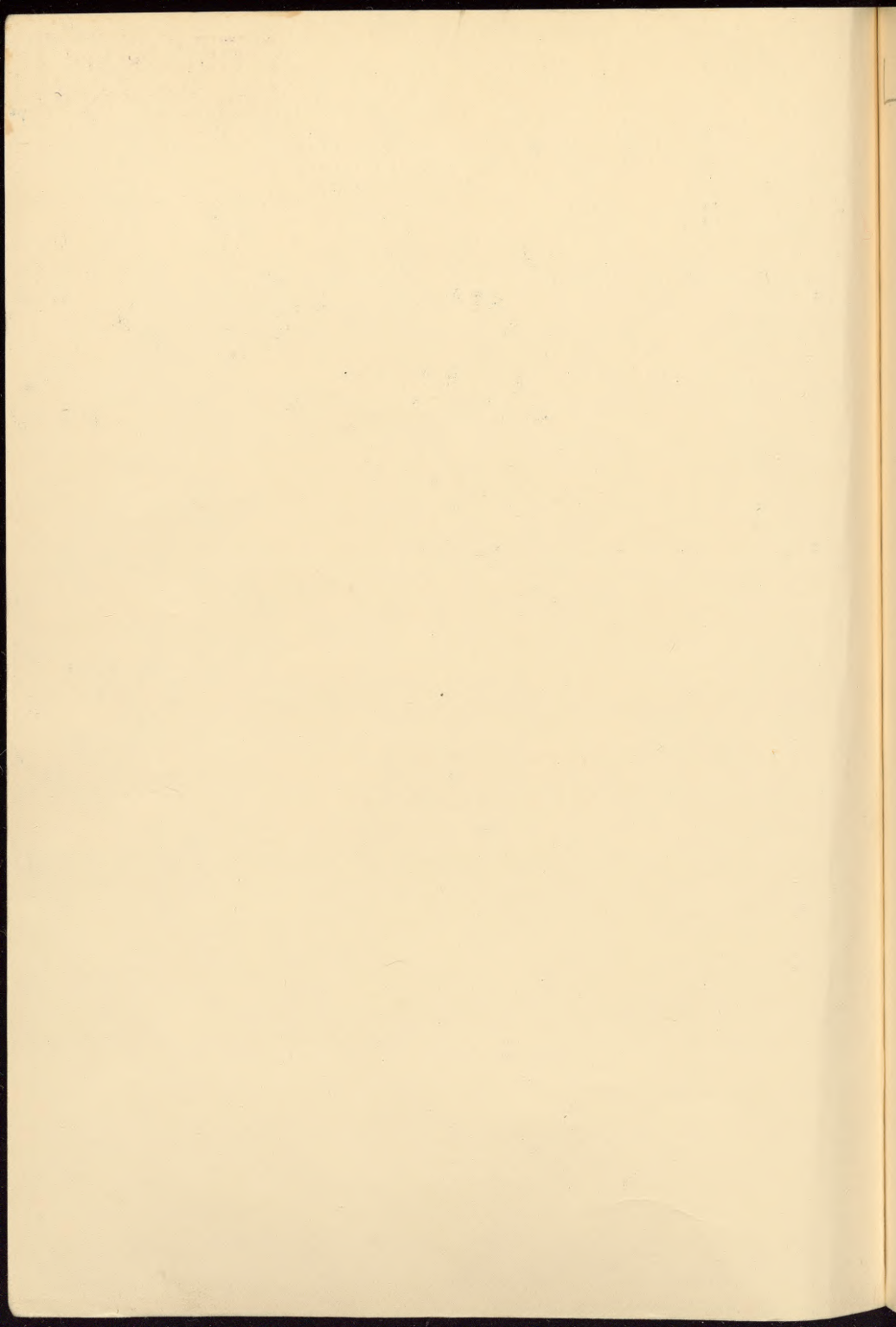


Materiāli
latviešu
literatūras
un
mākslas
vēsturei





95-3.
378

Obligātais
eksemplārs 810.69

LATVIJAS ZINĀTŅU AKADĒMIJA
LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS
INSTITŪTS

Materiāli
latviešu
literatūras
un
mākslas
vēsturei



RĪGA «ZINĀTNE» 1995

Krievijas Nacionālā

BIBLIOTEKA

95-9.494

0305017582

UDK-p 82.0(=883)+75(091)(474.3)

Ma 831

Sastādītāja A. ROŽKALNE

ISBN 5-7966-1114-3



© Literatūras, folkloras un
mākslas institūts, 1995

Ievads

Būtiska iezīme atšķir 1994. gada konferenci «Meklējumi un atradumi» un uz tās referātu pamata tapušo rakstu krājumu no iepriekšējo gadu konferencēm: autoru tieksme arvien dziļāk ielūkoties vispārīnājumos, ko sniedz izpētais fakto materiāls.

Skaidri jūtama ieinteresētība jautājumā, par kuru ir runa, — tas acīmredzot izriet no konferencei jau tradicionāli brīvās izvēles iespējām — pētnieki var runāt par to, kas pašiem licies interesants, institūta plāna darbos speciāli neparedzēts, var pastāstīt kolēģiem un interesentiem par to, kas nereti vēl ir tikai hipotētisks pieņēmums vai arī šķietami sīks jaunatrusts fakts, uz ko ir vedis gandrīz vai detektīvisizēta cienīgs meklējumu ceļš.

Bieži vien par šādu atradumu var pastāsīt dažās minūtēs, nemaz netērējot visu referātam paredzēto laiku, bet citreiz to var stāstīt krāsaini un secīgi, atkārtojot vēlreiz visu noieto ceļu un tādējādi atklājot klausītājiem arī zinātniskā darba iekšējo mehānismu: domas gaitu no problēmas uz hipotēzi, no hipotēzes uz pierādījumu vākšanu un faktu pārbaudi, no tās savukārt — uz secinājumiem par jaunatrustā fakta vietu rakstnieka biogrāfijā, daiļradē vai latviešu literatūras un mākslas kopainā. Intelektuālais detektīvisizēts, zinātniskais detektīvisizēts — šāds apzīmējums savulaik radās padomju literatūrzinātnē, kad populāri kļuva I. Andronikova darbi, piemēram, «N.F.I. mīkla», kas ir tulkots arī latviski. Mūsu literatūras pētnieki šo žanru kopuši mazāk (tas prasa diezgan augstu radošās brīvības, pat atvērtības pakāpi un īpašu talanta ievirzi — spēju intelektuālas konstrukcijas izklāstīt sižetiski), viskonsekventāk tam pievērsusies G. Grīnuma. No krājumā ievietotajiem rakstiem līdzīga pieeja visvairāk jūtama V. Knospei, rakstot par V. Āboltiņa — dzejnieka, revolucionāra un cilvēka likteni. Autores ilgie un rūpīgie pētījumi Maskavas un Rīgas arhīvos atklājuši literatūrvēsturniekiem nezināmus faktus, kuru gaismā līdz šim nepazītā dziļumā ieraugāms ne tikai viena cilvēka liktenis, bet arī padomju represīvā aparāta mehānisms un laikmets kopumā.

Viens no konferences «Meklējumi un atradumi» uzdevumiem ir arī — atraisīt zinātnieku radošās pieejas brīvību, ļaut izvēlēties katram atklājumam

(atrādumam) vispiemērotāko izklāsta formu. J. Zilgalvis un E. Grosmane, stāstot par mākslas vēstures atsevišķiem jautājumiem, sniedz nelielu, gandrīz tikai informatīvu ieskatu problēmas būtībā un risinājuma iespējās, bet dziļumu šiem rakstiem piešķir Eiropas mākslas konteksts, kas ienāk gan Latvijas mākslas parādību salīdzinājumā ar cittautu mākslas pieredzi, gan citēto un necitēto teorētisko atziņu avotu norādēs. Klasiskam literatūrteorētiskam darbam tuvāks ir B. Tabūna raksts «Latviešu leģionāra tēls Gunara Janovska romānos. Telpas un laika aspekts».

Rakstnieka daiļrades interpretācijas nianšes tverošs ir V. Vecgrāvja raksts par J. Poruka saistību ar latviešu romantismu un B. Kalnača raksts par M. Zīverta lugu «Āksts». V. Vecgrāvja, B. Kalnača un B. Tabūna raksti arī īsteno šīs konferences būtisko iezīmi — paaugstināto vispārinājuma līmeni jeb «atrādumu» tuvošanos literatūras teorijas jautājumiem. Respektīvi — arī jebkura atziņa, jebkura interpretācija, ja vien tās ir svaigas un būtiskas, ir atradums. Ne tikai jauns fakts, bet arī doma kā atradums, ceļš uz to — kā atradums. Ārkārtīgi teorētiski piesātināts, bet nesamocīti brīvs, plašākās Eiropas kultūrvēstures sakarībās dzīvojošs ir V. Vecgrāvja raksts, kurā lieli teorētiski jēdzieni «romantiskā proza», «romantiskais varonis», «audzināšanas romāns», «liekais cilvēks» un citi atklāti gan to klasiskajās izpausmēs, gan J. Poruka daiļrades individuālajā esībā.

B. Kalnača rakstā vienlīdz intensīvi un brīvi atklājas gan tikai ar apbruņotu aci ieraugāmās M. Zīverta jaunrades procesa nianšes, gan viņa lugas tipoloģiskā saistība ar V. Šekspīra un citu autoru lugu veidojumu, gan lugas «Āksts» satura interpretācijas iespējas. Teorētisko zināšanu klātesamība šajos rakstos nav uzbāzīgi pārgudra, tā ir visā, īpaši neizceļoties kā kaut kas pašvērtīgs un atsevišķs. Literatūras, drāmas teorija ir kļuvusi par faktam līdzvērtīgu, nepieciešami klātesošu literāra darba, rakstnieka daiļrades izpratnes un izpētes elementu, un es atceros T.S. Eliota vārdus:

«.. «interpretācija» .. ir tiesīga pastāvēt tikai tad, kad tā nevis mēģina interpretēt darbu, bet vienīgi iepazīstina lasītājus ar tiem faktiem, kurus viņš citādi nebūtu ievērojis» (Karogs. — 1990. — Nr. 11. — 154. lpp.).

Konferencē un krājumā paši fakti jau ir kļuvuši par interpretāciju.

Anita Rožkalne

VIESTURS VECGRĀVIS

JĀNIS PORUKS UN DAŽAS
LATVIEŠU ROMANTISMA ĪPATNĪBAS
19./20. GS. MIJĀ

Latviešu literatūrai ir raksturīgi likumsakarīgi paradoksi — darbi un personības —, kas, apsteiguši «nacionālo vidējo laiku», iedibina jaunas vērtības, priekšstatus un kritērijus, taču — diemžēl! — daļai šo novitāšu nav bijis izteikta turpinājuma un tās ir palikušas kā vientuļi pauguri vai pat kalni nacionālās literatūras attiecīgā laika lidzenumā. Tāds vientuļš kalns ir, piemēram, 1879. gadā publicētais brāļu Kaudzišu romāns «Mērnieku laiki». Otrs gandrīz fatāli likumsakarīgs mūsu literatūras paradokss ir tas, ka daudzas pasaules literatūrā jau apgūtas un bieži realizētas satura un poētikas paradigmas mūsu literatūrā «ienāk» ar novēlošanos, nereti — pat ar ļoti ilgstošu kavēšanos, taču — vienalga — rada īpatnus literāros darbus, kas pilnīgāk atšifrējami tikai pasaules literatūras attiecīgo kultūrtipu salīdzināšanas, t.i., komparatīvistiskajā, kontekstā.

Viena no mūsu literatūru strauji un neierasti novatorizējošām, taču savā laikā nereti arī utilitāri un vienkāršoti izprastām figūrām ir Jānis Poruks. Viņam tuvie laikabiedri «pārstāv» ierastākus, lineārākus, nacionāli «pieņemamākus» kultūrtipu modeļus, «atpazīstamākus» māksliniecisko instrumentāriju, sabiedriski orientētāku un demokrātiskāku tematikas spektru. Tā otra pazīstamākā klasiskā romantisma tradīcijas mantiniece 19. gs. 90. gados — Aspazija — kultivē sabiedriski tendētu, laikmeta reālījās «atpazīstamu» un «gaidītu» romantiskā dumpinieka (-ces) un mesijas personāžu, bet E. Veidenbauma lirika tiek uztverta kā asi sociāls protests un ironija, kaut gan būtībā tā ir tipiska romantiskā negatīvista, romantiskā skeptiķa dzeja, nehumānas sabiedriskās struktūras un cilvēka morālās degradācijas kritizētāja un noliedzē-

ja, bet pretpolā — romantiskā individuālisma un tā «dvīņubrāļa» hedonisma kultivētāja.

Jāņa Poruka 19. gs. 90. gadu literārais devums lielākoties tiek reducēts uz viņa t.s. klasiskajiem darbiem — stāstiem «Kauja pie Knipskas», «Sirdsšķīsti ļaudis», «Kā Runcis kļuva par Runcē», «Asaras», «Kukažiņa», «Zuzīte» un daudzajiem elēģiskajiem un meditātajiem dzejoļiem. Krietni vien retāk ievērota, kā arī interpretācijās sašaurināta ir Poruka literārā devuma tā daļa, kuru pasaules literatūrpētniecībā dēvē par filozofiski konceptuālo.

F. Bārda, viens no nopietnākajiem klasiskā romantisma ideju un poētikas zinātājiem Latvijā, gadu pēc Poruka nāves, 1912. gadā, faktiski nosodīdams un tiesādams Poruka daiļrades interpretāciju un percepcijas reālistiski utilitāro un sociālkritisko tendenci, rakstījis:

«Poruks priekš pasaules literatūras lielā mērā gājis pazušanā tik tāpēc, ka latviešu garīgā atmosfēra nespieda viņu viņa ģeniālās koncepcijas pamatīgāk izstrādāt.»

Protams, F. Bārdas teiktajā ir saasināts pārspilējums, taču pamatdoma ir būtiska un precīza — Poruks ir bijis pasaules literatūras lielo, kardīnālo ideju mantinieks un iespējamais šo ideju turpinātājs un variētājs, taču — diemžēl — ir palicis pusceļā, tā arī neizstrādādams un neattīstīdams tās konceptuālās domas un poētiku, kas atrodama viņa t.s. agrīnajā daiļradē, t.i., 90. gadu otrajā pusē.

No otras pusēs, F. Bārdas teiktajā ir vēl kāda sāpīga un netikama patiesība, jo ir neiespējami, ka veco kultūrtautu — vācu, angļu, franču, spāņu, krievu — 19./20. gs. mijas romantisma renesansē — neoromantismā un simbolismā — kādam šo tautu rakstniekam, it kā sevi nosodot vai lūdzot kādam piedošanu, būtu bijis jāatzīst: «Mūžība man par dziļu ieēdusies smadzenēs.» Bet tieši tā 1901. gadā Poruks ir rakstījis par sevi un savu unikālo īpatnību — spēju atklāt savu laikmetu, tā cilvēkus un problēmas mūžības vispārcilvēcisko vērtību rakursā. Šo Poruka frāzi — atvainošanos, frāzi — it kā nožēlu, frāzi — it kā saprasmes un piedošanas lūgumu piespiedusi izteikt tieši 19./20. gs. mijas sociocentriskā un vulgārreālistiskā «kritika». Paradokss ir tas, ka Poruks tik tiešām jau 90. gados savā literārajā praksē iet paralēlu un analogu romantiskā kultūrtipa atjaunošanās ceļu tāpat kā vecās kultūrtautas, kas jau «izdzīvojušas» klasiskā romantisma ziedu un norieta laikmetu. Tieši 19. gs. 90. gados Vācijā (G. Hauptmanis, H. Hese), Austrijā (R.M. Rilke), Anglijā (Dž. Konreds), Krievijā (V. Brjusovs, D. Merežkovskis), Francijā (P. Valerī, A. Žids), Beļģijā (M. Māterlinks), Norvēģijā (K. Hamsuns) kā opozīcija reālismam un naturālismam atjaunojas klasiskā romantisma ideju un poētikas atvases — neoromantisms, simbolisms, sākas psiholoģiskā reālisma un romantisma tuvi-

nāšanās tādu rakstnieku kā A. Čehovs, K. Hamsuns, Z. Lāgerlēva daiļradē. Poruks šajā visu Eiropu aptverošajā romantiskā kultūrtipa atdzimšanā un saplūsmē ar reālisma iedibinātiem estētiskiem priekšstatiem un poētikas paņēmieniem iet tādu pašu ceļu kā «veco» tautu rakstnieki. Taču viņam, Porukam, Eiropas literatūru klasiskā pagātne eksistē arī kā plaša un neizsīkstoša ideju smelšanas bāze un vienlaikus arī kā arguments savas identitātes apliecināšanai, kā impulss šīs pagātnes «pārņemšanai» latviešu kultūrā, tā radot Eiropā novēlotus, taču Latvijā ideju un žanru ziņā simptomātiskus novatoriskus darbus.

Jau Drēzdenes studiju laikā Poruks ne tikai iepazīst pasaules kultūru kā kopumu, bet arī domā par tās «pārņemšanu» uz Latviju, domā par iespējām, kā eiropeiskās mākslas tiklab klasisko, tā moderno skatījumu, mākslinieciskos meklējumus «latviskot», padarīt par nacionālās kultūras esamību. Pateicoties Porukam, klasiskā romantisma (ar to saprotot laiku no 18. gs. pēdējās desmitgades beigām līdz šī romantisma pēdējam spožajam uzliesmojumam 19. gs. 60.—70. gados Vāgnera operu drāmās) ideju un formu paradigmas kļūst par latviešu nacionālās literatūras faktu un latviski reģionālo ekvivalentu, kas tipoloģiski ir līdzīgs vai arī tuvu idents, vairākos aspektos radniecīgs klasiskā romantisma paradigmām un lielākoties faktiski interpretējams paralēlēs ar Rietumeiropas klasiskā romantisma izpausmēm.

90. gadu latviešu romantisma sabiedriski tendēto, ekstraverto, kategoriski mesianisko, dinamisko ārdošo kultūrtipu visietilpīgāk raksturo Aspazijas personība un daiļrade, savukārt citu raksturīgu romantisma izpausmi — introspektīvo, harmonizējošo, metafiziskās atziņas, kontinuitāti un stabilitāti meklējošo, garīgo esamību kā primāro vērtību apliecinošo — vistiešāk atklāj Jāņa Poruka personība un literārie darbi. Protams, ka, tik shematiski akcentējot Aspazijas un Poruka atšķirības, tiek domātas tikai viņu daiļrades dominantes, bet ne literārais devums kopumā, taču tieši šīs dominantes — mesianiskā trauksme un sabiedriski ārdošais Aspazijā pretstatā Poruka elēģiskajam apcerīgumam un klusās jūtu dzīves filozofijai — atklāj latviešu romantisma tipoloģisko tuvību klasiskā romantisma dažādajām dominantēm 19. gs. pirmajā pusē. Tieši šīs tipoloģiskās analogijas palīdz precīzāk izvērtēt dažus mazāk ievērotus mūsu romantisma jauninājumus tiklab žanrisko modifikāciju, tā problemātikas aspektā. Par Aspaziju kā romantisma dinamiskā kultūrtipa rakstnieci liecina gan viņas dzeju krājums «Sarkanās puķes», gan personāžu tipi viņas 90. gadu dramaturģijā, bet Poruka daiļrades romantiski introvertais, kontemplatīvais raksturs izpaužas gan viņa lirikā, gan arī prozā. Šeit plašāk jānorāda uz divām gan klasiskajam romantismam, gan neoromantismam raksturīgām žanru modifikācijām — pirmkārt, uz romantisko filozofiski concep-

tuālo stāstu, otrkārt, uz romantiskās īsprozas īpatnējiem un gandrīz specifiskiem žanru paveidiem — alegoriskajām līdzībām, filozofiski simboliskām, izteikti konceptuālām prozas formām, kuras pats Poruks ir dēvējis dažādi — gan par fantāzijām, gan līdzībām, gan paralēlēm un parabolām, gan skicēm, gan pasaciņām un tēlojumiem, lielākoties žanrisko piederību tomēr nenorādot.

*

J. Poruka romantiski filozofiskā garstāsta (vai īsromāna) «Pērļu zvejnieks» (par žanra precīzu apzīmējumu domas var būt dažādas) pirmās ieceres ir radušās jau pagājušā gadsimta 80. gadu nogalē, taču intensīvā radošā spriegumā tas ticis rakstīts pēc 1894. gada aprīļa, t.i., pēc atgriešanās no Drēzdenes studijām. Sākot ar 1895. g. pirmo numuru, stāstu divpadsmit turpinājumos publicē Pētera Zālītes — tā laika viena no retajiem Poruka mākslas sapratējiem — vadītais žurnāls «Mājas Viesa Mēnešraksts». 1895. gadā «Pērļu zvejnieku» izdod arī grāmatā, un kritikas vispārējo attieksmi visprecīzāk raksturo apzīmējumi — nespēja izprast un samulsums. Šis darbs — gan ar īpatnējo galvenā varoņa tipu, gan ar daudzajām filozofiskajām reminiscencēm, gan ar metafiziski tendētiem monologiem un dialogiem, esejskiem iespraudumiem, gan ar kompozīcijas savdabībām — neatbilst ne tā laika prozas sentimentālajam, ne satīriskajam, ne arī reālistiskajam virzienam, un tieši tāpēc šī darba nedaudzie vērtētāji, kā T. Zeiferts, M. Kaudzīte, Pērsietis, nespēj atrast atslēgu «Pērļu zvejnieka» klasificēšanai un izvērtēšanai. Vēlāk — pēc 1910. gada — vairāki pētnieki, kā Līgotņū Jēkabs, A. Goba un pat R. Egle, pārāk tieši uzskata darba centrālo varoni Ansi Vairogu par Poruka paštēlu, uzsverot darba autobiogrāfisko fabulu un autora un galvenā varoņa personības līdzīgās iezīmes. Protams, šajos secinājumos ir liela tiesa taisnības, taču, **tikai tā** izprotot šo Poruka darbu, tas neizbēgami kļūst vulgāri «piezemēts», vienplākšņains, netiek respektēta stāsta kompozīcijas savdabība un filozofisko vispārinājumu abstrakcijas pakāpe. Tikai sākot ar 20. gadiem, kritiķi sāk respektēt visdažādākās «Pērļu zvejnieka» īpatnības, un tieši šajā laikā tiek publicētas tādas nozīmīgas apceres kā P. Jēgeres-Freimanis «Jāņa Poruka fantāzija «Pērļu zvejnieks»» (Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. — 1922. — Nr. 5, 6), V. Maldoņa domas par šo darbu grāmatā «Poruka reliģija» (1922), P. Zālītes raksts «Jānis Poruks kā cilvēks, dzejnieks un filozofs» (Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. — 1922. — Nr. 1), bet 30. gadu sākumā — Z. Mauriņas monogrāfija «Jānis Poruks un romantisms» (1930) un 30. gadu otrajā pusē Jāņa Veseļa apcere par Poruku «Latviešu literatūras vēstures» 3. sējumā 1935. ga-

dā. Šie raksti, kā arī Z. Mauriņas grāmata joprojām var būt gan ierosmes avots mūsdienīgai «Pērļu zvejnieka» interpretācijai, gan arī sniegt impulsus «Pērļu zvejnieka» tipoloģisko paralēļu meklēšanai gan klasiskajā romantismā, gan citās Rietumeiropas literatūru poētikās.

Eiropas klasiskais romantisms radīja ne tikai monumentālus romānus (piem., V. Igo «Nožēlojamie»), ne tikai plašus liroepiskus darbus (Dž. G. Bairaona «Manfreds», «Korsārs», «Šijonas gūsteknis», P.B. Šellija «Atbrīvotais Prometejs»), ne tikai romantisko drāmu (H. fon Kleists, V. Igo, A. de Misē), ne tikai spriegu romantiski elēģisko liriku, bet arī romantisko filozofisko prozu. Īpaši raksturīga šī iezīme bija vācu agrīnajā romantismā laika posmā līdz 1820. gadam. Parasti šādas prozas sižetu veido t.s. ceļojuma motīvs, centrā ir viens varonis, kurš reflektē par dažādām (nereti — pretstatīgām) problēmām, kas saistītas ar garīgo esamību, personības pašidentifikāciju, dzīves ideāliem, mākslas un metafizikas īpašo statusu, dvēseles dzīves un sadzīviskās dzīves pretstatiem, humānismu, skaistumu, dievību un cilvēcību. Šādi filozofiskai prozai raksturīgi izvērsti monologi, iespraudumu veida pasāžas par dažādām mākslas un garīgās dzīves problēmām, kolāžveida paralēlie sižeti vai pat autonomi literārie teksti galvenā teksta struktūrā, nemitīga un intensīva dialogizēšana, turklāt ne tikai ar citiem personāžiem, bet arī ar sevi. Šā tipa prozā biežas ir arī programmatiskas deklarācijas, kas nereti iegūst filozofiska traktāta statusu. Šim prozas žanram obligāts ir **varoņa tipoloģiskais veidols**, proti, rakstnieku maz interesē viņa varoņa reāli iespējama, psiholoģiski ticama domāšana un rīcība, pārdzīvojumu psiholoģiskā iespējamība vai neiespējamība, ikdienišķi konkrētas attiecības ar tēloto vidi, bet — viss (vai gandrīz viss) tiek pakļauts galvenajam mērķim — kādas filozofiskas idejas daudzveidīgai, universālai «izgaismošanai» un — **arī pierādīšanai, propagandai**. Šādiem darbiem raksturīga apzināta kompozicionāla disonēšana, dažādas stilistikas un pat dažādu žanru vienlaicīgums, bieži — eseļveida uzliesmojumi, aprautība, zināms fragmentārisms. Kompozīcijas stiegrojumu šādos darbos veido varoņa **garīgais ceļojums, savas garīgās patības meklējumi**, literārajā telpā tiek apvienota pagātne, īpaši — antīkais laikmets — kā «zudusī paradīze» —, kā arī tagadnes konkrēti empīriskā dzīve (tā parasti tiek reducēta uz sadzīviskumu un ikdienišķumu), mākslas īpašā **dzīve** un mākslas **patiesība** kā esamība, kas ir vismaz līdzvērtīga ikdienišķajai empīriskajai esamībai. Un, visbeidzot, šāda tipa prozas laiks obligāti ietver arī jebūtības, sapņa, vēlamības radīto garīgo nākotni, kas parasti arī ir autora ideāls un pozīcija vienlaikus. Pasaulis literatūrā raksturīgi romantisma filozofiski konceptuālās garprozas paraugi ir Novālista stāsti «Heinrihs fon Ofterdingens» un «Saīsas mācekļi», F. Šlēgeļa

«Lucinda», angļu literatūrā — Dž. Matjūrena «Melmots — ceļotājs», Mērijas Šellijas proza, franču literatūrā — F.R. Šatobriāna «Renē», Ž. de Stālas «Korinna», krievu literatūrā — V. Odojevska «Ēģiptes nakts» un A. Valtmana «Tālais ceļinieks». Tie visi ir 19. gs. pirmo četru desmitgažu darbi, tāpat — klasiskā romantisma ziedu laika parādības un 19. gs. otrajā pusē šādas ievirzes prozas darbu ir ļoti maz. 19. gs. 60.—80. gados Rietumeiropas literatūrās valda reālisms un naturālisms, bet romantisms pārdzīvo savu «mijkršļa» periodu un notiek romantisma transformēšanas simbolismā un vēlāk — neo-romantismā, piem., Š. Bodlēra daiļradē 50.—60. gados, R.M. Rilkes lirikā 90. gados, E. Mērikas un A. Millera dabas dzejoļos vai «mākslu mākslai» teorijas atvasēs — franču parnasmā un angļu prerafaelītu darbos. Kā vieni no retajiem 19. gs. 60.—80. gadu postromantiskajiem filozofiskās garprozas darbiem jāmin F. Nīčes «Tā runāja Zaratustra», G. Kellera monumentālais romāns «Zaļais Heinrihs», daži F. Hebela stāsti. Taču 90. gados klasiskā romantisma tematika, filozofiskā problemātika, poētiskās īpatnības ieinteresē jaunienācējus tiklab vācu, tā franču un arī citās literatūrās. Te varētu minēt H. Hesi, R.M. Rilki, T. Mannu, J. Vasermani Vācijā, A. Židu, P. Valerī — Francijā, bet Krievijā — V. Brjusovu, D. Merežkovski. Kapitālistisko attiecību racionālistiskums un pragmatisms, profita teorija, cilvēka garīgās esības un metafizisko meklējumu ignorēšana, noliegšana, pat — apsmiešana, tāpat — nenovērtēšana, rada jaunu romantisko uzliesmojumu ne tikai veco kultūrtautu literatūrās, bet arī Eiropas kultūrdzīvē jaunienākošo tautu, t. sk. arī latviešu literatūrā.

