan filozofus, gan dzejniekus. "Pēdējie romantiķi" lieliski apzinās, ka atbilžu meklēšana ir jau iepriekšnolemti bezcerīga, – un tomēr viņi tajā iesaistās, nedroši balansēdami starp matu skaldīšanu un kārtējās amerikās



atklāšanu. Te parādās vēl viena viņu poētikas īpatnība, ko varētu apzīmēt ar tradicionālo aforismu "izteikt neizsakāmo": aizskart "mūžīgos jautājumus", varbūt pat atbildēt uz tiem, vienlaikus saglabājot priekšstatu gan par mūžību, gan par neizsakāmību. Taču te nepieciešams kāds būtisks priekšnoteikums: lai apcerētu vispārinošas poētiski filozofiskas un kultūrvēsturiskas kategorijas, ir jāapzinās *sava* vieta kultūrā, ir jāapzinās to priekšteču virkne, kurā sakņojas "pēdējo romantiķu" poētika un domāšana, – citādi līdz kārtējai amerikai tikai viens solis. Tāpēc nav nejaušība, ka "pēdējie romantiķi" ir dziļas kultūras dzejnieki: viņi visi ir atdzejojuši no daudzām valodām, viņu dzejā atrodamas neskaitāmas literāras un kultūrvēsturiskas alūzijas; Leons Briedis ir iedibinājis divus kulturoloģiskas ievirzes

žurnālus ("Grāmatu" un "Kentauro XXI"). Līdz ar to "pēdējie romantiķi" realizē ideju, ko pirms diviem gadsimtiem izteicis Novaliss: dzejnieka un domātāja atdalīšana ir tikai šķietamība vai slimības pazīme; īsts dzejnieks vienlaikus ir arī filozofs (Leonam Briedim gan ir cits uzskats: ".. tur, kur Filozofs pieliek punktu, / Dzejnieks sākas").

L

Egils Plaudis (1931 – 1987), turpinādam to līniju, ko pirms kara aizsāka Eriks Ādamsons un Jānis Grots, vēl senāk – Fricis Bārda, neapšaubāmi ir viens no visspilgtākajiem romantiķiem¹. Savas daiļrades pēctecīgumu viņš raksturoja savā pirmajā dzejoļu krājumā – "Padebeši" (1967), pateikdamies "apdāvinātājiem" – Heinem, Lorkam un Jānim Grotam, piebilstams, ka pats viņiem pretī dos "spoguļi spožu, kur jaunā gaismā / Jums sevi ieraudzīt, dižie!". Sešdesmitajos un arī vēl septiņdesmitajos gados, kad dzeja daudzējādā ziņā tiecās pārtapt sociālā parādībā, Plauža subjektīvi centrētā poētika, saprotams, īpaši neizcēlās. Taču Plaudis nebūt necentās pakļauties vai piemēroties vairākuma noskaņām – viņa romantiskā poētika saglabājās noturīga visās deviņās dzeju grāmatās. Te jāpiebilst, ka jau ar "Padebešiem" Plaudis atklājās kā "gatavs" dzejnieks, jo atšķirībā no dzejnieku lielākās daļas, kuri ar grāmatām debitē diezgan agri, šis krājums bija veidojies desmit gadus. Pirmie Plauža krājumi² patiesi bija romantisma poētikas "spoguļi"; tajos apvienojās mānīgi vieglprātīga spēle un radišanas akta kā eksistenciālas situācijas izjūta. Vēlāk³ aizvien vairāk izcēlās mazliet groteski, mazliet fantasmagoriski motīvi (kritika tos nodēvēja par gluži vai hofmanisku "ikdienišķo fantastiku"); jūtāmāka kļuva "pēdējā mirkļa, pēdējā dzejoļa" izjūta – arī kā pārsteigums: "Lūk, papīrs jau ir pierakstīts, / Bet es vēl turpinu elpot."

Romantismā parasti pieņemts saskatīt "divpasaulības" principu: no vienas puses, ir realitāte, no otras –, sapņu, iedomu un ilūziju pasaule; turklāt abas šīs pasaules atrodas mūžīgā konfliktā. No šejienes izriet "bēgšanas", "slēpšanās", "patvēruma", dažkārt arī "nolādētā dzejnieka" motīvi. Plauža poētika ir principiāli atšķirīga. Tiesa, viņš apgalvo – un katrā krājumā vairākkārt variē šo domu – "Es vienmēr būšu citiem mazliet svešs"; "Es visu mūžu ēdis sapņu maizi, / No tādas maizes karotāji krīt"; dzejnieks ir "sapņu dievs" un tamlīdzīgi. Tomēr "īstenība" un "sapnis" nav pretstatīti jēdzieni – un nav arī "aiziešanas" vai "noslēgšanās" savā sapņu pasaulē: īstenība un sapnis ir viens un tas pats; īstenība ir poēzijas maska, viena no

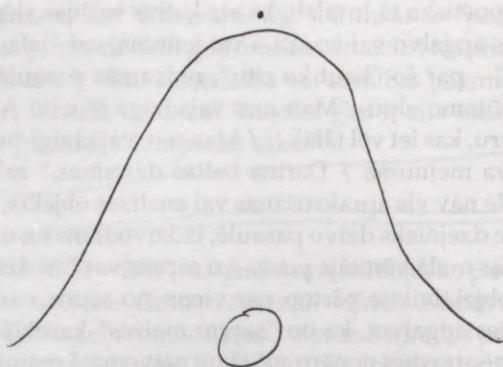
¹ Egila Plauža tēvs ir prozists un dzejnieks Jānis Plaudis (1903 – 1952), kura daiļradi arī bija iespaidojusi romantisma poētika. Turklāt Jānis Plaudis savulaik sarakstīja romānu "Ziemeļnieks" (1936), kurā Jāņa Ziemeļnieka biogrāfija veidota kā ierastais romantiskais mīts par dzejnieka drūmo likteni šaisaulē. Līdz ar to Egila Plauža saistība ar romantismu ir gluži vai ģenētiski nosacīta.

² "Zajā krēsla", 1970; "Sāp pavasaris", 1971; "Zili sili zigu zagu augs", 1974; "Izkal putnu", 1978.

³ "Zvani", 1980; jo sevišķi – "Lietuvēna spēle", 1984; "Pelnu deja", 1987.

daudzajām. Un poētiska tā ir tālab, ka aiz katras reālijas slēpjas "kaut kas cits": vārdi nevis apgalvo vai izsaka – vai ietiecas, vai "ielaužas" pasaulē, bet gan "liecina" – par šo "kaut ko citu", redzamās pasaules neredzamo, taču intuitīvi izjūtamo elpu. "Man nav vajadzīga šī iela. / Lai tikai viņa krustojas / Ar otru, kas iet vēl tālāk. // Man nav vajadzīgi šie strazdi. / Lai tikai viņi no sava melnuma / Darina baltas dziesmas," rakstīja Plaudis. Līdz ar to pasaule nav vis aprakstīšanas vai analīzes objekts, bet gan eksistenciāla situācija: dzejnieks dzīvo pasaulē, izdzīvodams to, nevis "bēg" vai labprātīgi nostājas malā vērotāja pozā. Arī sapnis var būt dzīvesveids – un tādā gadījumā objektivitāte pārtop par vienu no sapņa variantiem. Tieši tāpēc var atļauties apgalvot, ka no "sapņu maizes" karotāji krīt: izdzīvot sapni – tas nozīmē atrasties nepārtrauktā un netveramā mainībā bez stingra un "objektīva" pamata, uz kura atsperties, lai primitīvi atvēzētu zobenu. Sapni nav iespējams atcerēties kā loģisku un sakārtotu notikumu; saglabājas vien mokoši neskaidrā apjaušma, līdzīga dzimstoša dzejoļa apjaušmai, ko var izstāstīt un interpretēt neskaitāmos veidos, taču neviens no tiem nebūs "istais" un "galīgais" variants. Iespējams, tāpēc Plaudis apgalvoja: "Ir dzeja – sapnis, ko neatceras, / Bet kas tev skanēdams līdz iet." Vārds "skanēdams" te nav nejaušība, jo Plauža poēzija ir viena no skaniskākajām un muzikālākajām visā latviešu dzejā.

Kādā Plauža dzejolī pārņemts Dantem – kālab viņš autora gultā bēris "svina zirņus", kas tagad vairs neļaujot mierīgi gulēt. Plauža dzejā šādi "svina zirņi" no dažādām tautām un dažādām kultūrām atrodami diezgan daudz. Taču tās nav acīm redzamas ietekmes – drīzāk gan mūžīgā nemiera avoti. Jo intelektuālisms dažkārt mēdz būt arī dzejnieku sodība – tam līdzīnā apjaušma, ka autors nebūt nav poētiskā visuma centrs: ja viņš ir dzejnieks, tad tas nozīmē, ka viņa sarakstīto allaž nākas mērot nevis ar kādu abstraktu vērtību mērauklām, bet gan ar pagātnes dižgaru radīto. No tā izriet smagais jautājums, kas ne reizi vien parādās Plauža dzejā: "Kas es bijis, kas es esmu – / Lapu uts vai debess dvesma?" Te noteikti jāmin Plauža saskare ar spāņu un latīņamerikāņu kultūru, kas nebūt neaprobežojās ar romantiķu vispārpieņemtā arsenāla – piemēram, koridas, apelsīnu ziedu vai Granādas – piesaukšanu. Plauža ekstravagantā metaforika reizumis sabalsojas ar Lorkas poētiku: apbrīnojami harmoniskas metaforas veidojas, saplūstot pirmajā acu uzmetienā nesavienojamiem jēdzieniem, un pēc mirkļa metafora izgaist, ja pārtapusi citā, vienlīdz paradoksālā (šķiet, tikai Sudrabkalns tikpat virtuozī lietoja līdzīgu paņēmieni). Šis Plauža "spāniskums" ir latviešu romantiķiem gluži neraksturīgais temperaments un spēlētprieks, kad pat skumjas pārvēršas dzirkstošā metaforu strūklakā (starp citu, "Daudz vajag dzīves prieka, / Lai rakstītu skumjas dzejas"). Taču vienlaikus saglabājas arī Plauža poēzijas saiknes ar folkloru. Šo spāniskā un latviskā savdabīgo apvienojumu pats autors raksturo šādi: "Latvijā visi dzejnieki ir putni." Un: "Spānijā visi putni ir dzejnieki."



- Knuts Skujenieks** (1936) ir triju dzejoļu krājumu – “Lirika un balsis” (1978), “iesien baltā lakatiņā” (1986) un “Sēkla sniegā” (1990) – autors. Ārpus šīm grāmatām publicētie dzejoļi lielākoties sacerēti sešdesmitajos gados, jo pēc “iesien baltā lakatiņā” viņš dzeju rakstījis maz. Krājumu izdošanas secība ir ačgārna: patiesībā Skujenieka agrīnie teksti, sacerēti 1962.–1969. gadā, ir sakopoti viņa beidzamajā grāmatā – “Sēkla sniegā”. Taču 1962. gadā Skujenieku, kurš kā dzejnieks bija pazīstams jau no piecdesmitajiem gadiem, apcietināja, apsūdzēja “pretpadomju agitācijā”, “neziņošanā par sevišķi bīstamiem valsts noziegumiem” un notiesāja uz septiņiem gadiem lēģerī¹. Saprotams, tur sarakstīto nebija iespējams publicēt arī pēc atbrīvošanas, un tādējādi par Skujenieka it kā debijas grāmatu kļuva “Lirika un balsis”².

Skujenieka pasaulē nevalda hierarhija un sakārtotība. Tas ir pavisam neraksturīgi sešdesmito un septiņdesmito gadu dzejai, kurā sistēmiskuma meklējumi bija viens no dominējošajiem virzieniem. Vispirmām kārtām tas izpaužas jau dzejas grāmatu struktūrās: tās netiek veidotas kā konceptuāli veselumi, bet gan kā nejaušības, varbūt – kaprīzes. “Sēkla sniegā” un “iesien baltā lakatiņā” sakārtotas hronoloģiski, pēc dzejoļu sarakstīšanas laika (“iesien baltā lakatiņā” autors nodēvējis par “Dienu un dzejoļu grāmatu”). Liekas, šī apzinātā atsacīšanās no sakārtotības vai pakārtotības kādai vispārīgošanai vai “augstākai” idejai ir būtiska visai Skujenieka poētikai: teksts rodas no nejauša impulsa vai haosa (atcerēsimies, ka romantiķi haosu uzskatīja par radošo pirmsākumu); poētiskā pasaule nekad nav – un nemaz nevar būt – līdz galam gatava; līdz ar to grāmata, gluži tāpat kā atsevišķs dzejolis, ir bezgalības fragments, un sakārtot bezgalību – tas nav

¹ Tiesas prāva bija safabricēta. Uz barikāžu cīņām Skujenieks neaicināja un arī nacionālpatriotiskā gara ieturētus dzejoļus nerakstīja. Apsūdzība “pretpadomju agitācijā” izrietēja no tā fakta, ka kratišanās Skujenieka dzīvoklī atrada “Encyclopedia Britannica” sējumus. Pats Skujenieks uzskata, ka tiesas prāva bija nepieciešama citu literātu iebiedēšanai.

² Kritiķe Anda Kubuliņa uzskata, ka sešdesmito gadu sākumā Skujenieka presē publicētā dzeja paspēja jūtami iespaidot literāro procesu, jo sevišķi dzejas folklorisko pasaules redzējumu. Iespējams, Skujenieks agrāk par citiem bija izjutis vēl neizteiktās, tomēr kultūras zemdegās esošās prasības.

nedz iespējams, nedz nepieciešams. Pakļaut poētisko impulsu vispārinošai idejai, lai cik "augsta" tā šķistu, – tā būtu varmācīga apgrēcība pret dzeju.

Savukārt "Lirikā un balsis" oriģināltekstos ir iestarpinātas "balsis" – 14 dažādu tautību autoru atdzejojumi¹ (tostarp: grieķis Janis Ricoss, serbiete Desanka Maksimoviča, spānis Lorca, čiliete Gabriēla Mistrāla u. c., vārdu sakot, ļoti cienījama un zināmā mērā pat žilbinoša kompānija – un šai sakarā atcerēsimies Plauža vārdus par viņa darināto spoguli). Šos atdzejojumus diez vai var uztvert tikai kā Skujenieka poētikas avotus, orientierus vai, teiksim, atsevišķu nodaļu epigrāfus; drīzāk tā ir poētiskā visuma vienotības un vienlaicīguma liecība.

Kādā dzejolī Skujenieks salīdzina mūžu ar "gausu ugunsgrēku", t. i., ugunsgrēka intensitāte ilgst visu mūžu (Plaudim ir līdzīga metafora: dzeja – "sadegšanas dzirksteles"); poēzija tādā gadījumā ir nepārtraukta atskatīšanās uz šī ugunsgrēka mirkļiem. Līdz ar to poēzija nav vis ideju ģenerators, bet gan dzīvesveids – tik ļoti nepieciešams un organisks, ka dzejošana netika pārtraukta pat lēģerī ("pēdējo romantiķu" sakarā jau pieminēju stoīķu filozofiju; Skujenieks ar savu daiļradi ir realizējis vēl vienu no stoīķu maksimām – iekšējās brīvības neatkarību no ārējiem apstākļiem).

Priekšvārdā lēģeru dzejas izlasei autors raksta, ka atlasījis tikai apmēram vienu piekto daļu no tolaik sarakstītā: ".. esmu centies paturēt to, kas, kaut arī rakstīts konkrētā laikā un vietā, spētu šim laikam un vietai pacelties pāri." Un: ".. es neesmu gribējis taisīt kultu no sava mūža smagākā posma – septiņiem ieslodzījuma gadiem." Tomēr "Sēkla sniegā" salīdzinājumā ar abiem pārējiem krājumiem ir viskonkrētākais, jo drūmā fona klātbūtne ir allaž jaušama. Autors to raksturo šādi: "Dzeltena, noraudājusies spuldzīte. / Kaudze priekšautu, vateņu, cimdu un zābaku, / kuri sēro par senām jaunības dienām. / Mani kompanjoni: / Sirma, solida žurka / un pāris pavieglu circeņu. // Tas ir daiļrades fons. / Uz tā būs radīt / (..) Kādu cilvēkmilošu pantu." Un patiesi – lēģeru dzejā nebūt nedominē, teiksim, pretošanās vai apsūdzības motīvi (kas būtu gluži pašsaprotami), bet gan tas, ko Skujenieks mazliet ironiski dēvē par "cilvēkmilošiem pantiem". Jāpiebilst, ka ironijai Skujenieka dzejā ir liela loma, taču tā allaž ir kļūsināta – apmēram pēc šāda principa: kas meklē ironiju, to atradīs; kas neredz – pats vainīgs, ka apzog sevi. Pārsvārā ir orientācija uz vispārcilvēcisku vērtību sludināšanu: apbrīnojami dabiska un cilvēciska dzeja, kas dzimusi pret dabiskos un necilvēciskos apstākļos, kad "dzejas vārdi ir vecu skrandu vērti" un kad "mirt ir vieglāk nekā dzīvam būt". Taču šīs vērtības netiek uzstieptas uz ideoloģijas "objektīvajiem" rāmjiem, bet gan tiek pasniegtas kā mūžīgais "cirvja un zieda strīds" (kā to formulēja Vizma Belševica). Raksturīgs piemērs ir dzejolis "Ko domāja leģionārs, iebrucis Sirakūzās

¹ Skujenieks ir atdzejojis no daudzām valodām – visām skandināvu, vairākām slāvu, romāņu un germāņu, grieķu u. c. Viņš kopā ar Uldi Bērziņu un Leonu Briedi veido latviešu atdzejas skolas kodolu.

212. g. pr. m. ē.”: pēc Arhimēda slepkavības leģionārs vairs nedomā neko – viņš piedzeras un aizmieg, “jo bija iegājis vēsturē”.

Vēl viens caurviju motīvs ir sapņojumi par “mūžīgi sievišķo”. Tā tas ir mazajā poēmā “Neskaties atpakaļ!”, kurā pārfrāzēts mīts par Orfeju un Eiridiki: šoreiz pazemē ir Orfejs, bet Eiridike dodas viņu glābt. Kultūras alūzijas – ar antīko un senskandināvu kultūru, aizplīvurotā veidā arī ar Bībeli – “Sēklā sniegā” ir manāmi vairāk izceltas un klajākas nekā pārējos Skujenieka krājumos. Ir arī racionāla pašanalīze (iespējams, tāpēc, ka: “Jo tālāk brīvība aiziet, / Jo tuvāk nāk patiesība”); ir sižetiski dzejojumi un ritmizēta proza, retumis sastopami grafiski eksperimenti, kādi turpmākajā Skujenieka daiļradē vairs neparādās. “Sēkla sniegā”, par spīti dzejoļu sarakstīšanas dramatiskajiem apstākļiem, labi iekļaujas sešdesmito gadu latviešu dzejas procesā, un saistību ar romantismu šajā krājumā atrast ir diezgan problemātiski.

Taču “Lirikā un balsīs” un jo sevišķi “iesien baltā lakatiņā” romantisma poētikas atbalsis ir acīm redzamas. Kā jau teikts, “pēdējiem romantiķiem” raksturīga koncentrācija uz mirkli – izdzīvot mirkli kā liecību par mūžīgo. Šāda nosliece piemīt arī Skujeniekam: nākotnes nav; katrs mirklis – vai dzejolis – ir piesātināts ar bijušo un esošo – gan jēdzieniski, gan skaniski (“iesien baltā lakatiņā” dzeja ir ļoti muzikāla – atšķirībā no “Sēklas sniegā”, kurā autors lielākoties lietoja brīvo pantu); dzeja ir attīrta no ikdienišķā – un tomēr nekas ikdienišķs tai nav svešs. Plauža poētikā metaforas un romantiskās mežģīnes reizumis radīja tādu kā ārļaicīguma vai pārļaicīguma priekšstatu, taču Skujenieks ir krietni piezemētāks. To viņš pats atzīst kā latviskās dzejas nenovēršamu specifiku: “lai mums piedod ka dzīvojam lejās / ka mums klintāju diženums svešs / ka mums valodās dziesmās un sejās / klusē krēslains un grūtsirdīgs mežs // zelta karietes cituviet braukā / citās savannās ziloni brēc / slapjā sniegainās Latvijas laukā / mūsu liktenis nejauši sēts.” “Krēslainā un grūtsirdīgā meža” klātbūtne izjūtama viscaur Skujenieka dzejā, taču ne kā daiļrades fons vai pirmatnības patvērums; drīzāk tā ir attieksme pret dabu kā pret runājošu pasauli, dievišķo vārdu, uz kuru – kā jau uz katru vārdu – nevar neatsaukties. Šī attieksme sakņojas folkloriskā pasaules redzējuma meklējumos; septiņdesmitajos gados dzejā uzvirvoja savu “sakņu” meklēšana – un līdz ar to arī folkloras aktualizācija. Tomēr Skujenieka dzeja nebūt nav mēģinājums no jauna konstruēt savulaik zaudēto pasaules redzējumu vai apzināti izpīlēt nacionālo specifiku: saknes tajā jau ir sākotnēji, un nav nekādas vajadzības ar tām aizvietot lapotni. Arī koks neaug ar saknēm gaisā.

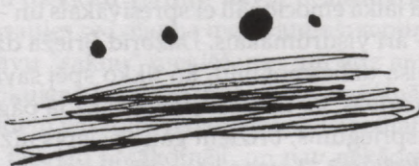
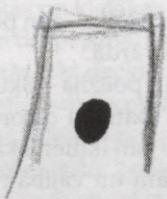
Kaut gan Skujenieka pasaulē nav sakārtotības, tomēr tajā iespējams atrast vairākus stabilus motīvus – un pirmām kārtām, kā izsakās pats autors, tradicionālais “no savām mazajām sāpēm / es darīnu lielas dzejas”. Vai ironiskā formā – “no maza sadzīviska grēka / aug diža poēzijas ēka”; galu galā – “es taču esmu tēviņš un nevaru nedziedāt”. Mīlestībai Skujenieka dzejā ierādīta viena no centrālajām vietām. Turklāt tā nav, piemēram,

"nesasniedzamā", "zaudētā" vai kas tamlīdzīgs no romantiskās dzejas ierastā arsenāla; mīlestība allaž ir piepildījums, ļoti reāla un ar erotiku piesātināta. Atliek vien problēma: "kā vilni lai pasacīt varu / no kura man mute žūst?" Līdz ar to pasakāmi nepasakāmais "vilnis" kļūst par vienu no radišanas dzinuljiem: pat tik tālu, ka par Skujenieka metaforām dažkārt nav skaidrs, ko īsti tās apzīmē – mīlas aktu vai poētiskās radišanas aktu. Ikdienišķā valoda ir nepiemērota abiem – gan mīlas, gan poētiskajam pārdzīvojumam; un tomēr – abi tiecas būt izteikti vārdā.

Šie trīs motīvi – daba, mīla un poēzija – Skujenieka daiļradē veido harmonisku vienību. Taču ar kādu īpatnēju disonansi – dzejnieka divdabīgo būtību: vienā personā apvienojas gan ikdienišķais, labi izprotamais "dienas cilvēks" ar visām viņa problēmām un vājībām, gan arī miklainais "nakts svešinieks". Starp abiem līdzsvars nav iespējams. To iemieso cilvēka-vilkāča metafora: "dienu cilvēks nakti pelēks vilks"; un "tāda dzīve / atkal pārļaut dienu / kamēr mani atmodinās nakts" (starp citu, līdzīga metafora bija sastopama arī Plauža dzejā – lietuvēns, mūžīgais nakts dubultnieks, kas mudina radīt). Vai – no cita skatpunkta – "tā mana vienīgā manta / divas nenoplēšamas sejas / kas krustībās rūgtas asaras raud / un bērēs pie kapa smejas". Nakts – tas nav mīlas laiks vien; pastāv divas pasaules: diena, kad valda skaidrība un ikdienišķā loģika, un nakts – neizdibināmais haoss, radošais pirmsākums. Šī "nakts metafizika" tiek skarta uzstājīgi bieži: "ar pusnakts sauli galvā / joprojām kļīstu es"; "es pusnaktī dziedāt sāku / bez viņa bez prieka viens"; "Ļoti klusai naktij / ir ļoti dziļa balss" u. c. Galu galā – nakts, mīlas un radišanas laiks, tiek vienādots ar patiesības jēdzienu: "ja neticēt viņai / tad kam lai šai pasaulē tic?" Līdz ar to Skujenieka dzeju iespējams uztvert arī kā apoloģiju radošajam cilvēkam – un radišanai vispār.

"iesien baltā lakatiņā" ir pēdējā Skujenieka oriģinālgrāmata – pēc tās viņš dzeju rakstījis maz. Vairākas deviņdesmitajos gados publicētās grāmatas ir izlases, kas papildinātas ar senāk sacerētiem, taču npublicētiem tekstiem.

No trim šai nodajā apcerētajiem autoriem **Leons Briedis** (1949) ir liris-kālais, bet tai pašā laikā emocionāli ekspresīvākais un – deviņdesmito gadu dzejas grāmatās – arī visdrūmākais. Dažbrīd Brieža dzeja patiesi atgādina emocionālā impulsa uzliesmojumu, ko tikko spēj savaldīt poēzijas struktūras un likumsakarības, lai tas nepārvērstos kādā pagalam banālā un primitīvā pantā. Šis spriegums, brīžiem gan apslēpts aiz rotaļīguma, bija jūtams jau pirmajā krājumā "Liepas koks, zalkša asins" (1974): frāze "liepas koks, zalkša asins, tev vairs nesāp" tautas maģijā kalpoja kā buramvārdi pret sāpēm. Kritika tolaik atzīmēja, ka Briedis tiecas mazināt "pasaules sāpes" (tādējādi akcentējot Brieža poētikas sakarības ar Poruka un Bārdas dzeju). Tomēr iespējama arī cita interpretācija. Buramvārdi ir viena no vis-ekspresīvākajām izteiksmes formām, kurā apvienojas vārda maģija (t. i., ticība vārda spējai pakļaut pasauli) un poētiskā daudznozīmība, saistība ar bezgala arhaiskiem apziņas slāņiem. Buršanās vienmēr ir ļoti radošs



process – ja ne citādi, tad vismaz poētiskā ziņā noteikti. Nosaukšana vārdā, vārddošana reizē ir arī pasaules radišana. Brieža dzejas laiks (jo sevišķi pirmajā krājumā) atgādina mirkli pirms pasaules radišanas vai, precīzāk, pasaules apjaušanas mirkli, kad, piemēram, kokiem tiek doti vārdi, kad visa pasaule ir "neminama mīkla – klusums" un kad lidojošais ezers vēl klist starp mākoņiem, gaididams vārda atminētāju. Nenosauktais vārds ir karsts un mokošs – "kā rēta, kura jau pirms dzimšanas / bij manī iecirsta". Tas ir viens no literatūras paradoksiem: pateiktais un uzrakstītais nebūt nav tas, ko autors ir tiecies pateikt; un šī paradoksa – nespējas pateikt, ticības pateikt un vienlaikus vārda varas – apjaušana dominē visā turpmākajā Brieža daiļradē: dzejoļu krājumos "Laiks mest ēnu" (1977), "Aizējošais loks" (1981), "Pēcjāņi" (1983), "Gāju dvēselīte" (1987), kuriem pēc ilgāka pārtraukuma sekoja "Saulrieta koks", "Svētdiena vidū mūžības" (abi 1994), "Negatavā brīvība" (1995) un milzīgais "Bezdiebeņa eņģeļa" sējums (1996; krājumu veido 375 dzejoļi, kas sacerēti 1990. gadā); līdzīgi motīvi caurvij arī mazo eseju krājumu "Nidas" (1982).

Ar pirmajiem krājumiem Briedis zināmā mērā bija piederīgs septiņdesmito gadu "sakņu meklētāju" plejādei. Viņa dzejā ir daudz folkloras tēlu un jēdzienu, folklorā sakņota viņa krāsu un skaitļu simbolika; ir arī tautasdziesmu stilizācijas un, retāk, dzejojumi par Latvijas vēstures motīviem (vēlāk Briedis pilnībā atsacījās no konkrētu faktu un personu apdzejošanas, to aizstādam ar atsevišķām kultūrvēsturiskām alūzijām vai metafiziskām fantāzijām). Turklāt cilvēka un dabas vēlamā harmonija akcentēta tik ļoti, ka filozofs, iespējams, Brieža dzejā saskatītu vēl vienu variāciju par panteisma tēmu ("es iemācījos dzīvot / kā rīta rasa dzīvo" u. tml.). Taču attieksme pret dabu pamazām mainījās: pirmajos krājumos bija diezgan daudz visai tradicionālas "dabas lirikas", taču, sākot no astoņdesmitajiem gadiem, Briedis dabu uzlūko vienvienīgi kā neizsmeļamu metaforu krātuvi. Jebkuram ar dabu saistītam jēdzienam ir milzīga "literārā pieredze" – un Brieža dzejā šī pieredze atbrīvojas apskaužami viegli un eleganti.

"Pēcjāņus" iespējams uztvert kā krājumu, kurā nostabilizējās Brieža poētika. Grāmatas kompozīcija ir analoga gada ritējumam: tā sākas "maģiskajā mirklī", vasaras saulgriežos, kad visa pasaule atdzimst no jauna, un rit līdz nākamajiem Jāņiem. Savukārt šajā ietvarā iekļaujas cits kompozīcijas princips: grāmatā ir tekstu sakopojumi, kas orientēti uz tradicionālo romantiķu arsenālu – mīlestību, nāvi, attiecībām ar vārdu utt. Līdzīga kompozīcija ir arī "Gāju dvēselīte" un "Svētdienai vidū mūžības". Ir skaidrs, ka šāda kompozīcija nav tikai formāls paņēmiens vien – tai piemīt arī sava jēga. Proti, dabas likums, esošā nepārtrauktība un mūžīgā aprīte, pārtapināts poētiskā likumā; mirklīgajām disonansēm nav varas pār vispārējo harmoniju. Taču šai mūžīgajai aprītei ir visai attāla radniecība ar, piemēram, Virzas "Straumēnos" aprakstīto klasisko utopiju, jo Brieža uzmanības centrā ir "pēdējā romantiķa", intensīvā mirkļa izdzīvotāja, personība.

Vēlreiz pievērsīsimies Brieža pirmajam krājumam, kurā izlasāmas apbrīnojami precīzi programmatiskas rindas, kurās teikto autors realizējis bezmaz katrā savā dzejolī: "Divos mirkļos es gribu skanēt, / divos mirkļos dzīvoju es. / (..) Tad, kad pasaule pāriet manī / un es pāreju pasaulē." Dzejnieks, saprotams, "pāriet pasaulē" tikai ar vārdu, un tas ir miklains un neatšifrējams process. Nav iespējams notvert šos pārejas mirkļus, un tomēr Briedis tos tiecas notvert, apjēgt un vārdiski fiksēt, varbūt – apburt vai noburt, apzinoties mirkļa vērtību ("No mūžības spēj paglābt tikai mirklis"; "Lai mirklis nekavējas tad, lai gaist / ar visām kārotajām nemirstībām!"). Dažkārt tas izvēršas elēģiskos, virtuozī izstrādātos monologos, kas vairāk būtu piedienīgi klasisko traģēdiju varoņiem. Bez šaubām, ir arī "pēdējiem romantiķiem" likumsakarīgais jautājums: "Un kas es vispār esmu? / (..) Nav atbildes. Ir mūžam / viens mokošs jautājums, / pret kuru jāsaceļas / ar man reiz doto dzīvi."

Vēl viena liecība pārejas mirkļu miklainībai ir Brieža poētiskie paradoksi: "esam miruši / (..) tai nāvē, kas pirms mūsu piedzimšanas"; "Pat galvu nocirsto tev būs / vēl savam bendem ielikt rokās!"; "Esmu vientuļš. / Tātad – ar jums kopā"; "vai tik tur nenāk / pie manis paša soļi" un bezgala daudzi citi, turklāt jo sevišķi paradoksāla metaforika kļuvusi deviņdesmito gadu dzejā. Šāda veida paradoksi lietoti tik uzstājīgi bieži, ka, apcerot citu dzejnieku, nāktos runāt par pašmērķīgu ekvilibristiku. Tomēr Brieža dzeja drīzāk ir mēģinājums balansēt uz valodas iespēju robežām. Poētisks paradokss, pateicoties neskaitāmajām iespējamajām interpretācijām, spējīgs izteikt daudz vairāk nekā aforistiski formulēta tēze. Tāpēc likumsakarīgs liekas arī nākamais solis šai virzienā – klusuma apoloģija: "Visgaišāk klusums pasacīs, ko tiecies / ar savu dzīvību tu pasacīt – / to bezgalību, kurai preti sniedzies, / kas tevī pašā nemainīgi mīt." Vienlaikus tā ir arī Vārda apoloģija: "Vārds, svabads juzdamies kā gars, / jau sevi ietver visu"; "gluži kā pa mēnesnīcas pusnakts / kāpnēm uzkāpt / tai galvu reibinošā Vārda brīvības / augstumā nepiekāpīgajā".

Brieža deviņdesmito gadu dzejā aizvien vairāk parādās drūmas, skumīgas un brīžiem zināmā mērā fatālas intonācijas. Un – arī īpatnēja nianse – aizvien biežāk tiek piesaukts Dievs. Taču tas nav nedz kristiešu Dievs, nedz folkloras dieviņš, kaut arī mazliet radniecīgs abiem (lielāku radniecību iespējams saskatīt ar antīko Logosu). Iespējams, viņš ir tikai "senzināmā vārda nezināmums", kā teikts jau "Gāju dvēselītē". Galu galā – arī Dievs ir tikai vārds. "Un velti to no Dieva prasīt, / ko tikai tev ir apjēgt ļauts."

Šķiet, vislabāk nodaļu par "pēdējiem romantiķiem" noslēgs motīvs, kas izlasāms Leona Brieža "Svētdienas vidū mūžības" pēdējā dzejolī "Mijkrēslis". Tajā aprakstīts "Galds / ar divpadsmit tukšiem krēsliem, / pie kuriem neviens nekad neapsēdīsies. / Tā ir iespēja, / varbūt vienīgā iespēja / un varbūt vienīgi man dotā iespēja / apsēsties pēc kārtas / katrā no šiem krēsliem." Te nu komentāri pilnīgi lieki.

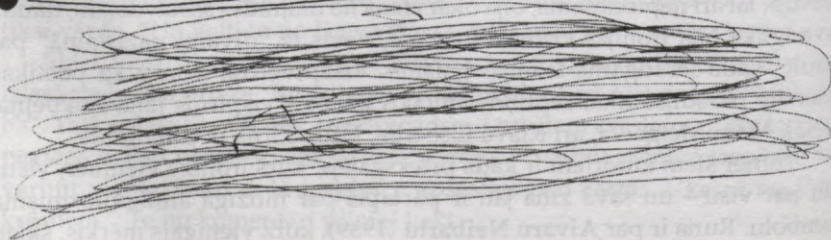
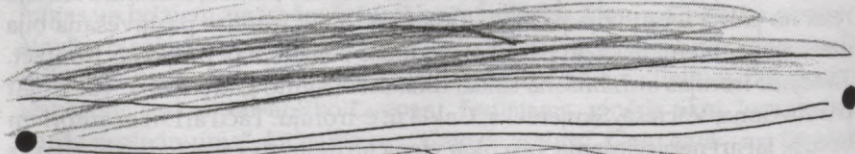
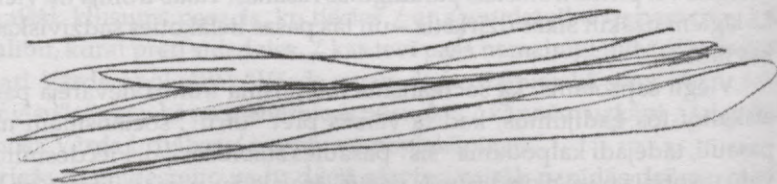
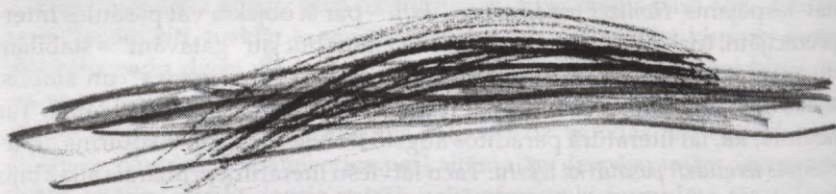
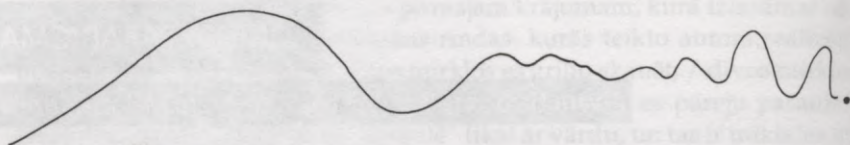
IRONISKĀ PARADIGMA

Aivara Neibarta, Jāņa Rokpeļņa un Māra Melgalva dzeja

Ironija, protams, ir ļoti nopietna lieta; vēl vairāk – liekas, mūsdienās vispār nav iespējams rakstīt un nebūt ironiskam (dažkārt tieši ironija var kļūt par pēdējo patvērumu vai stabilu pamatu zem kājām). Taču latviešu dzejā ironija bieži un ilgstoši pastāvēja kā otršķirīgs “nopietnās” literatūras papildinājums, un ar ironizēšanu cienījami rakstnieki nodarbojās vaļasbrīžos, lai ar triviālu satīru aizpildītu populāru preses izdevumu humora lappusītes. Ironija kā viens no poētiskā pasaules redzējuma stūrakmeņiem, kā teksta struktūras veidotāja bija samērā reti sastopama parādība. Nomest pārmērīgās nopietnības krustu literatūra spēja vien uz īsu brīdi divdesmitajos un trīsdesmitajos gados, kad dažu autoru daiļradē realizējās tipiskas romantiskās ironijas principi. Izskaidrojums šim ironijas trūkumam ir vienkāršs: ironizēt par kādu konkrētu objektu vai, teiksim, “pasauli vispār” nav iespējams. *Ironizēt var tikai par tekstu* – par šī objekta vai pasaules interpretācijām, turklāt šīm interpretācijām vēlams būt jau “gatavām” – stabilām un vispārpieņemtām. Kolīdz “nopietnais” teksts ir “gatavs” un stabils, sākas spēles ar un ap to – un tad rodas iespēja arī ironijas dzimšanai. Tas nozīmē, ka, lai literatūrā parādītos augstā ironijas māksla, visupirms *nepieciešams ieraudzīt pasauli kā tekstu*. Taču latviešu literatūrā primārais allaž bijis ieraudzīt pasauli pašu; un, kolīdz šis pasaules aprišes sāka stabilizēties, tā sabruka vēl pirms ironiskās paradigmas rašanās. Tālab ironija tik vien spēja kā lāgiem uzšķilt sīkas dzirkstis – un tās pašas lielākoties sadzīviskas kritikas līmenī.

Viegli saprotams, ka socreālisma laikposmā ironija nevarēja pastāvēt, atskaitot tos gadījumus, kad tā vērsās pret “otru”, sociālismam naidīgo pasauli, tādējādi kalpodama “šīs” pasaules stabilizācijai. Piecdesmito gadu vidū un otrajā pusē dzima jaunās poētiskās valodas pamati, literatūra kārtējo reizi no jauna ieraudzīja pasauli. Tālab arī tolaik ironijas pastāvēšana bija diezgan problemātiska, jo par tikko radušos pasauli nav pieņemts ironizēt. Tādējādi ironijas atdzimšana sākās tikai sešdesmito gadu dzejā: var runāt par Ziedoņa, Vācieša, Skujenieka, Čaklā u. c. ironiju. Taču arī šiem autoriem ironija, lai arī nepieciešama, bija tikai viena no daiļrades sastāvdaļām; daudz svarīgāka bija ironijas kritiskā funkcija, nevis tā “dīvaini pazīstamā” pasaule, kāda ieraugāma ironijas gaismā. Visaptveroša ironija kā poētikas pamats parādījās tikai septiņdesmitajos gados – vispirms Jāņa Rokpeļņa, vēlāk Māra Melgalva, arī Klāva Elsberga, Egila Zirņa u. c. daiļradē.

