

LATVIEŠU RAKSTNIEKU

PORTRETI

70. – 90. GADI

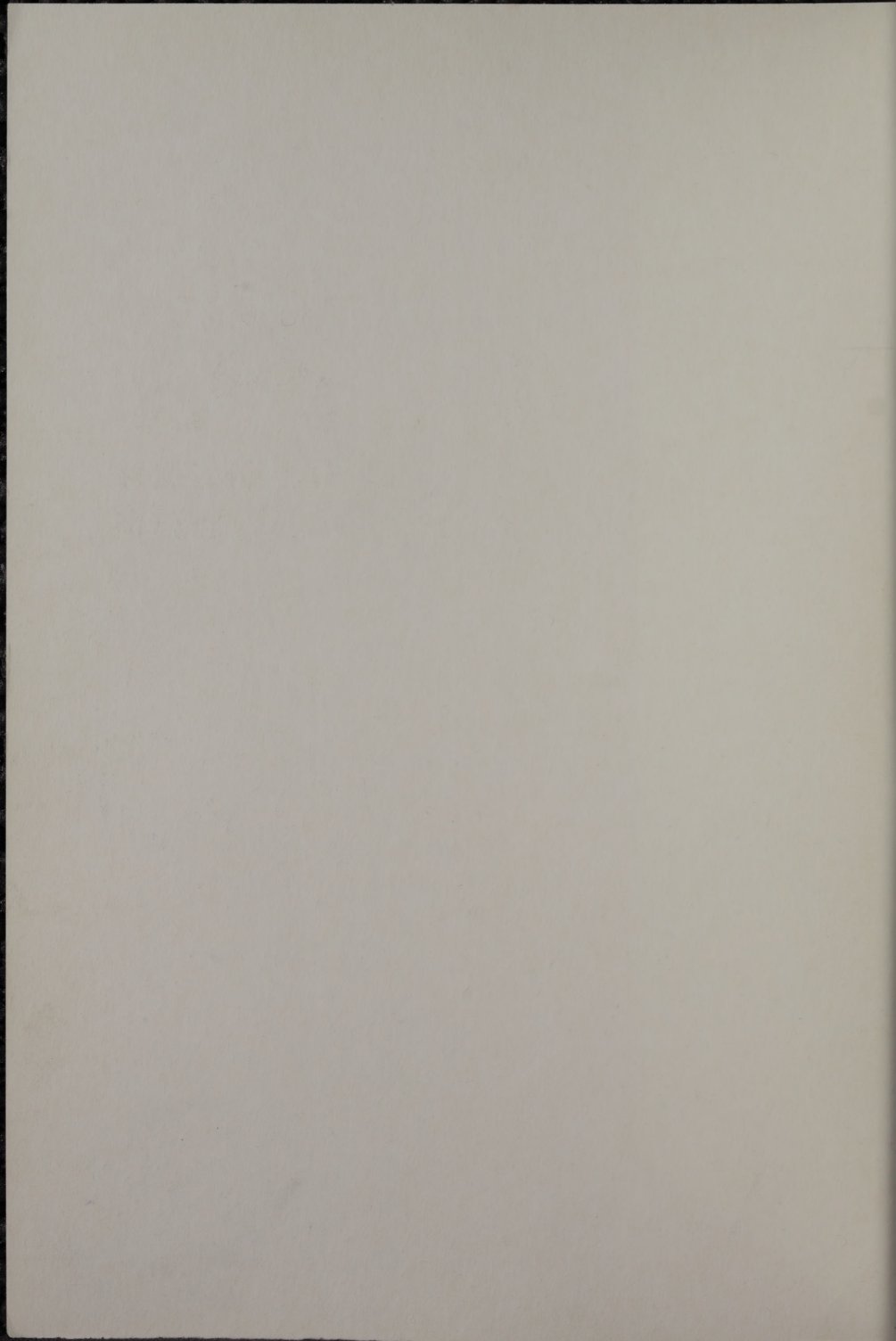
RAKSTU KRĀJUMS

PAR

RAKSTNIEKIEM
un LITERATŪRU



ZVAIGZNE ABC



RAKSTU KRĀJUMS

PAR

RAKSTNIEKIEM
un LITERATŪRU

THE
LIBRARY
OF THE
MUSEUM OF
ART AND
ARCHAEOLOGY
OF THE
UNIVERSITY OF
CAMBRIDGE

98-3
931

L
8

LATVIEŠU RAKSTNIEKU

RAKSTU KRĀJUMS

PORTRETI

70.- 90. GADI

PAR

**RAKSTNIEKIEM
UN LITERATŪRU**

Jānis JURKĀNS
Lelde STUMBRE
Pēters BRŪVERIS
Andra NEIBURGA
Jānis EINFELDS
Guntis BERELIS



ZVAIGZNE ABC

888.3(082)-95

La 802

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

~~98-25-342~~

0304037162

IEVADAM

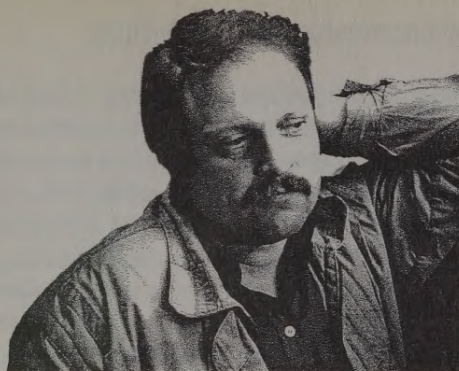
leva
KALNIŅA

Literatūras, folkloras un mākslas institūta līdzstrādnieki 1994. gadā aizsāka krājumu sēriju «Latviešu rakstnieku portreti». Tajos monogrāfiski apcerēti dažādu laikposmu, dažādu stilu un literārās manieres, dažāda spožuma un nozīmības rakstnieki. Kamēr jauna literatūras vēsture vēl tikai tapa, likās svarīgi aizpildīt baltos plankumus ar rakstiem par agrāk noklusētiem vai piemirstiem rakstniekiem.

Sērijā jau iznākušas sešas grāmatas, un šī, septītā, pēc ekskursiem literatūras vēsturē atkal atgriežas tagadnē – pavisam tuvā un pārdesmit gadu attālā. Grāmatā lasāmi sešu rakstnieku daiļrades apskati. Pilnīgi pamatots būs jautājums, kādēļ tieši šie un ne citi. Urdīgāks lasītājs, ne pārāk ilgi domājot, atradīs pārliecinošus argumentus *citu* iespējamo autoru atbalstam. Tiešām, aplūkojamie rakstnieki varēja būt arī citi. Taču ar kaut ko vienmēr ir jāsāk un kaut kas allaž jāatstāj nākotnei. Turklāt pati frāze «varēja būt citi» patiesībā tikai apliecina nepieciešamību turpināt pētījumus par mūsdienu prozaiķiem, dzejniekiem un dramatiķiem. Autoru izvēles motivācija bija dažāda. Jānis Jurkāns un Lelde Stumbre neapšaubāmi ir vidējās paaudzes izcilākie dramatiķi, daudz rakstīti par viņu lugu iestudējumiem (kas ne vienmēr nozīmē novērtēt arī pašu literāro tekstu), vairāk vai mazāk apcerēti atsevišķi viņu daiļrades aspekti, taču apkopojoša skatījuma trūkst. Pēters Brūveris, tā sauktās Klāva Elsberga paaudzes dzejnieks, citiem pieklustot vai pavisam aizejot no rakstniecības, literatūras lauku ar atzīstamiem panākumiem turpinājis kopt citīgi un sistemātiski. Andras Neiburgas iekļaušana krājumā varētu šķist problemātiska, sak, rakstniece, kas vairs neraksta. Taču astoņdesmito gadu nogales un deviņdesmito gadu sākuma jauno proza nav domājama bez A. Neiburgas savdabīgā

un, liekas, īsti nenovērtētā rokraksta. Raksts par Gunti Bereli iezīmē pavisam jaunu vai vismaz sen nemītu pētniecības taku, proti, literatūras kritiķa darba analīzi, nepiemirstot arī viņa sniegumu prozā. Un visbeidzot — Jānis Einfelds, kurš neilgajās prozaiķa gaitās paspējis ievilkt nebijušas zīmes latviešu prozā.

Krājuma autoru apceres visprecīzāk būtu dēvējamas par interpretācijām. Ir iespējami un pat nepieciešami arī citādi lasījumi: vienīgais «pareizais» veids iznīcina, turpretī argumentētā dažādībā atklājas literārā darba dziļums un varbūt pat jēga.



JĀNIS JURKĀNS

1950

Dzidra
VĀRDAUNE

Atziņa, ka «mēs visi nākam no savas bērnības», attiecināma arī uz Jāni Jurkānu. Tā dziļi iegūlusies ne vien sirdī un atmiņā, bet likusi pamatus visai dzīvei un varbūt devusi arī pirmos impulsus ceļā uz rakstniecību. Jānis, kas no dzimtās Rīgas divu gadu vecumā pārcēlies uz Lielupi un Jūrmalā nodzīvojis turpmākos astoņpadsmit gadus, ģimenē ir vienīgais bērns un bieži arī rotaļājās viens. Izrādās, vienatnē ar sevi ir gluži labi, jo tā var daudz ko izdomāt, izfantazēt, izlasīt – radīt pats savu pasauli. Stundām ilgi viņam tīk pazust mājas bēniņos, kur sakrata kaudze vecu grāmatu, un šī iemīļotā vieta kļūst par J. Jurkāna pirmo skolu literatūrā. Arī īstajā skolā – Jūrmalas 4. astoņgadīgajā, pēc tam Jūrmalas 2. vakara vidusskolā – mīļākie mācību priekšmeti ir literatūra un matemātika.

Strādnieku ģimenē dzimušais zēns ātri iepazīst darba sūrumu un svētību, jo agri ir jāsāk pašam par sevi gādāt. Tas veido rakstura stingrību, mērķtiecību, liek dziļāk ielūkoties dzīvē, vērtēt un spriest patstāvīgi. Vecāki nav bagāti, bet ir apveltīti ar muzikālām dotībām – skaistām balsīm, ko pārmanto arī Jānis. Pēc vidusskolas, ko beidz 1969. gadā, viņš iestājas Latvijas Valsts konservatorijas Vokālajā nodaļā, bet pēc diviem gadiem pāriet uz Teātra fakultātes Aktieru nodaļu, kur mācās kopā ar vēlāk pazīstamajiem Nacionālā teātra aktieriem Lāsmu Kugrēnu, Maigu Siku, Valdi Lūriņu, Jāni Skani un citiem. Kurša vadītājs Alfreds Jaunušans saskata Jurkānā stipru iekšējās patiesības izjūtu, dabiskumu un raksturo viņu kā klusu, noslēgtu studentu, kas «nesa sevī iekšēju lepnumu. Var to saukt arī par cilvēka noslēpumu.»¹ (Šķiet, šis raksturojums ir ļoti trāpīgs un

¹ *Lūriņš V.* Pusnapietnas variācijas par cilvēku ar dzeguzi // *Liesma.* – 1978. – Nr. 6. – 24. lpp.

attiecas ne tikai uz J. Jurkāna personību vien.) Kā stāsta V. Lūriņš: «... tad kādu dienu Jānis fakultātē sāka knibināties gar rakstāmmašīnu (...), bija sadraudzējies ar mūsu fakultātes lielāko rakstītāju Hermani Paukšu.»¹ Tā «knibinoties», tapusi Jurkāna pirmā luga «Tiesa», kurā «Jānis latviešu valodā bija sakārtojies visu iepriekšējo pasaules simbolistu pieredzi»². Turpretī otrā luga «Biedrīši», kurā risināta tā sauktā ražošanas tēma, bijusi pavisam reālistiska. Tās abas dramaturgs uzskata par spalvas iemēģināšanas darbiem un savā daiļradē neietver.

Līdz 1997. gadam J. Jurkāns bez jau minētā vēl paspējis beigt Augstākos literatūras kursus Maskavā, būt par solistu Operetes teātrī un aktieri Drāmas (tag. Nacionālajā) teātrī, par docētāju Latvijas Universitātē un redaktoru apvienības «Latvijas kino» studijā «Trīs». Pēc tās likvidēšanas viņš strādā veikalā, lauž kāju un – kļūst par inteligento bezdarbnieku. Taču vispirms J. Jurkāns vienmēr ir dramaturgs, un 1997. gadā notiek pirmizrādes divām viņa lugām – «Dūdieviņš» (režisors M. Kublinskis) un «Amālija» (režisors A. Jaunušans). Tā ir savdabīga jubileja – darba svētki, jo pirms divdesmit gadiem šajā teātrī tika uzvesta J. Jurkāna drāma «Pulkstenis ar dzeguzi», pie kuras strādāja abu minēto režisoru duets, radot autora rokrakstam tuvu un emocionāli spēcīgu izrādi. Par to, kas padarīts šajos divdesmit gados, vispirms lai runā fakti. Dramaturga J. Jurkāna daiļrades kontā ir lugas: «Dzērvīte» (1975)*, «Pulkstenis ar dzeguzi» (1976), «Virtuss» (1978), «Kolibri» (1979), «Smilšu kūka» (1981), «Durvis» (1982), «Streļķi» (1983), «Veca, veca pasaka» (1984), «Kraukļi» (1985), «Kamīns» (1986), «Jāzepiņš» (1986), «Dāze» (1988), «Akacis» (1989), «Aizmirsta melodija» (1989), «Amālija» (1995), «Dūdieviņš» (1996).

No minētajām sešpadsmit lugām («Aizmirstā melodija» iekļaujama tiklab pieaugušo, kā bērnu literatūrā) izrādītas ir vienpadsmit: «Dzērvīte» (Liepājas teātrī un LVU drāmas ansablī), «Pulkstenis ar dzeguzi» (Akadēmiskajā Drāmas teātrī, Lietuvas Valsts Jaunatnes teātrī, Ungārijas televīzijā), «Kolibri» (Akadēmiskajā Drāmas teātrī), «Smilšu kūka» (Liepājas teātrī), «Durvis» (Latvijas televīzijā), «Kraukļi» (Liepājas teātrī), «Kamīns» (VEF Tautas teātrī), «Jāzepiņš» (Dailies teātrī, Latvijas Radio teātrī), «Akacis» (Rīgas Nomales teātrī), «Amālija» un «Dūdieviņš» (Nacionālajā teātrī).

J. Jurkāns uzrakstījis arī vairākas lugas bērniem: «Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu plavā» (1983, kopā ar H. Paukšu), «Divkauja kosmosā»

¹ *Lūriņš V.* Pusnopietnas variācijas par cilvēku ar dzeguzi // *Liesma*. – 1978. – Nr. 6. – 24. lpp.

² Turpat.

* Atzīmēti lugu uzrakstīšanas gadi.

(1985), «Gliemezītis ritenbraucējs» (1988, kopā ar A. Rijkuri), dramatisējis E. M. Remarka romānu «Trīs draugi» (1990), P. Rožīša romānu «Ceplis» (1995), Bokačo «Dekameronu» (1994), rakstījis libretus vairākiem mūzikliem, piemēram, R. Paula «Vella būšana» u. c. Arī šī darbība atstājusi savu ietekmi viņa dramaturģijā, kas ir J. Jurkāna personības visbūtiskākā, visspilgtākā izteicēja.

Lasot J. Jurkāna lugas, skatoties to uzvedumus teātrī un mēģinot pakļaut bezkaislīgai objektīvai analīzei, rodas atziņa, ka tajās bez dažādu «ismu» – reālisma, romantisma, simbolisma, misticisma, sirreālisma u. c. – saplūsmes ir vēl kaut kas tāds, kas neiekļaujas tradicionālajos – parastajos literatūrzinātnes terminos. Šķiet, ka tieši šis neformulējama, iracionālais elements, ko varētu saukt par personības jeb talanta noslēpumu, ienes viņa lugās to īpatnējo atmosfēru, kas piesātināta ar kādas citas, tikai pašam autoram vien īsti pazīstamas un blakus reālajai ikdienas dzīvei eksistējošas pasaules elpu. J. Jurkānam tā ir otrā realitāte, tikpat dzīva un patiesa kā pirmā. Vientuļas, rupjās un banālās sadzīves nomāktas, šajā otrajā pasaulē kā milzu izplatījumā klejo cilvēku dvēseles, ilgodamās pēc garīgi bagātas, skaidras un tīras dzīves. Pēc dzīves, kas nav tikai ēšana, dzeršana, mantas krāšana un spīdēšana sabiedrībā. Pēc cilvēcisko attiecību skaistuma – sapratnes un mīlestības.

Starp abām minētajām pasaulēm – esošo un vēlamu – pastāv mūžīgs konflikts, ko J. Jurkāns pats dēvē par neizbēgamības konfliktu. Tā ir vienīgā konflikta forma, kura dramaturgu interesē un kuru viņš izmanto savās lugās. Tāpēc tajās nav varoņu uzvarētāju un zaudētāju. Te nerisinās cīņa personāža starpā, nenotiek interese, kaislību sadursmes (vai arī tām ir pakārtota nozīme), bet tiek konfrontēta dzīve, kāda tā ir, ar sapni par dzīvi, kādai tai jābūt. Tāpat ideāla un īstenības nesaskaņa – mūžsenais literatūras ierosmes avots – ir pamatā arī J. Jurkāna savdabīgajam, dziļi smeldzīgajam, sapņu un ilgu romantikas piesātinātajam dramatismam. Vienlaikus viņš ir visīstākais reālists, kas uztver un tēlo dzīvi bez izskaistinājuma, bez melīga patosa – precīzi, reljefi, spilgti. Savai apcerei par J. Jurkāna daiļradi teātra kritiķe S. Radzobe devusi zīmīgu virsrakstu: «Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists?»¹ Manuprāt, apzīmējums ir visai izdevies un trāpa desmitniekā. Jautājuma zīme te būtībā nav vajadzīga.

Būdams dramaturgs pēc aicinājuma, kurš dzīvē vispirms saredz tās dramatismu un kura darbības kredo nosaka dziļa patiesīguma izjūta, J. Jurkāns nemāna ne sevi, ne citus ar ilūzijām. Ar nežēlīgu atklātību (bet nekad ciniski!) viņš pasniedz sabiedrībai savas lugas kā spoguļi, kurā tā spiesta ieraudzīt pati

¹ Radzobe S. Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists? // Karogs. – 1988. – Nr. 4. – 137. lpp.

savu dīvaini kropla seju. Tā ir šoka terapija, bezgala sāpīgs process, ko veic rakstnieks, nevis cerēdams gūt labvēlīgu rezultātu, bet iekšējas nepieciešamības vadīts. Rīkodamies kā ķirurgs, kas visiem spēkiem tiecas izoperēt audzēju, kura metastāzes apdraud visu organismu, dramaturgs nespēj būt vienaldzīgs pret slimnieka likteni. Tāpēc J. Jurkāna lugās kā zemdegas gruzd smeldzošas sāpes par tiem, kas tikai nožēlojami veģetē un nedzīvo cilvēka cienīgu dzīvi. Tā ir disharmoniska pasaule, nesakārtota, pretrunu piegrūzota telpa un laiks, kas atvēlēti viņu vienīgajam mūžam. Savus varoņus, lai kādi tie būtu, dramaturgs netiesā, bet cenšas izprast viņu rīcības cēloņus, saredzēdams to sakņojumu gan pašā cilvēka dabā, bet vēl jo vairāk — nomācošajos, humānisma pamatprincipus — ētiku un morāli — graužošajos sociālajos apstākļos. Rakstnieks vēro savu personāžu it kā no malas un cenšas ievērot neitralitāti, nekļūdams ne par soģi, ne aizstāvi, ne moralizētāju. Dalījums pozitīvajos un negatīvajos tēlos, kas kādreiz bija tik populārs, bet nu jau cietis pilnīgu fiasko un nodots aizmirstībai, J. Jurkāna lugās jo spilgti pierādītos kā absurds un nepieņemams. Dramaturgam šķiet, ka jebkurā cilvēkā ir gan sava gaišā, gan tumšā spēka aizmetņi, bet vispirms ir jāmeklē labais, jo arī pagrīmušajā var atrast dzīvas sirdsapziņas dzirkstelīti.

Ļoti būtiska iezīme J. Jurkāna rokrakstā ir tā, ka viņa lugās gandrīz nav notikumu, nav intrigējošu pavērsienu sižetā, citiem vārdiem — nav ārējās dramatiskās darbības. Nav arī asu konfliktsituāciju, kurās varoņi nostātos viens otram pretī izaicinoši atklātā pozīcijā. Raksturu savstarpējā neatbilstība vairāk jūtama noklusētajā, neizteiktajā, un šīs nesaderības klusais konflikts piepilda lugu ar smeldzīgu dramatismu, jo ārēji neuzsvērtās, it kā neredzamās pretrunas tomēr nosaka visu viņu dzīvi.

J. Jurkānu varētu saukt par klusuma dramaturgu, kura varoņi nekļūst skaļi un daudzvārdīgi ne savā priekā, ne izmisumā. Viņa lugās sastopamas īpašas klusuma saliņas, kurās cilvēki, juzdamies it kā attālināti no pārējās pasaules un tās iejaukšanās, kļūst patiesi brīvi un ļauj atraisīties dvēselei. Ar sastrēdzinātu dramatismu, ar gruzdošu smeldzi piepildītai. Tikai klusumā J. Jurkāna varoņi uzdošinās atklāt cits citam savas būtības kodolu, rast saprašanos un savstarpēju uzticību. Tā ir īpaša cilvēciskas sirds atvērtības un siltuma piestrāvota gaisotne, kas neviļus atsauc atmiņā Kārļa Skalbes pazīstamā dzejoļa rindas:

*Man visi gudrie vārdi
Sen garlaicīgi kļuva;
Tik sirds,
Tik sirds un saule man tuva.*

Vairīdamies no vārdu inflācijas, no kaila deklarātīvisma, dramaturgs personāža raksturu vai arī savu attieksmi, savu pozīciju, kāda viņam neapšaubāmi ir, iekļauj maksimāli lakoniskās formās — īsās, aprautās personu replikās, nejaušos mājienos, pat noklusējumos. Dažkārt šie mājieni, kas rakstniekam pašam, dzīvojot lugas varoņu dzīvi un izjūtot vissīkākās un smalkākās viņu dvēseles kustības, šķiet pilnīgi pietiekami un skaidri, lasītājam vai skatītājam var paslīdēt garām un kļūt par neatminamu mīklu. Varbūt autora balsij, paužot tēlu un lugas interpretācijā nozīmīgas atziņas, tomēr vajadzētu būt nedaudz skaļākai, noteiktākai? Nav nekāda iemesla baidīties, ka tā varētu kļūt par kļaju un uzmācīgu ideju sludinātāju, jo šādu iespēju izslēdz lielais ticamības un patiesības spēks, kas valda J. Jurkāna lugās un ceļ saprašanās tiltu starp autoru un viņa darbu uztvērēju.

Patiesīguma atmosfēru, izjūtu, ka viss lugā notiek kā dzīvē, galvenokārt nodrošina precīzais un reljefais raksturu zīmējums, dialoga un darbības psiholoģiskā motivācija. Taču jāpiebilst, ka vairākās J. Jurkāna, tāpat kā viņa laikabiedres L. Stumbres lugās sastopam personāžu, kura darbība šķiet tīši i konstruēta, it kā akcentējot, ka šie tēli-simboli ir abstrakti idejas nesēji un, tāpat kā ideja pati, reālajā dzīvē neiekļaujas. Šāda personāža tēlojums aktieriem arvien ir ciets rieksts, kas prasa milzīgu koncentrēšanos un intensīvu dzīvošanu savas lomas garīgajā pasaulē.

J. Jurkāna dramaturģiju būtiski ietekmējusi rakstnieka ciešā saikne ar teātri, kura sarežģīto un brīnumaino dabu viņš vērojis un iepazīnis no iekšienes. Teātra fakultāte ir devusi teorētisko pamatu — zināšanas, kas pārbaudītas praksē — aktiera darbā. Tāpēc dramaturgs apzinās ne vien teātra mākslas plašās iespējas, bet arī tās stingros pamatlikumus. J. Jurkāns veido savas lugas kā režisors, kas jau rakstīšanas procesā spēj paredzēt, kā katrs atsevišķais dramatiskā darba komponents atdzīvosies kopējā skatuves ainā. Viņš redz un dzird savus varoņus, redz un dzird vidi, kurā tie dzīvo. J. Jurkāna lugās pārsteidz vidi raksturojošā faktu bagātība un precizitāte, tēloto sociālo slāņu dabiskā, brīvi plūstošā valoda, kurā skan visai dažāda, raiba leksika — no dzejiskas frāzes līdz ielas žargonam. Dialogs ir lakonisks, semantiski noslogots un savā ritmiskajā daudzveidībā rada pilnīgu reālajā dzīvē dzirdamās valodas ilūziju. Dramaturgs atzīst, ka katram daiļdarbam nepieciešamais faktu, notikumu, sarunu tēmu un atsevišķu izteicienu materiāls ir jāieraksta ne tikai blociņā vai atmiņā, bet brīvi jāpārvalda, ir jāiedzīvojas tēlojamo varoņu ādā, lai varētu būt pilnīgi patiess. Ir nepieciešams dzīvs kontakts ar vidi un aprindām, kuras vēlies iekļaut savā darbā.

Liela uzmanība J. Jurkāna lugās veltīta ne vien raksturu zīmējumam un dialogam kā drāmas pamatstrukturām, bet arī darbības vides vizuālajam un

skaniskajam veidolam. Atšķirībā no daudziem citiem dramaturgiem J. Jurkāna lugās būtiska nozīme ir viņa plašajām remarkām, kurās autors dod precīzu, mērķtiecīgi tēlainu darbības telpas raksturojumu, iezīmējot vissīkākās detaļas. Niansēti izstrādāta arī gaismu un krāsu, skaņu un trokšņu partitūra. Īpaša nozīme vajadzīgās atmosfēras radīšanā ir mūzikai, paredzot, kādam skaņdarbam vajadzētu skanēt, arī dziesmām un dzejoļiem, tāpat putnu balsīm – pūces kļiedzienam, dzērvju kļaiģām u. c.

Aptuveni šāda kopaina un pamatsecinājumi (kurus varētu turpināt) par J. Jurkāna dramaturģiju radās, vēlreiz pārļausot visas viņa sešpadsmit lugas. Jāpiebilst, ka, atspoguļodamas viena autora pasaules uztveri un mākslinieka rokrakstu, tās atšķiras tēmas, problemātikas, motīvu izvēlē, dažāds arī to dramaturģiskais risinājums.

* * *

J. Jurkāna īstās dramaturģijas gaitas sākas ar lugu «Dzērvīte», kas uzrakstīta Melnās jūras piekrastē 1975. gadā un pirmizrādi piedzīvojis Liepājas drāmas teātrī 1976. gada 20. augustā. Raugoties uz šo darbu no vairāk nekā divu gadu desmitu attāluma un visas J. Jurkāna daiļrades kontekstā, jāatzīst, ka jau «Dzērvītē» iezīmējas rakstnieka spilgtā savdabība, rokraksts, pēc kura viņu nekļūdīgi var pazīt. No citiem latviešu dramaturgiem – G. Priedes, H. Gulbja, P. Putniņa, P. Pētersona, arī saviem tuvākajiem laikabiedriem – L. Stumbres, M. Zālītes – J. Jurkāns radikāli atšķiras ne tikai ar citādu pasaules uztveri un vērtējumu, bet novatoriska ir arī viņa dramatisko darbu stilistiskā struktūra. Jaunā dramaturga personība, mākslinieka būtība, kas nav vēl noslīpēta un nogludināta ne dzīves, ne profesionālā pieredzē, lugā «Dzērvīte» atklājas visā dabiskajā tiešumā kā tīrradnis, pie tam ļoti koncentrētā veidā. Atklājas kā pirmā sastapšanās ar nezināmo, kā spēks un vājums, kā savas patības un dzīves jēgas meklējums. Un tieši tādēļ, ka talanta dabiskā stihija te plūst visā savā pirmatnējā valdonīgumā, rutīnas neiegrožota, darbs šķiet interesants un valdzinošs.

