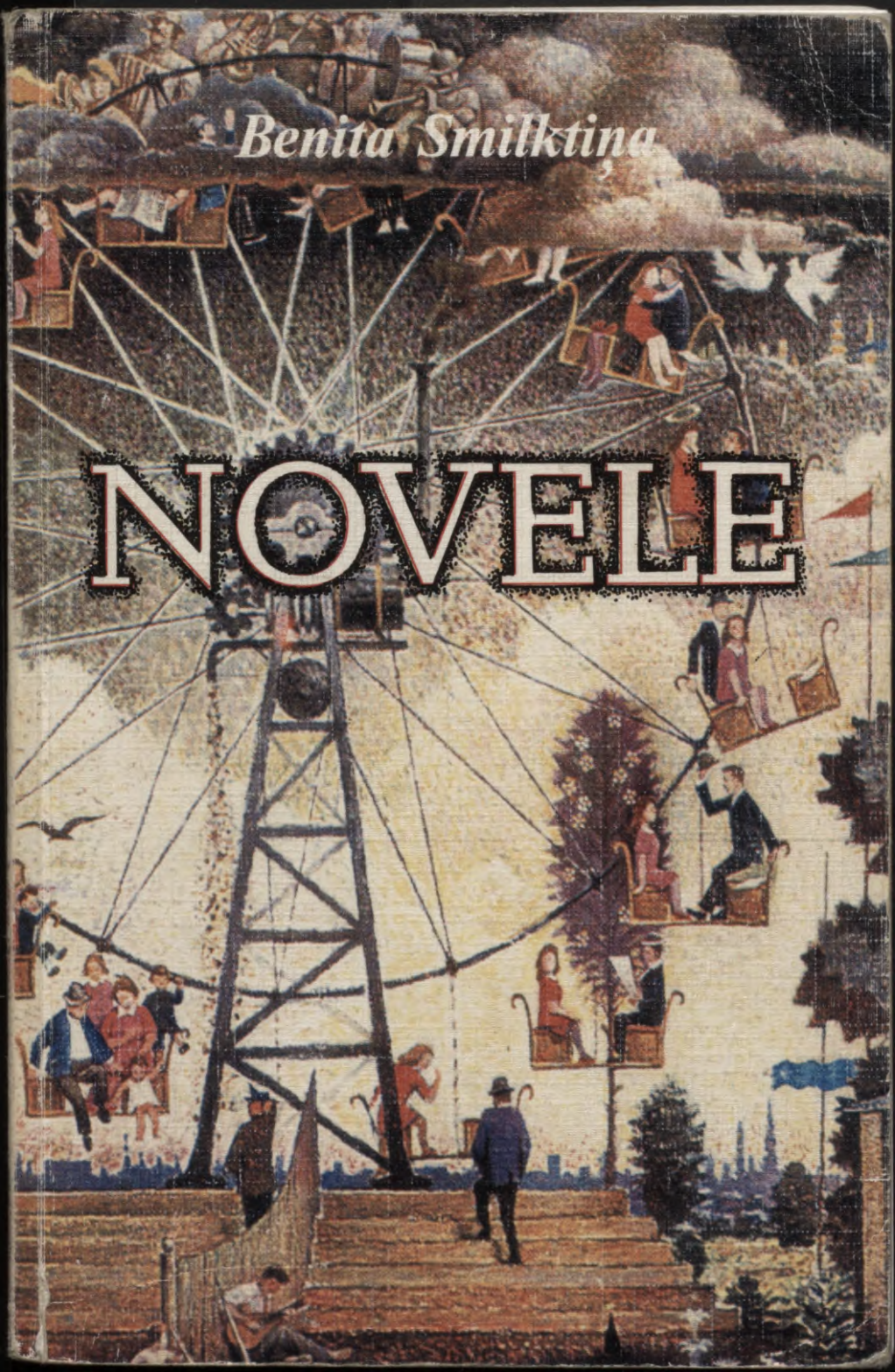
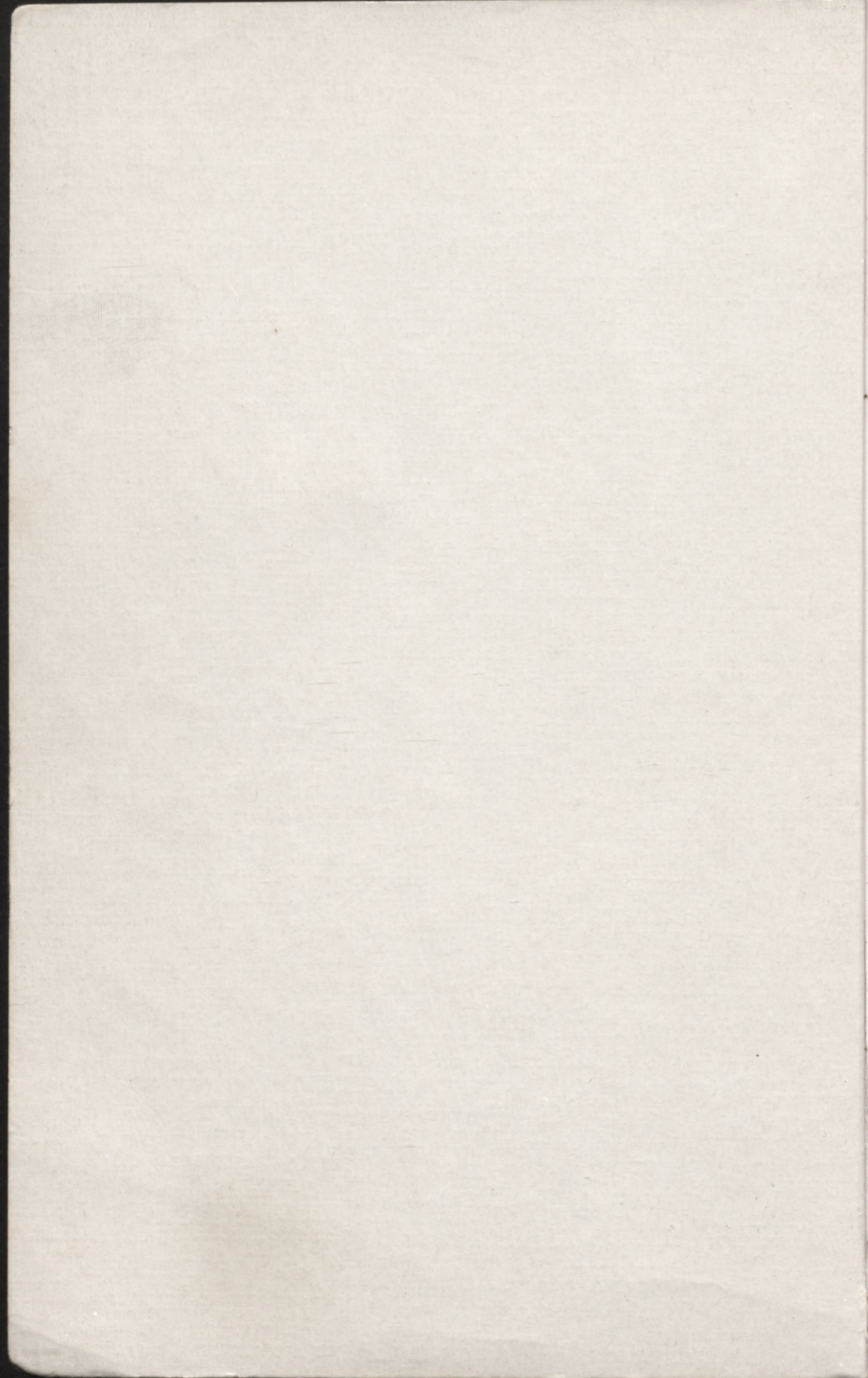


Benita Smilkina

NOVELE





2000-3

137

LU LĪTERĀTURAS, FOLKLORAS
UN MAKSĻAS INSTITŪTS

810 03

Benita Smilkčiņa

Benita Smilkčiņa

NOVELE

NOVELE

STILI,

VIRZIENI,

PERSONĪBAS

LATVIĒSU NOVELE

(līdz 1945. gadam)

ZINĀTNE

Benito Smitkin

NOVELLE

L 2000-3

L 137


L 810.09

LU LITERATŪRAS, FOLKLORAS
UN MĀKSLAS INSTITŪTS

Benita Smilkčiņa

NOVELE

STILI,
VIRZIENI,
PERSONĪBAS
LATVIEŠU NOVELĒ
(līdz 1945. gadam)

 ZINĀTNE

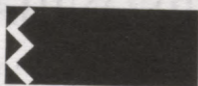
Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

UDK 82.0:821.174
Sm 504

~~2000~~ - 2.229

0301010846

Vāka noformējumā izmantota
AUSEKĻA BAUŠĶENIEKA glezna "Ritenis" (1984)



Grāmata izdota
ar Kultūrkapitāla fonda atbalstu

ISBN 5-7966-1251-4

© Benita Smilkčiņa, 1999
© Izdevniecība "Zinātne", 1999

IEVADAM

Kas ir tradīcijas un kas — vēsture? Šķietami retorisks jautājums, bet atbildes ikreiz būs atšķirīgas. Īsu un kodolīgu raksturojumu var atrast Jāņa Ezeriņa novelē ar zīmīgu virsrakstu — “Prātnieka atriešanās”: “Patiesībā pie bijušā vecais vīrs kavējās ļoti maz, jo viņš bij’ rūdīts gars, kas [...] atzina, ka tagadējais guļ uz bijušā, un tāpēc par pagājību no svara tikai viena lieta: vaj viņa ir pietiekoši stipra, lai noturētu uz sevis tagadni.”¹

Ejot pa viena žanra — noveles — astoņdesmit gadu garumā atstātajām pēdām, bija vēlēšanās ne tikai notraukt putekļus no senām vērtībām, bet pārlūkot, cik stipri bijuši pagātnes balsti. Un pats galvenais — vai daudzas šodienas novitātes, tikko dzimušas, nav jau itin “vecas patiesības”.

Novelei kā patstāvīgai un pievilcīgai mākslas formai latviešu literatūrā ir senas un spēcīgas tradīcijas. Nebūs pārspilēts apgalvojums, ka novele ir viena no mūsu nacionālās kultūras bagātībām un klasiskās literatūras nozīmīga daļa.

Jebkuru daiļdarbu iespējams skatīt kā “tekstu”, arī kā estētisku vai konstruktīvu vienību vai literatūrteorētisku objektu, neņemot vērā tā radītāju — autoru. Un vispirmām

¹ Ezeriņš J. Leijerkaste. Noveles īsam laikam. — 1. d. — R., 1923. — 163. lpp.

kārtām to var atsvabināt no jebkuriem žanriskās piederības “žņaugiem”, ļaujot tam brīvi dzīvot savu dzīvi bez piesaistes laikā un telpā. Par labu atzīstot ikvienu literatūras pētniecības metodi un koncepciju, grāmatas autore centusies atklāt viena žanra poētiku saistībā ar tā vēsturisko izaugsmi, respektējot senso atziņu, ka jebkura priekšmeta teorija ir arī tā vēsture.

Var skaidrot gari un sarežģīti, kas ir žanrs, kāda tā būtība un uzdevumi, bet, manuprāt, žanru var uzlūkot arī kā savdabīgu gleznu ietvaru, kas uzkrājis pagātnes pieredzi, laikmeta garīgos strāvumus, autora individuālās intereses, pat viņa raksturu, temperamentu, piešķirot tam visam organizētu un vienlaikus materializētu jēgu jeb izteiksmi. Žanram piemīt sava patstāvība un estētika, kurā reizē iekļaujas un kurai pretojas jebkura radoša personība.

Novatoriskais žanra saturā var izpausties kā jauns problemātikas pavērsiens, kā nebijusi stila vai virziena tendence. Arī katrs talantīgs rakstnieks veido savu īpatnēju žanra pasauli. Starp dažādībām, atšķirībām grāmatā “Novele: stili, virzieni, personības latviešu novelē” ir meklēta arī kāda vienojoša saikne.

Lai izvairītos no abstraktiem pieņēmumiem, pareizāk šķita vispārīgo skatīt caur konkrēto. Tāpēc, raksturojot katra posma dominējošās žanra tendences, pamatakcents likts uz latviešu novelistu individuālo ieguldījumu. Šis izsekojums neiekļaujas stingrā hronoloģijā, jo vairāki rakstnieki noveles žanrā strādājuši ilgāku periodu, un tas skatīts mākslinieciski nozīmīgākajā posmā, citviet viena un tā paša autora daiļrade aplūkota vairākkārt. Tāpēc izklāsts nav viscaur vienāds, visās detaļās izsvērts. Daļēji izmantots arī monogrāfijas “Latviešu novele” (1981) materiāls; galvenokārt tas skar žanra sākumposmu (Rūdolfis Blaumanis, Ernests Birznieks-Upītis, Pērsietis, Jānis Ezeriņš, Pāvils Rozītis, Anna Brigadere). Lietderīgi šķita atstāt lielās līnijās arī iepriekšējo plānojumu.

Grāmatai ir sešas nodaļas, katra no tām ietver aptuveni divdesmit gadus, kas nosacīti sakrīt ar pakāpenisku rakstnieku paaudžu, stilu un virzienu maiņu. Šāds ļoti tradicionāls iedalījums ir visai nosacīts, jo neviens literatūrvēstures posms nav izolēts process, bet kā ķēdes loceklis sasaistīts ar savu sākotni un turpinājumu. Ir posmi, kuri nav aplūkoti, jo žanra vēsturē tie nav atstājuši pēdas, tāpat arī maza nozīme žanra poētiskajā izteiksmē bijusi mākslinieciski vājiem darbiem. Uzsvars likts uz atsevišķiem noveles mezgla punktiem, un tādi ir divi — gadsimtu mija, kad nostiprinājās žanra nacionālā tradīcija, un trīsdesmitie četrdesmitie gadi, kad žanrs, demonstrējot izteiksmes daudzveidību, apliecināja arī savu kontinuitāti. Pēc tam žanra nepārtrauktajā līknē jūtami spēcīgi pārsitieni, un izveidojas divi visai pretišķi atzari (trimdā un okupētajā Latvijā). Pētīt tos ir turpmākā darba uzdevums.

Grāmatā dažviet pieminētas ir romāna un noveles savstarpējās attiecības. Plašā materiāla dēļ ierobežoti analizēta liriskas un epikas mijiedarbe, lai gan daudzi novelisti bijuši izcili dzejnieki vai dzejnieki savukārt rakstījuši arī noveles. Viscaur, lai arī konspektīvi, skarta tradīciju un ietekmju problēma, galvenokārt akcentējot stilu un virzienu (arī ideju) paralēles un asākos krustpunktus.

Par stāsta un noveles — šo ļoti tuvo mazās epikas žanru — attiecībām rakstīts nedaudz, jo katra novele jau ir sava veida stāsts. Kad žanrs atrodas spēku plaukumā, kad tās iegūst jau klasisku izteiksmi, neviens no radniecīgajiem žanriem tam nespēj pārāk pietuvoties, par to liecina jebkura žanra vēsture. Noveles mākslinieciskā pasaule atšķirībā no stāsta ir noslēgtāka, tās “spēles lauks” pārredzamāks. Tāpēc stāsta un noveles kopība un atšķirība vairāk pieminēta sākumposmā, kā arī divdesmitā gadsimta pirmajā gadu desmitā, kad visu epikas žanru robežas kļūst nenoteiktākas, plūstošas.

Labi apzinoties, ka tādi jēdzieni kā “kanons”, “žanrs” un “žanra teorija” šodien kļuvuši jau par reti lietotiem svešvārdiem

vai, precīzāk, — senvārdiem, autore tomēr izvēlējusies ceļu pie tās upes, kurai krasti stāvi un reljefi. Atgriešanās jebkura žanra vēsturē varētu būt rosinoša, jo jaunais joprojām dzimst vecā dzīlēs. Un rakstniekam laba žanra izjūta ir apmēram tas pats, kas mūziķim absolūtā dzirde. Tā viņu nekad netraucēs, tikai garīgi bagātinās. Žanrs veido nepieciešamo akustiku, un vārds atbilstoši telpai arī rezonē dažādi.

Lakonisms, apvienots ar spilgtu tēlainību un stila dinamiku, — tā ir novelista valoda, jo žanrs it kā “atgrūž” jebkuru liekvārdību. Ne mazāka nozīme ir intrigai, prasmei lasītāju ar “kaut ko” pārsteigt, pat šokēt, vismaz — ieinteresēt. Rakstniekā jābūt nedaudz no veikla burvju mākslinieka. Tā strādājuši daudzu paaudžu novelisti, vienlaikus būdami gan filozofi, gan jokdari, cīnītāji vai atmaskotāji, citkārt dzīves jēgas vai vienkārši skaistuma meklētāji.

Tāpēc mazā žanra pievilcība, sava veida noslēpumainība vienmēr saistījusi grāmatas autori. Minējumi un pieņēmumi, protams, nebūs viscaur objektīvi. Tāds nebūs arī skats uz literatūru caur viena žanra prizmu, jo allaž tiks kādas robežas pārkāptas, citviet tās būs sašaurinātas.

Šo grāmatu, kas tapusi ar Kultūrkapitāla fonda atbalstu, var uzlūkot arī par teorētisku ievadījumu jeb izvērstu priekšvārdu izcilāko latviešu noveļu izlasei. Pateicos it visiem par palīdzību grāmatas tapšanā.

1

TRADĪCIJAS UN TEORIJAS

Dažādos posmos un pasaules tautu literatūrās atšķirīgs bijis žanra īpatsvars un ietekmes sfēra. Pat nekavējoties pie detalizēta tā vēstures izsekojuma, ir skaidrs, ka renesanse bez Dž. Bokačo "Dekameronā" mūsdienās nav pat iedomājama.

Bokačo darbi, protams, neradās tukšā vietā, viņš izmantoja un paplašināja viduslaiku satīriskos fabljo (tautas stāsti), izmantoja antīkos sižetus (piemēram, Apuleja "Zelta ēzelī" iekļautā kuriozā novele par amatnieku un viņa neuzticīgo sievu visai tieši pārņemta "Dekameronā" septītās dienas otrajā novelē), Bībeles stāstus u. tml. "Dekameronā" pavēra gluži jaunu iespēju un atklājumu pasauli, it kā norāva līdzšinējo konvencionālo tradīciju un pieņēmumu plīvuru. Zem tā slēptais cilvēks skaļi smējās, enerģiski aizstāvēja savu laimi, mīlestību, godu, arī negodu, droši smēla no dzīves baudu, prieku un bēdu avotiem.

Noveļu dēkainības, māņu, izdomas un tiešamības sajaukumā radīta savdabīga sava laika kultūras, tikumu un uzskatu vēsture.

Renesanses novele ilgi noteica žanra strukturālo modeli, kam raksturīgs cikliskums: katra nākamā novele balstās uz iepriekšējo, turpinot tās ideju vai morāli. Noveles arhitektonika ir simetriska un lakoniska, visbiežāk tās pamatā situācijas komisms, ievadījumā kāds aforisms un nobeigumā autora, arī stāstītāja pārdomas vai vērtējums. Epizode vai situācija cieši saistīja it visus stāstījuma pavedienus, tad sekoja krass un

dažkārt negaidīts pavērsiens (grēcinieks izrādās svētais vai arī gluži otrādi — soģis kļūst par upuri), pēc kura darbība tūdaļ nonāca pie atrisinājuma ar neizbēgamo pārsteiguma efektu.

Arī literatūrteoriņā par klasisku novelistiskā sižeta uzbūves paraugu allaž tiek minēta Dž. Bokačo “Dekameraona” piektās dienas devītā novele par cēlsirdīgo, bet nabadzīgo bruņinieku Federīgo,¹ kurš iemīļotajai pasniedz maltītē savu vienīgo dārgumu — medību vanagu, pēc kura ieradusies bagātā dāma, lai to dzīvu parādītu savam slimajam dēlam. “Lieta”, šajā gadījumā vanags, kļūst par kompozicionālo centru, kurš sasaista it visus notikuma pavedienus. Analizējot minēto noveli, P. Heize savukārt deviņpadsmitajā gadsimtā izstrādāja tā saukto vanaga teoriju (*die Falkentheorie*²), kurai žanra tālākajā virzībā bija nenoliedzama loma. Tās pamatprincipi ir šādi: novelei impulsu var sniegt elementāra anekdote vai kāds pārpratums, pats galvenais — attēlojuma veids.³ Arī izklāsta lakonisms, negaidīts intrigas samezglojums un spējš atrisinājums ar pārsteiguma efektu nobeigumā. Notiek pāreja it kā gluži jaunā vai citā kvalitātē.

Protams, neviens talantīgs novelists nav turējis sev priekšā “vanaga teorijas” izklāstu, tomēr pats princips visdažādākās variācijās bijis ļoti dzīvotspējīgs. Tā veidota lielākā daļa O. Henrija, E. A. Po, V. S. Moema noveļu. Pie koka zariem mākslīgi piestiprinātā lapa, kas tā arī nenokrīt rudens vētrā un dod spēku slimajai meitenei (O. Henrija “Pēdējā lapa”), vienlaikus kļūst arī par cilvēka pašai dziedzības, nesavtības simbolu.

¹ “Federīgo delji Alberīgi un viņa labais vanags”.

² “Vanaga teorija” plaši izklāstīta 1870. gadā publicētajā vācu noveļu divdesmit sējumu izdevuma I. sējuma priekšvārdā (*Heyse P. Einleitung zum I Bande des Deutschen Novellenschatzes*. — München, 1870).

³ F. Šlēgels savā pētījumā par Dž. Bokačo daiļradi (*Schlegel F. Nachricht von der poetischen Werken der Johannes Boccaccio // Sämtliche Werke*. — Wien, 1925. — Bd. 10) rakstīja, ka noveles pamatā var būt jebkurš notikums vai anekdote, galvenais ir “aizrautības moments”.

P. Rozīša novelē “Profesors Plaudis” ziedošs ceriņzars, kuru pēkšņi ierauga profesors, ar savu vieglprātīgo smaržu sašķoba visu līdzšinējo zinātnieka dzīves filozofiju.

Latviešu spīgtākie anekdotiskās noveles meistari (J. Ezeriņš, P. Rozītis, Anšlavs Eglītis) ļoti bieži izmantojuši jau “Dekameronā” plaši lietoto paņēmienu — mākslinieciski paplašinājuši anekdoti, tajā ietverot norobežotu sadzīves ainu. Tāda veidojuma mērķtiecību paši novelisti skaidrojuši ar to, ka anekdotes asums, arī neparastums ar negaidīto nobeigumu nereti situāciju it kā “apvērš” otrādi, arī visam tēlojumam piešķirot gluži citu jēgu, sajauc ierastās dimensijas un saasina īstenības uztveri. Tomēr, kā savlaik atzinis P. Rozītis, anekdote nebūt neizslēdz arī psiholoģiskās analīzes iespējamību.

Anekdotiskais elements talantīgi uzrakstītā darbā var noderēt par satīrisku atmaskojumu. A. Upīša noveļu krājumā “Metamorfozas” ir situācija, kurā viena nejauši sasista ola izraisa plašu sabiedrisku viļņojumu. Anekdotiskums var arī būt ietverts zemtekstā (J. Ezeriņa noveles). Šādas noveles būtība — raksturot cilvēku vai kādu parādību vienā momentā, bet šis moments ir tik trāpīgs, ka izmaina visu līdzšinējo skatījuma perspektīvu.

Anekdotiskajā novelē tās tiešuma un lakonisma dēļ ir iespējams sakoncentrēt ļoti spēcīgu idejisko lādiņu, kas nekļūdīgi sasniedz mērķi. Dažkārt te izmantota viena vienīga anekdotiska vai paradoksāla frāze.

E. Ādamsona novelē “Lielais spītnieks” (1937) galminieki teic karalim: “Ēzelītis tevi ir uzvarējis.” Un šī frāze lielā mērā nosaka visu raibraibo notikumu turpmāko gaitu ar vairākkārtēju situācijas apvērsumu, līdz beigās uzvarētājs ēzelītis kļūst par zaudētāju.

Patī populārākā ir novele, kuras sižeta pamatā kāds pārpratums, kura risinājuma variācijas ir neizsmeļamas. Kopš O. Henrija laikiem novelistiem saistoša šķitusi situācija — “mantas atradums”. Kā klasisku piemēru šeit var minēt

M. Bendrupes darbu "Divkauja vilcienā" (1938). Visnotaļ nopietnais virsraksts ir krasā pretrunā ar darbības risinājumu. Mazu, zaļganu stikla gabaliņu vilciena pasažieris notur par vērtīgu dārgakmeni. Viņa līdz hiperbolai sakāpinātie pārdzīvojumi: ņemt—neņemt un, ja ņemt, — kā to izdarīt, lai apkārtējie neredzētu u. tml., — tam visam finālā ir nulles vērtība. Groteskajā situācijā pats galvenais — pašapziņas saglabāšana jebkuros apstākļos.

Novelēs, kur būtiska nozīme ir tā dēvētajai intrigai, negaidīts situācijas pavērsiens baiļu, šausmu, ārprāta rezultātā var iegūt traģisku izskaņu. Žanrā visai bieži tiek izmantotas pasaules literatūrā jau sen pazīstamu motīvu (atrakti kapi, pārpratums ar viltus dārgakmeņiem, maskas vai ģīmetnes maldinājums), arī situāciju analogijas, piemēram, vairākkārt variējas situācija, kurā noveles personāžu notur par citu vai arī cilvēks dažādu iemeslu dēļ slēpj savu patieso seju.

V. Delles novelē "Brīvlaikā" (1935) divkārsa slodze ir pārsteiguma momentam. Tas izmaina ne tikai visa notikuma jēgu, bet pilnīgi citā gaismā iezīmē arī raksturu.

Skolotājuursos iepazīstas divi skolotāji — Pērle un Rasa, un vasaras brīvdienās Rasa apciemo trauslo, romantiski noskaņoto Pērli. Ar savu dabisko vitalitāti, jautrajiem stāstiem jaunais cilvēks ātri iekaro jūtīgās meitenes sirdi. Tā kā veselīgais puisis nojauš, ka Pērlei ir slimas plaušas, viņš steidzas aizbraukt. Meitene lūdz Rasam, kurš ir aizrautīgs botāniķis, pirms prombraukšanas iestādīt viņas dārzā kādu ziedu vai kociņu. Otrā rītā jau agri Pērle satraukta iziet dārzā:

"Ko gan viņš būs iestādījis? Varbūt piemiņu, kas raksturos pašu Rasu. Jeb vai viņu — Pērli? Ai, kā viņa to kops, pašu dzīvību pieminēdama. [..]

Stingiem soļiem viņa tuvojās sarkano zīdamagonīšu dobei. Tur, viņā malā, iepretim solam, kur viņi vakar bija sēdējuši, iesprauta bērza malkas šķila... klāt zīmīte ar uzrakstu — *M a l c u m p a g a l i u m*.⁴

⁴ *Delle V.* Negantais nieks. — R., 1935. — 170. lpp.

Situācija, kas kļūst par iedarbīgu līdzekli rakstura atklāsmei, nereti sniedz gluži jaunu tā tulkojumu, visam notikumam piešķir citu jēgu un izpratni. K. Zariņa noveles “Cirka mākslinieks” (1935) sižeta pamatā nejaušs pārpratums un apstākļu sagādīšanās. Varenais spāņu ministrs Sebastjano de Panzona, kas tautā kļuvis bēdīgi slavens ar savu cietsirdību un nežēlību, uzvārda sakritības dēļ atlikušo mūža daļu nodzīvo kā nabaga cirka mākslinieks, kuru viņš pats savukārt pirms revolūcijas bija vajājis un ieslodzījis cietumā. Bailes no atmaskošanas spiež agrāko varmāku un despotu piemēroties savai lomai, resp., savam līdziniekam, kļūt par nabago aizstāvi un labdari. Situācija lielā mērā pakļauj raksturu. Laika gaitā, Panzonam dzīvojot starp trūcīgiem ļaudīm, viņa slavenā pagātne nogrimst nebūtībā. Kad sirmgalvis pārdod savu vienīgo bagātību — platīna zobus, lai aklajai meitenei nopirktu neredzīgo ābeci, viņš arī raksturā kļuvis līdzīgs savam dubultniekam. Kad vecais nomirst, pie kapa kā paradokss izskan jūsmīgie cildinājumi viņa dubultniekam — cirka māksliniekam un lāsti vajātājam — bijušajam galma ministram.

Nedaudz “apvērstu” situāciju var atrast jau Dž. Bokačo “Dekameronā” pirmās dienas pirmajā novelē (“Sers Čapelleto”), kas stāsta par vienu no tālaika rūdītākajiem blēžiem, “visnekrietnāko neģēli” notāru Čapelleto, kurš pat savas dzīves pēdējā grēksūdzē liekuļo, nepasakot nevienu patiesu vārdu. Tomēr pēc nāves tiek atzīts par svētu un nosaukts par “svēto Čapelleto”. Un turpmāk katrs, kurš nokļuvis kādā likstā, piesauc viņu kā savu garīgo glābēju.

Ironiskā parodija — raksturīgs novelistiskā vēstījuma fināls — ļoti bieži tiek izmantota pasaules tautu literatūrā. Tēlojumam kopumā tā piešķir gluži citu ievirzi un akcentējumu.

Nobeigums, otrs svarīgākais žanra struktūras komponents, var tikt izveidots ļoti dažādi: kā pārsteigums, kā atmaskojums vai sentences pierādījums. Vienmēr ir pats augstākais un asākais punkts, pēc kura seko it kā spējš kritiens. Jaunāko laiku

novelēs ir arī atvērtie nobeigumi, kas atstāj brīvu vaļu lasītāja iztēlei. Tādas ir vairākas R. Blaumaņa (“Andriksons”, “Purva bridējs”) noveles. “Andriksonā” tēlotā epizode “kā stara spal-gums spēji apraujas, bet viņa nospulga lasītāja dvēseli viņo daudz ilgāk [...]”⁵.

Savlaik J. V. Gēte noveli salīdzinājis ar krāšņu, zaļojošu koku, bet tās nobeigumu dēvējis par šā koka skaistāko ziedu, “kuram ir jāparādās, ir jāuzplaukst” — zieda uzplaukšana attaisno visas zaļās lapotnes jēgu. Pats dzejnieks kā žanra pa-raugu 1828. gadā saraksta visai dēkainu asa sižeta sacerējumu, par kuru sarunā ar J. P. Eckermani teicis: “Sauskim to vienkārši par “novelī” (it. *novella* — jauna ziņa. — *B. S.*), jo tas arī ir jauns nedzirdēts notikums.”⁶

Vācu romantiķi bija pirmie, kuri pēc vairākiem gadsimtiem žanrā ieviesa atšķirīgus, savdabīgus momentus. Spēcīgais romantiķu subjektīvisms, emocionalitāte vispirmā kārtā lauž noveles pasauso, racionālo stāstījuma manieri un visai kon-struktīvo kompozīciju. J. V. Gētes laikabiedri novelisti L. Tīks, H. fon Kleists, E. T. A. Hofmanis, tāpat kā amerikāņi E. A. Po un V. Ērvings parādīja īstenību gluži citā gaismā — dramatiskā, noslēpumainā, ekscentriskā, nereti pat šausminošā, akcentēja neticamo, ārkārtējo.

Iracionālā apliecinājums caur ikdienības noliegumu, laik-telpas sajaukums, fantastika kā reālās pasaules otrs plāns, sava veida individuālisma kults, jūtu kaislību intensitāte ir, pie-mēram, L. A. fon Arnima un L. Tīka novelistikas pamatiezīmes. Īstenības traģismu kā liktenīgu nenovēršamību atklāj H. fon Kleists savās apjomīgajās novelēs (“Marķīze O.”, “Zemestrīce Čīlē”). Vienlaikus romantiķu pārāk nosacītais raksturu vei-dojums — autora idejas simbols, zināmā patētika sairdināja žanra klasisko, visās detaļās izvērsto kompozīciju.

⁵ *Upīts A.* Romāna vēsture. — I. d. — R., 1941. — 28. lpp.

⁶ *Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann.* — Bd. I. — Leipzig, 1908. — S. 324.

Nedaudz vēlāk T. Štorma, A. Puškina, Stendāla, P. Merimē apjomīgās noveles, kuru centrā īpatni, pretrunīgi raksturi, spēcīgas kaislības, iedibina jaunu žanra tipu — likteņa drāmu. F. Špilhāgens ir pirmais, kurš, aplūkodams žanra poētiku, kā galveno jau uzsvēris raksturu, nevis situāciju. “Novele,” viņš raksta, “attēlo jau izveidotus raksturus, kas sevišķu cēloņu un dzīves apstākļu saistījuma dēļ nokļūst interesantā konfliktā un izpaužas savā visīpatnējākā veidā.”⁷ P. Heize runā par tādu romānu, kura atklāj kādu jaunu “cilvēka būtības pusi”.⁸

P. Heizes tuvs draugs dramaturgs un novelists T. Štorms⁹ žanra poētikā jau ignorē noveles anekdotisko atjautības un ekscentriskas elementu, piemin tikai tās psiholoģisko, dramatisko līniju, jo arī paša rakstnieka daiļradē reālā dzīve pieņem lielākas vai mazākas traģēdijas veidolu. T. Štorma noveles (“Tīreļciemā”, “Dubultnieces”) ir patiesas cilvēku likteņdrāmas, varoņi nereti labprātīgi šķiras no dzīves, un viņu īslaicīgo laimi pavada kāda nolemtības, nelaiemes ēna. T. Štorma novelistikas ietekme jūtama īpaši J. Poruka traģiskajās novelēs; arī R. Blaumanis bija lasījis kā T. Štorma, tā arī H. Kleista darbus un teorētiskās atziņas.

Divdesmitā gadsimta novelistiku visvieglāk raksturot vienā vārdā — “daudzveidība”. Garīgie, sabiedriskie, literārie strāvojumi un šo strāvojumu pārstāvji — spilgtas rakstnieku personības — tas viss no jauna pārveido žanra māksliniecisko pasauli. Tā kļūst plašāka un dziļāka, tiek meklēta sakarība “cilvēks starp cilvēkiem”. Novele daļēji atsakās no žanra klasiskās tradīcijas — attēlot ārkārtējus notikumus, ekstremālas situācijas. Principiāli jauns īstenības interpretācijas princips bija A. Čehova lakoniskā novele. Dzīves rutīnā, ierastībā tā atklāja

⁷ *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* von Friedrich Spielhagen. — Leipzig, 1883. — S. 245.

⁸ *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse* von Paul Heyse. — 3. Aufl. — Berlin, 1906. — S. 344.

⁹ *Goldammer P. Theodor Storm: Eine Einführung ins Leben und Werk.* — Leipzig, 1968.

neparasto, pat pārsteidzošo, ko lieliski realizēja autora objektīvais, it kā bezkaislīgais un neitrālais stāstījuma tonis, māka nedaudzās frāzēs atklāt smalki niansētu pārdzīvojumu vai īpatnu dvēseles stāvokli. Pats galvenais ietverts konflikta neatrisinātībā.

Tieši ar šā momenta akcentējumu A. Čehova novele visjūtāmāk ietekmēja turpmāko žanra attīstību. Nostiprinājās divi jauni žanra pamattipi: liriski impresionistiskā un psiholoģiskā novele. Angļu un amerikāņu izcilākie novelisti (V. Vulfa, K. Mensfilda, D. Selindžers, E. Hemingvejs u. c.) par saviem priekštečiem nosauc nevis E. A. Po, O. Henriju vai Dž. Londonu, bet gan A. Čehovu. Viņi atzinuši, ka tieši ar A. Čehovu, kurš neparasto atklāja parastajā, novele ieguvusi jaunu enerģiju.

Atšķirībā no A. Čehova, kurš it kā atteicās no tradicionālām žanra konstrukcijām, G. de Mopasāns apzināti iekausējies vai it visus klasiskos — īpaši renesanses tēla veidojuma elementus, pat motīvus un situācijas (pārpratumus, paradoksus). Veidojot jaunus žanra paraugus, Mopasāns pievērsās indivīda psihes daudzveidīgām studijām. Savdabīgā vēstījuma intonācijā (komiskā un skumji ironiskā saliedējums, arī smalka atjautība, rūgts sarkasms) autors it kā rotaļājas ar saviem varoņiem, parādot tādās situācijās, kur tie iegūst gluži negaidītus rakstura vaibstus.

A. Čehova novelistikas dziļi slēpto, uz iekšu vērsto indivīda dvēseles sabrukuma motīvu G. de Mopasāns izvērš atklātā konfliktā vai skaudrā grēksūdzes stāstā (“Viesmīl, kausu alus!”, “Pastaiga”). Abi šie principi ļoti tuvi bija latviešu novelistiem, tāpat kā O. Vailda pašironiskais un sentenciozais stāstījums.

Žanra tālāko, arvien sazarotāko ceļu nav iespējams konceptīvi pārlūkot pat atsevišķos tā posmos. Novele nereti pārvēršas par jauno, modernistisko virzienu un stilistisko formu “izmēģinājuma lauciņu”. Groteska, paradokss, augsta nosacītība, iracionālisms, psihisko iespaidu virkņējums, analītiski virzīts psiholoģisms — tas viss it kā radikāli pārveido klasisko

žanru. Modernā novele ir patāla dzīvespriecīgajai, nedaudz frivolajai renesanses novelei vai 16. gadsimta Navarras Margaritas sacerētājiem mīlestības stāstiem, tāpat kā romantiķu sakāpinātais, it kā uz āru vērsto kaislību vai fantastisko hiperbolu tēlojums savlaik bija nepieņemams tiem, kuriem tuvāka šķita G. Flobēra, P. Merimē stila ārēji apvaldītā, precīzā izteiksme. Daudzi divdesmitā gadsimta novelisti savukārt noraidīja O. Vailda intelektuāli estētisko, izsmalcināto dzīves modelēšanas variantu. Un tomēr novele, kas kļūst stilistiski bagātāka un psiholoģiski sarežģītāka, daudzējādā veidā joprojām saglabā tuvību renesanses novelei. Neparastais vai ārkārtējais kā savdabīga žanra estētiskā kategorija var ienākt pat slēptā veidā kā emocionāls zemteksts, noteikts kompozīcijas princips u. tml.

Jebkurš laikmets un rakstnieks paspīlgtina vai notušē žanra raksturotājus momentus vai arī ievieļ gluži jaunus vilcienus tā poētikā.

LATVIEŠU NOVELES PRIEKŠVĒSTURE

Jebkura žanra sākotnē vienmēr ieplūst savi spēcinoši avoti. Pasaules literatūras klasiskās tradīcijas, bez kurām nav iedomājama neviena žanra evolūcija, ir tikai viens no šiem avotiem. Romānu lielā mērā baro vēsture un tautas eposs, turpretim novele (arī stāsts) pirmo ierosmi smeļ sava laika dzīvē un episkā vēstījuma pirmatnējās formās — folklorā.

Pirmās latviešu noveles deviņpadsmitā gadsimta vidū vistiešāk ietekmējusi folkloras satīriskā līnija, kura pirmām kārtām rodama reālistiskajās sadzīves pasakās. Novelei daudz kopīga ar šo pasaku uzbūvi un vielas izkārtojumu, zināmu nosacītu ekscentriku; te viss ir “kā dzīvē” (atšķirībā no brīnumu un zvēru pasakām), tikai tēlots nedaudz “greizā spogulī”. Pārpratumiem, nejaušībām un atjautībai vai vienkāršai viltībai dažkārt lielāks svars nekā dzelžainai loģikai. Daudzas sadzīves vai joku pasakas (“Garā ziema”, “Saimnieks un kalps”) tāpēc arī pamatoti tiek dēvētas par novelistiskām pasakām. Novele no pasakas pārņēmusi atsevišķus tās konstruktīvos elementus, piemēram, spraižo dialogu kā nozīmīgu tēlu raksturrotāju, lakonisko ekspozīciju, negaidīto nobeigumu ar morāles vai sentences piesaistījumu. Tomēr no pasakas agrīnā novele atšķiras ar izteiktu autora individualitāti.

Ar anekdotiskas pārpratuma situācijas prasmīgu izmantojumu un novelei raksturīgu efektīgu nobeigumu interesi

izraisa K. Barona prozas darbs "Izmanīgs vīrs" (1865). Tajā stāstīts par vienkāršu latviešu zemnieku Miķeli Vanagu, kurš, uzdodamies par noslēpumainu ārzemnieku Bartolomeo Gracia de Kampo, kļūst par firsta N. muižas pārvaldnieku. Kad viltība nāk gaismā, pats Miķelis Vanags aizsūta ārzemēs dzīvojošajam firstam vēstuli, kurā ziņo, ka afērists Kampo ir padzīts un tā vietā tagad darbojas "godavīrs" Miķelis Vanags. Folkloras tradīcijās izveidoto sižetu — gudrā un viltīgā latviešu zemnieka uzvaru pār vācu kungu — akcentē nobeiguma ironiskā piebilde: "To tikai redzam, ka viņš mācēja ļaunu uz labu griezt."¹ Apbrīnojams ir vieglums, ar kādu varonis pārvar radušās grūtības un izkļūst no nepatikšanām, visas viņa likstas gluži kā pasakā laimīgi atrisinās.

Tomēr visciešākā tuvība novelei bijusi ar tautas anekdoti, ar tās ironisko un koncentrēto stāstījumu, ar varoņa un apstākļu nemītīgām sadursmēm, ar visu sižeta elementu pakļaušanu komiskā elementa kulminācijai, kam nobeigumā seko neiztrūkstošais pārsteiguma efekts.

Deviņpadsmitā gadsimta piecdesmito gadu beigās, kad vāciskās literatūras plūsmai līdztekus rodas arī latviešu pirmie oriģinālsacerējumi, par noveli kā noteiktu literatūras žanru, protams, runāt vēl nevar. Šai laikā, kad latviešu zemnieks aizrautīgi lasa galvenokārt Vecā Stendera sentimentālās ziņģes, viņa izdotās "Jaukas pasakas in stāstus", kā arī A. Leitāna lokalizētos sacerējumus par lielmāti Genovevu un lielkungu Eistaķiju, pirmās spirtgās vēsmas ieplūst ar jaunlatviešu dzeju un publicistiku.

Tomēr deviņpadsmitā gadsimta vidū ir iespējams runāt par atsevišķiem noveles žanra elementiem tālaika beletristikā. Sava nozīme ir pašiem pirmajiem latviešu rakstnieku "joku stāstiem" jeb "smieklu stāstiem", kuri kā tautas anekdošu pārveidojumi, arī lokalizējumi tiek publicēti piecdesmitajos gados "Mājas Viesī". Šie sacerējumi raksturojami kā mēģinājumi no

¹ Barons K. Raksti. — 1. sēj. — R., 1928. — 93. lpp.

vienkāršas anekdotes veidot plašākas formas izvērstu prozas darbu ar humoristisku ievirzi.

Novelistiskā vēstījuma pirmie iedīļi — tēlojuma saspiesība, raitais un komiskais dialogs kā darbības virzītājs un personāža raksturotājs, drastiskā un satīriskā izteiksme, pārpratuma situācija ar apslēptu idejisko lādiņu — jau visai skaidri parādās tajos īsās formas humoristiski satīriskajos sacerējumos, kuri sešdesmitajos gados ir publicēti “Pēterburgas Avīžu” pielikumos kā Brenča un Žvinguļa, Jēča un Pēča u. c. dialogi. Piemēram, “Zobugalā” publicēto deģa un brūža vīra Jāņa dialogu “Vīrs pie vārda” var pat uzlūkot par anekdotiskās situācijas noveles pirmsākumu.

Deģis uz visstingrāko aizliedzis Jānim “bez mēra” dzert, bet nepaiet ne pāris dienu, kad, neraugoties uz stingro apņemšanos, nabaga vīrs ir atkal galīgi pilnā. Starp viņiem norisinās šāds dialogs:

“Nu, Jān, kur palika tava cieta nosolīšanās un apņemšanās?”

“Cienīgs deģa kungs, es esmu savu solīšanu cieti turējis un neesmu nevienu reiz bez mēra dzēris.”

“Kur tad tu tik pilns gadījies, ka neesi bez mēra dzēris?”

“Es katru reizi ņemu glāzi, kas tur priekš provēšanas nolikta, ar to es dzēru.”

Otrā dienā vīrs atkal piesūcies kā mārks, bet atbildi parādā nepaliek.

“Neesmu dzēris, bet ar karoti strēbu. Esmu vīrs pie vārda, ko solu, to daru; kas aizliegts, to nedaru.”²

Brūža vīra šķietamajā muļķībā saklausāma folklorā tik raksturīgā vienkāršā cilvēka viltība, veiklība, kura viņam palīdz izkļūt no jebkuras situācijas; folkloras tradīcijās veidots arī koncentrētais dialogs un nobeigums ar ironiskas morāles piemetinājumu — dari kā darīdams, vienmēr nepareizi.

Citētais fragments nevilšus atsauc atmiņā gandrīz pēc simt gadiem sarakstīto J. Ezeriņa noveli “Jaunsaimnieks Čukans” (1925). Pirmās Latvijas brīvvalsts agrārreformā zemi piešķīra galvenokārt jaunās valsts izcīnītājiem, arī ilggadējiem nomniekiem un Piektā gada revolūcijā cietušajiem. Vecais Čukans, kurš visu mūžu nokalpojis svešiem, neietilpst nevienā no trim

² Pēterburgas Avīzes, pielikums Zobugals. — 1862. — 20. nr. — 217. lpp.

kategorijām, bet viņa alkas pēc sava zemes stūrīša ir neizmērojamas. Izveidojas paradoksāla situācija, no kuras var izklūt, tikai iztēlojot sevi par vienu no tiem, kurus varasvīri aplaimo ar zemi. Dialogā starp tiesas kungiem un liecinieku, Čukana draugu Gustu, galvenais akcents likts uz tīši pārprastu jautājumu un attiecīgu atbildi.

“Ko jūs varat teikt?” atsāka priekšsēdētājs, bet tas bij domāts uz Gustu.

“Es varu daudz ko teikt, un ticiet man, Čukans ir cietis, to es varu kaut apzvērēt.” [..]

“Par Piekto gadu? Sakarā ar Piekto gadu?”

“Jā, k a t r ā z i ņ ā sakarā ar Piekto gadu; viņš tika pērts, to es varu kad apzvērēt. Tāpēc es arī atbraucu.”

“Bet kā jūs to zināt?”

“Es pats biju klāt.”³

Liecinieks nav melojis, jo, sākoties visai jezgai ar zemi, kādā vakarā Gusts bija Čukanu nedaudz iekaustījis.

Interesanta parādība latviešu noveles pirmsākumos ir arī Jēkaba Zvaigznītes stāstiņi “Par malēniešiem” (1860). To liela daļa izveidota pēc vācu tautas humoristiskajiem nostāstiem (*die Schwänke*) par “švābiem” un “šildbirģeriem”. Epigrāfā lasām: “Kur nav tautai muļķa vīri, Tur ir visi muļķīši.” Apraksti par septiņu malēniešu — “muļķa vīru” jautrajiem piedzīvojumiem, protams, nav vēl ne stāsti, ne noveles. Tomēr komiskā, pat pavulgārā personāža notēlojums un groteskā situācijas, kurās darbojas septiņi malēnieši, ir rosinošs mēģinājums veidot dažādām paradoksālām situācijām pakļautu, idejiski vienotu darbu.

Šie pirmie centieni jau ar atzīstamu veiksmi tiek realizēti K. Barona joku stāstā “Samaitāta tirgus braukšana”⁴ (1864). Te lasītājam sniegta iespēja patiesi uzjautrināties par vagaru un viņa laulātās draudzenes ceļojuma raibu raibajiem atgadījumiem, kuri aizvien pieaugošā pakāpenībā virknējas cits aiz cita.

Tādējādi žanrs savā sākotnējā veidošanās posmā sešdesmitajos gados saņem visai spēcīgu reālistiski satīrisku impulsu.

³ *Ezeriņš J.* Leijerkaste. — 2. d. — R., 1925. — 254. lpp.

⁴ Pēterburgas Avīzes, pielikums. — 1864. — 20., 22. nr.

Tomēr tas vēl ir par vāju, un šai virzienā žanra attīstība, tikko aizsākusies, apstāst uz vairākiem gadu desmitiem.

Septiņdesmitajos gados literatūrā ienāk rakstnieki Lapas Mārtiņš, Laubes Indriķis, Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš un Māteru Juris, kuri saviem mākslinieciski visai bāļajiem, didaktiskajiem prozas sacerējumiem jau drošu roku pierakstījuši "oriģinālnovele", "novelete".⁵

Šim literārajam faktam nebūtu piešķirama liela nozīme, taču pilnīgi ignorēt to nedrīkst, jo "novelisti" sava talanta un iespēju robežās ir centušies pirmie veidot latviešu literatūrā attiecīgā žanra paraugus. Viņu darbos visai nestabilo sižeta "karkasu" satur kopā dažādi mīlestības sarežģījumi, pārpratumi. Beigu beigās visi intrigas samezģlojumi laimīgi atrisinās, visbiežāk skaistas, tiklas, bet nabadzīgas jaunavas apprec bagātus vīrus un ļaunie pretspēki, tāpat kā pasakās, tiek iznīcināti. Zināmas lasītāju daļas interesē piesaistīja grodi savērtā intriga, kura bija visai tieši aizgūta no vācu literatūras. Piemēram, J. Mātera novelē "Dzīvība par godu" (1885) meitenes līgavainis iedegas negantā greisirdībā, jo savas iecerētās brāli notur par tās mīļāko. Darbības kulminācijas momentā līst karstas asaras un tiek cilāti gan "aukstie", gan "karstie" ieroči.

Tāda veida īsprozas darbi, kas septiņdesmitajos gados un astoņdesmito gadu sākumā aizpilda avīžu literāros pielikumus, neapšaubāmi ir lubenieciska, laika kavēkļa literatūra vai arī tādi beletristiski sacerējumi, kas tuvi vienkāršam joku stāstam (Lapas Mārtiņa "Kaviāra maltīte", 1875) vai raksturojami kā mēģinājums literarizēt sadzīves pasaku.

Pirmie latviešu prozaīki (Ansis Leitāns, Ernests Dinsbergs, Jēkabs Zvaigznīte, Juris Neikens) ir tipiski stāstītāji, kam nepatīk lieli sarežģījumi un strauja darbība, lēni, nesteidzoties

⁵ *Lapas Mārtiņš*. Atkalredzēšanās. Novele iz Kurzemes dzīves // Baltijas Zemkopis. — 1876. — 18.—22. nr.; *Laubes Indriķis*. Pats savās cilpās. Novelīte // Tiesu Vēstnesis. — 1883. — 11.—13. nr.; *Jakobus* [Lautenbahs-Jūsmiņš J.]. Pazudušais Katrīnes dālderis. Novele // Pa-galms. — 1881. — 13.—16. nr.

viņi zīmē “ainas no dzīves”. Vēstījums attīstās hronoloģiski, epizode izaug no epizodes, katrs notikums tiek rūpīgi sagatavots un motivēts.

Pirmā tautiskās atmodas laikmeta stāsta episkais, aprakstošais vēstījums un didaktiskā tendence — moralizēt un audzināt, taisnprātīgi sodīt un žēlsirdīgi mīlēt laiž izturīgas un dziļas saknes latviešu nacionālajā literatūrā, un, kā rāda noveles žanra attīstības vēsture, minētās tendences nekad nav bijušas labvēlīgas noveles uzplaukumam.

Tomēr jau paši pirmie J. Zvaigznītes un J. Neikena stāsti sešdesmitajos gados atklāj, ka ļoti atšķirīgs var būt vienu un to pašu dzīves parādību attēlošanas veids, kas atkarīgs no autora individuālā stila īpatnībām, viņa dzīves uztvēruma, emocionalitātes pakāpes. Minēto rakstnieku “tautas stāstos” vērojami arī divi atšķirīgi vēstījuma veidi jeb tipi. Nosacīti tos dēvēsim par *dinamisko* un *statisko vēstījumu*.

Par divām vēstījuma tendencēm jārunā tāpēc, ka tām ir nenoliedzama nozīme noveles un stāsta būtības izpratnē, tās eksistē jau latviešu īsprozas pašos pirmsākumos un vērojamas visā tālākajā attīstības gaitā. Neliels fragments no J. Zvaigznītes stāsta “Bāra bērns” (1863):

“Vai jūs esat bijuši tai viducī, kuru par Vidzemes sirdi un serdi sauc, kur no viena kalna lejā un otrā augšā brauc, kur Vidzemes smukā upīte Gauja burbulēdama no pakalna iztek un kur šim ūdenim, kurš pēcāk kuģus un laivas nes, šai vietā vēl ar vienu soli pārsper var? Ak, tā ir jauka zemīte! Viss, kas vien Vidzemē ir atrodams, te aug: rudzi, kvieši, pupas, zirņi [...]”⁶

Ne tikai šim citējumam, bet vispār J. Zvaigznītes prozai raksturīga aprakstoša vēstījuma forma. Autora stāstījumam ir neierobežots domas plūdums ar izvērstām ekspozīcijām un liriskām atkāpēm. Tas atgādina it kā dzejas episko variantu, tikai bez pantmēra. Vides un dabas aprakstus iespējams pārtraukt jebkurā vietā, būtība no tā maz mainītos.

Turpretim J. Neikena dinamiskais vēstījums ir tiešs notikumu attēlojums. Te autors ļoti cieši seko saviem varoņiem un tādējādi izzūd episkā laika distance. Stāstījumu “par notikumu”

⁶ Zvaigznīte J. Raksti. — R., 1924. — 97. lpp.

nomaina objektīvais vai rādošais tēlojums, un šāda vēstījuma stilistiskā ievirze savukārt ir viena no būtiskākajām noveles žanra kategorijām.

Divās nelielās rindkopās no J. Neikena stāsta “Vai pamātei nav grūti?” (1863) dramatisētā vēstījuma struktūra atklājas ļoti “tīrā”, pat elementārā veidā:

“Trešdienas rītā Vanags klāt uz precībām; Meža Miku līdz paņēmis un, labi iesildījušies, jā, ka klaudz un rīb. Līze iebēg klētiņā.

Kā runāts, tā darīts: par divām nedēļām kāzas. Baznīcā brūte stāvēja bāla un nogurusi un altāra priekšā drebēja kā apšu lapiņa; tomēr uz vaicāšanu: “Vai gribi?” — tā skaidri atbildēja: “Gribu!”

Kāzās diezgan bij cepts un vārīts un viesu ar netrūka, bet spēlmanis velti bijies, ka stīgas deldēšot, un kurpnieks velti priecājies, ka kurpes un zābakus daudz plēsīšot.”⁷

Pēdējais teikums liecina par Neikenu kā prasmīgu vides un apstākļu raksturotāju. Maksimāli īsi un kodolīgi tiek pavēstīts par visu “jautro” kāzu norisi un tajās valdošo atmosfēru.

Atšķirībā no J. Zvaigznītes visai brīvā fabulas risinājuma Neikena vēstījums ir daudz lakoniskāks, viņa uzmanību saista nevis sižeta atkāpes, bet gan noteikta problēma, kas apvīta ar morāli. Neikena stāstā “Vai pamātei nav grūti?” un īpaši “Bārī” (1866) galvenie darbības virzītāji un personāžu raksturotāji ir spraigi, ļoti kodolīgi dialogi, kuri iedarbīgi un dinamiski attīsta autora domu. Neikena dialogi sniedz zināmu nojausmu par šīs vēstījuma formas māksliniecisko ietilpīgumu, par pretstatu un cīņas attīstības iespējām īsprozā. Protams, Neikens vēl nav novelists, tomēr viņa stāsti par dažādiem cilvēku likteņiem, par vāja rakstura postošo spēku jau sagatavo ceļu Blaumaņa novelēm. Tāpat kā Apsīšu Jēkabs, astoņdesmito gadu latviešu nacionālā stāsta spilgtākais pārstāvis, no Zvaigznītes pārmanto vēstījuma gauso, plašo plūdumu, no Neikena moralizējošo ētiku, no K. Barona — gaišo dzīves uztveri.

Apsīšu Jēkaba stāstījumā visa pasaule ir cildena miera pilna, no tās viņš atšķēļ ainu pēc ainas, sadala skatos un katru no tiem

⁷ *Neikens J.* Raksti. — Cēsis; Rīga, 1924. — 33., 35. lpp.

plastiski apglezno. Vēstījums plūst kā upe līdzenumā. It kā pēcpusdienas saules rēnais starojums apņem Apsīšu Jēkaba gāršas zilgmi, vecās lauku mājas ar salmu jumtiem un tās iemītniekiem. Autora morāliskie prātojumi, pareizā ceļa norādījumi, personāža un vides detalizēts apraksts, plašas ekspozīcijas, brīvas sarunas — tāds sešdesmito gadu vēstījuma tradīcijās veidojies stāsta tips savu māksliniecisko zenītu sasniedz Apsīšu Jēkaba daiļradē. Viņa stāstu raksturīgākā iezīme — tāds fabulas atrisinājums, kur labais uzvar ļauno, krietnuma un žēlsirdības priekšā savu galvu noliec spītība un karstgalvība. Piemēram, pārņemot Jura Neikena “pazudušā dēla” tēmu, Apsīšu Jēkabs savu Pēteri (“Pie pagasta tiesas”, 1885) nepazudina, bet ļauj tam atgriezties uz labiem ceļiem. Arī sevis aizliegšana, sirdsšķīstības motīvs, sākot ar veco māti Neikena “Bārī”, Annužu brāļu Kaudzišu “Mērnieku laikos”, savu pilnīgāko personificējumu iegūst Apsīšu Jēkaba Andra tēvā. To turpina Augusts Saulietis, Jānis Purapuķe, Anna Brigadere, Jānis Poruks, tas ievaidots arī Rūdolfa Blaumaņa Bungatiņā. Šis motīvs — daudzu konfliktu nogludinātājs, pretišķību izlīdzinātājs — bija literatūrā visai dzīvotspējīgs.

Apsīšu Jēkaba stāstiem ir nenoliedzama nozīme visas latviešu prozas turpmākajā attīstībā. Rakstnieka ētiskie ideāli un pasaules atziņa zināmā mērā tuva Doku Atim, Augustam Saulietim, Annai Brigaderei, arī Kārlim Skalbem, kuri darbojas dažādos literatūras žanros.

Tomēr jau astoņdesmito gadu otrajā pusē Apsīšu Jēkaba episkais stāsts savas žanriskās iespējas ir izsmēlis. Apsīšu Jēkaba laikmeta stāstnieku aizstāvētie tikumi — sirdsšķīstība, padevība un pacietība, didaktiskā stāsta devīze “bīsties Dievu, klaus’ kungu” ir pretrunā ar sabiedrības attīstības reālajiem procesiem. Pati dzīve maina daudzus agrākos priekšstatus, un literatūrā ienāk gluži jauns materiāls un varonis. Tas savukārt veicina stāsta žanrisko sazarošanos un daudzveidošanos.

NOVELES IZVEIDOŠANĀS GADSIMTU MIJĀ

Sarežģīts un bagāts ir deviņpadsmitā gadsimta pēdējais gadu desmits. Literatūrā ienāk jauni rakstnieki — atšķirīgas, individuāli savdabīgas mākslinieciskas personības. Tie ir R. Blau-manis, J. Poruks, E. Birznieks-Upītis, Zeiboltu Jēkabs, Pērsietis un vēl daudzi citi, kas no iepriekšējā laikmeta pārmanto folkloras un vācu pastorālās literatūras tradīcijas, tautisko romantismu ar didaktisko vai vērotāju reālismu, kā arī šo virzienu pseidostrāvojumus. Bet tā ir tikai mantojuma viena, mazākā daļa. Daudz plašāk un bagātīgāk nekā iepriekšējā laikmetā literatūrā ieplūst cittautu (krievu, franču, vācu, skandināvu) tulkojumi. Arī krievu deviņpadsmitā gadsimta reālistiskā literatūra gadsimta beigās ievirza vairāku rakstnieku (Brigadere, Esenbergis) daiļradi plašākā un dziļākā gultnē. Daļa stāstnieku — Apsīšu Jēkabs, Saulietis, Purapuķe — savā daiļradē gan vēl cenšas atdzīvināt senās patriarhālās dzimtas tieksmes un paražas, turpretim Blaumaņa, Pērsieša, Zeibolta, Poruka u. c. darbos jūtamas jau gluži jaunas vēsmas un noskaņas.

Tas ir laiks, kad latviešu rakstnieki, iznākuši it kā no vienas un tās pašas tēva sētas, lielajā pasaulē dodas pa dažādiem, pat atšķirīgiem ceļiem, katrs ar savu īpatnēju dzīves skatījumu un vērtējumu.

Tas ir arī laiks, kad pasaules tautu literatūrās vērojams visai krass episkā vēstījuma nomaiņas process, jaunu izteiksmes

formu un stila meklējumi. Uz neatgriešanos ir aizgājis kristālskaidrais jeb naivais reālisms un līdz ar to arī visu redzošais, visu zinošais novērotājs vai stāstītājs. Episkumu (plašu, aprakstošu dzīves materiālu un tam pieskaņotu vēstījuma tonalitāti) visos žanos aizstāj psiholoģiski analītiskais raksturojums. Rakstnieki īstenības parādību fiksēšanai maina objektīvus, līdz ar to pārveidojas attēlojuma kontūras un vērtējuma kritēriji. Te var runāt par autora pozīcijas jaunu kvalitāti.

Spilgtais klasiskā romantisma posms bija radījis rakstniekos nezūdošu interesi par cilvēka garīgo pasauli, par viņa vienreizīgo, neatkārtojamo dabu. Individuālais, īpatnējais gūst pārsvaru pār tipisko, konvencionālo. Tāpēc arī citu, sarežģītāku saturu nereti iegūst atsevišķi tikumiskie un morāles jēdzieni, paplašinās labā un ļaunā skaidrojuma sfēra. Izpratne par tiem vairs nav abstrakta, jau iepriekš noteikta, bet rakstnieki to meklē un rod konkrētā sava laika garīgajā atmosfērā. Tas rada pārmaiņas žanrā, veicina tā transformāciju.

Kad astoņdesmito gadu vidū pirmos sacerējumus publicē romantiskais mīlestības dziesminieks *Esenberģu Jānis*, ar neizkoptu, bet patiesu talantu apveltīts rakstnieks, viņa daiļrade visai uzskatāmi iezīmē to vecās estētikas nomaiņas procesu, kurš patiesu spēku iegūst gadsimtu mijas novelistikā.

Esenberģa literārā darbība ilgst nepilnus desmit gadus, tomēr ar saviem darbiem par provinces aktieriem un mazpilsētiņas "aristokrātiem" Esenberģis pieminams kā viens no pirmajiem latviešu novelistiem. Savos pēdējos un arī labākajos darbos ("Melnais Pēteris"; "Baltā roze", abi 1889), kurus Esenberģis saraksta tad, kad Blaumanis tikko sāk publicēties, rakstnieks apliecina sevi kā visai smalku sadzīves tēlotāju, kas ar vieglu ironiju vai klusu smeldzi raksta par sev tuvām un mīļām lietām, par klejojošo aktieru trupas raibu raibajiem — gan priecīgajiem, gan bēdīgajiem — piedzīvojumiem.

Savā būtībā Esenberģis ir dzejnieks, viņa prozā dominē jūtas un noskaņas, intelekta vietā runā sirds, kura nedaudz skumji,

tomēr bez lieka patosa un didaktikas priecājas un skumst par pasauli un cilvēkiem. Nopietnās lietās rakstnieks kļūst neapšaubāmi sentimentāls ("Uz jūras", 1887). Grūtības viņam sagādā arī materiāla koncentrēšana, nereti viņš izplūst nenozīmīgu joku aprakstos, tāpēc kompozīcija visai irdena, neizstrādāti arī raksturi. Tomēr atsevišķi Esenbergā darbi piesaista uzmanību tieši no kompozīcijas viedokļa. Tajos sižeta pamatā ir fabulas metamorfoze: tas, kuram sākumā it kā bija spēks, pārliecība, vai arī tas, kas tika uzskatīts par patiesību, no beigumā to visu zaudē. Rakstnieks veidojis savas noveles pēc klasiskā tēzes un antitēzes principa.

Izmantodams komisku pārpratuma situāciju savā labākajā darbā — novelē "Balle Peļķupes pilsētiņā" (1887), Esenbergis patiesi novelistiski izgaismojis mazpilsētiņas "smalko aprindu" garīgo aprobežotību, mietpilsonību. Jau pats pilsētiņas nosaukums ir visai daudznozīmīgs, un šai Peļķupē norisinās satraucoši notikumi.

Pie cienījamās un gudrās pastmeistara kundzes tiek rīkotas gadskārtējās lielās viesības, kurām visi pilsētiņas labākie ļaudis drudzaini gatavojas: "Visa Peļķupe sacēlās kājās kā skudru pūlis, kurā palaidņa puika ar koku rakņājas. Visi, liels vai mazs, jauns vai vecs, rīkot rīkojās uz balli: maģistrāts nenoturēja cauru nedēļu nevienas sēdes, pilsētiņas muzikanti mācījās dien un nakti; visas šuvējas, modnieces, vešerienes, frizieri, liel- un sīktirgotāji, [...] kurpnieki un komiji skraidīja elsdami un pūzdami cits caur citu, kundzes un jaunkundzes apskatīja viena otrai aubes, puķes, kroņus, kleitas, turnīras un mutes lakatiņus, šuva, adīja, mazgāja un pletēja, strīdējās un plāpāja, pārsālītas zupas, sa- un apdeguši cepeši un cieti kartupeļi draudēja satricināt dažu famīliju mieru."¹

Tomēr pēc lielā pacēluma atrisinājums ir gluži negaidīts — neviens no lūgtajiem viesiem, lai "neizkristu" no smalkā toņa, neiedrošinās iet pirmais, un tā, citam citu gaidot, neierodas neviens, tajās izprietājas tikai kalpotāji. Naidis un sašutums uz visiem laikiem sabango mierīgās, pašapmierinātās Peļķupes gaisotni.

Asprātīgā, satīriskās intonācijas piestrāvotā novele ir pirmais tāds žanra tipoloģiskais paveids, kuru gadsimta sākumā izvērša

¹ Esenbergis J. Kopoti raksti 3 sējumos. — 2. sēj. — R., 1924. — 25. lpp.

Andrejs Upīts savā krājumā “Mazas komēdijas”. Tādējādi Esenbergā daiļrade, kurai mūsdienās ir galvenokārt literatūr- vēsturiska nozīme, tomēr žanrā ievieļ atsevišķas visai raksturīgas līnijas.

Jaunas mērauklas sabiedrisko un psiholoģisko procesu iz- vērtējumā vistiešāk skar personības koncepciju — pozitīvie varoņi ne vienmēr ir ideāli varoņi, “baltā dvēsele” iegūst arī ēnas puses, un “melnajā” negaidīti uzliesmo arī patiesi labais. Daiļdarba varonis vairs nav rakstnieka koncepcijas objekts, tas savā rīcībā kļūst visai “patvaļīgs”, pretrunīgs. Fabulas risi- nājums vairs neiekļaujas autora didaktiskajā shēmā, jo raksturs tajā darbojas atbilstoši savai iekšējai loģikai.

Literatūras ētiskā maksimālisma slavinājumu un personības līdzšinējo, nemainīgo etalonu īsprozā nomaina citi ideāli un normatīvi. Un šīs “nomaiņas” posms ir labvēlīgs priekšno- teikums noveles attīstībai, jo jaunie akordi nereti izskan ar jauniem instrumentiem, jaunie satura meklējumi rosina jaunas žanra formas.

Pārmaiņas ļoti tieši ietekmē arī tālaika vadošo žanru — stāstu, kura dzīlēs ieplūst jauni avoti. Stāsts (gan tā visgarā- kajās, gan visīsākajās formās) it kā iegūst jaunu elpu, tiecas dziļumā un sarežģītībā. Visai jūtama kļūst radniecīgo žanru savstarpējā ietekmēšanās, kas konkrētajā posmā vērtējama kā pozitīva parādība. Par to liecina Pērsieša un Zeiboltu Jēkaba daiļrade.

Tā *Pērsietis*, piemēram, ar stāstu “Acīs krītoši burti” (1898) turpina Apsīšu Jēkaba aizsākto “nabaga brāļu”, mazo cilvēku tēmu. Taču atšķirībā no sava priekšgājēja Pērsietis necenšas lasītāju iežēlināt un nogludināt pretrunas, bet, gluži otrādi, — tās saasina.

Ar Pērsieti latviešu prozā vistiešāk ienāk čehoviskā tradīcija. Ļoti dažāda un atšķirīga ir tā pasaule, kuru tēlo abi rakstnieki, un gluži nesamērojama ir viņu talanta un meistarības pakāpe,

tomēr ar daudzu dzīves parādību poētisko iztulkojumu Pērsietis apliecina savu tuvību A. Čehovam.

Pērsieša skatu uz apkārtējo dzīvi un cilvēkiem neaizēno ne idilliski rožaina gaisma, ne reliģisko vai citu aizspriedumu ēnas. Viņa vēstījuma mierīgā, ārēji pat nedaudz vēsā objektivitāte tāpēc jo spēcīgi kontrastē ar dzīves negāciju attēlojumu. Rakstnieks visbiežāk pievēršas ikdienišķiem, pat ļoti parastiem dzīves notikumiem, viņš vairās no saasinātām situācijām. Stāsta "Akrobāts" (1899) centrā ir gadatirgus panorāma ar ļaužu burzmu, steigu, jucekļīgo troksni, kas asi kontrastē ar vientuļa, neviena neievērota klejojoša akrobāta diletantisko priekšnesumu.

Pērsieša prozā vērojama pāreja uz lakoniskāku, nedaudz aprautu vēstījumu, kurā stāsta episkā tradīcija sakausējusies ar visai ekspresīvu notikumu un domas izklāstu. Starp vārdiem, frāzēm rakstnieks ļoti bieži liek daudzpunkti, kas ne tikai aprauj domu, bet veido vārdos neizteiktas, it kā "tukšas" vietas. Līdz ar to Pērsieša vēstījums jau prasa visai aktīvu lasītāja līdzdalību, rosina tā asociatīvo uztveri. Taču nedrīkst aizmirst, ka rakstnieka valoda ir smagnēja, neizkopta. Izvairoties no grodiem, asiem sižeta mezgliem, viņš tomēr bieži nespēj izveidot stingru un reljefu kompozīciju; tas nereti apgrūtina pilnībā uztvert rakstnieka iecerī. Tāpēc arī viņa prozas sacerējumiem ir pagrūti sniegt noteiktu žanra apzīmējumu, tie ir stāsti šā vārda visaptverošā nozīmē, lai gan atsevišķu situāciju izvēlē un šo situāciju pavērsienā Pērsieša vēstījumā uzplaiksnās arī īsti novelistiska tendence. Piemēram, tūristu apjūsmotais bezgala krāšņais pils dārzs negaidīti atklāj arī tumšas ēnas — tā īpašnieks ir akls ("Pats īpašnieks", 1899); nabagmājas iemītnieks tikai savā bērū dienā saņem bagātā tēva mantojumu metālisku skaņu veidā — viņu apzvana par tēva naudu pirktais baznīcas zvans. Un gluži nejauši arī abu kapi atrodas blakus ("Pie tēva", 1899).

Turpretim stāsta novelistiskā jeb dramatiskā vēstījuma tendence, kuru latviešu literatūrā aizsācis J. Neikens, jūtama Pērsieša laikabiedra *Zeiboltu Jēkaba* prozā.

Zeibolts nav ne noskaņu rakstnieks, ne arī dziļš psihologs, viņa raksturīgākā tēlojuma iezīme — humors ar tieksmi uz karikatūru vai neslēptu izsmieklu. Zeibolta darbos var atrast zināmas paralēles ar Pērsieša prozu, atšķirība ir tā, ka Zeibolts prot veidot asas, negaidītas situācijas. Pērsieša padrūmā, skarbi mierīgā vēstījuma vietā Zeiboltam vērojams visai spriegs, vietumis pat dramatiski saasināts vēstījuma ritms ar efektīgu, emocionāli piesātinātu nobeigumu, visbiežāk — aforisma vai asprātīgas sentences veidā. Šāds nobeigums — raksturīgs noveles žanra kompozīcijas elements — atbilst arī rakstnieka vitalitātei, viņa pozitīvajam pasaules skatījumam. Zeiboltu gan interesē dzīves dažādās grimases, tās viņš nereti atveido visā to kailumā un skarbumā, tomēr beigās negācijām meklē izlīdzinājumu vai arī tās pārvērš nevainīgā jokā.

Zeibolts ir pirmais latviešu rakstnieks, kurš īsprozā rakstura individuālajam zīmējumam visbiežāk izmanto paradoksālu situāciju (noveles “Šaubīgā niedra”, 1899; “Zemdabis laimē”, 1901), ienes tajā kaut ko no Gogoļa groteskas (“Vadātājs”, 1901).

Kompozicionāli savdabīgs ir Zeibolta stāsts “Godības Skudrājos” (1900) — pirmais mēģinājums maksimāli īsā un koncentrētā formā ietvert plašu materiālu. Atsevišķi prasmīgi iesaistīti fragmenti atspoguļo tipisku laikmeta ainu: dēls būtībā ir tikai kalps sava tēva mājās. Lai kapitāls netiktu sadalīts, tēvs pat aizliedz dēlam apprecēties un nodibināt savu dzīvi, tomēr indrāniskais paaudžu konflikts atrisinās īsti novelistiskā garā — neticamais kļūst ticams, gluži necerētais piepildās. Kad dēls beigu beigās saceļas pret tēva despotismu, seko negaidīts izlīgums (“Un divas sirmas galvas pieklāvās viena pie otras”). Dēla kāzās tēvs mirst. Viņa bērū diena noslēdzas īsti priecīgā noskaņojumā, jo pasaulē ir ieradusies jauna dzīvība.

“Kāzas — bēres — radības — un no jauna atkal dzīvē cīnīsies prieki ar sāpēm, naidis ar mīlestību, kamēr... jā, kas to lai zin!”²

Visai paradoksālās situācijas, maksimāli telpā un galvenokārt laikā satuvinātais vēstījums ir novelistisks. Turpretim epilogam, kas atklāj sižeta tālākās attīstības perspektīvas, ir stāsta, pat garā stāsta iezīmes.

Zeibolta darbi nav nekādi izcilie mākslas paraugi, tomēr tajos spēcīgi ienāk tautas mutvārdu daiļrades satīriskā līnija, kurai ir plašas turpmākās attīstības iespējas. Vislielākās grūtības rakstniekam sagādājusi materiāla mērķtiecīga organizēšana, viss vēstījums vietumis aizklīst pa sižeta galvenās līnijas sānzariem un pat paralēlēm. Tomēr Zeiboltam ir nenoliedzamas dramatiska rakstnieka spējas (viņš ir vairāku lugu autors), viņa tēlojums ir sulīgs, krāsains.

Deviņpadsmitā gadsimta beigās novele uzplaukst paralēli stāstam, un šai posmā pareizāk būtu noveli uzskatīt par stāsta vienu atzaru. Vairums autoru raksta gan stāstus, gan noveles, un liela daļa prozaiķu (Blaumanis, Poruks, Saulietis, Zeibolts, Brigadere) publicējas arī citos žanros. Tomēr šai savstarpējā mijiedarbes procesā, kad latviešu novele veidojas stāsta ietvaros, tā visai krasi lauž šīs robežas un ar savu mākslinieciskās struktūras patstāvību gadsimtu mijā kļūst par prozas vadošo žanru.

Žanra attīstība vienmēr ir bijusi cieši saistīta arī ar konkrētā laikposma literāro virzienu attīstību. Šo virzienu atšķirīgās mākslinieciskās sistēmas un stili veido savdabīgus žanra tipus un paveidus. Kā romantīki, tā reālisti saskaras ar līdzīgiem dzīves procesiem, taču viņi uz vienu un to pašu parādību raugās no dažādiem aspektiem, līdz ar to dažāda ir šo parādību estētiskā apguve, ko uzskatāmi atklāj, piemēram, Blaumaņa un Poruka daiļrade.

² Zeibolts J. Godības Skudrājos. Stāsti. — R., 1925. — 29. lpp.

Blaumaņa noveļu pasaule — tā ir cilvēka rakstura pasaule, kurā, līdzīgi pavasara paliem, strauji uzbango karstas dziņas, kas ar nevaldāmu spēku spēj nojaukt visus saprāta un tradicio-nālās morāles aizsprostus. Poruka novelēs paveras cilvēka pretrunīgā, sašķeltā dvēsele. Blaumanis ir reālists, kas stāv spožas saules gaismas apmirdzētas zemes vidū, kur viņa varoņi laimē skaļi smeļ un bēdās rūgti raud, kur dzīvotgribas un mīlestības priekšā maznozīmīgi kļūst visi cēlie ideāli. Poruks — romantiķis — savās novelēs uz pasauli un cilvēkiem noraugās it kā no putna lidojuma augstumiem, no tāda redzespunkta, kur reālie priekšmeti daļēji zaudē savas noteiktās kontūras, kur “cilvēku cenšanās un ciešanas, mīlestība un naidis tiek pacelti augstā simboliskā [..]”³.

DZĪVES PILNSKANĪBAS APLIECINĀJUMS R. BLAUMAŅA NOVELISTIKĀ

Kad 1893. gadā iznāk Rūdolfa Blaumaņa pirmais noveļu krājums “Pie skala uguns”, kurā ietilpst jau astoņdesmitajos gados sarakstītie un publicētie darbi — “Aizvien lillā” (1888), “Kā vecais Zemīts pašu nelabo redzējis”, “Raudupiete” (abi 1889) u. c., kritikas atzinums ir vienprātīgs — literatūrā ienācis nevis māceklis, bet īsts mākslinieks.

Atšķirībā no pirmajiem latviešu rakstniekiem — mācītājiem un skolotājiem — R. Blaumanis, būdams patiesi radoša personība, iekšēji ir daudz brīvāks, viņu nesaista ne kristīgās reliģijas dogmas, ne vācu pastorālās literatūras tradīcijas. Kopš jaunības gadiem Blaumanim vistuvākā ir bijusi vācu klasiskā literatūra — Gēte, Šillers, Nīče, taču viņš cienījis arī Šekspīru, Ibsenu, Turgeņevu, Mopasānu u. c. Skaidras, plastiskas līnijas, pilnasinīgi raksturi, nopietna, bet izteiksmē vienkārša doma ir

³ R. Kl[austris]. Poruku Jāņa Kopoti raksti. III // Jauna Raža. — 1907. — 9. nr. — 178. lpp.

tas ideāls, ko Blaumanis meklē un atrod klasiskajā literatūrā un kas atbilst viņa estētiskajiem principiem. Raksturīgs šai sakarā paša rakstnieka izteikums: “Mēs mīļojam tos, kuros mēs redzam piepildītu savu ideālu vai arī tikai daļu no tā [...]”⁴ Blaumaņa personības iekšējā patstāvība nosaka viņa autora pozīciju.

Būdams atsaucīgs un jūtīgs pret visiem sabiedriskās dzīves strāvojumiem, Blaumanis savā būtībā vienmēr paliek dziļām saknēm ieaudzis tēva sētā, it kā apstājies vētrainā laikmeta krustceļos.

Vecu vecā zemnieku māja ar zemajiem jumtiem un kuplajiem ceriņkrūmiem, saimnieki, gājēji, netālā muiža, uz kuru vēl daudzi raugās ar gadsimtos ieaudzinātu bijību, un baznīca ar krogu kā sabiedriskās dzīves centru ir Blaumaņa galvenie vērojuma objekti. Šai visai nelielajā pasaulē viņš risina mūžsenos tematus par mīlestību, greizsirdību, naidu, stāsta par cilvēku sāpēm un priekiem, viņu dabiskajām alkām pēc laimes. Bet šķietami vienkāršajā, ikdienišķajā dzīvē un tik parastajos lauku ļaudīs rakstnieks ielūkojas ar gluži citām acīm nekā viņa priekšgājēji un arī daudzi laikabiedri. Kā zīmīgi teicis E. Melngailis, “[...] Blaumanis sekoja dzīvei ar profesionāla novelista vērību”⁵.

Reālās dzīves ritējumā rakstnieka uzmanību piesaista atsevišķi momenti, pagrieziena punkti, kuros viņš meklē un atrod neparasto, kontrastaino, pat ārkārtējo. Un viņa tēlojumā literatūrā tik daudz variētās situācijas iegūst pat pilnīgi jaunu interpretāciju, un būtiska nozīme te paša autora attieksmei.

Blaumaņa priekšteči latviešu literatūrā visbiežāk ieņēma tādu pozīciju, no kuras viss bija skaidri redzams un pārskatāms — gan pagātne, gan nākotne, nerunājot nemaz par tagadni. Autors ar savu redzējumu un vērtējumu vienmēr atradās it kā pāri tēlotajai pasaulei un tad arī “no augšas” visu

⁴ *Blaumanis R.* Haralds Eldgasts // *Latvija*. — 1906. — 22. nr.

⁵ *Melngailis E.* Ar Rūdolfu Blaumani biedros // *Jaunākās Ziņas*. — 1938. — 3. nr. — 12. lpp.

vadīja: komentēja, iepazīstināja. Tādējādi rakstnieks kā neierobežots valdnieks, visu zinošs un saprotošs, atklāti tiesāja vai attaisnoja savus varoņus, brīdināja un uzmundrināja tos.

Turpretim pirmie sasniegumi latviešu novelistikā tieši saistāmi ar autora viedokļa maiņu, kas savukārt ietekmē visu prozas stilistiku. Piemēram, E. Birznieks-Upītis kā autors "nezina neko", tāpēc viņš ļoti cieši seko saviem varoņiem pat tad, kad stāstītājs ir nekustīgais pelēkais akmens, kurš spēj fiksēt un atzīmēt tikai pašreizējā momentā notiekošo. Turpretim Poruks nojauc distanci starp sevi kā autoru un savu varoni, nereti it kā saliedējas ar to, jo rakstnieku mazāk interesē raksturs kā tāds, vairāk — "tīrā ideja", tās apliecinājums raksturā vai situācijā.

Blaumanis ir ne tikai objektīvs stāstītājs vai tēlotājs, bet arī visa notiekošā aktīvs līdzdzīvotājs. Viņš it kā ieiet dzīvē, kuru labi pazīst un kurai pats ir tik cieši pieķēries; tā nav visabstraktu ideālu pasaule, bet gan ikdienišķā, "grēcīgā" cilvēku pasaule.

Blaumani visai maz saista filozofiskas problēmas vai kāda morāla ideja pati par sevi, arī dabā, kas viņam tik tuva, nav viņa izpētes objekts. T. Zeiferts raksta, ka sudraboti bālas mēnesnīcas, saules rieta sārtumu, ziedu maigās vēsmas — to visu Blaumanis mīl un tēlo, bet tas viņa darbos nebūt nav galvenais.⁶

Blaumaņa mākslas substance ir cilvēks kā noteikts raksturs savā daudzveidībā un pretrunīgumā, viņa psiholoģija. Tāpēc rakstnieks ar vienādu interesi pievēršas gan labajam, gan ļaunajam cilvēkā. Viņš atklāj rakstura vājības un netikumus, bet no soģa lomas apzināti atsakās. Blaumanis pieņem reālās dzīves objektivitāti un vērtē to ar visai racionālu un lietišķu mērauklu. Ļaunais, nejēdzīgais viņa mākslā ienāk tikai tāpēc, ka dzīvē tā notiek.

⁶ *Teodors [Zeiferts]. Rūdolfs Blaumanis // Jauna Raža. — 1908. — 10. nr. — 28. lpp.*

Pasaules skatījumā būdams optimists un spirtas dzīvības aizstāvis, “laipns, jautrs, tīrs kā uguns, pilns mīlestības kā līdz malām pieliets kauss [...]”⁷, kura gaišo skatienu nespēj apdzēst arī sāpju ēnas, Blaumanis tāds ir arī savā mākslā.

Dzīves pilnskanības un cilvēka personības apliecinājums ir gan traģisko, gan komisko Blaumaņa noveļu vadmotīvs. Tomēr rakstniekam tik mīļā “Dieva pasaule” nebūt nav tikai jautrs un priecīgs notikums, bet tā sniedz vielu dziļiem, pat traģiskiem konfliktiem. Dzīve — tā ir attīstība, cīņa, saspringta, neganta, kaislīga, visdziļāko pretrunu piesātināta. Vēstulē L. Laicenam Blaumanis raksta: “Ne tēlojums vien dara stāstu pievilcīgu — to vislielākā mērā dara viņā radītā *cīņa*! Cīņa ar sevi, cīņa ar darbu, cīņa ar apstākļiem, cīņa, cīņa liek lasītājam pa lapas pusēm drāzties uz priekšu ar aizturētu elpu.”⁸ Cīņa kā iekšējās un ārējās darbības saasinājums, kā raksturu, jūtu sadursme veido Blaumaņa novelistikai tik raksturīgo dramatismu. Spēcīgas kaislības, aktīvs, pat valdonīgs raksturs, spraigs dialogs, dažādu spēku un pretpēku sadursme ir Blaumaņa novelistikas pamatiezīmes. Konflikta risinājums vairs neiekļaujas shēmā “labais uzvar ļauno”, bet visu nosaka raksturs, kurš ir konflikta enerģijas avots, idejiskā ass un mākslinieciskuma mēraukla.