Tomēr šiem autoriem ir kāds priekšgājējs, kurš ironizē vienmēr, visur un par visu – un savā ziņā jau ir pārtapis par mūžīgā antikonformisma simbolu. Runa ir par **Aivaru Neibartu** (1939), kura vienīgais mērķis, šķiet, ● ● ●



ir, labsirdīgi smīnot, parādīt pasaulei pigu. Iespējams, viņa to ir pelnījusi. Ironija dominē visos piecos viņa dzejoļu krājumos – sākot no "Mācos lasīt" (1968), kurā autors tikai apgūst augsto ironizēšanas mākslu, turpinoties "Lasāmgabalos" (1973), "Reizesrēķinā" (1979) un "Kvadrātsaknēs" (1984) un pagaidām noslēdzoties ar "Vārdošanu" (1990), kurā autors jau ir pārprofesionalizējies un nu sāk mācīt citus (vairākas deviņdesmitajos gados sacerētās grāmatas nav izdotas). Neibarts konsekventi raksta tikai brīvajā pantā, ļoti īsām rindām: dažkārt viņa dzejoļi atgādina vārdu tabulas.

Atšķirībā no citiem ironistiem Neibarts nav intelektuālis: pavisam pretēji – viņš stūrgalvīgi turas pie piezemētām lietām un būšanām. Lielākā daļa Neibarta dzejoļu ir sarakstīti pirmajā personā, vadoties pēc principa "es un pasaule"; turklāt šis poētiskais "es" allaž ir ārpus pasaules un attiecības viņu starpā mēdz veidoties diezgan naidīgas: "atveru durvis uz / pasauli daiļo bet / daiļā pasaule / sagaida mani / rungu aiz / muguras turēdama." Tā ir tāda īpatnēji divdabīga attieksme: no vienas puses, pasaule – viss redzamais, taustāmais, lietiskais un materiālais – poētiskajam "es" ir galīgi nepieņemama, taču, no otras, viņš nespēj bez tās iztikt, jo tad vairs nebūtu, par ko dzejot. Līdz ar to dzejolīs rodas kā izrāviens no lietiskā tvērieniem, tomēr autors, apmetis elegantu loku, turklāt nepretendēdams pacelties līdz pārlieku attāļajām zvaigžņu sfērām, steidzīgi atgriežas atpakaļ uz zemes. Ironija kalpo par šī izrāviena katalizatoru. Tas, protams, ir klasiskais materiālā un dvēseliskā pretstatījums.

"Zemā" un "augstā", "poētiskā" un "nepoētiskā" kontrastējošais apvienojums ir viens no Neibarta poētikas pamatelementiem (piemēram, viņš apvieno parasti tik nesaskanīgus jēdzienus kā "zvaigzne" un "kūtsaugša": "Pie zvaigznes / pieslietas trepes / kā pie kūtsaugšas"). Taču Neibarta ironija nebūt kategoriski nenoliedz materiālo un dvēseliskajā nemeklē patvērumu. Drīzāk tā ir mazliet bērnišķīgi naiva ironija, kas radniecīga izbrīnam, – it kā pats autors dažbrīd būtu pārsteigts par to, ko uzrakstījis. "Uz mēles / buramvārds kā / ūpis sēž un / spoži čukstus / ūpjo. (..) / Un man no mutes vārds kā / varde / ārā lec," apgalvo Neibarts. Šāds izbrīns par paša sacerēto ir gluži likumsakarīgs, jo būtībā katra Neibarta dzejoļa pamatā ir kāds ironisks paradokss vai alogisms; paradokss tiek izmantots, lai atbrīvotos no piezemētības. Bieži tam ir tīri lingvistisks raksturs: dzejolīs sakņojas viena vārda dažādās nozīmēs vairākos atšķirīgos kontekstos, un, savienojot šīs attālinātās nozīmes, rodas paradokss. Parasti tas notiek apmēram šādi: "Mana dūša / ieskreja papēžos / noslēpties, / nezinot, ka tie ir / Ahilleja papēži." Taču no šejienes izriet problēma: Neibarts tik uzstājīgi ekspluatē vienus un tos pašus paņēmienus, ka viņa dzeja atgādina ļoti vienmērīgu un patīkamu paradoksu plūsmu. Gandrīz pilnībā zūd pārsteiguma iespaids – un grūti atrast kādu apgaismības brīdi tapušu pantu, ko ierakstīt ironizētāju karogā.

Citi motīvi – folkloras tēmu apspēlēšana, mazas pasacīņas; itin bieži Neibarta dzejā pavid reālas personas – literāti, gleznotāji, mūziķi, taču viņu izdarības nepavisam nav reālas. Daudzi dzejoļi veltīti Rīgas priekšpilsētām, Sarkandaugavai un Torņakalnam, kuru sastingušajā laikā vislabāk redzamas pagājības ēnas. Šis nostalgiskais provinciālisms mazliet raksturīgs Jura Kunnosa poētikai: arī Neibarts labprāt meklē aizgājušo laiku pēdas un atjaunina pusaizmirstus vecvārdus.

Taču vislabāk Neibartu raksturojis viņš pats: “Es joņoju / (klupdams krizdams) pa / sekunžu plato / taciņu, / ķerdams kaut ko / cēlu un apgarotu kā / kucēns asti savu.”

Jāņa Rokpeļņa (1945) poētika ir krietni daudzpusīgāka un nopietnāka. Liekas, Rokpelnis ir no tiem retajiem latviešu dzejniekiem, kam ar savu dzeju izdevies radīt gluži vai vizuālu liriskā “es” veidolu: mazliet nīgrs skeptiķis, gaumes robežās ciniķis, egocentrisks un kļaidonīgs vienpatis, kurš pats izvēlējis savu autsaidera lomu un nevēlas no tās atsācīties; tālab viņš dažbrīd kļūst ārišķīgs, bet arī gaumes robežās. Tā, protams, ir maska, kurai līdzīgu jau savulaik bija pielaikojis Čaks. Šis Rokpeļņa masku spēles uz dzejas procesu iedarbojās ļoti atsvaidzinoši, jo sevišķi, kad iznāca viņa pirmie dzejoļu krājumi – “Zvaigzne, putna ēna un citi” (1975) un “Rīgas iedzimtais” (1981). Tobrīd sešdesmito gadu poētiskie satricinājumi jau sāka pārtapt mazliet nostalgiskā mītā un literārā hierarhija bija stabilizējusies (Ziedoņa un Vācieša dzeju iekļāva skolu programmās). Rokpelnis aizsāka dzejas depoetizāciju – pierādīja, ka dzejot var ne tikai par ikdienišķām, bet arī par galīgi nedzejiskām lietām. Vēlāk Rokpelnim iznāca dzejoļu krājumi “Vilciens no pilsētas R” (1986) un “Lime” (1991).

Dzejoļi, kas cēli nodēvēts par “Ars poetica”, Rokpelnis definē: “uz liekiem sūdiem rozēs aug / tas poēzijas likums pirmais / un otrā likuma vairs nav / vien rozēs sarkanās un sirmās.” Taču tā nav modīga, pareizāk sakot, nu jau vecmodīga koķetēšana ar antiestētismu: būtu diezgan komiski 20. gadsimta beigās deklarēt primitīvu antiestētismu kā vienu no poētikas stūrakmeņiem. Pavisam pretēji, Rokpelnis ir dziļi erudīts estēts. Liekas, tieši tāpēc viņam piemīt gluži vai alerģiska reakcija pret jebkāda veida mītiem – pret to glumo un glancēto virskārtni, kāda ar laiku no pārmērīgas lietošanas rodas katram mītam un dara to sevišķi populāru. Glancētā virskārtna aizsedz būtību – un Rokpelnis tiecas to pārplēst, atgādināt arī par citām esamības sfērām, jo sūdi, grozi kā gribi, tomēr ir gan esamības liecinieki, gan auglības nodrošinātāji. Tieši tam kalpo ironija. Ironisks dzejdaris ir redzīgāks; viņam nepiemīt viena no dzejnieku sodībām – naivās ilūzijas, kas dažkārt var pārvērsties sava veida poētiskā utopismā un tādējādi kļūt par vēl vienu mītu producētājmehānismu.

Laika robežas Rokpeļņa dzejā ir diezgan plašas – no tāliem aizlaikiem līdz neizdibināmai nākotnei. Taču “laika mācība” ir drūma: sagaidāms vien tas pats, kas bijis, bet bijušajā nekas jauks un patīkams nav atrodams. Par to

licina, piemēram, dzejoļu cikls "Nāve Romā", kurā apcerētas vairāku antīkās pasaules dižgaru nāves. Senekas pašnāvība rada slēdzienu: "Bet tomēr žēl, / ka neviens vairs izteikties neatļaujas / Tik koncentrēti / Kā trīs / smilšu / sauļas" (atcerēsimies, ka Seneka līdz virtuozitātei bija izkopies koncentrētu un lakonisku izteiksmi). Imperatora un filozofa Marka Aurēlija nāve ierosina šādu domu: "Par velti kāvās Aurēlijs, / Par velti domāja viņš domas, / Jo jaunai Rīgai neder tas, / Kas derēja priekš Senās Romas." Arī nākamība ir iepriekšnosacīta: "nākotnē jau kāds ir bijis / dzēris izgulējies rījis // kad tā beidzot pienāks klāt / vajadzēs mums samazgāt." To varētu uzskatīt par cinisku – tiesa, veselīgi cinisku – attieksmi, taču cituviet Rokpelnis tikpat drūmi pieliek punktu: "ciniķis es nesanāk / vēsture spriež ciniskāk."

Rokpeļņa skatījumā harmonija starp "es" un "pasauli", "ideju" un "istebību", dvēselisko un materiālo nav, nekad nav bijusi, nebūs un vispār nav iespējama. Acīmredzot tieši tāpēc viņa ironijā tik bieži jaušama traģikas un bezcerīgas nolemības klātbūtne, jo harmonijas ideja, lai arī pagalam iluzora, stāv pāri visam. Tomēr iespējami harmonijas meklējumi, būtībā bezgalīgs process, kuram piemīt vērtība pašam par sevi. Un te iederīga gan skepse, gan ironija – vismaz, lai aizgaiņātu inertumu, lai saglabātu meklēšanas ideju. Diezgan daiļrunīgs ir dzejolis "Iekļūt akā" (aka – kādas netveramas būtības, esības pamatu pamata metafora), savdabīga "liriskā autobiogrāfija": "Es, protams, nelēcu akā. / Vienreiz gan / mani gribēja tajā iemest / kā beigtu suni, / taču istajā brīdī / atrada kārtīgu mantu, / nevis tādu vietas izpildītāju kā es." Tālāk šis liriskais "es" mēģina ierakties akā no malas, lai tiktu pie "zvaigznēm un skaidrības", kas tur atrodama, tomēr nesekmīgi, jo atdurās pret "formu" – akas grodiem. Tad viņš izrok savu aku: "Sākumā tajā bij / vien mani sviedri, / vēlāk jau ūdens, / vēlāk jau zvaigznes, / beidzot jau ceļinieks palūdza nodzerties." Cituviet šis liriskais "es" arī rokas zemes dzīlēs, bet šoreiz kā "gards ciemiņš" paspēj ierasties tieši uz tārupu dzīrēm. Rokpeļņa beidzamā krājuma – "Līme" – virsrakstu var uztvert arī kā harmonijas meklējumu ceļa simbolu: salīmēt – harmonizēt.

Noturīgs motīvs, kas caurvij visas Rokpeļņa grāmatas, ir Rīgas mīlestība – ne velti viens no viņa dzejoļu krājumiem nodēvēts par "Rīgas iedzimto". Tomēr arī tas nav mēģinājums radīt mītu par Rīgu, kas paredzēts "plašam patēriņam", vai reanimēt kādu no vecajiem mītiem; pagātne ir aizgājusi uz neatgriešanos – "no vecajiem ormaņu zirgiem / zirga smiekli vien palikuši". Savukārt šodien meklēt jēlcādu romantikas atlūzu ir veltīgi. Pavisam pretēji – Rīga ir nepoētisks un neestētisks jēdziens: ir klusās dabas mistiskās, saplaisājuša asfalta "rūnas", klīstoši suņi, pavārtes ar žūpām, "mirdzoši meli" utt. Un tomēr Rokpelnis apgalvo sev neraksturīgā, gluži vai patētiskā tonī: "es esmu kauls no Rīgas kaula / un mani var kā Rīgu graužt."

Rokpelnim izdota arī savdabīga prozas grāmata – “Rīgas iedzimitie” (1997). Grāmatas žanru autors definējis kā “pastaigas”. Proti, tās ir dažu lappušu garas pastaigas pa Rīgu ar pazīstamiem cilvēkiem – literātiem, māksliniekiem, komponistiem –, aplūkojot un apjoztējot viņu bērnības vietas. Vispēdīgais sākums, lai tas būtu vecs grausts, kāds neuzkrītošs Rīgas nomales nostūris vai pat papeles, kalpo par laika zīmi, kas izraisa nostalgiju pēc aizgājušajiem un tālab noteikti ļoti romantiskiem laikiem. Grāmata sarakstīta gluži vai fantastiskā pirmspadomju, padomju un pēcpadomju žargonu mistrojumā, kas salīdzināms varbūt vienīgi ar Margēra Zariņa radīto valodu. Turklāt šis mistrojums tiek pasniegts ar tīras Rīgas intelektuāļa šķietami nevērīgo, bet patiesībā iepriekš rūpīgi iestudēto eleganci.

Runājot par Rokpelni, jāmin vēl viens aspekts. Viņa dzeja tapa laikā, kad ideoloģiskais sastingums pamazām sasniedza kulmināciju, ko tagad pieņemts dēvēt par stagnāciju. Kaut arī Rokpelnis retumis rakstīja dzēlīgus sociālas vai politiskas ievirzes pantus, viņš nebūt necentās radīt antitēzi ideoloģijai vai vienus mītus nomainīt ar citiem. Viņš gluži vienkārši atsacījās tos redzēt. Vai – ar savas visaptverošās ironijas palīdzību izsita tiem ķebli no kājapakšas. Iespējams, šāda apzināta norobežošanās un alerģiska reakcija pret ideoloģijas idiotizāciju ir krietni radikālāks protests par klaju opozīciju. Būtībā Rokpelnis bija izgājis ārpus jebkādam reglamentētām sistēmām: ja Latvijā būtu pastāvējusi parādība, kas izpelnītos kontrkultūras nosaukumu, Rokpelnis neapšaubāmi kļūtu par vienu no tās ruporiem.

- Sava tiesa anarhistiskā temperamenta piemīt arī **Mārim Melgalvam** (1957) – ne velti viņa dzejoļus kā dziesmu tekstus jau astoņdesmito gadu sākumā izmantoja rokgrupa “Pērkons”; līdz ar to Melgalva pirmā grāmata – “Meldijās iešana” (1980) – piedzīvoja tā laika dzejai neraksturīgu popularitāti, jo sevišķi jaunatnes vidū. Sekoja krājumi “Labu vakar” (1984), “Sarmots ugunskurs” (1989) un “Mākoņu pasts pienāk vēlu” (1997). Ja Rokpeļņa ironiju varētu salīdzināt ar suni, kas ne tikai rej, bet lāgiem mēdz arī iecirst zobus kādam stilbos (pašapzinīgajai ikdienai, nepamatotām ilūzijām, sastingušiem mītiem vai kam citam), tad Melgalva ironija ir suns, kas rej aizvilkdamiem un, sajūsmināts par savu labskanīgo balsi, dodas uzstāties operā. Jo – Melgalva ironija ir krietni gaišāka, bez destruktīvajām mītu graušanas nosliecēm; esamības traģika, kaut arī nenovēršama, ir uztverta kā pašsaprotama un tālab atbīdīta fonā. To varētu uzskatīt par tādu kā ironisku fatalismu: ja jau ir šī nenovēršamā traģika, lai jau ir – nav jēgas uzlūkot to kā smagu eksistenciālu problēmu. Arī traģika itin labi iekļaujas tās spēles noteikumos, ko dēvē par literatūru.

Melgalvs ir spēlējošs dzejnieks – un labprāt izvēlas spēles, kurām senziņāmi likumi. Laikā, kad dzejnieku lielākā daļa (un pirmām kārtām jau iesācēji) atsacījās no atskaņām, ritma un tradicionālajām vārsmošanas sistēmām, Melgalvs izstrādāja savas formas (dažkārt viņam dzeja mijas ar ritmi-

zētas prozas fragmentiem), kurās dzejas muzikalitātei un ritmam bija noteicošā loma. Vietumis jūtams, ka dzejoļa tapšanā skaniskums ir bijis primārais: veiksmīgi atrasta atskaņu virkne vai ritma struktūra tik lielā mērā nosaka dzejoļa veidojumu, ka potenciālā "skaidrā" jēga "aizbēg", izplūst – un veidojas grūti izprotams poētisks paradokss. Iespējamās asociācijas un alūzijas ir tik attālinātas un miglainas, ka rodas priekšstats par buramvārdiem vai buramvārdu parodijām (mazs piemērs: "Zelta žurka žāvē zuti, / Izliek nabagiem par ēsmu. / Piestūķējis pilnu muti, / Aizrījos ar vakarvēsmu"). Spēles ar skaniskumu Melgalvs izkopus līdz virtuoziātei.

Savukārt no aforistiskiem izteikumiem vai kategoriskiem apgalvojumiem un vērtējumiem, kādi raksturīgi Rokpelnim, Melgalvs, šķiet, apzināti vairās. Pateikt "skaidru domu" – tas nozīmē apstāties, nonāvēt šo domu, pārtapināt pieminekli, ko nākamajām paaudzēm sadauzīt; turpretī Melgalvam viss atrodas nemitīgā kustībā un maiņā – nekas nekad nav gatavs "līdz galam"; viņa dzejā nav iespējams fiksēt kādu konkrētu tēlu vai domu – jau nākamajā rindā iznirst pavisam kas cits, bieži vien nesaistīts ar iepriekšējo. Tā ir vēl viena no Melgalva poētikas iezīmēm: ja jau spēlēt, tad spēlēt azartiski, uz visu banku, īpaši nedomājot par skaidrību un saprotamību – visviens, tekstā jēgu ieliks lasītājs. "Uz priekšu, mani sapņi zirgi! Uz priekšu, mani kaulainie!" raksta Melgalvs, un šo "sapņu zirgu" brāzmainā skrējiena pēdas jūtamās gandrīz katrā viņa dzejolī.

Viena no iecienītākajām Melgalva spēlēm ir stilizācija. Lielākoties – folkloras motīvu stilizācija: no tautasdziesmu pantmēra atdarināšanas līdz atsevišķu folkloras jēdzienu pārņemšanai tiem pilnīgi svešos kontekstos – apmēram pēc principa "kā tas būtu mūsdienās". Šādos gadījumos, neraugoties uz ironiskajām intonācijām, Melgalvs mēdz būt liels morālists. Parasti tā ir diezgan skumja morāle, un līdz ar to arī ironija kļūst skumīga. Morāle izriet no "augstā" un "zemā" kontrastējošā apvienojuma: viss "zemais" izrādās saistīts ar šodienu, turpretī "augstais" var pastāvēt vien idejas līmenī.

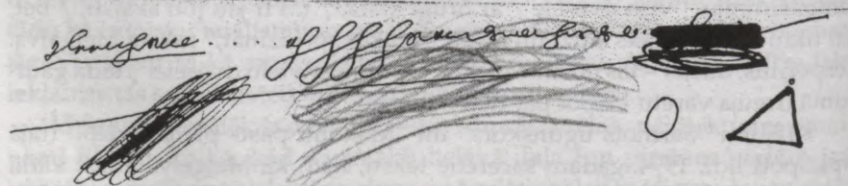
Saprotams, Melgalvs neaprobežojas ar spēlēšanos vien, kaut arī daudzi viņa dzejoli paliek patīkamas un virtuozi izpildītas spēles vai stilizācijas paraugstundas līmenī. Brīžiem rodas iespaids, ka īstenībā viņš ir varbūt pat dziļi sentimentāls lirīķis, kurš kautrējas no sava sentimentāla, jo nezina, ko lai ar to 20. gadsimta beigās iesāk, – un tālab kārtu kārtām klāj ironiju un pašironiju. "Visa dvēsele / ar bruģi klāta. / (..) Ir jau ļoti skaisti, / bet, lai tiktu klāt, / nākas lauzt un plēst. / Nākas spridzināt," raksta Melgalvs. Iespējams, dzejot – tas nozīmē meklēt šo "sprāgstvielu dvēselei"; tādā gadījumā ironija varētu kalpot par detonatoru.

Krājumi "Sarmots ugunskurs" un "Mākoņu pasts pienāk vēlu" (tajā apkopotī līdz 1994. gadam sacerētie teksti, kad, kā Melgalvs atzīst kādā intervijā, viņš dzeju stāties rakstīt) ir manāmi atšķirīgi no pirmajiem diviem krājumiem. Lai arī viņa dzejoli joprojām ir mirguļojoši un kaleidoskopiski

mainīgi, tomēr labdabīgās agresivitātes vietā nu stājusies ironiska rezignācija un lāgiem arī nigrums; vēl – tāds kā sirsniņš un krietni konservatīvs naivisms, mazliet arī sludinātāja poza, gan gaumes robežās. Visdrīzāk tās varētu būt, kā teikts “Mākoņu pasta...”, “divainas dejas virs bezdibeņa”. Bezdibenī – visu veidu bezizejas un bezcerības, sākot no tradicionālā “dienišķā izmisuma”, no “visa dzīve tenteriski” un beidzot ar metafizisko “Ko tur par dzīves jēgu. Ja nav pašas dzīves” (vai – “Dzīve ir izbeigusies par agru, / bet nāve par vēlu ir atnākusi”). Ir arī Melgalva piezīmes uz vēstures malīnām, astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā tapuši politiski ievirzīti panti un ziņģes. Secinājums šāds: “Visos laikos un telpās / Dievības cīnās pret mums. Mēs paliekam dažkārt bez elpas, / līdz kāda zeltene atnes / dzīvības ūdeni nēšos.” Tomēr zudis ir pats būtiskākais – azartiskais spēles prieks, tāpēc beidzami Melgalva krājumi salīdzinājumā ar abiem pirmajiem atstāj diezgan pieticīgu iespaidu.

Taču savu apogeju ironija sasniedza literatūras marginālījās, tostarp Egila Zirņa (1956) koloritajās tautasdziesmu parodijās, kuras, sacerētas jau astoņdesmito gadu sākumā, varēja publicēt tikai astoņdesmito gadu beigās. Savā vienīgajā dzejoļu krājumā – “Rudu lapsu kāsis” (1985) – Zirnis atklājās kā visai ironisks dzejdaris ar milzīgu pietāti pret tradicionālajām garīgajām un ētiskajām vērtībām; krājums labi iekļāvās astoņdesmito gadu dzejnieku paaudzes dzejas kontekstā, bet pēc tā iznākšanas Zirnis dzeju rakstīt pārstāja. Ieskatam – pāris Zirņa parodiju: “Rīga dimd Rīga dimd / kas to Rīgu dimdināja. / Krievi Rīgu dimdināja / glāzēs tēju maisīdami”; “aiz kalniņa dūmi kūp / kas tos dūmus kūpināja? / komunisti kūpināja / tautai ziepes vārīdami”. Taču sociālajai ironijai ir kāda skumja ipatnība: kā teikts nodaļas sākumā, ironizēt var tikai par tekstu, un, nogulsņējoties šiem tekstiem vēstures arhīvā, zūd arī pats ironijas objekts.

Savukārt Andris Žebers¹ (1958) savā vienīgajā dzejoļu krājumā “Tetovējumi” (1988) konsekventi izmanto tikai šoka estētiku. Ir panti melnā humora garā, ir pagalam neestētiskas pasāžas, kas atsauc atmiņā gadsimta sākuma modernistu izlēcienu, ir ironiskas variācijas par pelēkajiem cilvēkiem pie krāsainajiem televizoriem, ir groteskas mikronovelītes, bet visam pāri – gigantisks un atbaidošs mūsaiķu civilizācijas tēls ar apoloģiju cilvēkam, kurš “var visu”, jo “dūri tur / Uz Visuma rīkles”.



¹ Žebers ir mākslinieka Andra Brežes anagrammatisks pseidonīms.

ARHAISTI UN MODERNIZĒTĀJI

Ulda Bērziņa, Jura Kunnosa un Pētera Brūvera dzeja

Šajā nodaļā – ne tikai par Bērziņa, Kunnosa un Brūvera dzeju, bet vēl arī par dažām 70.–90. gadu dzejas procesa īpatnībām.

Visupirms – par virsrakstā lasāmajiem jēdzieniem *arhaisti* un *modernizētāji*. Šoreiz tie nebūt nenozīmē banālo jaunā un vecā pretstatījumu. Arhaists neatgriežas zaudētās paradīzes meklētāju plejādē, nenodarbojas ar primitīvu latviešu senvēstures apdzejošanu un nemēģina reanimēt tautasdziesmu poētiku jaunajā kontekstā; arī stilizācijas viņu neko daudz neinteresē. Šādas nodarbes piemērotākas tradicionālāk orientētiem dzejniekiem. Arhaists ir dzejnieks, kas tiecas ieraudzīt sevi, pasauli un tekstu vēsturiskuma dimensijā; viņš it kā atsakās dzīvot tikai savā laikā vien. Saprātams, ārlaicīgums iespējams tikai kā romantisks pieņēmums, tālab arhaists, gan ļoti nopietni uztverdams romantiskās ilūzijas – arī tās ietilpst jebkura laikmeta sastāvā –, caurauž savas laika zīmes ar pagātnes pavedieniem. Un otrādi – viņš saskata pagātnē pats sevi. Metafora “pagātnes pavedieni” šoreiz jāuztver gandrīz burtiski: viena no vārda “teksts” (latīņu *textura*) nozīmēm ir arī “audums”. Arhaistam piemīt tā īpatnējā un reti sastopamā spēja ieraudzīt savu tekstu ne vien kā ritmizētu rindu kopojumu, bet arī kā audumu – un šim tekstam-audumam ir diezgan sarežģīta struktūra: tie nav tikai tradicionālie krustu šķērsu pavedieni; tas ir arī ornamenti, kas uz viņa radītā auduma nokļuvuši vai pārmantoti no tāliem aizlaikiem; vai arī – zīmējums, kas, mazliet mūsdienīgojot, nokopēts no kādas senas hronikas ilustrācijas vai vecas pūra lādes vāka. Arhaists izjūt un apzinās visu laikmetu poētisko pasaulu ģenētisko kopību. Viņš zina, ka arī viņa tekstā ir ierakstīta gadu tūkstošu literatūras un valodas attīstības vēsture, – un ļauj izjust šo laika elpu.

Savukārt modernizētājs nav gluži tas pats, kas klasiskais modernists, kurš, manifestiem vācinādamies, draud visu sagraut un uz bijušā drupām uzbūvēt jaunās poēzijas ēku. Faktiski modernisma funkcijas sešdesmitajos gados realizēja jau Vācietis un Ziedonis, mazliet vēlāk arī Čaklais. Modernizētājs ir dzejnieks, kas labi apzinās to, ka dzīvo 20. gadsimtā un ka kaut kur tālāku pasaulē noris – vai savulaik jau norisušas – interesantas pārmaiņas literatūrā, kuras nenāktu par jaunu iestrādāt arī latviešu dzejā. Viņš netiecas reformēt vai deformēt dzejas procesu – viņš vienīgi mēģina to papildināt ar īpatnējām un no konteksta krasi atšķirīgām niansēm. Pretēji arhaistam modernizētājs nerakņājas pa senām hronikām un nemeklē vecas pūra lādes. Viņš vienkārši pēc sirds patikas graiza veco tekstu-audumu un apzīmē to pēc saviem ieskatiem. Modernizētājs dažkārt var būt oriģināls, viņš var sacerēt lieliskus dzejoļus, taču viņš nespēj ar, teiksim, desmit rindiņām radīt priekšstatu par episku vērienīgumu; to spēj arhaists.

Nav grūti pamanīt, ka arhaists gandrīz vienmēr ir arī modernizētājs, turpretī modernizētājam ar arhaiskām padarišanām ir vien pastarpināts sakars; laika dimensiju viņš uztver kā "mūžīgo tagad". Tā ir pati būtiskākā atšķirība. Savulaik Eliots dzejniekus iedalīja tradīcijas radītājos un tradīcijas turpinātājos. Ja mēs pieņemam šo diezgan nosacīto iedalījumu, tad arhaisti krietni lielākā mērā ir radītāji – viņi aizsāk kaut ko jaunu, turpretī modernizētāji vien ievieš vai "uzpotē" jauno, tāpēc viņiem lemts mūžīgo literatūras perifērijas iemītnieku statuss. Tiesa gan, klejojumi pa šo perifēriju var būt interesanti un reizēm arī auglīgi.

Valoda un laiks – tie ir **Ulda Bērziņa** (1944) dzejas centrālie motīvi, taču nekādā gadījumā tie nav skatāmi šķirti. Viņam izdoti četri dzejoļu krājumi: "Piemineklis kazai" (1980), "Poētisms baltkrievs" (1984), "Nenotikušie atēnāti" (1990) un "Kukaiņu soļi" (1994; tā gan drīzāk ir izlase, kas papildināta ar nedaudziem 1988.–1991. gadā sacerētiem tekstiem); krājums "Laiks" (1994) sarakstīts kopā ar Juri Kronbergu.

"Piemineklis kazai" bija stipri atšķirīgs no septiņdesmito gadu dzejas konteksta, tik atšķirīgs, ka krājumam uz izdošanu nācās gaidīt desmit gadus. Dažas paralēles var saskatīt vienīgi Jura Kunnosa mazajā grāmatiņā "Drellis", kas iznāca gadu vēlāk. Jau "Piemineklī kazai" bija izveidojušās Bērziņa rakstības īpatnības, viņa slejās izkārtotie monologi, no kuriem bija grūti saprast, kas runā (viegli personificējama liriskā varoņa trūkums septiņdesmitajos gados vēl bija galīgi sveša parādība) un kas tiek runāts; tāpat arī īsās, aprautās divrindes, no kurām izlobīt "skaidru domu" bija visai problemātiski. Bērziņš patiesi neizsaka domas – viņš *rada* domas, aizsūta lasītāju ekspedīcijā pa jēgu un nozīmju labirintu. Un – "Piemineklī kazai" skaidri samanašā abi Bērziņa poētisko interešu loki: valoda un laiks (daudzi teksti veltīti notikumiem un personībām, kurām var pateikties par latviešu valodas pastāvēšanu). Nākamajos krājumos Bērziņa dzeja neko daudz nav mainījusies; rodas iespajds, ka viņš nemitīgi raksta vienu gigantisku tekstu, ar katru dzejoli pievienodams tam klāt vēl kādu fragmentu, kas atkarots klusumam. Tiesa, beidzamo gadu teksti kļuvuši vēl smalkāk niansēti un precīzāk izstrādāti, jūtāmāka ir nosliece uz vārdradišanu. Būtībā Bērziņa dzeja – tie ir poēzijas apokrifi, tas, ko konvencionālais dzejnieks no savas radišanas Bībeles ir izslēdzis kā "nepoētisku" un dzejai nepiemērotu.

Enciklopēdiska attieksme pret Bērziņa dzeju nav iespējama – un pirmām kārtām jau tāpēc, ka nevar precīzi definēt tradīciju, kurai viņš piederīgs. Precīzāk, priekšteči Bērziņam ir visi un visur – sākot no senās Divupes ķīļrakstu autoriem un Vecās Derības (beidzamos gadus Bērziņš strādā arī pie dažu Vecās Derības nodaļu tulkojuma) rakstītājiem un beidzot ar bezgala daudziem mūslaiku autoriem, no poēzijas ģenijiem līdz anonīmiem ziņģu sacerētājiem ("bet vienā man kabatā dziesma otrā man ziņģe") – visi, kas vien kaut kādā veidā saskārušies ar vārdu vai, kā raksta Bērziņš, "izelpojuši vārdu". Jo – Bērziņam valoda nav instruments, ar ko aprakstīt

pasauli vai "izteikt domu"; valoda ir dzīvs organisms, kas atrod izeju pasaulē caur cilvēku, un otrādi – cilvēks dzīvo valodā. No šejienes izriet bijīgā attieksme pret vārdu: Bērziņš nedala valodu ikdienišķajā un poētiskajā: par poētisku var kļūt viss, kas "izelpots".

Bērziņa dzeja patiesi atgādina tekstu-audumu, blīvu, jēgām un asociācijām piesātinātu. Viņam tikpat kā nav "skaidru" un precīzi formulētu domu vai poētisku aforismu; īstenībā viņu tikpat kā nav iespējams citēt, jo no Bērziņa dzejas izrauts teksta fragments ne tikai izmaina jēgu, bet faktiski zaudē visu. Teksts sākas pēkšņi, it kā ne no kurienes un nez kāpēc; teksts nepaskaidro, kālab tas sācies, nepūlas attaisnot savu esamību šaisaulē – tas vienkārši ir; varbūt tā ir nejausība, bet visdrīzāk – nepieciešamība. Ir kaut kādi ļoti svarīgi iemesli, kāpēc šis teksts no nebūtības iznirīs tieši tagad un šeit. Valoda raisās, plūst, dažkārt pārtop ritmizētā prozā (gan jāpiebilst, ka, runājot par Bērziņa tekstiem, jēdzieni "proza" un "poēzija" ir ļoti nosacīti) un plūst vienmērīgi, radot iespaidu, ka patiesībā paredzēta izzdiedāšanai kādos šamaniskos rituālos un tikai kļūmes vai pierakstītāja pārlicīgās centības pēc nonākusi uz papīra. Mazs piemērs: "Nevaru atzēlbt tev, pamūk aiz zvīnām / mēle, manas zilbes te nav, tava zīme, čik, / spēle, debesij nolīkst ass, rūk visap zivi / vieta, laiks tik īss jau, ka ass, zilbēs / ietrāpa lieta, / nosmejas augšā Kāds, aprūk / ap smilti selga: padīgs ricinus stāds, tec uz Ninivi, nelga!" ("Egejjūra: mājasdarbs", 1994). Tikpat pēkšņi, kā sācies, teksts arī apraujas. Rodas iespaids, ka teksts ir burtiski izrāvēis no klusuma tvērieniem – un daudz kas palicis nepateikts. Bērziņš raksta it kā "retināti": var likties, ka starp divām blakus esošām frāzēm vai pat vārdiem ir nepārkāpjama plaisa; tās nav saistītas jēdzieniski un bieži vien arī ne asociatīvi, vienīgi varbūt skaniski vai ritmiski. Un tomēr – izrādās, ir kāds punkts, kurā šie izteikumi tiecas saskarties; iespējams, tā ir kāda mitoloģiska, bibeliska vai literatūrvēsturiska alūzija, kāds mazzināms vēsturisks fakts, lingvistiska nianse. Bērziņa dzejas haotiskums un it kā nejausie jēdzieniskie "pārlēcieni" patiesībā ir tikai šķietamība. Kaut kur viņa dzejas zemslāņos valda dzelzainas likumsakarības – ne velti Bērziņa panti pazīstami jau no pirmā acu uzmetiena. Dzejolis ir arī tas viss, kas tajā nav pateikts, kas palicis aiz vārdiem, un Bērziņš dažkārt nepasaka tieši to, ko dažs cits poēts uzskatītu par galveno, izvirzīdams priekšplānā – jau stingušu kādā aprobežā klišejā. Piemēram, 1970. gadā sacerētais teksts (dažkārt dēvēts par poēmu) "Krišjānis Barons", kurā priekšplānā ir nevis jau trafaretā Barona figūra, bet gan dzīvā valoda, valodas reālā esamība, valodiskais jūklis, no kura savulaik izšķīlās apbrīnojami harmoniskā tautasdziesma.

Jebkurš vārds vēstures ritumā ir piesātinājies ar bezgala daudzām nozīmēm un to niansēm, kuras ikdienišķajā runā lielākoties paliek nemanītas vai arī pamazām tiek aizmirstas; taču vārds spēj arī šīs jēgas atbrīvot, likt tās nojaust (Bērziņš: "vārds tak perē kā putns"), un Bērziņa dzeja Jauj izjust šo vārda piesātinātību, valodas patieso spriegumu. Arī viens vārds var

ietvert gadu tūkstošu pieredzi, nemaz nerunājot par to spriegumu, kas veidojas tikai starp diviem kopā sastatītiem vārdiem; vienīgā problēma – kā šai pieredzei piekļūt. "Vārds tiek izmantots visos iespējamajos etimoloģiskajos slāņos, visās iespējamajās kontekstuālajās saitēs" (K. Skujenīeks).

Līdz ar to negaidīti plaši izvērsas pat visīsākais dzejolis – teksts vairs nav piesaistīts tikai šodienai un nav arī neizdzēšami iekalts kādā no laika kapakmeņiem; teksts pārtop pasaulē, caur kuru ar vārdiem plūst laiks. Raksturīgs piemērs – dzejolis "Piecpadsmit" no "Nenotikušiem atentātiem", ko veido 16 teksti, ierauti laika mūžīgajā virpulī, 16 viegli pieskārieni dažādiem laikmetiem; autors sajauc laika zīmes un šajā jūklī meklē jaunu kārtību. Līdzīgi tas ir ciklā "Daugavmala", kurā 1919. gada cīņas pret Bermontu, skatītas no valodas esamības dzilēm, caur vārdu spēlēm, caur valodas mutuļiem, pārtop gluži vai pasaulradošā mistērijā. Bērziņa vēsturiskuma dimensija – tā nav tikai pievēršanās dažādiem vēstures notikumiem un motīviem; tā ir nepārtraukta "klātbūtnes maģija": "Ne vēsture. Te mēs." Autors nevis no šodienas augstumiem apdzejo vēsturiskos faktus, bet gan ar valodas palīdzību pa citu dzejdaru nomaļus atstātām taciņām aizkļūst līdz vēsturiskajam faktam un izdzīvo to kā poētisku. Bet poētiskais – tas jau piederīgs visiem laikmetiem. Arī šeit nepastāv atšķirība starp "augsto" un "zemo" – poētisks ir viss; nav plaisas starp pagātņi un tagadņi, starp "te" un "tur" – valodā viss ir vienlaicīgs un vienuviet.

Jau tika teikts, ka Bērziņa poētika laika gaitā neko daudz nav mainījusies un ka viņa dzejoļi atgādina fragmentus no gigantiska, nemītīgi rakstāma teksta. Citkārt šāda pārmērīga noturība varētu liecināt par sevis reproducēšanu. Taču ne Bērziņam. Pirmkārt, iespējams, viņš patiesi visu mūžu raksta eposu par laiku, kura visuzskatāmākā realizācija pagaidām ir grāmata "Laiks". Otrkārt, rodas iespaids, ka viņš mēģina aizurbties līdz kādam mītiskam un, visticamāk, nekad nebijušam "pirmtekstam", kas patiesi "pasaka visu", līdz tekstam-audumam, kurā ietistita mūsu esamība. Līdz laikam, kad nepastāvēja gramatiskie likumi un valoda patiesi veidojās un tapa dabiskā ceļā. Ierastie vārsmošanas likumi ir tikai ilūzija, vēl lielāka ilūzija ir absolūtā brīvība; ir bijis kaut kas arī pirms visām vārsmošanas konvencijām, kaut kas bezgala arhaisks – varbūt tas ir no aizapziņas dzilēm iznirstošais, visu pakļaujošais ritms. Bez šaubām, rekonstruēt šos arhaiskos slāņus – tā ir utopija, taču Bērziņa dzeja vismaz ļauj nojaust par to esamību. Lasot Bērziņa dzeju, allaž rodas jautājums: kas runā? Bērziņš? Liriskais varonis? Kāda cita radošajā procesā iesaistīta persona? Autors, protams, ir Bērziņš, taču rodas iespaids, ka viņš tikai ieklausās valodas un laika dziļū neskaidrājā murdēšanā un, ja kaut ko izdodas saklausīt un atšifrēt, to pieraksta.