Lugā «Dzērvīte» iepazīstam J. Jurkānu – romantisko reālistu, kas dzīvo savu varoņu vidū vienlaikus divās pasaulēs. Fantāzijas radītās noslēpumainās citas dzīves tēlojums te ir pat krāšņāks un spilgtāks nekā ikdienišķās realitātes atveids. Romantiskā gaisotne sakāpināta līdz galējai robežai, darbība norit neparastā, dīvainā vidē, ko racionāli domājošs cilvēks uztver kā misticisma pārņemtu rēgu pasauli. Lugā, kam autors devis visai neparastu žanra apzīmējumu – «pūces kļiedziens», valda nelaimi vēstījoša, teiksmaina un balādiska noskaņa. Viss vizuālais un skaniskais te atgādina par citas, it kā

pārļaicīgas aizmūža pasaules nenovēršamo tuvumu. Šādā atmosfērā ievada autora plašā remarka lugas sākumā, tēlojot telpu, kurā risinās «Dzērvītes» darbība. Tās ir vecas lauku mājas, vienuļš, aizaudzis pagalms, kura vidū kuplo pīlādzis ar izpuvušu serdi. Vecs dārzs, kura dziļumā vīd rudens lietavās nomelnējuši koki. Sabrucis šķūnītis ar čīkstošām pusviru durvīm. Tuvumā sena kapsēta. Vēls, miglains rīts. Klusums. Gaistošas, skumjas vijoles skaņas. Garāmgājējs nekārtīgiem sirmiemi matiem, saplēstā žaketē, šalli ap kaklu. Slima meitene — Dzērvīte, kas staigā pa kapiem, vijoli spēlējama, it kā kaut ko meklējama.

Šī gleznieciskiem un skaņu elementiem veidotā pamestības, smeldzes un baiguma piesātinātā atmosfēra kāpinājumu sasniedz Dzērvītes un Garāmgājēja dialogā, kas piebārstīts it kā nesakarīgām, aprautām frāzēm, bet kopumā tomēr rada vienotu ekspresīvu noskaņu. Aiz izrunātajiem vārdiem jaušams kāds noslēpums, kāda cita pasaule, kurā dzīvo abi sarunas partneri.

Garāmgājējs (pie sevis). Tad es jums teikšu... es esmu cilvēks... jūs neticat?... (Sāpēs.) Bet es esmu cilvēks. (Iet projām. No dārza dziļuma izskrien Dzērvīte, ierauga Garāmgājēju, iekļiedzas, sastingst šausmās.)

Garāmgājējs. Es zinu, kas tu... tev ir vijole, kas raud... varbūt tev ir arī nomiris taurenītis?... Nav... žēl... Bet varbūt tad tava vijole neraudātu?...

Dzērvīte (klusī). Arī es zinu, kas tu esi...

Garāmgājējs. Tu?... Es pats to nezinu, kā tu to vari zināt?

Dzērvīte. Es zinu... tu esi mironītis...

(Īsu brīdi paliek tumšs, pārkonam līdzīga, klusināta skaņa, tad atkal gaišs.)

Garāmgājējs. Jā... Jau no dzimšanas!... Mironis! (Metas projām, nozūd aiz vecā šķūnīša. Dzērvīte stāv kā sastingusi.)

Dzērvīte (loti klusu pie sevis). Mironītis...¹

Sākuma remarkā raksturotajai videi, citētajam dialogam, Dzērvītei, rēgam līdzīgajam Garāmgājējam, naktsputna kļiedzienam, kas, vairākkārt pēkšņi ieskanoties, rada tuvas nelaimes nojausmu, spokainām, ar gaismu kontrastējošām cilvēku ēnām, blāvi zilganā mēnesnīcā iznirstošiem akmens krustiem, salautzai vijolei, parādībai, ko lugas beigās redz slimā Dzērvīte, — visam tam ir liela nozīme drāmas pamatnoskaņas radīšanā.

Sakāpināti tēlotā vide — tātad ārkārtēji apstākļi — un raksturi, kas darbojas uz realitātes un vīzijas robežas, liecina, ka «Dzērvītē» bagātīgi

¹ Jurkāns J. Dzērvīte. Pūces kļiedziens trijos cēlienos // Manuskripts. — 1975. — 3.-4. lpp.

izmantoti romantiskā stila elementi, kas saplūst ar misticismam (varbūt arī sirreālismam) un simbolismam raksturīgo.

Lugas «Dzērvīte» savdabīgā mākslinieciskā struktūra liecina par to posmu J. Jurkāna daiļradē, kad jaunais dramaturgs intensīvi (bet varbūt pašam neapzinoties) meklēja savu individuālo rokrakstu — savai pasaules uztverei un domāšanai atbilstošu drāmas valodu, kas būtu pietiekami ekspresīva, spilgta un nenovalkāta. Viņu valdzina simbolistu, īpaši M. Māterlinka, radītā krāšņā fantāzijas zeme, kuru, izlasīdams visu, kas latviešu un krievu valodā tulkots, viņš izstaigājis krustām šķērsām. Tuva viņam ir izcilā simbolista uzburtā otrā realitāte jeb izsapņotā pasaule, uz kuru tiecas arī visi J. Jurkāna varoņi ideālisti. Interesanti vērot, kā lugā «Dzērvīte» M. Māterlinka ietekme pamazām transformējas un kļūst par jaunā latviešu dramaturga personības veidotu pasauli, kas ir līdzīga iepriekšējai un tomēr pavisam cita.

J. Jurkānam tuva ir tēma par cildenu bezkompromisa cilvēku, kas savas attiecības ar sabiedrību grib veidot pēc patiesa humānisma likumiem — pēc augstiem morāles, ētikas principiem. Šis motīvs, kas, savdabīgi variējoties, kā pamatkrāsa dominēs visas viņa daiļrades audumā, ir ieausts jau pirmajā lugā un iedzīvināts Dzērvītes tēlā. Dzērvīte ir gan reāla būtne — slima, neparasta meitene ar vijoli, kas augusi un dzīvo konkrētos apstākļos, gan vispārināts tēls — simbols. Mūsu priekšstatos gājputns dzērve tradicionāli saistās ar ilgu smeldzi, mīlestības un dzīves alkām, nemieru, tāliem mērķiem. Dzērves spalvu balto krāsu saistām ar skaidrību un tīrību. Vārda pamazināmā forma «Dzērvīte» vēl akcentē meitenei piemītošo trauslumu, dvēseles vieglo ievainojamību, dabas bērna nesamaitāto būtību un nespēju iekļauties civilizētajā sabiedrībā, kurā daudz ārēja spožuma, melu un liekulības. Viņas morālās tīrības izjūta, maksimālisms cilvēku savstarpējo attiecību izpratnē reālajā dzīvē šķiet kaut kas svešs un neiespējams. Dzērvīte — tas ir simbols ilgām pēc laimes, pēc cilvēcisko attiecību skaistuma, dziļuma, patiesuma.

Lugā ietvertās idejas izgaismotāja, akcentētāja loma piešķirta klaidoņa Garāmgājēja tēlam, kas pretēji Dzērvītei atrodas it kā ārpus laika un telpas un kā tāds ietver sevī visplašākās vispārinājuma iespējas. Realizēdams tikai simbola funkcijas, Garāmgājējs lugas tiešajā darbībā nepiedalās, bet laiku pa laikam pēkšņi iznāk no meža, lai vēstītu par kādas citas, pilnvērtīgākas dzīves esamību blakus reālajai. Simbols tiek paplašināts, un viņš ir arī Dzejnieks, Cilvēks un Mironis — tātad kaut kas tāds, kas savā neparastumā paceļas pāri dzīvei un spēj to vērtēt no augstāka skatpunkta, no mūžības viedokļa. Garāmgājējs nemītīgi atgādina, ka tikai tā būtne ir patiesi dzīva un nevis dzīvību velkošs mironis, kuras dzīves galvenā bagātība ir garīgums kā

nezūdoša, pārļaicīga vērtība. Tātad Garāmgājējs faktiski pauž tās pašas idejas, kuras sevī iemieso Dzērvīte, kas savas lūgā ierādītās vietas dēļ to darīt nedrīkst, lai nezustu šā tēla psiholoģiskā ticamība.

Izņemot Garāmgājēju un Dzērvīti, visas pārējās personas ir gluži reālistiski raksturi, kuru attieksmes risinātas pēc psiholoģiskās sadzīves drāmas likumiem un izpaužas skaidrās, noteiktās formās. Lugas lielāko daļu aizņem uz šo pamestu lauku sētu atbraukušo studentu dialogi. Nozīmīga ir plaši izvērstā (no drāmas uzbūves viedokļa pat pārāk plašā) saruna par spārniem, kas cilvēkam vai nu ir, vai nav, bet būtu vajadzīgi katram. Tēma par īstu cilvēku — garīgi bagātu, ētiski pilnvērtīgu būtni, kas ietverta jau jauniešu pašu konkrētajās attiecībās un ir viņu morālās tīrības pārbaude, spārnu simbolikā tiek vēlreiz akcentēta, padziļināta, it kā teorētiski izskaidrota. Simboliskā tēla raksturs ļauj uz šo problēmu palūkoties no vispārināta, pāri reālajai dzīvei pacelta redzes viedokļa.

J. Jurkāna pirmā luga atzinīgi novērtēta kritikā. S. Freinberga raksta: to «varam ierindot tā dramaturģijas principa ietvaros, kas tiecas pēc polifonijas, kur no sīkām garīgās dzīves detaļām veidojas jaunu patiesību slānis»¹. Būdamā oriģināla kā saturā, tā formā, «Dzērvīte» vienlaikus ataino septiņdesmito gadu beigās aktuālo dramaturģijas tendenci, proti — mēģinājumu ietiekties psiholoģiskās drāmas smalkajās niansēs un pastiprinātu interesi par jauniem — neparastākiem un ekspresīvākiem izteiksmes līdzekļiem.

Lugas «Dzērvīte» uzvedums Liepājas teātrī bija neveiksmīgs un liecināja par to, ka J. Jurkāna savdabīgās pasaules atklāsmē neder ierastie — tikai ārējos notikumus atsedzošie skatuves mākslas paņēmieni. Autora iecerei tuvāku — poētisku, jaunības kvēles un iekšēja dramatisma piesātinātu, lugas problemātikā patiesi ieinteresētu interpretāciju turpretī varēja redzēt Latvijas Universitātes Drāmas ansambļa uzvedumā Ā. Geikina režijā.

J. Jurkāna otrā luga «Pulkstenis ar dzeguzi», kas 1976. gada oriģināldramaturģijas konkursā ieguva otro vietu, vēl vairāk nostiprina priekšstatu par tās autoru — reālistisku romantiķi vai romantisku reālistu. Arī te pamatmotīvs ir protests pret materiālās pasaules uzvaru pār garu, pret tukšu un vienmuļu bezdomu, bezjūtu dzīvi, kas, lugas varoņa Andra vārdiem runājot, līdzīga «vistas laimei par treknu tārpu». Arī šajā darbā vērojama reālistiskā un romantiskā stila sintēze, blakus psiholoģiskai raksturu atklāsmei — simboli. Taču starp abām lugām ir būtiskas atšķirības. «Dzērvītē» talanta stihija un materiāls vēl valda pār autoru, bet lugā «Pulkstenis ar dzeguzi» autors pārvalda un mērķtiecīgi organizē gan vienu, gan otru. Ar dramaturga — mākslinieka roku.

¹ Freinberga S. Viena gada dramaturģijas apveidi // Karogs. — 1977. — Nr. 7. — 148. lpp.

Lielākā uzmanība pievērsta raksturu individualizācijas un personāža attieksmju precīzai atklāšanai tieši dialogā — drāmas struktūras pamatformā. Izteiksme kļūvusi koncentrētāka un ietilpīgāka. Personāža ikdienišķajā, vienkāršajā sarunu valodā darbojas dramatiski aktīvi vārdi, replikas, kuras raksturo ne vien viņu attieksmes noteiktā situācijā, bet aiz izrunātajām frāzēm saklausāma visa lugas varoņu biogrāfija — pagātne, tagadne un nākotnes perspektīva. Arī noklusētā un varbūt pati nozīmīgākā daļa. Tā veidojas bagāts, dzīvības pilns otrais plāns, J. Jurkāna dramatisko darbu īpaši sastrēdzinātā gaisotne. Atšķirībā no daudzām citām viņa lugām «Pulkstenis ar dzeguzi» piesātināts ar asām kolīzijām, tiešām un atklātām personāžu uzskatu sadursmēm. Tā patiesi ir drāma, kā to apzīmē autors. Dramatiskā sprieguma uzlādētajās situācijās katrs varonis kļūst tas, kas viņš ir, un izlaužas virspusē tās drāmas, kas, dziļi slēptas, mājo viņu dvēselēs. Tas ir dramatiskais potenciāls, kuru attīstot un paplašinot varētu radīt jaunu lugu. Tāpat sava veida mazas drāmas pastāv starp visām galvenajām darbības personām.

Savdabīga, tikai J. Jurkāna lugās gruzdoša ilgu smeldze, neapmierinātība ar esošo pasauli un reizē kāds poētisks gaišums strāvo pretī arī no drāmas «Pulkstenis ar dzeguzi». Atšķirībā no «Dzērvītes», kurā šāda atmosfēra bija jau iepriekš radīta, savā ziņā divainās darbības vides nosacīta, drāmas «Pulkstenis ar dzeguzi» īpatnējā gaisotne rodas pamazām. Tā it kā piesūcas ar smagmi, ko nes sevī dramaturga tēloto cilvēku likteņi, viņu nepiepildītās dzīves. Autora ētiskā ideāla un gaišā strāvojuma nesējs arī šajā darbā ir pāri reālajai dzīvei pacelts romantiskā tipa varonis — Dzērvītes un Garāmģājēja transformācija jaunā variantā. Tas ir mūziķis Miks, kas harmoniju rod vienīgi brīvajā un plašajā skaņu pasaulē. (Atcerēsimies, ka arī Dzērvīte bija nedalāmi vienota ar vijoli kā viņas būtības vispilnīgāko izteicēju.) Lugas struktūrā Mikam (tāpat kā citiem viņam līdzīgajiem J. Jurkāna romantiskajiem protestētājiem) ir īpatnēja vieta, jo viņš pats nav iekļauts dramatiskajā darbībā, bet koncentrē sevī tos uzskatus, kuru dēļ izraisās konflikts citu personu vidū.

Miks ielaužas drāmas drūmajā atmosfērā tikai uz mirkli, pazib un pazūd kā gaismas stars, bet arī pirms un pēc tam — visā lugas darbības gaitā — ir jauzama viņa domu klātbūtne, kas urda nemieru varoņu dvēselēs, aicina dzīvot saturīgāk. Lugas dramatismu te rada ne tik daudz personāžu savstarpējās nesaskaņas, bet galvenokārt Mika tēlā iedzīvinātā sapņa un realitātes sadursme. Pārskatot visu J. Jurkāna daijradi kopumā, jāatzīst, ka tieši Mika dialogos ar draugu un domubiedru Andri autora ētiskais ideāls — doma par garīguma nepieciešamību sabiedrībā — formulēts visskaidrāk un plašāk. Šajās sarunās izteiktajām atziņām ir savs filozofisks pamatojums.

Mīks. Tā viņš ir, vecais. Tāpēc, ka cilvēks jau kopš dzimšanas ir vientuļš. Bet viņš ir pārāk vājš, lai būtu viens. Lūk, kur tas suns aprakts. Mēs slavējam prātu un aizmirstam kaut ko citu, varbūt ne mazāk svarīgu – cilvēka dvēseli. Pasaulē ir daudz kā tāda, ko mēs ar prātu nemaz nespējam aptvert, tikai nojaust. Visu. Un viens otru. Daļu no visa. Un vai mums vispār ir tiesības neizkopt savu dvēseli? Ticīgiem laikam ir vieglāk – viņi ieliek debesīs aizbildni un melo sev un viņam. Mums nav kam melot. Es te domāju tos nedaudzos, kuri tiešām tic. Pārējiem tūkstošiem vārds «dvēsele» ir tas pats, kas kaķim cērmju zāles.

Andris. Bet kāpēc cilvēki ir tik vienaldzīgi pret visu?

Mīks. Ā, tas arī ir ļoti cilvēciski. Pie tam – jo lielākā mērogā, jo labāk. Paskaties vēsturē – pat veselas nācijas ir lepojušās ar savu vienaldzību pret citu tautu ciešanām, ko pašas tām sagādājušas. Es nemaz nerunāju par brāļu kariem. Un humānisms te bieži vien ir modes lieta – skaista maska.

Andris. Es domāju citu vienaldzību – vienaldzību pret savu dzīvi...

Mīks. Zinu. Un tā ir vēl daudz šaušalīgāka. Tāpēc, ka pret to nav gandrīz nekādu līdzekļu... Redzi, vecais, katrs laikmets ir nācis ar savu ticību. Sākumā tā parasti ir plebeju ticība, kā, piemēram, kristiānisms, tad to piesavinās augšas, lai ar šīs ticības palīdzību ieskaidrotu plebejiem, ka viņi ir laimīgi... Bet visstulbākais ir tas, ka cilvēki apzināti paliek vienaldzīgi pret to, ko viņiem stūķē smadzenēs. Gan pret labo, gan pret ļauno... Tā ir vieglāk. Bet cilvēku lielum lielā daļa grib dzīvot viegli. Tāpēc arī daudziem vienīgā problēma ir tā, ko darīt, lai varētu nedomāt, kā un kāpēc viņi dzīvo.¹

Mika atziņa par cilvēka garīgās pasaules primātu, par dvēseles jūtību un spēju ietiekties prātam netveramā, slēgtā telpā sasaucas ar romantisma estētikas principiem. Lietuviešu literatūrzinātnieks V. Kubijus darbā «Romantisma likteņi» raksta: «Cilvēka garīgās pasaules teritorija neapšaubāmi pieder visām mākslas strāvām, bet vienīgi romantisms ar tādu ticību un desperāciju paceļ to pāri materiālajiem apstākļiem, sniedz tai neierobežotu, reizēm mistisku spēku un jēgu.»²

Zīmīgi, ka persona, kas pauž garīguma nepieciešamības ideju, J. Jurkānam parasti ir fiziski traušls, slims cilvēks, sākot ar Dzērvīti pirmajā lugā un beidzot ar Justu «Dūdieviņā». Sabiedrības acīs viņi visi ir mazliet «ķerti» dīvaiņi. Tādējādi autors it kā uzsver domu par šādu cilvēku un viņu sludinātās idejas nepiemērotību merkantilistiskajā aprēķina pasaulē. Par spīti visam, tomēr ideālistu suga un dona Kihota dumpīgais gars nav iznīcināms. Pēc Mika nāves

¹ Jurkāns J. Oāze: Lugas. – R., 1990. – 40.–41. lpp.

² Citēts no J. Kubijus raksta // Lit. un Māksla. – 1969. – 18. okt.

viņa stafeti pārtver Andris. Viņš nespēj samierināties ar mājas smacējošo atmosfēru, kur visu ģimenes locekļu likteņus ar valdonīgu roku vada Māte, kas, sava rūpju pilnā mūža nogurdināta, alkst tikai vienu – «dzīvot kā cilvēkiem», t. i., baudīt pārtikušu dzīvi. Satricinoši dramatisks ir dialogs vienā no lugas centrālajiem skatiem, kurā sacērtas šo divu tuvo cilvēku patiesības – mātes reālpolitiskā, utilitārā dzīves uztvere ar Andra ideālismu. Abos reālistiskajos raksturos ietverts arī vispārinājums: Māte pārstāv to it kā iepriekš nolemtu dzīvi, kādu esam spiesti pieņemt, Andris – nesamierināmu protesta garu pret šādu bezjēdzīgu veģetēšanu. Mūžīgā cīņa starp abiem pretspēkiem piestrāvota ar patosu, ko varētu saukt par skumjo optimismu.

Garīgās vientuļības motīvam, kas dažādos variantos vijas cauri J. Jurkāna daijradei un visreljefāk iezīmēts viņa romantiskajos varoņos – ideālistos, vairākās lugās ir vēl cita nianse. Dramatiskā formā te transformēts sensenais stāsts par divām pusītēm, kas klejo izplatījumā, meklē viena otru un atrod vai – biežāk – neatrod. Tēma par divu cilvēku saistību, kas patiesībā ir tikai formāla, kādu apstākļu sagādīšanās radīta, ieskanas jau drāmā «Pulkstenis ar dzeguzi». Psiholoģiski smalkā zīmējumā te saskatāma gan Oskara un viņa sievas Artas nesaderība, gan tā zemstrāvās plūstošā saskaņas izjūta, pievilksanās spēks, kas tuvina Artu ar Oskara brāli Andri.

Nesatīkšanās motīvs plašāk izvērstis lugā «Kolibri». No konteksta izrietošais secinājums, ka arī divatā cilvēks var būt bezgala vientuļš, te izskan dramatiskā intonācijā, vēstot par kāda talantīga cilvēka nepiepildīto mūžu. Par radošas personības garīgu iztukšošanos, nespēju sevi apliecināt un gūt gandarījumu darbā, par cilvēka nevarību, melīgu izlikšanos savā jūtu dzīvē. Kā J. Jurkāna dramaturģijā vispār, tā arī šajā lugā ir divi plāni: konkrētais un vispārinātais. Un «Kolibri» nav tikai par rakstnieku Pēteri Leiškalnu – tās centrālo tēlu, bet par visiem tiem, kas dziļdzijī sevī aprakuši savu īsto dzīvi, kādu lolotu sapni, ideālus, varbūt pat spilgtu talantu. Laiku pa laikam viss slāpētais izlaužas virspusē un atgādina par savu esamību skumjās pašapcerēs vai skaļos neapmierinātības un apsūdzības izvirdumos.

Lugas patoss vērstas pret nespēku, glēvumu, bailēm no sevis, pret vienaldzību un bailēm no dzīves. Pasaka par kolibri vedina apzināt laika vērtību, domāt par aizejošo mirkļu neatgriezeniskumu. Par savu sapņu, savu dzīves uzdevuma piepildīšanu mums atvēlētajā laikā, par izšķirīgu lēmumu pieņemšanu īstajā laikā, lai nebūtu kā mazajam putniņam kolibri, kas atlidojis pie skaistās rozes par vēlu: «Jo laiks viņa izpratnē bija mūžs...»¹

¹ Jurkāns J. Oāze: Lugas. – R., 1990. – 88. lpp.

Tas skan kā atgādinājuma signāls Leiškalnam, kas visu mūžu nodzīvojis kopā ar nemīlamu sievu un kam satikšanās ar jaunības mīlestību vairs arī ir tikai mirāža. Vai aiziešana no ģimenes, kas motivēta ar vēlēšanos būt patiesam mīlestībā, kuru viņš nemaz īsti nepazīst, nav par vēlu un viena vienaldzības forma pret otru cilvēku netiek apmainīta ar citu — vēl nežēlīgāku? Vai viņš, kas pēdējos piecos gados nav uzrakstījis ne rindiņas, vairs spēs radīt kaut ko īstu un paliekošu? Kāda jēga ir dzīvei, un kas ir laime? Šādi un līdzīgi jautājumi graužas sirdī un smadzenēs, bet atbildes nav. Atsacidamies no kompromisa un vientulības divatā, Pēteris Leiškalns izvēlas vientulību vienatnē un paliek pie savas sagrautās pagātnes un, šķiet, arī zaudēto ilūziju drupām.

Leiškalna raksturs un šai tēlā ietvertā problemātika izgaismota un akcentēta ar līdzības un pretstatījuma palīdzību. Paralēle saskatāma attiecībās, kas izveidojušās starp kādu meiteni Ilgu un viņa dēlu Ervīnu, kurš pēkšņi apjēdz, ka mīlestības nav, un meiteni pamet.

Lai problēmu saasinātu un akcentētu domu, ka šāda rīcība otra cilvēka dvēselē var iecirst dziļu un sāpīgu brūci, autors nostāda savus varoņus sarežģītā situācijā — Ilga gaida no Ervīna bērnu. Vērtējot lugu «Kolibri» un tās izrādi kā emocionāli bagātu darbu, S. Freinberga izvirza jautājumu par cildenās bezkompromisa idejas sadursmi ar dzīvi un secina, ka, balstīta uz citu ciešanām, šī ideja kļūst par egocentriska sludinātāju. Tam var tikai piekrist. Tomēr jāpiebilst, ka J. Jurkāns lugā «Kolibri» nesludina ne bezkompromisa, ne arī kādu citu ideju. Viņš tikai liek palūkoties dzīves daudzkrāsainajā audumā un ļauj pārlicināties, ka daudzi raksti tajā ir tik sarežģīti, ka tos atminēt nemaz nav iespējams. Neatšķetināms, šķiet, ir arī lugas «Kolibri» varoņu intīmo attiecību samezģlojums, jo tās autoru interesē tikai neatrisināmi jautājumi un neizbēgamības konflikti.

Pēteris Leiškalns nebūt nav tik viendabīgs — egocentrisks un vienaldzīgs pret dzīvi, darbu un citu cilvēku likteņiem. Lai ievestu sava varoņa garīgajā pasaulē dziļāk, dramaturgs konfrontē viņu ar tā antipodu Vilni Muižnieku — pašapzinīgu dzīves veiksminieku, kurš savu labklājību un panākumus karjerā ir nodrošinājis ar elastīgu piemērošanos apstākļiem, ar kompromisiem. Smagi un sarežģīti jautājumi viņu nenomoka, jo viss tiek vērtēts no izdevīguma viedokļa. Šā pašapmierinātā cilvēka kontrastējošā gaismā atsedzas Pētera Leiškalna personības kodols, viņa trauslums un neaizsargātība merkantilisma pārņemtajā pasaulē.

Savukārt Rozālija Jemens kā viengabalains, harmonisks raksturs personificē Leiškalna dzīves trūkstošo, nepieciešamo daļu — dvēseles mieru un iekšēju saskaņu.

Atšķirībā no J. Jurkāna divām pirmajām lugām «Dzērvīte» un «Pulkstenis ar dzeguzi» viņa trešajā dramatiskajā darbā «Kolibri» nav ne romantiskā tipa varoņa, ne uzsvērti romantisku situāciju. Bet arī te valda tā pati smeldzīgi skumjā noskaņa un sastopami it kā tie paši cilvēki, kas dzīvo katrs savā pasaulē, un saites starp viņiem ir trauslas un viegli irstošas.

Atsvešinātības motīvs vēl citā variantā izskan drāmā «Smilšu kūka». Tā ir smalka, čehoviskā pustoņu manierē veidota psiholoģiska kamerluga, kur tēma par cilvēku savstarpējo attiecību trauslumu, tāpat kā lugā «Kolibri», grodi savijas ar tēmu par personību, kas nav realizējusi savu talantu, īstenojusi savu sapni. Tā ir neveiksmnieka drāma, kurš, nebūdamis laimīgs, nespēj dot laimi citiem. Lugā tāds ir Mārtiņš, kas, dziļi izjūdamis dabas formu un krāsu skaistumu, kādreiz vēlējies kļūt par mākslinieku, bet tagad strādā galdnieka darbu. Kā daudzi J. Jurkāna varoņi, viņš asi un jūtīgi uztver ikdienišķās dzīves bezjēdzību un tukšumu un tā radīto dramatismu cilvēku dvēselēs. Jo katrs te dzīvo nevis tā, kā grib, bet – kā māc, un savas nobružātās, saplēstās dzīves caurumus cenšas pārsegt ar kādu ielāpu – dzeršanu, izpriecām, mantas krāšanu, augstiem amatiem.

Mārtiņam pašam glābēja varētu būt mīlestība, taču īstas saskaņas starp viņu un sievu Alisi nav. Atsvešinātības plaisu ģimenē vēl dziļāku iecērt draugi Ģirts un Viesturs ar nemītīgu plātīšanos par savu spožo karjeru un materiāli nodrošināto dzīvi. Kaut arī Mārtiņš pret šādu iekārtošanos izjūt riebumu, tomēr vienlaikus draugu šķietamais pārākums saasina viņā neveiksmnieka apziņu. Sava mazvērtības kompleksa mocīts, Mārtiņš moka arī sievu – ar pastāvīgām aizdomām, ar pārmetumiem. Arī Alises jūtas nav viengabalainas, līdz galam patiesas. Viņu mīlestība izrādās ilūzija un sabrūk kā bērnu rotaļās veidota smilšu kūka. Šai ģimenes drāmai ir psiholoģiski pamatots traģisks noslēgums. Nespēdama sagraut atsvešinātības sienu starp sevi un Mārtiņu un negribēdama kļūt par savas sašķeltības un ciniskā Viestura iekāres upuri, Alise izdara pašnāvību.