J. Poruka «Pērļu zvejnieka» gadījumā jānorāda ne tikai (kā tas bieži ir darīts) uz šī darba personiskumu, autobiogrāfiskumu, uz Poruka iekšējo nepieciešamību pēc atgriešanās no Drēzdenes 1894. gada aprīlī noskaidrot pašam sev — kas tad īsti viņš ir: Vācijā neveiksmi piedzīvojis caurkritis students? Muzikāli un literāri apdāvināts kultūras cilvēks? Darbības cilvēks vai sapņotājs? Un, ja sapņotājs, tad kāda nozīme, vērtība ir viņa sapņiem un iekšupvēstajai būtībai? Tieši šie jautājumi lielākoties ir «Pērļu zvejnieka» radīšanas un garīgā satvara impulsi. Neapstrīdami, ka «Pērļu zvejnieks» ir arī romantiskas personības pašidentificēšanas darbs, ko Poruks raksta; pierādāms tiesības uz savu īpatno patību un arī it kā spītēdams tiem, kas viņu nesaprot vai nevēlas saprast.

Acīmredzama ir «Pērļu zvejnieka» tipoloģiskā līdzība ar īpaši vācu rakstniecībā raksturīgo «audzināšanas romānu» (*Bildungsroman*). «Audzināšanas romāna» pirmsākumi ir Vācijā 18./19. gs. mijā, kad top tādi šī žanra paraugi kā J. Vilanda «Agatons», F. Helderlīna «Hiperions jeb vientuļnieks Grieķijā», J.V. Gētes diloģija par Vilhelmu Meistaru, Novālista «Heinrihs fon Ofter-

dingens». Atšķirībā no vidi detalizēti tēlojošā romāna «audzināšanas romāns» gandrīz pilnībā runā par atsevišķa indivīda garīgās pasaules unikalitāti un garīgo meklējumu ceļu. «Audzināšanas romānā» cilvēks sevi atrod, «ceļojot» caur kultūru, filozofiju, reliģiju, dabu, vēsturi. «Audzināšanas romāna» galvenais kodols — vēstījums par to, kā pasaule kļūst garīgāka un skaistāka, pateicoties tieši romāna varonim. Šī tipa romāna mērķis ir apzināti didaktisks un nereti utilitārs — tiecība lasītājam izskaidrot un pierādīt, ka ikviens pasaulē esošs cilvēks nāk ar savu vienreizīgu un neatkārtojamu uzdevumu, ka jebkurš cilvēks ir garīga vērtība jeb — apmēram gadusimteni vēlāk figurāli izsakoties ar Poruka vārdiem — «katrs cilvēks ir pērle». «Audzināšanas romānā» galvenajam varonim jābūt izteiktam savdabim, absolūti atšķirīgam no pārējiem, citiem vārdiem, neikdienišķai personībai ar citiem mērķiem un citu dzīves jēgas izpratni, jābūt nonkonformistam visos līmeņos — gan pamata, gan blakus sižetos; «audzināšanas romānā» dominē tieši liriskā (ne racionālā, ne pragmatiskā) pārdzīvojuma klātesamība. Nereti vienīgais galvenais notikums — piem., Helderlīna un Novāliisa jau minētajos romānos — ir kādas garīgās pieredzes iegūšana un izkristalizēšana. «Audzināšanas romānā» tieši ar lirisko, ar emocionālās intensitātes spēku varonis atstāj neizdzēšamas pēdas pasaules un līdzcīvēku dzīvē, sniedz tiem īpašus paraugus, kādai vajadzētu būt cilvēka ideālajai dzīvei. «Audzināšanas romāna» varonis notikumu gaitā gūst absolūtu pārliecību par savu īpašo būtību zemes dzīvē. Jau minēts, ka «audzināšanas romāns» ir reducējams uz t.s. ceļojuma sižetu. Turklāt šis ceļojums izprotams tiklab ģeogrāfiskā plāksnē — «Pērļu zvejniekā» tie ir Latvijas lauki, Rīga, Drēzdene un tās apkārtnē, Berlīnē, Vācijas daba, Vācijas muzeji, teātri un operas —, tā arī filozofiskā kontekstā — sadzīviskais, ikdienišķais, racionāli pragmatiskais un pretstatā tam mākslas estētiskā un tikumiski sakrālā neikdienišķība, valdzinājums, individualitātes metafiziskas pašidentificēšanas un piepildīšanas alka, garīga, platoniska mīlestība (kā pretstats fiziskajai, jutekliskajai). Arī laika aspektā «audzināšanas romāns» absorbē sevī dažādus kultūrvēsturiskus laikus. Tradicionālais «audzināšanas romāna» laiku paralēlisma modelis ir — antīkā pagātne kā «zudušās paradīzes» ekvivalents, orienta pasaule kā cilvēka sensuāli dabiskās dzīves modelis, Eiropas viduslaiku mītu un leģendu (īpaši par Tristanu un Izoldi) jauna aktualizēšana. Kulturoloģiskā aspektā «audzināšanas romānā» eksistē labirinta shēma, pilsētas ambivalents skatījums, gaismas simbolu sakralizēšana u.c. Kā konkrēti «Pērļu zvejniekam» piemītoši kultūrfilozofiskie paralēlismi, atsaucis, alūzijas, dažkārt pat slēptas citācijas jāmin Gētes, Vāgnera, Šopenhauera, Platona, Novāliisa darbu idejas.

Raksturīga «audzināšanas romāna» iezīme — gari, izvērsti, dažkārt — retoriski monologi, retāk — dialogi par dažādām mākslas, morāles, svētuma

kategorijām. Tieši klasiskais romantisms atjaunoja antīkajā kultūrā raksturīgo dialogu (un — arī iekšējo monologu) kā aksioloģiskas diskusijas objektu. Arī «Pērļu zvejniekā» bieži ir gan galvenā varoņa garī monologi un vēstījumi, gan arī dialogizēšana.

Konkrētais literatūrvēsturiskais materiāls — Poruka raksti par mākslas, estētikas un reliģijas problēmām, viņa paša atmiņas par Drēzdenē pavadīto laiku, dažas 1894. gada otrajā pusē rakstītās vēstules un P. Zālītes atmiņas — liecina, ka Poruks, rakstīdams «Pērļu zvejnieku», ne tikai daudz domājis, bet arī tiešāk vai netiešāk «iesaistījies» šajā darbā klasiskā romantisma filozofiskajai prozai — īpaši «audzināšanas romānam» — gandrīz obligātās refleksijas par «augsto», dievišķo mākslu un triviāldarbiem, par «augstās» mākslas statusu sabiedrībā un metafiziskā izvērtējumā, par dvēseles tieksmju un miesas dziņu pretstatiem, par «jūtu dzīves» un racionāli pragmatiskās dzīves opozīciju, par gara tieksanos uz bezgalību un jutekļu — uz zemes dzīvi. Dziļākajā būtībā «Pērļu zvejniekā» viss ir pakļauts romantiskajai diskusijai par gara dzīves statusu un nozīmi sabiedrībā, kā arī «dievišķās mīlestības» apliecinājumam un romantismam raksturīgās izlīdzinošās, samierinošās sintēzes meklējumam. Faktiski «Pērļu zvejniekā» nav īpaši svarīgi, vai Drēzdenes un tās apkārtnes reālijas ir attēlotas autentiski, vai Anša mātes runas stils atbilst lauku sievietes runai, vai Ansis Vairogs iemīlas tajā vai citā meitenē, vai viņš apmeklē to vai citu koncertu vai muzeju. Svarīgi un būtiski ir vienīgi tas, kādas garīgas, dvēseliski metafiziskas pēdas, kādu garīgo «nospiedumu» šie cilvēki un notikumi atstāj Anša Vairoga dvēseles vērtību un to meklēšanas skalā. Pilnīgi pamatoti jau 20. gados V. Maldonis un vēlāk — 40. gados — J. Rudzītis norādījuši, ka «Pērļu zvejnieks» pirmkārt un galvenokārt izprotams kā klasiskā romantisma ideju romāna vēlīns atspulgs, uzsverot, ka šim Poruka darbam pamatā ir Platona dialoga «Dzīres» problemātika, R. Vāgnera operu — galvenokārt «Tristana un Izoldes» — mīlestības koncepcija (tā ir platonisma ideju atbalsošanās) un, kā to 1930. gadā norādījusi Z. Mauriņa, Novāliša romānu «Heinrihs fon Ofterdingens» un «Saīsas mācekļi» problemātika. Visus šos darbus, neraugoties uz žanru dažādīgumu (Platonam — filozofisks dialogs ar **tipoloģiski** konstruētiem personāžiem, Vāgneram — metafiziska platoniskas mīlas meklējuma drāma, bet Novālisam — daļēji filozofiski traktāti ar liriskām pasāžām, taču ar izteiktu ceļojuma sižetu, kura gaitā varonis pārbauda patiesību pēc patiesības, konfrontē tās, piedzīvo dažādas atklāsmes) vieno vairāki kopīgi elementi.

Visupirms — tas ir varoņa tips. «Pērļu zvejniekā» visvieglāk konstatējama radniecība ar Vāgnera operu drāmu varoņu tipu. Šis varonis — gan Vāgnera «Tristanā un Izoldē», gan «Pērļu zvejniekā», gan «Heinrihā fon Ofterdinge-

nā» — ir sirdsvaronis, intensīvas garīgās mīlas varonis. Šāds varonis meklē absolūto, t.i., dievišķo patiesību, kas atrasta ļautu viņam kā indivīdam būt saskaņā gan ar personiskajām dvēseles alkām, garīgajiem kritērijiem, gan ar pasaules savrupo, atšķirīgo dzīves ritējumu. Romantiskās savrupības un romantiskās pašpietiekamības princips, dvēseles dzīves kults, kas līdz ideālām konsekvencēm rādīts Anša Vairoga tēlā, ir pats galvenais, kas «Pērļu zvejnieku» sarado ar klasiskā romantisma laikmetā radīta žanra — «audzināšanas romāna» — centrālā varoņa, varoņa — idejas, varoņa — principa piepildījuma, īstenojuma koncepciju. Faktiski šis varonis, Poruka gadījumā — Ansis Vairogs, no sākotnēji arī reālistiskām iezīmēm tonēta tēla, «apgūstot» dažādas mākslas un filozofisko ideju sfēras, tās arvien vairāk padarot par savām, arvien vairāk arī atsvabinās no realitātes. Šim varonim, kā jau norādījis J. Kadilis (Daugava. — 1938. — Nr. 6), «mūzika ir vairāk nekā mūzika un mīlestība ne vairs miesas un gara kvēle, bet gan drīzāk kāda absolūta ideja par mīlestību». Faktiski gan «Pērļu zvejnieka», gan «audzināšanas romānu» centrālie varoņi ir radīti, lai atklātu nevis īstenību, bet gan kādu **īpašu garīgo pasauli**, kas no sākotnēji daudz maz reāli veidotām situācijām kļūst par simbolisku kādas idejas vispārinājumu. Viena no klasiskā romantisma viskonstantākajām paradigmām ir — garīgā cilvēka pretstatīšana sadzīviski pragmatiskajam cilvēkam, un šis garīgais cilvēks ir arī autora cilvēka ideāla iemiesojums. Arī Poruka Ansis Vairogs ir autora daiļrades sākumposma garīgā ideāla «sabieszināts» atveidojums — no vienas puses, ļoti emocionāls, ļoti jūtīgs, tāds, kuram jūtu dzīve faktiski ir visas dzīves analogs, bet — no otras puses — šo jūtu dzīves identitāti, galīgo piepildījumu viņš spēj atrast, tikai aizejot «absolūto ideju šķautnainos asumos» (J. Kadilis), t.i., tikai ārpus konkrētās realitātes, tikai — metafiziskajā atsvešinātībā no zemes dzīves.

Otrkārt, Ansis Vairogs — līdzīgi gandrīz visiem «audzināšanas romāna» un romantisma filozofiski konceptuālās prozas varoņiem — daudz un intensīvi interesējas par pasaules un cilvēka esības fundamentālākajiem jautājumiem, piem., kas ir un kāpēc cilvēkam tiek dota dzīvība, kāds ir cilvēka dzīves augstākais piepildījums, kāda ir sapņu un fantāziju, metafizisko tieksmju nozīme cilvēka dzīvē, ko spēj dot cilvēka esībai māksla un daba, bet it īpaši — mīlestība utt. Tieši šo «Pērļu zvejnieka» radikāli, bieži un dažkārt arī pārlieku deklaratīvi «ievesto» refleksiju Poruka darbos neatzina un noraidīja reālisma kultivētāji un pat tādi izcili šīs metodes pārstāvji kā R. Blaumanis un A. Upīts. Taču filozofiska refleksija klasiskā romantisma — un it īpaši Jēnas romantisma — mākslinieciskajās normās bija **obligāts** literārā darba elements un daudzos gadījumos aizpildīja prozas darbu telpu ne vien kvalitatīvi, bet arī kvantitatīvi (sk. Novāliša «Saīsas mācekļi»). Šī filozofiskā refleksija kalpo gan

romantiskā «audzināšanas romāna» saturisko īpatnību programmatiskai izteikšanai, gan sižeta «atsperes» radīšanai, t.i., aizvirza realitātes parādības un realitātes īpatņus — «gara varoņus», kā pats Poruks tos apzīmējis, — «ārā no realitātes uz transcendentālo» (J. Kadilis). Faktiski Poruks «Pērļu zvejnieka» pamatā neliek objektīvo īstenību kā R. Blaumanis, J. Ezeriņš, «neliek» raksturus, bet gan «izgaismo» realitāti metafiziskā rakursā un raksturu uzskata par vienu no kādas universālas patiesības invariantiem. «Pērļu zvejnieks» Porukam ir pasaules būtības «atminēšana» visā tās daudzveidīgumā un pretrunīgumā, **tiecoties atrast kopīgo** visām polaritātēm, atšifrējot, identificējot atsevišķa cilvēka unikalitātes vietu un lomu tiklab zemes dzīvē, tā Universā. Un par šīs identifikācijas, pierādīšanas un piepildīšanas formu Poruks izvēlas klasiskā romantisma laikmetā kultivēto «audzināšanas romānu», kurā filozofiska refleksija par dažādiem eksistenciāliem jautājumiem ir pašsaprotams literārā darba struktūras elements.

Vispārinot «Pērļu zvejnieka» vietu latviešu literatūrā, vispirms jāuzsver, ka tieši ar «Pērļu zvejnieku» Poruks pirmais latviešu prozā radīja filozofisko garo stāstu (konceptuālo romānu?), kurš veco Eiropas tautu literatūrās pastāvēja jau visu 19. gadusimteni. Diemžēl «Pērļu zvejnieks» latviešu literatūrā palika kā sākums bez turpinājuma, jo acīmredzot latviešu rakstnieku estētiskā un mākslinieciskā orientācija (tāpat kā gaume) bija citādāka. Rietumeiropas literatūrās — īpaši, piem., T. Manna, R. Huhas, H. Heses daiļradē — 19./20. gs. mijā šis žanra paveids piedzīvoja renesansi, bet latviešu literatūrā paliek tikai kā fragments, kā sabalsošanās ar klasiskā romantisma žanru un sinhrona nacionāla paralēle ar viseiropisko neoromantisko atdzimšanu 19. gs. 90. gados.

Otrs svarīgākais «Pērļu zvejnieka» mūsdienīgas interpretācijas aspekts ir šī darba tipoloģiskā līdzība tiklab ar 19. gs. nogales reālisma (A. Čehovs, K. Hamsuns), kā neoromantisma (Dž. Konreds) īpaši aktualizēto «liekā cilvēka» tēmu. Šo «liekā cilvēka», t.i., racionāli pragmatisko sadzīvisko vērtību sistēmā neiederīgā īpatņa, tēmu kultivē ļoti daudzi 19. gs. 90. gadu rakstnieki, kuru uzskaitījumu varētu sākt ar ziemeļniekiem K. Hamsunu un Z. Lāgerlēvu, turpināt ar vāciešiem T. Mannu, J. Vasermani, H. Hesi, krieviem — A. Čehovu un V. Garšinu, francūži — A. Židu un beļģi — M. Māterlinku, angļiem — T. Hārdiju un Dž. Golsvērtiju un nobeigt ar latviešiem — E. Veidenbaumu un J. Poruku. Katrs no šiem minētajiem autoriem savdabīgā veidā modificē «liekā cilvēka» tipāzus. Vieniem tas ir elēģisks sapņotājs, citiem — neirastēnisks individuālists, citiem — absolūti garīgi centrēta individualitāte, vēl citiem — humānisma aizstāvis un adepts, taču viņus visus vieno kategorisks opozicionārisms, pirmkārt, pret t.s. «pelēko, seklo ikdienību», t.i., pret sadzīvisku remde-

nību un piezemētu racionālismu, pret cilvēka garīgās pasaules šaurību un konvencionālismu, bet, otrkārt, šis opozicionārisms izpaužas kā kapitālistiski pragmatisko «ideālu», kapitālistiskā profita un materiālo vērtību idealizēšanas noliegums. Poruks «Pērļu zvejniekā» vienlaikus ar jau minētajiem Eiropas rakstniekiem rada savu «liekā cilvēka» variantu, savlaicīgi signalizēdams, ka pragmatiskais laikmets garīgo cilvēku noliedz, padarīdams to par «lieko cilvēku». Visubeidzot jāuzsver, ka «Pērļu zvejnieks» arī līdz šim ir viens no retajiem filozofiski konceptulās prozas mēģinājumiem latviešu literatūrā. Filozofisko aspektu kā galveno savās ideju drāmās realizē J. Rainis, taču prozā viņam šādu darbu nav. Kādā apcerē D. Merežkovskis ir uzsvēris, ka pasaules literatūrā ir tēli, kas saistīti ar visas cilvēces dzīvi, piem., Prometejs, Dons Žuāns, Fausts, Hamlets, Dons Kihots, un šie tēli ir «sabiezīnāti» kādas dominējošas cilvēka īpašības simboli. Pēc K.G. Junga, šādus tēlus varētu tuvināt arhetipu jēdzienam. Ar «Pērļu zvejnieka» Ansi Vairogu Poruks ir radījis vienu šādu nacionālo arhetipu, kura iezīmes ir atrodamas gan latviešu folklorā, gan Poruka laikabiedru darbos, taču šādu simboliski vispārinātu arhetipu Poruks ir radījis pats, turklāt to modificēdams ne tikai Anša Vairoga divjūbrāļos — t.s. «bālajos zēnos» un savas dzejas liriskajā varonī, bet arī «sirdsšķīstajos ļaudīs» un Kukažiņas tipa personāžos.

*

Otrs samērā maz respektēts, precīzāk sakot, maz ievērots Poruka mākslinieciskais jaunieviesums latviešu romantismā ir konceptuālas līdzības, simboliskas alegorijas žanra kultivēšana faktiski visā viņa radošā mūža laikā. Vienīgais, kas šo žanru ir uzskatījuši par Porukam īpaši raksturīgu, ir 20.—30. gados Z. Mauriņa un J. Veselis, bet pēc kara — Benita Smilktiņa.

Šis žanrs, kas latviešu prozas teorijas pēckara grāmatās tiek minēts ļoti minimāli vai nemaz, pasaules literatūrā kļūst pazīstams franču simbolistu daiļradē, piem., Š. Bodlēra «Poēmās prozā», bet 19./20. gs. mijā to īpaši aktualizē neoromantiķi un neoromantismam tuvie rakstnieki, piem., Ž. Rodenbahs Beļģijā, R.M. Rilke Austrijā, F. Sologubs Krievijā. Pēc savas ģenētiskās cilmes tas sakņojas Novālista «Fragmentos», pat Voltēra alegoriskajās līdzībās, bet 20. gadsimtā raksturīgi un pasauleslaveni tā paraugi atrodami F. Kafkas, A. Kamī, R. Tagores, Akutagavas Rjūnoskes darbos. Parasti to apjoms ir ļoti neliels: viena līdz divas trīs lappuses, sižets reducēts uz eksistenciāli nozīmīgu problēmu kā risinājuma atsperi, nereti šiem darbiem piemīt arī trausls poētiskums, lirisms. Arī Porukam šādi darbi tapuši, sākot ar 1895. gadu, un kopskaitā tuvinās četrdesmit. Raksturīgi jau to virsraksti: «Maldu pils», «Klusētājs»,

«Mūžīgais žīds», «Puteklītis», «Amors», «Faķīrs», «Mīlestība», «Dēmons», «Laika gars», «Slimā pasaule», «Zelta adata». Īpaši daudz šādu darbu tapis 90. gadu otrajā pusē, tad Poruka radošā interese mazinās un to vietu sāk aizņemt reālistiski ietonēti darbi.

Z. Mauriņa kā viena no pirmajām ir izpratusi šo īsprozas žanra darbu būtiskumu Poruka mākslā. Vēl vairāk — Z. Mauriņa ir rakstījusi pat tā: «Poruka romantisms **visskaidrāk** (izcēlums mans — V.V.) izpaužas stāstos «Pērļu zvejnieks», «Klusētājs», «Puteklītis», «Faķīrs», «Dēmons», «Atraitne», «Vecais muzikants», «Ērģelnieks», «Asaras», «Brūklenāju vainags», «Pazudušais dēls.» Z. Mauriņa šos darbus rindo hronoloģiski, uzrakstīšanas secībā, taču acīmredzams ir fakts, ka viņa 1930. gadā blakus tādiem vispārrespektētiem darbiem kā «Pērļu zvejnieks», «Asaras», «Brūklenāju vainags» pirmā iedrošinās kā līdzvērtīgus un Poruka mākslinieciskajai īpatnībai raksturīgus darbus minēt arī citus nosauktos, bet tolaik faktiski mazievērotus, par skičveidīgiem uzskatītus mazo formu darbus — «Klusētājs», «Puteklītis», «Dēmons». Pirms Z. Mauriņas vienīgi V. Eglītis monogrāfijā «Poruks» 1903. gadā, bet arī tikai it kā garāmejojot, ir uzsvēris šo Poruka darbu nozīmi.

Šobrīd, jau literatūrvēsturiskā atskatā, zinot arī citu Eiropas tautu 20. gadsimta literāro praksi un meklējumus, šie Poruka darbi «izgaismojas» kā īpaši unikāls, turklāt — atšķirībā no «Pērļu zvejnieka» — arī intensīvs, regulārs, nekad nepārtraukts virziens, tiecoties paralēli Eiropas literatūrām aktualizēt filozofiskās līdzības, epifāniska uzliesmojuma, esejiska fragmenta žanru kā pašvērtību. Šo procesu Eiropas literatūrā, kā jau minēts, aizsāka Š. Bodelērs (blakus viņam — Lotreamons, A. Bertrāns), bet īpaši aktuāls tas kļuvis pēc 1910.—1920. gada. Savā ziņā, varbūt tikai ar nelielu pārspilējumu, šos Poruka darbus var nosaukt par latviešu modernisma pirmsākumiem, jo tajos koncentrēta 20. gs. pasaules literatūrai viena no visraksturīgākajām problēmām — garīgi centrēts indivīds sprosta, bedres situācijā, cilvēks labirintā, kad pats galvenais jautājums ir — kā saglabāt savu patību, identitāti, un vai vispār to iespējams saglabāt, neieslīgstot kompromisos un varbūt pat nodevībās. Tieši intimi personiskais eksistenciālās izvēles ceļš (ceļi) 19. gs. 90. gadu pasaules literatūrā sāk ieņemt arvien plašāku vietu. Tas vienlaikus ir arī ne tikai indivīda patības, bet arī humānisma un vērtību skaidras izpratnes ceļš. Porukam īsās prozas žanri ir tā garīgā plakne, kurā viņš, parādot alegoriski t.s. «ikdienas mazās traģēdijas», «gara cilvēka vientulību», akcentē cilvēka garīgās dzīves prioritāti pār konkrēti empīrisko dzīvi, taču nereti arī parāda šo garīgo tieksmju īslaicīgumu, iluzoritāti, kas galu galā pārvēršas šīs dzīves imitācijā, teatralizācijā, dažkārt pat — farsā. Diemžēl inteliģenta latviešu lasītāja apziņā, kurai trūkst 19. gs. romantisma kritēriju dziļākas izpratnes, šis Poruka iedibinātais

īsprozas žanrs tā arī pat līdz mūsdienām vēl nav ieguvis savu noteiktu vietu latviešu prozas vērtību skalā. Arī citu latviešu rakstnieku darbos šis žanrs ir gaužām reti kultivēts, visvairāk — J. Akuratera un K. Štrāla darbos.