Raksturu atklāsmei Blaumanis visbiežāk izmantojis kontrasta principu, vispirms akcentējot kontrastu pašā varonī vai divu varoņu pretstatījumā. Gluži vai visu cēlo īpašību simbolizējums ir Grīntāls (“Nāves ēnā”, 1899), kuram pretstatīts nekrietnais Zaļga. Tomēr noveles centrā ir divu citu raksturu pretmeti — fiziski stiprais Birkenbaums un vājais, jūtīgais Kārlēns. Birkenbauma psiholoģija nav sarežģīta — līdz traģiskajam notikumam viņš vienkārši bezbēdīgi vadījis savas dienas, strādājis, dzēris, trakojis, priecājis, mīlējis. Vitāla

⁷ Teodors [Zeiferts]. Raksturīgākie vaibsti Blaumaņa sejā. — Druva. — 1912. — 1. nr. — 36. lpp.

⁸ Blaumanis R. Vēstule Linardam Laicenam (1904) // Rītums. — 1922. — 3. nr. — 219. lpp.

spēka pārpilnais, stiprais, nedaudz robustais puisis, nokļūvis sarežģītos apstākļos, pirmoreiz ielūkojas sevī un savos likteņa biedros, sāk apjaust, ka cilvēcības mēru nosaka nevis fiziskais spēks, bet gan biedriskums un izpalīdzība. Kārlēnam, kura īsais mūžs ir kā balta, neaprakstīta lapa, par nāves šausmām spēcīgākas kļūst neizdzīvotās dzīves alkas. Neizbaudītās laimes rūgtums pavairo zēna garīgās un fiziskās mokas, kurās viņš instinktīvi tiecas pēc Birkenbauma vitalitātes. Bet Birkenbauma dzīvesspēks ir arī viņa vājums, pamodušās draudzības jūtas pret vājo, neaizsargāto zēnu saduras ar viņa egoismu. Noveles kulminācijā, tās darbības lūzuma punktā, Blaumanis neapšaubāmi iezīmē arī zināmu disonansi Birkenbauma dvēselē. Tomēr prāta un jūtu cīņā atbilstoši rakstura iekšējai loģikai uzvar sava "es" saglabāšanas instinkts.

Atšķirīgu raksturu pretstatījums samezglo arī noveles "Andriksons" (1898) sižetu un veido konfliktu. Morāli psiholoģiskajā raksturu konfrontējumā atklājas divu pasauluzskatu sadursme.

Sadursmes cēlonis — tēva izaudzētie ozoli, kurus Andriksons nocirtis un kurus, pēc barona domām, Andriksonam nav bijis tiesību aiztikt. Andriksons nav vairs agrāko laiku pazemīgais, klaušu jūgā nospiestais zemnieciņš, kurš bailīgi, cepuri rokā burzīdams, ierodas muižā, lai saņemtu sodu vai žēlsirdīgu "grēku atlaidi". Andriksons, jau turīgs un izglītots zemnieks, ir pārliecināts par savu taisnību un to arī droši aizstāv. Arī barons sevi uzskata par progresīvu cilvēku, jo ir izglītojies ārzemēs, un sentēvu tradīcijas un paražas cenšas noslēpt savas apziņas visdziļākajā stūrī. Tāpēc arī cīņa starp šīm divām personībām ir asāka un dramatiskāka.

Novele savā kompozicionālajā izveidojumā var noderēt par klasisku žanra paraugu — tajā nav ne sāpus noviržu, ne lirisku vai biogrāfisku atkāpju, raksturi ir izveidoti un gatavi. Sižeta attīstībā skaidri izceļas visi galvenie mezgla punkti, īpaši kulminācija un fināls. Rakstniekam bijusi vajadzīga puslappusīte,

lai reljefā un konkrētā vidē divus sociāli un psiholoģiski atšķirīgus raksturus nostādītu cīņas pozīcijās, loģiskās un motivētās. Pāris teikumos sniegts abu galveno personu portretējums un arī individuālie vaibsti: “Kungs un nomnieks ieskatījās viens otrā. Barons raudzījās saules nodegušā, veselīgā, glītā zemnieka ģīmī, kurā bij lasāms spēks un pašapziņa, saimnieks — smalkos, bālos vaibstos, lielās, laipnās acīs un uz muti, kura ļāva noģist, ka tā raduse pavēlēt.”⁹

Dialogs starp baronu un Andriksonu ir darbības galvenais samezģlojums, konflikta aizsācējs. Kad Andriksons barona piedāvāto kompromisu nepieņem, jau sekojošais dialogs paver viņu starpā psiholoģiski nepārvaramu plaisu. Vienā pusē ir barona aizskartā pašcieņa, arī bailes zaudēt savas likumīgās tiesības, otrā — Andriksona iecirtīgā pārliecība par savu morālo taisnību. Andriksona aizvainojuma jūtas pakāpeniski pieaug un pārmāc jebkuru gribas kontroli, un šīs elementārās, eksplozīvās jūtas pamazām pārvēršas atriebības alkās. Kad Andriksons, citkārt savaldīgais, mierīgais zemnieks, aizdedzina barona mežu, šis ārkārtējais gadījums izraisa iekšēju lūzumu varoņa psihē un īslaicīgo protestu pārmāc nožēla par savu nodarījumu. Īsajam psiholoģiskajam atplūdu vilnim tūdaļ seko jauns, vēl augstāks — tai momentā, kad Andriksona vainas apziņai pievienojas izmisums par pazudušajiem bērniem. Sižeta kulminācija kļūst arī par atrisinājumu, kas ir ne tikai augstas meistarības paraugs, bet ar tā poētisko izveidojumu (dramatiska tipa dialogs) Blaumanis ievieļ gluži jaunu vilcienu žanra struktūrā.

Ieraudzījis bērnus pie barona rokas, Andriksons, kā zināms, atzīstas nodarījumā:

“— Ne tā — sit mani, es esmu suns!

— Ko?...

⁹ *Blaumanis R.* Kopoti raksti 12 sējumos. — R., 1923—1927. — 3. sēj. — 182. lpp. Turpmāk norādes uz šo R. Blaumaņa Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

Viņi saskatījās. Barons atrāvās atpakaļ.

— Es biju... es esmu...

— Andrikson! — barons iekliedzās, saņēmās ātri un atkātoja sāpīgi:

— Andrikson, Andrikson!" (3, 207.)

Piecas aprautas frāzes, bet katra no tām ir vispretrunīgāko nianšu un zemtekstu pārbagāta. Te rakstnieka vēstījuma tempu var salīdzināt ar finišējoša skrējēja smago, saraustīto elpu; kad lente ir pārrauta, skrējējs izzūd no skatītāju redzesloka, bet viņa elpa vēl ilgi neatgūst normālu ritmu. "Andriksona" nobeiguma atklātā situācija pat paspilgtina noveles absolūto iekšējo pabeigtību. Šādam finālam ir arī īpaša estētiska jēga. Kad viss kļūst skaidrs gan no morālā, gan psiholoģiskā viedokļa, rakstnieks droši atstāj sava varoņa tālāko likteni lasītāja iztēlei.

Blaumaņa novelistikā neparastai situācijai vai notikumam, nejaušības vai pārpratuma motīvam ir liela idejiskā slodze — kā neliels grūdiens, kas iekustina milzīgu sniega lavīnu, tā situācija visā sižeta attīstībā — rakstura un vides vai varoņu savstarpējās attiecībās — rada krasu lūzumu. Darbība pēc klasiskās novelistikas tradīcijām tad mainās "pilnīgi un negaidīti" vai arī sniedz jaunu rakstura izgaismojumu. Novelē "Slepkavas" (1906) kāds personāžs saka zīmīgus vārdus: "Ar to cilvēku ir tā: iet viņš kā pa apsnigušu upi. Kur tā krāce visstiprākā, tur tas ledus visplānāks. Nu, un kad tu nu taisni uzmin uz tās plānās vietas?" (4, 143.) Visiem Blaumaņa varoņiem ir lemts reizi mūžā uzmīt tai vietai, kur zem plānās ledus kārtiņas mutuļo atvars, un ne visiem pietiek spēka no tā dzīlēm izrauties.

Personības koncepcija lielā mērā ir rakstnieka pasauluzskata jautājums, un savu estētisko ideālu — slāpes pēc tādas dzīves, kurā kūsātu prieks, karstās liesmās degtu mīlestība, glēvulību uzvarētu drosme un lišķīgu pazemību — lepnība, to visu Blaumanis ir nedalīti ielicis savos raksturos. Rakstnieka uzmanību saista nevis pasīvi, pakļāvīgi, bet gan stipras gribas vai spēcīgu jūtu pārpilni cilvēki, kuri apzinās savas rīcības mērķi un

droši iet tam pretī. Dzīves jēgu viņi saskata intensīvā un pilnasinīgā izdzīvošanā.

Ar tādu rakstura zīmējumu Rūdolfā Blaumaņa novelistika latviešu nacionālajā literatūrā ienes īstenu renesanses garu un ideju par cilvēka tiesībām dzīvot saskaņā ar savām jūtām. Kaislīgs, bet jūtīgs, samaitāts, bet — labs ("Purva bridējs", 1898) ir Blaumaņa Edgars — viens no viņa novelistikas vispretrunīgākajiem raksturiem, cilvēks ar spēcīgu jūtu dzīvi un nevaldāmām kaislībām. Edgara iekšējā būtība ir lielā mērā sašķelta, viņa dvēselē allaž cīnās it kā nesamierināmi pretinieki: mīlestības spēks un aklo īnstinktu vara. Savukārt Kristīne un Edgars — šie divi savā būtībā tik pretišķie cilvēki — ir kā vienota veseluma divas daļas. Raksturu psiholoģiskā cīņa sadursmē ar ārējiem apstākļiem tiek dramatiski kāpināta līdz kulminācijas punktam, kam tūdaļ seko atrisinājums. Kristīnes pārdrošais solis neieņem ne sirdsšķīstības, ne padevības ceļu, savu lepno galvu viņa noliec mīlestības, patiesu jūtu priekšā.

Tāds rakstura izgaismojums sava laika literatūrā bija novatorisks, un par to jāpateicas Blaumaņa novelei.

Dzīves un mākslas patiesības vārdā Blaumanis droši noārdīja parastās ētiskās normas, kuras sabiedrībā bija kļuvušas par sava veida dogmām. Viņš ar savām novelēm neatklāja neko ārkārtēju, tas viss bija bijis pasaulē kopš tās pašiem sākumiem, bet Blaumanis pirmais latviešu literatūrā atteicās no jebkuras liekulības. Tikumība, skaidra sirds, pieticība ir cilvēka godājamā īpašības, bet Blaumanis, to visu pozitīvi vērtēdams, tomēr uzrakstīja noveles, kurās kā palu straume visu vienā mirklī spēj aizskalot kaislība. Kaisli sirdī var iedezzināt mīlestība, kas ir spēcīgākais cilvēka jūtu kāpinājums, bet tā var būt arī greizsirdība, naidis, mantas kāre; kaislība dažkārt ir svētīga, bet vēl biežāk — tā ir kā lāsts, kas kļūst stiprāks par cilvēka gribu, saprātu un nosaka viņa likteni. Reliģija, Dieva bardzība, sabiedrības nosodījums — autora atveidojumā ir katra paša sirdsapziņas jautājums.

“Pasaule! Kas man daļas par pasauli! Lai tā runā, ko grib, vai mēs tādēļ nevaram darīt, ko gribam? Pasaules valodās klausīties ir tikpat kā vējam līdzī skriet; kas pasaules valodās klausās, tas tālu netiek,” saka Raudupiete Kārlim (1, 167).

Jauno, dzīves alkstošo sievieti kvēlā mīlestība sagrābj kā viesulis, un kā neganta, visu postoša liesma tā atstāj aiz sevis melnu, izdegušu zemi. Ar varmācību vēl nevienam nav izdevies satvert savu laimes putnu, tāpēc arī visi bagātās saimnieces nestie upurī ir veltīgi. Raudupietes nāves aina trokšņainajā tirgus dienā zem satracināto zirgu kājām ne tikai ir psiholoģiski motivēta, bet ietver simbolisku vispārinājumu.

Mīlestības vārdā jebkuru kompromisu noraida Juris novelē “Romeo un Jūlija” (1897) un nešaubīdamies pārrauj pavedienu, kas viņu saista ar pagātņi.

Kad vecā radiniece viņam jautā:

— [...] bet ko tad pasaule sacīs?

— Kas par pasauli? — Juris prasīja.

— Nu... ļaudis.

— Kādi?

— Ak Dieviņ — nu radi, draugi, pazīstami.

— Mīļo krustmāt, ja es būtu bijies no tā, ko radi, draugi un pazīstami sacīs, tad es vis tagad še ar tevi nerunātu par savām kāzām” (3, 51).

Ne ļaužu valodas, ne vecāku nesamierināmais naidis nespēj kavēt divu jauniešu mīlestību, kas plūst kā dziļa un plata upe. Tikai varoņu “liktenīgās vainas apziņa”, kuru pamodina Jura tēva melīgā vēstule, aizsāk traģēdiju, kuras dēļ dzīve diviem cilvēkiem kļūst neiespējama. Jauniešu pēdējais ceļš līdz ezeram mēnesnīcas atblāzmā ir viņu dziļās, sāpīgās smeldzes piestrā-votās mīlestības un spēcīgo dzīves alku apliecinājums. Noveles nobeigums epiloga veidā pakļauts vienam uzdevumam: aplieci-nājumam, ka mīlestība un dzīves alkas ir mūžīgas.

Nāve Blaumaņa uztverē ir nedabiska, neiespējama, jo tā iznīcina cilvēku. Tomēr ar šo problēmu rakstnieka novelistikas

varoņi saduras visai bieži, un nereti, piemēram, "Nāves ēnā", tieši labākie iet bojā. Te nav nekā pretrunīga, jo tikai spēcīgi un sevī stipri cilvēki spēj ielūkoties nebūtībā un — jo asāk kāds izjūt dzīvību, jo traģiskāk viņš to uztver. Uz dzīvības un nāves robežas arī visreljefāk izceļas Blaumaņa novelēm tik iezīmīgais tēlu (raksturu un situāciju) kontrasta princips.

Novelei "Salna pavasarī" (1898), kuras kompozīciju veido divu māksliniecisko tēlu — ziedu un salnas — pretstatījums, it kā nav nekāda sakara ar nāves problēmu. Tā iesākas ar pavasari, zilām debesīm, cīruļu nebeidzamo trallināšanu un gaviļēm Vanagu Andra sirdī un beidzas ar viņa rūgtām sāpēm un zaudētās laimes izjūtu. Visiem ir pazīstams šis klasiski vienkāršais un reizē emocionāli dziļais stāsts par divu vienkāršu kalpu jauniešu mīlestību, ko sabradā vecais, bet bagātais Mālnieks ar "grumbainu ģīmi un tādām kā taukos peldošām acīm" (3, 118). Bagātības un šķietami vieglas dzīves mānīgais vilinājums un arī vecā vīra viltība ir spēcīgāka par Lienas jūtām pret Andri.

Lienas raksturs ir daudz sarežģītāks, nekā tas var likties pirmajā brīdī. Te izpaužas rakstnieka novatorisms. Lienas it kā gluži negaidītais likteņa pavērsiens ir likumsakarīgs, un to nosaka ne tik daudz ārējie apstākļi, cik rakstura iekšējā loģika. Pat noveles ievadā, saulainajā, nebēdīgajā dialogā ar Andri, viņa brāzmaino jūtu apliecinājumā autors pāris vietās ļāvis ieskanēties zināmai Lienas nedrošībai, piesardzībai. Jaunās meitenes pretrunīgajās izjūtās, kas viņu pārņem, klausoties Mālniekā, ir ne tikai neziņa, šaubas, vilinājums, bet arī visai skaidrs aprēķins, pat vēss racionālisms. Lienas iekšējā monologā daudznozīmīga ir atziņa: "Ko ļaudis sacīs, kad dabūs zināt, ka viņa tādu laimi aizlaiduse garām? Vai tie pavisam ticēs, ka Mālnieks viņu bildinājis?..." (3, 118.)

Kļūst skaidrs, kāpēc dabiskajā dziņā pēc laimes Liene aizliedz savu mīlestību, atsakās no tās. Šī rīcība, psiholoģiski motivēta, izriet no rakstura būtības. Blaumaņa uztverē šāds

varonis zaudē pašu galveno — cilvēcību un savā dvēseles cietsirdībā ir nolemts garīgi bojāejai.

Jau plašāk rakstura degradācija atklāta divos R. Blaumaņa stāstos — “Spijēnos” (1888) un “Laimes klēpī” (1903). Pēdējo nosacīti var uzlūkot par noveles “Salna pavasari” motīva turpinājumu. Te darbība noris nevis asa konflikta ugunīs, bet gan tā atblāzmā, sižets attīstās pakāpeniski, nav tik dramatisks, vēstījuma ritms ir vienmērīgāks un ilgākā laikposmā atklājas konkrēta rakstura vēsture.

Stāstā “Laimes klēpī” situācijām, varones attieksmēm ar cilvēkiem un vidi nav vienas centrējošas ass, tās ir kā atsevišķi, savā starpā nesaistīti posmi, kuru saskares punktos iezīmējas varones rakstura mainīgie vaibsti. Tas notiek kopš brīža, kad baznīcā atskan Ievas skaļais jāvārds, pēc kura “viņai palika tā viegli ap sirdi, tā, it kā viņa pār stāvu kalnu būtu pārkāpuse” (2, 101), līdz tam laikam, kad Ieva “izskatījās tā, it kā viņa nevienai puķītei nevarētu paiet garām, tās ar kāju nenominuse” (2, 110).

Ievas mūžs pēc apprecēšanās ar vecu, nemīlamu, bet bagātu vīru rakstnieka koncepcijā ir atsacīšanās no visa, kas cilvēka dzīvei piešķir saturu un patiesu jēgu. Tomēr viņas dzīve netiek apvīta ar ciešanu un nožēlu oreolu, tā vienkārši ir nevērtīga un tukša. Ievas nāve, kuru izraisa nejaušība — niecīgs ievainojums pirkstā, stāsta idejas atklāsmei atšķirībā no Blaumaņa novelēm nekā būtiski jauna vai negaidīta nesniedz, ar varones fizisko nāvi noslēdzas stāsta fabula.

“Laimes klēpī” ir viens no tiem Blaumaņa darbiem, kurā visai uzskatāmi atklājas stāsta atšķirība no noveles. Pat tad, ja stāstā un novelē izmantots viens un tas pats motīvs, rakstniekam ir iespēja uzlikt gluži citus akcentus. Stāstā, kas atšķirībā no noveles ir daudzplāksņaināks un elastīgāks, rakstniekam ir praktiski neierobežotas mākslinieciskā attēlojuma iespējas. Turpretim kanoniskajā žanrā — novelē īstenības parādību atainojums lielā mērā centrējas situācijā, kura tad arī nosaka šo parādību atlasī.

Novilkt striktas žanra robežas starp Blaumaņa stāstiem un novelēm nav iespējams. Tādi mēģinājumi ir gan bijuši, tomēr argumentēti pierādīt, kāpēc konkrēts darbs uzlūkojams par noveli vai stāstu, rakstu autoriem nav izdevies. Arī es neesmu izvirzījusi sev uzdevumu katram Blaumaņa sacerējumam pielikt noteiktu žanra apzīmējumu.¹⁰ Neviena tipoloģija neaptver visus variantus un paveidus, jo kā stāsts, tā novele savās mākslinieciskajās formās ir ļoti kustīgi, mobili žanri, kuri viens otru mēdz iespaidot.

Vairumam viņa stāstu raksturīgi daudzi noveles žanra elementi — saasināta problemātika, dramatiskas vai komiskas situācijas un dialogi. Daudz kopīga arī izklāsta manierē — tik vienkāršā un skaidrā, kas pati par sevi nodrošina maksimālu vēstījuma lakonismu. Savukārt precīzā izteiksme, kompoziicionālā līdzsvarotība liecina par autora īpašu domāšanas veidu, dzīves un cilvēku izpratni.

Loģiski un pakāpeniski risināta darbība, kurā notikumi izkārtoti to dabiskajā secībā, kur katra, pat visnegaidītākā situācija rūpīgi sagatavota, motivēta, — ir mērķis, uz kuru Blaumanis tiecas visā savā daiļradē, visos žanos. Rakstnieks nepakļaujas acumirkļīgiem, nenoteiktiem iespaidiem, neciena tālus un paradoksālus salīdzinājumus, bet katru vārdu sevī ilgi iznēsā, it kā izkaļ, izslīpē un tikai tad to atdod papīram, tādējādi visā tēlu sistēmā panākdams apskaužamu līdzsvarotību. Blaumanis vienmēr un visur pat ļoti stingri ierobežo savu mākslinieka fantāziju. Viņa tēlojumam raksturīga skaidrība, dziļa spēka piestrāvotas gleznas, raksturojuma reljefums, plastiskums.

Samērība un harmonija, kas ir visas Blaumaņa mākslas pamatā, raksturīga arī viņa novelēm. Stilistiskajā izteiksmē Blaumanis ir epīķis un dramatiķis, un šo elementu sintēze nosaka arī viņa prozas vēstījuma raksturu. Tomēr atsevišķos

¹⁰ Pats autors savu darbu žanriskajos apzīmējumos bijis visai nekonsekvents. Pirmpublicējumi šai sakarā skaidrību neievieš, piemēram, "Baltais" dēvēts par "noveli no Rūdolfa Blaumaņa", bet "Raudupiete" — par oriģinālskici.

Blaumaņa stāstos atšķirībā no novelēm lielāks īpatsvars ir notikumu episkajam izklāstam, sižetam nav raksturīgi tik asi un negaidīti pavērsieni un raksturi un viņu savstarpējās attiecības ir atklāti no dažādiem redzes punktiem. Līdz ar to kompozīcija kļūst brīvāka.

Arī Blaumaņa vēstījumā dažkārt var vērot divas atšķirīgas nianses: dažviet autors vairāk stāsta, katrai lietai piešķirdams zināmu pabeigtību, un it kā ļauj gaismai vienādi krist uz cilvēkiem vai priekšmetiem, citur jūtams nevienmērīgāks temps un parādību izgaismojums ir kontrastaināks, ar gaismas un ēnas pretstatiem. Šī vēstījuma īpatnība tad arī lielā mērā nosaka žanru, nošķir atsevišķus Blaumaņa stāstus ("Spijēnos", "Laimes klēpī", "Nezāle") no viņa novelēm.

Teiktā ilustrācijai vēlreiz atgriezīsimies pie stāsta "Laimes klēpī" un noveles "Salna pavasarī" īsa salīdzinājuma, šoreiz tie ir iekšējie monologi.

Stāsts "Laimes klēpī" sākas ar ainu baznīcā, kur, stāvēdama pie altāra, Ieva domā: "Vēl bija laiks... Vēl viņa varēja atsacīties, un viss, kas bij noticis, aiz viņas tad nogrimtu kā priekš pusnakts sapņots sapnis... Lausks ar savu pliko, spīdošo galvu, viņa abas mājas, Ievas nākamais dzīvoklis ar brūni krāsoto grīdu un gaišajiem logiem, jaunie atsperu rati ar brango melni, kuros viņa nupat vēl pie kroga ar slepenu prieku bij noskatījusēs, — visu, visu viņa vēl no sevis varēja atstumt nost un dzīvot tālāk patumšās saimes istabas kaktā, kur māte aiz svešu bērnu trokšņa ir mierīgi nebij varējuse nomirt un kur krēslam rūmes bij, bet ratiņam vairs nebij. Un nākamgad varbūt atkal būs jāiet pie tāda saimnieka, kam laidars līgosies vienā sīvā, un tajā būs jābrien garo vasaru un rudeni... Un māsai tāpat būs jābrien un abām jādzīvo, kamēr kāds puisis gadīsies, varbūt glīts un godīgs, varbūt arī dzērājs..." (4, 87.)

Ievas pārdomām ir pakāpeniskas attīstības raksturs, tam atbilstošs ir vēstījuma temps — spēcīgs, koncentrēts un visās toņkārtās vienmērīgs, viens priekšstats tajā loģiski izraisa nākamo, piešķirot domai visai izvērstu plūdumu.

Turpretim novelē "Salna pavasarī" varones iekšējais monologs veido gluži atšķirīgu emocionālo atmosfēru.

Kad Liene uzzina par vecā Mālnieka precību nodomiem, “[..] domas tai juku jukām skrēja pa galvu: septiņdesmit divi gadi... Atraitnis... Iepirkta māja... izmaksāta... neviena bērna... Saimniekgalā četras istabas un stikla portūzis... Pēc trim četriem gadiem vecis būs beigts... varbūt pēc gada... Un liela nauda arī vēl esot... Un ābeļdārzs... un plūmes, un ķirši, un vīnogu stīgas mājas saules pusē, un vecis varbūt pēc pusgada būs beigts... vai die, vai die, un Andrs...” (3, 115.)

“Riebums sagrāba Lienas dvēseli. Šī veča sieva! Nekad!... Bet māja! Bet māja un manta, un brīva un viegla dzīve!... Ak, ak, ak, ak!” (3, 118.)

“Vai tad tā tiešām bij patiesība? Vai viņa bija apņēmusēs precēt tik vecu vīru? Nē, nē, nē, tas nebija iespējams, viņai bija misējies, lielā nauda viņu bija apmānījuse... Tātad jāatsakās no tik liela labuma? Ak nē, ak nē, tas arī nebija iespējams... un tomēr, tomēr ir jāatsakās — ir, ir jāatsakās...” (3, 119.)

Lienas domu pretrunīgo dinamiku akcentē vārdu aprāvumi, izlaidumi un atkātojumi, kā arī atsevišķi dialoga elementi iekšējā monologa struktūrā. Domas, kas “juku jukām skrēja pa galvu”, ļoti reljefi atklāj pretrunas, un ar katru jaunu domas uzzibsnījumu tās kļūst jūtamākas, padara sižetu saspringtāku. Un, jo tas saspringtāks, jo rupjāks un reljefāks vērsas vēstījuma ritms. Tādā veidā autors atbalso pārdzīvojuma intensitāti. Šis Blaumaņa dinamiskais novelistiskais vēstījums ir nozīmīgs sižeta organizētājs, kas emocionāli sagatavo ceļu situācijas vai psiholoģiskā “sprādziena” vilnim. Ja šie viņi ir vairāki, atbilstoši tiem mainās visa vēstījuma struktūra.

Blaumaņa novelei piemīt visai izteiktas četras dramatiskās attīstības pakāpes. Ekspozīcija atbilstoši noveles žanriskajai specifikai ir sašaurināta līdz minimumam. Dažkārt rakstniekam ir pieticis pat ar vienu vai pāris teikumiem, tomēr tie sniedz pietiekamu raksturojumu, piešķirot tālākajam risinājumam tik nepieciešamo toņkārtu.

Piemēram, noveles “Raudupiete” ievads: “Sēru zvanīšana baznīcas tornī, sēru dziedāšana kapsētā, pulks sērīgu ģimju ap vaļēju kapu, kapā lepns, melns zārks, jauks puķu vainags uz zārka, bet asaras — nevienas...

Ko šodien gulda uz mūžīgu dusu?

Bagāto Raudupu saimnieku” (1, 155).

Nereti ekspozīcija ar lakonisko, bezkaislīgo darbības vides vai personāža raksturojumu it kā atgādina autora remarkas lugā.

Noveles “Pie aizbiruša avota” otrā rindkopa: “Vārnagu saimnieku galā abi logi bij vaļā. [...] Istaba bij gandrīz tukša. Tikai pašā vidū stāvēja tumšs skapis, kādā kaktā aizklāts grāmatu plaukts un pie loga neliels galdiņš.

Pie šī galdiņa sēdēja vecs vīrs ar kuplu, sirnu bārdu, pīpēja pīpi [...] un skatījās ar piekusušiem mirkļiem tukšajā pagalmā” (4, 61).

Vecā saimnieka “piekusušie mirkļi”, tāpat kā vecā Raudupa bezasaru bēres, ir nozīmīga un ietilpīga mākslinieciskā detaļa, kas kļūst par darbības sarežģītumu sagatavotājmotīvu.

Tādējādi ievadījums Blaumaņa novelēs visbiežāk ir informatīvs, bez izvērstiem aprakstiem; “priekšgars veras”, un tūdaļ sākas intensīva darbība, kurā ar spēcīgu un dziļu kāpinājumu pieaug pārdzīvojumi, kaislības, sadursmes. Sižeta attīstībai ir viļņveidīgs raksturs, katrs iepriekšējais vilnis sagatavo ceļu nākamajam, vēl augstākam, līdz tiek sasniegts kulminācijas punkts, kam tūdaļ seko straujš nobeigums.

Tā kā psiholoģiskā pārdzīvojuma atklāsmei bez iekšējā monologa rakstnieks galvenokārt izmanto netiešo — žestu, kustības, balss raksturojumu, tad arī saspringtā vēstījuma pamatā iegulst vissīkāko ārējās darbības norišu fiksējums, spēcīgs, bet ne haotisks redzes gleznu sabiezinājums. Un novelistiskā situācija sasniedz savu maksimālo spriegumu.

Viena no plašākajām šāda veida mākslinieciskajām gleznām, kuru piepilda telpisko priekšmetu blīvums, ir “Purva bridējā”: “Un tur viņš tiešām nāca — viņa iesaucās un bēga. Viņa ieskrēja ēdamistabā, no turienes gaņģī, bet durvis uz ķēķi bija ciet. Trakā ātrumā viņa atkal devās atpakaļ caur ēdamistabu, barona rakstāmo kambari, guļamistabu un atkal mazā, šaurā gaņģī, no turienes pa stikla durvīm un platām trepēm pils otrā stāvā. Diviem tumšiem kambariem izskrējuse cauri, viņa dzirdēja, ka trepju durvis no jauna dārdēdamas aizkrita: viņš viņai tiešām dzinās pakal; Kristīnei tā bija, it kā viņai mati celtos stāvu. Gandrīz vai nesamanīdamās, viņa drāzās tālāk, Edgara

roku jau it kā sajuzdama uz sava pleca. Caur viesu istabu, caur otru viesu istabu, vecās bibliotēkas istabu, guvernantes istabu baroneses istabā... te bēgšanai bija gals” (2, 270).

Visa skrējiena dinamika, Kristīnes satrauktā dvēsele — viss atklāts ar piemēroti izvēlētu un sakārtotu vārdu un teikumu palīdzību.

Ar saviem apjomā plašajiem darbiem (“Romeo un Jūlija”, “Raudupiete”, “Purva bridējs”) rakstnieks iedibinājis “noveli — likteņa drāmu”. Pirmie, kas pasaules literatūrā izveidoja tādu žanra tipoloģisko paveidu, bija vācu novelisti H. fon Kleists un L. Tīks. Pēc apjoma šīs noveles tuvas garajam stāstam, tomēr atšķirībā no pēdējā tām minimāls statisko parādību (dabas, vides, pārdomu) apraksts, koncentrētāks un dramatiskāks sižets. Šāda tipa novelēs ir atainota varoņa likteņa vēsture ilgākā laikposmā, visbiežāk tā ir traģiska un, pats galvenais, tajā liela nozīme nolemtības, liktenīguma motīvam. Vairāki tādi darbi izveidoti kā pakāpenisku kļūdu traģēdija — gan cilvēki viens otrā fatāli kļūdās, gan arī nelabojamas kļūdas izraisa dažādi pārpratumi, nejaušības. Mākslinieciskā slodze ir arī nosacītiem tēliem un simboliem un ļoti intensīvam, viscaur kāpinātam vēstījuma stilam. Stilistiskās saspringtības pamatā ir dažādu emociju vai kaislību sadursmes. Pēc strukturālā zīmējuma zināma tipoloģiska kopība vērojama, piemēram, P. Merimē “Karmenai” (1845) ar A. Puškina “Pīķa dāmu” (1833). Par novelēm — maziem likteņa romāniem tika dēvētas arī Blaumaņa laikabiedra P. Heizes traģiskās noveles, no kurām vairākas astoņdesmitajos gados bija pārpublicētas “Austrumā” un “Balsī”.

Arī Blaumanis savās “lielajās” novelēs ietvēris ilgāku faktiskā laika periodu, tomēr no tā tēlojis tikai atsevišķus momentus, kas viņam bijuši nepieciešami, lai parādītu raksturu kādā vienā zīmīgā rakursā (novelē “Raudupiete” visai sīki fiksēts, kā un kad mazpamazām pieaug Raudupietes nepatika pret savu bērnu, un šai kolīzijā jau ietverta rakstura liktenīgā

nolemtība). Lai panāktu intensīvu kāpinājumu, rakstnieks izmanto arī viena motīva vairākkārtēju atkārtojumu. Darbības laiku autors sadala it kā atsevišķos skatos. Katrs skats, tāpat kā lugā, ietver norobežotu laiku un norobežotu situāciju. Šie skati ir savienoti ar lakonisku pārstāstījumu vai pat atdalīti ar zvaigznīti ("Aizvien lillā"). Tomēr atbilstoši žanra specifikai ievērota vēstījuma laika nepārtrauktība, jo nav sižeta līnijas pārtraukuma, nav statisku vai filozofisku aprakstu, kas parasti laiku "apstādina". Tas rit ātri, dinamiski.

Apjoms novelē nebūt nav formāls elements, bet lielā mērā maina tās iekšējo struktūru, īpaši rakstura attēlojuma iespējas. "Purva bridējā" atšķirībā no pārējām Blaumaņa novelēm ienācis plašāks apstākļu un vides, personāža raksturojums. Tomēr šīm atzarēm nav patstāvīgas attīstības iespēju, tās pilnīgi un nedalīti pakļaujas galvenajai — Edgara un Kristīnes attiecību līnijai. Pārējās personas ir tikai galveno varoņu "atbalsis", konflikta sekmētājas un gausinātājas, dramatiskās atmosfēras atspoguļotājas.

Blaumaņa plašās noveles, kurās, iespējams, var saskatīt arī stāsta vai garā stāsta un pat romāna elementus, ir izcili mākslas paraugi sava laika nacionālajā literatūrā, taču diemžēl žanra tālākajā attīstībā tās neiegūst līdzvērtīgu turpinājumu.

Glūži savdabīgu un atšķirīgu vilcienu Blaumaņa daiļradē un žanra vēsturē ievēl tās nedaudzās noveles, kurās raksturs atvirzās otrā plānā, bet par galveno novelistiskā vēstījuma nervu kļūst izjūtu, noskaņu dramatisms. Te īpaši pieminami divi darbi — "Sapnis" (1896) un "Pie aizbiruša avota" (1901).

Novelē "Pie aizbiruša avota" viss ir uzsvērti ikdienišķs, parasts, rakstnieks atteicies no dramatiskām situācijām un spēcīgām kaislībām. Spilgtie blaumaniskie toņi un krāsas ir klusinātas, pat balss intonācijām piemīt minora tembrs. Dramatisko spraigumu atklāj noskaņa, vārdos neizteiktais. Sižeta attīstībā neplūst arī straujie dramatiskie viļņi, ir tikai vienmērīgi psiholoģiski paisumi un bēgumi.

Pie vecā, dzīves nogurušā saimnieka negaidīti atbrauc viešņa no pilsētas, viņa senā jaunības mīlestība. Atbrauc un, īsu brīdi paciemojusies, aizbrauc, izgaist kā vieglā ziedu smarža, kas dvesmo ap viņu. Vecais vīrs tā arī paliek neizpratnē par apciemojuma nolūku, jo viņa jūtu avots jau pilnīgi izsīcis, senās romantiskās atmiņas viņā atbalsi nerod.

It kā sīks, neliels akmentiņš tiek iemests rāmajā dzīves plūdumā, bet gluži negaidīti tas ieviļņo un liek straujāk pukstēt kāda jauna cilvēka sirdij. Šķiroties vecās sievietes slaikā roka “[...] ar vieglu glaudu pārslidēja pār jaunekļa balto pieri un kuplajiem matiem, un tad viņa novērsās un pazuda krēslā...” (4, 67). Tas ir simbolisks atvadu sveiciens jaunībai, bet šī nejaušā tikšanās saimnieka dēla dvēselē iemet degošas dzirkstis — pamodina pirmo nojausmu par vēl neiepazītu, noslēpumainu un vilinošu izjūtu pasauli.

Par žanra daudzveidīgajām izteiksmes iespējām liecina noveles “Sapnis” kompozicionālais izveidojums. Tās sižeta attīstības pamatā ir pavasara nakts ar ceriņziedu skurbo smaržu un lakstīgalu pogošanu, ar mūzikas skaņām, kas atplūst no kāzu nama. Šo elēģiski noskaņoto tēlojumu caurvij divu cilvēku saraustītais, aprautais dialogs, kurā katrs vārds ir emocionāli piesātināts, un nedrošo roku un biklo skatu daudznozīmīgā valoda:

“Maigais vējiņš pakustināja liepu lapas, jaunu arumu, zāles un ceriņu ziedu smarža vēlās pār viņiem. Viņu pirksti sadūrās un raustījās... Tad viņš uzlika savu roku uz viņas. Viņa tās neatvilka atpakaļ.

— Nezin, vai manis jau negaida, — viņa tikai kā bezspēcīga atkātoja.

Viņš atkal nesacīja nekā, bet pagrieza galvu un ieskatījās viņai acīs. Viņa dziļāk sāka elpot.

Tā viņi sēdēja brīdi uz mēneša apspīdētā sola.

Tad viņš satvēra arī viņas otru roku.

— Kad tu zinātu, — viņš tikko dzirdami murmināja, — kad tu zinātu... cik ļoti... cik ātri... tā uz reizi... cik ļoti... ļoti...” (3, 36.)

Mīlestība — necerēta, negaidīta, kā gaistošs, bet burvīgs sapnis iedegas un gaiši uzliesmo jauniešu sirdīs. Mirkļa mūžs lemts šai mīlestībai, ar vedējmātes skaļo saucienu arī sapnis ir izsapņots, bet saspringtais psiholoģiskās atmosfēras nemitīgais kāpums un straujais kritums rada patieso novelistiskā vēstījuma “toņa un noskaņas vienību”.

Blaumaņa noveles vairākkārt ir salīdzinātas ar plašām, brīviem un drošiem vilcieniem veidotām eļļas gleznām, turpretim novele “Sapnis” (arī “Pie aizbiruša avota” un “Smiltainē”) ir akvarelisks zīmējums. Blaumaņa novelistikas skanīgajā un daudz balsīgajā orķestrī šī nedaudz vairāk par lappusi garā novele izskan kā vientuļa, emocionāli piesātināta melodija, kas kulminācijas punktā piepeši apraujas. Bet savā satura un formas harmonijā tā vēl ilgi ievilņo lasītāju. Šis savilņojuma spēks ir visas rakstnieka patiesi bagātās mākslas noslēpums un izskaidrojums.

PASAULE PELEKĀ AKMENS SKATĪJUMĀ

(*E. Birznieks-Upītis*)

E. Birznieks-Upītis, literārajā tradīcijā sākotnēji saistīts ar Doku Ati, Pērsieti un A. Deglavu, literatūrā ienāk deviņdesmitajos gados. Bet jau pēc dažiem gadiem, kad periodikā tiek publicēti viņa īsprozas darbi (“Jaungada vakarā”, 1895; “Viena nakts”, 1899), kļūst skaidrs, ka rakstnieks ir ieminis literatūrā savu īpatnu ceļu.

E. Birznieka-Upīša sacerējumu tematika vistradicionālākā; viņš raksta par to pašu lauku dzīvi, par kuru rakstīja pirms un pēc viņa. Taču šis daudzkārt apstrādātais materiāls atklājas neparastā gaismā, jo viņa attieksme pret materiālu un pasniegšanas veids ir savam laikam novatoriska. Pārdomas par dzīvi rakstnieks paūž caur cilvēku likteņiem. E. Birzniekam-

Upītīm atšķirībā no R. Blaumaņa raksturs nav pašvērtība, bet atklājas vienīgi un tikai reālo apstākļu šķērsgrizumā.

Dzīve it kā runā pati par sevi, jo savdabīgi un pat suģestējoši realizējas mākslas objektivitātes princips. Un šā principa būtība — atstāt lasītāju it kā vienatnē ar īstenību. Autors pats neko nestāsta, neapraksta, neglezno, bet parāda it kā scēniskas ainas. Daudzveidīgie cilvēku likteņu zīmējumi te ir ietverti vienā plāknē, vienā šķēlumā, caur tādu fokusu, kurā lielie notikumi tiek samazināti, sīkie palielināti, plašais un tālais satuvināts vienā punktā. Dominē netiešais tēlojums un redzes priekšstati, cilvēki atklāti darbībā, savstarpējās attiecībās. Lasītājs nedzird viņu domas, pārdzīvojumus, bet spēj sekot viņu slēptākajām dvēseles kustībām, jo katrs žests, vaibsts, kustība ietver savu zemtekstu.

Pilnīgi jaunu un īpatnēju vilcienu latviešu novelistikā gad-simtu mijā un pirmajā gadu desmitā ievēl E. Birznieka-Upīša "Pelēkā akmens stāsti".¹¹ Šais darbos tiek it kā nojaukti galvenie žanra elementi. Tēlotie notikumi ir visai parasti, gluži ikdienišķi ir arī varoņi. Pat individuālajam rakstura zīmējumam ir sekundāra loma, un varoņa iekšējā pasaule lasītājam netiek atsegta. Nav izteiktas konflikta situācijas, jo atklāti nesaduras nedz ētiski pretējas pasaules, nedz idejas, nedz kaislības. Un tomēr tas ir sešu noveļu cikls, ko idejiski un sižetiski vieno savdabīgs māksliniecisks tēls — pelēkais akmens, kura vērojuma un tēlojumā virknējas dažādu cilvēku dzīves atšķirīgi fragmenti.

Kad izvēlētās problēmas risinājumam stāsta ietvari kļūst par šauriem, rakstnieki visbiežāk mēdz pievērsties lielākām prozas formām — romānam, garstāstam. Pasaules tautu literatūrā ir ne mazums tādu darbu (romāni, lugas), kas izauguši no noveles, ir

¹¹ "Pelēkā akmens stāsti" sarakstīti laikposmā no 1893. gada līdz 1907. gadam. Vienkopus tie pirmoreiz izdoti tikai 1914. gadā, bet pa daļām vai atsevišķi jau agrāk. Līdz pat trīsdesmito gadu vidum iznāca kā "Pelēkā akmeņa stāsti".

tās paplašinājums. Bet Birznieks-Upītis gājis pretēju ceļu, “pelēkā akmens” noveles ir it kā mazi romāni, kā sešas atšķirīgas vienas lielas tēmas miniatūras, kuras, kopā saliktas, izveido liela audekla gleznu. Tievie stari, kas izlaužas caur šķietami šauru ciema un tā iedzīvotāju pasaulīti un centrējas vienā punktā — pelēkajā akmenī, tur neizbeidzas, bet saplūst spožā gaismas kūlī, kurā izgaismojas cilvēks sava laikmeta pretišķībās.

E. Birznieks-Upītis ar “Pelēkā akmens stāstiem” aizsāk sociāli psiholoģisko romānu, kuru divdesmitā gadsimta sākumā turpina A. Upītis un L. Laicenis, protams, atbilstoši savam pasaules skatījumam. Šķietami laužot žanra ierastos kanonus, rakstnieks izveidojis jaunu žanra tipoloģisko paveidu, kura pamatiezīme — atkāpe no tradicionālā, normatīvā. Negaidītam notikumam vai ārējiem apstākļiem kā aktīviem un ietekmīgiem sižeta organizētājiem Birznieka-Upīša romānā nav primāras nozīmes. Līdz ar to nav tā ārējās darbības sprieguma ar negaidītiem un krasiem pavērsieniem, kas tik raksturīgi klasiskajai novelei. Neparastuma efektu aizstāj izteiksmes asums, kas savukārt arī atklājas nevis savās “ārējās formās”, bet galvenokārt kā emocionālais vērtējums. Psiholoģiskās analīzes vai intrigas vietā runā detaļas, un katra no tām ir saspringta doma, detaļas ir ļoti dinamiskas, tāpēc arī zemteksts ir bagātāks par frāzi. Tas viss savukārt kļūst par īpašas noskaņas ierosinātāju.

Katra frāze un tēls ir daudznozīmīga emocionāla sprieguma piesātināta mikropasaule, kur satura un formas atbilstībā realizējas tas daiļrades princips, ko aizstāvēja Čehovs, — vārdiem šauri, bet domai plašums.

“Pelēkā akmens stāstos” lakoniskums kā stila maniere un izteiksmīgas domas atklāsmes forma liecina arī par autora dzīves redzējuma zināmu noturīgu īpatnību. Tāpēc arī, kā atzīst A. Upītis, Birznieks-Upītis “[...] nekad [...] nav mēģinājis citā literāriskā žanrā kā sava paša īpatnējā romānā”. Un “savas

psiholoģiskās miniatūras mākslā viņš sasniedzis īstu, neatdarināmu meistarību”¹².

Pelēkajam akmenim — cikla vienotājam ir liela idejiski emocionālā un arī kompozicionālā slodze. Tas ir īpašs autora izvēlēts vēstītājs tēls, kura savdabīgā pozīcija nosaka visu vēstījuma toni un notikumu raksturu. Neitrālā un nekustīgā novērotāja acu priekšā, gadskārtām un pat paaudzēm mijoties, ciema dzīve rit savu gaitu.

“Viņš tur gulēja aiz ciema pakalna malā, šis pelēkais akmens. [...] Tapat pa ceļu — cikus viņš nebija redzējis nonesam kūma teku, aizauklešojam precībās, braukājam un staigājam visu cauru nakts melnumu kungu rijās un tīrumos un tad aizvedam smilšu kalniņā. Ilgi viņš, pakalniņā mierīgi sēdēdams, ir noraudzījies ciema dzīvē. Smalki viņš pazīst katra ciemnieka priekus un bēdas un pārzin viņa tekas.”¹³

Ciema nomalē guļošais akmens skata apkārtni un cilvēkus caur vienu šauru leņķi. Stāstīts tiek tikai tas, ko akmens pats ir redzējis un dzirdējis. Un pelēkā akmens redzesloks sniedzas tikai līdz ciema robežai, tāpēc arī atsevišķu cilvēku likteņu zīmējumam nereti nav sākuma un aprauts ir arī nobeigums.

Izvēlētā vēstītāja tēla specifiku rakstnieks ievērojis konsekventi un līdz galam: akmens “bezdvēseliskums” prasa arī īpašu attieksmi pret redzēto un dzirdēto. Kā tiešs notikumu vērotājs tas tomēr nespēj pilnībā izprast notikumu vai cilvēku rīcības cēloņsakarības. Tiek izslēgta komentāra, diskusijas, dialoga vai lirisku atkāpju iespēja, tāpat kā liekas kļūst pamācības, žēlabas. Tāpēc arī viss vēstījums iegūst jaunu intonāciju, mainās it kā skatījuma perspektīva un vērtējuma attieksme, kura dažkārt ietverta jautājuma formā. Kāpēc aiziet pasaulē un neatgriežas Trīnes Kārlēns? Kāpēc tik priecīgs jaunā smēdē

¹² *Upītis A. E. Birznieks-Upītis // Latvju Grāmata. — 1931. — 4. nr. — 141. lpp.*

¹³ *Birznieks-Upītis E. Pelēkā akmeņa stāsti. — Pēterburga, 1914. — 5., 6. lpp.* Turpmāk norādes uz šo E. Birznieka-Upīša darba pirmizdevumu dotas tekstā, iekavās.

atnāk kalējs un pēc tam to aizved pusguļus? Kāpēc sveši kungi ar papīra lapu un āmuru staigā pa Andžēnu mājas pagalmu, un vai drīkst nošaut dzīvu cilvēku?

E. Birznieka-Upīša pelēkais akmens ciema malā ar sevišķu uzmanību, pat vissīkāko precizitāti atzīmē katru kustību, krāsu un skaņu niansi, apgērba, portreta detaļas. Netiek aprakstītas, bet tikai norādītas tās pārvērtības dabā, kas liecina par gadalaiku mijām. Par pavasari, piemēram, akmens tikai pasaka: "Sniegs no manis bija atkāpies uz visām pusēm jau pa dažiem soļiem" (13).

Savdabīga ir stāstītāja "optiskā pozīcija", no kuras tas apzināti atsakās pieklūt cilvēka psihei un galvenokārt reģistrē visas ārējās norises, žestus, mīmiku, personu izteikumus u. tml. Cilvēka pārdzīvojumi vai izjūtas nav atklātas tieši, bet ir parādīti to raksturīgākie simptomi.

Birznieka-Upīša novele žanra vēsturē ir nozīmīga arī ar to, ka neapšaubāmi tajā ievieš impresionistiskā stila elementus. Par to liecina vizuālā momenta pārsvars pār izjūtām, nozīmīgā izgaismojums caur šķietami sīko, statistiskais īstenības iespaidu uztvērums un attēlojums. Arī daba aktīvi uztver un atstaro cilvēku sāpes, nopūtas un priekus. Jebkura peizāža vai tās detaļa tādējādi iegūst daudznozīmību, it kā pārtop par sava veida simbolu. Cik garī un plaši rakstītu A. Saulietis, lai sīkā un detalizētā psiholoģiskā analīzē atklātu vecas, vientuļas, visu zaudējušas sievietes traģisko likteni. Bet Birznieks-Upītis mātes nedziestošo mīlestību un vecuma vientuļības sāpes novelē "Trīnes Kārlēns" atklāj pāris zīmīgās dabas impresijās:

"Bet Trīne savu Kārlēnu neaizmirsīs nekad! Katrs vēja pūtiens, kurš vēdina viņas sirmās matu šķipsnas, griež viņas skatu pāri ciemam uz jūras pusi. Bet baltās kaijas, smaržojošie ievu ziedi un pelēkie tīklāji rugājos gremdē Trīni katru reizi asarās" (32).

Rakstnieks vairākkārt ir izmantojis arī periodiski atkārtotās detaļas, kuras katru reizi atklāj kāda notikuma vai pārdzīvojuma atšķirīgas nianšes. Novelē "Zem ābeles" (1907)

visu emocionālo un idejisko slodzi "iznes" ne tikai ābele, bet arī tās ēna, kas katru gadu stiepjas garāka, liecina par laika nepārtraukto ritējumu, kurā mazais puisēlis izaug par vīru.

"Pelēkā akmens stāstos" vārdā nav saukta ne slimība, ne nāve: kalējs cilā zāļu pudelītes un kāšē, un aizbraucot paceļ tikai roku, un tad pazūd aiz čiksta. Nav atklātas Andžēna domas par pašnāvību, viņš vienīgi naktīs klejo apkārt, mērī dīķa dziļumu un skatās uz ābeles zariem. Akmens redz, kā Sapa izkrīt no šūpolēm, tad to aiznes, "drīz izsteidzās vecais Oliņu tēvs pats ar cirvi rokā un ar lielu skubu un piktumu sacirta šūpotnes" (18).

"Šūpotnes" ir viena no visdramatiskākajām un tai pašā laikā visgaišākajām cikla novelēm — cilvēka garīgā spēka un humānisma apliecinājums. Konflikts starp pienākumu un jūtām atrisinās bez dramatiskām kolīzijām, un lasot šķiet, ka konflikta kā tāda vispār nav. Notiek nelaimes gadījums, un tā rezultātā divu cilvēku mīlestība izjūk. Bet Birznieka-Upīša tēlojumā galvenā nozīme ir detaļām un arī spilgtajām metonīmijām. Pelēkajam akmenim ir liegta iespēja ielūkoties cilvēku sirdīs, tāpēc arī konflikts, radies nejaušu apstākļu situācijā, nevēršas uz āru un to neatsedz ne dialogi, ne monologi, bet tas iet dziļumā, "aizslēpjas" aiz detaļām un atklājas metonīmiskās izteiksmes radītajās asociācijās.

Iekšēja dramatisma pilna ir visa mēmā, steidzīgā gatavošanās kāzu braucienam. Tikai "[..] Juris gausiem soļiem pāriet pāri sētai uz klēti un atgriežas ar cimdu pāri rokā. Lai gan nav auksti, tomēr Juris mauc rokā pirkstainus cimdus, varbūt tos pašus, kurus dabūja no Dārtes par šūpināšanu" (20). Ar iemīļotās dāvinātajiem cimdiem rokās viņš atgriežas mājās, bet nu jau kā Sapas vīrs.

Šķietami sīko, ārējo norišu savienojumā katram momentam ir sava dziļa jēga. Kad kāzinieku pajūgs aizripo pa ceļu uz baznīcas pusi, Dārte tikai "[..] noskatās braucējiem nopakaļus, kamēr tos kalnā vien vēl var saredzēt. [..] Baģu rijas stūrī viņa

apstājas un stāv ilgi, ilgi, ilgi ...” (20.) Kad kāzinieki atgriežas, pirmais no ratiem izkāpj Juris un izceļ Sapu ar visu viņas ķeģi. Pēc tam visi saiet iekšā, bet “viss palika tikpat klusu un rāmi, kā bijis...” (21).

Rakstnieka īstenības attēlojums ir patiesi novelistisks, un tajā visskaidrāk atklājas jaunā, novatoriskā, saistība ar veco, ar klasiskajām tradīcijām.

Atsevišķās cikla novelēs (“Ilze”, 1897; “Smēde”, 1898; “Trīnes Kārlēns”, 1904) ir iekļauts ļoti plašs materiāls. Bet rakstniekam ir pieticis ar pāris lappusēm, lai, piemēram, uzgleznotu cilvēka dzīvi no šūpuļa līdz kapu kalniņam.

Pasaules tautu literatūrā, protams, atradīsim noveles, kurās ir arī ietverts ilgāks darbības laiks vai varoņa dzīves posms; visbiežāk tad tiek izmantots pārstāstījums vai arī galvenā varoņa retrospektīvais atskats, iekšējais monologs. Tomēr šādos gadījumos neizbēgami rodas sižetiskās darbības atslābinājums. E. Birznieks-Upītis gājis citu ceļu — maksimāla lakonisma ceļu. Savdabīgi un patiesi meistarīgi autors ir risinājis reālā un mākslinieciskā laika attiecības, vienu no mākslas un īstenības attieksmju nozīmīgākajām problēmām.

Par dažiem vēstījuma laika izveides principiem jārunā, jo šī forma “Pelēkā akmens stāstos” ir arī idejiskā satura un žanra specifikas problēma. Reālā laika apjoms Birznieka-Upīša novelēs būtībā ir neierobežots, bet tā ritējumā ir atmests viss liekais. Vēstījuma laika pamatā ir dzīves parādību maksimāls norobežojums.

Rakstnieks savus varoņus parāda pāris zīmīgākajās situācijās. Autors nav centies raksturu atklāt daudzpusīgi, tas tverts it kā vienā plaknē, ir izzīmēta tikai viena, būtiskākā tā rīcības līnija (piemēram, novelē “Šūpotnes” Juris tiek parādīts tikai un vienīgi attieksmēs ar Sapu un Dārti). Šī šķietamā vienpusība savukārt maksimāli centrē visu uzmanību uz konkrēto situāciju vai epizodi, kurā tad arī ietverts idejiski estētiskais vispārinājums. Ilgāks, bet nesvarīgāks laikposms ir savilkts pāris īsos

vai pat vienā teikumā: “Ciemnieki nopļāva sienu, nolīgoja Jāņus un jau sāka stāties spaiļes galā pie dzeltenā rudzu lauka, kad redzēju pirmo reizi Sapu iznākam sētā” (18). Garu gadu ritējumā atzīmēti tikai daži nozīmīgākie mirkli. Visparastāko sūra darba un rūpju pilnu kalpa cilvēka dzīvi nodzīvo Ilze (“Ilze”), bet no šīs dzīves minēti tikai raksturīgākie momenti. Epizode virknējas aiz epizodes — Ilzes bērnības ainas, jaunība, apprecēšanās, vīra nāve, vecums. Un, lai fiksētu reālo laika tecējumu un sekotu tam līdzī, epizodes mainās strauji, bet secīgi kā kinolentē, veidojot vienotu dinamisku līniju. Īsi un kompakti aprakstot notikumus, kas norisinājušies ilgākā laikposmā, tiek radīts ļoti ātri ritoša laika iespaids. Par pagātnes notikumiem vispār netiek runāts. Un, ja autors tiem pieskaras, tad viņam pietiek ar pāris teikumiem, lai, piemēram, pastāstītu par Kārlēna tēvu (“Trīnes Kārlēns”): “Labi sen atpakaļ gan te kāds staigāja ar bezširmja cepuri un runāja ar Trīni par jūru. Bet nezina, vai tas varēja būt tēvs, Kārlēns jau tad vēl nemaz nebija atradies” (29).

Reālā laika ritējumā tiek ievērots hronoloģiskais princips, rakstnieks izslēdz jebkuras atkāpes vai novirzes, tāpēc arī nav paralēlā vēstījuma laika un atsevišķie momenti bez īpašām pārejām cieši saistās cits ar citu. Tādējādi mākslinieciskais laiks kā nozīmīga darbības attīstības kategorija iegūst novelei atbilstošu lakonisko spriegumu, maksimālo koncentrāciju un, pats galvenais, — tas ir pamatā sižeta nepārtrauktībai un iekšējai pabeigtībai. Tāpēc arī E. Birznieka-Upīša miniatūrnovelēm raksturīga tā vienojošā intonācija vai žanram tik specifiskais ritms, kas ļauj tās uztvert “vienā elpas vilcienā”.

Ritms ir būtisks daiļdarba mākslinieciskās formas organizētājs un savdabīgs estētiskā satura paspīlgtinātājs.

“Pelēkā akmens stāstos” tas izjūtams ļoti tieši, jo noveļu īsā apjoma dēļ autora ideja maksimāli koncentrēti realizējas literārā teksta noteiktās rītmiskās formās.

Vispirms te būtu jārunā par katras frāzes, teikuma vai rindkopas savdabīgo izveidojumu, kur īpaši blīvi atkārtojas

vārdi vai vārdu grupas, tēli un motīvi, un ar šiem atkārtojumiem autora šķietami mierīgais, aprakstošais vēstījums iegūst sastringtību, pat ekspresivitāti. Viena no raksturīgākajām autora valodas īpatnībām ir daudzu cits citam tuvu stāvošu darbības vārdu izmantojums. Darbības vārdu sablīvējums veido sīki ni-ansētas, ritmiskas frāzes, kas raiti virknējas un, dabiski, kāpina vēstījuma tempu, kuru lasītājs subjektīvi uztver vispirms.

Vēstījuma temps atklāj uzmanības pakāpi un nozīmi, ko autors piešķir attēlotajai parādībai. Rakstnieka lakoniskās frāzes tiešums un iedarbība strauji pārslēdz lasītāja uzmanību no viena objekta uz otru, ļoti reti kādas epizodes tēlojums palēnina vēstījuma laiku. Tādējādi jebkura parādība tiek atklāta kustībā, kā process, maiņā, kur savukārt atsevišķi punkti izceļas reljefāk.

No primārajām, valodā esošajām ritmiskajām parādībām tālāk veidojas daiļdarba kopīgais ritmiskais zīmējums savā saturā un formas vienotībā.

R. Blaumaņa prozas ritmu, kā jau minēju, var dēvēt par viļņveidīgu ritmu, kurā viens vilnis sagatavo ceļu nākamajam, lielākam, un kurā reljefi izceļas visas ritmiskās galotnes. Birznieka-Upīša valodas lakoniskajā saspringtībā nav uzsvērtā darbības kāpinājuma un pazeminājuma, tāpēc tajā valda vienmērīgi akcentēta ritmika, itin kā vienādi mazi akmentiņi kristu cits aiz cita dziļā ūdenī, nespēdami jūtami saviļņot ūdens virsmu. Tomēr tas ir tikai viens autora vēstījuma plāns. Statiskais ārējo norišu fiksējums cieši saliedējas ar iekšējo, asociatīvo. Un šai divpakāpju vēstījumā katra frāze, pat vārds izskan kā trāpīgs piesitiens, kas izraisa asociācijas, vibrāciju, tam seko jauna frāze, jauns piesitiens un jauna vibrācija, kas kopumā saplūst vienotā dinamiskā ritmā. Šī ritmiskā tonalitāte ir rakstnieka individuālā stila izpausme. Grozījumi saturā tūdaļ ietekmē vēstījumu, maina arī ritmu.

Novelē "Smēde" (1898) ritmiskais vadmotīvs ietverts jau pašās pirmajās frāzēs: atbrauc ciematā kalējs, uzceļ smēdi, dīmdina katru dienu, tad sāk slimot, kāšēt, vairs nedīmdina un

aizbrauc uz neatgriešanos. Sižetam ir tik cieši noslēgta apļa raksturs, ka pārdzīvojumiem, psiholoģiskām un sociālām kolīzijām nav iespējams izlauzties ārpus šā norobežojuma. Tikai pārmaiņas ritmā akcentē nozīmīgākos momentus sižeta struktūrā. Iesākumā vēstījums par kalēja ģimenes atbraukšanu, iekārtošanos jaunajā vietā rit ļoti strauji, it kā bez atelpas, arī pati smēdes uzcelšana pārvēršas par mirkli. "Uz četriem akmeņiem pamazām vien, pamazām vien pacēlās viens balķītis pēc otra. Ko pats vien nevarēja uzgrūst, tur palīdzēja pati, kamēr beigās pacēlās jau spārītes, uzsita nomaļus — un gatavs" (10). Tad vēl uzvilka skursteni, ieraka durvju priekšā stabu, un drīz vien sākās kalšana. Ne mazums smagu darba gadu aizvada kalējs, bet arī tie zibenīgi nāk un aiziet. Un šis raitums akcentē domu par rokpeļņu ģimenes patieso dzīvot un strādāt gribu, par viņu pieticīgajām laimes cerībām. Tad āmura sitienus šad un tad pārtrauc klepošana. Kalējs "paklepoja, paklepoja un sita atkal". Un biežāk smēdē ierodas kalējiene, kas atnes zāļu tēju.

Vienotajā ritmā saklausāmi it kā pārsitieni, pēc tiem vēstījuma temps kļūst lēnāks. Seko visai detalizēts ārējo parādību tēlojums: kā kalēja sieva un meita nes slimajam krūzīti un karotīti, kā kalējs klepo, kā apsēžas un atkal mēģina strādāt, kā brauc pie ārsta. Un šī secība savā nesteidzīgajā ritmā emocionāli iedarbojas kā vienots psiholoģisks process, kas pats par sevi rosina lasītāja uztveri.

Sīki niansētājā, bet kopumā vienmērīgajā ritmā pēkšņi izjūtam zināmu nevienmērību un saspringtību, un tikai pēc šīs saspringtības, kuru akcentē leksiskie atkātojumi, iespējams uztvert noveles sižeta risinājuma kulminācijas punktu:

"Un nu viņš kala atkal un klepoja atkal. Kalējiene tagad itin bieži nāca ar karoti un zilo vīstoklīti, iztina no tā pudelīti, atlocīja pudeles kaklam piesieto garo papīri, un kalējs dzēra atkal. Bet tomēr klepus to neatstāja, un viņš dienu dienām vairs nemaz neatnāca uz smēdi un, kad arī atnāca, tad tikai uz īsiem brītiņiem" (14).

Turpretim vientuļās kalpa sievas un viņas dēla (“Trīnes Kārlēns”) likteņu tēlojums noslēdzas maksimālā saspringtībā. Vienotais ritms it kā iekļauj sevī saturā tik piesātināto nobeigumu, kur atsevišķi motīvi izcelti pat grafiski — četrās rindkopās. Viena no tām:

“Pēc svētkiem Kārlēns aizgāja un solījās pārnākt atkal rudenī. Bet nepārnāca ne rudenī, ne pavasarī, ne arī nākošā rudenī. Nekad viņš vairs nepārnāca. Kā pēc Vasaras svētkiem aizgāja, tā palika” (32).

Tieši ritms “Pelēkā akmens stāstos” veido to mākslinieciskā laika un telpas vienotību, kurā atsevišķi savstarpēji pat nesaistīti momenti savienojas kopējā veselumā un garš cilvēka dzīves posms saplūst vienotā, iekšēji noslēgtā ainā.

Vienā nelielā rindkopā ietverta rakstura sociālā un garīgā pagrimšana (novele “Andžēni”, 1905): “Viņš visu laiku lāpīja un laboja slimojošo istabu, un man liekas, ka viņš pats arī ir slimis jau no tā laika, kad kļuva par saimnieku, jo strādāt puīšu barā nemaz vairs nestājās, bet braukā un staigā dienu mūžu, varbūt ārstus meklēdams. Un meklētie ārsti arī pie viņa brauca un nāca, un dzēra zāles visi kopā, gan pakškus drīvējot, gan iekšā aiz nobālējušām rūtīm sēdēdami. Bet labuma nekāda zāles nedara: Andžēna soli pēc zālēm kļūst jo dienas jo stīvāki, nedrošāki, ģimīs sāpīgāks, drūmāks” (23).

Vēstījums kļūst arvien rupjāks, blīvāks, pastiprinās vārdu un saikļu atkārtojumi. Šai ritma maiņai ir divējāda slodze — emocionālā un kompozicionālā. Lasītājam kļūst skaidrs, ka pelēkajam akmenim ir sāpīgi gari un plaši stāstīt par Andžēna nelaimi, arī tai izskaidrojumu akmens nezina. Tai pašā laikā ritma saspringtība sižeta vienmērīgajā attīstībā iezīmē cilvēka likteņa traģisko kulmināciju. Tādējādi ritms kļūst par vienu no galvenajiem žanra kompozicionālajiem elementiem un arī nozīmīgs emocionālā efekta pastiprinātājs.

Novelē “Zem ābeles” tiek izjaukts vienmērīgi akcentētais vēstījuma ritms, jo arī notikums ir ārkārtējs — nošauj cilvēku:

“Tai pašā brīdī iedrebas ābele: sajūtu it kā grūdienu, dzirdu garu sprādzienu, spožie duramie pazūd dūmu mutuļos, un noslīgst Jēkaba galva. Sarkana asinsstrūkla plūst uz vecās ābeles saknēm... Smalkas sniega pārslas birst no trīcošiem zariem...

Nošāva cilvēku. Cilvēku nošāva. Dzīvu cilvēku nošāva” (36).

Dramatisko ārējo notikumu aprakstā detaļu vienreizīgais spilgtums, uzsvērtās pauzes un vienas frāzes trīspakāpju atkārtojums spēcīgi un negaidīti sabango vēstījumu, piešķirot tam īsti spriegu, novelistisku nobeiguma akcentu.

Novēle “Zem ābeles” noslēdz “Pelēkā akmens stāstu” ciklu. Traģiskā intonācija Birznieka-Upīša daiļradē nav nejaušība. Tā atplaiksnās atsevišķos deviņpadsmitā gadsimta beigu stāstos (“Viena nakts”, 1899; u. c.) un īpaši divdesmitā gadsimta divdesmito gadu pašā sākumā publicētajās novelēs, kuru tematiku rosinājusi rakstnieka dzīve Kaukāzā.

Kaukāza perioda darbi Birznieka-Upīša daiļradē ienāk ar gluži jaunām krāsām un noskaņām — spilgtām, kontrastainām. Uz Kaukāza skaistā, bet bargā dabas un dzīves reālā fona risinās skarbi un traģiski notikumi, paša rakstnieka pieredzēti un izjusti.

Starp Kaukāza cikla darbiem ir divas noveles — “Sadursme” (1901) un “Sevišķu uzdevumu barkass” (1921), kurās rakstnieks sevi apliecinājis kā spēcīgu dramatiķi. Abos darbos ir asas, pat ārkārtējas situācijas, kuru atrisinājums ir straujš un negaidīts, izteiksmes lakonismā panākts maksimāls vēstījuma spraigums. Novēļu kompozicionālais izveidojums ir atšķirīgs. “Sadursme” dalās it kā divās daļās: stāstošajā un novelistiskajā. Par to liecina arī visai krasa vēstījuma ritma maiņa. Pirmajā daļā ienāk plašs un bagāts Kaukāza dabas tēlojums, bet notikumu tālākajā attīstības gaitā kļūst skaidrs, ka sīkais un detalizētais ceļojuma apraksts ir tikai sagatavotājmotīvs traģiskās situācijas izvērsīšanai. Kontrabandista lode ievaino kareivi un nogalina tā zirgu. Ar sadragātu kāju jaunais cilvēks paliek guļot blakus zirgam, garā nakts ir fizisku moku un šausmu pilna, jo netālu

klejo apbruņoti laupītāji un rijīgi šakāļi. Skaistais jājiens dienā pa gravām un straujajām kalnu upēm, garām tatāru auliem, šķērsojot ziedu un smaržozošo vībotņu klajumus, asi kontrastē ar to nežēlīgo brīdi, kad cilvēks paliek absolūti viens savā izmisumā un ciešanās. Atmiņu uzplaisnījumi tikai padziļina varoņa ciešanas.

Ar drūmu priekšnojautu sākas novele "Sevišķu uzdevumu barkass", un patiesi drūms ir tās nobeigums. "Sadursmē" autora uzmanība centrēta uz varoņa fizisko un psihisko izjūtu attēlojumu un viss pārējais ir tikai šo izjūtu fons, turpretim otrā novelē rakstnieks parādījis cilvēku sarežģītos un pretrunīgos laikmeta griežos. Centrā izvirzīts raksturs, kurš "šaubīgajos, nedrošajos" pēcrevolūcijas laikos maldīgi cer "kaut kā" izdzīvot, kalpojot kā kungiem, tā biedriem. Bet dzīvošana "kaut kā" vienmēr slēpj sevī dziļas pretrunas, kurās pat visprimitīvākā cilvēciskā būtne nerod mieru un nonāk neizbēgamā konfliktā ar savu sirdsapziņu.

E. Birznieka-Upīša daiļradē tas ir pēdējais novelistiska tipa prozas darbs. "Pelēkā akmens stāstu" tradīcijas ir ieguvušas jaunu nokrāsu. Iekšējais dramatisms, visu izteiksmes līdzekļu lakonisms te paspilgtināts ar ārējās situācijas dramatismu, notikumu neparastumu. Aprautā, daudznozīmīgā frāze ir maksimāli piesātināta, jo ik pa brīdim tekstā ielaužas zemteksta ekspresija.

E. Birznieka-Upīša humānā, gaišā personība, viņa dzīves un cilvēku mīlestība noteica arī to traģisma pakāpi, kas ienāk viņa mākslā. Saglabādams ticību cilvēcībai, rakstnieks nebaidās parādīt arī necilvēcību.

GAISMAS UN TUMSAS PRETSTATOS

(J. Poruks)

Tēlojuma "Atmiņas iz bērna dienām" (1895) izskaņā Jānis Poruks rakstīja: "Es gribēju viņai teikt, ka jutos vientulis, atstāts, bet es nespēju, es nezināju priekš tam vārdu, es toreiz vēl nezināju, kā "vientulību" sauc..."¹⁴ Vientulības apjausma rakstnieku nepamet nekad. Reti kuram Poruks tuvojās, un retais uzdrošinājās tuvoties viņam, jo viņš šķita dīvains, pārspīlēti jūtīgs un savā laikā it kā neiederīgs. Arī pēc nāves J. Poruka personība un viņa māksla tikusi daudzējādi pārprasta, pārlicīgai un visbiežāk vienpusīgai slavināšanai sekojuši arī krasi noliegšanas gadi.

Izskaidrojums tam vienkāršs. Ar J. Poruku latviešu nacionālajā literatūrā ienāca tas romantisms, kurš pirms vairāk nekā simt gadiem bija bagātinājis pasaules literatūru ar patiesu trauksmi, lielu aizrautību, dziļu traģiku un kaislīgu varoni. Ienāca tai laikmetā, kad Latvijā ieplūda marksisma, darvinisma idejas un literatūrā reālisma stūrakmeņus lika Doku Atis, Pērsietis, E. Birznieks-Upītis, A. Deglavs, R. Blaumanis, kad jaunstrāvnieku kritiķi H. Ibsenu cildināja nevis kā "Branda" vai "Pēra Ginta", bet "Noras" autoru un J. Jansons-Brauns, T. Zeiferts u. c. iestājās par daiļliteratūras atbilstību dzīves īstenībai.

Šai 90. gadu realitātē no Drēzdenes atgriežas J. Poruks, pārpilns tālaika Eiropas kultūras (filozofijas, mākslas, mūzikas) iespaidiem, un saraksta tādus darbus, kā romānu "Perpetuum mobile" (1894), fantāziju "Pērļu zvejnieks" (1895). Gluži vai faustiska gara līdzinieki tajos nemitīgās šaubās, dzīves jēgas meklējumos un pretrunās cenšas izpētīt neizpētāmo, aizsniegt neaizsniedzamo un tāpēc arī lemti bojāejai. Vairums lasītāju

¹⁴ Poruks J. Kopoti raksti 20 sējumos. — R., 1929—1930. — 1. sēj. — 1929. — 177. lpp. Turpmāk norādes uz šo J. Poruka Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

J. Poruku vienkārši nesaprata, recenzenti¹⁵ rakstīja, ka viņa stāstos par daudz jūtu un maz dzīves patiesības, cilvēki nav reāli un viss kopumā atstāj mīklainu un miglainu, dažkārt pat slimīgu iespaidu.

Tikai 1903. gadā Viktors Eglītis, kurš J. Poruku uzskatīja par savu garīgo audzinātāju, publicēja nelielu brošūru — “Poruks”, kurā sniedz padziļinātu izpratni par rakstnieku, skaidri norāda J. Poruka vietu un nozīmi tālaika jaunākajā jeb modernajā latviešu literatūrā. Pat lielais romantisma noliedzējs Andrejs Upīts 1908. gadā atzinis, ka Poruks “pieder pie mūsu tautas vispirmiem māksliniekiem, kura darbos tik jaušami attēlojas moderna latviešu cilvēka dvēsele ar [...] steidzīgu tieksmi pēc jaunas ētiskas un estētiskas atziņas, ar izmisumā krišanu un augšāmcelšanos”¹⁶.

Būdams divdesmitā gadsimta cilvēka dvēseles atklājējs visā tās izjūtu daudzveidībā un norišu intensitātē, Poruks kļuva par jaunā laikmeta literatūras (arī tā sauktās dekadences) ievadītāju. Kā sintēzes spējīgs gars, pasauli rakstnieks skatīja un attēloja pretstatos un polaritātēs. Un viņa mākslā atšķirībā no “tūriem” romantiķiem apvienojās dažādi un zināmā mērā atšķirīgi virzieni un tendences: jaunromantisms un reālisms, 19. gadsimta simbolisms, impresionisms un jaunklasicisms, mistika un iracionāla fantāzija. Tādi pretmeti kā askēze un hedonisms, pesimisms — optimisms, gaisma — tumsa u. tml. bija ne tikai kontrasti, bet divi pirmveidi, viens otru papildinoši elementi. Uzskatīja, ka jebkurš indivīds, vienreizējs un neatkārtojams, ir gan mūžības daļa, gan tās spogulis (“Aiz mūžības”, 1906).

¹⁵ Sk.: K. S. (Pērsietis) Pērļu zvejnieks // Austrums. — 1896. — 5. nr. — 388. lpp.; Kaudzīte M. Latviešu beletristika nedēļas laikrakstos 1897. gadā // Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas Raksti. — 1897. — 11. laid. — 29. lpp.; Zeiferts. Latviešu lirikas attīstība. — R., 1897. — 19., 20. lpp.

¹⁶ Upīts A. Poruku Jāņa Kopoti raksti. V // Jauna Raža. — 1908. — 10. nr. — 171., 172. lpp.

Ne mazāka nozīme Poruka darbos ir romantiskai ironijai — viņa pasauleskatījuma būtiskai sastāvdaļai. Poruka ironiskais pasaules redzējums visbiežāk atklājas paradoksā — vislabākie cilvēku nodomi izrādās neauglīgi (“Mūziķis”, 1902), ziedošanās cēļiem mērķiem šos mērķus netuvina u. tml.

Traģiska komika jeb likteņa ironija izjūtama pat visnopietnākajos rakstnieka darbos. Piemēram, tik daudzkārt slavētajā un vēl biežāk nopeltajā stāstā “Asaras” (1898) filozofs un ideālists Matīsiņš ir tikai cūkgans, kuram it kā būtu jāapkaro tas viss, ko visbiežāk simbolizē cūkas. Savukārt Matīsiņa cirstais akmens tēls (skaidrības, ilgu simbols) tiek iemūrēts zirgu staļļa sienā. Novelē “Dēmons” (1902) pūlis, kas alkaini tiecas pēc varenības, ko simbolizē Dēmons, no šīs varenības samīts top.

J. Poruka mākslas būtība bija tās dziļums un vispusība. Pat uz vienu un to pašu objektu rakstnieks spēja skatīties dažādi; viņu interesēja pretišķi raksturi un sociālo slāņu pārstāvji (zemnieki, intelektuāļi, karavadoņi, mitoloģiski tēli). Ir sace-rējumi, kuros izpaužas visdziļākās dvēseles sāpes un vislielākā traģika; ir mierīgi, gaiši vai nedaudz sarkastiski sadzīves tēlojumi (“Ubagi gada tirgū”, 1901), fantastiskas groteskas E. A. Po garā, alegorijas, kur abstrakti tēli runā simbolu valodā. Par “asaru un nopūtu” dēvētais dzejnieks sarakstījis ne mazums humoresku un kodīgu satīru, jo labi izjutis un apzinājis komikas un traģikas ciešo saistību.

Rakstnieks bija organiski saistīts ar sava laikmeta dzīvi, tajā viņš atrada raksturus, situācijas, no vistiešākajiem redzējumiem un novērojumiem izauga viņa simboliski romantiskie tēli. Vairāki viņa daiļrades pētnieki uzsvēruši to, cik liela nozīme rakstnieka daiļradē bijusi viņa bērnības un jaunības, kā arī ārzemju studiju gadu iespaidiem, cik plaši viņš savos darbos izmantojis dzimtās puses — Druvienas dabu, sadzīvi, konkrētus prototipus. R. Egle, viens no iejūtīgākajiem J. Poruka bio-grāfiem, savlaik rakstīja: “Poruka sižetu, personāža un ainu galvenais avots ir pati dzīve. [...] Sākot ar atmiņu tēlojumiem,

beidzot ar konstruktīvas dabas sacerējumiem, tāpat lirisku idilli, Poruka dzejiskie priekšstati izris no dzimtenes īstenības vai vismaz saistās ar to. Ļaudamies radošiem impulsiem, neviens no latviešu rakstniekiem nav turējies ar tādu sirsnību savas agrīnās apkārtnes gultnē kā Poruks.”¹⁸

Reālā īstenība, no kuras rakstnieks nekad pilnībā neaiziet, tiek atklāta kā subjektīvās pasaules daļa, un, tēlojot konkrētas dzīves ainas un raksturus, viņš galveno uzmanību pievērš tiem momentiem vai situācijām, kurās cilvēka dvēsele atklājas gluži neikdienišķā gaismā, un nereti ļaužu prieki un bēdas, naidis un mīlestība iegūst simbolisku vispārinājumu. Ikdienišķā un neikdienišķā, materiālā un garīgā pretrunas un šo pretrunu šķietamā neatrisināmība ir Poruka mākslas rosinātāja, jo viņa, tāpat kā visu romantiķu pasaules skatījums būtībā ir duālistisks. Tas nosaka arī autora pozīciju daudzu parādību uztverē un atainojumā. Rakstnieka prāts un jūtas atrodas mūžīgā nesaskaņā, viņa impulsīvā, jūtīgā dvēsele ir uzņēmīga pret visām dzīves pretrunām.

Lai īstenotu savas estētiskās atziņas par ideāla un īstenības nesavienojamību, rakstnieks meklējis un atradis arī tām atbilstošas nosacītas mākslinieciskās izteiksmes formas — simboliku, grotesku, alegoriju, bagātinājis noveles māksliniecisko struktūru ar fantastikas un sapņu elementiem, brīnumu un šausmu motīviem. Kā modernā cilvēka dvēseles tulks J. Poruks dažādām psihiskām parādībām veidojis atbilstošus simbolus (“Kokgrauzis”, 1905).

Primārais J. Poruka daiļradē ir intuitīvais, emocionālais moments. Viņš pieder pie tā tipa rakstniekiem, kuriem viss — ieceres, idejas, tēli dzimst un veidojas spontāni. Spēja ļoti ātri rakstīt, ļauties kāpinātu un strauju jūtu viļņojumam piešķir J. Poruka darbiem poētisku ekspresivitāti, bet reizē arī fragmentāru raksturu un nepabeigtības iespaidu. Tāpēc arī vis-

¹⁸ *Egle R.* Poruku Jānis. Dzejnieka dzīve un darbi. — R., 1930. — 201., 202. lpp.

labākos mākslinieciskos rezultātus rakstnieks gūst dzejā un īsprozā, tomēr arī viņa īsprozai piemīt romantiķiem raksturīgā žanrisko robežu nenoteiktība, zināms mākslinieciskās formas irdenums. Par skicēm vai tēlojumiem rakstnieks nereti apzīmējis sižetiski pabeigtus novelistiskus darbus, bet par stāstu vai noveli dēvējis arī plašākas formas episkus sacerējumus. Vairāki viņa stāsti atgādina filozofiskus traktātus, bet liriska etīde — fantastisku pasaku. Autora vēstījums nereti lirizējas, turpretim dialogos spēcīgs ir dramatiskais elements.¹⁹

Savu noveļu fabulu Poruks nereti risina ļoti nosacītās formās, tomēr atšķirībā no romantiķu lielā vairuma cilvēka raksturs viņa darbos ir individualizēts un spilgts. Novelei "Grāfs Rodensteins" (1901) rakstnieks devis īpatnēju žanra apzīmējumu — fantāzija. Darbs lielā mērā ir rakstnieka romantiskās fantāzijas radīts, to apvij noslēpumainības un teiksmainības elementi, bet tie neaizēno reālo vides zīmējumu un reljefu rakstura atklāsmi. Darbība visu laiku svārstās starp fantastiku un realitāti, dažkārt to robežas savijas, dažkārt attālinās, līdz ar to savdabīga kļūst darba kompozīcija. Lakoniski un gluži konkrēti autors jau ar pirmo teikumu raksturo vidi un darbojošās personas:

"Vasaras semestra sākumā ieradās jauns norvēģietis mazajā, romantiskajā pilsētiņā, kura bija tālu pazīstama savas meža akadēmijas dēļ" (7, 55). Jaunais students, kas ir skaists un bagāts, tūdaļ apmeklēja studentu iemīļoto izpriecu vietu "Mednieku pajumti". Krodziņa viesu uzmanību viņš piesaista ar sava rakstura valdonību un tai pašā laikā dīvainu traģisku noslēpumainību. Naktī izdzēris mucu vīna, otrā dienā jaunais vīrietis ir tik skaidrs, it kā visu nakti būtu atpūties. Ar alkatīgu interesi viņš noklausās romantisko teiku par lielo uzdzīvotāju un jaunu meiteņu pavedēju grāfu Rodensteinu, kura nemierīgais gars it kā kļīstot pa pasauli un, kad agrās rudens salnas izbojā vīna ražu, ņemot sev līdzī upuri.

¹⁹ Saviem vairāk nekā pusotra simta īsprozas darbiem rakstnieks devis visdažādākos žanru apzīmējumus — stāsts, tēlojums, psiholoģiska impresija, pasaka, skice, vēsturisks tēlojums, simbolisks tēlojums, fantāzija, studija, novele, novelete.

Reālajā vidēs un darbības risinājumā teiksmainais motīvs par sen pagājušiem dramatiskiem notikumiem sāk dzīvot savu patstāvīgu dzīvi, kļūst par sižeta attīstības otro — nosacīto attīstības līniju. Vietumis abas līnijas saplūst vienā, tāpat kā reālais konkrētais jaunā norvēģa tēls saplūst ar teiksmaino grāfu Rodensteinu. Līdzīgi teikas varonim, jaunais students nododas trakulīgai uzdzīvei un tomēr nespēj remdēt slāpes, kas pārņēmušas visu viņa miesu un dvēseli, turklāt viņā iemīlas skaistā krodzinieka meita, kuru savaldzina un aizrauj jaunā vīrieša nevaldāmā un kaislīgā daba. Kad negaidot jaunais norvēģis aizbrauc, pazūd arī meitene.

Novele beidzas ar īsu epilogu, kurš noslēdz fabulas risinājumu un tai pašā laikā reljefi atklāj Poruka novelistiskā vēstījuma raksturīgu stilistisko īpatnību. Jaunais vīrietis

“[...] skatās pa vagona logu ārā. Mēnesnīca spīd un apgaismo laukus un mežus, kuri lielā ātrumā aizšaujas garām.

Piepeši paspīd ezers. Norvēģietim apstājas sirds pukstēt. Viņš, elpu aizrāvis, skatās, skatās. Šalkas skrej viņam pa locekļiem. Viņš redz: ezerā peld... baltas drānas... Ārā ir salna. Lauki rādās būt nosarmojuši. Salna ir agra. Vīna ienākums būs vājš...

Pie vagona it kā dauzās: grāfs Rodensteins prasa savu upuri...” (7, 66).

Īsos, aprautos teikumos impresionisma stilā autors fiksējis atsevišķas, savā starpā it kā nesaistītas parādības, viņš neanalizē tās kopsakarībā. Pārdzīvojuma asumu pasvītīro vienīgi uzsvērtās pauzes starp teikumiem. Vēstījuma lakonisms, pat zināms protokolisms tomēr slēpj lielu izteiksmes spraigumu, to traģismu, ar ko ir piestrāvota visa novele.