Ļoti īpatnēja ir dzejoļu grāmata "Laiks". No tajā apkopotajiem aptuveni 80 tekstiem pusi sacerējis Bērziņš, pusi – Juris Kronbergs; daļa no Kronberga tekstiem visupirms sacerēta zviedriski, tos latviskojis Bērziņš. Arī

šeit diez vai var izlīdzēties ar klišejiskajām frāzēm "dokumentēt laiku" vai "fiksēt laiku". Visprecizāk grāmatu varētu raksturot ar Bērziņa rindām: "Gads nāk un mirkli ieder / Velc mūžību un iever." Proti, šepatnīgais, nupat notiekošais ir vistiešākajā un ciešākajā saistībā ar mūžību, un dzejnieks droši vien varētu būt "mūžības ievērējs" šodienas mirklī. Krājums sacerēts 1989.–1992. gadā, laikā, ko Bērziņš dēvē par "kaula laikmeta galu", bet Kronbergs – par laiku, kad "Baltija attālinās no impērijas". Tas, protams, ir laiks, kas pieprasa krietnas "angažētības" devas, tomēr "Laikā" pārmērīgi konkrētu un ar īslaicīgu aktualitāti sirgstošu reāliju nav daudz¹, katrā ziņā – tās allaž tiek saskaņotas ar mūžību. Arī šodiena reiz ieklausies mūžības sastāvā. Taču tas nenozīmē, ka "Laika" sacerēšanas laiks nebūtu atpazīstams: ir Kronberga Austrumeiropas poētiski paradoksālās interpretācijas, ir Bērziņa atvadišanās no Ļeņina pieminekļa, ir Bērziņa grafiskais rekviēms Afganistānā kritušajiem u. c. Krietni lielākā mērā autori tiecas "iegrimt" laikā vai, pārfrāzējot Kronbergu, tekstu "piekaupt ar laiku". Kas tad īsti ir (varētu būt) šī vārdiem netveramā, tomēr vārdiem būtiskā substance, ko dēvē par laiku? Izlasot "Laiku", šai sakarā rodas secinājums, ka laiku nav iespējams nedz iesprostat kartona vākos, nedz arī konspektēt. Un laiks nekādā ziņā nav arī taisnvirziena kustība, par kādu to parasti mēdz iztēloties. Faktiski "Laiks" ir vēl viena utopija. Proti, tā ir bezgalīgi rakstāma grāmata – to, laikam ritot, var turpināt; tāpat to var ritināt nebeidzami tālu pagātnē, atspēriena punktu atrodot šepatnībā. Var arī nebeidzami šķelt un dalīt mirklus, meklējot laika "atomāros faktus". Laiks rada tekstus, teksti rada priekšstatu par laiku. No šāda viedokļa patiesais "Laiks", grāmata, kādai tai būtu jābūt, ja autori savu ieceri konsekventi tiektos realizēt līdz galam, ir neiespējams un jau sākotnēji neveiksmei nolemts pasākums. "Laiks" ir tikai mazs fragments no iepriekšminētā gigantiskā teksta, kurā ievistita cilvēces esamība.

Bērziņš ir arī viens no latviešu atdzejas skolas inspirētājiem un virzītājiem. Viņš ir atdzejojis un, retāk, tulkojis arī prozu no turku, persiešu, spāņu, angļu, zviedru, poļu, krievu, vecislandiešu, senebreju un citām valodām. Arī viņa latviskojumi prasa plašāku ieskatu, jo Bērziņš tekstus pārrada no jauna, būdams "dzejnieka dzejnieks" (V. Šimborska). Savukārt tulkojumos no vecajām valodām viņš rada seniskuma iespaidu, taču tā nebūt nav stilizācija: Bērziņš parāda, ka šos tekstus veidojusi gadu tūkstošu tradīcija.

Jurim Kunnosam (1948) iznākuši trīs dzejoļu krājumi: "Drellis" (1981), "Pieci septiņi" (1987) un "Slengs pilsētas ielās" (1991). Arī viņa dzejā nepārtukti un nebeidzami "pagātne atgriežas"; arī Kunnosam piemīt absolūtā uzticēšanās vārda spēkam: "… vārds dīgst un zied, un augļus nes." Taču Kunnosa attieksme pret pašu vārdu ir principiāli atšķirīga: valodā pastāv oficiozais, viennozīmīgais vārds, kas "nodevis" literatūru, un – pastāv vārdi,

¹ Bērziņš nevirās no politiski aktuāliem dzejoļiem. Kādā intervijā viņš saka: "… ja pantiņš izteic autora dvēseles mokas un prāta jūsmu, tad tā politika nav nebūt zemāka par mīlestību vai reliģiskām jūtām."

kas nav "pārdevušies". Tādējādi veidojas savdabīga Kunnosa vārdnīca, kurā ietilpst dažādu dialektu vārdi, vecvārdi, kolorīti vietvārdi vai no Rīgas plāna izzuduši vārdi (krājuma "Pieci septiņi" noslēgumā lasāms plašs autora etnogrāfisks un valodnieciskais komentārs, bez kura daudzi dzejoļi paliktu pussaprasti); ir arī žargonvārdiņi, ģermānismi un slāvismi – ne velti viņa pagaidām beidzamais dzejoļu krājums nodēvēts par "Slengu pilsētas ielās". No pirmā acu uzmetiena Kunnosa vārdnieciskās rotaļas, iespējams, var atgādināt tikai mežģīnes ap tekstu-audumu, tomēr tā tas nav: jebkurš sens vai perifērijā – "pilsētas ielās", t. i., subkultūrā, – esošs vārds darbojas kā kāda kultūrslāņa zīme; zinošam lasītājam arī vietas vai ielas nosaukumam piemīt jēga – un līdz ar to tas pārvēršas laikus vienojošā simbolā. Vārds, ja vien ar to prot apieties, spējīgs atmodināt kultūras atmiņu. Turklāt valodu nedrīkst pārvērst vārdnīcās iesprostotos konservos – dzīvā valoda allaž ir bagātāka par vispilnīgāko vārdnīcu. Kunnosa valoda ir dzīva, taču tas nenozīmē, ka tā reāli pastāv, – viņš raksta valodā, kurā sajaucas tautas un laikmeti; vienas frāzes ietvaros ar nedaudzu vārdu palīdzību var ceļot pāri laikiem, tomēr paliekot Kunnosa radītajā pasaulē (tās visai ekstravagantā semantiskā pazišanās zīme ir "x", ko Kunnoss konsekventi lieto "ks" vietā, ērcinādams korektorus un kritiķus).

Turklāt Kunnoss ir uzstājīgi konkrēts – viņu nevilina aizlaicīgas un pārilaicīgas abstrakcijas; viņa laika un telpas ekspedīciju maršruti allaž ir līdz pēdīgam sīkumam precīzi iezīmēti, arī Kunnosa aprakstītās vietas viegli identificējamas. Laiks viņam ir kā caurspīdīga loga rūts: viņš redz pagātni gluži vai taustāmi reālu, bez šaubām, ja vien vārdi var būt taustāmi. "Drelli" un "Pieci septiņi" Kunnoss klejo pa visu Latviju, piemēram, etnogrāfiski ironiskajā dzejojumā "Vidzemes šoseja" kādā bezmaz mitoloģiskā pagātnē šķērsodams Vidzemi no Juglas tilta līdz igauņiem; "Slengā pilsētas ielās" (tajā lasāmi arī dzejoļi no iepriekšējiem krājumiem) uzmanības centrā ir Rīga.

Kunnosa vietvārdnieciskā ekvilibristika (ir teksti, kuri burtiski pārsāti-nāti ar vietvārdiem) nebūt nav pašmērķīga. Tai ir arī dziļāka jēga. Proti, daudzi mīti vēsta, ka pasaule radās tikai tad, kad lietas tika nosauktas istajos vārdos. Kunnosa nosliece uz arhaismiem un vietvārdiem (jāpiebilst, ka jebkuram vietvārdam ir sena cilme, tas vieno pilnīgi atšķirīgus laikmetus) radniecīga šā "īstā vārda" meklējumiem. Gan ar kādu atšķirību: Kunnoss ne tik daudz rada pasauli, cik tiecas paglābt no iznīcības pasauli, kas jau zudusi vai tūlīt zudīs. Vārdi paliks – un tie patiesi paliek, kā tas redzams, piemēram, dzejoļos par plostniekiem "Sonets korņīkam" un "Sonets malacei". Liekas, tieši tāpēc Kunnosu saista vietas, kur kļīst pagājības ēnas, mirstošas un aizejošas vietas, dīvains patvērumš vai robežjosla starp esamību un neesamību: teiksim, nojaucamās koka ēkas Rīgā, Gulbenes-Alūksnes mazbānītis, kura izraisītā nostalgija paradoksālā veidā izrādās saistīta ar hipiju laika zaudēto paradīzi, Kundziņsala, vieta, kur savulaik

tecējusi Rīdzene, utt. Kunnosu neinteresē tas, kas patlaban *ir* un, vistīcamāk, arī būs, vēl vairāk, viņš raksta, ka "šis laix ne kustina mani ne skar"; viņu saista tas, kas bijis un *vēl ir*, bet tūlīt pagaisīs, atstādams varbūt vienīgi vārdu, kas būs kā no viņsaules ieklidis. Viss ir bijis, viss ir mirstošs vai jau miris. It kā veidojas pagalam drūma ainava; vienīgais, kas atvēlēts cilvēkam, ir romantiska nostalgija un vēl arī ironija kā pēdējais patvērums.

Tomēr tas tā nav. Kunnos nedzīvo arī etnogrāfiskajā muzejā, kas ir daudzu dzejdaru ļoti iecienīts mitekļis. Kunnos dzejā neviens restaurators savu kāju nav spēris; arī laika radītie defekti dzejā zaudē pirmo burtu un pārtop par efektiem. Turklāt Kunnos dzejas saknes meklējamas krietni dziļāk, tautas kultūrā, kur līdzās ir smiekli un nāve, "augstais" un "zemais", mīts un realitāte, centrs un perifērija: "atveru dūri uzpūšu paskaties čum un mudž / spēlmaņi teātrī spēlē ākstās paskaties acis žilbst / ķipari kūleņus met paskaties zilniece pupas ber / milzis uz koka kājām paskaties steberē punduri klūp / muļķītis viens paskaties zosis uz Tukumu dzen / akaci paskaties iznirst cits otrs mušas ķer / paskaties saimniece desas dēj uz kļavlapām maizi cep / paskaties kaimiņos svilina cūku jēru dīrā uz slotas jā / alus vāts ripo no kalna stīpa mūk spunde nopakaļ paskaties / asaras birst ķekatas svelpj sunādas bungas paskaties rīb" utt. Šis teksts precīzi raksturo Kunnos pirmo divu krājumu poētiku. Viss ir vienkopus, viss dzejnieka "dūrē" (cituviet: "Savu bagāžu es biju sažņaudzis dūrē"). Līdzīga nosliece uz karnevalizāciju jūtama Kunnos bohēmas dzejoļos – teiksim, ekstravagantajā fantāzijā par to, ka vajadzētu zem Vecrīgas savienot visus naktsbārus un tad augu nedēļu neparādīties dienas gaismā. Kunnos dzeja ir viens no tiem retajiem gadījumiem, kur šie poētisko zemslāņu principi turpina darboties arī mūslaikos, turklāt tā nebūt nav nedz butaforija, nedz imitācija.

Kunnosu pievelk perifēriskas lietas un parādības – tas, kas savulaik drīzāk bija ikdienai piederīgs, bet nu viņa dzejā pārtop poētiskos jēdzienos. Kunnos raksta par ikdienišķiem priekšmetiem, krogiem, mazbānišiem, lauku mājām utt.; sapnī viņš atmostas nevis, teiksim, Lielvārda pilī, bet gan gluži parasta pagājušā gadsimta lībieša mājā. Pat Rīgas simbolisko realitāti – baznīcu torņus, bez kuriem diez vai kāds Rīgas apdzejotājs izticis, – viņš atvieto ar ūdenstorni. Reālais un ikdienišķais tiek mitologizēts, tostarp arī tās parādības, kas parasti tiek pieskaitītas pie subkultūras (pagalam nepievilcīgā Rīgas priekšpilsēta "Maskavas forstatē", hipiju laiks ciklā "Pop-session"; arī drūmajās pēckara bildēs jaušama krietna nostalgijas deva). Citiem vārdiem, Kunnosu interesē vietas, kur restauratori un vēsturnieki savu kāju nesper, un lietas, kas ļoti reti nonāk muzejos; vietas un lietas, kam laiks un tuvā iznīcības apjausma piešķir neatkārtojamu individualitāti; lietas, kas uzsūkušas sevī laika garu un pastāv tikai vienā eksemplārā. Bet jo sevišķi – šo vietu un lietu vārdi, kas paši par sevi ir unikāli.

Gandrīz viss krājums "Slengs pilsētas ielās" veltīts Rīgai. Un atkal: Kunnos saista ne tik daudz Rīgas pārmēru pazīstamais veidols, cik

nomales, neuzkrītoši Vecrīgas nostūri, Rīgas pakalni, tirgi, pagalmi un ar tiem saistīti mazzināmi vēstures mežģījumi. "Topogrāfiskās leģendas" ("Matīsa tirgus", "Pankūku bastions", "Neparasts notikums 1. Ganību dambī", "Maskavas forštate" u. c.) lāgiem pārtop "topogrāfiskā mitoloģijā" ("viena ragana dzīvoja Sarkandaugavā"). Kopumā veidojas nenoliedzami iespaidīgs "mits par Pilsētu" (I. Čaklā). Ar neuzmācīgām un mazliet ironiskām alūzijām (piemēram, nodēvējot Blēzu Sandrāru par Blēdi Sandrāru, bet Marselu Prustu par Marselu Krustu) dzīvība tiek iepūsta arī tik ļoti banālajai metaforai par Rīgu kā mazo Parīzi – arī Rīgai ir tiesības uz poētiskiem mītiem un mītiem par poētiem. Kontrastam – Mežciema, Pļavnieku, Zolitūdes absolūtais bezpersoniskums, vietas bez seniem vārdiem, bez pagātnes, vietas ārpus laika, kas producē vienlīdz bezpersoniskus ļautiņus. Izņēmums ir, piemēram, cikls "Pieci dzejoļi par mazpazīstamu tēmu". Tajā Kunnoss piemin 1968. gada padomju iebrukumu Čehoslovākijā, kuru viņam bija iespēja pieredzēt pašam (vēl 1987. gadā šos dzejoļus nebija iespējams publicēt). Runājot par mūsdienām, Kunnosa secinājums nav neko iepriecinošs: "mēs dzīvojam agrajos viduslaikos / tautu staigāšana jau sākusies / vēl nogūlies atmiņā plebeju miers / Romas termas vēl ietītas tvaikos / kamēr stepe bruņukreklus nepielaikos // arvien noteiktāk tuxnesis plešas / un uz nākamo gadu tūxtoti piesakās / (..) laiks un freskas šeit notiek lineāri / visu svied projām kas paliek pāri." Kunnosa dzeja – tas ir kategorisks lineārā laika ritējuma noliegums.

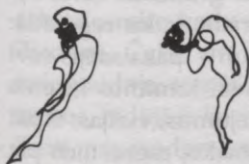
"Es mēģināšu kā naivists," Kunnoss rakstīja kādā 1996. gada dzejoļi. Viņa dzeja patiesi zināmā mērā radniecīga naivistu glezniecībai: tas pats kontrastainums, tie paši pašradītie likumi, no pirmā acu uzmetiena it kā nepretenciozās fantāzijas, tāpat arī lielā bezkaunība būt nostalgiskam un lāgiem nevairīties arī no sentimenta. Tiesa, beidzamo gadu publikācijas periodikā no grāmatām, kas joprojām nav izdotas, liecina, ka Kunnosa poētika mazpamazām mainās. "Lingvistisko etnogrāfiju", kurā caur autoru runāja laiks, atvietojuši nu jau ļoti personiski teksti; ekskursijas laikā un telpā ar kultūrvēsturisku alūziju palīdzību tapušas vērīenīgākas. Rodas iespaids, ka Kunnosa deviņdesmito gadu poētiskais kods ir krietni atšķirīgs no viņa iepriekšējo gadu dzejoļiem. Bez tam Kunnoss deviņdesmito gadu sākumā radīja vairākus savus "dubultniekus". Juris Benedikts Lox, Alexandrs Krems, Džonijs Ikss – tie nav gluži pseidonīmi; sākotnēji bija iecerēts radīt trīs no jau ierastā Kunnosa pilnīgi atšķirīgus dzejniekus, taču, cik noprotams, šī iecere īsti realizējusies nav, jo jebkurā mistificēto dzejdaru tekstā tomēr jūtama Kunnosa klātbūtne.

Dailrades sākumposmā Kunnosu jūtami bija iespaidojis Uldis Bērziņš.

- Savulaik Bērziņa ēnā pabija arī **Pēters Brūveris** (1957), dzejoļu krājumu "Melnais strazds, sarkanie ķirši" (1987), "Dzintara galvaskausi" (1991), "sēdēju parkā uz sola" (1994) un "Sirdī melnajam putnam lizda" (1995) autors. Skolotājus, protams, vajag mācēt izvēlēties, arī – laicīgi aiziet no

viņiem, un tagad Brūverim ir pašam sava ēna. Kaut gan, jāpiebilst, mesli Bērziņam joprojām tiek maksāti, piemēram, "Dviņu triņš", kas izkaisīti beidzamās trijās Brūvera grāmatās. Arī Brūveris savu poētisko pasauli veido viendabīgu un monolītu. Visiem viņa krājumiem ir četrdaļu kompozīcija: no šepatnīgā un konkrētā – uz mūžīgo un pārļaicīgo. Taču tas nebūt nav mehāniski reproducēts savulaik veiksmīgi atrastais kompozicionālais princips; Brūvera grāmatas patiesi turpina cita citu. Tās caurauž vieni un tie paši motīvi un metaforas, ik reizi realizēdamās atšķirīgā kontekstā. Katrs dzejolis pilnībā sevi spēj izpaust tikai visas Brūvera poētiskās pasaules veselumā; un otrādi – veselums realizējas katrā atsevišķā dzejolī. Tas liecina par apzinātu noslieci uz episkumu. Vietumis tas notiek tikai kādas metaforas pieminējuma līmenī: piemēram, atliek krājumā "sēdēju parkā uz sola" piesaukt "dzintara galvaskausus", lai tekstā iesaistītu iepriekšējā krājumā izvērsto metaforu un līdz ar to plašu tekstu slāni. "Sirdī melnajam putnam lizda" nemitīgi jūtama melnā strazda klātbūtne no grāmatas "Melnais strazds, sarkanie ķirši". Krājumi it kā tiek "sacementēti" kopā; metaforas apbrīnojami organiski aug plašumā, veidojot dažbrīd pārdrošu arhitektoniku, kad kādas pirmajā krājumā tikai pieminētas metaforas saknes izrādās meklējamas vienā no nākamajiem krājumiem: pirmās grāmatas "melnā strazda" esamības pamatojums nu meklējams ceturtais grāmatas "melnajā putnā". Kopumā to var uztvert kā procesu, kura gaitā autors rada savu telpu un pakāpeniski iedzīvina tajā tikai sev raksturīgos simbolus un metaforas. Tā ir viena no arhaistu tipiskākajām īpatnībām: nevis izmantot jau gatavās, no vecajām pūra lādēm izgrābtās kultūrzīmes, bet radīt tajās sakņotu savu personisko metaforiku, savu kodu. Vai arī to var uzskatīt par vērīgas ieceres sākumposmu: Brūveris būvē savu poētisko katedrāli, gadu pēc gada, grāmatu pēc grāmatas, visus elementus savā starpā cieši saistīdams, citu uz cita balstīdams, turklāt, kā jau poēts, sākdamš no pamatiem un smailēm vienlaikus. Vēl viena analogija – daiļrade kā polifonisks muzikāls skaņdarbs, kurā atsevišķi motīvi vijas cauri visām grāmatām, lāgiem piedzīvo kulmināciju, lāgiem apsīkst, savijas ar citiem motīviem, atkal izskan citā intonācijā vai ritmā utt. Katedrālei jau vajadzētu būt itin pamatīgai, diemžēl grāmatizdošanas problēmu dēļ iecere realizējas pagalam gausi: krājumā "Sirdī melnajam putnam lizda" publicēti vēl tikai 1991.–1992. gadā sacerētie dzejoļi. Turpmākās Brūvera grāmatas pagaidām nav izdotas.

Arī Brūvera simbolika un metaforas, neraugoties uz to, ka viņš kā atbrīvošanos no triviālās ikdienas ir iecienījis sapni un vīzijas, ir gluži vai akmeņi cirstas, smagnējas un reizēm rēgaini biedējošas; precīzāk, Brūvera sapņi patiesībā ir murgi, jo ko gan citu civilizācijas cilvēks sapnī ir pelnījis, ja ne šaušalīgus murgus (dažkārt šie murgi mēdz būt arī ironiski, sevišķi, ja sapņos tiek skatīta komunistiskās partijas vēsture, kā tas ir "Dzintara galvaskausos").



Brūverim plaīsa starp pagātni un tagadni labi izjūtama – to radījusi civilizācija. Un civilizācija Brūvera, tāpat kā Kunnosa, pasaulē nebūt nenozīmē progresu un augšupeju; tā ir civilizācija Špenglera gaumē: “Civilizācija piespiež mani pie sienas / un izsūc ar savām smadzeņotajām lūpām, / plastmasas lauru vainags tai galvā.” Ne velti pirmās divas Brūvera grāmatas caurvij attekas motīvs, kas uz mirkli pavīd arī krājuma “Sirdī melnajam putnam lizda” reālo un metafizisko drupu ainavā: stāvošais, sasmakušais, piedraņķētais ūdens kā civilizācijas simbols. Mūslaiku civilizācija tad izrādās tikai mirklis “mūžības jūrumā”, un Brūveri daudz vairāk saista cilvēka attiecības ar mūžību. Pēdējās grāmatās Brūvera poētiskais kods gan kļūst aizvien sarežģītāks, un tik viennozīmīga simbolika tajās vairs tikpat kā nav sastopama.

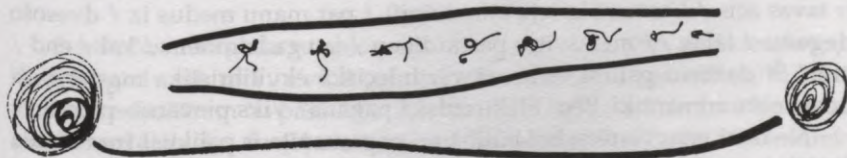
Kā jau teikts, atspēriena punktu Brūveris meklē šodienā. “Dzintara galvaskausos” realitāti iemieso “Skrāpējumi uz dzelzs priekškara malām” – piemēram, fantāzija par Zviedriju kā sešpadsmito PSRS republiku un divas “Meitenes vēstules klasesbiedram uz Afganistānu”. Savukārt krājumā “sēdēju parkā uz sola” jau runa ir par postsociālisma īstenību ar “ideju liķiem” un novecojušo stukaču “aktīvajām ausīm”; “Sirdī melnajam putnam lizda” tas ir 1991. gada janvāris un vīzija, kurā “.. iz kolbām un glāzēm / un melzemes piedzītām acu dobēm / izslejas asinsarkanu kāvu blāzmā / nojūdzies Atlants drūpošiem zobiem”. Iepriekšējos Brūvera krājumos allaž bija jūtama ironija un spēlētprīeks, taču šajā grāmatā apokaliptiskā vīzija viscaur nosaka Brūvera dzejas bezcerību un esamības bezjēdzības apjausmu: “dziļi miegā melnē svina burti / augstu zilgmē dzīves jēga kust / brikšņos aukuri drūp neaizkurti / viņiem pāri zalkši lēnām kust // kas tur rakstīts? blīva stīva plūsma / nepiecelties nesaburtot – gārdz / pāri akmeņainam laukam jūsma / kuru kādreiz iedvesmoja Vārds // aizvien smagāk tas-kas-neizsacīts / tumši zaļa sūna pāri lien / taustās pirksti sevī stingstot acīm / projām caurspīdībā miesas brien // kur kas bija kur kas skrēja zuda / to pat spoguļi vairs neatmin / ilgst caur miegu aizmirstības rūda / kamēr tauriņš savu nāvi svin.” “Sirdī melnajam putnam lizda”, iespējams, vispār ir visdrūmākā dzejas grāmata, kāda beidzamos gados izdota.

Krājums “sēdēju parkā uz sola” veidots visai īpatnēji. Gandrīz katrā piektajā dzejolī atkārtojas virsrakstā lasāmā rinda; tātad – poētiskais protagonistis, sēdēdams parkā uz sola, ir gluži vai pasaules centrs, ass, ap kuru rit laika un esamības slāņi un sārņi. Piedzīvojis mūsdienu absurdu un gremdējies dažbrīd elēģiskā, dažbrīd izmisīgā pašapcerē, grāmatas ceturtajā daļā – “Aistmares miglā” – viņš iemiesojas vizionārista, laiku reģa ādā: “juzdams sejā miglas dvašu / piepulcējos garu baram / pazaudējis sevi pašu / mirdzēšu uz smilšu skarām.” Brūveris bieži izmanto izsenis iecienītās maģiskās atklāsmes formas – sapņus, redzējumus, vīzijas; tāpat arī situācijas, kurās atklāsmē ir iederīga, – miglu, dūmaku, mēnesnīcu pie

ežera, t. i., situācijas, kad laiks liekas apstājies, kad reālais pārtop vīzijā, bet vīzija – realitātē. No aizlaikiem iznirst izzudušo un iznīcināto tautu balsis – prūšu valodas skaņas, jātvingu nedzimušo bērnu sasaukšanās, pēdējā galindu karavīra raudas, “senmātes elpa”, “maniem senčiem nokautie sapņi”, raksti, kurus “neburtoš tālāk neviens”. No ezera iznirst “kaulbalts irklis”, radīdams senlaiku vīziju. Un – viena no iespaidīgākajām Brūvera metaforām – “vidū jūras iznirst akmens galva / uz pieres dzižākā mākslinieka Laika / iegrebtās piktogrammas / ap kaklu dzintara galvaskausu virtenes / (nez kādās valodās runājušas / šos galvaskausus nēsājušas ciltis?)”. Brūvera dzejā šur tur izbārstīto dzintaru vairs nav iespējams nošķirt no šiem galvaskausiem (jau pati dzintara metafora ir ietilpīga: dzintars ir savulaik sastingusi dzīvība, tas piesātinājies ar laiku un ir starpnieks starp šodien un pagātņi, reizē tā ir nu jau vairs neatšifrējama aizmirstības ēna; Juris Kronbergs raksta, ka dzintara iedarbe “ir emocionāla, nevis intelektuāla”), kas simbolizē iznīkušās un iznīcinātās baltu tautas – prūšus, galindus, jātvingus. Šis motīvs parādījās jau Brūvera pirmās grāmatas – “Melnais strazds, sarkanie ķirši” – dzejoļos par kādreizējo rietumbaltu zemi Sembu un “Nostalgijā pēc prūsiskā”. Tālāk tas turpinās katras nākamās grāmatas ceturtajā daļā un faktiski ir visa krājuma kulminācija: esamība, kas robežojas ar neesamību, tautas, kas savu pēdējo patvērumu atradušas tikai neaudzdos no tō valodām atlikušajos vārdos.

Tācu pagātne nav mirusi, tā ir dzīva un nemitīgi līdzāsstāvoša; vai, kā rakstīts “Pēdējā galindu karavīrā”, “es kā zobena cirtiens iesmelgšos jūsu krastos”. Vārds vieno laikus; poēts ir klātesošs visur, kur vien pasaule iedzīmist vārdā: ja arī kas zūd, tas saglabājas valodā – un, ja ne citādi, tad vismaz kā vārds Brūvera dzejā, kas laikam gan ir Domu Ziedi, “kuri / paredzēti vienīgi / vienreizējai individuālai lietošanai”.

Brūveris ir atdzejojis no turku, azerbaidžāņu, vācu, leišu, Krimas tatāru un citām valodām, tostarp unikāli ir tuviešu šamaņu rituālie teksti, kas latviskoti no tuviešu valodas.



Šās nodaļas noslēgumā – mazliet par dažiem citiem septiņdesmito un astoņdesmito gadu autoriem, kas atradās literatūras perifērijā, Vācieša, Ziedoņa, Čaklā un vēlāk arī Ulda Bērziņa ēnā, dzejas procesu tikpat kā neiespaidoja, tomēr izlika dažus īpatnējus un no konteksta atšķirīgus akcentus, tādējādi liecinādami, ka dzejā pastāv arī vēl neapgūtas teritorijas. Proti, par modernizētājiem.

Sešdesmito gadu vidū, šķiet, Vācieša poētikas ietekmē notika lūzums **Montas Kromas** (1919 – 1994) daiļradē (līdz tam viņa rakstīja visai triviālus “poētiskos avīzrakstus”). Viņa sāka lietot brīvo pantu, kas vēlāk, jau astoņdesmitajos gados, viņas pēdējās grāmatās – “Monta” (1985), “Citi veidi” (1988) un “Esmu” (1989) – izvērtās savdabīgā minimālismā. Isās rindās izkārtotais, neuzmācīgi ritmizētais teksts tika attīrīts no visa, kas raksturīgs tradicionālajai dzejai, atstājot vien kādu lāgiem ļoti personisku, lāgiem pavisam abstraktu refleksiju, kādu ikdienišķu vērojumu, kādu atmiņas uzdzirkstījumu. Kromas dzejā grūti atrast pat nejaušu atskaņu vai vārdu spēli: liekas, viņa apzināti nīdējusi jebkādu saistību ar vārsmošanas likumiem. Kromas poētiku varētu definēt kā “refleksijas pūļa vidū”. Proti, apkārt verd un mutuļo pilsēta (“Iela. / Blīvums. / Tagadne, kas tūdaļ kļūst pagātne. / Rīgas pūlis ir / caurspīdīgs, / cilvēkiem / cilvēkus var cauri redzēt. / Airējas, vēzējas / sastrādātas milzīgas rokas, / ķetnas, / knaģi, / redzamas vienīgi tās, bez ķermeņa”), bet autore rāmā garā nododas pašapcerei: “Pazūd, nozūd vārdi – / meklēju tos dzīves atmosfērā. / Kā ļodzās brīžam / ielas un bulvāri zem kājām. / Jāiet un / jāiet līdz pagurumam, / līdz spēku izsikumam, / un, kad jau pārņēmis izmisums, / atrodas vārdi, un / ar tiem atrodu arī patiesību, kas / arī meklējama dzīves atmosfērā. / Un pēkšņi – / atveras pasaules izjūta.”

- **Vika** (Viktors Kalniņš, 1939) poētikā samanāmas sakarības ar amerikāņu dzeju. Viņa pirmais krājums “Komunikācijas” (1978) ar savu alergisko reakciju pret dažām civilizācijas izpausmēm atsauc atmiņā sešdesmito gadu “puķu bērnu” skaistās ilūzijas, bet “Elektroniskais pagāns” (1986) – E. E. Kamingsa poētiku. Viks eksperimentē ar tekstu grafisko izkārtojumu un vārdu dalīšanu semantiski patstāvīgās sastāvdaļās; līdz ar to visikdienišķākais vārds iegūst vairākas savā starpā kontrastējošas jēgas, un teksta jēga mainās atkarībā no tā, kā lasa šo vārdu: “opti-mistiski”, “s(v)ētnieks” un viņa “(sl)ota”, “graujoši! – / grauj oši nē” un tamlīdzīgi. Mazs piemērs: “Tās ārZEMEs kurās / es esmu tevī / ir tālāk nekā Uguns / zeme un / Tālavas meriDiāna / dzīsliņa dzīvā... // cik aizvēsturiski dzīvnie / ciskas ir tavas acis / kas neredz (cik tālredzīgi!) / par manu medus iz / dvesošo degunu / tālāk // un izvītro pastardienu / jau gadsimtiem / kal / end / ārā!” Šī dažbrīd patiesi virtuozā vārdnieciskā ekvilibristika maskē gaiši noskaņotu romantiķi. Pēc “Elektroniskā pagāna” Viks pievērsās prozai.

Ne tikai nenovērtēta, bet būtībā arī nepamanīta ir palikusi **Jura Helda** (1942) dzeja, kaut gan viņa pirmie divi krājumi – “Naktspuņna testaments” (1977) un “Sirmās atslēgas” (1980) – ir ievēribas vērti. Vēl jo vairāk tāpēc, ka Helda visai hermētiskā un intelektualizētā poētika apliecina savu dzīvotspēju, parādīdamās deviņdesmito gadu jauno dzejnieku tekstos. Abas nākamās Helda grāmatas – “Atmiņas lauskas” (1987) un “Absinta laiks” (1994) – ir jūtami viduvējākas. Gadsimta pirmajā pusē Heldu dēvētu par sirreālistu; patlaban pareizāk būtu sacīt, ka viņš atbalso sirreālisma poētiku,

lietodams sirreālismam raksturīgo metaforiku (uz ko uzvedina arī pats autors, piesaukdams, piemēram, Andrē Bretonu, kurš nu jau aizgājis "svētīt naktstauriņus", vai kādu viegli identificējamu suni no Andalūzijas).

Helda poētikas principus var formulēt diezgan skaidri: starp īstenību un autoru atrodas krietns kultūras un literatūras starpslānis – un Helda dzeja nāk pēc šī starpslāņa; Helda uz visu sarežģīto kultūrzīmju vijumu raugās it kā "no augšas". Tas nozīmē, ka viņa dažkārt ļoti mulsinošās un miglainās metaforas ir metaforu metaforas vai "metametaforas", turklāt tās gūzmojas cieši cita pie citas un cita uz citas. Diez vai iespējams atšifrēt, piemēram, šādu pasāžu: "Ir visu zīmju karaliene Acs: / tās gaisma krīt / pār mēmām gliemežnīcām, / pār kaulu arfām zauriskām / un bronzas zvīnām sērām." Turklāt tālāk seko vēl vesela virkne daudznozīmīgu simbolu: āksts, kupris, čūska, zelts, labirints, "pēdējais zīmogs". Helda pasaule ir trausla, miglaini caurspīdīga; to apdzīvo tikai metaforas un simboli. Ja arī autora skats pievēršas pagātnei, tad tas ir skats uz kultūru atstātajām pazīšanās zīmēm: pagātne ir mirusi, to atdzīvināt nav iespējams. Var tikai maldīties pa pagājības atstātajām pēdām cauri metaforu un simbolu labirintiem. Taču, lai cik tas paradoksāli liktos, tieši šis uzsvērtais intelektuālists pārvērš autoru par romantiķi – par dzejnieku, kas, "notiesāts uz savu Augsto Dziesmu", mūkam līdzīgi mīt savā cellē no lūdzas: "Noņemiet, / noņemiet mani no krusta, / no klusēšanas krusta / mani noņemiet." Un tad gluži saprotama kļūst vienlīdz romantiskā ilūzija, viena no skaistākajām ilūzijām kultūras vēsturē: ".. jo paliks Vārds, / kas izturēs un atdzims, / un celsies pāri laikiem / nebeidzams un brīvs."

"KUNGI – MANS GADSIMTS IR MIRIS"

M. Zālītes, K. Elsberga, A. Aizpurietes, G. Godiņa dzeja

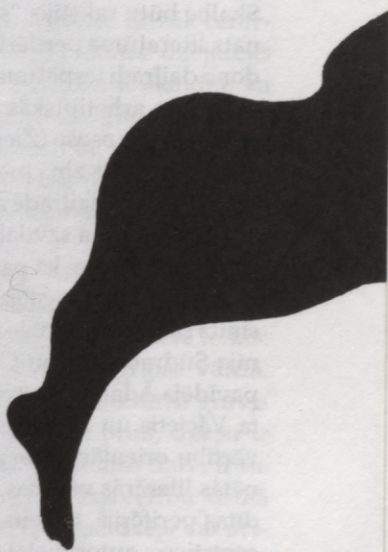
Septiņdesmito gadu nogalē parādījās jaunu dzejnieku plejāde. Astoņdesmito gadu sākumā un vidū viņi debitēja ar pirmajām grāmatām (atcerēsimies, ka apmēram tai pašā laikā iznāca arī Ulda Bērziņa un Jura Kunnosa pirmie novēlojušie dzejoļu krājumi, kas izrādījās ļoti iederīgi šajā kontekstā). 1980. gadā – Amanda Aizpuriete un Māris Melgalvs, 1981. – Klāvs Elsbergs, 1982. – Anna Rancāne, 1983. – Inese Zandere, 1985. – Guntars Godiņš un Egils Zirnīs, 1987. – Pēters Brūveris, 1988. – Andris Žebers (tiesa, Zirnīs un Žebers drīz pameta poēzijas teritorijas). Viņus visus var uzskatīt par vienu paaudzi, un ne jau formālais kritērijs – tas, ka viņi dzimuši piecdesmito gadu otrajā pusē, – te ir noteicošais. Un arī ne tāpēc, ka šie dzejnieki būtu cits citam līdzīgi; gluži pretēji – viņu dzejas poētikas bija krasi











atšķirīgas: piemēram, Melgalvu ar Elsbergu nav iespējams sajaukt pat diletantam. Jau viņu debijas grāmatas liecināja nevis par tieksmi turēties kāda ievērojama dzejnieka ēnā, kā tas parasti mēdz būt jaunu dzejdaru pirmajos krājumos, bet gan par noslieci mazliet demonstratīvi uzsvērt savu atšķirīgumu. Par paaudzi drīzāk ļauj runāt tas, ka dzejnieki apbrīnojamā vienprātībā tiecās noārdīt jau krietni iesīkstējušos dzejas hierarhiju.

Šeit nepieciešama maza atkāpe. Sešdesmitajos, septiņdesmitajos gados un arī vēl astoņdesmito gadu pirmajā pusē dzejas "centrs" bija viegli ieraugāms pat bez jebkādiem analītiskiem instrumentiem. To veidoja Vācietis, Belševica, Ziedonis, vēlāk arī Auziņš, Čaklais un Peters. Visi pārējie dzejnieki atradās vai nu viņu "ietekmes sfērā", vai arī kaut kur procesa perifērijā. Apcerot šā laikposma dzeju, kā raksturīgi paraugi un procesa virzītāji allaž vispirmām kārtām tiek minēti tieši šie dzejnieki, bet gandrīz nekad – Arvids Skalbe, Egils Plaudis, Velga Krile vai vēl kāds. Turklāt, jāuzsver, runa nav par kvalitāti. Būtu galīgi aplami apgalvot, ka, teiksim, Arvids Skalbe būtu rakstījis "sliktāk" par Ojāru Vācieti un tāpēc viņš tiktu iemitiņāts literatūras perifērijā. Cēlonis meklējams kur citur. Ar Vācieša vai Ziedoņa daiļradi iespējams raksturot *visu* šā laikposma dzeju; viņi tiecās meklēt esamības arhetipiskās formulas, kaut ko absolūtu, līdz kuram iespējams reducēt visu esošo (Ziedonis), radīt poētisko pasauli, kas būtu visaptveroša un sarežģītības ziņā pielīdzināma reālajai (Vācietis), turpretī Skalbe, Plaudis un Krile savā daiļradē akcentēja tikai dažas literārā procesa īpatnības – viņi bija, lai arī gana savdabīgi, tomēr ne "centrāli".

Atcerēsimies, kā parasti noris process, ko dēvē par paaudžu maiņu. Vienas sistēmas vietā stājas cita, viena literārā panteona vietā nāk jauns. Gadsimta sākumā centru iedibināja Rainis; divdesmitajos gados to radikāli izmainīja Sudrabkalns un Čaks; trīsdesmito gadu nogalē topošā centra aprises pavidēja Ādamsona dzejā; piecdesmito un sešdesmito gadu mijā centrā iemita Vācietis un Ziedonis. Katra jaunā paaudze nāk ar jaunu poētiku, jaunu vērtību orientāciju un atbīda "vecu" pie malas. Iepriekšējā laikposmā definētās literārās vērtības, protams, netiek iznīcinātas – tās vienkārši tiek atbīdītas perifērijā. Citiem vārdiem, literatūrā (un kultūrā vispār) parasti valda centrātie: autori lielākoties, visviens, apzināti vai neapzināti, orientējas uz centra definētajām un akceptētajām vērtībām, uz to poētiku, kas dzimst centrā. Tie autori, kas ir radījuši šo poētiku, atrodas literārās hierarhijas virsotnē, un no viņiem atkarīgs gandrīz viss literārais process. Centra radītājam likumsakarībām vai nu pakļaujas un tiecas tās atdarināt, vai tās noliedz. Taču ar laiku centrs zaudē savu radošo potenciālu, sāk reproducēt pats sevi, un tad radošie impulsi nāk no literatūras perifērijas, kas tiecas "iekarot" centru, radīt jaunu hierarhiju. Tad saka, ka noris paaudžu (vai paradigmu) maiņa, un literatūras kopaina nedaudzos gados izmainās līdz nepazīšanai.