Kas ir pats būtiskākais Poruka mazo formu darbos? «Pērļu zvejnieka» galvenais varonis ir romantiskās identitātes, romantiskās pašrealizēšanās meklētājs, bet īsprozā Poruks izcentrē jau neoromantismam ļoti raksturīgo romantiskā stoicisma dominanti. Tā būtība — atsevišķs indivīds nespēj pārveidot, apgarot cilvēci kopumā, taču atsevišķs indivīds spēj **sevi saglabāt un saglabāt** savus morāles, skaistuma un emociju vērtīguma kritērijus. Dziļākajā būtībā šī neoromantiskā cilvēka koncepcija stimulē indivīdu izturēt piespiedu divkauju pret «masas cilvēka» — mantkārā un varaskārā, sadzīviskā izdevīgumā centrētā, agresīvā un pašpārliecinātā — ekspansiju. Raksturīgi romantiskā stoicisma varoņi 20. gadsimta literatūrā konstatējami Dž. Konreda, A. Kamī, A. Čehova u.c. darbos. Faktiski šis neoromantisma aizsāktais romantiskais stoicisms savā veidā ignorē cilvēku savstarpējo atsvešināšanos, garīgo vērtību lejupslīdi, bet visu koncentrē atsevišķa indivīda personiskajā spējā saglabāt neaizskartu personības kodolu. Šādi romantiskā stoicisma piemēri atrodami Poruka īsprozas darbos, piem., «Lauvas audzēknis» (1895), «Puteklītis» (1898), «Vientulīgā nomalē» (1900), «Faķīrs» (1902), «Mīlestība» (1902), «Zelta adata» (1906). Faktiski var secināt, ka šis romantiskais stoicisms ir Poruka tikumiskās pozīcijas nezūdošā vērtība līdz pat viņa dzīves beigām. Reālistiskotus romantiskā stoicisma atveidojumus var atrast arī daļā Poruka t.s. reālistisko stāstu, piem., «Sirdsšķīsti ļaudis», «Kauja pie Knipskas».

Kā raksturīgākais un mākslinieciski iespaidīgākais romantiskā stoicisma konceptuāls paraugs jāmin Poruka par līdzību nosauktais darbs «Klusētājs» (1897). Tā gaužām sekundāri iezīmēto sižetu veido absolūti introspektīva un tālab arī racionāli pragmatiskajā pasaulē absolūti neiederīga cilvēka atšķirtība no reālās dzīves. Klusētājs vēro sadzīvisko pasauli kā garīgumam svešu, taču netiecas to ne tiesāt, ne pārveidot. Viņam pats svarīgākais ir prieks «par savu kluso domu brīvību, kuras tāpat kā debešķīgā gaisma drīkstēja aust un zust, pieņemot lielu un varenu veidu un tad atkal tapt par šaubu puteklīti». Līdzības vienīgais varonis Klusētājs par galveno atzīst pašu domāšanas procesu, taču vienlīdz nozīmīgas viņam ir «garīga mīlestība, pretošanās pret cilvēces ārpātību». Līdzības apoteoze ir Klusētāja identificēšana ar Prometeju — Klusētājs altruistiski dāvā cilvēcei uguni, taču cilvēki nemāk ar to rīkoties, daudzkārt izceļas ugunsgrēki, un līdzības nobeigumā — cilvēki sadedzina Klusētāju uz sārta. Taču, pat būdams uz sārta, liesmās, Klusētājs vēl domā un ir laimīgs, jo paša sadegšana viņam atklāj vēl jaunu patiesību: «Siltums izpleš ķermeni!...» Šis beigas ir nepārprotami simboliskas — uguns tiek interpretēta kā vērtība,

kura prasa pietāti, un vienlaikus uguns ir arī patiesības un jaunu atziņu devēja tam, kas to vēlas izprast.

Taču pats galvenais, protams, ir šis romantiskais stoicisms, kurš ļoti tuvs tam heroisma veidam, kuru Poruks **varēja** pieņemt kā pašu fundamentālāko 19./20. gs. mijas romantisma prioritāti ne tikai no R. Vāgnera un agrīno klasisko romantiķu optimisma, bet arī no Drēzdenē studētās Dž. Bruno biogrāfijas. To, kāpēc Poruks bieži vien no reālistiski ietonētiem romantiskajiem personāžiem «pārgājis» līdzību un simbolu līmeni, šķiet, samērā asredzīgi ir ievērojis A. Upīts, rakstīdams: «..kur viņš (t.i., Poruks — V.V.) savam ideālistiskam dzīvē nevarēja atrast pienācīgu ietērpu, tur viņš sāka to pa reizei izteikt **simbolos** (izcēlums mans — V.V.).»

Poruka darbu vērtētāji bieži vien ir ievērojuši, ka Poruks nepropagandē kādu atsevišķu (kaut vai tikai sev piemītošu) cilvēcības un cilvēka izpausmes aspektu. Poruka mākslinieciskajā koncepcijā ļoti būtiska ir arī cilvēka dabas, tieksmju dažādības un daudzveidības atklāsme kā mākslinieka pienākums. Nereti Poruka rakstos var atrast kritisku skatu uz romantisma t.s. «pasaules sāpju» kultu, uz romantiķu nereto augstprātību pret ikdienišķo dzīvi, uz daļas romantiķu kultivēto dvēseles dzīves absolutizēšanu. Poruks, būdams vienlaikus klasiskā romantisma tradīciju mantinieks un neoromantisma kustības vienaudzis, ideālu pieņem kā vēlamu un alkstamu mērķi, taču pamatoti uzskata, ka šis ideāls ir jāsabalansē ar konkrēto īstenību un «jāiepludina» tajā. Tieši filozofiskajā īsprozā («Vientulis», 1895; «Dēmons», 1902; u.c.) Poruks kultivē neoromantismam raksturīgo ideālās pasaules un reāli empīriskās pasaules tuvināšanās nepieciešamību. Spilgtākais šīs tendences piemērs ir 1897. gadā uzrakstītā, žanriski par parabelu (tātad — līdzību) nosauktā «Maldu pils». Šajā darbā Poruks absolūti noliedz bezmiesisku mīlestību, ideālu nesalīdzināšanu ar realitāti, prasa gara un fizisko jutekļu vienlīdzīgu respektēšanu. Tieši uz «Maldu pili» ļoti atbilstoši attiecināms J. Lapiņa 1930. gadā izteiktais secinājums: «Porukam diezgan spilgti pastrīpots pasaules duālisms kā nepieciešamība attīstībai un kustībai.» Gētiskā doma par nemitīgu kustību un pārveidošanos «Maldu pili» transformējusies kā pasaulē esošo pretstatu vienība. Tieši šādā vienībā Poruks uzsver gaismas un tumsas, refleksijas un darbības, jūtu dzīves un jutekliskās dzīves, mākslas un reliģijas pašvērtīguma un konkrētās sadzīviskās īstenības vienotību. Tā «Maldu pili» Poruks simboliskas alegorijas formā akcentē savu pilnīgāko cilvēka koncepciju, un tas ir indivīds, kurš smalkjūtīgi izbauda visas iespējamās dzīves un emociju formas. Kādā esejā Poruks pat apgalvojis, ka cilvēces «zelta laikmeta» ideāls ir senā Grieķija, jo tajā valdījusi pietāte gan pret dieviem, gan pret svēto miesu. Citviet Poruks savukārt izteicies: «Man vienalga, kā mīlē, ja tik mīlē...» Citi Poruka mazo

formu darbi ir radniecīgi šiem diviem centrālajiem, mākslinieciski spilgtākajiem filozofiskās īsprozas paraugiem. Pasaciņā «Puteklītis» (1898) Poruks puteklīša simbolā vispārina pasaules mūžīgā cikliskā ritējuma neizbēgamību, simbolišķajā līdzībā «Mūžīgais žids» (1897) alegoriskā, pasaules literatūrā bieži izmantotā tipāžā attēlo alkatības un naudas postošo ietekmi uz cilvēka garīgo pasauli. Fantāzijā «Heraklesa iesvētīšana Eleuzīnas mistērijās» (1900) brīdina par ikdienas pasaules spēju izsīcināt viscēlāko un visdziļāko mīlestību. Arī tematiski radniecīgajā fantāzijā «Parsifals» (1901) atklāj ar tradicionāla kultūrtipāža tēlu cilvēku pašiznīcinošos spēkus, piem., greizsirdību, egoismu, tieksmi uzspiest citiem savu vērtību sistēmu.

Kā jau minēts, kopumā Poruka daiļradē ir vairāk nekā 40 šādas žanriskas ievirzes īsprozas darbu. To mākslinieciskais veidojums dažkārt ir pārāk tiešs un plakātisks, taču lielākā to daļa atbilst analogiem daudzu Eiropas rakstnieku darbiem 19./20. gs. mijā. It īpaši jāuzsver, ka 20. un 30. gadi Eiropā ir šo žanra paveidu kvantitatīva uzplaukuma laiks. Līdzīgi kā ar «Pērļu zvejnieku», arī ar īsprozas darbiem Poruks, apsteidzot savu laiku, aktualizē šos ļoti īpatnos mākslinieciskos meklējumus, taču tie — diemžēl — latviešu literatūrā tā arī nav ieguvuši savu turpinājumu un pienācīgu izvērtējumu.

VELTA KNOSPE

VILIS ĀBOLTIŅŠ: DZEJNIEKA LIKTENIS

Viļa Āboltiņa mūžs varmācīgi aprāvās 1938. gada 3. februārī — divas nedēļas pirms viņa 33. dzimšanas dienas.

Bet nāves ēnā viņš nokļuva daudz agrāk — divus mēnešus pirms 15. dzimšanas dienas, 1919. gada decembrī. Kā par viņu rakstījusi literatūrzinātniece Valija Ruņģe: «Tajā 1919. gadā, kad Latvijā dažādas varas nāca un gāja, kad dzīvības bija lētas un «likšana pie sienas» viegli padēvēs visiem...»¹

Vai varbūt viņa liktenis bija apzīmogots jau kopš bērnības? Pats dzejnieks taču rakstījis:

Jau tad, kad es esot dzimis,
dedzis Piektais gads.

Kalpa, rokpeļņa, laukstrādnieka dēls — tā parasti teikts agrākajos Viļa Āboltiņa biogrāfijas aprakstos. Ja jau revolucionārs dzejnieks — tad tam pieklājas būt ar proletārisku izcelsmi. Vai tā bija? Gan bija, gan nebija.

Kaut arī publikācijās par dzejnieku daudz neskaidrību, pat pretrunu, tomēr, pārskatot viņa paša un māsas Annas rakstīto, mātes stāstīto un Valijas Ruņģes dzirdēto (Rencēnu pagastā bijusi viņas — Medicīnas fakultātes absolventes — pirmā darbavieta kara laikā) rodas diezgan pilnīgs priekšstats par šo dzimtu.

1937. gadā savā diezgan plašajā autobiogrāfijā² Vilis Āboltiņš par tēvu raksta, ka tas bijis «reakcijas gados pēc 1905. gada izputējis latviešu zemnieks». Tā tomēr tikai puspatiesība — Fricis Āboltiņš bijis Cimzes skolotāju semināra absolvents, muzikāls, sabiedrīks, taču gauži vājš saimniekotājs savās Danča mājās. (Ja jau mācījās skolotāju seminārā, tad gribēja un varēja gatavo-

ties citam, ne zemkopja darbam un vēlāko dzīves pavērsienu laikam taču uzskatīja kā likteņa netaisnību.) Valija Ruņģe: «..viņam labāk patika staigāt apkārt, mūzicējot godos, skaņojot klavieres un cilājot pudeli, nekā mājā saimniekot.» Gadsimta pašā sākumā sieva Anna ar abām meitām Martu un Annu atgriezies pie tēva Dulbēnos.

Vecais Balodis šīs mājas rentējis, cenzdamies tās mantiniekam — dēlam Jānim — atstāt jau kā īpašumu. Nekāda prieka par meitu, kurai nu izputējis saimnieces gods, viņam nav vis bijis. Tā dzīvojusi kalpu galā un strādājusi vienlīdz ar kalponēm. Algu gan nav saņēmusi — tās vietā taču bērni tiekot uzturēti...

Balodis bijis arī draudzes pērminderis, nu viņam krimtis paša ģimenes «negods» — meita ne īsti sieva, ne šķirtene: Fricis Āboltiņš, kamēr vēl nebija galīgi izputējis un pasaulē aizklīdis, šad un tad piestaigājis Dulbēnos. Un tā nu piedzimuši vēl abi puikas — Vilis un Pēteris...

Dulbēnu saimnieks bijis bargs vīrs. Viļa māsa Anna svētdienu rītos nepar-ko nav spējusi iet un bučot vecamtēvam roku, to pašu roku, kas viņu bieži vien nežēlīgi pērusi — gan par dziedāšanu gavēņa laikā, gan par grāmatu lasīšanu, gan ko citu. Un, ja māte kādreiz ar krējuma piciņu sasmērējusi ganiņu sasprē-gājušās un sāpošās kājas, tad «tēvs pagalma vidū sit savu meitu, triju bērnu māti, par to, ka viņa iedrošinājusies smērēt uz kājām to, ko cilvēki ēd»³.

Te nu bija tas psiholoģiskais pamats jauno Āboltiņu iecirtīgajai spītībai, nepakļāvībai, centieniem par katru cenu izrauties pasaulē, kļūt patstāvīgiem. Labi, ka visiem četriem bijusi gaiša galva, vienīgais, ko no tēva mantojuši.⁴ Cits citam palīdzējuši, vecākie vilkuši jaunākos. Ticis par saimnieku, arī mātesbrā-lis Jānis bijis vēlīgāks par veco Balodi.

Un tad — tā politika...

No Pēterburgas pārradusies mātes jaunākā māsa Emīlija Balode, kas uz turieni braukusi pelnīties, pie kungiem kalpot. Viņa paslepus lasījusi kādas aizliegtas grāmatas, stāstījusi, ka par piedalīšanos revolucionāru sapulcēs arestēta un ieslodzīta Pētera-Pāvila cietoksnī. Tam notic gan Vilis, gan — vēl vairāk — abas viņa māsas. Un tā arī nekad neuzzina, ka stāstītais bijis vienīgi legenda... Ļoti iespējams, ka arests un ieslodzījums bijis, taču par ko citu. Emīlija partijas lietas nenokārto pat Valmierā 1919. gadā — legālajā padomju laikā. Un droši vien tas viņu paglābj — kara tiesa piespriež tikai četrus gadus pārmācības namā. Sodu izcietusi, viņa emigrē uz Padomju Savienību, bet tur ne ar vārdu neieminas ne par Petrogrādas laika ieslodzījumu, pat ne kaut piedalīšanos kādā revolucionāru pulciņā.⁵

Bet Viļa māsa Marta darbojusies tepat Valmierā, visu acu priekšā, visi zina, ka viņa iestājusies partijā. Martai — nāves sods. Tāpat kā tām meitenēm, vēl

skolniecēm, 16—18—19 gadu vecām, kurām, kā teikts spriedumā, «..mērķis bijis nogalināt dažus Latvijas Pagaidu valdības ierēdņus, izlaupīt Valmieras valsts kases nodaļu un gāzt pastāvošo valsts kārtību»⁶. Sešpadsmit gadus veca teroriste, valsts kases aplaupītāja...

Kara tiesa bijusi ātra un barga. Bet vai taisnīga? Tie īstie padomju laika darboņi, pieaugušie, kas sprieda un lēma, nacionalizēja un sodīja, ar plintēm uz pleciem bija aizgājuši uz austrumu pusi. Palika pusaudži un jaunieši, ģimnāzistes, kas īsajā padomju varas periodā kādos kantoros pastrādājušas. Nu viņām par visu grēkiem ar dzīvību vai ieslodzījumu jāmaksā. No 11 nošautajiem 6 bija sievietes un jaunietes.

Vili Āboltiņu mazgadības dēļ attaisnodami, kara tiesas bargie soģi droši vien tā cerēja viņu no maldu ceļiem atturēt. Taču apcietinājums, pratināšanas, tiesa, sprieduma noklausīšanās, īsās atvadas no nāviniekiem, īpaši jau no māsas Martas — tas viss, gluži pretēji, izraisīja viņā fanātisku protesta garu. Izmisīgi demonstratīvu, gluži atšķirīgu no pagrīdniekam vēlamā — pārdomātā, piesardzīgā, konspiratīvā.

Tādu pašu reakciju notikušais izraisīja arī Viļa māsā Annā. Viņa esot vēlāk apcietināta pavisam 17 reizu... J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja fondos glabājas kāda dokumenta fotokopija: 1920. gadā par Annas Āboltiņas atbrīvošanu ar 5 tūkstoš rubļu galvojumu gādājuši divi Satversmes sapulces deputāti — J. Rainis un E. Radziņš.⁷

Arī Vilim Āboltiņam arests seko arestam. Kādā piektajā reizē atrodas pietiekami daudz pierādījumu, lai vēl nepilngadīgajam Vilim piespriestu četrus gadus ieslodzījuma.

Māsa Anna, tad jau skolotāja Daugavpils apriņķa Ambeļmuižas sešklasīgajā pamatskolā, atjautīgi bija izmanījusies brālim cietumā iesūtīt Andreja Upīša vēstules fragmentu ar «Domās» publicēto dzejoļu vērtējumu. Šai vēstulei viņa bija nogriezusi augšējo un apakšējo daļu, kas varēja atklāt rakstītāju un adresātu. A. Upīša vēstules otrā — neaprstītājā pusē viņa Vilim rakstīja savu vēlējumu — vērīgi ieklausīties vērtētāja vārdos. Cietumnieku korespondences pārlūkotājiem ne prātā nenāca, kas patiesībā ir vēstules autors.

Andreja Upīša vērīgā acs bija daudz ko pamanījusi: «Patiesā dzejiska jūsma dzirdama nepārprotami. [...] motīvos un sižetā izmanāma vienmuļība, viena un tā paša akorda pastāvīgs atkārtojums. Cilvēciski tas saprotams, bet dzejas satvaros nepieciešama modulācija, plašāki un dažādīgāki apvārkšņi — reizēm pat iekšēja atraišanās no patlaban pārdzīvojamā un iekšēja kristalizācija.»⁸

Tomēr Vilis Āboltiņš līdz pat pēdējām īsā mūža dienām tā arī nespēja pilnībā atraišties no agrās jaunības pārdzīvojuma; viena un tā paša akorda pastāvīgs atkārtojums bija un palika... Ne jau tikai dzejā vien... Arī dzīvē!

Vēl vienu sodu cietumā neizcietis, Vilis Āboltiņš izpelnījās jaunu — par vētraiņu politieslodzīto pirmā maija demonstrācijas organizēšanu, par fizisku pretošanos un aģitāciju to Rīgas garnizona karavīru vidū, kuri bija sūtīti demonstrāciju apspiest.

Šis sods likumīgu spēku ieguva līdz ar vainīgā pilngadību un iesaukšanu karadienestā. Lai no tā izvairītos, nācies bēguļot un gatavoties emigrēšanai uz Padomju Savienību.

Partijas atļauju emigrēt Vilis Āboltiņš bija saņēmis. Bet 1928. gada 4. maijā robežu nelegāli pārgājis laikam taču uz savu roku, neizmantojot drošāku variantu, — vai nu nebija vairs laika gaidīt, vai arī viņš nebija tā ranga pagrīdnieks, kam šādu ātru un drošu ceļu sagādātu. Tāpēc Maskavā viņš nokļuva tikai jūnija vidū, pēc tam kad Kominternes Latsekcija bija lūgusi čekas pretizlūkošanas daļu, lai atbrīvo apcietināto un Vitebskā ieslodzīto nelegālo robežpārkāpēju.⁹

Par turpmākajām gaitām ir labi zināms — darbs rūpnīcā «Sarkanā zvaigzne», Tautas saimniecības augstākās padomes sistēmā, autotransporta rūpniecības uzņēmumos.

Jau pirms emigrēšanas Vilis Āboltiņš tālredzīgi bija sagādājis Valmieras komercskolas izziņu. Ieradies Maskavā, viņš jau tajā pašā 1928. gada rudenī izteicis vēlēšanos mācīties vakara sagatavošanas kursus, lai varētu iestāties augstskolā.

Atšķirībā no daudziem citiem politemigrantiem, kurus pēc ierašanās Padomju Savienībā nosūtīja mācīties Rietumtautu komunistiskajā universitātē, lai pēc tam sūtītu atpakaļ uz Latviju nelegālajā pagrīdes darbā, Vilim Āboltiņam bija laimējies, tiesa gan, ne uzreiz, iestāties īstā augstskolā — Smagās rūpniecības akadēmijā.

Dzejnieks — un smagā rūpniecība? Šķietami nesavienojamas jomas. Tomēr interese par tehniku Vilim Āboltiņam bijusi jau agrā jaunībā. Cik nu tas dzimtajā pusē, laukos, toreiz — 20. gadu sākumā — bija iespējams. Uzsitējs lauku kalvē, mašīnists mehāniķis vietējā Lizdenes fabrikā — tāds bija sākums.

Nebija aizmirsts arī literārais darbs — presē publicēti viņa dzejoļi, 1936. gadā apspriests sagatavotais dzejoļu krājums (Maskavā saglabājies šis apspriešanas protokols). Tomēr Maskavas latviešu rakstnieku organizācijas darbā acīmredzot aktīvi darboties nav iznācis laika. Bijušajā Centrālajā literatūras un mākslas arhīvā nemaz nav Viļa Āboltiņa lietas. Vienīgi svarīgāko un plašāko literāro pasākumu protokolos vietumis atrodami viņa uzstāšanās pieraksti — lakoniski, stingri ideoloģiski izturēti, reizēm visai kategoriski. Viņam šaubu nebija. Viņš atšķirībā no dažiem citiem rakstniekiem — politemigrantiem nespēja saskatīt pretrunas, nespēja kaut ko pārvērtēt.

Ļoti interesanti dokumenti par Viļa Āboltiņa pēdējo dzīves gadu atrodami Kominternes Latviešu sekcijas materiālos.

1937. gada 3. aprīlī viņa paraksts ir zem šāda īsa mašīnraksta teksta: «Man ir zināms, ka šodienas sarunas saturs izpaušana draud ar nekavējošu izslēgšanu no partijas.»¹⁰

Tikt izslēgtam no partijas bija daudzkārt bīstamāk nekā būt un palikt bezpartejiskam. Vienmēr, bet tajos gados it īpaši!

Pēc dienām desmit Kominternes kadru daļa (ne vairs Latsekcija!) nosūta Rūpniecības akadēmijas rektoram šādu, ar slepenības uzrakstu apzīmētu lūgumu, kas vairāk gan atgādina pavēli, — darīt visu iespējamo, lai students Āboltiņš pabeigtu augstskolu, aizstāvētu diplomdarbu un ne vēlāk kā 25. aprīlī būtu saņēmis akadēmijas beigšanas dokumentu.¹¹

Apmēram tajā pašā laikā Kominternes lietu pārvaldei adresēts tikpat kategorisks lūgums — jau sākot ar 15. martu, izsniegt ikmēneša pabalstu 700 rubļu apmērā Āboltiņa ģimenes locekļiem — nestrādājošai sievai Zojai Martjanovai, 6 gadus vecajai meitai Aļai un pusotru gadu vecajam dēlam Vladimiram, kā arī nodrosēt viņu dzīvojamo platību. No šiem dokumentiem redzams, ka stipendija Vilim Āboltiņam bijusi 500 rubļu.¹² (Salīdzinājumam: tajā pašā 1937. gadā «Prometeja» izdevniecības sektora galvenā redaktora Konrāda Jokuma alga bijusi 750 rubļu, bet tā paša sektora dailliteratūras redaktors Eduards Salenieks mēnesī saņēmis 365 rubļus.)

Kad nu šādi akadēmija bijusi pabeigta, ģimene materiāli nodrošināta, Vilis Āboltiņš Kominternes kadru daļā nodevis partijas biedra karti un no 26. aprīļa līdz 25. jūlijam atradies kādā karaskolā. Majors Vasiļjevs raksturojumā min, ka kursants Āboltiņš parādījis stipru gribu, neatlaidību un disciplinētību. Politiskos jautājumos orientējoties labi un pareizi. Programmu apguvis teicami. Esot ieteicams viņu izmantot tehnikas jomas amatā.¹³

Vai tās būtu bijušas tikai augstskolas absolventu militārās apmācības?

Bet kāpēc tāda slepenība? Atvaļinājums pēc militārās apmācības kursiem pavisam īss — no 9. līdz 25. augustam. Bet atkal ar parakstu jāapliecina šāda apņemšanās:

«1. Kategoriski noliegt jebkādu sakaru ar Kominterni.

2. Nevienam nestāstīt par manu sagatavošanu.

3. Ģimenei un manas partijas organizācijas vadītājam, ja tie jautātu, teikt, ka tiku savas partijas mobilizēts partijas mācībām sakarā ar došanos uz savu zemi.

4. Savu atvaļinājumu pavadīšu (seko vieta ierakstam).

5. Man ir zināms, ka par šī solījuma pārkāpšanu es sevi nostādīšu ārpus partijas.»¹⁴

Vienlaikus ar stingrā slepenībā turamajām militārajām un politiskajām mācībām un īso atvaļinājumu Kominternes kadru daļa ar vācu valodā iespiestu anketu un, protams, atkal ar stingras slepenības uzrakstu — kārtu Viļa Āboltiņa ārzemju brauciena formalitātes. Uz kādu valsti vēlas braukt? — tāds ir anketas jautājums. Atbildei — tikai pēdiņās likts burts «A».

25. augustā beidzās īsais atvaļinājums. Bet kadru daļa jau šajā pašā datumā aicina Āboltiņu ierasties kādā Kalugas ielas namā.¹⁵

Laikam taču viņš tur nav bijis, tāpēc seko otrs aicinājums — ierasties tajā pašā vietā 11. septembrī.¹⁶

2. novembra dokuments izskaidro varbūtējo neierašanās iemeslu: nu kadru daļa lūdz lietu pārvaldi nokārtot, lai Āboltiņš varētu ierasties Kremļa sanitārās daļas 2. poliklīnikā acu ārstēšanai.¹⁷

Pēdējais ar mašīnu rakstītais īsais aicinājums — nu jau ierasties 22. novembrī Gorkija ielā, viesnīcas «Lukss» pionieru istabā (tolaik ne viena vien Maskavas viesnīca bija pārvērsta par ilgstošas apmešanās vietu arī politemigrantiem, tāpēc arī šajā bija pionieru istaba).

Un uz šīs pašas papīra lapiņas apakšā šķērsām ar zīmuli svešādā, ne vairs Latsekcijas darbinieka rokrakstā uzšņāpta īsa vēsts: «Arestēts 4. decembrī, pa telefonu paziņoja viņa sieva.»¹⁸

Vēl nesen Viļa Āboltiņa lietā cits pie cita krājās teicami raksturojumi. Vēl nesen par viņu pozitīva atbilde bija saņemta no «S». Šis pat slepenajos dokumentos konspirētais «biedrs S» acīmredzot nemaz nebija konkrēts cilvēks, kam uzvārds sākas ar burtu S, bet gan kādas organizācijas kāda darbinieku kategorija, kuras pienākumos un varā bija teikt «jā» vai «nē» pat par īpaši atlasītu un it kā pārbaudītu cilvēku likteni.