Rakstnieks savdabīgā mākslinieciskā risinājumā atklājis tādu raksturu, kurā graužošais dēmoniskais spēks jau ir daļēji apdzēsis dvēseles gaismu. Šāds cilvēks vairs nespēj izbēgt savai liktenīgās nolemtības ēnai — grāfam Rodensteinam. Tumšu dziņu un kaislību plosīts cilvēks aiz sevis spēj atstāt tikai nelaimi.

Traģisms, kas, pēc Poruka domām, ir katras atziņas un ideāla meklējuma pamatā²⁰ un šim darbam piešķir spēcīgu emocionālo iekrāsojumu, visā J. Poruka novelistikā uztverams kā savdabīgs caurviju motīvs, kurš ļoti aktīvi ietekmē konkrētās problēmas risinājumu un raksturu atklāsmi.

Kā visiem romantiķiem, traģiska Poruka interpretācijā ir arī mīlestība, un tai pašā laikā tā ir visaugstākā, ideālākā cilvēku savstarpējo attiecību izpausme. Ideālu mīlestību kā garīgu savienošanos, kā attālināšanos no īstenības, tās konvencionālisma žņaugiem meklē un alkst liela daļa Poruka novelistikas varoņu. Bet dzīves realitātei, kuru rakstnieks tomēr netiecas pārveidot saskaņā ar paša romantisko koncepciju, ir savas likumības, kurām pretoties nespēj arī Poruka varoņi, tāpēc rodas dziļi un traģiski konflikti.

Poruks ar reālistisku skaudrumu tēlo, kā iekāre un kaislības, kuras sagrābj cilvēku (noveles "Slepkava", 1900; "Grēciniece", 1902; u. c.), nereti ir spēcīgākas par garīgo tuvību. Saskaņu starp šiem diviem strāvojumiem autors nerod. Ar pakāpenisku, bet dramatisku saspringtību viņš atklāj, kā atsvešinātības plaisa starp diviem tuviem cilvēkiem veras arvien lielāka un dziļāka. Tā savukārt atmodina arī indivīda psihē dziļi apslēptos tumšos spēkus — naidu, nežēlību, egoismu. Nobeigumā šie divi konflikta avoti (savstarpēju attieksmju kolīzijas un pretrunas atsevišķa indivīda dvēselē) saplūst vienā lielā mutuļojošā straumē, kas ideālās mīlestības alkstošo cilvēku nereti aizrauj nebūtībā.

Novelēs "Mežinieks" (1900) un "Sīmanis Gaigals" (1901) un arī vēl citos darbos Poruks centrā izvirzījis spēcīgas personības, lepnus un kaislīgus raksturus ar dziļu jūtu dzīvi. Rakstnieks akcentējis raksturu zināmu duālismu — labā un

²⁰ Rakstā "Vai pesimisms rakstniecībā ir notiesājams?" Poruks, starp citu, saka: "[...] traģika ir un paliek vadošais motīvs cilvēka dzīvē, un ar traģisku akordu viņa arī beidzas. [...] Kam ideālu nav, tas nepazīst arī traģikas" (J. Poruka izcēlums; 17, 15).

ļauņā cīņu dvēselē, kas izjauc šķietami harmonisko personības veidolu un izraisa traģiskus konfliktus.

Indivīda aizstāvētā sava "es" iekšējā būtība nereti ir tikai pašapmāns, jo garīgā vientulība, kurā no materiālās pasaules pretrunām cenšas patverties Mežinieks, kļūst par viņa ienaidnieku, viņa šķietamā brīvība par nebrīvi. Kad skarbā dzīves realitāte varmācīgi ielaužas Mežinieka noslēgtajā pasaulē, visa varoņa līdzšinējā individuālisma filozofija kļūst lieka, jo nespēj nosargāt ne viņu pašu, ne mīļoto sievieti. Cilvēka dabiskās dziņas, mīlestības, naida jūtas, gūst virsroku pār visiem varoņa ideālisma principiem.

"Kas tu esi, briesmīgā kaislība, kas tu reizām sagraibi cilvēka sirdi? Kur tu cēlies un kur beigsies? Kā viesulis tu pacelies pie gaišas apvārsnes un drāzies pāri dzīvei ar nevaldāmu spēku un ātrumu. Tu sarausti draudzības saites, tu pāršalc tiklības balsi, dodamies bez redzama mērķa uz priekšu!

Neizprotama daba, neizskaidrojama dzīve..." (5, 34, 35).

Un, nežēlīgu atriebības jūtu pārņemts, ideālists Mežinieks kļūst par noziedznieku.

J. Poruka noveļu varoņi ir apveltīti ne tikai ar dziļām, nereti postošām kaislībām, bet arī ar sacelšanās garu, un šo varoņu iekšējā pasaulē valda neparasta ekspresivitāte, sāpju hiperbolizācija. Nemiers un neapmierinātība ar esošo ir viņu būtības visraksturīgākā iezīme. Šai nemierā rodas lielas un mazas traģēdijas.

Visdažādākā vidē un vēsturiskos laikmetos darbojas šie neapšaubāmi aktīvie varoņi. Poruks pirmais latviešu novelē ir izmantojis aizgūtus sižetus, tēlus no mitoloģijas un kristīgām leģendām, arī literāru darbu varoņus un tipus. Tomēr rakstnieka nolūks nav bijis izpētīt attiecīgā laikmeta vidi un cilvēkus, sniegt vēsturisko patiesību. To visu autors pakļāvis vienam mērķim — emocionāli iedarbīgāk iemiesot savu ikreizējo atziņu konkrētā tēlā jeb simbolā.

Tomēr dzīves realitātes izjūtu rakstnieks nezaudē nekad, viņa nosacītajiem tēliem—simboliem netrūkst loģikas un darbības mērķtiecības, viņa varoņu dzīslās rit karstas asinis, un no sapņu vai vīziju pasaules tie atgriežas uz “cietas zemes”.

Arī autora vēstījuma veids ir vienkāršs. Poruks vienmēr raksta īsos teikumus, kuros gan ir daudz gramatisku nepareizību, vācisku formu darinājumu, tomēr tie ir ļoti vienkārši, pat protokoliski, bez negaidītiem salīdzinājumiem. Vienīgi izsauceji, daudzpunkti, vēstītāja uzrunas un jautājumi lasītājam piešķir autora stilam romantisku aizrautību un dedzību. Īpaši lakonisks Poruks ir savu noveļu ekspozīcijā un nobeigumā. Un šai uzsvērtajā lakonismā ietverts dziļš saturs ar plašu vispārīgumu. Viens no raksturīgākajiem šāda veida darbiem ir novele “Faķīrs” (1901), kur nedaudz lappusēs ietverta vienkāršā indiešu zemnieka ideālista Mantras varonīgā, bet gluži veltīgā sacelšanās pret visvareno, nežēlīgo dievu Brāmu. Ar pāris ievada teikumiem rakstnieks ievirza sižetu asa konflikta gultnē. “Viņš staigāja patiesības ceļus, un Brāma par to laupīja viņam sievu un četrus bērnus. Brāma vispārīgi neieredzēja, ka cilvēki gribēja pacelties augstāki un iedomājās mīļot patiesību” (6, 181). Kad nevienlīdzīgā cīņā pret Brāmu Mantra visu ir zaudējis, viņš izmīsīgā spītā septiņus gadus nostāv kalna galā, līdz viņa miesas pārvēršas putekļos. Koncentrētais nobeigums nepārprotami atsedz šā nosacītā sižeta filozofisko jēgu. Ļaudis svētās šausmās un bijībā dodas uz kalnu, lai palūkotos uz cietēju: “Arī viņi stāvēja dienām un naktīm klusēdami, bet viņi *nesaprata* (izcēlums mans. — B. S.) Mantras svēto spītu, kurš bija tapis par putekļiem.

Bet Brāma valdīja tālāk...” (6, 184).

Gara spēka un varas spēka sadursmē uzvar pēdējais. Tēze un antitēze ir gandrīz visu Poruka noveļu arhitektonikas pamatā, nosaka sižeta uzbūvi un tēlu savstarpējās attiecības. Tāpat kā vecais dzirnavnieks novelē “Perpetuum mobile”, kurš nopūlas

konstruēt mūžīgo dzinēju, tā arī Poruks veltīgi meklē sintēzi starp ideju un matēriju, prātu un jūtām, ideālu un īstenību.

Konflikts izaug no divu pretmetu nesavienojamības, un visbiežāk tas ir jau fabulas ekspozīcijā vai arī ievērpts pašā darba audumā. Visas problēmas tiek risinātas maksimāli ekspansīvi, un sadursmes kaislību vai pārdzīvojumu krustugunīs visbiežāk tiek novestas līdz eksplozijai.

Tādam sižeta izveidojumam ir noteikts māksliniecisks uzdevums. Tas apliecina autora traģismu, meklējot dzīves jēgu un attaisnojumu pāri ikdienībai, kaut kur tālāk, augstāk, dziļāk.

Skatīties uz cilvēkiem un pasauli no mūžības viedokļa, filozofiski ir pati galvenā Poruka gara izpausme. Filozofiskā līnija, kas caurvij visu viņa mākslu, ir gluži jauna latviešu novelistikā un ļoti tieši ietekmē jebkura konflikta ievirzi, sižeta uzbūvi, tēlu izvēles un arī izveides principus, tādējādi kļūstot gan par žanra satura, gan formas principu. Filozofiskums kā mākslinieciskās ieceres rosinātājs Poruka novelistiku visai krasi atšķir no viņa laikabiedru prozas.

J. Poruks ir viens no pirmajiem latviešu rakstniekiem, kas ar pastiprinātu interesi studēja filozofiju,²¹ viņu aizrāva vai visi lielākie cilvēces gari. Piesaistīja tādas pretišķas personības kā Nīče un Platons, Gēte un Šopenhauers, Vāgners un Kristus, Zolā un Dostojevskis, tādas polaritātes, kas nevis noliedza, bet papildināja viena otru. Taču savā dziļākajā būtībā Poruks bija dzejnieks un domātājs, kurš visas atziņas pārkausēja un atstaroja sava paša pasaulisijūtā.

Poruka ētikas pamatpostulāts bija mīlestība un skaidrība, viņa ideāls — patiesa cilvēcība.

Šā ideāla vārdā rakstnieks izvirza savu sirdsšķīstības ideju, kas caurvij un apvieno daudzus viņa prozas darbus. "Patiesība ir augstākā politika; sirds skaidrība ir augstākā vara," lasām

²¹ 1896. gadā vēstulē Blaumanim J. Poruks, starp citu, raksta: "Esmu sācis studēt filozofiju," — un turpat tālāk min Hēgeli kā vienu no interesantākajiem filozofiem, kaut arī visai pretrunīgu (18, 74).

Poruka īsi pirms nāves sarakstītajā stāsta fragmentā “Nesatricināms spēks” (11, 127).

Kā visi romantiķi, Poruks sirds dzīvi pretstata bezsirdīgajai ārējai (materiālajai) pasaulei. Cilvēka iekšējā, garīgā skaidrība viņa ideālistiskajā izpratnē var nodrošināt cilvēces laimīgu nākotni. No dzīves nepilnības izjūtas izaug prasība pēc jauna varoņa, un Poruks saraksta vairākus stāstus (“Sirdsšķīsti ļaudis”, 1896; “Kukažiņa”, 1899; “Baltās drānas”, 1903), kuru centrā esošais raksturs ir autora ētiskais ideāls. Šo klasiski izveidoto stāstu sižeta uzbūves pamatā likta rakstnieka atziņa par sirdsskaidrību kā tiltu uz sociālo un tikumisko pilnību, bet sižeta attīstību virza jau izveidota, monolīta rakstura “konfrontācija” ar vidi, tā atklāsme situācijās un dialogos. Poruka sirdsšķīstie ļaudis (Zalkšņu tēvs, Krišjānis, Kukažiņa) atklājas kā patiesi gara un sirds varoņi, kuru dzīves jēga meklējama pašai dziedīgā kalpošanā saviem tuvākajiem. Tie ir ideāli, bet ne idealizēti varoņi. Viņu nesavtīgā mīlestība, nesatricināmais godīgums var nereti likties panaivs, tomēr viņu tikumiskā apziņa ir nesatricināma, un tikai tā nosaka viņu rīcību, attieksmi pret citiem.

Ar Poruku latviešu literatūrā ienāk “bālie zēni” (stāsti “Asaras”, 1898; “Romas atjaunotāji”, 1900; u. c.), sapņotāji un fantasti, kuriem nakts un vientulība paver plašus horizontus sapņiem par cildeniem, bet neaizsniedzamiem ideāliem.

Poruks bija arī pirmais, kurš literatūrā ieviesa skepsi, šaubas par ideāliem, kuriem pats savlaik ticējis. Romantiskā ironija jūtama, piemēram, novelistiskajā pasakā “Zelta adata” (1906). Uzticīgais skroderis Švipstiņš nolemj apciemot savu veco, slimo māti, kuru nav redzējis gadus piecus. Par labu darbu ieguvis zelta adatu, kura viņu it kā darīšot laimīgu, viņš dodas mājup, bet ceļā viņu nemitīgi aizkavē lūdzēji. Neizsīkstošā labdarībā viņš cenšas apšūt visus dzīves pabērnus, arī baltais putns allaž skubina klausīt visiem, mīlēt visus. Savukārt melnais putns

brīdina: “Kam ir zelta adatiņa, / Tas lai sargās, tas lai sargās!” (10, 155.)

Kad Švipstiņš, fiziski un garīgi pārmocīts, nonāk mājās, viņa māte vientulībā un nabadzībā jau mirusi. Pareizo ceļu autors nav norādījis, tāpat kā tēlojumā “Lielā mīlestība”, kura varonis iet garu šaubu ceļu, meklējot atbildi jautājumam, vai jāatmet katra maza mīlestība, lai varētu ziedoties vispārībai. Visbiežāk ticis runāts par Poruka varoņu — “klibo jēru” pasivitāti, raudulīgo mīkstčaulību, nevarību, bet šo tēlu filozofiskais saturs ir daudz sarežģītāks un kļūst saprotamāks tad, ja to saista ar rakstnieka emocionāli kāpināto un romantisko pasaules uztveri.

Atzīstot, ka brutāls materiālisms tālaika dzīvē arvien vairāk nomāc visus intelektuālos centienus, Poruks izvirza savus morāli stipros, bet bezgala godīgos un taisnprātīgos gara bruņiniekus, kuru iekšējais smalkums, jūtīgā dvēsele kļūst par pilnvērtīgas garīgās dzīves un augstāku centienu atgādinātājiem. Šie reālistiski izzīmētie raksturi, rakstnieka estētiskās pozīcijas simboli, viņa ilgu un sapņu pasaules pārstāvji, tiek pretstatīti pelēkajai ikdienībai.

Un Poruks ar savu sirdsšķīstības aicinājumu iet daudz tālāk par pirmajiem latviešu rakstniekiem — “Dieva tā Kunga” iedibinātās kārtības pazemīgiem apliecinātājiem. Viņa meklējošajam, trauksmainajam garam pat kristālskaidrie bālie zēni vai hernhūtiešu brāļu ētikas personificējumi ar savu devīzi “darīt labu vien” ir tikai acumirkļīgs pieturas punkts. Arī sirdsšķīstība, “balto drānu” — absolūtās patiesības un skaidrības simbols rakstniekam ir viena no viņa māksliniecisko meklējumu un atziņu problēmām.

J. Poruks prātis dziļi ielūkoties cilvēku tik dažādajās dvēselēs, viņš varoņu domas un pārliecību necenšas novest pie viena kopsaucēja, bet atklāj tās visā pretrunībā. Tāpēc arī Poruka novelistikā tik daudzveidīga ir personības koncepcija — nelaimīga likteņa un bēdu salauztajiem mazajiem ļaudīm (“Izstumta”, 1901; “Klavieru spēlētāja”, 1902; u. c.) blakus

stājas stipri, pat varonīgi vai nelietīgi raksturi. Pēc tāda gluži astrāla rakstura kā Zalkšņu tēvs (stāsts "Sirdsšķīsti ļaudis"), kura "sirds ir šķīsta, šķīsta no mantas kārības, no pašmīlestības, no kaislībām" (2, 17), Poruks izveido savam laikam visspilgtāko jaunbagātnieka tēlu Runcē ("Kā Runcis kļuva par Runcē"). Turklāt šo darbu Poruks sarakstījis tai pašā gadā (1898), kad stāstu "Asaras", kurā ideālists Matīsiņš vienatnē gremdējas filozofiskās pārdomās par gara un matērijas savstarpējiem sakariem.

Atsevišķās novelēs ("Pazudušais dēls", 1905) Poruks atgriežas pie "bālajiem zēniem", bet šeit viņa ideālisti kļūst par apstākļu vai sava pretrunīgā rakstura, iedragātās psihe modeļiem un upuriem; lielā mērā šie varoņi ir atsvešināti no realitātes, un tā viņus arī garīgi un fiziski salauž.

Noveles "Kauja pie Knipskas" (1897) dramatiskā konflikta pamatā ir divu raksturu, Cibiņa un Buņģa, sadursme, bet būtībā tā ir divu pasaulu, divu principu sadursme, kurā stiprākais nobīda no ceļa vājāko. Rakstnieks konkrētā laikmeta ainā ar trāpīgām situācijām un dialogiem atklāj psiholoģiski motivētas raksturu savstarpējās attiecības. Autora paša estētiskā pozīcija visnotaļ ir skaidra un nepārprotama, un tomēr mākslinieciskās patiesības vārdā rakstnieks "upurē" savu varoni Cibiņu, ideālā cilvēka tipu, jo viņa dvēseliskais jūtīgums, ideālisms ir krasā pretrunā ar realitāti. Noveles dramatisko piesātinājumu padziļina arī pretrunas paša Cibiņa dvēselē. Viņu, tāpat kā daudzus Poruka novelistikas varoņus, pievelk un valdzina spēks un vara kā savas iekšējās būtības pretpols, mokoši viņš izjūt arī savu sociālo beztiesību. Cibiņš nebūt nav Zalkšņu tēvs, kuram nabadzība nešķiet pazemojoša.

Savas ieceres pilnīgākai izpaušmei J. Poruks šai darbā (un arī daudzos citos) izmantojis māksliniecisko tēlu — sapni. Tam visbiežāk ir rakstura psiholoģiskā konflikta izgaismotāja funkcijas, vai arī ar sapņa palīdzību rakstnieks padziļina ieskatu varoņu domu un izjūtu pasaulē. Izmantotās formas nosacītība

rakstniekam ļāvusi ļoti brīvi izvēlēties visdažādākās, reālajā dzīvē pat neiespējamās situācijas. Tieši sapnī ("Vecais muzikants", 1896; "Mīlestība", 1902; u. c.) varoņu iekšējās pretrunas sasniedz vislielāko spraigumu, cilvēka zemapziņā dusošie spēki iegūst konkrētu apveidu un valodu. Arī "Kaujā pie Knipskas" garīgi pazemotais un fiziski izvārdzinātais Cibiņš sapnī redz sevi ietērptu skaistās, greznās drānās, uz brīdi stipru un drošu, bet, kad parādās viņa pretinieks Buņģis un uzkliež: "Atdod manus svārkus, ubadze!" — Cibiņa drosmi vienā mirklī pārmāc instinktīvā dziņa pakļauties stiprākajam: "Viņš gan zina, ka tie nav vis Buņģa, bet viņa paša svārki. Tomēr viņš velk spīdošos svārkus nost, atdod tos Buņģim, kurš, tos ātri uzvilcis, izskrej ārā, kur to gavilēm zēnu bars saņem" (2, 187).

Cibiņš "Kaujā pie Knipskas" ir zaudētājs gan tiešā, gan netiešā nozīmē. Cibiņa sirdsskaidrības pamati ir iedragāti, līdz ar to iedragāts ir rakstura veselais kodols. Skaudrā apziņa, ka jebkuram ir morāla tiesība viņu ne tikai apsmiet, bet arī sodīt kā zagli, padziļina iekšējo konfliktu. Starp diviem ceļiem — sevis aizstāvēšanu, resp., attaisnošanu, vai bēgšanu atbilstoši rakstura loģikai Cibiņš izvēlas pēdējo.

Īsti čehoviska noskaņa izjūtama autora šķietami bezkaislīgajā vēstījumā par Cibiņa nāvi: "Malkas cirtēji atrada Cibiņu nosalušu..." (2, 192.) Zēna fiziskā nāve ir arī simboliska: ētiskā tikumība, kas ieslēgta Cibiņa individuālisma čaulā, ir nevarīga un bojāejai lemta.

Cilvēka garīgo vientulību, individuālismu un līdz ar to atšķeltību no sabiedrības Poruks daudzos savos darbos ir izvirzījis kā personības saglabāšanas ideālu. Tā ir kļuvusi par J. Poruka novelistikas pamattēmu, kuru viņš daudzveidīgi variējis. Rakstnieks nepārvērš savu ideālu par dogmu, bet konfrontē to ar dzīves īstenību.

Gandrīz visus Poruka darbus, sākot ar "Pērļu zvejnieku", caurvij metafiziskā atziņa, ka mīlēt nozīmē mirt, jo mīlestības daiļumu spēj glābt tikai nāve ("Mīlestības romāns", 1897;

“Hamlets”, 1900) vai labprātīga šķiršanās (“Brūklenāju vainags”, 1904). Novelē “Mīlestība” (1902) autors risina problēmu par ideālo mīlestību kā absolūto Patiesību, kuru iepazīt var tikai nāvē.

Tas ir viens no tiem Poruka īsprozas darbiem, kuri atgādina filozofiskus disputus un kurus pats rakstnieks dēvē par simboliskiem tēlojumiem. Šā tipa novelēs aktīvi un emocionāli iedarbīgi kļūst nosacīti tēli — dažādu autora ideju abstrakcijas vai simboli. Reālā un fantastiskā saliedējumā sižeta attīstību virza personificētie autora vēstītāja, mīlestības, patiesības tēli un to savstarpējās attiecības, dialogi.

Mīlestība nav atnesusi varonim solīto laimi, savās ciešanās un mokās viņš to vienatnē ir sācis nolādēt. Bet tad —

“Pie durvīm lēni klauvēja. Es zināju: tā bija viņa. Uz pirkstu galiem, bet cēli viņa pienāca pie manas gultas un noslēpumaini teica:

— Nāc!...

Mēs izgājām rīta krēslā. Austrumos ausa blāzma. Visu plašo leju pārklāja miglas jūra.

— Kurp mēs iesim? — es jautāju.

— Uz Patiesību! — viņa noslēpumaini runāja” (8, 103).

Bet cilvēks, grēcīgs un pretrunīgs, baidās tikties ar šo Patiesību, jo viņš labi apzinās, ka Patiesības sniegtais miers un skaidrība nozīmē nāvi.

“Es izrāvos no viņas rokas. Nē, tikai turp vien ne! Drūmā sala bija nāvīga drudža perēklis. Un turpu viņa gribēja mani vest.

— Tu gribi, lai es mirstu? — es pārmetoši jautāju” (8, 103, 104).

Kad varonis tiekas ar Patiesību — mūžīgo Mīlestību, tā gulda kapā grēcīgo mīlestību un noskūpstā tās upuri.

“[...] un ar šo skūpstu viņa manim atņēma visu, ko tā manim vienreiz bija devuse: dzīvību, pasauli, ienaidu, domas, jūtas — visu, visu” (8, 106).

Mīlestības reālajam jutekliskajam piepildījumam J. Poruks pretstata ilgas, atsacīšanās rūgto laimi. Tā caurstrāvo arī vienu no viņa mākslinieciski noskaņotākajām novelēm "Brūklenāju vainags".

Senais stāsts par divu jauniešu spēcīgajām jūtām un šķiršanos te atveidots kā kvēls apliecinājums tādai mīlestībai, kas aizdedzina nedziestošu uguni sirdī, kuras mirdzums, tāpat kā dabas skaistums, ir pastāvīgs. Rakstnieks te poetizē laiku, tas nav iznīcinājis jūtas, bet gluži otrādi — tās apskaidrojās.

Pesimists, par kādu bieži ticis dēvēts Poruks, nekad nespētu uzrakstīt šādu darbu. Pesimists novēršas no cilvēku attiecību un dabas skaistuma, tikai nejaušība vai acumirkļis spēj viņu uz brīdi aizraut. Turpretim "Brūklenāju vainagā" mirklis iegūst mūžības ilgumu, tajā dzimst dziļākās jūtas un domas.

Protams, Poruks bija galējību cilvēks kā dzīvē, tā mākslā. Dzirkošs dzīvesprieks viņā mijas ar bēdām, sajūsma ar vilšanos, aktivitāte ar pasivitāti. Pats rakstnieks to vislabāk ir apzinājies, rakstīdams šādas zīmīgas dzejas rindas:

Vai tāpēc zvaigžņu debesīs
Nav, ka man aklas acis?
Vai cerības tur vainīgas,
Ka es tām kapu racis?

("Pesimists", 13, 103)

Poruks nekad nezaudē ticību cilvēka radošajam garam, pat tad, ja to pārmāc tumši instinkti ("Mamona vergs", 1902). Patiesi traģiskā dzīves uztvere rakstniekam ļāvusi iejūtīgi un mākslinieciski iedarbīgi atklāt rakstura vājības, nemeklējot tām īpašu attaisnojumu vai nosodījumu. Par dzeršanas postu gan pirms Poruka, gan pēc viņa rakstījuši daudzi, un parasti šis stāstījums ieturēts tumši drūmos toņos, vai arī tajā valda morālisks sašutums un didaktika, īpaši A. Saulieša un A. Brigaderes darbos, kur visbiežāk dzērājs tiek pārmācīts vai arī "atgriezts".

Risinot šo problēmu, piemēram, novelē "Baltā puķe" (1899), savdabīgais rakstura zīmējums zināmā mērā sasauca ar Blaumaņa "Purva bridēja" vai "Pazudušā dēla" izgaismojumu. Poruka atveidojumā tas ir dziļi nelaimīgs cilvēks, kurš apzinās un skaudri izjūt savu nelaimi.

Klusināta traģisma piesātināto vēstījumu noslēdz dabas aina ar slaidajām priedēm, kuras ar

"[...] savām galotnēm stiepās augsti, augsti gaisos. Rīta saule tās apspīdēja, aplēja ar sārtumu. Labi, ka tās var zaļot un lūkoties brīvi saulē, bez kā tām būtu jāklīst un jāmaldās..." (4, 46.)

Šī paralēle pasvīturo autora pozīciju — patiesas skumjas par cilvēka dabas lielo vājību. Līdzīga intonācija izskan arī novelē "Nervi" (1898), kuras centrā psihiski nelīdzsvarotas sievietes raksturs. Viņas neapreķināmā un nesavaldīgā rīcība sākumā uzjautrina saimes ļaudis, bet mazpamazām kundzes "nervi" kā indīgi baciļi saindē arī veselos. Naidīgajā un satraucošajā atmosfērā tikai jaunās sievietes vīrs pilnībā apjauš nelaimes skaudrumu.

Ārējā sižeta konstrukcijai Poruka novelistikā visbiežāk ir sekundāra loma, jo rakstnieku galvenokārt interesē psiholoģisko norišu process. Tomēr arī viņam ir darbi, kuros negaidīts notikums vai novelistikas klasiskā situācija izraisa "sprādzienu" ikdieniskās dzīves ritējumā, un tad atklājas raksturs savdabīgā gaismā. Notikums kā konflikta izraisītājs varoņa psiholoģijā un personāža savstarpējās attiecībās ir noveles "Cavalleria rusticana" (1901) sižeta uzbūves pamatā. Nelielā lauku miestīņā, kur ieradusies klejojoša cirka trupa, žilbinoši krāsainās izrādes iemet skatītāju sirdīs degošas dzirkstis, izrauj cilvēkus no ierastās ikdienības, ievēd tos gluži svešā pasaulē — mīlestības, kaislību pasaulē. Atgriešanās realitātē autora vēstījumā iegūst traģikomisku raksturu, un noveles poētiskais nosaukums kļūst par darba idejiski estētisko simbolu.

Arī novele "Parāds" (1901) ir klasiska situāciju novele un tai pašā laikā cilvēka dvēseles psiholoģiska studija. Noveles īsums (nepilnas divas lappuses) ar savu ietilpīgumu, vielas koncentrētību un darbības spraigumu apliecina ne tikai rakstnieka talantu, bet arī žanra plašās potences.

Maksimāli lakoniskais atskats personāža pagātnē motivē un sagatavo kulmināciju un tai pašā laikā arī nobeiguma dramatisko situāciju: muižas šuvējai viņas rotaļu biedrs, arī pirmā un vienīgā mīlestība — jaunais barons — bērniībā bija izsisis ar jāmpātagu aci. Ilgi slēptās atriebības alkas, bet arī mīlestības jūtas jaunās sievietes sirdī izlaužas ar vētrainu spēku dienā, kad muižas ļaudis svinīgi sagaida baronu ar viņa jauno kundzi. Un Alina ierodas pilnī, lai baronam iemestu acīs naudu, kuru savā laikā viņa tēvs atstājis tai kā "sāpju naudu". Nobeiguma situācija ir pēkšņa un negaidīta: barons, ne vārda neteicis un uzklausījis tam adresētos pārmetumus, piepeši izsteidzās ārā un "ienāca ar jājamo pātagu rokā.

— Es esmu jums vienu aci parādā! — viņš drebošu balsi runāja, — še, ņemat šo pātagu un izsitat manim vienu aci. Es negribu nevienam palikt parādā!

Alina izstiepa roku un satvēra pātagu. Barons satrūkās, to viņš nebija cerējis...

Bet Alina iesvieda pātagu kaktā.

Baroniete ienāca.

— Kas te notiek? — viņa izbijusēs prasīja.

Alina gribēja ko teikt, viņa lūkojās stīvi uz baronieti, viņai bija tā ap sirdi, it kā kad tai vajadzētu pacelt jājamo pātagu un barona Konrada laulātai draudzenei laupīt vienu aci...

Jā, tas viņai būtu bijis apmierinošs gandarījums..." (7, 90.)

Atšķirībā no klasiskās, īpaši renesanses novelistikas, kur situācija ir "tūra" — neizriet no varoņa psiholoģijas un vienmēr radikāli maina sižeta gultni, minētajā darbā konflikts, sasniedzis finālā savu galējo sasprindzinājumu, tā arī būtībā paliek neatrisināts, atstājot brīvu vaļu lasītāja iztēlei.

Tādu psiholoģisko noveli, kuras centrā ir divdesmitā gadsimta intelektuālais varonis ar savām rakstura pretrunām, dzīves jēgas meklējumiem, J. Poruks latviešu literatūrā veido pirmais. Sarežģītas psihiskas norises nereti atklāj simbolu valodā

(“Kokgrauzis”). Citkārt tie ir reliģiski (“Viesis”, 1906), literāri (“Hamlets”, 1900) vai mitoloģiski tēli (“Faķīrs”), kuri paspiltina vai arī izlīdzina cilvēka dvēseles disharmonijas traģiku.

Kā visi romantiķi, Poruks centās vienot filozofiju ar reliģiju, ar mākslu. Un starp visām mākslām mūziku vērtēja kā “visdvēseliskāko”, pat “dievišķu”.

Mākslinieku mūziķi autors parādījis kā ārkārtēju personību, kas mākslā meklē ideālas vērtības, savas individualitātes pasargāšanas iespēju. Tomēr šis patvērums nereti reālās dzīves pretišķībās sabrūk, jo tā pamatos liktas ilūzijas. Sapņa un īstēnības sadursmē mākslinieks nereti nokļūst dramatiskas izvēles situācijā. Vientuļam vijolniekam (“Vecais muzikants”, 1896) visu mūžu bijis maldīgs priekšstats, ka māksla un nesavtīga kalpošana tai spēj aizstāt visu. Dzīvodams savu iedomu pasaulē, viņš pamazām ir attālinājies no cilvēkiem, bet mūža novakarē ārēju sarežģījumu dēļ (mūziķi atlaiž no darba orķestrī) nobriest smags psiholoģisks konflikts varoņa garīgajā pasaulē. Koncentrētā vēstījumā rakstnieks atklāj, kā īsā laika sprīdī mainās varoņa dzīves uztvere, kā vecais, dzīves nogurušais cilvēks drosmīgi un nesaudzīgi atsakās no saviem līdzšinējiem uzskatiem.

Rakstura pretrunu atsegšanai Poruks izmantojis nosacītu tēlu — vecā mūziķa sapni, kurā viņš par mākslas un dzīves attiecībām diskutē ar savu pārdoto vijoli.

Nozīmīga ir noveles beigu epizode. Īsi pirms nāves vecais mūziķis raksta vēstuli vienīgajam tuvajam cilvēkam — savai audzumeitai. Tas ir novēlējums jaunai topošai māksliniecei rast saskaņu starp mākslu un reālo dzīvi un apliecinājums divu cilvēka darbības sferu — garīgās un materiālās iespējamībai.

Mākslas un dzīves attiecību problēma un cilvēka vieta starp šīm divām šķietami nesavienojamām sfērām izvirzīta arī novelē “Atraitne” (1896). Tikai šeit problēmas risinājums ir gluži atšķirīgs, mazāk jūtama arī paša autora pozīcija, jo spilgts un psiholoģiski motivēts ir rakstura zīmējums.

Jauna sieviete pēc vīra nāves nolemj sevi ziedot mākslai. Marta apzinās, “[..] ka māksla un daba ir lieli kontrasti, ka viss univerzums ir dalījies divās daļās: rupjā matērijā un kvintesencē mākslā, kurā pēdējā mājo mūžīgā laipnība, mīlestība, visas daiļo formu idejas” (2, 55).

Tomēr indivīda norobežošanās tikai savā subjektīvo izjūtu pasaulē kļūst par lēni, bet nenovēršami briesošā konflikta avotu. Lepnās sievietes rakstura monolitums ir tikai šķietams, viegli iedragājams. To akcentē vairākkārt variētais vecās un jaunās akas motīvs.

Marta saimes ļaudīm liek izrakt jaunu aku, jo vecās, pussagruvušās akas ūdens viņai šķiet duļķains un netīrs. Kad jaunā, dziļā aka ir izrakta, tomēr neviens, izņemot Martu, to nelieto. Visus atbaida tās “[..] šausmīgais miers, tāds pats kā dziļdomīga, auksta, nepieņemama cilvēka dvēsele.

Un Marta jūta, ka līdz ar šo aku arī viņas dvēsele bija tapuse dziļāka, apkārtnei auksta un nepieņemama. Agrāk tā sasila ātri līdzcietībā un mīlestībā ar līdzcilvēkiem, it kā vecās akas ūdens peļķainā diļa malā, saulei spīdot. Tagad tā uzglabājās dziļumā auksta kā ledus” (2, 53).

Atteikusies no sava labprātīgā ieslodzījuma “garīgās brīvības” un egoisma sprostā, jaunā sieviete pilnīgi novēršas no kalpošanas dievišķajai mūzai, nolemj veltīt sevi tikai cilvēkiem, ikdienībai. Šāds raksturs atšķirībā no vecā mūziķa, kura garīgā pasaule ir dziļāka, tiltu starp divām galējībām nekad nespēs atrast, savā rīcības konsekvencē tas spēj izvēlēties tikai vienu no tām.

Simboliskā novele “Maldu pils” (1897), kas sarakstīta Poruka daiļrades sākuma posmā, nepārprotami apliecina rakstnieka estētiskās pozīcijas vadlīniju — dzīves būtība un jēga slēpjas cīņā par pilnību. Mūžīgie cilvēces ideāli — patiesība, tiklība, gods — noveles varoņa indu karaļa dēla Akbara acu priekšā paceļas kā teiksmaini tēli, un ikdienības un grēcīgās dzīves nomocītais varonis dodas meklēt šos ideālus.

Kad princis ierodas pilī, kur mīt Gods, Tiklība, Patiesība, viņš redz, ka tie ir tikai cilvēkiem līdzīgi akmens tēli. Tur patiesi viss labais ir mūžīgs, jo ir

sastindzis. Un princis pamet šo izmirušo maldu pili, jo atzīst, ka "Dzīvot ir vairāk nekā saltos mūros mūžīgi klusēt. Jā, nu es saprotu, cik liela ir grēcīgo cilvēku dzīve, cik varens ir viss, kas tajā slēpjas... [...] Viens vienīgs cilvēks spētu uzturēt visus godus, tiklības, tikumības! Bet lielas sāpes, nemieru, kustību, darbu, spēkus attīstīt var tikai daudzi, tikai "grēkotāji"..." (2, 114.)

Noveles nobeigums ir gluži reālistisks — princis atgriežas dzīvē, kurā mirdz spoža saule un daiļa meitene nosarkusi uzlūko stulto jājēju. Rakstnieks šai darbā (un arī citos) nepārprotami noraida indivīda norobežošanas viltus askētisma un abstraktu ideālu pasaulē. Un, ja žanra attīstībā Poruka novelei ir sava neatņemama vieta, tad vispirmām kārtām to sekmē rakstnieka nemierpilnā attieksme pret pasauli, kuru viņš centās izzināt. J. Poruks bija meklētājs, kam pieder klasiskā sakāmvārda "miers baro, nemiers posta" pārfrāzējums: "Miers posta, nemiers mūs ved uz priekšu. Nemiers ir progresa cēlonis, nemiers ir cilvēces glābējs. Miers ved mūs pie bada, nemiers mūs baro" (16, 73). Kā patiesi brīva mākslinieciska personība J. Poruks ar katru jaunu darbu pavēra citu pasauli un arī pats tajā bija cits.

Tāpat kā savā pirmajā, vēl vācu valodā sarakstītajā stāstīnā — novelē "Sokrata avots" (1891), rakstnieks visu savu neilgo mūžu bijis sokratiskās patiesības (nevis taisnības) meklētājs. Sokrats smaidīdams izdzer viņam paredzēto indes kausu, jo labi apzinās, ka nekas nav pabeigts un nekas nav noslēgts, un jebkura patiesības meklētāja ceļš būs bezgalīgs.

ĒTISKIE MAKSIMĀLISTI

(A. Saulietis, A. Brigadere)

Augusts Saulietis lielā mērā izaudzis Jura Neikena, Apsīšu Jēkaba, brāļu Kaudzišu reālistiskā tautas stāsta tradīcijās ar tā kristīgi ētisko satvaru. Tomēr Saulieša īsproza jau ir sarežģītāka, psiholoģiski un stilistiski niansētāka. Tā piesaista ar pretmetīgiem strāvājumiem: ar veclaicīgi didaktisku un reizē

mistiski vizionāru skatījumu. Skaudri reālas, pat naturālistiski zīmētas ainas mijas ar simbolismu un jaunromantismu. Galvenā uzmanība pievērsta indivīda jūtu, pārdzīvojumu atklāsmei, nevis ārējām norisēm.

Savā dziļākajā būtībā A. Saulietis ir konservatīvs patriarhālās lauku sētas aizstāvis, vecās zemnieku paaudzes stingrās ētikas un morāles sargs. Tomēr viņam tik tuvā pasaule ar sentēvu iedibināto kārtību vada savas pēdējās dienas. Jaunie laiki ar spožajām pilsētu ugunīm, kas vilina un reizē atbaida ienācējus no laukiem, ir jau pārveidojuši gan agrākos dzīves pamatus, gan cilvēkus pašus.

Zināma neatlaidība, ar kādu Saulietis turas pie aizejošā, viņa daiļradē nemītīgi saduras ar patiesa mākslinieka vērojumu. Tāpēc arī rakstnieka pasaulskatījums savos pamatos ir traģisks. Autora pozīcijas pamatā ir aizgājušo, šķietamo vērtību zaudējuma sajūta, kas arī noteikusi materiāla izvēli un problemātiku. Lai arī tēmu un ideju loks A. Saulietim ir ierobežots, šodienas lasītājam pasvešs, toties saistoša ir atmosfēra, asociatīvais zemteksts. Galvenais tēlojuma objekts — lauku mājas purva vai ēnaina tūreļa nostūrī, “bezsaules zemē”. Dažkārt tā ir pilsētas šaurā istabiņa, kurā vientuļnieks gremdējas savās dvēseles mokās.

A. Saulieša vientuļnieki dzīvo nežēlīgā neiecietībā kā pret sevi, tā apkārtējiem. Saulietis kā neviens latviešu rakstnieks parādījis to savrupības tieksmi, kas iemājo individā, kuru piemeklējusi kāda nelaime, bēda, vai arī viņš atrodas savas sirdsapziņas tiesas priekšā. Un šī tiesa ir barga, jo likums un tikums rakstniekam vienmēr pirmajā vietā. Un, ja cilvēks pakļūp vienreiz, viņam tiek uzņemta it kā cilpa, kas to velk pretī bojāejai.

Jautājums “ko darīt, kā rīkoties” ir tā centrālā ass, ap kuru griežas un vijas visas varoņa domas un izraisa garu, detalizētu iekšējo monologu plūsmu. Psiholoģiskās kolīzijas ir spraigas, tās attīstās ar dramatisku kāpinājumu, ir arī patiesi traģiskas

situācijas (slep kavības, ārprāts), un tomēr tieši šāda tipa darbi vismazāk spēj savīļņot mūsdienu lasītāju. Visās sadursmēs vai pārdzīvojumos saprāts beigu beigās uzvar neprātu, labais, tikumiskais cilvēkā aplāpē tā tumšos dvēseles spēkus vai arī — “augstākās varas” atmaksa sasniedz grēcinieku vismaz viņa nāves stundā.

Rakstnieka īsproza no žanra viedokļa raksturojama kā savdabīgs stāsta un noveles sakausējums, lai gan pareizāk ir runāt par divu vēstījuma tipu — stāstošā un novelistiskā sintēzi. Aprakstošas ainas no tautas dzīves, izvērstas uzrunas lasītājam mijas ar vēstījuma saasinājumu gan nobeigumos, gan arī dažkārt ekspozīcijās, ar spējiem un dramatiskiem sižeta pavērsieniem un patiesi asām psiholoģiskām sadursmēm (noveles “Noslēpums”, 1901; “Klusumā”, 1905; u. c.).

Deviņpadsmitā un divdesmitā gadsimta mijā A. Saulietis saraksta savus labākos stāstus un noveles (“Valgos”, 1898; “Nelaime”, 1900; u. c.), kuru varoņi ir dziļu bēdu, nabadzības, visdažādāko nelaimju nospiesti cilvēki. Ar viņu likteņu tēlojumu A. Saulietis noveles žanrā turpina Zvārguļu Edvarda dzejas motīvu par “nabagiem un vārdzinātiem”, kuriem pieder dzejnieka sirds, un atbilstoši savai dzīves uztverei un arī žanra specifikai viņš nabaga brāļu motīvam piešķir patiesu dramatismu.

Novele “Nelaime” ir viens no rakstnieka mākslinieciski spēcīgākajiem darbiem. Uzrakstīta tā ļoti vienkārši, bez didaktikas un moralizēšanas. Vietumis izjūtama it kā “Pelēkā akmens stāstu” noskaņa, lai gan autoru pozīcijas ir pilnīgi atšķirīgas. Vienkāršā, sociāli un morāli nomāktā cilvēka dzīve tēlota visikdienišķākajā pelēcībā, un šai tēlojumā valda galvenokārt pelēkas, zilganbaltas krāsas, neskan smieklī un arī izmisums ir kluss.

“Nelaime” izmantota netiešā tēlojuma forma, kurā sīki detalizēts vides, personāža rīcības un darbības apraksts kontrastē ar ļoti aprautu izteiksmi. Nesteidzīgi un visai parasti rit stāstījums

par pusgraudnieka Kraukļa pošanos ceļā agrā ziemas rītā, tomēr sīkajos sadzīves momentos un ikdienišķajās norisēs atklājas galējas un satriecošas nabadzības aina. Pusvārdos, nedaudz saraustīti veidotajos dialogos ienāk arī spēcīgs zemteksta strāvums. Visas cerības, vārdos neizteiktas, saistās ar to niecīgo peļņu, kuru ģimenes galva iecerējis saņemt par aizvesto linu vezumu. Turpmākā notikumu attīstība, sarežģījumi, nelaime ar zirgu, Kraukļa atgriešanās mājās ir šo cerību sabrukums.

A. Saulieša darbā reljefi iezīmējas arī tālaika prozai vispār tik raksturīgā vēstījuma stilistiskā neviendabība. Apsīšu Jēkaba vēstījuma tradīcijās tēlots Kraukļa ceļa pirmais posms.

Piemēram: "Patīkami braukt ziemas naktī pa silu! No vienas puses met priedes savas garās ēnas līdz pašam ceļam, otrā pusē atkal tās, mēness apspīdētas, mirdz baltā pārslu rotā.

Krauklis gāja savā nodabā vezumam pakal, atļaudams bērīm pašam ieturēt ceļa vidu. Bija vientulīgi un skumji, klausoties sava paša un bēra soļos — —"²²

Ar nākamo rindkopu, kas ievada dramatiskos notikumus, krasi izmainās arī vēstījuma intonācija:

"Te piepeši vezums sāka griezties sāņus un šļūkt no ceļa nost. Krauklis tvērās aiz virvēm, bet nejaudāja vairs vezuma noturēt; tas slīdēja un rāva arī Kraukli līdz, kamēr, labi lejāku ticis, atsitās un apgāzās. Bēris turējās, turējās uz kājām, bet tad pakrita uz sāniem pār ilksi [..]" (2, 41).

Atbilstoši darbības tālākajam risinājumam un tempam sastringst arī vēstījums. Kad nelaime ir notikusi, Kraukļa dvēselē vispirms spēji uzbango izmisums, kas pamudina viņu uz bezjēdzīgu rīcību — nežēlīgi sist nomocīto, veco bērni. Pēc tam seko ārējās sižetiskās darbības pārrāvums, visu piepilda varoņa juceklīgās izjūtas, kurās izmisums, žēlums sajaucas ar nogu-

²² *Saulietis A.* Kopoti raksti 15 sējumos. — R., 1923—1927. — 2. sēj. — 1923. — 41. lpp. Turpmāk norādes uz šo A. Saulieša Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

rumu, apātiju. Kad otrā rītā Krauklis uztrūkstas no murgainā miega un dzird, ka no Bumburkroga puses tuvojas braucēji, tas ir arī faktiskais noveles nobeigums. Nelielais epilogs — tālaika epikai raksturīga forma — ietver autora idejisko vispārinājumu: nabago ļaužu posta dzīvē nekas nevar mainīties, un tāpēc pacietīgi jāuzņem visas nelaiemes.

A. Saulieša tēlotie dzīves pabēri, līdzīgi pusgraudnieka Kraukļa nodzītajam zirgam, nekurnēdami velk savu pārmēru smago fiziskā darba un garīgo ciešanu jūgu. Spēku galējas izsmeltības brīdī rakstnieks asā, dziļā griezumā atkailina viņu dvēseli, tās vissīkākās vibrācijas. Par psiholoģiskās analīzes stūrakmeni kļūst varoņa iekšējais monologs, viņa saruna ar sevi, savu sirdsapziņu. Saulietis novelistikā ievieš arī grēksūdzes tipa vēstījumu, kurā vide, dabas tēli, visa darbības atmosfēra tiek pakļauta varoņa pārdzīvojumu izgaismošanai. Piemēram, novelē "Tukšs!... Tukšs!..." (1903) mirstošās kalpa sievas traģiskās izjūtas par gluži veltīgi nodzīvoto dzīvi akcentē peizāžas zīmējums — rudenīgi klajais lauks, vējš, kas dzenā nokritušās sausās lapas un rausta kailos koku zarus, rudens miglā dusošās egles. Tā ir absolūta bezcerības un nolemtības atmosfēra, un to vēl pastiprina rakstura iekšējā pasivitāte, pesimisms.

"Cik niecīga, tukša, nabadzīga un tīri nejēdzīga var būt cilvēka zemes dzīve. Kā tumsā un kā bez mērķa viņa rit un — pazūd —

Nāk cilvēks pasaulē, bet uz ko? Lai sāpēs radītu — sāpes citiem un sāpes sev pašam. — Un iet viņš kā maldīdamies, kā pa tumšu nakti, bez gaiša prieka, bez dvēseles laimes, līdz pakrīt kaut kur ceļa malā ar rūgtu, saģiftētu dzelonu sirdī —" (2, 66).

Saulieša varoņu rezignācija un spēcīgā dzīves bezjēdzības apziņa savu apogeju sasniedza divdesmitā gadsimta pirmajā gadu desmitā sarakstītajās novelēs, kuras apvienotas krājumā "Vientulīgi ceļi" (1925). Tam likts zīmīgs moto: "Un es palikšu tev uzticīgs, vientulība!" Šā cikla darbi, kuru žanriskās robežas stipri izplūdušas un nenoteiktas un kuros spraiģu, dramatisku

situāciju vietā ir modernā cilvēka, jau pilsētnieka, dvēseles vientulības detalizēts izsekojums, no raksturu izveides viedokļa ir visai zīmīgi: latviešu novelē jau gadsimtu mijā ienāk pretrunu plosītais un pasīvais inteliģents, kurš, laukus atstājis, bet pilsētu tā arī neiekarojis, savā dvēseles sašķeltībā un mistiskajās vientulības sāpēs uzceļ mākslīgu sienu starp sevi un sabiedrību un arī pats sevi nav spējīgs saprast. A. Saulieša ideālista sapņotāja skumjo pārdomu atziņa: "Eji kur iedams — tu būsi un paliksi viens... [— —] Vaj tad cilvēks cilvēku var pilnīgi saprast un tam ko palīdzēt?" (7, 21.) Ar šādu personības atveidojumu A. Saulietis žanra vēsturē iedibina visai noturīgas, jau modernisma estētikā sakņotas tradīcijas.

Būdamas prasmīgs dabas un vides raksturotājs (nevis aprakstītājs), A. Saulietis arī šai virzienā bagātina žanru. Katra detaļa (miglā norasojis pirts lodziņš, grābeklis izmocītas sievietes rokās), dabas aina (blāvs mēness atspīdums tumšajās egļu galotnēs, klusais meža ceļš ziemas naktī) iegūst viņa tēlojumā dzīvību, dinamismu. Peizāža A. Saulieša prozā vispār ļoti cieši savijas ar varoņa pārdzīvojumiem un tādējādi veido īpaši emocionālu atmosfēru.

Rakstniekam ir darbi, kuros daba, tās visīsāko norišu zīmējums izveidots kā vienots psiholoģisks process. Tas iegūst tādu māksliniecisku patstāvību, ka kļūst par sižeta kompozīcijas pamatelementu.

Viens no šāda tipa mākslinieciski spēcīgākajiem Saulieša darbiem ir novele "Klusumā" (1905), kurā patiesi meistariskais peizāžas gleznojums ir arī darbības attīstības galvenais virzītājspēks. Jau ar pirmajām rindām lasītājs tiek ievests darbības epicentrā: bagātais Dindonis, kura sieva pēc vienīgā bērna nāves nespēj atspirgt, aizbrauc uz staciju sagaidīt savu jauno draudzeni. Šim notikumam konflikta traģiskajā atrisinājumā būtiskas nozīmes nav. Vientuļā, garīgi aizlauztā sieviete tikai izmanto vīra prombūtni, lai labprātīgi aizietu no dzīves, kurā meli un liekulība viņu apņēmuši kā biezs, nesaraujams tīkls.

Sievietes izmisums, kas kāpj it kā no tumšas, dziļas akas, tiek atklāts galvenokārt ar detalizētu ārējo norišu tēlojumu, kurā katra kustība, katrs moments ir iekšēja pārdzīvojuma piesātināti.

Iekams pārkāpt pēdējo robežu, jaunā sieviete lēni, it kā bez domām no visa atvadās, izstaigā gaišās klusās istabas, soļo pa parku, noglauda kādu koka zaru, apstājas pie dīķa. "Zemē bija piebirusi vesela kārtā gaiši dzeltenu kļavu ziedu — un viņa uzmanīgi apgāja tiem apkārt, jo bija tā kā žēl viņus samīt [...]” (14, 38). Bet tas viss notiek it kā sapnī, jo nākamajā brīdī viņa jau ir to aizmirsusi. Tad viņa lēni pieiet pie klusā dīķa, kur "stāvēja vecie vītoli kā iesnaudušies vakara klusumā. Viņiem neietrīsējās ne lapiņa. Daži no viņiem bija noliekušies uz tumšā ūdens pusi. Vakara blāzmas sarkanais atspīdums krita uz vienas dīķa malas un laistījās tur zilgandzeltenās un purpura krāsās, bet otra dīķa mala stāvēja melnā ēnā. Arī ūdens tur izlikās gluži melns, melns” (14, 38).

Varones šķietamajā bezdomu pasaulē dzīvi ir tikai dabas tēli. Tuvojoties naktij, arī daba maina savas krāsas un skaņas, vēl spēcīgāk atbalso cilvēka vientuļo gaitu.

"Bija jau vēlu — laikam... Mēness bija uzgājis pašā debess vidū, un viņa vizma jaucās ar biezo miglu, kas bija sacēlusies līdz tumšajām koku galotnēm” (14, 39). Un tad sieviete pazūd tumsā, un tikai "kāds putns nedzirdami aizlaidās pa zaļgano nakts krēslibu uz melnajām eglēm” (14, 41).

Rakstnieks šeit sasniedzis maksimālu epizodes norobežojumu no visa gan laikā, gan telpā, tāpēc arī īpaši saasinās lasītā uztvere. Notikuma dramatismu pasvīturo reljefie peizāžas kontrasti, akcentētais un vienmērīgi kāpinātais vēstījuma ritms, tā drūmi emocionālais piesātinājums.

Novēle "Klusumā" piesaista uzmanību arī no žanra tipoloģijas viedokļa. Tā ir psiholoģiskā tipa novele ar savdabīgu sižeta konstrukciju. Vientuļās sievietes gājiens virzās it kā pa spirāles lokiem līdz robežpunktam, kur spirāles atspere pēkšņi neiztaisnojas, bet iekšēja sprieguma maksimālajā momentā pārlūst. Sava laika žanra attīstībā minētais darbs turpina to R. Blaumaņa novelistikas psiholoģiskās līnijas vienu atzaru, kas

aizsākās tādās viņa novelēs kā “Sapnis”, “Pie aizbiruša avota”. Tālākajā virzībā šī žanra līnija pamazām zaudē savu dramatisko piesātinājumu, arvien vairāk lirizējas. Tāds process vērojams arī A. Saulieša paša darbos, kur vēstījuma spraigums, pat dramatisms vietumis samājo ar sentimentālu patosu un pāri plūstošu lirismu.

A. Saulieša mākslas pasaule bija pašaura un cieši sevī noslēgta. Tomēr novelē *Saulietis* atklāja savu ieskatu cilvēka jūtu dzīvē un līdz ar to paplašināja īsās vēstījuma formas attēlojuma iespējas. Mistikas un vientulības motīvs, skaidrības slāpes viņu tuvina Porukam (lai gan *Saulietis* savā būtībā ir dziļāks pesimists par Poruku), turpretim ētiskais maksimālisms — A. Brigaderei.

Anna Brigadere kļūst pazīstama deviņpadsmitā gadsimta deviņdesmito gadu vidū kā sievietes izjūtu pasaules, tās pašai dziedīgās mīlestības un ciešanu tēlotāja. Viņas pirmo stāstu (“*Vecā Karlīne*”, 1897; “*Patversmē*”, 1899) varones zināmā mērā ir līdzīgas Saulieša cietējām sievietēm. Apsīšu Jēkaba vēstījuma rāmajā garā rakstniece stāsta par precētām kalpu sievām un viņu pazemību grūtajā dzīves ceļā, jo, lūk, “[..] cilvēku likteņi tek kā pavedieni, kuru gali visi Dieva rokās. Dažreiz domā tā, ka pavediens tā sarežģījies, aizmetušies tādi mezgli, ka nemūžam vairs nevarēs atraisīt, bet paļaujies tik uz Dievu, nogaidi un paskaties, cik labi viss atšķetinās”²³ (“*Kristīnes stāsts*”, 1903).

Tomēr šī atziņa nebūt nav Brigaderes daiļrades vienīgais idejiskais avots. Viņa ienāk literatūrā ar bagātīgu un visai sūru dzīves pieredzi, kuru prasmīgi izmanto, rakstīdama galvenokārt par sev tuvu. Viss, ko rakstniece mīl un ko viņa neatzīst vai nosoda, kā spoguļi atainojas stāstos un novelēs. Savās mājskolotājas gaitās rakstniece uz visu mūžu iemantojusi negatīvu

²³ *Brigadere A.* Kopoti raksti 8 sējumos. — R., 1993—1996. — 2. sēj. — 1994. — 430. lpp. Turpmāk norādes uz šo A. Brigaderes Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

attieksmi pret mietpilsonību jeb "labāko famīliju" tikumiem un morāli, konsekventi noraidoša ir viņas attieksme pret vācu baroniem.

A. Brigaderei novelisti interesē ļoti dažāda vide un atšķirīgi cilvēku raksturi. Viņas darbos ienāk jauna tipa cilvēks — izglītots, domājošs, tāds, kas iepazīs plašāku pasauli. Rakstniece tiecas to nevis nosodīt vai tiesāt, bet gan saprast. Personības psiholoģiskajā izpratnē Brigadere tuva Blaumanim. Tikai Brigaderes varoņiem vairs nav Blaumaņa zemnieciskuma, tie ir citas sociālās vides pārstāvji, Brigaderes atveidotie raksturi ir daudz trauslāki, jūtīgāki, varētu pat teikt — pilsētnieciskāki.

Ne tikai A. Brigaderes novelistikas, bet visas viņas daiļrades centrālā varone ir sieviete, kas apveltīta ar bagātu un impulsīvu jūtu dzīvi. Rakstnieces koncepcijā spēja dziļi un nesavtīgi mīlēt, mīlestības vārdā nest upurus, atteikties ir galvenais sievietes būtības un sūtības apliecinājums. Pasakā "Mare" (1900) tās varone, kas visu piedod un upurē mīlestībai, kļūst par Brigaderes atveidotās sievietes uzpurēšanās simbolu. Tomēr tas nenozīmē, ka rakstniece būtu centusies savā mākslā iemūžināt tikai un vienīgi šādas sievietes.

Tieši ar raksturu dažādību un krāsainību A. Brigaderes mākslinieciskais rokraksts tik ļoti atšķiras no A. Saulieša rokraksta. A. Saulieša varoņu nemainīgā pazemība un padevība liktenim nav Brigaderei tuva, lai gan abus savā individuālajā būtībā tik atšķirīgos rakstniekus vieno sāpju cildinājuma patoss (tikai ciešanās un bēdās cilvēks attīra savu dvēseli un ir paties). Retajam no mūsu rakstniekiem ir izdevies tik dziļi ielūkoties latviešu folkloras pasaulē kā A. Brigaderei. Un no folkloras Brigaderes prozā, kā arī lugās ienāk dzīvesprieks, dzīvības un vitalitātes apliecinājums. Tāpēc arī viņas prozas varoņi, un visbiežāk tās ir sievietes un pusaudži, ir patiesas aktivitātes aizrauti.

Atšķirībā no savas laikabiedres Aspazijas Brigaderi maz saistījušas sabiedriskās cīņas. Iemesls tam rodams Brigaderes nepatīkā pret visu skaļo un ārišķo, un šī personības iezīme lielā

mērā apzīmogojusi arī viņas daiļradi. Ļoti raksturīga, gandrīz simboliska novele ir “Valsa ritms” (1911). Jauna skolotāja ierodas savā pirmajā ballē, kur grezni ģērbti pāri dejo viņai garām. Vienīgais cilvēks, kas uzlūdz viņu, turklāt uz pēdējo valsi, pamet meiteni zāles vidū, jo izrādās, ka viņai nav ritma izjūtas. Bezbēdīgā valša ritms skolotājai tā arī paliek neaizsniegta un sveša pasaule, bet viņa iemācās iet pa dzīvi savas pašas rītmā. Stāsta nobeigums ir ne mazāk zīmīgs — pēc daudziem gadiem kādreizējā skolotāja stāv tai pašā balles zālē, tikai tagad viņu daudzi ar cieņu sveicina, bet, tāpat kā toreiz, viņai garām plūst ļaužu prieks un liksme.

Rakstnieces pozīcija ir novērotājas, dažādu likteņstāstu uzklaušītājas pozīcija. Šāda attieksme pret apkārtējo pasauli un cilvēkiem lielā mērā ir noteikusi arī noveļu kompozicionālo izveidi. Autore visbiežāk transformē notikumus caur tādu vēstītāja tēlu, kurš, būdams tiešs notikumu līdzdalībnieks, patiesībā tomēr ir tikai uzmanīgs un smalkjūtīgs novērotājs, notikumu fiksētājs. Bez lieka sentimenta un skaļiem epitetiem varoņu pārdzīvojumi tiek atklāti tā, kā tos uztver cilvēks “no malas”.

Tā ir aculiecinieka pozīcija, kas, no vienas puses, it kā piešķir vēstījumam objektīvu ticamību, fakta spēku, bet, no otras, — uzsver parādību vērtējuma subjektīvo momentu. Pat tajos darbos, kur izmantots netiešais tēlojums, vēstījuma stilistikajā intonācijā izjūtama šī aculiecinieka klātbūtne. Tāpēc arī netiek atklātas varoņa apslēptās domas, viņa apziņas dziļākie strāvājumi. Atbilstoši savai mākslinieciskajai individualitātei rakstniece varoņu psiholoģiju neizgaismo spožā staru kūlī, neielaužas personāža dvēselē ar dziļu un plašu griezienu, bet galvenokārt izmanto detaļu, noskaņu, gaismas un ēnas pārejas, balss un kustību nianšes.

A. Brigaderes uzmanības centrā ir psiholoģiska un ētiska rakstura problēmas. Vienā no pašām pirmajām viņas novelēm “Kņaze Irena” (1901) izmantota parasta, pat visai banāla fabula — kņaza skaistā meita Irena iemīlas mājskolotājā, bet,

kad kņazs to uzzina un mājskolotāju padzen, Irena noslīcinās. Tomēr novele piesaista ar savu dramatisko piesātinājumu, noskaņu bagātību un pretrunīgo jaunās meitenes raksturu, kurā iedzimtais lepnums un ieaudzinātie kārtu aizspriedumi cīnās ar kaislām jūtām pret jauno vīrieti. Autore, kas te identificējas ar vēstītāju, kā Irenas dzimšanas dienas svinību lieciniece objektīvi atstāsta redzēto, viņa neieskatās Irenas pārdzīvojumu pasaulē, bet, piemēram, attēlo Irenas smaidu, kurā atmirdz viss iekšējais, noslēpumainais — viņas viegli ievainojamā dvēsele. Draiskajā viesību rotaļā, kurā mājskolotājam jāpasniedz Irenai roze, norisinās divu lepmu raksturu bezvārdu dialogs. Detalizētais ārējo norišu apraksts, kustību, sejas vaibstu izgaismojums veidots aprautā, maksimāli koncentrētā izteiksmē. Notikumu atstāstītājs neslēpj, bet pat uzsver savu interesi par visu, tā saspringtā uzmanība lasītājā izraisa nepārprotamu asociāciju plūsmu. Kad divu cilvēku kaislo skatienu valodu pāršalc pārējo rotaļas dalībnieku visai nekautrie smieklī, Irena pēkšņā aizvainojumā izrauj savam partnerim rozi no rokām, nomet to zemē un samīn. Samītais zieds — bezbēdīgās rotaļas fināls — pirmā disonanse šķietami idilliskajā viesību attēlojumā. Tā kļūst par nozīmīgu ievadmotīvu sižeta negaidītajam atrisinājumam. Arī spēcīgā romantiskā noskaņa, kas caurstrāvo romānu, kontrastē un reizē paspīlgtina skarbo dzīves traģēdiju. Irenas tēvs, kuru ierobežotie naudas līdzekļi izstūmuši no ierastās greznās, dīkdienīgās dzīves, visas cerības tajā atgriezties saista ar savu skaisto meitu, izdevīgi to apprecinot. Kad šis konkrētais mērķis negaidīti sabrūk, jo Irena iet bojā, vecais kņazs, pārvērties līdz nepazīšanai, izmisumā atkārtu vienu un to pašu:

“[...] mana Irena — mana laime — mans dārgums — mans atspaidis! Ak, mana Irena, mana skaistule, mana daiļā, daiļā meitene — mana karaliene — mana dieviete! — Ak, visa mana laime — it visa mana laime! (235, 236.) [...] Kaut tikai vēl vienu gadiņu — vienu gadiņu — vienu vienīgu gadiņu! Mana Irena būtu tikusi laimīga — es — mēs visi būtu kļuvuši laimīgi!” vecais kņazs teica kā pie sevis. Viņš sabruka krēslā un palika kluss, kā noguris, tik šad un

tad varēja saprast vārdus, ko tas pastāvīgi murmināja: "Tik vienu gadiņu... kaut tik vienu gadiņu —" (1, 294.)

Kņaza saraustītais, it kā lēcieniem un pārrāvumiem veidotais monologs ne tikai labi atbilst notikumam un pārdzīvojumu raksturam, bet tam ir plašāka mākslinieciskā funkcija. Šai monologā vārdu "mans... mana" vairākkārtējie atkārtojumi nepārprotami atklāj raksturu, kā arī emocionāli akcentē visu noveles idejisko jēgu.

Būdama ekspresīva dialoga meistare, par ko liecina arī viņas lugas, rakstniece vairākām novelēm pamatā likusi dialogu. Visai skopās vēstītāja remarkas papildina personāža replikas, vai arī personāža valodai ir ļoti tieša sarunvalodas forma. Šāda tipa noveles apjomā ir ļoti īsas, tomēr rakstniece maksimāli lakoniskā formā spējusi pietiekami pārliecinoši realizēt savu māksliniecisko ieceri.

Dialogs kā galvenais darbības virzītājs, vides un personāžu raksturotājs prasmīgi izmantots novelē "Šķēres" (1905). Ironiskajā vēstījumā par divu kaimiņu nāvīgo naidu robežstaba dēļ un anekdotiskajā situācijas pavērsienā nepārprotami ieskanas tā satīriskā intonācija, kura žanra tālākajā attīstībā kļuva ļoti spēcīga. Turpretim novele "Viņa smejas" (1903) kompozicionāli izveidota kā četri jaunas sievietes dzīves fragmenti, par kuriem stāsta četras tikšanās. Sižetu virza dialogs, kas būtībā ir monologs, runātājs ir tikai viens, otrs — klausītājs — vienīgi sarunas ierosinātājs un komentētājs.

Apjomā īsā novele sastāv it kā no četrām vēstījuma ritmā atšķirīgām glezniņām vai četrām dažādām smieklu variācijām (sieviete sarunājoties allaž smejas). Kopā saliktas, tās veido vienotu emocionālu stāstu par "mazā cilvēka" mūža skarbo traģēdiju, viņa sociālo lejupslīdēšanu, un tai pašā laikā tā apliecina cilvēka neizsmeļamās garīgā spēka potences.

Gadsimtu mijā, tai laikā, kad novelistikā ienāk A. Brigadere, žanra strukturālajā zīmējumā dziļākos vilcienus ir ievilkusi blaumaniskā novele ar spēcīgiem, vitāliem, pretrunīgiem

novelē “Pēdas” maksimāli saspringtās situācijas risinājumā atriebējs kļūst vājprātīgs.

Novelē “Uzvara” ārējais notikums (barons nepamatoti iesit mežsargam) izraisa asu psiholoģisku konfliktu mežsarga dēla dvēselē, kurā dzimst un nobriest prasība atriebties tēva pazemotājam. Tomēr kulminācijas momentā par zēna “uzvaru” kļūst sevīs pārvarēšanas svētlaieme. Tāpat kā savās lugās, arī novelistikā autore cenšas pierādīt, ka visiem cilvēkiem dota iespēja laboties, izejot cauri “sāpju un ciešanu” tuksnesim (“Vīra māte”, 1900).

A. Brigaderes vieta žanra vēsturē ir neliela, un viņai interesējušas galvenokārt morāli ētiskas problēmas. Tomēr dzīvē rakstniece raudzījies daudz gaišākām un saprotošākām acīm nekā A. Saulietis. Saglabājot nešaubīgu ticību labā uzvarai pār ļauno katrā cilvēkā, Brigadere spējusi saskatīt viņa laimes un nelaiemes cēloņus.

*

Ar R. Blaumani, E. Birznieku-Upīti, A. Saulieti, A. Brigaderi aizsākas pirmais posms latviešu noveles vēsturē — žanra strauja uzplaukuma un kristalizācijas posms. 19. gadsimta tautas jeb didaktisko stāstu nomaina novele.

Kopīgajā žanru sistēmā novele ieņem vienu no svarīgākajām vietām un atbilstoši savām iespējām risina aktuālus, dzīves diktētus uzdevumus. Tās žanriskā specifika — dzīves parādības vai rakstura atklāšana ārkārtējā vai negaidītā rakursā — pievērta rakstnieku uzmanību cilvēka personībai, viņa iekšējai pasaulei. Mazais žanrs atklāja jaunu māksliniecisko domāšanu un tās izteiksmes meklējumus. Lakonisms un dinamika, detaļas noslogojums — tas bija ceļš no aprakstošā uz analītisko.

Latviešu novele savā pirmajā uzplaukuma posmā veidojas nevis renesanses, bet gan deviņpadsmitā gadsimta ģermāņu un romāņu klasiskās novelistikas tradīciju garā. To, protams,

nosaka izcilāko novelistu (R. Blaumaņa, J. Poruka u. c.) individuālā rokraksta īpatnības. Notikums pats par sevi vai situācijas savdabīgais iztulkojums novelē nav primārais, bet ir tikai līdzeklis cilvēka psiholoģijas atklāšanai. Visai vāji attīstīta ir žanra satīriskā, vēl mazāk — komiskā līnija. Latviešu noveles raksturīgākā iezīme ir tās visai traģiskā intonācija.

R. Blaumaņa, E. Birznieka-Upīša, J. Poruka talanta spēks latviešu reālistisko un romantisko noveli pacēla īstas mākslas augstumos. Šis posms iesniedzas vēl divdesmitā gadsimta sākumā, pēc tam žanra reljefajā attīstības līnijā rodas pārrāvumi.

ŽANRS JAUNOS MĀKSLINIECISKĀS IZTEIKSMES MEKLĒJUMOS (1900—1920)

Divdesmitā gadsimta sākums ir daudzveidīgs un sazarots literatūras, tostarp arī mazā žanra attīstības posms. Dramatisks ir pats laikmets, kuru ievada Piektā gada sabangojums ar reakcijas laika atplūdiem, Pirmais pasaules karš, boļševiku apvērsuma jukas 1917. gadā un noslēdz Latvijas neatkarības nebūt ne vieglā izcīņa.

Šajā laikposmā kā sabiedriskajā, tā literārajā dzīvē noris daudzu līdzšinējo vērtību un priekšstatu pārvērtēšana. Vienaldzīgo vai malā stāvētāju tikpat kā nav, it visi jutās aicināti piedalīties savas tēvu zemes likteņa veidošanā. Atšķirīgi bija tikai ceļi, pa kuriem aizgāja daudzi vēl nesenie cīņu vai domu biedri.

Patoss un sajūsma, aizrautība un patriotiska degsme, gan īsta un dziļa, gan arī virspusēja un ātri dziestoša, vilšanās daudzos ideālos un jaunu ideālu meklējumi veidoja to gadu emocionālo atmosfēru. Un literatūra kā jutīgs barometrs atsaucās uz visiem sabiedrisko pārvērtību strāvojumiem un cilvēku likteņiem šajās pārvērtībās.

Manāmi paplašinās daiļliteratūras tematiskais un žanriskais diapazons. Kā allaž krasu sabiedrisko pavērsienu brīžos, vislielāko atbalsi guva patriotiskā, filozofiskā dzeja (piemēram, Raiņa "Klusā grāmata", 1909; "Ave sol!", 1910; u. c.), bet spēji uzplaukst arī gluži jauni literatūras veidi un žanri: simboliski

psiholoģiskā drāma, pasaku lugas, sakuplo liroepika, literārā pasaka. Bez sociālpsiholoģiskā romāna, kuru galvenokārt pārstāv A. Upīts (“Jauni avoti”, 1908; “Sieviete”, 1910; “Zelts”, 1914), top gan impresionisma (A. Birkerta “Pedagogi”, 1907), gan modernisma (H. Eldgasta “Zvaigžņotās naktis”, 1905; Valda Lesiņa “Slimā dvēsele”, 1911) manierē rakstīti darbi. Īpašu pievilcību gūst garie stāsti (J. Jaunsudrabiņa, J. Akuratera darbi). Un, protams, stāsts savā tipoloģiskajā un stilistiskajā daudzveidībā (bērnības atmiņas, episkais, psiholoģiskais, liriskais stāsts).

Tomēr daudzas mākslinieciskās ieceres palika arī nerealizētas — īsprozas pamatgultni veido skices un uzmetumi, atmiņu zīmējumi, feļetoniski pastāsti, liriski tēlojumi, fantāzijas, visai grūti atšifrējamas alegorijas. No žanriskā viedokļa te grūti rast kādu vienotu saskaņu un noskaņu.

Nevien dabīga, savu rokrakstu vēl neatradusi bija arī tā jaunā rakstnieku paaudze, kas literatūrā ienāca gadsimtu mijā un mazliet vēlāk. Tie ir: K. Skalbe, J. Akuraters, A. Austrīņš, P. Gruzna, J. Jaunsudrabiņš, Valdis Lesiņš, A. Upīts, L. Laicens, A. Baltpurviņš, J. Vainovskis, A. Švābe un vēl citi. Viņu sākotnējo literāro darbību ļoti tieši rosina vispārējā revolucionārā aizrautība ar pirmajām, vēl visai nekonkrētajām brīvības alkām un reakcijas gadu smagās noskaņās. Mācījušies visbiežāk krievu skolās vai arī izglītību ieguvuši pašmācības ceļā, uzauguši galvenokārt krievu kultūras paspārnē, trimdā dzīvojot Somijā, Norvēģijā, Vācijā un citur, gan tālos bēgļu un kara ceļus ejot, literāti rod iespēju nepastarpināti iepazīt arī cittautu kultūru un literatūru. Process ir abpusējs un veicina latviešu literatūras piekļaušanos Eiropas modernisma virzieniem, pieejamību jaunākajiem literārajiem strāvojumiem.

“No Francijas atskanēja Morisa Māterlinka, no Itālijas Gabriēles d' Annuncio, no Vācijas Riharda Demeļa, no Polijas Staņislava Pšibiševska, no ziemeļiem Knuta Hamsuna, bet no

Krievijas Valerija Brjusova vārdi,¹ savā autobiogrāfijā rakstījis dzejnieks Kārlis Jēkabsons. Šai atcerei vēl var piepulcināt tādas personības kā E. A. Po, O. Vaildu, Š. Bodlēru, H. Ibsenu, A. Beliju, A. Strindbergu un vēl citus tolaik ļoti populārus autorus — modernistus, kā arī slavenos franču naturālistus — E. Zolā, G. Flobēru. Viņu darbus lasīja gan oriģinālā, gan tulkojumos, kurus publicēja it visos tālaika žurnālos un laikrakstos.²

Iepazīšanās ar simbolismu, impresionismu, naturālismu, arī dekadenci tās galējās izpausmēs, aizraušanās ar F. Nīces, A. Šopenhauera filozofiskajām koncepcijām, arī marksismu, darvinismu ne tikai bagātināja un dažādoja jau esošos, tradicionālos literatūras virzienus, bet veicināja to strauju sazarošanos un jaunu virzienu rašanos.

Citas, nebijušas krāsas un noskaņas iegūst Poruka mākslas tradīcijās sakņotais jaunromantisms; visai platu gultni tajā ierauj impresionisms, simbolisms ar spēcīgu iracionālu akcentu: mistiku, vīzijām, noslēpumainības motīviem.

Kā spēcīgs strāvojums reālismā veidojās sociālreālisms, arī ar naturālisma elementiem (A. Upīts, E. Cālītis); kara gados tam pieaug vēl nebijis, lai arī diezgan vārgs atzars — proletāriskais reālisms (E. Eferts-Klusais, O. Rihters, A. Ceplis). Atsevišķos K. Štrāla, L. Laicena īsprozas darbos šai laikā jaušami ekspresionisma aizmetņi.

Divdesmitā gadsimta sākumā individuālo stilu un jaunu strāvojumu ietekmē literāro virzienu, arī žanru robežas kļūst arvien plūstošākas. Piemēram, tāda rakstnieka kā K. Skalbes prozā varam atrast gan romantisma, gan simbolisma, gan impresionisma, gan arī naturālisma (kara tēlojumi) elementus. K. Štrāla īspozā uz mistiku orientēts romantisms labi sadzīvo ar skaudru, naturālismā balstītu reālismu. Nedaudzajās

¹ *Jēkabsons K.* No manas dzīves // Atziņas: Latvju rakstnieku autobiogrāfijas. — Cēsis; Rīga, 1924. — 2. d. — 331. lpp.

² Jau 19. gadsimta sākumā latviešu valodā bija pārtulkoti vai visi galvenie K. Hamsuna, H. Ibsena u. c. darbi.

J. Jaunsudrabiņa, E. Vulfa novelēs grūti šķirt reālismu no impresionisma.

Vispār reālisma un romantisma antagonisms daudzu rakstnieku darbos (piemēram, A. Austriņa īsproza) ne vienmēr bija tik krass kā literārajās cīņās uzrādītais.

Tieši Piektā gada revolūcijas atplūdu gadi līdz pat Pirmajam pasaules karam ir visasāko cīņu laiks literārajā dzīvē. Kas ir literatūra, kādi tās mērķi un uzdevumi, kāda mākslinieka — radītāja misija — tie ir vai paši kardinālākie jautājumi, kuru risināšanā šķēpus krustoja sabiedrisko centienu jeb sociālo ideju aizstāvji, pilsoniskie rakstnieki un “tūrās mākslas” pārstāvji. Var teikt, ka tradicionālisti, modernisti un sociālisti ieņēma nesamierināmas cīņas pozīcijas kā dzīvē, tā mākslā.

Novērsušies no sabiedriskās kustības, kurā savulaik iekļāvās vairums literātu, liela daļa sāka cildināt tās garīgo saturu, resp., sociālās revolūcijas vietā sludināja gara revolūciju. Būtībā tie bija “modernie nemiera ceļi” (A. Johansona apzīmējums), pa kuriem ejot rakstnieki, kurus šodien dēvējam par klasiķiem, tikai pakāpeniski noskaidrojās katrs savā stila īpatnībā.

Jaunu mākslas ceļu meklētāji vispirmām kārtām vērsās pret tautiski laucinieckisko literatūru, naturalistiskiem sadzīves tēlojumiem, bija vienoti arī uzskatā par blaumaniskā tipa reālismu kā noietu posmu. Vēl krasāk noliedza marksistu proponēto šķirū mākslu, visu mākslas parādību un norišu ideoloģizēšanu. To savukārt aizstāvēja tādi kritiķi kā J. Jansons-Brauns, J. Jankavs, arī A. Upīts, K. Dziļleja kā savos darbos, tā publicistiskajos rakstos.

Polemikas karstumā t. s. sabiedriskie rakstnieki par dekadentiem sāka dēvēt ne tikai V. Eglīša, Fallija, H. Eldgasta grupu un viņu mākslas aizstāvjus un atdarinātājus, bet vai visus jaunromantiķus — individuālistus, kuru darbos pārsvarā bija simboliski tēli un motīvi, impresionistiska tēlojuma maniere (K. Skalbe, J. Akuraters, J. Jaunsudrabiņš) un kuri publicējās žurnālos (“Kāvi”, “Dzelme”, “Pret Sauli”).

Savukārt jaunie rakstnieki strikti noraidīja jebkurus centienus mākslu pakļaut politikai un vispār kādiem šauri praktiskiem mērķiem, pasludināja estētismu par augstāko mākslas principu un individuālismu, personības suverenitāti — par vienīgo normu. Viņi aizstāvēja mākslinieka neierobežotu brīvību izvēlēties jebkuras tēmas un izteiksmes līdzekļus.

ROMANTISKI LIRISKĀ NOVELE

(*J. Akuraters, A. Baltpurviņš, L. Laicens, K. Skalbe, K. Štrāls, J. Vainovskis*)

Minētajā laikposmā, kā atzinusi tālaika kritika, visos epikas žanros strauji pieaug lirisms, stāsts un novele zaudē savu žanrisko specifiku, tie nereti atgādina dzejisku tēlojumu, fantāziju (J. Akuratera, A. Baltpurviņa proza), simbolisku alegoriju (K. Skalbe). Raksturu konturējums šādos darbos izplūdis, tēlojuma sfēra ieslēgta autora subjektīvo izjūtu lokā. Episkā vai novelistiskā vēstījuma vietā nāk savdabīgs saistītās valodas pārnesums prozā ar epitetu, tropu, dažādu eksotisku motīvu un tēlu pārbagātību.

It visi tālaika mākslinieciskie meklējumi (arī pozitīvie sasniegumi) liecina par noteiktu tendenci abstrahēties no dzīves tiešamības, arī no reālisma jebkurās tā izpausmes formās.

1903. gadā latviešu “dekadentu” jeb modernistu teorētiķis Viktors Eglītis savu apceri par Jāni Poruku aizsāk ar vārdiem: “Poruks ir celms, no kura izaug mūsu jaunā literatūra.”³ Tas ir ļoti trāpīgs raksturojums, jo pamazām literatūrā veidojās vēl nebijis jauns virziens, kurš lielā mērā turpināja Poruka jaunromantismu jeb romantisko simbolismu ar spēcīgu individuālisma akcentējumu.

Dekadentiem kopumā tolaik raksturīgs dedzīgs, nedaudz pat pārspīlēts egocentrisms. Turpināta un paplašināta tiek J. Poruka

³ Eglītis V. Poruks. — R., 1903. — 1. lpp.

savlaik paustā atziņa: “Dvēselē ir viss, viss, meklē, un tu atradīsi pat to, kas tev liekas būt neiespējams.”⁴

Dvēsele interpretēta visai plaši — kā cilvēka būtības satvars, kā prizma, kas uztver un atstaro vienīgo patiesību, tajā atspīd mūžīgā tieksme pēc skaistuma un patiesības. Deviņu jauno mākslinieku dzelminieku parakstītajā deklarācijā — manifestā “Mūsu mākslas motīvi” lasām: “Vienīgi reālais, ko var saprast un aptvert cilvēka apziņa, ir viņa dvēseles iekšējie, dziļākie pārdzīvojumi [...] dvēsele ir kā dievu laists ezers, kurā atspoguļojas visa pasaule, visu lietu sākums un beigas, dzīvība, nāve un mūžība.”⁵

Neraugoties uz nedaudz patētisko izteiksmi, šie atzinumi ir ļoti būtiski, jo labi raksturo jaunromantiķu mākslas pamatprincipus jeb metodi: pasaules atspoguļojums vienīgi un tikai caur indivīda subjektīvo uztveri, caur viņa sajūtām. Dzīves realitāte ir tikai čaula iekšējiem atziņu procesiem.

Otrs, ne mazāk svarīgs moments ir mākslas kā estētiskas, nevis ētiskas vai sociālas vērtības izcēlums. Tā ir gluži jauna, vēl nebijusi definīcija. Jau pieminētajā jauno deklarācijā māksla salīdzināta ne tikai ar dvēseli “šķīstījošu liesmu”, bet proponēta kā “skaistuma reliģija” un ekstātiska mistērija.

Norobežošanās samērā šaurajā individuālo jūtu pasaulē radīja zināmu stāsta un noveles vēstījuma vienveidību, atsevišķu motīvu, tēlu, nereti pat situāciju analogiju. Izveidojās visai savdabīgs īsprozas tipoloģiskais paveids, kuru nosacīti var dēvēt par “jūtu biogrāfiju” jeb grēksūdzes tipa stāstu. Darbus ar nedaudz konkrētākām žanra robežām šeit nosauksim par *romantiski liriskām novelēm*. To pamatprincipi: ļoti subjektīva attieksme pret īstenību, “liriskais varonis” — pats autors. Izteikti lirisks ir vēstījuma stils — refleksijas dominē pār darbību, dialogiem. Stils emocionāli sakāpināts, nereti arī patētisks. Raksturīgs piemērs ir Valda Lesiņa 1905. gadā publicētais

⁴ *Poruks J.* Kopoti raksti 20 sējumos. — R., 1929. — 1. sēj. — 37. lpp.

⁵ *Dzelme.* — 1906. — 5. nr. — 193. lpp.

prozas darbs "Aiz dzīves". Tam ir divas daļas (I — "Briesmu nakts", II — "Laimes migla"), kuras vieno kādas vientuļas dvēseles kliedziens jeb sava veida grēksūdze. Šajā trauksmainajā vēstījumā var atrast it visu dekadences "atribūtiku", tēlus un simbolus: ir miglas vāli, vientuļas sievietes ēna mēness atstarotajā gaismā, lepns vientuļnieks, kas soļo cauri "tukšu nakšu tukšai telpai", u. tml. Risināti divi modernisma literatūrai raksturīgākie pamatmotīvi: mīlestība un nāve. Pirmās daļas noslēguma atziņa, ka mīlestības priekšā nāve atkāpjas, otrajā daļā noslēdzas ar nāves gaidām, izteiktu nolemības un vientuļības apjautu.