Turpretī astoņdesmitajos gados viss norisa citādi. Literatūras kopaina gan izmainījās, taču hierarhijas un sistēmas vietā neradās jauna hierarhija

un jauna sistēma. Knuts Skujenieks šai sakarā rakstīja: "Vakarējie tribūni gaidīja atnākam savus sekotājus, turpinātājus vai noliedzējus. Konfrontācijas vietā viņi sagaidīja ironisku, pavēsu pieklājību. (..) Visādā ziņā paaudzū maiņa notika bez mūzikas un manifestiem." Bez šaubām, Vācieša un Ziedoņa pieredze tika pārmantota, taču tas notika slēptā veidā (visskaidrāk šī pēctecība jūtama Klāva Elsberga dzejā). Tomēr krietni lielāka nozīme bija tiem dzejniekiem, kuri līdz tam atradās procesa perifērijā un kuri, kā jau teikts, savā daiļradē akcentēja tikai dažas procesa niansas. Ļoti būtiska izrādījās Jāņa Rokpeļņa provokatīvā ironija, Egila Plauža "mirguļojošā estētika" un Leona Brieža melanholiskais intelektuālisms. Pēters Brūveris atklāja neizzinātas teritorijas Ulda Bērziņa laiku un valodu labirintos. Amandas Aizpurietes poētikas cilme vismaz daļēji meklējama Velgas Kriles dzejā. Guntars Godiņš kļuva par filozofiski noskaņotu skeptiķi. Māri Melgalvu aizrāva ironija un spēles prieks. Anna Rancāne, sākusi ar zemniecisko vērtību apdzejošanu, atrada mājvietu reliģiskās dzejas tradīcijā – un visai savdabīgi to modificēja. Līdz ar to centrītes vietā bija stājies drīzāk centrēdze, vēl vairāk – vairīšanās no pašas centra idejas. Katrs dzejnieks izvēlējās savu ceļu; tie visi veda prom no centra. Patlaban ir skaidrs, ka visas šīs poētikas pastāv līdzās, savā starpā nekonfliktē un, pats galvenais, ir nozīmes ziņā līdzvērtīgas. Runājot par astoņdesmito un deviņdesmito gadu dzeju, grūti fiksēt kaut ko centrālu un vienojošu, ja nu vienīgi to, ka gandrīz visos dzejniekos apbrīnojami vienprātīgi iedzimumsi alergija pret centra ideju.

1990. gadā tika publicēta Guntara Godiņa apcere "Tauriņa vai kaktusa loģika", viens no nedaudzajiem manifestējošajiem šās paaudzes tekstiem. Tajā mēģināts fiksēt dzejnieka situāciju – esošo un gaidāmo. Apcerē teikts: "Mākslai nedrīkst būt nekādas atlaides ne idejas, ne labas gribas vārdā. Apdziedāšanās svētki nedrīkst ieilgt, citādi no viena konjunktūras grāvja nonākam otrā. Laiks, kad politiskie teātri ir stāvgrūdām pilni, dzejai ir neiedomājami grūts, taču, neskatoties uz šīm grūtībām, patiesi dzīvi ir tie dzejoļi, kuros sprēgā ironija, pašironija, nirdzīgais vai kuri šajā cerību jūsmā ir melnā bezcerībā krituši. (..) Patētika ir meli – visvienalga, dzejā vai sviņīgā mītiņā. Neaizmirsīsim, ka valodai ir sava psiholoģija un nevis tikai savs stils. Nevienam nevar pārliecināt vai iejūsmināt, runājot piepaceltā patriotisma valodā. Nevar noticēt dzejniekam, kurš pilns ar vispārpieņemtiem poētismiem kā suns ar blusām." Tālāk, par paraugu izvēlēdamies Elsberga dzeju, Godiņš raksta, ka "īstenības pieredzi" visprecīzāk uztvēruši tieši tā laika trīsdesmitgadnieki: "Šo apgalvojumu viņi apliecina nevis ar pompozu un patētisku, ārēju un nekonkrētu brīvību, bet gan ar cenšanos justies iekšēji neuzspēlēti un nepiespiesti."

Arī motīvs "es un šis laiks" astoņdesmitajos gados izskan stipri pieklusināti. Precīzāk, ja arī lāģiem tika rakstīta šāda veida uz reālajām precīzi orientēta dzeja, tā allaž bija vērsta vairāk uz pagātņi, drūmi ironizējot par

sociālisma rēgu. Raksturīgs piemērs – kopkrājums “Man atņēma visu” (1990). Tajā bija lasāmi Bērziņa, Godiņa, Brūvera un citu autoru dzejoļi, kurus savulaik cenzūras dēļ nebija iespējams publicēt, taču viskontrastaināk rēga aprises ieskicētas Godiņa pirmajos krājumos. Dzeja vairs nebija sociāla parādība – un nemaz netiecās tāda būt. Zināmā mērā tas var likties paradoksāli: ir pirmsatmodas gadi, nāk Atmoda, politika verd un mutuļo, tiek daudzīti pieminekļi, taču dzeja apcerīgi gremdējas sevī. Liekas, tik vienprātīgas vienaldzības pret pasauli nav bijis visā 20. gadsimtā. Lozungu un plakātu laiks ir pagājis, pareizāk sakot, formulēt lozungus un nodarboties ar ceļa rādītāju gatavošanu ne tuvu nav dzejas uzdevums. Lai cik skaists, paties un šimbrīžam nepieciešams liktos kāds politisks pants, tas allaž ir melīgs, jo dzejnieks, to sacerot, iekļaujas kādā ideoloģiskā struktūrā un ļauj sevi izmantot. Dzejai nepieciešami citi orientieri. Dzeja neveido nedz morāli, nedz domāšanu (tiesa, tā var krietni iespaidot domāšanas stilu). Dzeja ir personiska lieta, bet tās publiskums ir neobligāta piedeva. Taču tas rada problēmas. Pēters Brūveris šai sakarā rakstīja: “Tad, kad dzeja paliek aci pret aci ar sevi, daudzus poētus pārņem tāds kā apjukums, tāds kā nīgrums, pat tāda kā neticība pašam Vārdam, jo tas neder vairs nedz par vīges lapu, nedz plakāta bozi, nedz atbalsta kūju mironim. Vārds pārvēršas atpakaļ Vārdā.”

Tāpēc aplami būtu šo centrīecies pārtapšanu centrībēdzē saistīt tikai ar Atmodu, sociālisma agoniju un nāvi un citām parādībām ideoloģiskajā sfērā. Drīzāk gan jārunā par parādībām, ko dēvē par marginālismu un postmoderno plurālismu. Marginālisms – tas nozīmē, ka literatūra tiecas uz kultūras perifēriju, akcentē tās parādības, kas parasti atrodas kultūras nomalē (deviņdesmito gadu prozā šis marginālisms izjūtams daudz demonstratīvāk nekā dzejā). Plurālisms – tā ir kultūras procesa milzīgā tolerance: pastāv daudzas līdzvērtīgas poētikas, starp kurām nav savstarpēju konfliktu; neviens netiecas noliegt kādu citu – noliegums vairs nevar pastāvēt kā viens no literatūras stūrakmeņiem.

Kādā Elsberga dzejoļi ir rinda “Kungi, mans gadsimts ir miris”, kas, lai akcentētu laiku lūzumu, lasāma šās nodaļas virsrakstā. Kaut kas ir miris, kaut kas ir zudis uz neatgriešanos – šoreiz ne politiskā nozīmē. Visticamāk, beidzies dzejas milzīgo tirāžu un fantastiskās popularitātes laiks, ko vēl paspēja pieredzēt arī dzejnieki, kas apcerēti šajā nodaļā. Sācies ir kas cits. Proti – dzeja kā personiska problēma, kad galvenais ir nevis tas, ko teksts pavēsta lasītājam, bet gan tas, ko teksts izdara ar autoru. Arī to aizsāka tieši šie dzejnieki.

Visupirms – par **Māras Zālītes** (1952) daiļradi. Māra Zālīte gan īsti nepieder pie šajā nodaļā apcerētās paaudzes; arī viņas poētika ir krietni atšķirīga no pārējo astoņdesmitajos gados debitējušo autoru dzejas. Zālītes dzeja iezīmē visai savdabīgu krustpunktu, kurā savienojas gan atbalsis no Aspazijas un Raiņa, gan tieksme turpināt sešdesmito gadu dzejnieku aizsāktos

motivus, gan kārtējie nacionālā koda radišanas mēģinājumi, gan astoņdesmito gadu intelektuālisms. Kur mazliet vēlāk debitējušie dzejnieki saka ironisku, skeptisku, nīgru vai agresīvu "nē", tur Zālite lielākoties meklē viscaur pozitīvi orientētu "jā". Vismaz – maldīšanās pa strupceļu labirintiem Zālitei nepavisam nav raksturīga; viņa drīzāk orientējas uz "mūžīgajām aktualitātēm" un mēģina ieskicēt mūslaikiem nepieciešamos ētiskos kritērijus, pareizāk sakot, tiecas šos kritērijus pārtulkot mūsdienu poēzijas valodā. Zālitei piemīt nosliece uz universālismu un plašiem vispārinājumiem, tai pašā laikā paliekot liriski intīmai.

Taču pirmajā krājumā – "Vakar zaļajā zālē" (1977) – Zālite maigi minorīgi deklarēja: "Es vēl neesmu burve / Es tikai mācos / Man tā vēl īsti / Noburt nav nācies"; "Man gribas, lai debesis / Papīrā lejas", gan piebilstot: "Man nesanāk." Uz naktsvijoles netiek spēlēts "brutāls maršs", tomēr "Šiem vieglajiem vārdiem / ap galvu / komprese – ērkšķu vainags". Ir arī latviešu literatūrai klasiskie jautājumi, kurus, cik noprotams, katrai dzejnieku paauzēzi rodas nepieciešamība formulēt no jauna: "Laiks pieder mums? / Mēs piederam laikam?" Visai savdabīgi šis motīvs atbalsojas divdesmit gadus vēlāk krājumā "Apkārtne": "Mūs lasa laiks – kā avizes – / pārļaiž virsrakstiem acis / un aizmet."

Zālītes nākamajā krājumā – "Rīt varbūt" (1979) – pirmās grāmatas miera un līdzsvarotības vietā – spriegums un kontrasti (gan jāpiebilst, ka milas dzeja, kas atrodama katrā Zālītes krājumā, allaž ir ļoti gaiša un harmoniska, lāgiem varbūt vienīgi ar tādām kā mazliet izbrīnīti pašironiskām intonācijām). Jau krājuma virsraksts ir pietiekami izteiksmīgs: tas apzīmē gaidības – rīt varbūt kaut kas notiks, būs jauna diena, ausīs jauna saule, dzims jauna pasaule. Acīmredzot tāpēc "Rīt varbūt" sākas ar apoloģiju saulei, gaismai, priekam un veltījumu Rainim. Ir "lielpilsētas Ārprāts" un "tukšais laiks", bet autore vairāk tiecas runāt par ko pavisam atšķirīgu: ".. es atkal par svētumu, / par svētumu"; "Un es atkal par zvaigznēm, / par zvaigznēm". Gaidību tēma jūtama, piemēram, dzejolī "Sens latviešu motīvs", kurā aprakstīta labi pazīstama un septiņdesmito gadu dzejā ierasta situācija – ".. zāļu vakars lēnprātīgs un svinīgs", arājs, govš kūti, skalu gaisma istabā, pūra locīšana. Taču pastāv arī mīklas, ko bērni vakaros minēs un "var būt, ka atminēs", un ir saule, kas "griezīsies uz labu". Ir arī doma par to, ka varbūt izdosies atrast laimes pakavu, varbūt "dzims kumeļi ar zvaigzņi pierē", bet nākotne ir ".. kāds solists korī jauktā, / jau pieteikts, bet vēl nedzirdēts". Izlasot šos tekstus, rodas iespaids, ka cenzūra tolaik strādāja visai zemā līmenī. Vēl – dzejolis "Dažas receptes skumstošajiem", kas noslēdzas ar šādu ieteikumu: "Ko es vēl varētu ieteikt / no savas skumšanas prakses? / Ak tā (pats galvenais!), / dzejoļus rakstīt."

Daudzi dzejnieki paradoksālā kārtā izrādās klusuma pielūdžēji; katrā ziņā klusums bieži tiek traktēts kā poētiska parādība. Par Zālīti to nevarētu teikt. Viņa, gluži pretēji, lieliski apzinās vārda spēku un varu. Vārds var

būt gan pasaules sašķēlējs, gan harmonizētājs; gan vaduguns, gan pavadinātājs. Tomēr arī Zālītei ir mirkli, kad "nav vārdam vietas" – kad klušums ir lielāka vērtība par vārdiskām formulām. Proti, uz zināmā mērā retorisko jautājumu "Kāpēc tu neraksti?" krājumā "Nav vārdam vietas" (1985) Zālīte atbild: "Nav vārdam vietas. / Viss ir pilns. / Ar saulēm debesis, / Ar pīšļiem zeme. / (..) Viss ir tik pārpilns, / Pāri plūstošs. / Un zelta vadzis pušu lūstošs. / Nav vārdam vietas. / Tā tas ir." Līdzīgi izteikumi atrodami arī cituviet: "Visu dzīvo, kas apkārt kust, / nākam mīlēt un just, un just, / vairāk just, nekā vārds to spēj teikt." Esamības "tukšās vietas" un defekti vedina uz vārdošanu – gluži tāpat kā lietas vai izjūtas bez vārdiem provocē uz vārdošanu. Turpretī, ja esamība ir piesātināta līdz pilnības izjūtai, tad vārdi nav nedz nepieciešami, nedz arī šo pilnību iespējams izteikt. Grūti pateikt, vai autore to darījusi apzināti, taču dzejolis "Nav vārdam vietas" līdz ar dažiem citiem līdzīgas ievirzes emocionāli sakāpinātiem dzejoļiem (piemēram, "Ir mirklis šis – / Viss vienas gaviles") atrodas precīzi pašā krājuma centrā – kā kulminācija vai augstākā virsotne¹. Līdz ar to "Nav vārdam vietas" veidojas kā ļoti kompakta un viendabīga grāmata.

Kā jau teikts, Zālīte savā dzejā kārtējo reizi tiecas no jauna fiksēt ētiskos kritērijus. Līdzīgi Ziedonim viņa raksta: "Es, zemi kopjot, kopju sevi" (Zālītes dzejai raksturīgi, ka "es" allaž tiek samērots ar šiem kritērijiem). Dzejoļi "Pirmelementi" pie ūdens, uguns un gaisa kā nepieciešama esamības sastāvdaļa neizteikta nojaušama arī brīvība: "Pasaulīt – ūdens. / Pasaulīt – uguns. / Pasaulīt – gaiss. / Pasaulīt – bija vēl / Ceturtais. // Aizmirsies, aizmirsies, / Kas bija vēl. / Kas vilkam, kas lāčam / Acis kvēl." Vēl varētu pievienot arī "piekto elementu" – valodu, "Nosalušu, nogurušu. / Nomirušu – mūžam nē". Arī valodai kā latviskuma kvintesencei veltīti vairāki teksti, bet ne tikai: daudzu Zālītes dzejoļu un jo sevišķi dramatisko poēmu cilme meklējama folklorā – gan leksikā, gan arī tautasdziesmu stilistikā, reizēm tas jūtams tikai neuzkritošu mājienu veidā. Tomēr gandrīz nekad tās nav stilizācijas (ar šo literārās daiļamatniecības nozari aizrāvās daudzi septiņdesmito un astoņdesmito gadu dzejdari) – Zālīte tiecas organiski turpināt un attīstīt atsevišķus motīvus, saskaņojot tos ar mūslaikiem. Gandrīz likumsakarīgi ir tas, ka arī ētisko kategoriju sistēmas atbalsta punkti meklējami pagātnē. Taču šeit autore attieksme ir visai neviennozīmīga. Zālīte raksta: "Viena es neesmu viena. / Daudzi aiz manis stāv"; "Mēs vēl uz saknēm paļausimies."; "Ja mūs nekaļ neviens, / Tad kalsimies paši. / Par ķēdi". Krājumā "Debesis, debesis" šim rindām atrodams visai skeptisks komentārs. Dzejoļi "Tu esi ķēdes posms" teikts, ka nav skaidrs, "kas tu

¹ Un vēl kāda īpatnēja nianse, kas gan vairāk atgādina patīkamu sagadišanos, jo Zālītei šāda formāla ekvilibristika nepavisam nav raksturīga. Krājumā "Nav vārdam vietas" ietilpst 124 teksti. Šie skaitļi – 1; 2; 4 – veido ģeometriskās progresijas sākumu. Savukārt ģeometriskā progresija – tie ir vārti uz bezgalību, bet bezgalība būtībā ir sinonīms tai pašai pilnībai, kurā "nav vārdam vietas".

esi – / vērtslieta / vai važa"; līdzīgi, runājot par gēnu mantojumu, teikts, ka tas ir "krāts, krāts un krāts. / Un krātiņš".

Zālītes debijas krājumā izteiktā "dailrades formula" par to, ka "Man gribas, lai debesis / Papīrā lejas", visai savdabīgi papildināta krājuma "Debesis, debesis" (1988) tituldzejoli: "Debesis, debesis – milzīgais purvs. / Piemiņas tīrelis, mūžības kino, / Kuru rāda par velti mums Dievs, / Ka mēs samaksāt nespējam – zinot." Motīvs turpinās arī "Apkārtne", kurā "šis asiņainais riets", kas atsauc atmiņā lopu kaušanu un žīdu šaušanu, nodēvēts par "dokumentālo debesu kino".

Kaut gan Zālīte, pārfrāzējot Aspazijas "Es vētras zvanis esmu / Un zvanu negaisu", raksta – "Es miglas zvanis esmu / Un klusi šķindīnu", "Debesis, debesis" ir zināmā mērā pat agresīva grāmata. Jo – "miglas zvana" fonā tāpat saklausāms "vētras zvans". Krājums noslēdzas ar šādām rindām: "Es runāt gribētu tik klusi / kā puķe, tikko uzplaukusi"; "Bet nevaru es runāt klusi – / (..) pirms neesmu kaut pusi / no sava trokšņa izkliegusi". Krājumā viscaur dominē klasiskie kontrasti – debesis/zeme, savējais/svešais ("Un atkal kuļamies un kuļam / Tos niekus, ko tik grūti kult / Pēc sveša prāta, svešas gribas"), dzīvība/sastingums, gaisma/tumsa, patiesība/meli, no kuriem šķijas dzejoli. Jo sevišķi uzsvērts kontrasts pagātne/tagadne. Precīzāk, tagadne ir drūms starplaiks starp cimdū mātes Pasaules radišanu (un pasaules – vai cimda – lāpīšanu) un nākotni. Ir "Dumpīgo zeļļu dziesmiņa", kurā teikts, ka "Tad bende nervus sabendēs, / Kamēr mūs visus pakārs", bet mūsilaikos – "Veikala prievīte – tā tava tautība" un "„. karoga vietā / Sen jau rokās ir karotes kāts". Krājumā ir daudz ironisku un satīrisku pantu – piemēram, par vērojumiem pie "Saktas" puķu tirdziņa vai pie Operas, kur Kakls gaida Kaklakungu. Vai – jautājums, ko darīt, ja balto sapņu aitu nenokož vis vilks, bet tā nosprāgst pati. Taču tomēr arī Buņģu pārpilnajā pasaulē atrodas arī kāds puišelis, kas ies pavadīt Cibiņu (dzejoli "Tā runāja jaunā skolotāja").

Dažkārt veidojas visai savdabīga poētiskā mitoloģija, kas atsauc atmiņā tautisko romantiķu daiļradi, taču Zālītei tā ir krietni intelektualizētāka. Piemēram, versija par to, kā Debestēvs tālos aizlaikos šķīries no Zemes – mātes, cilvēki palikuši pie mātes, bet Tēvs apciemojis slepus sapņos: "Bet bērna aizvainotībā / mēs Tēvu noliedzām / un Mātei liedzāmies, / ka domājam par Tēvu. // Aizvien vēl liedzamiem, / ka domājam par Tēvu." Viens no iespaidīgākajiem dzejoliem ir "Mēs nākam iz zaļas zāles": "Mēs nākam iz Mēness dārzjiem, / Iz zvaigžņu un Saules spēlēm. / Iz akmeņu klusēšanas, / Iz putnu lokanām mēlēm. / (..) Mēs nākam iz riju dūmiem, / Iz zobenu sarkanās rūsas. / Neraudi, bārenīt, neraudi, / Dziesma ir māte mūsu."

Pēc gandrīz desmit gadu ilga pārtraukuma iznāca krājums "Apkārtne" (1997). To ievada dzejolis "Tā runāja izcirtums". Teksti, kuru virsrakstā ir vārdi "Tā runāja...", lasāmi arī grāmatā "Debesis, debesis" – lielākoties ar

ironisku vai kritisku ievirzi, apmēram ar domu – kā runāt ir galīgi aplami. "Apkārtne" to ir krietni vairāk – acīmredzot, lai radītu iespaidu, ka runā nevis autore, bet patiesi viss apkārtesošais. "Tā runāja izcirtums" fiksē šodienu, kas atgādina tādu kā starplaiku, uzgaidāmo telpu starp pagātņi un nākotni. Pagātne izcirtuma skatījumā ir "... zudušās dienas, / kad vēl biju mežs". Topošās nākotnes aprīses iezīmējas rindās: "Varu vien brīnīties saņemt / visu, kas rodas manī no jauna." Savukārt dzejoļa pirmās rindas akcentē vispārinājumu: "Nevērtu muti, ja nebūtu drošs, / ka tu jūties tāpat." Citiem vārdiem, tas ir tradicionālais skatījums, kad pasaules centrā mītošais autors lūkojas uz visām pusēm, tostarp arī iekšup sevī. Līdz ar to krājums veidojas visaptverošs, kas deviņdesmito gadu dzejai nav īpaši raksturīgi. Kopumā "Apkārtne", lai arī "Visa dzīve – gaišas bēres. / Tā ir mana dzimtene", salīdzinājumā ar iepriekšējiem diviem krājumiem ir krietni mazāk skarbu akcentu.

Zālītes attieksmi pret pašas rakstīto labi raksturo dzejolis "Tā runāja (dziedāja) Gulbis". Proti, Gulbis šajā dzejolī protestē pret sevi kā banalitātes simbolu, bet dzejoļa jēga varētu būt apmēram šāda: nepieciešams atjaunot vienkāršo vārdu (un līdz ar to arī universālo un pašsaprotamo patiesību) jēgu. Neviens vārds nav banāls, tāpat arī universālās patiesības pašas par sevi ne tuvu nav banālas. Par tādām tās padara mūsu attieksme un pārmēru bieža lietošana vietā un nevietā. "Apkārtne" autore tiecas no jauna atgriezties pie šo "vienkāršo vārdu" sākotnējās jēgas. Diez vai kāds cits deviņdesmitajos gados atļautos rakstīt: "Divus vārdus / Dievs man devis, / lai var visu pasacīt: // milu tevi. Milu tevi." Un vēl kāds pašraksturojums: "Es nevēlos rakstīt smiltis / un arī uz papīra ne. / Es rakstu uz smilšpapīra, / tik jums vai ne."

Zāliete ir sarakstījusi arī dramatiskās poēmas "Pilna Māras istabiņa" un "Tiesa" (grāmatā abas 1987), kurās jo sevišķi izjūtama mitoloģiskā dimensija. "Pilna Māras istabiņa" ir visai savdabīga versija par folkloras motīviem: Māra trīs brāļiem dāvā "galdiņ, klājies" galdautu, septiņjūdžu zābakus un neredzamo cepuri, taču šī apdāvināšanās pie laba gala nenoved. Savukārt "Tiesa", kas piesātināta ar citātiem no Garliba Merķeļa "Latviešiem", liecina, ka Merķeļa pirms diviem gadsimtiem rakstītais ir aktuāls joprojām.

Klāvam Elsbergam (1959 – 1987) dzīves laikā publicēti divi dzejoļu krājumi – "Pagaidīsim ausaino" (1981) un "Bēdas uz nebēdu" (1986). Trešais – "Velci, tēti" (1989) – iznāca jau pēc autora nāves¹. Grāmatā "Pagaidīsim ausaino" atšķirībā no jauno dzejnieku lielākās daļas Elsbergs atļāvās būt demonstratīvi – taču ne infantili – jauns un lāgiem arī drusku naivs, neslēpdamies aiz aizgūtas vai nozagtas pieredzes vai intelektuālisma

¹ 1997.–1998. gadā izdots Klāva Elsberga darbu kopojums divos sējumos. Pirmajā sējumā – "pie sienas un Maigajā zemē" – iekļauti abi autora dzīves laikā iznākušie krājumi un ārpus tiem palikušie dzejoļi. Otrajā – Elsberga stāsti, atdzejojumi un atmiņas par viņu.

maskas¹. Tāpat viņš nespēja nedz "tribīnes dzejnieku", nedz eksaltētu romantiķi vai vienlīdz eksaltētu pesimistu – lomas, kuras arī iecienījuši iesācēji. Citiem vārdiem, Elsbergs sāka veidot savu poētisko pasauli no pašiem pamatiem; no sāka gala viņš tiecās nevis pakļauties autoritātēm, bet būt brīvs, lai arī lāgiem nācās aizklist strupceļos vai izklejoties pa pārmēru iestaigātām taciņām (krājumā "Pagaidīsim ausaino" poētisko pārļu nav daudz). Bez šaubām, saistība ar Vācieša poētiku ir acīm redzama.

Piemēram, atbalsojot Vācieti, viņš rakstīja: "Man reizē sirds un Visums sāj / bet cilvēku nedrīkst tā sāpināt" (taču dzejniekam allaž atrodas klasiskā izeja no šīs situācijas: "ši vēl nav istākā bēdu leja, / te retumis uzrakstās kāda dzeja"). Elsbergs turpināja arī ironiskās spēles līniju, kuru septiņdesmitajos gados tik efektīgi bija aizsācis Rokpelnis. Rokpelnis deklarēja: "Dzīve nozīmi groza / tā kā meitene gurnus, / te staro iekš rozā, / te gāj pa purnu." Elsbergu nodarbina tā pati problēma: "kāpēc gan dzīve kas ir tik skaista / reizēm ir tāda maita." Taču Elsberga ironija ir ne tik daudz saistīta ar spēli un spēles prieku – un līdz ar to arī ar vairāk vai mazāk izspīlētu pozu –, cik ar domu par iekšējo brīvību: ironisks dzejnieks ir ne vien redzīgāks, bet arī brīvāks. Elsberga ironijā allaž krietni jūtama ir traģiskas klātbūtne, esamības traģiskais fons, par kuru gan var ironizēt, bet kurš tālab nekur nepagaist. To labi raksturoja Knuts Skujenieks: "Viņa pamatintonācija ir liriska ironija, kas nepāraug ne žultainā tiesātgrībā, ne ekscentriskā kūlenī. Ironija, kas pēc autora gribas pārtop rezignācijā vai traģikā."

Tomēr ne tikai ironiskā gaisotne saista Elsbergu ar Rokpelni. Arī Elsbergs apzināti dzejo nepoētiski, diez ko nerespektēdams daudzus vārsmošanas likumus, un tomēr gala iznākums izrādās poētisks. Precīzāk, Elsbergs paliek dzejnieks, arī būdams nepoētisks; tā ir dzeja, kas ietver sevī arī "dzīves prozu", saglabājoties distancei starp prozu un poēziju. Acīmredzot tā ir likumsakarība: katra paaudze no jauna atklāj to, ka dzejas robežas iespējams paplašināt uz profānās leksikas un citu piezemēto padarīšanu rēķina. Abstrakcijas Elsbergs allaž tiecas sasaistīt ar kādām parastī visai kolorītām un mazliet groteski deformētām reālijām. Raksturīgs paraugs: "es ražoju dzejas vielu / ar kuru var pielīmēt lielu / ražeti klātu pie šahtas / ģenerāli pie tahtas / draudīgus vārdus pie mutes / un zemūdeni pie butes" (no šīs skaistās ilūzijas jau pēc nedaudziem gadiem atsacījās būtībā visi Elsberga paaudzes dzejnieki). "Augstais" tiek projicēts "zemajā" – un otrādi; līdz ar



¹ "Ausainais," autors paskaidro, ir "zemteksta dvēsele", "zaķis tajā nozīmē, ka to grūti iemānīt dzejoli iekšā. Trausls, patiess, brižam traģisks dzejoja zemteksts lirikā izšķir visu. Neko citu jau dzejnieks nemeklē." Ausainais ne reizi vien pavid arī vēlākajā Elsberga dzejā – piemēram, kā atvadišanās "no gaišiem un ausainiem laikiem" vai kā zaķi, kuru ausis veido *Victory* pirmo burtu.

to "zemais" iegūst kādu jēgpilnu dziļuma dimensiju, savukārt "augstais" – parodijas un groteskas efektu. Elsbergs vairās no nodeldētiem simboliem un metaforām, no "vecajiem un vienkāršajiem vārdiem" radīdams pats savas, bieži vien pārgalvīgi sarežģītas metaforas. Tāpat viņš nemēģina "aizbēgt" vai "paslēpties" no ikdienas, kaut gan "patvēruma" motīvs viņa dzejā ir jūtams; pavisam pretēji: daudzi dzejoļi izaug tieši no ikdienas – dzeja netiek dalīta "lielajās" un "mazajās" tēmās¹.

Nodaļas sākumā tika teikts, ka astoņdesmito gadu debitantu dzejā "es un šis laiks" motīvs izskan pieklusināti. Tomēr Elsberga dzejā tas ir jūtams, kaut arī neuzmācīgi. "Mēs esam tīnīšu vētrasputni / izteicam vārdos ko viņi ar frizūrām," raksta Elsbergs. Zināmā mērā var uzskatīt, ka viņš bija savas paaudzes skeptiski ironiskās pasaules izjūtas izteicējs. Runa nav par "laika zīmēm", par kurām priekšstatu parasti rada reāliju piesaukšana un aprakstīšana vai žurnālistiski dzejojumi. Bez šaubām, Elsberga dzejā lāgiem atrodamas arī "laika zīmes". Jo sevišķi te raksturīgs plašākais dzejojums "Pļavnieki", kurā šis astoņdesmito gadu Rīgai tipiskais guļamrajons dīvainā kārtā tiek nevis tradicionāli kritizēts – par atsvešinātību, bezdvēseliskumu vai ko tamlīdzīgu, bet gan poetizēts – gluži tāpat, kā cits dzejnieks, bēgdams no sērkokcīnkārbiņu veida namiem, patvērumu atrastu poetizētu pagājības ēnu vidū. Lai atļautos rakstīt – "Pļavnieku dvēsele / Rīgas daļiņa / tavā priekšā es nokrītu knūpus" –, patiesi nepieciešama atbrīvotība no jebkādam uztveres klišejām. Taču šādu precīzi fiksētu reāliju Elsberga dzejā nav daudz. Drīzāk "klātbūtnes efektu" rada tieši viņa valoda: nevis valodiskas ekstravagances kā Bērziņam vai Kunnosam un arī ne smalki izkopta stilistika (gan jāpiebilst, ka arī šķietami raupja stilistika dažkārt prasa rūpīgu slīpēšanu), bet gan "iegrimšana" valodas dabiskajā esamībā. Līdz ar to arī dzeja kļūst dabiska, mājīgi vienkārša un tai pašā laikā gana rafinēta. Elsberga rakstības poētiskais manifests ir nenoliedzami iespaidīgs: "pirstgaliem aizdegoties / neveiklie vārdi iet bojā // lai tu ar tuksnesi mutē / caur simbolu birztaļām ietu // (nāve konspektē mūžu / un pasvītro šo vietu)."

Elsberga dzejoļi bieži atgādina mazas ironiskas novelītes vai "situācijas", kurās alogiskais un brīžiem arī sirreālais skatīts kā pašsaprotams, tiesības uz izbrīnu un neizpratni atstājot lasītājam. Šādā aspektā Elsbergs ir pats "stāstošākais" no astoņdesmito gadu dzejniekiem – viņa dzeja vien retumis tiecas sarukt elegantā aforismā vai atskaņotā sentencē. Taču tas nenozīmē, ka viņš kaut ko aprakstītu vai izklāstītu reāli iedomājamas norises. Drīzāk teksti veidoti kā kādas domas, emocijas vai metaforas piedzīvojumi Elsberga

¹ Iespējams, Elsbergs ir pārmantojis 20. gadsimta pirmās puses franču lirikas pieredzi (šo dzeju viņš labi pazina – Elsberga latviskojumā publicēta Apolinēra izlase "Gājiens", 1985). Savulaik Apolinērs dzejnieka radošo brīvību pielīdzināja dienas avīzes brīvībai: avīze apcer savā starpā nesaistītas, laikā un telpā attālinātas lietas; viņš rakstīja, ka "jaunā poētiskā apzīna" ir naidīga jebkāda veida estētismam un snobismam. Šos vārdus var attiecināt arī uz Elsberga daiļradi: Elsbergs tiecas būt visaptverošs, bet allaž ir arī precīzs un konkrēts.

poētiskajā pasaulē. Dažkārt tās ir mulsinošas metaforas: "dzelzceļa malā sapnis / pakārts šūpojas vējā / sasalis galīgi ciets / ka cilvēku nosist var." Bez šaubām, dzelzceļa malā pakārto sapni var atvedināt uz sapņa un mehāniskās taisnvirziena kustības (dzelzceļa sliedes, kas ved tālē, jau socreālisti bija iecienījuši kā progresa idejas iemiesojumu) pretstatījumu, taču šāda burtiska interpretācija metaforu nogalētu. Tā tomēr tiecas pateikt vairāk: kontrasts starp sapni un divkāršo nāves piesaukšanu ir jēgietilpīgs. Istenībā tas ir viens no Elsberga – un arī astoņdesmito gadu poētu ģenerācijas – poētikas stūrakmeņiem: radīt metaforas, kuras būtu mulsinošas vai negaidīti žilbinošas un kuru pēkšņi uzšķiltajā gaismā viss izskatītos citādi. Teiksim, dzejoli "Vakars vienā krodziņā" šā krodziņa skumjas rezignācijas piesātinātajā gaisotnē ieraugāma arī šāda aina iz dzīves: "dodiet man gadsimtos ārdētu steku / kaktā Ziemeļnieks kaujas ar Tulūzu-Lotreku." Un diez vai ir nozīme meklēt un atrast šajā epizodē dziļumdziļus jēgas slāņus; pietiek ar to, ka tā savā aplamībā ir drusku šokējoša un izaicinoša. Šoka estētikas nepieciešamību ir uzsvēris arī pats autors: "bet nebūt puķei / kas odieri sniedz / es gribu lai mani / kliegdami kliez." Tā gan drīzāk ir retoriska formula, jo izkliegšanai Elsberga dzeja īsti piemērota nav – emocionālais spriegums allaž tiek aplāpēts un pieklusināts: "es esmu tā upe kur dvēsele domīgi kuģo / upe kas neguļ un lēni kā nopūta plūst." Groteskai ainai vai nirdzīgam izsmieklam blakus allaž ir liriskas skumjas – un otrādi.

Citkārt Elsberga teksti patiesi izvēršas par sižetiskām novelītēm, kas liekas kontrabandas ceļā aizgūtas no prozas. Piemēram, stāsts par to, kā "Man pienāca kaste ar dažādām sirdīm / kā vēzišiem sārtiem", noslēdzas ar itin lēnprātīgu slēdzienu: "paskat kāds vājprāts / neviens tak nav laimīgāks ticis no šādiem sūtījumiem." Vai – vīzija par akmeņu dvēselēm, kurām jānokļūst "vidū zemes, kur viņi kūst". Lāgiem šīs minorīgās fantasmagorijas pāraug gluži atbaidošā groteskā. Tā tas notiek dzejolī "Āda": "es nesos pa pelēko šoseju / itin kā bēgtu no kāda // aiz mašīnas neganti plivinās / pār acīm nomaukta āda // (..) no kurienes tādas šausmas / kur tā āda radās // ko lai es tagad daru / kā lai es apstājos // kā lai to ādu dabūju nost / kā lai nositos." Visam blakus – nenovēršamās dzejnieka vientulības apziņa: "Iegājis Vientulības pili / (..) es cienīgi apsēžos zālē pie galda / un sirdīgi veros, cik vakars ir zils. / Te neapkalpo. Te tāda pils. / (..) Bet zāle jau bezgalīga. Līdz durvīm / dzīvam vairs neaiziet."

Elsbergam ir nepieņemama jebkādas mehāniskas un atcīvēciskotas sakārtotības ideja – tas ir viens no viņa dzejas noturīgākajiem motīviem. Ir lietu dabiskā kārtība, kas balstās uz veselo saprātu un kam Elsbergs labprāt pakļaujas (daudzi viņa liriskākie un sirsnīgākie dzejoli veltīti sievai un bērna piedzimšanai), un ir absurda un trulais sistēmiskums, kas sakņojas sastingušās dogmās, izvirza šķietami pareizas prasības un dod pareizus padomus ("no tiem padomiem man bieži gribas vemt"). Šeit parādās atsvešinātā laika motīvs – laiks, kad cilvēks ir nebūtiska vienība: "šis laiks ir

automātiskās durvis / neviens lai tām nepiespiežas" un – "nekad nav bijis tik viegli / iz dzīves vilciena krist". Cituviet – visai savdabīgs mehāniskā un atsvešinātā laika, arī progresa idejas traktējums: "ar piesūcekņiem – čmok un čmok – / viens taisni kalnā iet"; teksts noslēdzas ar vārdiem – "Kungi – mans gadsimts ir miris". Viens no šā laika upuriem vai "iz dzīves vilciena izkritušajiem" varbūt ir kāds uz ielas sastapts žūpa, par kuru, visticamāk, atbalsojot Čaku, teikts, ka viņš "..varbūt ir dzejnieks – / visu mūžu raksta / ar pieduļķotām asinīm / uz bruģa / tādas dzejas / kas liktu visam apstāties". Galu galā šis mehāniskā laika motīvs vainagojas ar grotesko "Kretīnu deju": "laimīgi atkal / pie loga es smejos / manā sētā / kretīni dejo // viņi to labāk / par normāliem māc / viņiem tas iznāk / patiesāk // (..) pagalmā manā / ir purvelis mauriņš / pazūd jau umpapā / kretīni daži // pasaulē tomēr / ir kretīnu daudz / citi nāk vietā / ar mašīnām brauc // (..) daži ar kuriem / es aprunājos / teica ka tas vēl / tik mēģinājums // īstenā deja / pēc gadiem būs / pie sava loga / es ielūdzu jūs."

Pretstatā šim mehānismam – brīvība, un pietiek arī ar iztēles brīvību: "kāpi vai nekāpi sapnim uz rikles / atkal sapnis kā jorģīne zied // bet mani draugi caur tikla acīm / brīžiem itin svabadi iet."

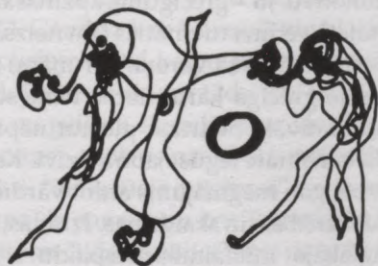
- **Amandai Aizpurietei** (1956) izdoti dzejoļu krājumi "Nāks dārzā māte" (1980), "Kāpu iela" (1986), "Nākamais autobuss"¹ (1990) un "Pēdējā vasara" (1995). Aizpurietes dzejai nepiemīt nedz Elsberga brīžiem griezīgā groteska, nedz Godiņa agresīvā skepse, nedz Melgalva spēlētīeksme; šajā dzejā vispār grūti ieraudzīt kaut ko tādu, kas spētu pievērst uzmanību jau no pirmā acu uzmetiena, nemaz nerunājot par to, ka viņa, līdzīgi citiem savas paaudzes dzejdariem, tiektos šokēt lasītāju vai izsist viņu no līdzsvara rutīnas. Nav arī aforistiski precīzu rindu, nav abstrakciju, nav skatījuma plašos mērogos, nav spriedumu par pasauli visriņķī. Visa Aizpurietes poētika sakņojas smalkos mājiņos, niansēs, aizplīvurotos izteikumos, klusinātās metaforās. Vienīgais, kas viņu interesē, – tā ir pasaule sevī. Un šī pasaule patiesi ir ievēribas vērtā – tajā noris mūžīga maigā apokalipse, nemitīga balansēšana bezdibeņa malā. Taču nav arī pārmēru sakāpinātu emociju vai vaimanu eksistenciālā izmisuma garā – teksts ir vienmērīgi plūstošs un rāmi mirguļojošs; tās ir situācijas, kas atrodas kaut kur netveramajā joslā starp pilnīgu miera stāvokli un tikko samanāmu kustību, kad laiks uz mirkli it kā sastindzis un radies brīdis vārdiem.