Luga ar savu spēcīgo emocionālo strāvojumu, ar vērtīgo ielūkošanos cilvēku attiecību intīmajā sfērā, kas gluži kā viss cits ir saistīta ar laiku un telpu, kurā dzīvojam, varēja kļūt par pamatu nopietnai sarunai ar skatītāju. Taču tā nenotika. Vērtējot drāmas «Smilšu kūka» uzvedumu Liepājas drāmas teātrī, N. Naumanis raksta: «Ja izrādes mērķis bija parādīt savā būtībā asociālas būtnes – bez biogrāfijas, nodarbošanās un jēgas dzīvē –, tas ir sasniegts. Tikai, man šķiet, lugā ir aplēpts gandrīz vai fizioloģisks pretīgums pret šādu veģetēšanu. To izrāde neatmin.»¹

¹ Naumanis N. Liepājas–Valmieras ekspreis Rīgā // Lit. un Māksla. – 1984. – 7. nov. – Nr. 45.

Drāmā «Akacis» satikšanās vai nesatikšanās motīvs varbūt nav pats galvenais, tomēr raksturu, īpaši Indras, atklāsmē tam būtiska nozīme. Viņas liktenis jau it kā iepriekš apzīmogots ar nenovēršama ļaunuma zīmi. Savu īsto cilvēku Indra nav satikusi un vīru nekad nav mīlējusi, kā to var secināt pēc nejauši izmestām, aprautām replikām. Bet vai jūtas, kas pēkšņi pamodušās pret Vilni, var saukt par dziļu un patiesu mīlestību? Varbūt arī tā ir tikai divu izmisušu cilvēku nejauša sastapšanās virs līganā dzīves akača, meklējot kādu atbalstu, kādu patvērumu, kuru viņi šķiet atraduši viens otra sirds atvērtībā un siltumā? Tomēr Indra no šā patvēruma (varbūt arī no sava īstā cilvēka) atsakās, lai pati kļūtu par vienīgo atbalstu vīram, kas atgriezies no cietuma kā fizisks un garīgs invalīds. Tātad – nesatikšanās, satikšanās un atsacīšanās. Tas ir literatūrā pazīstams motīvs, kas situācijas līdzības dēļ īpaši asociējas ar R. Ezeras romānā «Aka» tēlotajām varoņu attiecībām. J. Jurkāna drāmā «Akacis» Indras pašuzpurēšanās finālā izskan sakāpināti bezcerīgā, drūmā savas nākotnes apjausmā, it kā viņa stāvētu jauna akača malā.

Lugās «Kolibri» un «Smilšu kūka» atsvešinātības plaīsa kļūst par aizu virs bezdibeņa divu cilvēku starpā, turpretī drāmā «Dūdieviņš» sveši cits citam jau ir visi. Egocentrisks ierauššanās sevī, neuzticēšanās, dzīve bez jūtu dziļuma, bez īstas draudzības un mīlestības, tāpat vien – tāda ir tēlotās sabiedrības diagnoze. Visi tajā ir vienlīdz slimi, tāpēc galveno varoņu lugā nav. Bet ir kopējas bēdas vienots ansamblis, kurā katrs savā veidā meklē ceļu, kā izkļūt no vientulības, no drēgnās bezmīlas pasaules.

Drāma veidota J. Jurkānam raksturīgajā manierē – bez groda sižeta savijuma, bez asām konfliktsituācijām. No atsevišķām epizodēm, no īsiem, zibsnīgiem mirkliem, kuros cilvēki iedrošinās atvērt viens otram savu sāpošo, vientuļo dvēseli, rodas plaša, panorāmiska aina, lugas koptēls – spogulis, kurā ieraugām paši sevi. Atšķirībā no lugām, kurās atsvešinātība jeb nesatikšanās tēma skan bezcerīgā minora tonalitātē, drāmā «Dūdieviņš» saklausāmi arī gaiši akordi. Tā ir pastiprināta, aktīva šo cilvēku tiecība pēc savstarpējas sapratnes, pēc mīlestības. Savas sairušās ģimenes saites tiecas sasiet mājas saimnieki Velta un Alberts, patiesu jūtu gaišumā viens otram tuvojas Ģirts un Inese, kura līdz šim pazinusi tikai pazemojumus. Atbalstu meklēdama, sagandētās dzīves izmisumu izklīdz Melita, un pagātnes ēnas grib nokratīt bijušais marksisma pasniedzējs Teodors. Izrādās, arī dzīves veiksmīniekam Aigaram tomēr kaut kā pietrūkst. Varbūt viņu dvēseles atveras tikai šajā vienīgajā, it kā kādas citas pasaules elpas piepildītājā naktī, kad klusajā lauku sētā pie ezera tiek iedegts ugunskurs? Varbūt šie cilvēki, sajutuši un saņēmuši mīlestību no Dūdieviņa – Justa rokas glāstošā pieskāriena, grib to tālāk atdot citiem? Bet varbūt tā ir

tikai mirkļa radīta ilūzija, jo dīvainis Justs, kas simbolizē mīlestību, sapratni, harmoniju, tiek aizvests atpakaļ uz slimnīcu. Un dzīve ritēs vecajās sliedēs, it kā nekas nebūtu bijis.

Ansambļa luga «Dūdieviņš» uz Nacionālā teātra skatuves dzīvo arī kā īsta ansambļa izrāde. Saliedēta vienotā noskaņā, izjūtā un ritmā, tā uzrunā skatītāju un liek domāt par J. Jurkāna divi pasaulēm – par to, kurā dzīvojam, un to, kuras ilgojamies. Izrādē valdošā atmosfēra – smalkais cilvēcisko attiecību savijums, kas atbalso pašu lugu, asociējas ar autoram tik tuvā (blakus M. Māterlinkam un H. Ibsenam) A. Čehova drāmas pasauli. Atliek pievienoties S. Radzobes teiktajam, ka J. Jurkāna lugas ir «ārkārtīgi atkarīgas no režisora. Tām nav nekādu pašspēlēšanās potenci.»¹ Turpat tālāk kritiķe turpina: «Pusi no pirmā cēliena varoņi runā vienas vienīgas saraustītas nesakarības, bet – kā izrādē «iet» uz priekšu! Jo režisors ir atradis – atracis lugas iekšējo darbību, aiz vārdiem slēptos, nevis vārdos deklarētos likteņus. Perfekta čhoviskā tehnika – kā lugā, tā izrādē. Aktieru ansambļa spēles ziņā es tik tīru čhovismu sen neatceros redzējusi uz mūsu skatuvēm. Bauda vērot, ko M. Kublinski šoreiz izdarījis ar aktieriem. Nacionālā teātra individuālisti – raksturu lipināšanas lielmeistari veido vienotu ansambli, jūt cits citu, runā bez vārdiem...»² Izrādē ir īstenojusies autora un režisora iecere noteikt šībrīža mūsu sabiedrības diagnozi, kur atšvešinātība, vientulība ir smagas slimības simptomi. Ne skaļas, didaktiskas deklarācijas, bet cilvēku mūžu samezģlojumi drāmā «Dūdieviņš» un tās izrādē liek reizē ar M. Kublinski secināt: «Vissvarīgākā nav ne politiskā, ne ekonomiskā joma, bet gan tas haoss, kas valda mūsos, mēģinājums harmonizēt sevi un sniegt palīdzīgu roku blakus esošajiem cilvēkiem.»³

Vēl cita šīs pašas – satikšanās vai nesatikšanās tēmas variācija sastopama J. Jurkāna traģikomēdijā «Amālija», kurā autoram raksturīgais bezsīzētiskums, intrīgas trūkums novests līdz galējai robežai. Luga veidota no atsevišķiem, it kā nejauši kopā savīstiem fragmentiem un pēc tradicionālajiem kritērijiem vairāk atbilst nelielam stāstam vai novelei. Traģikomēdijā to saliedē darba emocionālais dramatiskais strāvojums, kurā mijas, krustojas un saplūst traģiskais ar komisko. Bet žanra jautājums jau nav svarīgākais. Būtiski ir tas, ka, savedot uz nedaudzām stundām kopā divus gluži svešus cilvēkus, autors pagūst ieskatīties daudzos likteņos un rada plašu dzīves ainu. Jāpiebilst – ne tik daudz tās ārējās, visiem redzamās aprisēs, bet vairāk atkailinot to, kas notiek slēptajās dvēseļu zemstrāvās.

¹ Radzobe S. Vienatnē ar visiem // Diena. – 1997. – 3. martā.

² Turpat.

³ Kalna B. Šībrīža sabiedrības diagnoze // Izglītība un Kultūra. – 1997. – 20. febr.

Paradoksāli, bet spilgtu, tēlainu priekšstatu par pagātni – Otro pasaules karu, tā priekšvēsturi, par pirmajiem pēckara gadiem un arī tagadnes notikumiem iegūstam no vecas, daļēji atmiņu zaudējušas sievietes – Amālijas stāstījuma, no viņas nesakarīgajām, pēkšņi uzzibsnījušām atmiņu ainām. Zemapziņas dzīlēs ir saglabājies viņai vissvarīgākais – mīlestība, mīļotais cilvēks, greisirdība, otra sieviete, vecāki, laulības dzīve, bērni. Bet katra atmiņu epizode ir kā ūdenī iesviests akmens, kas uzmet virspusē pārējo. No fragmentārajām, savstarpēji nesaistītajām stāstījuma drumslām veidojas glezna – mozaīka, kurā daudz spilgtu, laikmetam raksturīgu iezīmju.

No Amālijas aprautajām frāzēm netieši uzzinām, ka viņa ir aizgājusi no mājām tāpēc, ka jutusies tuvinieku vidū kā starp svešiem cilvēkiem – lieka, nevajadzīga, neviena nemīlēta. Vientuļa. Un bērnu netaisnais pārmetums par saplēsto krūzīti ir kā pēdējais grūdiens, kas izmetis viņu uz ielas. Te Amāliju sastop pusmūža vīrietis Armīns, kas uzņem viņu savā mašīnā, lai aizvestu mājās. IZRādās, vientuļš, tikko no ģimenes nesaprašanās dēļ aizgājis ir arī Armīns. Tā sākas ceļojums visas nakts garumā, kas motivēts ar to, ka Amālija nezina ne savas mājvietas adresi, ne uzvārdu. Bet patiesībā satiekas divas vientuļības, kas piesardzīgi un pamazām atveras viena otrai, ļaujot ieskatīties savas dzīves visnozīmīgākajos notikumos, savās sāpēs un cerībās. Traģikomēdijas fināla replika vieš domu, ka Armīns varētu būt saticies ar savu sen neredzēto māti. Taču lugas kopnoskaņā šādam melodramatiskam efektam sevišķas nozīmes nav, jo dominējošais motīvs tajā ir – divu cilvēcisku būtņu – vienalga, svešu vai pazīstamu, – satikšanās uz sapratnes ceļa, divu dvēseļu tuvošanās un atvēršanās, ko tad arī varētu saukt par cilvēcisko attiecību krāšņumu.

Traģikomēdijas «Amālija» uzvedumā Nacionālajā teātrī (režisors A. Jaunušans) vērojama diezgan būtiska akcentu pārbīde, jo Amālija šeit lugas finālā pavisam noteikti ir Armīna māte. Un motīvam par satikšanos tādā veidā ir daudz tiešāks, konkrētāks, bet arī nedaudz sašaurināts raksturs. Nozīmīgas atšķirības ienestas Amālijas tēlā. J. Jurkāna lugā viņa nospēlē gan sevi, gan māsu Ženiju, bet A. Jaunušana uzvedumā patiesībā ir tikai Ženija, kas uzdodas par Amāliju. Kaut arī režisora korekcijas ir zināmā pretrunā ar autora ieceri, tomēr pamatmotīvs par savstarpējas cilvēciskas sapratnes, iejūtības un mīlestības nepieciešamību arī uzvedumā skan spēcīgi, un nelielais triju aktieru ansamblis pilnīgi saplūst ar J. Jurkāna lugas tēliem. Kā atzīmē Z. Skujiņš, «... lomas šķiet rakstītas tieši režisora izvēlētiem aktieriem. Amālija nav aktrise Astrīda Kairiša, Kairiša ir Amālija. Amālijas loma ir īpatns tēls, laikmetīgs turpinājums latviešu drāmas sievietes galerijai: traģiskajām lauku

māmiņām, draiskajām vecenēm, cildenajām saimniecēm utt. Jānis Skanis pārtop par Armīnu ar miesu, kauliem un asinīm. Tik patiesi, ka liekas – ar dzeltenajiem plēstādās zābakiem kājās viņš pēc izrādes brauc mājās. Jurkāna bloku dramaturģija uzskatāmi atklājas Ivara Sietiņa polifoniski spēlētajās intermedijās, pārvēršoties par pudeļu lasītāju, par suteneru, par policistu, par viesmīli, par atvaļinātu cietumnieku.»¹

Drāma «*Kraukļi*» ir viena no saturiski vissatriecošākajām J. Jurkāna lugām, kas ar lielu māksliniecisku spēku uzrāda tos sociālos procesus, kuri jau astoņdesmitajos gados sāka (un arvien vēl turpina) demoralizēt sabiedrību, ārdot un iznīcinot cilvēctību pašā cilvēkā.

Lugas darbība risinās vienā ģimenē, kuru kopā satur nevis radniecības saites, bet kails aprēķins, precīzāk – laupītājinstinkts. Viņu rupjajā, ciniski atklātajā cīņā par sev izkarojamo daļu nav ne emocionālu, ne morālu barjeru un dzīves kredo «dzīvot kā cilvēkiem», kas nozīmē vienīgi materiālo labklājību, tiek īstenots, kaut vai līķiem pāri ejot.

Kā parasti, J. Jurkāns tiešā veidā nenorāda uz šādas mantrausības dziļākajiem cēloņiem, bet ar faktiem bagātu un tīrīgām detaļām raksturotu reālās dzīves tēlojumu liek saprast, ka pirmsākums meklējams nesakārtotos, haotiskos ekonomiskajos apstākļos un neticībā valdošās varas sludinātajām augstajām idejām, kas īstenībā jau sen devalvētas. Tā ideju vietā tiek izvirzīts mantas kults kā visvienkāršākā sevis apliecināšanas forma.

Vērtējot drāmu «*Kraukļi*», S. Radzobe raksta: «Šķiet, ka tik nežēlīgs, bet vīrišķīgi paties skats uz mūsu dzīvi nav sastopams visā latviešu pēckara dramaturģijā. (...) Vērojot *Kraukļus*, saņemam rēķinu – esam nonākuši līdz pēdējai robežai. Tālāk vairs daudz nav kur iet, lai nenonāktu tiešā kriminālnoziedznieku pasaulē. Luga rakstīta ar sakostiem zobiem, ar sāpēm un ar naidu. Dzīve, ko tu esi izdarījusi ar cilvēkiem!»²

Drāmā «*Kraukļi*» ļoti veiksmīgi – organiski īstenota J. Jurkāna savdabīgā rakstības maniere. Aiz tēlotās ikdienas nežēlīgā skaudruma, aiz rupjā cinisma un banalitātes vibrē cilvēku dvēselēs slēptais noklusētais traģisms. Jo patiesu piepildījumu šāda dzīve nedod. Dzīvojot tikai sev, cilvēks iztukšojas un kļūst bezgala vientuļš. Pasaule, kurā viss tiek pirkts un pārdots un arī sirdsapziņa ir prece, draugu nav. Nevienam tu neesi vajadzīgs kā cilvēks vien, bez

¹ *Skujiņš Z.* Nakts automašīnā un visa dzīve // *Neatkarīgā Rīta Avīze.* – 1997. – 2. maijā. – Nr. 101.

² *Radzobe S.* 1987. gads latviešu dramaturģijā // *Kritikas gadagrāmata*, 16. – R., 1988. – 44. lpp.

piedevām — bez mantas, slavas, noteicošas varas sabiedrībā, bez spējām visu izkārtot.

Iecerot un rakstot drāmu «Kraukļi», J. Jurkānu vispirms interesējusi personības pašapliecināšanās jeb pašrealizācijas problēma. Jo cilvēks, kas sev atvēlētajā dzīves laikā nav varējis izteikt savu būtību, nav dzīvojis pilnvērtīgu dzīvi. Šādu gadījumu patiesībā ir daudz, un bieži vien tāda pusdzīve jeb veģetēšana ir visai smagas drāmas vai pat traģēdijas avots. Īpaši tiem, kas savu neiztērēto spēku apzinās un nespēj ar esošo stāvokli samierināties. Šo problēmu autors iedzīvinājis visu kraukļu ciltstēvā jeb vadonī Bruno, kurā, drāmas virskārtu vien irdinot, var ieraudzīt tikai alkatīgu un pragmatisku plēsoņu. Patiesībā tēls ir daudz sarežģītāks, varbūt viens no visgrūtāk atšifrējamiem visā J. Jurkāna dramaturģijā, un tā viennozīmīga, virspusēja interpretācija (kā tas bija Liepājas teātra uzvedumā 1987. gadā) rada vienkāršotu un greizu priekšstatu par visu lugu.

J. Jurkānam Bruno vispirms ir spilgta personība, kurā mājo neparasts spēks, kas īstenībā nav definējams. Varētu teikt, ka tas ir sava veida dabas dots talants — būt pārākam, izcelties, vadīt. Tā ir iedzimta spēja gūt varu pār cilvēkiem, it kā sugestēt, redzēt cauri, novērtēt un pakļaut savai gribai. Stipra vadoņa talants. Šādus cilvēkus parasti nemīl, bet baidās no tiem un tomēr viņiem seko. Varbūt seko tieši tādēļ, ka sajūt šo pakļāvēju spēku, šo pārākumu un tādējādi kompensē savu vājumu. J. Jurkānu intriģē jautājums, kas notiek ar šādu personību, ja apstākļi neļauj tai piemītošās spēka potences realizēt. Bruno ir bijis leģionā, slēpies mežā, un paša sieva Hilda ir viņu nodevusi varas iestādēm. Pēc izsūtījuma uz Sibīriju atgriezies ar sagandētu kāju — invalīds. Un te nu sākas tas, ko autors sauc par neizbēgamības konfliktu. Stiprais, potenciālais dzīves uzvarētājs, vadonis vājākajiem ir sadūries ar apstākļiem, kas spēcīgāki par jebkura cilvēka gribu, — ar vēstures dzelžainajiem nosacījumiem. Ir sadūries ar tādu dzīves «kārtību», kur par uzvarētāju jeb veiksminieku (arī tikai šķietami!) var kļūt tad, ja upurē morāles, ētikas, cilvēcības principus. Bruno, kas ir zaudējis fizisko spēku, daudz ilūziju un iespēju iekļūt sabiedrības valdošajās aprindās, bet nav zaudējis prāta asumu, prasmi pragmatiski rēķināt un novērtēt apstākļus, savas atlikušās potences izmanto tā, kā dzīve viņam atvēr. Ne brīvas gribas vadīts, bet apstākļu spiests un skaidri apzinādamies savas rīcības neētiskumu, viņš rīkojas kā gudrs un plēsīgs krauklis, kas nes laupījumu savā ligzdā. Protams, šādā situācijā ir dota iespēja izvēlēties citu ceļu, bet tā jau būtu luga par gluži atšķirīgu varoni.

Apziņa, ka viņa būtībā slēptajām potenciēm lemts realizēties tik kroplā formā, kas patiesībā nozīmē personības degradēšanos, ienes Bruno tēlā

spēcīgu dramatismu. Kaut smagi noslogota, slāpēta un samocīta, sirdsapziņa viņā tomēr ir dzīva. Un tikpat dzīvs pret sevi vērstš nicinājums. Sava mūža vienīgo attaisnojumu viņš saskata dēlā Magnūsā, kurā koncentrēta Bruno labākā daļa – viņa jaunības sapņi, varbūt pat lielas idejas. Vārdi, ar kuriem Bruno pirms nāves atvadās no Magnusa, izskan ne vien kā vēlējums dēlam, bet arī kā skumja nožēla par savu izpostīto dzīvi. Par dzīvi bez laimes, bez gandarījuma. Nelielais dialogs ir atslēga visas lugas dziļākās būtības atklāsmē, gribētos teikt – tās dvēseles šifrs.

Bruno. (...) Tava sirdsapziņa ir stiprāka par tevi, lai kā tu izliktos... Tāpēc nepinies ar Raimonu... Varbūt es maldos, bet tādiem kā tev ir grūti dzīvot. Arī tu varbūt reiz kļūsi tāds, kādi ir citi... Apstākļi varbūt būs stiprāki par tevi... Bet atceries vienu... Laimīgs tu būsi tikai tad, ja paliksi tāds, kāds tu esi...

Magnuss (klusī). Kāpēc tu domā... ka es esmu citādāks?

Bruno (klusāk). Tāpēc, ka es gribu, lai tu būtu citādāks. (Gandrīz čukst.) Tāpēc, ka tu esi vienīgais manas dzīves attaisnojums... Tāpēc, ka tu – tas esmu es.¹

«...tas esmu es» – tā nav realizētās īstenības, bet Bruno gribas izpausmes – jābūtības formula. Tas ir izmīsumā izlauzies noslēpums, atklāsme par savu traģisko vainu, kad spēks pārvērties padevībā un vājumā un sirdsapziņa slāpēta neskaitāmos kompromisos.

Nākamā drāma «*Jāzepeņš*» turpina «*Kraukļos*» aizsāktu problemātiku par cilvēcības zudumu sabiedrībā un noved to līdz maksimālai robežai – līdz noziegumam. Tāpat kā «*Kraukļos*» sagandētas cilvēciskas attiecības te izveidojušās starp vienas ģimenes locekļiem, taču izpaužas jau daudz asākā formā. Juris, viens no šās ģimenes trim dēliem, ir sabraucis vecu vīru, kurš slimnīcā nomirst. Jura māte uzpērk ārstu, lai noslēptu īsto nāves cēloni. Mātes rīcību atbalsta otrs dēls Voldis, jo baidās, ka nozieguma atklāšana varētu sabojāt viņa karjeru. Dzīve ritētu vecajās sliedēs, ja neiejauktos trešais brālis Jāzepeņš – gara radnieks trešajam tēva dēlam jeb nesavtīgajam muļķītim. Jāzepeņā atkal saredzam J. Jurkāna iemīļoto varoni – maksimālistu, ļaužu izpratnē – dīvaini, kas protestē pret dzīves neļēdžībām un ir savdabīgs atskaites punkts, ar kuru samērot pārējo personāžu. Nosaukdams Juri īstajā vārdā – par slepkavu, Jāzepeņš nonāk asā konfliktā – atklātā sadursmē ar māti un brāļiem – un konflikta kulminācijā iet bojā (Juris dzērumā viņu sabrauc). Viņa bojāeja ir traģiska nenovēršamība. Tā ir Jāzepeņa tuvinieku morālās

¹ *Jurkāns J. Oāze: Lugas. – R., 1990. – 154. lpp.*

degradācijas likumsakarīgs rezultāts. Jāzepiņa, tāpat kā lugas «Pulkstenis ar dzeguzi» maksimālista Mika un citu sabiedrības sirdsapziņu modinošo J. Jurkāna varoņu, dzīves ceļš ir īss, un tā ir likteņa nolemība, jo rupjā un necilvēcīgā vidē viņi neiederas.

Drāmas «Jāzepiņš» skaudri reālistiskās ģimenes sadzīves ainas – ar dzeršanu, ķildām, rupjiem apvainojumiem, ciniskām darījumu sarunām – laiku pa laikam pārtrauc poētiska gaišuma piestrāvotas vīzijas, kurās Jāzepiņš satiekas ar iemīļoto meiteni. Lugas finālā šāds redzējums saplūst ar putnu simbolikā ietvertajām ilgām pēc tālēm un brīvības – pēc citas pasaules.

Kad 1988. gada februārī tiek atklāta Dailes teātra Kamerzāle, drāma «Jāzepiņš» tajā ir pirmais uzvedums, kas reizē ir viena no autora iecerei vistuvākajām viņa lugu interpretācijām. Visas atsauksmes par izrādi ir atzinīgas, sevišķi izceļot Z. Stunguri Mātes lomā. S. Geikina, vērtējot uzvedumu, raksta: «Un «Jāzepiņa» iestudējums Dailes teātra Kamerzālē Jura Kalniņa režijā ir tieši šāds – cilvēku iekšējās pasaules dziļš un precīzs pētījums, dvēselīguma un garīguma pretstatījums ciniskai un cietsirdīgai sabiedrībai.»¹

J. Jurkānu vienmēr ir interesējusi vēsture. Nevis kā pašmērķis, bet kā laika nogrieznis ceļā uz tagadni un nākotni. Kā trauks savām domām par tautu un tās likteņiem. Šai tēmai veltīta luga «*Streļķi*», pret kuru autors izturas ļoti paškritiski, uzskatot, ka šajā darbā «esmu sagrūdis problēmas iekšā kā tādā katlā, bet nevienu neesmu līdz galam atrisinājis. Bet man šī tēma nedod miera.»² Autora vērtējumam diemžēl jāpiekrīt. Materiāla pārbagātība plūst pāri lugas malām, jo nav mērķtiecīgi organizēta tā, lai rastos vienots un vesels mākslas tēls. Darbība saskaldās daudzās vāji saistītās ainās ar plašu, dažkārt tikai epizodiski pavīdošu personāžu. Bet – galvenais – it kā steigā ieskicētās problēmas, kas plašākā izvērsumā varētu būt visai interesantas un nozīmīgas, lasītāja apziņā neiegunst, bet aizslīd garām.

Būtiski man šķiet tie motīvi, kas mudinājuši J. Jurkānu lugu «*Streļķi*» rakstīt. Autors atzīst, ka galvenais stimulē ir bijis viņa atšķirīgais viedoklis par strēlnieku tēmu no tolaik vispārpieņemtā (luga rakstīta 1983. gadā). Sajūsmi un lepmamam par latviešu strēlnieku varonību pievienojas skumjas, sāpes un pat kauns par bezjēdzīgās kaujās izdzēstajām jaunajām dzīvībām. Daudzi tūkstoši sagūla Nāvessalā, Tīrelpurvā, Ukrainas stepēs un citur tikai cara

¹ Geikina S. Pirmais iestudējums Kamerzālē // Rīgas Balss. – 1988. – 26. maijā. – Nr. 121.