Šo tālaika īsprozai ļoti iezīmīgo darbu rakstījis vēl tikai iesācējs, bet arī autori ar lielāku literāro pieredzi (J. Akuraters, J. Vainovskis, K. Štrāls, E. Vulfs) radījuši gluži vai analogus sacerējumus. Plašu izmantojumu gūst klasiskā romantisma, arī modernisma simboli (nakts, migla, purvs, sapnis, maska) un motīvi (nāve, vientuļība, iznīcība). Darbība visbiežāk notiek naktī, kas ir romantiķu iemīļots laiks, tad priekšmeti zaudē asās kontūras, viss kļūst nedaudz ireāls. Nakts norauj to plīvuru, kas dienā aizsedz noslēpumaino gara pasauli.

Neskaidras mīlestības moka, vientuļības traģika caurstrāvo K. Krūzas noveli "Ilgas dziesma."⁶ Jauna meitene Jāņu naktī klīst pa mežu, raugās upes dzelmē un pakļaujas tās noslēpumainam vilinājumam. J. Akuratera skicē "Agrā rudenī"⁷ ir jūra, zvaigznes pie debesīm, arī vientuļa sieviete domā par dzīvību un nāvi. Aptuveni tas pats A. Baltpurviņam ("Nāves gaidās"⁸), K. Štrālam ("Pie melnās dzelmes"⁹) un vēl daudzu citu autoru darbos. Var pat teikt, ka tolaik lielākā daļa rakstnieku, izņemot ļoti nedaudzus konsekventus reālistus, gluži vai "peld" vienā vienīgā romantisma liriskajā straumē ar krietni lielu patētikas

⁶ Pret Sauli. — 1906. — 3. nr.

⁷ Stari. — 1907. — 2. nr.

⁸ Turpat. — 1906. — 5. nr.

⁹ Dzelme. — 1906. — 6. nr.

piedevu. Skumjas, rezignācija, nepiepildīta mīlestība vai arī, gluži pretēji, neapvaldīta jūsma, pat ekstāze — tās bija īsprozas pamatnoskaņas un intonācijas. Sava nozīme arī tam, ka liela daļa autoru savā individuālajā būtībā bija nevis prozaiķi, bet dzejnieki. Tā, piemēram, F. Bārda 1906.—1909. gadā žurnālā "Stari" publicē virkni episku sacerējumu ("Kā Laime nāca", "Dzīvība", "Skumjas") — liriskus tēlojumus ar filozofisku ievirzi par cilvēka dzīvi kā Mūžīgās gaismas atspulgu, par mīlestību un nāvi.

Literatūra savās mazajās formās cenšas aizstāvēt romantiskās mākslas ideālu — sapni par cilvēka neatkarību un brīvību sabiedrībā un romantisko personības koncepciju — varoni ar izteiktu, pat atkailinātu jūtu dzīvi. Tomēr tas vairs nav J. Poruka ideāls — metafizisku mīklu minētājs, augsta intelekta un vienlaikus dedzīgas, pašaieliedzīgas sirds varonis. Rakstnieku uzmanību visbiežāk piesaista jau dzīves aizlauzts cilvēks jeb "slimā dvēsele"¹⁰, kurš, pārdzīvojis kādu vilšanos, cerību un ideālu sabrukumu, no reālās dzīves aiziet visai nenoteiktu sapņu un ilūziju pasaulē. Citkārt tas ir lepns vientuļnieks, sabiedrības un līdzcilvēku nesaprasts, bezmāju klaidonis. No darba uz darbu pāriet šāds tips, kurš savu dzīves pozīciju atradis F. Nīčes, daļēji arī A. Šopenhauera filozofijā un gara līdziniekus — K. Hamsuna Nāgelā ("Mistērijas"), S. Pšibiševska Falkā ("Homo sapiens"), arī pašmāju V. Egliša, H. Eldgasta (romāns "Zvaigžņotās naktis") darbos.

Cilvēka vientuļība līdzcilvēku vidū — šis hamsuniskais motīvs vieno gan J. Jaunsudrabiņa mistiskas nolemtības caurausto romānu "Noziedznieka acis" (Stari. — 1907. — 9. nr.), gan A. Baltpurviņa etīdi "Nāves gaidās" (Stari. — 1906. — 5. nr.), gan K. Skalbes romānu "Letarģija" (Stari. — 1907. — 8. nr.) u. c. Latviešu literatūrā tā ir gluži jauna personības koncepcija, kurai noveles tālākajā attīstībā liels īpatsvars.

¹⁰ Valdis Lesiņš 1907. gadā (žurnālā "Stari", 7.—12. nr.) publicē romānu "Slimā dvēsele".

Pat A. Austrīņš, kura simpātijas vienmēr piederējušas “pazemotajiem un apvainotajiem”, 1906. gadā (“Pret Sauli”) publicē romānu “Izmisumā”, kuras centrā gluži dekadentisku noskaņu pārņemts varonis vai, pareizāk, nevaronis. Jaunībā pārcietis kādu vilšanos, neviena nemīlēts, visu atstumts, viņš gremdējas savās izjūtās. Veltas ir cerības izveidot kādu stabilu garīgu pasauli, jo pārāk stipri ir vecās, satrunējušās dzīves pinekļi. Modernisma literatūrā īsti iederīga ir E. Vulfa novele “Pilsēta pie melnās upes” (1906). Kāds vientuļnieks Lotars, velti meklējot cilvēcību un sapratni, naktī klīst pa viņam šķietami naidīgu pilsētu, kurā mīt nelaimīgi iedzīvotāji. Cits vienpatis A. Baltpurviņa romānā “Dzīves dārgumi” atzīst: “Man patīk dzīvot vienatnē un krāt dzīves dārgumus — viņas ilgas, viņas slāpes, viņas neapmierinātu kaislību skaistumu.”¹¹

Dažādu acumirkliņu sajūtu un iespaidu fiksēšana dziļu psiholoģisku pārdzīvojumu vietā, arī izteiksmes nenoteiktība un vēstījuma fragmentārisms liecina par nepārprotamu impresionisma ietekmi tālaika jaunromantiķu (arī dažu reālistu) mākslā. Tas neapšaubāmi ietekmēja kā individuālos stilus, tā žanru kopumā.

Atbilstoši jaunajam dzīves izziņas un attēlojuma veidam citu saturu iegūst vairākas žanra estētiskās (ārkārtējā, dramatiskā) kategorijas, arī tās zaudē savu asumu, reljefumu. Lielā mērā tā bija novēršanās no daudziem jau aprobētiem poētikas principiem un atšķirīgu, līdz šim nebijušu ceļu meklējumi mākslā.

Kā savdabīgs sava laika literāro un sabiedrisko strāvojumu atspulgs literatūrā vērtējami atsevišķi *Linarda Laicena* darbi — stāsti un noveles —, kurus rakstnieks 1918. gadā apkopojis un izdevis krājumā ar nozīmīgu virsrakstu “Ieslēgtie”. Šo darbu varoņi visi kaut kur ir ieslēgti — savu sapņu pasaulē vai teiksmainā pilī, un kopīga viņiem ir romantiska trauksme izrauties no šīs ierobežotās pasaules. Raksturu atveidojumā ienāk laikmetam iezīmīgas rezignācijas, arī subjektīvisma noskaņas,

¹¹ Dzelve. — 1906. — 10. nr. — 435. lpp.

stilistiskajā izteiksmē — pastiprināta tēlainība un lirisms, romantiska simbolika, alegorisks traktējums.

Ar īsti novelistisku sižeta saasinājumu un vēstījuma piesātinātību žanra aspektā interesanti ir divi Laicena darbi — “Meža meita” (1906) un “Nāves upe” (1908). Pirmā ir novele — simboliska pasaka, kuras nosacītā vide un nosacītie tēli ir ne tikai savdabīgi izteiksmes elementi, bet arī īpaša īstenības uztveres un attēlojuma forma — autora revolucionārās traucēsmes simboli. Idillisks ir meža un poētisks — meitenes tēls, miers un saskaņa valda mazajā meža mājiņā, kur Astere dzīvo ar savu tēvu kurpnieku; sagatavotājmotīva loma ir straujajai Melnupei, kuras atvarā raugoties meitenes dvēselē, kas bija kā “mēness nakts ar baltiem mākoņiem un zaļganām sudraba zvaigznēm”, iezogas savādas nemiera trīsas. Tad ierodas jaunais plostnieks un aizved meiteni sev līdzi. Asteres un plostnieka dialogs ir apliecinājums autora aktīvajai estētiskajai pozīcijai:

“— Paliec te, paliec!

Un viņa tam apvija rokas.

— Te viss vecs, sirms, sīks, — viņš teica.

— Bet viss ir skaists.

— Šis skaistums arī ir vecs. Tur, kur jauns skaistums, tur vajag doties. Pasaulē jauns skaistums. Tā pati saule, bet citādi spīd, tās pašas debesis, bet citāds zilums. [...] Tavam tēvam ir tikai zābaku un ādu pasaule, jo viņš ir kurpnieks. Bet viņš nepazīst dziesmu pasaules, viņš nav redzējis prieka pasaules, nav jutis vētras pasaules. Viņš nav bijis arī tanī pasaulē, kur no sāpēm taisa dziesmas [...]

Pasaule un meklēšana ir jauns skaistums.”¹²

Visdrūmākajā reakcijas laikā publicēta Laicena novele “Nāves upe”. Un arī tajā upes tēlam ir nozīmīga idejiskā slodze.

Atbrīvojušies no ledus žnauģiem, upes “straume brīžiem ar sparū uzbrukā ceļā guļoģiem lielēm grānīta kluģiem, tad atkal atlaidās kā nogurusi, lai no

¹² *Laicens L. Ieslēģtie*. — Valkā, 1918. — 10., 11. lpp.

jauna izšautu savas brūni melnās akmens laizītājas mēles. Ūdens lāses šļacās augstu gaisā un dzirkstīja saulē kā sniega kristāli.”¹³

Upes nemiers atbalsojas noveles varoņa dvēselē. Tā pievelk viņu ar nepārprotamu spēku un liek atstāt šauro, ieslēgto pasauli, kurā viņš mīt šķietamā laimē un apmierinātībā. Noveles nobeigums ir traģisks, tomēr tajā nepārprotami ir jaušama modernisma estētikas ietekme. Neizskaidrojama nemiera vadīts, Kārlis Kaiva nakts laikā sēžas laivā, lai upes vidū plīvojošu sveču liesmu atblāzmā savienotos ar savu attēlu, kurš no atvāriem raugās ar “bālgani mirdzošām mirēja acīm”. Ne tikai šai darbā, bet arī vēl citos (tēlojumu krājums “Mimozu zari”, 1921) kolorīta radīšanai izmantoti vairāki modernistu iecienītie izteiksmes paņēmieni un elementi (atrakti kapi, spoki, personāža sapņi un vīzijas), kā arī tālaika latviešu “jaunklasīku” popularizētie grieķu mitoloģijas simboli un personāži. Visi šie formas elementi jau ir sastopami pasaules klasiskajā (īpaši romantiskās ievirzes, piemēram, E. T. A. Hofmaņa, E. A. Po un O. Vailda daiļradē) novelistikā un visbiežāk gluži reālām norisēm, cilvēku savstarpējām attiecībām piešķir zināmu noslēpumainību, izteiksmes ekscentriku un līdz ar to arī uztveres asumu.

L. Laicena gadsimta sākuma sacerējumi ir tikai viens no pieturas punktiem viņa radošajā darbībā, turpretim *J. Akuratera* mākslā romantisms ar spēcīgu impresionisma iestrāvojumu ir viņa pasaules izjūtas un daiļrades dominējošais pamatprincips.

Kā visi romantiķi, arī J. Akuraters ir ļoti subjektīvs mākslinieks. “Visi viņa tēli ir viņa Es atspoguļojums [...] Visi runā vienu un to pašu, sava radītāja valodu”¹⁴ — savlaik rakstīja Z. Mauriņa. Tāpēc personāža vārdiem vai profesijām ir maza nozīme, tāpat kā darbības vietai vai laikam. Jo, kā visiem

¹³ *Laicens L.* Ieslēgtie. — 17. lpp.

¹⁴ *Mauriņa Z.* Latviešu esejas. — Vesterosa, 1955. — 135., 136. lpp.

romantiķiem, arī Akurateram mazsvarīgs attēlojuma objekts, galvenā ir subjektīvā attieksme, savu atziņu un emociju izpausme.

Viņa literārie varoņi ir bezkompromisa cilvēki, kalnā kāpēji, pasaules staigātāji, vienmēr jaunu izjūtu un atziņu alcēji. Zīmīgs ir paša pirmā J. Akuratera stāsta virsraksts “Ceļā uz patiesību” (1899); nekad nebeidzamo patiesības ceļu līdz pat mūža beigām gājis J. Akuraters ar saviem varoņiem, jo tieši pats meklējošais nemiers ir kā “straume, kas mūžam skrien uz saules spēka pilnu jūru” (“Uz Sauleskalnu”, 1904).

Lai arī šie meklējumi nereti it visai abstrakti, tomēr tie neļauj ieslīgt ikdienībā, ierastībā, un tas ir pats svarīgākais. J. Akuratera noveles “Svešinieks” (1903) galvenais varonis Vitauts Mākonis ir pārliecināts, ka “ikdienība sagrauzīs viņu pamazām, viņa spēki sarūsēs, domas norims un tā paies gads pēc gada... Un kvēlošā sirds? Arī tā nomirs, un visapkārt būs purvs, pilns vienaldzības un sastinguma, un viņš dusēs šai purvā kā sašauts vanags...”¹⁵ Iekšēja trauksme un nemiers, līdzīgi vēja nestiem ziedputekšņiem, dzenā viņu pa pasauli: “Visu laiku viņam bija mūžīga steiga pēc jaunas dzīves, un viņš skrēja kā briedis pār bezdibeņiem, klintīm, aizām un nezināja, kad būs gals” (2, 132).

Kaut ko meklēt, degt un pat iznīkt, tikai projām no miera un pieticības vēlas arī Jānis Kalējs (“Kalēja dēls”, 1907). Mūžīgais ceļinieks ir arī Jānis Krauklis (“Jāņa Kraukļa ceļojums”, 1929), kurš dodas pasaulē, lai rastu “sauli, brīvību, daiļumu”. Tomēr viņš izjūt, ka viss paret, aiziet, saule noriet, brīvība ir ilūzija, daiļums novīst, pieaug skepse, vilšanās. Attālu līdzību te var saskatīt ar Bairaona poēmas “Čailda Harolda svētceļojums” varoni, arī ar H. Eldgasta autobiogrāfiskās noveles “Lords” personāžu.

¹⁵ *Akuraters J.* Kopoti raksti 10 sējumos. — R., 1923—1928. — 2. sēj. — 1923. — 132. lpp. Turpmāk norādes uz šo J. Akuratera Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

Ja zinām, ka J. Akuratera autoritātes un skolotāji bijuši tādi romantisma teorētiķi un praktiķi kā Novālis, F. Nīče, arī K. Hamsuns un H. Ibsens, top skaidrs, ka cilvēka personības brīvība viņam bijusi visa sākums un gals. Rakstnieku pievelk it viss, kur indivīds jūtas nesaistīts, brīvs, var sevi apliecināt un garīgi izkopt. Jo tikai caur katra personības pilnveidošanu iespējama visaptveroša cilvēcība. Šo savu koncepciju rakstnieks aizstāvējis vienmēr un visur.

Lai arī daudzi J. Akuratera varoņu centieni netop īstenoti, vienmēr augsts un neizsīkstošs ir enerģijas un aktivitātes lādiņš, kas īpaši raksturīgs viņa sākumposma daiļradei. Novelē "Dieves meklētājs" (1916) rodama J. Akuratera atziņu kvintesence. Komponists Visvaldis Sils ir absolūtā skaistuma jeb mūžīgās sievišķības meklētājs. Tomēr katra sastaptā sieviete viņam ir tikai niecīgs atspulgs no iedomātā, visaptverošā un nezūdošā skaistuma. No meklētā viņš atrod tikai fragmentus, niansas kādas skaistas sievietes acīs, smaidā, roku līnijā. Viņš atzīst: "Es esmu tikai meklējis. Bet meklēt un tvert, just meklēto jau rokās un nekad nesatvert un bez miera un apstājas traukties tam pakal bežgala slāpēs — tas ir sāpīgi līdz ārprātam" (5, 235). Apziņa, ka nav jau visaptveroša un, pats galvenais, — fiziski izjūtama vai skatāma skaistuma, rada neremdināmu dziņu pēc kaut kā absolūta. Te arī komponists rod skaidrojumu, kādēļ dabā jebkurš stāds tiecas augt pret sauli, lai arī to nekad neaizsniegs, un kādēļ putnam ik pavasari jātraucas uz ziemeļiem, kaut dienvīdos taču ir mūžīga vasara.

Izvirzīdams prasību pēc garīguma, augstiem ideāliem, rakstnieks tomēr netiecas abstraktā romantisma sfērās, bet ir šīs pasaules romantiķis. Dzīves skaistums, arī traģisms, viņaprāt, ir acumirkļī ietverts. Noveles "Mana vismīļā" (1906) varonis apgalvo: "kad atzīsti, ka dzīvība ir skaistums un acumirkļis, tad mostas ārkārtīgi salda laime sirdī" (3, 12). No šādiem mirkļiem veidojas viss lielais un mūžīgais. Arī mīlestība ir kā mozaīka: vienreiz tumša kā moka, otreiz degoša kā asinis, tad sapņaina

kā zilgans miglājs vai skumja kā rudens zelts ("Neatrisināms", "Ziedu vētra", abi 1911). J. Akuratera varoņi nerisina metafiziskas mīklas, bet spēj pilnskanīgi pārdzīvot jebkuru garāmtraucošu mirkli, uztvert un izjust vissmalkākās dvēseles vibrācijas. Pat cilvēkam, kurš, spēja izmisuma pārņemts, nolēmis aiziet no dzīves ("Dzīvības spēks", 1908), viens vienīgs nejaušs mirklis — kādas nepazīstamas, aizplīvurotas dāmas siluets ar skumji skaistām acīm — spēj atdot zaudēto dzīvesprieku. Arī neaizsniegtajā ir savs skaistums, tāpat kā gaistošajā rožu smaržā.

Impresionismam raksturīgā pieeja un stils savdabīgi sintezējas J. Akuratera mazajos darbos (krāj. "Sapņi un likteņi", 1919; "Draugu sejas", 1920). Autors fiksējis atsevišķus, pat savstarpēji nesaistītus momentuzņēmumus, bet raksturīgus un atmiņā paliekošus. Starp viņa draugiem ir kāds ātrvilcienā nejauši sastapts, tumšā zīda uzsvārcī tērpies ķīniešu princis, arī uz nāvi notiesāts cietumnieks, kura pārdzīvojumi nav spējuši izdzēst gaišo acu skatu un smaidu. Katrs šāds draugs ir tikai viens mirklis — izzūdošs, bet skaists. Visdziļāko pārdzīvojumu viņš guvis īslaicīgā tikšanās reizē ar kādu norvēģu meiteni Helgu ("Helga", 1914). Viņi pat nesarunājas, sastopoties tikai viens otram uzsmaida, bet tieši neizrunāto vārdu, acu valoda ir noveles psiholoģiskais nervs, jūtīgs un saspringts. Meitene baltā tērpā, ar plīvuru ap galvu iebrien jūrā, un ap viņas kājām sadrūp it kā rožaini zaļganās vizmas. Vēja norauto plīvuru satver dzejnieks. Šais krāsās un līnijās autors saredzējis to jēgpilno acumirkli, kura dēļ ir vērts dzīvot.

Kad pār Latviju jau traucas Pirmā pasaules kara vētras un posts, kad pats rakstnieks aktīvi iesaistījies brīvības cīņās, lasītāju viņš aizved tādā pasaulē, kur viss mirdz un laistās, kur cilvēki ir mākslas un dzīves skaisto mirkļu izbaudītāji. "Lielāks kā dzīve ir dzīves sapnis" (poēmas prozā "Uz Sauleskalnu" moto) — šis J. Akuratera daiļrades vadmotīvs spilgtu izpausmi gūst stāstā "Apiņi" (krāj. "Sapņi un likteņi", 1919), kas ir

baudas un daiļuma slavinājums un apliecina skaistu lietu un skaistu cilvēku nepastāvēību. Augusta rudenīgā saule un reibinošo apiņu smarža, veclaicīgā māja Daugavas krastā, tās valdzinošā saimniece, daiļā Dagdas kundze, kurai patika Debišī mūzika un Rostāna dziesmas, — tās ir atmiņas par idealizētu pagātņi, tomēr garīgi rosinošas. Rakstnieka individuālisms vienmēr ir aktīvs, dinamisks.

Sapņotāji, daiļuma alcēji ir arī J. Akuratera strēlnieki, kuriem veltīti paši skaistākie autora īsprozas darbi (krāj. "Sapņi un likteņi", 1919). Savā trauksmē jaunie varoņi nepazīst apstāšanos, pat mūžībā ejot (fantāzija "Dvēseļu laiva", 1917). Arī viņu likteni visbiežāk izšķir viens vienīgs acumirklis ("Sapņi un likteņi", 1917).

Rakstnieks līdz mākslinieciskai pilnībai ir izveidojis tādu īsprozas formu, kas vietumis atgādina lirisku dzejoli prozā. Sapņainu refleksiju sakopojums mijas ar aktīva vēstītāja tēla pāri plūstošo emocionalitāti ("Uz Sauleskalnu", 1904; "Kur ir mani kuģi", 1906). Akurateram ir arī apjomīgākas noveles, tikai nedaudz īsākas par viņa garajiem stāstiem; varoņa emociju un izjūtu tēlojums ir nervozi ekspresīvs, krāsu pārbagātība pārmāc fabulas tiešo risinājumu, raksturu konturējums ir izplūdis. Autora vēstījumā kāds sīkums, nejaušs iespaids, spilgta detaļa bez īpašas sakarības izvirzās priekšplānā, un aizsāktā sižeta līnija sadalās sīkos, savā starpā nesaistītos atzaros. Tas viss sairdina darba kompozīciju, nedod to ritma vienotību, kas tik nepieciešama novelei. Neraugoties uz to, J. Akuraters bagātina latviešu romantisko, būtībā visai lirisko noveli ar kaislu nemieru, ar spilgtām metaforām, kas saistās ar uguns un dažādu krāsu, smaržu priekšstatiem. Tuva viņam sarkanā rožu krāsa, orhideju smarža, arī varoņu sapņi nav "remdeni", tie deg ar karstu liesmu. "Es sveicinu tos, kuri bija kā zobens un liesma," atmiņu grāmatā "Dienu atspīdumi" (1924) rakstīja J. Akuraters.

Divdesmito gadu vidū J. Akuratera romantiski impresio-
nistiskais stāsts un novele ieiet jaunā posmā, atspoguļojot

raksturīgus strāvojumus arī sabiedriskajā dzīvē. Skaistākās nākotnes sapņi, pēckara klusuma un gaismas slavinājums ikdienas dzīvē nešķiet aktuāls. Rakstnieka izjūtās valda citas noskaņas — racionālas, lietišķas. Zīmīgas ir noveles “Romantīķis” nobeiguma rindas: “Un aiz plīvura parādījās dzīve, kāda tā ir ārpus sapņiem un romantikas.”¹⁶

J. Akuratera nerimtīgie meklētāji apgūst filozofiju — dzīve ir īsa, ideāls neaizsniedzams, viens intensīvi nodzīvots vai pārdzīvots mirklis spēj atsvērt visu. Īsprozā mazinās retorika, arī patētika, pieaug reālistiskums lietu un parādību uztverē, arī intelektuālais apcerīgums, ko vienmēr ir pavadījusi skepse ar zināmu ironijas piedevu. Gadsimta sākuma nemiernieks, vēlākais brīvības cīnītājs, tagad cienījams brīvvalsts pilsonis (“Pilsonis Zandarts”, 1933) pēc jautri pavadītas nakts nejauši paklūp uz ietves. Kļūmīgais notikums ietver nepārprotamu zemtekstu: pēc daudziem gadiem Zandarts sev virs galvas ierauga debesis un, pats galvenais, — saskata tajās spožas, tālas zvaigznes mirdzam. Zvaigžņotās debesis pāri ikdienībai — šī romantiskā konsekvence vienmēr ir dzīva J. Akuratera vēlāko gadu īsprozā.

J. Akuratera novelistikas varoņa dzīves ceļš ir intelektuālais sevis pārvērtēšanas ceļš. Viņa laikabiedrs *Kārlis Skalbe* savas īsprozas varoņiem liek iet citu — skaidrās sirds, tikumības ceļu. Abstraktais J. Akuratera skaistuma ideāls Skalbes daiļradē ievirzās ētiskā plāksnē, dvēseles bagātības un iekšējās saskaņas apliecinājumā (krāj. “Pazemīgās dvēseles”, 1911).

K. Skalbe nav novelists, un noveles žanrs rakstnieka individualitātei, viņa dzīves uztverei ir pat visai svešs. K. Skalbe ir dzejnieks un pasaku autors, un viņa mākslas pasaule ir cilvēka dvēseles, viņa sirds smalko refleksiju pasaule, kurā autoru galvenokārt saista ētiskie un estētiskie aspekti.

K. Skalbe rakstījis ne tikai dzeju, bet arī tēlojumus, stāstus un reakcijas gados nedaudzās noveles, kas ar savdabīgo

¹⁶ *Akuraters J. Draugi un gadi.* — R., 1935. — 158. lpp.

pasaules un cilvēka redzējumu žanra vēsturē iedibina nelielu, tomēr spilgtu un dzīvotspējīgu tradīciju, kuru pārmanto un radoši tālāk attīsta vairāki trīsdesmito gadu novelisti — Knuts Lesiņš, Elza Stērste, īpaši Aleksandrs Čaks.

Tikumiskā labestība nekad neatstāj K. Skalbes varoņus. Viņu galvenais mērķis ir rast iekšējo saskaņu ar sevi un būt vienmēr labam. Ideālas mīlestības un rupjas varas sadursmē novelē “Krupis” (1908) uzvar pēdējā. Nelaimīgajam, kroplajam ubagam, kura īsto vārdu visi ir aizmirsuši, nolaupa viņa pēdējo dārgumu — Martas mīlestību. Šis patiesi traģiskais notikums varoņa dvēselē neiededz karstas sāpju vai greizsirdības liesmas, viņš vienkārši iekšēji apdziest, bet šai apdzisumā viņa dvēselē iekvēlojas tā garīgo spēku dzirksts, kas viņu samierina ar pasaules ļaunumu. Visu it kā aizmirsis un visiem piedēvis, viņš dodas pretim savas jaunās dzīves vērtiem — nomirst starp ziediem zaļā sūnā. K. Skalbes prozā realitāti no fantastikas nešķir krasas pārejas un nosacītības robeža ir plūstoša. Starp notikumiem un tēliem nereti zūd reālā sakarība, bet tie tomēr nezaudē savu māksliniecisko ticamību, jo autors vairās no uz-bāzīga patosa, viņš risina savu stāstījumu ar pasakas stāstītājam tik raksturīgo mierīgo, nosvērto vienkāršību un pakāpenību.

K. Skalbes prozai (tāpat kā dzejai) piemīt paties demokrātisms, pat sakāpināts humānisms, kura vārdā autors nerimtīgi iestājas par indivīda garīgo, morālo atsvabināšanos no pasaules ļaunuma un nekrietnības. Skaidri tas atklājas arī tajos viņa īsprozas darbos, kuri sarakstīti smagajos reakcijas un trimdas gados un kuri pazīstami vismazāk. Nepieminēti palikuši tie nedaudzie (galvenokārt žurnālā “Dzelme” publicētie), kuros nav tik ierastā skalbiskā gaišuma, bet mutuļo tumšas straumes un gluži dekadentiskas noskaņas: “Mēneša dārzā”; “Letargija”; “Apakšzeme” (visi 1907); “Aizklātā dāma” (1909).

Vilšanās, zināma bezcerība un vienlaikus intensīvi mākslinieciskie meklējumi — tas viss ļoti koncentrēti parādās novelē “Mēneša dārzā”. Vizionāri saraustītu ainu tvērumā atklāta

absurda un cilvēka garam naidīga pasaule. To simbolizē modernā pilsēta, kurā starp augstiem akmens namiem cilvēki, putni, zvēri jūtas iesprostoti it kā būros, visus māt garlaicība un skumjas. Tomēr divi cilvēki, garīgi spēcīgas personības, nepārstāj meklēt izeju no šķietami absurdās, jebkuru individuāli nomācošās vides.

Šķietami drūmāka alegoriska aina zīmēta novelē "Apakšzemē". Izdedzis klajums ar dažiem retiemiem kadiķiem, "aiz kuriem glūn pelēkas akmeņu pieres", lodājošas čūskas, melni putni, diķis, zaļiem gļotiem viņiem pārklāts. No šīs pelēcības, ikdienas nomāktības kāds vīrs pilnības meklējumos nokāpj pazemē jeb ellē, lai iepazītu "skaistāko grēku", "saldāko noziegumu". Izgājis cauri visiem elles lokiem, drūmās ēnu valsts vērotājs tomēr spēj iziet pasakas teiksmainībā un gaišumā.

Minētajā darbā divas pasaules — tumšā un gaišā — paliek nošķirtas un pēdējā arī uzvar, turpretim gluži sirreāla gaisotne valda novelē "Aizklātā dāma". Sižetu virza kāda vientuļnieka izjūtas, atsevišķu mirkļu fiksējumi. Bezvārda klejotāja uzmanību piesaista kāda noslēpumaina svešiniece, būtībā — viņas dzeltenā cimdā tērtā roka, ar kuru viņa viegli pietur svārkus. Roka viņam šķita kā efeja, "tik daudz viņā bija nepiespiesta daiļuma". Sajūsmīna viņu arī nepazīstamās kurpju papēdīši, kas "vizēja no ielas valguma un skanēja ātri, ātri kā pilieni uz akmeņiem". Šis tēls, kas pavīd un izgaist ielas burzmā, neizzūd varoņa atmiņā, pārvērš viņu par mūžīgo meklētāju. Reiz masku ballē viena maska piesaista viņa uzmanību, viņš tai seko, nonāk kapos. Tad vēja brāzma nejauši paceļ noslēpumainās dāmas plīvuru, zem kura, gluži kā E. A. Po šausmu stāstos, slēpjas tukšas ģindeņa acis ar melnu mutes caurumu. Cerības un sapnis nav piepildījies. Nobeigums, šķietami netipisks Skalbem, liecina, ka arī viņam nav gājuši secen modernistiskās literatūras strāvojumi.

Taču arī šai meklējumu posmā K. Skalbe caur alegoriskiem purvājiem un čūkslājiem cenšas atrast indivīda tikumisko

pilnveidošanās ceļu, jo, tikai pa to ejot, cilvēks spēj ļaunu atmaksāt ar labu, bēdām pretstatīt prieku. Prozas varoņu — dzīves pabērnu smalkā garīgā aktivitāte, kas reālajā īstenībā nereti ir neiederīga un kontrastējoša, kļūst par psiholoģiskā konflikta izraisītāju. Nereti viņa ideālisti iet bojā vai arī sadeg sevī (“Pīlītes”, 1905).

Spēcīgs un iedarbīgs Skalbes prozā ir detaļu emocionālais notēlojums, viņa metaforas; asu situāciju un spilgtu raksturu vietā dominē noskaņa, tēlainība. Tā ir proza, kurā svarīgākais ir nevis tas, ko apraksta, bet gan — kā apraksta. Proza, kas mazāk skar lasītāja prātu, vairāk iedarbojas uz jūtām.

Tāds ir arī viens no skaistākajiem un maz pieminētajiem K. Skalbes īsprozas darbiem “Ceriņu krūms” (1913). Ārēji slēptu, bet iekšēji spēcīgu, pat brāzmainu divu cilvēku mīlestības jūtu tēlojumā dominē žestu, acu valoda, mazu, it kā mirdzošu mirkļu izjūtas. Jaunie ļaudis nodejo vienu vienīgu deju, kas arī kļūst par noveles kulminācijas punktu. Kad viņu rokas saskaras, vienotas kļūst arī sirdis, kuras nevar šķirt pat nāve.

Ar Skalbi novelē ienāk arī tāds raksturs, kas sabiedrības vērtējumā ir īpatns, garīgi aprobežots, bet kas īstenībā dzīvo bagātu iekšējo dzīvi un jūt dziļāk par citiem. Tie nav ne protestētāji, ne arī “pasaules sāpju cietēji”. Rakstnieks ar saviem varoņiem netraucas miglainās tālēs, necenšas iespieties mūžības sfērās, bet dodas meklēt laimi, atrast savu cilvēcisko apliecinājumu. Tomēr — “laime ir tikai viegla pieskaršanās, smarža, kas nāk un aizlido” (pasakā “Garā pupa”, 1932), un Skalbes noveļu, tāpat kā viņa pasaku varoņi ir gatavi šo laimi saņemt; kad tā izgaist, arī viņi iet tai līdzī (“Dervīšs”, 1911; “Jūras vārava”, 1913). Nāve rakstnieka koncepcijā ir atpestīšana, atsvabināšana.

Ar īsti novelistisku intonāciju izskan novele “Mazgātāja” (1909). Krāsaini un psiholoģiski dziļi izgaismojot vienu momentu vientuļas sievietes nabadzīgajā un pelēkajā dzīvē, Skalbe šeit nav vairījies arī no sociālajiem kontrastiem. Sieviete alkaini

tver īso laimes brīdi, un šā brīža izjūtas viņai pietiktu visam mūžam, bet arī to iznīcina otra cilvēka trulā bezjūtība — viņš visu sver un mērī tikai naudas vērtībā.

Novēle “Mazgātāja”, tāpat kā “Krupis”, ir sarakstīta K. Skalbes emigrācijas periodā, tāpēc šeit ienāk ne tikai konkrētas zemes — Somijas dzīves ainas, bet to caurvij arī ziemeļnieciski skarba noskaņa. Varones Aino iekšējā pasaule paliek slēgta, un arī viņas lūpas ir mazrunīgas, bet viņa dodas pretim savai šķietamajai laimei kā tauriņš ugunij.

Vientuļas dvēseles klusināts traģisms vai “dvēseles vientulība” naidīgā dzīves īstenībā, kas ieskanas K. Skalbes mākslā, kļūst par vienu no reakcijas gadu latviešu īsprozas galvenajām tēmām, kas meklē un arī atrod sev atbilstošas izteiksmes formas — elēģiskas, simboliskas, metaforām bagātas.

Lietu un parādību uztverē rakstnieks apzināti meklē zināmu harmoniju un līdzsvaru, un viss, par ko Skalbe raksta, iegūst mirdzumu, vissīkākajiem priekšmetiem ir sava neatkārtojama krāsa un skaņa. Skalbe pasaulē it kā raugās gudra bērna acīm, savlaik rakstīja R. Egle, un šai bērnišķīgajā, bet tik gudrajā fantastikas pasaulē, kur dzīvie un nedzīvie priekšmeti ir vienlīdz nozīmīgi, viņš atradis savām atziņām plašu un pateicīgu avotu.

Starp rakstniekiem, kuri pasauli uztver galvenokārt caur noskaņām un izjūtām, jāmin arī *Augusts Baltpurviņš* un *Jānis Vainovskis*.

Abi rakstnieki nekad nepieslējās pretenciozajam diletantu — daudzrakstītāju pulkam, publicējās samērā reti. Viņu ieguldījums žanra vēsturē ir neliels, bet visai iezīmīgs. Skarbajos laikmetu griežos mākslinieki galvenokārt norobežojās savu subjektīvo sajūtu un noskaņu pasaulē. Tā lielā mērā ir iluzora pasaule, bet tajā nav arī nekā mistiska vai simboliska, nav arī groteskas vai fantastikas, varoņi dzīvo šķietami ikdienišķu dzīvi, tikai visas krāsas ir nedaudz pabālējušas, ziedi it kā zaudējuši smaržu un pat saule kļuvusi “salta” (J. Vainovska novele “Saltā saule”, 1910).

Rakstnieki savā prozā vairās no jebkuras patētikas, retorikas, lieka skaļuma, publicē galvenokārt klusuma, bet arī neviltota siltuma piestrāvotus liriskus stāstus un atsevišķas noveles. Valdošā tēma — mīlestība; cilvēku savstarpējo attieksmju tēlojumā tiek akcentētas acumirkļa izjūtas, kuras ir “kā kūstoši ledus gabaliņi” (A. Baltpurviņa iemīļots salīdzinājums). Nezaudējot reālo objektīvās īstenības pamatu, autori it visu pakļauj savai subjektīvi romantiskajai iztēlei, tāpēc arī abu rakstnieku daiļradē reālisms no romantisma nav šķirams. Visa uzmanība tiek pievērsta varoņa izjūtām, centrēta tā dvēseles kolīzijās, bet arī te nav patiesa dramatisma, tas visbiežāk izplēn liriskās refleksijās, skumju noskaņās.

A. Baltpurviņa un J. Vainovska īsprozai raksturīga pustoņu intonācija, tādi kā pustoņu varoņi. Šai ziņā raksturīgs darbs ir J. Vainovska novele “Ēnu māja” (1911). Tajā dominē impresionistiski psiholoģisks tēlojums, kas galvenokārt tušē gaismas un tumsas asās kontūras. Rudenīgas ēnas un rudenīga rezignācija nosaka arī noveles personāžu dzīves uztveri. Vecā skolas namā savas pēdējās dienas pavada dīloņslima skolotāja, kura kopā ar dabu, to vērodama, dodas pretim savai ziemai. Vientuļajā mājā, meklēdams naktsmājas, iegriežas nejaušs ceļinieks, kurš otrā rītā dodas tālāk. Par konfliktu tā parastajā izpratnē vai situācijas sarežģītumu šai darbā nevar būt pat runas, konflikts ir lirisks, netiešs, tas sakņojas garāmgājēja psihē, viņa nespējā atbrīvoties no “ēnu mājas” iespaida. Tomēr visā darbā izjūtama cieša iekšēja koncentrētība, noveliskā “toņa un noskaņas” vienība.

J. Vainovska tēmu un problēmu loks ir visai ierobežots, un ierobežota ir vēstījuma izteiksme un intonācija. Būdams liriķis arī prozā, viņš tajā ievieš dzejnieka romantisko nemieru, vientuļības un skumju izjūtas, kuras galvenokārt izsaka ar dabas gleznām, īpaši rudenīgām peizāžām. Vainovska varoņi satiekas un izšķiras rudenī. “Mums nelaimējas,” saka viens no rakstnieka personāžiem (“Rotaļa vai cīņa?”, 1912). “Šī rudens

sajūta, kas tagad gaisā! Un taisni tad, kad mums ir sastapšanās.”¹⁷ Analoga intonācija ir arī novelē “Saltā saule”: “Un tas ir rudens — viss šis laiks, šis klusās, iztukšotās dienas, šī saltā saule.”¹⁸

J. Vainovska prozai ir raksturīga žanra robežu nenoteiktība. Vairums viņa darbu ir stāsti, tajos dominē stāstošais vēstījums ar liriskām atkāpēm, autors visbiežāk ir dažādu dzīves gadījumu uz klausītājs. Tomēr daudzos stāstos ir arī novelistiskā vēstījuma elementi: savdabīgas situācijas norobežojums un reljefs, nereti metaforistisks nobeigums.

Pats ražīgākais J. Vainovska daiļrades posms ir divdesmitie gadi,¹⁹ lai gan arī tad viņš neapšaubāmi paliek J. Ezeriņa un P. Rozīša mākslas ēnā.

Arī A. Baltpurviņu, tāpat kā J. Vainovski, interesē galvenokārt indivīda pārdzīvojumi, psiholoģiskas noskaņas kā tādas; ārējie apstākļi, vide viņam svarīga tikai tiktāl, ciktāl tā palīdz izgaismot šīs noskaņas vai pārdzīvojumus.

Rakstnieka ienākšana literatūrā divdesmitā gadsimta sākumā ir daudzsološa: 1905. gadā viņš publicē apjomā pagaru noveli “Saša”, kuru tūdaļ ļoti atzinīgi novērtē A. Upīts, atzīmēdams, ka darbam “vērpjas cauri drūmas traģiskas pavediens” un galvenais varonis pieskaitāms pie “visplastiskāki tēlotajiem raksturiem, kādi sastopami mūsu modernajā rakstniecībā”.²⁰ Noveles centrā — cilvēks, kurš pēc cietumsoda izciešanas ar vislabākajiem nodomiem atgriežas dzimtajā pusē. Cilvēku neuzticība, nicināšana paātrina rakstura iekšējās sašķeltības procesu. Šo dramatisko, patiesi novelistisko sižeta līniju rakstnieks aizsāk paplašā episkā vēstījumā, it kā šķetinādams pavedienu pa pavedienam, vietumis to atslābinādams, lai pēc tam vēl vairāk

¹⁷ *Vainovskis J.* Visos vējos. — R., 1921. — 132. lpp.

¹⁸ Turpat. — 160. lpp.

¹⁹ Divdesmitajos gados iznāca krājumi: “Visos vējos” (1921), “Bez varoņiem” (1922), “Ēdenes dārzs” (1923), “Atgriešanās” (1924).

²⁰ *Upīts A.* Saša. Stāsts no A. Baltpurviņa // Balss literārais pielikums. — 1905. — 13. nr. — 150., 151. lpp.

samezglotu. Lēni, bet arvien neatlaidīgāk varoņa dvēseli pārņem izmisums, jo viņš apzinās savu nespēju ilgi pretoties dziļi apslēptajām tumšajām atriebības alkām. Tās uzvirmo ar lavīnai līdzīgu spēku, un Saša kļūst par īstenu noziedznieku.

Tomēr šādiem, ļoti asi veidotiem konfliktiem A. Baltpurviņš savā turpmākajā daiļradē vairs nepievēršas. Kaislības un traģēdijas rakstnieks cenšas slāpēt un dzīvas, saistošas intrigas vietā atklāj viegli niansētas izjūtu nokrāsas, aprobežojas ar cilvēka "dvēseles dzīves drusciņām". Šo dažādo dvēseles mīklu tveršana un pakāpeniska atklāšana ir viņa daiļrades stiprākā puse. Visvairāk viņa darbos tiek variēta klusa, bieži vien citu nepamanīta mīlestības traģēdija kāda vienkārša, ikdienišķa cilvēka dzīvē (novele "Starp diviem krastiem"²¹). Un risināta tā tiek galvenokārt morālā plāksnē — cilvēks pakļaujas draudzības un pašuzpurēšanās jūtām, patiesības un pienākuma apziņai. Mīlestības uztverē rakstnieks ir romantiķis, liriski, un tāds ir arī varoņa iekšējā konflikta atrisinājums. Garīgais pārvar juteklību, un šai atsacīšanās izjūtā varoņa dvēselē viss kļūst tīrs un gaišs. Daudzveidīga savās nokrāsās ir A. Baltpurviņa tēlotā mīlestība, tomēr šāda veida darbi, kas nereti atgādina lirisku dzejoli prozā, ir grūti atšķirami no daudzu citu tālaika autoru sacerējumiem, īpaši J. Vainovska prozas.

Turpretim tie nedaudzie darbi, kuros autors pieskāries ne tikai mīlestībai, bet arī citām izjūtu sfērām, it sevišķi cilvēka psiholoģijas atklāsmei, izskan jau ar patiesu māksliniecisku spēku. Tāda ir novele "Izstumtā" (1907), kas sarakstīta "pa karstām notikumu pēdām". Tās centrā — savos pārdzīvojumos atsvešinājusies sievietē, kurai atņemts itin viss: vīrs par piedalīšanos revolūcijā ir nošauts, mājas nodedzinātas, viņa pati ar bērniem izsūtīta. Par to visu pastāstīts īsā, saraustītā dialogā. Rakstnieks neatklāj pārdzīvojumus, bet parāda to psiholoģisko barjeru, kas radusies starp nelaimīgo cilvēku un sabiedrību.

²¹ Publicēta krājumā "Starp diviem krastiem" (R., 1921).

Kompozicionāli novele izveidota patiesi mākslinieciski: darbības vieta un laiks maksimāli ierobežots, un sižetu galvenokārt virza dialogi. Divi dialogi norisinās paralēli: frivolās asprātības starp dzejnieku un ģimnāzistēm pa reizei pārtrauc paviršie, aiz pieklājības izteiktie jautājumi klusējošai sievietei. Viņas ārēji vienaldzīgās, pat drusku apātiskās atbildes, kurās pa reizei lauztin ielaužas dziļu nelaimju nomocīta cilvēka izmisums, asi kontrastē ar jauno cilvēku banālajiem jokiem un skaļajiem smiekliem. Arī novele "Iekaisumā" (1913) veidota pēc analoga principa, un rakstnieka iecere guvusi patiesi spilgtu atveidojumu. Tikai te kontrasta vietā Baltpurviņš izmantojis divu vienu par otru spēcīgāku māksliniecisko tēlu plūsmu: apkārtējās vides (visās noskaņās mutuļojošais rudens tirgus) kolorējumā asi izgaismojas divu lepnu raksturu sadursme.

Arī *Kārlis Štrāls*, viens no aktīvākajiem dzelminieku grupas pārstāvjiem, ir daudzplākšņains mākslinieks, kura daiļradē allaž cieši savijies romantisms ar reālismu. Tāpat kā P. Gruzna ("Vampīrs", 1906), gadsimta sākumā publicējis dažus visai dekadentiskus darbus, kuros subjektīvi romantiskais elements apvienojies ar naturālismu ("Zābaks", "Tvanā", 1908).

K. Štrāls bija arī R. Blaumaņa skolnieks, turklāt viņa apdāvinātākais skolnieks un vēlāk arī tuvākais draugs. Savas daiļrades sākumā K. Štrāls bija cerējis, ka par viņa literāro skolotāju kļūs J. Poruks.²² Tas nenotika, tomēr zināma tuvība abu rakstnieku dzīves skatījumā, personības koncepcijā bija vērojama. Arī K. Štrāls, tāpat kā Poruks, meklē tādas savrupļaužu dvēseles, par kurām, kā atzīmē K. Egle, "gribas teikt nevis "redziet, tādi cilvēki ir pasaulē", bet gan "redziet, arī

²² Autobiogrāfijā K. Štrāls piemin dziļo iespaidu, kādu viņš jaunībā guvis, lasot J. Poruka dzejoļus. Šī ietekme, kā atzinis rakstnieks, bijusi tik spēcīga, ka rosinājusi arī viņa paša māksliniecisko fantāziju. Sk.: *Atziņas*. Latvju rakstnieku autobiogrāfijas. — 3. d. — K. Egles sakārtojumā. — Cēsis: Rīga, 1924. — 54. lpp.

tādi var būt cilvēki””²³ Vislaimīgāki viņi nereti jūtas savā sapņū un pusromantiskajā mistikas pasaulē.

Pirmie K. Štrāla prozas darbi (stāsti, tēlojumi un noveles) aizved lasītāju rakstnieka dzimtenē — Daugavas krastos. Viņa varoņi ir nabadzīgi kalpi, pārcēlāji, radžu lauzēji, visbiežāk pavisam jauni zēni (“Vai tu nāksi atpakaļ?”, 1905; “Andiņš”, 1907), kuru romantiskās ilgas asi kontrastē ar skarbo īstenību, trūcīgo dzīvi. Kopīga šiem zēniem ir spēcīgā tieksme izrauties no pelēkās ikdienības, kurā viņi savu nabadzību izjūt kā lāstu.

Vienā no saviem pašiem pirmajiem darbiem “Teku tekū nepanāku” (1903) K. Štrāls attēlojis nabadzīga, bet mākslinieciski apdāvināta zēna Noliņa neveiksmīgo ceļojumu pa Daugavu uz Rīgu. Upe aizsalst, un zēnam ar sāpošu sirdi jāatgriežas atpakaļ. Tas ir visai dzejisks tēlojums, kurā rakstniekam izdevies izveidot krāsainas peizāžas — rudenīgo Daugavu, kad tās dzīvo straumi pārmāc ledus vižņi. Noveles “Vai tu nāksi atpakaļ?” (1905) centrā ir Noliņam radniecīgs raksturs — pārcēlāja dēls Valdis, kuram šķiet, ka bagātnieki dzīvo kādā gluži citā pasaulē. No šīs apjūsmotās pasaules, kurā, pēc viņa domām, valda tikai laime, pēkšņi ierodas meitene. Noveles saturs izsakāms dažos vārdos: zēns laivā pārceļ meiteni no viena Daugavas krasta uz otru, viņa pateicas un aiziet. Tomēr lakoniskais vēstījums ir visai daudznozīmīgs un īsti novelistisks. Uz pavasarīgās Daugavas nemierīgo viļņu fona kā zibens šautrā uzliesmo un tūdaļ apdziest divu jauniešu savstarpējās simpātijas. Būtībā tā ir zēna tikšanās ar sapni, kurš, kā visi sapņi, ir īslaicīgs un mājīgs.

K. Štrāla noveļu varoņiem ir Poruka “bālo zēnu” romantiskā dvēsele, tikai šai dvēselē nereti uzvirto tumši atvari. Visi K. Štrāla cilvēki vismaz reizi mūžā (dažiem tas ir acumirklis) nonāk savu instinktu varā, ko nereti pavada negaidītas, tumšas kaislības, nežēlība, pat atriebība (“Palīgs palīgam”, 1906).

²³ Egle K. Kārlis Štrāls. “Dzintara vārtos” // Ritums. — 1922. — 4. nr. — 308. lpp.

Daugavas viļņu šalkoņā vai nakts melnumā uzliesmo spēcīgas jūtas, tās iedegas strauji un deg ar kvēlu, bet visbiežāk — bezcerīgu liesmu. Naktij K. Štrāla darbos ir īpaša nozīme. Viņa varoņi tad nomet savus ikdienības žņaugus un it kā pietuvojas dabai, ar to saplūst:

“Pārāk vēlu vēl nebij. Cilvēku dzīve tikko svērās nakts pusē, pilna melnas sapņu kvēles un kaislību. Cilvēki runāja apspiestā pusbalsī, un valoda savādi karsti plūda un drebēja gariem viļņiem. Dienas gaismā nobālušas jūtas iesvilās, dedzinādamas ierobežojumus. Ienaids un mīlestība sāka versmot no sirds uz sirdi, no muts uz muti.”²⁴

Pirmatnējais dabas spēks K. Štrāla koncepcijā pakļauj garīgos ideālus. Novelē “Arele” (1908), kas ir viens no rakstnieka daiļrades sākumposma spēcīgākajiem darbiem, izmantots Bībeles sižets, tā darbība risinās senā pagātnē.

Jauns romietis, reliģiska fanātisma un cēlu ideālu aizgrābts, dodas tuksnešī, lai sastaptu Kristu, kuru uzskata par savas dvēseles un miesas vienīgo glābēju. Bet jūdu avju gane Arele, kuru viņš ceļā sastop, ar savu vienkāršo gudrību un apburošo skaistumu novirza Giriosu no uzsāktā ceļa. Patieso laimi viņš iegūst sievietes rokās. Mākslinieciski ietilpīgs ir noveles nobeigums: kad Kristu ved garām, lai sistu to krustā, Arele aizklāj grēciniekam acis ar saviem garajiem, tumšajiem matiem.

K. Štrāla īsprozā daudzu ciešanu, pārdzīvojumu izraisītājas visbiežāk ir sievietes — spēcīgas un vitālas. Tās ir atriebējas un mīlētājas ar stipru gribu un kaislu raksturu, izteiktu savu izvirzītā mērķa apziņu. Šī blaumaniskā personības koncepcija tomēr K. Štrāla traktējumā jau ir gluži citāda: Štrāla darbu varones ir dēmoniskākas, noslēpumainākas un arī — modernākas.

Divi posmi K. Štrāla daiļradē — gadsimta sākums un gadi pēc Pirmā pasaules kara — izteikti visai reljefī, jo šai laikā rakstnieks radikāli maina savu īstenības estētiskās apguves

²⁴ Novele “Andiņš” no krājuma “Dieviņa ļaudis” (R., 1920. — 77. lpp.).

formu. Tāda parādība nebūt nav reta, un K. Štrāla daiļradē šis process saistīts ar jaunu žanra formu rašanos.

1922. gadā tiek publicēta romāna "Karš" pirmā daļa un 1923. gadā — stāstu krājums "Uguņainie krasti". Abos darbos ienāk skaudrs reālisms, vienojošais motīvs — kara šausmas un tā neprāts, galvenā tēma — cilvēks karā. Rakstnieka stāstījumā tas ir karš bez lieliem uzbrukumiem un uzvarām, bet ar atkāpšanās sāpēm un pagurumu. Arī šeit K. Štrāls paliek uzticīgs vienam principam — stāstīt tikai par to, kas ir paša piedzīvots, pārdzīvots un cieši saaudzis ar viņa būtību. Vairums darbu veidoti kā atmiņu stāstījumi, tas palīdzējis rakstniekam ar lielāku objektivitāti, it kā no malas vērot savu varoņu likteņus. K. Štrāla vēstījuma tonis ir nedaudz salts, bez jebkādas patētikas. Sāpīgākais traģisms, kas izjūtams katrā rindā, ir vērsts uz iekšu.

Stāstu krājumā "Uguņainie krasti" pārsvarā ir episkais vēstījums ar izvērstu fabulu, publicistiskām atkāpēm, ar tieksmi uz apceri un pārdomām. Uzsācis romānista gaitas, K. Štrāls acīmredzot vairs nevēlējās atteikties no vēstījuma episkuma, plašākiem rakstura un vides zīmējumiem, izvērstas, analizējošas sižeta līnijas.

Nedaudz atšķirīgi rit autora stāstījums par Daugavas pārcēlāju Osu Jāni ("Osu Jānis", 1923). Darba struktūra visai krasi sašķeļas starp autora episko vēstījumu ar izvērstu dabas ainavu un pakāpenisku notikumu izklāstu sākumā un straujo, iekšējā un ārējā sižeta dinamikā piesātināto novelistisko tēlojumu no beigumā.

Tomēr divu stilu sakausējums, kas veicinājis arī žanrisko (stāsta un noveles) robežu saplūsmi, nav traucējis, bet pat palīdzējis autoram īstenot savu nodomu — arī mazajā žanrā risināt lielo, romāna tēmu — cilvēks karā —, tikai atbilstoši žanra specifikai. Te no lielās kara ainas ietverta laikā un telpā norobežota epizode, centrā ir viens varonis — Osu Jānis, kuru karš, tāpat kā daudzus citus, ir varmācīgi atrāvis no tēva sētas

un ierastā darba un piesaistījis pie pārceltuves un laivas, ar kuru viņš jau otro diennakti ceļ Daugavai pāri karavīrus, kas nevis uzbrūk ienaidniekam, bet atkāpjas. Tumšs rūgtums, pat slēpts naidīgums mutuļo Osu Jāņa dvēselē un mijas ar savādu apātiju, kuru nespēj izkļiedēt ne apkārtējo cilvēku satraukums, ne arī jau pavisam tuvu krītošie šaviņi.

Autora vēstījums pieskaņojas smagajām varoņa izjūtām, kuras vēl akcentē milzīgais fiziskais pārgurums. Tiek fiksēts viss — garāmslīdošā ainava, attālās kaujas trokšņa nianses:

“Vakara saule pirms rietēšanas vīzīgi izpeldēja gar Kurzemes krasta birzi, aiz kuras bija slēpusēs, un [...] pielēja visu Daugavas gultni ar caurspīdošu zeltu. Skaistums bija gandrīz neizturams. Apakšā ūdens kļuva tumši brūns, kā piejaukts asinīm. Laiva, iešķērsu slīdēdama, reibināja galvu. Pasaule likās ar visiem iemītniekiem gāžamies kādā bezdibēnī. Klusums atvēra tādas skaņas, kuras citādi cilvēka auss nekad nebūtu dzirdējusi. Tālā kanonāde likās šo klusumu vēl padziļinot.”²⁵

Saasināti uztverot dabas un tai pašā laikā dzīvības skaistumu, Osu Jānis tik tikko samana ap viņu nepārtraukti kustošo un ņirbošo karavīru plūsmu, sejas ir zaudējušas savus reljefos vaibstus.

Katra jauna karavīru grupa, kas Jāņa laivā ceļas uz otru krastu, atnes ziņas par frontes notikumiem. Karavīru aprautās sarunas, viņu steiga it kā disharmonē ar autora episko vēstījumu par upes rāmo plūdumu un ūdeņu ņirboņu rietošās saules atstarojumā un arī centrālā varoņa palēnināto domu gaitu, rīcību, kas savukārt liecina par viņa apjukumu un situācijas neizpratni.

Divu vēstījuma stilu (episkā un ekspresionistiskā) kontrastā īpaši akcentējas visa notiekošā dramatisms.

Ilustrācijai neliela, reportāžas stilā veidota saruna starp kādu virsnieku un kara ārstu:

“— Un Bartiševs?

— Kritis.

²⁵ Štrāls K. Uguņainie krasti: Stāsti. — R., 1923. — 98. lpp.

- Un Ivans Petrovičs?
- Kritis.
- Pulka štābs?
- Dievs to zina. Laikam jau Pļaviņās.
- Un — manas lietas?
- Hē! — atbildēja virsnieks. — Atvadāties!” (99.)

Varonis, kas savā apziņā fiksē katru sadzirdēto vārdu un intonāciju, tomēr jūtas it kā atšķelts no apkārtējās realitātes:

“Nebija tā, ka viņa domas apstājušās darboties vai sajukušas. Tās vēroja un taisīja slēdzienus asāk nekā jebkad. Bet viņas bija sadalījušās divās daļās. Bez tām domām, kuras vēroja un slēdza, caur visu viņa būtni ritēja vēl kādas tumšas un nevaldāmas, kuras gandrīz kā instinkts šad tad lika viņam darīt kaut ko, ko viņš iepriekš nedomāja. To pazīst dzērāji un iemīļjušies...” (109.)

Viens mirklis izšķir visu: ienaidnieks pārcērt tauvu, kura vada laivu; Osu Jānis negaidīti tiek ierauts dzīvības un nāves cīņā, kurā atgūst dvēseles spēkus un no kuras iziet kā uzvarētājs.

Novēle “Osu Jānis” ir īpatna psiholoģiska studija, kurā caur viena varoņa pārdzīvojumiem un izjūtām ienāk karš visā savā skaudrumā un ienāk pat dziļāk un plašāk, nekā to nereti atļauj žanra šaurie ietvari. Tāpēc mākslinieciski spēcīgi uzrakstītā novele ir viens no labākajiem žanra paraugiem mūsu literatūrā par kara tēmu. Autora vēstījuma saspringtībā, frāzes lakoniskajā ietilpībā un zemteksta ekspresijā izjūtams kaut kas no E. Birznieka-Upīša stilistiskās intonācijas. Birznieka-Upīša novelē “Sevišķu uzdevumu barkass” un K. Štrāla “Osu Jāni” attēlotas divu dažādu laiku kara epizodes, kurās neparastās situācijās tiek pārbaudīts cilvēks, viņa iespējas. Gluži atšķirīgs ir raksturu veidojums, to sižetiskā un morāli psiholoģiskā būtība, bet kopīga ir pārejas laikmeta skarbā elpa, kas caurstrāvo šos darbus, un tā mākslinieciskā vienotība, kuras rezultātā caur vienu epizodi un viena cilvēka likteni atainojas svarīgas dzīves norises.

NO MAZĀM TRAGĪKOMĒDIJĀM LĪDZ SOCIĀLPSIHOLOĢISKĀM DRĀMĀM

(A. Upīts)

Andreja Upīša mākslinieciskais rokraksts izveidojās smagajos reakcijas un kara gados. Raksturīgākais tā vilciens ir sociālais psiholoģisms. Būdams konsekvents reālists, gan teorētiski, gan darbos aizstāvējis mākslu, kas "kalpo" sabiedrības interesēm, un nesamierināmās cīņas pozīcijās nostājies pret romanismu jebkurās tā izpausmes formās.

"Ne refleksijas, ne neskaidri prātojumi, ne sapīkuša oda sīkšana, bet tāļš un drošs skats, skaidri apzināma *ideja* (izcēl. mans. — B. S.) un iz modernās dzīves ņemti svarīgi, pārlicinoši tipi ir tas, kas rakstniecību padara par faktoru kultūras dzīvē," jau 1905. gadā raksta A. Upīts.²⁶ Gadu gaitā viņš konkretizē un izvērtē daudzus savus tālaika estētiskos uzskatus, tomēr gadsimta sākumā izteiktā doma par literatūras un rakstnieka uzdevumu savā būtībā paliek nemainīga. Šī nostāja tad arī ir noteikusi viņa kā autora — sava laikmeta tiesātāja — viedokli un atveidoto māksliniecisko tēlu un tipu struktūru.

Ideja A. Upītim ir un paliek primārā, un tikai pēc tam viņš runā par raksturiem, kuriem jāklūst par šīs idejas izteicējiem. Tādējādi tiek noraidīts raksturs kā pašvērtība; tas ir noteiktas idejas un reizē noteiktas šķiras pārstāvis.

Ir zināms, ka A. Upīts rakstīja visos žanros, tomēr novele nereti kļuva par to mākslinieciskās izteiksmes formu, kurā viņš iemina gluži jaunus ceļus savā mākslā vispār un kurā iezīmējās un noskaidrojās vairākas viņa atziņas. Var pat teikt, ka līdz divdesmitajiem gadiem A. Upīts savās novelēs ir nerimtīgs jaunā meklētājs, pat eksperimentētājs. Noveles žanriskā specifika — īsums, situācijas norobežojums, vienas parādības vai

²⁶ *Upīts A.* Mūsu jaunākā rakstniecība // Derīgu grāmatu nodaļas kalendārs 1906. gadam. — R., 1905. — 65. lpp.

rakstura akcentējums, izslēdzot visu pārējo, stilistiskā kontrastainība un vienmēr pieļaujamā ekscentrika (tā tikpat labi var būt arī kāda novirze no normas) — īsta meistara rokās ieguva savas krāsas un skaņas.

Pat tad, ja A. Upīts nebūtu sarakstījis nevienu no saviem lielajiem romāniem un sociālajām drāmām, par divu revolūciju un pasaules kara vētrains laiku liecinātu viņa noveļu krājumi. Protams, savdabīgā, žanram atbilstošā veidā.

Rakstnieka noveļu krājumi ir pietiekami recenzēti, ir sarakstīti arī plašāki pētījumi, kuros detalizēti aplūkoti galvenie viņa meistarības principi. Mazāk ir runāts par A. Upīša novelistikas vietu žanra attīstības procesā un arī par to, kā A. Upīša novele, lielā mērā saglabājot žanra tradicionālo dabu, šai tradicionālajā veido jaunu saturu.

Tieši novelistika bijusi tas novads, kur rakstnieks visbiežāk centies risināt kādas problēmas vai tēmas dažādas variācijas vai arī variācijas par vienu tēmu. Piemēram, krājumā “Darba laikā” (1915) vienojošā tēma ir darbs, sižeta attīstības pamatā pats darba process, un cilvēks ar visām izjūtām, pārdzīvojumiem būtībā ir tikai rīks vai instruments šai procesā, smaga un nomācoša darba darītājs. Lai arī tēmas risinājums ir diskutabls, savu ieceri autors realizējis pilnībā.

Arī krājumos “Nemiers” (1912) un “Atkusnī” (1919) viss tiek pakļauts noteiktas autora idejas realizācijai: kādas metamorfozes cilvēku likteņos, uzskatos un psihē izraisa krasu vēsturisku pārvērtību laiks. Krājumi ir arī savdabīgi laikmeta dokumenti, kuros revolūcijas notikumi ienāk kā paisumi un bēgumi. Un kā tādi atbalsojas arī cilvēku apziņā, nosakot viņu rīcību atbilstoši raksturu loģikai (A. Upīša traktējumā — atbilstoši sociālajai piederībai).

Piemēram minēšu divus darbus — “Gājiens” (1918, krāj. “Atkusnī”) un “Uz tiltiņa” (1906, krāj. “Nemiers”), kuros ļoti atšķirīgi realizējas autora mākslinieciskā iecere un atšķirīgs ir arī stils un sižeta uzbūves principi. Novelē “Gājiens” sižeta

konstrukcijas pamatā ir masu tēlojums, kurā uz mirkli izgaismojas arī raksturi. Revolucionārā kustība parādīta kā dinamisks psiholoģisks process, kurā tiek ierauti visi. Tas apvieno ne tikai atsevišķus indivīdus, bet arī visdažādāko sociālo slāņu pārstāvjus. Arī saimniekmeitu Jūlu, kura ierodas demonstrācijā, uz brīdi aizrauj kolektīvā degsme.

Viss lielais ļaužu pulks kvēloja un skanēja, un arī "viņa ieplūda šajā pūlī — kā lāse nokrīt no jumta malas un neatšķirami piejaucas mutuļojošam, burbuļojošam virpulim.

Šim pūlim bij vienas domas, viena jūta un viena gaida. [...] Visi skatījās uz priekšu. Tie, kas pakalgalā, likās, skatījās uz priekšējiem. Bet tie, kas bij priekšā, skatījās vēl tālāk. Un gaidīja... Ar augošu, briestošu, plūstošu tieksmi gaidīja — kad sāks kustēties, kad ies uz priekšu. Uz priekšu — tas bij ikviena un visu kopīgā apziņā un sajūtā..."²⁷

Kvēlojoša, dzirkstoša, saules staru un karogu apspīdēta rakstnieka attēlojumā ir demonstrācija. Skaņu, redzestēlu, epitetu un verbālo formu pārbagātība sevi lieliski attaisno, piešķir gājienam tik nepieciešamo emocionālo viļņojumu (līdzīgs paņēmiens izmantots arī novelē "Austra un brālītis") un dinamiku. Mērķtiecīgi mainot tempu, pieskaņojot to ārējām darbības norisēm (dziesmām, runām), viss novēlistiskais vēstījums iegūst it kā līganu, viļņveidīgu ritmu, kas vietumis saspringst, vietumis atslābst.

Ļoti skaidri šai darbā (un arī citās A. Upīša novelēs) var just, kā autora ideja tiek iemiesota un atklājas pat noteiktās literārā teksta ritmiskajās formās. Ārējo notikumu (skaņu, kustību, redzes gleznu) vienmērīgi un secīgi mainīgajā ritma struktūrā mazpamazām ieplūst pretējā strāva, kas rada tur disonansi. Galvenās varones apziņā noris visai krasas pārvērtības. Strauji plok sajūsmas vilnis, tā vietā iezogas apnikums, nogurums.

²⁷ *Upīša A.* Kopoti raksti 22 sējumos. — R., 1946—1954. — 2. sēj. — 796., 797. lpp. Turpmāk norādes uz šo A. Upīša Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums; tad lappuse).

Pretrunas saasinās īsti novelistiskā spraigumā, un nobeigums ir gluži "amizants".

"Aizrautīgā" demonstrante, kura tikko dziedāja "Ar kaujas saucieniem uz lūpām", sēdēja savā līnijdroškā un kopā ar puisī — tādu pašu revolūcijas līdzskrējēju — "[...] brauca pa to pašu ceļu taisni atpakaļ. Bet sajūtās visai apmierināti un laimīgi. Viņi ļoti ātri brauca atpakaļ, un tāpēc viņiem likās, ka brauc tāpat uz priekšu. Gājienam līdzi, pulkā līdzi, straumei līdzi..." (2, 806.)

Novelē nav ietilpināta (novelistiskā apstrādājumā) vesela romāna viela. Tā ir viena aprauta revolucionārās kustības vēstures lappuse, bet autors tajā ir pateicis pašu galveno — nākotni neiekaros tie, kas ātri aizdegas un tikpat ātri apdziest. Novelistiskā vēstījuma specifika (tēlu ekspresivitāte un kontrastainība, vienas norobežotas līnijas izgaismojums, slēptā ironija u. tml.) īpaši akcentējusi māksliniecisko vispārinājumu.

Turpretim vienā no A. Upīša visīsākajām un varbūt arī visdziļākajām novelēm "Uz tiltiņa", kuru pats autors visai pieticīgi dēvējis par "kontūrām", ietverts plašs un ietilpīgs materiāls, lai arī te ir tēlota viena vienīga un ļoti īsa epizode (divi veci tēvi, kuru dēli piedalījušies Piekta gada revolūcijā, sastopas uz šauras laipas, pārmij nedaudzas frāzes, un katrs aiziet uz savu pusī ar savu ciešanu nastu).

Novelē tēlotais laikposms ir minimāls, nav arī nekādu ārēju notikumu, tomēr tas ir tikai virsējais plāns, kas veido noveles laiktelpas šķietamo mikropasauli. Otrs plāns ir daudz sarežģītāks, un ar tā izveidošanu A. Upīts maina tradicionālo priekšstatu par mazā epikas žanra iespējām un nozīmi.

Ar patiesu meistarību izveidots nelielais dialogs, kas norisinās starp diviem cilvēkiem. Tas sniedz konkrētā laikmeta ainu un arī atsedz personāžu raksturus un dzīves pozīciju. Aprautajos teikumos jūtama līdz galam neizteikta doma, sarunas zināma nosacīta nesakarība, jo katrs runā savu, otrā neieklausīdamies. Skaidri jūtams zemteksts, kas it kā laužtin laužas uz āru. To visu paplašina vēstītāja remarkas, kas fiksē atsevišķas runātāju kustības, žestus. Personāžu replikās ik pa

brīdim uzplaiksnī nesenās pagātnes ainas, un šī pagātne sajaucas ar tagadni, ieplūcina tajā plašu vēsturisku laika plūsmu — neseno traģisko notikumu atspulgu.

Lakonisms novelei piešķir īpašu pievilcību. Tas, ka ārējie notikumi nav akcentēti, nebūt nemazina to skaudrumu.

Žanra vēsturē novelei "Uz tiltiņa" ir sava nozīme. Tā intonatīvi sasauca ar tai pašā laikā sarakstīto E. Birznieka-Upīša noveli "Zem ābeles". Turklāt izteiksmes koncentrētība te ir kļuvusi par tādu domas un tēla sakausējuma formu, kas salīdzinājumā ar analogas epizodes plašu un detalizētu aprakstu īpaši saasina tēlojumu un paaugstina uztveres efektu.

A. Upīša novelistiskā vēstījuma traģiskā intonācija, par kuru vēl būs jārunā, ir tikai viena šķautne viņa izteiksmes līdzekļu sistēmā.

Visplatāko straumi ar daudzveidīgām attekām iedibina tā daļa, kur pārsvarā ir atmaskojoša dzīves parādību analīze un centrā — negatīvais personāžs. Par savdabīgu autora kritikas estētisko formu kopš darbības sākuma kļūst satīriskā un komiskā intonācija.

A. Upīša novelistikas smieklu nokrāsa ir bezgala dažāda: ironiska, izsmējīga, komiska, dzēlīgi sarkastiska, viņa satīra vietumis tuvojas hiperbolai un groteskai. Tomēr daiļrades agrīnajā posmā rakstnieka smieklī ir saudzīgāki un nedaudz skumji, ar ironisku nokrāsu.

Vairākās krājuma "Mazas komēdijas" (I — 1909, II — 1910) novelēs ļoti jūtama tā intonācija, kuru pats autors ir dēvējis par "skumjo ironiju". Tiek atklāta komiskā objekta klasiskā pretruna — tēlota nesaskaņa starp vēlamo, iedomāto un esošo, bet izdarīts tas ir tā (piemēram, novelēs "Zuši", 1900; "Cepure", 1905; "Joki", 1909), ka lasītājam "ir smieties gribas, ir skumjas māc". Šī čehoviskā noskaņa, kas rakstnieka novelistikas vēlākajam posmam jau mazāk raksturīga, visspēcīgāk latviešu novelē ienāca tieši ar minēto krājumu. Šai sakarā rakstnieks ir izteicies: "Viņa (Čehova. — B. S.) stāstos es atradu

kaut ko tuvu radniecīgu pats savām “Mazajām komēdijām”, kas ap to laiku jau tika iespiestas latviešu avīzēs un žurnālos. Kā viņu, tā mani saistīja šīs pelēkās dzīves sūkumi, tās izkropļoto cilvēku savdabīgā rīcība un rakstura līnijas [...]” (20, 553). Krājumam, kura mākslinieciskais līmenis visai nevienmērīgs (starp īstiem meistardarbiem atrodami arī vāji sacerējumi), bija liela nozīme visā latviešu novelistikas attīstībā, jo tas zināmā mērā mainīja līdzšinējos priekšstatus par žanra iespējām.

Pirms A. Upīša žanra īpatsvaru noteica R. Blaumaņa novele, kas tajā ienesa galvenokārt ģermāņu noveles nopietnību, zināmu smagnējību, dramatismu. Šī līnija bija dominējošā, lai arī, protams, ne vienīgā. Otra — Poruka romantiskā, ar intelektuālo varoni centrā.

A. Upīts savās “Mazās komēdijās” pirmais atdzīvina noveles anekdotisko, satīrisko elementu, kurš, žanra tapšanas posmā (Esenberga un Zeibolta daiļradē) uzdzirkstījis, strauji apdzisa.

Atmetot visus “šķiriskās piederības” etalonus, var teikt, ka A. Upīts visā spilgtumā un dažādos rakursos izgaismojis necilus cilvēkus necilos apstākļos jeb viduvējības ne tikai garīgajā, bet pat fiziskajā plānā. Šiem cilvēkiem ir viena kopīga iezīme — viņu personībā nav nekā sava, patstāvīga; tie ir garīgi tukši un visai aprobežoti “varoņi”, kuri dzīvo rosīgās iztēles radītā pašpārliecinātības un iedomības pasaulē.

A. Upīša “mazie cilvēki” sava laika latviešu novelistikā bija vienreizīga parādība. Kopš Jura Neikena “Bāra” rakstnieki visbiežāk pievērsās mazā cilvēka — dzīves pabērna sūrajam liktenim, to lielā mērā apjoetizējot. Tomēr divdesmitā gadsimta skarbā dzīves realitāte atstājusi jau pagātnē patriarhālos lauku tētiņus un sirmās kukažiņas. Laikmeta griežos centrā izvirzījies cita personība — ne īsti laucinieks, ne pilsētnieks, nedaudz izglītojies pusinteliģents. Andrejs Upīts pirmais latviešu literatūrā (un galvenām kārtām novelistikā) to pārvērtā par izpētes priekšmetu. Viņu saistīja procesi, kas norisa tieši šai vidusslānī īpaši pēc Piektā gada revolūcijas un tai sekojošiem

pārmaiņu gadiem. Tie, kuri netika līdzī straujajai dzīves attīstībai, kuriem pietrūka nepieciešamās uzņēmības un talanta skarbjā eksistences cīņā, vai arī tie, kuriem bija pārlietu jūtīga dvēsele un nevajadzīgs ideālisms, — lielākoties kļuva par likteņa mētātiem “maziem cilvēkiem”, sava pretrunu plosītā rakstura upuriem. Par nevarīgā un būtībā seklā cilvēka apjūsmotājiem un žēlotājiem dažkārt kļuva, piemēram, J. Akuraters, K. Skalbe, J. Vainovskis savas romantiski liriskajās novelēs.

A. Upīša mazais cilvēks, “no galvas sākot, līdz pat zābaku papēžiem mazs” (2, 367), ar savām šķietami traģiskajām vai komiskajām likstām un konfliktiem, ar sacelto “vētru ūdens glāzē” veidoja novelistikā veselu traģikomisku likteņu sēriju. Mietpilsoniskā pielāgošanās dziņa bija šo “varoņu” galvenā rakstura iezīme un esamības kodols. Tāds ir privātskolotājs (“Cepure”, 1905) ar savu neveiksmīgi nodzīvotās dzīves atziņu un sapni par jaunu cepuri kā labākas dzīves simbolu, “lielo” un “mazo” cilvēku klasificētājs gļēvais advokāts Spurēns (“Lielais cilvēks”, 1909) un daudzi citi.

Rakstura veidojumam atbilstoša ir noveļu kompozīcija. Nozīmīga loma te ir negaidītai vai nejaušai situācijai, kura pēkšņi savilņo varoņa ikdienišķās dzīves rāmo plūdumu. Tomēr autora uzmanība veltīta nevis situācijai, bet raksturam, kura sociālpsiholoģiskais saturs arī ir galvenais viņa analīzes objekts.

Visbiežāk “Mazās komēdijās” samērā necīgs vai smieklīgs notikums izraisa vētrainus pārdzīvojumus galvenā varoņa apziņā, rosina viņa fantāziju, kurā zūd robeža starp ilūzijām un realitāti, skubina viņu uz aktīvu darbību. Šīs darbības vai precīzāk — darboties gribas augstākajā virsotnē izveidojas konflikta situācija, kuras atrisinājumam parasti ir kompromisa raksturs, un tāds ir arī nobeigums.

Kompromisa nobeigums — klasiska žanra tradīcija — latviešu novelistikā ienāk ar A. Upīša “Mazām komēdijām” un īpaši uzsver autora nolūkus — parādīt, cik stipri ir mietpilsonisma valgi, kas atgriež varoni reālajā īstenībā, kur viņš,

tāpat kā fotogrāfs un "ideālists" Miķelis Maigais (novele "Romantiķis", 1903), "dzīvos un lāpīs, lāpīs un dzīvos [..]" (2, 233).

Īsprozas meistardarbs ne tikai A. Upīša daiļradē, bet visā latviešu novelistikā ir divdaļīgā novele "Vistas lidojums" (1907). Savdabīgs un novatorisks ir arī tās kompozicionālais izveidojums: divus savā iekšējā struktūrā pabeigtus darbus ("Viesulis", 1905; "Mazajā baltajā namā", 1907) vieno viens centrālais varonis un viens motīvs — par mazā cilvēka kaislo dziņu savicināt spārnus un par šā lidojuma traģikomisko gaitu. Viens no svarīgākajiem ir kontrasta princips un tam atbilstošs autora intonatīvi daudzkrāsainais vēstījums, kura raksturīgākā iezīme — episkā un dramatiskā elementa sakausējums. Kontrasts veido abu noveļu ekspozīciju — vasaras nakts smarža un klusums ("Viesulis"), mīkstā, miglainā ziemas diena ("Mazajā baltajā namā"), kas ievēd mierīgā, it kā snaudošā atmosfērā. Iedomās muižkunga meita Ella sevi uzskata par stīpras gribas cilvēku, kurš ir spējīgs dzīvot saskaņā ar savām jūtām. Sievietes dvēselē plosās apslēpta vētra, kas ceļas kā draudošs vilnis, iznīcinot lēni, bez darbības ritošo laika plūsmu. Pirmajā daļā ("Viesulis") viņa straujā, bet īslaicīgā protestā saceļas pret ierastību: kāzu priekšvakarā atstāj vecākus, savu saderināto un piedalās vienkāršo ļaužu dejās. Autors kāpina vēstījuma tempu, kas atbilst ārējās darbības norisēm — trakulīgajām muižas ļaužu dejām. Arvien straujāk griežas dejotāji:

"Ella palaiž Smilgu, izdancojas ar citu puisī, ar otru, trešu, pieķeras kādam pārim un virpuļo līdzī pa pagalmu. Uz acumirkli viņa atraujas, apgriežas viena pati riņķī un, galvu atliekusi, kāri ievēl krūtīs dzestro nakts gaisu. [..] Pamana Smilgu un pieķeras atkal tam. Un atkal viņa dvaša dedzina viņas seju un kaklu, gar ausīm šalc viesulis un gar acīm virpuļo sarkanās dzirkstis" (2, 413, 414).

Vēstījuma piesātinātais spraugums saārda objektīvā laika tecējumam, laikam vairs nav ne pagātnes, ne nākotnes, tas traucas līdzī dejām un varones izjūtām pa norobežotu apli. Apli pārrauj Ellas mātes pavēlošais sauciens. Vēstījuma temps noplok, un noplok arī autora frāzes ritmiskā sasprindzinātība: “Un ar katru soli, ko viņa sper pret lampas gaismu, viņas sejā un acīs nodziest tā uguns, kas tur visu šo laiku kvēlojusi” (414). Viesulis ir mitējies, un sižetiskā līnija nobeigumā it kā savienojas ar ekspozīciju.

Pēc šāda paņēmiena veidota arī noveles otrā daļa, tikai tās ekspozīcija ir plašāka, varones stihiskā protesta vilnis jau zemāks un tāpēc arī vieglāk noplok. “Viesulī” Ellas atgriešanos autors salīdzina ar ieiešanu tumšā alā, “kur pamazām kļūst tumšāks un no kurienes izejas nav” (2, 415), turpretim “Mazajā baltajā namā” pēc pārgalvīgā brauciena kamanās pa piesnigušo naksnīgo ceļu varone jau tīri laimīga un gluži pierimusi atgriežas savā siltajā, gaišajā guļamistabā.

Vāja rakstura pielāgošanās apstākļiem — šis metamorfozes motīvs latviešu novelistikā divdesmitajos un vēlākajos gados izmantots ļoti bieži.

Jau A. Upīša pirmajam noveļu krājumam raksturīga ir ne tikai vēstījuma komiskā vai satīriskā intonācija, bet arī izteikti komēdijas žanra elementi. Tās tiešām bija komēdijas miniatūrā. Tāpēc arī autoram ļoti viegli vedās no tām izveidot savas pirmās viencēliena komēdijas (“Dzimumdienas rītā”, 1905; “Pārcilvēku” cikls, 1909).

Vēlākajā daiļradē A. Upīts gan paplašina, gan padziļina attēlojamo objektu, tematiku, atrod arvien jaunus, atšķirīgus sižetus un tēla izveides paņēmienus atbilstoši savam dzīves skatījumam un pasaules uzskatam. Tomēr žanra vēsturiskajā aspektā viņa pirmā noveļu krājuma novatorisms ir nenoliedzams.

Te rodami pirmie aizmetņi daudzām arī vēlāk risinātām problēmām. Ar “Mazām komēdijām” A. Upīts aizsāk to tipu sēriju, kuru viņš turpina visā savā tālākajā daiļradē — romānos,

lugās. Būtībā tas ir cilvēks — hameleons (pats Andrejs Upīts šādu tipu konsekventi dēvējis par sīkburžuāzisko inteliģentu), kurš, pārdzīvojot visdažādākās likteņa metamorfozes, spēj pielāgoties jebkuriem apstākļiem.

Otra A. Upīša novelistikas sākumposma līnija gājusi padziļināta psiholoģisma virzienā. Krājuma “Vēju kauja” (1920) novelēs par galveno izpētes objektu kļuvis indivīda jūtu un pārdzīvojumu pasaules sarežģītais process. Autors te atteicies no jebkuras situāciju komikas vai ārējiem efektiem. Varoņu liktenis visbiežāk ir traģisks (“Ogles zem pelniem”, “Mūzika”, abas 1920). Noveļu sižetos ietverta rakstura iekšējo pretrunu cīņa un atsevišķa indivīda domas process, kura attīstības gaitā notiek krass lūzums varoņa līdzšinējā dzīves uztverē un veidojas jaunas raksturu savstarpējās attiecības (“Tuvums un tālums”, “Zelta svāri”, abas 1920).

Pēc vēstījuma rakstura un intonācijas, tēlu notikumu dramatisma tās ir noveles — sociālpsiholoģiskas drāmas. Tēlu sistēmā te skarta radošās inteliģences (zinātnieku, mūziķu, rakstnieku, aktieru) vieta un liktenis tādā sabiedrībā, kur viss tiek pirkt un pārdots. Par precī kļūst arī cilvēki, viņu savstarpējās attiecības un pat radošais darbs. Novelēs ienāk skaudrais cilvēku savstarpējās atsvešināšanās motīvs.

A. Upīts tēlojis cilvēkus ar “aizlauztiem spārniem” un parādījis tos atsevišķos krīzes momentos. Pēkšņa atziņa par velti nodzīvotiem gadiem un sīkumos izšķiestu talantu izraisa varoņa dvēselē plašu un dziļu psiholoģisko konfliktu.

Būdams analītiska tipa domātājs, A. Upīts arī savās novelēs cilvēka dvēselē ietiecas pamazām, cenšas tur aizskart visdziļākos apziņas slāņus, tvert izjūtas to pretrunīgajā attīstībā. Rakstnieks parāda visapslēptākās varoņa domas un ļoti daudz izmanto dialogizētu iekšējo monologu, kurš savukārt piesātināts ar retoriskiem jautājumiem, izsaucieniem. Par šiem A. Upīša psiholoģiskās analīzes paņēmieniem un principiem, kā arī par

krājumu "Vēju kauja" kritikā ir runāts visai bieži²⁸ un izveidojies jau zināms priekšstats, tāpēc šeit sīkāk tos neiztirzāsim.

Galvenais ir tas, ka A. Upīts latviešu novelē ievēd sava laika intelektuālo varoni ar sarežģītu iekšējo pasauli un pretrunīgiem pārdzīvojumiem.

Krājumā "Vēju kauja" iekļautie darbi, kas rakstīti 1919./1920. gadā, ļoti uzskatāmi atklāj it visas A. Upīša — novelista vājās un stiprās puses. Daudzveidīgas ir viņa stilistiskās intonācijas, tēlu raksturošanas un psiholoģiskās analīzes paņēmieni. Lieliski pārvaldījis it visus kompozīcijas, iekšējās struktūras principus. Autobiogrāfijā "Rīta cēliens" savlaik viņš rakstīja: "Kā novelistus es augsti cienīju Blaumani un Birznieku-Upīti, turpretī Poruks stila ziņā man likās paviršs un haotisks" (21, 948). Tomēr par labāko literāro skolu atzinis ciltautu rakstniecību. A. Čehovu un G. de Mopasānu A. Upīts, būdams tik atturīgs slavinājumos, vairākkārt dēvējis par noveles meistariem (20, 402; 21, 796), Dž. Bokačo "Dekameronu" raksturojis kā klasiskās noveles stūrakmeni un paraugu (20, 443).