Bet nu, kad apcietināts, neviens vairs pat nedomā kaut painteresēties — kas īsti noticis, vai tikai nav kāds pārpratoms, vai nav kaut kas jāpaskaidro... Bet iespējamie jautātāji — Kominternes Latviešu sekcijas vadītāji — paši decembra sākumā apcietināti. Un, ja arī vēl būtu savos amatos, — tāpat nebūtu ne vārdiņa bilduši, nemaz nerunājot par aizstāvību. Pat šajā šķietami varenajā starptautiskajā organizācijā — Kominternē — NKVD pieminēšana vien visus stindzinājusi.

Kas tad tā bija par tik slepenu operāciju, kas bija tā mistiskā, ar «A» burtu vien apzīmētā valsts, uz kuru vajadzēja doties Vilim Āboltiņam, bet viņš nelaimīgi aizkavējās kādas acu kaites dēļ?

Dokumenti, kas glabājas Viļa Āboltiņa personīgajā lietā Kominternes Latsekcijas fondā, atbildi uz šo jautājumu nedod. Tik ļoti viss pat slepenos papīros nomaskēts! Tikai pēc daudzu citu arhīva materiālu izskatīšanas pavisam nejauši atklājās perfekti izplānotās un ļoti organizēti veiktās kampaņas

mehānisms. Izrādījās — tā tika vervēti un gatavoti brīvprātīgie pilsoņu karam Spānijā.

Vili Āboltiņu laikam gan nevajadzēja ne īpaši aģitēt, ne pierunāt. Pasaules revolūcijas, komunisma idejas vārdā viņš bija gatavs atteikties no iemīļota darba, no drošas karjeras topošajā Padomju Savienības automobiļu rūpniecībā, bija gatavs atstāt ģimeni, riskēt ar dzīvību. Raksturīga detaļa: autobiogrāfijā lielum lielā daļa veltīta senajiem 1919. gada notikumiem Valmierā, cietuma gadiem Latvijā, turpretim par darbu — pavisam īsi, par ģimeni — ne vārda.

Taču notika absurda — lode pakausī no tiem, kam gan viņš bija tik tiešām ticējis un uzticējies, kurus vienmēr uzskatījis par savējiem.

Ne Viļa Āboltiņa māsas, ne mātes atmiņās nav ne vārda par viņa ģimeni. Pabalstu sievai un bērniem anulēja tūliņ pēc vēsts par apcietināšanu.¹⁹ Sieva Zoja Martjanova varbūt gāja bojā kādā Gulaga nometnē. Meita un dēls varbūt auga un izdzīvoja kādā bērnu namā un pat nezina, kas bijuši viņu vecāki.

Viens no pēdējiem Viļa Āboltiņa dzejoļiem (varbūt tas ir priekšpēdējais publicētais!) veltīts Sergo Ordžonikidzes piemiņai. Tas nevarēja būt pasūtījuma darbs. Ordžonikidze pārzināja smago rūpniecību, nozari, kurā daudzus gadus bija darbojies un būtu turpinājis strādāt arī dzejnieks. Bet dzejoļa pirmo variantu viena vārda dēļ bija izbrāķējis ne jau žurnāla «Celtne» redaktors un pat ne oficiālais cenzors, bet gan kāds pārlietu centīgs Kominternes darbinieks. Tipogrāfijā jau saliktais dzejolis izrauts no «Celtnes» 1937. gada otrā numura, tā vietā parādījušās Šalkoņa (Kristapa Dīriķa) skaļvārdīgi rīmētās četrriņdes. Āboltiņa dzejoļa otrs variants — neveiklāks, samocītāks — iespiests žurnāla marta numurā.

Protams, tā ir sagādīšanās. Āboltiņš jau nevarēja zināt, pat ne nojaust S. Ordžonikidzes patiesos nāves apstākļus, tāpat kā nevarēja paredzēt savu likteni. Bet divas rindiņas šajā veltījumā ir ļoti raksturīgas:

Tā cīnīties un mirt

Tik lielinieki var.

Viņi abi patiešām bija īsti lielinieki. Atšķirība vienīgi mērogos: Sergo Ordžonikidze, tautas komisārs, — kā milzu zobrats, jaunais inženieris un dzejnieks Vilis Āboltiņš — sika skrūvīte. Un tomēr...

Toreiz — 1937. gadā — neapšaubāma bija oficiālā versija: dižajam Padomju Savienības valstsvīram sirds nav izturējusi lielo slodzi. Krietni vēlāk, piecdesmitajos gados, kad N. Hruščovs sāka atmasket Staļina personības kultu, tika minēts cits Ordžonikidzes nāves iemesls — pašnāvība. Bet vēl vēlāk, īsi pirms nāves, viņa dzīvesbiedre uzaicinājusi pie sevis vairākus vecos boļševikus

un atklājusi viņiem patiesību: pie sasirgušā tautas komisāra dzīvoklī gandrīz vai ar varu ielauzušies vairāki jauni cilvēki. Pēc neilgas satrauktas un skaļas sarunas blakusistabā atskanējis šāviens, un svešie steigšus aizgājuši. Tāds bijis traģiskais fināls. Bet mēģinājumi novākt Staļinam kaut kādi traucējošo valstsvīru bijuši jau krietni agrāk — mudinot ārstus slimās nieres vietā izoperēt veselo...²⁰

Sākās ar skaļiem «tautas ienaidnieku» atklātiem vai slēgtiem procesiem, safrabicētām apsūdzībām. Bija arī mīklainas katastrofas, dīvaini nelaimes gadījumi medībās, pēkšņa nāve kūrortos, kur atpūtās ne jau slimie cilvēki.

Notiesātos nošāva jau tajā pašā naktī.

Mīklainos apstākļos mirušajiem skanēja skaļi vārdi nekrologos, bija pompozas bērū ceremonijas, nelaiķu vārdā nosauca pilsētas.

Bet tad — 1937. gada beigās un 1938. gada pirmajos mēnešos — nebija ne tiesu, ne dīvainu negadījumu.

Bija saraksti.

Viena šāda nāvei nolemto saraksta pašā sākumā bija dzejnieka Viļa Āboltiņa vārds.

Zīmīga detaļa. Viļa Āboltiņa sieva pa telefonu pavēstījusi, ka viņš apcietināts 4. decembrī. Turpretim NKVD lietā, kur fiksēti visi ar dzejnieka nošaušanu saistītie dati, minēts cits apcietināšanas datums — 26. decembris. Kuram dokumentam ticēt? Jātic abiem, kaut tas šķiet paradoksāli. Bet tā jau toreiz bija — nāves grāmatvedība nespēja tikt līdzī nāves mašīnerijai... Laikam taču Vili Āboltiņu bruņoti vīri paņēma un aizveda 4. decembrī, bet līdz dokumentu formēšanai lieta nonāca krietni vēlāk.

Vilis Āboltiņš. Inženieris. Revolucionārs. Dzejnieks.

Inženieris ne stundu nedabūja nostrādāt jaunajā Maskavas autorūpnīcā, ko jau bija iepazinis, studenta prakses laikā te strādādams.

Revolucionārs tā arī nenokļuva Spānijas pilsoņu kara frontē.

Dzejnieks tā arī nesagaidīja sagatavoto un apspriesto krājumu.

Vajadzēja paiet vairāk nekā pusgadsimtam, kad noskaidrojās viņa patiesais nāves datums un kaut aptuvena masu kapu vieta — Butovas poligons Maskavas nomalē.

Īss mūžs — pat ne pilni 33 gadi. Ja ne daudzie traģiskie pavērsieni, varbūt būtu bijis tik, cik mātei, — pāri simtam...

PIEZĪMES

- ¹ *Ruņģe V.* Par Ziemeļvidzemes cilvēkiem. II. Literāts Vilis Āboltiņš // *Ziemeļlatvija*. — 1992. — 14. nov.
- ² LVA SDN, 54. f., 1. apr., 61. l., 27. lp.
- ³ *Āboltiņa-Egle A.* Kalnā kāpēji // *Par brīvi un dzīvi*. — R., 1957. — 2. grām. — 6. lpp.
- ⁴ *Kociņa V.* Uz 101. sliekšņa // *Padomju Latvijas Sieviete*. — 1974. — Nr. 1.
- ⁵ LVA SDN, 54. f., 1. apr., 564. l., 30. lp.
- ⁶ RLMVM, inv. nr. 342866, V. Āboltiņa fonds.
- ⁷ Turpat, J. Raiņa fonds, p-9859.
- ⁸ Turpat, V. Āboltiņa fonds.
- ⁹ LVA SDN, 54. f., 1. apr., 61. l., 2. lp.
- ¹⁰ Turpat, 30. lp.
- ¹¹ Turpat, 31. lp.
- ¹² Turpat, 34. lp.
- ¹³ Turpat, 35. lp.
- ¹⁴ Turpat, 38. lp.
- ¹⁵ Turpat, 39. lp.
- ¹⁶ Turpat, 40. lp.
- ¹⁷ Turpat, 41. lp.
- ¹⁸ Turpat, 42. lp.
- ¹⁹ Turpat, 44. lp.
- ²⁰ *Камов Б.* Партийное поручение: зарезать наркома // Совершенно секретно. — 1992. — № 11.

BENEDIKTS KALNAČS

MĀRTIŅA ZĪVERTA «ĀKSTS»: INTERPRETĀCIJAS PROBLĒMA

«*To be or not to be...*» — Mārtiņš Zīverts ar zīmuli uzrakstījis uz lugas manuskripta pirmās lappuses. Nebūtu gluži korekti apgalvot, ka tieši tāda bija arī paša radītāja situācija «Āksta» tapšanas laikā, un tomēr — savā ziņā var teikt, ka dramaturgs atradās radošās krustcelēs. Viņa pirmā luga iecerēta jau 1924. gadā, uzrakstīta 1927. gadā; daži no darbiem līdz trīsdesmito gadu vidum arī iespiesti un izrādīti. Jau Zīverta pirmajos mēģinājumos jūtams acīmredzams dramaturga talants, un tomēr — viņa sākotnējie sacerējumi nekādu īstu vilņošanos latviešu drāmas kopainā vēl neradīja; par pirmajiem nopietnajiem panākumiem var runāt sakarā ar «Tīrelpurva» izrādēm 1936. gadā. Nākamais — «Āksta» sarakstīšanas gads — tādējādi varēja Zīvertam nest viņa rakstnieka reputācijas stabilizēšanos; no otras puses, nākamās lugas neveiksme varēja viņu atsviest atpakaļ dramaturģijas kopainā vēl nenostabilizētajās, nenoteiktajās 30. gadu sākuma pozīcijās.

M. Zīverta «Āksts» bija dramaturga pirmā luga, kas iekaroja popularitāti lielajos teātros, un pēc pirmizrādes 1938. gadā Dailes teātris to izrādīja vairāk nekā simt reizi. Taču jau toreiz vērtējumos iezīmējās problēma, kas saistīta ar šīs lugas īpatnējo formālo veidojumu, savā ziņā Viljama Šekspīra sacerējumu poētikas elementu tiešu atdarinājumu. Plašu apcerējumu žurnālā «Daugava» (1938, nr. 3) publicēja tālaika redzamākais teātra teorētiķis Kārlis Strauts, to nosaucot — «Šekspīra formas problēma mūsu drāmā». K. Strauts izvirza pieņēmumu, ka M. Zīverta lugas veidojuma pamats ir tīri racionāls un tas radies, atkāpjoties no sava stila un cenšoties pielāgoties svešai formai; tāpēc Strauts secina:

«Lai skatītājā rastos jūtu satraukums, ir nepieciešama tā pašam Zivertam piemītošā psiholoģiskā rakstīšanas pieeja, ar kuru viņš mūs allaž aizrauj un kas ir viņa vislielākais mākslas spēks.

Un tā nu būs jāatzīst, ka pārliecinoši parādīt Šekspīru mūslaiku skatītājam vislabāki izdosies, nevis lietojot Šekspīra laika izteiksmes līdzekļus, bet gan savu paša stilu, kurā var izjust savdabību, svaigumu, īpatnējo, nesamocīto domu gājienu un, kas pats galvenais, nekur nepārtraukto jūtu strāvojumu.»¹

M. Ziverta lugu klāstā «Āksts» iezīmējas kā savrupa, varētu pat teikt, šekspīriski mīklaina parādība, liekot jautāt — kāda iecere īsti slēpjas aiz šī formas eksperimenta, un mēģināt uz šo jautājumu atbildēt, vienlaikus iezīmējot šī darba vietu un nozīmi M. Ziverta dramaturģijas veidošanās procesa kopainā.

Vispirms noskaidrosim dažus analīzei svarīgus jautājumus, kuros nekādu mīklu nav, pašā sākumā atzīmējot «Āksta» tapšanas un parādīšanās nozīmīgākos faktus.

I. Lugas ideja, pēc autora liecības, viņam radusies 1935. gada 23. decembrī; šī paša gada nogalē uzrakstīti pirmie uzmetumi, kas saglabājušies ļoti fragmentāri.² Jau te tomēr iezīmējas lugas galīgās redakcijas fināla epizode — Džiga uzburtā vizija pāri gadsimtiem, kurā Šekspīrs redz uzticīgos savu lugu skatītājus. Intensīvs darbs pie lugas atsācies 1937. gada augusta beigās, un 22. septembrī Ziverts pabeidzis lugas sākotnējo teksta variantu. Tas pārtulkots un ar nosaukumu «*Der Schwan von Avon*» jau 1937. gada 18. novembrī izrādīts Rīgas Vācu teātrī, bet īstu triumfu piedzīvoja K. Veica veidotais iestudējums Dailes teātrī, kura pirmizrāde bija 1938. gada 28. janvārī. Tajā pašā 1938. gadā luga pirmo reizi iznāca grāmatā («Ramaves» apgādā), un jau te izdarīti zināmi teksta koriģējumi. Lugu M. Ziverts vēlreiz pārstrādājis tūlīt pēc aizbraukšanas trimdā 1944. gadā, vēl atrodoties bēgļu nometnē Visbijā. Šis 1953. gadā sakarā ar dramaturga piecdesmitgadi grāmatā publicētais variants principiāli atšķiras no 1938. gadā publicēta, te ir gan teksta pārkārtojumi, ko tieši rosinājusī Dailes teātra izrāde (piemēram, pazīstamā «Āksta» dziesma te sadalīta isākos fragmentos, tai ciešāk iekļaujoties lugas struktūrā), gan citas visai ievērojamas izmaiņas. Šis teksta variants ir pamatā arī abiem vēlākajiem publicējumiem — 1971. gada trešajam iespaidumam «Salas» apgāda izdotajā M. Ziverta lugu sērijā un 1988. gada ceturtajam iespaidumam M. Ziverta darbu izlasē «Lugas» Rīgā.

Teksta salīdzināšanas aspektā tādējādi faktiski jārunā par trim variantiem:

- a) Dailes teātra izrādē izmantoto manuskriptu,³
- b) 1938. gadā grāmatā publicēto tekstu,
- c) vēlāk pārstrādāto tekstu.

Ērtības labad turpmāk izmantosim saīsinātus apzīmējumus, runājot par šiem teksta variantiem, manuskriptu apzīmējot ar skaitli 1937 (sarakstīšanas gadu), pirmpublicējuma tekstu ar 1938 (izdošanas gadu) un pārstrādāto variantu ar 1988 (jaunākās publikācijas gadu). Manuskripts īpaši minēts tikai tur, kur attiecīgais fragments nevienā no publicējumiem neparādās.

II. Skaidrs un nepārprotams ir arī tas, ka M. Zīverts lugā neizvirza Šekspīra darbu autorības problēmu. (Īstais autors un dubultnieks, kas gūst paša nepelnītu ievērību un atzinību, ir sižets ar dramatiska konflikta augstu iespējamības pakāpi, un arī latviešu dramaturģijā tas izmantots atkārtoti — A. Brigaderes lugā «Dievišķā seja» 1926. gadā, P. Pēterona lugā «Metēors» 1984. gadā.) Īsumā jāatgādina, ka pirmās šaubas par Šekspīra darbu īsto autoru izteiktas jau 1848. gadā un jau 19. gadsimta otrajā pusē samērā plaši izplatīta bija teorija par Frensisu Bēkonu kā Šekspīra darbu īsto autoru. V.H. Vimans savā 1884. gadā publicētajā grāmatā («*The Bibliography of the Shakespeare-Bacon Controversy*»), kas uzskatāma par pirmo ar šo problemātiku saistīto bibliogrāfiju, jau minējis 255 grāmatas un pamfletus, kas aizstāv vienu vai otru viedokli. Arī Latvijā šobrīd populārā teorija par Rodžeru Mennersu, piekto grāfu Ratlendu, kā īsto autoru bija pazīstama jau 20. gadsimta sākumā.

Tādējādi varam secināt, ka, lai gan dažādās teorijas par Šekspīra lugu autorību «Āksta» sarakstīšanas laikā jau bija plaši izplatītas, Mārtiņu Zīvertu šajā ziņā interesējusi vienīgi paša Viljama Šekspīra bagātā un arī iekšēji pretrunīgā radītāja personība.

III. Nav apšaubāms fakts, ka M. Zīverts apzināti izmantojis V. Šekspīra lugu formālās izveides elementus un motīvus. Te atzīmējami daži raksturīgākie, kas atšķiras no citu M. Zīverta lugu poētikas:

- «Ākstā» izmantota prozas un saistītās valodas mija personāžu sarunās,
- darbība risinās dažādās vietās, Londonā un Stretfordā, lugā ignorējot vietas un laika vienību,
- samērā plašajā personu lokā ir minimāls sieviešu skaits,
- lugā darbojas vīrieša drānās ģērbusies sieviete (Kendels),
- izmantoti tieši vairāku V. Šekspīra darbu (traģēdijas «Hamlets», «Henrijs IV», kā arī sonetu) teksta citējumi un pārfrāzējumi,
- «Ākstā» darbojas angļu dramaturga sacerējumu personas: Falstafs ir tēls V. Šekspīra traģēdijā «Henrijs IV» un komēdijā «Jautrās vindzoriētes», Melnā Mērija un Viljams Herberts, Pembrokas grāfs, ir Zīverta versija par V. Šekspīra sonetos pieminētiem tēliem — melnīgsnēju sievieti un autora draugu, kas iešifrēts ar iniciāļiem V.H. (šo tēlu atšifrējums nav Zīverta patstāvīgs minējums, bet jau eksistējošu skaidrojumu pieņemšana); Džigs ir Šekspīra darbos bieži tēlotā āksta zīvertisks variants.

«Ākstā» plaši iezīmēta arī Šekspīra laika teātra vide, 1. ainā (1938) raksturojot Globa teātri, tā aktierus un Šekspīru kā tēlotāju savu traģēdiju uzvedumos; vēlāk lugā (pantomīmas skatā) Šekspīrs arī tieši parādās kā aktieris.

Tādējādi M. Ziverta lugas tapšana, kā tas parasti ir uzsvērts, nepārprotami saistīta ar vēlēšanos atklāt un analizēt ģeniālā angļu dramaturga personību, rādīt skatuvnieku dzīves sūrumu un dramatisko pievilcību, uzsvērt V. Šekspīra sacerējumu pārlaicīgumu un spēku.

Tomēr šo motīvu pieņemšana «Āksta» uztvērējā vienlaikus izraisa arī diezgan daudz būtisku un ne tik vienkārši atbildamu jautājumu. Kāpēc V. Šekspīra personības atklāsmē autors izvēlējies tieši viņa darbu ārējās formas atdarināšanu? Kā (vai tikai ar nejaušību) pamatot to, ka šādi — t.i., atdarinot — M. Ziverts vienīgo no izcilajiem pasaules dramaturgiem tēlojis tieši Šekspīru? Kāda ir M. Ziverta attieksme pret V. Šekspīra dramaturģisko mantojumu no šīs formālās puses vispār (pats M. Ziverts taču daudzkārt dēvēts par dramaturģijas «formālistu», bet viņu lugu principi kopumā būtiski atšķiras)? Vai M. Ziverta attieksme pret V. Šekspīru lugas ieceres, tapšanas un pārstrādāšanas procesā, ievērojot būtiskās tekstu atšķirības, palikusi nemainīga? (Te, aizsteidzoties priekšā tālākajai analīzei, jāuzsver, ka tieši attieksmes maiņa, iespējams, atstājusi «Āksta» struktūrā būtiskas pēdas; varētu teikt, ka tās rezultātā Ziverta skatījums uz Šekspīru kļuvis «dalīts» jeb «sašķelts».)

Pārskatāmības labad būtiskākās ar «Āksta» interpretāciju saistītās problēmas centīsimies sagrupēt divos jautājumu lokos. Pirmais no tiem saistāms ar V. Šekspīra daiļrades un personības vērtējumu M. Ziverta interpretācijā un Šekspīra dramaturģijas formālo elementu izmantojuma nolūkiem («formas problēmu») «Ākstā». Otrais, izrietot no iepriekšējā, skar M. Ziverta lugas vietu un nozīmi dramaturga daiļrades kopējās virzības procesā.

«Ideālais» Šekspīrs visvairāk jūtams spilgtumā, kādā viņš Ziverta lugā izteic savus pārdzīvojumus, jūtu izpausmju patiesīgumā un spēkā, kādu īpaši redzam viņa kaislībā pret Melno Mēriju, pārlaicīgās vīzijas varenībā, ko 7. ainā (1988 — 6. ainā) uzbur Džigs. Šī ideālā attieksme, iespējams, arī bijusi M. Ziverta atspēriena punkts; ar 1935. gada 23. decembri datētās piezīmēs minēts iespējamais lugas nosaukums — «Lielais Uiljems Šekspīrs». Vārdi «Lielais Uiljems» lapiņā vēlāk svītroti; vēlākie lugas virsraksta varianti ir ar atšķirīgu semantisku slodzi — «Šekspīrs» (arī «Viljams Šekspīrs»), «Klauns», visbeidzot — «Āksts». Līdzīgi pamazām pārveidots arī autora sniegtais žanra apzīmējums. 1937. gada manuskriptā tas ir — «Lielā āksta dzīves drāma trīs cēlienos ar epilogu», 1938. gada izdevumā — «Viljama Šekspīra dzīves epizode 7 ainās», bet vēlākajā variantā — vienkārši «drāma 6 ainās».

Arī lugas tekstā līdzās «ideālajam» Šekspīram pamazām aizvien reljefāk iezīmējas cita, ne tik viennozīmīgi tverama viņa seja.

Lai labāk novērtētu iespēju, ka M. Zīverts varēja uz Šekspīra darbiem paraudzīties bez sakāpinātas apbrīnas pilnas attieksmes, pavisam īsi jāatgādina arī fakts par bagātīgo un nebūt ne vienkāršo V. Šekspīra darbu traktējumu sekojošos gadsimtos. Šeit nav iespējams sniegt pat konspektīvu ieskatu Šekspīra interpretāciju vēstures detaļās, tomēr svarīgi formulēt vismaz dažas vispārējas tendences.

Pirmkārt, Šekspīra darbu vērtējums izrādījies visai atšķirīgs gan atkarībā no laikmeta, kurā vērtējums izteikts, un tajā dominējošiem poētikas kanoņiem, gan no vērtētāju subjektīvās mākslas izpratnes, kur ne visiem izrādījusies pieņemama Šekspīra brīvā rīkošanās ar tradicionālajiem formas likumiem un estētikas «labā toņa» principu biežais izaicinājums.

Otrkārt, Šekspīra pozīcija drāmas vēsturē ir tik absolūta, ka ikviens viņa sacerējumu vērtības apšaubījums vienlaikus neizbēgami ietver arī šo darbu objektīvās nozīmes atzīšanu; jebkura kritika ietver sevī gan apzinātas polemikas elementus, gan visbiežāk arī atsevišķu Šekspīra lugu elementu poētiskās pievilcības atzīšanu, galvenokārt kritizējot šo elementu salikumu kopējā mākslas darba struktūrā.

Līdzīgos atzīšanas un apšaubīšanas kontrastos pamazām acīmredzot veidojusies arī Mārtiņa Zīverta attieksme pret Šekspīru. (Autobiogrāfijā «Garāmejot» dramaturgs raksta: «Sāku lasīt Šilleru, Šekspīru, Ibsenu. Visi žilbināja, katrs savā veidā. Drīz apjautu, ka ar lugu ir tāpat kā ar drēbi: jo vairāk mazgā, jo vairāk ieraujas. Abu lielo Š lugas, kad tās lasīju otro vai trešo reizi, arvien vairāk zaudēja pirmreizējo spožumu. Ar Ibsenu notika tieši pretējais ...»⁴) Starp apbrīnu un zināmu ironiju kā lugas tēls Šekspīrs atrodas konkrētās situācijās, un kā sižetiski darba centrā nostādīts raksturs Šekspīrs iezīmējas saskarēs ar lielāko daļu lugas varoņu, atklājoties dažādās, arī savstarpēji pretrunīgās niansēs. Mūsu analīzei visnoderīgākie ir divi «Āksta» tēlu pāri, turklāt vienā gadījumā var runāt par nosacītu Šekspīra idealizāciju, bet otrā — par cita tēla pretstatīšanu Šekspīram, tā atspoguļojot arī Zīverta attieksmes «dalīšanos». Vispirms aplūkosim Šekspīra attiecības ar galma ākstu Džigu, kurās atklājas vairāki lugā, liekas, diezgan uzskatāmi ierakstīti, taču līdz šim maz ievēroti motīvi.

Zīmīgs ir jau 1. ainā (1938, pārveid. var. arī 1988) ar Bena Džonsona muti dotais abu varoņu raksturojums. Ievadot savu dialoga partneri — Ceļotāju — Globa teātri, Džonsons novērtē Šekspīra traģēdiju «Romeo un Džuljeta» kā «vienu no skaistākajām Šekspīra traģēdijām, varbūt vislabāko, kāda jebkad rādīta». bet par Šekspīru saka, ka «viņš ir savas trupās labākais klauns».⁵

(Galīgajā variantā vārdi par «vislabāko» traģēdiju atnesti.⁶) Iepretī tam par galma ākstu Džigu 1. ainā B. Džonsons Ceļotājam saka: «Mūsu starpā runānot, viņš ir gudrākais cilvēks visā Anglijā. Tādam mūsu zemē ir tikai divas vietas: vai nu Tauerā, vai klauna amatā.»⁷ Džigu B. Džonsons pretstata filozofam Frensisam Bēkonam: «Man liekas, ka Dievs, viņiem amatus sadalīdams, ir stipri kļūdījies.»⁸

Džigā noteicēšais ir spožs racionālisms, un tieši galma āksta domu atjautība un vingrums visās līdzšinējās lugas skatuviskajās interpretācijās it kā aizēnojis paša Šekspīra tēlu. Zīmīgi to Dailes teātra uzvedumā 1938. gadā uztvēris Kārlis Strauts, kas, pārmetot H. Zommera tēlotajam Šekspīram pārlietu ikdienišķību un runājot par viņa tādējādi it kā īpatnēji «naivām» attieksmēm ar citiem lugas tēliem, rakstīja: «Vēl lielāku sajukumu skatītājā rada tas apstāklis, ka Šekspīram blakus nostādīts galma nerrs Džigs, kura asprātīgās replikas un patiesi spilgti uztvertais raksturs lielo ģeniālo rakstnieku un aktieri padara pavisam nesaredzamu.»⁹ Līdzīgs liktenis piemeklēja Žaņa Katlapa un Karpa Klētnieka Šekspīru 1957. gada iestudējumā Nacionālajā teātrī, kur uzmanības centrā bija režisora Alfrēda Jaunušana paša atveidotais Džigs, un arī 1988. gadā Liepājas teātrī O. Krodera veiktajā «Āksta» iestudējumā, kur J. Makovska Džigs bija vismaz līdzvērtīgs J. Bartkeviča tēlotajam Šekspīram.