² Radzobe S. Reālistisks romantiķis vai romantiķis reālists? // Karogs. – 1988. – Nr. 4. – 140. lpp.

armijas komandieru neprasmīgās (varbūt tīši organizētās?) rīcības dēļ. Tāpēc dramaturgam strēlnieku kustība nav tikai patētisks varonības apliecinājums, bet sarežģīts un sāpīgs process, kurā piedalās visa tauta. J. Jurkāns saka: «...mēs esam ne tikai ceļu, bet arī ceļgalu tauta, kuras ceļgali jau ir tiktāl aprepējuši, ka mums sāp vairāk tad, kad mēs mēģinām piecelties kājās, nekā tad, kad mierīgi tupam uz ceļgaliem. Bet, tupot uz ceļgaliem, mūsu lielākais sapnis vienmēr ir bijis piecelties pilnā augumā. Viena no šādām retajām celšanās reizēm mūsu vēsturē ir bijusi mūsu strēlnieku kustība: manā uzvertē vairāk sāpīga nekā skaista.»¹

Tautas likteņtēma dramaturga J. Jurkāna apziņā ir dzīva vienmēr, un tajā skan ne vien drosmes un varonības, bet arī glāvējuma, padevības un nodevības motīvi. Ne vairs garām slidošu ainu savijumā kā lugā «Streļķi», bet psiholoģiski smalkā un dziļā raksturu atklāsmē šī tēma risināta drāmā «Akacis». Nelielā personu skaita un tajā valdošās intīmās noskaņas dēļ šis darbs ir tuvs kamerlugai, taču, tāpat kā M. Ziverta varoņdrāma «Tīrelpurvs», kurā darbojas tikai trīs personas, ļauj ieskatīties visas tautas dzīvē nozīmīgos notikumos. Tā ir nopietna saruna par tautas neseno pagātni, kas uzlikusi neizdzēšamu, smagu zīmogu cilvēku mūžiem, viņu tagadnei. Vērtējot 1989./90. gada sezonas oriģināldramaturģiju, Ieva Kalniņa raksta: «J. Jurkāna drāma «Akacis» ir pati drūmākā un virišķīgākā šīgada luga.»² Kāpēc drūmākā? Tāpēc, ka tā ir drāma par laikmetu griežos samaltām, sakropļotām dzīvēm. Par dzīvēm nevis uz zaļās zemes, bet virs purva akača. Par cilvēkiem, kurus rupja, nežēlīga vara nospiedusi uz ceļiem. Par vergiem, kas nespēj izslieties pilnā augumā, bet veģetē rāpojot. Par viņu deformētajām sirdsapziņām un — bailēm. Visi šie motīvi kaut kādā veidā saistīti ar lugā tēloto personu — bijušā mežsarga Niklāva, viņa mazmeitas Indras, tās vīra Viktora un Indras mīļotā cilvēka — Viļņa likteņiem. Bet drāmā akača izjūta visspēcīgākā ir Niklāvā, kurš 1949. gadā izsūtījis savas meitas līgavaini un mazmeitas Indras tēvu. To, kādi bijuši viņa nodevīgās rīcības motīvi, autors neatklāj, bet liek skatītājam atcerēties to laiku tautas dzīvē, kad, valdošās varas šantažēts un baidīdamies par savu kailo dzīvību, kaimiņš nodeva kaimiņu, brālis brāli. Sirdsapziņas ēdās un bailēs no soda Niklāvs ir kļuvis nīgrs pret visu pasauli, bet saprot un prot novērtēt gan pagātnes notikumus, gan tagadni. Kurinādams izpriecu pirti bijušajiem un arī

¹ Radzobe S. Reālistisks romantiķis vai romantiķis reālists? // Karogs. — 1988. — Nr. 4. — 140. lpp.

² Kalniņa I. 1990. gada dramaturģija — jauns rokrakstu literatūras veids latviešu kultūrā // Kritikas gadagrāmata, 19. — R., 1992. — 61. lpp.

tagadējiem priekšniekiem, viņš redz, ka nekas daudz nav mainījies — tie paši vien ir noteicēji, tikai — nu jau Tautas frontē. Pagātnes nodarījuma smagums un arī apziņa, ka tagadne tāpat ir tukša un bezjēdzīga, ienes Niklāva tēlā traģiska bezcerīguma un dziļas vientulības izjūti. Viņa garie monologi ir kā bezgalīga grēksūdze, kurā skan izmisuša, it kā no visas pasaules izraidīta noziedznieka dvēseles kļiedziens: «... Kam es vajadzīgs... Indra... Meitiņa... Vai tad es zināju?... Muļķis, muļķis biju... Vai man ko vajag?... Viss jums... Laiki. Nav mums laiku... Mūsu laiki aizgājuši... Visi. Zem viena zābaka. Visi zem viena...»¹

Tautas likteņtēma, kas drāmā «Akacis» ievīta atsevišķu indivīdu mūžos, te sabalsota ar cilvēka intīmās dzīves — mīlestības jūtu tēlojumu, par to rakstīts jau iepriekš (sk. 28. lpp.).

Uz profesionālā teātra skatuves drāma «Akacis» nav izrādīta, bet par tās uzvedumu Rīgas Nomaļes teātrī Ā. Geikina režijā I. Lagzdiņa sniedz pozitīvu atsaukumi: «Ā. Geikins šajā lugā saskatījis kādu īpaši bagātu zemstrāvu. Akača ideja uzvedumā spēlējas ļoti dažādos līmeņos, liekot izjust spēcīgu dzīvās dzīves garšu, azartu, aizrautību, pašanalīzes nomocītu cilvēku izraušanos.»²

Rakstā «Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists?», kurā visai precīzi atklāta dramaturga J. Jurkāna mākslinieka personības savdabība, citiem vārdiem — ir izdevies uzminēt viņa daiļrades noslēpumu, S. Radzobe saka: «... es atzišos pašā galvenajā, kāpēc es uzticos Jurkānam kā cilvēkam un māksliniekam, kāpēc nepārstāju viņam ticēt arī tad, ja viņš saraksta mākslinieciski mazāk pārliecinošas lugas, piemēram, «Durvis», «Veca, veca pasaka», «Kamīns». Tāpēc, ka viņš sarakstījis lugu «Virtuss.»»³

«Virtuss» ir viena no J. Jurkāna pirmajām lugām un neietilpst pašu labāko skaitā, bet tā ir spilgts apliecinājums autora dziļajai mīlestībai un sāpei par savu zemi un tautu, kas dzīvo nebrīvē, pakļauta svešai varai. Septiņdesmito gadu politiskajā situācijā tik tieši un atklāti demonstrēt šādus uzskatus spēja tikai patiesi drosmīgs, vīrišķīgs cilvēks. Tāds, kas nepielāgojās un nebaidījās par savu karjeru. Lugas «Virtuss» žanra apzīmējums «viduslaiku balāde» gan it kā vedina domāt par seniem pagātnes notikumiem, bet tēlotās situācijas sa-saukšanās ar mūsdienām ir nepārprotama. Žanriskajā apzīmējumā saklausāms atgādinājums, ka esam atsviesti vairākus gadsimtus atpakaļ un dzīvojam kā viduslaikos — vienā no drūmākajiem posmiem vēsturē.

¹ Jurkāns J. Akacis // Latviešu jaunāko lugu izlase. — R., 1995. — 95. lpp.

² Lagzdiņa I. Pāri akacim // Literatūra un Māksla. — 1993. — 16. apr. — Nr. 15. — 16. lpp.

³ Radzobe S. Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists? // Karogs. — 1988. — Nr. 4. — 140. lpp.

Tautas likteņtēmas risinājums lugā «Virtuss» izvirza vairākus sarežģītus jautājumus, uz kuriem, šķiet, nešaubīgi skaidras, noteiktas atbildes nemaz nav. Galvenā varoņa Virtusa traģiskais liktenis liek domāt par to, vai mērķis attaisno līdzekļus, vai netīras, asinīm aplipušas rokas neaptraipa tīru mērķi, vai brīvība, cilvēcība ir iegūstama, ja cīņas ceļš uz to ir cilvēku dzīvībām brūgēts, vai sadarbošanās ar ienaidnieku, kaut patiesībā tā ir līdzeklis, lai kalpotu savējiem, tomēr nav vērtējama kā nodevība. Šī problemātika sastopama gan pasaules dramaturģijas klasikā, gan latviešu autoru lugās, piemēram, Ā. Geikina «Leģendā par Kaupo», M. Ziverta «Varā». Raksturīgi, ka varoņa bojāeja šādos darbos vieš bezcerīgu noskaņu, turpretī cildenā traģiskā varoņa nāves brīdis piestrāvots ar gaišu – cilvēcību apliecinošu patosu. Īpaši Raiņa traģēdijās.

Būtiski, ka lugā «Virtuss» J. Jurkāns ir pateicis iecerēto, pašu galveno – atklājis tos motīvus, kuru dēļ Virtuss izvēlas smago un traģisko pašnoliegšanās ceļu. Dzīvi ar asinssuņa masku un nodevēja zīmogu. Šo izvēli nosaka tautas samierināšanās ar savu kaunpilno stāvokli, ar glēvo padevību svešajai varai, kurai tiek apsolīts: «Ka būsīm rātni mēs kā parasti. Ka ēdīsim un dzersim mēs ar sātu, ar sliktām domām nenodarbināsim savus prātus un svešiem dosim to, kas svešiem pienākas, lai tikai atstāj mums no mūsu pašu zivīm pāris asaku.»¹ Ar nežēlīgu varu, ar pātagu, kas kapā tautas muguru un liek sāpēs kliegt, Virtuss grib atmodināt tās snaudošo apziņu un piecelt cīņai par brīvību: «Bet es ar varu gribu likt tiem sajust to kauna stabu, kas tur, laukumā, tik sen jau aizmirsts stāv. Un mūsu garu smeļ.»²

Kad sacelšanās pēc daudziem gadiem beidzot ir notikusi un Virtuss, kas tiek uzskatīts par ienaidniekam pārdevušos varmāku, krīt no brāļa rokas, izrādās, ka varoņa upuris bijis veltīgs. Tauta nav gatava brīvībai, viņas gars ir glēvs un kūtrs kā senāk, un dzīve, uz ceļgaliem tupot, ir tik mierīga, pierasta...

Luga «Virtuss» pēc aploces kompozīcijas principa sākas un beidzas ar skumju un smeldzīgas ironijas piepildītu Klaidoņa dziesmu – ar autora sāpēm par savas tautas likteni:

*Šeit kārtība valda, to saprot ikviens,
Kurš dubļaino ceļu uz pilsētu brien.
Kaut nezina diena, ko padara nakts,
Ir kauna stabs pilsētas vidū rakts.
Par vēderu pilnu tiek pārdots viss –*

¹ Virtuss: Lugas. – R., 1987. – 9.–10. lpp.

² Turpat, 68.–69. lpp.

*Vai sieva, vai bērni, vai brālis īsts,
Jo nezina diena, ko padara nakts,
Kaut kauna stabs pilsētas vidū rakts.*¹

Lugā «Virtuss» ir visi priekšnoteikumi, lai no tās varētu izveidot emocionāli savilpojošu skatuves uzvedumu, bet neviens teātris to nav uzdrošinājies darīt (gluži kā savā laikā noklusēja G. Priedes lugu «Smaržo sēnes»). Divus gadu desmitus šis darbs nogulēja dramaturga rakstāmgaldā, līdz beidzot – 1987. gadā – tika nodrukāts grāmatā.

Par lugā «Virtuss» izvirzītajiem jautājumiem autors domā vēl šodien, jo, viņaprāt, tautas likteņtēma ir aktuāla vienmēr un vēl arvien tauta nav nobriedusi patiesai brīvībai. Jo īsti brīvs var būt tikai tas indivīds vai tauta, kas sasnieguši zināmu kultūras, garīguma pakāpi. Pretējā gadījumā cilvēki ar sarautajām važām var cits citu nosist. Dzīvojot šajā sarežģītajā un interesantajā laikā, kuru J. Jurkāns nemainītu pat pret renesansi, viņš redz, ka mēs jau arī neesam no važām tikuši vaļā, bet jaunākais ir tas, ka negribam to apjēgt, jo tas ir tik nepatīkami. Un dramaturga piebildē – «Ja es rakstītu lugu, tad runātu par šīm važām» – varbūt ir saklausāms solījums.

BIBLIOGRĀFIJA

J. Jurkāna lugu bibliogrāfija

Oāze: Lugas (izlase). – R.: Liesma, 1990.

Dzērvīte: Pūces kļiedziens trijos cēlienos.

Uzrakstīta 1975. gadā. Pirmizrāde Liepājas teātrī 1976. g. 20. augustā, LVU Drāmas ansamblī 1977. gadā.

Rec.: *Burniece A.* Dzērvīte // *Literatūra un Māksla.* – 1976. – 11. septembrī; *Freinberga S.* Pēc Liepājas teātra viesizrādēm // *Ciņa.* – 1976. – 22. septembrī; *Freinberga S.* Viena gada dramaturģijas apveidi // *Karogs.* – 1977. – Nr. 7. – 142.–149. lpp.; *Saulīte G.* Laika dimensijas, laika kritērijs // *Teātris un Dzīve,* 22. – R., 1978. – 9.–11. lpp.

Pulkstenis ar dzeguzi: Drāma trijos cēlienos.

Uzrakstīta 1976. gadā. Pirmizrāde A. Upīša Akadēmiskajā Drāmas teātrī 1977. gada 18. jūnijā, LVU Drāmas ansamblī 1978. g., Lietuvas Valsts Jaunatnes teātrī 1980. g., Budapeštas televīzijā 1980. gadā. Publicēta: *Intervijas: Ārija Geikina, Jāņa Jurkāna, Leldes Stumbres, Elgas Lagzdīņas, Daiņa Grīnvalda lugas.* – R.: Liesma, 1982. – 107.–173. lpp., arī: *Jurkāns J.* Oāze. – R., 1990. – 5.–59. lpp.

¹ Virtuss: Lugas. – R., 1987. – 68.–69. lpp.

Rec.: *Hausmanis V.* Drāmas teātra pulksteņa tikšošos saklausītas problēmas // Literatūra un Māksla. — 1977. — 28. oktobrī; *Freinberga S.* Viena gada dramaturģijas apveidi // Karogs. — 1977. — Nr. 7. — 142.–149. lpp.; *Rūmnieks V.* Pieci dramaturģi vienā grāmatā // Karogs. — 1982. — Nr. 5. — 167.–168. lpp.; *Saulīte G.* Laika dimensija, laika kritērijs // Teātris un Dzīve, 22. — R., 1978. — 11.–13. lpp.

Virtuss: Viduslaiku balāde trijos cēlienos.

Uzrakstīta 1978. gadā. Publicēta: Virtuss: Lugas / *Jānis Jurkāns, Lelde Stumbre, Hermanis Paukšs, Andris Zeibots, Dainis Grīnvalds, Uģis Segliņš.* — R.: Liesma, 1987. — 6.–69. lpp.

Rec.: *Kalnačs B.* Nevajadzīgo izrāviens? // Avots. — 1988. — Nr. 9. — 48.–49. lpp.; *Radzobe S.* Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists? // Karogs. — 1988. — Nr. 4. — 140.–141. lpp.; *Rubesa B.* Virtuss // Jaunā Gaita. — 1990. — Nr. 177. — 42.–43. lpp.; *Zelmenis M.* Lugas par brīvību un tikumiem // Karogs. — 1988. — Nr. 11. — 143.–145. lpp.

Kolibri: Drāma trijos cēlienos.

Uzrakstīta 1979. gadā. Pirmizrāde A. Upīša Akadēmiskajā Drāmas teātrī 1980. g. 2. decembrī. Publicēta: *Jurkāns J.* Oāze. — R., 1990. — 59.–107. lpp.

Rec.: *Augstkalna M.* Viss notiek pirmoreiz // Karogs. — 1981. — Nr. 5. — 148.–149. lpp.; *Freinberga S.* Personības problēma // Literatūra un Māksla. — 1981. — 14. augustā; *Zabis E.* Ko gaida no mums šis laiks // Literatūra un Māksla. — 1981. — 27. martā; *Zeltiņa G.* Ir ieskanējusies... // Cīņa. — 1981. — 15. februārī.

Smilšu kūka: Drāma divos cēlienos.

Uzrakstīta 1981. gadā. Pirmizrāde Liepājas teātrī 1983. g. 6. maijā.

Rec.: *Cālīte A.* Ielāps iztukšotai dvēselei // Rīgas Balss. — 1984. — 9. oktobrī; *Naumanis N.* Liepājas–Valmieras ekspresis Rīgā // Literatūra un Māksla. — 1984. — 7. novembrī; *Rūmnieks V.* Jaunie dramaturģi: stopkadrs skrējienā uz bezgalību // Literatūra un Māksla. — 1984. — 18. maijā; *Zeltiņa G.* «Vai raksts pēc dzīves ir?» // Kritikas gadagrāmata, 12. — R.: Liesma, 1984. — 113.–128. lpp.

Durvis: Dramatiska etiāde.

Uzrakstīta 1982. gadā. Pirmizrāde Latvijas televīzijā 1989. gadā.

Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu plāvā: Leļļu luga. (Kopā ar Hermani Paukšu.)

Uzrakstīta 1982. gadā. Pirmizrāde Leļļu teātrī 1983. g. 7. oktobrī.

Rec.: *Freinberga S.* Tika un Spilventiņa piedzīvojumi puķu plāvā // Literatūra un Māksla. — 1984. — 13. janvārī; *Rūmnieks V.* Nepārtrauktības ķēde // Literatūra un Māksla. — 1983. — 19. augustā; *Runce M.* Par to, kā gailis grib padarīt ēzeli gudru // Literatūra un Māksla. — 1984. — 7. septembrī; *Zeltiņa G.* «Vai raksts pēc dzīves ir?» // Kritikas gadagrāmata, 12. — R., 1984. — 113.–128. lpp.

Streļķi: Drāma trīs cēlienos.

Uzrakstīta 1983. gadā.

Rec.: *Radzobe S.* Reālistisks romantiķis vai romantisks reālists? // Karogs. — 1988. — Nr. 4.

Veca, veca pasaka: Gandrīz pasaka, gandrīz pieaugušajiem divās daļās.

Uzrakstīta 1984. gadā.

Divkauja kosmosā: Leļļu luga.

Uzrakstīta 1984. gadā. Pirmizrāde Leļļu teātrī 1985. g. 23. novembrī.

Rec.: *Rūmnieks V.* Oriģināllugas Leļļu teātrī // Literatūra un Māksla. – 1986. – 5. decembrī; *Sudrabs V.* Piedzīvojumi kosmosā // Rīgas Balss. – 1985. – 14. decembrī; *Sudrabs V.* Mazajiem skatītājiem // Jūrmala. – 1985. – 28. decembrī.

Kraukļi: Drāma divos cēlienos.

Uzrakstīta 1985. gadā. Pirmizrāde Liepājas teātrī 1987. g. 27. novembrī. Publicāta: *Jurkāns J.* Oāze. – R., 1990. – 107.–157. lpp.

Rec.: *Čakare V.* Negadījums ar kraukļiem // Literatūra un Māksla. – 1988. – 8. aprīlī; *Freinberga S.* Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla. – 1988. – Nr. 2. – 22.–24. lpp.; *Radzobe S.* Lugas par mūsdienām // Kritikas gadagrāmata, 16. – R.: Liesma, 1988. – 43.–45. lpp.

Kamīns: Komēdija divos cēlienos.

Uzrakstīta 1986. gadā. Pirmizrāde VEF Tautas teātrī 1989. gadā.

Jāzepiņš: Drāma divos cēlienos.

Uzrakstīta 1986. gadā. Pirmizrāde Dailes teātrī 1988. g. 12. februārī, Radio teātrī 1988. gadā. Publicāta: *Jurkāns J.* Oāze. – R., 1990. – 157.–203. lpp.

Rec.: *Akuratere L.* Pirmizrāžu kaleidoskops // Māksla. – 1988. – Nr. 4. – 69. lpp.; *Čakare V.* Lasīt? Jāl Bet kā? // Literatūra un Māksla. – 1988. – 22. aprīlī; *Geikina S.* Pirmais iestudējums Kamerzālē // Rīgas Balss. – 1988. – 26. maijā; *Hincenberga I.* Vēstule Mārai Caunei // Karogs. – 1988. – Nr. 6. – 181.–182. lpp.; *Kalnačs B.* Ar lugu – uz teātri // Literatūra un Māksla. – 1989. – 28. janvārī; *Purmale Dz.* Luga ar Latvijas tagadnes gaisotni // Teātra Vēstnesis. – 1991. – Nr. 3/4. – 109. lpp.

Oāze: Drāma divos cēlienos.

Uzrakstīta 1988. gadā. Publicāta: *Jurkāns J.* Oāze. – R., 1990. – 203.–253. lpp.

Rec.: *Čakare V.* Zem tautas likteņgaitu zīmes // Kritikas gadagrāmata, 17. – R.: Liesma, 1990. – 90.–102. lpp.

Gliemežītis – ritenbraucējs: Luga divos cēlienos. (Kopā ar Aivaru Rijkuri.)

Uzrakstīta 1988. gadā. Pirmizrāde Balvu Tautas teātrī 1990. gadā. Publicāta: Uguns dvēselīte: Lugas bērniem / *Jānis Cimmermanis, Nora Vētra-Muižniece, Jānis Jurkāns un Aivars Rijkuris, Valdis Pavlovskis, Jānis Žīgurs, Jāzeps Osmanis, Valdis Rūmnieks un Andrejs Migla, Mersedē Salnāja, Maija Kudapa.* – R.: Liesma, 1989. – 64.–93. lpp.

Aizmirstā melodija: Pasaka divos cēlienos.

Uzrakstīta 1989. gadā.

Rec.: *Kalniņa I.* 1990. gada dramaturģija – jauns rokrakstu literatūras veids latviešu kultūrā // Kritikas gadagrāmata, 19. – R.: Liesma, 1992. – 59.–62. lpp.

Akacis: Drāma divos cēlienos.

Uzrakstīta 1989. gadā. Pirmizrāde Rīgas Nomales teātrī 1993. gadā, Madonas Tautas teātrī 1995. gadā. Publicāta: Latviešu jaunāko lugu izlase / *Gunārs Priede, Lelde Stumbre, Jānis Jurkāns, Eģīls Ermansons, Dainis Grīnvalds, Māra Zālīte.* – R.: Zvaigzne ABC, 1995. – 67.–111. lpp.

Rec.: *Kalniņa I.* 1990. gada dramaturģija – jauns rokrakstu literatūras veids latviešu kultūrā // Kritikas gadagrāmata, 19. – R.: Liesma, 1992. – 52.–62. lpp.; *Lagzdīņa I.* Pāri akacim // Literatūra un Māksla. – 1993. – 16. aprīlī; *Zvirgzdiņa D.* Akacis Kabačā // Stars. – 1995. – 25. februārī.

Palieciet sveiki! Bērnu luga divos cēlienos.

Uzrakstīta 1992. gadā.

Amālija: Traģikomēdija vienā daļā.

Uzrakstīta 1995. gadā. Pirmizrāde Latvijas Nacionālajā teātrī 1997. g. 29. aprīlī.

Rec.: *Skujiņš Z.* Nakts automašīnā un visa dzīve // Neatkarīgā Rīta Avīze. — 1997. — 2. maijā.

Dūdieviņš: Drāma divās daļās.

Uzrakstīta 1996. gadā. Pirmizrāde Latvijas Nacionālajā teātrī 1997. g. 18. februārī.

Rec.: *Hausmanis V.* Atkal Rīgā. Skatos Dūdieviņu // Pasaules Atbalss. — 1997. —

28. februāris–7. marts; *Radzobe S.* Vienatnē ar visiem // Diena. — 1997. — 3. martā; *Skujiņš Z.* Malka uz klavierēm // Neatkarīgā Rīta Avīze. — 1997. — 20. februārī.

Nozīmīgākie raksti par J. Jurkānu

Grīnvalds D. Jaunie dramaturgi — problēmas, perspektīvas // Literatūra un Māksla. — 1983. — 14. janvārī.

Grīnvalds D. Pastāvēs, kas pārvērtīsies // Draugs. — 1983. — Nr. 12. — 10. lpp.

Jo mazāk ilūziju, jo labāk / J. Jurkānu un M. Kublinski intervē A. Jansons // Rīgas Balss. — 1995. — 8. novembrī.

Lai rastu domu biedrus / J. Jurkānu intervē I. Kārkliņa // Padomju Jaunatne. — 1978. — 19. novembrī.

Lūriņš V. Pusnapietnas variācijas par cilvēku ar dzeguzi // Liesma. — 1978. — Nr. 6. — 24.–25. lpp.

Man patika būt ar sevi divatā / J. Jurkānu intervē D. Grīnvalds // Izglītība. — 1993. — 14. oktobrī.

Monologs: Stāsta J. Jurkāns // Latvija — Baltijas valsts. — 1990. — Oktobris. — 34.–35. lpp.

Nemainītu pat pret renesansi / J. Jurkānu intervē S. Geikina // Literatūra un Māksla. — 1992. — 10. janvārī.

Viņam riebjas teātris dzīvē / J. Jurkānu intervē D. Grīnvalds // Rīgas Balss. — 1997. — 27. martā.



LELDE STUMBRE

1952

Benedikts
KALNAČS

90. gadu Lelde Stumbre ir vidū. Pilnīgi gatava un nobriedusi kā plūme, kā pati rakstniece saka kādā intervijā, ar krietnu paveikto darbu kopu un tālāku apsoliņumu vienlaikus. Un grūti šifrējama, spriedumos ieslēdzama.

Vispirms tāpēc, ka raksta sev vien piemītošā tēlainībā, it kā neatlaidīgi tiekdams vienā un tajā pašā virzienā (visvairāk – divu cilvēku saskarsmes un atgrūšanās procesu izpētē), bet šajās robežās viņa aizvien iezīmē kaut ko vairāk un aizvien spēj pārsteigt sev uzticīgo lasītāju.

Lelde Stumbre ir ceļā no pirmās lugas līdz šodienai un vēl tālāk. Ar agri iezīmētu un ilgi meklētu savpatnību. Divi gadu desmiti – latviešu ievērojamiem dramatiķiem tas apmēram bijis sevis noskaidrošanas laiks, kā Rainim, tā Rūdolfam Blaumanim un arī Mārtiņam Zīvertam. L. Stumbre pieradinājusi sevi pie meklējumu patstāvības. «Rakstīt lugas – tas man sen vairs nav ne hobijs, ne izklaidēšanās, arī ne pienākums vai pēkšņi uznākusi vēlēšanās,» atzīst rakstniece. «Tas ir kaut kas, ar ko es nodarbojos nemītīgi, arī tad, kad neko nerakstu.»¹ Ne katrā jaunā lugā izšķīļas nebijušais; tas uzplaiksnās, iemirdzas pēkšņi un tiek uztverts kā likumsakarīgs, gaidīts. Bet lugas formu Lelde Stumbre arvien vairāk spēj padarīt par savu sabiedroto, savu nodomu balstītāju un piepildītāju.

Leldes Stumbres radošais sākums bija dzeja (plašākā publikācija – jauno dzejnieku kopkrājumā «Acis» 1973. gadā). Viņa dēvēta arī par dramatiķi ar dzejnieces dvēseli un no sākotnējās aizraušanās paturējusi spilgti sakāpināto subjektivitāti, kas ielaužas lugu dialogos. Varbūt arī sapni par pašizpaušmi,

¹ Karogs. – 1997. – Nr. 3. – 56. lpp.

pašizteikšanos, kas raksturo gan Leldi Stumbri kā personību, gan kultūras vidi un to sociālo fonu, kas sekmēja šīs personības tapšanu.

Rakstniece ir arī tā nemiera un ilgu izteicēja, kas sabiedrības daļā jau 60. gados un tālāk 70. gados modināja vēlēšanos dzīvot otru (vai – vienīgo īsto) dzīvi paralēli oficiālajiem priekšstatiem un sabiedrībā valdošajai hierarhijai. Bohēmiskais dumpīgums, kas iemiesojās šajos gadu desmitos, iespējams, bija rada gadsimtu mijas modernistu pasaules izjūtai – varbūt tāpēc Leldes Stumbres radošajam rokrakstam ir daudz saskares punktu ar modernisma drāmu.

Rakstniecei bija laimējies atrasties dziļi sakņotā un nelaiupojošā kultūrvīdē. Kaut gan dzimusi 1952. gada 30. janvārī Aucē, Lelde Stumbre būtībā ir rīdziniece, un nozīmīgākās personības viņas dzīvē nākušas no pilsētas intelektuālajām aprindām. Vispirms ģimenē. Gadī, kas pavadīti Pārdaugavā, E. Smilģa ielas klusumā, Leldei Stumbrei ir laiks ģimenes lokā – kopā ar tēvu, kas deva stabilitātes sajūtu, ar māti – muzikoloģi Silviju Stumbri (viņai Lelde Stumbre veltījusi savu pagaidām vienīgo, 1989. gadā publicēto lugu grāmatu «Tā, lai var redzēt ceļu»), ar māsu – nākamo mākslinieci Signi, Leldes rakstnieces debijas līdzdalībnieci – Dailes teātra izrādes «Andersons un Millers» kostīmu darinātāju. 16 gadu vecumā Leldei tā ir satikšanās ar dzejnieku no Amerikas, tēvabrāli Olafu Stumbru – satikšanās, kas lielā mērā izmaina Leldes Stumbres priekšstatus par pasauli. Tāda pati nozīme vēlāk, 80. gadu sākumā ir studijām M. Gorkija Pasaules literatūras institūtā Maskavā V. Rozova klasē. Tā ir pasaules atvēršanās, gara brīvības, neatkarības aicinājums, uz ko Lelde Stumbre tālāk tiekusies savās lugās.