Aizpurietes dzejā būtībā ir tikai trīs orientieri: "es", dzeja un mīlestība. Tie ir cieši saistīti un cits bez cita grūti iedomājami; no svara ir ne tik daudz paši šie jēdzieni, cik attiecības starp tiem. Viss pārējais vai nu pakļauts šiem jēdzieniem, vai tiek uzlūkots kā traucēklis ceļā uz tiem. Gandrīz visi Aizpurietes dzejoļi sarakstīti pirmajā personā (arī viņa pati apgalvo: "Atkal panīti sākas / ar Es un Man"). Varbūt vienīgi vēl Leona Brieža dzejā sasto-

¹ Šajā krājumā ir tikai septiņi oriģināldzejoļi; visi pārējie – atdzejojumi.

pama tik absolūta koncentrācija uz "es", tomēr Briedis labprātāk mīt mazliet atsvešināti intelektualizētā telpā, turpretī Aizpuriete dzīvo tepat šaisaulē, vidē, kas pārpilna ar viegli atpazīstamiem un ikdienišķiem priekšmetiem. Aizpurietes "es" negribētos nodēvēt atbaidošajā vārdā par "lirisko varoni". Tiesa, nevar noliegt, ka šis pastarpinājums starp autoru un tekstu patiesi eksistē un dažkārt tam pat piemīt zināma pievilcība un elegances (piemēram, Rokpeļņa dzejā), tomēr pārāk bieži "es" mēdz būt bezdzimuma būtne vai bezpersoniska maska, aiz kuras tikai ar lielām pūlēm var samānīt autoru. Taču Aizpurietes dzeja ir mēģinājums nogalēt šo radijumu (paradoksāli, bet arī izteikti minorīga dzeja var būt agresīva), lai tekstos dzīvo nevis viņš, bet pati autore. Tas ne tuvu nav tik vienkāršs uzdevums, jo "liriskajam varonim" ir gadsimtu tradīcijās rūdītas bruņas un, lai atgrieztos pie sevis, nākas lauzties tām cauri. Valoda ne tikai atklāj, bet arī slēpj. Savu apziņu kā miskasti izgāzt uz papīra – tas arī neder, katram lasītājam ir sava miskaste – kas zina, vēl pilnāka un daudzveidīgāka nekā autoram piederošā. Aizpurietes "es" nebūt nav gluži vai vizuāli personificējama būtne, drīzāk gan garīgi un dvēseliski – kaut kas līdzīgs absolutizētas sievišķības iemiesojumam.

Pats zemākais un primitīvākais esamības līmenis – tā ir triviālā ikdiena, kas lāgiem mēdz būt lēni iznīcinoša: Aizpurietes dzejā allaž fonā nojaušama doma par to, ka "dzīve ir pakļāvusies dziestošai asinsritei". Šī doma atkārtojas uzkrītoši bieži: "Jā – manā dzīvē nav nekā tāda, kas nespētu kļūt par pelniem"; "Man, kārtīgajai, parunāt ar sevi – nekārtīgo / ir atļauts pa nakts melnumu, kad elektrība stīgo / un istabas dzidrajā dzelmē grimuši bērni un vīrs, / un brītiņu neliekas svarīgi, vai dzīvoklis netīrs vai tīrs"; "Klejojāja pa baznīcām svešām / bez sava godīga Dieva / Visu mūžu ar kapeikām



ķešā, / draņķīga māte un sieva"; "Varbūt es nederu laimei, / Bet dzīvei deru". Galu galā – "Lūk, skatuvīte nodrāztā, uz kuras / līdz pēdējiem spēkiem es turos". Tātad – nekādu ilūziju, vien skumja rezignācija. Tomēr tas nebūt nav, kā varētu likties no pirmā acu uzmetiena, klasiskais romantisma poētiskais raksturīgais dzīves un dzejas pretstatījums. Aizpurietes dzejā šādus pretstatījumus vispār grūti atrast. Dzeja nav nedz, teiksim, "cita pasaule", kurai būtu jābūt "labākai" vai "augstākai" par reālo, nedz izeja no esamības

krātiņa – tajā iesprostoti arī vārdi: “Lidoju ar vārdiem kopā, / atsizdamās būra restēs.” Dzeja ir esamības forma (tā ir vēl viena analogija ar Brieža poētiku): “Kamēr mieru un piedošanu / nebaidies likt uz kārts, / savā iedomu herbārijā / vēl var uzliesmot Vārds.” Kaut arī Aizpuriete raksta: “Es vairs neredzu vārdu gaismu, / kopš mans mūžs kļuvis dvēseles kaps,” tieši ikdienas labirintos meklējama dzejas cilme, jo dzejas vērts – vai dzejas cienīgs – ir vispēdīgais sākums, tostarp arī esamības sārņi, kas slāpē “vārdu gaismu”. Ikdienu novelk nepārkāpjamas robežas, bet tai pašā laikā šajās ikdienišķajās situācijās atrodami bezdibenīgi dziļumi. Paradīze sākas ellē: “Zem krēslas velvēm dziļajām – tai ziemā, / kad mani bērni slimoja bez mītas / un strādāju es ne vairs darba prieka, / bet tikai naudas dēļ, – tai ziemā / zem krēslas velvēm... / Nē, pusaklā tumsā / uz ieliņas ar apdauzītām laternām / es dzeju sastapu. / Man neizdevās pieklājīgi pasmaidīt – par smagu tirgussoma, un vēl kauns, / ka, pēkšņi sastopoties, man ne tīra prieka, / ne tīru vārdu vairs. Uz augšu tumsas duļķēs / es viņai rādīju: cik dziļas krēslas velves.”

Mazliet tālāk, apcerot Guntara Godiņa dzeju, būs pieminēti viņa vārdi par neizteiktā vārda spēku. Ļoti līdzīgi raksta arī Aizpuriete: “.. dvēseli izsacīt vārdā – tas laikam ir grēks.” T. i., grēks ir atņemt dvēselei (vai jebkuram citam nedefinējamam jēdzienam – visviens, kādā vārdā dēvē tās dzīles, kurās dzimst dzeja) tās būtību, to pašu neizsakāmo dvēseliskumu. Izsakot netveramās dvēseles kustības vārdā un iekļaujot tās gatavās literārās klišejas, dzejnieks šo nemitīgi mainīgo ainu sastindzina spožā lubu bildītē un būtībā nogalē dvēseli – un tas jau ir grēks, vismaz no dvēseles skatpunkta. Grēkošana, protams, ir ļoti cilvēciska vājība – grēkam allaž piemīt nepārvarams kārdinājums. Zināmā mērā šo rindu var uzskatīt par Aizpurietes dzejas vadmotīvu. Jo – grēcīguma apzināšanās savā ziņā ir radniecīga atbildības izjūtai: tā vedina tuvināties šim neizsakāmajam dvēseliskumam (vai – lauzties cauri “liriskā varoņa” bruņām) apmēram pēc principa: ja nu tomēr dvēsele grēcīgā kārtā tiecas iemiesoties vārdā, tad tas jādara pēc iespējas kvalitatīvāk, nedrīkst pieļaut neprecizitātes un aplamības. Lāgiem arī kāda banalitāte iegūst jaunu dzīvi. Kaut gan – īstenībā tā nemaz nav banalitāte, bet gan mēģinājums atdot vārdiem to sākotnējo nozīmi, atgriezties pie vienkāršības un skaidrības. Izrādās, dažkārt tas ir iespējams, tai pašā laikā saglabājot mīklainības iespaidu, it kā viss Aizpurietes teiktais līdz lasītājam nokļūtu, atspoguļojies daudzos spoguļos.

Visai īpatnēji ir Aizpurietes “monologi”: šķietami brīvi rakstīti dzejoļi, kas it kā neko nepasaka, neko nestāsta, varbūt vienīgi fiksē kādu emocionālo stāvokli, kurā lielākoties dominē skumjas un rezignācija. Tie ir teksti, kas it kā ietiecas sevī un zināmā mērā atgādina spirāli: svarīgi ir nevis atrast piemēram, izeju uz pasauli, bet gan aizurbties līdz centram, no kā teksts cēlies, – līdz tai miglainajai apjausmai, ka vispār to nepieciešams uzrakstīt. Šie “monologi” tiecas noārdīt ne tikai tradicionālās vārsmošanas struktūras,

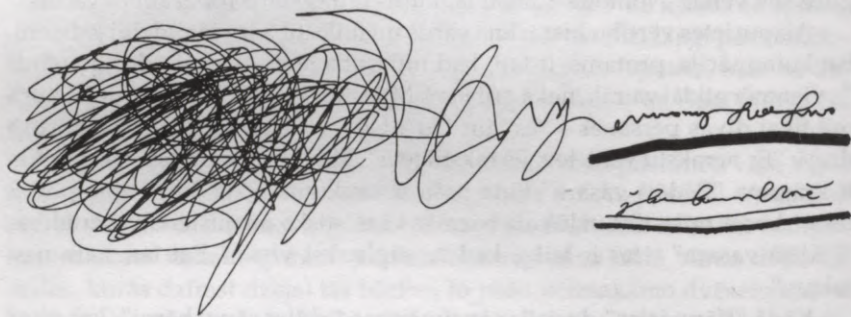
bet arī lineāro domu gaitu un lineāro loģiku. Iespējams, tajos ir kaut kas radniecīgs elpošanai (līdzīgu iespaidu rada arī Godiņa beidzamo gadu dzejoļi), katrā ziņā – kaut kam absolūti dabiskam un pašsaprotamam, kas, protams, uzmanīgāk ielūkojoties, kļūst pavisam mīklains, neizskaidrojams un mazliet sirreāls. Ieskatam – viens no Aizpurietes "monologiem" no krājuma "Pēdējā vasara": "Kaulu kaudze labirinta kaktā / vai tauriņš, kuram labirints uz spārniem / un mūžs vēl veselu pusdienu ilgs – / vai nav vien-alga, kas es esmu sapnī? / Uz nomodu ved tikai vienas durvis. / Ziemas naktis atkārtojas kāds sapnis, / tajā ir silti un es neesmu viena. / Parīzes kafūzī zālīti smēķējam, / jauni un nemiernieki, / jauna patiesība un vīns / manā glāzē, un ritms / manā miesā. Sapnī / robežas zaudē galvu un pār-griež sev vēnas. Nomodā / būšu tā, kuras mūžs starp robežām pavadīts."

Aizpurietes vērtību hierarhijā vārds un mīlestība ir vienlīdzīgi jēdzieni, bet kulminācija, protams, ir tad, kad mīlestība iemiesojas vārdos, jo vārdi "„ vienmēr atklāj vairāk, nekā gribēts". Mīlestības lirika – tā ir pasaule, kurā mīt tikai divas personas – "es" un "tu". Un – robeža, kur esamība pārtop dzejā: "Es nerakstu vairs tev. Es rakstu tevi." Mīlas lirikas augstākais punkts ir krājuma "Pēdējā vasara" tāda paša nosaukuma ciklā, kurā apkopoti 8 teksti, kuros mīlestība uzlūkota bezmaz kā mistiska un mistēriska parādība. "Pēdējā vasara" – tas ir laiks, kad "„ saplaukst viss. / Pat tas, kam nav sakņu."

Kādā "Kāpu ielas" dzejolī ir apzīmējums "idilles sāpju bērni", kas visai precīzi raksturo abus pirmos Aizpurietes krājumus. Ir sāpes – un arī "„ kļuvis nogurums par profesiju", taču fonā allaž jūtama mazliet romantiski esteti-zēta un dažbrīd gluži vai pastorāla idille: naksnīgas vai rudenīgas ainavas, veci dārzi, ceļi, kas, visticamāk, nekur neved, dažviet kādā metaforā pavīd mazliet fantasmagoriskāki akcenti ("No šikrasta smiltīm ik rītus / Kāds izveido naivu nāru"). Gandrīz katrā dzejolī itin klasiskā garā piesaukta arī daba, tomēr tā Aizpurietei allaž kalpo par emocionālā stāvokļa raksturo-jumu. Kopumā veidojas iespaids par tādu kā "mūžīgo minoru", kas piesā-tināts ar rezignāciju un gaišām skumjām: no vienas puses, jūtama tieksme pēc harmonijas, no otras, – nojausma, ka šī harmonija varētu būt nāvējoša, vismaz dzejai noteikti. "Nākamajā autobusā" un jo sevišķi "Pēdējā vasarā" miglains ainavu iespaids pagaist un izteiksme kļūst krietni skarbāka.

Guntaram Godiņam (1958) publicēti trīs dzejoļu krājumi: "Tas nepasa-cītais" (1985), "Ar atpakaļejošu datumu" (1989) un "Ēnu nesēji" (1993). Starp pirmajām divām grāmatām un trešo – viegli ieraugāma robeža. Retais dzejdaris savā daiļradē ir piedzīvojis tik krasu pavērsienu, turklāt vienlīdz ērti juzdamies robežas abās pusēs. "Tas nepasacītais" un "Ar atpakaļejošu datumu" labi iederas astoņdesmito gadu dzejas kopainā blakus Melgalva un Elsberga dzejai. Arī Godiņš augstu vērtē groteskas un absurda poētiku. "Mana rūgtā ironija, / mans saldaiss paradokss – / divas garšvielas vārdam," viņš raksta, taču salīdzinājumā ar citiem dzejniekiem ir lielāks skeptiķis,

turklāt krietni agresīvāks. Pirmajiem diviem krājumiem raksturīgas itin klasiskas eksistenciālas līdzības, kuras, ja ir vēlēšanās, iespējams izprast arī ideoloģiskās kategorijās. Šādā aspektā tiešs Godiņa priekštecis varētu būt Veidenbaums; katrā ziņā Veidenbauma nosliece uz abstrakcijām, viņa skepse, ironija un alergiskā reakcija pret šīs saules varenajiem ir tuva arī Godiņam: "Ne velna nav šī dzīve vērtā, / uz ielas sienāzis guļ beigts, / bet varēja viņš aizlēkt tālu. / Cik liktenis ir nenoteikts! // Bet varēja viņš ielēkt acīs / kaut pašam zemes valdniekam, / un valdnieks dūsmās pušu plīstu: / "Nost galvu tūlīt cērtiet tam!" // Un tāda nāve būtu vērtā, / par dzīvi vērtīgāka vēl. / Stāv apkārt sienāži un čīgā: / "Ak vai, cik žēl, ak vai, cik žēl..." Cituviet aprakstītas dzīres, kurās "zem galda turētais tagad uz galda":



"uz galda samītais, putekļos maltais, / uz galda noslēptais taisnības vārds"; "pie galda varoņi, līdēji, gnīdas, / šais dzīrēs lūgtie un nelūgtie būs, / bet zvirbuļi skatās un skatās uz grīdas, / vai tiešām ne gaudiņa nedabūs". Kaut kur fonā allaž ir jūtama vēstures pieredze, no kuras optimistiskus slēdzienus pie labākās gribas nevar izdarīt (politiski visklajāk tendētie panti gan atrodamī kopkrājumā "Man atņēma visu"). Acimredzot tāpēc vispārējā un dažbrīd diezgan naivajā Atmodas laika pacēlumā Godiņš rakstīja skeptiskas un zināmā mērā praviētiskas vārsmas: "Tikai neraudiet – šeit nav bēres, šeit ir brīvība. / Tāda, kāda mums pienākas. / Meža ābelī rūgti āboli ienākas, / laikam tādi tai pienākas." Un no šejienes izriet mūžīgais eksistenciālais strupceļš: "dzied putniņš būrītī un smaids / un gaida un gaida un gaida"; cituviet atrodams personisks komentārs šīm rindām: "Savā iepriekšējā dzīvē / droši vien biju kāds putns; / kad pieveru acis, / visapkārt jūtu krātiņu."

Taču kopumā Godiņa dzejas teritorijas ir krietni plašākas. "Zem spārna jūra, jūra, / zils tukšums, bezcerība. / Virs spārna debess, debess, / balts klusums un cerība. // Čukst ilgas – lido, lido, / dus ledū nemirstība. / Nirdz saprāts – melo, melo, / kūst ledus, nāk nemirstība. // Zem akmens bēda, bēda / sēj zemē neticību. / Uz akmens čūska, čūska / maļ miltus un ticību," viņš raksta. Lai cik precīzi būtu mērķēts vārds, kaut kur dziļi fonā jūtama doma par bezcerīgu bezgalību, kurai pakārtoti citi jēdzieni – abso-

lūtā brīvība, patiesība, ticība un, protams, viss, kas nepakļaujas vārdam. Racionālais saprāts ar savu noslieci uz vienpusīgiem apgalvojumiem ir melīgs, tāpēc nepieciešams radīt šo bezgalīgo telpu, kurā kā metafiziski un visaptveroši jēdzieni izlikti vien atsevišķi orientācijas punkti.

Godiņa dzeja sevišķi kontrastaini izceļ kādu īpatnību, kas raksturīga visai astoņdesmito gadu dzejnieku ģenerācijai. No vienas puses, tekstos jūtama nosliece uz izteiksmi bez liriski ietonētām metaforu mežģinēm, uz tiešumu, precizitāti un skarbumu. Piemēram, Joti lakoniska ir lakonisma definīcija: "Nekas. Man pietiks vietas, / ir jānokārto lietas. // Nekas. Man pietiks prieka, / neviena vārda lieka." Taču, no otras puses, dzejas metaforika ir Joti sarežģīta. Kods ir daudzkārsšs – starp autoru un pasauli vai, pareizāk sakot, starp autoru un to, ko viņš tiecas pateikt, jau pastāv iepriekšējās literatūras radītais metaforu starpslānis. Citiem vārdiem, tas, ko mēs dēvējam par pasauli (realitāti, īstenību u. tml.), patiesībā ir grandioza, gadu tūkstošiem veidojusies metaforu sistēma. Un šeit parādās kāds paradokss: Godiņš ar savu lakonisko, skarbo izteiksmi it kā tiecas noārdīt šo starpslāni, lai aizurbtos līdz ideāli precīzai vienkāršībai, bet īstenībā viņš veido augstāka līmeņa metaforu sistēmu. Rodas apmēram šāds iespaids: jo īsāk un precīzāk viņš tiecas izteikties, jo sarežģītāk un mīklaināk iznāk. Tas ir strupceļš – taču nenoliedzami iespaidīgs strupceļš.

"Ēnu nesējos" un pēcāk presē publicētajos dzejoļos jūtama vairs tikai vārģa atblāzma no pirmajiem diviem krājumiem. Jau krājuma "Ar atpakaļejošu datumu" beigu daļā bija lasāms programmatiskais teksts "no pildspalvas izrakstīšu visu tinti...", kurā nojaušamas Godiņa turpmāko dzejoļu aprises. Proti, pēc "tintes izrakstīšanas" teksti taps "ieskrāpēti": "Tās būs rētas, kuras nevarēs nepamanīt, / tās būs sāpes, ap kurām riņķos bailes kā maitasputni, / tā būs īstenība bez vārģu neveiklībām un kļūdām. // Un tā nebūs māksla ar simtu attaisnojumiem, / un tā nebūs maska, zem kuras neviena nav / un nekad nav bijis." Tātad – māksla ir maska¹, kas savukārt nozīmē, ka māksla ir meli. Kas tad ir patiess? Patiess varētu būt, piemēram, koks, kas eksistē bez mūžīgajiem "kāpēc?" jautājumiem: viņš ir vienkārši tāpēc, ka ir; koka esamībai attaisnojumu nevajag meklēt. No šejienes izriet doma par to, ka arī mākslai nevajag nedz meklēt attaisnojumus, nedz radīt maskas – spekulēt ar tās sociālo vai psihoterapeitisko funkciju. No šejienes izriet visai divdabīgā autora attieksme pret vārģu. No vienas puses, daudzi Godiņa dzejoļi veidoti kā iespaidīgas apoloģijas vārģa varai. No otras, – viņš raksta: "PIECELIES UN KLUSĒ: tur tavs spēks. / Tu būsi stīps, ja tevī būs nepateikts vārģds." Izteiktais vai uzrakstītais vārģds, iekļaujoties sev jau sagatavotajā kontekstā, acumirkli top viennozīmīgs, utilitārs un pielietojams, t. i., viņš uzliek sev masku. Turpretī klusēt nozīmē saglabāt sevi

¹ "Ēnu nesējos" ir dzejolis "Masku atmakošanās", kurā šī tēma akcentēta vēl vairāk: pasaule tiek dalīta poētiskās elementārdaļiņās, pēcgalā nonākot pie secinājuma, ka "zem maskām ir maskas".

neizteiktā, iespējamā vārda spēku. Tomēr dzejdarim klusēt nav iespējams. Tātad – vēl viens strupceļš.

Iepriekšējos krājumos autors tiecās izteikt savus spriedumus par pasauli un zināmā mērā jau sāka būvēt klasisko latviešu dzejnieka tribīni. Turpretī “Ēnu nesējos” viņš skaidri un gaiši pasaka: lai arī “karuselis griežas”, tomēr – “Es sēžu blakus, es nepiedalos. / Mani sauc, man māj, par muļķi saukā. / Es sēžu blakus, es nepiedalos. / (..) Esmu kā koks vai kaps / ārpus žoga un Nebūtības. / Es nepiedalos. Es esmu bīstams.” Visticamāk, ka tas saistīts ne tik daudz ar tradicionālo romantiski noskaņotā dzejara aiziešanu no realitātes kaut kādās ideālās sfērās, cik ar izmaiņām attiecībās ar vārdu. Vārdam ir milzīgs spēks – tas, protams, ir brīnīšķīgi, taču tam ir arī ēnas puses, piemēram, vārda spēka izmantošanu lieliski pieprot jebkura politiskā vara. Kolīdz dzejnieks raksta politiski vai vismaz sociāli orientētus pantus, kādi bija lasāmi pirmajos divos Godiņa krājumos, viņš automātiski nonāk varas kalpībā, kaut arī pats varbūt to neapzinās. Turpretī cilvēks (gan jāpiebilst, ka šis “es”, kas pavīd gandrīz katrā Godiņa dzejolī, ir visai mīklaina personība, bet par to mazliet vēlāk), kas atrodas ārpus jebkādam varas struktūrām un turklāt valda sevī neizteiktā vārda spēku, patiesi ir bīstams – tieši ar savu nevēlēšanos pakļauties nekādām varas izpausmēm. Liekas, tieši šā iemesla dēļ Godiņš tiecas radīt valodu, kurā jau sākotnēji iekodēta nepakļāvība varai. Tekstus, kurus nav iespējams izmantot. Un šeit rodas kārtējais strupceļā vedinošais jautājums: vai iespējams radīt mākslu – un valodu –, kas būtu pilnībā pašpietiekama un neiekļautos nekur citur kā tikai un vienīgi literatūras struktūrā? Iespējams, šajā jautājumā sakņojas visa Godiņa dzeja – gan agresīvie un destruktīvie panti, gan liriskās un minorīgās vārsmas.

Grūti pateikt, kas ir “Ēnu nesēju” un vēlāk presē publicētie teksti. Iespējams, te var runāt par tādu kā savdabīgu minimālismu. Galējā formā tas izpaužas ciklā “Poetica”. Piemēram, “Sonetu ar līnijām” veido, kā jau tas sonetā pieņemts, divas četrindes un divas trīsindes, bet vārdu vietā – līnijas. Savukārt “Latviešu tautasdziesma” ir taisnstūrveida rāmītis bez vārdiem. Zināmā mērā šis un arī vēl citas formālās ekstravagances varētu uzskatīt par mazliet novēlojušos izlēcieni modernisma labāko tradīciju garā, taču, uzlūkojot “grafiskās intermēdijas” citu Godiņa izteikumu kontekstā, liekas, ka to cēlonis meklējams dziļāk. Proti, klasiskās vārsmošanas sistēmas, tāpat kā jebkurš literārais kanons, runā ne tik daudz par autoram būtiskām lietām, bet gan reproducē pašas sevi. Spēles likumi ir zināmi, autoram atliek tikai pēc iespējas precīzāk tos atdarināt. Realizēdams kanona prasības – un bieži vien nonākdams nebeidzamos kompromisos ar sevi –, autors melo. Vai – uzliek masku. Patiess viņš kļūst tad, kad tiecas sagraut kanonu. Dažviet Godiņš izsakās arī precīzāk: “Patosa balons paceļ dubļainas pēdas”; “Emocijās mazgājas netīrā veļa”; “Neko nevajag vispārināt, neko poetizēt”. Domājams, tieši tāpēc Godiņa deviņdesmito gadu dzeja

uzmanības centrā uzkrītoši bieži nonāk jautājums par to, kas ir (nav) dzeja. "Ēnu nesējos" autors par dzejoli piedāvā uzskatīt piecus punktus uz baltas lapas, jo – šā "teksta" radīšanu, iespējams, iedvesmojuši tie paši cēloņi, kas citos apstākļos no cita dzejdara izvilinātu sonetu. Līdz ar to Godiņa dzeja izceļ vienu no 20. gadsimta nogales vārda mākslas nozīmīgākajām problēmām. Proti, svarīgi vairs nav tas, vai teksts atbilst kādam no literārās spēles likumiem, bet gan tas, vai tekstam vispār ir kāds sakars ar radīšanu – ar tiem mīklainajiem impulsiem, kas liek cilvēkam nodoties šai pagalam nelietderīgajai nodarbei. Teksts vairs nav nerakstītā vienošanās starp autoru un lasītāju par to, ko dēvēt par literatūru. Godiņš tiecas iziet ārpus šīs konvencijas robežām. Viņš raksta: "Kādas muļķības, ka es rakstu dzeju. / Vienkārši runāju. / Kaut ko burkšķu pie sevis"; "Mākslas nav. / To izdomājuši un noformulējuši garlaicība. / Es vienkārši runāju. / Gribu pateikt, / pats nezinot, ko. / (...) Es zinu, tev ir garlaicīgi. / Tu gribi literatūru. / Tu nevari pieņemt, / ka sevis izteikšana var būt arī vemšana. / Izvemies, un tev vieglāk. / (...) Sēdi tukšs, bet nedaudz laimīgāks – / kaut kas jau aiz muguras." Tā ir dzeja, kas tiecas pierādīt vai vismaz liecināt par dzejas neiespējamību. Vai – dzeja kā strupceļu iezīmēšanas māksla.

Godiņa dzejai raksturīgas absolūti statiskas situācijas, kad apziņas kustība lēni virzās pa paradoksāli loģisku spriedumu labirintiem. Apziņu reprezentē kāds mīklains "es". Krājumā "Ar atpakaļejošu datumu" šo "es" vēl bija iespējams saistīt ar autoru, taču "Ēnu nesējos" viņš ir kāda absolūti nekustīga būtne, kas mīt Visuma centrā ārpus laika ("Laiks ir beidzies") un telpas un Dieva mierā meditē. Viņš "tikai redz", "vienkārši runā" vai tikpat vienkārši klusē, sarunājas ar gariem pasaulu valodās, raksta vēstules vējam, zīmē dūmos akmeņainas klintis, izdomā sevi laukā no prāta, pēta grāmatu vākos iesieto "dīvaino klusumu" un nododas tamlīdzīgām netveramām nodarbībām. Godiņš runā abstrakcijās, paradoksālā kārtā ar intelekta palīdzību mēģinādams sadrupināt tā paša intelekta būvētos mūrus, kas cilvēku nošķir no viņa senaizmirstās dabiskās esamības. Kopumā veidojas smagnējas un drūmas metaforas: tuksnesis, smiltis, slēgta telpa vai, gluži pretēji, neizmērojama bezgalība, uz kuru nav iespējams paraudzīties bez bailēm, gluži vai metafizisku mērogu atkritumu izgāztuve, spoguļi, kas atspoguļo cits citu, telpa, kas lāgiem mēdz būt dzīvāka par tajā mītošo cilvēku. Pasaule ir krātiņš, lai arī restes nav nedz saskatāmas, nedz sataustāmas; arī ironija nelīdz – tā ir kārtējā maska: "Mēs tikai putni virs jūras, un viss, / un mūsu vienīgā atpūta – krist"; "Smiltis, smiltis, smiltis – zeme, / kuru apspējam / ar saviem kauliem, / ar to vienīgo sēklu, / no kuras nekas neizaug"; "Mēs – putekļu mākonis. / Debesis gribam"; "putekļi pierāda, ka eksistē laiks, / es pierādu putekļus".

Šeit raksturotajos trijos krājumos apkopoti tikai līdz 1992. gadam sacerētie teksti. Iespējams, deviņdesmito gadu Godiņa poētiskā programma izlasāma kādā dzejolī, kas publicēts 1994. gadā presē: "Pareizi elpot / un

klusējot runāt / runāt zivī gliemezī putnā / runāt vītenī uz sienas / vīties pāri uzvīties / runāt lietū uz zemes / runāt liesmā svecē pelnos / ogļoties izkūpēt kaisīties / runāt atvilktnē pagrabā kapā / runāt smiltīs runāt ūdenī / aizplūst kāpās atplūst viļņos / runāt stiebrā vēja locītā / runāt sevī / nerunāt ārā / ieelpot nakti izelpot dienu / runāt smaržā / nerunāt ziedā."

VILNIS NĀK UN IR, UN...

Astoņdesmito gadu "jaunā proza"

Literatūras process dažbrīd noris viļņveidīgi: pēc ilgāka pieklusuma un apimuma, varbūt pagrimuma seko piepešs, neprognozējams un, iespējams, loģiskā veidā nekādi nepamatojams kvalitatīvs lēciens – sairst iepriekšējās autoritātes, rodas jaunas, izmainās priekšstati par tradīciju un arī par to, kas ir literatūra, un tamlīdzīgi. Tad mēdz apgalvot, ka literatūrā ienākusi jauna paauze vai dzimis kārtējais "-isms". Latviešu prozā šāds uzvilnījums sākās astoņdesmito gadu pirmajā pusē. Tobrīd literārā hierarhija likās stabila un viendabīga: lai raksturotu latviešu prozu, parasti izvēlējās konstantu literātu grupu – Belu, Ezeru, Skujiņu; atkarībā no gaumes varēja vēl pievienot Lāmu, Marģeri Zariņu, Kolbergu, Indrāni vai kādu no veiksmīgākajiem stāstniekiem. Ezerai tolaik iznāca "Varmācība" un "Nodevība", Belam – "Bezmiegs" un "Cilvēki laivās", Skujiņam – "Gulta ar zelta kāju", Lāmam – "Pavarda kungs Ašgalvis" un – jau astoņdesmito gadu beigās – "Kāvu blāzmā", Zariņam – "Trauksmainie trīsdesmit trīs", Indrānei – "Zemesvēzi dzirdēt", vairākus veiksmīgus romānus publicēja Kolbergs; astoņdesmitajos gados iznāca arī Kaijaka un Jakubāna spožākie stāstu krājumi. Vārdu sakot, par šādu prozas situāciju nebūtu ko sūdzēties.

Un tomēr: ja mēs ielūkojamies uzmanīgāk šajā prozas korifeju sarakstā, atklājas, ka tas šādā veidā nemainīgs pastāvējis jau vismaz gadus piecpadsmi; ka jaunākais tajā ir Bels, kurš savu vietu literārā hierarhijā ieņēma jau septiņdesmito gadu pirmajā pusē, un ka tajā nav iekļuvis neviens (!) no septiņdesmito gadu debitantiem. Proza bija *pārāk* mierīga un *pārāk* stabila; zināmā mērā tā atgādināja rāmu piļu dīķi, kurā itin mierīgi un harmoniski plūncājas gulbju bariņš. Literatūrā krietnu laiku bija pastāvējusi it kā "tukša vieta", kurā citkārt būtu iemituši literārie huligāni un negantnieki; miers bija pārāk ieildzis – un, iespējams, tas tad arī izraisīja šķietami negaidīto, taču būtībā likumsakarīgo jauno autoru vilni.

Latviešu literatūrā jēdzienam "jauns" ir diezgan daudzveidīgs konteksts. Pirmkārt, tas ir literatūru kvalitatīvi raksturojošais "jaunais": literatūra ir izgājusi kādu attīstības loku, daļēji izsmēlusi savas iespējas, un nu

šis dzimstošais "jaunais" sāk agresīvi vērsties pret "vecu". Otrkārt, ir īpatnējs prozas paveids, dēvēts par "jaunatnes literatūru" jeb "literatūru jaunatnei". Parasti tas nozīmēja didaktisku un moralizējošu lasāmvielu, vēlams, ar ideoloģiski pareizām mežģinēm, kas ar šo iespaidīgo terminu pūlējās attaisnot savu nevienam nevajadzīgo esamību. Bija pat vesela autoru virkne, kas "specializējās" šai jomā, un lāgiem arī kāds cienijams prozists no saviem augstumiem mēdza brīdinoši un pamācoši pakratīt rādītājpirkstu. Tomēr "jaunatnes literatūras" jēdziens nebūt nav tik viennozīmīgs. Atcerēsimies, ka sešdesmito gadu sākumā Skujiņa "Kolumba mazdēli" un Indrānes "Lazdu laipa" – romāni, kurus patlaban nu nekādi vairs nevar nopietni uztvert, – nospēlēja lielu lomu socreālisma kanonu noārdīšanā. Turklāt, cik noprotams, šos romānus jaunatne patiesi lasīja. Un, treškārt, tā ir literatūra, ko raksta gados jauni autori (gan ar vienu korekciju: unikālā astoņdesmito gadu grāmatizdošanas sistēma, kurā manuskripti kavējās gadu gadiem, lāgiem mēdza atsaukt jaunību pat sirmbārdainiem literātiem).

Astoņdesmito gadu "jaunajā prozā" itin veiksmīgi apvienojās visas labākās jēdziena "jauns" nozīmes: pavīdēja kvalitatīvu izmaiņu iespējamība, šo prozu aizrautīgi lasīja jaunatne, atzīdama par "savējo", un arī tās autori bija jauni. Un – divainā vienprātībā lielākā daļa no viņiem piederēja cilvēces sievišķīgajai pusei. Acīmredzot tālab kritiķa Andru Neiburgu, Gundegu Repši, Evu Rubeni, Aiju Vālodzi un Rudīti Kalpiņu mēģināja apvienot zem vienas etiķetes ("jaunais vilnis", "skarbo meiteņu proza" u. tml.), tomēr neveiksmīgi, jo savā starpā viņas bija diezgan atšķirīgas. Vienīgā kopējā iezīme – viņas visas dažbrīd pat agresīvi vērsās pret mulķīgo "jaunatnes literatūras" stereotipu. Viņas debitēja astoņdesmito gadu sākumā; astoņdesmito gadu otrajā pusē viņām iznāca pirmās grāmatas.

Taču pirmais šo stereotipu lauza **Andris Puriņš** (1950) ar romānu "Nevaicājiēt man neko" (1977). Romāns tradicionāli vēsta par gaišo pirmo mīlestību ar liriski skumīgām beigām, tomēr uz septiņdesmito gadu "jaunatnes literatūras" fona tas izcēlās tieši ar tam laikam radikālu ētisko kritēriju nobīdi. Proti, jauni cilvēki mēdz ne tikai čakli mācīties un strādāt, kalt nākotnes plānus un brīvajā laikā platoniski iemilēties (vēlreiz atcerēsimies "Kolumba mazdēlus" un "Lazdu laipu"), bet arī mīlēties, klausīties labu mūziku un iedzert kādu šņabi. Ja šos pašsaprotamos faktus arī apcerēja kā pašsaprotamus – bez šķirošanas labajā un jaunajā (precīzāk: "pareizajā" un "nepareizajā") pēc komjaunatnes statūtu parauga, tiem piemita zināmā mērā pat šokējošs efekts. Faktiski Puriņš "ideju", "problēmu" vai ko tamlīdzīgu, ko parasti mēdz gaidīt no prozas, atvietoja ar "vienkārši tekstu", gluži ikdienišķu mīlas stāstu. Tas ir pirmais literāro pārmaiņu priekšvēstnesis: mainās skatījums uz visikdienišķākajām lietām; proza tiecas atjaunoties.

Nākamais Puriņa romāns bija "Zelta zirneklis smejas" (1981), kas arī stipri vien disonēja ar aizvien vēl izplatītajiem "pozitīvā varoņa" meklējumiem, taču tam, vismaz salīdzinājumā ar "Nevaicājiēt man neko",

piemita "jaunatnes literatūras" raksturīgākais defekts: autors jau bija pārāk ieturējis profesionāla literāta ādā un izvēlējis sabiedrības tiesneša lomu. Pēcāk Puriņš publicēja vairākus formāli sarežģītākus, dažbrīd ironiski groteskus, dažbrīd pa daļai fantastiskus, no konteksta jūtami atšķirīgus, tomēr visumā neveiksmīgus piedzīvojumu romānus¹.

Andras Neiburgas (1957) stāstu krājuma "Izbāzti putni un putni būros" (1988) mazliet naivi simboliskais virsraksts precīzi raksturo viņas prozu: tajā stāstīts par cilvēkiem pašu un citu radītos būros. Līdz ar to Neiburgas pasaule veidojas drūma vai – labākajā gadījumā – bezcerīgi pelēka (kas var būt vēl pretfabulārs par putnu būri?). Un tomēr – arī pelēkajam ir bezgala daudz nianšu; jo sevišķi izteiksmīgi par to liecina bērības atmiņu stāstiņš "Spīdēja saule", kurā Rīgas nomales pieticīgā pelēcība apcerēta reti iespaidīgi.

Noslēgtības un ieslēgtības efektu pastiprina arī tas, ka stāsti lielākoties sarakstīti pirmajā personā (monologi, refleksijas, piezīmes, dienasgrāmatas): darbojošos personu redzesloks ir sašaurināts, viņu apziņas robežas vienlaikus ir arī pasaules robežas. Invalids stāstā "Zīmes" konstruē sev utopisku un sentimentālu ilūziju pasauli; sabiedrības autsiders, kāds bārdaains filozofs stāstā "Notikums bez komentāra" savu pasauli ierobežo ar sapņiem par mīlestību un pasakaini skaisto Grieķiju; meitene no stāsta "Izbāzti putni un putni būros" mīt dažādu nosacītību un aizspriedumu krātinā; sieviete "Peles nāvē" kā būri uztver visu pasauli – un tas ir būris, no kura izlauzties nav iespējams. Turklāt šis motīvs "Peles nāvē" eleganti uzsvērts ar gredzenveida kompozīciju: stāsta sākumā slazdā iekritušas peles agonija atspoguļojas noslēgumā, kad sievieti pārņem sāpju lēkme, it kā viņa pati būtu notverta lamatās. Līdz ar to stāstam piemīt kompakta forma (tas raksturīgs visai Neiburgas prozai), tomēr vienlaikus tas ietver sevī bezmaz globālu problēmu aptvērumu – no ikdienišķām nebūšanām līdz tālām ekoloģiskām un politiskām ekskursijām.

Tomēr apcerēt būri vien, radīt stabilu, kaut arī iluzoru pasauli – tā būtu akla pakļaušanās stāstniecības tradīcijai. Pēc būra robežu iezīmēšanas stāstu sižeti lielākoties attīstās pēc spēlējamo literatūras likumiem: ilūziju, aizliegumu un aizspriedumu noslēgtajā pasaulē piepeši ielaužas nenovēršamā istenība. Saskaņā ar to bieži vien ir liktenīga – seko psiholoģisks krahs (invalids "Zīmēs" ļoti poētiski iemīlas kādā sievietē, bet viņa dzērumā pagalam proziski piedāvājas viņam atdoties), pašnāvība ("Notikumā bez komentāra"), atsacīšanās no sava "es" un vēl lielāka norobežošanās no

¹ Šie romāni vairāk orientēti uz pusaudžu auditoriju. "Bezrūpīgajos ceļotājos" (1989) stāstīts par piedzīvojumiem pārpilnu ekspedīciju laikā un telpā; "Zilajā jumpravā" (1990) – par tīņu piedzīvojumiem arheoloģiskajos izrakumos; "Ar skatienu augšup jeb Vampīru savzvērestība" (1992) – par to, kā komunisti, par vampīriem pār kvalificējušies, kaļ jaunus Baltijas okupācijas plānus. "Saulsēkšpā" (1994) darbība risinās mītiskos aizlaikos un mītiskā vidē. "Neredzamās nāves pieskāriens" (1997) arī ir mistisks trilleris ar šausmu literatūras elementiem, kurā uz visai butaforiski aprakstītu mūsdienu fona turpinās kāda pirms gadsimtiem sākusies traģēdija.

pasaules (stāstā "Izbāzti putni un putni būros"). Vai cits variants – nedroša balansēšana uz robežas starp īstenību un ilūziju. Tā tas notiek stāstā "Kurš pazina Jurīti?", kurā Jurītis izmanās ne tikai materializēt sapņus, bet arī sevi pārvērst sapnī. Līdzīgi stāstā "Dzeltenais prieks" briesmīgs sapnis piepeši pārvēršas brīnumskaidā īstenībā.

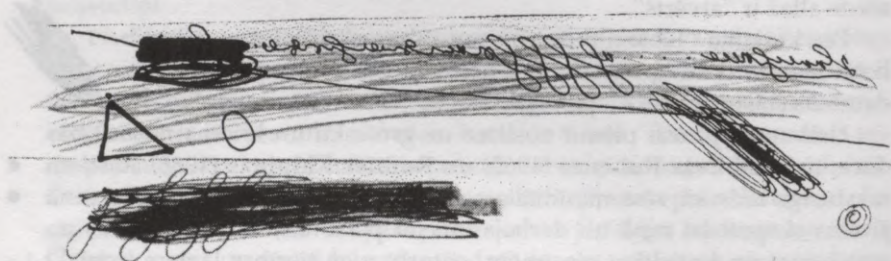
Parasti stāsti paliek it kā nepabeigti – nekas netiek pateikts un izskaidrots "līdz galam". Lasītājs tā arī neuzzina, kāpēc pašnāvību izdara bārdainais filozofs no "Notikuma bez komentāra"; tāpat tikai kā pieļāvums izskan doma par Jurīša aiziešanu kādā ideālā pasaulē. Līdz ar to, runājot par Neiburgas prozu, grūti formulēt kādu "galveno ideju" vai ko citu tikpat muļķīgu: tā veiksmīgi izraujas no vārdniecisko klišeju tvērieniem un aizslīd pa tādu kā bezgalīgu iespējamo jēgu un nozīmju gaiteni. Neiburgas teksts allaž ir "atvērts".