Taču šāda situācija radusies, mēģinot arī M. Ziverta tēloto Šekspīru interpretēt kā radītāju — **intelektuāli**. Nepamanītas (vai neuzsvērtas) palikušas tās nianšes, kas M. Ziverta darbā pieļauj arī citas pieejas iespējamību un pat nepieciešamību, uzsverot «sirdi», jūtas kā dominanti, kas pretstata Šekspīru Džigam, nebūt nepadarot viņu par Džiga ēnu. Un viena no zīmīgākajām liecībām te ir jau Ziverta tēlotā Šekspīra pirmā parādīšanās «Ākstā» (1938, 1988), tuvojoties Melnajai Mērijai. Te jāpievērš uzmanība arī sagatavotājai remarkai, kas raksturo Šekspīra uznācienu; šādi strauji kontrasti, noskaņu pārejas ir būtiski tēla izpratnei daudzās situācijās, arī pasvītrojot «sajūtas» kā tēla dominanti:

«..skatuves durvīs uz paaugstinājuma parādās klauns. Kājas tikko vilkdams un turēdamies pie sienas, viņš nokāpj lejā un, klātesošos neievērodams, nāk lēni uz priekšu; tad viņš paceļ galvu un pārsteigts apstājas.

15.

Šekspīrs, Mērijai tuvodamies:

Prāts acīm ticēt liedzas, šaubās krīt
ik doma mirstīga, auss netic vārdam,
kas izskanējis pamet domu gaisā.

Bet sirds ir pieticīga — neprasa,
vai patiesība tā, kas šaubas pārdzīvos,

vai sapnis vien, kas zudīs drīz pavisam:

klauns pazemīgi paklanās it visam...»¹⁰ (izcēlumi mani — B.K.)

Grūti atrast uznācienu, kura ritms un piepildījums labāk raksturotu Šekspīra rakstura atklāsmes principus visā lugā; grūti arī vēl precīzāk uzsvērt Šekspīra tēla izpratnei izšķirīgo kontrastu starp prātu, kurš «acīm ticēt lie-dzas» (tātad — uz to Šekspīrs nepaļaujas), un sirdi, kas «ir pieticīga — neprasa» (un kurai Šekspīrs uzticas); te M. Ziverta tēls acīmredzot formulē savas dzīves uztveres dominantes. Tās ir neskaidras, smeldzīgas ilgās, tie ir sapņi, kuriem līdz nemirstībai uzplaukt liek Ziverta radītā Viljama Šekspīra talants, kas neiederas dzīves brutalitātē, bet mākslā kļūst mūžīgs.

Uz prāta (arī intelektuāla cinisma, reālās cilvēka dabas izpratnes) un sirds (arī — labvēlības pilnu ilūziju) kontrasta pamata būvēti daudzi Džiga un Šekspīra dialogi «Ākstā». Minēsim piemēram tikai vienu no vienkāršākajiem un nepārprotamākajiem 1. ainā (1938), kad Džigs atgriezies no provinciālās Šekspīra dzimtenes:

«Šekspīrs. Nāc nu tuvāk, Džig, un pastāsti, ko pieredzēji Stretfordā. Kā tev tur patika? Stāsti!

Džigs. Trīs dienas man vajadzēja ostīt tavas dzimtās pilsētas gaisu. Tfu! Visā pilsētā es redzēju tikai vienu vienīgu cilvēku: tas bija resnais Ērgļa krodzinieks. Visi pārējie ir kaut kas vidējs starp puritāni un cūku.

Šekspīrs. Vai viņi mani vēl atceras?

Džigs. O, jā! Viņi vēl nav aizmirsuši, ka tu savā laikā tur esi nozadzis zirgu un ar to atjājis uz Londonu.

Šekspīrs. Bet to zirgu taču esmu desmitkārtīgi samaksājis.

Džigs. Tāpēc arī viņi to desmitkārtīgi piemin.»¹¹

Te ļoti svarīgi uzsvērt, ka M. Ziverta Džigu raksturo tieši šis intelektuālais skepticisms un tēlam nekādā ziņā nepiemīt sentimentalitāte, kāda iezīmējusies tā vēlākajās interpretācijās.

Viens no gadījumiem, kur šis sentimentālitates izpausmes precīzi dokumentētas, ir lugas 1957. gada iestudējums Nacionālajā teātrī. L. Dzene par Alfrēda Jaunušana Džigu raksta: «Tīksmināšanās ar savu sāpi! [...] Šīs tīksmināšanās nebija nevienā citā Alfrēda Jaunušana darbā, kad loma izaug no konkrētas darbības, tēla realitātes. Džigs bija simbols. Ja citas lomas varētu būt no dzīves norakstītas, tad šī — pilnīgi autora fantāzijā radīta, uzsverot domu, ka āksta (lasi: aktiera) uzdevums mūžam būs slēpt aiz smaida savas asaras. Kā paradokss — šajā lomā nācās skatītājiem likt nojaust, kas slēpjas aiz vienmēr smaidošās, skatītāju jautrībai kalpojošās sejas.»¹²

Taču Mārtiņa Ziverta radītais galma āksts (atšķirībā no Šekspīra un atšķirībā arī no priekšstata, kādu par viņu rada nule citētais, iestudējuma iespaidos

balstītais vērtējums) nekur neizkrīt no savas lomas, arī negrib neko «likt nojaust», un viņā šīs tīksmināšanās vajadzības nav. Uzskatāmi tas atklājas, salīdzinot galīgo tekstu ar 1935. gada pirmraksta fragmentu, kur uz brīdi patiesi pavīd Šekspīra un Džiga identitāte, atklājoties Džiga «jūtu sfērai» — pasaulei, kas lugas galīgajā variantā atvērta vienīgi Viljamam Šekspīram.

«**Klauns.** Gribi zināt, kas viņā iemīlējusies? — Divi āksti, divi muļķi un divi dzejnieki.

Šekspīrs. Ko tu teici? Veseli seši reizē?

Klauns. Seši. Tikai divi. Tu —

Šekspīrs. — un? —

Klauns. — es.»¹³

Taču arī Šekspīra veidojumā stingri jāšķir sentimentalitāte, kas ir vēlāko interpretāciju uzslāņojums, no patiesa dvēseles jūtīguma. Ļoti zīmīgi šo starpību ļauj parādīt lugas «lielā skata» — Šekspīra jūtu izviriduma, pārtraucot pantomīmas spēli un vērstoties pie Melnās Mērijas, — interpretācija 1938. gada iestudējumā Dailes teātrī un kontrastā tam situācijas traktējums pašā Zīverta lugas tekstā.

Jānis Kalniņš pagaidām vēl npublicētās atmiņās par Kārli Veicu raksturo Melnās Mērijas un Šekspīra attieksmju risinājumu Dailes teātra iestudējumā: «Atmiņā palikusi Lilitas Bērziņas Melnā Mērija šai brīdī. Viņa ir vienīgā, kas sadzird un ar sirdi saprot šo Šekspīra cilvēcisko izmisumu, kas nav tikai nepiepildītas mīlestības izmisums. Viņu aizrauj šī cilvēka dvēseles godīgums, lielums, kā transā viņa stiepj pretī Šekspīram rokas, vēl mirklis, un viņa varbūt trauktos pie tā, bet to ievēro grāfs Herberts, kas atrodas viņas aizmugurē, viņš saglauž klusēdams Melnās Mērijas izstieptās rokas, un viņa lēnām, kā visu zaudēdama, kāpjjas atpakaļ, aiziet, un jūtam, ka tas ir bijis viņas mūža lielākais mirklis.»

Zīverta lugā nekā tāda nav, te nav poētiskā pacēluma, ko rada Melnās Mērijas atsaukšanās Šekspīra jūtu izpausmei, un Šekspīra sajūtu atkailinātību un neaizsargātību atbalso tikai skaudri nepielūdzama autora remarka: «**Herberts**, brīdi noskatījies, durvis stāvēdams, pavēlīgi pamāj Mērijai, un tā paklausīgi un klusi iziet.»¹⁴ Šekspīra jūtas te veido savrupu, izolētu pasauli, to atkārtotās izpausmes nekādi neiespaido, nevar iespaidot apkārtējo realitāti.

Pretstats starp «sirdsskaidru» varoni un (vismaz ārēji konsekventi) smīnīgi vēsu intelektuāli, dažādas šādu tēlu attiecību variācijas tāpat raksturīgas citiem, arī jau agrākiem Zīverta darbiem. «Āksta» tapšanas sakarā svarīgi atzīmēt, ka Šekspīram un Džigam radniecīgu tēlu pāris ir jau 1927. gadā sacerētajā Zīverta otrajā, līdz šim npublicētajā lugā «Lietuvēns».¹⁵ M. Zīverta klade ar atzīmēm par pirmo lugu iecerēm, tapšanu un vērtējumiem¹⁶ glabā liecības, kas

ļauj par dramaturga visautobiogrāfiskāk iekrāsotiem darbiem uzskatīt tos, kas šobrīd pazīstamajā, A. Strautmaņa sakārtotajā lugu sarakstā¹⁷ (grāmatā «Mārtiņa Ziverta pasaulē») atzīmēti kā autora pašrocīgi «iznīcināti» («Lietuvēns» un «Cilvēks bez galvas»). «Lietuvēnā» pirmā tipa sirdsskaidro varoni pārstāv Mārcis Zīrāks, bet intelektuālo skepticismu — Zibeņu Žanis.

M. Ziverta daiļradē tvertajos cilvēkos allaž spēkojies labais ar ļauno, un dramaturga darbu «Cīņas psiholoģiskajā ekrānā» dažkārt grūti izsvērt, kura viedokļa argumenti spēcīgāki. «Āksta» analīzes kontekstā svarīgi uzsvērt, ka «Lietuvēna» tēlu pāri autora dziļākās simpātijas liekas nosliecamies Mārča Zīrāka pusē. Par to liecina gan lugas kopējā intonācija, gan — vēl daiļrades aizsākumiem raksturīgā elementārā formā — pat varoņa vārda fonētiska līdzība ar paša autora vārdu. No «Āksta» analīzes viedokļa svarīgi arī, ka «Lietuvēnā» — attiecībā uz Mārci Zīrāku — vairākkārt variēts «nerra» motīvs un viena no «nodaļām» (lugas žanra apzīmējums ir «dramatiska novele 7 nodaļās») saucas «Nabaga nerrs». Vienā no «Āksta» nosaukuma variantiem, kas atzīmēts vāciski, arī variējas tieši šis vārds — «*Der grosse Narr*». Salīdzinot lugas no šī viedokļa, Šekspīra un Džiga attiecību pāri varētu runāt par dramaturga nosacīti lielāku tuvību Šekspīra pasaules skatījumam, kaut viņam neatņemams arī Džiga vēsais intelekts.

Taču pilnīga identifikācija ar Šekspīru nekādā ziņā nenotiek, un viens no izšķirīgākajiem argumentiem te ir jau minētā «lielā skata» veidojums. Šekspīra vēršānās pie Melnās Mērijas tverta Ziverta varoņu lielās atklāsmes brīdīm raksturīgā galējā atvērtībā un vienlaikus — spilgti ekstātiskās dzejas rindās, kas neatstāj vietas ne mazākajai pašironijai un kur faktiski zūd arī uzrunas konkrētums un intimitāte; Šekspīrs turpina skandējumu, nepamanot arī Mērijas aiziešanu:

«Šekspīrs ..it kā no augsta kalna rādīdams pasaules plašumu.

Vai redzi pakalnus ap mums, kas zaļi

un ziedoši aiz cita ceļas cits?

Cik plaša pasaule, un tā ir mūsu!

Vai debess malā redzi jūras ličus?

Cik daudz tur sudraba, kas saulē spīd!

Vai redzi kuģus augstu celtām burām?

Tie nāk un iet, tiem miera nav nekad.

Herberts, brīdi noskatījies, durvīs stāvēdams, pavēlīgi pamāj Mērijai, un tā paklausīgi un klusi iziet.

Šekspīrs.

No tāliem ziemeļiem, no skotu klintīm

uz gaišiem dienvidiem iet viņu ceļš! *Atgriežas.*

Mēs dosimies tiem līdz! Nāc, Rozalind!

Jo dzīve šī ir tikai vienreiz tava...

Tikai tagad viņš pamazām sāk atskārst, ka krēsls ir tukšs.

Nāc ... Rozalind...»¹⁸

Intonācijas kontrastam var minēt kaut vai Minhauzena atklāsmes skatu «Minhauzena precībās», kur nepārprotama ir gan dialoga partnera izjūta (līdzīgi kā tas ir lugās «Cilvēks grib dzīvot» un «Cenzūra», kur vairs nav pat svarīga partnera reālā, fiziskā klātbūtne, toties uzrunā saglabāta intīmās atklāsmes maksimāla konkrētība), gan varoņa spēja paraudzīties uz sevi no malas:

«Redzi... es jau pats labi zinu, ka esmu pļāpa un melis... Es tik labprāt stāstu par savu brīnišķo salu, bet... tādas Ulubeles, redzi, jau nemaz nav... Es lielos ar savu bagātību, bet patiesībā esmu nabaga muižnieķelis, kam dažkārt nav pie dvēseles ne vērdoņa, ko pasniegt ubagam... — Hannoverē man pieder muižiņa, bet arī tā ir tikpat labi ieķīlāta kā Dunte...»¹⁹

Tādējādi stilistiski «Āksta» lielais skats precīzi kalpo tieši M. Ziverta iecerētā Šekspīra rakstura atklāsmei, un arī te Šekspīrs ļoti spilgti parādās ne kā domātājs, filozofs, bet pirmām kārtām patiesi ģeniāls, ar stihisku radītāja talantu apveltīts rakstnieks. (Jāpiezīmē, ka Ziverta šeit sev izvirzītais uzdevums, ar ko viņš būtībā sekmīgi ticis galā — nedaudzās dzejas rindās uzsvērt tieši šo «ģenialitāti», nav bijis mazāk grūts kā «Hamleta» Pirmā aktiera tēlotājam, kuram jārada priekšstats par ģeniālu skatuves mākslinieku.)

Pretstatu šīm attiecībām veido otrs tēlu pāris — Šekspīrs un Bens Džonsons, un te stihiskuma un racionālā elementa kontrasts it kā tiecas iegūt apgrieztas attiecības.

Vispirms nepieciešams uzsvērt, ka, kaut gan Bena Džonsona vieta lugā ir kvantitatīvi neliela, kvalitatīvi tā ir ārkārtīgi nozīmīga. Uzskatāmāko liecību par to var gūt, sākotnēji iedziļinoties dažās «Āksta» formālā veidojuma nianšēs. Te mums vispirms nepieciešams atgriezties pie agrīnākā, 1937. gada teksta varianta.

Lugas sākotnējā izveidē vērojamas gredzenveida kompozīcijas iezīmes, un tās darbību ievada un noslēdz tieši Bena Džonsona replikas: pirmajā ainā tā ir viņa saruna ar Ceļotāju — Renesanses gara simbolu («Tagad, *monsieur*, mēs atrodamies Globa teātrī...»), bet luga beidzas ar Džonsona epigrāfu Šekspīram, ko Ziverts ietver «Ākstā» kā tiešu citējumu. Šis caurviju motīvs, kurā tieši Džonsons ievada darbību un to rezumē, piešķir tēlam savdabīga notikumu komentētāja, skaidrotāja iezīmes.

Šo apstākli vēl uzskatāmāku vērš 1. ainas formālais veidojums (arī 1938. gada variantā; tālāk mums vēl būs iespēja analizēt motīvus, kādēļ galīga-

jā lugas variantā atmesta 1937. gada versijas pirmā aina un epilogs), kas sadalīts divpadsmit skatos. Nepāra skati veidoti kā Bena Džonsona un Ceļotāja dialogs, kuros viņi pārrunā Globa teātrī redzamo un analizē arī konkrēti notiekošo, proti, situācijas, kas risinās ar pāra cipariem apzīmētajos skatos. Atzīmējams arī, ka šis savrupā komentāra princips ļoti līdzīgi izmantots arī Bena Džonsona lugas «Volpone jeb Viltīgā lapsa» (1605) 2. cēliena 1. skatā, kur divi tēli — sers Vudbijs un Peregrīns, proti, Ceļotājs, ar kura pausto veselō saprātu lugā visvairāk arī identificējams autors, — it kā atsvešināti noraugās uz šajā ainā paralēli notiekošo delartiskās komēdijas situācijas improvizāciju. (Neapšaubāmi, ka «Volpone» M. Zīvertam bija labi pazīstama, jo darbu 1928. gadā izrādīja gan Jelgavas, gan Dailes teātris. Atzīmējams arī, ka vienā no pirmajām lugām — oriģinālā «*Every Man Out Of His Humour*» — Džonsons izmantojis arī kori, kas darbojas starp cēlieniem vai ainām, komentējot darbību un aplūkojot tās atbilsmi antīko dramaturgu iezīmētajiem komēdijas likumiem.)

Vienlaikus šajā 1. ainā (1938) B. Džonsons ne tikai ievada konkrētajos lugas notikumos, bet sarunā ar Ceļotāju pietiekami izvērsti formulē savus uzskatus par mākslu. Pirms pārejam pie to satura analīzes, formas aspekts mums sniedz liecību, ka šos atzinumus M. Zīverts uzskatījis par visai būtiskiem. Liela daļa 1938. gada 1. ainas situāciju galīgajā, 1988. gada variantā iestrādāta pirmajā (resp., agrākajā otrajā) ainā, bet Džonsona atziņas par mākslu pēdējā variantā paustas lugas 6. ainā pirms «lielā skata» ar Šekspīra pārtulkoto pantomīmas spēli. Tādējādi Džonsona teorētiski formulētie principi un Šekspīra stihiskā ģenialitāte lugas kulminācijas posmā parādās kā viens otram tieši pretstatīti kontrasti.

Bena Džonsona uzskatos, kas pausti «Ākstā», iezīmējas divi problēmu loki, kas mums svarīgi arī Zīverta lugas interpretācijas sakarā: attieksme pret Šekspīru un paša Džonsona mākslas izpratnes formulējums.

Džonsons pauž savu apbrīnu Šekspīra talanta spēkam un varenībai, taču uzskata, ka viņa nevērība pret mākslas formālo pusi, tās mūžīgām, nepārkāpjāmām likumībām var nodarīt lielu postu tiem, kuri centīsies pēc aklas atdarināšanas, vienlaikus nemantojot Šekspīra talanta vērienīgumu: «Viņa talants ir tik liels un spēcīgs, ka viņa piemērs atradīs daudz sekotāju. Un tā būtu vecās, skaidrās mākslas nāve. Bet, ja viņš apvaldītu savu dumpīgo dabu, ja viņš sekotu klasiskās formas prasībām, viņš radītu lielus darbus, kādus vēl neviens nemirstīgais nav radījis.»²⁰

Paša Bena Džonsona uzskats — mākslā jāmeklē tāda skaidrība un koncentrētība, kādas nav dzīvē, bet kas ceļ gaismā pašas būtiskākās lietu attiecības, un tas ir mūžīgs formas un tās piepildījuma jautājums. «Māksla ir mūžīga. To

nevar ne radīt, ne iznīcināt. Mākslas likumus nevar grozīt, tāpat kā nevar grozīt dabas likumus.»²¹ Un būtisko atšķirību starp abiem dramaturgiem Džonsons formulē: «Es cienu klasiskās formas skaidrību, bet Šekspīrs nāk un to sabradā kā vandalis. Jūs tūlīt redzēsīt, ka viņa māksla ir tikpat varena, cik haotiska.»²²

Te jājautā — kurš princips gan tuvāks pašam Mārtiņam Zivertam, «dramaturģijas formālistam» (J. Grīna recenzijas virsraksts, «Ākstu» analizējot), kas savu sacerējumu nemitīgi pilnveidošanai un slīpēšanai arvien piešķīris izšķirīgu nozīmi? Kurā Ziverta lugas varonī — stihiskajā radītājā Šekspīrā vai rūpīgajā apsvērējā, aforistiski precīzajā formulētājā Džonsonā — vairāk samanamī paša Mārtiņa Ziverta vaibsti?

Laikam gan neapšaubāma ir Mārtiņa Ziverta cieņa un aprīna pret Šekspīra ģēniju. Bet tikpat neapšaubāma un «Āksta» izveidē precīzi iešifrēta šķiet arī M. Ziverta izpratne par to, kas viņu no Šekspīra šķir, sevi identificējot ar savai dramaturģijai būtiskiem radniecīgiem, «Ākstā» Bena Džonsona intelektuāli precīzi formulētiem mākslas principiem.

Šīs domas apstiprinājumiem izmantojami arī vairāki citi argumenti.

Lugā tverto Benu Džonsonu ar Mārtiņu Zivertu sarado vēl vairāki apstākļi. B. Džonsona patēvs bija mūrnieks, un dramaturga ceļš būtībā uzlūkojams par pilnīgi patstāvīgu izlaušanos līdz atzinībai un ievērībai no zemākajiem sabiedrības slāņiem. Bens Džonsons, kaut neguvis oficiālu universitātes izglītību, tika uzskatīts par vienu no izglītotākajiem un eruditākajiem cilvēkiem Anglijā. Diezgan zīmīgi arī tas, ka M. Ziverts, kas tēlu ārējiem portretiem parasti nepiešķir īpašu vērtību, remarkā atzīmē pārciestas slimības pēdas Džonsona sejā — «slaidis, bāls, jauns cilvēks melnā, rētainu seju no bakām»²³. Patstāvība un spītēšana liktenim, ar ko piesātināts Džonsona dēkainais mūžs, arī uzskatāmas par Zivertam un Džonsonam radniecīgām īpašībām.

B. Džonsons jau 1616. gadā publicēja savu darbu apkopojumu (V. Šekspīra darbi, kā zināms, pirmoreiz apkopoti tikai pēc viņa nāves, 1623. gadā). Džonsona laikā tas nozīmēja veselu apvērsumu, jo, kā atzīmē dramaturga daiļrades pētniece Rozalinde Maīlsa, visi Elizabetes laikmeta dramaturgi labi apzinājās, ka skatītājam nav iespējas pārbaudīt redzētos iespaidus, un uz tā rēķina īpaši nerūpējās par kompozicionālām un saturiskām nekonsekvencēm. «Piedāvājot savas lugas rūpīgām studijām, Džonsons parādīja pilnīgu savu dramaturģisko un literāro spēju apzināšanos un pārliecību par tām.»²⁴

Atsevišķos izdevumos daži Džonsona darbi parādījās jau 1600. gadā, bet folio izdevumam 1616. gadā dramaturgs lugu tekstus atkal rūpīgi pārlūkoja. Zīmīgi, ka viņa sacerējumu sakopojums ietver tikai deviņas no daudzajām rakstnieka lugām; Džonsonam tātad nepiemita īpašība, ko Ziverts citā

sakarā nievājoši apzīmē par vēlēšanos saglabāt vēsturei ikvienu pierakstītu «šļupstu».

Kaut gan pats M. Zīverts atkārtoti apgalvojis, ka lugu uzskata galvenokārt par pamatu teātra izrādei, gan viņa neatlaidīgais tekstu pilnveidošanas darbs, gan lielā rūpība, iesaistoties un līdzdarbojoties Austrālijā veiktajā viņa darbu izdevumā, gan izsvērtie komentāri ir liecība, ka dramaturģijas tekstam Zīverts neapšaubāmi piešķīris arī pilnīgi suverēnu nozīmi.

B. Džonsona nozīmīgākie darbi publicēti pēc 1601. gada, ar kuru datēts «Āksta» darbības laiks (izņemot 1937. gada varianta epilogu, kurš vēlāk atmests). Džonsona attieksmē pret astoņus gadus vecāko Šekspīru, kas jau tobrīd ir slavas augstumos, lugā ieskanas arī mācekļa intonācijas; arī M. Zīverta daiļrades situāciju un attieksmi 30. gados var uzskatīt par zināmā mērā radniecīgu.

Bena Džonsona lomu lugā tāpat akcentē arī precizētais raksturojums personu sarakstā, kur 1935. gada uzmetumā par Džonsonu teikts — «rakstnieks un Šekspīra laikabiedrs», bet jau 1937. gada variantā — «rakstnieks un Šekspīra idejiskais pretinieks».

Savukārt Viljama Šekspīra stihisko individualitāti, kas pretstatīta Bena Džonsona intelektuālajiem spriedumiem, līdzās lielajam skatam un lugas sākmposmam, par ko bija runa jau iepriekš, atklāj arī citas lugas situācijas.

Īpaši zīmīgi tas vērojams 4. ainā (1938; 3. aina — 1988), kur tieši iezīmēts arī mirklis no «Hamleta» radīšanas procesa. Salīdzināsim abus teksta variantus un tajos pausto attieksmi.

1938. gada variantā šīs ainas darbība notiek «Šekspīra istabā Londonā», kur «uz galda pergamenta ruļļi un grāmatas». ²⁵ Šekspīrs atgriežas, kā viņš pats saka, «atradis» Hamleta monologu, taču no pievērsšanās traģēdijas domu dziļumiem viņu uz brīdi attur saruna par Mēriju, kas pirms tam bijusi viņa mājā. Hamleta monologa dzimstošie fragmenti ar to renesansiskās retorikas spilgtumu arī tālāk mijas ar gluži prozaiskiem Šekspīra vaicājumiem, cik ilgi Mērija gaidījusi, bažām par viņas neuzticību; un galu galā ainas beigās noskaidrojas, ka radītājs šai dienā vēl nav ieturējies.

«Kendels, ienācis ar ēdienu:

Tu aizmirsti, Viljem, ka šodien vēl neesi ēdis...

Šekspīrs, viņu neievērodams:

«Kas locītos zem nastas,
kas stenētu un svīstu dzīves jūgā,
ja nebūtu šo baiļu no kaut kā — »

Kendels.

Viljem, dod miesai savu daļu, pirms gars dara savu darbu...

Šekspīrs.

«— ja nebūtu šo baiļu no kaut kā pēc nāves, šīs vēl neatrastās zemes, no kurienes vēl ceļotājs neviens nav atgriezies?»

— Vai franču ceļotājs nav bijis šodien?

Kendels.

Viņš teicās vakarā vēl pienākt.