Drāmas telpā L. Stumbre ienāk 70. un 80. gadu mijā (luga «Andersons» 1979. gadā publicēta žurnālā «Karogs»), un tā paliek viņas īstā un vienīgā telpa. Līdzās citām norisēm, dažādiem lielā mērā gadījuma darbiem, meitu audzināšanai, kas ir posmi ceļā uz to, lai Lelde Stumbre neatgriezeniski apzinātos savu – neatkarīgas dramatiķes vienīgo iespējamo statusu. To, kurā viņa (viena no ļoti retajām) noturējusies arī 90. gados. Sadarbībā ar teātri, kopdarbu, dramaturģiju piedāvājumos tiek uzklauts pasūtītāja viedoklis, lugās rakstniece ir brīva un pati sava.

Teātrim L. Stumbres mūžā ir īpaša nozīme. Viņas lugas daudz rādītas gan profesionālos, gan amatieru teātros, iestudētas televīzijā un radio, atšķirīgu mākslinieku personību iedzīvinātas. Teātris ir viņu mācītājs un kalis, īpaši no tā laika, kad S. Moema «Lietus» dramaturģijas uzveduma sagatavošanā Leldei Stumbrei bija iespēja piedalīties režisores Māras Ķimeles mēģinājumos Valmieras teātrī. (Tālāk sekojuši citi viņas dramaturģijas – «Mauglis» Jaunatnes teātrī, «Nilss Holgersons» Dailē, vēl neuzvestais V. Brjusova «Ugunīgais

eņģelis». Teātris ir cēlies ar Leldes Stumbres lugām – ar Jura Strengas iestudēto «Andersonu un Milleru» (Dailes teātrī, 1980), Haralda Ulmaņa «Gaidīt» (Liepājas teātrī, 1986), Mihaila Kublinska «Sarkanmataino kalpu» (Drāmas teātrī, 1987), Fēliksa Deiča «Kuģīti miglā» (teātrī «Kabata», 1988), Māras Ķimeles «Nākošpavasār» (Valmieras teātrī, 1988) un «Kroni» (teātrī «Kabata», 1989), Valda Lūriņa «Sunī» (Nacionālajā teātrī, 1992), Inta Sedlenieka «Spalvām» (Dailes teātrī, 1995).

Taču īstu, neapstrīdamu veiksmju nemaz nav tik daudz. Dažkārt teātra radītā realitāte pat mākslinieciski spilgtos uzvedumos (piemēram, M. Kublinska iestudējumā) ir pat diezgan atšķirīga no Leldes Stumbres veidotās. Viņas lugas ir rosinošas, bet grūti atminamas – būtībā jau kopš tā laika, kad viņas agrīnie darbi bija izaicinājums ieilgušajai reālpsiholoģiskās drāmas dominantei latviešu literatūrā. Psiholoģiskās drāmas iezīmes, dialoga smalkvijums L. Stumbrei iet līdzās ar netveramas nerealitātes izjūtu, ar robežu pārkāpšanu, sapņu loģiku, metaforisku parādību satuvinājumu. L. Stumbres pasaulē «cilvēks ēd, dzer, guļ, strādā, mīl, cieš utt. un tad ieiet priedē vai pārvēršas putnā, vai vēl trakāk – izšķīst peļķē kā cukurgrauds karstā tējā»¹. Izgaist skatīenam, lai citā lugā atgrieztos un viss sāktos no gala, tēmām mijoties, krustojoties, atkārtojoties atkal jaunā lokā.

Leldes Stumbres teksti parādās brīvi kā pļavu ziedi – drīz te, drīz tur, dažkārt savlaicīgi publicēti, dažkārt iestudēti, dažkārt tie parādās tikai pēc gadiem, bet dažkārt vēl tikai gaida savu īsto atklāšanos. Tas padara viņas rakstīto vēl grūtāk sistematizējamu, klasificējamu.

Ir tomēr daži centrāli loki L. Stumbres dramaturģijā, kam pievēršama īpaša uzmanība, un viens no tiem – likteņa metamorfozes. Jau L. Stumbres pirmā gadu desmita lugās ir gan romantiska aiziešana no mājām, brīvības pielūgsmē, gan atgriešanās un samierināšanās.

Agrīnā, romantiskā Lelde Stumbre visnoteiktākā ir divās lugās – «*Andersons*» un «Tā, lai var redzēt ceļu» (uzrakstītas 1979. gadā). Te visskaidrākā (vietumis līdz pat melnbaltam kontrastainumam) ir divu realitāšu – ikdienas, sadzīviskās un ideālās pasaules norobežotība. Pirmā darba varonis Andersons, piemēram, ir ieslēgts ciešā lokā, kuru pārvalda trīs sievietes – sieva, sievas draudzene, sievas māsa. Tā ir sadzīves reāliju, bezgalīgu – gan īstu, gan šķietamu rūpju un aizbildniecības pasaule, kas nomāc Andersonu. Viņa individualitāte kļuvusi neredzama, apslēpta. Andersons klusē, viņš vairs nerod

¹ Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // Karogs. – 1996. – Nr. 10. – 173. lpp.

kontakta iespēju šajā vidē, un, kad viņš ierunājas, tā ir cita dimensija – dzeja, jūtu izpaudums, esošās realitātes noraidījums un citas pieteikums. (Līdzīgi gandrīz divus gadu desmitus vēlāk uzrakstītajā lugā «Spalvas» L. Stumbres varonis izeju no pretrunu sastrēdinātas sadzīves rod, pārvēršoties par putnu un lidojot pretim brīvībai; tikai te autore skatījums jau ir krietni ironiskāks un skeptiskāks.) Andersonu ilgi redzam it kā dažādos spoguļattēlos, bet lugas kodols ir pati varoņa šķietamā pasivitāte, neiesaistīšanās paredzētajā notikumu ritējumā – paņēmiens, kas raksturīgs arī absurda teātra autoriem.

Uzmācīgo, šķietami vienīgi pareizo izturēšanās veidu lugā «*Tā, lai var redzēt ceļu*» savā pašpārliecinātībā turpina kareivīgi pārstāvēt Jānis un Brigita, pūloties pārliecināt attiecīgi tēvu un māsu, ka viņu ar ģimenēm sarautās saites un nodošanās savvaļas klaidonībai ir neprāts. Lugas varoņus, piecdesmitgadīgo Gustavu un vairāk nekā divas reizes jaunāko Līnu, autore neidealizē, viņa rāda arī Gustava neizlēmību saskarsmē ar dēla brutalitāti, tomēr šī luga sniedz plašāku ieskatu to varoņu psiholoģijā, kas Leldei Stumbrei tobrīd simpātiski un pauž viņai tuvu dzīves uzskatu. «Tieksmi pēc neatkarības, garīgās brīvības Lelde Stumbre materializējusi gluži vai fiziskā bezsvara stāvoklī, infantilā bezrūpībā un absolūtā atrautībā no visa, kas cilvēku padara par sociāli angažētu būtni. Līna kopā ar Gustavu kļūst abstraktā gara brīvības telpā, kuras koordinātas simboliski iezīmē stacija, istaba ar logu, pa kuru var redzēt ceļu, vai pats ceļš. Tas ir ceļš, kas ved prom. Uz kuriem – nav svarīgi. Svarīgi, ka prom – no ģimenes, no mājas, no sabiedrības, no stabilā, nemainīgā, neprognozējamā.»¹

Māja, istaba, pavards, pankūkas, vista, aizkari, kafija, iepirkumu tīkliņi ir Leldes Stumbres agrīno lugu nosodītās mietpilsonības zīmes. Taču rakstnieces mietpilsonis nav tikai miermīlīgs rīta kurpju valkātājs. Mietpilsonība L. Stumbrei te ir arī hierarhiskās sociālās sistēmas sastinguma nepiekāpīga sargātāja, un šīs sistēmas uzturēšanas labad tā piesavinās sev tiesības uz varmācību.² Tā ir totalitārisma ēna arī intīmo attiecību sfērā, jau tiktāl pārmanota, ka gluži neapzināta savā cēlonīgajā atkarībā. Un pretējais – tā ir virzība uz dzīvi kā pārdzīvojumu, uz saskarsmes brīnumu, kur telpu piepilda vienīgi trausla, teju vai caurspīdīga garīgā realitāte, cilvēkam sastopot sevi un otru.

Taču laimes mirkli ir īsi – arī tāpēc, ka tiem līdzās stāv pašlabuma meklējumi, saprašanās grūtums un neiespējamība, visbeidzot, savstarpēja nodevība, par kuru atbildību tik ērti uzvelt uz partnera pleciem. Un tas ir arī

¹ Čakare V. Op. cit., 175. lpp.

² Skat arī: Ziverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // Teātra Vēstnesis. – 1993. – Nr. 3. – 177.–178. lpp.

mirkļis, kad Leldes Stumbres varoņi vispirms atskatās un tad pamazām sāk tiekties pēc atgriešanās realitātē ar tās piedāvātajām drošības saitēm — ģimeni, dzimtu, zemi, tautu. Tad ir noiets viens loks, kam seko citi, citādi vai līdzīgi.

To, cik šī atgriešanās var būt reizē dramatiska un skaista, situācijas noteikta un paša izvēlēta, visblīvāk un emocionāli piepildītāk Lelde Stumbre atklājusi lugā «*Sarkanmatainā kalps*». (Zīmīgi, ka tā vairākus gadus tika uzskatīta par nevēlamu, netika atļauta un tikai 1987. gadā publicēta kopkrājumā «*Virtuss*» un izrādīta Nacionālajā teātrī. Savas zemes mīlestība te guva dramatiski sastrēdzinātu, mākslinieciski novatorisku izpaušmi.) Pusmūža Johans, lugas nosaukumā minētais «*Sarkanmatainā kalps*», te nokrīt kā no gaisa savas jaunības dienu mīlestības Erta, viņas bērnu un tēva šķietami mierīgajā ikdienā, izaicinoši piedāvājot brīvas, pienākumu un rūpju neapēnotas neaptveramu pasaules plašumu apdzīvošanas iespējamības.

«*Sarkanmatainā kalps*» pauž gan lugas galvenās varones Erta kaislības nepielūdzamo spēku, kas piešķir viņai pavisam citus personības un pārdzīvoju ma mērogus, gan rakstnieces kritēriju maiņu, kas liek viņai apzināties līdz tam noraidītā (mājas, ģimenes) vērtību un sajūst arī pārdzīvotā, atmetā (ceļa, nepiesaistītības) valdzinājumu. (Ertai gan šis valdzinājums palicis nepiepildīts, neizdzīvots, bet tā vilinājums īpaši jūtams rakstnieces darbu kontekstā.) Erta izvēlas atbildību, viņa paliek dzimtas lokā kā tās paaudžu vienotāja, bet šī izvēle nav iluzori optimistiska, aptuvena un mirklīga piepildījumā (kā Līnai un Gustavam), ne arī prāta apsvērumu nosacīta, tā ir skaudri izsāpēta un citas rīcības neiespējamības sūruma pilna. «... galvenais ir tas, ka šis cēlonis ir viņā pašā, ne citos, tas ir labprātīgs, no pasaules likts. Tātad šķietami personību nomācošajā realitātē nu parādās arī kādi personības veselumu garantējoši apstākļi?»¹

«*Sarkanmatainā kalpa*» atmosfēra ir bula laika saspringtais tveicīgums, kad Erta kā atbrīvotāju, spriedzes kļiedētāju, šķīstītāju gaida lietu, veselas lietus gāzes, kas applūdinātu pagalmu un māju, ļautu atbrīvoties no apmātības un sarkanmatainā kalpa uzvārdītajiem dvēseles sārņiem. Taču vilinājuma un palikšanas attiecības nekādi nav ar viennozīmīgu mērauklu mērijamas, jo arī dzīve tēva māju patriarhāli hierarhiskajā vidē Ertai līdz šim nav ļāvusi realizēt pašai savu patību, ikdienas un gadu ritējuma noteiktās likumības viņai jāpieņem jau kā dotas. Erta, kā uzsver Valda Čakare, nespēj savienot savas seksuālās un sociālās būtības piepildījumu. Trieku, kas ķer Ertu lugas finālā,

¹ Radzobe S. Par lugām, kuru varoņi vienlaikus dzīvo divās pasaulēs // Grāmata. — 1990. — Nr. 1. — 55. lpp.

tāpēc iespējams uztvert arī kā viņas iekšējās sašķeltības atcēlumu, atkarības raisīto pretrunu izlīdzinājumu. Iegremdējoties klusumā, Erta it kā atrod savu pasauli, savu garīgo identitāti.¹

Johans ir savdabīgs lugas notikumu, atmodināto dziņu katalizators, un pakāpeniska, ļoti prasmīga ir viņa motīva sagatavošana, ienākšana un nostiprināšanās lugā. Ekspozīcijas daļā te būtiska tuvība latviešu klasiskās reālpsiholoģiskās drāmas tehnikai. Lugas otrajā cēlienā pamazām, it kā pavisam nemanāmi līdz ar pretrunu nospriegošanos veidojas situācijas, kas atrodas uz realitātes un fantāzijas, iztēles robežas. (Kompozicionālajā veidojumā apbrīnojami precīzas ir pārejas no vienas situācijas uz otru – tiklab cēlonīgi motivētas, kā apziņas un bezapziņas iespējamās mijiedarbes nosacītas.) Šī nerealitātes varbūtējās klātbūtnes izjūta pieaug pamazām – tas ir Ertas skrējieni pa mežu pakaļ Johanam, pēc tam – Johana ierašanās Griķu mājās un saruna ar Ertas brāļameitu Ingu, ko var uztvert arī kā meitenes sakarsētās iztēles iemiesojumu. Un lugas fināls ar Ertas sastingumu pavisam noteikti ir uz robežas starp realitāti un nosacītību, irealitāti, kas ir viena no būtiskākajām Leldes Stumbres drāmā. «Sarkanmatainajā kalpā» irealitātei vairāk simboliska iekrāsējuma raksturs, to atklāj gan Johana tēla konceptuālā ievirze, gan atsevišķas detaļas – tumšs meža biežoknis kā Johana un Ertas jaunības kaislību materializēšanās vieta, Johana netiešais seksuālās atklāsmes apsoliņš Ingai, Ertas pārvērtība lugas finālā. Citos darbos šī irealitāte var iegūt arī jūtami atšķirīgas, piemēram, absurda vai sirreālisma iezīmes.

L. Zīverte pat izteikusi viedokli, ka «visa viņas [L. Stumbres] dramaturģija balansē uz robežas starp absurda un psiholoģisko drāmu»². Parādību pārvēršanās savā pretstatā, šķietami ignorējot loģikas iespējamību (absurda drāmā to var attiecināt uz visiem lugas slāņiem – konfliktu, raksturu veidojumu, dialogu u. c.), raksturīga jau L. Stumbres agrīnajām lugām (piemēram, «Ipolīts»). Vairāki rakstnieces darbi veidoti kā psiholoģiski detektīvi («Suns», «Liels, spoži sarkans autobuss»), kur šķietamā detektīvrisinājuma absurdiskie apstākļi faktiski veido eksperimentālu vidi psiholoģiskiem portretējumiem. Vienu no mākslinieciski piepildītākajām izpaušmēm absurdiskums guvis lugā «*Kuģītis miglā*».

Izpriecās brauciens uz kuģa šajā darbā iegūst savdabīgu sociālistiskās sabiedrības un tās ačgārno vērtību sistēmas modelējuma jēgu. (Līdzīgs sociālpolitiski iekrāsots absurds sastopams citu Austrumeiropas tautu – poļu, čehu dramaturģijā.) Reglamentētajai brauciena kārtībai pakļauto cilvēku grupā

¹ Skat. arī: Čakare V. Op. cit., 178. lpp.

² Zīverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // Teātra vēstnesis. – 1933. – Nr. 3 – 177.–178. lpp.

autore sakāpina pretstatu starp cinisko Alisi, ko nodarbina vai vienīgi materiālā sfērā un seksuālie pārdzīvojumi, un naivo sapņotāju, bibliotekāri Tiju, kas brauciena laikā pilnīgi viņas savos sadomātajos priekšstatos par dzīvi, nespējot rast cerēto ideālo sapratni mīlestībā. Finālā viņa nogalina Filipu (savu cerēto partneri). Šī bezjēdzīgā rīcība veido asu kontrastu ar viņas faktisko bezpalīdzību dzīves situācijās. Varoņu pretstats arī te nav ietilpināms tēlu polarizācijas robežās vien. Alise vismaz savā ierobežotajā interešu sfērā rīkojas brīvprātīgi un ar precīzu savas darbības rezultātu apzināšanos. (Izņemot finālu, kad absurdiski augošais Filipa līķis aizsprosto Alisei izeju no kajītes.) Savukārt Tijas šķietamais ideālisms ir infantils, viņa neizprot procesus, likumības, kas valda apkārtējā vidē, un var teikt, ka viņas individualitāte ir nepietiekama, deformēta, pašai to nemaz neapzīnoties.

Leldes Stumbres radītajā pasaulē var izšķirt divas tēlu grupas. (Visvairāk šis pretstats attiecināms uz sievieti tēliem, piemēram, Rozi un Intu lugā «Roze», 1991.) Vieni ir kaislībās degošie un sadegošie, savā subjektīvajā dzīvē bagātie raksturi. Un otri – sociālajā hierarhijā īsti vai arī šķietami iekļāvušies, ar tās prasībām samierinājušies cilvēki, kas šajā piemērošanās procesā zaudējuši savu identitāti. Un šīs parādības, tās daudzo nianšu un krustpunktu fiksējumam Leldei Stumbrei nepieciešams arī analizējamais sociālais fons. Fons kā koncepcija, kā tas ir lugā «Kugītis miglā». Vai arī fons kā konkrētu apstākļu neizdzēšami nospiedumi cilvēku dvēselēs, zīme visam viņu mūžam, kā tas, piemēram, ir viņas lugā «Kronis».

«Kronis» – divi tematiski saistīti viencēlieni – organiski sabalsojas ar rakstnieces pievēršanos lauku dzīves tematikai pēc agrīno lugu posma, kur vide parasti bija nosacīti vispārināta. Līdzās «Sarkanmataīnajam kalpam» ļoti konkrēti iezīmētā lauku vidē risinās lugu «Jānis» (iepriekšējā darba sižetisks turpinājums), «Nākošpavasari», «Roze» darbība. Šīs lugas tuvas arī savā ikdienas pienākuma un vilinājuma aizrautības kontrastā. «Kronis» mūsdienu pieredzi un konfliktus bagātina ar vēstures, pagājušu notikumu klātbūtnes neizdzēšamību. Lugas atmosfērā precīzi ietverta arī 80. un 90. gadu mijai raksturīgā interese par komunistiskā terora upuru likteņiem, par iznīcinātajām, izpostītajām mājām, dzimtām, par Latvijas vides un ētisko vērtību sistēmas deformāciju plašākā nozīmē. Arī tajā, ka tuvāko nodevēji, kas cerēja iedzīvoties no citu nelaiemes, radās arī pašu tautā.

«Kroņa» pirmajā daļā tragiskās vēstures lappuses it kā vēlreiz pāršķiram tieši caur šāda padomju varas pielīdēja Salmēna izjūtām – pēc vairāk nekā četrdesmit gadiem. Objektīvo faktu piedāvātais vispārinājums te vienojas ar subjektīvu uztvērumu, Salmēna vīziju ziemas naktī – viņam liekas, ka vienuļa

eзера krastā pēkšņi sastapies ar Sibīrijā mirušo Kroņu māju saimnieku, kura ģimenes izsūtīšanā izšķiroša ir Salmēna nodevība. Salmēna fanātiskā, kaisli sakāpinātā tieksme pēc Iepnajām Kroņu mājām sasauca ar priekšstatu (vienlaikus arī paplašinot to) par cilvēka un zemes sarežģītajām attiecībām, kam allaž bijusi ievērojama vieta latviešu literatūrā. Turklāt no formas viedokļa Salmēna vīziju var uzlūkot par vienu no sirreālisma poētikas spēcīgākajiem piemēriem mūsu rakstniecības kontekstā.¹ Sapņa un realitātes sapludinājums balstās gan konkrētā, pat sīkdetalizēti iezīmētajā ārējā situācijā (Salmēns vientuļā ziemas naktī gar ezeru dodas mājup. Šo ceļu viņš iet regulāri, visbiežāk ziemā, kad parasti saplūst autobuss. Gan vientuļīgā, spokainā apkārtnē, gan mehāniski ielāgotais, vienlaikus zināmais un svešādaļais ceļš raisa vaļu pārdomām), gan blīvajā subjektīvā laika izjūtā, kad, liekas, daudzu gadu notikumi no pirmskara dzīves Kroņos līdz šīs dzimtas bojāejai Sibīrijā saplūst vienkopus īsā mirklī, atkal un atkal no jauna izdzīvojamā Salmēna sirdsapziņas tiesā. Un vienlaikus apziņā, ka mēģinājums sev par labu pārkārtot sabiedrības hierarhiju ir bijis arī paša Salmēna personībai neatgriezeniski postošs. Tieši tāpēc «Kronis» nekļūst par nejaušu piesaisti kādai sociāli karstai tēmai, bet būtiski sakļaujas ar rakstnieces māksliniecisko meklējumu virzienu. Vienlaikus lugai ir paliekama vieta ar tajā skartā dzīves materiāla skaudrumu un augsto patiesīguma pakāpi.

Lai kādas likteņa transformācijas izdzīvotu L. Stumbres lugu varoņi, lai arī kādiem ārienes izaicinājumiem (visbiežāk – sveša, racionāli neizprotama spēka vilinājumam, īpaši lugās «Sarkanmatainā kalps», «Nākošpavasars», «Roze») viņiem nāktos stāties pretim, lai kādas būtu lugu stilistiskās nianse realitātes un irealitātes sapludinājumā (ar simbolisku, absurdisku, sirreālisku vai citu iekrāsojumu), pats lugu kodols allaž paliek divu cilvēku kontakta meklējumi, mēģinājums pārvarēt savstarpējo atsvešinājumu un distanci. Un visbiežāk (vai pat vienmēr) šie centieni ir lemti sāpīgai neveiksmei.

Šo tendenci L. Stumbres agrīnajā daiļradē īpaši spilgti aizsāk luga «Zīmējumi smiltīs». (Dailes teātrī ar nosaukumu «Millers» diptihā «*Andersons un Millers*» 1980. gadā.) Lugas varoņu Tīnas un Millera sarunas jūras krastā ir it kā valodisku banalitāšu šķietami vienmuļš raksts, kurā ik pa mirklim uzplauksnās virzība pretim savstarpējai saskarsmei, saprašanās iespējamībai. Šie mirkļi ir īsi, bet pārlieku liels – ārdošais uzkrājums abos trīsdesmitgadnie-

¹ Mēģinājumu sistematizēt sirreālisma poētikas elementus L. Stumbres daiļradē skat.: Kilevica L. Sirreālisma estētika Leldes Stumbres lugās // Karogs. – 1994. – Nr. 7. – 183. lpp.

kos. Izrādās, ka šīs satikšanās iemesls ir viņu meitas bēres; viņi vairs nedzīvo kopā, bet Tīnai, no panīkušā Millera aizejot pie cita, materiāli nodrošināta cilvēka, laimes un iekšējās sakārtotības vienlīga trūkst. Millers varētu būt īstais partneris Tīnas likteņa piepildījumā, bet tam pretojas viņa infantilā bezatbildība pret sevi un otru. Tīna ir «cilvēks, kurš nespēj atrast savai dzīvei piemērotu iekšēju un ārēju vidi, lieta, kas nevar atrast sev kompozīciju, lai harmonētu ar citām lietām. (...) Tīna neiederas nekur, nevienā kontekstā.»¹

Arvien jaunus attiecību lokus izejot, šī konteksta un savas patības meklēšana iegūst jo skaudrāku iedabu un piepildījuma iespēja kļūst retāka. Viencēlienu ciklā «*Deviņas īsas lugas*» (1993) Lelde Stumbre šīs sajūtas kāpina līdz absolūtai relativitātei, liekot ikvienā no šīm lugām darboties Alisei un Vilim, taču katrreiz tie ir citi cilvēki citā situācijā un attiecībā. Autore it kā rāda «viena un tā paša cilvēka «izšķīšanu» deviņās variācijās, kas apliecina cilvēka personības viengabalainības zudumu, personības sadrumstalošanos»².

Labākajos šā cikla darbos (piemēram, «Ezers», «Līst») ir ļoti precīza pāreja no sadzīviskās, materiālās realitātes garīgajā, iztēles pasaulē, un nerealitāte ienāk šķietami ikdienišķajā situācijā pamazām, signalizējot par attiecību izsmēlumu reālajā vidē. Viencēlienā «*Ezers*» Alise un Vilis risina šķietami sadzīvīgu dialogu par abu likteņiem – viņi nejauši satikušies kādā līgotāju grupā vairākus gadus pēc savstarpējo attiecību iziršanas, kaut gan Alise joprojām mīl Vili. Lugas beigās Alise noplivina zivs asti un klusi ieslīd ezerā, vilinādama Vili sev līdzī. Viņa aicina Vili citā realitātē – ūdenī kā savā, sievišķajā stihijā. Alise «rotaļīgi peld un smejas», bet Vilis ir līdz nāvei nobijies par šo pēkšņo, neizskaidrojamo pavērsienu, viņš joprojām ir piesaistīts pie krasta, pie sadzīviskā pamata. Rītam austot, Alise ir pazudusi dzelmē un Vilis palicis viens – varbūt tikai savu atmiņu uzburtā vīzijā kavējies, bet varbūt liecinieks Alises izvēlei pāriet šīs un kādas citas realitātes robežu.

Savukārt viencēlienā «*Līst*» Alise runā ar Vili caur verandas logu; viņa meklē pazudušo atslēgu, lai varētu Vili ielaist iekšā. «Sākumā drudzaini, pēc tam jau vilcinādamās, jo sarunas gaitā arvien vairāk sāk šaubīties par to, vai ir vērts censties par katru cenu atvērt durvis. Alise durvis neatslēdz arī tad, kad atrod atslēgu. Arī šajā situācijā Leldei Stumbrei izdodas viegli un nemanāmi paplašināt tēlu nozīmi, aiz burtiskās paverot metaforisko. Durvis ir Alise pati. To var uztvert kā seksuālu vai garīgu simbolu. Vai abējādi. Alise domā, ka ir gatava ielaist Vili sevī, savā pasaulē, bet patiesībā tā nav. Viņas

¹ Zīverte L. Op. cit., 77. lpp.

² Radzobe S. No stipri nenoteiktām pozīcijām // Karogs. – 1993. – Nr. 6. – 148. lpp.

zemapziņa pretojas vīrieša aprēķinātājam pragmatismam un neizlēmīgi vārgajai tieksmei. Durvis neatveras. Bet visu laiku līst, un Vilis pamazām izkūst, izšķīst peļķē, kur kūpēdami peld vien samirkuši drēbju gabali. Vai šī sirreālā norise simbolizē Alises vilšanos Vili? Vai lietus aizskalo visus sārņus no Alises dzīves, ieskaitot Vili? Bet varbūt Alise, Vilim izšķīstot, iemanto savu identitāti, savu *es*?»¹

Centrā saglabājoties divu cilvēku attiecību modelim, 90. gadu vidū Lelde Stumbre uzrakstījusi vairākas lugas, kuras raksturo tradicionālās un modernās drāmas elementu cieša sintēze, kur virzītāja loma joprojām ir subjektīvajam pārdzīvojumam, bet kompozicionālajā izveidē radoši ietverti atsevišķi tradicionālās drāmas principi. «Man patīk, ka parādās jauni cilvēki, kuri visu dara paši – raksta, iestudē, spēlē, reklamē, piemēram, «Nepanesamā teātra artelis»,» saka Lelde Stumbre intervijā 1997. gada sākumā. «Tas nozīmē, ka gluži beigas vēl nav. Tomēr tas ir par maz, lai dramaturģija attīstītos un veidotos. Es to uztveru vēl arvien tādā kā klasiskā nozīmē – garas, skaistas lugas divos vai trīs cēlienos, kur daudz domā un cieš. Tādām lietām vajadzīga pacietība, laiks un zināms vecums.»² Varbūt visprecīzāk šīs savas attiecības ar drāmu L. Stumbre 90. gados realizējusi lugās «Slepkava un slepkava» (1994) un «Svešinieki šeit» (1996).