Pēc krājuma "Izbāzti putni un putni būros" Neiburga vēl publicēja nelielu skumīgu grāmatiņu bērniem "Tille un suņuvīrs", nedaudzus stāstus presē un pārstāja rakstīt.

Neiburgas prozai piemīt nosliece uz grotesku un krietna nosacītības deva, turpretī **Evas Rubenes** (1962) un **Rudītes Kalpiņas** (1966) stāstiem raksturīgs tāds kā vēss minimālisms un tajos aprakstīto notikumu fonā jūtama skepse: lai runā un darbojas stāstu personas, autore atsakās no vērtējošām un kritiskām piezīmēm, paturot vien tiesības lāgiem ironiski pasminēt. Būtībā šī proza ir izstāstīti notikumi, anekdotiski vai lielākoties ikdienišķi "atgadījumi iz dzīves", autore neko daudz nepūlas aizslidēt metafiziskās dzīlēs, ērcināt lasītāju ar intelektuāliem prātojumiem vai simboliskām spēlītēm. Rubenes un Kalpiņas prozā pasaule tiek pieņemta tāda, kāda tā ir, viņas nemēģina to iztiesāt un labot. Rubenes stāstā "Trīs dienas brīvībā" aprakstīta kāda skolniece: viņas māte ir alkoholiķe, radniece, pie kuras viņa dzīvo, nesen mirusi – un nu viņa kļuvusi brīva. Meitene kaut kā velk dzīvību, šo to nozog vai nesamaksājusi aizbēg no kafejnīcas, reizumis iedzer, sapņo veiksmīgi apprecēties, taču viņas iecerētais ierodas viņas dzīvoklī, lai pārgulētu ar citu. Savukārt Kalpiņas stāstā "Diviem viena gulta" aprakstīts jauns pāris, kas dzīvo vienos strīdos un konfliktos, kamēr sev paši par lielu izbrīnu atklāj, ka vienīgais, kas viņus vieno, ir gulta. Nav grūti iedomāties, kā līdzīgu materiālu apspēlētu gadus desmit iepriekš: autori tiesātu un sodītu aprakstītās personas, apcerētu viņu "krišanu" vai, gluži pretēji, "augšāmcelšanos" un tamlīdzīgi. Taču Rubene un Kalpiņa tikai konstatē: redz, tā tas notiek, ko tur padarīsi... Neiburgas stāsta "Notikums bez komentāra" virsraksts precīzi raksturo šo prozu. Vienlaikus tā bija kategoriska atsacīšanās no ideologizētās ētisko koordinātu sistēmas ("pozitīvais/negatīvais", "pareizais/nepareizais"), mazliet primitīvs mēģinājums padarīt nebijušu socreālisma pieredzi. Liekas, tas tad arī bija galvenais, kālab šīs mazās debijas grāmatiņas – Rubenei "Pilsētas bērni" (1986) un Kalpiņai "Smaržas mīlotajai meitenei" (1987) – prozā atstājušas

tik paliekošas pēdas. Faktiski tā bija alternatīvas iespējamība, kas rādīja vienu no virzieniem, kādā varētu kustēties literārais process.

Pēc "Pilsētas bērniem" Rubene publicēja garstāstu "Sapniši" (1989), kas zināmā mērā atgādina Neiburgas prozu. Tajā gausi, ļoti pedantiski un mazliet monotoni aprakstītas kāda alkoholiķa nedienas: Eduards, veselu gadu atturējies, iekrīt kārtējā plostā; autore punktu pēc punkta izklāsta, kur, cik un ar ko viņš izdzēris, apraksta daudzdienu paģiras ar sirdslēkmi un nāves alkām, labi izstrādāto atlabšanas mehānismu. Bez šaubām, ne jau alkohols te ir galvenais; "Sapnišus" var interpretēt arī eksistenciālā līmenī, kurā alkohols ir kārtējā būra metafora (ne velti stāsta beigās Eduards apzinās, ka dzeršanu nekad neatmetis). Pēc tam Rubene publiski paziņoja, ka ar rakstniecību vairs nenodarbosies.



Savukārt Rudītei Kalpiņai ir izdots mazs romāns "Virietis meliem, glai-
miem, izpriecām" (1993), kurā apcerētas vienas ģimenes triju paaudžu sie-
viešu dzīves uz deviņdesmito gadu sākuma norišu fona. Arī Kalpiņa pēcāk
vairs neko nav publicējusi. Diemžēl – jo viens no deviņdesmito gadu lite-
rārā procesa būtiskākajiem trūkumiem ir tas, ka pilnībā pietrūkst šādu
profesionāli augstā līmenī izstrādātu sociālpsiholoģisku romānu.

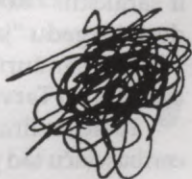
- **Aijas Vālodzes** (1957) poētika mazliet atgādina Rubenes un Kalpiņas prozu, gan bez skarbjaiem akcentiem, tālab viņas stāsti rada visai amorfu iespaidu. Vālodze ir publicējusi romānu "Balodis lietus laikā" (1987) un stāstu krājumu "Sveiks, mans maziņais" (1992); pēc tam viņa pārtrauca darboties rakstniecībā.
- **Gundega Repše** (1960) ir krietni daudzpusīgāka rakstniece. Ar stāstu krājumu "Koncerts mani draugiem pelnu kastē" (1987) viņa debitēja kā izteikti sievišķīga un romantiski eksaltēta – pat līdz banalitātei eksaltēta – proziste. Repšes stāstos pārliecīgos daudzumos kļīst "savādnieki", par kuriem, protams, "visi smejas" un kuri beigās izrādās morālie ieguvēji, personas nepārtraukti izklīdz sirdi pļošušus monologus, ikdienišķi priekšmeti pārvēršas "zīmīgos" – simbolos, ar kuriem stāstos aprakstītās personas tikpat simboliski mēdz izrīkoties, un tamlīdzīgi. Repšes pirmās grāmatas rakstība apliecināja vienu no literatūras paradoksiem: eksaltētā tonī aprakstītie eksaltētie cilvēki, pārlieku nopietnā nopietnība un traģisko ko-

liziju sabiezīnāšana rada gluži vai komisku iespaidu (turpretī Neiburgas mazliet ironiskā nostāja vai Rubenes un Kalpiņas vēsi reģistrējošā attieksme traģiku pastiprina).

Repšes romāns-eseja "Pieskārieni" (1988) – par mākslinieku Kurtu Fridrihsonu (1911 – 1992) – it kā noliedz pirmās grāmatas "eksaltācijas poētiku". "Pieskārieni" patiesi ir romāns-eseja, nevis beletrizēta biogrāfija vai akadēmiska monogrāfija. Romāna sižetu neveido laikā secīgi izkārtoti Fridrihsona biogrāfijas fakti (kaut arī Fridrihsona biogrāfijas "atslēgas punkti" dažbrīd analizēti diezgan sīki); tie ir atsevišķi pieskārieni – vai vismaz mēģinājumi pieskarties – mākslinieka personībai. Lidz ar to biogrāfiskā sižeta spriegumu atvieto intelektuālais spriegums, "pieskārienu pieredzes" uzkrāšanās sižets. Autore apzināti izvēlējusies sarežģītāko ceļu, jo Fridrihsona biogrāfija būtu labs materiāls sižetiski krietni aizraujošākam romānam. Trīsdesmitajos gados viņš dzīvoja Parīzē, mācījās pie Derēna, pazina Andrē Židu, tikās ar Valerī un Braku; kara laikā Fridrihsonu iesauca vācu armijā, bet viņš dezertēja; piecdesmitajos gados kā vienu no "franču grupas" locekļiem apcietināja, un Fridrihsons sešus gadus sabija Sibīrijas nometnēs. Repše šos nenoliedzami intrigējošos faktus neapiet, taču tie nav uzmanības centrā; galvenais – tā ir pati Fridrihsona personība.

"Pieskārienā cilvēks var izteikt savu būtību. Pieskārienā var izteikt arī otra cilvēka būtību. Pieskārienā var izdzīvot mirkli, bet šis mirklis var būt arī mūžības pieskāriens," – tā Repše formulē "pieskārienu poētiku": caur mirkli – mūžībai, caur Fridrihsona personību – pasaules kultūrai, un te vairs nav svarīgi, ciktāl Fridrihsona personība ir reāla, ciktāl – autore izdomāta. "Pieskārieni" ir intelektuāls romāns, kas labi iekļaujas milzīgajā 20. gadsimta intelektprozaī raksturīgā "komentāru žanra" plūsmā.

Savukārt romāns "Ugunszīme" (1990) ir vēl viena atsacīšanās – šoreiz no "pieskārienu poētikas". Repše pievēršas aizraujošam, arī intelektuāli piesātinātam sižetam un melodramatiskiem efektiem. "Ugunszīme" patiesi atgādina melodramu ar visu šim žanram raksturīgo atribūtiku: pasakaini skaistu mīlestību, bezmaz paradīzi zaru būdīnā uz staliniskā terora fona, vardarbīgu mīlētāju izšķiršanu, neatzīta mākslinieka pagrimšanu un augšupceļu, masku noraušanu, dedzīgiem pirmsnāves monologiem un tamlīdzīgi. Romāna darbība noris no piecdesmitajiem līdz septiņdesmitajiem gadiem mākslinieku vidē. Uzmanības centrā ir gleznotājs Kārlis Dobe un viņa mīlotā sieviete, tulkotāja Dagmāra. Secinājums apmēram šāds: laimets izpostījies cilvēku dzīves – Kārlis ārstējas no alkoholisma un vairs neraksta, Dagmāra ir pārāgri mirusi, viņas rokraksti nav publicēti un nonāk literatūras muzejā, turpretī "galma mākslinieks" Olafs Šubins lieliski jūtas pie visām varām. Tomēr romāns ir pārāk konspektīvs un vairāk atgādina kāda plašāka darba pārstāstu – un patiesi žēl, ka šis plašākais darbs palicis aiz "Ugunszīmes" robežām.



Nākamajā grāmatā – stāstu krājumā “Septiņi stāsti par milu” – Repše parādījās atkal jaunā veidolā. Par to – nākamajā nodaļā.

Taču ne jau tikai sievietes vien debitēja astoņdesmitajos gados. Iznāca arī Jāņa Lejiņa, Vlada Spāres, Aivara Tarvida un citu autoru pirmās grāmatas. Diemžēl gandrīz visi viņi drīz pēc debitēšanas pārstāja rakstīt. Ar īpašu agresiju izcēlās **Aivars Tarvids** (1957), kurš ar pirmajiem diviem miniromāniem (vai ļoti gariem stāstiem) “Simultānspēle” un “Dūmi” (abi vienā grāmatā, 1987) manifestēja sevi kā tipisku kārtējās “zudušās paaudzes” hronistu. Savukārt romāns “Robežpārkāpējs” (1990) laikam gan ir viens no “melnākajiem” darbiem astoņdesmito gadu prozā: “melns” tai ziņā, ka tajā aprakstītais jaunais, talantīgais ķirurgs uzskata, ka sociālisms tāda gigantiska mēslu bedre vien ir, bet pats nejaukākais sākas tad, kad sociālisms sāk pūt (romāna darbība noris astoņdesmito gadu otrajā pusē), – un autors pedantiski izrāda savam ķirurgam (pie viena arī lasītājam) visus šīs mēslu bedres nostūrus, iepazīstina ar vissmalkākajām nelabās smakas niansēm, kamēr ķirurgs to vairs nespēj izturēt un aizmūk uz ārzemēm. Kopumā veidojas kaut kas līdzīgs beletrizētai attīstīta sociālisma enciklopēdijai. Vieta ir atrasta visam: komunistiskajai partijai, valstsvīru runām TV ekrānā, žūpošanai, likumu un priekšrakstu bezjēdzībai, ebreju problēmām, krieviem, nacionālajai atmodai, dažādām absurdām sadzīviskām nebūšanām utt., utt.: romāns patiesi ir apbrīnojami visaptverošs. Taču vienlaikus “Robežpārkāpējs” ir savdabīgs mehāniskās prozas turpinātājs – vien ar to atšķirību, ka pasaules polarizācija “pozitīvajā” un “negatīvajā” jau ir pabeigta, turklāt “pozitīvajā” polā vairs nav atlicis itin nekas, pat ne ideālu vai ilūziju atlūzas. Vai, citiem vārdiem, romānam piemīt mehāniskajai prozai raksturīgais trūkums: tajā nav vietas nejausībām un pārsteigumiem; viss ir absolūti skaidrs, loģisks un sakārtots – kā jau enciklopēdijā. Iespējams, kaut ko ļoti līdzīgu būtu rakstījis Visvaldis Lāms, ja piederētu Tarvida paaudzei.

Tomēr savā ziņā “Robežpārkāpējs” ir pirmreizīgs darbs. Tajā, liekas, pat vienīgo reizi mūsdienu literatūrā parādīta valodas pastāvēšanas reālā situācija. Sociālisms radīja savdabīgu ideoloģizētu žargonu, kas sastāvēja no lozungu fragmentiem, oficiozās runas klīšējām, neskaitāmiem ruscisimem, avižu virsrakstiem u. c. Izveidojās biezs starptekstu slānis – valodiskais režģis, caur kuru cilvēks redzēja īstenību. Turklāt tas pastāvēja divos līmeņos: oficiālajā, kad tas cēlā nopietnībā nepārtraukti reproducēja pats sevi, un profānajā, kad to lietoja pārsvarā visai ironiski. Šajā īpatnējā žargonā ir sarakstīts “Robežpārkāpējs”, kas faktiski sasummēja un noslēdza astoņdesmito gadu “jaunās prozas” vilni. Pēc “Robežpārkāpēja” Tarvids pārkvalificējās par žurnālistu un prozu vairs nav publicējis. Un atkal jāpiebilst – diemžēl, jo Tarvida radītā “niša” prozas celtnē joprojām ir tukša.

Tātad – vilnis nāca un bija, krietni aktivizēja literāro procesu, deva lielas cerības, taču tad pamazām izčākstēja. Rakstīt turpināja tikai Gundega Repše,

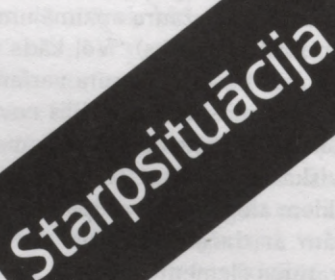
kļūdama par deviņdesmito gadu spožāko prozisti. Literārais process pavērsās citā virzienā; astoņdesmito gadu prozai nebija turpinājuma. Vilnis parādīja milzīgas potences, taču tās netika realizētas. Tomēr šī proza savu darbu paveica: nu jau socreālisma metastāzes atgādināja smieklīgas, no viņsaules nejauši iekļīdušus rēgus noskrandušos formastēpos.

Astoņdesmito un deviņdesmito gadu prozu sasaista **Mārtiņa Zelmeņa** (1956) nelielā isprozas grāmata "Pelēkā brāļa stāsti" (1987). Literatūrā pastāv milzumdaudz likumsakarību, kas kļuvušas tik ierastas, ka mēs tās vairs neredzam. Zelmeņa prozā valda tikai viens likums: literatūrā nekādi likumi nav spēkā. Raksturīgs piemērs ir stāsts (ironiska pasaka, variācija par tēmu, leģenda, teksts: žanra apzīmējums, runājot par Zelmeņa prozu, allaž ir diezgan problemātisks) "Vēl kāds vārds par Ikaru", kurā autors piedāvā astoņus labi pazīstamā mīta variantus, turklāt tie ir ticamāki par mīta kanonisko versiju: spārnus radījis nevis sapnis par gaišajām debesu tālēm vai pēkšņs ģenialitātes uzliesmojums, bet gan nejaušas ļaužu kaislības un sadzīviskas nebūšanas. Zelmeņa proza ir piesātināta ar vārdu spēlēm, lingvistiskiem alogīsmiem un paradoksiem, nesavienojamā apvienojumiem, rotaļām ar dažādu kultūru ārējo atribūtiķu un tamlīdzīgiem spēlējoties literatūras elementiem. Taču Zelmeņa prozu ir grūti komentēt, jo viņš mērķtiecīgi rada fantastisku eklektiku un haosu; loģiski aprakstīt un analizēt haosu ir pagalam nelietderīga nodarbošanās, jo tad rodas vēl viens augstāka līmeņa alogisms, un kritiķis gribot negribot nonāk muļķa lomā.

"Pelēkā brāļa stāstu" proza ir sarakstīta krietnu laiku pirms publicēšanas grāmatā, taču autoram ilgi neizdevās caursist redakciju aizsargslāni – un ne jau tāpēc, ka Zelmenis izteiktu pārmēru nacionālistiskas idejas vai pilnā balsī acinātu uz barikādēm. Nedrukāja tāpēc, ka Zelmeņa prozu uzskatīja par literatūrai nepiederīgu. Jo atšķirībā no, piemēram, cita azartiska spēlmaņa, Margēra Zariņa Zelmenis spēles elementus nevis iekausēja daudz maz tradicionālās prozas struktūrās, bet gan izvirzīja priekšplānā, it kā "atkailināja". Citiem vārdiem, "Pelēkā brāļa stāsti" atradās literatūras perifērijā, turklāt tik tālu, ka pat ar visanalītiskāko tālskati nebija saskatāmi. Patlaban ir skaidrs, ka Zelmeņa proza faktiski ir deviņdesmito gadu postmodernisma programma. Viņa stāsti ir paredzējuši gan Aivara Ozoliņa duktiskās spēles, gan Jāņa Einfelda prozu, gan Rimanta Ziedoņa maigo intelektuālismu, gan Arvja Kolmaņa absurdos paradoksus. Pats Zelmenis deviņdesmitajos gados turpināja rakstīt prozu, kas ir krietni atšķirīga no "Pelēkā brāļa stāstiem". Pagaidām šie stāsti publicēti periodikā.

STARP VAROŅU UN ĀKSTU PIEMINEKĻIEM

Deviņdesmito gadu literatūra



Starpsituācija



Astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā situācija salīdzinājumā ar iepriekšējiem gadu desmitiem radikāli izmainījās. Daudzmaz saprātīgi domājošie literāti guva iespēju izvairīties no ideologizētās valodas lamatām – tomēr ne visi to izmantoja, jo daudz vienkāršāk bija mainīt nevis valodu, bet gan tikai ideoloģiju. Vienlaikus norisa arī pretējs process, savdabīga vērtību orientācijas izmaiņa – uz brīdi no jauna aktualizējās modināšanas mitoloģija. Visspilgtāk par to liecināja 1992. gadā izdotais Lāma romāns “Kēves dēls Kurbads”. Bija izveidojusies situācija, ko visprecīzāk būtu nodēvēt par starpsituāciju, turklāt garīgo, intelektuālo, politisko, vēsturisko un sociālo vērtību jūklī nebija viegli noskaidrot, starp kādiem laikmetiem literatūra atrodas. Tomēr starpsituāciju raksturojošie faktori izkristalizējās diezgan skaidri.

Starpsituācijas pazīmes varētu būt apmēram šādas. Pirmkārt, kluso un pašsaprotamo ideoloģisko teroru un cenzūru nomainīja sākumā galīgi nesaprotamā ekonomiskā cenzūra, kad atklājās, ka nav izdevīgi – un līdz ar to dažus gadus tas bija gandrīz neiespējami – izdot mūsdienu latviešu autoru darbus (jo sevišķi smagi šis trieciens skāra dzeju). Piemēram, 1991. gadā izdotās oriģinālprozas grāmatas bija saskaitāmas uz vienas rokas pirkstiem. Otrkārt, dzejas process diezgan neuzkrītoši turpinājās periodikā, taču prominentie prozisti vai nu apbrīnojami vienprātīgi klusēja, vai arī nodevās dažādiem pašapcerošiem kameržanriem. Nomira Marģeris Zariņš un Valdis Lāms. Uz septiņiem gadiem bija apklusis Alberts Bels, vēl ilgāk neko npublicēja Ilze Indrāne. Īsāks pārtraukums bija Andra Kolberga daiļradē. Pārstāja rakstīt Andris Jakubāns. Reģina Ezera un Miervaldis Birze publicēja dienasgrāmatas, Zigmunds Skujiņš – memuārus. Ļoti reti presē parādījās kāds Ezeras, Skujiņa vai Kaijaka stāsts. Tātad – aplusa vai vismaz savu balsi pieklusināja gandrīz *visi* prozisti, kas bija veidojuši prozas procesu iepriekšējos gadu desmitos. Tāpat apklusa arī rakstnieki, kas satricināja literatūru astoņdesmitajos gados, – pārstāja rakstīt Neiburga, Vālodze, Rubene, Tarvids; strādāt turpināja tikai Gundega Repše.

Treškārt, šis prasīgais tukšums, protams, tika aizpildīts, taču tagad un šeit rakstīto literatūru aizstāja agrāk noklusēto vai aizliegto pagātnes un trimdas autoru pārpublicējumi. To bija tik fantastiski daudz, ka izveidojās savdabīga literāro laiku pārklāšanās. Būtībā literāro procesu aizstāja informācijas plūsma par jau esošajiem, taču mazpazīstamajiem tekstiem. Literatūra uz vairākiem gadiem it kā zaudēja tekstu radīšanas spēju: šie darbi savulaik un cituviet jau bija darbojušies radoši, veidojuši citu literatūru, un nevarēja cerēt, ka tie iespaidos arī šodienas literatūru. Tas nozīmē, ka literatūras dabisko dialogiskumu nomainīja dzelžainā ekonomikas loģika. Literatūra pārtapa kūniņā – un šāda situācija ilga kādus četrus piecus gadus, aptuveni līdz 1994. gadam. Literārā mantojuma kalni jau sāka atgādināt pieminekli – literatūras pieminekli pašai sev.

Vēl viena būtiska deviņdesmito gadu literatūras iezīme – mazpamazām zūd robeža starp trimdā un Latvijā rakstītajiem tekstiem. Jau no 1992. gada

trimdā sacerēto grāmatu pirmizdevumi sāka iznākt Latvijā¹, t. i., vairs nav no svara, kurā pasaules malā teksts tapis, – viss veido vienotu latviešu literatūru. Diemžēl trimdas literatūra savas radošās potences tikpat kā ir zaudējusi. Šeit minami vien atsevišķi izņēmumi. Tostarp – vecmeistara Dzintara Soduma daļēji autobiogrāfiskais romāns “Savai valstij audzināts” (1993), kurā visai ironiski aprakstīta trīsdesmito gadu Latvija, un Jura Roziša (1951) mitoloģiskais romāns “Kuņas dēls” (1995), virtuozā ekvilibristika ar dažādiem valodas slāņiem un visai ironiska versija par beidzamā pusgadsimta norisēm trimdā un Latvijā. Vēl – ASV dzīvojošās Agates Ne-saules (1938) romāns “Sieviete dzintarā”, kas tika sarakstīts angļiski, publicēts ASV un atzinību ieguvis 1995. gadā, pēc tam tulkots un Latvijā iznācis 1997. gadā. “Sieviete dzintarā” ir autobiogrāfisks romāns, kurā skarbi lakoniskā stilistikā aprakstīta elle padomju okupācijas zonā Vācijā pēc 2. pasaules kara, piecu gadu klejotumi pa bēgļu nometnēm un diezgan drūmā dzīve ASV, bet kā pats galvenais – tā trauma, ko uz visu mūžu cilvēkā atstāj karš.

Pieminekļi varoņiem un ākstiem

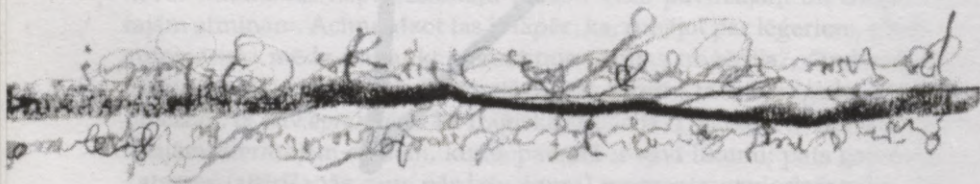
Astoņdesmito gadu beigās un deviņdesmito sākumā iznāca daudzas Sibīrijas spaidu darba nometņu jeb, tautas valodā runājot, lēģeru tēmai veltītas prozas un dzejas grāmatas. Dažkārt tās bija vienkārši atmiņas vai piezīmes par pieredzēto, citkārt teksti atgādināja satriecošus romānus (ja vien, runājot par šāda veida tekstiem, var atļauties meklēt tajos literāras vērtības). Lēģeru un izsūtīšanas motīvi, protams, parādījās arī daudzu profesionālu rakstnieku darbos, taču izrādījās, ka šie stāsti un romāni ne tuvu nevar līdzināties neprofesionāļu parasti visai paviršajām un fragmentārajām atmiņām. Acīmredzot tas ir tāpēc, ka, runājot par lēģeriem, gluži vai automātiski mēdz piesaukt stereotipus “tautas traģēdija”, “indivīda traģēdija” vai ko tamlīdzīgu. Turpretī cilvēks lēģerī – tā nav traģiska situācija; precīzāk, tā nav *aprustāma* kā traģiska situācija. Traģēdija ir viena no daudzajām literārajām spēlēm, kuras pamatā ir savi likumi; pats galvenais – katarses (attīrīšanās caur pārdzīvojumu) momenta nepieciešamība. Taču lēģeru pieredzei – un to savās atmiņās uzsvēruši daudzi – ar traģiskā pārdzīvojuma katarsi nav ne mazākā sakara. Cilvēks lēģerī – tā ir bezjēdzīgi traģiska, absurdi traģiska situācija, pret kuru literatūras shēmas un klišejas ir bezspēcīgas.

Ši lēģeru proza veidota apmēram pēc viena principa: nokāpšana ellē un atgriešanās, taču nebūt ne paradīzē, varbūt – mazliet vēsākā elles priekš-kambarī. Sākumā autors apraksta savu stabilo dzīvi pirms aresta vai

¹ Viens no pirmajiem bija Austrālijā dzīvojošās prozistes Ainas Vāveres romāns “Varbūt tā bija” (1992).

izsūtīšanas, tad – garo ceļu uz Sibīriju lopu vagonos, tālāk – dzīvi un darbu lēģerī; seko atgriešanās okupētajā Latvijā un bezcerīgie patiesas rehabilitācijas meklējumi.

- Vienas no pirmajām tika publicētas bijušā Latvijas armijas virsnieka **Roberta Gabra** atmiņas “Latvju virsnieks Nr. 35473” (1990). Skaitlis grāmatas virsrakstā norāda autora numuru Sibīrijas lēģerī. Iznāca arī **Anitas Liepas** (1928) dokumentālais romāns “Ekshumācija” (1990) – pirmais mēģinājums sarakstīt romānu par Latvijas virsniecības likteņiem un iznīcināšanu lēģeros. Autore par savu romānu raksta: “Romāna pirmo, agrā jaunībā uzrakstīto variantu tuvinieki sadedzināja. Otrā varianta dēļ tiku notiesāta. Trešo variantu, kas tapa pārsūtīšanas cietumā, kratītāji atņēma. Ceturto sagrauja peles. Pie lasītāja nonāk piektais variants, kam materiāli vākti četrdesmit piecus gadus.” Diemžēl stāsts par romāna tapšanu ir krietni iespaidīgāks par pašu romānu, jo tam piemīt jau minētais trūkums: reālisma klišejas nav spējīgas aprakstīt koncentrācijas lēģeru absurdu – “Ekshumācija” ir tikai kārtējais vēsturiskais komikss. Pēcāk Anita Liepa publicēja vēl vairākus pavirši izstrādātus šim literatūras paveidam piederīgus stāstus un romānus¹.
- **Melānijas Vanagas** (1905 – 1997) grāmatā “Veļupes krastos” (1991) stāstīts par izsūtījuma gadiem. Taču “Veļupes krastos” ir tikai viens sējums



¹ “Večjuru saimniece”, 1990; “Lietuvēnu laiks”, 1993; “Saulsmāsa”, 1994; “Vējgāze”, 1996.

(noslēdzošais) no apjomā milzīgā grāmatu cikla "Dvēseļu pulcēšana", kas tapis vairākus gadu desmitus un izdots septiņos sējumos. "Dvēseļu pulcēšana" – tas nav tikai cikla virsraksts, bet arī Melānijas Vanagas radītā žanra apzīmējums; žanra specifiku autore raksturojusi šādi: "… par to, ko es rakstu, vēl neviens nav rakstījis un neviens cits bez manis arī nevar uzrakstīt." "Dvēseļu pulcēšana" nav ne memuāri, ne eseja, ne autobiogrāfija, ne vēsturisks pētījums, ne vēsturisks romāns, ne arī kas tamlīdzīgs, kaut gan ietver visu šo rakstniecības paveidu īpatnības. Iespējams, "Dvēseļu pulcēšanas" pirmos divus sējumus varētu nodēvēt par beletrizētu ciltskoku. Autore apraksta savas dzimtas cilmi, priekšteču biogrāfijas, savu dzīvi, aprakstidama arī vēstures norises un tos cilvēkus, ar kuriem viņai vai viņas dzimtai nācies saskarties. "Tēvacilti" (1993) izzināti autores ciltsraksti pa tēva līniju, "Mātescilti" (1995) – pa mātes līniju, aptverot laiku, sākot no 17. gadsimta, un iesaistot tekstā gigantisku kultūrvēsturisko materiālu. Taču "Dvēseļu pulcēšana" nav tikai ciltskoks: klejojot pa tām tikko samanāmajām spēka līnijām, ko vēstures tekstā ir ieaudusi Melānijas Vanagas dzimta, autore kā personisku pārdzīvojumu ir uztvērusi visu vēsturi, nešķirojot faktus un notikumus "lielos" un "mazos". Savukārt "Baiļu birgā" (1995) Melānija Vanaga sāk stāstu par savu dzīvi – no pirmajiem bērnības iespaidiem līdz 1925. gadam, vienlaikus aprakstot šā laikposma vēsturiskos notikumus. Ceturtais sējums – "Dziesmu vara" (1996) – ietver laikposmu līdz 1930. gadam, kad autore studēja Latvijas Universitātē un darbojās studentu kori "Dziesmuvara". Seko "Iedzīvoju pasakā" (1997) – Melānijas Vanagas mūža laimīgāko gadu apraksts; "Saulēs gadi un noriets" (1998) – gadu, kas noslēdzas ar Latvijas okupāciju, apraksts un, kā jau teikts, cikla beidzamā grāmata "Veļupes krastā". Laika un materiāla apjoms ir tik milzīgs, ka no šāda skatpunkta "Dvēseļu pulcēšanai" nav analoga visā latviešu literatūras vēsturē, turklāt autorei piemīt arī lielisks stāstītājas talants.

Valentīns Jakobsons (1922) ir aizskāris lēģeru pieredzes dziļāko nervu – bezjēdzīgo un absurdo traģiku. Jakobsons debitēja jau cienījamā vecumā ar stāstu krājumu "Brokastis zaļumos" (1986), ar kuru viņš apliecināja sevi kā spožu ironijas un mazliet skumīgas groteskas meistar. Sekoja īsprozas grāmatas "Brokastis ziemeļos" (1992) un "Brokastis pusnaktī" (1995). Gan ziemeļu, gan pusnakts ēdienkarti var raksturot īsi un precīzi – Sibīrija ar piedevām (stāsti ir daļēji autobiogrāfiski, jo autors aptuveni 15 gadus ir pavadījis lēģerī un izsūtījumā). Zināmā mērā Jakobsona prozu varētu salīdzināt ar Varlama Šalamova "Kolimas stāstiem". Šalamovs gan lielākoties bija koncentrējies uz efektīgu un satriecošu sižetu izklāstīšanu, taču Jakobsons orientējas uz ikdienišķo, nepārtraukto un ne mazāk satriecošo absurdu, kas vienmuļi velkas no gada uz gadu. Krājuma "Brokastis ziemeļos" darbība noris Noriļskas nometnē; titullstāstā aprakstītas Ziemassvētku brokastis nometnē – un grūti iedomāties bezjēdzīgāku situāciju: Ziemassvētki un nāves nometne, sevišķi, ja Ziemassvētku vecīša lomu nospēlē pats

nometnes priekšnieks. Savukārt krājumā "Brokastis pusnaktī" aprakstīta dzīve izsūtījumā – vietā, kas nodēvēta par Jautro ciemu. Krājumu veido "Bildiens pirms brokastīm", kurā īsi aprakstīta Latvijas okupācijas vēsture un autora arests, un 12 lakoniski stāsti iz Jautrā ciema pagalam drūmās dzīves. Stāsti sarakstīti pirmajā personā – no "es" skatpunkta. Taču, lai arī stāsti ir autobiogrāfiski, diez vai šo "es" varētu identificēt ar pašu autoru. Jakobsona protagonistis vairāk atgādina mūslaikos iederīgu, mazliet pašironiski noskaņotu skeptiķi, kurš neitrāli attiecas gan pret pieredzētajām traģēdijām, gan arī pret paša pārdzīvoto. Viņš it kā tikai pieraksta visu pieredzēto, turklāt atrunādamies, ka "man netik šo notikumu atcerēties, man netik par to runāt". Un tieši šis kontrasts starp sadzīvisko, ikdienišķo rakstību un šausalīgo realitāti ir tas faktors, kas rada iespaidu par situācijas absurdu: cilvēks un elementāras cilvēciskas vērtības absolūtas bezjēdzības apstākļos, kad vairs pat nav runa par vērtību orientācijas izmaiņu – vairs nav pašu vērtību, ir tikai beztiesiskums, bezizeja un bezcerība. Sartra eksistenciālie absurdi salīdzinājumā ar Jakobsona īsprozu atgādina naiva un nepieredzējuša bērna spēlēšanos.

Tātad, no vienas puses, – varoņi: patiesi varonīgi autori, varonīgas viņu aprakstītās personas. Taču, no otras puses, – ir arī āksti: autori un viņu darbos aprakstītās personas, kas gribot negribot nonāk muļķu lomā. Bez šaubām, socreālisma niša nevarēja palikt tukša – un šo vietu tad arī tiecās aizpildīt literārie āksti ar iespaidīgiem muļķības pieminekļiem. Vispirmām kārtām šeit jāmin parādība, ko visprecīzāk varētu nodēvēt par ideoloģisko inversiju. Proti, savulaik par melnu traktētais nu ir baltāks par baltu – un otrādi. Joprojām bagātīgi tiek publicēti vēsturiskie komiksi, beletrizēti komentāri mūslaiku vēstures traktējumiem, atšķirība vien tā, ka mainījušās zīmes pie ideoloģiskajām klišejām. Izteismīgs piemērs ir kāda persona Dagnijas Zigmontes romānā "Rudens" (1994), kas aprakstīta apmēram pēc šāda principa: dzērājs – tas nozīmē, ka viņš nevar būt nekas cits kā komunisti. Zaudētā paradīze nu meklējama trīsdesmito gadu Latvijā, turpretī komunisti pārtapuši par sātana kalpiem. Pēdējais izteikums jāsaprot buriski: Andra Puriņa mistiskajā detektīvā "Ar skatienu augšup jeb Vampīru savvērestība" komunisti visdziļākajā nopietnībā pārvēršas vampīros un sūc cilvēkiem asinis (tas atsauc atmiņā kādu socreālisma sākmumpsmā publicētu stāstu, kurā vācu virsnieks dzer krievu karagūstekņu asinis). Ne mazāk komisku iespaidu atstāj piemēram, Jāņa Mauliņa romāns "Garīgā pagrīde" (1994) un Laimoņa Pura "Tikai sievietei vai Pareizā investīcija" (1996), kuros "virtuves filozofijas" garā iztiesāta vai visa beidzamā pusgadsimta vēsture, turklāt autoram sevi aplaimojot ar miniatūru ērkšķu kroni, bet lasītāju – ar krietnu didaktikas devu. Zināmā mērā socreālisms patiesi ir literatūras ideālā valoda: ja pieprot ideoloģiskās inversijas mākslu, socreālisma klišeja derīga visiem laikiem un visām ideoloģijām.

Mēģinājumi ar literatūras palīdzību nokārtot savus personiskos rēķinus ar vēsturi – tie nav vienīgie ākstības paraugi. Ir parādījušies arī pirmie erotiskās prozas asni (tie gan vairāk atgādina tīnīšu seksuālās fantāzijas, kas grūti izprotamu iemeslu dēļ izklāstītas uz papīra), ļoti “skarba” proza ar naturālistiskiem akcentiem vai, gluži pretēji, sentimentāli sieviešu raudamgabali, “ģimenes sāgas” un tamlīdzīgas lietas. Var jau būt, ka tie ir tikai pirmie visai nevarīgie mēģinājumi radīt komerciālu literatūru un ka drīzā nākotnē tie patiesi radīs ar tulkotās triviālās literatūras paraugiem konkurētspējīgu lasāmvielu, taču pagaidām savā nevarībā un diletantismā tie ir pagalam aizkustinoši. Kopumā rodas apmēram šāds iespaids: literatūrā ākstības ir organiski nepieciešamas (kaut vai kā mēslojums – auglības nodrošināšanai), tāpēc tām atvēlēta noteikta vieta. Savulaik to aizpildīja socreālisma klasiķi, nu tās ir “dabiskas” ākstības ideoloģijas vai komercijas mērcē.

Starp pieminekļiem

Astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā vienlaikus ar šiem varonības un ākstības pieminekļiem, precīzāk, starp tiem, parādījās – un nevarētu teikt, ka negaidīti, – virkne jaunu (vai vismaz relatīvi jaunu) literātu, kas izlikās tos neredzam. Viņi neizrādīja pienācīgu godu varoņiem, un tas bija gluži pašsaprotami, jo literatūrā par “jauno” dēvētais allaž tiecas noliegt “vecu”; taču viņi neapsmējās arī par āksti, kas liekas pavisam dīvaini: viņi vienkārši likās tos neredzam un kārtējo reizi mēģināja sākt literatūru it kā “no sākuma”. Viņi nebūt nebija agresīvi un nenāca ar savām deklarācijām un manifestiem – laikam tāpēc, ka modernisma laikmets jau sen pierādījis literāro manifestu bezjēdzību. Savā starpā viņi bija ļoti atšķirīgi, tomēr bija arī kas vienojošs. Proti, izmainījās attieksme gan pret pasauli, gan pret tekstu. Literatūra – un kultūra vispār – bija pārtapusi intelektuālo vērtību visumā, no kura nepieciešamības gadījumā iespējams kaut ko aizņemt un izmantot saviem nolūkiem: nevis nogāzt, piemēram, Raini vai Čaku no pjedestāla, bet gan atrast maģisko formulu, lai atdzīvinātu šīs ar tik lieliem pūliņiem par pieminekļiem pārtapinātās personas. Un, iespējams, pakļautu savai iecerei. Tas nozīmē, ka literatūra jau ir uzrakstīta, tomēr atlikuši bezgala daudzi kultūras kodi un refleksijas, turklāt – visi šie kodi nozīmīguma ziņā ir līdzvērtīgi. Nepastāv kāds reālisms, kas būtu “reālāks”, “objektīvāks” vai “patiesāks” par citām rakstībām; pastāv vien reālisms, ko dažkārt var izspēlēt kā trumpja kārti (eleganti apspēlēt iespējams pat socreālisma klišeju). Līdz ar to zuda ticība vienai no lielākajām literatūras ilūzijām – īstenības un tās apraksta adekvātumam. Bez šaubām, varbūt

literatūra jau no sākta gala meklē šo ideālo valodu, īstenības un tās apraksta atbilstību, taču nu ir skaidrs, ka tas ir neveiksmei nolemts pasākums; galvenā ir šī meklēšanas procesa apziņa un tas, kas tiek atrasts meklēšanas gaitā. Viņi – vismaz daļēji – šķietami novērsās no tā, kas ir ar roku aptaustāms, saožams un apēdams. Bet tas nenozīmē, ka viņi atsacījās redzēt un ieraudzīt; pavisam pretēji – viņi ieraudzīja, ka tradicionālā reālisma valoda, lai ar kādiem viltīgiem paņēmieniem to mēģinātu uzstutēt, ir kļuvusi impotentā; īstenība, ja vien mūs laikos vispār var runāt par realitātes ideju, ir kaut kas stipri atšķirīgs no tā, ko apzīmē ar jēdzienu “reālisms”.