Patiesi cienot pasaules tautu izcilākos novelistus, rakstnieks tomēr atzina, ka jebkurš žanrs ir nevis sastingusi, nemainīga forma, bet gan slēpj sevī vēl daudz līdz šim neizmantotu māksliniecisku iespēju. Pievēršoties daudzām tradicionālām žanra formām, viņš tās nereti centies paplašināt. Tomēr A. Upīša stilam raksturīgais episkais vēriens un pamatīgums jeb stila polifoniskais raksturs, kas izjūtams arī novelistikā, daudzos gadījumos mazā žanra izteiksmi padarījis smagnēju. Sazarotā un līdz ar to vairs ne tik spraigā sižeta līnija mazina tuvplāna vai momenta iespaidu. Tāpat kā analītiskā iedziļināšanās personāža pārdzīvojumos, galvenokārt balstītos uz detalizētiem iekšējiem monologiem, kuros būtībā pats autors izklāstījis savus uzskatus.

²⁸ *Mauriņa M.* Andreja Upīša noveļu meistarība. — R., 1967.

Divdesmitā gadsimta pirmie gadu desmiti gan neieraksta noveles vēsturē pašas spožākās lappuses, tomēr dod jaunus impulsus žanra tālākai attīstībai. Novelistikā sāk darboties daudzi jauni autori, kuru darbi liecina par intensīviem izteiksmes un stila meklējumiem žanrā, kā arī atspoguļo sava laika pretrunīgos strāvojumus literatūrā. Pēcrevolūcijas laikā, kuru var dēvēt arī par demokrātiskas sabiedrības pakāpeniskas veidošanās laiku, arī mākslai rodas citas idejiskās un estētiskās prasības. Jaunās atziņas, protams, dzima visai asās estētisko principu sadursmēs. Neatkarīga māksla vai šķiru māksla — tas bija pamatjautājums, kuru risināja kā publicistikas, tā mākslas valodā.

Idejisko nošķiršanos literatūrā pavada māksliniecisko virzienu un metožu neviendabība, kas, savukārt, jūtami ietekmē žanra struktūru, jo novele ir tikai daļa no veselā. Vienai daļai novelistikas raksturīgs liriskais un impresionistiskais īstenības tēlojuma veids, kas izpaužas gan romantisma, gan reālisma formās, bet kā vienā, tā otrā gadījumā nozīmē pievēršanos galvenokārt indivīda subjektīvo pārdzīvojumu pasaulei.

Turpretim žanra reālistiskā strāva tiecas uz padziļinātu sociālo analīzi. Šai laikā novelistikā ienāk Andrejs Upīts, viņa ieguldījums te ir pats nozīmīgākais. Tomēr arī A. Upītim novelistika bija tikai viena no daudzveidīgās daiļrades nozarēm, viens no pieturas punktiem, kaut arī ļoti nozīmīgiem, ceļā uz lielajiem kultūrvēsturiskajiem romāniem — epepejām, arī satīriskajām komēdijām.

Epikā vispār vērojama tiekšanās uz lielajām formām — romānu, garo stāstu, atmiņu tēlojumu. E. Birznieka-Upīša, Sudrabu Edžus, K. Štrāla, L. Laicena, E. Vulfa, A. Austriņa, A. Švābes, E. Cālīša proza bagātina stāsta klasiskās formas, kā arī liecina par jauniem stāsta formas meklējumiem.

ŽANRA STILISTISKĀ STRUKTŪRA DIVDESMITAJOS GADOS

(P. Ērmanis, J. Veselis, Ā. Erss,
A. Mežsēts, K. Zariņš)

Latvijas neatkarības laiks sniedza rakstniecībai jaunas ieromes, spēcīgus pārdzīvojumus. Brīvība, neatkarība vairs nebija sapnis, abstrakts jēdziens, bet realitāte, cenzūra un svešu varu spaidi nedraudēja. Lielais vairums mākslinieku un rakstnieku, vēl nesen izkaisītu pa malu malām, atgriezās mājās — arī tie, kas aktīvi bija piedalījušies Tēvzemes brīvības izcīņā. Veidojās visnotaļ labvēlīgi apstākļi nacionālās kultūras attīstībai. Spirtīgi vēji ieplūda it visās dzīves norisēs. Lielo pārvērtību uzvandinātais garīgais lauks gaidīja savus kopējus.

Literatūrā strauji ienāca jauna — kara gadu rakstnieku grupa: K. Zariņš, Ā. Erss, A. Grīns, J. Veselis, P. Ērmanis, J. Ezeriņš un citi vēl samērā maz vai pavisam nepazīti autori. Ienāca nevis kā mācekļi, bet jau kā personības. Atšķirībā no saviem priekšgājējiem viņi jau agrā jaunībā bija izgājuši skarbo kara laika “skolu”, iepazinuši arī citzemju kultūru, tās strāvojumus un uz pasauli raudzījās ar nobrieduša, daudz pieredzējuša cilvēka acīm.

Gadsimta sākuma sīvās cīņas par un pret modernajiem strāvojumiem jau bija izcīnītas, zaudējušas savu asumu. Dekadences laiks jaunajiem šķita jau noiets un sevī noskaidrojies mākslas posms. To gadu līdzdalībnieki — K. Skalbe, J. Jaunsudrabiņš, J. Akuraters un viņu laikabiedri — atradās savu spēju un panākumu zenītā vai arī tam tuvojās.

Procesa kopainā atšķirībā no senākās literatūras nav saskatāmas visaugstākās un ne tik augstas virsotnes. Kopā darbojas vienlīdz spilgti un talantīgi vairāku paaudžu pārstāvji, kuri nav iekļaujami noteikta virziena vai "skolas" rāmjos. Arī virzieni visbiežāk sadzīvo skaistā līdzsvarā, ietverot dažādus stilus un nokrāsas. Skatot lielās līnijās, gadsimta sākuma romantisms attālinās no jūsmīgas sapņainības, patosa, savukārt reālisms no pārliecīgas konkrētības jeb plakanības.

Rakstniecība zināmā mērā it kā aiziet no intīmajiem, liriski jūsmīgajiem "dvēseles dārzjiem" un pavēršas pret neseno pagātni vai tagadni. Nosacīti to varētu nosaukt par "tagadnes aktīvo mākslu" ar psiholoģisku, analītisku, arī romantiski ekspresīvu ievirzi. Varbūt arī tāpēc pats pirmais pēckara laiks iezīmīgs ar jūtamam epikas (stāsta, romāna) pārsvaru pār dzeju, arī noveles žanra lēnu, bet patiesu renesansi. Novelisti jau maz kavējas lauku sētā, bet visbiežāk pievēršas pilsētas dzīvei. Sabiedrības straujā noslāņošanās radīja gluži jaunus, laikmeta garam atbilstošus tipus un raksturus, arī cilvēku savstarpējās attiecības ieguva nebijušas nianšes, tādējādi atverot svaigus literārās vielas avotus, kontrastainus, krāsainus. Dažādā estētiskā un emocionālā attieksme pret dzīves faktu vai notikumu jūtami bagātina žanra stilistisko tonalitāti. Līdzās novelēm ar satīrisku (P. Rozītis, A. Upīts) vai romantisku (Ā. Erss) vēstījuma intonāciju ienāca ekspresīvais sabiezinājums (J. Veselis, L. Laicens), impresionistiskā noskaņa (J. Akuraters, J. Vainovskis), asociatīvais, reflektējošais vēstījums (J. Ezeriņš), stilizācija (A. Grīns).

Atklāta (J. Ezeriņš) vai slēpta ironija (K. Zariņš) kā savdabīga stila kategorija arvien biežāk apliecināja sevi kā noteikts pasaules uztveres princips, kas bija cieši saistīts ar divdesmitā gadsimta modernisma estētiku.

Atšķirīgs ir ne tikai rakstnieku individuālais rokraksts, bet arī viņu tālākās attīstības ceļš. Tomēr tik dažādo balsu un stilu polifonijā var samanīt arī kādu līniju, kas kopīga vienai vai otrai

autoru grupai. Dažkārt tā ir radniecīga dzīves uztvere, kas savukārt veidoja zināmu paralēlismu māksliniecisko tēlu sistēmā un vēstījuma manierē jeb autora pozīcijā.

Kopumā divdesmito gadu īsproza veidojās vēl it kā kara un revolūciju nemierīgajā, nedaudz drudzainajā atblāzmā. Tas ir laiks, kad vecās dzīves pamati un ētiskās normas it kā sairušas un viss jaunais, stabils vēl tikai rūgšanas un veidošanās stadijā. Skaudrāk nekā jebkad cilvēki domāja par savu eksistenciālo jēgu, pievērsās dzīvības un nāves jautājumiem. Atklāti vai dziļi zemapziņā alka pēc draudzības un cilvēkmīlestības visplašākajā nozīmē.

Šādu noskaņu paudējs mākslas valodā bija *ekspresionisms*. Kā ļoti humāns, universāls virziens, lai arī neviendabīgs un visai abstrakts, tas tuvināja daudzus māksliniekus visā pasaulē, kuri bija piedalījušies karā vai arī sāpīgi pārdzīvoja tā mežonīgo bezjēdzību. Savlaik P. Ērmanis rakstīja: "Ienīstu katru necilvēcības un rupjas varmācības parādību, vienalga, vai viņa rīkojas militarisma, komunisma vai citā kādā vārdā."¹

Ne tikai latviešu dzejā, bet arī īspozā var runāt par visai pilgtu (lai arī īslaicīgu) ekspresionisma ietekmi, kas vairāk vai mazāk skāra tos autorus, kuri, tikko novilkuši karavīra šineli, uzsāka ceļu rakstniecībā.

Ekspresionisma ekstātiskās ilgas pēc tautu brālības un vienlīdzības, patiesas cilvēcības meklējumi, trauksmaini dinamisks pasaules redzējums, sakāpināta emocionalitāte — aptuveni tā var raksturot P. Ērmaņa, J. Veseļa, L. Laicena, A. Kurcija divdesmito gadu sākuma darbus. Ekspresionistiskā stila elementi raksturīgi arī K. Štrāla prozai (novele "Osu Jānis"). Tā kā ekspresionisti ir brīvā panta un brīvas izteiksmes lietotāji, tad, protams, arī īspozas žanru robežas visai nenoteiktas.

Ekspresionismam raksturīgā vēstījuma manierē veidotas divas J. Sudrabkalna noveles "Laivinieks" un "Ģenerāļa Dom-

¹ *Atziņas*: Latvju rakstnieku autobiogrāfijas. — 3. sēj. — 362. lpp.

brovska nāve”². Kāpinātā emocionalitātē ar publicistisku kaismi tēloti dažādu laikmetu brīvības cīnītāju likteņi, viņu degsme, spēja aizraut arī inertos. Darbojošās personas, lai arī vēsturē pazīstamas (renesanses filozofs Kampanella), tomēr uztveramas kā vispārināti, simboliski tēli. Pamatideja — cīņa par jaunu cilvēku un jaunu, idealizētu sabiedrību kopumā. Stils ļoti aktīvs, dinamisks, darbības vārdu piesātināts. Pasakas fantastikai radniecīgs noveles “Laivinieks” nobeigums: laivinieks (pasīvās tautas pārstāvis) nogalināts gulējis simtiem gadu. “Līdz kādā dienā laivinieks cēlās augšā. Jūra klājās viņa priekšā vētras mutuļos un sarkanās liesmas šķēla debesis.

Un laivinieks vilka buras un izbrauca jūrā.”³

Divdesmito gadu sākumā ar savdabīgiem īsprozas krājumiem⁴ literatūrā kļūst pazīstams *Pēteris Ērmanis*, viens no latviešu ekspresionistu dzejas spilgtākajiem pārstāvjiem. Viņa īsie stāstiņi, skices, ekspresijas ir vēl neseno kara, revolūciju uguņu apspīdētas, tautas sāpju piestrāvotas. Lai arī daudzviet kaujas jau pierimušas, tomēr atmosfērā jūtama liela saspringtība, it kā pirmsnegaisa nomācošais smagums. Neziņa, haoss, visatļautība degradē cilvēkus, padara viņus par viegli vadāmu, bada un ierakumos izmocītu pelēku karavīru masu. Tajā laiku pa laikam uzbrāzmo gaviles: būs miers! Būs maize! Un pēc brīža: būs cīņa! Būs izrēķināšanās! (Ekspresija “Neapmierinātais zvērs”).

Dažādu uzskatu sadursmēs pamazām izkristalizējas doma par patiesu cilvēcību, kuru var sasniegt tikai caur cilvēka kā personības apzināšanos. Raksturīga ir P. Ērmaņa novelistiskā skice “Lietuvēna laikā”. Starp dezorganizētajiem strēlniekiem, kuri jau apraduši ar patvaļībām, nejēdzīgām asins izliešanām, ir vismaz viens indivīds, dvēseliski skaidrais Zigurds Zilgalvis,

² *Sudrabkalns J.* Trīs vilšanās. — R., 1927.

³ *Sudrabkalns J.* Divas noveles. — R., 1971. — 16. lpp.

⁴ Krājumi: “Atsacīšanās”, 1920; “Lietuvēna laikā”, 1922; “Cīņas un uzvaras”, 1923.

kurš atrod sevī spēkus izrauties no plosošā naida pārņemtā pūļa. Spilgts ekspresionistiskā vēstījuma piemērs: “Divi zvēri skrēja caur šo laiku. Kā caur puteņainu nakti, niknās acis zibinādami: kaislkāres un asinskāres zvēri [...] Un laiks bija šo zvēru kaucoņas pilns. Un Zigurdu Zilgalvi pārņēma trakas šausmas, un viņš izmetās pa šā trača vidu ārā [...] Viņš skrēja, skrēja milzīgā steigā. Viņš skrēja bez apstājas.”⁵

Lai arī no ekspresionismam raksturīgās ļoti trauksmainās, dinamiskās izteiksmes P. Ērmanis atteicās visai ātri, cilvēcības, mīlestības aizstāvība, žēlsirdība pret “mazajiem ļaudīm” kā rakstnieka dziļākās būtības izpausme kļuva par viņa turpmākās daiļrades pamatu.

P. Ērmaņa žanrs ir stāsts un tēlojums. Tomēr viņam ir arī darbi, kuri bagātina divdesmito gadu romānu (pats autors tos dēvēja par spoku stāstiņiem). Raksturīgs ir krājums “Atraidītie un izredzētais” (1928). Realitāte viscaur mijas ar mistiku, dzīvie pēkšņi nokļūst “viņā pusē”, vai arī mirušie apciemo dzīvos (“Viņā pusē”, 1928; “Viešņa no kapsētas”, 1922), un šī sastapšanās ir abpusēji labvēlīga, kļūst par kādas nomaldījušās dvēseles spirdzinājumu jeb atpestīšanu.

Telpas un laika sajaukums, ireālais kā reālās pasaules otrs, būtisks slānis — šie modernisma elementi, tāpat kā daudzu parādību neizskaidrojamība piesaistījusi arī P. Ērmani. It kā hofmaniska mijkrēsla un noslēpumainība apņem romānu “Balāde” (1924). Kāds vientuļš ceļa gājējs nejauši sastop melnu zirgu vilktu garu pajūgu rindu. Tie ir visai dīvaini, sadrūmuši kāzinieki. Skaistās līgavas aicināts, svešinieks pašāvīgi dodas viņai līdz. Viņš izpilda it kā sev nolemto misiju — savstarpēji samierina jau pirms piecdesmit gadiem mirušās grēcīgās dvēseles, kuras, atpestīšanu neradušas, klīst pa pasauli. Noveles nobeigumā, kad varonis pamodies it kā no nomaņas, viņš pats

⁵ *Ērmanis P.* Lietuvēna laikā // *Ērmanis P.* Lietuvēna laikā. — R., 1922. — 26. lpp.

sev jautā: “Bet tas viss, ko es redzēju un izjutu? Sapnis? Parādība? Bet varbūt — tomēr īstenība?”⁶

Gluži vai iracionāla ļaunuma fenomens ietverts novelēs “Slepkavība” (1926) un “Kāda aktiera stāsts” (1925). Pēdējā izveidota kā ekscentriskā situāciju novele, tik raksturīga Anšlava Eglīša, Erika Ādamsona trīsdesmito gadu darbiem. Tās centrā kāda aktiera dvēseles krīze. Būdam dzīvē pati lab-sirdība, nesavtība, uz skatuves viņš talantīgi atveido neliešus, ļaundarus, intrigantus. Zaudējis savas pozitīvās rakstura iezīmes, viņš spēj tēlot tikai naivus dabas bērnus, vientiešus un ideālistus. Šķietami anekdotisks gadījums rosina pārdomas par mākslas pasaules un realitātes sarežģītajām, ne vienmēr ar prātu skaidrojamām attiecībām.

Pasaules izjūtā, arī tematikas izvēlē tuvs ekspresionismam ir *Jānis Veselis*, viens no pēckara jaunākās paaudzes ražīgākajiem prozaikiem, ļoti individuāla personība, savrupnieks. Nav iekļaujams nevienā strāvotumā vai rakstnieku grupējumā.

Pilns kara iespaidu, jau divdesmito gadu sākumā J. Veselis nāk klajā ar virkni mākslinieciskā ziņā visai nevienmērīgu īsprozas darbu,⁷ kur realitātes un neierobežotas fantāzijas, nereti arī mistikas sakausējumā cenšas risināt cilvēka esības būtiskākos jautājumus. Eksistenciālās problēmas tiek saistītas un vienotas ar Visumu, ar kosmosu. Tā ir gluži jauna līnija latviešu novelistikā, tāpat kā cilvēka slēptāko dziņu, sava veida pirmatnējības izcēlums. J. Veseļa neierobežotā fantāzija jūtama jau viņa 1917. gadā sarakstītajā novelē “Tuksnesī”. To piepilda nevis intriģējoši notikumi, bet gan saspringtā psiholoģiskā atmosfēra, kuru rada indivīda vientulības izjūta, tuvās nāves nojauta, arī ticība kādam brīnumam.

Ekspresionismam raksturīgā manierē rakstnieks maz pie-skaras reālām kara norisēm, veido simboliski tvertas fantāzijas

⁶ *Ērmanis P.* Atraidītie un izredzētais. — R., 1928. — 49. lpp.

⁷ Krājumi: “Pasaules dārdos” (1921); “Liesma uz ūdeņiem” (1922); “Rēgi un cilvēki” (1924); “Vilkači” (1925); “Neticīgā Toma mīlestība” (1928).

ar gluži apokaliptiskām iznīcības ainām nosacītā vidē un laikā (“Aeroplāns un automobilis”, 1920). Kaujas dārdos, granātu šņākšanā Veseļa varonis saklausa vai visas civilizācijas bojāeju: “Visapkārt bija muskuļains cīņas troksnis, šāvieni, kliezieni vārījās kā katlā.”⁸ Fantastiskā novele “Komtese un aktrise” (1922) aizsākas strauji un lakoniski: “Dziļumi vārījās. Iela drebēja.”⁹

Psiholoģijas smalkumi J. Veseli, tāpat kā A. Grīnu, nesaista. Viss tiek tverts lielās līnijās: “[..] aukas reizēm pūš klajumā, zibeņi sprēgā klusumā, no miglainas spozmas izlec jaunas pasaules, dūkdamas aizlido telpā un pazūd.”¹⁰ Rakstnieka uztverē nežēlīgs ir laiks un nežēlīgs ir cilvēks ar savu egoismu, varaskāri un tumšajiem instinktiem. Kur meklēt un rast dvēseles harmoniju, kā veldzēt savas garīgās slāpes? J. Veseļa cilvēks allaž ieslēgts divos pretstatos, viņa būtne it kā salauzta: viena daļa alkst piedalīties visos zemes priekos, otra tiecas uz intelekta apskaidroto garīgo pasauli. Fantāzijā “Aklais ezers” (1921) tēlotie ļaudis pārpilni juteklisku kaislību, tāpēc nespēj pretoties savai karsto asiņu balsij. Viņi nogrimst Aklā ezera sūnāklī jeb savās kaislībās, lai pēc tam apskaidroti celtos augšup.

Ārējais veidols jeb portrets rakstniekam ir tikai bāls iekšējās pasaules atspulgs, jo varonis nereti ir gan cilvēks, gan arī pārdabiska būtne, kas spēj darboties dažādā vidē un dažādos laikos. Robežas starp realitāti un fantastiku trauslas.

Zīmīga ir J. Veseļa simboliskā novele “Vilkači” (1922). Senas teikas motīvs par cilvēka cīņu ar vilkačiem — ļauniem gariem iekļauts gluži reālās norisēs, tikai ļoti dramatizētā veidā. Nesenajam karotājam Vilpatīnam, kurš pēckara apstākļos izjūt lielu atsvešinātību, nejūtas it kā “savā ādā”, aukstā ziemas naktī mežā uzbrūk vilku bars, kas būtībā simbolizē karā kautās

⁸ *Veselis J.* Rēgi un cilvēki. — R., 1924. — 7. lpp.

⁹ Turpat, 40., 41. lpp.

¹⁰ *Veselis J.* Liesma uz ūdeņiem. — R., 1922. — 21. lpp.

dvēseles. Viņš pieņem izaicinājumu un tikpat kā kailām rokās tos citu pēc cita iznīcina. Tikai pats pēdējais, pret kuru reālajā dzīvē Vilpatiņš vienmēr izjutis vainas apziņu, uzveic viņu.

Jaunais, ko J. Veselis ienes īsprozas žanrā, ir episks vēriens un emocionāls sakāpinājums gan cilvēka kaislību, tieksmju, gan viņa fizisko iespēju tēlojumā. Arī laicīgās un pārlaicīgās dzīves vienojums. Varoņi, ieslēgti starp zemi un mūžību, tiecas šos pretpolus apvienot.

J. Veseļa fantastisko stāstu romantiskais, nemierpilnais varonis, kurš savās alkās pēc pilnības tiecas savienot nesavienojamo, ir visai radniecīgs J. Poruka filozofiskās prozas "pērļu meklētājiem". Tomēr šos divus garā tuvos, bet vienlaikus tik dažādos māksliniekus šķir dedzīgā vitalitāte, pat nedaudz agresīvais egocentrisms, kas piepilda J. Veseļa mākslas pasauli.

Ekspressionisms, lai arī īslaicīga, pārejas laikmeta mākslas parādība, atstājis savas zīmīgas pēdas arī novelistikā. Joprojām spēcīga ir romantisma iestrāvētā novele, tomēr romantisms tajā guvis jaunus impulsus. Pastiprinās vēstījuma daudznozīmība, brīvāka tēlainība un divu pasaulu — reālās un ireālās koeksistence, arī filozofiski intelektuālā strāva, sava veida elitārisms. Daudzveidojas mākslinieciskās nosacītības formas, tādējādi liecinot par žanra tuvību Eiropas modernās kultūras atziņām un tradīcijām.

Zīmīga ir latviešu ekspressionisma pamatlicēja J. Sudrabkalna 1925. gadā publicētā novele "Meitene no filmas".¹¹

Savdabīgi, bet atbilstoši romantiskajai pasaules izjūtai te modulēta reālā un iluzorā sadursme cilvēka apziņā. Jauna, sajūsmināta cilvēka iztēlē "meitene no filmas" jeb abstrakts tēls pārvēršas it kā reālā meitenē. Kad ikdienība saplacina jūtas, rodas apnikums, pat agresivitāte, un meitene arī vairs nespēj atgriezties sākotnējā veidolā — filmā (kinoteātri jau izrāda citu filmu, resp., laiks nav apstājies), tāpēc lemta bojāejai.

¹¹ Jaunākās Ziņas. — 1925. — 231.—237. nr.

Ļaunums iznīcina skaistumu — tāda ir noveles pamatatziņa, lai gan tā pieļauj arī plašāku interpretāciju. Modernisma literatūrai raksturīgs paņēmieni — fantastiskais, kas tiek ievadīts reālajā kā sava veida katalizators, piešķir mazajam žanram jaunas, padziļinātas saturiskas dimensijas.

Modernās jeb intelektuāli romantiskās noveles viens no īpatnējākajiem un spilgtākajiem pārstāvjiem ir *Ādolfs Erss*. Rakstnieks, kurš savā garīgajā attīstībā iziet cauri vairākiem posmiem, tomēr allaž saglabājot subjektīvu, mistificētu lietu un parādību skatījumu. Zīmīgs ir rakstnieka paša atzinums, ka jaunībā viņu saistījis N. Gogolis, E. A. Po, F. Dostojevskis un J. Poruks, kurš viņam patīcis “vairāk par Blaumani”.¹² Ā. Erss bija iepazinis krievu simbolistu (V. Sologuba, V. Brjusova, K. Baļmonta) darbus.

Ā. Ersa pirmās īsprozas grāmatas¹³ ir visai tipiski romantiķa darbi, kur centrā paša autora dvēseles dzīves disonanses, paspilgtinātas ar teiksmaini ireāliem tēliem. Autors vēlas noskaidrot, kā panākt indivīda dvēseles līdzsvaru, kur rodama cilvēka dzīves jēga: reliģijā, dabā, mīlestībā.¹⁴ Atšķirībā no J. Veseļa, kura varoņi — meklētāji visu redz lielās dimensijās, cenšas ietiekties pat kosmosā, Ā. Ersa tēli vairāk ir meditējoši, galvenokārt skatās sevī, atrod tur daudz kā brīnumaina, gluži negaidīta (“No burvju kausa”). “Kas vēsā spogulī reiz savu veidu skatīs, / Pēc veida pilnīgāka neatradis slāps” — poēmā “Svētais avots” rakstīja Ā. Erss.¹⁵

Realitāte Ā. Ersa romantiskajiem varoņiem šķiet kā mīkla, kas slēpj kādu dziļāku saturu, vai arī ir tikai rupja, traucējoša maska (“Vakars. Ģimete un maska”, 1920). Cilvēki ir kā

¹² *Atziņas*: Latvju rakstnieku autobiogrāfijas. — 3. d. — 211. lpp.

¹³ Krājumi “Maskas”, 1920; “Greizos ratos”, 1921. Kopumā Ā. Ersam izdoti vairāk nekā desmit īsprozas krājumi (to skaitā arī izlases).

¹⁴ Minētās problēmas plašāk izvērstas garstāstā “Satīrs un Krusts” (1921), romānos “Aglonas Dievmātes atgriešanās” (1927), “Krusts ceļmalā” (1931) un vēl citos.

¹⁵ *Erss Ā.* Sešas poēmas. — R., 1922. — 20. lpp.

mūžīgie ceļotāji, kas tiecas piekļūt kādai augstākai (visai abstraktai) patiesībai jeb īstenības dvēselei. Cauri realitātes blāvajam plīvuram dažkārt pavīd patiesās esības apveidi, kas tā arī paliek nesasnieti ("Vientulība", 1917; "Spāniešu komēdija", 1920).

Savlaik J. Veselis Ā. Ersa stilu ļoti trāpīgi dēvējis par astrālu; tajā priekšmeti it kā slīd cits caur citu, mainot veidus un formas. Novelē "Medus sirds" (1925) kāds vientuļnieks, kurš sapni, fantāziju pārvērtis par īsto dzīvi, bet ikdienību uztver kā neizbēgamu slogu, Ziemassvētku naktī, klejodams pa pilsētu, cer sastapties ar ideālo patiesību. Viņš "vēlējās — tikai būt, redzēt, just, atspoguļot sevī, nedzīvot ar dzīvajiem, nedomāt ar domātājiem, bet laisties ar sniega pārslām savās vēlēšanās"¹⁶. Viņu pavada Klusais Vaidētājs, Sērotājs, Slavētājs — vizionāri tēli jeb būtībā varoņa dvēseles pretmeti — un Vējgaitiņa, īstās laimes, īstās patiesības iemiesotāja. Otrā rītā kā sastapšanās liecinājums palikusi puse no Vējgaitiņas dāvinātās piparkūkas sirds, bet arī no tās vēl "nāca silta atmiņu gaisma".

Dalītā sirds ir raksturīgs Ā. Ersa mākslas tēls, jo arī viņa varoņi ir divdabji. Novelē "Zilā roze" (1920) fantastis, sapņotājs Jukums Līvs atzīst: "Es vairs nevaru atšķirt, kur meklēt patiesību — īstenībā vai iedomā. Es sevī slēpju divas sejas. Kura īstā?"¹⁷ Divsejainība jeb dvēseles duālisms spilgti atklājas epizodē, kur varonis iesaistās dedzīgā diskusijā ar kādu garāmgājēju, kas patiesībā ir tikai viņa paša atspulgs veikala skatlogā. Darbība risinās 1919. gadā, kad Rīgā valda lielinieku terors, tāpēc cilvēki uzlikuši pelēkās nenožīmības maskas, lai izvairītos no apcietināšanas, bet Jukums Līvs savās iedomās uzbūris teiksmainu mīlestības un taisnības zemi Fatipurā, kurā izplaukst zila roze — sapņojums un dzīvība. Nonākot konfrontācijā ar skarbo realitāti (kā brīvprātīgo bezdarbnieku viņu arestē, pazemo un nosūta spaidu darbos), Līvs stoiskā

¹⁶ *Erss Ā.* Lauku varoņi. — R., 1927. — 124. lpp.

¹⁷ *Erss Ā.* Greizos ratos. — R., 1921. — 73. lpp.

mierā atzīst: “Tas, ko mēs piedzīvojam šajā dzīvē, ir tikai vāja ēna no pilnības, kurā iecejam aiz šejienes.”¹⁸

Modernisma literatūras ironiskais paradokss un romantisma klasiskais zilās rozes motīvs caurvij visu Ā. Ersa prozu. Savdabīgu risinājumu tas ieguvis novelē “Komediants un nāve” (1920). Varonis, leļļu teātra vadītājs, tik tālu iegremdējies savas iztēles rēgainībā, ka nespēj vairs atšķirt reālo no izdomātā: skatuvi no īstenības, kurtizāni no Dievmātes. Uzvilcis masku gan tiešā, gan pārnestā nozīmē, Mārtiņš Sizenaldo, saukts Kaķakupris, dzīvo savā pasaulē, kur nepiepildāmais piepildās, iedomājamais kļūst īsts. Kad patiesība atklājas, kad “maskas krīt”, tiek nojaukta robeža starp komisko un traģisko, jo Mārtiņš, pats būdams dažādu triku meistars, top par savā iztēlē konstruētās situācijas upuri un iet bojā. Traģikomiskajā perversienā nojaušama tā tradīcija, kas sakņojas renesanses karnevāliskajā pasaules izjūtā, kur maska kļūst par personāža un paradoksālās situācijas izpratnes atslēgu.

Ā. Ersa divdesmito gadu noveļu un stāstu pasaulei ir senlaicīguma dvesma un it kā svešu asiņu piejaukums. Visbiežāk to apdzīvo romantizētās pagātnes tēli: hercogi, bruņinieki, komteses, mūķenes, cirka klauni. Un kā pagājības iemītnieki tie uz brīdi atnāk, lai atkal izgaistu. Izjūtamās arī austrumnieciskās reliģijas ilgas pēc nirvānas jeb sevī iegremdēšanās, nedaudz paskumjā vientulības apjauta.

Savas daiļrades brieduma gados rakstnieks daudz retāk pievēršas metafizisku problēmu risināšanai, filozofiskām pašapcerēm. Viņu visvairāk saista Latgale un tās ļaudis. Tomēr arī viņa Latgales tēlojumos,¹⁹ starp kuriem ir arī pievilcīgas humoristiskas situāciju noveles, aiz gluži ikdienišķām kolorītām sadzīves ainām sajūtamās vientuļas dvēseles romantiskās noskaņas, tiecība uz īreālo. Reālais, ikdienišķais vienmēr ir ciešā vienībā ar pārdabisko, mistisko, acīmredzamais — ar noslēpumaino, “zilās rozes” netveramību.

¹⁸ *Ersas Ā. Greizos ratos.* — 75. lpp.

¹⁹ “Latgales stāsti” (1926); “Vecā Latgale” (1931).

Kā liecina Ā. Ersa māksla, spēcīgu, daudzšķautņainu atzaru novelistikā veido autori ar visai subjektīvizētu pasaules skatījumu. Ļoti atšķirīgu aktīvajam ekspresionismam ar viņa cilvēkmīlestības apliecinājumiem, noliedzošu pret jebkuru šķiru un kārtu izcēlumiem.

K. Zariņu, A. Mežsētu, J. Vainovski, daļēji arī J. Ezeriņu un vēl citus vienoja divdesmito gadu Rietumeiropas “zudušās paaudzes” literatūras pasīvais, introvertais strāvojums, kura spilgtākie pārstāvji tolaik bija Ē. M. Remarks, E. Hemingvejs, S. Cveigs, F. S. Ficdžeralds, R. Oldingtons. Radīdams varoņus vai vismaz mītus par viņiem, karš izārdīja agrākos, šķietami stabilos dzīves pamatus, tradīcijas. Karš iznīcināja ne tikai fiziski, bet arī garīgi, uzspiežot daudzu cilvēku dvēselēm disharmonijas zīmi.

Tieši novele bija tas žanrs, kurš ļoti koncentrēti, pat saasināti risināja “zudušās paaudzes” motīvu, sniedza jaunu izpratni par pārejas laikmeta pretrunīgo cilvēku, viņa psiholoģiju. Žanra iekšējā dinamika ar mazo, bet tik ietilpīgo laiktelpu piesaistīja daudzus rakstniekus. Darbu centrā — kara un revolūcijas notikumos izmaltais, pārejas laikmeta cilvēks kādā neparastā, dažkārt arī ikdienišķā situācijā.

Visbiežāk tā ir morāli nelīdzsvarota, būtībā sašķelta personība, kuras galvenās rakstura iezīmes — jūtu nenoturība, visbiežāk — jūtu apsīkums. Jau 1920. gadā J. Vainovskis publicē romānu ar zīmīgu nosaukumu “Pelnu trauks”. Dūmi, izdeguši pelni kļūst par tādu kā pēckara cilvēka iztukšotās dvēseles simbolu. Līdzīga intonācija ir arī J. Akuratera romānā “Pelni” (1922) par garīgi aizlauzta indivīda absolūto nespēju izjust dzīves pilnkanību, izbaudīt tās prieku, laimes un arī bēdu kausu līdz galam. Šādi ļaudis izvairās arī no atbildības, novēršas no realitātes, patveroties mānīgu ilūziju pasaulē (J. Vainovska “Lelle”, 1923).

J. Vainovska īsprozas krājuma “Bez varoņiem” (1922) centrā dzīves salauzts (pareizāks šķiet apzīmējums “aplauzīts”),

jau nedaudz vienaldzīgs cilvēks, kas bez lielām ilūzijām un pretenzijām raksturo pats sevi: "Jauns vēl gados, sirdī — vecums [...] — Ar cilvēku tāpat kā ar cigāru — izkūp gaisā, un pāri paliek tikai pelni."²⁰ Nespēja atrast savas eksistences jēgu, garlaicība, bailes no vientulības ik vakaru uz restorānu aizved divus padzīvojušus vīrus K. Zariņa novelē "Restorānā" (1925). Viņu šķietamā draudzība būtībā ir tikai intuitīva kopā turēšanās.

J. Akuraters savā īsprozā, tāpat kā romānā "Ugunīgi ziedi", vairākkārt atgriežas pie brīvības cīņu kaujiniekiem — latviešu strēlniekiem, kuru likteņi bija visai sūri, pat traģiski. Daudzi, līdzīgi strēlniekam Kalnietim ("Klusums un gaisma", 1920), devušies uz Krievzemi — apsoltā taisnības un brīvības zemi. Zem sarkanajiem karogiem ejot, tiek nīdēta jebkura morāle un ētika, valda visatļautība. Tāpēc daudzi vairs nerod ceļu mājup, un arī tie, kuriem lemts atgriezties, apzīmēti it kā ar klaidonības zīmi. Viņi kļūst par nemierpilniem ceļotājiem, kas tā arī nespēj sasniegt savu miera ostu. Tā nesenais jūrniece Jānis Eglenieks ("Jūrniece", 1925), atgriezies dzimtajā pilsētiņā, jūtas kā krasta smiltīs iegrimušais burukuģa vraks. Tāpēc nolemj aizceļot "viss viens, uz kuriem [...] Uz Indiju, uz Kaliforniju [...] Uz neuzietām zemēm! Tur, kur var elpot, kur vairāk plašuma!" (5, 203.) Savukārt virsnieks Osis ("Maska", 1921) dvēseles mieru cenšas rast mīlestībā, bet arī tā "noskrien garām kā netverama viegla smarža. Un viss, ko viņš gribēja satvert, paturēt, slīdēja no rokām kā migla" (5, 323).

Dzīvi palikušie nereti jūtas morāli atbildīgi par karā kritušajiem. Tāpēc nespēj atsvabināties no vainas apziņas un cenšas to "izpirkt" visai savdabīgā veidā. P. Rozīša novelē "Dzīvība" (1923) varonis miera laika apstākļos izmisīgi cenšas priedēties, smieties divkārt — arī par savu draugu, kurš palicis kara laukā. Cits pēc vairākiem gadiem izdara pašnāvību tai pašā vietā, kur bojā gājuši visi viņa rotas biedri (A. Mežsēta "Kara rēgi", 1923).

²⁰ Vainovskis J. Pelnu trauks // Izlase. Stāsti. — R., 1968. — 40. lpp.

Lasītājs tiek ievests sava veida nolemtības sfērā, kur cilvēki cieš neveiksmes gan mīlestībā, gan radošā darbā (P. Rozīša "Ceturta grācija", 1922), viņu celtie tilti sagāžas, viņu vadītie kuģi grimst. Daudzus K. Zariņa varoņus skāris mūžīgās svešatnības, klejošanas lāsts. Tāpēc dzīves gaitas ir bezcerīgas, tām nav atpestīšanas ("Skrejošais holandietis", 1919).

Zināmā mērā to var dēvēt par "cilvēka sevis pazaudēšanas" tēmu, kas tiek risināta dažādās variācijās un intonācijās: traģiskās, komiskās, visbiežāk traģikomiskās.

Ar šādu personības atveidojumu mazais žanrs iekļaujas tai literatūras strāvojumā, kur cilvēku vientulībai un atsvešinātībai nav ne sociāls, ne īpašu apstākļu izraisīts, bet ir gluži psiholoģisks cēlonis. Traktēts tas tiek kā indivīda īpatns un konstants dvēseles stāvoklis ar visām no tā izrietošajām sekām. Arī apkārtējās pasaules norises tiek centrētas galvenokārt caur indivīda subjektīvo, visai greizo uztveres prizmu. Ar saviem personiskajiem pārdzīvojumiem un izjūtām pārlietu aizņemtajiem varoņiem svešs jebkuru ideju (arī ideālu) stoicisms. Liela loma te nejaušības momentam, acumirkļa radītiem impulsiem, cilvēka negaidītai, nelōģiskai rīcībai.

Dažādus likteņa samezģlojumus psiholoģiskā plāksnē ar novelistisku akcentu risinājis A. Mežsēts.²¹ Viņa uzmanības lokā — cilvēka dvēseles dzīve ar tās kaislībām un mīklainībām, resp., noslēpumainās dvēseles. Varonim nav noteiktas ētiskās pozīcijas, arī viņa morāles principi visai nenoturīgi. Visbiežāk tas ir vājais egocentriķis, romantiķis savā būtībā. Ne māksla, ne mīlestība nespēj aplūsināt cilvēka iekšējās pasaules pretrunas. Dzīvot nepratēji, mūžīgie meklētāji, dīvaini, urdoša nemiera pārņemti, vēlas it kā "pārkāpt sev pāri", sasniegt nerasniedzamo. Viņu dzīve visbiežāk noslēdzas traģiski ("Nemiers", 1926). Vājie, trauslie raksturi ("Savādi likteņi", 1927), jauni būdami, nereti pat ilgojas nāves. Tās klātesamība jūtama

²¹ Krājumi: "Aizejošie" (1924), "Dvēseļu parāde" (1928), "Apburtā pilsēta" (1929) u. c.

viscaur. Savādnieks Mintauts Stiegnis ("Mintauta Stiegņa gals", 1928), kas visu izjūt dziļāk, saskata asāk, apzinās, ka nāve cilvēkā iemājo jau daudz agrāk nekā tikai miršanas brīdī; dzīvība ar nāvi allaž iet rokrokā. Tādējādi cilvēka dzīves gaita jau iepriekš nolemta.

Saasinātā varoņa pašnovērošana jeb savu domu un pār-dzīvojumu analīze vēstījumam atņem spraigumu, līdz ar to žanra mākslinieciskā pasaule zaudē kontūru skaidrību, nereti it kā sairst emociju, asociāciju mainīgajās straumēs.

Tādas ir nedaudzās *Alijas Baumanes* noveles (krājums "Zemes medus", 1925). Pasaules izjūtā būdama tuva A. Bergsona intuitīvismam, A. Baumane savu varoni it kā "iemet" nejaušību haosā, un visai haotiskā veidā atklājas arī viņa izjūtas un prāta nekontrolētā rīcība. Realitāte nepazūd, bet tā dažkārt sadalās; darbojošās personas atrodas starp nomodu un sapni, nespējot vienu no otra atšķirt. Nerealitātes izjūta tiek akcentēta ar gluži sirreālistisku asociāciju un jūtami deformētu iespaidu plūsmu. A. Baumanes nedaudzo noveļu pamatmotīvs — neizskaidrojams nemiers, tieksme pēc visa neizbaudītā un vilšanās it visā. Ir nejaušas, bet liktenīgas sastapšanās ("Lukrecija Balta"; "Smejošā", abas 1925), cilvēki viens otru pēkšņi pievelk un tikpat pēkšņi atstumj, mīlestība un naids iet roku rokā. Erotika tiek slavināta kā "laika zīme un stils". Šī nostādne A. Baumani vieno ar L. Zamaiču, kura savās īsprozas grāmatās ("Līvijas dienas grāmata", 1925; "Čigāns un trīs dāmas", 1924) puritānismu konfrontē ar instinktu atbrīvotību.

Viena daļa "slimās dvēseles" pārstāvju slīgst rezignējošās apcerēs, savukārt citi strauji metas dažādu baudu un izpriecu pasaulē, īstenojot Horācija klasisko saukli: "*Carpe diem!* (Tver dienu, t. i., izmanto katru mirkli)". Aizstāvot uzskatu par dzīvi kā īslaicīgu gājieni no dzimšanas uz nāvi, cilvēks atbrīvojas no daudziem liekiem "balastiem" — ārējo apstākļu un konvencionāliem morāles nosacījumiem (J. Ezeriņa "Mērkaķis", 1922;

A. Mežsēta "Pie kamīna", 1924; J. Akuratera "Dzīru nakts", 1927).

J. Akuratera īsprozas krājumu "Erosa cilts" (1923) vieno aicinājums: "[..] tveriet mirkli, izbaudiet to." Erotika, flirts, realitātē vīlušies vīrieši, sievietes, kas dzīvo galvenokārt izpriecām un meklē īslaicīgu, nesaistošu tuvību, — šāds "atraisīto instinktu karnevāls" (Z. Mauriņas raksturojums) vērojams R. Valdesa ar prasmīgu roku veidotajās impresionistiskajās novelēs un miniatūrās. Krājuma "Skumjā kafejnīca" (1929) pamatmotīvs: "Kaut vienu vakaru mesties mutuļojošā dzīves priekā, bez bailēm, bez rūpēm, bez smagām sīkpilsoniskām tikumības bažām! Lai tad nāk atkal pelēkās dienas! [..] Neraujiet nost maskas karnevāla naktī. Nenonāvējat ilūzijas."²²

Salonos, naktslokālos sastopas un tikpat ātri šķiras dažādi starptautiski avantūristi, jaunbagātņieki, klaidoņi — intelektuāļi, jaunas dāmas, kas aiz ārēji skaļas rosības cenšas slēpt garīgo apsīkumu un apnikumu, slīd it kā pa dzīves virspusi. Sava veida internacionālisms, tipiska pēckara literatūras parādība, tiek iepazīts arī Latvijā. Vispirms tam atsaucās dzejnieki (J. Ziemeļnieks, J. Sudrabkalns, A. Skujiņa), vēlāk romānistu (A. Upīts, P. Rozītis). Zīmīgi ir K. Zariņa romānu nosaukumi: "Spīganais purvā", "Pelnu viesulis".

Tukšais "pelnu viesulis" un cilvēki, kas tajā ierauti, — *Kārļa Zariņa* novelistikas²³ centrālā tēma. Pie bagātīgi vai citkārt pat ļoti pieticīgi klātiem dzīru galdiem tiekas visiem laikiem un iekārtām piederīga ļaužu kopa; cits citu apmānīdami, viņi cenšas par katru cenu piekļūt jaunizveidotās valsts labumiem vai arī, gluži pretēji, savādas garlaicības, vienaldzības mākti, kļūst apkārt, pakļauti liktenīgām nejaušībām.

²² *Valdes R. Skumjā kafejnīca.* — R., 1929. — 27., 29. lpp.

²³ Savus labākos darbus novelistikā K. Zariņš saraksta divdesmito gadu sākumā (krāj. "Skumju paradīze", 1920; "Savādi cilvēki", 1923; "Noslēpumi", 1926; "Starp divām mūžībām", 1930) un tikai nedaudzus — trīsdesmitajos gados (krāj. "Burvju aplī", 1936).

Cilvēki K. Zariņa novelēs nereti darbojas kā marionetes, kuras vada kāda neredzama, ļauna roka. Tāpēc viņi viegli arī pārkāpj robežu starp labo un ļaunu, neizjūtot pat sirdsapziņas pārmetumus (“Maršana draudzene”, 1928).

Ētiskais relatīvisms — divdesmitajos gados tā ir vēl jauna filozofija ne tikai novelistikā, bet latviešu literatūrā vispār.

Vairākos K. Zariņa darbos izskan cilvēka dzīves bezjēdzības traģisms, likteņa fatālisms. Tā novelē “Tuholkes pazušana” (1924) krietns cilvēks iet bojā, bet šim notikumam nav tālākas rezonances, arī slepkava paliek nesodīts. Un šāds raksturs, kuram pagātnē ir kāds tumšs traips un kurš savā dvēseles sabrukumā nevis dzīvo, bet eksistē, kļūst par rakstnieka analīzes objektu.

Ar labu mazās formas izjūtu K. Zariņš veidojis noslēgtas mikropasaules, kur maksimāli kompaktā laiktelpā izgaismoti negaidīti zemapziņas vai instinktu uzvirtojumi, kas nereti iegūst galējas (ārprāts, slepkavība) izpausmes formas (“Barons”, 1921). Rakstnieku, F. Dostojevsku un E. A. Po mākslas pazinēju un patiesu cienītāju, pašu apveltītu ar psihologa dotībām, visvairāk interesē cilvēks kā noslēpums, kā problemātisks indivīds, kura dvēselē slēpjas tumšas dzelmes. Viņš atzina, ka jebkuram cilvēkam piemīt dīvaina un neapreķināma tieksme allaž novirzīties no pareizā ceļa. Un tieši šī “nepareizības” uzrādīšana, viņaprāt, ir “cīņa par ideālu, par dzīves tālāku attīstību, kustību”.²⁴

Visvairāk rakstnieka uzmanības lokā ir kara un juku laika cilvēki, kurus nāve nav uzveikusi fiziski, bet skārusi garīgi. Nesenie brīvības aizstāvji un bijušie revolucionāri, laikmeta varoņi un glēvuļi, tiesneši un to upuri — visi meklē kādu stabilu pamatu zem kājām, bet allaž tas ir slidens un nenoturīgs. Gluži simboliska ir novele “Gadījums jūrā” (1925). Uz maza kuģīša klāja sastopas ļoti atšķirīgi ļaudis. Viņi visi dodas mājup, tomēr

²⁴ Zariņš K. Par rakstniecības stāvokli // Daugava. — 1932. — 7. nr. — 792. lpp.

ceļš ir smags un sarežģīts gan tiešā (jūra bija "augsta", un ceļojums ieilga), gan pārnēstā nozīmē. Nogurums, apātija, neziņa par nākotni un vēl daudz kas cits izraisa spontānu naida uzliesmojumu starp diviem pilnīgi svešiem cilvēkiem. Abu sadursme un kļūmīgā bojāeja jūras viļņos ir ne tikai traģiska nejaušība, bet arī zināma likumsakarība. Atmiņas par pārdzīvoto vai kāds nodarījums ir spēcīgāks par vēlmi rast mieru un harmoniju.

Noveļu krājuma "Gluži veltīga varonība" (1926) virsrakstā ietverta viena no K. Zariņa īsprozas pamattēmām. Cilvēki kādreiz "kaut kas" ir bijuši, citreiz šis "kaut kas" eksistē tikai iedomās. Tā vārdā viņi, it kā protestējot pret realitāti, labprātīgi iesloga sevi vientulības sprostā, kļūst par savas gluži veltīgās, pat bezjēdzīgās varonības upuriem. Tie ir indivīdi, kuru laiks ir "pēclaiks" ("Smecernieks", 1921), kad viss jau pagājis, pārdzīvots, viss aiz muguras.

Novelē "Ordeņi" (1929) atvaļinātais baltgvardu ģenerālis Ģibulis, labprātīgi ieslodzījies sevi vientulības sprostā, naidīgs pret apkārtni, dzīvo tikai senās slavas atcerēs. Pārcilājot vecas kara trofejas, klausoties vienu un to pašu patafona plati ar cara himnas atskaņojumu, līdz pat pēdējai stundai viņš nešaubīgi gaida "vecos, labos laikus" atgriežamies.

Vientulība nereti tiek absolutizēta. Autora koncepcijā tā ir nenovēršama; augstā atsvešinātības siena padara neiespējamās siltas, tuvas cilvēku savstarpējās attiecības.

Savā pasaules izjūtā būdams ļoti tuvs rakstniekiem — eksistenciālistiem, K. Zariņš atklāj cilvēku, kurš, atkailināts savās izjūtās un pārdzīvojumus, atrodas dzīvības un nāves krustpunktā. Kā spilgtā, krāsainā fotogrāfijā šāds punkts fiksēts novelē "Piemini nāvi, Heidenkranc!" (1927). Kara apstākļos vācietis pavēl savu upuri izgrūst pa baznīcas torņa logu. Nāvei nolemtais aizķeras ar mēteli pie atlūzušās jumta malas un paliek karājoties starp debesīm un zemi. Bezpalīdzīgs un vientuļš, pakļauts tikai likteņa, šai gadījumā — laimīgai nejaušībai.

Dzīvības alkas un fatāla nāves nojauta jau ar pirmajām rindām izjūtama it visās novelēs, kuru centrā — strēlnieki, starp kuriem bija gan pavisam jauni, gan arī jau paveci vīri. Tās lielākoties var nosaukt par psiholoģiskām studijām. Saspringtu situāciju veido tikai un vienīgi cilvēka izjūtas, vārdos pat grūti formulējams dvēseles stāvoklis ļoti nenoteiktos, mainīgos apstākļos. Noveles “Aiz sniega aizkara” (1923) ierobežotā telpā (divi strēlnieki — jauns zēns un padzīvojis vīrs atrodas nakts-sardzē pie vecu māju drupām) galvenais sižeta virzītājs ir lēni ritošais laiks, vienlaikus saspringts, draudošs, drūmu nojausmu pilns, un tā atbalsojums cilvēkā. Ļoti konkrēti un neitrāli iezīmētā darbības vide ar pamestajiem ierakumiem, blindāžām, vilku bedrēm un retajiem paegļu krūmiem, ar noslēpumainu pauguru rindu, aiz kuras — tumša, gandrīz melna debess — tas viss saplūst kopā ar jaunā karotāja strauji pieaugošo baiļu, pat panikas sajūtu. Baiļu strāva nemanot sasniedz un pārņem arī daudz pieredzējušo vecāko biedru. Arī viņam sāk likties, ka aiz katra paugura glūn ienaidnieks un jebkurā acumirkļī var nodžinkstēt lodes. “Tas viss bija iespējams, tas viss varēja notikt.”²⁵

Pat visparastākās kara laika epizodes (pārgājienus, atpūtas mirkļus) allaž it kā ieskauj iznīcības un nedrošības apjauta, jo autora traktējumā karš ir neapbrēķināma, akla likteņa rotaļa (“Ceļā”, 1928; “Gājiens naktī”, 1926).

K. Zariņam piemita analītisks un kritisks prāts, un tāds ir arī viņa izteiksmes veids: lietišķs un pasauss, bez jebkādiem izpušķojumiem. Viņš izvairās no spilgtām krāsām, dabas aprakstiem.

Arī cilvēkiem uzspiests sava veida bezpersonības zīmogs. Portretējumā ieskicēts tikai kāds raksturīgs vilciens (pusmūža cilvēks sausu, pelēku seju; cilvēks haki uzvalkā u. tml.). Visbiežāk iesākumā dota lakoniska informācija par notikuma vietu un laiku (“Pilsētā valdīja terors”; “Tas notika Spānijā”).

²⁵ Zariņš K. Cirka mākslinieks: Stāsti un noveles. — R., 1990. — 53. lpp. Turpmāk norādes uz šo izdevumu dotas tekstā, iekavās.

K. Zariņa teikumi ir ļoti īsi, tajos tikpat kā nav epitetu, metaforu. Tomēr jebkurai detaļai vai vārdam ir noteikta semantiska slodze. Jau pieminētajā novelē “Tuholkes pazušana” cilvēks pazūd bez vēsts, bet neviens nerunā, ka viņu kāds būtu nogalinājis. Tikai nobeigumā, starp citu, pieminēts, ka pazudis arī viņa biedra Cirča garais nazis.

Cilvēka pārdzīvojumi bieži atklājas strupos, aprautos dialogos, tādā runas veidā, kad teikumi it kā slīd cits citam garām, jo sarunbiedri savas patiesās domas neizpauž. Trīs cilvēku savstarpējo attieksmju galējs saasinājums laiku pa laikam parādās aprautajos dialogos novelē “Bēres” (1924). Pietiekami zīmīgi ir noveles paši pirmie teikumi:

— Puišo izņēma degvīna pudeli un nolika to uz galda.

— Ā, — iesaucas Trencis, nobraucīdams savu Ābrama bārdi, — par ko tad tas?

— Uz bērēm. Tev jau šodien būs bērēs.

— Bērēs?

— Cūku bērēs.

— Ā!”

Fināls ir tikai ārējo norišu atrisinājums. Vīri cūku nokauj, pudeli izdzer un šķietami mierīgā atmosfērā izšķiras, bet samilzušais naida mākonis kļuvis vēl melnāks, drūmu nojausmu vēstījošs.

Tiecoties pēc maksimālas objektivitātes, stāstītājs jeb vērotājs visu laiku saglabā pozīciju “no malas”, atrodas ārpusē — pat tad, ja vēstījums veidots “es” formā. Tomēr tā ir tikai ārējā čaula. Izteiksmes lielā vienkāršība pat akcentē slēpto jūtu un domu dinamiku. Emocijām visbiežāk rakstnieks pataupījis kādu mazu uzsvērumu tikai beigās, kā novelē “Māte” (1921), kas, pirmajā personā stāstīta, noslēdzas ar teikumu: “Mana mīļā, mīļā māte!” Atkailinātajā vienkāršībā svarīgi saklausīt autora skumji ironisko intonāciju, sāpi par cilvēka duālo būtību, egoismu, nomaldiem.

Ironija šeit un arī citur atklājas nevis kādos īpašos izteiksmes paņēmienos, tā nav arī J. Ezeriņam raksturīgā negaidītas situācijas radītā ironija. Kā autora īpašs poētiskās domāšanas veids tā ieslēpta paša daiļdarba struktūrā, paužot skeptisku nostāju pret daudzām konvencionālām normām, pieņēmumiem.

Arī mīlestība autora uztvērumā var kļūt par cilvēku šķērēju, pat postošu spēku.

Noveli "Pēterpils stāsts" (1924) varētu dēvēt par mīlestības noveli, bet būtībā tā atklāj šo jūtu nevajadzību, pat absurdu. Trūcīgajā bukinista dzīvoklītī, kurā nejauši ierodas nabadzīga un vientuļa sieviete — kādreizējā operas primadonna, norisinās ārēji apslāpēta, bet patiesa drāma. Sirmais grāmatu krājējs, kurš visu mūžu klusībā mīlējis šo sievieti, saka: "Četrdesmit gadus mīlēt! Jūs nevarat iedomāties, cik tas bija apskurbinoši!" (214.) Taču romantiskā, bet veltīgā mīlestība, kas vienmēr ir bijusi iluzora, tikai padziļina garīgi aizlauztās sievietes mazvērtības un apkaunojuma sajūtu. Un dzīves salauztā sieviete labprātīgi atstāj šo šķietamo miera un laimes ostu, kuru viņai piedāvā vecais vīrs.

Savdabīgs mīlestības tēmas risinājums ietverts novelē "Marcīāns Tuleveits" (1924), kas stāsta par vientuļu skolotāju — ideālistu, kuru neviens nesaprot un tāpēc arī neciena. Zaudējis vienīgos sev tuvos cilvēkus, Tuleveits joprojām māca saviem audzēkņiem ticēt cilvēkiem un tos mīlēt. Tomēr varoņa patētiskais aicinājums mīlēt visu un visus (ar to novele arī beidzas) kļūst par paradoksu, jo skolotājs saņem tikai izsmieklu; arī viņa paša nelaimīgās dzīves gājums ir krasā pretrunā ar šādu ideālistu.

SKUMJIE SMIEKLI

J. EZERIŅA NOVELISTIKĀ

J. Ezeriņš stingri balstās uz klasiskajām, īpaši uz romāņu noveles tradīcijām. Viņa noveles (krāj. "Majestātes kazarmās", 1922; "Leijerkaste", 1. daļa 1923, 2. daļa 1925; u. c.) kompozicionāli būvētas skaidri un samērīgi, ar asām, nereti ārkārtējām situācijām un spēcīgiem efektiem, tajās dzīvo, elpo, satiekas, šķiras gan "Dekameronā" novelēm tik raksturīgie vieglprātīgie un asprātīgie cilvēki, gan G. de Mopasāna varoņiem radniecīgie skeptiķi, gan patiesi vitālie blaumaniskie raksturi.

J. Ezeriņš bija studējis cittautu labākos stilistus, tos arī tulkojis. Īpaši tuva viņam vienmēr bija E. T. A. Hofmaņa, M. Māterlinka, O. Vailda, A. Puškina un, protams, arī G. de Mopasāna daiļrade. Visai daudzveidīgās literārās ierosmes pozitīvi ietekmēja paša rakstnieka stilu. Sācis ar aizgūtu romantisku mīlestības motīvu visai pavāju atdarinājumu, sava īsā dzīves ceļa beigās J. Ezeriņš bija izveidojies par vienu no pašiem spēcīgākajiem un īpatnējākajiem latviešu novelistiem.

Dzīves uztvērumā, izteiksmē, rakstura izveidojumā J. Ezeriņa darbi atrodas uz robežas starp latviešu klasisko un trīsdesmito gadu nedaudz stilizēto, moderno noveli, ievēl vairākas divdesmito un trīsdesmito gadu novelistikai iezīmīgas līnijas.

Būtiski jaunais, ko J. Ezeriņš ievieš latviešu novelistikā, ir viņa stila neatkarīgā savdabība. J. Ezeriņa raitais, viegliem, mazliet nervoziem pieskārieniem tvertais dzīves materiāls, visdažādāko iespaidu uzliesmojums un apdzisums nedaudz atgādina impresionistu gleznošanas manieri. Viņa prozas teikumi veidoti ļoti brīvi, tie ir kā acumirklīgas improvizācijas. Ar gluži neparastiem salīdzinājumiem, spilgtām metaforām rakstnieks nedaudzos vārdos ieskicē situāciju, psihisko izjūtu momentu. Tāds stilistiskais paņēmiens novelistikā īpaši pastiprinās trīsdesmitajos gados.

Pāris teikumos rakstnieks ietver darbībā apjomīgu periodu, šādi periodi — cits aiz cita virknēdamies — veido dinamisku līniju, kas rada ātras kustības iespaidu, kuru pēkšņi aprauj negaidīts kritiens. Parasti tas pat ir iezīmēts grafiski — ar daudzpunktiem, pēc tam visbiežāk seko ļoti īss, lakonisks nobeiguma teikums jeb epilogs, piemēram: “Vāci nāca uzbrukumā” (“Vēršu cīņa”, 1924); “No šī ceļojuma viņi vairs nav atgriezušies” (“Tornis”, 1927) u. tml.

Rakstnieks nemēdz ilgi kavēties pie portreta, vides zīmējuma, viņš akcentē trāpīgu detaļu, būtisku sīkumu: “[..] burvīgi dzeļošu smaidu abpus mazā deguntiņa” (novelē “Aizmugures varonis”, 1922). Skaistai sievietei “[..] Dievs acīs iemetis mēnesi, tā ka jūra sāka laistīties, kad viņa uz to paskatījās” (“Zailāna laulības”, 1926). Varoņa raksturojumam J. Ezeriņš nereti izvēlas trāpīgu kalambūru. Tā jaunais muitnieks Čiekurnieks (“Muitnieks un varizejs”, 1922) ātri apguvis māku veikli visiem pēc kārtas paklanīties, “protams, nepārkāpjot etiķeti un pieliecot galvu katram pēc algas lieluma”²⁶.

J. Ezeriņš latviešu divdesmito un trīsdesmito gadu novelistikā iedibina sentenciozā stila tradīciju, lielā mērā izkopj itaļu un franču noveles graciozo izteiksmes veidu, kā arī angļu literatūras, īpaši O. Vailda paradoksu mākslu.

Var teikt, ka J. Ezeriņš bija dzimis novelistis, viņu valdzināja iespēja novelē parādīt dzīvi kā nejaušību pilnu likteņa rotaļu. Šāds autora redzējums lielā mērā bija savdabīga maska, aiz kuras nereti patvērās pats rakstnieks. J. Ezeriņa daiļrades sākuma posmā sarakstītajā novelē “Rūtes ķēniņš” (1917) kāda persona saka visai zīmīgus vārdus: “Nē, es nebūt nenoliedzu šī vakara panākumus: karnevāls varens! [..] bet man tomēr liekas, ka interesantākā mūsaiķu masku balle būtu, ja viesi ierastos pilnīgi bez maskām. Es pārliecināts, ka taisni tad mēs viens otra nepazītu” (2, 69).

²⁶ *Ezeriņš J.* Raksti 3 sējumos. — R., 1935. — 2. sēj. — 89. lpp. Turpmāk norādes uz šo J. Ezeriņa Rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

“Mūsdienu masku balle” būtībā ir J. Ezeriņa novelistikas pamattēls. Karnevāla vizošajā, vieglprātīgajā atmosfērā skumjais uzliek jautrā masku, traģiskais — komiskā.

Savukārt trīsdesmitajos un turpmākajos gados smejošās un reizē skumjās maskas motīvs jeb karnevāla paradoksālais spēles princips ir daudzu E. Ādamsona, Anšlava Eglīša, K. Lesiņa, M. Bendrupes noveļu pamatā.

J. Ezeriņš latviešu novelistikā ir pirmais, kas gluži virtuozī “apspēlē” kādu situāciju. Tās asprātīgais, visbiežāk neordinārais risinājums atsver detalizētus un plašus raksturojumus.

Novelē “Rožainais ēzelis” (1922), kurā stāstīts par bagāto pilsētnieku iecienīto uzdzīves vietu un skaistās bārdāmas Dulčes romantiski bēdīgo likteni, it kā starp citu ir tēlota situācija, kad bārdāma uzaicina diplomātu pārlēkt pāri galdam, bet “[...] tā, lai tas izskatītos p i e k l ā j ī g i” (204). Visiem kroga viesiem par prieku, centīgais valsts varas pārstāvis to arī izdara un saņem uzslavu “Man ir lielas cerības,” teica Dulče, “ka pēc Latgales jautājuma izšķiršanas jūs drīzi vien varēs pārcelt uz Londonu. Še taču ir bijuši diplomāti, kas pat pār sliksni nemāk pieklājīgi pārlēkt!”

Krogus iegavilējās smieklos un reibumā” (3, 409).

Situācijas dominēšana tomēr nepadara Ezeriņa romānus vienveidīgu, jo rakstnieks neatkārtojas ne tēlos, ne fabulas risinājumā, daudzkrāsains ir arī novelistiskais vēstījums. Viena no šā vēstījuma spilgtākajām pazīmēm ir traģiskā un komiskā stila sakausējums, kas īpaši savdabīgs tāpēc, ka rakstnieka smieklos nelielās devās allaž ienāk dziļa nopietnība un viņa nopietnībā — drastisks smaids. Rakstnieka stāstījumā mazāk vērtīgs lasītājs var arī pazaudēt robežu starp reālo un fantastisko, tik nemanāmas ir pārejas un plūstošas ir robežas. Tā ir savdabīga kontrastu spēle, kura tomēr rodas un izaug uz konkrēto atlieksmju pamata. Var jau šaubīties, vai, piemēram, mērkaķi masku ballē iespējams noturēt par cilvēku (“Mērkaķis”, 1922) un cik reāla ir iespēja apprecēt sava vislielākā ienaidnieka meitu (“Piezīmes dēlam”, 1924). Tomēr galvenais J. Ezeriņa novelistikā ir veids, kā par visu to tiek pavēstīts: par nopietnām

lietām it kā rotaļājoties, bet anekdotiskajos jokos ievijot vienu otru rūgtu dzīves patiesību. Gluži apbrīnojama un savā laikā nepārspēta bija J. Ezeriņa māka ar īsta stāstītāja aizrautību šķetināt savu noveļu notikuma pavedienus. Un, jo neticamāks notikums, jo kaislīgāka it kā kļūst vēstījuma intonācija. Rakstnieka stāstījumā pat blusa ("Kādas blusas stāsts", 1925) spēj izraisīt eksploziju varoņu savstarpējās attieksmēs. Notikums ir pats galvenais, tam pašam ir sava filozofija un jēga. Un šim notikumam nevar neticēt, un tā jau ir rakstnieka virtuozitāte. Tāpēc arī J. Ezeriņa humoristiskās sadzīves noveles, gluži īsas anekdotes par dažādiem provinciāļu netikumiem, nereti iegūst poētiskas pasakas intonāciju, bet pasaka pārvēršas vienkāršā un reālā stāstā ar simbolisku nokrāsu (krāj. "Dziesminieks un velns", 1920). Daudzas patiesi nopietnas dzīves drāmas rakstnieka tvērumā ir līdzīgas novelē "Šaha partija" (1923) attēlotajai situācijai — divi cilvēki izposta savu dzīvi vienas zaudētas šaha partijas dēļ. Intonatīvās maiņas ir tik straujas, ka nereti spēj arī maldināt.

J. Ezeriņa stāstījumā vienmēr akcentēta "puante" jeb tā sižeta augstākā smaile, kuru viņš pats savā drastiskajā stilā dēvējis par "vadzi, uz kura cepuri pakārt". Tāpēc arī noveles nereti atgādina vieglu deju "uz pirkstgaliem", kurā nozīmīga ne tikai graciozitāte, bet arī līdzsvara saglabāšana.

Novelē "Pusdienas ar mūziku" (1922) cienījamo pilsētas domes locekli uz īsu brīdi no apmierinātības izsit kāds nepatīkams pārpratoms: leijerkastnieks, kuram viņš nosviež ubaga grašus, ir viņa paša dēls. "Nākošajā dienā domnieks Mārčs tomēr bija pats mierīgākais cilvēks pilsētā: sirds viņam sita agrākā vietā. [...] Ja pēdējā satikšanās ar dēlu bij atstājusi iespaidu, tad vienīgi to, ka leijerkastes viņš nevarēja vairs ne acu galā ciest" (2, 366).

Būtiskais un nejaušais kā vienlīdz nozīmīgas vērtības — šis modernisma estētikas postulāts, tāpat kā ironiskais leijerkastes

motīvs, kur cieši savijas cēlais ar zemisko, ir it visu J. Ezeriņa noveļu struktūras pamatā.

Neparastais vai anekdotiskais gadījums (sabiedrībā J. Ezeriņš labprāt jokojis: “man bez anekdota neiet...”) vairumā noveļu atklāj likteņa nirdzīgo smīnu par cilvēkiem, bet tā sauktās liktenīgās nejaušības sakņojas pašā cilvēkā, viņa psiholoģiskajā būtībā, jo Ezeriņš nebūt nav mistiķis. Piemēram, novelē “Cilvēks mārķā” (1923) pagasta bagātākais lielsaimnieks Juris Bunduls savā skopulībā aizbēg no slimnīcas un naktī iekrīt mārķā un noslīkst. Šķietami traģisks gadījums, bet novelistiskais pamatakcentējums sniegts nākamajā epizodē. Bagātā Bunduļa draugs uzliek viņa kapam pieminekli, uz kura, par lielām šausmām nelaiķa tuviniekiem, rakstīts: “Še dus nabaga Juris Bunduls.” Tiesā vaininieks gluži nopietni paskaidro, ka viņa draugs Bunduls jau sen esot lūdzis, lai viņam, nabagam, uzceļot pieminekli kā sena nenokārtota parāda atmaksu. “Un viņš patiesi izmantojis šo vārdu no dziļas līdzjūtības pret cilvēku, kurš ar savu likteni bijis viens no nelaimīgākajiem un nožēlojamākajiem, kādus pazinis. “Jo viņš taču savu dzīvi nobeidza mārķā”” (256).

Situācijas paradokss, asprātīgā, it kā panaivā rakstības maniere tikai paspīlgtina autora ironisko zemtekstu.

Savlaik P. Rozītis rakstīja, ka Ezeriņa stāstījums “izskan kā skumju caustrāvota pasaka, ko autors vērpis zelta pavedieniem”²⁷. Šai stāstījumā atklājas dzīves mazās un lielās traģēdijas, likteņa jautrās un pārsteiguma pilnās rotaļas ar cilvēkiem. Kā nebēdīgā karuselī griežas un vijas cits par citu neparastāki notikumi, visdažādākā rakstura cilvēki pārgalvīgi smejas un rūgti raud, cenšas satvert spožo acumirkli, bet tas kā sērkokciņa liesma īsu brīdi uzzibsnī, lai atstātu rotaļu dalībniekus tukšām rokām un tukšām sirdīm. J. Veselis rakstnieku nosaucis par “gaišo spēlmani”, kurš “šķiet ejam no vienām kāzām uz otrām,

²⁷ Rozītis P. J. Ezeriņa “Majestātes kazarmās” // Ritums. — 1922. — 6. nr. — 466. lpp.

uzspēlē kaut ko uz savas piholes, uzjautrina [..], lai gan paša daba jau ielauzta ar sāpēm, neredzamām ciešanām”²⁸.

Dziļu jūtu un traģisku noskaņu tēlojumā J. Ezeriņš kļūst mazrunīgs, aprauj vēstījuma frāzi, lieto aforismus, daudzpunktus, it kā pustoņus.

Viena no psiholoģiski niansētākajām J. Ezeriņa novelēm ir “Apstarotā galva” (1922), kurā intrigējošas situācijas vai ārkārtēja notikuma vietā ir nejauša apstākļu sagādīšanās. Novele kompozicionāli veidota kā mīlestības atmiņu stāstījums ar nedaudz skumīgu apceres intonāciju. It kā elēģiska noskaņa apvij divu cilvēku īso mīlestības stāstu, kas risinās Pirmā pasaules kara atblāzmā.

Kara laika nejaušība saved viņus kopā, nejaušība arī izšķir. Stāstītājs vienlaikus ir gan novērotājs, gan aktīvs notikumu līdzdalībnieks. Smalki niansētās divu cilvēku savstarpējās attiecības, spēji uzliesmojušās mīlestības jūtas netiek atklātas ar domu un izjūtu detalizētu analīzi, bet ar zemtekstiem, ar aprautiem dialogiem, kur izteiktos pusvārdus pārmač domu plūsma. Novelē īpaša emocionālā slodze ir dabas gleznām.

“Nakts rotaļīgās stundas! Kas viņu maigai tumsai piejaucis tās burvju zāles, kas cilvēkus vieno ciešāk nekā praviešu mācības? Vaboles dūciens gaisā, zvaigznes lidojieni cauri zariem, tāls suņa rējiens, smarža no vēlīna zieda — viss savērpj tos liegos, bet nesaraujamos pinekļos, kuros mēs ļaujames slēgties, nezinādami, kāpēc.

Lūk, pagāja stunda, uzlēca mēness, un mēs dzērām vēsu pienu; bet tur bija arī medus, kuru es neatradu pietiekoši saldu, jo neapdomīgā kārtā jau biju pieskāries Maja kundzes lūpām. Kaut nedarītu to neviens, kuru laipna un jauna kundze vasaras naktī grib pacienāt ar dzintarotu medu!” (2, 429.)

Šais šķietami rotaļīgajās stundās, kad apkārtņē uz brīdi pieklususi kaujas dunoņa un garlaicības mātko kareivi zirgs ienesis svešā pagalmā, savstarpējo jūtu pamošanos it kā izraisa vasaras nakts skaistums, pat šaurie dārza celiņi, pa kuriem “[..]

²⁸ *Veselis J.* Teiksma par manu mūžu. — Stokholma: Daugava, 1956. — 193. lpp.

vajadzēja iet cieši kopā, lai nevienam nebūtu jāsabradā kājas rasā” (2, 428). Pustoņos izrunātie mīlas vārdi emocionāli paspilgtina divu cilvēku īso, bet spēcīgo laimes apziņu:

“Es saņēmu viņas garos, siltos pirkstus. Dievs zin, kāpēc es kavējos viņus atlaist. [...] Un tūda! es dzirdēju divus lūdzošus un klusus vārdus:

— Mīļais, nevar.

Vai tad es patiešām būtu ko lūdzis? Taču. Laikam. Jo vai tad viņa citādi ko atbildētu. [...] Uz n e v a r ir tikai viena atbalss, īsa, tuva, kaisla, un viņa atskanēja kaut kur dziļi no manis:

— Var” (2, 430).

Dialogs, kas nav pat uztverams kā dialogs, bet gan kā noveles varoņa asociatīvā domu plūsma, jo būtībā tās ir tikai viņa atmiņas, ar savu dziļo piesātinājumu ir patiešs mākslas ieguvums.

Atbilstoši savai mākslinieciskajai iecerei nobeigumā rakstnieks sniedz epilogu, kam ir divkārsa idejiska slodze — laika distance paspilgtina notikumu psiholoģisko pusi un atklāj rakstura lūzuma momentu. Pēc vairākiem gadiem noveles varonis garāmbraucot iegriežas pierobežas mājā. Sieviete ir mirusi, bet palicis ir mazs zēns, kurš varētu būt viņa dēls. Vīrietis tā arī aizbrauc, patiesību neuzzinājis, bet vai viņš iegūs dvēseles mieru? Šādu jautājumu ietver nobeigums — šķietami vienkāršais dialogs ar važoni puteņa naktī.

Divdesmitajos gados J. Ezeriņš patiesi radoši izmanto noveles visdažādākās klasiskās kompozicionālās formas. Ar to rakstnieks bagātinājis nacionālo žanru un daudzveidojis arī savas daiļrades stilistiskās nokrāsas un noskaņas. Līdz Ezeriņam latviešu novelistikā maz bija darbu, kas iekļauti ietvara kompozīcijā. Pēc šā principa veidota R. Blaumaņa “Nāves ēnā”. Tomēr tas neieguva tālāku attīstību, jo neatbilda gadsimta mijas literatūras episkā vēstījuma pamattendencēm. J. Ezeriņš ietvaru izmanto kā atmiņu stāstījumu, kur autors ir notikumu tiešs līdzdalībnieks, komentētājs. Ar šāda vēstījuma palīdzību rakstnieks ārējā notikuma šaurajam, sadzīvīskajam raksturam piešķir

vispārinājumu vai — visbiežāk — gluži neticamajam, nereālajam ticamības, realitātes spēku.

Klasiskā ietvara tehnikā ar šai tradicionālajai formai atbilstošu vēstījuma intonāciju izveidota novele “Mērkaķis”. Tā sākas ar nelielu dabas gleznu, uzrunu lasītājam un īsu informāciju par konkrētajiem apstākļiem: “[..] mēs, vairāki paziņas, kā senā Dekameronā sabiedrība, atstājuši pilsētu gan ne mēra, bet garlaicības un putekļu dzīti, pavadījām brīnišķus vakarus kādā Latvijas upes krastā” (2, 337). Draugi filozofē par cilvēku dīvainajām un sarežģītajām likteņa gaitām. Viņi sajūsmināti cildina tos nemierniekus, kuriem “[..] dzīve nav apskaidrības riņķis, ko slavējuši visu laiku prātnieki, bet gaisā izšauta bulta, kas neatgriežas nomirt vairs uz savu šūpuli” (2, 337). Par to, kā šī mūžīgā nemiera alka, nesasniedzot mērķi, spēj arī izkropļot cilvēka dvēseli, pārvērš cilvēku par neremdināmu un bezsātīgu dzīves baudītāju, pat par perversu radījumu, neviens nerunā. Tikai skeptiķis atsāk jaunu stāstu par kādreiz pazītu skaistu un interesantu sievieti, kuru pārsātinātība un neremdināma trauksme iedzen ārprāta nāvē. Dramatiskais stāsts beidzas ar poētisku dabas ainavu, upes palso, dūmaino miglu, kurā ieskanas lēni airu sitieni un zvejnieku gari dziedošais sauciens. Ietvars, tāpat kā gleznā, te asāk un kontrastaināk izgaismo notikumu un paspilgtina arī emocionālo attieksmi, noskaņo lasītāju uz pārdomām par dzīves pretrunīgajiem un likumainajiem ceļiem.

Novele atgādina fabulu ar pamācību, bet pamācība jeb morāle ir netieša, tā vairāk uztverama tikai zemtekstā. Autors izvēlējis īpašu vēstītāju, kura atmiņu transkripcijā stāsts par “iztukšotās dvēseles” traģismu iegūst maksimāli neitrālu, nedaudz atsvešinātu noskaņu.

Dramatisku situāciju, kas izraisa traģisku eksploziju, J. Ezeriņa novelē “Iegātnīša” (1922) netieši rada skaistās Māras dzimtās mājas.

Apkārtnes ļaudis nevar saprast, kāpēc Māra atraida visus preciniekus, turpretim Māra ir pārliecināta, ka daudzie ciemiņi tikai “redzēja ganības,

noras, kuplas druvas, vidū Bērziešu kalnu. Un uz kalna — mājas. Skaistas, lielas mājas. bet, kad ilgāk skatījās, tad kaut kur piespiedušos pie akas, ābeles vai klēts durvīm viņi ieraudzīja arī Māru..." (2, 288.) Kad pie meitenes ierodas mērnieks Krijiņš un līdz ar viņu arī mīlestība, Mārai joprojām šķiet, ka māju varenums ir spēcīgāks par viņa jūtām.

Savu iedomu neprātā Māra nodedzina māju.

Situācijas dramatismā un psiholoģiskajā motivācijā, kaislīgā sievietes raksturā "Iegātnīšā" saklausāma nepārprotama tuvība R. Blaumaņa novelistikai. Protams, J. Ezeriņa tēlotā Bērziņu Māra nav Blaumaņa varone, bet kopīga ir rakstnieku estētiskā pozīcija un tās mākslinieciskā atklāsme atveidotā rakstura kaislīgajā un veltīgajā cīņā par savu laimi un mīlestību.

Novelē "Tornis" (1924) J. Ezeriņš turpina R. Blaumaņa novelistikā nereti izmantoto riska situāciju, kurā tiek pārbaudīts raksturs. Ja nebūtu nejaušu apstākļu sagādīšanās, krāsotājs Zvanups gluži necili nodzīvotu savu vienkārša darba cilvēka dzīvi.

Barons uzaicina Zvanupu augstajā pils tornī atjaunot nodzisušo senās dzimtas devīzi, kas īstenībā nav vis devīze, bet gan kādreizējo dzimtļaužu iekaltais nolādējums. Zvanupa garīgo spēku pārbaudes mērs vai sliekšnis ir augsts. Kad svinību naktī tornī fosforiscējošiem burtiem uzliesmo atjaunotais uzraksts: "*Sasper, Pērkonī, šo odžu dzimumu!*" [...] Likās, ka burti atrautos no torņa, lidotu kā liesmaini putni pa dārzu un atkal atgrieztos uz savu augsto mitekli" (3, 285). Barons neprāta niknumā pavēl Zvanupu nošaut, bet tā ir tikai fiziska izrēķināšanās. Vienkāršais amatnieks morālajā divkaujā ar baronu bija uzvarējis.

Zvanupa pēdējā gaita rakstnieka uztvērumā ir nevis lejup kāpšana, bet gan viņa dzīves vispārgalvīgākais kāpiens uz augšu, jo liesmojošo uzrakstu nodzēst nevienam nav pa spēkam.

J. Ezeriņa iemīļots paņēmiens — izvilkt dienas gaismā kādu ierūsējušu naglu, un tikai tad, kad "naglu izvelk", atklājas rakstura būtība. Piemēram, novelē "Burbeka tēva noslēpums" (1924) tās varonis — vecais Burbeka tēvs šai sakarā saka: "To es jums, bērniņi, stāstīju tikai tāpēc, lai jūs redzētu, kādi ir tie

labie cilvēki. Tie *zelta tētiņi* [...] visi mēs tādi — ikvienam kaut kas kaklā aizspriedies. Vai tas būtu šķesters vai pats mācītājs. Kaut kur, lūk, iekšā guļ tāda nagla, tāda ierūsējusi nagla, ka ir Dievam kauns atzīties. Iespiežas, lūk, pa to garo mūžu. Guļ tur un rūs, un beidz mūžu kopā” (3, 98). Un tā visādi jaukais Burbeka tēvs, kuru sajūsminātais teologs dēvē par “dzīvu evaņģēliju”, visu mūžu mokās vainas apziņā, kas gadu gaitā ietekmējusi raksturu. Situācijas idejiskā jēga jeb novelistiskais pamatakcents ietverts Burbeka tēva atziņā: “Un tas ir tas labums... un nebūtu tās naglas un nebūtu tā labuma... un nebūtu no manis tēva, būtu tikai vecis... Burbeka vecis. Tā gan, tā gan, mīļie bērniņi” (turpat).

SOCIĀLO IDEJU IETEKME UZ NOVELES KONCEPCIJU

(A. Upīts, L. Laicens)

Satīrisko līniju jau ar izteikti sociālu vispārinājumu novelistikā turpina Andrejs Upīts un Linards Laicens. Divdesmitajos gados viņi vēl bija vienoti savā pozīcijā: graut un atmaskot “laikmeta atbaidīgo seju” (A. Upīts), bet individuālajos rakstos tik atšķirīgi mākslinieki.

Andrejs Upīts — reālists pēc savas iedabas — uzskatīja, ka “īsta mākslinieka pirmais un galvenais uzdevums ir rādīt negatīvo, jo tikai pret to un caur to nojaušams nākotnes pozitīvais, vēl veidojamais un izcīnāmais.”²⁹ Lai pretinieku sakautu, tas vispirms ir jāatmasko, — šo ceļu A. Upīts novelists aizsāk ar “Mazām komēdijām” un konsekventi turpina novelēs, kas ietilpst piecos krājumos: “Skaidas atvarā” (1921), “Aiz paradīzes vārtiem”, (1922), “Metamorfozas” (1923), “Kailā dzīvība” (1926), “Stāsti par mācītājiem” (1930).

²⁹ A. U. [A. Upīts] Linarda Laicena “Skaistā Itālija” // *Domas*. — 1926. — 6. nr. — 66. lpp.

“A. Upīts — kritiķis ir stiprāks par radītāju mākslinieku, un, ja vien viņš dažviet būtu varējis vēl pilnīgāk nostāties pāri marksisma ideoloģijai, tad būtu viens no spēcīgākiem mūsu literārā un sabiedrisko strāvu kritiķiem,” trīsdesmitajos gados par A. Upīti rakstījis J. Akmens.³⁰ Pārāk striktā sekošana šai “marksisma ideoloģijai” jeb sabiedrības un tās locekļu ikreizējā dalīšana pēc sociālās jeb šķiriskās piederības (buržuji — proletārieši jeb apspiedēji un apspiestie) pārāk bieži ir slāpējusi mākslinieka radošās domas brīvo lidojumu. Arī publicistiskās atkāpes, varoņu daudzvārdīgie iekšējie monologi, pārlieku detalizētais, pat skrupulozais vides un apstākļu apraksts, šīs A. Upīša stilam tik raksturīgās iezīmes, ne vienmēr spodrinājušas mazā žanra formu. Tomēr plašajā un daudzveidīgajā novelistikas klāstā ir ne mazums pat izcilu žanra paraugu, kur autora jau ierastā satīriskā un ironiskā intonācija mijas ar patiesu dramatismu un viņa paša tik noniecināto romantiku.