Lugas «*Slepkava un slepkava*» centrā divi cilvēki – Lote (Iznieklētāja) un Kants (Apsūdzētais). Sākusies ar drāmā daudz lietoto pratināšanas dialogu, luga tālāk detalizēti izseko varoņu attiecību procesam pēc Kanta attaisnošanas. Veidojas savdabīgs vajātāja un upura attiecību modelis, pakāpeniski varoņiem nonākot mainītās lomās – Lote, kas iemīl Kantu, nonāk atkarīgā situācijā, bet Kants realizē savdabīgu ciniskas pazemošanas mehānismu, kura rezultātā pakāpeniski sabrūk ne tikai līdzcilvēku (Lotes tantes), bet arī lugas centrālo tēlu dzīves (autores beigu remarka: «Dzīvoklis ar briesmīgu troksni sabrūk pār viņiem abiem.»). Katastrofas, bojāejas izjūtu lugā akcentē gan mainīgā Lotes pārdzīvojumu līkne, gan kompozīcijas elementi, ainu izkārtojums un to attiecības lugas struktūrā, norišu paralēlisms. Piemēram, mašīnas avārija 2. ainā sižetiski iezīmē jaunu Lotes un Kanta satikšanos (pēc Kanta attaisnošanas), kas notikumu attīstībā izrādās abiem liktenīga. Savukārt priekšpēdējā ainā vēl viena katastrofa – šoreiz ar letālām sekām – fiksē pēdējo straujo pavērsiena punktu abu varoņu morālās un fiziskās lejupslīdes ceļā.

Lugas pirmā daļa iezīmē varoņu virzīšanos uz savstarpēju kontaktu – līdz brīdim, kad Kants pirmo reizi ir Lotes dzīvoklī. Savukārt otrā sākas ar attiecību krīzi – Lote pūlas uz ielas panākt pirms kāda laika pazudušo Kantu. Tā ir

¹ Čakare V. Op. cit., 183.–184. lpp.

² Karogs. – 1997. – Nr. 3. – 59. lpp.

vēlēšanās atjaunot reiz iezīmēto attiecību raksturu, pierādīt to iespējamību, kas vienlaikus kontrastē ar vēlmi glābt pamazām brūkošos Lotes agrākās, stabilās dzīves pamatus. Simboliska loma te ir tantei, kuru Lote aizraida no mājām (Lote viņu atstāj aiz dzīvokļa durvīm, jo tobrīd ir intīmā tuvībā ar Kantu). Tantes pazušana, dzīve uz ielas (par ko lugā dzirdam) it kā apzīmē pašas Lotes saraustīto dvēseli; viņa gribētu tanti sameklēt, tā atjaunojot izjaukto lietu kārtību, bet būtībā pati tam pretojas, cerot, ka sakars ar Kantu turpināsies. Ziņa par tantes nāvi ir viena no pakāpēm Lotes lejupslīdē. Jo tuvāk lugas finālam, jo Leldes Stumbres sākumā izvērsti detalizētie dialogi tiecas iegūt marginālākus apveidus, ainas kļūst īsākas un drudžainākas, atspoguļojot varoņu dvēseles rītmus. Pēdējā aina iegūst pseidoloģiskas «prāvas» raksturu – Lote un Kants pūlas kā Temīdas svaros noteikt katra vainas pakāpi. Tā vienlaikus ir arī loka (gredzenveida kompozīcijas) noslēgšanās, neauglīga, absurda un atsvešināta diskusija neizbēgamas un arī pašu varoņu apjaustas bojāejas priekšā.

Arī trīscēlienu lugas «*Svešinieki šeit*» kompozicionālais pamats ir atsevišķā aina, taču atšķirībā no lugas «*Slepka un slepkava*», kur ainu attiecības visumā cēloņsakarīgas, lugai «*Svešinieki šeit*» raksturīga ainu montāža. Te var runāt par dramatiskā un episkā teātra elementu sintēzes procesu.

Arī šīs lugas centrā – nemiera, kaislības un ilgu plosīta galvenās varones Simonas dvēsele. Greizsirdības uzplūdā viņa nogalina savu iemīļoto – komponistu Ingu. Vēlāk Lelde Stumbre liek Simonai ceļot dažādos laikos un vietās (piemēram, Ingu bērniības vidē, tuvā nākotnē Francijā, Hēroda laika galmā), kur viņa sastop Ingu dažādos veidolos un vienlaikus aizvien no jauna pārliecinās par kaislību nerimstošo spēku. Mūsdienas šai ziņā samērojamas ar jebkuru citu laikmetu (pat Salome šai lugā traktēta tikai kā laiska guļava), jūtas šodien var būt pat daudz intensīvākas nekā citā, piemēram, agrākā laikā, un varbūt tieši tās ir cilvēka eksistences attaisnojums un apliecinājums. Katrā ziņā Leldes Stumbres varones, jau 80. gadu beigās nonākušas pie atziņas par sociālās vides iespējamo harmonizējošo lomu vai vismaz par cilvēka neizbēgamo saistību ar šo vidi, nebeidz ilgoties pēc citas, citā intensitātē nodzīvotas dzīves – pat līdz labā un Jaunā robežu pārkāpšanai. Ne velti Simonas pavadoņi L. Stumbres lugā ir Sols un Jussi – tēli, kuros pamanāmi Sātana un Dieva Dēla vaibsti, divi principi, starp kuriem mūžīgas izvēles meklējumos atrodas cilvēka dvēsele. Mēs esam šī procesa sekotāji un vienlaikus, atsvešināti no tā ar darbības vietu, epizožu, personu maiņu, kļūstam par tā savrupiem lieciniekiem. (Tajā pašā laikā katra epizode ir savas iekšējās dramaturģijas piestrāvota, un tāpēc tās nekļūst tikai par galvenās darbības līnijas ilustrētājam, bet veido noslēgtu vienību, kas tālāk iekļaujas lugas kopējā struktūrā.)

Leldes Stumbres iedzījināšanās personāžu zemapziņā, vēlme atrast kopīgus, personības būtībai svarīgus slāņus virza viņu ne tikai uz savā daiļradē jau iezīmētu motīvu variācijām, bet arī uz agrāk uzrakstītu drāmu mūsdienīgiem interpretējumiem. Luga «Dancoju, spēlēju» (1997) rakstniece piedāvā pazīstamā Raiņa darba motīvu šodienas variantu, veidojot savu lugu kā dramaturģes Leldes Stumbres un aktrises Vijas Artmanes sirreālu ceļojumu Raiņa tēloto notikumu pasaulē. (Rakstniece saka, ka tā ir arī vēlēšanās «iekļūt literatūrā», uzsvērt dzīvošanas iespēju šajā bagātajā un citādajā realitātē – kā Alises Brīnumzemē.) Teātrim šeit tiek piedāvāta vēl viena iespēja sarežģītas skatuviskā realitātes radīšanā (Stumbre un Artmane arī kļūst par Leldēm līdzās «īstajai» Leldei un bagātina šo tēlu ar savu cilvēcisko un māksliniecisko pieredzi un uztvērumu), kas, iespējams, var izrādīties tikpat grūta mikla kā, piemēram, neiestudētā luga «Garais dancis», kura 80. un 90. gadu mijas pārejas laika realitāti atveidoja kā notikumus deju zālē (līdzīgi kā tas ir režisora E. Skolas pazīstamajā filmā «Balle»). Dejai te jāietiecas pašā pārmaiņu procesa būtībā – no prieka, nevaldāmas, atbrīvojošas līksmes līdz smagam, nogurdinošam ikdienas pienākumam kā ceļam uz šīs atbrīvotības grūto piepildījumu. Arī (un viedā paredzējumā) dejai kļūstot par iespēju izrauties, pārspēt citus lepnībā un ārišķā spožumā.

90. gadu vidū, apliecinot sevi kā nobriedušu rakstnieci, Lelde Stumbre joprojām piedāvā teātriem gan spilgti tēlainus, gan psiholoģiski blīvus sacerējumus. Viņa pieder pie tiem dramatiķiem, kuru daiļrades turpinājumu un lugu skatuves dzīvi vērts gaidīt ar vislielāko interesi.

BIBLIOGRĀFIJA

Publicētās un Latvijas profesionālajos teātros izrādītās Leldes Stumbres lugas

Tā, lai var redzēt ceļu. – Public.: Lugu izlase. – R., 1989. (Saturā: Tā, lai var redzēt ceļu; Nākošpavasari; Kuģītis miglā; Liels, spoži sarkans autobuss.)

Andersons. – Public.: Karogs. – 1979. – Nr. 4. Pirmizr.: Dailes t. 1980. 5. l.

Zīmējumi smiltīs. – Public.: krāj. Intervijas. – R., 1982. Pirmizr.: Dailes t. 1980. 5. l (ar nos. Millers).

Ipolīts. Bērni. – Pirmizr.: Nacionālajā (Drāmas) t. 1982. 5. III (ar nos. Klusā daba ar cilvēkiem).

Jānis. – Pirmizr.: Valmieras t. 1984. 15. III.

Gaidīt. – Pirmizr.: Liepājas t. 1986. 19. XII.

- Ziedīņi. — Pirmizr.: Jaunatnes t. 1986. 30. XII.
 Sarkanmataināis kalps. — Public.: krāj. Virtuss. — R., 1987. Pirmizr.: Nacionālajā (Drāmas) t. 1987. 10. II.
 Nākošpavasars. — Public.: lugu izlasē. Pirmizr.: Valmieras t. 1988. 12. VI.
 Kuģītis miglā. — Public.: lugu izlasē. Pirmizr.: t. «Kabata» 1988.
 Tā, lai var redzēt ceļu. — Public.: lugu izlasē. Pirmizr.: Dailes t. 1990. 14. XI.
 Kronis. — Public.: Teātra Vēstnesis. — 1989. — Nr. 1., 2. Pirmizr.: Nacionālajā t. 1989. 16. XI.
 Liels, spoži sarkans autobuss. — Public.: lugu izlasē.
 Roze. — Public.: Karogs. — 1991. — Nr. 5–6. Pirmizr.: Valmieras t. 1992. 13. XII.
 Suns. — Pirmizr.: Nacionālajā t. 1992. 20. III.
 Deviņas īsas lugas (cikls). — Public.: Teātra Vēstnesis. — 1993. — Nr. 3. (Ezers. Sūdi. Vēja stikls); Karogs. — 1993. — Nr. 6. (List. Ezers. Satikšanās).
 Slepkava un slepkava. — Public.: Karogs. — 1994. — Nr. 7.
 Divi forši suņi. — Pirmizr.: Liepājas t. 1994.
 Spalvas. — Public.: Latviešu jaunāko lugu izlase. — R., 1995. Pirmizr.: Dailes t. 1995. 10. X.
 Svešinieki šeit. — Public.: Karogs. — 1996. — Nr. 1. Pirmizr.: Nacionālajā t. 1995. 5. VI.
 Dancoju, spēlēju. — Public.: Karogs. — 1997. — Nr. 3.

Nozīmīgākie raksti par Leldes Stumbres daiļradi

- Bergmanis A.* Lelde Stumbre dramaturģe // *Atmoda Atpūtai.* — 1993. — 8. maijā.
Bergmanis A. Par noslēpumu ar daudziem jautājumiem // *Liesma.* — 1989. — Nr. 5.
Bētiņa A. Lelde Stumbre // *Liesma.* — 1980. — Nr. 5.
Čakare V. Leldes Stumbres zīmes sievietes esībai vīrieša pasaulē // *Feminisms un literatūra.* — R., 1997.
Freinberga S. Leldes Stumbres teātris // *Māksla.* — 1991. — Nr. 1.
Kilevica L. Sirreālisma estētika L. Stumbres lugās // *Karogs.* — 1994. — Nr. 7.
Pētersons P. Re, kā! // *Liesma.* — 1983. — Nr. 9.
Radzobe S. Par lugām, kuru varoņi vienlaikus dzīvo divās pasaulēs // *Grāmata.* — 1990. — Nr. 1.
Treimanis G. Kas slēpjas aiz dialoga... // *Draugs.* — 1983. — Nr. 6.
Vārdaune Dz. Vai dramaturģijā ir kas jauns? // *Kritikas gadagrāmata,* 11. — R., 1983.
Ziverte L. Tukšu telpu apdzīvot nevar // *Teātra Vēstnesis.* — 1993. — Nr. 3.



PĒTERS BRŪVERIS 1957

leva
KALNIŅA

Dzejnieks Pēteris Brūveris gadus divdesmit ir piederīgs dzejai, taču dzīvo dažādos tās kontekstos – ne tikai lirikā, bet arī bērnu dzejā un atdzejojumos, bet tas nozīmē nokļūt dažādu poētisko izteiksmju, dažādu valodu un pasaules izjūtu krustojumos. Krustpunktos vienuviet satek un satiekas atšķirīgais, citālais, savādais, krustpunktu klātesamība arī veidojusi P. Brūvera daiļrades īpatnību.

P. Brūveris dzimis 1957. gada 24. aprīlī Rīgā, taču visu mūžu dzīvojis Rīgas pievārtē netālu no Ulbrokas savās tēva mājās «Kalējos». Dzīvei robežzonā – ne īsti pilsētā, ne īsti laukos – bijusi būtiska nozīme Brūvera pasaules uztveres un dzejas poētikas tapšanā. 1972. gadā beidzis Biķeru astoņgadīgo skolu. Brūveris pats stāsta: «Mācījos Biķeru astoņgadīgajā skolā. Bija kādreiz tāda skola blakus Biķeru baznīcai. Rīga tad vēl nebija tik izplūdusi, un Biķeru skoliņa bija tāda tipiska lauku skola – nelielas klases, regulāra bumbas dauzīšana, iešana kolhoza laukos strādāt (atceros, toreiz cieņā bija dusts), tāpat «čikas» spēlēšana mežīņā, gandrīz visi bērni tai skolā nācām no parastajiem, precīzāk sakot, «melnajiem».»¹ Uz Rīgas 49. vidusskolu mudina doties interese par ķīmiju, taču liktenīgs izrādās pavisam kas cits – klasesbiedrs, nākamais dzejnieks Māris Melgalvs aizved P. Brūveri sev līdzī uz diviem interesantiem pulciņiem: «Tās bija kā divas saliņas, kur tverties no ideoloģizētās, stulbās skolas. Pirmā – literatūrzinātnieces Līvijas Volkovas vadītais Jauno muzejnieku pulciņš, otrā – Jura Krieviņa vadītā jauniešu fotostudija «Triss» Mazās ģildes pagrabīņā. Tur varēja brīvi darboties, bija atmosfēra, iespēja

¹ *Repše G.* Pēters bez astes: Intervija ar dzejnieku P. Brūveri // Labrīt. – 1994. – 15. decembrī.

tikties, strīdēties ar līdzaudžiem, kurus neinteresēja komjaunietiskās aktivitātes... Pie Līvijas darbošanās bija vairāk uz pagātni vērsta (kā jau muzejā) — materiālu vākšana, viesošānās pie veciem ļaudīm (atceros, labprāt gāju ciemos pie Ženijas Sūnas-Peņģerotes klausīties atmiņas par Jāni Gresti), biju arī pāris ekspedīcijās (ļoti romantiski, ar kūtsaugšu gulēšanu), varēja lasīt fondos grāmatas, ko antikvariātā nepieņēma, utt. Pie Jura pagrabiņā bija ne tikai ar fotografēšanu saistītas nodarbes, te nāca, apgrozījās un vakarēšanās piedalījās visādi ļaudis — poēti, mākslinieki. Tas, protams, atstāja savu iespaidu. Šķirstījām poļu žurnālus (caur poļiem, kur bija krietni vājāka cenzūra, šurp atplūda dažādi avangardiski gājieni, vismaz kaut kāds priekšstats radās par to, kas pasaulē notiek), klausījāmies plates — no renesanses līdz Mailzam Deivisam.»¹

Vidusskolas gados veidojas P. Brūvera humanitārās intereses, top arī pirmie dzejoļi. Absolvējot vidusskolu 1975. gadā, mērķis šķiet visai skaidrs — Filoloģijas fakultāte, taču nākamais dzejnieks neiztur konkursu. Tāpat kā daudziem «caurkritušajiem», glābiņš no draudošā dienesta padomju armijā ir mācības G. Gailis 2. profesionāli tehniskajā skolā. 1976. gadā P. Brūveris iestājas Konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Kultūrizglītības darbinieku nodaļā, kuru pabeidz 1980. gadā. Studiju gados notiek nopietna pievēršanās dzejošanai un dzejas lasīšanai: «Kas attiecas uz dzeju, protams, bija dzelzs priekšskars, un pie grāmatām, tekstiem bija grūti tikt. Daudz izdarīja mūsu atdzejotāju plejāde — Skujenieks, Kamara, Čaklais, Bērziņš, Briedis —, lai mūsu dzeja neapkalķotos, lai zinātu, kas ir noticis un notiek citos dzejas laucīņos. Spēcīgs blieziens man, domāju, tāpat kā daudziem citiem, bija Maijas Silmales sakārtotā franču dzejas antoloģija. Tā nu tas pamazām tīstījās uz priekšu. No pašmāju modernistiem pie sirds gāja Rokpeļņa un Helda pirmās grāmatas, Neibarta «Lasāmgabali». Tad Belševicas «Gadu gredzeni» (...), var jau tā turpināt un nosaukt vēl dažus... Kārtīgi «izņemu cauri» Majakovska pirmsrevolūcijas periodu... Tad pa starpām nāca iepazīšanās ar Trāklu, Bobrovski...»²

Pēc augstskolas beigšanas dzejnieks kādu laiku strādā, vairāk gan formāli skaitās zinātniskais līdžstrādnieks Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejā. Astoņdesmito gadu beigās un deviņdesmito sākumā strādājis par literāro konsultantu laikrakstā «Padomju Jaunatne», par literārās daļas vadītāju «Literatūrā un Mākslā», vēlāk piedalījies žurnāla «Vīri» veidošanā. Tomēr galvenā nodarbošanās arvien bijusi dzeja, lasīšana, valodas mācīšanās un atdzeja: «...deviņdesmit pieci procenti darba un mācību ir pagājis četrās sienās

¹ *Repše G.* Pēters bez astes: Intervija ar dzejnieku P. Brūveri // *Labrīt.* — 1994. — 15. decembrī.

² Turpat.

starp grāmatplauktiem . . . »¹ P. Brūveris par saviem skolotājiem dzejā, lai arī ne vienīgajiem, uzskata Knutu Skujenieku un Uldi Bērziņu, bet pats savu attieksmi pret dzejošanu balsta uz diviem vājiem – valodas izjūtu un atdzeju kā dzejas skolu: «Būtībā jau nav ne tādu skolu, ne kursu, kur varētu Dzeju, Literatūru iemācīties. Tāpat kā mūziķim vajadzīga absolūtā dzirde, tā dzejniekam jeb vārda māksliniekam jābūt valodas izjūtai. Pārējais, kā teiktu Knuts (K. Skujenieks – I. K.), ir amata smalkumi. Kad Knuts mūs, jaunus, labprāt konsultēja (fu, kāds nejēdzīgs vārds), atceros, viņš neformālo analīzi sāka no resnā gala, resp. – no tā, kāpēc tu raksti, kāda velna pēc, vai tam iraid kāda dziļāka jēga. Nu, un tas, «kā», tas ir apgūstams, iemācāms. Bet dzejošanai vislabākā skola ir atdzeja.»²

Pēters Brūveris pieder pie dzejnieku paaudzes (M. Melgalvs, A. Aizpuriete, K. Elsbergs, A. Rancāne, I. Zandere), kura, debitējusi septiņdesmito gadu beigās, ar pirmajiem dzejoļu krājumiem visai steidzīgi sevi pieteica latviešu dzejā astoņdesmito gadu sākumā. Atšķirībā no vienaudžiem P. Brūveris savu dzejas koncepciju un poētiku briedina krietni lēnāk – no pirmo dzejoļu publikācijas laikrakstā «Literatūra un Māksla» 1977. gada 23. martā līdz pirmajai dzejoļu grāmatai «Melnais strazds, sarkanie ķirši» paiet desmit gadi. Šai laikā periodikā publicēti pāri par sešdesmit dzejoļiem (neskaitot dzeju bērniem), pēc stingras atlasē pirmajā grāmatā iekļauti tikai deviņi. Tāpat posmu no 1977. līdz 1985. gadam, kad presē lasāmi pēdējie krājumā «Melnais strazds, sarkanie ķirši» uzņemtie dzejoļi, pilnīgi pamatotī var saukt par Brūvera mācekļa gadiem. Šī darba redzamā daļa, kā jau teikts, ir regulārās dzejoļu publikācijas laikrakstos un žurnālos «Literatūra un Māksla», «Padomju Jaunatne», «Karogs», «Liesma», jauno dzejas kopkrājumā «Acis» (1981) un «Dzejas diena» (1984). Paralēli, sākot ar 1981. gadu un itin kā atsaucoties kritiķes I. Vāvernieces vēlējumam³, žurnālos «Draugs» un «Zīlīte», laikrakstā «Pionieris», vēlāk arī almanahā «Garā pupa» lasāmi P. Brūvera dzejoļi bērniem. Astoņdesmito gadu sākumā parādās arī pirmie atdzejojumi no azerbaidžāņu valodas – azerbaidžāņu folkloras četrriņdes bajatī, stāsti. Iezīmējas interese par latīņu valodu un Senās Romas literatūru, taču pēc pāris romiešu dzejdarbu

¹ *Repše G.* Pēters bez astes: Intervija ar dzejnieku P. Brūveri // *Labrīt.* – 1994. – 15. decembrī.

² Turpat.

³ Recenzējot krājuma «Acis» četrpadsmit autoru dzejoļu kopas, kritiķe I. Vāverniece raksta par jaunā dzejnieka P. Brūvera «pārbagāto iztēli, spilgtajiem tēliem, metaforu zibšņiem, kūleniskiem dzejasdomas apsviedieniem» un izsaka viedu vēlējumu: «Gribētos, lai P. Brūveris pamēģinātu spēkus bērnu dzejā.» (*Vāverniece I.* Par vienu sirdsietrīsēšanos bagātāka // *Draugs.* – 1980. – Nr. 12. – 7. lpp.)

atdzejojumiem (Katullis, Marciāls) tā uz ilgiem gadiem apsīkst, atstādama gan savdabīgu atspulgu paša dzejā¹, kas vedina domāt, ka antīkās literatūras ierosmju avots būtu varējis būt itin dzīvinošs. Astoņdesmito gadu vidus iezīmīgs ar vācu dzejnieka ekspresionista Georga Trākla atdzejojumiem, ar turku valodas apgūšanu, kas rezultējas kopdarbā ar Uldi Bērziņu – mūsdienu turku dzejas izlasē «Baložu pilni pagalmi» (1988).

Dziļāk, būtiskāk zeļļa gadu rūgšanas procesu atklāj pirmās dzejas desmitgades publikācijas. Taču jāapzinās, ka līdz lasītājam nokļuvusi dzejas tekstu neliela daļa, pārējie iegūlušī dzejnieka arhīvā vai atdoti ugunij. Par nozīmīgu daiļrades sākumposma uzdevumu P. Brūveris uzskata fantāzijas un asociāciju brīvlaišanu, apziņas atbrīvošanu no kontroles: «Trenēju (tolaik – I. K.) dzejupfantāziju, ļaujoties apziņas plūsmai. (...) Līdz gadiem divdesmit pieciem rakstīju gūzmaini, izmēģinot dažādas «rakstības». Teiksim, uzdevums – uzrakstīt šodien sonetu vainagu vai izgāzt, cik nu var, prāta nekontrolētus zemapziņas vīziju paisumus... (...) Vārdu sakot, izpurcīju zemapziņu līdz ārprātam, pavērās pārāk biedīgi «sīrtīga» ainava... Vajadzēja domāt, kā to visu satvarot, kā izsijāt, pietrūka arī poētiskās tehnikas un arīdzan valodas izkoptības, lai galīgi nenoslīktu haosā. Uz vairākiem gadiem (līdz atmodai) ieslēdzos četrās sienās starp grāmatām, vārdnīcām, atdzejoju...»² Daudzi no septiņdesmito gadu beigu un astoņdesmito gadu sākuma dzejoļiem, bet it īpaši RLMVM P. Brūvera fondā esošie īsprozas darbi³ tā arī vērtējami – kā fantāzijas izpaudumu skices, uzmetumi, brīžiem visai konstruēti, brīžiem manierīgi, vēl nesazēlušī vēlāko krājumu leknajā, sabiezinātajā, pat smacējošī smagajā tēlainībā.⁴ Kopumā tos raksturo radošai individualitātei tik nepieciešamā uzdrīkstēšanās, no kuras pamazām veidojas dzejnieka iekšējā brīvības apziņa: «*un es varu un atļauju sev / ogli nosaukt par māju / bērzu nosaukt par noti / kadiķi nosaukt par sliekasni / un mežu nosaukt par tādu alfabētu / kurā es iešu vēlreiz un vēlreiz / jo zemzemes kurmis man ielicis acis / jauniņas jauniņas liepiņas / nāciet / stājieties man blakus / man sauļā ir trīs smaragdī / un viņi sāks elpot / tiklīdz mutē dzims neimitēts ozols*».⁵

¹ Dzejoļu diptihs «Ismēne un Antigone» (Liesma. – 1984. – Nr. 1. – 31. lpp.), neglīti baigais liktēndievietes Atropas tēls dzejoļī «Nakts ar Atropu» (Dzintara galvaskausi. – R., 1991. – 69. lpp.).

² *Repše G. Pēters bez astes // Labrīt. – 1994. – 15. decembrī.*

³ RLMVM, P. Brūvera fonds, inv. nr. 476931, 476952–476958.

⁴ «Panteras un tīģeri» (Karogs. – 1978. – Nr. 3. – 104. lpp.). «Šajā visaklajā naktī es eju...» (Literatūra un Māksla. – 1981. – 6. martā).

⁵ «Nāciet» // Literatūra un Māksla. – 1978. – 22. decembrī. Skatīt arī dzejoļi «Kuģis beidz mīņāties...» (Acis: Jauno dzeja. – 4. laidziens. – R., 1981. – 40. lpp.).

Cieši dzejnieka iekšējās brīvības jautājumam pieslēdzas Brūvera agrīnajai dzejai raksturīgās refleksijas par dzejnieka darbu, tā jēgu; dažādās variācijās pie tās viņš atgriežas gan arī vēlāk. Vienā no pirmajām intervijām lasāms: «Līdz šim nevaru rakstniecību uzskatīt par profesiju. Tā man šķiet parazitisms.»¹ Pretruna, šķiet, iezīmējas, sastatot fizisko darbu ar mākslas efemēro, gaisīgo būtību, praktisko nelietojamību. Taču dzejā tā atveidojas nevis mokošā konfliktā, bet drīzāk vieglā, reibinošā priekā par savu citādumu, atšķirīgumu no pasaules, savas dzimtas: «*blakus valstībā / balti senči grāba sienu / un ar bērīšiem / pa olnīcām veda mājup / bula klusumā kaut kas ierūcās / visi pacēla galvas un – / kaut kur Brūveru pļāvās / nokrita dzejolis*».²

Par šī posma ieguvumu uzskatāma atziņa, ka dzejas galvenais objekts un instruments ir vārds: «*Krēslas karaļmeitai – Tumši zaļi svārki // Viņiem pie-skarties / Tas maksā dārgi // Mācēt pazaudēt / Kaut reizi dienā // Mācēt negaužoties / Palikt vienam // Tad drīkst viņas / Svārkus paglaudīt // Rakstīt testamentu / A la Egils Plaudis // Krēslas karaļmeitai / Tumši zaļi svārki // Atspīd zvaigznēs / Klusa gaisma – vārdi*».³ E. Plauža personības un liriskas ietekme samanāma romantiska patosa iekrāsotā dzejnieka likteņa izpratnē – par dvēseles tīrskaru un dzejnieka radošās enerģijas provocēšanu maksājams ar zaudējumiem un vientulību.