Šekspīrs turpina:

«Tās mulst liek mūsu gribai
un labāk nest tās likstas, kas jau ir,
nekā no jaunām, nezināmām bīties —»

Viņš raksta tālāk, un aiz viņa stāv Kendels ar ēdiena traukiem rokā.»²⁶

Līdzīgs Šekspīra teksta citējumu un vienkāršāko ikdienas sarunu paralēlisms izmantots arī 1988. gada variantā. Taču te dramaturgs kontrastu niansētību vēl pastiprinājis, darbībai liekot risināties nevis Šekspīra istabā, bet ostas krodziņā «Pie vienača», kur Šekspīra filozofisko rindu dzimšanu no vienas puses cieši ieskauj matrožu un aktieru kautiņš, bet no otras — ainas izskaņā — dzīres, kurās «Stretfordas klauns maksā par visu»²⁷. Spēja šajā krogus dzīves mutulī atrasties pēkšņai radīšanai raksturo tieši stihisku radītāju garu, turklāt šo Šekspīra īpatnību labi zina arī viņa tuvākais līdzgaitnieks Kendels (Henriete), šajā variantā ar rindu «Būt vai nebūt» dodot tiešu ierosmi, lai Šekspīra «mazās sāpes» varētu pēkšņi izlauzties «lielā dzejā».

Abos variantos ir pilnīgs pamats uzskatīt, ka Zīverts nav centies atklāt memoriālu Šekspīra radīšanas procesa gaitu, bet šajā ainā veidojis ironiski iekrāsotu konkrēta rakstura atklāsmi. Tas, ka lugas uztverē šai šķietami acīmredzamajai, pat sakāpinātajai ironijai allaž it kā paiets garām, varbūt (konkrētajā situācijā) pa daļai izskaidrojams vienīgi ar izvēlēto Šekspīra teksta fragmenta poētisko spēku. No vienas puses, šķiet, ka kontrastā ar sadzīvisko apkārtni viens no filozofiski piesātinātākajiem Šekspīra tekstu fragmentiem ir tieši vietā; no otras puses, monologa «būt vai nebūt» hrestomātiskās uztveres spēks laikam gan ir tik liels, ka tas spējis aizēnot zīvertiskās ironijas meistarību.

Mūsu analīzē kopumā konkretizējusies viena no būtiskākajām, varbūt pat izšķirīgākajām Zīverta lugas interpretācijas problēmām — tā ir autora identificēšanās ar «Ākstā» paustajiem Bena Džonsona intelektuāli piesātinātajiem spriedumiem par mākslu, un, no otras puses, saglabājot apbrīnu un cieņu pret Šekspīra talanta ģēniju un spēku, — ironiski iekrāsotā attieksme pret Šekspīra radīšanas «stihiskumu». Te, es domāju, saskatāms atrisinājums Zīverta «sašķeltajai» attieksmei pret Šekspīru — tā, no vienas puses, ir apbrīna, kas

dominējusi vēl 1935. gadā, darbu iecerot, no otras — intensīvā vērtību pārvērtēšanas procesā iezīmējusies kritiska attieksme pret Šekspīra darbu formu. No šī viedokļa Zīverts «ir» Šekspīra cilvēciskajā atklāsmē, bet viņa «nav» «Āksta» formā, kas atdarina (kā tālāk redzēsīm, tomēr tikai šķietami) — pēc Džonsona — «vareno, bet haotisko» Šekspīra mākslu. Tātad Mārtiņš Zīverts arī «Āksta» veidojumā ir bijis subjektīvi «zīvertisks», un ironija šajā gadījumā iezīmē paša dramaturga brīvības sajūtas un brieduma apliecinājumu vienlaikus.

Taču, lai noskaidrotu šīs attieksmes nozīmi Zīverta daiļradei kopumā, ļoti svarīgi atbildēt vēl uz vienu jautājumu — vai Zīverta lugā iezīmēta patstāvīgi izstrādājusies attieksme un izslēgta vienkārši nejauša sakritība, par pamatu izmantojot kāda cita autora Šekspīram veltītu darbu.

A. Straumanis grāmatā «Mārtiņa Zīverta pasaulē» izsaka pieņēmumu,²⁸ ka «Āksta» ierosmes tiešs pamats meklējams B. Šova lugā «Sonetu tumšā lēdija». Šova darbam patiesi ir samērā būtiskas saskares ar Zīverta sacerējumu, un tajā pašā laikā tas uzrāda raksturīgas atšķirības. Tā kā nav iespējams šeit salīdzināt «Ākstu» ar visu plašo Šekspīram veltīto literatūru (vai kaut daļu no tās), «Sonetu tumšā lēdija» izmantojama kā teicams piemērs Zīverta patstāvības noskaidrošanā.

Uzsverot abu sacerējumu līdzību, vispirms atzīmējams, ka dramaturģus vieno iekšēji neviennozīmīgā attieksme pret Šekspīru, kas viņiem bijusi atšķirīga arī dažādos daiļrades posmos. Īpaši agrīnais Šovs savā cīņā par laikmetīgu, idejiski piesātinātu repertuāru uz Šekspīra darbiem — tieši no to intelektuālās izveides viedokļa — raudzījās visai skeptiski, un šī skatījuma pēdas redzamas arī «Sonetu tumšajā lēdijā». Zīmīgi, ka gan Šovs, gan Zīverts Šekspīra darbus pretstatījuši (gan, kā to rāda Šova «Ibsenisma kvintesence», ar diezgan atšķirīgu motivāciju) Henrika Ibsena dramaturģijai. Vienojoši elementi pamanāmi, arī tieši salīdzinot «Sonetu tumšo lēdiju» un «Ākstu». Šova lugā tāpat darbojas Melnā Mērija un Šekspīrs; un gan Mērijas kaislīgumā un jutekliskajā noreibumā, gan gaišajā ironijā, ar kādu tēlots Šekspīrs, kurš visur staigā ar bloknotu, aši atzīmēdams katru sarunas partnera melodiskāku frāzi, varētu saskatīt arī Zīverta veidoto tēlu iedīgļus.

B. Šova luga rakstīta 1910. gadā pēc Šekspīra biedrības lūguma, ar mērķi propagandēt Nacionālā teātra organizēšanai nepieciešama naudas fonda izveidi; «Sonetu tumšajā lēdijā» karaliene vērsas ar šādu aicinājumu pie Šekspīra pēctečiem, un šajā uzrunā var saskatīt līdzību ar «Āksta» beigu ainu (1938, 1988), kur gadsimtu aizkarus Šekspīram pašķir Džigs.

Vēl būtiskāk tomēr uzsvērt līdzību starp «Āksta» sākotnējo (1937) epilogu, vizionāro Šekspīra nāves ainu Stretfordā, un līdzīgi veidotu epilogu B. Šo-

va lugā «Svētā Žanna», kur galvenā varone arī pakāpeniski skata visu ar viņu lugā līdz tam saistīto tēlu vizijas.

Šī līdzība ļauj izteikt pieņēmumu, ka sākotnēji «Āksta» izveidē vērojama samērā izteikta sekošana citu autoru dramaturģijas poētikas elementiem, pat to eklektisks savienojums, kur līdzās V. Šekspīra lugu izveides principiem var runāt par B. Džonsona dramaturģijas poētikas atsevišķām iezīmēm (1938. gada varianta 1. aina) un arī B. Šova dramaturģiskās pieredzes izmantojumu.

Zīmīgi Mārtiņš Zīverts pats sarunā ar V. Hausmani 1989. gadā par savas kritiskās attieksmes cēloņiem pret «Āksta» māksliniecisko veidojumu saka: «Es visu laiku domāju, ka tur ir tāds mičmačs, sevišķi sākuma variantā. Vēlāk formas ziņā esmu to attīrījis.»²⁹ Izsekojot M. Zīverta lugas variantu pārveidojumiem šajā aspektā, atklājas interesanta aina. Vispirms (jau 1938. gadā publicētajā variantā) atmests vizionārais («šoviskais») epilogs, bet vēlākajā variantā — arī agrākā 1. («džonsoniskā») aina. Saglabājot būtisko Šekspīra un Bena Džonsona uzskatu un raksturu pretstatījumu, formas aspektā lugas galīgais variants ir patstāvīgāks un «tīrāks», tā veidojumā uzsvērti tieši Šekspīra darbiem raksturīgie poētikas elementi.

«Āksta» formālās puses pilnveidošanās tādējādi zīmīgi rāda M. Zīverta atbrīvošanos no atšķirīgiem uzslāņojumu lokiem. Taču principiālas atšķirības arī no «Sonetu melnās lēdijas» iezīmējas jau «Āksta» sākotnējā, 1937. gada variantā.

Vispirms tas ir citāds Šekspīra personības traktējums. Šovs savu lugu, kā pats paskaidro darba ievadā,³⁰ rakstījis, polemizējot ar Šekspīra tēlojumu Frenka Herrisa lugā «Šekspīrs un viņa mīlestība» (1910), kā arī Herrisa grāmatā par Šekspīru (1909), kur, Šova vārdiem runājot, Šekspīrs parādās kā «saulazts, skumjš un neticami sentimentāls cilvēks». Pretēji šim darbam Šovs savā lugā uzsver Šekspīra asprātību un «dievišķīgu vieglprātību» (kādu gluži vai mocartisku iezīmi); Šekspīra pāri plūstošā enerģija liek viņam arī attiecības ar Melno Mēriju izjust tikai kā epizodi dzīves raibajā audumā un ilgi nepārdzīvot viņas neuzticību. Zīverta traktējumā, kā mums bija iespēja pārliecināties, Šekspīra kaislība (kas varbūt ir arī tikpat egocentrēta, cik uz Melno Mēriju vērsta) ir dziļa un patiesa, un tieši šīs sadzīvīskās drāmas iespaidi (ar Zīverta ironiju caurlūkot) atbalsojas versmainās, dziļas iedvesmas pilnās rindās.

Otra, ne mazāk raksturīga atšķirība saistāma ar Zīverta un Šova sacerējumu formālo izveidi. Angļu dramaturga luga, kas žanriski dēvēta par «interlūdiju», ir formā miniatūra, tajā darbojas tikai četri cilvēki. Zīverta gadījumā turpretim jārunā par izvērstu mēģinājumu atveidot Šekspīra drāmas ārējo, formālo pusi, uz šī pamata balstot savu subjektīvo, konceptuālo pieeju Viljama Šekspīra personībai.

Kā redzējām, «Āksta» sākotnējā variantā pat ir pamats runāt ne tikai par Šekspīra drāmas formas, bet arī citu Renesanses, īpaši Elizabetes un Džeimsa laika angļu drāmas elementu izmantojumu, tā ka (ciktāl tas mūsu tēmas robežās svarīgi) var arī izvirzīt jautājumu par Zīverta attiecībām ar Renesanses estētikas principiem vispār. Uz šādu mēģinājumu īpaši var rosināt «Āksta» tapšanai raksturīgie radikālie teksta pārveidojumi un izmaiņas, arī atsevišķu teksta posmu pārstātijums vietām, meklējot to ideālās attiecības, kas varbūt sasauca ar pašas Renesanses estētikas nemitīgi pārveidojošo, eksperimentējošo dabu. Mūsu analizē tomēr aprobežosimies galvenokārt ar viena aspekta izcēlumu, kas apstiprina jau iezīmētās Šekspīra tēla veidojuma koncepcijas potenciālo iespējamību.

Mārtiņš Zīverts, izvēloties tēlošanai trīs gadsimtus attālu cilvēces ģēniju, iekausējot savā darbā ļoti bagātu kultūrslāni, vienlaikus spilgti subjektīvā skatījumā rādījis arī šīs konkrētās personības dziļi cilvēciskas, pat ikdienišķas iezīmes. Šī pieeja savā būtībā adekvāta tam skatījumam, kāds uz viņu daiļradē daudzkārt izmantotajiem Bībeles, īpaši Jaunās Derības sižetiem bija lielajiem Renesanses meistariem un par ko Aleksejs Losevs raksta: «Renesanses mākslinieks .. zina visus savu bībelisko sižetu mitoloģiskos un simboliskos dziļumus, bet viņam ir svarīgi saskatīt tīri cilvēcisko personību un parādīt, ka visi bībeliskā sižeta simboliski mitoloģiskie dziļumi ir pilnīgi pieejami katram cilvēkam, pilnīgi samērojami ar viņa cilvēcisko saprātu un izpratnes ziņā pilnīgi imanenti šim saprātam, lai kādos eksistences bezdibeņos tie arī tiektos.»³¹

Šī tīri cilvēciskotā pieeja, arī distancētas ironijas iespēja, vienlaikus saglabājot patiesas ģenialitātes iespaidu, raksturo arī M. Zīverta attieksmi pret Viljama Šekspīra tēlu.

Fakts, ka V. Šekspīrs «Ākstā» nav tverts kā mitoloģizēts, leģendārs tēls, bet parādīts kā cilvēks ar talanta (pat ģeniāla talanta) stiprajām un vājajām pusēm, viņa personības jūtīguma krass pretstatījums apkārt esošajiem cilvēkiem acīmredzot cieši saistāms arī ar Šekspīra laikmetu kā Renesanses kultūras krīzes un sabrukuma posmu, Renesanses estētikai ar cilvēka personības nostādīšanu centrā arvien vairāk zaudējot pamatu realitātē. Tas sabiezināja Šekspīra personisko traģiku gan vēsturiskajā īstenībā, gan M. Zīverta lugā; un vienlaikus šīs krīzes priekšnojautas rada piemērotu, konkrētu augsni Bena Džonsona pārspriedumos izteiktajai domai par nepieciešamību meklēt un izprast mākslas mūžīgos, nesatricināmos likumus.

Tādējādi var runāt par strikti subjektīvu Mārtiņa Zīverta konceptuālu skatījumu, kas «Ākstā» iezīmējas aiz lugas struktūras virspusē vērojamā, ārējās formas atdarinājumā balstītā slāņa. M. Zīverta daiļrades kontekstā šis

vienīgais svešas formas šķietami tieša atdarinājuma gadījums vēl akcentē autora tā pausto savas patstāvības apzināšanos, raksturojot «Ākstu» kā lūzuma sacerējumu Zīverta dramaturģijas kopainā. Jau savos agrākajos darbos Mārtiņš Zīverts izmantojis un variējis tradicionālos, klasiskos lugu poētikas likumus. «Ākstā» viņš pirmo reizi uzdrīkstējies atdarināt (pat ņemot vērā sākotnējā varianta eklektiskos piejaukumus) viena dramaturga poētisko paņēmieni kopumu un, apliecinot pilnīgu šīs «tehnikas» pārvaldīšanu, vienlaikus — rādot šo autoru, Viljama Šekspīru, savā lugā — uzsvēris sava traktējuma patstāvību, Šekspīru ne tikai neidealizējot, bet uzskatos par mākslu tieši pretstatot tam Šekspīra sāncensa Bena Džonsona viedokli.

No šīs klasiskās drāmas mantojuma (vismaz — sev būtiskas šī mantojuma daļas) apzināšanas un pārvaldīšanas līdz tādai pakāpei, kas jau sniedz iespēju «parotajāties ar agrāko laiku graciozajām formām» (kā pats Zīverts izteicies komentāros savai desmit gadus vēlāk sarakstītajai komēdijai «Zaļā krūze»³² un ko viņš vēl dažkārt arī darījis pat modernākā materiālā, piemēram, skečā «Sievasmāte» variējot L. Pirandello motīvus, bet kam vairs nav tik principiālas nozīmes), tālāk izauga arī Mārtiņa Zīverta radošās neatkarības apliecinājums, kas nākamajā septiņgadē, iezīmējot jaunu rakstnieka daiļrades loku, ļāva viņam radīt vairākus klasiskās, īpaši 18.—19. gadsimta drāmas formu tradīcijās balstītus, tomēr kā saturā, tā mākslinieciskajā veidojumā jau pilnīgi oriģinālus darbus.

Tāču jau «Ākstā» būtībā varam runāt arī par principiāli novatorisku pieeju «šekspīriskajai» formai. Novatorisma būtība — līdzās pašas Šekspīra personības traktējumam — visuzskatāmāk atklājas «atvērtās» un «slēgtās» drāmas formas dialektikā M. Zīverta lugā.

Abu minēto drāmas tipu atšķirības daudzkārt iztirzātas dramaturģijas jautājumiem veltītajā teorētiskajā literatūrā; vienu no lakoniskiem formulējumiem piedāvā amerikāņu literatūrzinātnieks E. Bentlijs: «Ilgstoši ir bijuši divi dramatiskās struktūras veidi: atvērtā, difūzā luga, kas sākas ar agrīnu vietu sižetā un iet tam cauri daudzās ainās, un slēgtā, koncentrētā luga, kura izvēlas vēlīnu notikumu attīstības punktu un liek mums atskatīties atpakaļ stāstā no šīs kulminācijas vietas, kas ir pati luga.»³³ Mūsu tēmas sakarā svarīgi uzsvērt, ka pasaules dramaturģijā atvērtās lugas formas sniegtās iespējas vispilnīgāk realizējis tieši V. Šekspīrs; savukārt slēgtā tipa luga jaunu intensitāti ieguva 19. gadsimtā, F. Hebelam, H. Ibsenam un citiem dramaturgiem līdz augstai pilnības pakāpei izstrādājot t.s. analītisko drāmas tehniku, kas ir arī daudzu M. Zīverta darbu pamatā, jau sākot ar 1933. gadā publicēto drāmu «Kropļi». Angļu literatūrzinātnieks T. Kempbels, analizējot šīs formas īpatnības un to ģenēzi, pat atzīst, ka, piemēram, «visa vācu drāmas vēsture kopš Lesinga bija

mēģinājums savstarpēji savienot Šekspīra drāmas plašumu un dziļos raksturojumus ar klasiskās formas vienotību un vienkāršību»³⁴. Un citviet viņš raksta: «Šī apgrieztās rakstura atklāsmes perspektīvas metode, ja to varētu tā nosaukt, ir modernās drāmas atšķirības zīme.»³⁵ Ir pilnīgs pamats uzskatīt, ka arī «Ākstā» veidojumā, tā struktūras pamatā šķietami liekot Šekspīra formas atvērtību, M. Zīverta pieeja vienlaikus ir bagātināta ar analītiskās tehnikas iezīmēm. Te saskatāms ceļš K. Strauta savulaik izvirzītās problēmas risinājumam.

«Ākstā» redzam Šekspīru 1601. gadā, «Hamleta» tapšanas posmā, un šis darbs nākamajos gadsimtos apaudzis ar neskaitāmām interpretācijām, tomēr saglabājot savrupu vietu angļu dramaturga daiļrades kontekstā — pirmām kārtām neparasti dziļi un iekšēji neviennozīmīgi attēlotā centrālā rakstura dēļ. Taču pat šajā Šekspīra «miklainākajā» lugā ir pilnīgi skaidri notikumi, kas kalpo par ārējās darbības katalizatoriem, — tā ir Hamleta tēva nogalināšana, slepkavas Klaudija veiktā troņa uzurpēšana un viņa precības ar karalieni — atraitni Ģertrūdi. Tiesa, slepkavības fakts konkretizējas tikai lugas gaitā, taču jau darba sākumā uz to ir pietiekami vērā ņemamas norādes, un faktu noskaidrošana tikai izraisa tālāko notikumu ķēdi, kas ir daudz garāka nekā lugā iezīmētā pagātnes situācija. Tikai saistībā ar notikumu attīstību pilnībā var atklāties Hamleta raksturs, viņa pārdzīvojumi un šaubas. (Līdzīgi notiek arī analītiskās drāmas nozīmīgos paraugos, tomēr te ir principiāla atšķirība samēros starp «pagātni», kas analītiskajā drāmā atcerēšanās procesā iegūst ievērojami lielāku izvērsumu, un «tagadni», kas parasti ļoti koncentrēta laikā, vienlaikus ietverot principiālu agrāko notikumu «seku» analīzi varoņu dvēselēs. Par klasiskiem šāda tipa analītiskās drāmas paraugiem var uzskatīt tādas lugas kā, piemēram, F. Hebela «Marija Magdalēna», H. Ibsena «Leļļu nams», «Rosmersholma», J. O'Nila «Garās dienas ceļš uz nakti», A. Millera «Visi mani dēli».)

M. Zīverta drāmā atšķirībā no «Hamleta» nav nekāda tieša, ārēja notikumu ierosinājuma un, no otras puses, faktiski nav arī uz priekšu ritošas darbības. Attālums starp nogurušā Šekspīra parādīšanos 2. ainā (1938; 1. aina — 1988) un viņa traģisko pašatklāsmi 7. ainā (1938; 6. aina — 1988) būtībā ir ļoti neliels; jau pašā lugas sākumā Šekspīru redzam garīgā depresijā, no kuras, neraugoties uz atkārtotiem pūliņiem, viņam tā arī neizdodas izrauties. Šekspīra ceļš «Ākstā» — jau sākot ar 3. ainu (1938; 2. aina — 1988), ar viņa ierašanos Stretfordā — ir savdabīgs atpakaļceļš, vēlreiz skatot kādreiz tuvās vietas un cilvēkus un pārvērtējot mūža un daiļrades piepildījumu un jēgu. Šī procesa dziļāko ierosmi atklāj paša Šekspīra vārdi jau 2. ainā (1938), kas rāda viņa nedrošību par savu darbu mākslinieciskās formas vērtību (vienlaikus apzino-

ties arī savu spēku): «Es jūtu, ka mans laiks ir pagājis. Tu, Ben, tomēr uzvarēsi. Tas jau ir dzīves likums, ka vecais aiziet un viņa vietā nāk jaunais. Bet es varu mierīgi aiziet, jo man paliek pārliecība, ka ne vienmēr pilnīgākais ir labākais.»³⁶ M. Zīverta psiholoģiskajā pieejā pat apzināti ignorēta vēsturiskā faktoloģija, jo liela daļa Šekspīra nozīmīgāko darbu, kā zināms, sarakstīta pēc 1601. gada. Taču «Hamleta» tapšanas laiks «Ākstā» acimredzot izvēlēts kā Šekspīra ģenialitātes augstākā izpausmes virsotne, no kuras vislabāk redzamas arī zemienes jeb, Bena Džonsona «Ākstā» paustos uzskatus attīstot, — tās iespējas, ko Šekspīra ģēnijs būtu varējis viņam dot, vēl lielāku apzinīgu uzmanību pievēršot darbu formas vienībai. Zīmīgi, ka latviešu drāmā un tās teorijā līdzīga problēma nodarbinājusi ne tikai M. Zīvertu vien; arī otrs no mūsu izcilākajiem dramaturgiem, Rainis, domājis par Šekspīra un antīkās drāmas pārstāvētās klasiskās formas novatoriskas sintēzes nepieciešamību savos darbos.³⁷

Šajā pagātnes un dzīves (arī radīšanas) nozīmes un tās piepildījuma pakāpes pārvērtēšanā Šekspīrs (dabas ģēnijs!) pats «Ākstā» ir «analītisks», un tā varbūt ir viszīmīgākā tradīciju un nepārprotama novatorisma sintēzes liecība Mārtiņa Zīverta drāmā.

PIEZĪMES

- ¹ Daugava. — 1938. — Nr. 3. — 297. lpp.
- ² RLMVM, inv. nr. 47214.
- ³ RLMVM, inv. nr. 47172.
- ⁴ *Zīverts M.* Par sevi. — R., 1992. — 23. lpp.
- ⁵ *Zīverts M.* Āksts. — R., 1938. — 5. lpp. (turpmāk: *Zīverts*, 1938).
- ⁶ *Zīverts M.* Lugas. — R., 1988. — 83. lpp. (turpmāk: *Zīverts*, 1988).
- ⁷ *Zīverts*, 1938. — 11. lpp.
- ⁸ Turpat. — 12. lpp.
- ⁹ Daugava. — 1938. — Nr. 3. — 298. lpp.
- ¹⁰ *Zīverts*, 1938. — 26. lpp.
- ¹¹ Turpat. — 32.—33. lpp.
- ¹² *Dzene L.* Mana versija par Alfrēdu Jaunušanu. — R., 1979. — 27. lpp.
- ¹³ RLMVM, inv. nr. 47214.
- ¹⁴ *Zīverts*, 1938. — 99. lpp.
- ¹⁵ RLMVM, inv. nr. 47253.
- ¹⁶ RLMVM, inv. nr. 159 038.

- ¹⁷ Mārīņa Ziverta lugu saraksts // Mārīņa Ziverta pasaulē. — [Sidneja]: Sala, 1975. — 120.— 122. lpp.
- ¹⁸ *Ziverts*, 1938. — 98., 99. lpp.
- ¹⁹ *Ziverts*, 1988. — 269. lpp.
- ²⁰ *Ziverts*, 1938. — 17. lpp.
- ²¹ Turpat. — 18. lpp.
- ²² Turpat. — 17. lpp.
- ²³ Turpat. — 5. lpp.
- ²⁴ *Miles R. Ben Jonson*. — London; New York, [1986]. — P. 45.
- ²⁵ *Ziverts*, 1938. — 50. lpp.
- ²⁶ Turpat. — 59. lpp.
- ²⁷ *Ziverts*, 1988. — 106. lpp.
- ²⁸ Mārīņa Ziverta pasaulē. — [Sidneja]: Sala, 1975.
- ²⁹ *Ziverts M. Par sevi*. — R., 1992. — 110. lpp.
- ³⁰ Sk.: *Шоу Б. Полное собрание пьес*. — М., 1980. — Т. 4. — С. 733.
- ³¹ *Лосев А. Эстетика возрождения*. — М., 1978. — С. 388.
- ³² *Ziverts M. Zaļā krūze*. — [Sidneja]: Sala, 1961.
- ³³ *Bentley E. The Playwright as Thinker*. — NY, [1960]. — P. 187.
- ³⁴ *Campbell T. M. Hebbel, Ibsen and the Analitic Exposition*. — Heidelberg, 1922. — P. 36.
- ³⁵ Turpat. — 10. lpp.
- ³⁶ *Ziverts*, 1938. — 29. lpp.
- ³⁷ Sk., piem.: *Cirule A. Rainis un Šekspīrs // Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1994. gadam*. — R., 1993. — 96. lpp.

BRONISLAVS TABŪNS

LATVIEŠU LEĢIONĀRA TĒLS
GUNARA JANOVSKA ROMĀNOS.
TELPAS UN LAIKA ASPEKTS

Par latviešu leģionāru dzīvi un gaitām rakstījuši Alfrēds Dziļums, Uldis Ģērmanis, Visvaldis Lāms, Rihards Rīdzinieks, Aivars Ruņģis un citi prozaīki. Ar vislielāko atdevi tomēr strādājis Gunars Janovskis, ne tik daudz dokumentēdams vēsturi, kā dāsni sakrāto materiālu radoši «pārmīcīdams» un konceptuāli izakcentēdams. Izsekojot leģionāra tēla biogrāfijai atbilstoši vēsturiskā laika — īpaši ar Otro pasaules karu saistīto notikumu — secībai, minami šādi Janovska darbi: «laikmeta impresijas» «Bez ceļa» (1965), romāni «Pie Tornas» (1966), «Pēc pastardienas» (1968), «Sōla» (1963), «Pār Trentu kāpj migla» (1966) un «Balsis aiz tumsas» (1972). Tie uzrakstīti trimdā un uzņemti tikpat labvēlīgi kā šobrīd pārpublicējumos dzimtenē. Kā problemātikas dziļuma, tā mākslinieciskās kapacitātes ziņā tie pretendē uz galotņu vietu kā trimdas, tā mūsdienu latviešu prozā vispār.