Nav noliedzams, ka pat savās mākslinieciski spožākajās novelēs A. Upīts ir tendenciozs rakstnieks, lai arī cik neitrāla liktos viņa tēlojuma maniere. Un tieši žanra specifika: īsums, fabulas norobežojums, visu izteiksmes līdzekļu maksimāls lakonisms un tai pašā laikā kontrasts un saasinājums, kā arī konsekventais fināla atrisinājums — tas viss palīdz autora idejai atklāties pat absolutizētā veidā. Katrs noveles varonis iemieso noteiktu ideju, kas ir it kā noapaļota sistēma, un rakstnieks to attīsta ar kaismīgu ieinteresētību, pat nepieļaudams kompromisu. Spilgts liecinājums — noveļu krājums “Stāsti par mācītājiem”. Tomēr šis krājums kopumā var piesaistīt ar kompozicionālo un stilistisko daudzveidību; žanra klasiskās formas te apvienotas ar jauniem struktūras demonstrējumiem. Izmantots tradicionālais raksturu un situāciju komisms (“Dieva pirksts”), pretrunas varoņa iekšējā pasaulē (“Ēnas mēnesnīcā”), filozofisks disputs (monoloģizētais dialogs) kā sižeta pamat-

³⁰ Akmens J. Andrejs Upīts // Latviešu literatūras vēsture. — R., 1936. — 5. sēj. — 200. lpp.

elements ("Doktora Mārīņa viesis"), groteska un satīriskais pārspīlējums ("Dieva vietnieks"). Savos satīriskajos smieklos rakstnieks apzināti sajaucis augsto ar zemo, godājamo ar smieklīgo, tādējādi apšaubot daudzas šķietami stabilas ētikas un morāles kategorijas.

Ir daudz rakstīts un lasīts par A. Upīša prasmi parādīt raksturu, to plastiski izzīmēt, par rakstnieka psiholoģiskās analīzes meistarību un paņēmienu u. tml. Tomēr jebkuram literatūras žanram vai veidam ir savas īpatnības un iekšējas likumsakarības, kas lielā mērā nosaka arī rakstura atklāsmes iespējas un kam neapšaubāmi ir pakļāvies arī A. Upīts savā novelistikā. Un tai pašā laikā viņš te ir gājis jaunus, vēl neiemītus ceļus.

Mazajā epikas formā nav iespējams sniegt tik plašu un detalizētu tēla psiholoģisko analīzi kā, piemēram, romānā. Novelē rakstura atklāsmei maksimāli izmanto atsevišķus sižeta mezgla punktus: situāciju, detaļu, darbības attīstības kulminācijas momentu, arī nobeigumu u. tml.

Arī A. Upīts visbiežāk izvēlējis šo novelistikai visparastāko paņēmienu — parādījis, kā negaidīts notikums vai vispār kādas pārmaiņas ārējos apstākļos rada krasu pavērsienu cilvēka apziņā. Visai tradicionālajā sižeta konstrukcijā jauni ir rakstura izveides principi. Autors visu vēstījumu koncentrē ap vienu varoni un vienu problēmu, taču nekad neaprobežojas tikai ar personāža individualitātes zīmējumu, bet atklāj to kā noteiktas sabiedrības grupas pārstāvi (piemēram, krājumos "Stāsti par mācītājiem", "Aiz paradīzes vārtiem").

A. Upīša novelistika ļoti uzskatāmi apliecina, ka jebkurš žanrs ir ne tikai jau iepriekš izveidota, ilgākā laika gaitā nostabilizējusies forma, bet arī savdabīgs rakstnieka pasaules koncepcijas, viņa stila modelis. Piemēram, Blaumaņa novelēs izpaužas viņa dramaturga aicinājums un stils, bet A. Upīts caur un cauri ir lielo epikas formu meistars — viņa mākslinieciskā sistēma ir polifoniska. Tāpēc arī novelistikā sadzīves problēmas vai tīri morāla rakstura konflikti, lai cik tie būtu asi un saistoši,

viņam neinteresē. Rakstnieks vienmēr cenšas dažādās variācijās un motīvos analizēt cilvēka attiecības un sarežģītās saistības ar plašo pasauli. Lai maksimāli paplašinātu ne tikai attēlojuma, bet arī mākslinieciskā vispārinājuma iespējas, A. Upīts meklējis jaunus ceļus.

Problēmu "cilvēks un pasaule", kas galvenokārt piesaista romānistus, A. Upīts arī savā novelistikā risinājis dažādos rakursos un situācijās.

Liela nozīme te ir noveļu ciklizācijai, kuras pamatprincips ir idejiski un tematiski vienotu darbu apkopojums vienā krājumā, turklāt virsrakstā metaforiski tiek ietverts caurviju motīvs.

Noveļu apvienojums jeb ciklizācija ir ļoti sena tradīcija. Arī latviešu literatūrā pirms A. Upīša bija pazīstami noveļu cikli. Tje galvenokārt tika veidoti pēc hronoloģiskā (R. Blaumaņa "Pie skala uguns", 1893) vai arī kompozicionālā un tematiskā (E. Birznieka-Upīša "Pelēkā akmens stāsti", 1914) principa. Vispopulārākais latviešu literatūrā bija noveļu tematiskais apkopojums (P. Rozīša "Portrejas", 1922).

A. Upīts visbiežāk centrālo motīvu izgaismo dažādos laikmetos, kā arī atšķirīgos tipos un raksturos. Piemēram, krājums "Kailā dzīvība" ietver desmit dzīvības un nāves variāciju. Tajā atklāta cilvēka dabiskā dzīvotgriba un gatavība par savu kailo dzīvību maksāt dārgi, tomēr autora nolūks bijis parādīt, cik atšķirīgi var izpausties kailais dzīvības instinkts, ja tas nonāk konfliktā ar cilvēka pašcieņu ("Jūrā", 1925), fanātisku pārliecību ("Republikāņi", 1924), fizisku mocību draudiem ("Trāķietis Kilons", 1925) u. tml. Noveļu sižeta kompozīciju veido kontrasta princips: dzīvība — nāve, brīve — nebrīve.

Tā veidota arī viena no dramatiskākajām krājuma novelēm "Jūrā". Centrālais tēls — anarhists Klaas varmācības un pazeļojumu vietā izvēlas labprātīgu nāvi, no kuģa ieļecot sabangotā jūrā. Klaasa cīņa ar jūras vilņiem, kas viņu nes augšup — lejup, ir vispretrunīgāko izjūtu piesātināta. Kailais dzīvības instinkts liedz Klaasam pasīvi pakļauties vilņu varai, spiež viņu cīnīties,

lai kaut īsu brīdi izjustu dzīvības reibinošo laimi. “Aizmirsts kā nebijis viss pārciestais un vēl gaidāmais. Tikai dzīvot vēl, kaut stundu, kaut pāris acumirkļu!” (3, 566.) Rakstnieks panācis dramatisku spraigumu, apvienojot iekšējās (varoņa izjūtas un domas) un ārējās (dabas stihijas attēlojums) darbības dinamiku.

Šai novelē, tāpat kā daudzās citās, šobrīd vairāk piesaista notikuma vai indivīda pārdzīvojuma maksimāls saasinājums, nevis konflikta ikreizējie sociālie cēloņi vai motīvi, kas rakstniekam pašam gan šķituši vissvarīgākie.

Savlaik visai atšķirīgi vērtēta noveles “Kailā dzīvība” varoņa — jaunā strādniekpuiša Adriāna “morālā stāja”, pārciešot cietumniecības garīgās un fiziskās mokas. Interesantāks šķiet izsekojums, kā rakstnieks parādījis visai sarežģīto rakstura pārveidību, kas nav izvērsta, bet veidota novelistiski. Fiksēti tikai atsevišķi nozīmīgākie momenti, stingri ievērota vēstījuma laika nepārtrauktība. Tas panākts, galvenokārt izmantojot detaļas (ziedošais kastaņkoks, tā nodzeltējusi lapa u. tml.), kas izgaismo vēstījuma atsevišķus nozīmīgākos momentus. Pārmaiņas priekšmetu pasaulē atklāj reālo laiku — astoņus mēnešus, kurus Adriāns pavada ieslodzījumā. Norobežota ir arī darbības vieta, kuru gan tiešā, gan pārnestā nozīmē iekļauj augstie cietuma mūri. Tomēr pāri un cauri tiem ielaužas plašā pasaule. Notikuma norobežojumā nav izolācijas no reālā, vēsturiskā laika. Mākslinieciskais vai sižetiskais laiks ietver daudz plašāku vēsturiskā laika plūsmu, kas ienāk caur galvenā varoņa Adriāna apziņu psiholoģiska pārdzīvojuma veidā, kā arī nedaudzajos dialogos.

Sakarā ar dziļā satura un maksimāli šauras formas klasisku saliedējumu izceļamas divas noveles — “Traķietis Kilons” (1925) un “Ēnu patvarā” (1926). Savdabīgais raksturu un situāciju izgaismojums šeit ir īpaši saasināts, jo stilistikā un intonātvā noskaņu bagātība saliedēta ar skarbu lakonismu, dziļu traģismu un ļoti saspringtu vēstījuma ritmu, kura pamatā ir mākslinieciskā laika nepārtrauktība. Laiku, kas ir viena no žanra

specifiskajām kategorijām, novelē var dažādi izmantot, tomēr te ir stingrākas prasības nekā romānā, kur autoru šai ziņā nekas neierobežo. Jo nepārtrauktāks ir subjektīvā laika tecējums, resp., ciešāks notikumu un darbības satuvinājums, jo iedarbīgāk novele uzrunā lasītāju. Minētajos darbos autors atbilstoši savai mākslinieciskajai iecerei atšķirīgi veidojis objektīvā (reālā) un subjektīvā (mākslinieciskā) laika attiecības. Ilgāks reālā laika periods ietverts it kā vienā mirklī (“Ēnu patvarā”), bet ļoti īss brīdis šķietami pārvērties mūžībā (“Traķietis Kilons”).

Noveles “Ēnu patvarā” personāži — Sabīne un Žoržs — ir viszemākā sociālā slāņa pārstāvji, tie ir dzīves izstumtie. Bez jebkādas idealizācijas rakstnieks pārliecinoši realizē savu ieceri — parādīt visdažādākos cilvēkus uz dzīvības un nāves sliekšņa. Kailajam dzīvības instinktam pilnībā atdodas tikai glēvuļi, bet Sabīnei un Žoržam, spēcīgiem raksturiem, nāves šausmas ļauj kaut uz brīdi iepazīt vēl nepazītu pasauli — mīlestības pasauli.

Mīlestības tēma, kas Andreja Upīša novelistikā tiek skarta ļoti reti, šeit risinās savdabīgā, raksturu iekšējai būtībai atbilstošā rakursā. Jūtas uzliesmo tikpat spējīgi, nežēlīgi, ar tikpat traģiskām sekām kā noveles ekspozīcijā attēlotais kautiņš ostmalas krogā.

“Acumirkļi viss sajuka neatšķiramā mudžeklī.

Pāri elkoņiem atbraucītas rokas, naglotās karpēs autas kājas, vīriešu un sieviešu augumi stāvus un uz klona. Marmora galdiņu apaļās plāksnes izcēlās lampas gaismā un atkal nonira lejup krēslā. Divdesmit balsīm ķērkdams, aurodams, spiegdams, mudžeklīs kabaka vidū satinās kamolā, no kura izslējās rokas — izplestiem pirkstiem, dūrēs savilkta, pudeli vai glāzi sažņaugušas. Pavēlās pa klonu un garā laidā izblīda gar sienu, bet istabas vidū palika sašķīdušas pudeles skambas, pārplēsts sarkans galvas lakatiņš un divi tumši asiņu plankumi.

Kaut kāds ciets, mērķim garām aizskrējis priekšmets trāpīja elektrisko spuldzi pie griestiem — vienīgo viņā malā. Zemā telpa acumirkļi palika krēslā, gar sienu sāka slaištīties ķēmīgas melnas ēnas” (3, 588).

Daudzo verbālo formu izmantojums, izteiksmes līdzekļu sabiezinājums stilam piešķir dinamiku, izjauc laiku kā objektīvu kategoriju un liek tam it kā joņot. Laika paātrinājums neatslābst ne uz brīdi, laiks traucas pa pēdām bēgļiem un to vajātājiem. Tikai dažviet tā saspringtību atslābina mēnessgaismas un ēnu savdabīgā rotaļa, kuras tēlojumam ir dziļa simboliska jēga.

Katedrāles nišā, tumšo ēnu patvarā, Sabīne un Žoržs uz brīdi patveras, lai iepazītu mirkļa laimi, bet tā apdziest tikpat pēkšņi kā viņu dzīvības. Ceļā uz upes sargājošo melnumu Žoržam liktenīga kļūst pēkšņā mēnessgaismas šautra. Kad viņu nošauj, Sabīne “[.] metās turpu — augšup paceltām rokām, gar kurām plīvoja divas melnas atrisušas bizes.

Atkal strups atmaldījies šāviens, viens pats. Viņai likās, ka kājas aizmetas aiz tā zemē guļošā, ka kaut kas viņu atsviež atpakaļ — viegli kā sausu koka gabalu. Bruģis salocījās viņai pretī. Tuvu, tuvo noplēksnīja gar acīm un apdzisa” (3, 594).

Lakoniskā, metaforizētā izteiksme nobeigumam piešķir koncentrētību, tajā nav neviena lieka, paskaidrojoša vārda, bet emocionālais iespaids ir ne mazāk trāpīgs par nejaušo šāvienu.

Novelē “Traķietis Kilonis” attēlotais notikums ilgst dažas minūtes, tā ir absolūti laikā un telpā norobežota epizode, bet tās traģiskajā izgaismojumā, ārkārtīgajā piesātinājumā objektīvā laika plūsma it kā apstājas. Laiks kļūst par savdabīgu objektīvu, kas atspoguļo laikmetu un cilvēka likteni tajā.

Abus brāļus Hīpiju un Kilonu, Spartaka vadītās sacelšanās dalībniekus, vienās važās sakaltus gaida vienāds liktenis — vergturu nežēlīgā izrēķināšanās. Kad gūstekņiem izdodas laimīgi atraisīties no ciešajiem žņaugiem, dažās minūtēs izšķiras viņu turpmākais liktenis. Bet šīs minūtes it kā ieplūst emocionālajās peizāžas gleznās, kas saasina varoņa pārdzīvojumus, Kilonu atmiņās par laimīgo dzīvi brīvībā, abu brāļu sadursmē ar romieti un kulminācijas brīdī, kad vecākais brālis sevi nonāvē, bet Kilonā saprāta balsi nomāc pēkšņs instinkts: “[.] viņa neizdzīvotā un neizbaudītā jaunība, viņa dzīvība — viņa dzīvība!” (3, 575.) Instinkta pavēlošais kļiedziens, kas “[.] bija stiprāks nekā skaidrā apziņa par tām šausmām, kas viņu gaida

pēc acumirkļa” (3, 575), sagatavo traģisko atrisinājumu, kurā Kilonā un Hipijā psiholoģiskajos pārdzīvojumos ieslēgtais laiks iztek vienā mirklī un neļauj Kilonam satvert rokās ieroci un mirt varoņa nāvē, kas atbilstu viņa būtībai. Varoņa iekšējās pretrunas vēl padziļina konflikta jau tā traģisko atrisinājumu.

Pie psiholoģiski spraigākajām, arī mākslinieciski spilgtākajām un visretāk minētajām A. Upīša novelēm pieskaitāma krājuma titulnovele. Tās pamatā Bībeles leģenda par Ādama un Ievas izraidīšanu no paradīzes. Izteiksmes lakonisms te apvienots ar spilgtu tēlainību un stila dinamiku. Visai ierasto, tik atklāto sociālo vai satīrisko reālismu rakstnieks aizstājis ar nosacītu simboliku, spēcīgu romantisma iestrāvu.

Novēle aizsākas brīdī, kad aiz abiem grēciniekiem aizkrīt smagie vārti, un pēc paradīzes rožainās krāsas abi jūtas gluži kā akli pasaules tumsā. Līdz šim dzīvojuši vienmuļīgā nodrošinātībā, sastingušā mierā un laimē, lēni un visai mokoši Ieva un Ādams iepazīst pasauli ar tās gaismas un ēnu kontrastiem, ar bailēm un izmisumu, zaudējuma mokām un ieguvuma līksmi. Uzsākdami savu ceļu, viņi bija “kā tukšs trauks. Nu septiņas straumes šalkdamas pilda viņu malām pāri” (3, 273). Novelē ietverta tikai viena epizode — pirmais, vēl īsti neapjaustais pasaules izzīņas brīdis, tāpēc arī nobeigums ir “atvērts”, lasītāja iztēli rosinošs.

Cilvēku tik dažādās iedomas, liekulība, pakļaušanās naudas varai — tas viss vienmēr ir saistījis novelistus, var pat teikt, ka cilvēku dzīves un likteņa dažādās metamorfozes, viņu pēkšņā, dažkārt īslaicīgā nokļūšana “aiz paradīzes vārtiem” ir bijusi visu laiku un laikmetu novelistikas pamattēma. Tās risinājuma variācijas var būt ļoti dažādas, pat krasi atšķirīgas. Arī A. Upīts, pievēršdamies minētajām problēmām, ir apliecinājis sava stila intonatīvo daudzveidību.

Novēļu krājumā “Metamorfozas” A. Upīts turpina jau “Mazās komēdijās” aizsāktu tēmu — “vētra ūdens glāzē”. Tomēr te dažādajiem sarežģījumiem ir spēcīgāka rezonanse, jo metamorfozes motīvs pakļauj un nosaka visa krājuma struktūru.

Autors satīriskā vai dzēlīgi ironiskā tēlojumā izgaismojis caurmēra cilvēka sīkmanību, krasās uzskatu un jūtu maiņas, atkarību jeb nenoturību pret mantu un varu, vājā rakstura ikreizējo pielāgošanos apstākļiem (“Zelta kāpnes”, 1923). Šīs A. Upītim visiemīļotākās tēmas apstrādātas ar veikla meistara roku.

Ne tikai krājumā “Metamorfozas”, bet arī daudzās citās novelēs (“Aiz paradīzes vārtiem”) A. Upīts izmantojis tādu vēstījuma principu, kas galvenokārt prizmējas caur galvenā varoņa uztveri. Tādā veidā autors var it kā pilnīgi “pazust”. Varoņa (un parasti tas ir negatīvais personāžs) pašatmaskojums runā visskaidrāko valodu, jo visa viņa pasaule (piemēram, novelē “Zelta kāpnes”, 1923) attēlojas subjektīvi greizā spoguļī. Šādu vēstījumu A. Upīts izkopj līdz pilnībai, prasmīgi izmantojot vārda spēku un tēlainību, atklājot visas cilvēka runas nokrāsas un intonācijas, pat žestus un mīmiku.

Nozīmīgu vietu A. Upīša novelēs ieņem dialogi, veidoti atbilstoši autora ikreizējiem mākslinieciskajiem nolūkiem. Dialogiem (dialogizētā, monologizētā formā) ir nepārvērtējama nozīme personāža raksturojumā, arī zemteksta radīšanā. Novelē “Pērle no gredzena” (1936, krājumā “Stāsti par mācītājiem”) divu diametrāli pretēju raksturu atšķirības izpaužas galvenokārt savdabīgi veidotajā dialogā, kur traģiskais ar komisko cieši kopā saistīts. Uztverti tiek atsevišķi vārdi vai frāzes, un katrs tajās ieliek citu saturu. Piemēram:

— Jums kļūs vēsi, kolēģi. Es jūs labprāt pavadītu atpakaļ uz māju.

— Es arī gribētu tikt atpakaļ. Jau labi pasen es to esmu gribējis. Bet pēc trīsdesmit diviem gadiem tas vairs nav iespējams...

— Cienījamo amata brāli...

— Amats — tu teici, Rihard? Aktiera amats, pēc manām domām, ir tas vislabākais” (3, 725, 726).

Noveles pamatā ir likts antitēzes princips. Kas vienam (mācītājam Fogelam) ir būtiski dzīves jēgas meklējumi, otram (mācītājam Krauzem) šķiet vājprāta izpausme.

Karojošā pozīcija, kā arī vēlme mākslas valodā runāt par sociāliem jautājumiem A. Upīti tuvina *Linardam Laicenam*.

Reti kurš no latviešu rakstniekiem veidojies tik asās pārvērtībās un lūzumos kā L. Laicens. Sācis kā reālistisks tautas stāstnieks (krājumi "Vēji un aizvēji", 1913; "Malienā", 1914), rakstījis liriskus tēlojumus ("Mimozu zari", 1920), pieslēžies arī individuālistiski simboliskam jeb dekadences virzienam, divdesmitajos gados publicē stāstus un noveles, kuros meklē jaunas izteiksmes iespējas, apzināti ignorēdams tradicionālās formas un veidodams jaunas. Rakstnieks atsakās no individualizēta rakstura veidojuma un izvirza vispārinātu tēlu — savas idejas pārstāvi.

Savdabīgi veidotajā krājumā "Attaisnotie" (1921) L. Laicena pozīcija ir dzejnieka — sabiedriska cīnītāja un publicista pozīcija.

Tie ir seši nelieli stāstiņi, kuru centrā ir kalps, gūsteknis, rakstnieks, zaglis, pakārtais, tomēr būtībā tā ir viena un tā pati persona — kolektīvtips, kura darbības galvenais impulss — visu nojaukt, noārdīt un radīt no jauna "kaut ko" diezgan mīglainu, nezināmu. "Jaunā" celšanas, sociālā taisnīguma vārdā tiek attaisnots naidis un pat noziegums. Visai primitīvo atziņu, ka pat zaglis un laupītājs ir morāli pārāks par turīgu cilvēku, tušē autora ekspresīvā izteiksme — spēcīga, impulsīvi aizraujoša. Izteiksmes spēks aizstāj domas saturu. Autora balss skan aizraujošā pacilātībā, mijoties ar citām — ieslodzīto balsīm.

L. Laicena politisko noveļu krājums pieminams ne tikai kā spilgts laikmeta dokuments, bet arī kā latviešu konstruktīvisma nepārprotama izpausme īsprozā.

Kā sava veida eksperiments uztverams arī īsprozas krājums "Mēbelīgā Rīga un pielikumi" (1924). Reālā un tai pašā laikā nosacītā vide aktīvi iedarbojas uz raksturiem, kas ir visai

kariķēti un groteski. Ar īstenu vēstījuma ekspresivitāti rakstnieks ieved lasītāju tādā materiālo vērtību un priekšmetu pasaulē, kura pakāpeniski pārmāc cilvēku, iznīcina viņu kā personību. Šeit mērķtiecīgi izmantota hiperbola un groteska, arī absurda situācija ("Mēbelīgā Rīga", 1921); autora koncepcija izteikta caur satīrisko noliegumu.

Sīkdetalisms, plašais ārējās atribūtikas uzskaitījums rada nedzīvo priekšmetu tirānijas spilgtu iespaidu, turklāt deformē īstenību. Šī nomācošā priekšmetu pasaule L. Laicena dinamiskajā vēstījumā kļūst it kā dzīva, idejiski iedarbīga. Stāstos autors nereti iekausē atsevišķus noveles sižeta konstrukcijas elementus — pārpratuma motīvu, lai satīriski akcentētu raksturu ("Jaunatnes ceļojums uz Domnesi pēc dzintara", 1922), negaidītu nobeiguma situāciju ("Aļģis Dzintars, ekskursants", 1923) un citus.

Jau tradicionālākās formās ir veidots stāstu un noveļu krājums "Skaistā Itālija" (1925), kurā konkrētā zeme — Itālija ienāk galvenokārt sociālajos kontrastos. Rakstnieks šeit ir vienlaikus publicists un mākslinieks, kas izgaisina ilūziju vieglo plīvuru, kurš nereti tūristu acīm aizklāj realitāti. Rakstnieka uzmanību galvenokārt piesaistījis atstumtais cilvēks, viņa eksistence šai mūžīgā skaistuma zemē.

Pretruna starp tieksmi dzīvot cilvēcisku dzīvi un šīs dabiskās tieksmes nesavienojamību ar reālajiem apstākļiem novelistikā tiek bieži izmantota kā konflikta avots. Bet konflikta risinājums vienmēr ir saistīts ar personības traktējumu. L. Laicens izvēlēties varoni — anarhistu, stihisku dumpinieku, kurš, stāvēdams uz sociāli zemākas pakāpes, ienīst bagātņiekus (stāsti "Madonna — ar suni", "Akmens logā", abi 1925; u. c.).

Laicenskā izteiksmes līdzekļu koncentrācija, dinamika un spraigums apvienojas ar reljefi veidotu sižetu, kura virzību nosaka individuālu raksturu savstarpējās attiecības. Atsevišķās novelēs ("Pīpe tabakas", "Karnevāla viesis", abas 1925)

rakstnieks rāda situācijas, kurās nabadzīgais itālietis it kā spiests nostāties uz nozieguma ceļa, un attaisno tās.

Klasiskās situāciju noveles garā izveidots darbs "Karnevāla viesis", kurā cilvēka nelietība izraisa tālejošas sekas un noved pie gluži traģiska atrisinājuma. Nobeigumā, iekausējot masku un karnevāla motīvu, rakstnieks panāk ļoti spilgtu kontrasta efektu. Fināls, kur noslepkavotais, ietērptais jautrajā masku tērpā, uzkrīt virsū savai līgavai, kas savukārt pagābst, nedaudz atgādina E. A. Po noveles, kurās šausmas nav pašmērķis, bet savdabīgs līdzeklis rakstura psiholoģijas atklāšanai. L. Laicenam ir cits mērķis: maksimāli saasināt divu pasaulu — bagātnieku un nabago — sociālo kontrastu, to novest līdz simbolam. Iegūt tādu vispārinājumu, kas atbilstu paša autora uzskatiem par "šķiru attiecībām" un "šķiru sabiedrības" attīstības perspektīvām. Rakstnieks ir pālicis uzticīgs savai pārliecībai: "Šis laiks ir krokodils, kurš pārlīkts laipai / no krasta grimstošā uz zaļo, drošo zemi, / kas nirst iz migluma" ("Šinī laikā", 1921).³¹

Neakcentējot šeit L. Laicena ideoloģiska rakstura maldus, jāatzīst, ka viņa prozā (arī dzejā) rodami novatoriski izteiksmes meklējumi. Grotesko nosacītību, konstruktīvisma askētiskās, salauzītās formas, lietu pasaules protoklismu, kolektīvtipu, nevis individualizētu raksturu — visu šo nūsdienu modernistu atribūtiku L. Laicens lietoja novelistikā jau divdesmito gadu sākumā.

LAIKMETS UN CILVĒKS P. ROZĪŠA NOVELĒS

Divdesmitajos un trīsdesmitajos gados P. Rozītis izveidojas par spilgtāko latviešu anekdotiskās noveles meistarū, prasmīgi variēdams savā daiļradē visdažādākos klasiskās noveles sižeta konstrukcijas veidus, smeldams bagātīgu ierosmi Dž. Bokačo,

³¹ *Laicens L. Semafor: Dzejas.* — R., 1920—1922. — 12. lpp.

G. de Mopasāna, O. Henrija, E. A. Po, O. Vailda daiļradē. Ar P. Rozīša darbiem žanrs daudzējādā ziņā iegūst spilgtumu un daudzkrāsainību tieši savā tradicionālajā, klasiskajā izteiksmē. Taču rakstnieks nebūt neaprobežojas tikai ar anekdoti, kaut arī tā ir dzelīga, bet situācijas un rakstura pretišķībās nereti izgaismo arī savu varoņu psiholoģiju, ja to prasījusi viņa radošā iecere.

P. Rozītis savās nōvelēs asi, asprātīgi sajauc ierastas dimensijas, tādējādi saasinot īstenības uztveri. 1921. gadā viņš publicē savdabīga disputa formā izveidotu noveli "Šķirti ceļi", kurā iekausējis faktus no savas biogrāfijas: tās galveno personāžu — rakstnieku Mežmali — izsauc uz tiesu par netikumības sludināšanu un sabiedriskās morāles zaimošanu. Mežmaļa dialogs ar tuvāko draugu, savu grāmatu varoņiem un savu sirdsapziņu, kas būtībā ir iekšējais monologs, izskan kā paša autora estētisko uzskatu nepārprotams apliecinājums: "Ja nu es iedrošinos būt atklāts un tēloju šos tagadējos cilvēkus ar visām viņu slepenajām domām un iegribām, ja es mēģinu pacelt galvaskaussam vienu daļu un ieskatīties šinī domu aparāta slepenā darbībā — jūs mani saucat par netiklu, bulvārisku un nododat tiesai. Ja laikmeta izprašana un cilvēka slepeno domu un jūtu atklāšana nozīmē bulvārismu, tad es esmu lepns uz šo nosaukumu. [..] Tiesa, manu pēdējo stāstu varoņi ir nelieši, bet vai es esmu vainīgs, ka [..] es tādus viņus izprotu un izjūtu. Es ņemu visas viņu nelietības, slepenās vai atklātās, pievienoju tām arī savējās, un tā, ņirgādamies par visiem un arī par sevi, es radu šos tipus, kas jūs visus uztrauc, jo ikviens no jums viņos ierauga daļu no sevis."³²

Ar šo darbu, neapšaubāmi — programmatisku, rakstnieks lielā mērā atvadās no savas daiļrades romantiskā laikmeta, desmit gadus ilga radošo meklējumu posma.

³² Rozītis P. Kopoti raksti 10 sējumos. — R., 1937—1939. — 4. sēj. — 1937. — 75., 76. lpp. Turpmāk norādes uz šo P. Rozīša Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

Savos pirmajos īsprozas sacerējumos P. Rozītis vēl lielā mērā ir dzejnieks un cildina skaistumu kā pašvērtību. Viņa prozas varonis, tāpat kā liriskais tēls, nervozs un pārsātināts, savā nemierā un nevarībā klīst pa kafejnīcām, lielpilsētu ielām un viesnīcu istabām. Darbos, kas sarakstīti līdz 1920. gadam, ir visas tālaika latviešu romantiski liriskās prozas iezīmes: nenoteiktas žanru robežas, izplūdis sižets, galvenais varonis, gados jauns, bet jau dzīvē vīlies, rezignēti gremdējas atmiņās:

“Kamīns izdeg, ogles izplēn, bet mana sirds vēl arvien šūpojas dienvidu saules karstajos viļņos.

Bet februāra vakaros es savu kamīnu aizkurinu ar egļu malku un viņas sveķainās liesmas smaržā domāju par Lolo, jo tad dienvidos ir pavasaris un sarkanās magones zied” (1, 171).

Kamīna liesmas, austrumnieciski tēli un motīvi, eksotiska mīlestība, romantiķiem raksturīgais skaistā, daiļā maksimālais vienmēr pavada P. Rozīša mākslu, arī tad, kad tajā ienāk skaudrs reālisms.

Rakstnieka daiļrades sākumposma labākajā stāstu un noveļu krājumā “Miglas svilpes” (1920) iezīmējas viena no viņa novelistikas raksturīgākajām līnijām — psiholoģiski analītiskā. Ar šo krājumu lasītājs tiek ievests tai liktenības sfērā, kur cilvēks vēlas un cenšas kaut ko strādāt un radīt, “[..] bet ļauna likteņa roka viņam to liedza, aizvien pavērdama viņa priekšā posta bezdibeņus, no kuriem pretī dvesa iznīcības un trūdu elpa” (1, 397).

Autora vēstījums par cilvēka dzīves liktenīgo nolemtību te ir traģisma piesātināts. Arī īslaicīgie laimes un apmierinājuma brīži ir kā viegla ziedu dvesma, bet jau liktenīgas nolemtības apēnoti (“Miglas svilpes”). Traģiski ir arī noveļu fināli.

Darbos, kas apvienoti krājumā “Miglas svilpes”, pirmoreiz ieskanas “nozieguma un soda” filozofija, kas plašāku vispārīgumu iegūst P. Rozīša romānos (“Divas sejas”, 1921; “Uguns ceļi”, 1924). Arī viņa vēlāko gadu psiholoģiskajās novelēs

cilvēka likteņa traģikā vai vienkārši rakstura dīvainībā ietverta ideja par ļaunuma pārmantojamību vai indivīda mokošo vainas apziņu.

G. de Mopasāns pasaules literatūrā izkopa psiholoģisko noveli, kuras centrā ir nevis notikums, bet gan cilvēka morālā krīze, dvēseles sabrukums vai kāda noteikta psihiskā stāvokļa apzināšana (“Viesmīl, kausu alus!” u. c.). Analogiskas sižetiskās situācijas, kad dzīves salauztais, garīgi iztukšotais cilvēks stāsta par savu veltīgi nodzīvoto mūžu, sastopamas arī latviešu novelistikā (vairākas K. Zariņa, J. Vainovska, J. Akuratera noveles). Īpaša vieta tām ir P. Rozīša daiļradē, kur nereti ieskaņas jau antīkajā literatūrā pazīstamais nolemības motīvs (noveles “Vecais Kazulis”, 1925; “Nazis”, 1924).

Šais “grēksūdzes stāstos” (“Dzīvība”, 1929) kodolu veido atmiņas, un autors ir šā stāsta uzklauvētājs, nereti arī komentētājs. No visiem ārējiem apstākļiem (saruna noris vilciena vagonā vai vientuļā krogā, uz lielceļa tumsā) norobežotais vēstījums atklāj varoņu dzīves drāmu caur viņu subjektīvo izjūtu prizmu. Tas palielina notikuma neparastību, piešķir stāstījumam spraugumu un arī intimitāti.

Labākajās šāda veida psiholoģiskajās novelēs varoņa traģika vai komisms neatklājas kā kaut kas jau iepriekš nolemts vai kā nejaušu apstākļu sagādīšanās, bet izriet no viņa būtības, sakņojas rakstura iekšējās pretrunās. P. Rozīša noveles “Grāfs Lēvenbergs” (1921), “Atriebība” (1923), “Raganu krogā” (1924) un citas ar rūgtu nesaudzību atklāj divdesmitā gadsimta cilvēka garīgo nestabilitāti, pat sašķeltību, tēmu, kas latviešu novelistikā vienmēr bijusi aktuāla. Arī tās risinājums bijis dažāds (J. Poruka, A. Saulieša novelistika). A. Upīša novelē “Mūzika” (1920) viss piesātināts ar mākslinieka pārdzīvojumu vissmalkākajām norisēm, metaforām un skaņu tēliem, ar viņa garīgā lūzuma sociālo cēloņu akcentējumu. Rūgtā ir diriģenta atziņa, ka velti izšķiedis savu talantu, muzicēdams tādai publikai, kurai patiesa māksla palikusi sveša.

Glūži citā pavērsienā ievirzīta P. Roziša noveles “Ceturtais grācija” (1922) psiholoģiskā problēma un traģiskais konflikts. Izveidojas asa pretruna starp mākslinieka gribu un spējām, starp viņa iecerēm un šo ieceru realizāciju.

Ilgus gadus tēlnieks Kristaps Goba ceļo pa pasauli. Atgriezies tēva mājās, viņš cer atgūt dvēseles mieru un līdzsvaru, izkalt viengabala, harmonisku mākslas darbu, ceturto grāciju, kuru apstarotu jaunavība un dzīvesprieks. Šī vēlēšanās nav piepildāma, jo pats mākslinieks ir sevi garīgi iztukšojis. Detalizētā psiholoģisko izjūtu analizē rakstnieks pārliecinoši atklājis plašu mākslinieka iekšējo pārdzīvojumu gammu, sākot ar klusām cerībām, pēkšņu iedvesmu, pat ekstāzes mirkļiem līdz pagurumam un atslābumam. Kad statuļa ir gatava, tēlnieks saprot, ka grācijas — dievietes vietā viņš izveidojis hetēru; materiāls pretēji viņa gribai bija dzīvojis savu it kā patstāvīgu radošu dzīvi. Konflikta neatrisinātība kļūst par mākslas darba un tā radītāja bojāejas cēloni.

Par to, ka analoga tēma atšķirīgu mākslinieku rokrakstos iegūst glūži pretēju risinājumu, liecina P. Roziša “Ceturtais grācijas” neliels salīdzinājums ar A. Čaka noveli “Meitenes galva” (1938), kuras sižeta pamatā arī ir radoša darba mokas, ieguvumi un zaudējumi.³³

Tikai idejas “nesējs” — centrālais tēls ir nevis analītiķis, bet gan romantiķis.

Vientuļajam elektromontierim dzīvē ir tikai viena kaislība un mīlestība — kokgrīšana. “Cietie koka klucīši guļ viņa priekšā. Tā ir viņa pasaule. To lielo ārā, kas plīvo aiz loga un zobojas par viņu, to viņš ar varenu tvērienu ir ielicis šajos mēmajos, cietajos koka ķermeņos iekšā” (292). Visi slavē montiera radītos tēlus, bet paša mākslinieka dvēselē, tāpat kā Roziša noveles varonī, deg neapmierinātība kā karsta liesma. Kokgrīzējs jūt, ka viņa darbos vēl nav paša galvenā, nav dzīvības, “[..] viņa — viņa paša vēl tur nebija” (293). Bet “vajadzēja tikai nākt lielajam mirklim. Viņš nezināja, kā tas ieradīsies: vai nokritīs uz viņa pleca kā spožs putns vai ienāks kā sārta vēsma, vai sažņaus viņa dvēseli bezgalīgās sāpēs [..]” (turpat). Un šis mirklis atnāk, jo varoņa dvēsele ir mīlestības un kvēlu jūtu pārpilna. Kad atveidotajā meitenes sejā atmirdz šķietama smaida atblāzma, pats radītājs mirst, tomēr viņa “īsā dzīvība bija devusi dzīvību mūžīgai gaismai” (297).

³³ Čaks A. Mana mīlestība. — Ņujorka, 1958. — 292. lpp. Turpmāk norādes uz šo A. Čaka prozas izlasi dotas tekstā, iekavās.

Čaka noveles traģiskais fināls skaidri apliecina rakstnieka ticību cilvēka garīgajam spēkam. Tādu apliecinājumu P. Rozītis noraida, jo apzināti izvēlas raksturus, kuru dvēseles spēki ir izsīkuši. Šī traģiskā, savam laikam tik raksturīgā personības koncepcija P. Rozīti atšķir no J. Ezeriņa, kurš vairījās ielūkoties cilvēku psihes visapslēptākajās dziļēs, bet zināmā mērā tuvina K. Zariņam un J. Vainovskim.

P. Rozīša psiholoģiskā tēlojuma pamatievirze ir analītiskums, intelektuālā momenta pārsvars pār emocionālo. Tāpēc arī viņa novelēs nozīmīgs sižeta elements ir varoņa dzīves jēgas filozofiska apcere, kurā netiek vilktas galējas konsekvences. Novele "Plēbānijā" (1925), kas kompozicionāli izveidota kā triju raksturā atšķirīgu cilvēku — optimista, skeptiķa, ciniķa — disputs par dzīves būtību un cilvēka vietu tajā, skaidri atklāj autora pozīcijas polemizējošo raksturu, kurai atbilstoši mainās arī žanra izteiksme.

Vienveidība rakstniekam bija nepieņemama, tāpēc paralēli psiholoģiskajam un dramatiskajam cilvēka likteņa atveidojumam P. Rozīša novelēs ir arī gluži citi tēlojuma principi. Jau divdesmito gadu pašā sākumā dažu traģisku vai nedaudz sentimentālu notikumu vai epizožu izgaismojums iegūst komēdijiskāku nokrāsu, un patiesās vai šķietamās traģēdijas varoņi pārvēršas par dzīves komediantiem, kurus autors nežēlīgi šausa ar savu skaudro sarkasma un ironijas pātagu. Viņus it kā diega galā rausta "visvarenā likteņa ļaunā roka", bet visas nelaimes rodas no cilvēka paša nenoteiktības, glēvulības un dvēseles aprobežotības.

P. Rozīša divdesmito un trīsdesmito gadu novelistikā visdažādāko profesiju pārstāvji tik nevarīgi vada savu dzīves plostu, ka tas bieži vien uzskrien uz pirmā sēkļa. Dažādu pretrunu un kompleksu nomākts, šāds varonis vai, precīzāk, — antivaronis ir kā "pa strauņi peldoša skaida, kas apstājas tad, ja ceļā gadās stiprāks šķērslis" (novele "Mīlestības posts", 1934, 9, 316).

Mazpamazām rakstnieks iet vēl tālāk — romantiskais ideālists, izmalts visdažādākajās dzīves pretrunās, atstāj “kaujas lauku”, pašķirot ceļu citam varonim — caur un cauri reālpolitikim. Šādai personības evolūcijai seko arī žanra struktūras evolūcija — P. Rozīša novele kļūst arvien lakoniskāka, tajā nav neviena lieka vārda, ievērota visu izteiksmes līdzekļu ekonomija un rakstura izgaismojumam galvenokārt kalpo situācija — negaidīta, trāpīga un asa.

Arī J. Ezeriņš bieži ir dzēlīgs, bet šī dzēlība palaikam aizslēpjas aiz skaisto vārdu rotaļas, tā it kā jāattīra no aforistikajiem, paradoksiem piebārstītajiem teikumiem vai arī jāsadzird šķietami labsirdīgajā “mīļo bērniņu” intonācijā (novele “Burbeka tēva noslēpums”).

Turpretim P. Rozītis nemīl slēpties, ar vienu žestu vai izteicienu autors citkārt tik cienījamo personu pārvērš anekdotiskā figūrā, it kā izgērbj to kailu. Rakstnieka smieklī par dzīves negatīvajām parādībām ir skaļi un sarkastiski. Tajos nav J. Ezeriņa skumju caurvītās vieglās nebēdības. Autora vēstījuma pamatintonācija ir satīriskā. Savu attieksmi rakstnieks bieži vien atklāj jau noveļu virsrakstos un personāžu uzvārdos, piemēram, Gailis (novele “Jubileja”, 1928), Pūpēdis (“Prece”, 1925), Skudra (“Vietnieks”, 1928) u. tml.

Tie visi ir ļautiņi ar pieticīgu dzīves uztveri un bezgala šauru garīgo pasauli. “Mums visiem vairs nav viengabalainības. Mēs esam kļuvuši sīki un atsevišķi kā zirņi maisā” (4, 71) — 1921. gadā publicētajā novelē “Apkārtnes Don-Žuans” saka tās galvenais varonis. “Mums nav vairs varenā Grēka, jo mēs nodarbojamies arniecīgiem grēciņiem. [...] Mums nav vairs arī ilgu pēc pazaudētās Paradīzes, un mēs nemeklējam viņu, jo uz katra soļa mēs atrodam sīku, mazu paradīzīti. Mēs nedzīvojam vairs Mūžībai, bet Mirkliis ir kļuvis par mūsu dievklī, jo mēs zinām, ka Mūžība pastāv tikai no mirkļiem. Un tādēļ mēs saucam, lai dzīvo Mirkliis, jo tas ir liels un varens” (4, 71, 72).

Mīlestība kā veikalniecisks darījums — šis tik bieži novelistikā variētās tēmas risinājumā P. Rozītis iztiek bez asarām un traģēdijām; tās ir katastrofas bez nāvīgām sekām. Noveles “Marmora kāpnes” (1936) galvenā varone Vandas jaunkundze pārdzīvo straujas mīlestības metamorfozes, kas saistītas ar kārtējā pielūdžēja mantas stāvokli.

Pirmā iecerētā vietu ieņem otrs — jaunāks un bagātāks. Kad tas, celdams Vandai namu ar marmora kāpnēm līdz piektajam stāvam, izput, jaunkundze bez liekiem pārdzīvojumiem atjauno savu draudzību ar pirmo pielūdžēju. Vecīgais līgavainis, iedzīvojies mantā, nopērk puscelto namu ar visām kāpnēm, un “Viņi aizgāja abi tādiem soļiem, it kā tiem pa marmora kāpnēm būs jākāpj tikai līdz trešajam stāvam. Augstāk kāpelēt Vilim Vanagam būtu par grūtu” (10, 13).

Nobeigums komentārus neprasa. Gan varoņu raksturā, gan situācijā zināmu radniecību var saskatīt ar A. Upīša stacijas priekšnieka sievu (novele “Zelta kāpnes”). Tomēr analogiju uzrādīšana nebūs īsti veiksmīga, jo katram rakstniekam ir savi spēles principi. A. Upīts caur izvērstām psiholoģiskām kolīzijām allaž meklē cēloņu un seku saistījumu ar plašiem vispārinājumiem, turpretim P. Rozītis izvēlas divas trāpīgas situācijas, kurās ironizē par tādu cilvēku, kuram elastīga piemērošanās apstākļiem ir pati būtiskākā rakstura īpašība.

Rakstnieks visbiežāk izmantojis klasisko noveles sižeta veidojumu — fabulas metamorfozi, kuras rezultātā varonis tiek “ievests” pa vienām durvīm, bet “izvests” pa gluži citām. Un šai pilnīgi negaidītajā situācijas pavērsienā koncentrējas viss idejiskais lādiņš, kurš nobeigumā vienmēr “sprāgst” (noveles “Negods”, 1927; “Vietnieks”, 1928; “Pele”, 1934; u. c.).

Vienas dienas ministrs (“Ruinēts”, 1923), apkaunotais tabakas monopola direktors (“Veste”, 1932), jaunizceptā ministra kundze (“Cepure”, 1930) nokļūst anekdotiskā, negaidītā situācijā, un vienā acumirklī pašapmierinātais valsts darbonis pārvēršas par smieklīgu dzīves ākstu. Kā dūmi gaisā izkūp šo ļaužu šķietamā stabilitāte un rutīna.

Pie latviešu novelistikas klasikas pieskaitāma P. Rozīša novele "Cepure".

Visu tik rūpīgi pārdomāto un iepriekš iestudēto "lielo dāmu" pieņemšanu izjauc nieka cepure, kuru mājas māte, sekojot savu viesņu piemēram, pie kafijas galda arī uzliek galvā. Apkaunotā kundze gan cer savu kļūdu izlabot un apņēmīgi saka vīram: "[...] es ar saviem brunčiem tev palīdzēšu daudz vairāk un labāk nekā tās žagatas kopā!" (5, 251.)

Nopietnas sekas novelē "Viesības" (1929) izraisa paplāna grāmataiņa — latvju nerātno dainu sējums. Kā bumbas sprādziens tā izjauc visu viesību vakara omulīgo noskaņu. Ciemiņi — Rīgas jaunbagātņieki, pārmijuši savā starpā vienu otru ne visai "smalku" vārdu, šķiras kā nāvīgākie ienaidnieki, lai citudien viens otram atkal uzsmaidītu.

Lai izsmieklis vai vienkārši negaidītais atrisinājums iegūtu tiešumu, ir ne tikai jāizvēlas trāpīga epizode, bet arī sevišķi raits, it kā "atsperes dzīts" stāstījums (šādu apzīmējumu lietoja amerikāņu novelists E. A. Po).

Būdams modernās noveles pārstāvis, P. Rozītis neatzīst plašus sagatavotājmotīvus, tāpēc arī daudzas noveles iesāk bez ievada, ar dialogu, kas momentāli atklāj situāciju. Izslēdz arī dabas aprakstus, jo, pēc viņa atzinuma, vides tēlojums un sabiedrības raksturojums jau ir romāna atribūti. Par galveno noveles elementu P. Rozītis rakstā "Novele un anekdots" dēvē notikuma un rakstura neparastību, kura atstājama "individuālu notikumu aplī": "Ja romāns raksturus un notikumus tipizē, tad novele tos individualizē, pārvērš nebijušos un neatkārtamos."³⁴

Līdz A. Čakam P. Rozītis ir spēcīgākais urbānists ne tikai mūsu dzejā, bet arī novelistikā, vairums viņa tēloto raksturu ir pilsētnieki, ar pilsētas straujo ritmu un iespaidu veidotu psihi. Zīmīgs ir rakstnieka pēdējais noveļu krājums "Skaidas" (1935), kuru idejiski vieno vieglās un bezsaturīgās skaidas motīvs.

³⁴ Sējējs. — 1936. — 3. nr. — 284. lpp.

Dzīves svaidīti un mētāti cilvēki paši apzinās savu nevarību un pat necenšas pieķerties kaut kam nopietnam. Tomēr rakstnieka vēstījumā jūtama kāda jauna intonācija. Nav vairs sākumposma traģisko toņu, pieklusuši arī skaļie satīriskie smieklī. Ar visai vēsu skepsi cilvēks tiek parādīts visbiežāk kā savu vājību un iegribu vergs.

P. Rozītis vienmēr bija meklētājs, viņa māksla nepazina apmierinātību un sastingumu. It kā neredzama, bet tumša ēna slāpēja rakstnieka dzīvesprieku, laikmeta kontrasti patieso mīlestību uz dzīvi padarīja rūgtu un sarežģītu. Un viņa novelistika, tāpat kā dzeja, bija nemierīgo domu mākslinieciskais atspulgs un liecinieks.

VĪRIŠKĪBAS POĒZIJA A. GRĪNA ĪSPROZĀ

Aleksandra Grīna mākslai ir izteikti vīrišķīgs raksturs. Tāpat kā romānos, arī savā stāstniecībā viņš tēlo karavīrus, atriebējus, pat laupītājus, brīvības cīnītājus.

Atšķirībā no ekspresionistiem, kuri kaujas laukos saredzēja tikai haosu un šausmas, un karavīrs bija ļaundaris vai visbiežāk — upuris, Aleksandrs Grīns jau divdesmito gadu sākumā kļūst pazīstams ar saviem stāstu un noveļu krājumiem³⁵, kur slavina karavīra zobena un gara varonību. Viņš gluži vai leģendarizē latviešu karotāju gan sensenos, gan ne tik senos laikos. Kaisle un cīņas neprāts ir šo varoņu dvēseles normālais stāvoklis. Smalkas psiholoģiskas nianšes un šaubas nav rakstnieka gaumē.

E. Virza, kurš ļoti ieinteresēti sekoja tolaik vēl jaunā autora izaugsmei, 1926. gadā (A. Grīna trešās grāmatas "Septiņi un viens" izdošanas sakarā) sniedz ļoti trāpīgu raksturojumu. Grīnam, kā atzinis Virza, pašreizējais laikmets izliekas par sāju,

³⁵ Krāj.: "Krustnešu gaitas" (1921); "Pieviltā vīra atriebšanās un citas noveles" (1922); "Septiņi un viens" (1926) u. c.

tāpēc viņš atdzīvina sen pagājušus laikus un ļaudis. “Viņš mūsu laika banalitātē, salonu un rožainu mīlestības intrigu literatūrā ieradies kā vecu laiku karavīrs pilnā apbruņojumā.”³⁶

Tieši tad, kad lielumlielais vairums rakstnieku kavējas Latvijas brīvvalsts ikdienā vai arī atskatās vēl ļoti nesenā pagātnē, A. Grīns it kā dzītin dzen savus karotājus vai vienkārši dēkaiņus pa Senās Romas un Ēģiptes zemēm. Pa mūžamežiem, kuros “locījās zilgani pūķi un dejoja laumas”, pāri kalniem, “kuru aizās mīt ļauni gari un dēmoni”. Cauri viduslaiku tumsībai, krusta kariem un Ziemeļu kariem, dedzina senās kuršu un zemgaļu pilis un nokauj, kā savlaik atzinis kritiķis J. Lapiņš, vairāk vīru nekā visi latviešu rakstnieki kopā.

Tas, protams, nenozīmē, ka Grīns būtu bijis asinskārs kara slavinātājs. Tomēr viņš karu arī nenoliedz, pieņem to kā realitāti, kā esamību, jo kā mākslinieku viņu saista drošsirdība, varonība. Un šīs īpašības, viņaprāt, visspilgtāk izpaužas cīņā, tāpat kā biedriskums un īstu vīru draudzība. Tāpēc A. Grīns meklē tos vēstures posmus un laikmetus, kuros uz dzīvību un nāvi saduras pretpēki. Turklāt viscaur sabiezina krāsas, stilizē līnijas, hiperbolizē kā uzvaras, tā zaudējumus. Un viņa pagātnes gleznas ir pilnas ugunīga spožuma un gluži fatālas tumsas un gaismas kontrastu.

Pirmā A. Grīna grāmata — visai apjomīgā novele “Krustneša gaitas” — iznāk 1921. gadā (periodikā, J. Ezeriņa mudiņnāts, sāk publicēties 1919. gada nogalē). Pēc gada nāk klajā otra grāmata (“Pieviltā vīra atriebšanās un citas noveles”), tad seko trešā, ceturtā. Un kritikas atzinums (P. Rozītis, A. Upīts, E. Virza) ir vienprātīgs: jaunais autors ir savdabīga, oriģināla personība, kurš īpatnējā manierē apstrādā senus vēsturiskus sižetus.

Grīns — novelists nav šķirams no Grīna — vēsturnieka. Vairāk par esošo dzīvi viņš mīlēja sen aizgājušos laikus, par kuriem liecības saglabājušas vairs tikai vēstures grāmatas,

³⁶ Virza E. Jauniznākušās grāmatas // Brīvā Zeme. — 1926. — 239. nr.

teikas, nostāsti vai mūku rakstīti, jau sen nodzeltējuši perga-
menti. Tālie Kurzemes gadsimti ar bruņinieku cīņu gaitām un
visu postošo mēri, viduslaiki un raganu sārti, Senā Roma un
Latvijas brīvības cīņas. Rakstnieks lasītāju aizved dažādās
zemēs un laikmetos, visur juzdamies vienlīdz brīvi. Tomēr
vēsturisko patiesību viņš apzināti pakļāva savai fantāzijai, savai
mākslinieciskajai patiesībai. Grīns bija kādas citas, nedaudz
fantastiskas pasaules un cilvēku radītājs, tautas pašapliecinā-
šanās idejas, latviskuma aizstāvis.

Vēsture Grīnam bija gan pagātnes soģis, gan liecinieks. Pati
lielākā viņa prasme bija laikmeta kolorīta spilgts uzgleznojums,
iejušanās dažādu tautu tikumos. Var teikt, ka Grīns atdzīvināja
laikmeta garu, tā krāsas, skaņas, balsis.

Pagātnes veiksmīgo restaurāciju rakstnieks vispirmā kārtā
panācis, stilizējot senās baznīcas un hroniku valodas svinīgo
patētiku. Viens no spilgtākajiem paraugiem ir vēsturiskā novele
"Grāfa Bertrana krustneša gaitas" (1920), kur vēstījuma sti-
listikas pamatā ir kāda mūka dievbijīgā pazemība, kas nebūt
neizslēdz paša stāstītāja līdzdalību asiņainās cīņās, pat nežē-
lībās, jo "svētā Franciska brālības necienīgs mūks" vienmēr tic,
ka "Dievs labu dar', ko darīdams". Pārprastā krustnešu misijas
apziņā tiek pieļautas vislielākās vardarbības. Viscaur jūtams
autora ironiskais zemteksts, arī mūka skaidrojumā par krustnešu
sakāvi, jo "Neizdibināms ir tā Kunga prāts un neizprotami Viņa
ceļi! Cik lielu varu Viņš ir savā neizmērojamā žēlastībā vēl
ļāvis tumsības valdniekam, cik stipras ir pagānu rokas un vareni
viņu pulki!"³⁷ Citkārt ieviesti arī antīkās pasaules retorikas
kanoni, kurus savā runā pārņēma bruņinieki un vēlāko laiku
augstmaņi. Arī latviešu zemnieku runā ar sava novada leksiku
jūtams senlaicīgums jeb vecmodīgums. Tas viss rada ne tikai
īstenības ilūziju, jo autors pats paliek ēnā, ir anonīms, bet labi

³⁷ Grīns A. Kopoti raksti 2 sējumos. — R., 1939. — 1. sēj. — 41. lpp.
Turpmāk norādes uz šo A. Grīna Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā,
iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

atspoguļo tā laika cilvēku pasaules uztveri: nedaudz naivu un tiešu. Cilvēki sevi, savu rīcību, tās motīvus neanalizē. Tiek fiksētas tikai pašizteikšanās ārējās izpausmes jeb norises. Ir "jā" un "nē", nav — "kāpēc?". Cēlonība un kopsakarības paliek slēptas.

A. Grīna varoņi apguvuši lielo dzīves atzišanas mākslu: dzīve jāņem tāda, kāda tā ir, ar visiem priekiem un bēdām, guvumiem un zaudējumiem, jo pār visu valda viens spēks — liktenis. Tāpēc ir cilvēki, kas it kā dzimuši zem ļaunas zīmes vai zvaigznes. "Visiem mūsu senčiem ir gājusi līdz kāda savāda un ļaunu vēstoša ēna, mākdama viņu sirdis kā nikna rudens salna un likdama pagurt viņu dvēselēm," (1, 98) mūža beigās atzīst vecais Klaucāns ("Klaucānu brīvzemnieka testaments", 1925). Rūgta ir viņa atziņa: "Un brīžiem man liekas, it kā mūsu cilts visus šos gadus ir dzīvojusi zem ļaunas zvaigznes un mūsu vārds drīz izzudīs no zemes virsas, neatstādams ne zīmes, nedz labas atmiņas" (1, 99).

Katram cilvēkam piedzimstot tiek nosacīts viņa zemes dzīves laiks ("Vecāru Indriķa dzīves stāsts"). Un šai atvēlētajā dzīves laikā cilvēki dzīvo it kā milzīgā spēku izšķērdībā.

Realitāte un fantāzija allaž savijušās tik cieši kopā, ka nav atdalāmas, tādējādi piešķirot tēlojumam pārļaicīgu, mistisku nokrāsu. Tā ir viena no A. Grīna mākslas īpatnībām un arī tās pievilcība. Un dēmoniskā priekšstatu pasaule, kā savlaik atzinis J. Veselis, Grīnam tuvāka par dievišķo. Droši vien tāpēc arī rakstnieku īpaši valdzinājuši drūmie viduslaiki ar krusta kariem, ar tālaika ticību sātana varai, dažādiem vilkačiem un citiem mošķiem.

Rakstnieks izmantojis arī pasaules literatūrā daudzkārt variētus motīvus, sižetus, piemēram, par spoguļa it kā pārdabisko, nelaimi nesošo spēku ("Sauciens naktī", 1928), par nelabo garu spēju pārtapt skaistā sievietē, lai aizvilinātu karotājus nebūtībā ("Succubus", 1925), par mūžīgās laimes zemes Bimini vel-tīgajiem meklējumiem ("Mīlas talismans", 1927). Tādus

piemērus varētu minēt ļoti daudz. Teiksmainība, mistika labi atspoguļo tālaika cilvēku dzīves uztveri — ļoti tiešu, nedaudz pat primitīvu. Visvairāk burvestību notiek pilnmēness naktīs vai rudens miglā, veļu laikā, visi tumšie darbi jāveic līdž ausmai. Cilvēkiem bija savas maģiskas zināšanas: kā izdzīt vai pieburt ļaunumu, kā aizbaidīt nāvi, novelkot sargājošus apļus, arī — kā pieburt mīļāko.

Visvairāk rakstnieku saistījis pats sātans un tā daudzie kalpi — lielāki un mazāki velnēni. Grīna laikabiedri (Ā. Erss, J. Ezeriņš), arī brālis Jānis liecinājuši, ka Aleksandram (tolaik Jēkabam) jau kopš bērnības paticis zīmēt dažādus velniņus. Velns bijis ragains, ar smīna rievu vaigā un kazas kāju. Bērnībā it kā tādu esot redzējis tuvējā Klaucēnu ezerā, par kuru stāstītas vairākas teikas. Un apslēptu velna smīnu var saskatīt visos A. Grīna stāstos: cilvēku pat traģiskajos likteņos, asiņaino kauju neprātā. Velns smejas blakus cēlai varonībai un lielai nodevībai. Uztverams arī nereti kā savdabīgs autora ironiskais zemteksts. Šāda stila intonācija sakņojas rakstnieka pasaules skatījumā, kur spēcīga ir ticība liktenim, augstākas varas esamībai. Tās priekšā cilvēka centieni un pūles dažkārt ir veltīgas.

Velns ir ļaužu musinātājs un kārdinātājs. Novele “Svētās Agates brīnumdarbi” (1921) stāsta par svētās nokļūšanu atklātā namā un tur paveiktajiem labajiem darbiem. Viņa dziedina slimos, stiprina vājos. Šo nepārprotami paradoksālo situāciju akcentē velna aktivitāte. “[...] tumsas valdniekam rieba šīs svētās darītie brīnumi, un tas nodomāja radīt šaubas viņas skaidrā sirdī un celt nemieru Agates dvēselē, lai to nogrieztu no ceļa uz debesīm” (1, 232). Sātana un debesu valdnieka cīņā par vienu vienīgu dvēseli šoreiz uzvar gaišie spēki. Savukārt novelē “Septiņi un viens” (1925) vieglprātīgais Tērbatas students, lai uzvarētu divkaujā septiņus pretiniekus, velnam pārdod savu dvēseli, līdz ar to uzkraudams sev pārliecīgu, pat nepanesamu grēku nastu.

Emocionāli ļoti piesātinātajā novelē “Nelaimes jātnieks” (1937), kas vēstī par 18. gadsimta sākuma posta laikiem Latvijā, pārcēlājs pāri Daugavai pārceļ kādu melni tērptu jātnieku ar sarkani spīguļojošām uguntiņām acu vietā un seju zemes pelēkumā. Kā vēlāk top zināms, tas ir pats sātans, kurš no Zemgales uz Vidzemi sev līdzī ved melno nāvi — mēri, tikai laivniekam par pāri celšanu atstājot dzīvību, bet atņemot to viņa sievai ar jaunpiedzimušo bērniņu.

Šai novelē, kas ir mākslinieciski vai pats spilgtākais A. Grīna īsprozas darbs, pat aukstās ziemas nakts klusums ir it kā sastindzis, bet drūmas nojausmas pilns. Katra frāze spēcīga, slēptas dinamikas un traģisma piesātināta, katra aina vizionāri un emocionāli ietekmīga.

Glūži latvisks, viltīgs un lielīgs, bet arī nedaudz vientiesīgs parādās velns novelē — leģendā “Svētā Meinarda brīnumdarbs jeb atpestītais velns” (1936). Meinards, Salaspils un Ikšķiles lībiešu svētais apustulis, ir izgājis agrā pavasara rītā sēt miežus savā tīrumā. Elles lielskungs sūta vienu no saviem kalpiem paš aizliedzīgo vīru kārdināt. Velns ierodas melna kovārņa, tad kaķa, tad melna āža izskatā. Ne ar ko viņš nespēj veco vīru iekārdināt, pat ne sadusmot, un nobeigums ir glūži negaidīts. Vecais Meinards pārspēj savu pretinieku viltībā: izmantojot velnēna lielību, iemāna to tārpā izēstā rieksta čaumalā un riekstam pārmet krustu. Tādējādi velnam nākas ciest ellišķīgas mocības. Stāsta pamatideja ir kristīgās reliģijas pārliecība par atdzimšanas iespēju, nožēlojot grēkus un darot labus, Dievam tīkamus darbus. Šī iespēja tiek dota arī velnēnam.

Ticība pārdabiskajam, dažādiem maģiskiem spēkiem A. Grīna tēlotajos cilvēkos ir tik liela, ka viņi sapņus, vīzijas nereti jauc ar īstenību un kā iespējamu uztver arī dažādu dēmonu, ļauno un labo garu parādīšanos, materializēšanos, viņu iejaukšanos cilvēku likteņos. Īsi pirms nāves brīvlaistais zemnieks Klaučāns raksta vēstulī dēlam (“Klaučānu brīvzemnieka testaments”), kurā atzīstas, ka pirms daudziem gadiem nogalinājis

viņa māti, savu karsti mīļoto sievu, jo it kā pieķēris viņu melnās maģijas rituālos, raganīgās dejās un atdošanos sātanam. Tas viss noticis pilnmēness naktīs, kad jaunā sieviete it kā cēlusies augšup pa mēnesstaru un izzudusi. Bet otrā rītā saldi gulējusi un neko nav atcerējusies. Vēstules nobeigumā ir skubinājums dēlam, lai tas dodas pie mācītiem vīriem skaidrot, vai tas ir iespējams jeb vai tie bijuši murgi, kuru iespaidā cilvēks kļuvis par slepkavu.

Tāpat kā klasiskajā 16.—17. gs. dēku jeb avantūras stāstā un romānā vēstījums visbiežāk norisinās pirmajā personā: kāds svētais — mūks, ķesteris, arī bruņinieks — pirms nāves stāsta par savu dēkaino, briesmu pilno dzīvi. Tā ir sava veida grēku nožēla. Darbība virzās ļoti mērķtiecīgi uz priekšu, bez atkāpēm, notikumi seko cits citam, izcelti tikai darbības izšķirīgie, kulminācijas momenti; tam, kas notiek pa vidu, nav būtiskas nozīmes. Lieliem laika posmiem pāriet pāri ar vārdiem “tā pagāja gadi” u. tml. Tādējādi varonis it kā ļoti īsā laikā izdzīvo visu savu dzīvi. Atbilstoši mazā žanra specifikai mākslinieciskais laiks ir sevī ieslēgts, sapresēts, tam nav saskares ar konkrēto vēsturisko laiku. Tā, piemēram (novelē “Succubus”), kāds slavens valdnieks dodas pāri okeānam “uz miglaino Tūles salu, kur gadā ir tikai viena diena un viena nakts”. Blīvi koncentrētie notikumi rada ļoti ātri plūstoša laika iespaidu, un laiks kā pasakā vienmēr mērķtiecīgi rit tikai uz priekšu, nemetot lokus, negriežoties atpakaļ. Krāšņās, vizionārās ainās tiek attēlota liela jūras kauja: “Pie Kaledonijas krastiem akvitāniešu galeras sastapās ar Tūles karaļa gulbjkaklajiem kuģiem. [...] Un jūra sāka krāsoties asinīm, bet pāri viļņiem satumsa nakts aiz bultu un sviesto šautru lietus. Divas dienas un trīs naktis kūšāja kauja, un, žēli brēkdamas, bēga projām no cīņas lauka kaijas, laizdamās augšup līdz ar kritušo karotāju dvēselēm” (1, 237).

Visbiežāk A. Grīna stāstu varoņi it kā uz brīdi atnāk no mūžības, cīnās, mīl, cieš un atkal aiziet mūžībā. Savā stāstniecībā A. Grīns noiet it kā trīs lielus lokus, kas cits ar citu labi

saslēdzas. Iesācis ar stilizētām viduslaiku un renesanses tipa novelēm, rakstnieks mazpamazām pievēršas senajiem latviešiem — dumpiniekiem, atriebējiem (“Vecāru Indriķa dzīves stāsts”, 1922). Vēlāk paralēli “Dvēseļu putenim” raksta stāstus un noveles par latviešu strēlniekiem. Tie nav vis kāda romāna melnraksti vai skice, bet gan patstāvīgi un pievilcīgi darbi. A. Grīns, kuram ir teicama formas un stila izjūta, veido apjomā nelielus stāstus, kuros ir gan plašums, gan emocionāls dziļums. Te apvienojas impresija ar ekspresiju, jūsma ar analīzi. Kopā tas viss veido skaidras, spēka pilnas gleznas. Rakstnieka pēdējais, 1935. gadā izdotsis krājums “Klusie ciemiņi” ir ļoti latvisks, tomēr tajā nav arī nekā no tā dēvētā urrāpatriotisma. Ir daudz gaišuma un humora, bet arī daudz skumju un traģikas. Vietumis redzam it kā gluži citu A. Grīnu, bet arī viņa varoņi jau ir cita laikmeta cilvēki. Tādi, kuriem visbiežāk slavas, varonības laiks ir pagājība un kuri jau pazīst šaubas, nedrošību, arī pašpārmētumus. Ir sapņotāji, mīl dzīvi, ienīst nāvi, lai arī nebaidās tai acīs skatīties. Arī citviet atsvešinātais autora stāstījums ir kļuvis emocionālāks. Ir liriskas atkāpes, ko galvenokārt veido atmiņas, sapņi, arī vīzijas. Tikai kauju skatos valda tā pati kaislā aizrautība, pat trakulība, ir liķu kaudzes un asinsstraumes.

Visus strēlnieku stāstus kopā saista viens, ļoti stingrs pavediens — nekad nezūdošā pagātnes atmiņa. Kā ievadījums un arī liecinājums tam ir pati pirmā A. Grīna publikācija 1919. gada Ziemassvētkos — tēlojums “Veļi” (sarakstīts jau 1918. gada decembrī).³⁹ Tās ir atmiņas par kritušajiem biedriem, kuri Latviju iznesa dienas gaismā, paši nokāpdami apakšzemes tumsā. Autors iet sērst pie dārgajiem aizgājējiem, un pagājušo lielo cīņu ainas viņa fantāzijā atmirdz no jauna. Pāri sniegotajam klajumam, kas jau no asinīm sarkanbalts kā Latvijas karogs, karavīri atkal dodas kaujā.

³⁹ Brīvā Zeme. — 1919. — 25. dec. — 126. nr.

Būdams vienlaicīgi aktīvs līdzdalībnieks un arī vērotājs, autors raksta: “[..] es slīgstu atmiņu viļņos un aizmirstu tagadni.”

Neaizmirstamu atmiņu viļņi kā caurviju motīvs sasaista it visus strēlnieku stāstus. Nesenie brīvības cīnītāji arī miera laikā dzīvo galvenokārt atmiņās. Sava veida vientuļnieki, kurus ikdienas dzīve maz spēj saistīt. Skumji rezignēta intonācija caurvij noveli “Sauciens naktī” (1928). Atmiņās kavējas strēlnieks, kurš apbalvots ar diviem Jura krustiem, Lāčplēša ordeni, karos ieguvis astoņas rētas, koka kāju un piedevām vēl avīžu kiosku ielas krustojumā. Kioskam diendienā plūst garām ļaužu straumes, bet nesena karavīrs uz to visu noraugās “kā no otra upes krasta” (1, 338) — vienaldzīgi, atsvešināti, jo viņam šķiet, ka starp viņu — invalīdu un pārējiem jau atrisušas visas saites. Tikai vakarā, “atveroties jumta istabiņas durvīm, aizveras dzīvajo pasaule un mani apņem mirušo ēnas un aizgājušo dienu atmirdzums” (1, 339). Patiesā dzīve ir sapņi, jo “sapņos, kuri mūs apmeklē vientulības stundās, mēs atkal turam rokās savus bijušos mīļos, arī tos, ko no mums tagad šķir jau iznīcības trūdu elpa” (1, 337).

Robeža, kas šķir dzīvos no aizgājējiem, pagātņi no tagadnes, realitāti no pārlaicīgā, ir gandrīz netverama, turklāt abas puses ir līdzvērtīgas — reizē reālas un arī ireālas.

Bijušais strēlnieks, tagad jaunsaimnieks Atāls (novele “Klusie ciemiņi”, 1929) rudens miglā it kā sastopas ar saviem cīņu biedriem un ielūdz tos pie sevis ciemos. Klāj bagātīgu galdu, risina sarunas un, sev par izbrīnu, sadzird arī atbildes, lai gan pēc kontūzijas ir kļuvis kurls. Dzīvi palikušie sastopas ar tiem, kuri “atnāk līdz ar veļu laika nakts melnumu” un izzūd līdz ar rītausmas pirmo uzzibsnījumu (“Invalīda stāsts”, 1933). Būtībā tā ir radniecīgu dvēseļu pulcēšanās, kur izzūd ikdienība, kur cilvēki aizmirst savu vientulību, eksistences problēmas, jo domās un izjūtās ir vienoti. Izgājis cauri gūstam, badam, aukstā novembra vakarā Rīgā atgriežas kāds bijušais karotājs, kuru neviens negaida un kurš jūtas atsvešināts, lieks darbīgajā vidē

(novele "Augšāmcelšanās", 1932). Tomēr saruna ar iedomu tēlu — sen kritušo rotas komandieri — viņu spēcina tālākajam ceļam.

Pēdējos īsprozas darbos rakstnieks kļuvis apcerīgāks. Noveles "Šāviens miglā" (1929) ievadā lasām: "Cilvēki parasti vairās runāt par saitēm, kas vieno dzīvos ar mirušiem, jo tās ir lietas, kas pašas par sevi ir neizprotamas" (1, 457). Tomēr, kā autors uzskata, cilvēku domām piemīt kas prātam neapjaušams, kas spēj modināt atbalsi to aizgājušo dvēselēs, kurām šīs domas veltītas. Tā jau lielā mērā ir dziļi filozofiska atziņa, kas liecina, ka A. Grīns trīsdesmitajos gados īsprozā meklējis arī jaunas izteiksmes formas.

Kā ļoti smalks mākslinieks, reizē lirisks un vīrišķīgs, A. Grīns parādās novelē "Vaivariņš" (1923) — par jauna strēlnieka, vēl gluži zēna, pārdzīvojumiem pirmajā sadursmē ar ienaidnieku un bojāeju, kad "līdz ar asinīm klusu un nemanot aiztek tie nedaudzie acumirkļi, kas vēl bija atlikušie no viņa jaunās dzīves" (1, 333). Savās sāpēs un nespēkā strēlnieks visvairāk skumst, ka vairs neredzēs dzimto Kurzemi, tēva sētu, tomēr pēdējie brīži viņam ir gaiši, jo pirmsnāves vīzijā viņš redz, kā pa sarmas klāto, saltajā mēnesnīcā vizošo sniegu nāk mazs baskājis zēns, lai vestu viņu mājās.

Māju izjūta, savas dzimtas sakņu apzināšanās A. Grīna īsprozā, tāpat kā romānos, ļoti stipra, tā allaž ir viņa varoņu dvēseles spēcīnātāja. "Tikai tas cilvēks pilnīgi pazīst sevi, kas pazīst savu senču mūžus, un tikai tā tauta var justies līdzīgi citām, kurai nav palikuši sveši viņas tēvu likteņi,"⁴⁰ 1931. gadā rakstīja A. Grīns.

Pārlūkojot A. Grīna novelistiku kopumā, tā vien šķiet, ka autors nekad arī nav novilcis savu virsnieka formas tērpu un nerakstītais latvju karavīra goda kodekss bijis viņa ceļvedis visā dzīves laikā. Tāpēc arī personības koncepcija rakstnieka

⁴⁰ Grīns A. Citādi vēji mūsu rakstniecībā // Brīvā Zeme. — 1931. — 228. nr.

daiļradē ļoti noteikta — tam, kurš atdod dzīvību par tēvu zemi vai par saviem cīņu biedriem, tiek piedots viss.

A. Grīna varoņiem lepnums lielāks par pazemību, naidis dažkārt skaudrāks par mīlestību, galvas viņi noliec tikai mātes un tēvijas priekšā. Kā patriotiski heroiskā virziena izkopējs un konsekvents realizētājs prozā, rakstnieks nepieslējās ne tālaika tradicionālistiem, ne pozitīvistiem, bet gāja savu ceļu, allaž prātā paturot brīvās Latvijas ideju.

PERSONĪBAS ATVEIDOJUMS TRĪSDESMITO UN ČETRDESMITO GADU NOVELĒ

POZITĪVISTI

(*A. Sprūdžs, V. Delle, V. Lācis*)

Trīsdesmitajos gados mazais žanrs mazpamazām ieiet jaunā attīstības posmā. Tas ir dabiski, jo izsīkt sākuši tie avoti, kuri visspēcīgāk baroja pēckara mākslu kopumā. Jūtami pieklusis visai skaļais radikālisms jeb tas kreisās mākslas strāvojums, kas pieteica sevi kā pasauli graužošs spēks. Arī pēckara ekspresionistiskie viscilvēcības aicinājumi jau pieder pagātnei. Sākotnējo pilnsasinību zaudējusi kodolīgā satīra par tiem sabiedrības noslāņošanās procesiem, kurus gluži vai simbolizēja tādi personāži kā Ceplis P. Rozīša romānā "Ceplis", Kazrags (L. Zamaičs "Direktors Kazrags"), Roberts Neļķe (A. Upīša "Pa varavīksnes tiltu") vai Putras Dauķis (K. Ieviņa "Putras Dauķis") un daudzie P. Rozīša, K. Zariņa, A. Upīša novelistikas "varoņi". Arī karos un revolūcijās izmaltā un garīgi vārgā cilvēka dvēseles pētnieki, atteikušies no dziļi slēptā, tomēr skaudrā traģisma un eksistenciālismam raksturīgā bezpersoniskuma, meklē kādu jaunu skata punktu. Savam laikam raksturīgais tipāzs sevi ir izsmēlis.

Arvien tālākā pagātne aizslīd sāpīgās atmiņas par brīvības cīņām un strēlnieku likteņiem. Tās, protams, neizzūd, tomēr iegūst jau citas aprises un nokrāsas: zināmu senatnības dvesmu, arī patētisku heroismu (J. Sārts, J. Veselis). Jānis Akuraters, viens no spilgtākajiem šā laikmeta pārstāvjiem, tiecas pēc klusuma un gaismas, to saskatot sensenā, dzejnieka fantāzijas

uzburtā slavenā Latvijas pagātnē vai, gluži pretēji, — modernajā lielpilsētā, izsmalcinātajā Eiropas kultūrā.

Divdesmito gadu beigu literatūra met tiltu no tāltālas pagātnes uz tagadnību. Vēsturiskā tematika populāra it visos žanros, īpaši romānā (A. Grīns, A. Upīts, J. Sārts, K. Zariņš), liela stila traģēdijās (A. Saulietis, Aspazija, M. Zīverts), liroepikā (E. Virza, J. Medenis). Literatūrā jaušama zināma idealizācijas gaisotne ar stipriem, likteņa nesalauztiem cilvēkiem centrā, kā arī klasicisma vērienīgā stila atblāzma. It kā no jauna atdzimst tautas tradīciju ētika jeb latviskā dzīvesziņa (J. Veseļa "Latvju teiksmas"), sakuplo ceļojumu apraksti, kuros izcelts dzimtenes dabas skaistums (Ā. Erss, V. Veldre). Īsproza (daļēji arī romāns), kas divdesmito gadu sākumā spēji urbanizējās, sāk atgriezties lauku vidē, tikai tur saskatot patieso garīgumu, pagātnes un tagadnes sasaisti. Spilgts liecinājums tam ir P. Rozītis, kurš no "sašķeltās personības" romāniem "Divas sejas", "Uguns ceļi", satīriskā "Cepļa" trīsdesmitajos gados nonāk pie aktivitātes pārpilnajiem "Valmieras puikām" un aizsāk rakstīt romānu "Zemes prieks" — skaistu pasaku par mūžam zaļojošo, morāli stipro zemniecības koku.

Tas ir tikai viens piemērs, tomēr pietiekami raksturīgs *pozitīvisma* strāvojumam, kas jūtami sabango jau nedaudz apgurušo literatūras plūsmu, to šķeļot un izraisot arī spēcīgas pretstrāvas.

Par kādu vienojošu pozitīvisma teorētisku platformu ļoti nosacīti var runāt tikai attiecībā uz divdesmito un trīsdesmito gadu miju, kad jaunie dzejnieki (A. Francis, K. Rabācs un Ē. Raisters), kuri žurnālā "Zaļā Vārna", nostājās krasā opozīcijā pret kreisajiem literātiem jeb trauksminiekiem.

Pozitīvisma stingrākos pamatus jau divdesmito gadu nogalē ielika J. Veselis ar romānu "Tīrumu ļaudis", A. Brigadere ar "Kvēlošo loku", E. Virza ar liroepiku un, visbeidzot, A. Grīns ar romānu "Nameja gredzens" un īsprozu. Šo četru autoru darbos ļoti uzskatāmi atklājas visi tie pamatpostulāti, kas, sākot

ar apmēram 1936. gadu, guva arī autoritārās varas protekciju un oficiālu atzīšanu. Un tikai pēc viņiem nāk virkne rakstnieku un publicistu — J. Medenis, Aīda Niedra, Z. Lazda, A. Dziļums, Ž. Unāms, K. Rabācs, A. Sprūdžs, V. Delle un vēl daudzi citi, kurus var iekļaut šai strāvojumā.

“Pozitīvisms nebija literārs virziens šā vārda tradicionālajā izpratnē”¹, tomēr konceptuāli bija visai vienots. Tā estētikas pamatā ir latviskā gara un stabilitātes meklējumi, savas identitātes apzināšana. Šie meklējumi tad arī visbiežāk noveda laukos; lauku sēta bija ne tikai darbības norises vieta, bet arī nedaudz apvoztēta, tikumiska kategorija. Pretstatā civilizācijas samaitātībai tur tika meklēti tie principi, kas saglabājami un nododami nākamām paaudzēm. Realizējās tas ļoti dažādi: viens vērsa savus skatus tāltālā pagātnē, cits gluži ikdienišķās dzīves norisēs atklāja kādu rituālu, simbolisku jēgu. Visam cauri vijās doma par tautas likteņgaitām, cieņa pret visu latvisko tagadnē un pagātnē.

Garīgās harmonijas meklējumos sava vieta bija gaišam, dzīvi apliecinošam skatījumam. Uz to arī skubināja trīsdesmito gadu kritika, aicinot sekot senajām latviešu folkloras tradīcijām, resp., censties aktīvi pārvarēt dzīves grūtības.

Pozitīvisma kodolā tika iekļauti visi klasiskās literatūras morāli ētiskie principi. Tikai šo principu īstenotāji un aizstāvji nevis bija vairs J. Poruka sirdsšķīstie ļaudis, tā dēvētie klibie jēri, bet drīzāk gan Lāčplēša gara mantinieki. P. Ērmanim pieder tik raksturīgās dzejas rindas: “Gausi bērū rati smiltīs iras, / Vakars apmirdz baltu dēļu šķirstu. / “Ko tur aizved?” / “Zalkšņu tēvs ir miris.””²

Skaidrs bija viens — pretrunu plosīta (citkārt agresīva) dzīves jēgas meklētāja vietu ieņēma dzīves atzinējs un

¹ Plašāk sk.: *Gudriķe B.* Pozitīvisms latviešu 20.—30. gadu literatūrā // Materiāli par latviešu literārajiem grupējumiem. — R., 1993. — 43. lpp.

² *Ērmanis P.* Satikšanās uz ceļa // *Ērmanis P.* Kāpnes. — R., 1936. — 80. lpp.

piepildītājs — aktīva, sevi apliecinoša personība. Ē. Raisters rakstīja: “Tam laikam jāpāriet, kad slavināja māņus, / Tam laikam jāpāriet, kad skuma dziesminieks.”³

Kad trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados īsprozā aktīvi iesaistās jauni autori: A. Sprūdžs, P. Aigars, A. Francis, A. Dziļums, I. Leimane, I. Grebзде, E. Zālīte, I. Kalnāre, stāstu izlases iznāk A. Grīnam, Ā. Ersam, K. Ieviņam, A. Austrīnam, V. Eglītim un vēl citiem, ir pamats runāt par nacionāli pozitīvā stāsta spēju uzplaukumu. Noveli, kuras pamatā ir sava veida destruktīvisms, pozitīvisma vilnis skar mazāk. Visbiežāk tie ir stāsti ar kādu novelistisku akcentu vai fināla izskaņu (I. Grebзdes “Pūra zirgs”, 1944; E. Zālītes “Sūrais malks”, 1943), arī īss tēlojums ar anekdotisku ievirzi (J. Jaunsudrabiņa “Redzēts, dzirdēts, justs”, 1940).

Kopīgs īsprozas darbiem ir ētisko un morālo vērtību izcēlums, indivīda pašapziņas un drosmes akcentējums visai tradicionālās, stilizētās (A. Grīna stāstu un noveļu krājums “Sauciens naktī”, 1936) vai patētiski hiperbolizētās formās. Zīmīgs ir Viļa Lesiņa stāstu un noveļu krājuma “Milži” (1937) moto: “Kas krietnā cīņā krīt par savu tēvuzemi, tas liels aug augumā un mirdams nenomirst.” Spēcīgs ir arī etnogrāfiskais, novadnieciskais elements. Aīda Niedra uz dzimtā Tīrzas novada dabas fona stāsta par ļaužu likteņiem, kas apvīti teiksmainiem nostāstiem.⁴ Personības koncepcija sakņota tautas ētiskajos principos, pārliecībā, ka darbs un pienākums ir galvenais cilvēka vērtības mērs, kam pakļautas tiek arī jūtas un kaislības.

Alberts Sprūdžs, izcils stāstnieks,⁵ kura dzīves ceļš diemžēl traģiski aprāvās 1943. gadā, savlaik tika dēvēts par Latgales Blaumani. Viņa stāstos (arī nedaudzajās novelēs) cieši saskaras vecā un jaunā Latgale savās pretrunās, gaismas un tumsas

³ *Raisters Ē.* Prieks // Daugava. — 1931. — 5. nr. — 370. lpp.

⁴ Krājumi: “Svētais vīns”, 1928; “Vanagu ligzda”, 1939; “Azandas ļaudis”, 1943.

⁵ Krājumi: “Bailēs un spaidos”, 1933; “Asaru liekņa”, 1935; “Daugavas vēji”, 1937; u. c.

kontrastos. Un tumsai allaž cieši līdzās saskatīt gaišo, apbežotībai — garīgumu ir A. Sprūdža talanta raksturīga iezīme. Tēlotie ļaudis (dažkārt visai mežonīgi, citkārt lielas mīlestības vai sāpju piepildīti) vienmēr tiecas pretī labajam, spēj pasniegt roku kritušajam (“Asaru liekņa”, 1934; “Jaunā māte”, 1933).

Ļoti pievilcīgas ir A. Sprūdža atmiņu novelītes (krāj. “Labā sirds”, 1941). Šeit prevalē noskaņa, kāds negaidīts uzliesmojums, kurā paveras cilvēka dvēsele līdz šim neapjaustā īpatnībā. Tad kā krītošas zvaigznes stars spēji viss apdziest, un stāsts ir galā. Tomēr kāda jauna sirds tiek rosināta garīgai aktivitātei (“Jumta sitējs”, 1932; “Koka sirds”, 1935).