Šoreiz tie nebija dzejnieki, kam parasti pienākas pirmgājēju lauri. Dzejas process, neraugoties uz grāmatizdošanas problēmām, itin aktīvi turpinājās, un deviņdesmitajos gados ar pirmajām grāmatām debitēja virkne jaunu autoru: Andris Akmentiņš, Jānis Ramba, Inguna Jansone, Maira Asare, Kristīne Sadovska u. c. Tomēr astoņdesmitajos gados sākušies “centrbēdzes procesi” turpinājās, un dzeja kļuva izteikti margināla. Bez šaubām, šis marginālisms mūs laikos ir likumsakarīga parādība, tomēr deviņdesmito gadu dzejai pietrūkst kādas svarīgas kategorijas. Proti, atšķirīguma: lasot šo dzejnieku tekstus, rodas iespaids, ka viņi profesionālā līmenī tiecas reproducēt vienu un to pašu dzejas modeli; atšķirības ir tikai otršķirīgās niansēs. Taču, iespējams, patlaban vienkārši ir grūti fiksēt galvenos orientierus un kaut ko prognozēt, jo dzejas process atšķirībā no iepriekšējo gadu desmitu dzejas ir kļuvis pārmēru rāms – bez uzvīlnījumiem, pārsteigumiem un atklājumiem.

Faktiski no konteksta krasi atšķirīga ir tikai **Edvīna Raupa** (1962) dzeja. Krājumos “Vēja nav” (1991) un “Dzīvodamies” (1995) viņš atbrīvo vārdu no pasaules; Raupa dzeja – tās drīzāk ir vīzijas un redzējumi (“Vienīgi aizverot acis, tu redzi”). Vārds, zaudēdams sakarības ar lietisko pasauli (līdzīgi procesi noris arī prozā), noslēdzas sevī – un, paradoksāli, tieši šī noslēgšanās piesātina vārdu ar bezgala daudzām jaunām jēgām; vārds top nepārtraukti dzimstošs. Varbūt tāpēc Raups pirmajā krājumā bija iecienījis metaforas, kas saistītas ar kustību, tostarp upi un jūru, ūdeni kā nebeidzamas mainības metaforu, – jo katra upe reizē ir arī tā pati Hēraklīta upe, kurā nevar divreiz iekāpt.

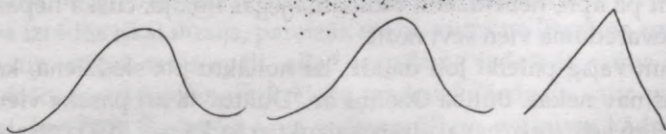
Raups izvēlas ļoti piesātinātas kultūras zīmes, taču izmanto tās nevis kā gatavus, jēdzieniski noformējušos ķieģelišus, bet ar vieglu pieskārienu ļauj izjust šo piesātinājumu: Raupa teksts sevī ietver ļoti plašu, iespējams, gadu tūkstošu literāro pieredzi, taču šī pieredze ir tikko nojaušama – apmēram tāpat, kā nojaušama ir vīzijas esamība. Kaut arī Raupa metaforiskās konstrukcijas lāgiem liekas pārlieku intelektualizētas, tomēr kontakts ar tām rodams drīzāk emocionālā līmenī. Šī dzeja vispirmām kārtām ir runājama, skandējama, turklāt tikai paša autora balsi; viņš gan mēģina ar īpatnējiem, dažbrīd šķietami alogiskiem rindu lauzumiem un teksta grafisko izkārtojumu atveidot ritmu, pauzes, intonāciju cēlumus un kritumus, tomēr rakstības tehnika šoreiz ir bezspēcīga. 20. gadsimta intelektuālisms visai

savdabīgi apvienojas ar kādiem mīklainiem un neizprotamiem aizlaiku (aizapziņas?) rituāliem.

Ieskatam – viena no Raupa sirreālajām ainavām: “Pret tumsu atspērusies pilsēta / varbūt tā nav pilsēta / Tuksnesīgs / parks pat ne parks Melns koka / stumbenis varbūt šautenes / stobrs varbūt tavs izsenis / aizmirstais kakls (..) Kad saucu / pēc gaismas tajā brīdī / nospied kā šautenes mēlīti / mani.” Grūti pateikt, kālab šī tik ļoti svešādā un nepārtraukti mainīgā ainava liekas tik pazīstama. Var jau būt, ka “tavs aizmirstais kakls” un tamlīdzīgi mulsināši izteikumi, kādu Raupa dzejā nav mazums, ir gluži klasiski mūžības murgi (cituviet teikts: “Mūžība sapņo par mums slimīgus sapņus”), bet “Varbūt ir / lietas kas paliek atmiņā / arī tad ja tās nekad nav / notikušas”.

Raupa dzeja nav saistīta ar lineāro laika ritējumu: vēsture vēl nav notikusi, varbūt – sen jau aizmirsusies. No šejienes izriet arī nākamais solis – atsacīšanās no klasiskajiem mehāniskajiem pretstatījumiem: ja ir gaisma, tad tas nebūt nenozīmē, ka jābūt arī tumsai. Tāpat arī nāve nav pretstatīta dzīvībai: “Nāve ir māsa; mēs neesam vieni” (krājumā “Vēja nav” nāve ar visu tās atribūtiku tika piesaukta tik bieži, ka radās iespaids par tādu kā postromantisku manierīgumu, tomēr krājumā “Dzīvodamies” šis manierīgums bija pagaisis). Mūslaikos aizapziņas arhetipi jau sen apslīkuši un nu mierīgi vārās savā sulā turpat informācijas plūsmas aizspundētajā aizapziņā, ja nu vienīgi Raupa dažbrīd gluži vai šamaniskais ritms spējīgs kādas paliekas izvilināt laukā – tajos brīžos, kad “Miruso pasaule manī / spēji atliecas taisni”. Iespējams, Raups, kā jau tas mūslaikos pieņemts, kārtējo reizi mēģina atbildēt uz jautājumu par to, kas ir (precīzāk, varētu būt) dzeja, – tāpēc viņš aizklīdis tāltālu tajās teritorijās, kurās līdz šim labi ja kāds sirreālists spēris kāju. Un, protams, racionālu atbildes formulu te nav. Uz jautājumu, kas ir dzeja, var atbildēt tikai ar pašu dzeju.

Deviņdesmitajos gados literatūras “maģistrālā sižeta” izmaiņšanos inspirēja prozisti. Vispirmām kārtām šeit jāmin **Aivara Ozoliņa** (1957) īsprozas grāmata “Dukts” (1991)¹, kuru, līdzīgi kā Mārtaņa Zelmeņa “Pelēkā brāja stāstus”, var uzskatīt par postmodernās paradigmas programmu. Vismaz – Ozoliņš bija pirmais, kurš postmodernās pasaules idejas realizēja tik vērīenīgi un bezmaz demonstratīvi. Grāmatā iekļautas vairākas



¹ Ozoliņš prozā debitēja ar ironisku garstāstu “Gandrīz simts” (1987), kas zināmā mērā iekļāvās astoņdesmito gadu “jaunās prozas” estētikā.

efektīgas improvizācijas par spēlējošās literatūras tēmu un apjomīgāks teksts "Dukts". Kas tad ir "Dukts"? Daži autora izteikumi par šo jēdzienu: "Pateikt valodā, kas ir Dukts – tas ir neveiksmei nolemts pasākums"; "Nav nekā tāda, ko galīgi varētu nosaukt par Duktu. Jo nav nekā tāda, ko nevarētu"; "Tas vairs nebūs Dukts, ko nosauks par Duktu". Savulaik Duktu definējis kāds mītisks Kaftanas Plintuss Vecākais: "Dukts ir dievu un cēzaru spēle, ko var spēlēt ikkatrs, lai tas būtu pat mazsaprātīgs bērns." Starp citu, šī definīcija pagaidām vēl neesot atrasta – tā esot tikai daudzkārt tulkota atstāsta pārstāsts. Un tomēr – tas esot vienīgais Dukta pieminējums. Dukta spēles noteikumi ir pavisam vienkārši: "Lai spēlētu Duktu, tas jāspēlē." Viss "Dukta" teksts tad arī ir šī esoši neesošā Dukta teorijas izklāsts – teorijas, kuras vienīgā realizācija ir pats "Dukts".

"Duktam" nav sižeta, taču Dukta jēdziens ir tā ass, ap kuru rit viss pārējais: arhaiskas pseidomitoloģijas atlūzas, semiotisku koncepciju fragmenti, neesošas valodas paraugi, neskaitāmi alogismi un semantiskas pērlēs, neesošas teiksmas par nebijušiem laikiem un neeksistējošām personām; sava vieta ierādīta arī zinātniska traktāta imitācijai, kas papildināta ar daudzām zemsvītras piezīmēm un neesošu autoru neuzrakstītu grāmatu bibliogrāfiju, ir vienpadsmit lappušu garš teikums, kura beigas ir arī tā sākums, un vēl daudz kas cits. Vārdu sakot, viss intelektprozas arsenāls apkopots, apspēlēts un dažbrīd arī apsmiets ne pārāk liela apjoma tekstā. Atliek tikai apbrīnot autora izdomu, jo "Duktā" iekļautā materiāla pietiktu vairākām literatūrteorētiskām epopejām.

Katrs autors parasti raksta par kādu reāli iedomājamu objektu – visviens, vai tas būtu sižetisks notikums, izjūta, pārdzīvojums, persona vai priekšmets. Teksts top par zīmi, un lasītājs, kuram rakstības principi lielākoties jau ir pašsaprotami, sevī vēlreiz pārrada šo objektu. Nav grūti iedomāties tekstu, kurā darbojas, teiksim, viens vārds bez apzīmējamā objekta. Tādā gadījumā šo "tukšo" vārdu interpretē un ar jēgu piesātina citi vārdi. Turpretī "Duktā" visi vārdi, kas saistīti ar Dukta jēdzienu, ir pilnībā "tukši" – neviens no tiem nespēj izskaidrot citus. Apzīmējamo vairs nav, ir tikai zīmes. Līdz ar to veidojas semiotiska telpa, kurai nav nekāda sakara ar mūsu priekšstatiem par reālo (t. i., redzamo, taustāmo un apēdāmo pasauli). "Duktā" sākumā patiesi ir vārds – un, izrādās, šoreiz sākums ir arī gals: lasītājs pat asociatīvā līmenī nevar izveidot jēlkādu priekšstatu par Duktu. Dukta medības, intelektuālais detektīvs, paliek bez atrisinājuma. Valoda rit pa apli, nebeidzami radīdama jēgas ilūziju; čūska nepārtraukti rij asti, nevarēdama vien sevi norīt.

Laikam vajag pateikt ļoti daudz, lai nonāktu pie slēdziena, ka tā īsti pasakāms nav nekas. Būtībā Ozoliņš ar "Duktu" tā arī pasaka vienu lielu un pamatīgu *neko* (*neko* nevajadzētu sajaukt ar to, kā nav, jo – ja otrais varētu apzīmēt kaut ko, kas varētu būt, bet pašlaik nav, tad *nekas* tomēr nemitīgi ir – un šai gadījumā kā "Dukts"). *Nekas* ir "Dukta" objekts. Un tā nu ir

atzīšanās vārda mākslas nevarībā – aprakstīt pasauli, izteikt pasauli vārdā. Ja literatūra būtu reliģija, tad Ozoliņš kļūtu par ķeceri (latviešu prozas kontekstā noteikti) un viņu kopā ar “Duktu” nāktos sadedzināt uz sārta. Jāpiebilst, ka autora rīcība pēc “Dukta” publicēšanas bija konsekventa: pateicis, ka nav jēgas neko teikt, jo tāpat neko jēdzīgu nepateiksi (literatūras ideālā valoda ir mirāža vai utopija), Ozoliņš prozu rakstīt pārstāja un pār kvalificējās par politisko komentētāju (t. i., personu, kas saka ļoti daudz, bet faktiski neko nepasaka).

Arī Rimants Ziedonis (1962), ar dzejoļu krājumu “Atvēzējies glāstam” (1986) debitējis kā visai viduvējs dzejnieks, īsprozas krājumā “Dzīves pieredze un ziepju burbuļi” (1992) krietni sairdināja tradicionālos prozas stereotipus. Viņa rakstību mazliet nosacīti varētu dēvēt par “gaišo absurdu”: stāsti rakstīti pēc principa “kaut kas notiek”, taču notiekošais ir tik īpatnējs un dīvains, ka rada absolūta alogiskuma un haotiskuma iespaidu. No šāda skatpunkta Ziedoņa prozā varētu saskatīt attālu radniecību ar ASV postmodernisma klasiku stāstiem, taču Ziedonis mēdz būt krietni emocionālāks, viņa ironiskās un absurdās spēles iekrāsotas romantiski gaišos toņos.

Tātad – “kaut kas notiek”: notiek, piemēram, kādam cilvēkam kļūstot lidostā (“Lidojošās zivis”), kādam cilvēkam sēžot parkā uz soliņa, iegrimušam tik dziļā depresijā, ka viņš nav pāmodināms (“Lielā depresija”), kādam cilvēkam spēlējot orķestrī (“Kāpēc tu nespēlē?”), kādam cilvēkam raugoties pa logu (“Dzīves pieredze un ziepju burbuļi”), kādam cilvēkam guļot pļavā (“Pļava”) utt. Turklāt, jāuzsver, šis kāds nav nedz absurda literatūras papīra figūriņa, nedz stāstnieku iecienītais “mazais cilvēks”, nedz arī mehāniskās prozas monstros, dēvēts par vispārīnājumu. Ar šo kādu Ziedonis nogalē personāžu, precizāk, personāža jēdziena tradicionālo izpratni, jo procesi šā kāda apziņā nenorobežojas no norisēm pasaulē. Līdzās ir “agrāk” un “tagad”, “tur” un “šeit”, “sapnis” un “realitāte”, domas un īstenība. Piemēram, “Lidojošajās zivīs” skaistā, tikko iedomātā leģenda par lidojošajām zivīm pēkšņi realizējas īstenībā – lidostas telpā sāk līdināties zivis. Te vairs nevar runāt tikai par iekšējo monologu, ko Ziedonis itin bieži izmanto, – nu jau pasaule cilvēkā ir arī *visa* pasaule; pasaule īstenībā nav nekas cits un nekas vairāk kā priekšstats par pasauli – un skatījums uz to “no malas” nemaz nav iespējams. Nekas nav reāls, nekas nav nereāls, viss ir izdomāts.

Ziedoņa darbos tikpat kā nav sižeta – to atvieto juceklīgi un mazzaprojami notikumi un vienlīdz juceklīgi atmiņu un iedomu fragmenti. Cēloņsakarība izrādās tikai ilūzija, pareizāk sakot, viens no literārās spēles likumiem – un, sākot savu spēli, allaž iespējams izdomāt savus likumus. Sakārtojošo, vienādojošo, unificējošo tendenci Ziedonis sauc par dzīves pieredzi, kas esot “komiska savā pašapziņā” un no kuras kādam palicis nelabi jau Oktaviāna laikā: “Tā nemitīgi uztur pretenziju, ka kaut ko izdosies saprast līdz galam (..), tā kļūdaini un rupji visu sadalījusi realitātē un

ilūzijā." Literatūras galvenais uzdevums varētu būt – apmulsināt šo komiski pašapzinīgo dzīves pieredzi un palīdzēt pārvarēt tās inerci.

Diemžēl pēc "Dzīves pieredzes un ziepju burbuļu" iznākšanas Ziedonis publicēja presē vēl dažus stāstus un prozu rakstīt pārstāja – jācer, uz laiku, jo jau no Ziedoņa nelielajiem stāstiem bija jūtams, ka viņam piemīt tik reti sastopamā episkā domāšana.

X **Jānim Vēverim** (1960) publicēts stāstu krājums "Kaugems un citi" (1993) un romāns "Spoguļu vīns" (1995). Vēvera īsproza – tie ir mazi teksti, kuros sižets ir tikko nojaušams un kurus veido ikdienas fragmenti, atmiņu uzdzirkstījumi, mirklīgas iedomas (jo sevišķi tas sakāms par ciklu, kas daiļrunīgi nodēvēts par "Dekonstrukcijām"). Veselas un vienotas pasaules nav – ir tikai fragmenti, kas savā starpā var kombinēties visdažādākajos veidos; teksta tapšanas iemesls var būt vissmalkākā un nemanāmākā ikdienas nianse. Īsprovā Vēveris tiecas uz savdabīgu minimālismu: uzrakstīt stāstu, ko veidotu, piemēram, viens vienīgs vārds.

Krietni atšķirīgs ir garstāsts "Kaugems". Visupirms tas veidojas kā ironiski nostalgisks stāstījums par vienu vakaru teiksmainajā "Skapī" tā ziedu laikos astondesmito gadu sākumā. Seko trauksmaina žūpošanas odiseja ar spoži aprakstītām pagīrām. Iespējams, tās ir skaistākās pagīras visā latviešu literatūras vēsturē. Pats Kaugems ir prozists un mazliet sentimentāls dzērājs, kurš "Skapī" sastop sava mūža lielāko mīlestību, pazaudē, pēc vairākiem gadiem atrod atkal un pazaudē vēlreiz. Taču šī kārtējā variācija par nelaimīgas mīlestības tēmu maskē stāsta intelektuālo dimensiju (Vēverim gan piemīt mūslaiku intelektuāļiem pavisam neraksturīga bezkaunība būt veclaicīgi sentimentālam un lāgiem ļoti oriģināli parotaļāties ar banalitātēm). "Kaugems" ir piesātināts ar visdažādākajām spoguļspēlēm, literārām alūzijām un ironiskām pašrefleksijām.

"Spoguļu vīns" ir "Kaugema" turpinājums. Apakšvirsrakstā romāns nodēvēts par "Likumsakarību rotaļu četrās daļās" – un to arī veido četras stilistiski un intonatīvi atšķirīgas daļas. Pirmās daļas darbība noris astondesmito gadu sākumā Maskavā; romāna personas, atkārtojot Venedikta Jerofejeva poēmā "Maskava – Petuški" aprakstīto maršrutu, ceļo no Maskavas uz Petuškiem, vienlaikus nododamies pārgalvīgām diskusijām par vēsturi un literatūru. Otrā daļa – tā ir piemiņas poēma "Skapim", kas romānā pārtop gluži vai mitoloģiskā parādībā; vienlaikus tas ir arī Kaugema ceļojums spoguļu labirintos, savu zaudēto mīlestību (arī – pašam sevi) meklējot. Trešajā daļā darbība tiek pārcelta uz deviņdesmitajiem gadiem, turpinās dialogs ar literatūru, bet autors beidzot izskaidro arī sava romāna fundamentālās likumsakarības: "Esamība manuskriptā mēdz būt pat istāka nekā ārpus tā." T. i., Vēvera izpratnē viss reālais un istais notiek tikai uz papīra, turpretī tas, kas notiek īstenībā, ir tikai kāda – parasti ļoti neveiksmīga – romāna projekcija. Savukārt ceturtajā daļā teksts sairst sīkos fragmentos, pašrefleksijās, varbūt – spoguļa lauskās, dažu tēmu neskaitāmās

variācijās; romāns beidzas bez "īsta" noslēguma un pat bez daudzpunktes – it kā apstāst pats no sevis.

Vēveris neslēpj, ka "Spoguļu vīns" visupirms ir romāns, nevis, piemēram, īstenības imitācija. Romāns, kurā valda literatūras likumsakarības – un acīmredzot tāpēc "Spoguļu vīna" sākums ir tipiski "literatūrisks": autors, pirmo daļu nodēvēdams par "Dzelzceļa shēmu", uzsver, ka tās darbība noris plānē, uz papīra, literatūras pasaulē, kurā ceļazīmes savulaik jau izvietojis Jerofejevs, Nabokovs, Brežņevs un citi vārda meistari. Tālāk Vēvera aprakstītās personas tiecas izrauties no papīra lapas, kļūst "reālas". Taču, izrādās, tas nav iespējams: lai kur autors viņas vedinātu, allaž priekšā ir rakstības shēmas un klišejas. Vai – spoguļu labirinti, kas atspoguļo ne tik daudz Kaugemu, cik autora domas par literatūru (ne velti Kaugems ir tieši rakstnieks, kurš, cik noprotams, raksta "Spoguļu vīnu", – romāns apraksta pats savu tapšanu; teksts vienlaikus ir gan teksts "kā tāds", gan refleksija par topošo tekstu). Domājams, tieši tāpēc romāna ceturtdā daļa sairst amorfā masā. Realitāte, protams, paliek nenotverta, bet tās meklējumu ceļš – tas tad arī ir "Spoguļu vīns" (ar un bez pēdiņām). Tomēr pagaidām Vēvera prozai piemīt kāds būtisks trūkums: lai cik virtuoza un latviešu literatūras kontekstā nebijusi liktos autora intelektuālā ekvilibristika, tomēr pārmēru uzkrītoši jūtams autora darbs ar tekstu; ļābai prozai, lai arī tajā ieguldīts ilgs un smags darbs, jābūt viegli lasāmai, turpretī Vēvera proza atstāj ļoti smagnēju iespaidu.

Deviņdesmito gadu prozas zvaigzne ir **Gundega Repše**. Iepriekšējā • •
nodaļā viņas astoņdesmito gadu proza tika vērtēta diezgan skeptiski, taču stāstu krājums "Septiņi stāsti par mīlu" (1992) izmainīja priekšstatu gan par autori, gan par latviešu prozas potencēm, gan arī, iespējams, par pašu mīlu. Mulsinošs un zināmā mērā izaicinošs jau ir pats grāmatas virsraksts. Proti, laikā, kad, no vienas puses, mainās zīmes pie ideoloģiskajām klišejām un kad rakstnieki biezos vēsturisko komiksu romānos "pārvērtē vēsturi", un, no otras puses, kad Umberto Eko apgalvo, ka šodien vairs neviens nesaka – "es tevi mīlu", bet gan – "ja mēs dzīvotu pirms gadiem sešdesmit, es būtu teicis, ka mīlu tevi", autore piepeši atļaujas likt savai grāmatai tik bezcerīgi banālu virsrakstu. Jābūt vai nu ļoti naivam, vai arī ļoti pašpārliecinātam par savu varēšanu. Repšes naivums, kas dažviet bija raksturīgs viņas pirmajiem stāstiem, pagaisis bez pēdām, turpretī pašpārliecinātības un varēšanas pietiek pārpārēm.

Repšes stāstos parasti aprakstītas mazas, no ārpasaules norobežotas pasaulītes: divi cilvēki pamestā mājā, literātu sabiedrība kādā pansionātā, restoratoru grupa vecā muižā, cilvēki noklīdušā autobusā un tamlīdzīgi. Šāda izolētība nepieciešama tālab, lai pēc iespējas iespaidīgāk varētu modelēt mazās pasaulītes apdzīvojošo cilvēku attiecības. Ir arī intelektuālas rotaļas ar kultūras vērtībām, taču Repšes labirinti nebūt nav, piemēram, Ozoliņa intelektuālās bezizejas labirinti; drīzāk tos varētu uzskatīt par

emocionālās bezizejas labirintiem – un psiholoģiskie labirinti allaž mēdz būt sarežģītāki par intelektuālajiem.

Repšes apcerētā mīla nav pastorāla un romantiska samīlēšanās, kaut arī grāmatā ir gluži vai pastorālas epizodes; tas nav klajš sekss, kaut arī grāmata ir piesātināta ar erotiku; tā nav arī gaišā un cēlā mīla, kas cilvēku “virza augšup”, – tā ir melna, mutuļojoša, reizēm nāvējoša un rēgaina. Mīla nav harmonija – mīla rada haosu: Repšes stāstos viss atrodas nepārtrauktā un drudzainā kustībā. No vienas puses, mīla izrādās destruktīvs jēdziens, kas sairdina ierastos priekšstatus un ētisko vērtību hierarhiju. Taču, no otras puses, mīlas jēdziens organizē grāmatas pasauli: tas ir savdabīgs “atskaites punkts”, kam blakus pārējie jēdzieni kļūst maznozīmīgi. Iespējams, Repšes poētikas atslēga meklējama stāstā “Svešā māja”, izteikumā, kurā autore mirkli starp miegu un nomodu apzīmē kā “vienīgo un īsteno”. Tad racionālais un iracionālais atrodas savstarpējā saskaņā un priekšstati par reālo zaudē jebkādu jēgu (“Svešajā mājā” tikko mirušais mīļākais izrādās dzīvs; “No pūces kliedziena līdz trešajiem gaiļiem” saplūst dažādi laikmeti; “Vējam līdzī” skan pašnāvnieka monologs no kapa). Vairs nav reālās un nereālās pasaules pretstatījuma, precīzāk, jautājumam, kas ir īstenība un kas – sapnis (ilūzija, iedomā), nemaz nav tiesību pastāvēt. Tas droši vien liekas paradoksāli, tomēr šādā aspektā Repšes mīlas jēdziens, neraugoties uz pilnībā atšķirīgiem rakstības principiem, ir tuvs Ozoliņa Duktam: abi atbrīvo no ierastajiem priekšstatiem un stereotipiem un noārda robežas – starp reālo un nereālo, patieso un izdomāto. Repšes pasaulē mīla atrodas jēdzienu hierarhijas virsotnē, tāpēc izlīdzinās arī viens no klasiskajiem sižeta virzītājspēkiem – labā un ļaunā pretstatījums. Būtībā “Septiņu stāstu par mīlu” darbība norisinās laikā pirms grēkā krišanas (arī intelektuālās), kad pasaule vēl bija vienota un nesašķelta. Zināmā mērā to varētu uzskatīt par tādu kā ārļaicīguma vai pārļaicīguma dimensiju: kaut arī reālijas parasti iezīmētas precīzi, nav skaidrs, kas īsti notiek (jo sevišķi tas sakāms par “Gadsimta nakti”, kas, iespējams, ir labākais Repšes stāsts), ar ko notiek, kur un kad notiek. Tam kalpo arī neskaitāmās literārās un mitoloģiskās alūzijas, kas apslēptas tekstā. “Mazās kaislības” izvēršas līdz grandioziem mērogiem, ietverot gadu desmitus, simtus un veselas kultūras.

Ļoti miklains un Repšes prozai raksturīgs ir garstāsts “Stigma”. Sižets apmēram šāds: deviņi (šim skaitlim acīmredzot ir simboliska nozīme, jo Repšes prozā nejaušību nav) cilvēki no intelektuāļu aprindām, braucot no teātra, nomaldās miglā; kad migla izklīst, izrādās, dzīvība no pasaules ir pagaisusi. Saglabāties vien tas, ko cilvēks radījis, – gan mākslas šedevri, gan masu kultūras blāķi. Seko brauciens no Latvijas pāri visai Eiropai un atpakaļ. Noslēgumā autobuss – vairs tikai ar astoņiem pasažieriem, jo viens ir miris, – atgriežas Latvijā; pavisam negaidīti pasažieri ierauga sniegā cilvēka atstātās pēdas – dzīvība ir atgriezusies.

Jāuzsver, ka "Stigmā" aprakstītās personas brauc no teātra, t. i., stāsts sākas ar spēli, izrādi un tā turpinās cauri visam tekstam (nav grūti pamanīt, ka personāžs spēlē, – runā un uzvedas kā uz skatuves, taču vienīgie spēles skatītāji ir paši tās dalībnieki, ja nu vēl viņu izdomātais Dievs, kuram veltīti daudzi mazliet melodramatiski monologi un kuru familiāri uzrunā ar "tu"). Milzīgā un tukšā pasaule ir pārtapusi muzejā, dekorācijās, kuras iespējams mainīt, iesēžoties autobusā un pārbraucot uz citu vietu. Saistībā ar šīm dekorācijām tekstā iznirst arī dažādi simboli. "Stigmas" utopijs – tā ir neap-
tveramā brīvība, kad "visa pasaule pie kājām" šā izteikuma burtiskajā nozīmē: visa lietiskā pasaule patiesi pieder nedaudzajiem stāstā aprakstītajiem cilvēkiem, taču nav zināms, ko lai ar šo brīvību iesāk tālāk. Ceļš, kura kilometru stabiņi ir standartizētas kultūras zīmes, apmet noslēgtu loku un izbeidzas: izrādās, tas ir bijis bezjēdzīgs ceļš – tas nekur neved, neko neatklāj, neko nesakārto, neko neizskaidro.

Arī pašam stāstam racionāla izskaidrojuma nav. Rodas bezgala daudzi jautājumi, uz kuriem nav precīzi formulējami atbilžu. Lasītājs tā arī neuzzina, kur un kāpēc pazuda dzīvība un kādā veidā un kāpēc tā atgriezās atpakaļ. Tāpat neatbildēts paliek tradicionāli banālais jautājums: kāda ir stāsta jēga? To varētu uzskatīt par specifisku "jautājumu poētiku", kas līdz beidzamajam laikposmam eiropiskajam racionālismam bija galīgi sveša: kā problēma var pastāvēt tikai neatbildēta un arī neatbildama jautājuma formā? Interpretāciju lauks ir tik plašs, ka zūd atskaites punkti un orientācijas spējas: apziņa maldās – taču ne vairs labirintā (literatūrā labirinti pastāv vien tāpēc, lai no tiem pēc iespējas efektīgāk varētu atrast izeju – lai ceļš labirintā iegūtu jēgu), bet gan bezgalīgā klajumā. Un šajā klajumā atklājas, ka atbildes var būt absolūti bezjēdzīgas un nevajadzīgas; vai arī – tas, ko mēs esam ieraduši dēvēt par literatūras jēgu, ir tikai kādas dziļākas būtības imitācija.

Arī Repšes nākamais stāstu krājums "Šolaiku bestiārijs" (1994) ir ne mazāk mīklains. Neraugoties uz konceptuālo apakšvirsrakstu – "Identifikācijas" –, tas nav tik vienots kā "Septiņi stāsti par milu". Tajā ir divi garstāsti – "Harisma" un "Brīnumainā zveja" – un trīs stāsti. Joprojām nekas netiek pateikts "līdz galam" – teksti ir pārpilni noklusējumiem, mājiņiem, norādēm, alūzijām. Repšes teksts allaž ir atvērts daudzām interpretācijām, dažbrīd, iespējams, pilnīgi atšķirīgām. Rodas iespaids, ka autore raksta "retināti", atstādama "baltas lapas" – lāgiem pat starp divām frāzēm –, kuras jāaizpilda lasītājam. Milzīga distance pastāv jau starp tekstu un tā virsrakstu. Par stigmām un harismām iespējams sarakstīt monogrāfijas; bibeliskā "brīnumainās zvejas" tēma visos laikos ir bijusi viena no iecienītākajām alegorijām, nemaz nerunājot par stāstu, kas gluži vai snobiskā intelektuālismā nodēvēts "Autora nāve. BACH". Tāpat visai daiļrunīgi ir Repšes aprakstīto personu vārdi. Piemēram, "Hildas identifikācijas" pavīd kāds Orfejs; viņš, protams, ir mūziķis, taču autore mīta inercei nepakļaujas un

liek Hildai Orfejā mīlēt nevis viņa čellista mākslu, bet gan tikai viņa miesu. Valdnieks Tērs no "Harismas" saistās ar vārdu *Terra* (Zeme) ar visām no tā tālāk izrietošajām asociācijām. Pelēkā un bezpersoniskā Pērle no "Brīnumainās zvejas" patiesi tiek ielikta pārmēru greznā ietvarā. Diezgan neskaideras un miglainas asociācijas veidojas ap Eneja vārdu, kas uz mirkli pavīd "Brīnumainajā zvejā". Zem katra vārda vai jēdziena, ko Repše izmanto, ir apslēpti gigantiski kultūrslēpi – un viņas proza ļauj tos apjaust.

Savukārt pagaidām beidzamais Repšes romāns "Sarkans" (1998) liekas veidots no trīs atšķirīgiem romāniem, kuri gan ļoti veiksmīgi saplūst veselumā. Romānam ir trīs daļas: "Cinobrs", "Karmīns", "Purpurs". Katrai daļai – atšķirīgs laikmets, vide, darbojošās personas, arī vēstījuma stilistika un valoda. Pirmo daļu varētu uzskatīt par "mitoloģisko" – tās darbība norisinās tālos aizlaikos visai nosacītā vidē. Viscaur dominē krasi pretstati: zeme un jūra, vīrietis un sieviete, savējais un svešais, taisnais un kļūstais, stiprais un vājais. Bez tam – klasiskais mūžīgās aprites loks, atdzimšanas mistērija, gals, kas ir jauns sākums, un gals, kas varbūt patiešām ir visa gals. Otrajā daļā autore no mitoloģiskās miglas iznirst tieši mūsdienās, 1997. gadā: Kamilla, kas, brīvību meklējama, savulaik pārcēlusies uz ārzemēm, atgriežas Latvijā, lai noskaidrotu Cecīlijas dzīvesstāstu. Kas ir šī miklainā Cecīlija, par kuru romānā tik ļoti daudz tiek runāts? Patiesība tā arī netiek noskaidrota, bet, iespējams, Cecīlija ir bijusi dabas fenomens vai kļūda – sieviete, kas savu dzīvi izmanījusies nodzīvot ačģārnī, no vecuma uz jaunību, savaldzinot visus cilvēkus, ar kuriem viņai nācies saskarties. Sieviete, kas dzīvojusi ārpus jebkādam likumsakarībām un dabas vai cilvēku konstruētiem krātiņiem. Trešā daļa – leģenda par Milu Melku, vēl kādu sievieti, kura realizējusi savu tieksmi pēc brīvības. Visas daļas vieno romāna virsrakstā piesauktā sarkanā krāsa, kas atkārtojas visdažādākajās variācijās. Sarkans – tas allaž nozīmē izaicinājumu vai atšķirīgumu. Taču pats lielākais izaicinājums no sākta gala ir bijusi brīvība, visviens, vai runa ir par sociālo brīvību vai eksistenciālo izvēli, vai personisko brīvību. "Ugunszīmē" uzmanības centrā bija personības radošās brīvības saskarsme ar sociālo nebrīvību; "Septiņos stāstos par mīlu" – mīla kā atbrīvojošs spēks un dažbrīd arī brīvības sinonīms; "Ēnu apokrifā" – mēģinājumi izrauties no pasaules krātiņa un iegūt absolūto personisko brīvību. Zināmā mērā romānu "Sarkans", kurā cieši savijas Repšes iepriekšējo darbu motīvi, var uzskatīt par viņas līdzšinējās daiļrades vainagojums.

Garstāsts "Harisma" ir vēl viena variācija par utopijas, precīzāk, anti-utopijas tēmu. Proti, tālā nākotnē ir realizējusies Platona ideja par to, ka ideālā valstī dzejdariem nav vietas: rakstnieki, mākslinieki un mūziķi tiek izsūtīti uz neapdzīvotu salu – un stāstā tiek vēstīts, kas no šā pasākuma iznāk. Diemžēl "Harismai" piemīt visām utopijām raksturīgais trūkums: žanra kanons ir tik stingrs, ka nav viegli tā ietvaros saglabāt originalitāti.

Savukārt garstāsts "Brīnumainā zveja" sākotnēji atgādina skaistu pasaku, kurā pelēki bezpersoniskā bibliotekāre Pērle negaidīti – un bez jebkāda

racionāli skaidrojama iemesla – saņem koši bezpersoniskās žurnālistes Elizabetes, plaši pazīstamas personas un sabiedrības mīlules, mantojumu – māju, mašīnu un suni. Un ne tikai – kā mantojuma piedevas nāk arī Elizabetes draugi un mīļākie. Pērle pamazām pārvēršas par Elizabeti, pārņem viņas izturēšanos un dzīvesveidu, tomēr, izrādās, pilnīga identificēšanās nav iespējama pat starp divām tik bezpersoniskām būtņēm. “Brīnumainajā zvejā” atrodama frāze, kas, iespējams, izskaidro arī grāmatas apakšvirsrakstu. “Neiespējami izjust savas smadzenes personiski,” gluži vai heidegeriskā garā izsakās Pērle. Cilvēks nespēj nedz “iziet no sevis”, lai ieraudzītu sevi “no malas”, nedz arī sevī “ieiet”, lai izzondētu dvēseli un ieraudzītu, kas īsti tās dzīlēs apslēpts. Patiesais “es” allaž būs iemītis tur, kur viņu pat nedomā meklēt. Ar ikdienišķo esamību neviens negrib identificēties – nepieciešams ja ne gluži “kaut kas vairāk”, tad vismaz kas cits. Taču, izrādās, nav ne šī “vairāk”, ne arī “cita” – ir tikai mūžīgais riņķa dancis ap šo varbūt nemaz neeksistējošo “es”. Nav iespējams identificēties arī ar cēlājiem mitoloģiskajiem varoņiem, kas itin bieži ēnu skatā pavid Repšes prozā.

Romāna “Ēnu apokrifs” (1996) poētika saistīta ne tik daudz ar Repšes iepriekšējo romānu “Ugunsszīme”, cik ar viņas deviņdesmito gadu īsprozu. Zināmā mērā romāns ir mēģinājums atrast prozas “ideālo formulu” – lai teksts būtu sižetiski aizraujošs un vienlaikus lai tas izietu ārpus līdzšinējās literārās pieredzes robežām. Sižets ir diezgan dinamisks: grūti izprotamu iemeslu dēļ (raksturīgs paņēmieni Repšes prozā) Rauls savu sievu Ninu iesloga dzīvoklī, par cietumsargu pielikdams ironiski kolorīto vjetnamieti Zan-Zan. Ninai izdodas no šī laulības cietuma izbēgt; viņa nokļūst plašajā pasaulē, kas, kā izrādās, tas pats cietums vien ir, tikai lielāks. Personiskā brīvība, kā to iegūt un ko ar to iesākt – tā ir viena no romāna vadlīnijām. Nīnas atbrīvotājs un cietumsargs vienā personā ir policists Haldors (t. i., persona, kuras tiešais pienākums ir brīvības dozēšana). Taču tālāk spēles likumi strauji mainās; romāns tiek veltīts tam, lai izrādītu Ninai visus “lielā cietuma” nostūrus – lai izvadātu viņu cauri šodienas būšanām un nebūšanām, vienlaikus Nīnas un Haldora dialogos paverot ceļu uz tām intelektuālajām un eksistenciālajām teritorijām, kas citādi nav pieejamas. Tas arī ir romāna būtiskākais trūkums: rodas iespajds, ka tas veidots, apvienojot divus atšķirīgus romānus, divas poētikas.

Deviņdesmito gadu literatūras lielākais atklājums ir **Jāņa Einfelda** (1967) proza. Viņam publicētas divas grāmatas – īsprozas krājums “Mēness bērns” (1995) un romāns “Cūku grāmata” (1996). Runājot par Einfelda īsprozu, ir ļoti grūti atbildēt uz tradicionālajiem jautājumiem: ko viņš raksta? Par ko viņš raksta? Kā viņš raksta? Faktiski šiem tekstiem nav žanra apzīmējuma. Dažbrīd pavid atspulgi no pasakas poētikas, ir līdzības elementi, sirreālisma atspulgi, pazīstamu literāru sižetu apspēles vai mitoloģiskas spēles, taču visprecīzāk būtu sacīt, ka Einfelds ir iedibinājis savu žanru: parasti

neliels (dažas lappuses vai tikai dažas rindkopas) teksts bez sižeta, bez centrālajām personām un bez daudziem citiem literatūrā ierastiem elementiem, kura poētika balstās uz metaforu savstarpējo spēli. Einfeldam raksturīga milzīga koncentrācija uz katru frāzi: parasti metafora teikuma sākumā piedzimst, bet punkts jau ir viņas kapakmens. Arī semantikā pastāv savdabīga nobīde: vārdu jēdzieniskie lauki nevis "saākējas" cits ar citu, bet gan tikko saskaras; vārds vairs nav nekustīgs ķieģelītis valodas mūrī – starp vārda ierasto nozīmi un to nozīmi, ko tam uzticējies Einfelds, rodas saspīlējums; vārds atdzīvojas un it kā piedzimst no jauna. Valoda tiek atjaunināta.