Gunara Janovska, tāpat kā Alfrēda Dziļuma, Ulda Ģērmaņa, Aivara Ruņģa un Riharda Rīdzinieka prozā saista autobiogrāfiskās pieredzes tiešums. Janovskis necenšas pēc dokumentālas patiesības, kā to atbilstoši vēsturiskā romāna žanram dara Ģērmanis, kā arī pēc intelektuāli distancējoša vēstījuma, kāds vērojams Ruņģa romānā. Janovska plašākie sižeti veidoti atbilstoši psiholoģiskā romāna žanra prasībām un emocionālā sprieguma ziņā sasaucas ar Dziļuma prozu. Taču galvenais, kas nosaka Gunara Janovska romānu augsto psiholoģismu un ļauj viņa vēstījumu nekļūdīgi atšķirt no pārējiem, ir dzīves izjūtas traģisms. Šai sakarā zīmīgs autora atzinums: «Vienmēr esmu mīlējis Latvijas dabu, un vienmēr man sekojusi arī kāda traģiska noskaņa. Šīs ir kā divas sliedes, kas mani tura savā kursā.» Ar līdzpārdzīvojumu un identificēša-

nos, kas ir nonolidzamas Janovska radošās personības iezīmes, viņš gūst iespēju «tragisko noskaņu» ieprojiēt savu varoņu dzīves izjūtā un liktenī. Pārdzīvojuma atklāsmes sasaiste ar konceptuālu laikmeta sociālās un politiskās dzīves norišu analīzi — arī tā ir raksturīga Janovska prozaiķa talanta iezīme.

Pārlūkojot Janovska romānus vēstījuma subjekta aspektā, tajos rodamas visas trīs Rolāna Bārta darbā «Ievads naratīvo tekstu strukturālajā analizē» minētās formas: vēstītājs — pats autors, vēstītājs — bezpersoniskās apziņas nesējs un vēstījošais varonis. Vēstītāja un vēstījošā varoņa balsīm gan izdaloties un šķiroties, gan atkal saplūstot it kā monoloģiskā skanējumā, top tā vēstījuma reālistiskā vienkāršība, līdz dramatismam un tragismam kāpinātā pārdzīvojuma patiesīgums un īstums, kas tā fascinē lasītāju. Rakstnieks uzticas saviem varoņiem viņu pašatklāsmē, turklāt nav grūti noskārst, ka arī pats stāv turpat viņiem aiz pleca, visu pārredz un nepieciešamības gadījumā koriģē. Romānā «Balsis aiz tumsas» viņš arī pieteic pats sevi kā vēstījošo varoni un darbojošos personu, veidojot it kā paštēlu un tā dialogiskas attiecības ar personāžu. Šāda vēstījuma subjekta dažādošana padara to saistošāku un tēlaini tveramāku.

Jaunā rakursā Gunara Janovska romānu pasaule atklājas, to tverot telpas un laika aspektā.

Priekšmetiem un parādībām objektīvajā realitātē piemīt telpiskums, tie piepilda noteiktu vietu. Šādā aspektā jebkura eksistence, tai skaitā arī cilvēka, ir telpiska. Telpa kā apriora forma rakstnieka priekšstatus par ārpusauli subjektīvizē. Iekšējā, subjektīvā telpa literatūrā ienāk kā pastarpinājums un formas dotums, kas caurauž visu varoņa dzīvi. Naratīvais sižets arī ir uztverams kā mākslinieciskā laika secībā izvērsta cilvēka esības episka telpa. Ar telpas modelēšanu vēstījumā tiek atklātas arī netelpiskas attiecības.

Māksliniecisko telpu modelējot atbilstoši psiholoģiskā vēstījuma specifikai, Janovskis panāk divas it kā pretējas un ārēji nekontaktējošas tendences, kas tomēr iekšēji pakļautas vienam virsuzdevumam. Vēstījošais varonis kā darbības subjekts ar savu attieksmi un pārdzīvojumu subjektīvo telpu ne vien aktivizē, bet arī cenšas to nošķirt no ārējās atvērtās telpas, sašaurināt un atsvešināt, kamēr vēstītājs kā bezpersoniskās apziņas nesējs cenšas panākt gluži pretējo — telpu plašināt un integrēt vēsturiskajā dzīvē, it kā no kāda komandpunkta to pārredzot un reizē varoņu likteni pārdzīvojot.

Gunars Janovskis, tiecoties pēc objektivitātes vides un apstākļu raksturojumā, tēlaini modelē ārējo fizisko telpu tai raksturīgajos parametros. Tās pirmām kārtām ir fiziskās telpas ģeogrāfiskās aprises. Tā «laikmeta impresijās» «Bez ceļa» darbība notiek vācu okupētajā Latvijā, kur sastopamies ar

Janēnu, Badsilu, Bozīti un citiem policistiem, kas izvairījušies no frontes. Ar visumā sadzīvisku situāciju apspēli «impresijas» telpas ekspluatējuma ziņā nespēj mēroties ar Visvalža Lāma romānu «Kāvu blāzmā», kur leģionāru gaitām dzimtenē izsekojam reālistiski izvērstā vēstījumā. Te tuvplānā izakcentētas visas nozīmīgākās ar leģionāriem saistītās vietas Latvijā, sākot ar kazarmām okupācijas tvanā slīgstošajā Rīgā un beidzot ar Kurzemes cietoksni kā Kritušo ielejas latvisko variantu.

Romānā «Pie Tornas» darbība saistās ar Poliju. Vēsturiskā laika ziņā sižetā ir epizodes, kā, piemēram, brīvprātīgo došanās uz Kurzemi pulkveža Krievulāna vadībā, kas sakrīt ar norisēm Lāma darbā «Kāvu blāzmā». Taču galvenie Tornas romāna telpiskie parametri konkrētīzē tieši poļu zemē noteiktās latviešu vienības dzīvi, kad leģionārs kara ceļos tiek nemitīgi malts starp lielo karojošo tautu dzirnakmeņiem. Telpas plašinājumu un atvērtību Janovskis zināmā mērā panāk ar improvizētu kara laika dokumentu — uzsaukumu, pavēļu, rīkojumu, pat Čērčila memuāru izrakstu ielaidumiem tekstā. Visumā šai romānā Janovskis neteicas pēc panorāmiska telpiskuma, kā to dara Lāms, bet rāda individualizētu varoņu rīcību konkrētīzētos telpas nogriežņos.

Īsromānā «Pēc pastardienas» leģionāra gaitas saistās ar Vāciju. Saārdītā kara nogales Vācijas telpa bēglim un bezpajumtniekam kļūst sevišķi naidīga. Svešu varu liktenīgajā spēlē viņš ierauts pret paša gribu un bīdīts no viena dzīvībai draudoša stāvokļa tikpat nedrošā citā, no viena svešās telpas nogriežņa citā, radot cilvēka un objektīvās telpas neatgriezenisku atsvešinātību un nepiesaistību. Tā ir varoņa nokļūšana tilta situācijā, kas raksturīga trimdai vispār. «Vajāts svešinieks» (Andrejs Eglītis) draudošo telpu izjūt kā vakuumu, kā absurdisķu pakārtību gaisā. V. Strēlertes pēckara gadu dzejas liriskā varone rezignē:

Viss steidzas garām: nami, ļaudis, lietas.

Mums nav še vietas!

(«Izklīdētā tauta»)

Tādējādi tilts kļūst par tēlu, kas palīdz apzināties kā literatūrā modelētās objektīvi telpiskās, tā arī netelpiskās attiecības.

Tilta situāciju Gunars Janovskis iedarbīgi modelē Sōlas un Trentas romānos, kas ar savu nobriedušo psiholoģismu latviešu leģionāra likteņa stāstā ir augstākais sniegums trimdas prozā. Gunara Janovska, tāpat kā Ilzes Šķipsnas prozā eksila tilts — šī «vidējā īstenība», kurā jāeksistē, nav pārvarama. No eksila tilta nav ceļa ne uz vienu, nedz arī uz otru pusī. Tilts arī atdala varoņu

nenotikušās dzīves, ko sašķaidījušas notikušās politiskās katastrofas, no eksistēšanas svešajā vidē un telpā. Telpas poētikā tiek rezultatīvi praktizēts telpiskās opozīcijas princips: atvērta pilsētas un kara ceļu telpa un norobežotās leģionāru teltis, skaistā kūrortvieta Sölā, brīvā koptā pilsētvide Lestonā ar parkiem un zālājiem, ar senatnīgajām ēkām, muzejiem un bibliotēkām un pretpolā — nojume, pažobeļe, jumbistabiņa ne jau angļa, bet tikai kāda tautieša privātmājiņā, krodziņš ar raksturīgo iesauku «Dvēseļu putenis», izolētā kamera psihiatriskajā slimnīcā. Ar bijušās dzīves telpu saistās neiznīcināmā traģiskā kara laika patiesība, ko neiespējami paturēt prātā, bet nav iespējams arī aizmirst.

Svešatnes telpa ir klajā opozīcijā atmiņās humanizētajai dzimtenes telpai, kas ir neaizstājama un ik uz soļa sevi atgādinoša. Artura iekšējā monologā šī telpiskā opozīcija akcentēta arī sintaktiskā izvietojumā: «Tūkstoš domas un tūkstoš sāpes piepeši iešalkojās manā sirdī, atmiņā, iesmeldzās pagājušie gadi kā no kādas citas dzīves. Sniegs un egles manā dzimtajā pusē, baznīcu zvani un ragavu slieču čirkstoņa. Sveču smarža un priecās vēsts mācītāja drebošajā balsī. Trimda. Pelēka migla pār Trentas upi. Vēsā straume, pār kuru nav tilta, kas vestu atpakaļ.»¹ Telpiskā opozīcija neizpaliek arī intonatīvi krāsainajos prozas dialogos, kas papildina vēstījuma «es» formu, kā, piemēram:

«— Čibuk, vai tu vēl atceries sava tēva sētu?»

— Atcerūs. Ustoba moza, grīsti zami. Rūkom varēju dasnīgt.

— Vai tu vēl ietu atpakaļ?

— Kū prosi. Caur nakti un caur dubļim brīstu.»²

Mantiski un etniski noslāņojusies angļu sabiedriskā vide kā dzīves telpa ir vienaldzīga pret trimdinieka likteni. Viņš to izjūt kā pazemojumu un nebrīvību. Trimdinieks brīvs šai bagātajā zemē var justies tikai dabas telpā — tīrumā, mežā, pie pelēkām miglām klātās Trentas, kamēr attiecībās ar saimnieku — angļi viņš ir tikai izpildītājs, nopirktais dzīvais darbaspēks: viņš nedrīkst savu darba devēju uzrunāt pirmais, nedrīkst pat ēdamreizē pārkāpt viņa mājas sliekšni un drīkst būt atlaists tikai par to, ka bijis nejaušs saimnieka privāts sarunas liecinieks. Trimdinieks šai sabiedriskajā vidē ir tikai āriniēks, autsaideris, kuram nav iespēju atrast un realizēt sevi cilvēkos. «Es varēju dzīvot, bet es nedzīvoju» (F. Kafka). Trimdinieks meklē patvērumu subjektīvajā slēgtajā telpā, mēģinoties starp pretējībām: «Aizmirst, lai dzīvotu» un «Atcerēties, lai dzīvotu». Tikai rūgtākajos vientuļības brīžos kūtsaugšā vai jumbistabiņā Arturs atļaujas uzrunāt mirušā likteņa biedra igauņa Juhana pelnu urnu, kas kā lielākais dārgums mugursomā ceļo Arturam līdz no vienas apmešanās vietas uz otru un kas diskursa kontekstā iegūst simbolisku jēgu: tikai nāvē iespējams pārvarēt eksila tiltu un totālo atsvešinātību.

Urnu ar Juhana pelniem angļu jūrnieks aizved uz trimdinieka dzimteni, lai tos izkaisītu Tallinas Domkalnā.

Turklāt netelpisku attiecību risinājums ar telpas palīdzību Gunara Janovska romānos neklūst viennozīmīgs. Rakstnieks izvirza varoņus, kam nedraud izšķīšana ārējā pasaulē, kas spēj konfliktēt ar visām viņiem nepieņemamajām un nepieradināmajām telpām citas — viņu cīņas idejai atbilstošas telpas vārdā. Šie varoņi jebkuros apstākļos apliecina, ka latvietība «ietveras mūsu esmē» (P. Jurevičs). Viņi trimdu uzvar garīgi. To dara kā nevaldāmais igaunis Juhans, tā arī viņa latviešu dvīņubrālis Baigais, savas okupētās tēvzemes vārdā izvēlēdamies naidu un neordināru rīcību. Ogļracim Baigajam būtu iespēja nopirkt māju, taču leģionāru cīņu ilgmūžīgo atmiņu vārdā viņš izvēlas bezpajumtnieka dzīvi. Īsto māju — tēvzemes — telpas okupācijai nav noilguma. Kā pērkona grāvisi pār «Dvēseļu puteni» iesilušo vīru galvām nodārd Baigā naida un izmisuma vārdi — «Vēl krievi Zemgalē!» —, likdami visiem nodrebēt un apklusēt. Sava veida patriotiskā tandēmā ar Baigo iekļaujas cits kolorīts tēls. Tā ir visu tautiešu mīlētā Luīzes tante — Kurzemes cietokšņa kaujās kritušā kapteiņa atraitne, kas arī svešatnes telpā atrod savai eksistencei jēgu. Tā ir ticība savas tautas brīvības ilgām un altruistiskas rūpes par tiem vientulības salauztajiem tautiešiem, kas šo ticību zaudējuši. Tēlu sistēmas izveidē tas ir «pakāpienu kompozīcijas» (V. Šklovskis) paņēmieni, kad romāna idejas atklāsmē viens tēls organiski balsta un papildina otru. Visizteiktāk subjektīvā telpa atklājas transcendentālā līmenī. Romānā «Balsis aiz tumsas» dzīves salauztais Arturs Skuja savu vientulību un izolētību pārdzīvo psihiatriskās slimnīcas apstākļos. Lai atklātu viņa kā gara slimnieka izjūtas, Gunars Janovskis praktizē gan vienas un tās pašas telpas paplašināšanas, gan arī dažādu telpu pārklāšanas paņēmieni. Artura nevaldāmo halucināciju pasaulē zūd reālās aprises, atveras un kļūst brīva noslēgtās palātas telpa, jebkurai varbūtībai kļūstot par jābūtību. Apdzīvojot telpu transcendentālā līmenī, Janovska romāna varonis gūst iespēju uzturēties gan pieradinātajās un harmonizētajās vietās Lestonas ielās, muzejos un parkos, gan viņa dvēselei naidīgās telpās Krievijā, Polijā un Vācijā, kur piedzīvotas briesmas, nežēlība un vardarbība. Viena no dramatiskākajām pagātnes atmiņu ainām saistās ar uzturēšanos baznīcā pie Reinas kara laikā. Ievainotais Arturs redz, kā birst balta smiltis no sašautajiem maisiem, kas novietoti kā altāra aizsega. No altāra Arturā raugās Marijas tēls ar sāpēm sejā. Marija ievainotā iztēlē «raudāja ar tievām smilšu strūklām»³. Uniformētie vīri ievainoto Arturu aiz kājām velk pa baznīcas grīdu, spārda viņa ķermeni, izdauza zobus, apmet cilpu ap kaklu un liek riet kā sunim. Pazemotais un izmocītais latviešu leitnants Skuja vēršas pie Dievmātes: «Ave, Maria! Žēlo. Atņem sāpes. Izdzēs mazo dzīvības liesmu manās

krūtīs. Sūti mūžīgo nakti un mieru.»⁴ Janovska romāna varonis gūst iespēju uzturēties reālajā un ireālajā telpā vienviet. Sarežģītā un trimdas prozas kontekstā oriģinālā struktūrā formētais vēstījums romānā «Balsis aiz tumsas» ļauj pastiprināt traģiskā intonāciju varoņa liktenī un apsūdzēt vardarbību visās totalitārisma izpausmēs.

Gunara Janovska romānu vēstījuma jēgpilnā virzība un emocionālā iedarbe ne mazāk izteikta ir arī mākslinieciskā laika aspektā. Lasītājs laiku izjūt kā neapturamu plūstamību, kā cilvēka dzīves tecējuma un reizē — kā tās graušanas formu. Karš, gūsts, nometnes un trimda deformējuši varoņu biogrāfiskā laika dabisko plūdumu, atņemot iespēju sevi realizēt radoši. Saķēdējas savstarpēji pretrunīgie sociālās un indivīda personiskās dzīves momenti, laikam kļūstot par vēstījuma telpas eksistences formu.

Eksila varoņa laika izjūta un pārdzīvošana Gunara Janovska koncepcijā atšķiras no parastās cilvēka dzīves rites. Viņam zūd principiālā atšķirība starp «bija» un «ir», starp «ir» un «būs». Viņam, agrākās dzīves laika humanizētajai vietai atsvešinātajam un nemitīgi reflektējošajam, tagadne ir nevis normālas pilnasinīgas dzīvošanas, bet tikai eksistēšanas laiks. Ilgmūžīgās atmiņas viņu nepārtraukti ved jau sen pārdzīvotajā pagātnē, kas bijusi brīva cilvēka cienīga, respektīvi, piepildīta ar pašatklāsmi un rūpēm par citiem, par nepārejošām vērtībām. Rezultātā pagātne pārklāj tagadnes laiku — un it kā ieņem tā vietu. Tieši šai totālajā neiespējā sevi tagadniskot, šai atsvešinātībā no šeit un tagad pārdzīvojamās tagadnes meklējama Gunara Janovska varoņa vientuļības traģika un atšķirība no Artura Skujas literārā dvīņubrāļa — Igora Kalniņa Riharda Rīdzinieka romānā «Zelta motocikls» (1976). Arī Igors, tāpat kā Arturs, cīnījies latviešu leģionā un pieder pie paaudzes, kas šai cīņai atdevusi «savus sapņus, sirdis un jaunību»⁵. Taču Igors atšķirībā no Artura mēģinājis integrēties citā tautā. Un izrādījies, ka viņam kā māksliniekam šī pārtautošanās nav rezultatīva. «...Ja tu spētu pārtautoties, tad paliktu bez domām, bez mantojuma, bez identitātes»⁶ — tāds ir Igora pašanalīzes rezultāts. Taču atceļš pie savas tautas nav mazāk dramatisks par integrēšanās mēģinājumu svešā tautā. Sava varoņa liktenī Rihards Rīdzinieks romāna izskaņā prognozē divus atšķirīgus nākotnes laika variantus. Romāna «laimīgajā» izskaņā Igors šķiras no sievas Gerdas, kas ir svešautiete, un apprec latvieti Viju, integrējas trimdas latviešu sabiedrībā. «Bēdīgās» beigas paredz Igora degradēšanos un atsvešināšanos kā no zviedru zemes, tā arī no dzimtenes.

Gunara Janovska varoņa dzīvē valda pagātnes ekspansija. Nākotne ir neskaidra, tā nesola reālu iespēju izkļūt no tīta situācijas. Tieši balsu romāna sižets detaļās izgaismo ar pagātnes laiku saistīto leitnanta Artura biogrāfijas daļu. Matīsa kapos viņš šauts un nenošauts, svešatnē nemitīgi pratināts, sists

un pazemots. Latviešu leģionāram Skujam liktenis lēmis grūtāko daļu. Rakstnieks savam varonim slimajam Arturam liek halucinācijās identificēties ar Dignājas vilku un savu balsi pievienot tā kaucienam. Tā ir viņa dvēseles sāpju sublimācija.

Nodzīvotā pagātne Gunara Janovska dzīves un cilvēka koncepcijā ir klātesoša vēstures atmiņā. Taču aiztecējušā laika aktualizācija tajā nav pašmērķīga, kā tas parādās, piemēram, Konstances Miķelsones romānā «Nakts parāde» (1953), kur nihilistiski noskaņotais bijušais leģionārs Atis īslaicīgās mīlas narkozes jūtas atzīst par vienīgo vērtību, ko cilvēkā nav paspējis sagraut karš. Viss pārējais sakritis pišļos. Drupās atjaunotne nav iespējama. Turpretī Gunara Janovska romānu varoņiem pagātnes ietekmē eksistence tagadnē ir gan dramatiska un pat traģiska, taču ne bezjēdzīga. Cilvēka dzīves ceļš nav ceļš uz bezizeju. Šai aspektā Janovska romānu varoņi konceptuāli atšķiras arī no Ilzes Šķipsnas prozas varonēm, īpaši romānā «Aiz septītā tilta» (1965). Izteikti nosacītā simbolika te veido tādu varoņu dzīves ceļu, kuram nav vairs neviena tilta uz nākotni. Atrazdamās tilta situācijā, abas varones Edīte un Solvīta viena otru brīdina: tu brauc pa nepareizo tilta pusi. Izejas nav ne uz vienu, nedz arī uz otru pusi.

Karš Gunara Janovska romānu varonim leģionāram atņēmis pārāk daudz, padarot traģisku viņa likteni, kālab vēstījums izskan kā skarba apsūdzība totalitārisma un vardarbībai jebkurā to izpausmē. Turklāt vēstījums intonātīvi izskan arī kā naids pret okupantiem, kā sāpe un mīlestība pret tēvzemi un reizē — kā ticība brīvības idejai, kuras vārdā dzīvots un iets ciņā. Ar vēstures skarbuma izjūtu un latviskās identitātes patosu Gunara Janovska romānu varonis — leģionārs tuvs Andreja Eglīša dzejas liriskajam varonim. Cilvēka izturība un pašcieņa pelnījusi tādus dzīves apstākļus, tādu vidi un laiku, kurā viņš sevi iespētu realizēt kā personību un kā vērtību.

PIEZĪMES

¹ *Janovskis G.* Sōla. Pār Trentu kāpj migla. — R., 1991. — 308., 309. lpp.

² Turpat. — 313. lpp.

³ *Janovskis G.* Balsis aiz tumsas. — Ņujorka: Grāmatu Draugs, 1972. — 284. lpp.

⁴ Turpat. — 286., 287. lpp.

⁵ *Ridzīnieks R.* Zelta motocikls. — Ņujorka: Grāmatu Draugs, 1976. — 187. lpp.

⁶ Turpat. — 179. lpp.

JĀNIS ZILGALVIS

AUSTRUMLATVIJAS MUIŽU ARHITEKTŪRA MĀKSLINIEKA N. ORDAS DARBOS

Ikvienā laikmetā sastopami mākslinieki, kuri savu daiļradi veltījuši mākslas un arhitektūras liecību saglabāšanai un pētniecībai. 18. gs. no tiem ievērojamākais bija J.K. Broce. Viņa fundamentālais darbs «*Sammlung verschiedener Liefländischer Monumente, Prospecte, Münzen, Vappen etc.*», cita vidū, dod plašu ieskatu par pagājušo gadsimtu arhitektūru Latvijas laukos. Ar lielu mīlestību un pedantismu attēlotas muižu dzīvojamās ēkas, parka būves un sadzīves ainiņas pie tām. J.K. Broce savā darbā nebija viens. Līdzīgi viņam, nereti abiem sadarbojoties, strādāja mājskolotājs J.V. Krauze, vēlākais Tērbatas Universitātes ekonomijas, lauksaimniecības un civilās arhitektūras profesors. Līdz mūsu dienām nonākušas arī kuldīdznieka K. Minkeldē zīmētās Kurzemes ainavas, kas iespiestas F. Krauzes litogrāfiju darbnīcā 19. gs. pirmajā pusē. Tajās apvienojas dokumentāla precizitāte un panaiva sirsnība.

19. gs. vidū līdzīgi minētajiem māksliniekiem darbojās V.Z. Stafenhagens, pēc kura zīmējumiem un akvareļiem izdoti plaši pazīstamie gravīru krājumi ar Kurzemes, Vidzemes un Baltijas skatiem.¹

Svešāks Latvijas kultūrainā ir poļu mākslinieks Napoleons Orda, kas Latvijā, konkrēti Latgalē un Augšzemē, uzturējās tikai 1875.—1876. g. Tomēr tas nav iemesls, lai viņa daiļradi Latvijā uzskatītu par nenozīmīgu. Gluži otrādi. Taču, lai šo apgalvojumu pamatotu, nepieciešams tuvāk iepazīties ar dažām mākslinieka dzīves un radošās darbības epizodēm.

Napoleons Orda dzimis 1807. g. Voroševicos, Grodņas apkaimē. Pēc ģimnāzijas beigšanas viņš sāk studēt fiziku un matemātiku Viļņas universitātē, studijas nepabeidzis, nonāk armijas rindās, līdz 1833. g. ierodas Parīzē. Šeit N. Orda sāk pievērsties sistemātiskām mākslas studijām. Par viņa skolotāju

klūst Pjērs Žirārs — gleznotājs ainavists (1806—1872). N. Orda emigrācijā un vēlāk dzimtenē Polijā pievērsās arī publicistikai un mūzikai. Viens no viņa ievērojamākajiem darbiem literatūrā ir «Poļu valodas gramatika» franču valodā, izdota Parīzē 1856. gadā,² vēlāk arī Berlīnē (1858) un Varšavā (1874). Tuvs viņa paziņa Parīzē bija F. Šopēns.

Pirmais N. Ordas zīmējumu cikls tapis Francijā un Vācijā 1840.—1844. g. Tajā ietvertas Reinas ielejas pils, Francijas un Vācijas pilsētu un miestu, piemēram, Koblencas, Nasavas, Šartras u.c., skati. 1842. g. mākslinieks apmeklēja Spāniju un Portugāli, kur top nākamie zīmējumu cikli. Šie darbi, kā arī turpmākie galvenokārt veltīti arhitektūras ainavai. Tālāk viņa ceļš ved uz Grodņas, Volīnijas, Minskas, Kijevas, Podoļskas un Kauņas guberņu, līdz 1875. gadā N. Orda nonāk Latgalē. Šeit viņš apmetas galvenokārt pie vietējiem muižniekiem. Minētā gada 23. maijā N. Orda zīmē Daugavpils katoļu baznīcu, nākamajā dienā, spriežot pēc zīmējumu datējumiem, Plāteru — Zībergu Pilskalnes muižas pili. Pēc šī objekta seko Liksnas pils mūru un tiem netālu esošās baznīcas skats. Darbs turpinās Krustpili, Varakļānos, Preiļos, Anspokos, Prezmā, Kameņecā, Geronimovā (Geronincevā), Landskoronā, Ludzā, Aglonā un Krāslavā. Pēdējai vietai veltīts visvairāk zīmējumu. Attēlota Plāteru pils, bibliotēka, Rātslaukums, pilsētiņas kopskats ar visām tās ievērojamākajām ēkām.