Psiholoģiska niansētība, smalkjūtība savstarpējo attiecību tēlojumā, arī lielā ticība cilvēkam A. Sprūdžu tuvina A. Brigaderei. Viņas pēdējos stāstu un noveļu krājumos “Drebošas sirdis” (1925) un “Klusie varoņi” (1933) centrā visbiežāk ir sieviete ar impulsīvu jūtu dzīvi, ar spēju dziļi un nesavtīgi mīlēt. Kāda ārkārtēja, dramatiska situācija atklāj neizmērojamu dvēseles un gribas spēku (noveles “Meitene Mirdza”, 1932; “Kalna gruvums”, 1933). Tāda ir arī Zelma (“Brauciens naktī”, 1928) — ārēji paskarba, kuras domās izteiktie mīlie vārdi “bija tik trausli, ka tie nepanesa ikdienas dvesmu” (8, 41). Kad pienāk lielais pārbaudījuma brīdis (lielinieki ved vīru nošaut), viņa nešaubīgi dodas līdzī, lai vismaz ar rokas spiedienu, acu skatu viņam palīdzētu. Bez dramatiskām kolīzijām, bet smalka psiholoģiska stīgojuma caurvīta ir novele “Svētku balva” (1930). Nenopirkta, greznā Ziemssvētku dāvana (tai paredzētā nauda tiek atdota kādam trūkcūcietējam) izraisa divu, nedaudz atsvešinājušos cilvēku savstarpēju sapratni un tuvību.

Ētiskais gaišums un vitalitāte, kas vieno dažādu paaudžu māksliniekus, ir arī *Vilmas Delles* stāstu un noveļu pamatintonācija. Par savu literāro skolotāju rakstniece atzinusi J. Ezeriņu, tomēr viņas tēlojums ir vienkāršāks, bez apslēptiem zemtekstiem; cilvēkus viņa vērtē ar stingru tikumisko mērauklu.

Tāpat kā J. Ezeriņu, arī V. Delli saista šķietami visparastākie cilvēki, kuru ārēji mierīgās dzīves plūdumu vienā mirklī sabango kāds gluži “negants nieks” (krājums “Negantais nieks”, 1936). Šis delliskais “nieks” — raksturu vai apstākļu sadursme — kļūst par dramatisku, pat traģisku vai komisku konfliktu izraisītāju, savij ciešā mezglā sižeta grodos pavedienus, atklāj cilvēkā slēpto “otro dabu”. Visbiežāk tie ir lauku ļaudis, nelokāmi savā patiesības izjūtā, kurā saklausāmas atbalsis no senā latviešu zemnieka tainsprātības, kas nereti konfliktē ar jaunlaiku paražām un uzskatiem (“Čorēnu zvaigzne”, 1931; “Rudža būda”, 1938; u. c.).

Tomēr pats galvenais, kas piesaista V. Delles novelistikā, ir viņas reljefie, plastiski veidotie raksturi, rotaļīgais, sulīgi krāsainais vēstījums, kā arī labsirdīgā humora intonācija un prasmīgi vērptā intriga — jebkuras noveles atspere, kas nobeigumā spēji iztaisojas negaidītā, bet psiholoģiski motivētā situācijas pavērsienā.

V. Delle rakstniecībā bija savrupceļa gājēja. Publicējās viņa samērā maz, un vēl mazāk viņu saista sava laika estētizācijas tendences vai sarežģīta formas ekvilibristika. Iedama tradicionālo reālisma ceļu, viņa, tāpat kā A. Brigadere un A. Sprūdžs, ļoti organiski iekļāvās pozitīvisma strāvojumā. Tas atbilda viņas pasaules izjūtai, tāpat kā novele kļuva par rakstnieces galveno žanru.

Nozīmīga vieta žanra attīstībā ir *Viļa Lāča* īsproza, kura turpina viņa romānu līniju ar spēcīgu, vitālu personību centrā un zināmā mērā noraida izsmalcinātu, iekšēju pārdzīvojumu sadrumstalotu raksturu. Un tomēr arī šos varoņus nereti salauž vientulības un atsvešinātības apziņa. Viņu dzīve (un vairumam tā nav gara) ir asa cīņa pret konvencionālismu, cīņa par savas personības brīvību. Šai cīņai ir individuālistisks, it kā apsēstības raksturs, tāpēc tā jau iedīglī slēpj zaudējumu. Kāda maniakāla ideja — nozagt mēnesi (“Cīņa ar mēnesi”, 1937), aizbēgt no ģimenes dzīves nospiedošās atmosfēras atklātā jūrā, pakļau-

joties savas iekšējās brīvības instinktam ("Kāpēc?", 1937), — dzen šos īpatnos, pat eksotiskos raksturus pretī iluzoram mērķim. Sekojot savai devīzei, ka dzīve ir kustība, cīņa, risks un sacensība, nelabojamais zaglis Čips ("Cīņa ar mēnesi") vienmēr atrodas opozīcijā ar vispārpieņemtajām sadzīves normām. Zagšana un — pats galvenais — ar to saistītais risks Čipa izpratnē ir sava veida protests pret sastingumu un pašapmierinātību, šis anarhisms viņu mudina izdarīt kaut ko ārkārtēju. Un Čips atklātā jūrā traucas nozagt mēness atspīdumu. Šai cīņā, protams, Čips iet bojā, taču viņa bojāeja nav lēna, mokoša, bet saspringtas cīņas darbības pārpilna.

"Noguris, bet tikpat neatlaidīgs kā šīs cīņas sākumā viņš peldēja tikai uz priekšu — pretim jūras bezgalībai un savam liktenim."⁶

Šīs V. Lāča trīsdesmito gadu beigās sarakstītās noveles varonis, kurš dzīves jēgu iegūst cīņā ar ilūziju, lielā mērā radniecīgs P. Rozīša kapteinim Krūmam novelē "Pelikāns" (1920), kas publicēta pašā divdesmito gadu sākumā. Jūras kaislības apmāto kapteini Krūmu dzen izmisumā uzspiestā bezdarbība. Naktī viņš aizpeld uz savu sen noenkuroto un pamesto kuģi un dodas ar to atklātā jūrā. Šie stiprie un tomēr savā individuālistiskā vājie raksturi tikai ilūziju pasaulē uz brīdi jūtas spēcīgi, un viņu cīņa par mērķi iegūst avantūristisku raksturu.

Arī V. Lācis savā daiļradē aplicina vispārzināmo patiesību, ka jebkurš žanrs zināmā mērā ir autora domas īpaša orientācija. Kā novelistu viņu galvenokārt saistījis neparastais gan cilvēku raksturos, gan situācijās. Tikai V. Lāča varonis nepazīst kompromisu, un tā liktenis visbiežāk ir traģisks.

Kaut arī novelē V. Lācis ir stiprā cilvēka apliecinātājs, tomēr te varoņa raksturs nav tik monolīts kā viņa romānos. V. Lāča vitālais, Dž. Londona tradīcijās veidotais varonis vienā situācijā

⁶ *Lācis V.* Kopoti raksti 26 sējumos. — R., 1970—1980. — 19. sēj. — 1977. — 243. lpp. Turpmāk norādes uz šo V. Lāča Kopotu rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

nereti atklāj gluži negaidītas rakstura šķautnes (novele "Maldugunis", 1932), vai arī kāds negaidīts notikums varoņa apziņā rada spēju lūzumu, liek pārvērtēt savu līdzšinējo pozīciju ("Vai bija vērts", 1935; "Lelle un cilvēks", 1938).

V. Lāča noveli "Četri braucieni" (1937) pelnīti var pieskaitīt pie latviešu novelistikas patiesi spožām virsotnēm. Noveles mākslinieciskumu un plašo vispārinājumu lielā mērā sekmē tās kompozicionālais izveidojums ietvara veidā. Pretēji vispārpieņemtām novelistikas tradīcijām šai darbā iekļauts ļoti plašs materiāls — vienkāršā zvejnieka Sīmaņa viss mūža gājums. Ietvaru veido savdabīga mākslinieciska detaļa — melno laivu tēls, ar kuru ikreiz sākas un beidzas Sīmaņa dzīves četras nozīmīgākās epizodes — kristības, iesvētības, kāzas un bēres. Tie ir cilvēka mūža četri fragmenti, bet visas epizodes apvieno plašs sociāls vispārinājums. Melnās laivas un sirmie veči uz trauksmainās jūras fona, vienaldzīgi un nemainīgi savā būtībā, it kā apliecina, ka Sīmaņa mūžs bijis veltīgs, dzīves ritumā tas dziļākas pēdas nav atstājis.

Cita idejiskā slodze ietvara kompozīcijai ir, piemēram, V. Lāča novelē "Dzīvotgriba" (1932). Tā ir klasiski izveidota dramatiska situācijas novele. Spraigā sižeta pamatā ir traģisks notikums. Daugavas vidū apgāžas laiva, un nāves cīņā, kā vienmēr V. Lāča novelistikā, uzvar stiprākais. Tomēr šai gadījumā uzvara ir patiesi traģiska, situācija kļūst par psiholoģiska konflikta izraisītāju. Izpeldējis krastā, jaunais enkurnieks "[..] sāka apjaust notikušo. Tikai tad Paulis atcerējās, ka cilvēks, ar kuru viņš nesen cīnījās un kurš palika tur, selgā, bija viņa tēvs. Un viņam kļuva baigi" (19, 133). Un tieši šai novelē ietvars norobežo dramatisko fabulas risinājumu, tūdaļ noskaņo lasītāju uztvert traģiskos notikumus kā nejaušu apstākļu sagādīšanos, kā ārkārtēju, nevis ikdienišķu parādību. Iesākumā un nobeigumā šo akcentējumu piešķir nosacījuma saikļa "ja" atkārtojums:

"Ja ūdens koku dārzs atrastos šaipus Daugavas; ja satiksmes kuģītis lētāk pārvadātu pasažierus; ja todien neuznāktu rietumu vējš — tad droši vien tas tā nenotiktu" (19, 130).

Nereti V. Lāča novelistikā dramatisms, situācijas asums ir sakāpināts jau līdz galējai robežai, šķiet — tūlīt arī pārlūzīs uzvilktais loks. Tomēr priekšlaicīgi tas nenotiek, un žanra specifika, kā zināms, šādu maksimālu saasinājumu pat attaisno.

Pārpratoms vai nejašu apstākļu sagādīšanās izraisa vistragiskākās sekas V. Lāča novelē “Kapteinis Sīlis” (1937). Te sakoncentrēta vesela virkne nejausību, viena nelietība paver ceļu nākamajai, vieni meli velk sev līdzī vēl smagākus melus, un līdz pēdējai iespējai saspringtās situācijas atrisinājums ir patiesa traģisma piesātināts.

Kapteinis — cilvēks ar smagu raksturu, skarbs un nežēlīgs — nodarbojas ar nožēlojamu amatu: vecu, bet labi apdrošinātu kuģu tīšu nogremdēšanu. Tikai uz dzīvības un nāves sliekšņa atkailinās vecā kapteiņa dvēsele, kas ir pārpilna mīlestības pret dēlu. Lai nodrošinātu dēla nākotni, viņš bijis ar mieru strādāt jebkuru, pat visnelietīgāko darbu. Sīļa divpadsmitgadīgais dēls paliek grimstoša kuģa ogļu tilpnē, un kapteinis par to uzzina tikai tad, kad kuģa komanda jau ir laivās. Kad Sīlis peldus atgriežas uz kuģa, izglābt dēlu vairs nav iespējams. Tāpat kā pārējie V. Lāča varoņi, arī Sīlis pieņem nāvi kā izaicinājumu, kaut gan šai gadījumā cīņa ar nāvi slēpj divkārtēju zaudējumu.

“Tad kapteinis cēlās augšā un turēja savu mazo dēlu pāri galvai, lai aukstais jūras ūdens tam nesamērcētu kājas un lai viņam nesaltu...”

Kamēr vien viņš varēja, tikmēr turēja to kā upurētājs, kas bijāšanā un pazemībā sniedz liktenim savu ziedu” (19, 218).

V. Lācis nepievēršas detalizētai varoņa iekšējās pasaules analīzei, bet atklāj raksturus situāciju un notikumu dramatismā. Dažkārt notikumi ir gluži negaidīti, citreiz likumsakarīgi izaug no rakstura loģikas, tie izraisa spēcīgas kaislības, sadursmes. Situācijas dramatisms Lāča varoņiem nav tikai jau esošo spēku pārbaudes mērs, bet situācijā, tās dinamikā atklājas noveļu varoņu būtība, viņu līdzšinējās dzīves jēga. Jūras fons, uz kura

visbiežāk risinās notikumi, arī tālais Sibīrijas novads ar tā ļaudīm novelēm piešķir īpašu valdzinājumu.

Žanra lakonisms, kas pats par sevi prasa stingru materiāla atlasī un koncentrētību, visu kompozīcijas elementu reljefums un kontrastainība lieliski ir sekmējusi rakstnieka ikreizējās idejas realizāciju. Necenšoties īpaši paplašināt žanra ietvarus, autors strauji un nemitīgā kāpinājumā virza savu varoņu likteņstāstus līdz vienam, visaugstākajam punktam, pēc kura parasti seko straujš sižeta līnijas pārrāvums.

V. Lāča atveidotie īpatnie, pat eksotiskie raksturi, spēcīgie cilvēki, kurus valdzina jūra un tālas zemes, sava laika latviešu literatūrā bija pirmreizēja parādība. Viņa noveļu (tāpat kā romānu) spraugie, intriģējošie, pat ar zināmu dēkainības elementu piesātinātie sižeti tūdaļ aizrāva un saistīja dažādu paaudžu lasītājus visos laikos.

To apliecina viena no V. Lāča vislakoniskākajām, bet mākslinieciski spēcīgākajām novelēm "Vanadziņš" (1936). Centrā mazais Vanadziņš, kas vētras naktī gaida no jūras pārrodamiem tēvu. Divu vēstījuma formu apvienojumā (autora stāstījums un mazā zēna uztverē fiksētie iespaidi) darbs iegūst savdabīgu, ļoti emocionālu intonāciju. Ar nedaudzām detaļām, iezīmīgu peizāžu autors izveidojis arī iekšēji koncentrētu laikmeta sociālās dzīves ainu. Emocionālu akcentu visam piešķir nobeigums:

"Vējš gaudo un svelpj, sabangotā jūra krāc tumsā, aiz kāpas stāv mazā mājiņa — tumša un auksta. Neviens nenāk saukt Vanadziņu mājās — nav jau kam saukt. [...] Mākoņu spraugā parādās sudrabaina mēness seja, bāls gaišums noslīd līdz jūras ūdeņiem, un nu tie ir tik melni kā vēl nekad. Bet krastā uz tīklu sola sēž maza, vientuļa būtne, kūlā kājas zem tīklu sola un gaida, bērna acis raugās nakts tumšajā vaigā. Viņš vēl gaida — mazais vanadziņš...

Tētīm vanadziņš..." (19, 192.)

Nobeiguma pēdējie divi teikumi ir lielisks paraugs maksimāli lakoniskas frāzes spēkam. Situācijas traģisms, tās neatrisinātība, mazā bērna izjūtas un tai pašā laikā viņa neizpratne par

notiekošo — tas viss ietilpināts šajos nedaudzajos vārdos. Rakstnieks izveidojis noveli, kurā asa doma guvusi atbilstošu, ritmā vienotu novelistisku formu.

TRĪSDESMITO GADU DEKADENTI JEB JAUNĀ “DAUGAVIEŠU” PAAUDZE

(A. Eglītis, E. Ādamsons, A. Čaks,
M. Bendrupe, K. Lesiņš)

Nav šaubu, ka pozitīvisma literatūra savās labākajās mākslinieciskajās izpausmēs bija veicinošs faktors vispirmām kārtām tautas nacionālās pašapziņas stiprināšanā, spodrināja tādas jēdzienus kā “gods” un “pienākums”, pret kuriem cilvēku kaislības un neapvaldītās dziņas visbiežāk sašķīda kā gaisa burbuļi, un cildināja darbu kā augstāko ētisko vērtību.

Tāču visa šī senā un it kā mūžīgā pasaule, kas lieliski uzburta E. Virzas “Straumēnos” (“no laiku laikiem — uz laiku laikiem”) un J. Veseļa “Latvju teiksmās”, bija tik harmoniska, droša un nomierinoša, ka jau draudēja kļūt iemidzinoša.

Savā veidā pašapmierinātības gaisotni, tāpat kā pretreakciju, stiprināja arī daļa kritiķu (J. Lapiņš, Ž. Unāms), kuri plaši skaidroja, kas ir “nacionāls” un kas ir “latvisks” (divi visbiežāk lietotie jēdzieni), un pats galvenais — kā tam visam būtu jāizpaužas literatūrā. Arī E. Virza sev raksturīgajā patētiski tēlainajā stilā aprāda: “Tas gars, kas tagad pārstaigā visas latviešu mājas, noliecas arī pār rakstnieku, viņam pie ausīm čukstot atjaunotās tēvijas maģiskās formulas.”⁷

Kad trīsdesmitajos gados (visbagātīgākais bija 1937. un 1938. gads) cita pēc citas klajā nāca Anšlava Eglīša, E. Ādamsona, K. Lesiņa, M. Bendrupes, A. Čaka grāmatas, tūdaļ kļuva

⁷ Virza E. Nemainīgās īstenības radītājiem // Virza E. Jaunā junda. — R., 1936. — 111. lpp.

skaidrs, ka literatūrā, pirmkārt, droši un pārliecinoši noteiktas pozīcijas ieņēmusi ļoti talantīga un savdabīga mākslinieku paudze. Un, otrkārt, tā ir atteikusies uzklaut jēlķādus “čukstus pie ausīm” un pat netiešas pamācības.

Minēto rakstnieku darbi (runa galvenokārt būs par prozu, lai gan teiktais attiecināms arī uz dzeju) savā pamatkonceptijā bija kā spēcīga antitēze pozitīvistu gaišajam optimismam, arī ideālismam, viņu ikreizējai gatavībai teikt dzīvei: “Jā!” Arī spējai ētiskā maksimālisma vārdā atrisināt visas pretrunas un novērst kļūdas. “Jaunie” lielā mērā noraidīja tikumiski harmonisku personību. M. Bendrupe sava pirmā prozas krājuma “Majestāte un pērtiķis” (1938) epigrāfam izvēlas Š. Bodlēra, lielā dekadenta, “tīrās mākslas” aizstāvja, dzejas rindas: “[..] mana sirds priecājas par visām jūsu vainām, mans gars kļūst mirdzošs no jūsu tikumiem.” Atklājot grotesko pērtiķa grimasi cilvēka — Majestātes ārēji tik gludajā vaigā un tēlojot dažādas negācijas, rakstniece ne tikai atteikusies sniegt negāciju un novērtējumu, bet centusies savienot šķietami nesavienojamo — skaisto un neglīto, tikumu un netikumu, slimību un veselību, mīlestību un naidu.

Raksturīga ir E. Ādamsona novele “Gājiens ar lopiem” (1935), kur mātes mīlestība pret dēlu “bija tik liela, ka drīzāk atgādināja naidu. Viņai bija devīga roka un zelta sirds tikai pret tiem, kuri viņai bija vienaldzīgi. Tikai vienaldzība viņu padarīja jauku. Turpretim mīlestībā viņa kļuva zema, ļauna, smieklīga.”⁸ Starp citu, savlaik kritika, atzīstot E. Ādamsona spilgto talantu, pat ģenialitāti, uzskatīja, ka viņš, tāpat kā O. Vailds, nespējot šķirt labu no ļauna.⁹

“Pozitīvisi” it kā zināja, kur slēpjas laimīgas dzīves jēga (darbā, godprātībā), turpretim “negatīvisi” akcentēja, ka dzīves jēga un līdz ar to arī visu lietu būtība nav izzināma. Un

⁸ *Ādamsons E.* Raksti 2 sējumos / Sakārtojis J. Rudzītis. — Upsala, 1960. — 122. lpp. Turpmāk norādes uz šo E. Ādamsona Rakstu izdevumu dotas tekstā, iekavās (vispirms sējums, tad lappuse).

⁹ *Grīns A.* Redaktora atmiņas. — Stokholma, 1968. — 211. lpp.

spriedumi, atzinumi var mainīties atkarībā no daudziem un dažādiem apstākļiem, jo “pasaule ir tik brīnišķīgi iekārtota, ka katrs var viņā saskatīt to, ko vēlas”¹⁰, — atzīst kāds jauns cilvēks K. Lesiņa novelē “Nenodarītais grēks” (1935).

Būtībā tā ir A. Šopenhauera mākslas filozofijas pamatziņa — “*Die Welt als Wille und Vorstellung*” (pasaule kā griba un priekšstats). Tādējādi viss ir atkarīgs no skata punkta, no indivīda ikreizējiem priekšstatiem, no viņa gribas un vēlmes, subjektīvās attieksmes. Pat P. Rozītis, divdesmito gadu visai dzelīgais satīriķis, trīsdesmitajos gados savam varonim liek atzīt: “Laime, tāpat kā posts, ir tikai iedomas, kuras pats cilvēks izpūš lielas” (9, 315, 316) (novele “Mīlestības posts”, 1934).

Modernisma literatūrai tik raksturīgā ambivalence liecināja, ka tiek noraidīts jebkuras problēmas kategorisks risinājums, jo, kā rakstīja Lesiņš, “arī aizejot pavisam, atstāj durvis puspievērtas”. M. Bendrupe bieži lieto — “varbūt” un “varbūt arī — ne”. Dzīve ir kā gadījuma rotaļa, kurā viss plūst un mainās. Tā “ir pilna nezināmā un nejaušā, mēs neviens nezinām, kad tas mūs pārsteigs”¹¹, rakstīja P. Klāns.

Šāda autora pozīcija paver iespēju visnegaidītākajiem risinājumiem. Divdesmito gadu sākumā to visbiežāk izmantoja J. Ezeriņš. Jau viņam gadījums, laimīgs vai nelaimīgs, iegūst izšķirēju nozīmi, tikai tas spēj cilvēka veltīgajam mūžam piešķirt kādu attaisnojumu (“Šaha partija”) vai arī pazudināt cilvēku, jo “[..] nav nekā, kas būtu tikai gadījums; viss, ko šai vārdā sauc, kā saule plešas tālāk par sevi vai kā zirneklis izstiepj savas mitrās, lipīgās kājas” (2, 412).

Atkarība vai arī apzināta pakļaušanās apstākļiem pārveido noveles poētisko pasauli. Ētisko stabilitāti nomaina ētiskais relatīvisms, kurā būtiskais un nejaušais nereti eksistē kā vienlīdz nozīmīgas vērtības. Autori, šīs pasaules izveidotāji, savukārt uz visu noraugās ar zināmu rezignāciju vai skepsi. Un nedaudz

¹⁰ Lesiņš K. Zīmes tumsā. — R., 1938. — 103., 104. lpp.

¹¹ Klāns P. Pusnakts viesis. — R., 1940. — 164. lpp.

atsvešināto, ārēji it kā neieinteresēto attieksmi pavadīja niansēs un toņkārtās atšķirīga ironija, dažkārt atklāta (A. Eglītis), citkārt dziļi slēpta (A. Čaks).

Trīsdesmito gadu novelistikā ironija un skepse parādās ne tikai kā modernā laikmeta stils, bet arī kā sava veida uzvedības norma, savstarpējo attiecību modelis.

Pat ņemot vērā katra autora individuālo savdabību, var teikt, ka trīsdesmito gadu literatūrā ienāca jauna mākslinieku paauzde, kura visai atklāti demonstrēja savu vēlmi pārsteigt, radīt efektu, pat šokēt sabiedrību, visbiežāk to panākot ar īpatnēju, ārēji spilgtu, bet vienmēr perfekti izveidotu formu. Tieši šis formālās puses akcentējums, kā arī virzība uz apzinātu mākslas estētizāciju, kuru visspilgtāk pārstāv E. Ādamsons, M. Bendrupe, K. Lesiņš, ļauj vilkt zināmas paralēles ar 20. gadsimta sākuma "dekadentiem".

Tāpat kā gadsimta sākumā aktuāla kļūst tēze "mākslu mākslai", nevis māksla kā noteiktu (ētisku, politisku, sociālu) ideju īstenotāja. Jau 1929. gadā A. Čaks rakstā "Kamdēļ mēs esam huligāni un pesimisti?", polemizējot ar R. Rudzīti, noliedz mākslas audzinošo lomu, tās spēju risināt kādas augstas un cēlas sabiedriskas problēmas. "Dzejniekam pirmām kārtām jābūt dzejniekam, tur viņa galvenā nozīme," raksta A. Čaks.¹² O. Vailda atziņa, ka "jebkura māksla ir pilnīgi nelietderīga", resp., ka tās vienīgais uzdevums — radīt estētisku baudījumu, ļoti tuva bija jauno mākslai. Apšaubot mākslas lietderīgumu, K. Lesiņš vairākkārt savās recenzijās mākslu salīdzinājis ar skaistu dārzu, kurp neviens netiek tieši aicināts, bet vārti vaļā ikvienam, kas vēlas pacelties pāri dzīves šaurībai un veldzēties pie mākslas skaidrajiem avotiem.¹³

Tā ir liecība, ka daļā literatūras mainījušies vairāki pamatkritēriji: no ētikas uz estētiku un no autora apliecinājuma uz it visa apšaubīšanu. Kārlis Zariņš, vairs ne gluži piederīgs trīs-

¹² Daugava. — 1929. — 10. nr. — 1253. lpp.

¹³ Lesiņš K. Sejas un problēmas latviešu mūzikā. — R., 1939.

desmito gadu jauno, tā dēvēto intelektuāļu paaudzei, tomēr būdams tai garīgi tuvs, žurnālā "Daugava" raksta, ka "jaunos" dēvē par skeptiķu paaudzi, ar to it kā norādot "uz nespēku, talanta trūkumu vai pat amorālismu".¹⁴

Kā zināms, par amorālistiem un vispār idejiskās mākslas iznīcinātājiem jeb par fauniem un klauniem J. Jansons-Brauns nosauca arī tos gadsimta sākuma "dekadentus", kurus šodien dēvējam par literatūras klasiķiem. Tomēr atšķirībā no dzelminiekiem, augstu ideālu vienotas domubiedru grupas, trīsdesmito gadu "jaunie" necentās norobežoties, apvienoties, bet aizsargāja katrs savu individualitāti. Viņi neizdeva arī žurnālus (nav gan noliedzams, ka ar J. Grīna gādību izauga visai siltajā un labvēlīgajā žurnāla "Daugava" paspārnē), npublicēja manifestus un vispār tikpat kā nenodarbojās ar teorētisku spriedelēšanu. Tā bija cita laikmeta paaudze, pirmā īstenā pilsētnieku paaudze, kura jutās neatkarīga, brīva no jebkādiem spaidiem un ierobežojumiem un — ļoti profesionāla, kura negāja dzelminieku māksliniecisko meklējumu un pārvērtību ceļus.

Mūsu pirmie "dekadenti" ārpusaules iespaidus jeb literārās ietekmes uzņēma galvenokārt caur vācu un krievu kultūru, pazina tolaik tulkotos ziemeļtautu rakstniekus, bet jaunie skolojās jau daudz plašākās sfērās, īpaši aizraujoties ar senākiem vai vismodernākajiem franču, angļu un amerikāņu literatūras virzieniem un skolām. Tomēr kā vieni, tā otri noraidīja jebkuras iesīkstējušas tradīcijas un priekšstatus. Un, visbeidzot, plaši pavēra durvis modernisma strāvojumiem, protams, atbilstīgi konkrētā laikposma iespējām un prasībām. Tādi vārdi kā, piemēram, M. Prusts, F. Kafka, V. Vulfa, Dž. Džoiss, D. Ričardsons, A. Bergsons, Z. Freids un vēl citi 20. gadsimta modernisma estētikas pārstāvji mūsu pirmajiem "dekadentiem" vēl nevarēja būt pazīstami. Trīsdesmito četrdesmito gadu novelisti pavēra plašu ceļu dažādiem estētiskiem un stilistiskiem strāvojumiem. Uzsvērtā estetizācija kā pasaules skatījumā,

¹⁴ Zariņš K. "Jaunie" un "vecie" // Daugava. — 1929. — 12. nr. — 1567. lpp.

tā izteiksmē noteica zināmu stila izsmalcinātību, pat formas ekscentriku. Tās raksturīgākie elementi ir groteska, paradokss, pat farss, poētisku gleznu sablīvējums, impresionistiskās gaismas — ēnu spēles, vides nosacītība, episkās plastikas vietā — sadrumstalotība, zināms epizodiskums un vēl daudz kas cits.

Atšķirīgu noveļu grupu veido tie īsprozas darbi, kuros ārkārtēji dramatiski notikumi vairs nav noteicošie sižetiskās attīstības elementi. Un — pats galvenais — visai blāvs kļūst arī raksturu zīmējums. Tēls jeb raksturs ir tikai nosacīta literāra zīme, figūra, kas tiek iesaistīta spēlē.

Psiholoģiskā jeb analītiski psiholoģiskā novele kļūst statiskāka, faktiem un notikumiem nabagāka, tajā trūkst situāciju, kas mainītu visu notikumu gaitu, tāpēc rodas it kā darbības attīstības palēninājums. Īpašu akcentējumu iegūst mākslinieciskās detaļas, noskaņa, zemteksti. Arī vēstītāja pārspridumi par “dzīves likumotajiem ceļiem”. Tas viss savukārt padara neskaidras žanra robežas, tuvina noveli stāstam; jūtama kļūst žanru savstarpējā ietekmēšanās.

Tomēr trīsdesmito gadu psiholoģiskajā novelē atšķirībā no gadsimta sākuma noveles, kad arī bija vērojams līdzīgs process, jūtama tendence vairāk saglabāt atsevišķus žanra konstruktīvos elementus, piemēram, uzsvērtu īsumu, kas savukārt ierobežo autora izteiksmi, iespaidīgu nobeiguma efektu vai negaidītu pavērsienu. Notikuma un darbojošos personu neparastība piešķir tai savdabīgumu. Tomēr šai neparastībā ir mainījusies žanra klasiskā — ārkārtējā momenta kategorija.

Rakstnieku novērojumu un attēlojuma objekts nereti ir kāda novirze cilvēka psihē vai rīcībā. Par vēstījuma raksturīgu elementu kļūst tā intuitīvā un emocionālā analīze, kuru galvenokārt nosaka paša autora subjektīvās izjūtas.

Citkārt šāda tipa darbos notikums (arī dramatisks) tiek pārvērsts tikai par kādas nejaušas domas, atziņas ilustrāciju (M. Bendrupes, K. Lesiņa noveles). Tas vienmēr izmaina intonāciju, notikumam atņem uztveres skaidrumu, piešķir pat rotaļīgu vieglumu.

Par sava veida ekscentriskas spēles objektu kļūst valoda: spilgta, kontrastaina, metaforām un personifikācijām pārpilna — tas ir visai aptuvens raksturojums. Jebkuram stila pētniekam šai jomā paveras visplašākais darbalauks. Tomēr vissvarīgākais — tāpat kā mūsu pirmajiem “dekadentiem”, arī trīsdesmito gadu modernistiem valoda kļūst vienlaikus par mākslas objektu un subjektu. Maksimāli tiek palielināta ikkatra vārda “pašvērtība”, estētiskā nozīmība, dažādi variējot tā zemitēksta iespējas, skaņu, ritmu, pat krāsu. Nedaudz grotesku rotaļu atgādina Anšlava Eglīša mērķtiecīgi veidotais prozas ritms, kas panākts ar savdabīgu sīkdetalismu, bagātīgi izmantojot sinonīmus, pat jaundarinājumus, blīvi liekot tos citu aiz cita, vai arī E. Ādamsona barokālie “izpušķojumi”. Kāda jēdziena vai nodarbības sīksīkais, ļoti pamatīgais apraksts, precīzs, bet tai pašā laikā ekspresīvi tēlainis, arī pakļauts noteiktiem ritma viļņiem.

Piemēram, Anšlavs Eglītis gluži vai Rablē garā attēlojis, kā komponists skaidro savu divpadsmit simfoniju cikla atskaņojuma principus (“Profesora Eipura orķestris”, 1932).

“Katrs instruments dod maksimumu, orķestris ir negaiss, taifūns, tornado. Timpānu pērkonī kā milzīgi šlagas kalni, dārdēdami pa čuguna un skārda silēm, iegāžas klausītājiem ausīs, spalgi tauru pūķi pāršķeļ viņa bungādiņas, satrakoti arfas glisando un pikoloflautu spiedzieni ieurbjas viņa smadzenēs. [...] “Mamutu simfonijas” pinkainie rinocerī un pirmziloņi tēlo jaunu, heroiskāku ēru. Kaislības mostas. Bara vadonim, biežādainam tēviņam, uzbrūk otrs. Dimd zeme, resno kāju stampāta, knarkšķ un dzerkst sasitoties ilkņi, skaudīgi šņac stīdzinieki, līdz viens mamuts, izgāzdams ķidu kalnu no uzšķērstā vēdera, apkrīt un, šķīvjiem plīstot, nosprāgst.”¹⁵

Pārspīlējums kā sava veida “muļķības slavinājums” bija viens no A. Eglīša un E. Ādamsona ironiskā “koda” šifriem.

¹⁵ Eglītis A. Maestro. — R., 1936. — 266., 268. lpp.

Vienkāršība un samērība kā estētiska norma tiek atvirzīta tālākā plānā. Mūsu literatūrai tik tradicionālais cīņas motīvs (par un pret “kaut ko”, prāta un jūtu sadursme u. tml.) zaudē savu aktualitāti, tāpat kā reti ir kādi ētiskās vai sociālās taisnības meklējumi. Visas cīņas, šaubas un meklējumi centrējas varoņa psihē, kur pārdzīvojumu pamatā galvenokārt ir nespēja tikt galā ar savām “smalkajām kaitēm”.

Visbiežāk, kā mēs to redzam A. Čaka (“Kāpēc viņa šāvās?”, 1935), E. Ādamsona (“Sevis pārvarētājs”, 1939), Anšlava Egliša (“Bertolomejs Kalakauris”, 1935) darbos, tā ir kāda apsēstība, apmātība vai pat psihiska novirze — mazvērtības kompleksi, kas izraisa dažādus, komiskus un traģiskus, sarežģījumus.

Aizvien bālāki un netveramāki kļūst rakstura veidojumi. No krājuma uz krājumu eksaltētā un pārlietu jūtīgā jeb visai neirotiskā inteliģenta — pilsētnieka seja maz pārveidojas, mainās tikai varoņa dīvainās “kaites”. Dažreiz šī “smalkā kaite”, kas būtībā ir kāda egocentriķa jūtu un intelekta krīze, nav pārāk bīstama un ir izdziedināma. Piemēram, J. Ezeriņš — pirmais cilvēka dīvainību atklājējs latviešu novelistikā — ar humoru stāsta par nepamatotas greizsirdības radītiem mokošiem pārdzīvojumiem. Vīra neuzticēšanos modina pat sievas medaljonā atrastā muša (novele “Prinča mantinieks”, 1922). Slimīgi sakāpinātais kolekcionāra azarts līdz pamatiem sašķoba godīgā grāmatveža mierīgo dzīvi V. Lāča novelē “Bolīvijas pastmarka” (1932).

Visdažādākie psihiskie kompleksi nomoka *Erika Ādamsona* novelistikas¹⁶ personāžus, un, šo kompleksu pārmākts, varonis apkārtējo pasauli un cilvēkus skata savu subjektīvo izjūtu greizajā spogulī. Kā atzīmējis G. Berelis, “Ādamsona stāstu krājuma “Smalkās kaites” virsraksts zināmā mērā kļuva par visaptverošu metaforu, ko lietoja, runājot ne tikai par viņa stāstiem, bet arī par visas šīs paaudzes īsprozu”¹⁷.

¹⁶ Krājumi: “Smalkās kaites” (1937), “Lielais spītnieks” (1942).

¹⁷ *Berelis G.* Latviešu literatūras vēsture. — R., 1999. — 102. lpp.

E. Ādamsons, viens no vistiešākajiem O. Vailda gara radiniekiem gan savā ārējā veidolā, gan estētiskajos uzskatos, bija pārliecināts skaistā, daiļā cildinātājs. Savlaik viņa laikabiedri un draugi (A. Johansons, Anšlavs Eglītis) rakstīja, ka skaistums viņam bijis visu lietu mērs un par skaistumu viņš pārvērtis katru lietu, kurai pieskāries. Tomēr atšķirībā no mūsu romantiķiem F. Bārdas vai K. Skalbes E. Ādamsons skaistumu nemeklēja parastajā, ikdienišķajā, bet saistīja to ar reto, neikdienišķo, atšķirīgo.

Tāpat kā A. Čaks, arī E. Ādamsons ir visdažādāko cilvēka dīvainību atklājējs. Abu rakstnieku daiļradē ienāk jo spēcīgi pilsētas iespaidi, bet pilsētas un tās iemītnieku redzējums viņiem ir atšķirīgs. Pilsētas nomalei un nabadzīgo ļaužu mājokļiem, kuros dzīvo romantizētie, neikdienišķie A. Čaka varoņi, E. Ādamsons steidz garām. Rakstnieks apkārtējo pasauli skata nevis romantiķa, bet estēta acīm.

E. Ādamsona novelistikas pamatproblēma visbiežāk ir estētu un fantazētāju rūgtā saskarsme ar reālo dzīves īstenību. Viņa atveidotais tips ir moderns, reālistiski noskaņots sapņotājs ar savam laikam raksturīgu psiholoģiju un visai šauru ideālu pasauli. Pelēkajā un skarbajā ikdienā E. Ādamsona varoņu (tipisku nevaroņu) rožainie sapņi par dzīvi Venēcijas greznās pilīs starp rokoko mēbelēm un seniem gobelēniem izgaist ļoti ātri. Izfantazētā varonība reālajā dzīves situācijā pārvēršas glēvulībā, uzņēmība — mazdūšībā. Tālāk un augstāk par savu *ego* viņi nespēj neko saredzēt, tāpēc jebkuru saskarsmi ar ikdienas sarežģījumiem pārvērš par liela mēroga traģēdiju, citkārt, atzīstot savu morālo sakāvi, piemērojas jebkuriem apstākļiem ("Franciskānis un miesnieks", 1939).

Visbiežāk divu faktoru — iztēles un īstenības, pieņēmuma un objektivitātes pretdarbībā izveidojas paradoksāla situācija, kas visu apvērš otrādi. Šādas situācijas izvēle bija pats būtiskākais rakstnieka "spēles" princips. Zēna izšķērdētie simt divdesmit lati ("Simt divdesmit lati", 1932) kā neliels akmens

iekustina nogruvumu, kurā tiek sajaukta visa šķietami nostabilizējusies vērtību skala. Atklāj būtiskas cilvēku vājības, kaislības, slēptas dziņas un tieksmes. Klasisks šā principa īstenojums — novele “Neīstā ģīmetne” (1939). Mākslinieks, uzgleznojis sen pazudušā vīra ģīmetni, kuras pompozā neatbilstība prototipam ir gluži kurioza, šā vīra sievai sagādā patiesu apmierinājumu, pat piešķir viņas dzīvei jaunu jēgu. Skaisto pašapmānu vienā mirklī sagrauj vīra negaidītā atgriešanās, viņa necilās personības realitāte.

Apzinoties savus kompleksus, E. Ādamsona cilvēki izmisīgi cenšas kļūt par “sevis pārvarētājiem”. Galvenais šeit nav notikums, personāža savstarpējās attiecības, sižetu veido dažādu slimīgu izjūtu pakāpenisks pieaugums, vissīkāko izjūtu fiksācija. Kulminācijas punkts reizē ir arī noveles atrisinājums. Novelē “Abakuka krišana” (1935) sevis pārvarēšanas cīņa beidzas katastrofāli — ar varoņa ārprātu un nāvi, bet novelē “Sevis pārvarētājs” — ar komisku farsa situāciju.

Viens no raksturīgākajiem šāda veida darbiem ir novele “Jāšana uz lauvas” (1936). Mākslas zinātņu asistents Teodors Alpers, estēts vienmēr un visur, svētdienas dienā apciemo savu līgavu kādā mazpilsētiņas pansijā. Gaidot iecerēto un šķirstot klasiskās filozofijas sējumu, pārsmalcinātais intelektuālis jūt, ka viņā lēni, bet neatvairāmi mostas nepamatota un gluži rupja greizsirdība. Un šīs jūtas, kas ir noveles intrigas pamatā, pamazām rada varoņa psihiskā stāvokļa galēju saspringtību, kas robežojas ar pilnīgu apmātību. Kā neprātā varonis dodas meklēt iedomāto grēcinieci, kas aizgājusi uz sporta svētkiem. Pūļa kņada, spožās lampionu ugunis, pūtēju orķestra rīboņa un karuseļa ņirboņa it kā atbalso un pastiprina varoņa dvēseles vētru. Vides un situācijas nosacītība atklājas bezmērķīgā sacensībā: Teodors Alpers uz karuseļa zelta lauvas muguras cenšas panākt savu iecerēto, kura ar pavadoņiem savukārt griežas uz āža, brieža un kentaura mugurām. Karuseļa bezmērķīgā griešanās kļūst par īpatnēju māksliniecisku tēlu.

Grotesks raksturs ir varoņa iedomātai, šķietami varonīgai līgavas notveršanai:

“Zelta lauva auļoja arvien ātrāk. Bet tikpat ātri auļoja āzis, kentauris un briedis.

Teodors Alpers bija pavisam nosvīdis. Viņa vaigs dega, it kā viņš vērotu lielu ugunsgrēku. Vēl krampjaināk viņš apķērās lauvai ap kaklu, bet tomēr vairs nespēja noturēties. Viņš iekliedzās: — Apstāties! — un krita. Un krizdams viņš vēl dzirdēja leijerkastes maršu, smieklus, karuseļa ass graboņu; viņa acu priekšā juku jukām pazibēja lampioni, meitenes, kas ēda šokolādi, puīši alus pudelēm rokās, koka āži, brieži, kentauri, lauvas” (2, 117).

Priekšmetiskais uzskaitījums nosacītajam sižeta risinājumam piešķir atbilstošo toni un noskaņu.

Šāds, Ādamsona stilam tik raksturīgs paņēmiens visbiežāk aizstājis detalizētu psiholoģisko analīzi. Novelē “Sarkanās asaras” (1937), tāpat kā iepriekšminētajā darbā, egocentriskā mājskolotāja morālā sakāve izgaismota tikai un vienīgi ārējo detaļu sākumā lēnā, pēc tam arvien paātrinātā fiksācijā. Tas viss vienā mirklī apraujas ar novelistikai klasisku nobeigumu. Darba devēja Balmaņa vaigam domāto kaviāru dzejnieks ietiec acīs — sava paša ģīmetnei. Iecerētā “sacelšanās” ievirzās gluži necilā gultnē.

Priekšmeti E. Ādamsona novelistikā virknējas cits aiz cita blīvā uzskaitījumā, veidojot jūgendstilam līdzīgus izrotājumus. Uzsvērtais dekoratīvisms kā bieza čaula apņem cilvēku, viņa emocijas, izjūtas saplūst ar priekšmetisko pasauli. Viss kļūst it kā vienvērtīgs ar ironisko absurda pieskaņu.

Rakstnieka izdomai nav robežu: tēlaini simboli, dažādi eksotiski vārdi, tas viss izjauc ierastās proporcijas. Piemēram, zaldātu lielās plaukstas salīdzinātas ar mitrām, platām un karstām magnoliju lapām (“Bada spēle”, 1931). Meitenes sakāpinātajās izjūtās govīs kļūst tik lielas “kā faraonu elefanti”, kā kuģi zaļos ezeros, viņu balsis ir kā bazūnes un taures (“Gājiens ar lopiem”, 1935).

Citkārt oriģinālā priekšmetiskā pasaule, dažāda interjeru un eksterjeru krāšņā ornamentika rakstnieku piesaistījusi pati par sevi. Kā atzinusi teicama E. Ādamsona daiļrades izpratēja L. Rubīne, šāda interese sasaucas ar modernistu (piem., A. Bergsona) atziņām par priekšmetiskās pasaules spēju izgaismot cilvēku, viņa psiholoģiju. Un “Ādamsona estētika pamatos ir veidojusies dekadences un simbolisma tradīciju klēpī (šeit minami tādi vārdi kā Š. Bodlērs, P. Verlēns, A. Rembo, P. Valerī, R. M. Rilke)”¹⁸.

E. Ādamsona mākslā droši vien iespējams atrast arī vēl citas ietekmes vai vismaz paralēlas līnijas (vairākkārt un pamatoti pieminēta viņa tuvība prerafaelītiem, arī latviešu folklorai), jo Ādamsons bija patiesi inteliģenta, erudīta personība. Un tomēr šķiet, ka ilgstoši viņu nepiesaistīja neviens virziens, neviena autoritāte un vēl mazāk — kāda sabiedriska ideja vai morāle.

Par visu vairāk Ādamsonu valdzināja karnevāliskais spēles prieks, iespēja savu mākslinieka fantāziju pārvērst rotaļā, azartiskā, aizraujošā. Tāpat kā tas notiek viņa mazajā novelītē “Rīču račš” (1939), kur divi spēlmaņi (mazs zēns un pieaugušais) savā vairākdienu rīču rača spēlē pazaudējuši jebkādu realitātes apjautu. Spēle, kuru apvij romantiska smeldze, attēlota novelē “Brauciens pie Annas” (1930). Rotaļa kā ”brauciens pie Annas” — iluzora atgriešanās pie sen izgaisuša bērnības sapņa — atklāj arī rakstnieka attiecības ar pasauli. Par tām dzējolī “Sapņu pīpe” viņš teicis:

— Kas tad labs vēl dzīvē,
nelga, atlicis?
— Man ir sapņu pīpe —
un man pieder viss! (1, 25.)

Skats caur “sapņu pīpes dūmu” pieļauj arī par nopietnām lietām un notikumiem (“Ķīrbji”, 1937; “Kaina skaudība”, 1940)

¹⁸ Rubīne L. Eriks Ādamsons // Latviešu rakstnieku portreti: 20. un 30. gadu rakstnieki. — R., 1994. — 146. lpp.

runāt viegli, ar nedaudz bezpersonisku ironiju, jo cilvēks Ādamsona skatījumā ir tikai rotaļlieta Dieva rokās.

Aleksandrs Čaks starp visiem pieminētajiem ir pats lielākais fantasts, kurš apzināti jauc robežu starp reālo un prātam neap-
tveramo, neizskaidrojamo. To pastiprina arī rakstnieka iemī-
ļotais paņēmiens personificēt pat visikdienišķākās ainas, kurās
pumpis smīn vai kurpes rausta plecus, sablīvēt gluži alogiskus,
bet krāsainus salīdzinājumus (pelējuma smaka “stāvēja pie
durvīm un gāja katram līdz kā pieklīdis suns”; gaiss, “kas bija
izelpots, tupēja zem galda un ar nazi rokā gaidīja” u. tml.).

Čaka īsprozai¹⁹ ir visai nosacīts, dažkārt gluži sirreālistisks
raksturs, galveno akcentējumu iegūst visdažādākie ārpusaules
iespaidi, dzīvās un nedzīvās dabas priekšmeti atdzīvojas, elpo,
smaržo.

Daždažādām smaržām un to niansēm ir būtiska nozīme
rakstnieka daiļradē, jo, viņaprāt, pat “mūsu domām, izjūtām,
gribai piemīt smarža. Visa pasaule smaržo. Un nevienu lietu un
parādību es nespēju uztvert, pirms neesmu apjautis viņu smaržu.
Tanī brīdī, kad es vairs nevarēšu uztvert smaržas, visa esamība
pazaudēs man savu nozīmi” (102). Šī atziņa labi raksturo autora
pasaules uztveri: intuitīvu, emocionālu, nevis racionāla prāta
izvērtētu.

Rakstnieks it kā bērna acīm skata apkārtējo pasauli un lietas,
kuras dzīvo savu savdabīgo, īpatno dzīvi. Tāpēc arī ārējie
priekšstatī maina parasto nozīmi, un psiholoģiskajā tēlojumā
galvenais īpatsvars ir spilgtu pretstatošu detaļu kāpinājumam,
dažkārt pat līdz absurdam novestiem salīdzinājumiem (pie-
mēram, satraukuma brīdī “elpa pārlauza kāju”; “tikai ar pūlēm
to varēja izvilkt no plaušām”). Visai neparastie vārdi un vēl
neparastākie salīdzinājumi, kuros virknējas imažinistu manierei
radniecīgas, savstarpēji nesaistītas gleznas, asi akcentē un spēji
lauž vēstījuma tempu. Tas savukārt juceklīgi, tomēr brāzmaini

¹⁹ Krājumi: “Eņģelis aiz letes” (1935), “Aizslēgtās durvis” (1938), “Debesīs” (1938).

steidz uz priekšu, veidodams ļoti blīvas, bet reljefas ainas. Čaka mākslā nekas nav sakārtojams pa plauktiņiem: te ir reālisms, romantisks ekspresionisms, sirreālisms, imažinisms u. tml. Viss, cieši kopā savijies, veido īpatno un neatkārtojamo A. Čaka stilu.

Prozā daudz kas ienāk no dzejas valodas, tomēr Čaks ir prasmīgs stāstītājs, kurš jau ar pirmo teikumu saasina uzmanību, tad, nedaudz nevērīgi pārlecot no viena priekšstata uz citu, veikli ievilina savā dīvainību pārpilnajā, pusmistiskajā pasaulē.

Lasītāju apņem savdabīga ikdienas mistifikācija, nedaudz rotaļīga, nedaudz paskumja, un tikai pamazām tajā saskatāmas atsevišķas īpatņu sejas: kāda priekšpilsētas vecenīte ar savu pārlietu lielo mīlestību pret kukaiņiem ("Kukaiņu karaliene", 1935), bākas uzraugs, kurš vientulībā iemācījies saprast nedzīvo priekšmetu valodu ("Krēsls", 1938), altruisma pārņemts ideālists ("Mana mīlestība", 1930).

Lai arī Čaka iztēle it kā nepazīst robežas, tomēr viņa tēlotie cilvēki — nomaļnieki, sīki ierēdņi, mākslinieciskas dvēseles, vientuļi savādieki, bērni — ir labi atpazīstami jebkuros laikos. Aiz greznās lielpilsētas fasādes aizslēptajā necilo ļaužu dzīvē tāpat virmo visas cilvēciskās kaislības un vājības.

A. Čaks ar savu spilgto tēlainību, lirismu ir vislielākais pretstats sausajam, lakoniskajam K. Zariņam. Tomēr abu tik dažādo rakstnieku dzīves skatījums pamatos ir dziļi traģisks, un viņu darbos arī visbiežāk saskaramies ar dzīves un nāves problēmām. K. Zariņa varoņi noliedz ne tikai savu dzīvi, bet arī dzīvi vispār, un viņu bojāeja uztverama kā likumsakarīga. A. Čaka jūsmīgie pilsētas zēni — sapņotāji, arī veci ļaudis līdz mūža galam mīlestības pilnām acīm raugās pasaulē, prot saskatīt daudz ko no tā, kas citiem liegts. Tomēr atsvešinātība, apjauta par kaut kādu "neiederību" līdzcilvēku vidū kļūst liktenīga. Viņus neapzināti vilina tās "aizslēgtās durvis", kuras atverot iespējams atbrīvoties no savas nevienam nevajadzīgās dzīves sloga.

Vecā Ilze (“Labā nāve”, 1938), nogurusi zem ilga mūža nastas, patiesi ilgojas miera — “labās nāves”, kas negrib un negrib doties rokās. Šīs nevienam nesaprotamās ilgas it kā uzceļ atsvešinātības sienu starp vispārpieņemtajām ētiskajām normām un indivīda patiesajām tieksmēm, rada psiholoģisku konfliktu. Novelistisko akcentu šim darbam piešķir plaša personifikācija. Ik dienas vecā Ilze dodas savā garajā ceļā lejup pa kāpnēm, lai pasēdētu pie mājas durvīm. Viens no šādiem gājieniem kļūst arī par pašu pēdējo.

Tai dienā pagraba dzīvoklī bez sāta dzēra. “Ap pusdienas laiku viss bija tik tālu, ka vajadzēja kam notikt. Visi rupjākie vārdi jau bija izkliegti, dūres meklēja ko siltāku: sievietes plecu, kāda vīra uzmācīgu seju.

Un tad ieradās asinsstrīdus. Tas ienāca tīri nemanot un apsēdās visu vidū. Ar to pietika” (160).

Vīrs ar nazi rokā un bēgoša sieviete, kas nevilšus pagrūž Ilzi, kļūst par šķietamas nelaimes izraisītājiem. Tomēr šai situācijai ir nosacīts raksturs. Sīvais, kas atraisa visas kaislības un dziņas, nazis, kas “vīra rokās bija līksms un berzēja plaukstu”, pagraba dzīvokļa durvis, kas “vērās šurp un turp”, pat resnā sieviete, kura, basām kājām dimdot, skrēja augšup pa kāpnēm un kuras stāvs “līgojās kā milzīga tumšsarkana roze vājā kātā”, — rakstnieka intonācijā personificē pašu dzīvi, skarbu un nežēlīgu.

Dzīves nejaušais pieskāriens Ilzei kļūst liktenīgs, jo “dažreiz nāve ir svētīgāka un auglīgāka par dzīvi”. Tāpēc arī “vecā Ilze gulēja trepju telpā mierīgi, ar smaidu lūpās. Viņa bija sasniegusi to, ko vēlējās” (162). A. Čaka prozas varoņu jūtīgā, labestīgā dvēsele, kas rod pilnīgu saskaņu tikai ar dabu un arī nāvi, zināms panteisms dabas parādību uztverē, prozas poētiskā valoda — šie momenti Čaku tuvina K. Skalbem, protams, tikai ļoti vispārīgās, lielās līnijās. Ne tikai cilvēkam ir vērtība, tāda pati vērtība var būt arī sadedzinātai malkas pagalei un kritušai kļavas lapai. Kad mazs zēns nomirst (“Kļava lapa”, 1938), viņa “dvēsele uz zaļas kļavas lapas peldēja pretim debesīm” (185).

Ne mazāka nozīme tiek piešķirta kādam mirklim, kura īsajā uzplaiksnījumā A. Čaka varonis iegūst redzīgas acis. 20. gadsimta sākumā J. Akuratera appoetizētā acumirkļa slavinājums īpašu filozofisku jēgu iegūst A. Čaka (arī M. Bendrupes) daiļradē. Piemēram, novelē “Reņģu Andrejs” mirkļa laime apskaidro vecā vīra pēdējos smagā mūža brīžus. Negaidīti pie Andreja, kas slimis, visu atstāts, savā būdā mokās ar bezspēku un sirdsvājumu un ilgojas vēlreiz redzēt Daugavas ūdeņus, ierodas Marta — vienkārša ielas staigule ar “izkrāsotu smaidu”, bet atsaucīgu sirdi un vēsām, stiprām rokām. Sastapšanās ar tikpat vientuļo Martu ļauj vecajam Andrejam pēkšņi ieraudzīt pasauli, kurā ir Daugavas viļņu svaigums, kurā jūtams “liepu medus un smarža — rožaina kā rietošās debesis” (190).

Šī spēja visu izjust tik asi, tik pirmreizīgi ir īsā laimes mirkļa patiesā jēga un noveles ideja.

Pirmoreiz atskatoties uz savu garo, nabadzības un rūgtuma pilno dzīvi, Andrejs jautā Martai: “— Saki, Marta, — koka tupeles taču nevar paņemt visu viena cilvēka labumu? [..]

— Nezinu, — rūgti pasmaida Marta, — bet viens vienīgs mirklis gan var paņemt visu cilvēka laimi. [..]

— Pagaidi, — smagi izelpoja Andrejs, — bet viens mirklis var padarīt arī cilvēku laimīgu. Tā bija ar mani šovakar. [..] Tu, Marta, tu biji tas pēdējais, liktenīgais pieskāriens. Negaidīts un stiprs. Neiedomājams un auglīgs kā jūra. Nu esmu cits” (192).

Garīgā spēka apziņā vecais Andrejs, Martas jaunās, stiprās rokas saturēts, sāk savu pēdējo ceļu līdz Daugavas krastam.

A. Čaka mazliet ērmīgajās iedomās grūti šķirt sapni no īstenības. Viņa varoņi ar visai sašķiebtu psihi un neparasti sakāpinātām izjūtām, dažkārt uzspēlētu bravūru ir caurcaurēm romantiķi, kuri sirgst ar nedziedējamu dvēseles vientulību.

Dvēseles vientulība kā psiholoģiska problēma ir noveles “Skudru pudele” pamatā. Pretēji klasiskajai novelei, kur viss negatīvais koncentrējas nobeigumā, A. Čaks jau ar pirmo teikumu pavēsta par nelaimes gadījumu: “Otrā rītā Feliksu

atrada uz dzelzceļa sliedēm sabrauktu” (142). Cilvēks ir gājis bojā, bet rakstnieku šai gadījumā interesējusi jautājuma psiholoģiskā puse: kāpēc Felikss aizgāja bojā? Pakāpeniski autors ļauj izsekot sava varoņa garīgajam lūzumam, atklāj cēloņus, kas izraisījuši traģisko notikumu. Jautājuma analīze veido noveles sižeta kompozīciju.

Feliksa dīvainā un nevienam neizprotamā kaite sakņojas viņa romantiski jūtīgajā un mīlestības pārpilnajā dvēselē.

“Felikss pārlieku mīlēja dzīvi, kokus, puķes, brūnas sēklas, skaistas acis un brīnišķīgus vārdus, kas smaržo pēc rozēm, bet nezināja, ka tas nāk cilvēkam tikai par ļaunu. Dažreiz meža vidū, kur neviens to neredzēja, viņš pēkšņi apstājās, ņēma smiltis saujā un skūpstīja tās, it kā viņam lūpas degtu, kādas iekšējas nedzēšamas uguns skartas” (146).

Šī iekšējā uguns nevieno viņu ar cilvēkiem, bet, tieši pretēji, — atšķir, rada nedziedējamu dvēseles vientulību. Feliksam ir tikai viens draugs — viņa reibums. “Tad viņi bija jau divi — viņš un viņa dzērums. Tas bija laipns un pakalpīgs draugs” (146). Tikai iedzēris Felikss tik skaidri neizjūt nepār-kāpjamo plaisu, kas viņu atšķir no apkārtējo ļaužu vēsā saprāta, sīkā prakticisma, nievājošiem skatieniem un izsmējības. Konfliktā neatrisināmība kļūst par varoņa bojāejas cēloni.

Felikss rudens naktī klīst pa mežu, un pienāk brīdis, kad pat vienmēr pakalpīgais draugs — reibums nespēj aplūsināt aso un griezīgo smeldzi Feliksa sirdī. Ar savu emocionālo piesātinājumu dzīvās un nedzīvās dabas personificējums A. Čaka novelēs it kā uztver un izstaro nelaimīgā cilvēka traģiskās izjūtas. Dzeltenā gaisma Feliksam pēkšņi atgādina senās bēr-nības laimes brīžus, kad vecmāmiņa deva mazajam zēnam padzerties smaržīgu liepziedu tēju smagā Vāczemes krūzē. Un šīs neremdināmās alkas pēc kaut kā sena, laba, skaidra dzen Feliksu arvien tālāk un tālāk. Sekojot mēnessgaismai, “[..] viņš devās uz priekšu. Kājas tikko skāra zemi. Viņš devās savai laimei, savai ugunij un veldzei pretī — izstieptām rokām, slāpstošām acīm” (151). Un tad pēkšņi atsitas pret lokomotīves

melno stāvu, kas viņam izsit dzelteno, gaišo ziedu, pēdējo malku no rokām.

O. Balzaka izteiciens, ka varonis — tā ir ideja, kas kļuvusi par personāžu, pilnībā attiecināms uz A. Čaka daiļradi. Individuālais viņa prozā nekļūst par vispārējā spoguļi, bet ir pašvērtība, kas atklāj rakstnieka subjektīvās atziņas un uzskatus, tāpēc arī A. Čaka noveļu nobeigumi nav situācijas, bet autora domas noslēgums. Novelē “Skudru pudele” jautājums: “Vai viņš savu veldzi, savu laimi sasniedza?” (152) — paliek neatbildēts. Savlaik J. Sudrabkalns rakstīja: “Čaka spēks ir dvēseles fantastisko ceļu attēlojumā, varoņu rīcības apslēptāko motīvu izmeklēšanā.”²⁰

J. Sudrabkalna izteikumu pilnībā var attiecināt uz A. Čaka laikabiedri *Mirdzu Bendrupi*, kuru tāpat piesaista “cilvēku rīcības apslēptākie motīvi”, dažādi “dvēseles kumēdiņi”.

M. Bendrupi kritika bieži saista ar E. Ādamsonu, jo arī viņas “smalku kaišu” pārņemtais cilvēks lielā mērā ir tikai “tā Kunga rotaļlieta”, arī viņai raksturīga krāšņā ornamentika. Tomēr atšķirīgs ir abu rakstnieku mākslinieciskais uztvērumš.

Lielais estēts un sapņotājs, spilgtākais latviešu manierists E. Ādamsons tomēr ir visai “saprātīgs reālists” (tāpat kā Anšlavs Eglītis), M. Bendrupe — jūsmīga romantiķe, tipiska sensuāliste, jo atzīst, ka tikai dabai nepiemīt grēks un nešķīstība.

Sajūtu, nevis lietu kults ir viņas mākslas stihija. M. Bendrupei tuvāka A. Čaka, daļēji arī H. Vikas, K. Lesiņa, P. Klāna metafiziskā pasaule. Minētie rakstnieki, trīsdesmito četrdesmito gadu “pēdējie romantiķi”, bija ideālisti, kādas augstākas patiesības jeb esamības meklētāji. Centās saskatīt norišu un parādību dziļāko, slēpto jēgu. Tomēr, kā jau modernā laikmeta cilvēki, bija labi apguvuši lietišķo skepticismu — spēju daudz ko arī apšaubīt.

M. Bendrupe turpina un izkopj tālāk to moderno psiholoģisko romānu, kuru var dēvēt par psiholoģisku impresiju. Tās

²⁰ Судрабкалн Я. Александр Чак в обществе сумасбродов и чудаков // Сегодня. — 1935. — № 335. — С. 5.

centrā ir kāda psihes vai morāles problēma. Novelisti pievēršas detalizētai emociju un vissmalkāko izjūtu analīzei, atklājot pašu psiholoģisko procesu kā visdažādāko un vispretrunīgāko izjūtu sadursmi cilvēka dvēselē. Ārējās darbības tajā tikpat kā nav, personāžu skaits samazināts līdz minimumam. Visbiežāk noveles sižetu veido vienas personas dvēseles noskaņu zīmējums vai arī autors noveles formā īsteno savas atziņas par mākslu, dzīvības un nāves u. tml. problēmām. Trīdesmitajos gados arī kritikā izskan prasība pēc šāda veida darbiem. K. Zariņš šai sakarā rakstīja: "Notikumam kā ārējam apstāklim nav arī nekādas izšķirošas nozīmes tās idejas izveidošanā, kuras dēļ rakstnieks pie sava darba ķēries."²¹

Raksturīgs šāda veida īsprozas sacerējums ir M. Bendrupes novele "Majestāte" (1936). Kompozicionāli sižets izveidots kā mazas meitenītes saruna ar lelli. Darbības attīstību virza dialogs, kas reizē ir arī mazās Rutas iekšējais monologs, un autore vēstītājas tēls. Konflikta pamatā — cīņa starp pienākumu un jūtām, starp prāta loģiku un mīlestību. Konflikts sākas ar to brīdi, kad Rutai tiek uzdāvināta skaista lelle un mazā meitene kļūst par lelles iegribu vergu. "Neieciētīga, varaskāra un greizsirdīga kā visi dievi, kurus mēs sev darinām pēc mūsu vaiga un līdzības, daiļā lelle Rutai drīz vien aizliedza draudzību ar visām citām rotaļlietām un pat ar cilvēkiem."²² Kad meitene ar lelli rokās pastaigājas pagalmā, "izstarodama pašas un sava porcelāna dievekļa piemīlīgo godību [...]"²³, šo godību aptumšo tikai blakussētā dzīvojošā Ižus saspringtais skatiens. Viņa patiesi atbaidošais neglītums gan atgrūž, gan pievelk meiteni. Pamazām bērna galvā nobriest pārdrošs un īsti varonīgs lēmums — upurēt skaisto lelli, sadedzināt savu mīluli, lai Ižus iegūtu glītāku vaigu. Novele beidzas ar autore filozofiskiem vispārīnājumiem par cilvēka neapvaldīto jūtu postošām dziņām un

²¹ Zariņš K. Par stāsta fabulu // Daugava. — 1934. — 7. nr. — 655. lpp.

²² Bendrupe M. Majestāte un pērtiķis. — R., 1938. — 80. lpp.

²³ Turpat. — 81. lpp.

to neizbēgamo saskarsmi ar dzīves pelēko realitāti. M. Bendrupe cilvēka — Majestātes “vaigā” centusies iezīmēt dīvaino, vienreizīgo un asimetrisko.

Par postošo vājību M. Bendrupes noveļu varoņiem kļūst mīlestība. Savādā mīlestības apmātībā viņi nespēj atšķirt labo no ļaunā, vērtīgo no nevērtīgā. Autores koncepcijā nekrietnība, pat morāls noziegums izskaidrojams ar cilvēka neziņu, muļķību vai — visbiežāk — ar bailēm pazaudēt iegūtās mīlestības drumslas.

Krājuma “Majestāte un pērtiķis” pirmā daļa “Andželikas stāsti” veidota pēc klasiskā žanra principa “stāsts stāstā”: kāda moderna, izglītota, psihoanalīzei noskaņojusies dāma ierodas pie ārsta un uztic viņam savas dīvainās “slimības” izpausmi: “Mana mīlestība pret cilvēkiem ir pārāk pacietīga un pārmērīga, jo neuzdrīkstas nevienu pamācīt. Mana iecietība pret cilvēku vājībām ir tik liela, ka draud manu pasauli atstāt ārpus katra likuma.”²⁴ Tad seko astoņi stāsti, kuros ir kāds no šīs neierobežotās mīlestības veidiem (upurētāja, dievišķā, erotiskā, aprēķinātāja u. tml.).

Visai brīvi “apspēlējot” šo pārliecīgās mīlestības kaiti un cilvēku savstarpējo attiecību tēlojumam izvēloties nedaudz sabiezinātas krāsas, kas nereti jau robežojas ar pārliecīgu jūsmu, pat ekstāzi, M. Bendrupe savas novelistikas labākajā daļā tomēr nenovirzās no mākslas patiesības robežām. Šais robežās dzīvo savā individualitātē atšķirīgi raksturi. Tēlainas, trāpīgi izvēlētas reālistiskās detaļas atklāj arī savam laikam raksturīgas dzīves ainas. Laikmetam iezīmīgus sabiedriskās dzīves noslāņojumus un pretrunas M. Bendrupes novelistikā izjūtam pat skaidrāk nekā E. Ādamsona un V. Delles daiļradē.

Tāpat kā A. Čaku, arī M. Bendrupi saista nomales ļaudis: kāds “pasaules staigātājs” (“Svētais Čučulis”, 1938), vientuļi veci ļaudis (“Lurdas spieķis”, 1937), vecmeita Mārgrieta (“Mārgrietas pastardiena”, 1937). Visi šie nedaudz nepilnīgie cilvēki

²⁴ Bendrupe M. Majestāte un pērtiķis. — 9. lpp.

būtībā ir kā viena veseluma divas puses, un Andžēlika — visu žēlotāja un visa piedevēja — atsakās sniegt jelkādu novērtējumu. Jo nekas, viņasprāt, nav vienvērtīgs: augstais un zemais, labais un ļaunais, pat saprāts un ārsprāts allaž ir cieši kopā. Vai skaistums var būt tikai tradicionālajā baltajā rozē, vai svēta, bezgrēka dzīve ir vairāk vērtā nekā grēcīga, un kurā no tām ir vairāk dzīvības?

Jautājums caurvij arī krājuma otru daļu “Smieklīgais un viņa sirds”. Tomēr tajā bez Andžēlikas klātbūtnes cilvēku vaibstos “pērtiķa grimase” ir vairāk pamanāma. Dažādi ļaudis atskatās uz notikušo un paši spriež visai nesaudzīgu tiesu (“Kiliba garā nakts”, 1937), atzīstot savu veltīgo ilūziju “tapt mīlētiem” sabrukumu. Visam krājumam kopumā šāds dalījums piešķir ironisku, pat nedaudz sarkastisku intonāciju.

Stāstu un noveļu krājumā “Dieva viesuļi”, kurš iznāk jau vācu okupācijas laikā — 1942. gadā, M. Bendrupe ietiekusies dziļākos filozofiskos un reliģiskos meklējumos, kuru kvintessence jaušama viņas ļoti savdabīgajā 14 leģendu — līdžību ciklā “Skudru meistars un viņa ļaudis” (tās aizsāktas publicēt 1943. gadā žurnālā “Latvju Mēnešraksts”).

Kontemplatīvā jeb apcerīgā tendence ļoti raksturīga visai kara gadu literatūrai. Pretrunu pilnā dzīves realitāte pastiprina mākslā tieksmi pēc garīguma, dvēseles līdzsvara un saskaņas. Vispārcilvēciskās vērtības tiek meklētas reliģijā vai arī senlatviskajā pasaulē (J. Veseļa “Latvju teiksmas”, 1942).

M. Bendrupes krājums “Dieva viesuļi”, lai arī stilistiski un žanriski neviendabīgs, ir viens no mākslinieciski spilgtākajiem kara gadu prozas izdevumiem. Rakstnieces skatījums it kā met loku no dzīves idealizācijas līdz dzīves kariķēšanai. Ir filozofiska novele, it kā romāna fragments (“Dieva viesuļi”, 1939), ir moralizējošs “tautas stāsts” (“Ormanis Nikolajs”, 1939). Viens no spēcīgākajiem darbiem ir novele — psiholoģiska impresija “Pāvuliņa diena” (1941). Nespēdama sagaidīt likumīgo mantojumu, krustmeita nozog savam slimajam

krusttēvam naudu, lai kopā ar iemīļoto "baudītu dzīvi". Viss sizēts balstīts uz vecā vīra izjūtu viļņojumiem. Atbilstoši M. Bendrupes koncepcijai, netiek žēlota ne nauda, ne morālais nodarījums, bet Pāvuliņš žēlo jauno sievieti, kuru gaida rūgti zaudējumi, tie melnie atvari, no kuriem viņš nespēs viņu vairs pasargāt.

Savas pārdomas par cilvēka "negantoniecību" jeb grēcīgo dabu rakstniece vienmēr iesaista plašākā kontekstā. Skaudra piederības apziņa visam dzīvajam un dzīvībai vispār, dabas un mūžības klātesamība ir M. Bendrupes mākslas pamatā. Tam atbilstoša ir noveļu stilistika. Krāšņa, asociatīva izteiksme apvienota ar emociju neapvaldītu patētiku. Tā ir dzejnieces valoda, kas it kā visam piešķir dzīvību un nozīmi un spēj uzburt arī ļoti konkrētas, iztēli rosinošas ainas un dzīvīgus raksturus. Traģiska savos kontrastos ir novele "Uldis ieiet debesīs" (1939). Tās centrā psiholoģiska nesaderība starp mazu zēnu Uldi, Poruka Matīsiņa prototipu, un viņa māti, skaisto, baudkāro Mariannu. Zēna acis bija kā "divi dziļi vientulības un sēru pielijuši ezeri"²⁵, turpretim Marianna smējās bieži un "tai bija apburoši smiekli, tie gulda dziļi un samtaini"²⁶. Zēna priekšā "atvērās jūra vismaigākā aicinājumā"²⁷ un vilināja prom no dzīves, kurā viņš nejutās iederīgs, bet Marianna alkaini mīlēja dzīvi un sevi, savu skaistumu kā šīs dzīves neatņemamu daļu.

Noveļu centrā nereti likts kāds skaudrs pārdzīvojums, "Dieva viesulis", kurā indivīds atklājas savas esības traģismā. Ir cilvēki, kuri pārbaudījuma mirkļos spēj ielūkoties kādas augstākas patiesības vaigā un atdzimt jaunai dzīvei ("Uldis ieiet debesīs"), citi pakļaujas stihiskam, dažkārt visai zemiskam jūtu uzbangojumam ("Dieva viesuļi"). Tomēr autore skats ilgi

²⁵ Bendrupe M. Dieva viesuļi // Bendrupe M. Stāsti un noveles. — R., 1942. — 55., 56. lpp.

²⁶ Turpat. — 60. lpp.

²⁷ Turpat. — 73. lpp.

nekavējas pie atsevišķu cilvēku vājībām un kaislībām, bet meklē augstākas, paliekošākas vērtības. Cilvēks pieder mūžībai, un Dieva viesuļi iet pāri visam, “sajaukdami veidus un stāvokļus, cilvēku darbus un iedomas. Kur ir šodien vakardiena, un kur būs rīt šodiena? Viss ap tevi viļņo kā veidu mainīdams ūdens lauks, uzlūko to maigām ardievu acīm ik brīdi, rīt tu vairs neredzēsi nevienas lietas šodienīgo vaigu, jo viss tas ir skaista un grūta sapņošana, ir jāprot atvadīties, ej garām!”²⁸ Viss plūst un mainās, un šai dzīves relativitātes izjūtā autore nereti ļoti cieši satuvina tādus eksistenciālus jēdzienus kā dzīve, sapnis, nāve. Tā stāstā “Helena” students tikai beigās uzzina, ka sieviete, ar kuru viņš nejauši iepazinies un vairākkārt ticies, ir jau sen mirusi. Vai tas bijis tikai sapnis, vai viņš sastapies ar mirušās garu; divas pretējas pasaules, reālā un ireālā, šeit saplūdinātas kopā vienā vispārinātā pasaules izjūtā, tiecībā pēc vispārējās harmonijas.

Mazāk jūsmīgs, bet psiholoģiski sarežģītāks ir *Knuts Lesiņš*, arī viens no tā dēvētajiem intelektuāļiem jeb negatīvistiem, kuri pulcējās ap J. Grīna vadīto žurnālu “Daugava” un tur arī galvenokārt publicējās.

Kad 1929. gadā “Daugavā” parādās viņa pirmais īsprozas darbs — novele “Atzišanās” — par divu jauniešu romantisku mīlestību ar gauži traģisku finālu, jau visai skaidri samanāmas autora rokraksta jeb stila pamatkontūras: visu norišu zināms fatālisms, izceļot un akcentējot tos momentus, kad cilvēka dvēselē uzvirmo kādi tumši, līdz tam neapjausti spēki. Arī skumji rezignētais un vienlaikus nedaudz it kā atsvešinātais vēstījums. Lai slāpētu jebkuru sentimentu, autora pozīcija ir ironiska. Būdams profesionāls mūziķis, K. Lesiņš bija arī teicams savu noveļu (to nevar teikt par viņa romāniem) kompozīcijas veidotājs.

²⁸ Bendrupe M. Dieva viesuļi. — 38., 39. lpp.

K. Lesiņa ieguldījums novelistikā trīsdesmitajos četrdesmitajos gados ir neliels (iznāk viens krājums,²⁹ ir atsevišķi īsprozas darbi kara gadu presē), bet pietiekami iezīmīgs.

Jau ar sava krājuma nosaukumu “Zīmes tumsā” rakstnieks nospraudis galveno uzdevumu: meklēt un tvert tās dziļās apakšstrāvas, kas nereti iznirst no cilvēka zemapziņas dziļēm. Viņaprāt, tieši iracionālais, slēptais, nejaušais, šīs “zīmes tumsā” spēj atklāt būtisko. Novelē “Cilvēks bez sirdsapziņas” (1930) kāds “gluži ikdienišķs cilvēks, vidusmēra inteliģents”³⁰, aizmāršības dēļ piesavinājies citam piederošu lietu, pēkšņi izjūt dīvainu tieksmi zagt. Viņš it kā eksperimentē ar šo arvien pieaugošo kaislību, līdz beigu beigās izmanto iespēju kādu nonāvēt, par ko bija prātojis jau agrāk. Tomēr nodarījums vai, pareizāk, tā morālais aspekts atbilstoši autora prātnieciskajam garam nav vērtējams viennozīmīgi, jo upuris bijis — potenciāls pašnāvnieks. Vardarbības aktā vaininieks atrod arī attaisnojumu, jo izpildījis tikai upura lūgumu un nogrūdis viņu no tilta upē, lai gan pēdējā brīdī viņš tam pretojies. Novelē “Uguns noslēpums” (1931) atraidītais mīlētājs, visnotaļ lēnīgs, labsirdīgs lauku puisis, pēkšņi, kāda neizskaidrojama motīva mudināts, gluži aukstasinīgi nogalina iemīļoto, aizdedzina māju, mērķtiecīgi noslēpj visas pēdas un tad, it kā nekas nebūtu noticis, atgriežas pie siena pļaušanas. Pesimists ar spēcīgām dzīves alkām, izteikts egocentriķis, bet spējīgs iemīlēties iedomu tēlā — mirušas meitenes ģīmetnē, iekšēju pretrunu plosīts, ārēji afektēti un demonstratīvi veicina savu bojāeju — izaicina slepkavu (“Sadegušais dievs”, 1934).

Jau rakstnieka jaunības gadu proza liecina, ka autors labi pazinis modernā cilvēka dvēseli, tieksmi ironizēt, kā arī dziļi zemapziņā slēptos instinktus. Viņš nostāda cilvēku tādās ne-parastās un saspringtās situācijās, kur kaislībām rodas labvēlīga augsne, un ļauj varonim it kā no šauras laipas ielūkoties savas

²⁹ *Lesiņš K. Zīmes tumsā.* — R., 1938.

³⁰ Turpat. — 182. lpp.

iznīcības un nebūtības bezdibenī. Tragiskajos likteņos un tādās situācijās, kuras iespējams novērtēt arī kā amorālas, autoru vispirmām kārtām saistījusi nevis ētiskā, bet psiholoģiskā problēma.

Stāstā “Trīs mutuļi” (1932) izmantots romantiskās literatūras liktenības motīvs: greizsirdīgais pielūdžejs ļauj noslikt sāncensim, savukārt mirušais “ņem savu tiesu”, nedaudz vēlāk tai pašā atvarā iet bojā meitene, un, izgājis caur savas sirdsapziņas elles lokiem, nošaujas arī visa notikušā vaininieks. Noturīgā interese par dīvaino un ārpus ierastajām normām esošo, par zemapziņā slēptajiem instinktiem un cilvēku kā pretrunīgu un iekšēji sašķeltu būtni — tas viss K. Lesiņa tuvina K. Zariņam, kuru viņš arī patiesi cienījis kā lielu mākslinieku un savdabīgu personību.³¹ Tomēr K. Lesiņa stāstījumam nav K. Zariņa pelēkā ikdienības reālistiskā skarbuma ar pasauso, bet maksimāli precīzo detaļu izvēli, kas visbiežāk aizstāj izvērstu psiholoģisko analīzi. K. Lesiņam tā visa vietā nāk noskaņa, sentence, dažkārt arī viegla smeldze, kas caurvij kādu apceri vai prātojumu. Tāpēc arī mīlestība autora traktējumā biežāk uztverama kā ātri gaistošs sapnis (“Jāņu nakts”, 1931) vai neizbēgams, postošs liktenis, kurā zaudētāja visbiežāk ir sievietē (“Nenodarītais grēks”, 1935).

K. Lesiņa noveles (arī romāns “Mīlestības zīmogs”, 1943) visbiežāk veidotas kā atmiņas, tātad jau ar zināmu laika distanci. Arī pats stāstītājs ir pilsētas kultūras un civilizācijas nedaudz pārsātināts inteliģents, kuru neapgrūtina nevajadzīga taisnprātība vai tieksme cilvēkus pamācīt vai labot, — īpašība, kas, lai arī slēptā veidā, jūtama M. Bendrupes prozā. Turklāt stāstītāja reflektējošā pašironija, pārspriedumi lielā mērā mazina notikuma vai pārdzīvojuma patieso skaudrumu. Redzēto vai piedzīvoto stāstītājs necenšas restaurēt, bet brīvi ļauj atmi-

³¹ Sk.: *Lesiņš K.* Kārlis Zariņš // *Latvju Domas*. — 1946. — 4. nr.; *Lesiņš K.* Kārlis Zariņš // *Tilts*. — 1969. — 96./97. nr.

ņām, jo “mūsu domas ir vienīgā realitāte šai pasaulē, kur viss plūst un mainās”³².

Relatīvismā sakņotā atziņa ir ļoti būtiska, jo rakstnieka pasaules uztverē vienlīdz stipri divi momenti — racionālais un emocionāli estētiskais. Ir jutekliski tveramas un loģiski skaidrojamas ārējās dzīves norises, un ir — būtības kodols, kas visbiežāk atklājas tikai dažos ātri gaistošos mirkļos, nojautās, bet daudzas šķietamas nejaušības padara mērķtiecīgas.

K. Lesiņš, kura daiļradē reālais ar ireālo vienmēr savijies cieši kopā un kuru trimdas kritiķis Vitauts Kalve trāpīgi dēvējis par pēdējo romantiķi, ir viens no spilgtākajiem vēlīnā impresionisma pārstāvjiem latviešu literatūrā. Koncentrētā veidā to var izjust Lesiņa dzejā, kur cilvēks iet pa dzīvi it kā mulsumā, dažādu ātri gaistošu noskaņu un izjūtu pārņemts, jo “ik doma, tikko dzimusi, — jau malds. / Ir veidi mūžīgi, tik mainās tēli. / Tik tālos vējos prieks un skumjas šalc” (“Kapakmens”). Dzejoļī “Svešā namā” kādas gluži nezināmas gleznas atstātās gaišās pēdas uz sienas rosinājušas dzejnieka iztēli un fantāziju. Divas zīmīgas rindas:

Kā atspīdums no mūžam labā,
Kas nāk un iet, un nepastāv.

Atspīdumi, mirkļa izjūtas, neizteiktais — tieši tas rakstnieka skatījumā ir būtības kodolā. Arī pats savu notikumiem visai raibo dzīves gājumu K. Lesiņš vairākkārt salīdzinājis ar nepastāvīgo, ātri gaistošo mākoņu rotaļu, atzīdams, ka tur “daudz trauksmes, līniju un tēlu”³³.

Tāpēc arī robežas starp realitāti un pieņēmumu kļūst nenoteiktas, plūstošas un līdz ar to mainās visa ierastā proporcijas. Samērā liela nozīme rakstnieka darbos ir saptinātā kā

³² Lesiņš K. Viendienas zemē // Lesiņš K. Atstari. — Kemptene, 1946. — 115. lpp.

³³ Lesiņš K. Mākoņu tēli // Trimdas rakstnieki 3 sējumos. — Kemptene, 1947. — 3. sēj. — 131. lpp.

visaptverošam mākslinieciskam tēlam; sapnis, kas pieļauj it visu, akcentē cilvēka eksistences divdabību. Nereti tieši sapnī redzētais būtiski ietekmē varoņa rīcību un likteni ("Viendienas zemē", 1943; "Pēdējā taisnība", 1942).

Tāpat kā J. Ezeriņa un Ā. Ersa divdesmito gadu darbos, arī K. Lesiņa novelēs jau agri ienāk karnevāla tēma ar maskas motīvu; cilvēki slēpj savas patiesās sejas jeb būtību zem maskas vai grima. Novelei "Sadegušais dievs", kas Lesiņa daiļradē zināmā mērā programmatiska, — ir vairāki slāņi. Reāli tēlotie notikumi un cilvēku savstarpējās attiecības visai nosacītas, vairāk uztveramas kā autora pārdomu un atziņu simboli. Un maskas motīvam ir divkārsa slodze. Karnevālā sastopas paveca sieviete, kura savu gadu skarto seju slēpj zem skaistas maskas, un dzīvē smagi vīlies jauns vīrietis, kurš pēc balles nolēmis izdarīt pašnāvību. Kā viens, tā otrs meklē īslaicīgu, acumirkļa piedzīvojumu. Viss izrādās liels māns, pārpratums, tāpat kā sen mirušās jaunās, skaistās meitenes fotogrāfija, kurā jaunais vīrietis pēkšņi iemīlas. Noveles hofmaniskie varoņi dzīvo divas dzīves: ikdienišķo un iedomāto; un rakstnieks allaž vēlas atklāt šo otru, apslēpto dzīvi, kas visbiežāk noslēdzas ar kādu katastrofu.

Savdabīgi šī tēma risināta novelē "Neredzami vaibsti" (1943), kur varonis, pēc profesijas aktieris, cilvēkos parādās tikai grimējies, un no visiem slēpj savu īsto, ar liktenības zīmogu apzīmogoto seju. Tādējādi faktiski tiek nojaukta robeža starp dzīvi un spēli, bet pati spēles ideja savukārt izaugusi no traģiskās savas esamības apziņas.