Sākumposma dzejoļos saskatāmi arī produktīvi aizmetņi poētiskā. Atbilstoši savam poētiskajam temperamentam dzejas spēku un valdzinājumu dzejnieks saskata tēlainībā, pārdzīvojumu gleznainā noformējumā, neatstājot novārtā arī dzejas skanisko pusi. Par vienu pasaules redzējuma un dzejoļu uzbūves principu kļūst pretstats, realizējoties opozīciju pāros, piemēram, sociālā līmenī: *es, mēs* – citādie, savādākie, kuriem jauts aiz parādību izpausmēm saskatīt dziļāko plānu, un *viņi* – mērenie, ikdienas, stereotipa cilvēki.⁴

Pretstats iezīmējas arī dabas un civilizācijas⁵ sadūrā (to pārstāv, piemēram, antitētiski dzejas tēli *skudra, gārnis, lazdu* un *liepziedu atlās* un tehnizētās vides relikti *asfalts* un *azbests*).

Dzejniekam allaž ir nepieciešamība paplašināt dzejas robežas, meklēt jaunas, neparastas sakarības, – arī P. Brūveris tiecas to darīt. Dzejoļa «svešās

¹ *Līvena L.* Dzīvo dzejnieks Brūveris šai malā // Padomju Jaunatne. – 1986. – 26. novembrī.

² «Dzejolis» // Karogs. – 1978. – Nr. 3. – 105. lpp.

³ *Acis*. – R., 1981. – 39., 40. lpp.

⁴ Dzejoļi «Sēžam draudzīgi...», «Lietus» (Literatūra un Māksla. – 1977. – 25. martā).

⁵ Dzejoļi «Zemu pie zemes» (Liesma. – 1980. – Nr. 6. – 29. lpp.), «cilvēk mazais labais...» (Padomju Jaunatne. – 1981. – 28. aprīlī).

balsis gājputni runā...»¹ konflikta atsperi veido pretstati *gājputni – zeme*. Ierasti *gājputnu* simboliskā nozīme saistās ar nemieru, ilgām pēc neikdienišķā, bet *zemes* tēla semantika izsaka traucējošo, iegrožojošo, sasaistošo. P. Brūveris tradicionālās tēlu nozīmes apvērš – dzejolī *zeme* ieguvusi absolūti pozitīvu, mīļuma apdvestu nozīmi – tā simbolizē spēku, pacietību, spītīgu izturību un cerību («*vai redzi manu zemi / kura mēmos akmeņos stīdz*», «*mana zeme kā spītīgs vecis / pie sava pavarda vien*»), bet epitets *svešs* projicē gājputnu tēlā jaunu sēmu – nepiesaistību, atbildības trūkumu, bezatmiņu («*mana zeme ar taisnu roku / ziemsvidā laimi sver / kamēr gājputni lētā krogā / dārgu sveša brūvēto alu dzer*»). Dzejolī «*arī debesīm gribas...*»² P. Brūveris, līdzīgi citiem viņa paaudzes dzejniekiem K. Elsbergam, M. Melgalvam, E. Zirnīm un minēto impulsētājam J. Rokpelnim, satuvina augsto ar zemo. Kristietības un romantisma tradīcijas iespaidā *debesis* simbolizē absolūtu pozitīvu, sakrālu vērtību, P. Brūvera dzejolī tās tiek profanizētas, piezēmetas visai banālā sadzīves situācijā: «*arī debesīm gribas / pasēdēt krogā / pie pelēka pleķaina galda / un iedzert pinti / visdubļainākā alus*». *Debesu* pozitīvā nozīme veidojas nevis tradicionāli, uz pretstatu pamata (*debesis – zeme*), bet sintezējot pretstatus: «*arī debesīm jājūt / purva gravitācija / jo kā gan citādi / viņas drikstēs / stāvēt pār / un par mums*». Šādi postulēts ideāls, šķiet, ir savdabīga laika relativisma zīme, kas atklāj agrāk skaidrās vērtību un antivērtību skalas nepamatotību, neargumentētību, jo sociālisma morālētiskajā haosā vērtības ir pakļautas entropijai, morāles kolektīvie orientieri izšķobījušies. Cēlos vārdos (dzimtene, darbs, mīlestība, māte) sauktais ideāls ir atrauts no dzīves, pildīts ar reālajai situācijai neatbilstošu jēgu. Apliecināt cēlo vārdu ideālus nozīmētu melot, tāpēc ideāli tiek piezēmeti, pietuvināti reālajai situācijai, tie nezūd, tikai tiek izteikti citādi, atšķirīgi no lasītāja apziņā iestrādātajiem stereotipiem.

P. Brūvera dzejas pirmās desmitgades konsekvences, poētiskie un pasaulē redzējuma uzkrājumi vienkop ieraugāmi 1987. gada sākumā iznākušajā dzejoļu krājumā «*Melnais strazds, sarkanie ķirši*». Mācekļa gadu pārbaudes darbu kritika uztver atzinīgi, raksturojot P. Brūveri kā profesionāli patstāvīgu dzejnieku, turklāt ierauga viņa savdabību kā latviešu dzejas, tā jaunākās dzejnieku paaudzes kontekstā. Taču pirmā grāmata ne tikai rezumē noietu ceļa posmu, tā iesien mezglus tālākai daiļrades perspektīvai. Krājuma titullapā uzrādīts dzejoļu tapšanas laiks – 1979.–1985. gads. Stingrā laika

¹ Literatūra un Māksla. – 1981. – 25. decembrī.

² Turpat.

dokumentācija saglabāsies arī turpmākajos krājumos, acīmredzot dzejniekam šķiet svarīgi uzsvērt savu saistību ar konkrēto laikmetu – piederību tam, iesaistīšanos tajā, atkarību no tā, arī atgrūšanos un iespēju dzīvot citā (sapņu un mūžības) realitātē. Krājuma dzejoli tieši vai poētiskā pastarpinājumā liecina, ka P. Brūverim nozīmīgas ir sociālas, kolektīvas jūtas un pārdzīvojumi, turklāt visai plašā amplitūdā. Nevairoties banalitātes «no sava laika neizkāpt», dzejnieks ieviek stagnācijas dziļāko gadu vaibstus: «*bezvējš/mani ir saliecis / ragā // bezvējš / man ir uzlicis ragus / un aizvedis manu mīļo / Cerību / velns zina kur*». Dzīve svešas varas zobena ēnā rada personības iekšējās trimdas situāciju, kuras psiholoģiskā smaguma raksturīgākās izpausmes ir bailes, nedrošība, neuzticēšanās, bezcerības, bezizejas izjūta: «*...bet nomierinies. Izskaiti līdz desmit. Un tālāk/savu darbu dari. / Ko tev var padarīt? Skaust cerības, ņemt prieku/vai uzraut kādā zarā. / Tu nomierinies. Izskaiti līdz simtam. Simt rindu /uzraksti par to, ko redzi. / Rīt draugam aizsūti. Iespējams, ka aizies. /.../ bet izturi. Bet... tici. Kaut kam. Kaut vabolei. / Kaut piekusušai bitei. / Vai saules atspulgam uz cietumnieka pieres. Drīz/sitīs rīta jundu Pētertorņi. Mēs/Rīgā. Savās mājās. / Tomēr vientuļi un katrs par sevi / Un iztiekam ar to, ko Dievs mums neiedēvis.*» P. Brūvera dzejas rindas neatvairāmi sauc atmiņā V. Belševicas dzejoli «Latvijas vēstures motīvs: Vecrīga» no krājuma «Gadu gredzeni» (1969). Taču dzejnieku stājas ir atšķirīgas: V. Belševicas – spītīga spēka, nepieķāpības pilna, P. Brūveris gan dziļi sevī slēpis un saudzējis veseluma kodolu, tomēr visu laiku jūtas sevis paša, savu baiļu apdraudēts.

Varas un indivīda attiecības krājumā tiek iedzīvinātas ar pretstatiem *es, mēs* un *viņi*. Taču robežšķirtni starp opozīcijas pāriem velk nevis romantiski patosēti ētiski estētiskie kritēriji (*es, mēs* – cildenie, skaistie un *viņi* – zemiskie), bet gan katra opozīcijas pāra būtību (vitalitāti) raksturojošie lielumi *dzīvs* – *nedzīvs*. Pretstata struktūras pārkāpšana ļauj daudzveidīgāk, ne tik viennozīmīgi raksturot *es, mēs* pusi, gan saglabājot zināmu plakātiskumu *viņu* raksturojumā; tā netieši ieprojiķē autora attieksmi pret katras opozīcijas puses attīstības perspektīvu. P. Brūvera dzejā svešas varas iemiesotāja rokās nav vis uguns un zobens, tas pieņēmis miermīlīgāku izskatu, bet tādēļ nav mazāk baiss, jo tiecas iznīcināt cilvēka patību, *savumu*, viņa unikālo savdabību, kritisko prātu, radošo garu un pārvērst pelēkā masā. P. Brūvera dzejā *viņš* iegūst vienkāršotāja vārdu: «*Dreb lapas, katra sava; / Grebļ gaisā viennozīmības ģerboni Ziemeļvējš /.../ Mans manums. Tavš tavums. Šit vienkāršotājs / Pa krāsainumu, šķīst stikliņi, gārdz lauks, bez/savuma biz pāri sniega bizoni.*» *Viņiem* ir arī citas izpausmes, varai piemītošais brutālais spēks iemiesots *viņu*

tēlā (cikls «Apelsīni»), savukārt *ģipša sejās* vīd baigās pagātnes ūsainā patvaldnieka ēna, marksisma-ļepinisma dogmatiskā taisnprātība: «*Kaist sarkans tērauds / ģipša sejās, kvēl fotogrāfijās / un tirāniskā dzejā; / cik varonīgi / atcirst liekās saknes, lai pārskatāmāk, metāliskāk / šalktu lapojums, lai putni / trallinātu bleķīgāk, lai trulās bailēs iznomātu sirdis / par tērauda skulptūriņu veidnēm, lai nodevības sēja...*»

Laika smagais spajds ir gājis pāri cilvēkam, erozija skārusi ne viena vien sirdsapziņu, morāli, arī piederības izjūtu tautai. P. Brūvera dzejā neatrast cēluma un varonības zīmogotas pieres: «*Cīts guļ, cīts stostās, dažī čirkstam, / cīts, pūļa apjūsmots, / pūš zilu miglu zilā ekrānā.*» Dzejniekam svarīgi saglabāt cilvēcības, siltuma mirkļus (dzejolis «tās gaišās stundas, lietūs sudrabs rūtīs...»), tāpat kā svarīgi saglabāt atmiņu — saikni ar savas tautas un baltu kopības pagātni (dzejoli «Re, Cedriņš atnācis...», «Mēs meklējam satikšanos», «Brāji», «Johannes, tu zini...», «Nostalgija pēc prūsiskā»).

P. Brūvera pirmā krājuma dzejas telpas izveidē arī izmantots pretstata princips. Pirmajā mirklī nešaubīgi gribas teikt: P. Brūvera dzejas telpu piepilda pilsētvide, taču, vērīgāk ielūkojoties, jāprecizē: tā ir *robežvide* starp pilsētu un laukiem. Šķiet, dzejniekā šādu vides izjūtu veidojusi dzīve Rīgas tuvumā — ātri sasniedzamā pilsēta un tēva mājas laukos. P. Brūvera dzejā vērojama saasināta industrializētās vides izjūta. Visspēcīgāk par to runāts nodaļā «Atteka». *Atteka* ir simbols: tā atklājas kā dehumanizētās vides koncentrāts, tajā no dabiskās vides palicis vien nieks (konkrētajā dzejojumā «Atteka» — kaija), bet sagūluši civilizācijas atkritumi: «*violeti zeltaini eļļas lāsumi; / izdzertas pudeles; salauzta lelle bez matiem; / uz pāja gala slinki staipa kaklu / kaija, tumši apsūbējis sudrabs, / brūnas acis.*» Dzīvības, vitalitātes ideju izsaka *skudra*, tā arī diagnosticē, kas šai vidē notiek ar cilvēku: «*bailes atlej manu seju / pirmsnāves maskā; .. skudras met man likumu...*» Cilvēks ir atsvešināts un lieks *attekas* vidē, jo cilvēciskais un neviltoti patiesais ir izstumts un nevajadzīgs. Kritērijs *dzīvs — nedzīvs* raksturo P. Brūvera dzejā esošos pretstatus *daba — civilizācija*, tāpat kā tas raksturoja opozīciju *es — mēs*, šī analogija ļauj dvēselisko, garīgo cilvēku, viņa attieksmi pret sev tuvu un svēto izteikt ar dabas priekšstatiem. Dzejolī «tavi vaibsti lapotnes ņirboņā...», kuru var traktēt gan kā veltījumu mīļotajai, gan Latvijai, dzejnieka sirsnība un mīļums izteikts vienīgi dažādās dzīvības un kustības izpausmēs: «*tavi vaibsti lapotnes ņirboņā; / tavi žesti, egļu galotnēm plīvojot vējā; / ar ik putnu, ik skudru tu savu klātbūtni atgādini; / visu, ko es, arī tu zini; // prieks ar skumjām vienoti tavā elpā, / tavi sirdspuksti rakstā ar maniem / savieno sapni ar īstenību, / tu manī, es tevī pārvērsties gribu.*» Mīlas objektam piedēvētais spēks spēj pat nedzīvo vērst dzīvajā: «*tu*

zārku kā šupuli iešūpinā). Cilvēciski atsvešinātās vides režisēšanai P. Brūveris patapina *neglītās* poētikas paņēmienus. Šai ziņā viņu, šķiet, rosinājuši J. Rokpeļņa poētiskie uzkrājumi¹ grāmatās «Zvaigzne, putna ēna un citi» (1975) un «Vilciens no pilsētas R.» (1986). Līdzīgi kā J. Rokpeļnim, P. Brūverim *neglītā* pretstats ir nevis *skaistais*, bet gan *dzīvais*. *Neglītāis* ir statisks, sastindzis, nedzīvs, un P. Brūveris gluži kā režisors (varbūt tā izpaužas apgūtās, bet praksē īsti lietā neliktās *masu režisora* iemaņas?) veido dzejtelpu. Viņš izkārto tajā nepieciešamo telpas aprīkojumu (*pagrabstāvs ar apelējušām sienām, sociālisma laika strādnieku ēdnīca «Peļmennaja», putekļaini bēniņi*), rekvizītus (*samīdīts pulkstenis, herhārija lapas, zirnekļa plēkas, sarūsējis zobins, rāmji bez bildēm*), rada darbojošās personas (*es, kurš sasējis mezglā tāli, bufetniece, vienaldzīga kā sfinksas, nogurusi sieviete, kurai acis kā sviēdraini zirgi, nodzīti, nepasaudzēti, un žurkas*), viņš veido situāciju uzvedumus. J. Rokpeļņa liriskais «es» poētiski rafinēti norobežojas no «nedzīvā agresivitātes»², turpretī P. Brūvera dzejas varonis jūtas statiskā inertuma apdraudēts.

P. Brūveris tiecas pārvarēt atsvešinātību, atrast kādu vērtību, izlauzties uz kādu citu esamību. Viņš pieķeras visai trafaretam glābšanas salmiņam – sapnim. Brūvera dzejā *sapnim* gan ir vairākas nozīmes: viena, tradicionālākā, atklājas kā vēlamais, ideālais, sapņu zeme: «*aiz tām visgarāko kātu pīpenēm, aiz/rītdienām piņķerīgām, aiz visa, kas/mānīgi likās svarīgs, ir zeme, /ir jūra un apvārsnis gluži blakām//. //aiz tām visgarāko kātu pīpenēm, /kur mēs vairāk nebūsim mēs, /mūsu maskas kā čūsku ādas/paliks mētāties šaipusē*». Sapņu zemes modulējums atklājas arī bērniības ainās un autora iedomu upes Ullummullumas tēlā. No romantiskās dzejas nākusi vēlme atgrūsties no ikdienas un patverties sapnī: «*smalko sapņu smilti/apdzīvot un aizmirst miesu*». Sapnim P. Brūvera dzejā ir vēl cita funkcija, tas, īpaši pirmajā nodaļā, ir starpstāvoklis starp realitāti un vīziju, robeža, kad sajaucas vakarējais ar senu pagātni, bijušais ar nenotikušo, kad no zemapziņas dziļēm uznirst dīvaini, rēgaini redzējumi, vīzijas (dzejolis «Aizmigusi Erīnija»). Varētu samierināties ar šādu, romantisku *sapņa* semantiku, taču rindas «*kur mēs nebūsim vairāk mēs, /mūsu maskas kā čūsku ādas/paliks mētāties šaipusē*», kā arī vairāki dzejoli («*zelta zalkši un zils zibens...*», «*Tikšanās izcirtumā*», «*pār sirdi grīšļa skalpelis...*», «*ko tu padarīsi, atkal...*», «*Kāds tevi sauc*») vedina domāt par

¹ *Kubuliņa A.* Jāņa Rokpeļņa sarūpētais «mazumiņš» // Grāmata. – 1992. – Nr. 1. – 68.–74. lpp.

² Turpat, 68. lpp.

kādu autora paša vēl īsti neapzinātu, bet jau klātesošu, metaforiski pastarpinātu aspektu, kurš krājumā «Sirdī melnajam putnam lizda» kļūs par patstāvīgu tēmu. Proti, autors alkst pats savas būtības, un vispirms apzināta par traucējošu tiek maska, pieņemtā loma, kura gan ļauj adaptēties sociāli (vismaz kādu laiku), taču attālina no patības. Personības pašrealizācija (K. G. Junga dziļi psiholoģijā – individuācija) gan ir deklarēta, atsevišķos dzejoļos pat pieņemta kā realizējusies jēbūtība, tomēr patiesībā nav sasniegta, kamēr «mēs rēcam bailēs no savuma sava».

Individuācijas aspektā interesants ir P. Brūvera dzejas caurviju tēls – *strazds* – ar it kā šķietami skaidru, dzejnieka pašdefinētu semantiku – atmiņa, arī vēsturiskā atmiņa kā nepieciešamā saikne ar pagātni: «*kas zin, varbūt šis melnais strazds, / kas nekustīgi raugās rietā, / ir mūsu piemiņa, atmiņa mūsu – / un vissvinīgākajā vietā – kokā*» (pasvītrojums mans – I. K.). Taču *strazda* semantika varētu tikt saistīta arī ar zemapziņas tumšo, vareno spēku, kuru nepieciešams apzināt un «piejaucēt», lai personība varētu realizēties.

Veidojot pirmo grāmatu, tāpat kā visas pārējās, dzejnieks īpaši domājis par poētiskā pārdzīvojuma un pasaules redzējuma veselumu, vienotības iespaida radīšanu. Viņa dzejoļu krājuma kompozīcija veidota analogiski simfonijas daļām: «1. nodaļa (allegro) – tagadne, notikumi visapkārt, ikdienas trokšņi, raupja atklātība, publicistiskums, «kā ar bomi pa pieri»... 2. nodaļa (andante) – lirika, statika, atplūdi, bēgums, nogurums, iekapsulēšanās, pat hermētisms, dzejoļi kā gleznu parindeņi... 3. nodaļa (scherco) – no viegla rotaļīguma līdz pat karātavu humoram, griezīgi smieklī, sērīgums, groteskums, absurdums, arī tagadne, bet «izgriezta uz āru», halucināciju kino... 4. nodaļa (fināls) – izlaušanās, apskaidrošanās, jūtot Dievu emanējamies visapkārt, pārļaicīga tumsa, pārļaicīga gaisma, pārļaicīga krēsla, bezgalīga nostalgija, bet arī konkrētība... pāreja no sava savuma uz mūsu mūsumu un vēl tālāk uz Visumu...»¹ Pirmajā grāmatā no daļu izkārtojuma dzejnieks gan bijis spiests atkāpties, jo izdevniecības darbiniekiem šķitis, ka cenzora zīmulis var aizķerties pie pirmās nodaļas «Zobena ēnā», tāpēc tā samainīta vietām ar otro – «Apelsīni».

Krājums «Dzintara galvaskausi» iznāk 1991. gadā, kad Latvija izdzīvojusi 1988. gada 1. un 2. jūnija radošo savienību plēnuma pacilātību, kad aiz muguras Tautas frontes dibināšanas kongress, plašās tautas manifestācijas un Latvijas Republikas atjaunošana. P. Brūvera krājuma pasaules izjūta ir

¹ Sarunas ar rakstniekiem: Pēters Brūveris // Kritikas gadagrāmata, 18. – R., 1991. – 249. lpp.

citāda, viņš joprojām izdzīvo vistumšāko nakti, pašus beidzamos stagnācijas gadus. Ar šo grāmatu dzejnieks apliecina, ka viņu īsteni interesē laika nospiedumi cilvēka iekšējā pasaulē un pati šī pasaule kā vienots process, pakļauts savām attīstības likumsakarībām. P. Brūvera grāmatas, būdamas gan patstāvīgas poētiskas vienības, ir vienots teksts. Katrs laika posms ir jādzīvo, nekas nav apejams vai pārlecams – arī tāda ir viņa daiļrades iezīme. Pēc pēdējā krājuma «Sirdī melnajam putnam lizda» (1995) tapuši vēl divi, kuri gaida savu izdošanas kārtu. Kamēr manuskripti nav ieguvuši grāmatas veidolu, kamēr nav «izrakstīti» no apziņas, jauni dzejoļi netop.

Otrajā krājumā «Dzintara galvaskausi» bezcerības, bezjēgas izjūta izbrīdināta līdz alegoriskam ķēmīgumam, paralizējošam klusumam. Sociālistiskā īstenība, patiesībai tuvāk būtu – sociālistiskais murgs, P. Brūvera krājumā manifestējas iekšējā un ārējā plānā. Pirmo pārstāv dzejoļi nodaļā «Skrāpējumi uz dzelzs aizkara malām», vairums no tiem pārceļojuši uz sešu autoru (U. Bērziņa, P. Brūvera, A. Žebera, E. Zirņa, J. Baltvilka, G. Godiņa) kopkrājumu «Man atņēma visu» (1990). Sastādītājs G. Godiņš ievadā raksta: «Iznākusi šī grāmata būs jau vēsture, jo tajā sakoncentrēts ilgu gadu naidis pret varu, sakoncentrēts tas spēks un tā īpatnējā poētika, ko radījusi politika. Tikai nejauciet – nevis parastā politika, bet gan poētiskā politika, kas darbojas kā sprungulis spieķos. Agrāk to dēvēja par pagrīdes vai atvilktnes dzeju, tagad var saukt par dūres dzeju.»¹ Poētiskā politika jeb «strādāšana ar kailu vārdu bez dvēseles»² ir visai riskanta savas klaji publicistiskās iedabas dēļ, kas fonā atbīda lirismu un poētiskus smalkumus, tā ienes viennozīmību un plakātiskumu dzejā. Pārejas laika dzejas procesā, kad atcelti Ezopa valodas likumi, tieši emociju izviridumi labākajā dzejas daļā, ietvērušies sarkasma, ironijas, satīras, parodijas formās, šķiet, ir nepieciešami, kaut arī ātri izsmej savas iespējas.

Sociālisma murgs (ārējais plāns) P. Brūvera dzejā atveidojas gan uzskatāmi plakātiski («...svētdiena. Baltijas kara apgabals. Līst...», «Bailes»), gan satīriski («Zviedrija – 16-tā PSRS republika»), gan baigā, ekspresionistiski sakāpinātā groteskā («Meitenes vēstule klasesbiedram uz Afganistānu II»), gan neglītajā poētiskā («aiz loga aizlijusi ausma...»), gan liriski («Krimas tatāriete»). Iekšējā plānā pamirums, sastingums skar personību, jo krājumā «Dzintara galvaskausi» pasaules izjūta vairs nelīdzsvarojas pretstatos *daba* –

¹ Man atņēma visu. – R., 1990. – 3. lpp.

² Kubuliņa A. Jāņa Rokpelņa sarūpētais «mazumiņš» // Grāmata. – 1992. – Nr. 1. – 68. lpp.

civilizācija, es, mēs – viņi, vara, dzīvs – nedzīvs. Pirmajā grāmatā vēl aktuāls bija jautājums «*kurš kuru pārdzīvosim, / es pāja galu vai viņš mani?*», tāpat cerības viesa pēdējā nodaļa «Dzīvot» un dzejniekam nozīmīgais *sapnis*. «Dzintara galvaskauss» cerība ir izstumta: «*te, attekas atkritumpilnajā krastā, / mēs izsīkām, / smagi tīdēdamas, / žvadzinot ķēdes, / aizvērās debesis; / uz smilšu sēres dega / mūsu kuģu krahi, / bezzivju rāmājā šķidrumā / līgojās / alumīnijā sastindzis / ceļavējš; / .. / uz ceļiem izklāta cerību karte / (kam šī karte, šīs ostas, / ja kuģu vairs nav?); // Civilizācija piespiež mani pie sienas / un izsūc ar savām smadzeņotajām lūpām, / plastmasas lauru vainags tai galvā.*» Opozīcija *dzīvs* pagaidām tiek atcelta, bet biedinoši samilst *nedzīvais*.

Par vienu no krājuma tēmām kļūst garīgā depresija un personības iekšējā krīze, kura tieši atvasināta no ārējā plāna situācijas – cilvēks ir skrūvīte sociālajā hierarhijā, viņa dzīvei trūkst jēgpilna virsuzdevuma, bet pašiniciatīva un griba tiek samalta dzelžainajā varas mehānismā: «*nedz virziena rādītāju / nedz atmiņu kāpēc šurp gāju / apkārt ne vēju nedz sienāžu čirksta / un visgarām ceļam pamestas mājas*». Statiskums un iekšējais inertums («*mirušu ideālu ledainuma izsaldētas krūtīs*») atspoguļojas mākslinieciskās telpas izveidē, kuru raksturo tukšums, neapdzīvojamība un aukstums: «*pamesta telpa, izsīstām rūtīm, / izmežģītām duravām; / laukā sals kā uz nāvi sakniebti zobi, / koku zarotnes, iesalušas debesis*». *Nedzīvs*, sastindzis ir arī laiks. Sociālistiskā reālisma dzejā *dienas, rīta* pozitīvā nozīme bija saistīta ar nākotnes perspektīvu, kura ietvēra sevī absurdo apsolītās (komunisma) zemes sasniegšanu. P. Brūvera dzejā *dienai, rītam* nav nākotnes sēmas, laiks ir apstājies, virzība uz priekšu ir šķietama, jo katrs jauns laika nogrieznis tikai atkārtō bezjēdzību un biežina to, padziļinot depresīvo izjūtu («*kā mazkustīga bildīte / melnē kārtējā diena*», «*dienas liķim sadegot / saulrieta tālajās ugunīs*», «*no ārpusaules izolēts rīts*»). Iznīcības izjūtu saasina P. Brūvera dzejas tēlu (autoreminiscenču) inversija: krājumā «*Melnais strazds, sarkanie ķirši*» *skudra* izsacīja dzīvo cilvēcisko, bet grāmatā «Dzintara galvaskausi» – sastingumu, pamirumu, cerības zudumu («*pusceļā uz takas sastingusi / skudru darbīgā nācija*», «*pret aklu nakti / melnum melnas skudras / aiznes mūsu karogu skrandas*»). Līdzīgs apvērsums iestrādāts arī P. Brūvera dzejai nozīmīgajā *lietus* tēlā, kura mitoloģiskā nozīme saistīta ar auglību, dzīvības veicināšanas funkciju, tā kā *lietus* līst no debesīm, – arī ar gaismu, svētību. Taču krājumā «Dzintara galvaskausi» *debesis* ir saplaisājušas un līst *stindzinošs lietus, cinka lietus* un nevis *lietus lāses*, bet *lietus spoguļadatas*. Tādam pašam uzdevumam kā *skudras* un *lietus* nozīmju apvērsums kalpo neglītās poētikas elements – epatāža, t. i., šokēšana ar baigo, pretīgo, konkrēti P. Brūvera dzejā – ar

trūdēšanas, pūšanas procesu: «*iedomājies: asinis tevī ir apstājušās / tava gaļa sāk pārvērsties puveklis / tavās acīs jau atspīd kārigs maitasputna knābis / tavas smadzenes kā čupiņa irstošu koncentrātu / sajaucas kopā ar zemi / un visvisādi tārpipi mudžēt mudž tavā kājstarpē*». Līdzās trūdēšanas procesa epatējošajai funkcijai šokēt, saasināt uzmanību, izsist apziņu no pieraduma un zināmas apātijas stāvokļa P. Brūvera dzejā saskatāms arī dziļāks semantisks slānis. Šais nepievilcīgajos un baismajos procesos ietilpst arī mitoloģiski priekšstati, kas ķermeņa sadalīšanos (-u) asociē ar nebūtību, neesmi pretstatā cilvēka ķermeņa veselumam, kas simbolizē kosmosu, dzīvību.¹

Krājumā «Dzintara galvaskausi» atsvešinātības ideja iegūst daudzveidīgas izpausmes. Tā atklājas nespējā «pieradināt pasauli» un pieņemt to. Gandrīz neiespējama kļūst vārdiska un jebkāda cita (piemēram, žesta, mūzikas) komunikācija: «*neverbālo domu ziedi / īsu brīdi uzdzirksteļojuši / satumst / un sačervelējas (nevienu nepiefiksēti) / un nobirst / uz Apkopējas Aizmirstības / liekšķeres // nemūžam tie (vienreizējai lietošanai domāti) / neienāksies augļos*». Krājuma atsvešinātās laiktelpas pavadoņi ir klusums, taču nevis latviešu literatūrā apbētais jēgpilnais pārdomu un atklāsmes klusums, bet «paralizējošs klusums», «Nāves-Klusums-Kas-Pārņēmis-Zaudētu-Ilgu-leleju». Klusums akcentē vārda bezjēdzīgumu, atklāj vārdu kā nesaprašanās līdzekli, visbeidzot nespēja komunikēt ar vārdiem padara personību mēmu: «*Tumīga klusuma ķepa / iespiež manu ķermeni cisās, / lūpas turpina vormot / zivju izloksnēs visās*». Šis klusuma pasaules neatņemama sastāvdaļa ir Nāve, Ģiltene, arī Atropa, viena no grieķu likteņdievietēm, un gandrīz vai vienīgo skaņu tajā rada nāves eņģeļa spārnu švīkstoņa. Nāve, visu laiku klātesoša, tikai vēlreiz apliecina dzīves bezjēdzību. Nāve nepalīdz saasināti izjust dzīvības un dzīvošanas vērtību, tās tuvums neliek apjēgt dzīvi, jo tā pati paliek neapjēgta. Ja dzīvei nav augstākas jēgas, tad arī nāve parādās tikai kā pēdējais fināla punkts šai bezcerības ķēdē, nāve vienādo cilvēku ar lietu pasauli.