Vērojot N. Ordas darbus, var pārliecināties, ka visvairāk piesaista viņa vēsturnieka interese par apkārtni. Viņa attēlotie arhitektūras objekti — pils, kungu mājas, baznīcas — ir detaļās rūpīgi izstrādāti, vienlaicīgi neaizmirstot izcelt arī kopskatam raksturīgo. Tādēļ N. Ordas darbiem ir liela oriģināldokumenta vērtība, jo daudzas no pagājušo gadsimtu muižu celtnēm līdz mūsu dienām nav saglabājušās vai ir pilnīgi pārbūvētas, piemēram, Liksnā, Anspokos, Landskoronā un citur.

Nevar noliegt arī N. Ordas akvareļu māksliniecisko vērtību. Autors zinātnisko informāciju vienmēr centies līdzsvarot ar savu emocionālo pārdzīvojumu, ar savu attieksmi pret attēlojamo objektu.

Viena no jaukākajām panorāmiska rakstura kompozīcijām ir akvarelis «Krustpils pils» (1876). Priekšplānā redzam mierīgi plūstošo Daugavu. Upes pretējā krastā paveras gleznaina dabas ainava ar baznīcu un viduslaiku pili, kas laika gaitā pārvērtusies izvērstā ansablī. Darbā atspoguļots lauku vides mierīgais raksturs, arhitektūras un dabas elementu harmonija.

Citā akvareli «Preiļu pils Inflantijā» (1875) dominē bagāta muižnieka grāfa Borha rezidences majestātiskums un varenības attēlojums. Priekšplānā liktais parka pievedceļš ar centrālo lauci mūs it kā distancē no pils, tādējādi uzsverot tās īpašnieka augsto stāvokli un nepieejamību jebkuram.

Tālajā Zvirgzdenes muižā netālu no Ludzas N. Ordu vairāk valdzinājusi ainava. Akvareļa priekšplānā redzam Zvirgzdenes ezeru ar salām un gleznaiņiem ličiem. Aiz viena no koku puduriem paslēpusies vienkārša vienstāva ēka ar nelielu tornīti virs jumta kores. Pāri ezeram pakalnā tālumā redzam Ludzas siluetu.

Unikāls ir N. Ordas akvarelis «Borhu pils Varakļānos» (1875). Pēc arhitekta V. Macoti projekta 1783.—1789. g. celtās pils apjoma kompozīcija šodien ir neizteiksmīga, jo trūkst centrālā torņa ar galeriju un kupola jumtiņu. Tas redzams N. Ordas darbā un pārlicina par šīs svarīgās detaļas atjaunošanas nepieciešamību nākotnē. Akvareli attēlotās Varakļānu pils priekšplānu veido tuvumā tekošās upes ūdens virsma un neliels tiltiņš. Mūsdienās pils no šīs parka vietas vispār nav saskatāma, jo aizaugusi.

Par otru Borhu dzimtas pili Anspokos arī varam spriest pēc N. Ordas 1876. g. darinātā akvareļa. Tā bijusi pavisam neparasta būve, kura, iespējams, radusies, kādai esošai ēkai piebūvējot jaunas daļas. T veida divstāvu apjoms ar divslīpju jumtu sānos papildināts ar simetriskiem korpusiem, kuriem piekļaujas daļēji izvirzīti astoņstūru torņi ar dzeguļiem, bet starp tiem novietota vienstāva piebūve ar jumta terasi. Logailas abās zīmējumā redzamajās fasādēs ir vienādas — pusloka arkas formā. Tamlīdzīgi neogotikas piļu apjoma risinājumi nav bieži sastopami ne tikai Latgalē, bet arī visā Latvijā.

No Augšzemē iemūžinātajām pilīm varētu pieminēt Pilskalni. 19. gs. celtā ēka atainota, atsedzot tās arhitektoniskās kompozīcijas savdabību. Masīvās ēkas apjomu veido simetriski izkārtotas daļas, no kurām centrālajai ir trīs stāvi. Centrā redzamas krāšņas reprezentācijas kāpnes baroka formās uz arkādes balstītām platformām. Šis akvarelis kopā ar gadsimta sākuma fotogrāfijām ir vienīgais izziņas avots par šo ēku, kas gāja bojā pirmā pasaules kara laikā.

N. Ordas Austrumlatvijas darbos, kā arī citiem reģioniem veltītajos, nav cilvēku figūru. Iespējams, ka mākslinieks nav juties drošs par savām spējām figurālajās kompozīcijās vai arī uzskatījis par galveno attēlot tikai celtnes — ikviena laikmeta kultūras līmeņa, sadzīves un saimnieciskās varēšanas liecnieces.

Kopumā jāsecina, ka N. Ordu Austrumlatvijā interesējusi muižu un baznīcu arhitektūra, kā arī tās ietverošās ainavas skaistums. Mākslinieks īsajā uzturēšanās laikā nevarēja attēlot visus ievērojamākos objektus. Tomēr arī šie nedaudzie darbi ļāva 19. gs. otrajā pusē plašākai sabiedrībai Latvijā un ārpus tās iepazīties ar šī novada būvmākslas pieminekļiem. Jāpiebilst, ka kopumā Vitebskas guberņā uzgleznoti 35 darbi, no tiem Austrumlatvijā 22.

N. Ordas darbi no visiem ceļojumiem bija domāti litogrāfiju albumam, kura astoņas sērijas iznāca Varšavā laikā no 1873. līdz 1883. g. Šis krājums ar

nosaukumu «Polijas vēsturisko skatu albums» ietver tikai 260 skatus. Taču N. Orda kopā darinājis vairāk nekā tūkstoti akvareļu un zīmējumu. Lielākā daļa no litogrāfijās redzamo darbu oriģināliem nav saglabājusies. Spriežot pēc poļu mākslas vēsturnieces M. Kačanovskas datiem, Latgales un Augšzemes skati albumā nav iekļauti.³ Tie kā mazāk pazīstami un netiražēti no jauna iegūst popularitāti mūsdienās gan Polijā, gan pie mums Latvijā. N. Ordas Austrumlatvijas akvareļi kopā ar citiem darbiem publicēti vairākos jaunos izdevumos, piemēram, Krakovas Tautas muzeja katalogā⁴ un citur.

N. Orda miris 1883. g. Varšavā. Nepabeigtas palikušas daudzas ieceres izdot litogrāfiju sērijas ar jaunākiem darbiem.

N. Ordas, kā arī citu minēto mākslinieku — novadpētnieku darbi ir nozīmīgs izziņas avots mūsdienu pētniekiem. Un ne tikai. Tie mudina laikmeta liecības dokumentēt arī šodien, kad arhitektūras pieminekļu saglabāšana un izmantošana vēl joprojām ir problēma. Mūsu rīcībā ir nesalīdzināmi operatīvāki un precīzāki vizuālās dokumentēšanas tehniskie līdzekļi un iespējas. Taču vai tajos jūtama iepriekšējo paaudžu māksliniekiem raksturīgā sirsnība un darba nozīmes apziņa? Jācer, ka N. Ordas, V.Z. Stafenhāgena un J.K. Broces darbiem līdzīgi radīsies arī šodien un nākotnē blakus minētajiem vārdiem varēsim ierakstīt jaunus.

PIEZĪMES

¹ *Stavenhagen W.S.* Album Kurländischer Ansichten. — Mitau, 1866; *Stavenhagen W.S.* Album Livländischer Ansichten. — Mitau, 1866; *Stavenhagen W.S.* Neues Album Baltischer Ansichten. — Reval, 1913.

² *Orda N.* Grammaire analytique et pratique de la langue polonaise à l'usage des Français. — Paris, 1856.

³ *Kaczanowska M.* Napoleon Orda twórca widoków architektonicznych: Zarys życia i twórczości // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. — Warszawa, 1968. — T. 12.

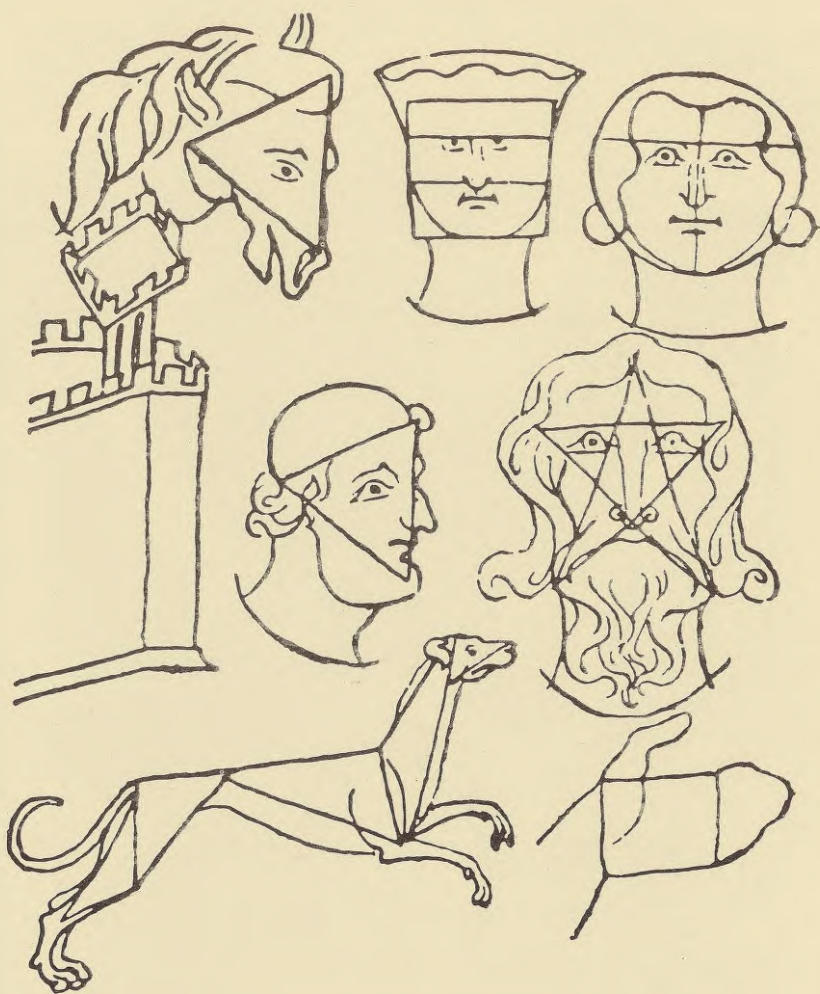
⁴ *Rysunki Napoleona Ordy // Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.* — Warszawa, 1975.



L. att. Rīgas Doma A apsīdas kapitēļa figūra



2. III. Marija no Reimsas katedrāles



3. att. Franču būvmeistara Vijāra de Onekūra paraugu lapa



4. att. Marijas baznīcas kora kapitelis Geinhausenē baznīcā



5. att. Buvmeistara atveids Cirihes Lielmīsteres krusteja



6. att. Būvmeistara atveids no Vendomas Abatijas



7. att. 1. s. būvmeistara konsole no Magdeburgas Doma



8. att. Rīgas Doma D krustejas konsole

ELITA GROSMANE

«LĪBIEŠA TĒLS» VAI BŪVMEISTARA ATVEIDS RĪGAS DOMA AUSTRUMU APSĪDĀ

Savā nelielajā rakstā gribētu pieskarties kādai Latvijas mākslas vēsturē šķietami labi pamatotai un vispārpieņemtai atziņai, kas pašreiz aplūkojama kritiski. Runa ir par Rīgas Doma baznīcas šķērsjoma apsīdas kapiteli, kuru pieņemts saukt par «lībieša tēlu» (1. att.). Lai noskaidrotu šīs leģendas izcelsmi, vispirms jāatgriežas pašā mūsu gadsimta sākumā. Figurālais kapitelis «nokristīts» Vilhelma Neimaņa grāmatā «*Riga und Reval*», kas iznāca 1908. gadā. Autors rakstīja, ka «kādā kapitelī akmeņkaļmeistars ir izkalis lībieša krūšutēlu»¹. Zīmīgi, ka tā ir vienīgā Vilhelma Neimaņa publikācija, kurā izteikts šāds uzskats. Savā pamatdarbā par Rīgas Domu un tā būvēsturi, kas iznāca dažus gadus vēlāk, autors vairs neatgriezās pie šīs, domājams, spontānās idejas.² Arī citos viņa rakstos tā vairs netika atkārtota. Turpretī vēlākā laikā sacerētajā nozares literatūrā tā izmantota vairākkārt, piemēram, Paula Kampes 1929. g.³, Visvalža Peņģerota 1933. g.⁴, Jurijs Vasiļjeva 1980. g.⁵ un Skaidrītes Cielavas 1989. g.⁶ darbos, un pamazām nostiprinājās par aprobētu patiesību.

Galvenais pamatojums tam, ka kapitelī redzams kāds no vietējo pirmcilšu pārstāvjiem, bija sakta, ar kuru sasprausts attēlotā vīrieša krekls. Tik tiešām, Latvijas arheoloģiskajā materiālā dažāda veida saktu netrūkst, daudzveidīga ir to tipoloģija. Tomēr, iedziļinoties 12. gs. beigās — 13. gs. sākumā Latvijas teritorijā izplatītajos saktu veidos, uzzinām, ka tieši riņķasaktas sastopamas samērā reti, galvenokārt ap Rīgu, un tiek raksturotas kā ģermāniskas izcelsmes.⁷ Pat vēl vairāk, lielākas un mazākas riņķasaktas kā vispārpieņemta apģērba sastāvdaļa sastopamas ļoti plašā Eiropas areālā. Aplūkojot to formas un biežumu tikai viduslaiku katedrāļu akmenstēlniecībā, izrādās, ka to skaits

ir ļoti liels, bet izmēri dažādi. Vīriešu un sieviešu apģērbos riņķasaktas izplatības ne vien ģermāņu apgabalos, bet arī vēl tālāk uz dienvidiem Francijā, piemēram, Reimsas katedrāles rietumu portāla slavenajā Marijas un Elizabetes tikšanās grupā, pēc 1204. g. (2. att.). Vairs precīzāk neizsekojot šo saktu izplatības ceļiem viduslaiku tēlniecībā, jāsecina, ka arī Rīgas Domā vīrieša kreklis sasprausts ar vispārējai laikmeta modei atbilstošu, nevis vietējās pirmciltis raksturojošu rotu.⁸

Vēl paliek otrs arguments, kas ļāva Rīgas Doma austrumu apsīdas kapitēļa figūriņu nosaukt par «lībieši». Figūriņas sejas vaibstos tika saskatīts «vietējais lībiešu etniskais tips»⁹. Tik tiešām, aplūkojot apsīdas kapitēli atrauti no viduslaiku tēlniecības kā Eiropā, tā arī tepat Domā, sejas veidojumā uzkrīt platie vaigu kauli, masīvais zods, plānā mutes līnija un šaurā pierē. Tomēr — vai nosauktās īpašības raksturīgas tikai un tieši lībiešu etnosam? Skaidrs, ka atbilde uz šo jautājumu nemaz nav jāmeklē lībiešu antropoloģiskā tipa studijās. Labāk pievērsīsimies citiem 13. gadsimta tēlniecības paraugiem tepat Rīgas Domā: baznīcas interjerā, ziemeļu portālā, kapitula zālē un krustejas rietumu spārnā. Nosacītības mērs visur ir vienāds, veselā rindā figurālo akmens kalumu atkārtojas viena un tā pati paplatā seja ar lielām acīm un vispārinātiem vaibstiem, kas drīzāk uzskatāma par tēlnieka izvēlēto cilvēka tipoloģisko shēmu nekā par individualitāti vai tautību raksturojošu iezīmi.

Jāšaubās, vai arī ķermeņa daļu anatomiskā uzbūve 13. gadsimtā var kalpot par kādu etnisko grupu raksturojošu argumentu. Pretrunā šai tēzei ir tālaika mākslinieciskā prakse un uzskati par proporciju sistēmu. Šī mācība vislabāk atspoguļojas senākajos un vienīgajos no viduslaikiem līdz mūsdienām nonākušajos franču būvmeistara Vijāra de Onekūra paraugos.¹⁰ Apzinātā atsvešinātāšanās no antīkajā mākslā izkoptās ķermeņa anatomiskās precizitātes bija novedusi pie shematizētiem kontūrzīmējumiem, atveidojot kā cilvēkus, tā arī dzīvniekus. Mākslinieki pat nedrīkstēja mācīties no dabā redzētā un sekot jutekliski tvērtam iespaidam, bet visbiežāk radīja patvarīgi izdomātus ģeometriski konstruētus ķermeņus, variējot trīsstūrus, četrstūrus un pat pentagrammu (3. att.), kas tikai shematiski atgādināja cilvēkus, dzīvniekus vai putnus un itin viegli pārvērtās fantastiskos tēlos. Viduslaiku dzīves uztveres abstraktā koncepcija tam bija galvenais pamatojums. Individualitāte un tiešs realitātei tuvināts pārdzīvojums bija svešs baznīcas sludinātajai «tīrās ticības» pamatidejai. Ceļš pie Dieva veda caur bezmiesīgu abstrakciju, tādēļ viena no svarīgākajām zinātnes jomām, kas drīkstēja līdzdarboties mākslinieciskajā procesā, bija ģeometrija. Tomēr pat tik reglamentēta kārtība nespēja pretoties jaunrades subjektīvismam, Eiropas viduslaiku katedrāļu skulptūru meistaruru rokrakstu dažādība tam ir labākais pierādījums.

Protams, vienmēr vieglāk noraidīt kādu pat iesīkstējušu pieņēmumu nekā piedāvāt jaunu pozitīvu skaidrojumu. Un tomēr ar tipoloģisku paraugu palīdzību pamēģināsim sameklēt citas Doma apsīdas kapitēļa satura tulkojuma iespējas. No formālā viedokļa tuvāko analogiju izdevies atrast Gēlnhauzenes (*Gelnhausen*, Vācija) Marijas baznīcas kora kapitēlī (4. att.). Šeit tāpat no akanta lapu ietvara uz mums raugās uz priekšu izvērzīta pusfigūra, pārsteidzoša ir pozas līdzība, tomēr saturs cits, aizmugurē piestiprinātie spārni norāda, ka Gēlnhauzenē ir akmenī izkalts eņģelis. Rīgas Doma A apsīdas kapitēli nenoliedzami attēlots cilvēks, tādēļ šis paraugs nederēs.

Rūpīgāk ieskatoties, uzkrītošs ir figūriņas savrupais novietojums (visas trīs austrumu gala apsīdas rotā puskolonnas ar gotiskā pumpuru motīva kapitēļiem, un tikai vienā izmantots sižetisks risinājums). Liekas, ka senais meistars gribējis piešķirt šai vietai īpašu nozīmi. Šībrīža Doma viduslaiku tēlniecības izpētes stadijā saistošs šķiet kāds cits šī tēla izcelsmes pamatojums. Iespējams, ka šeit varētu būt meklējams senā būvmeistara atveids. Viduslaikos nereti celtniecības darbu vadītājs un tēlnieks saplūda vienā personā. Tādēļ palūkosimies, kā meistari sevi traktēja 13. gadsimta būvpraksē.¹¹ Pašportrets kā mākslinieciskās izteiksmes forma tolaik nevarēja attīstīties (agrākais piemērs Rietumeiropas viduslaiku sakrālajā tēlniecībā ir P. Parlera pašportrets Sv. Vita Domā Prāgā ap 1380. g.). Visi 13. gadsimta t.s. būvmeistaru atveidi ir anonīmi, un nav pat skaidrs, vai to semantika saistāma ar kādu konkrētu personību vai arī tā ir tikai amata zīme, kā, piemēram, Cīrihes Lielminsteres (*Zürich Großmünster*) vecās krustejas reljefā, kur redzama ar kalnu un āmuru akmens bluķi apstrādājoša figūriņa (5. att.). Līdzīgs paraugs ir Vendomas Abatijas (*Vendôme*) baznīcas šķērsjoma un garenjoma krustojuma konsole, kur meistars attēlots darbojamies ar milzīgu cirkuli (6. att.). Arī Magdeburgas Domā (*Magdeburg, Dom*) t.s. būvmeistara konsole savu nosaukumu ieguvusi vēlākā laikā. Smago puskolonnu turošais amatnieks (par ko liecina viņa apģērbs) attēlots bez profesiju raksturojošiem atribūtiem, un tomēr tēlojuma tuvinājums realitātei piešķir ticamību šim nosaukumam (7. att.).

Līdzīgas izjūtas rodas, apskatot A apsīdas kapitēli Rīgas Domā. Būvmeistara meklējumi šajā ansablī bijuši jau agrāk. Reinholds Guleke to saskatīja baznīcas Z sānu joma konsolē, kur redzama galva dižcilvēgiem vaibstiem un valdnieka kroni, kronis ir arī vienam no Dkrustejas konsoles tēliem¹² (8. att.). Nenoliedzami šāds uzskats bija maldīgs, nav šaubu, ka nevienā laikmetā un vēl jo vairāk viduslaikos amatnieks, kura vārds pat paliek anonīms, nevarēja būt pielīdzināts valdniekam. Kroni kā augstākā pagodinājuma simbolu varēja sastapt galvā liktu tikai Kristum, Dievmātei, karaļiem, augstākai garīdzniecī-

bai vai nedaudziem svētajiem. Šajā lokā iekļauto personu skaits bija stipri ierobežots.

Noslēgumā, lai izvairītos no pārāk kategoriskiem secinājumiem un no grūti pierādāmās vēlmes apgalvot, ka Rīgas Doma A apsīdas kapitelis tagad būtu jāsauc par «būvmeistara kapiteli», tomēr piebildešu, ka tā nav vienīgā vieta šajā apjomīgajā 13. gadsimta ansambli, kur figurālie akmens kalumi varētu būt aplūkojami kā reālu personāžu atveidi. Doma ansambļa viduslaiku plastika nepakļaujas kādai noteiktai ikonogrāfiskai programmai, kopumā to varētu raksturot kā dažādos laika periodos, dažādās tēlniecības darbnīcās un dažādu meistaruru roku veiktus darinājumus. Uz šī nevienādabīgā fona A apsīdas kapitelis, kas stilistiski radniecīgs kapitula zāles un krustejas (konsoles baznīcā vēl joprojām nav sistemātiski pētītas) pabeigšanas periodam, nenoliedzami pieskaitāms pie izcilākajiem darinājumiem šajā ansambli.

PIEZĪMES

¹ *Neumann W.* Riga und Reval. — Leipzig, 1908. — S. 14.

² *Neumann W.* St. Marien Dom zu Riga. — Riga, 1912.

³ *Campe P.* St. Marien Dom zu Riga. — Riga, 1929. — S. 5.

⁴ *Peņģerovs V.* Doma baznīcas vadonis. — Rīga, 1933. — 4. lpp.

⁵ The Dom Cathedral Architectural Ensemble in Riga. — Leningrad, 1980. — P. 17.

⁶ *Cielava S.* Gotikas posma tēlniecības pieminekļi Latvijā (pēc literatūras avotiem) // Materiāli feodālisma posma Latvijas mākslas vēsturei. — R., 1989. — 4. laid. — 54. lpp.

⁷ Latvijas PSR arheoloģija. — Rīga, 1974. — 203. lpp.

⁸ Arheoloģiskajos izrakumos Doma ZA pusē, tieši A apsīdas rajonā atklātajā līdzenajā kapulaukā, kas tur atradies pirms vietas iesvētīšanas 1211. gada 25. jūlijā katedrāles celtniecībai, atrasts tikai viens pārkuršotas lībietes apbedījums (*Caune A.* ...pati Rīga ūdenī. — Rīga, 1992. — 26. lpp.).

⁹ *Cielava S.* Gotikas posma tēlniecības pieminekļi.. — 54. lpp.

¹⁰ *Panofsky E.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung // Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. — Köln, 1978. — S. 87—99.

¹¹ *Hamann Mac Lean R.* Künstlerlaunen im Mittelalter // Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt / Hrsg. F. Möbius, E. Schubert. — Weimar, 1987. — S. 414—436.

¹² *Guleke R.* Der Dom zu Riga // Baltische Monatsschrift. — Reval, 1884. — Bd 31. — S. 586.

SATURS

Ievads. Anīta Rožkalne	3
Viesturs Vecgrāvis . Jānis Poruks un dažas latviešu romantisma īpatnības 19./20. gs. mijā	5
Velta Knospe . Vilis Āboltiņš: dzejnieka liktenis	20
Benedikts Kalnačs . Mārtiņa Ziverta «Āksts»: interpretācijas problēma	29
Broņislavs Tabūns . Latviešu leģionāra tēls Gunara Janovska romānos. Telpas un laika aspekts	50
Jānis Zilgalvis . Austrumlatvijas muižu arhitektūra mākslinieka N. Ordas darbos	57
Elīta Grosmane . «Lībieša tēls» vai būvmeistara atveids Rīgas Doma austrumu apsidā	61

MATERIALS FOR THE HISTORY OF
LATVIAN LITERATURE AND ART

Compiled by *Anīta Rožkalne*

Zinātne Publishers

Riga 1995

In Latvian

MATERIĀLI LATVIEŠU LITERATŪRAS
UN MĀKSLAS VĒSTUREI

Sastādītāja *Anita Rožkalne*

Redaktore *D. Ķerus*. Mākslinieks *A. Jēgers*. Mākslinieciskā redaktore *I. Jēgere*. Tehniskā redaktore *G. Šļepkova*. Korektore *B. Vārpa*.

Parakstīta iespiešanai 95.31.03. Formāts 60x84/16. Ofseta papīrs. Ofsetspiedums. 4,42 uzsk. iespiedl.; 4,22 izdevn. l. Pasūt. Nr. 15. Izdevniecība «Zinātne», Turgeņeva ielā 19, Rīgā, LV-1003. Reģistrācijas apliecība Nr. 2-0250. Iespiesta izdevniecības «Zinātne» Operatīvās poligrāfijas nodaļā, Dzērbenes ielā 14, Rīgā, LV-1006.

Materiāli latviešu literatūras un mākslas vēsturei / Sast. A. Rož-
Ma 831 kalne. — R.: Zinātne, 1995. — 65 lpp., [4] lp. il.
ISBN 5-7966-1114-3.

Latvijas Zinātņu akadēmijas Literatūras, folkloras un mākslas institūta gadskārtējā konferencē «Meklējumi un atradumi» 1994. gada aprīlī tika runāts par maz pētītiem literatūras un mākslas jautājumiem. Konferencē nolasītie referāti kļuvuši par pamatu šajā krājumā publicētajiem rakstiem, kuros apvienota rūpīga faktu izpēte un padziļināts teorētiskais skatījums.

Krājums domāts visiem, kas interesējas par latviešu kultūras vēsturi.

UDK-p 82.0(=883)+75(091)(474.3)

Kontroleksemplārs

40.80

LATVIJAS NACIŅĀLA BIBLIOTEKA



0305017582

95-3
L 378