Mīlestība un māksla kā cilvēka garadzīves augstākās izpausmes, noslēpumainas un savstarpēji saistītas, — šī klasiskā romantisma pamattēma ir daudzu rakstnieka noveļu (arī romānu) analīzes objekts. Romānā "Mīlestības zīmogs" varonis apzinās, ka indivīda nenovēršamo, eksistenciālo vientulību var atsvērt tikai māksla un tikai mākslā iespējama patiesa kopība starp cilvēkiem. Šī atziņa, tāpat kā mākslinieciskās radīšanas

mistiskais trijstūris — mākslinieks, modelis un pats mākslas darbs, kurš pabeigts sāk savu brīnumaino, neapreķināmo un arī patstāvīgo dzīvi, variējas vairākkārt. Novelē “Pieveiktā daudzveidība” (1943) ikkatra iemīlētā sieviete kļūst par gleznotāja modeli, bet, kad portrets pabeigts, arī mīlestības jūtas izzudušas.

Minētajā un vēl citos darbos autors vēlējies uzsvērt mākslinieciskās radīšanas suverenitāti, kur dzīves reālās kopsakarības ir māns, aiz kura slēpjas ar prātu neizskaidrojamu spēku darbība.

Var teikt, ka K. Lesiņa noveļu pamatproblēma ir cilvēka garadzīves satvars, kas, viņaprāt, “līdzinās kādas dīvainas melodijas nošu rindai bez atslēgas: kāds to nolīcis tev priekšā, tu mēģini dziedāt — nekas labs neiznāk [..]; varbūt nekad to arī neiemācīsies, bet kāds cits to vēlāk paņems un izdziedās pareizi”³⁴.

K. Lesiņš neapšaubāmi pieder pie elitārās mākslas pārstāvjiem, kuri allaž tiecas mākslā atklāt kādas augstākas vērtības. Vēlāk, jau trimdā būdams, viņš savus trīsdesmito četrdesmito gadu darbus dēvēja par eksperimentāliem, jo pārlietu aizrāvēis bijis ar Šopenhauera filozofiju.

Pieredzējis sagrūstam savu līdzšinējo dzīvi, rakstnieks nav draugos ne ar ilgstošu pesimismu, ne skaļu izmisumu. Spēcīga ir iekšējā līdzsvara un pašsaglabāšanās tieksme. Rīmtā mierā, nedaudz rezignēti smaidot, K. Lesiņš ar saviem svešatnē rakstītajiem stāstiem, novelēm,³⁵ romāniem dodas it kā ilgstošā atceļā uz dzimteni. Un tieši atmiņās tiek rasti tie garīgā spēka avoti, kas vēl dzidri un nesabradāti, kur “viss, kas dzīvs, ir svēts” (“Mūžības vīns”, 1949). Dzīves apliecinājums un pilniskanības izjūta allaž iet roku rokā ar nedaudz ironisku it visa nīcības atskārtu. Dzejolī “Vējš” K. Lesiņš rakstījis: “Kad aiziešu, būs viss — kā bijis, / Nekā es nepaņēms līdz. /

³⁴ Lesiņš K. Kaktuss // Lesiņš K. Atstari. — 7. lpp.

³⁵ Trimdā K. Lesiņam iznāk pieci īsprozas krājumi.

Mans prieks bij skaņa, skumjas — smarža, / Un mīla —
saviļņojies zīds.”³⁶

ANŠLAVA EGLIŠA NOVELES GROTESKĀ PASAULE

Pat Anšlava Eglīša stingrajā un it kā ļoti stabilajā trīsdesmito gadu reālismā (tāds bijis kritikas akcepts) atradīsim ne vienu vien tālaika modernisma estētikas radītu plaisu. Vispirmām kārtām tā ir objektīvās realitātes apzināta sabiezināšana, grotesks pārspilējums F. Rablē un Dž. Svifta garā. Pēc tam — konstruktīvi, detaļās it kā ļoti precīzi veidotā mākslinieciskā telpa, kuras centrā darbojas visai ambicioza un vienlaikus atsvešināta personība. Un tam pāri autora ironija, kas nopietnību it kā pārvērš jokā, bet joku — nopietnībā.

Anšlava Eglīša debija stāstniecībā bija visai skaļa. Pirmais 1929. gadā žurnālā “Daugava” publicētais stāsts “Maestro” tūdaļ piesaistīja sabiedrības uzmanību, jo sazīmēts tika galvenā varoņa — Samuela Sama prototips — gleznotājs Romans Suta, labi pazīstams ne tikai kā savdabīgs gleznotājs, bet arī kā nenogurdināms fantazētājs — vīrs ar milzīgu, bet nereti velti izšķiestu enerģijas lādiņu. Par šo notikumu pats Anšlavs Eglītis vēlāk rakstīja: “Mans modelis šausmīgi pārskaitās, bārās redakcijā, meklēja mani visās malās, lai pārmācītu, un “Daugavas” lasītājiem patiesi iznāca savs “amizieris”.³⁷ Beigu beigās viss noslēdzies ar abpusēju un draudzīgu izlīgumu. Tik tiešu “nozīmēšanu no dabas” viņš vairs gan nekad neesot izmantojis.³⁸ Visi pārējie viņa darbu varoņi, kā savlaik teicis Kaudzītes Matīss, ir salikti no gabaliem.

³⁶ *Lesiņš K.* Smilgas saulrietā: Dzejas. — Čikāga, 1962. — 64. lpp.

³⁷ *Eglītis A.* Mana dzīve // Trimdas rakstnieki. — 3. sēj. — Kemptene, 1947. — 42. lpp.

³⁸ Turpat.

Tomēr arī šais “no gabaliem saliktajos” tēlos ne reizi vien varēja atpazīt sabiedrībā populāru cilvēku vaibstus, bet ļaunu prātu tāpēc neviens neturēja, jo autora ironiskā intonācija nebija aizskaroša vai nievīga, vēl mazāk žultaina; tā bija sevi un citus cenoša intonācija. Nav arī noliedzams, ka rakstnieku, kurš pats bija ārējas un iekšējas sakoptības, atturīgas elegances paraugs un savas dzīves gaitas vadīja ar lielu mieru un savaldību, piesaistīja tieši neordināras personības. Un atrast tās, protams, visvieglāk bija mākslinieku aprindās, kurām piederīgs bija pats Anšlavs Eglītis.

Jau pirmais Anšlava Eglīša īsprozas krājums “Maestro” (1936) liecināja, ka autors ir prasmīgs raksturotājs, šaržists, atjautīgs stāstītājs, kura mazliet ironiskais skata punkts atrodas nedaudz atstatu no raibu raibo notikumu epicentra. Izjūtams tas ir pat tad, ja autors runājis pirmajā personā un it kā tieši iesaistījies darbībā. Distancētā attieksme sauc atmiņā Anšlava Eglīša dzejoļa “Skepiķis” rindas:

Šai dzīvē, drudžainā un skaļā,
Nekad nav vērusies man sirds
Bez apdoma un smīna vaļā,
Man prāts no jūsmām bijis šķirts.³⁹

Lielā mērā te ietverta tā rakstnieka mākslas kvintesence, kuras kodolu veido spēcīgs intelekts un R. Dekarta filozofiskā atziņa, ka apšaubīt var visu, izņemot pašas šaubas. Aptuveni tāds ir autora dzīves uztvēruma un līdz ar to stāstu mākslinieciskās pasaules pamatveidols. Tā ir pasaule, kas nedaudz atgādina spilgti kontrastainu, dekorācijām pieblīvētu skatuvi, pa kuru staigā kūšājošas enerģijas pārpilni, paskaļi varoņi. Jau pieminētais gleznotājs Samuels Sams, saukts Maestro (“Maestro”), pulcē ap sevi it kā mācekļus, bet īstenībā pacietīgus viņa minhauzenisko piedzīvojumu uzklauvētājus, spontāno ideju realizētājus. Novelē “Profesora Eipura orķestris”

³⁹ Eglītis A. Vientulis un dzīrotājs: Dzejoļi. — R., 1938. — 12. lpp.

kāds mūzikas profesors Eipurs, pirmās šķiras karjerists un aprēķinātājs, pielūdz tikai vienu Dievu — pats sevi un par visu augstāk vērtē devīzi “mērķis attaisno līdzekļus”. Patiesi kolorīts ir Edmunds Rožozols-Fortinbrass (“Fortinbrass”) — kādreiz slavēna aktiera dēls, kura prasme izmantot jebkuru situāciju, jebkurus apstākļus savā labā ir ne mazāk talantīga. Šo ceļu iet izvēlas arī Žils Pīpkals-Vārvs, cilvēks dubultnieks (“Vārvs”). Tie ir vīri, dzīves mākslinieki, spēlmaņi, kuriem ikdienība šķiet par šauru, vienkārši neērta. Viss tiek darīts ar plašu vērienu. Ikviens Anšlava Eglīša varonis tiecas pēc varenības, lieliskuma, tomēr šī tieksme izpaužas dažādās pārmērībās un ačgārnībās. Viņu izpratnē dzīve — tā ir spēle, savdabīga sacensība, kurā valda nejaušība un uzvar ne jau ideālisti vai paši gudrākie, talantīgākie, bet gan veiklākie un izmanīgākie. Tāpēc arī tiek darīts viss, lai uztiktu un noturētos dzīves viļņa virspusē. Iznākums, kā jau katrā spēlē, dažkārt ir gluži negaidīts.

Viena no raksturīgākajām ir novele “Vārvs” (1933) par dekadentisku dzejdari, kura dzīves galvenais mērķis — no pagraba dzīvokļa pārcelties uz beletāžu, no neveikla rīmju kalēja kļūt par tautā populāru dzejnieku. Pasaules literatūrā tik bieži izmantotam motīvam — snobs par katru cenu cenšas ietikt aristokrātos — Anšlavs Eglītis piešķīris savdabīgu hiperbolizētu paspilgtinājumu. Sava paštēla radīšanai Vārvs pakļauj it visu — katru soli, žestu, pārveido pat sejas vaibstus. Zemapziņā slēpto nepilnvērtības kompleksu dzejnieks tušē ar impozanto ārieni un ekscentrisko uzvedību, kas reizē šokē un intriģē sabiedrību. Rūpīgi iestudēts tiek arī pašnāvības mēģinājums, šim gadījumam piemeklējot pat pieskaņotu zīda jostu, nevis kādu vienkāršu auklas gabalu. Kad labi iecerētais farss negadījuma dēļ pārvēršas traģēdijā — dzejnieka īsais, bet tik fascinējošais mūžs pēkšņi apraujas, tas ir tikai sižeta ārējais atrisinājums. Autors nedod atbildi uz jautājumu, vai Vārvs, aiz kura paliek raudošu pielūdzēju pulks, beigu beigās nav ieguvis to slavu, pēc kuras tā tīkojis, vai spēle nav pārvērtusies vinnestā.

Viss ir nosacīts jeb negaidītu apstākļu radīts. Bet pats cilvēks — vai nav tikai skaida apstākļu straumē? Autora pozīcija ir neitrāla. Tieši šis moments ļauj secināt, ka jau “Maestro” stāstos iezīmējas tās divas pamatlīnijas, kuras rakstnieka mākslā allaž iet blakus, dažkārt attālinās, citkārt satuvinās, pat saplūst. Jau daudz skaidrāk tās izceļas romānā “Līgavu mednieki”.

Pirmo no šīm līnijām mākslinieks vilcis it kā ar biežā elļas krāsā trieptu otu uz visai grubuļaina audekla. Viņa zīmētajā groteskajā telpā proporcijas nav īsti samērīgas, vietumis vērojama detaļu pārblīvētība. Pats meistars smeļ gaišus un atklātus smieklus, jo savas personāža saimes vidū jūtas labi. Kā draudzīgs līdzdzīvotājs un sapratējs, kas nebaidās dažkārt izlaist arī pa kādam dzelonītim, tikai — bez nāvējošas indes.

Otra līnija — tie jau ir smalki izstrādāti spalvas zīmējumi. Autors kopā ar savu varoni it kā staigā pa naža asmeni — vienā pusē smieklīgais, otrā skumjais. Abas šīs līnijas vieno raits, sentenciozs, zobgalību pilns un reizē uzsvērti lietišķs stāstījums, kurā jaušama atturīga smeldze, nereti pat liriska jūsma. Tās tad arī ir galvenās A. Eglīša stila īpatnības.

Nedaudz par divām lieliskām, bet samērā maz pieminētām noveļu grāmatām. Tās ir “Nestundas” un “Kazanovas mētelis”. “Nestundas” iznāca 1940. gada vasarā Rīgā tūdaļ pēc krievu okupācijas, vēl tik greznajā “Zelta Ābeles” izdevumā, ar autora paša zīmējumiem, un “Kazanovas mētelis” — 1946. gadā Štutgartē, pirmajā trimdas pavasarī.⁴⁰ Gan no žanriskā, kompozicionālā, gan tīri mākslinieciskā viedokļa tie ir perfekti izstrādāti darbi.

Abas grāmatas veidotas pēc Dž. Bokačo “Dekameronā” gredzenveida kompozīcijas principa ar tam raksturīgo stāstītāja tēlu un nelielu klausītāju pulciņu norobežotā telpā, un tas tūdaļ noskaņo lasītāju uz kaut ko intriģējošu. Tie ir stāsti par

⁴⁰ Krājumā “Kazanovas mētelis” ietvertās noveles pirmoreiz publicētas laikrakstā “Tēvija” 1943./1944. gadā.

neparastiem notikumiem, ar kuriozu vai pārpratuma situāciju, strauji kāpinātu, saspringtu darbību un gluži negaidītu atrisinājumu. Tas nozīmē — ja ekspozīcijā varonis ienāk pa vienām durvīm, finālā viņš iziet jau pa citām.

Pirmajā — “Nestundas” — ir apkopoti pieci stāstījumi par bailēm, par to nestundas brīdī, kuru var piedzīvot ikviens un kurā pastāv tikai divas iespējas — uzvarēt vai zaudēt, trešā ceļa nav. Viens no stāstītājiem, lai sevi pārbaudītu, ielēcis Gaujas atvarā un tik tikko nenoslīcis, otrs, izaicinot likteni, nolēmis naktī pavadīt vientuļā lauku baznīcā un baiļu priekšā kapitulējis, trešo līdz nāvei pārbaudījis kāds psihiatriskās slimnīcas ārsts, izlikdamies par nesen izbēgušu, bīstamu trakomājas iemītnieku, u. tml. Autoru šajās atšķirīgajās, bet vienmēr ekstremālajās situācijās interesējis viens — kā cilvēks, kurš ir pārliecināts par savu veselo saprātu un skaidro, loģisko domāšanu, kurš izstudējis grāmatu grāmatas un netic ne murgiem, ne māņiem, vienā acumirkļī var kļūt par savu instinktu vergu. Kā visi prāta uzliktie ierobežojumi acumirkļī sabrūk, un cik daudz nenosakāmu baiļu un nevaldāma temperamenta slēpjas jebkurā cilvēkā.

Te interesanti vēl divi momenti. Pirmkārt, Anšlavs Eglītis sevi apliecinājis kā teicamu psiholoģiskās analīzes meistar, lai gan citkārt ar varoņa iekšējo pārdzīvojumu skaidrojumiem nenodarbojas. Viņš ir un paliek asas un saistošas fabulas, intrīgas cienītājs. Par varoņa izjūtu atspoguļotāju kļūst detalizētais, maksimāli blīvais vietas, vides, rīcības, domu u. tml. uzskaitījums, kas veido ļoti saspringtu, arvien kāpinātu ritmu, ar savu tempu aizraujot un suģestējot lasītāju.

Tā atvarā nīrēja izjūtu skala izzīmēta vissīkākajās niansēs, sākot ar nedaudz bravūrīgu drosmi, pirmo nedrošības sajūtu, kad neizdodas tūdaļ uznirt, tad lēni pamodušos, arvien pieaugošo baiļu sajūtu, izmisumu, cerībām, apātiju, niknumu, padošanos liktenim un, visbeidzot, ar tik negaidīto, gluži neticamo, bet būtībā tik vienkāršo izglābšanos. Ja arī stāstījumā jūtama visai spēcīga E. A. Po noveles “Nolaišanās

Mālstrēmā”⁴² ietekme, tā nebūt nemazina A. Eglīša darba māksliniecisko vērtību. Arī naktī baznīcā palicēja pārdzīvojumi ir zīmēti visās niansēs, kopš tā brīža, kad nodziest pēdējā svecīte un ap viņu cieši sakļaujas tumsa un klusums, un tad kāds “iesit it kā ar melnu drānu pa acīm”. Tik zīmīga un iedarbīga metafora vēl papildināta ar klusējošo ērģeļu plēšu šņākoņu, sīkšanu, skrapstēšanu un tamlīdzīgu trokšņu lietpratīgu aprakstu. Un tad arī no varonības nepaliek pāri ne druskas.

Otrkārt, “Nestundās” ir skaisti, emocionāli dabas apraksti. Kā jau īsts pilsētas bērns, turklāt apveltīts ar visai racionālu uztveri, rakstnieks nav bijis liels dabas apjūsmotājs un aprakstītājs. Tomēr šeit viss ir vasaras nakts burvības pilns, Gaujas līču krāsu, skaņu, smaržu piesātināts.

Tas viss liecina, ka mazais žanrs (īpaši novele) autoram ļauj brīvi eksperimentēt, atklāties arī kādā neierastā, atšķirīgā rakursā. Vai arī, kā tas redzams krājumā “Kazanovas mētelis”, dod iespēju dažādi variēt vienu un to pašu tēmu, motīvu, arī raksturu.

Piecos stāstos par nelaimīgu jeb izputējušu mīlestību, kurus stāsta kāds baletmeistars, komponists, aktieris, mākslas kritiķis un arī restorāna viesmīlis, viegli atpazīt jau citos Anšlava Eglīša darbos sastaptus varoņus. Tur ir kūdītājs un citu nerrotājs Kurcums no romāna “Homo novus”, ir baletmeistars un komponists no stāsta “Ģīmetne”, aktiera Rožozola (stāsts “Fortinbrass”) līdzinieks, noslēpumainais dzejnieks Vāravš, kuru tagad dēvē par mīklaino svešinieku. Un tam visam savu “anšlavisku” toni piešķir respektablais Romas pagraba viesmīlis, kādreizējais filozofijas students, kurš vienīgais visā domubiedru (šai gadījumā vecpuišu) grupā izjūt īsti stabilu pamatu zem kājām.

“Kazanovas mētelī” ietvertie stāsti būtībā ir variācijas par vientulību, par cilvēku savstarpējo attiecību trauslumu. Pasniegšanas veids — nedaudz uzspēlēta nevērība ar krietnu pašironijas piedevu, un tai cauri jaušama nenoliedzama smeldze, kuru gan

⁴¹ A. Eglītis šo darbu tulkojis 1937. gadā.

it visi sabiedrībā labi pazīstami, atzīti vīri cenšas slēpt. Jau katrā konkrētā situācijā, kura tuvinājusi divus cilvēkus, ir kaut kas tāds, kas tos neatvairāmi izšķir. Un šis “kaut kas” — tā ir ilūzija, māns. It visas darbojošās personas dzīvo savā ilūziju pasaulē, kurā jūtas pietiekami droši. Būtībā ir uzlikušas masku, kurai tad arī cenšas pielāgoties. Maskai iespēlē arī partnere — pat tad, ja viņas intereses ir gluži pretējas. Atklājoties patiesībai, pretišķības šajā dubultspēlē kļūst nepārvaramas.

Tā savlaik komponists, pārlietu idealizējot savu iecerēto, nomocījis viņu ar bezgalīgiem un nereti arī pašu garlaikojošiem koncertu apmeklējumiem, noslēdzot to visu ar garām pastaigām un dzeju deklamācijām. Reiz kādā restorānā, kur mākslinieks mēdzis iegriezties, viņš ierauga ar alus glāzi rokā skaļi smejam savu meiteni, kuru bija iztēlojusies par tādu, kas pārtiek vienīgi no garīgās barības un prot tikai klusi un piemīļīgi smaidīt. Tāda pati nepārvarama plaisa rodas starp aktieri un viņa līgavu, kura, iemīlējusies mākslinieka skatuves tēlā, nespēj to savienot ar reālo cilvēku.

Noveles “Kazanovas mētelis” centrā ir kāds “neglītais pīlēns” — visu izsmietais, neveiklais vēstures muzeja praktikants, kurš nejauši iegūst savā īpašumā muzeja relikviju — “sīržu lauzēja” Kazanovas mēteli. To uzvelkot, notiek brīnišķīga pārvērtība: viņš it kā saaug ar šo karnevāla masku un, pats galvenais, — arī citu acīs kļūst valdzinošs, atjautīgs, veikls, spējīgs iekarot sieviešu sirdis. Viss sabrūk brīdī, kad atklājas, ka tas nebūt nav Kazanovas mētelis, bet muzeja direktora vecais darba ķitelis. Viens vienīgs dūriens šai ilūzijā noteic visu cilvēka turpmāko likteni. Divkāršais apvērsums piešķir novelei īpašu pievilcību, un, tāpat kā J. Ezeriņa novelistikā, neticamais kļūst ticams.

Pavirši skatoties, starp abiem māksliniekiem it kā nav nekādas līdzības — cik viens dzirkstoši rotaļīgs, emocionāls, kā zīdspārnu tauriņš dzīvo vienai dienai, tik otrs — skeptiski vērojoša, intelektuāli ievirzīta personība. J. Ezeriņa varoņu sarunas

apraujas pusvārdā, daudzpunktos. Anšlava Eglīša personāži savas balsis nesaudzē, nereti dimdina un rībina pat bungas. Un tomēr viņu garīgā radniecība ir nenoliedzama. Viņus saista neviltots spēles prieks, pat sava veida azarts. Tomēr situāciju un notikumu virpulī tiek ievērota kāda stingra, nepārkāpjama robeža. Savlaik O. Vailds atzina, ka īstam novelistam jābūt kā akrobātam, kurš veikli balansē uz virves. Šo principu ievērojuši abi rakstnieki.

Arī Anšlavam Eglītim, tāpat kā J. Ezeriņam, par visu svarīgāka ir "apdare": eleganta, pat spoža forma, asprātīgi, zemitestu pārpilni dialogi. Šādi dzirkstīgi dialogi, kas veidoti it kā pēc "bumeranga" principa, ļoti raksturīgi arī angļu literatūrai, kura abiem rakstniekiem bijusi tuva. Tāpat kā apzināta novēršanās no cilvēka dvēseles "melnajiem un līkumotajiem" labirintiem.

Būdami prasmīgi savu darbu režisori, kuru stingro roku lasītājs pat neizjūt, viņi piešķirušī ticamību tādai pasaulei, kur pār cilvēkiem it kā valda liktenīgas nejaušības, aklas sakritības.

Tas attiecināms arī uz Anšlava Eglīša apjomā plašāko darbu — "Ģīmetne" (1942). Vērtējot pēc apjoma, tradicionāli to dēvē par garstāstu, tomēr "Ģīmetnei", tāpat kā P. Merimē "Karmenai", A. Puškina "Pīķa dāmai", P. Heizes, T. Štorma, arī R. Blaumaņa novelēm ("Raudupiete", "Romeo un Jūlija"), piemīt it visas žanram raksturīgās īpašības. Ciešs laika un telpas saistījums, drāmas likumiem atbilstošs ievads, sarežģījumi, kulminācija un maksimāli īss, aprauts epilogs un centrā — viena varoņa likteņa drāma.

Liela, ja ne patī galvenā nozīme ir nejaušam gadījumam jeb "lietai". Krāmu tirgū nejauši nopirkta glezna, nezināma autora veidotais vīrieša portrets, divas reizes (sākumā un finālā) nospēlē savu liktenīgo lomu. Tāpat kā populārajā cirka spēlē, mākslinieks Klāvs Raipals no savas dzīves zemākā posma ļoti mērķtiecīgi kāpj augšup pa veiksmes jeb karjeras kāpnēm, atgūst arī savu iemīļoto. Tad viena kļūmīga spēles kauliņa

metiena dēļ tikpat ātri nolaižas lejup. Nobeigums ir autora iecienītā paradoksa situācija — ieguvums (glezna) pārvērties savā pretmetā — zaudējumā.

Salīdzinājumā ar jau zināmiem paraugiem pasaules literatūrā interesants šķiet portreta jeb ģimenes mākslinieciskais izmantojums. O. Vailds Anglijā un N. Gogolis Krievijā gandrīz vienlaikus sarakstījuši darbus, kuru pamatā ir notikumi ap gleznu, taču sižetiskais risinājums ir atšķirīgs. O. Vailda romānā “Doriana Greja portrets” portreta attiecības ar modeli ir mainīgas un sarežģītas. Notikumu gaitā glezna kā sūklis uzsūc sevī visu slikto, varmācīgo, noziedzīgo varoņa dzīvē, viņa sliktās domas pamazām iznīcina mākslas darba skaistumu, pārvērš to karikatūrā.

Savukārt N. Gogolis stāstā “Portrets” risinājis problēmu, kā portrets, kam par modeli bijis ļauns, mantkārīgs augļotājs, iegūst pārdabiskas spējas sēt ļaunumu it visos, kas nāk ar to saskarē. Portrets savos īpašniekos modina slēptas kaislības, tumšas dziņas, tā it kā dzīvās, degošās acis vieš cilvēkos nemieru, bailes.

Arī Anšlava Eglīša stāstā varoņa uzmanību krāmu tirgū starp dažādām grabažām vispirms piesaista apputējušā, salauzītā gleznā attēlotā vīrieša acu skats — drošs, it kā pavēlošs. Arī vēlāk tam ir būtiska, pat izšķiroša nozīme varoņa liktenī (gleznu restaurējot, šī acu izteiksme ir izzudusi). O. Vaildam ģimene bija sirdsapziņas personificējums, N. Gogolim — nezūdoša ļaunuma iemiesojums, bet Anšlavam Eglītim tā ir varoņa labo nodomu un gribas atmodinātāja. Ģimētnē saskatāms viss, kā attiecīgajā brīdī trūkst Klāvam, bet kas savlaik bijis viņa ideāls, — pašapziņa, gribasspēks, enerģija, nevērīga elegance. Un glezna viņu it kā sāk vadīt, modina vēlmi darboties, iededz jau tikpat kā zaudēto talanta dzirksti. “Doriana Greja portretā” atšķirība starp ģimētni un tās modeli ar katru dienu un gadu palielinās, turpretim šeit notiek otrādi. Iesākumā starpība ir ļoti liela, bet ar katru Klāva kāpienu augšup tā arvien vairāk

samazinās. Bet tad, kad šķiet, ka viss iecerētais jau sasniegts, glezna pēkšņi sāk spēlēt diametrāli pretēju lomu, visai atbilstošu tiem ironijas mākslinieciskajiem principiem, kas tuvi Anšlavam Eglītim.

Portrets, kas karājas pie sienas Klāva Raipala lepnajā dzīvoklī, pamodina viņā mantkāres velniņu. Kad glezna ir pārdota un pats varonis sācis neatvairāmi slīdēt lejup, pēdējā brīdī viņš cenšas to vēl atgūt. Tomēr arī šis salmiņš izslīd no rokām, jo gleznas jau būtībā vairs nav — muzeja restaurators to pārvērtis līdz nepazīšanai — neizteismīgā, ģekīgā lelles ģīmī ar nedzīvām acīm, bezdomu pieri. Tad arī Klāvs saprot, ka viņa “spēlīte ir beigta”.

Anšlavs Eglītis savā darbā kārtējo reizi apliecinājis, ka ir un paliek konsekvents fabulists, kuram primārais vienmēr ir raits, intriģējošs sižets, aizrautības jeb interesantuma moments. Viņu interesē, *kas* notiek ar cilvēku, nevis *kā* tas notiek. Tāpēc rakstnieks nevadā lasītāju pa cilvēka psihes muklājiem, tas vienkārši neatbilst viņa mākslinieciskajiem principiem.

Lai lasītāju pārāk ilgi “nevārdzinātu ar drāmu, kuras bēdīgais iznākums jau tā kā tā nojaušams”, autors ieteic iztēlē pāršķirt desmit divdesmit lappuses, kurās tad arī būtu atklātas visas “cilvēka sirds neizdibināmās dzelmes, paslepenie nostūri un spraugas”.⁴²

Rakstnieku vairāk saista “ārējā faktūra”. Un “Ģīmetne” ļoti uzskatāmi liecina, ka to veidojis ne tikai rakstnieks, bet arī profesionāls gleznotājs, kurš vai nu ar kādu neparastu krāsu savienojumu, vai zīmīgu apģērba detaļu spēj nedaudz vilcienos ieskicēt raksturu. Piemēram, operas baletmeistars, neglīts un maza auguma, valkā murskuļainās cilpās adītu neticami rupjas dzijas vamzi “zaļi satrūdējušu praulu krāsā; kājās grubuļainas sarkanas bifeļādas kurpes ar fantastiski biezām zolēm un milzīgām šuvēm gareniski pāri purniem”⁴³.

⁴² Eglītis A. Ģīmetne. — R., 1943. — 133., 134. lpp.

⁴³ Turpat. — 133. lpp.

Te ir arī Anšlavam Eglītim tik raksturīgā ļoti blīvā priekšmetiskā pasaule. Lietas un priekšmeti virknējas garu garos uzskaitījumos, veidojot savdabīgu ritmu, krāšņu ornamentiku. Dažādie uzskaitījumi, kā arī smalkie dzīru, jubileju apraksti, no vienas puses, ir ar noteiktu psiholoģisku slodzi, bet, no otras puses, dzīvo savu, neatkarīgu dzīvi, kļūstot par patstāvīgām žanra gleznām.

Par liela apjoma žanra gleznu "Ģīmetnē" kļuvis detalizētais, priekšstatiem pārbagātais Rīgas sīkumtirgus jeb utenes apraksts, ievērotas arī it visas kompozīcijas likumības — lēni un pakāpeniski tiekam ievesti šai tirgus murkulī, kur dzīve pilnībā "atklāj visu savu nabadzību un skrandas", sākot ar vecām mēbelēm un grāmatām, antikvāriem priekšmetiem līdz cietinātai prāvesta apkaklītei vai balerīnas bruncīšiem. Tāpat arī operas dekorāciju darbnīca, pat tā dēvētie šņorbēniņi un gremdētava, visas ejas un nostūri — tas ir precīzi un, pats galvenais, — dzīvīgi un interesanti uzgleznots. Cilvēks uz šā fona reizēm jūtas sīks, nenozīmīgs, vientuļš, citreiz ļoti ekspresīvi veidotā priekšmetiskā pasaule kļūst par varoņa izjūtu un pārdzīvojumu atspoguļotāju, viņa darbības aktīvu līdzdalībnieci.

Operu un operas ļaudis, arī tās tuvāko apkārtni ar Romas pagrabu un Švarca kafejnīcu — šo vidi, kas ļoti kolorīti atveidota "Ģīmetnē", rakstnieks pazinis lieliski. Trīsdesmito gadu beigās par dramaturgu operā strādāja Anšlava Eglīša tuvs draugs, mūziķis un rakstnieks Knuts Lesiņš. Arī Mariss Vētra grāmatā "Mans Baltais nams" atceras: "Kad pēc Jēkaba Poruka Knuts Lesiņš iesēdās puspagrabā, mazajā dramaturga istabiņā, tad pa Balto namu sāk staigāt un nav vairs izdzēšamas tādas sejas — kā kautrais Vilis Cedriņš, spriganais Eriks Ādamsons un — vājš miesās, degošām acīm Anšlavs Eglītis. Kad skatos atmiņās uz Balto namu, es redzu vienmēr šo rakstnieku paaudzi."⁴⁴

⁴⁴ *Vētra M. Mans Baltais nams.* — [Ņujorka], 1954. — 237., 238. lpp.

Anšlava Eglīša trimdas gadu īsprozai ir jau nedaudz atšķirīgas īpatnības.⁴⁵ Savas literārās darbības pirmajā posmā Anšlavs Eglītis pēc garīgo interešu ievirzes bija īsts rietumu kultūras cilvēks (viņu varētu dēvēt arī par pasaules pilsoni), turpretim trimdā viņš vienmēr bija un palika latvietis, pie tam no savas zemes izdzīts jeb, rakstnieka paša vārdiem runājot, — “izdzītenis” latvietis. Ļoti spēcīga viņā bija ne tikai savas identitātes, bet arī garīgās trimdas apziņa — tā viņu pavadījusi visās stāstnieka gaitās. Tomēr dzimtene Anšlavam Eglītim atšķirībā no daudziem citiem viņa amata un likteņa biedriem nav tā neskartā laimes sala, kurā vienmēr, agrāk vai vēlāk, varēs atgriezties. Viņa atcerēs allaž klāt ir skaudrā zaudējuma apjauta par to pagātni, kas viņam vairs nebūs atgūstama.

Uz Ameriku, šo lielo cerību zemi, jau dodas nedaudz rezignēts eiropietis, kuram gan daudz kas šai jaunajā kontinentā netiek, tomēr, būdams labi audzināts, viņš visai atturīgi vērtē valsti, kas viņam tik daudzus gadus sniegusi mājvietu. Īpaši A. Eglīša sešdesmito un septiņdesmito gadu īsprozā visai jūtama ir tāda ciemiņa attieksme, ko varētu dēvēt par pieklājīgu iecietību. Nedaudz pieklusis tas pirmskara jautrais, atklātais rotaļnieks, kurš tā īsti atraisījās groteskā vidē, spilgtas oriģinalitātes gaisotnē. Arī tīri vizuāli var saskatīt pat divus autora paštēlus, neapšaubāmi līdzīgus un reizē ļoti atšķirīgus. Par vienu, trīsdesmitajos gados zīmētu autors stāstījis pats.⁴⁶ Tas ir visai pašapzinīgs jauns cilvēks, ģērbies dzeltenā, stilīgā mētelī ar platiem, polsterētiem pleciem un uzlietu apkakli, dzelteniem cūkādas cimdiem rokās, koši zilu zīda šalli ar “nierītēm”. Tātad — sava veida dendijs. To otru — jebkurš var saredzēt autora darinātajās ilustrācijās. Te apģērbs, kura detaļas maz izstrādātas, nevis slēpj, bet tieši akcentē nēsātāja kalsnumu,

⁴⁵ Pēc kara A. Eglītim iznākuši septiņi īsprozas krājumi. Plašāk par tiem sk.: *Smilktiņa B.* Anšlava Eglīša stāsti un noveles // *Eglītis A.* Pretskatā un profilā. — R., 1996. — 64.—85. lpp.

⁴⁶ Pašportreti: Autori stāsta par sevi. — Ņujorka, 1965. — 96. lpp.

zināmu stūrainību. Visbiežāk viņu redzam stāvam nevis centrā, bet nedaudz nomaļus, pat aizmugurē, tomēr ļoti ieinteresētu it visā notiekošajā. Sejā, kuras līdzība ar oriģinālu nebūt nav īpaši slēpta, visbiežāk var samant nelielu izbīli, tādu kā samulsumu.

Šie Anšlava Eglīša spalvas zīmējumi trimdā izdotajās grāmatās labi atklāj autora pozīciju — nedaudz atsvešinātu, paskumju un vienlaikus arī vēsas skepses un pašironijas aizsargātu.

Rakstot par dzīvi un cilvēkiem, rakstnieks bieži lietoja vārdu — šaubas. “Ja cilvēks nespētu šaubīties par visām lietām, labām un ļaunām, neizprotamām un tādām, kas šķiet pavisam skaidras, tad jau mums visiem ar skubu vien būtu jākaras nost. Bet cilvēks arvienu domā: Var būt, ka tik traki nemaz nav? Varbūt — rīt būt citādi?”⁴⁷

NO SPĒLES UN IRONIJAS UZ APLIECINĀJUMU (P. Klāns)

Līniju dažādība un patiesa uzdrīkstēšanās raksturīga visai trīsdesmito gadu modernistu paaudzei. Šos stilā atšķirīgos autorus tomēr vieno zināms anarhisms; viņi noraidīja tradicionālo, konvencionālo, tāpat arī patētisko, idealizēto kā saturā, tā izteiksmē. Sniedza jaunu ieskatu par modernā cilvēka, visbiežāk pilsētnieka dvēseles dzīvi, par dziļi zemapziņā slēptajiem instinktiem, nereti pat patoloģiskiem psihes izlocījumiem.

Tomēr maldīgs būtu uzskats, ka trīsdesmitajos gados pozitīvistu un negatīvistu (šāds sadalījums, protams, ir nosacīts) veidoja divas naidīgas karojošās nometnes. Gluži otrādi, valdīja abpusēja tolerance, cieša draudzība vienoja skeptiķi K. Lesiņu un pozitīvistu V. Cedriņu, E. Virza vienmēr ar patiesu atzinību

⁴⁷ Eglītis A. Kāpēc Agnis nepakārās // Eglītis A. Pasmaidot. — [Ņujorka], 1970. — 9. lpp.

atsaucās par E. Ādamsona jaunākajiem darbiem. A. Čaks šai laikā sarakstīja arī nacionālā gara piestrāvoto poēmu "Mūžības skartie". Atsevišķus V. Lāča un J. Plauža darbus jūtami ietekmējusi "smalko kaišu" psiholoģija.

No Sabiedrisko lietu ministrijas Preses nodaļas,⁴⁸ arī no Valsts prezidenta kancelejas puses ik pa brīdim gan atskanēja kāds tā dēvētajiem intelektuāļiem adresēts norājiens par nevajadzīgu pesimismu, "estēticismu" un, pats galvenais, — nelatviskumu. Attiecībā uz pēdējo, tas varbūt arī bija visai trāpīgi teikts. Lai gan it visi minētie autori galvenokārt tēlo (un dara to ļoti precīzi) Rīgu vai tās nomales un viņu varoņi ir pilsētnieki, visbiežāk mākslinieki, tomēr darbiem kopumā ir zināms internacionālisma (kosmopolītisma) akcents. Iespējams, ka tā bija neapzināta vēlme saraut jebkurus provinciālisma žņaugus, vēl ciešāk tuvināties Eiropas literatūras modernajām tradīcijām.

Trīsdesmito gadu nogalē, kad "jaunie negatīvistī" izgājuši jau pirmās "ugunskristības" un ieguvuši arī nedalītu lasītāju atzinību, literārajā dzīvē bez lieka trokšņa, bez deklarācijām un manifestiem ienāk jauna literātu paaudze. Kā raksta P. Klāns romānā "Kadet, uguni!" (1975), tā ir paaudze, kas izaugusi sakāpināti nacionālā domāšanā un jušanā un gatava jebkurā brīdī "uz ežiņas galvu likt". Viņu augstākais tikums bija dzimtenes mīlestība. Tolaik tik jaunais un daudzsološais dzejnieks V. Cedriņš rakstīja: "Ņem, tēvzeme, mani, es kareivis tavš; / Mēs mirsim, tu dzīvosi mūžam" ("Pirms kaujas", 1942). A. Eglītis, I. Leimane, U. Ģērmanis, V. Toma, A. Johansons, I. Kalnāre,

⁴⁸ Piemēram, rakstnieks V. Veldre, kurš tolaik bija Preses nodaļas vadītājs, rakstīja, ka jaunākajā literatūrā (K. Lesiņa noveļu grāmatā "Zīmes tumsā", atsevišķās A. Eglīša novelēs, arī E. Ādamsona un M. Bendrupes darbos) vērojamas "latviskai dzīves īstenībai neraksturīgas tendences", kas izpaužas kā ornamentāls estētisms un izteikts negatīvisms. Savukārt J. Bičolis vēl 1940. gada pavasarī Rakstnieku dienu referātā teica: "Manierisma un intelektuālisma māksla, ko tik spilgti reprezentē Anšlavs Eglītis un Eriks Ādamsons, nav īstā latviešu māksla. Vārdi bez dvēseles nav dzeja." (Raksti un Māksla. — 1940. — 6. nr. — 559. lpp.)

A. Dziļums, R. Liepa, P. Klāns — tā bija jau otrā Latvijas brīvvalsts laikā izaugusī literātu paaudze, kurai savā tēvu zemē diemžēl nebija lemts vairs ilgi kavēties un kuru kara ceļi aizveda visdažādākajos virzienos. Kā to visu jau paredzēdami, viņi darbošanos literatūrā uztvēra ļoti nopietni, nevis kā spēli vai rotaļāšanos ar vārdiem. Tomēr, it kā atgriezoties pie tradicionālā, īpaši ētiskās orientācijas virzienā, nebūt nesarāva saikni ar modernisma poētiku.

Prozistu (J. Klīdzējs, I. Grebзде, I. Vīksna) vidū interesantākais ir *Pāvils Klāns*, kuram arī vienīgajam Latvijā paspēj iznākt divi īsprozas krājumi (“Pusnakts viesis”, 1940⁴⁹; “Sīkums”, 1944). Vēlāk gan pats autors atzinis, ka darbi rakstīti jau gadus septiņus. Rakstāmgalda atvilktnes bijušas manuskriptu pārblīvētas, tikai retais pat to zinājis.

Tapuši stāsti, noveles, miniatūras par dažādiem savādniekiem — vienpatņiem, kuru dzīves stils nereti ir pretrunā ar sabiedrības konvencionālajām normām. Zināma mīklainība, kas rodama cilvēku zemapziņā un kādā negaidītā situācijā izlaužas uz ātru, ir sfēra, kas jauno autoru interesē visvairāk.

P. Klāna īsproza kopumā liecina, ka autors pēc savas garīgās ievirzes ir reizē romantiķis un prātnieks, kuru vairāk interesē nevis veikls fabulas savijums vai morālas dabas jautājumi, bet gan kāds intensīvs, pat nedaudz afektēts dvēseles stāvoklis. Mīlestība, ilgas, bēdas, greizsirdība, bailes — šīs jūtas un to izraisītās kolīzijas saistījušas P. Klānu visvairāk. Varbūt tieši tāpēc P. Klāna darbi it kā nepadodas racionālai analīzei un ir grūti pārstāstāmi. Lai arī viņa darbos atrodamas konkrētā laika reālijas — divdesmito trīsdesmito gadu Zemgale, visbiežāk Lielupes krastos, vai vientuļi Kurzemes jūrmalas ciemati un darbojošās personas ir vienkārši ļaudis — zvejnieki, laucinieki, koku pludinātāji, tomēr visai realitātei allaž pāri klājas savdabīgs noslēpumainības plīvurs, kaut kas vārdos neizteikts, pat mistisks jaušams atmosfērā un noskaņās.

⁴⁹ Krājums “Pusnakts viesis” atkārtoti iznāk 1942. un 1944. gadā.

Noveļu darbība visbiežāk noris nakts vai miglas aizsegā ("Migla", 1937; "Bikts", 1938), kādās puspamestās lauku mājās, kur mīt no visa atsvešinājies sirmgalvis ("Iesim nu uz dusu"; "Skapis", abi 1937), citkārt tā ir vētras neaizsargāta zvejnieku būdiņa, kurā vientuļa sieviete uzticīgi gaida pārrodamies savu vīru — kontrabandistu ("Pusnakts viesis", 1935). Pārsvarā vientuļas, nesaprastas vai arī nedaudz dīvainas dvēseles savas bēdas un pārdzīvojumus uztic nejaušam ceļa gājējam. Tādējādi pēc sava strukturālā zīmējuma visbiežāk tie ir grēksūdzes tipa stāsti. Līdz ar to vēstījums ļoti subjektīvs, dziļi personisks un izpaliek vērtējošais vai moralizējošais akcents.

Dzīves un dzīvības atzīšana jebkuros, pat šķietami melnākajos, bezcerīgākajos brīžos ir ļoti būtisks P. Klāna mākslinieciskā rokraksta vilciens. Šī pamatintonācija, kas vijas cauri visai P. Klāna īsprozai, arī lirisms un prasme radīt noskaņu viņu satuvina ar K. Lesiņu. Abiem vienlīdz tuva ir skalbiskā dzīves pieņemšanas filozofija, jo, viņuprāt, cilvēks ir tikai "skudra pie mūžības vārtiem". P. Klāns gan ir daudz nopietnāks, tikpat kā nepazīst ironiju vai sarkasmu, mazāk aizraujas ar filozofēšanu, vairāk ir dabas vērotājs.

Dabas klātesamība veicina emocionālo, arī psiholoģisko piesātinājumu. Lasot P. Klāna īsprozu, vienmēr var just, ka autoram tuva glezniecība un mūzika, ir laba krāsu un it īpaši — ritma izjūta. Neliels piemērs. Stāstā "Bikts" kāds ceļinieks vasaras nakts klusumā pāri Lielupei cenšas sasaukt laivinieku. Viņa balss "noskan uz augšu un leju pa aizmigušo straumi, ar dīvainu spēku kāpj debesīs — tik augstu un plaši, ka saucējam rodas brīnums par sevi, atbalsojas kokos otrā krastā un pēkšņi pamirst, it kā tumsa to būtu dzirdējusi, uzklaušījusi un pieņēmusi savā glabāšanā. [...] Tad ceļinieks sauc vēlreiz, un balss uzkāpj debesīs, sauciens sen jau izdzisis, bet balss varbūt vēl lido ilgi un augsti, līdz sasniedz daudzu citu saucienu priecīgo un skumjo pulku. Un, kad tumsā uz ūdens vēl nekas nav redzams, ceļinieks saliek rokas pie mutes un grib saukt vēl trešo

reizi, jo pēkšņi jūt ap sevi un aiz sevis dziļu telpu un tumsu, tālu tukšumu, kurā klaiņo dīvaina, ātra, kustīga nakts dzīvība.”⁵⁰

Savlaik R. Blaumanis, galvenokārt tēlodams saspringtas konflikta situācijas, veidoja tādu frāzi, īpaši dialogos, kurā skaidri jūtami ritmiski pārsitieni (“Andriksons”, “Salna pavasarī”) un kura lasītājā tūdaļ izraisa atbilstošu reakciju. J. Ezeriņa novelistikā ritms kā noskaņas un cilvēka izjūtu izpausme galvenokārt balstās uz pusvārdiem, būtībā — neizteiktiem vārdiem un pat grafiski veidotām frāzēm. P. Klāna ritms ir verbu, aliterāciju bagāts. Tā emocionālo kāpinājumu veido nelielas, dažkārt ļoti īsu, patstāvīgu teikumu virknes, kas cita citu pastiprina un pārtop vizuālā un reizē kontemplatīvā vērojumā. P. Klāna daiļrades labs pazinējs kritiķis A. Plaudis šo ritma intonāciju trāpīgi salīdzinājis ar “krāsu bagātām līganām ērģeļu improvizācijām klusā krēslas stundā, kad mūzikas lēnā viļņošanās tevi atraisa no zemes, paceļ un tu šūpojies atmiņās, izjūtās, pārdomās”⁵¹.

Daba, tāpat kā vide, neeksistē pati par sevi, bet ir piestrāvota ar personāža izjūtām, līdzdzīvo un atbalso domas, rīcību. Arī tāpēc rakstnieka īsprozai spēcīga liriska zemstrāva. Varonim dažkārt lemti grūti pārbaudījumi: tuvu cilvēku zaudējumi, liela vientulība ar nebeidzamu gaidīšanu; tomēr vienmēr uzvar ētiski cildenais: nesavtīga piedošana (“Slīkonis”, 1936), uzpurēšanās (“Sieva”, 1940), un pār visu spēcīgāka ir mūžīgās mīlestības gaisma (“Pusnakts viesis”).

Tās atblāzmā norisinās arī stāsts (“Mīlestība”, 1939) par divu jaunu cilvēku tik grūto ceļu vienam pie otra, kad lepnums un spīts liedz izpausties jūtām un paspert soli pretī. Pēc vientulības un atšķirtības gadiem nakts aizsegā risinās saspringts dialogs:

⁵⁰ Klāns P. Pusnakts viesis. — R., 1940. — 9. lpp. Turpmāk norādes uz šo izdevumu dotas tekstā, iekavās (lappuses).

⁵¹ Plaudis A. Divi P. Klāna darbi // Laiks. — 1946. — 9. nr. — 103. lpp.

“Es tevi gaidīju visu šo laiku...” viņa ierunājās. Balss nomira tepat, tikko no lūpām atraisījusies. Nekādas atskaņas, nekādas atbalss. [..]

Jurim likās, ka sirds apstājas krūtīs.

“Kādu laiku?” viņš dobji vaicāja.

“Kamēr tu biji prom — visus šos gadus.”

Viņi apklusā. Visi bija liecinieki šiem vārdiem: debesis un zeme vēriīgi ieklausījās, nakts tumsa tos ievīstīja sevī, un neviens viņus vairs nevarēja atsaukt.

“Un tagad?” Juris gandrīz čukstēdams jautāja.

“Tagad tu esi te” (178).

Frāzes aprautība uzsver emocionālo saviļņojumu.

Mīlestība P. Klānam nav nejaušība vai rotaļa, tā ir kā liktenis, neatvairāms un bargs. Dziļu jūtu nesējas visbiežāk ir sievietes, kuras nepazīst kompromisus, spēj uzticīgi gaidīt un uzpurēties. Raksturīgs ir stāsts “Sieva”, kuru var tulkot kā simbolisku tēlojumu par lielu jūtu spēku, kas nepazīst šķēršļus.

Katru dienu mazā, ārēji trauslā jūrnieka sieva līdz pat tumsai kopā ar savu uzticamo draugu suni sēž uz dambja akmeņiem un vēro kuģus, kas lēni nāk augšā pa Daugavu, klausās to sirēnās. Tveicīgā bula diena uz Daugavas krasta akmeņiem smacē līdzīgi ilgām pēc aizbraukušā. “Mazā sieviete guļ krastā gluži kā vāra, caurspīdīga medūza, ko okeāns izmetis malā, un liekas — tā izžūs un sakritīs saulē, tik vientuļa un nevarīga viņa ir.” Salīdzinājums šeit veido nelielu, bet patstāvīgu, no apkārtējās pasaules norobežotu gleznu, tāpat kā savā vientulībā un pārdzīvojumos no līdzcilvēkiem atsvešināta jūtas stāsta varone.

Iekšēji saspringtais tēlojums, tāpat kā citās P. Klāna novelēs, noslēdzas ar lakonisku, bet gaišu izlīdzinājumu. Kādā rudens naktī “netālu no mājas viņi satikās. Viņš nāca garš un līgans, plašos viennērīgos soļos, apkārt vērdamies, mierīgs un lēns. Mazā sieva apstājās viņa ceļā un gaidīja. Un, kad viņš bija klāt,

viņa klusi stiepa tam savu roku, raudāja un viņas asaras krita uz viņu abu plaukstām” (75).

Cilvēka mūžs, pēc autora atzinuma, ir “dīvains režģu muskulis. Pēkšņi atšķetinās viens pavediens, mezgls citā vietā savelkas ciešāk. Nāk kāds un ar nazi pārgriež kamolu pašā vidū pušu” (267). Šis “kāds” jeb liktenis tad nereti stāsta varoni no mierīga, droša ikdienas plūduma ierauj straujā, gluži neapreķināmā straumē, jo “dzīve ir pilna nezināmā un nejaušā, mēs neviens nezinām, kad tas mūs pārsteigs” (163).

Smalku izjūtu impresijas, kāda liktenība cilvēku savstarpējās attiecībās, varonis, kuru vilina “kaut kas”, jo viņa dvēselē iemājo dīvainas balsis, “kas aizvien sauca to kaut kur prom — kā kādu putnu bezgalīgos lidojumos svešos ļaudīs, svešās zemēs” (63), — tās ir P. Klāna darbu raksturīgākās īpatnības.

Šai P. Klāna daiļrades līnijai cieša saskare ar K. Hamsuna daiļradi. Savu garīgo radniecību ar lielo norvēģu rakstnieku P. Klāns pats ir vairākkārt apliecinājis, un trīsdesmitajos četrdesmitajos gados tieši viņš turpina to hamsunisko tradīciju, kura visjūtāmāk izpaudās 20. gadsimta sākuma literatūrā, ienesot tajā cilvēka psihes pustoņu zīmējumu un spēcīgo lirisma strāvojumu.

Ir rakstnieki, kuri it kā “pavēl” vārdam. Piemēram, A. Upīts, K. Zariņš, Anšlavs Eglītis. Un vienmēr ir arī tādi, kas tam pakļaujas, it kā kalpo. Impresionisti visu uztver ļoti jūtīgi, un visvairāk viņus piesaista nevis konkrētie priekšmeti, bet šo priekšmetu atspulgs, gaismas un ēnu spēles. Virziena poētika jeb tā jutekliskā stila atblāzma jūtama viscaur P. Klāna darbos.

Interesants ir trīs darbu cikls (krāj. “Sākums”, 1944) ar virsrakstu “Dieva doti ļaudis”. Šie “Dieva dotie” jeb dzīves izstumtie ļaudis ir mākslinieki savā dvēselē; viņiem lemta kāda noteikta misija. Savdabīgākā ir novele “Krišs gājuputns” (1943). Krišs ir klaidonis, kurš nekad nešķiras no vijoles, ar tās spēli iepriecinādamis lauku ļaudis, it kā atgādinādamis tiem par kādas citas, viņiem svešas, bet brīnumainas, spilgtas pasaules

esamību. Kādās Zemgales lauku mājās Krišs pavada ziemu un vasaru, ir izpalīdzīgs un laipns, bet reiz mākoņainā augusta pēcpusdienā, kad visi steidz novākt rudzu status, “gaišs, ātri skrejošs saules stars uz mirkli nolija pār lauku, atplaiksnīdams to zeltainā gaismā”⁵². Tad Krišs, pavēries negaidītā gaišuma apmirdzētajā tālumā, pasitis savu vijoli padusē, ne no viena neatvadījies, neatskatīdamies dodas atkal tālāk.

Necilais krājuma nosaukums “Sīkums” labi atklāj autora pozīciju — ikdienas realitātē vai arī kādā negaidītā situācijas pavērsienā atrast neparasto, neikdienišķo cilvēka raksturā, “tāds sīkums [..], bet to neaizmirst”. Visbiežāk tās ir atmiņas, kurās pats notikums jau zaudējis savas reālās aprises, palicis ir tikai pārdzīvojums. Un “tāds mirklis iespiežas dvēselē ar milzīgu spēku un dzīvo tur pat gadiem ilgi. [..] Liekas — tas ir tas krāšņākais, ko dzīve var dot, — īss, gandrīz netverams laimes mirklis, zibens atspīdums, rūsa apvāršņa malā” (7), atzīst nopietnais agronoms Garkalns (“Sīkums”, 1943). Kādreiz jaunībā viņam izdevies iepazīt šo īso mirkli, un viņa dvēsele kļuvusi jūtīgāka, uzņēmīgāka pret visu skaisto un labo dzīvē.

Laimes sajūtu, lai arī īslaicīgu, var izraisīt divu vientuļu dvēseļu nejaušs pieskāriens (“Kukainis”, 1940). Maza zēna sirdī kā karsts, vilinošs aicinājums uz visiem laikiem paliek garām auļojošie jātnieki savās kaujas mācībās, zirgu pakavu vizēšana saulē un arvien tuvojošās taures skaņas (“Eskadrons”, 1939). Noskaņas radīšana ir P. Klāna talanta raksturīgākā iezīme. To apliecina arī kara pēdējā posmā Kurzemes cietoksnī sarakstītās, bet jau Vācijā publicētās noveles⁵³ (“Sāts”, “Salgales Madonna”, abas 1946). Pa svešiem ceļiem, svešām mītnēm kļīst bēgļi, arī ievainoti karavīri, sāpīgi ilgodamies miera, māju, savējo. Nejaušas sastapšanās, divu vientuļu dvēseļu acumirkliņa

⁵² Klāns P. Sīkums. — R., 1944. — 252. lpp. Turpmāk norādes uz šo izdevumu dotas tekstā, iekavās (lappuse).

⁵³ Krājums “Salgales Madonna” (1946). Atsevišķi publicētas noveles: “Sāts”, “Burvība” (abas 1946. g.).

saskaršanās un šķiršanās, klusums, kuru spraigu dara vārdos neizteiktais, vientulības, izsalkuma, noguruma sajūta, arī dramatiski pavērsieni cilvēku likteņos veido smalku psiholoģisko audumu ("Dūda", 1944).

Kad P. Klāns četrdesmito gadu vidū trimdā saraksta virkni miniatūru — niansētu izjūtu impresiju, mazie epikas žanri viņu vairs nesaista. Viņš bija pārliecināts par "romantisma kā garīgas ievirzes un mākslas virziena", kaut arī priekšlaicīgu, tomēr kapitulāciju dažādu modernisma strāvojumu ietekmē un par noveles kā literārās formas klusu ieiešanu pagātnē.⁵⁴

⁵⁴ Klāns P. Kur sākts, tur jānobeidz // Pašportreti / Sakārt. un red. T. Zel-
tiņš. — Ņujorka, 1965. — 166. lpp.

PĒCVārds

Noveles mākslinieciskā izteiksme vienmēr bijusi kustīga un mainīga. Tā izgaismojusi literāro virzienu stilistiskos strāvotumus, un tie savukārt bagātinājuši žanru. Arī ikviens talantīgs rakstnieks ir ienesis žanrā kaut ko savu, individuāli neatkārtojamu.

Ar R. Blaumani, E. Birznieku-Upīti, J. Poruku, A. Brigaderi, A. Saulieti aizsākas pirmais žanra uzplaukuma posms. Tas ir laiks, kad novele nomaina didaktisko stāstu. Noveles specifika — situācijas vai rakstura atklāsme ārkārtējā vai negaidītā rakursā — pievērša uzmanību cilvēkam kā individualitātei, viņa iekšējai pasaulei un tās pretrunām.

Blaumaņa noveles bija novatoriskas šā vārda vistiešākajā nozīmē, tās pierādīja, kādas vispārinājuma un rakstura atveidojuma iespējas piemīt mazajam epikas žanram. Ar Blaumaņa novelēm literatūrā pirmoreiz ienāca cilvēks, kam ir brīva, dogmu nesaistīta griba un spēcīgas jūtas. Savukārt Poruks bija pirmais, kurš latviešu novelē un latviešu literatūrā vispār parādīja cilvēka dvēseli nerimtīgā kustībā, kur nav ne miera, ne apsūkuma, kurš pieskārās indivīda zemapziņas dziļākajiem strāvotumiem, iezīmēja pat apziņas dalīšanās procesu. Ar J. Poruka novelēm tika sagrauta mākslinieciskās pasaules vienotība, tajā pastiprinājās disharmonija un daudzbalstība, kas būtībā ir modernisma estētikas pamatā.

E. Birznieks-Upītis novelistikā gāja savu, latviešu literatūrā vēl neiemītu ceļu. Ar saviem "Pelēkā akmens stāstiem" viņš rada jaunu žanra paveidu, kura raksturīgākā iezīme ir atkāpe no tradicionālā, normatīvā. Pelēkais akmens ir kā riteņa ass, ap kuru griežas laiktelpā norobežotas un ritmā saspringtas cilvēku likteņa ainas. Spoža novelistiska stila piemērs ir vēstījuma mierīgā, pat nedaudz vēsā objektivitāte, kas kontrastē ar zemteksta ekspresiju, maksimāli noslogotās detaļas.

Deviņpadsmitā gadsimta beigās novele nostiprinās kā patstāvīgs, estētiski pievilcīgs žanrs un iedibina noteiktu priekšstatu par žanra poētiku, par tā nacionālo raksturu. Par vienu no žanra attīstības noturīgākajām tradīcijām kļūst blaumaniskās noveles dramatiski psiholoģiskā, pat traģiskā līnija un visās attīstības pakāpēs tik skaidrā sižeta kompozīcija ar vitālu raksturu centrā.

Divdesmitā gadsimta sākumposms žanra vēsturē neieraksta pašas spožākās lappuses. Noveles īpatsvars mazinās, uzplaukst citi epikas žanri (garstāsts, romāns). Literatūrā sāk darboties rakstnieku paaudze, kura jūt nepieciešamību mākslā iet radikāli jaunus ceļus.

Dažādo un nereti savstarpēji pretrunīgo māksliniecisko meklējumu rezultātā novelē ieplūst divdesmitā gadsimta Rietumeiropas modernisma strāvojumi, impresionistiskais, simboliskais, romantiski liriskais tēlojums. It visos daiļdarbu līmeņos pastiprinās individuālisms un subjektīvisms.

Līdz šim vāji attīstīto žanra komisko, satīrisko ievirzi aktivizē A. Upītis ar "mazo cilvēku mazajām komēdijām".

Divdesmitajos un īpaši turpmākajos gados novele sasniedz jaunu savas evolūcijas posmu un nostājas blakus romānam kā līdztiesīgs žanrs. Tās lakoniskā, bet tik ietilpīgā forma atbilda arī daudzu rakstnieku poētiskās domas ievirzei.

Ciešā kopsolī tā iet ar cittaustu moderno noveli. Vientulības traģēdija, sašķeltā personība, liktenīgas kaislības, dzīvi apnikušie vai pārliecīgie ideālisti — īpatņi, tāpat kā viņu "smalkās

kaites", rodamas arī S. Cveiga, P. Cvirkas, H. Heses, T. Manna un vēl daudzu citu modernistu novelistikā.

Pieaugusi ir visdažādāko intonāciju un noskaņu amplitūda. Jūtamāka ir īstenības transformācija, stilizācija, manierisms. Stilu mainība un nepastāvība būtiski ietekmē noveles māksliniecisko pasauli, uzņēmīgu pret visu jauno.

Trīsdesmito un četrdesmito gadu latviešu novele ieiet sarežģītā un pretrunīgā attīstības posmā. Daļēji tā atsakās no klasisko formu skaidrības, samērības, žanrs it kā cenšas salauzt savu iekšējo struktūru. Par spīti tam, daudzi žanra klasiskie elementi aizvien no jauna demonstrē savu noturīgo patstāvību un pat sīkstu dzīvotspēju.

Daži novelisti bija iecienījuši asu fabulu ar negaidītu notikumu pavērsienu, citi atklāja cilvēka dvēseles drāmu visikdienišķākajās situācijās. Atšķirības sižeta uzbūvē un žanra strukturālā centra — situācijas (komiska vai anekdotiska, traģiska vai traģikomiska) veidojumā un atbilstoši tam atšķirības vēstījuma intonācijā kļuva par pamatu divu klasisko žanra pamattipu — anekdotiskās situācijas un dramatiskās situācijas noveles — paralēlai attīstībai un uzplaukumam. Kā jauns tipoloģiskais paveids nostiprinājās novele — psiholoģiska impresija jeb studija.

It visa grāmatā ietvertā noveles astoņdesmit gadu vēsture liecina, ka žanra evolūcijas pamatā vienmēr bijušas divas šķietami pretrunīgas tendences — pārveidojoties tas centies it kā izlauzties no tradīciju ietekmes, atmet kanonus un tai pašā laikā vienmēr no jauna apliecinājis pat zināmu mākslinieciskās struktūras konservatīvismu. Tas arī galvenokārt šķir noveli no stāsta, kam ir daudz kustīgāka, mobilāka izteiksme, mazāk atkarīga no žanra tradicionālajām formām.

PERSONU RĀDĪTĀJS

- Aigars Pēteris 204
Akmens Jānis 171
Akuraters Jānis 100, 102, 103,
105, 109—114, 134, 140, 141,
151, 152, 155, 184, 201, 226
Apsīšu Jēkabs 24—26, 29, 84, 87,
91
Apulejs 9
Arnims Ludvigs Ahims fon 14
Aspazija (dz. Elza Rozenberga,
prec. Pliekšāne) 92, 202
Austriņš Antons 100, 102, 107,
139, 204
Ādamsons Eriks 11, 145, 163, 211,
212, 214, 217—223, 228, 230,
249, 252
Bairons Džordžs Gordons 110
Baltpurviņš Augusts 100, 103,
105—107, 118-122
Balzaks Onorē de 228
Baļmonts Konstantīns 148
Bārda Fricis 106, 219
Barons Krišjānis 19, 21, 24
Baumane Alija 154
Belijs Andrejs 101
Bendrupe Mirdza 12, 163, 211—
215, 226, 228—233, 235, 252
Berelis Guntis 218
Bergsons Anrī 154, 215, 222
Bičolis Jānis 251
Birkerts Antons 100
Birznieks-Upītis Ernests 6, 26, 35,
51—64, 97, 98, 132, 138-140,
173, 260, 261
Blaumanis Rūdolfs 6, 14, 15, 25—
27, 32—52, 59, 64, 73, 80, 90,
92, 97, 98, 122, 133, 138, 148,
167, 169, 172, 173, 246, 255,
260
Bodlērs Šarls 101, 212, 222
Bokačo Džovanni 9, 10, 13, 138,
181, 242
Brigadere Anna 6, 25, 26, 32, 79,
84, 91—97, 202, 205, 206, 260
Brjusovs Valērijs 101, 148
Cālītis Eduards 101, 139
Cedriņš Vilis 249, 251, 252
Ceplis Alvils 101
Cveigs Stefans 151, 262
Cvirka Petrs 262
Čaks Aleksandrs 115, 185, 186,
189, 211, 214, 218, 219,
223—228, 230, 252
Čehovs Antons 15, 16, 30, 53, 132,
138
D'Annuncio Gabriēle 100
Deglavs Augusts 51, 64

- Dekarts Renē 240
 Delle Vilma 12, 201, 203, 205,
 206, 230
 Demelis Rihards 100
 Dinsbergs Ernests 22
 Doku Atis 25, 51, 64
 Dostojevskis Fjodors 73, 148, 156
 Dziļleja Kārlis 102
 Dziļums Alfreds 203, 204, 253
 Džoiss Džeimss 215
- Eferts-Klusais Ernests 101
 Egle Kārlis 122, 123
 Egle Rūdolfs 66, 67, 118
 Eglītis Anslavs 11, 145, 163, 211,
 214, 217—219, 228, 239—
 252, 257
 Eglītis Viktors 65, 102, 103, 106,
 204
 Ekermanis Johans Pēters 14
 Eldgasts Haralds 34, 100, 102,
 106, 110
 Erss Ādolfs 140, 141, 148—152,
 194, 202, 204, 237
 Esenbergu Jānis 26—29, 96, 133
 Ezeriņš Jānis 5, 6, 11, 20, 21, 120,
 140, 142, 151, 154, 160—170,
 186, 187, 191, 194, 205, 206,
 218, 237, 245, 246, 255
- Ērmanis Pēteris 140, 142—146,
 203
 Ervings Vašingtons 14
- Fallijs (īst. v. Konrāds Bullāns)
 102
 Ficžeralds Frānsiss Skots 151
 Flobērs Gistavs 17, 101
 Francis Alfons 202, 204
 Freids Zigmunds 215
- Gēte Johans Volfgangs 14, 33, 73
- Gogolis Nikolajs 31, 148, 247
 Goldammers P. 15
 Grebзде Irma 204, 253
 Grīns Aleksandrs (īst. v. Jēkabs
 Grīns) 140, 141, 146, 190—
 200, 202, 204, 212, 215, 233
 Grīns Jānis 194
 Gruzna Pāvils 100, 122
 Gudriķe Biruta 203
- Ģērmanis Uldis 252
- Hamsuns Knuts 100, 101, 106,
 111, 257
 Hēgelis Georgs Vilhelms Frīdrihs
 73
 Heize Pauls 10, 15, 48, 246
 Hemingvejs Ernests 16, 151
 Hese Hermanis 262
 Hofmanis Ernests Teodors Ama-
 dejs 14, 109, 161
 Horācijs 154
- Ibsens Henriks 33, 64, 101, 111
 Ieviņš Kārlis 201, 204
- Jankavs Jānis 102
 Jansons-Brauns Janis 64, 102, 215
 Jaunsudrabiņš Jānis 100, 102, 106,
 140, 204, 215
 Jēkabsons Kārlis 101
 Johansons Andrejs 102, 219, 252
- Kafka Francs 215
 Kalnāre Ilze 204, 252
 Kalve Vitauts 236
 Kaudzītes (Matīss, Reinis) 25, 84
 Kaudzītes Matīss 65, 239
 Klāns Pāvils 213, 228, 251—259
 Klaustiņš Roberts 33
 Kleists Heinrihs 14, 15, 48
 Klīdzējs Jānis 253

Krūza Kārlis 105
Kurcijs Andrejs 142

Lācis Vilis 201, 206—212, 218,
252

Laicens Linards 36, 53, 100, 101,
103, 107—109, 139, 141, 143,
170, 179—181

Lapas Mārtiņš 22

Lapiņš Jānis 191, 211

Laube Indriķis 22

Lautenbahs-Jūsmiņš Jēkabs 22

Lazda Zinaīda 203

Leimane Ilona 204, 252

Leitāns Ansis 19, 22

Lesiņš Knuts 115, 163, 211, 213,
214, 216, 228, 233—239, 249,
251, 252, 254

Lesiņš Valdis 100, 104, 106

Lesiņš Vilis 204

Liepa Rīta 253

Londons Džeks 16, 207

Manns Tomass 262

Māterlinks Moriss 100, 161

Māteru Juris 22

Mauriņa Maiga 138

Mauriņa Zenta 109, 155

Medenīš Jānis 202, 203

Melngailis Emilis 34

Mensfīlda Katrīna 16

Merimē Prosperis 15, 17, 48, 246

Mežsēts Augusts 140, 151—153,
155

Moems Viljams Somersets 10

Mopasāns Gijs de 16, 33, 138,
161, 182, 184

Navarras Margarita 17

Neikens Juris 22—25, 31, 84, 133

Nīče Frīdrihs 33, 73, 101, 106, 111

Niedra Aīda 203, 204

Novāliss (īst. v. Frīdrihs fon Har-
denbergs) 111

O. Henrijs (īst. v. Viljams Sidnijs
Porters) 10, 11, 16, 182
Oldingtons Ričards 151

Pērsietis (īst. v. Kārlis Zemītis) 6,
26, 29—31, 51, 64, 65

Platons 73

Plaudis Arvīds 255

Plaudis Jānis 252

Po Edgars Alans 10, 14, 16, 66,
101, 109, 116, 148, 156, 181,
182, 189, 243

Poruks Jānis 15, 25, 26, 32, 33, 35,
64—84, 91, 96, 98, 101, 103,
104, 106, 122, 123, 133, 138,
147, 148, 184, 203, 232, 260

Poruks Jēkabs 249

Prusts Marsels 215

Pšibiševskis Staņislavs 100, 106

Purapuķe Jānis 25, 26

Puškins Aleksandrs 15, 48, 161,
246

Rabācs Kārlis 202, 203

Rablē Fransuā 217, 239

Rainis (īst. v. Jānis Pliekšāns) 99

Raisters Ēriks 202, 204

Rembo Arturs 222

Remarks Ērihs Marija 151

Ričardsons D. 215

Rihters Oskars 101

Rilke Rainers Marija 222

Rozītis Pāvils 6, 11, 120, 141, 152,
153, 155, 165, 173, 181—191,
201, 202, 207, 213

Rubīne Lilīta 222

Rudzītis Jānis 221

Rudzītis Rihards 214

- Sārts Jānis 201, 202
 Saulietis Augusts 25, 26, 32, 55,
 79, 84—92, 96, 97, 184, 202,
 260
 Selindžers Džeroms Deivids 16
 Skalbe Kārlis 25, 100—103, 106,
 114—118, 134, 140, 219, 225
 Skujiņa Austra 155
 Smilktiņa Benita 250
 Sologubs Fjodors 148
 Sprūdžs Alberts 201, 203—207
 Stendāls (īst. v. Anrī Marī Beils)
 15
 Stērste Elza 115
 Strindbergs Augusts 101
 Sudrabkalns Jānis 142, 143, 147,
 156, 228
 Sudrabu Edžus 139
 Swifts Džonatans 239
- Šekspīrs Viljams 33
 Šillers Frīdrihs 33
 Šlēgels Frīdrihs 10
 Šopenhauers Arturs 73, 101, 106,
 213, 238
 Špīlhāgens Frīdrihs 15
 Štorms Teodors 15, 246
 Štrāls Kārlis 101, 103, 105, 121—
 127, 144, 142
 Švābe Augusts 100, 140
- Teodors (sk. Zeiferts Teodors)
 Tīks Ludvigs 14, 48
 Toma Velta 252
 Turgeņevs Ivans 33
- Unāms Žanis 203, 211
 Upīts Andrejs 11, 14, 29, 53, 54,
 65, 100—102, 120, 128—139,
 141, 155, 170—179, 184, 188,
 191, 201, 202, 257, 261
- Vāgners Rihards 73
 Vailds Oskars 16, 17, 101, 109,
 161, 162, 182, 212, 214, 246,
 247
 Vainovskis Jānis 100, 103, 105,
 118—121, 134, 141, 143, 151,
 184, 186
 Valdess Rihards 155
 Valerī Pols 222
 Vecais Stenders (īst. v. Gothards
 Frīdrihs Stenders) 19
 Veldre Vilis 202, 252
 Verlēns Pols 222
 Veselis Jānis 140—142, 145—
 149, 165, 166, 193, 201, 202,
 211, 231
 Vētra Mariss (īst. v. Morics Blum-
 bergs) 249
 Vīka Hilda 228
 Vīksna Ingrīda 253
 Virza Edvarts 190, 191, 202, 211,
 251
 Vulfa Virdžīnija 16, 215
 Vulfs Edvards 102, 105, 107, 139
- Zālite Elīna 204
 Zamaiča Lūcija 154, 201
 Zariņš Kārlis 13, 140, 141, 151—
 153, 155—160, 184, 186, 201,
 202, 214, 215, 224, 229, 235,
 257
 Zeiboltu Jēkabs 26, 29, 31, 32, 133
 Zeiferts Teodors 35, 36, 64, 65
 Zeltiņš Teodors 259
 Ziemeļnieks Jānis 155
 Zīverts Mārtiņš 202
 Zolā Emīls 73, 101
 Zvaigznīte Jēkabs 21—24
 Zvārguļu Edvards 86

Benita Smilktiņa

NOVELLE: STILE, RICHTUNGEN UND
PERSÖNLICHKEITEN IN DER LETTISCHEN
ERZÄHLKUNST (bis 1945)

ZUSAMMENFASSUNG

Im vorliegenden Buch wird die Entwicklungsgeschichte und Wandlung der Novelle als einer Literaturgattung seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts beschrieben, als die Entwicklung dieses Genres unterbrochen wurde und zwei verschiedene Zweige entstanden — einer im Exil und ein anderer in dem okkupierten Lettland.

Die Novelle, die als die "Königin der Erzählung" bezeichnet wird, hat in der lettischen Literatur lange und beständige Traditionen. In einzelnen Zeitabschnitten wurde die Novelle zu einer der Grundgattungen der Prosa, der sich verschiedene schöpferische Persönlichkeiten zuwandten. Als ein kompaktes, zur Exzentrizität und Modernität tendierendes Genre mit einem in sich vorhandenen Paradox deckt die Novelle recht genau und anschaulich die Widersprüche im Menschen, in einem Ereignis oder in einem ganzen Zeitalter auf. Die Novelle blüht meistens in den Zeitperioden auf, in welchen die Umwertung der bisherigen geistigen Werte erfolgt und nach neuen Formen des ästhetischen Denkens gesucht wird.

Die Novelle, deren künstlerische Form immer wieder gewechselt hat, hat die verschiedenen stilistischen Strömungen der literarischen Richtungen zum Ausdruck gebracht, aber andererseits haben diese das Genre der Novelle bereichert. Auch hat jeder der begabten Schriftsteller etwas Eigenes, Individuelles und Einmaliges in diese Literaturgattung eingebracht. Mit R. Blaumanis, J. Poruks, E. Birznieks-Upītis begann ein schneller Aufschwung und eine Stabilisierung der Novellengattung. Es entstanden deutlich greifbare Vorstellungen von der Poetik dieser Gattung und von ihrem nationalen Charakter. Im Blick auf die Traditionen und auf die literarischen Einflüsse, wird das Neue, das Bahnbrechende hervorgehoben. Besonders wird in dem vorliegenden Buch die Stelle und Rolle von J. Poruks bei der Entwicklung der lettischen Moderne charakterisiert. R. Blaumanis führte in die Literatur den Geist der Renaissance sowie die für die deutsche Novellistik (L. Tieck, P. Heyse) kennzeichnende starke Dramatik ein; von ihm stammt auch der Gedanke vom Recht des Menschen, im Einklang mit seinen Gefühlen zu

leben. J. Poruks dagegen zeigte als erster die Seele des Menschen in ihrer fortwährenden Bewegung, die keine Ruhe und keinen Stillstand kennt, sowie die tiefsten Strömungen des Unterbewußtseins eines Individuums, was sogar eine Bewußtseinsspaltung errahnen ließ. Die Novellen von J. Poruks zerstörten die Einheit der künstlerischen Welt, sowie ihre kompositionelle Klarheit und verstärkten die Disharmonie und Vielstimmigkeit, welche im Grunde die Ästhetik der Moderne charakterisiert. Ein hervorragendes Beispiel für den Novellenstil ist die einfache, sogar ein wenig kühle Objektivität der Erzählungsart von E. Birznieks-Upītis, die in einem Gegensatz zu dem Rhythmus der zweitrangigen Details und der Expressivität der unterschwelligeren Texte steht.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, — der sogenannten Dekadenperiode, ist die Wechselwirkung verschiedener Literaturgattungen sehr ausgeprägt, der Einfluß der Lyrik auf die Prosa wird deutlich spürbar. Die junge Generation der Schriftsteller, derer berühmteste Vertreter J. Akuraters, K. Skalbe, L. Laicens, J. Vainovskis, K. Štrāls sind, fanden es für nötig, radikal neue Wege einzuschlagen. Die in den Traditionen der Kunst von J. Poruks verankerte Neuromantik gewann andere Farben und Stimmungen; sie nahm den Impressionismus und Symbolismus mit einem stark irrationalen Akzent — in einer Art Mystik und in Visionen — auf. Auf allen Ebenen des Kunstwerks verstärkten sich der Individualismus und der Subjektivismus. Die schwach entwickelte komische und satirische Linie des Novellengenres wurde durch die "kleinen Komödien der kleinen Leute" von A. Upītis aktiviert und gefestigt.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts und in der darauffolgenden Zeit erreichte die Novelle neue Entwicklungen. Ihre knappe, jedoch inhaltsreiche Form mit Überraschungseffekten und plötzlichen Wendungen einer Situation entsprach der poetischen Denkweise zahlreicher Schriftsteller. Die stilistische Spannweite des Genres war sehr groß. Neben der satirischen (A. Upītis, P. Rozītis) oder der philosophisch romantischen (Ā. Erss) Erzählungsart kamen die expressionistische (J. Veselis, J. Sudrabkalns), die existentielle (K. Zariņš), die impressionistische (J. Akuraters, J. Vainovskis), satzenreiche und reflektierende (J. Ezeriņš) Erzählungsart sowie die stilisierende vor (A. Grīns).

Für die Ästhetik der Moderne des 20. Jahrhunderts ist eine offene oder auch verborgene Ironie als ein bestimmendes Prinzip der Weltauffassung kennzeichnend. Das Hauptinteresse der Novellisten galt der Tragödie der Einsamkeit, dem Zwiespalt der Persönlichkeit, schicksalsschweren Leiden, lebensüberdrüssigen oder übertriebenen Idealisten — Sonderlingen, ebenso wie ihren "feinen Leiden" oder Abweichungen von allgemeingültigen Normen. Der Wechsel der Stile und ihre Unbeständigkeit, sowie verschiedene typologische Varianten des Genres (Novelle der anekdotischen Situation, auch

als psychologische Impression oder groteske Übertreibung) zeichnen sich besonders deutlich in der Mitte der 30er Jahre ab, als die Literatur von einer Gruppe junger, vielseitig gebildeter Schriftsteller bestimmt wurde — E. Ādamsons, A. Eglītis, M. Bendrupe, K. Lesiņš, P. Klāns. Ungeachtet der individuellen Besonderheit eines jeden Autors waren ihnen allen einige gemeinsame Merkmale eigen: die Abkehr von dem Traditionellen, wie auch der Wunsch, die Gesellschaft zu verunsichern, ja zu schockieren; — meistens wurde dies durch eine merkwürdige, oft auffallende, aber immer perfekt gestaltete Form erreicht. Die betonte Ästhetisierung führte zur Verfeinerung des Stils, oft zu einer Exzentrik der Form. Zu einem unentbehrlichen Stilmerkmal des neuen Zeitalters wurden die Ironie und die Skepsis. Die für die moderne Literatur kennzeichnende Ambivalenz zeugte davon, daß es keine eindeutige Lösung der Probleme gibt. Die ethische Stabilität der alten Literatur wurde nun durch einen ethischen Relativismus ersetzt.

Die Geschichte des Novellengenres im Laufe von achtzig Jahren, die das vorliegende Buch enthält, zeigt, daß die Grundlage für die Entwicklung dieser Literaturgattung stets zwei scheinbar gegenteilige Tendenzen gebildet haben: Einerseits hat die Novelle versucht, das Traditionelle zu überwinden, alte Vorstellungen zu verwerfen, andererseits aber hat sie jederzeit die Dauerhaftigkeit der künstlerischen Struktur, sogar einen gewissen Konservatismus bekundet. Hier liegt auch der Hauptunterschied zwischen der Novelle und der Erzählung, die einen mehr variablen Ausdruck hat und nicht so abhängig ist von den klassischen Formen.

Übersetzung: Valda Kvaskova

SATURS

Ievadam	5
1.	
Tradīcijas un teorijas	9
2.	
Latviešu noveles priekšvēsture	18
3.	
Noveles izveidošanās gadsimtu mijā	26
Dzīves pilnskanības apliecinājums R. Blaumaņa novelistikā	33
Pasaule pelēkā akmens skatījumā (<i>E. Birznieks-Upītis</i>)	51
Gaismas un tumsas pretstats (<i>J. Poruks</i>)	64
Ētiskie maksimālisti (<i>A. Saulietis, A. Brigadere</i>)	84
4.	
Žanrs jaunos mākslinieciskās izteiksmes meklējumos (1900—1920)	99
Romantiski liriskā novele (<i>J. Akurators, A. Baltpurviņš,</i> <i>L. Laicens, K. Skalbe, K. Štrāls, J. Vainovskis</i>)	103
No mazām traģikomēdijām līdz sociālpsiholoģiskām drāmām (<i>A. Upīts</i>)	128
5.	
Žanra stilistikā struktūra divdesmitajos gados (P. Ērmanis, J. Veselis, Ā. Erss, A. Mežsēts, K. Zariņš)	140
Skumjie smieklī J. Ezeriņa novelistikā	161
Sociālo ideju ietekme uz noveles koncepciju (<i>A. Upīts, L. Laicens</i>)	170
Laikmets un cilvēks P. Rozīša novelēs	181
Vīrišķības poēzija A. Grīna īsprozā	190

6.

Personības atveidojums trīsdesmito un četrdesmito gadu

novelē	201
Pozitīvisti (<i>A. Sprūdžs, V. Delle, V. Lācis</i>)	201
Trīsdesmito gadu dekadenti jeb jaunā "daugaviešu" paaudze (<i>E. Ādamsons, A. Čaks, M. Bendrupe, K. Lesiņš</i>)	211
Anšlava Eglīša noveles groteskā pasaule	239
No spēles un ironijas uz apliecinājumu (<i>P. Klāns</i>).	251
Pēcvārds	260
Personu rādītājs	263
Novelle: Stile, Richtungen und Persönlichkeiten in der Lettischen Erzählkunst (bis 1945). <i>Zusammenfassung</i>	267

Benita Smilktiņa

SHORT STORY

*Styles, trends and personalities in Latvian short story
(up to 1945)*

“Zinātne” Publishers. Riga 1999. In Latvian

Benita Smilktiņa

NOVELE

*Stili, virzieni, personības latviešu novelē
(līdz 1945. gadam)*

Redaktore *V. Stabulniece*. Mākslinieciskais redaktors *G. Krutojs*
Tehniskā redaktore *G. Šļepkova*. Korektore *B. Vārpa*

Formāts 84x108/32. 11,43 izdevn. l. Izdevniecība “Zinātne”,
Akadēmijas laukums 1, Rīga, LV-1050. Reģistrācijas apliecība
nr. 2-0250. Iespiesta SIA tipogrāfija “Pērse”, Aizkraukles
iela 21, Rīga, LV-1006.

Smilktiņa B.

Sm 504 Novele: *Stili, virzieni, personības latviešu novelē (līdz 1945. gadam)*. — R.: Zinātne, 1999. — 269 lpp.
ISBN 5-7966-1251-4

Novelēi latviešu literatūrā ir senas un spēcīgas tradīcijas, tomēr par tām līdz šim runāts visai maz. Ļoti dažāda ir bijusi arī žanra būtības izpratne. Minētie apsvērumi tad arī rosināja autori pievērsties latviešu noveles attīstības pirmsākumu pētījumiem.

Šī monogrāfija ir mēģinājums atklāt viena žanra poētiku saistībā ar tā vēsturisko izaugsmi. Raksturojot katra posma dominējošās žanra tendences, pamatakcents likts uz izcilāko novelistu individuālo ieguldījumu. Grāmata domāta humanitāro nozaru speciālistiem un interesentiem, studentiem, pedagogiem.

UDK 82.0:821.174

2,60

ORI
EKSE

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTEKA



0301010846

Ar to cilvēku ir tā: iet viņš kā pa ap-
snigušu upi. Kur tā krāce visstiprākā,
tur tas ledus visplānāks. Nu, un kad tu
nu taisni uzmin uz tās plānās vietas?

R. Blaumanis

Neizskaidrojama daba, neizskaidroja-
ma dzīve...

J. Poruks

Nedomā, brālīt, ka jauns laikmets
mākslā uz veca trumuļa iezvanāms. Ja
tu nevari vienā ģeniālā atvēzienā
parādīt visa cilvēcīgā, velnišķā un
dievišķā būtību, tad labāk nemaz
neiesāc.

A. Eglītis