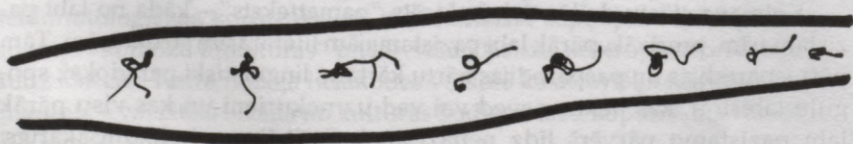
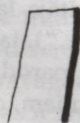
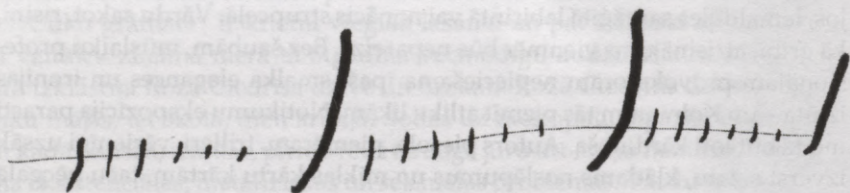
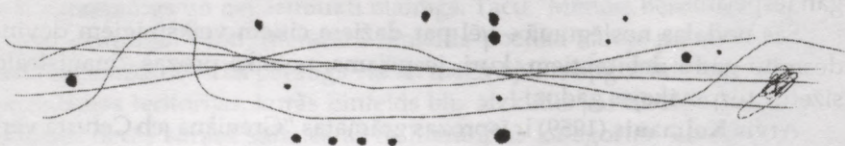
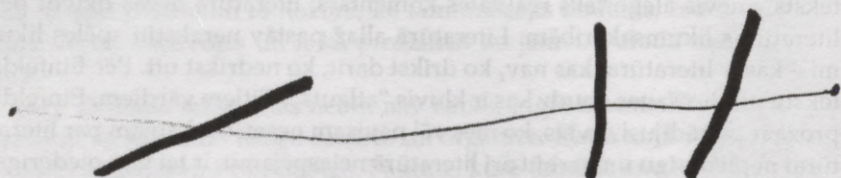
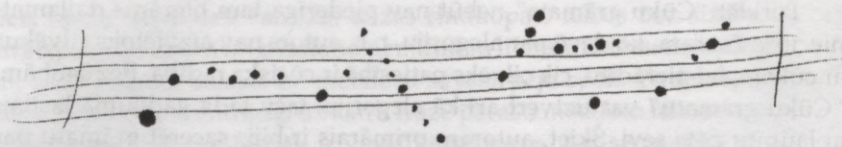
Taču Einfelda teksti – tas nebūt nav haoss; ir grūti samanāmas spēka līnijas, kas šo šķietamo haosu sakārto un organizē. Katrā ziņā viņa radītā pasaule ir apskaužami viendabīga. Pasaule, kurā dominē ēnu spēles, kurā viss ir caurspīdīgs un nepārtraukti mainīgs. Taču "Mēness bērns" jau prognozēja strupceļu. Proti, literatūrā Einfelda poētika varēja pastāvēt tikai "vienā eksemplārā" – kā paraugs vai kā mēģinājums apgūt līdz šim prozā nepazīstamas teritorijas, kurās Einfelds bija aizklīdis jau tik tālu, ka mazpamazām tiecās saraut saiknes ar to literatūras kategoriju, ko dēvē par saprotamību. Einfelda spēles likumi, jaunapgūto teritoriju neierobežotā brīvība būtu pārtapusi par krātiņu. Pēc "Mēness bērna" autoram nebūtu nekādas jēgas turpināt reproducēt pašam sevi – nāktos apklust (līdzīgi kā Ozoliņam). Taču Einfelds atrada izeju, par ko liecina viņa romāns "Cūku grāmata" un vairāki periodikā publicēti stāsti. Salīdzinot ar Einfelda īsprozu, "Cūku grāmata" ir krietni vieglāk lasāma un pat sižetiski aizraujoša, vēl vairāk – zināmā mērā tā atgādina vecmodīgu audzināšanas romānu, kurā izklāstīta Rozā Ciedriša dzīve un uzskati. Rozā Ciedritis dzīvo savās lauku mājās, iet skolā, dien armijā, dodas uz metropoli, iepazīst bohēmu, mīt kādā pansijā, iemīlas, pirmo reizi ierauga jūru utt.; viņu nemitīgi nodarbina eksistenciālas, metafiziskas un seksuālas problēmas. Vārdu sakot, viss ir tā, kā tam pienāktos būt kārtīgā audzināšanas romānā, – ja vien Rozā Ciedritis nepiederētu cūku dzimumam, ja vien Einfelda radīto pasauli nepdzīvotu vienvienīgi sīvēni, kuļi un vepri. Tieši šis kontrasts starp romāna tradicionāli mazliet smagnējo kompozīciju, klasiskajiem motīviem un jēdzieniskajām ekstravagancēm ir Einfelda poētikas stūrakmens. Un šīs ekstravagances ir patiesi kolorītas: ir cūku mitoloģija un cūku Dieva apraksts, ir sirreāli panteistiskas fantāzijas, ir cūku kultūra, rituāli un diskusijas par cūku dzeju, ir cūciski aforismi un cūku erotika; blakus lieliski sadzīvo mūslaiku profānais žargons un stilizācijas Bībeles garā, ir krāšņas pseidomitoloģiskas konstrukcijas, ir metafiziski sapņojumi un vīzijas, ir padomju "kolhozu literatūras" un latviešu klasikas mistrojums un bezgala daudz kas cits. Katra nodaļa lielākoties veidota kā atsevišķa novelīte, kurā izmantots – vai citēts – kāds no kultūras kodiem, taču kopumā tās vienojas ļoti harmoniskā un viendabīgā ainā.

Turklāt "Cūku grāmata" nebūt nav piederīga tam literārās daiļamatniecības žanram, ko dēvē par alegoriju, t. i., autors nav aizvietojis cilvēkus ar cūkām, lai pierādītu, cik cilvēks patiesībā ir cūciska radība. Bez šaubām, "Cūku grāmatu" var uztvert arī kā alegoriju, taču tādā gadījumā lasītājs aplaupītu pats sevi. Šķiet, autoram primārais ir bijis sacerēt grāmatu par cūkām – radīt pasauli, kurā ērti un omulīgi varētu mitināties Rozā Ciedrītis. Romāns pasludina savu neatkarības deklarāciju; teksts tiecas būt "tikai teksts", nevis alegorisks realitātes komentārs; literatūra tiecas dzīvot pēc literatūras likumsakarībām. Literatūrā allaž pastāv nerakstīti spēles likumi – kas ir literatūra, kas nav, ko drīkst darīt, ko nedrīkst utt. Pēc Einfelda tekstu publicēšanas daudz kas ir kļuvis "atļauts". Citiem vārdiem, Einfelda proza ir pierādījusi, ka tas, ko mēs vēl pavisam nesen uzskatījām par literatūrai nepiederīgu un varbūt arī literatūrā neiespējamu, ir tai gan piederīgs, gan iespējams.

Šās nodaļas noslēgumā – vēl par dažiem citiem veiksmīgiem deviņdesmito gadu debitantiem, kuri, iespējams, noteiks prozas "maģistrālo sižetu" turpmākajos gados.

Arvis Kolmanis (1959) ir isprozas grāmatas "Greniāna jeb Ceturtā versija" (1995) autors. Grāmatā ietilpst cikls par prātnieku un morālistu Grēnu un citi, savā starpā nesaistīti stāsti. Ja pāris vārdos jāraksturo Kolmaņa prozas poētika, to var izdarīt precīzi: viņš ir profesionāls provokators. Autors vadā lasītāju pa šķietami gludi iestaigātām un taisnām taciņām, bet pēcāk atklājas, ka lasītājs, savā naivumā uzticēdamies autoram, ir aizklīdis neceļos, iemaldījies sarežģītā labirintā vai nonācis strupceļā. Vārdu sakot, risini, kā gribi, atrisinājums vienmēr būs nepareizs. Bez šaubām, mūslaiku profesionālam provokatoram nepieciešama īpaši smalka elegances un ironijas izjūta – un Kolmanim tās piemīt atliku likām. Notikumu ekspozīcija parasti mēdz būt ļoti kārdinoša. Autors piesola, piemēram, trilleri, vērienīgi uzsāk izvērst sižetu, klādams noslēpumus un mīklas kārtu kārtām, taču pēcgalā trilleris pārsprāgst kā ziepju burbulis – paliek tikai Kolmaņa ironiskais smīns ("Ceturtā versija"). Lasītājs pūlas izprast sarežģīto un diezgan muļķīgo melodramu "Stāstā par skolnieci Veroniku", bet noslēgumā kļūst skaidrs, ka no Kolmaņa jēlcādu skaidrību veltīgi gaidīt. Lasītājs lasa šķietami erotisku lasāmgabalu ("Kā rīsa lauks, tik liela pasaule..."), taču beigās saņem metafiziskas spekulācijas, kas aizdomīgi atgādina parodiju par augstām un cēlām lietām. Lasītājs, sācis sekot Grēna ceļojumiem, cer sagaidīt sadzīvē noderīgas pamācības, taču atklāj, ka patiesībā Grēns apņirzdis viņa skaistākās jūtas un domas.

Kolmaņa stāstu dzīlēs tiek ieskicēts "pamatteksts" – kāda no labi pazīstamajām, precīzāk, pārāk labi pazīstamajām literārajām struktūrām. Tām pāri – parodijas un pašparodijas kārtu kārtām, lingvistiski paradoksi, spoļu labirinti, kas nekur neved vai ved uz nekuriem un kas visu pārāk labi pazīstamo pārvērš līdz nepazīšanai. Secinājums ir likumsakarīgs:



literatūra – tā ir spēle, un tikai no autora, ja viņš nav miris, atkarīgs, vai viņš atkārtos citu rakstnieku jau daudzkārt izspēlētās partijas vai radīs kaut ko pats savu. Šī proza ir pamatīgs klupšanas akmens jebkādi domāšanas (un rakstīšanas) inercei un aprobežotībai.

Norai Ikstenai (1969) ir izdoti divi stāstu krājumi – “Nieki un izpriecas” (1995) un “Maldīgas romances” (1997). Zināmā mērā Ikstenas poētika ir radniecīga Einfelda prozai, gan ar krietni romantiskākiem akcentiem: Einfelds tikai viegli ieskicē topošās metaforas aprises un nākamajā mirklī tā jau ir pagalam, taču Ikstena ap katru metaforu vēl aptamborē bagātīgas mežģīnes. Tāpat kā Einfelda stāstos, arī Ikstenas prozā rodas žanra problēma – faktiski tie nav stāsti, vismaz ne šā jēdziena tradicionālajā izpratnē; varbūt tie ir nieki, varbūt izpriecas, varbūt romances. Teksts it kā iznirst “ne no kā” un vizbiežāk arī apstāst bezmaz “pats no sevis”; stāsta vidū bez jebkādas pārejas var sākties cits stāsts, īstenība var pāriet sapnī vai ilūzijā. Precīzāk, plaisa starp īstenību un sapni ir tik maza, ka to nav pat jēgas pieminēt. Darbība noris visai nosacītā, dažbrīd gluži vai dekadentiski estetizētā (jau pieminētās metaforu mežģīnes), taču vienlaikus ļoti pazīstamā vidē. Universālu kategoriju un sistēmu nav. Precīzāk, tās savā uzmācīgajā pareizībā kļuvušas tik komiski pašpārliecinātas, ka tiek vienkārši atbīdītas malā. Lāgiem liekas, ka stāsts cēlies no vienas vienīgas prātā nejauši ienākušas frāzes vai veiksmīgi piedzimušas metaforas (vēl – no iedomas, untuma, impulsa vai kā tamlīdzīga tikpat garāmslidoša un mirklīga), kas apbrīnojami organiski augusi plašumā, nemitīgi spēlēdamās ar sevi un meklējama starp vārdiem ieslēptās jēgas. Tas gan nenožīmē, ka Ikstenas stāsti būtu izplūduši un amorfi – struktūra tiem ir, taču tā atgādina nevis regulāru kristālisku režģi vai lineāru notikumu un epizožu virknējumu, kurā katrs elements loģiski saistīts ar citiem un iederas tikai tam paredzētajā vietā, bet gan, piemēram, lietu, vēju vai ko citu tikpat mainīgu un nepārtrauktā kustībā esošu. Nekas netiek pateikts “līdz galam” (vai to vispār iespējams – un vai vajag – izdarīt?), metaforiskās mežģīnes allaž paliek nepabeigtas – Ikstenas proza tikai aptuveni iezīmē iespējamo interpretāciju lauku.

Ikstenas prozā jo sevišķi labi jūtama kāda tendence, kas izpaužas gan drīz visu deviņdesmito gadu jauno prozistu daiļradē. Proti, viņi visi strādā jau frāzes un metaforas līmenī; stāsts netiek veidots, piemēram, kā notikuma apraksts, kurā valoda ir tikai instruments un tālab pelnījusi arī attieksmi tikai kā pret instrumentu (valodai jābūt “tīrai”, “asai”, “precīzai”, “izkoptai”, “skaistai” utt. – uzmanīgāk ielūkojoties, ir acīm redzami, ka šie tradicionālie kritēriji izvirza tīri funkcionālas prasības). Stāsts rodas, saplūstot daudzām metaforām, no kurām katra reizumis ir atsevišķa stāsta vērtībā. Pasauli var radīt pat viena vienīga frāze.

Ikstenas pirmais romāns – “Dzīves svinēšana” (1998) – zināmā mērā ir viņas īsprozas likumsakarīgs turpinājums. Sižets apmēram šāds. Ir mirusi

Helēnas māte Eleonora, visai savdabīga sieviete, kas uz savām bērēm uzai-
cinājusi septiņus cilvēkus, no kuriem katram bijusi svarīga loma viņas dzīvē.
Naktī pēc bērēm šie septiņi cilvēki stāsta savas atmiņas par Eleonoru. T. i.,
stāstu stāstīšana – tā ir dzīves svinēšana. Tas arī ir viss, kas notiek romānā
aprakstītās vienas diennakts laikā, taču daudzie sapņi, stāsti par sapņiem
un par Eleonoru izvērš romānu līdz patiesi milzīgiem apmēriem. “Dzīves
svinēšana” sākas ar sapņa aprakstu – un ar šo pašu sapni arī beidzas, atšķi-
rīga ir tikai viena frāze. To var uztvert arī kā ļoti izteiksmīgu žestu: tas, ko
mēs dēvējam par realitāti, ir tikai necils starpposms starp diviem sapņiem.
Jo šis sapnis patiesi ir ievēribas cienīgs: it kā teiksmā par grēku plūdiem, it
kā – par pasaules radišanu, bet šīs norises sen jau aizmirsušās un pārvēr-
tušās tekstā, kas vairāk atgādina buramvārdus. Bet buršanās, protams, tā
pati pasaules radišana vien ir. Pavisam negaidīta ir katoļu lūgšanu un psal-
mu klātbūtne (ir arī visai īpatnēji to pārfrāzējumi), sevišķi romāna pirmajā
daļā. Taču varbūt tā ir gluži likumsakarīga, jo katoļu baznīca ir izstrādājusi
precīzu un visiem laikmetiem noderīgu pastāvēšanas modeli, un Ikstenu
allaž valdzinājušas labdabīgi konservatīvas un laikus sasaistošas būšanas.

Un tāpat: septiņi kolorīti cilvēki pēc Eleonoras nāves svin viņas dzīvi,
stāstīdami stāstus, kuros savukārt, protams, tiek sapņoti sapņi. Stāsti pie-
derīgi visdažādākajiem žanriem. Ir romantiskas mīlas stāsts, ir klasiskas
dzīres mēra laikā, ir mazliet neprātīgs stāsts, ir traģisks stāsts – un, galu
galā, visu vainago Kirila Pelnā grēksūdze, kurā atrodamas romāna iespai-
dīgākās lappuses. Kopumā “Dzīves svinēšana” ir viens no labākajiem
deviņdesmito gadu romāniem.

- **Paula Bankovska** (1973) debijas stāstu krājumā “Svētā Bokasīna koks” (1996) ietvertie četri diezgan atšķirīgie stāsti it kā prognozēja četrus tikpat atšķirīgus autora turpmākās daiļrades iespējamus virzienus: klasiska līdzība vai alegorija, dinamisks intelektuālais detektīvs, episks romāns, atgriešanās pie trīsdesmito gadu beigu prozas paradigmas. Romāns “Laiku grāmata” (1997) liecina, ka – vismaz pagaidām – autors izvēlējis intelektuālo detek-
tīvu, kura uzmanības centrā ir dažas problēmas, kas saistītas ar kultūras
fenomenu, ko dēvē par grāmatu.

Tas, kāpēc cilvēki raksta un lasa grāmatas, patiesi ir neizskaidrojams
kultūras fenomens. Lasīšana ir pilnīgi nelietderīga nodarbošanās. Turklāt
autors iecer vienu, uzraksta kaut ko citu, bet lasītājs tekstā atrod vēl ko citu.
Grāmata netiek rakstīta tādēļ, ka pēc tās pastāvētu nepieciešamība; pavisam
pretēji – ja grāmata tiek sarakstīta, tā pati mīklainā veidā rada iespaidu, ka
ir bijusi nepieciešama. Ar viscēlākajām jūtām un vislabākajiem nodomiem
rakstītās grāmatas neizprotamu iemeslu dēļ iekrīt literatūrvēstures mis-
kastē, turpretī autori, kuri rakstījuši grāmatas, lai vienkārši izkļaidētu sevi
un citus, tiek iecelti klasiķu kārtā. Grāmatas dedzina, grāmatu dēļ liek
cietumā un pie sienas. Utt. Vārdu sakot, grāmatas esamība patiesi ir mīk-
laina un neizskaidrojama parādība.

Apmēram šāda "grāmatas metafizika" ir "Laiku grāmatas" intelektuālā lādiņa pamatā. Sižets ir diezgan samezglots: tiek radīta grāmata, ar kuras palīdzību iespējams ceļot laikā un arī pa vairākām pasaulēm, kurās vēsture izspēlējusi citus attīstības variantus. Romānā nemitīgi vijas vairākas sižetiskās līnijas, starp kurām kopsakari noskaidrojas – un arī tikai aptuveni – grāmatas noslēgumā; precīzāk, sižetiskā līnija ir tikai viena, bet tā atšķirīgi realizējas vairākās pasaulēs (grāmatās?). Pirmajā daļā par tekstu uzskatītais otrajā daļā paceļas (vai nolaižas) līdz realitātes limenim – un otrādi: sapņi ieķeras astē īstenībai, bet īstenība – sapņiem; laiku (un grāmatu) labirintā iekļuvušās personas nemitīgi riņķo pa noslēgtu apli, cita citai nododamas noslēpumaino dzelteno grāmatiņu, kas ir visa sākums un gals. Diemžēl šo nenoliedzami iespaidīgo romānu krietni bojā daži profesionālas dabas defekti.

Un visbeidzot – kas kopējs šiem dažbrīd tik ļoti atšķirīgajiem autoriem, kas deviņdesmitajos gados ienākuši literatūrā? Bez šaubām, viņu rakstīto varētu nodēvēt par postmodernismu un ar to samierināties. Tomēr šeit ir kāda problēma: postmodernisma jēdziens izsaka tik daudz, ka faktiski neizsaka neko, ja nu vienīgi to, ka arī latviešu literatūra mīt 20. gadsimta beigās, nevis kādā pašas mistificētā pagātnē. Taču to pirms pārdesmit gadiem lieliski apzinājās jau Regīna Ezera, Margēris Zariņš un Alberts Bels – tolaik, kad pats postmodernisma jēdziens diez vai Latvijā vispār bija dzirdēts. No šāda skatpunkta deviņdesmito gadu proza ir tikai literārā procesa likumsakarīgs turpinājums postmodernā plurālisma situācijā, kad literatūrā nav galvenās dominantes un rakstnieki orientējas nevis uz kanonu vai etalonu, bet tiecas būt savā starpā pēc iespējas atšķirīgāki.

Svarīgāks ir kas cits. Visi šie autori – katrs savā veidā – apbrīnojamā uzcītībā tiecas "peldēt pret straumi". Deviņdesmitajos gados literatūra piedzīvo tik radikālas pārmaiņas, ka tās nav iespējams atvedināt uz "eksperimentiem" vai kāda "-isma" ienākšanu literatūrā. Pārmaiņas ir pārāk visaptverošas, lai tās uzskatītu par īslaicīgu vai nejausu literatūras (vai atsevišķu rakstnieku) untumu. Rakstnieki mēģina apgūt tos literatūras apgabalus, kuros līdz šim literāti vairījās spert kāju. Literatūra mēģina dzīvot pati pēc savām likumsakarībām. Citiem vārdiem, kārtējo reizi mainās literārās paradigmas. Postmodernā pašapmierinātība un pašpietiekamība latviešu literatūrai gan vēl nedraud, jo visapkārt ir vēl pietiekami daudz eksistenciālu problēmu, par ko domāt un rakstīt. Tā ir liela privilēģija, kuras sekas droši vien būs jūtamas tikai pēc vairākiem gadu desmitiem. Bez šaubām, galīgi aplami būtu "jauno" skatīt kā augstāku vai labāku par "vecu" – literatūrā progresā ideja ir pagalam nejēdzīga. Svarīgāks par jautājumu "Kas notiek?" (uz kuru iespējams atbildēt daudzos pilnīgi atšķirīgos veidos) ir jautājums "Vai vispār kaut kas notiek?". Ja atbilde ir apstiprinoša, tas nozīmē, ka literatūra dzīvo un pat nedomā par savām bērēm. Un tā, liekas, ir patiekami optimistiska nots, kas ļauj beigt šo grāmatu.

GRĀMATĀ MINĒTO LATVIEŠU RAKSTNIEKU RĀDĪTĀJS

- Aizpuriete Amanda 267, 275, 284-287
Akmentiņš Andris 308
Akuraters Jānis 46-47, 48, 50, 77
Alunāns Juris 21, 22, 23, 164
Apsišu Jēkabs 63
Asare Maira 308
Aspazija (Elza Rozenberga) 27, 28, 35-37, 39, 75-77, 86, 108, 164, 192, 276, 279
Auseklis (Miķelis Krogzemis) 22-23, 24, 25, 29, 77, 164, 182
Austriņš Antons 48, 50
Auziņš Imants 149, 274
Ādamsons Eriks 9, 11, 99, 100-103, 104, 105, 238, 274
- Balodis Andrejs 114, 116
Baltpurviņš Augusts 48
Bankovskis Pauls 322
Bārda Fricis 43, 43, 44-45, 47, 186, 238, 243
Barons Krišjānis 182, 185, 257
Bels Alberts 11, 129, 138, 140, 144, 183, 188, 194-196, 202-213, 292, 301, 323
Belševica Vizma 122, 129, 148, 149, 158-165, 183, 185, 241, 274
Bendrupe Mirdza 9, 11, 12, 99, 100, 103-105, 115, 236
Bērce Vizbulis 114
Bērziņš Uldis 129, 180, 241, 255, 256-259, 262, 263, 265, 267, 275, 276, 282
Birze Miervaldis 124, 139, 144, 301
Blaumanis Rūdolfs 27, 29-31, 37, 93, 108, 119, 124, 131
Breikšs Leonīds 98
Briedis Leons 235, 236-238, 241, 243-246, 275, 284-286
Brigadere Anna 12, 58
Brīvzemnieks Fricis 19
Brodele Anna 114, 116, 124
Brūveris Pēters 255, 262-265, 267, 275, 276
- Cālītis Eduards 48
Cedriņš Vilis 98, 115
Cīrulis Gunārs 218, 220, 221, 226
Čaklā Inta 262
Čaklais Māris 9, 11, 149, 150, 156, 175-181, 247, 255, 265, 274
Čaks Aleksandrs 8, 9, 11, 69, 74, 75, 84-91, 99, 101, 111, 113, 114, 151, 154, 155, 177, 250, 274, 284, 307

- Dambergs Voldemārs 48
Deglavs Augusts 51, 52
Dinsbergs Ernests 17
Dziļums Alfreds 59
- Egle Rūdolfs 52
Eglītis Andrejs 115
Eglītis Anšlavs 9, 11, 12, 59-60, 98-100, 105, 115, 189
Eglītis Viktors 48-49, 59, 99, 115
Eidemanis Roberts 109
Einfelds Jānis 299, 317-318
Eldgasts Haralds 48, 49, 51
Elferfelds Kārlis Gothards 16
Elsbergs Klāvs 247, 267, 274-276, 280-284, 287
Ērmanis Pēteris 68, 70-71, 87, 150
Erss Ādolfs 59, 115
Ezera Reģina 10-12, 65, 124, 140, 144, 188, 194-202, 204, 210, 215, 228, 292,
301, 323
Ezeriņš Jānis 60, 64-65, 99, 165
- Fallijs (Konrāds Bulāns) 48
Firekers Kristofors 15, 16
- Gabris Roberts 304
Gliks Ernests 15-16
Godiņš Guntars 267, 275, 276, 284, 286, 287-292
Grants Jānis 107, 114, 124
Grēviņš Valdis 95, 115
Grigulis Arvīds 74, 107-109, 112, 113, 115, 116, 120, 141, 194
Grinfelde Milda 85
Grīns Aleksandrs 94-97, 99, 108
Grīns Jānis 95
Grīva Žanis 114, 117, 124
Grots Jānis 12, 74, 116, 238
Gruzna Pāvils 42, 48
Gulbis Harijs 145
- Heislars Harijs 122
Helds Juris 266-267
- Ieviņš Kārlis 59
Ikstena Nora 321
Imermanis Anatols 218, 220-221, 224, 227

Indrāne Ilze 129, 130-131, 141-144, 146, 292, 293, 301
 Irbe Andrejs 12

Jakobsons Kārlis 48
 Jakobsons Valentīns 305-306
 Jakubāns Andris 11, 144, 204, 292, 301
 Jankavs Jānis 41
 Janovskis Gunars 12
 Jansone Inguna 308
 Jansons-Brauns Janis 41
 Janševskis Jēkabs 95
 Jaunsudrabiņš Jānis 48, 51, 54-56, 74, 99, 115

Kaija Ivande 59
 Kaijaks Vladimirs 202, 214-218, 219, 220, 292, 301
 Kalpiņa Rudīte 293, 295-296, 297
 Kaudzīte Matīss 21, 26-29, 30, 31, 37, 38, 51, 54, 108, 119
 Kaudzīte Reinis 21, 26-29, 30, 31, 37, 38, 51, 54, 108, 119
 Klāna Kelīna 145
 Kolbergs Andris 145, 218-220, 221-226, 292, 301
 Kolmanis Arvis 299, 319
 Krauliņš Kārlis 109, 114, 115, 120
 Krile Velga 12, 274, 275
 Kroma Monta 266
 Kronbergs Juris 12, 256, 258, 259
 Krūklis Alfrēds 122
 Krūza Kārlis 48
 Kubuliņa Anda 240
 Kunnošs Juris 255, 256, 259-262, 264, 267, 282
 Kurcijs Andrejs 67-70, 73-74, 150
 Kursīte Janīna 42, 115, 120
 Ņempe Mirdza 114, 123, 182
 Ņeniņš Atis 115
 Ņikuts Pēteris 68

Lācis Jūlijs 108
 Lācis Vilis 58, 99, 107, 111-113, 117, 120, 124
 Lāms Visvaldis 12, 124, 125-127, 128, 131-138, 139, 140, 144, 188, 195, 202,
 204, 292, 298, 301
 Lagzdiņš Viktors 220
 Laicens Linards 71-73, 86, 109, 150, 155
 Lazda Zinaīda 115
 Leimane Ilona 9, 115

- Leitāns Ansis 6, 164
 Lejiņš Jānis 298
 Lēmanis Indriķis 117
 Lesiņš Knuts 99, 105
 Liepa Anita 145, 304
 Līvontāls Ansis 16
 Līvs Egons 139-141, 144, 202
 Lukss Valdis 114, 116, 126
- Mancelis Georgs 15
 Māteru Juris 27
 Mauliņš Jānis 306
 Mauriņa Zenta 45, 70
 Medenis Jānis 98, 115
 Melgalvs Māris 247, 252-254, 267, 274, 275, 284, 287
 Melnis Voldemārs 127
 Merķelis Garlībs 14, 22, 234, 280
 Miermilis Steiga (Ilja Frīdmans) 221, 226
 Mollīns Niklāvs 15
 Muižnieks Ignats 114, 120
- Neibarts Aivars 247-250
 Neiburga Andra 293, 294-295, 297, 301
 Neikens Juris 26, 63
 Neredzīgais Indriķis 16, 17, 18, 23
 Nesaule Agate 12, 302
 Niedra Aīda 59
 Niedra Andrievs 26, 37-39, 51, 53, 54, 95, 108, 127
 Niedre Jānis 114, 126
- Ozoliņš Aivars 299, 309-311, 313, 314, 318
- Peters Jānis 149, 157, 182-187, 274
 Plaudis Egils 235, 238-239, 241, 274, 275
 Plaudis Jānis 9, 59, 238
 Plotnieks Jānis 122
 Plūdonis Vilis 11, 31, 43-44, 48, 77, 99
 Poišs Mārtiņš 195
 Poruks Jānis 31-33, 36, 38, 39, 42, 47, 63, 180, 243
 Pumpurs Andrejs 8, 23-25, 27, 77, 82, 182, 185
 Puriņš Andris 227, 293-294, 306
 Purs Laimonis 306

- Radzobe Silvija 113
Rainis Jānis 8, 9, 11, 12, 36, 42, 43, 48, 74, 75-83, 89, 91, 100, 108, 125, 152,
164, 274, 276, 277, 307
Ramba Jānis 308
Rancāne Anna 267, 275
Raups Edvins 308-309
Reiters Jānis 13
Repše Gundega 293, 296-298, 301, 313-317
Rokpelnis Fricis 114, 116
Rokpelnis Jānis 247, 250-252, 275
Rozītis Juris 302
Rozītis Pāvils 58
Rubene Eva 293, 295-296, 297, 301
Rudzītis Rihards 74, 84
Rugēns Jānis 17, 23
Rūja Valdis 122
Rutku Tēvs (Arveds Mihelsons) 95
- Sadovska Kristīne 308
Sakse Anna 107, 114, 117, 120, 124, 209
Saulietis Augusts 63-64
Saulītis Bruno 122, 123, 182
Sēlis Roberts 118, 124, 209
Serova Elga 145
Skalbe Arvīds 12, 122, 236
Skalbe Kārlis 44, 45-46, 47, 48, 50, 115, 274
Skujenieks Knuts 129, 147, 148, 235, 237, 240-243, 247, 258, 275, 281
Skujiņa Austra 12
Skujiņš Zigmunds 12, 124, 127, 129-130, 139, 140, 144, 187-194, 204, 292, 293, 301
Smilktiņa Benita 99
Sodums Dzintars 12, 134, 302
Spāre Vladis 298
Stenders Frīdrihs Gothards 16, 17, 23
Stradiņš Jānis Ivars 227
Strēlerte Veronika 115
Sudrabkalns Jānis 11, 69-70, 72, 86, 87, 101, 111, 113, 114, 116, 150, 186, 274
- Šmits Pēteris 135
Štrāls Kārlis 48
Švābe Arveds 46, 70
- Talcis Ādolfs 126
Tarvids Aivars 298-299, 301

Upīts Andrejs 9, 41, 51-54, 63, 66-67, 93, 100, 105, 107-110, 112, 113, 115-120, 122, 124, 209

Vācietis Ojārs 11, 116, 122, 123-124, 128, 129, 148, 149-158, 166, 168, 175, 176, 178, 183, 186, 194, 297, 250, 255, 265, 274, 275, 281

Vālodze Aija 293, 296, 301

Vanaga Melānija 304-305

Vāvere Aina 12, 145, 302

Veidenbaums Eduards 27, 28, 33, 34-35, 39, 75, 86, 108, 178, 185, 288

Vējāns Andris 122

Veldre Vilis 98

Veselis Jānis 73, 94, 97-98, 99, 115

Vēveris Jānis 312-313

Viks (Viktors Kalniņš) 266

Vilks Ēvalds 124-125, 128, 139, 144

Virza Edvarts 11, 28, 48, 49-50, 91-94, 97, 99, 100, 108, 143, 174

Zālite Māra 267, 276-280

Zandere Inese 267

Zariņš Kārlis 9, 11, 56-58, 63, 65-66, 97, 99, 100, 115

Zariņš Mārgēris 9, 10, 144, 191, 196, 204, 227-235, 252, 292, 299, 301, 323

Zeibolts Jēkabs 51

Zeile Pēteris 128

Zelmenis Mārtiņš 299, 309

Zemgaliešu Biruta 48

Ziedonis Imants 9, 11, 75, 92, 143, 149, 156, 166-175, 176, 178, 183, 185, 194, 247, 250, 255, 265, 274, 275, 278

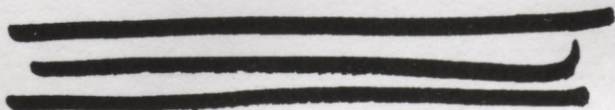
Ziedonis Rimants 299, 311-312

Ziemeļnieks Jānis 12, 238, 283

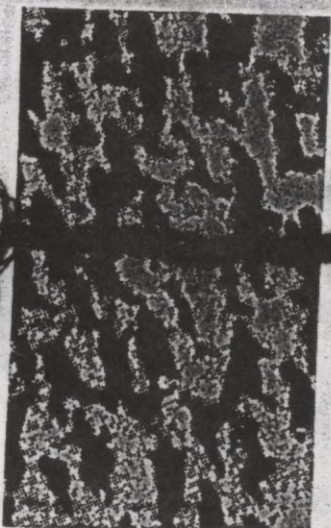
Zigmonte Dagnija 142, 144, 145, 306

Zirnis Egils 247, 254, 267

Žebers Andris (Andris Breže) 254, 267



LATVIA



LATVIA

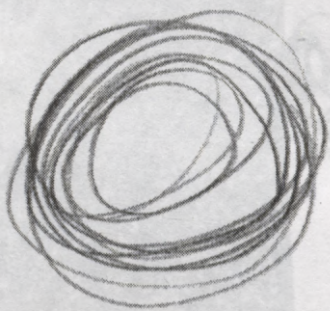
1940

LATVIA

1940

LATVIA

Latvian People's Republic



SATURS

PRIEKŠVārds

3

LATVIEŠU VALODĀ RAKSTĪTĀ LITERATŪRA

16. gadsimts – 19. gadsimta pirmā puse

13

ZAUDĒTO PARADĪZI MEKLĒJOT

19. gadsimta vidus un otrā puse

18

MĒS VIŅUS DĒVĒJAM PAR KLASIĶIEM

19. gadsimta beigas

25

IR SĀCIES 20. GADSIMTS

39

CILVĒKS PASAULĒ UN PASAULĒ CILVĒKĀ

Pārskats par romāna attīstību līdz 1940. gadam

51

STĀSTNIEKI

Īsproza no gadsimta sākuma līdz 30. gadu otrajai pusei

63

AKTĪVĀ LITERATŪRA

Divdesmitie gadi

67

DIVI KULTŪRTIPI: RAINIS UN ČAKS

74

MĪTU RADĪTĀJI

Edvarta Virzas, Aleksandra Grīna un Jāņa Veseļa proza

91

"TAS KUNGS AR MANI ROTAĻĀJAS"

Erika Ādamsona un Mirdzas Bendrupes daiļrade

99

**KAS TAS IR – SOCIĀLISTISKAIS REĀLISMS,
UN KO TAS IZDARIJA AR LATVIEŠU LITERATŪRU**

Četrdesmitie gadi un piecdesmito gadu pirmā puse

105

SOCREĀLISMA SAIRUMS UN METASTĀZES

Piecdesmito gadu vidus – sešdesmito gadu sākums

120

RAKSTNIEKS ABADONA MIERA LAIKMETĀ

Visvalža Lāma proza

131

REĀLISMS KĀ PROBLĒMA

138

SEŠDESMITO GADU DZEJAS RENESANSE

146

**OJĀRS VĀCIETIS. "ES NEIZGUDROJU DZEJU.
DZEJA IR IZGUDROJUSI MANI"**

149

Vizma Belševica. "Zieda un cirvja strīdā..."

158

Imants Ziedonis. "Baznīcu uz kalna celšu"

166

Māris Čaklais. "Es esmu bagāts. Man pieder viss, / Kas ar mani ir
noticis"

175

Jānis Peters. "Degs dziesmu saule, mūžam degdama"

182

ZIGMUNDA SKUJIŅA SPĒLES

187

**KĀ MIRST ROMĀNS, UN KAS PALIEK PĀRI PĒC TAM,
KAD VIŅŠ IR PAGALAM**

Regīnas Ezeras proza

194

CILVĒKS LAIKĀ UN LAIKS CILVĒKĀ

Alberta Bela proza

202

MŪSLAIKU GOTIKA

Vladimira Kaijaka proza

214

DETEKTĪVS ATTĪSTĪTA SOCIĀLISMA APSTĀKĻOS

218

LATVIEŠU LITERATŪRA UN POSTMODERNISMS

Marģera Zariņa proza

227

"PĒDĒJIE ROMANTIĶI"

Egila Plauža, Knuta Skujenieka un Leona Brieža dzeja

235

IRONISKĀ PARADIGMA

Aivara Neibarta, Jāņa Rokpeļņa un Māra Melgalva dzeja

247

ARHAISTI UN MODERNIZĒTĀJI

Ulda Bērziņa, Jura Kunnosa un Pētera Brūvera dzeja

255

"KUNGI – MANS GADSIMTS IR MIRIS"

M. Zālītes, K. Elsberga, A. Aizpurietes, G. Godiņa dzeja

267

VILNIS NĀK UN IR, UN...

Astoņdesmito gadu "jaunā proza"

292

STARP VAROŅU UN ĀKSTU PIEMINEKĻIEM

Deviņdesmito gadu literatūra

300

Starpsituācija

301

Pieminekļi varoņiem un āksti

302

Starp pieminekļiem

307

GRĀMATĀ MINĒTO LATVIEŠU RAKSTNIEKU RĀDĪTĀJS

324

Guntis Berelis
LATVIEŠU LITERATŪRAS VĒSTURE

Autora redakcija

Māksl. redaktors Aldis Aleks

Tehn. redaktore Ilga Klotiņa

Maketētāja Dace Polkmane

Korektore Māra Banga

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 105, Rīgā, LV-1013.

Red. nr. L-487.

A/S "Poligrāfists", K. Valdemāra ielā 6, Rīgā, LV-1010.

Māra Zēīte

Rūdolfs Blaumanis

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303024083

Jānis Peters

Ulāis Bērziņš

Pēteris Brāveris

Aspazija

Nora Ikstena

Edvins Raups

Leons Briedis

Ojārs Vācietis

Māris Meļģāvis

Višvaldis Lāms

Gunđega Repše

Aleksandrs Griņš

Jānis Jaunsudrabiņš

Māris Čaklais

Mārgeris Zariņš

Zigmunds Skujņis

Vizma Beļseviča

Edvarts Virza

Jānis Sudrābkains

99-4

L 68



Šī grāmata nav akadēmiska literatūras vēsture un neietucas dublēt Zinātņu akadēmijas Literatūras, folkloras un mākslas institūta kolektīvo "Latviešu literatūras vēsturi". Šīs grāmatas uzdevums ir meklēt atbildi uz jautājumu, kāpēc latviešu literatūra patlaban ir tāda, kāda tā ir.

Grāmatā aplūkots laikposms no pirmajiem rakstiem līdz mūsdienām. Īpaša uzmanība pievērsta pēdējā pusgadsimta literatūrai, kurai atvēlētas aptuveni divas trešdaļas no grāmatas kopapjoma. Aplūktas arī pēdējo gadu tendences literatūrā – līdz pat darbiem, kas publicēti 1998. gada nogalē.

Teksts rada tekstu, literatūra rada literatūru. Tāpēc, apcerot literāro procesu, šajā grāmatā vispirms kārtām runāts nevis par autoru biogrāfijām vai par parādībām sociālajā dzīvē, bet gan par tiem specifiskajiem elementiem, kas atšķir literatūru no jebkuras citas cilvēka darbības sfēras. Literatūra uzlūkota kā poētiska parādība ar savām likumsakarībām un savu vērtību orientāciju.

20. gadsimta literatūras vēsture uzlūkota kā piecu paradīgu maiņa. Pirmā – gadsimta sākumā. Otrā – divdesmitajos gados. Trešās pārbīdes aprises iezīmējas trīsdesmito gadu nogalē, taču to pārtrauca padomju okupācija un socrealisma uzspiešana. Ceturta sākās sešdesmitajos gados. Un, visbeidzot, piektā pārbīde sākās astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā un turpinās joprojām.

Literatūra "kā tāda" neeksistē. Literatūra "kā tāda" ir nedzīvu ķieģeļu rindas grāmatplauktos. Literatūra pastāv tikai attiecībā. Starp autoru un viņa radīto tekstu. Starp tekstu un lasītāju. Starp tekstu un kritiku. Starp autoru un kritiku. Utī. Visi šie impulsi ir grūti fiksējami un pakļaujas visdažādākajām likumsakarībām. Tāpēc, ja mērķis ir nevis faktu apkopošana, bet procesa analīze, visaptverošu un objektīvu literatūras vēsturi nemaz nav iespējams uzrakstīt. Var radīt tikai savu versiju. Šī grāmata ir tās autora visai subjektīvais skatījums uz latviešu literatūras vēsturi – dialogs un dažbrīd arī liela jautājuma zīme.

Guntis Berelis



ZVAIGZNE ABC

ISBN 9984-17-004-7



9 789984 170046 >