Personība ir atsvešināta arī no otra cilvēka, ko apliecina kaut vai vārdam, žestam liegtās komunikācijas iespējas (dzejoli «mēs dzirdam viens otru...»), «pār tavām caurspīdīgām krūtīm...», «logā pārslojas narkoze – sniegs...»), attiecībās ar Dievu tāpat valda «Dieva atbūtne». Un visbeidzot – cilvēks ir atsvešināts pats no sevis, viņš nespēj rast mierinājumu vai piepildījumu pats savā iekšējā pasaulē, viņš netic iespējai uzburt sevī kaut iluzoru patvēruma oāzi (dzejoli «visi rokturi dzelkšņaini...», «vējš dzenā smiltis pamestā būvlaukumā...»), «krusa cērtas rūtīs kailos bērzos lāsts...»).

¹ Sīkāk skatīt: *Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spoguļi*. – R., 1996. – 395. lpp.

Trausli, vārīgi P. Brūvera dzejā tomēr zīmēta atjausma par ceļu ārpus no garīgās stagnācijas. Tas parādās bērnības vīzijas veidā dzejoļos «nedz vairs virziena rādītāju...» un «pamesta telpa izsistām rūtīm...». Dzejnieka cerība saistās ar paļaušanos uz bērnu, mazu puisīti, kurš varētu atdot pasaulei vienotības un veseluma izjūtu. Mazs puisēns no spēju klučiem «*būvē namus un cietumus / tempļus un pīramīdas // savā valodā murminādams / kokus un puķes stāda / viņš to dara pēc kāda plāna? / vai plāna nekāda?*». Rotaļājoties, radot bērns jūtas tik brīvs kā pats Dievs, sociālo, morālisko normu nepakļauts un neizkropļots. Šķiet, krājumā pazibējušajā puisēna tēlā, tāpat bērnības atmiņu uzplaisnījumos saskatāmas autobiogrāfiskas iezīmes, taču tai pašā laikā, kā tikko uzsvērts, bērna tēlā ieprojjcētas arī dievišķas (numinozas) atskalas. Dzejnieka uztverē bērnības un pieaugušo pasauli šķir nepārvarama laika un telpas plaisa, arī *šķietami* nepārvarama plaisa puisēna un pieaugušā lūkojumā uz pasauli un attieksmē pret to. Dzejoļi «nedz vairs virziena rādītāju...» poētiskajā fantāzijā pieaugušais sastopas ar bērnu, taču uz puisīti liktā cerība, no viņa gaidītais neattaisnojas – Dieva atslēga bērna rokās ir nolauzta, resp., iespēja iznīcināt pretrunu pagaidām nav iespējama: «*durvis pavērtas ienāku iekšā / manas mātes spoguļa priekšā / stāv puisītis asarām acīs / un nolauztu / Dieva atslēgu riekšā*». Skatot pieaugušā un bērna pasauli kā psiholoģiskus fenomenus, plaisa nešķiet vairs nepārkāpjama. Tiesa, lai abas pasaules samierinātu, savietotu, jāveic jau pirmajā krājumā ieskicēti pieteiktais personības individuācijas ceļš jeb ceļš (atpakaļ) uz savu īsto būtību. Analītiskās psiholoģijas iedibinātājs K. G. Jungs par bērna arhetipu raksta: «Bērns – tā ir iespējamā nākotne. Tāpēc šī motīva parādīšanās indivīda psiholoģijā, kā likums, liecina par turpmākās attīstības priekšnojautām, lai arī pirmajā acumirkļī tā var šķist retrospektīva konfigurācija. (..) bērns bruģē ceļu uz personības turpmāko izmaiņšanos. (..) tādējādi tas ir simbols, kurš apvieno pretstatus, vidutājs, kurš atnes izdziedēšanos, citiem vārdiem, tas, kurš rada veselumu.»¹

Istena un spēcīga izlaušanās no stagnātiskās bezcerības notiek pēdējā nodaļā, kuras virsraksts sakrīt ar krājuma nosaukumu «Dzintara galvaskausi». Vietā atcerēties P. Brūvera grāmatu stingros kompozicionālos principus, pēc kuriem pēdējo nodaļu raksturo apskaidrošanās, tiecība atsevišķo patību, individualitāti iekomponēt plašākos lokos, samērot sevi ar tautas, baltu kopības (arī citu mazo tautu, piemēram, Krimas tatāru) likteni. To varētu saukt

¹ Юнг К. Г. Психология архетипа младенца // Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев–Москва, 1997. – С. 100–101.

arī par vēlmi skaidri apzināties sevi, savu identitāti (kas esi, no kurienes nāc, kurp ej, ja vispār ej) pasaules un vēstures dimensijās.

Šādu daiļrades aspektu, šķiet, rosinājusi P. Brūvera – atdzejotāja un tulkotāja interese nevis par lielajām, tradicionālajām, krustu šķērsu apgūtajām Eiropas kultūrtautām, bet vispirms par radnieciski tuvajiem leišiem, senprūšiem un pretstatā – par latviešu kultūrai maz zināmiem, neparastiem, pat eksotiskiem areāliem un valodām (azerbaidžāņu, tjurku, tuviešu). Senprūši, Prūsija kopš astoņdesmito gadus vidus P. Brūverim nozīmē ko vairāk par racionālu, prāta vadītu interesi. Tā drīzāk ir dziļa likteņa sasaistes izjūta, *panbaltisms*, kā dzejnieks pats to nosaucis: «Varbūt es pārspīlēju, bet man Semba, raugoties atpakaļ pāri gadu simtiem, ir mūsu – baltu Sirds Vieta. (...) Patlaban mums ļoti nepieciešams būt aktīviem ne tikai latviskuma izkopšanā un latvietības manifestēšanā, bet svarīgi ir sevi sajūst arī kā baltiskā (aistiskā) pasaules uzskata mantiniekus un tālāknesējus. Nedrīkstam aizmirst, ka, lielā mērā pateicoties prūšu sīkstum sīkstajai pretestībai iekarotājiem, mēs runājam tajā valodā, kurā runājam, un dziedam tās tautasdziesmas, kuras dziedam.»¹ Taču P. Brūvera *panbaltisms* nav vērsti tikai uz pagātni, dzejnieks kopš astoņdesmito gadu otrās puses presē regulāri iepazīstinājis latviešu lasītāju ar vismaz pāris desmitiem dažādu paaudžu lietuviešu dzejniekiem, atdzejojumi, kopā salikti, veidotu jau solīdu pamatu leišu dzejas antoloģijai. Joprojām dzejnieku nav atstājusi ideja par kulturoloģisku, periodisku izdevumu «Lietuva» (un analogisku – «Latvija» Viļņā), kas iepazīstinātu ar lietuviešu literatūras, mākslas aktualitātēm, pētījumiem lituānistikā.

Tagadne P. Brūvera koncepcijā ir sevi izsmēlusi, sakompromitējusi, atdūrusies strupceļā un nedod atbildes uz eksistenciālajiem jautājumiem. Dzejnieks episkās vīzijās, redzējumos pievēršas baltu senvēsturei. Šādam perspektīvas meklējumam – atceļam iztēlē pie kolektīvā pirmsākuma, lai iespējami pilnīgāk apzinātos sevi, – piemīt analogija ar ieskicēto bērna arhetipu. Risinājums veidojas šķietami paradoksāls, jo pozitīvās, jēgpilnās atbildes tiek meklētas pagājušajā, iznīcībā. Taču senvēsture P. Brūvera dzejā ir mūžības zīmogota un tai ir savas pārļaicīguma zīmes, kuras pārdzīvo laiku un telpu un konkrēti manifestējas *dzintara galvaskausu* simbolā. *Galvaskausa* nāves–dzīvības dialektika spilgti atklājas dzejolī «miesa vīstin vīst...»: «*paies daži simti gadu / un jauncelsmes buldozers / noripinās tavu čagano dzintarbrūno galvaskausu / no kapu kalna kādā nomaļā vietā un pēc lietiem / tajā sakrāsies ūdens / un kāds vientuļš izslāpis / putniņš nolaidīsies zālē no tavas galvas kausa padzerties*».

¹ *Brūveris P.* Vai mēs vēl atceramies Dzintarzemī? // Grāmata. – 1990. – Nr. 3. – 18. lpp.

Trešajā krājumā «Sēdēju parkā uz sola» (1994) P. Brūveris turpina veidot hronoloģiski secīgu poētisku biogrāfiju konkrētā vēsturiskā, šoreiz — postsociālisma laikā. Sasauces ar iepriekšējiem krājumiem ir viegli pamanāmas — četrdaļīgā kompozīcija, kur katra daļa izspēlē savu izjūtu un noskaņu, no grāmatas uz grāmatu ceļojošie motīvi, simboli un tēli. Jāpiekrīt krājuma recenzentam G. Berelim, ka «dažas tēmas ar laiku apsīkst, kā, piemēram, attekas, civilizācijas radītā zaņķa motīvs, kas bija akcentēts «Melnajā strazdā...» un mazliet pavīdēja «Dzintara galvaskauss»; acīmredzot šo tēmu autors ir izstrādājis «līdz galam» un tā ir noformējusies «gatava»¹. Taču šajā krājumā iesliedētie, ievingrinātie paņēmieni it kā atkāpjas tālākā plānā, dodot vietu jaunas pašstājas un jaunas stilistikas meklējumiem. Par pēdējo intervijā A. Pilsumam P. Brūveris saka: «Joprojām nav skaidrs, kā tālāk rakstīt, jo vecie spēles noteikumi ir izspēlēti, bet jauni nav radušies, vajadzīga jauna stilistika.»²

Jaunas pašstājas meklējumi nodarbina arī citus P. Brūvera paaudzes dzejniekus. Par tiem, šķiet, pirmā rakstījusi kritiķe I. Čaklā recenzijā par G. Godiņa dzejoļu krājumu «Ēnu nesēji»: «...galvenais viņa (G. Godiņa — I. K.) poētiskā sprieguma avots bijusi garīgā pretestība sovjetiskās realitātes spiedienam, nacionālās un cilvēciskās paš aizsardzības griba, liekta un laužta cilvēka spīts, naidis un ironija. Tam visam atkrītot, tagad poētiskais spriegums ir atslābis, jo vecā pretstāja vairs nav īsti jēdzīga, bet jauna — nevis pretinieka, bet sevī balstīta pašstāja vēl (?) nav uzietā.»³ Krustcelēs mazliet agrāk nonāca jau M. Melgalvs krājumā «Sarmotais ugunskurs» (1989), kurā skanēja bažas par ieilgušo opozicionārismu, kas gan palīdzēja nosargāt ideālus septiņdesmito gadu beigās un astoņdesmitajos gados, taču draud kļūt pašmērķīgs («Tāds muldēšanas svētais laiks. / Bet kurš ir gatavs mirt?»).

Jaunas pozīcijas rašana nodarbina arī P. Brūveri. Krājumā «Sēdēju parkā uz sola» depresijai, iekšējam sastingumam, pamirumam kā dzejas tēmai, kas dominēja grāmatā «Dzintara galvaskausi», viņš jau garām. Ārup virzību no garīgā strupceļa marķē vairāki dzejoļi: izejas punktu rodam dzejoļi «tu skatījies pa logu Laikā...», tad krājuma caurviju dzejoļos, kas sākas ar formulu «sēdēju parkā uz sola», visbeidzot nobeiguma dzejoļis «nesēdēju parkā uz sola». Pirmajā un caurviju dzejoļos, pat tikai izlasot virsrakstus, nav grūti pamanīt liriskā varoņa statiskumu, inertumu, piesaisti vietai — viņš tikai skatās

¹ Berelis G. Piezīmes kāda arheista biogrāfijai // Labrīt. — 1994. — 30. jūnijā.

² Pilsums A. Dzejnieki par dzeju un Dzejas dienām // Grāmatu Apskats. — 1994. — Nr. 12. — 15. lpp.

³ Čaklā I. Depresija un vārds // Vārds. — 1993. — Nr. 7. — 34. lpp.

laikā, «*kā krīt kā jūk kā vīd un zūd / kā skrien un bēg un nikni klaigā / kā alā mirgas metot trūd*», viņš tikai fiksē notiekošo, pats tajā tieši nepedalīdamies. P. Brūvera skatījums ir it kā sašķelts, vienlaikus fokusēts uz diviem objektiem – laiku un sevi. Konkrētais laiks, pavisam nesenā sociālistiskā pagātne ar pēdējiem aizejošiem reliktiem – tukšvārdīgajiem sauļiem («ideju liķiem») uz namu sienām, garām ejošo *stukaču*, «šo dvēseļu makšķernieku», ir strandējusi. Vēstures straumē peld nekam nederīgas un nevajadzīgas atlūzas. *Beigu Sākums* – tā dzejnieks definē tagadnes situāciju – personificēts večuka ar klaudzošu nūju tēlā, nežēlīgi liek ieskatīties aizejošajam laikam sejā, ieraudzīt tās netirās putas, kuras neizbēgami saskalo laiku maiņas: «*sēdēju kādreiz uz sola / rotaļājos ar murdzēm / neatgriezeniski tagad / slīdu pa kloāku urdzēm // slīdu caur dvēselēm baigām / rīstos gar noslēpumiem / grābstīdamies gar laikiem / kā pazemes tuneļiem baigiem*». Jautājums «kam šīs ostas, ja nav kuģu?» pasaules izjūtā iezīmē rotaļīgas, viegli frivolās izteiksmes maskētu traģismu: bankrotējusi sabiedriskā iekārta sāpīgi satriekusi arī katra personīgo dzīvi (ne velti dzejoļos šad tad pavīd vārds *privāts* – *privātā dzīve, privātās sirdis*). Vienīgā cilvēciskā dzīve ar saviem sapņiem, ilgām, centieniem, zaudējumiem gan ritējusi sociālisma ietvaros, taču ar vieglu roku to nav iespējams nosvītrot. Dzejolis «Kam šīs ostas, ja nav kuģu» spilgti atklāj P. Brūvera dzejā ieslēpto romantisma stīgu, kas izpaužas kā alkaina dvēseles tieksme pēc ideāla, cēluma, dzīves piepildītības un ko tik nolemti, fatāli dzīve neļauj realizēt: «*kurā brīdī sirdis gura / pāršūta par segu bura / pleci roku airus tura / kam šīs ostas ja nav kuģu // ledaini jau bangu gali / velti kraujā krastā salī / tukšup dienu dzirnas mali / kam šīs ostas ja nav kuģu*». Dzejoļa liriskā situācija atgādina P. Brūverim tuvo J. Sudrabkalna pirmspadomju dzeju, konkrēti «Spārnotās Armādas» ledū iesalušos kuģus (dzejolis «Kuģi»). Taču situācijas risinājums ir radikāli atšķirīgs: J. Sudrabkalna romantiskā ekspresionisma utopiskais patoss salauz ledus varu un aicina sasniegt ilgoto, kaut visai abstrakto brīvību («*Sirds, sacelies! – sirds, tvīksti saules krastu: / Lai burās atzied sasalušais kuģu bars, / Kā flagas liesmojošas sapņi skauj ik mastu, // Un dun kā pavasaris brīves gars*»), bet P. Brūvera dzejoļa izskaņā skan rezignējoša konstatācija, balstīta iepriekšējā dzīves pieredzē, kas liedz realitāti pārvarēt ar patosu un ticību ideālam («*asiņainiem zariem īve / visa dzīve siržu rīve / mola galā gārdzot brīve / kam šīs ostas ja nav kuģu // paliek krasti neatrasti / litogrāfijās bal masti / Duxis laiski šūpo asti / kam šīs ostas ja nav kuģu*»). Taču P. Brūveris nepaliek pie konstatācijas vai iepriekšējā krājuma depresīvās noskaņas. Attiecības ar Laiku dzejnieks atrisina, mainot liriskā varoņa skatpunktu un koordinātas telpā (sēdēju – nesēdēju). Skata-

punkta maiņai mākslā mēdz būt konceptuāla nozīme: «*nesēdēju parkā uz sola / raku kanalizācijas grāvi / .. / dzintara sviedri man aumaļām / plūda pār smilšai- no seju / aiz muguras okeāns mēslu / eņģeļu balstiņās blēja // neiespēšu līdz vakaram / novadīt viņus līdz Galam / .. nakšu zvaigžņotais lemess / aizara mani un basta*» (divās pēdējās rindās pārslīd tāda kā J. Rokpeļņa ēna – rūgti ironiska, bet viegla). Šāda pašstāja – darīt to, ko tu vai tikai tu vari izdarīt, nav, protams, jauna un nebijusi. Patiesībā tā ir atgriešanās šīs paaudzes izejas pozīcijā – būt godīgam un atzīt savu spēku un vājumu, pozīcija, kuru savulaik krājumā «Rudu lapsu kāsis» noformulēja E. Zirnis: «Es zinu tik daudz, cik es saku.» Tikai P. Brūverim trešajā krājumā ir jau cita sociālā un estētiskā pieredze.

Izrauties no ierastības, aktualizēt nonivelētus, automatizētus poētikas paņēmienus ir viens no dzejas iekšējiem, stratēģiskajiem uzdevumiem. Aktīvs ierastības grāvējs visos savos krājumos bijis P. Brūveris, taču grāmata «*Sirdī melnajam putnam lizda*» (1995) it kā apkopo daudzu gadu pūliņu rezultātus. Jau sākot ar pirmo grāmatu «*Melnais strazds, sarkanie ķirši*», P. Brūveris īpašu uzmanību veltījis vārdam. Krājuma recenzente A. Kubuliņa uzteic jaunā dzejnieka pietāti pret vārdu, atzīstamās spējas jaunvārdu darināšanā: «Arī P. Brūvera valodas jutība, darinot jaunus vārdus, ir visnotaļ simpātiska, piemēram, vārdam «nimbs» dzejnieks ir atradis šimbrīžam neparastu, bet ne sliktu sinonīmu «gaismogs». Tāpat «zaigznenīcai» (debess jums) nav nekādas vainas, jo izskaņā respektēta vietas nozīme (...) – dzejojot tas ir īsti vietā un izceļ liriskā «es» divvientulības saasinātās ilgas un dīvā, skaistā uztveri vasarā pie ezera.»¹ Leksiskās ekspresijas meklējumi, veidodami stingru P. Brūvera poētikas pamatu, sazarojas vairākos virzienos. Vispārzināma ir patiesība, ka dzejnieka spēks ir netriviāls, no citiem atšķirīgs pasaules redzējums. P. Brūveris agrīni apjautis, ka skatījuma savdabību, unikalitāti grūti izteikt ar neitrāliem vārdiem, *savu* emociju izteikšanai viņš darina *savus* vārdus. Daļa no tiem dzīvo tikai viena dzejoļa ietvaros, turpretim citi kļūst par konstantiem brūveriskās izteiksmes balstiem. Dzejnieks iemīļojis apstākļa vārdu darināšanu ar izskaņu *-up*, visbiežāk no abstraktas nozīmes lietvārdiem, piemēram, *tautup*, *plašup*, *bezgalup*, arī *jūrup*. Personības patības, tās unikalitātes izteikšanai P. Brūveris veidojis lietvārdus *manums*, *tavums*, *savums*, *mūsums*. Viņš meklējis *citu* vārdu jau esoša apzīmējuma vietā (*būsme*, *nebūsme*, *atbūtne*).

Par atsevišķu meklējumu virzienu kļūst vecvārdu un baltiskas cilmes vārdu aktualizēšana, turklāt nereti P. Brūveris «aizņemas» tikai vārdu saknes, bet

¹ Kubuliņa A. Zobena ēnā // Padomju Jaunatne. – 1987. – 19. maijā.

vārda «noformējumu» veido pats. Šimbrīžam galējā robeža dzejnieka leksiskajā brīvībā ir trīs nobeiguma dzejoļi «auskane pū jau paule kūrajēs lāva...», «Dziesma», «Reģis man pauda» krājumā «Sirdī melnajam putnam lizda», kuros P. Brūveris ar leišu, prūšu, latviešu valodas elementiem tiecies atveidot (?), paust savu viedokli, kāda būtu varējusi būt baltu pirmvaloda: «*saudabirdi glēsan ausa / saudabrīni teku mā // maunavīdi maunarīsi / jau sālīnu vīlevā*». Dzejrindas nav tieši pārtulkojamas, taču tās skaniski iešūpo izjūtā un nojautā par jēgu. P. Brūvera dzejā nav retums arī atsevišķu prūšu valodas vārdu vai pat veselu prūsiski rakstītu dzejrindu ievadums. Rakstot par krājumu «Sēdēju parkā uz sola», dzejniece I. Zandere būtiski raksturojusi šī leksikas slāņa slodzi P. Brūvera dzejā: «. Brūvera valodai īsto garšu un smaržu piešķir tieši tas, ka viņš jau daudzus gadus tuvinājies leišu valodai un ar tās palīdzību atradis ceļu arī uz sajēgu par prūšu un pārējo baltu valodām. (...) Runa gan šoreiz nav par tematiku, pat ne par īpašu balta esmes izjūtu. Runa ir vienkārši par vārdiem, ko Brūveris lieto. Nevarētu apgalvot, ka tie ir tieši leišu vai prūšu vārdi, tikpat labi var tos atzīt par latviešu vārdiem, un tomēr tos nepateiks un neuzrakstīs neviens, kurš neizjūt latviešu valodu saistībā ar senatnīgajām baltu valodām. *Nelīksmais, atšķirus, viršūnes, giedrs, mudrīgi, veidrādis, mare, mirtne, gaismogs, aplaikiem, baltme, bangums, aizzilbt, izšķirtums, krustinis, klusme, attvīkt, sklidošs, diļģis, klātne, smagnēt, aizvalkāt, aizmirtne, aujums* — šo vārdu uzbūve, ne tikai jēga, liek sajust tādu «panbaltisma» klātbūtni, ko nekāds tematiskums vien neradītu. Tā ir klātbūtnes un kopības zīme šai tekstā. Dzīvības zīme.»¹

Vārda ekspresivitāti stiprina P. Brūvera dzejas vizuālais noformējums un interpunkcija. Biezpieturzīmju teksts, lielo sākumburtu trūkums dzejoļī vairs nevienu dzejas lasītāju nespēj pārsteigt. Taču P. Brūvera dzejā dažādi šrifti, pieturzīmes ir aktīvi, mākslinieciski nospriegoti. Viņa dzeju visai nosacīti var saukt par bezpieturzīmju dzeju, tā drīzāk ir jaukta tipa dzeja. Kad dzejniekam ir svarīgi pastiprināt vai, gluži otrādi, atslābināt emociju, viņš tekstā pēkšņi lieto pieturzīmes. Dzejoļis «Augšupcelšanās», kas tapis, noklausoties A. Grīnupa simfoniju Latvijas televīzijā, beidzas ar kolu, aiz kura loģiski vajadzētu sekot uzskaitījumam. Uzskaitījums neseko, taču semantiski noslogota tiek pieturzīme — kols. Nesejojot paredzamajam uzskaitījumam, tiek ievēdota atvērtības, nepabeigtības sēma un radīts iespaids, ka beigu akorda skaņa lēnām izdziest, norimst, tā paildzinot mūzikas radīto pārdzīvojumu.

Sākot ar krājumu «Sēdēju parkā uz sola», P. Brūveris īpašu uzmanību veltījis dzejas skaniskumu veidojošiem elementiem — asonansēm, aliterācijai

¹ Zandere I. Kad turpu saplūst ar šurpu // Diena. — 1994. — 18. augustā.

un atskaņām. Iespējams, ka šo pastiprināto interesi par dzejas instrumentāciju rosinājusi ne tikai atdzejotāja prakse, bet arī dzejniekam mīļā E. Plauža skaniski izkoptais pants. P. Brūveris mīl alitirēt un asonasēt rindas: «*pieska-roties / uz pirkstgaliem paliek / pelēkas plēkas*» (dzejolis «Taureņu izstādē») vai arī «*kūp debesup aukurā dūmi / sirms vāidila visumu vieš / tak nerod viņš miera tik drūmi / pār vēri vējš vaimanas sviēž // vai vienums jau svešumos izvirst // vai vienkopus viedumam gals?*». Reizēm dzejniekam svarīgi sabalsot tieši blakus vārdus, piemēram, *noguris unguris*. Šķiet, tieši vārdu sabalsošana, skaniskums aktualizējuši atskaņu, īpaši blakus atskaņu, īpatsvara palielināšanos, sevišķi sākot ar krājumu «Sēdēju parkā uz sola». P. Brūveris netiecas pēc izsmalcinātām, nebijušām atskaņām, viņš it kā tīši izvēlas vārdus, kas savstarpēji rīmējas, pat klab (*galda—valda, labi—šņabi, dzejas—smejas vai mutē—butē, plīst—līst, lapa—kapa*). Tā tieši ar atskaņām dzejnieks iestrādā dzejolī nedaudz atsvešinātu, ironisku attieksmi pret sevi un laiku.

P. Brūvera eksperimenti poētikā (dzejoļu vizuālais noformējums, baltu pirmvalodas rekonstrukcija) sauc atmiņā G. Godiņa mēģinājumus grafiskajā dzejā, piemēram, «Haiku ar cipariem» no cikla «*Poetica*»: «1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5 6 7». Abus dzejniekus saista centieni paplašināt dzejas iespēju robežas un izlauzties no tradīcijas ierobežojošās varas, taču būtiski atšķirīga liekas viņu attieksme pret vārdu. P. Brūverim vārds joprojām vēl ir Viss. «Tikai ar vārdu palīdzību mēs spējam kaut uz mirkli, kaut uz sekundi aizrunāt, aizvalodot to baido, tumšo tukšumu, kas drēgni dveš mums sejās un sirdīs.» tā dzejnieks raksta uz krājuma «Sirdī melnajam putnam lizda» apvāka. G. Godiņam vārdi, virknējoties cits aiz cita, melo vai neko nespēj izteikt, tāpēc vārda mēmumu aizstāj punkti, līnija, cipari.

Kritiķe I. Čaklā par P. Brūvera krājumu «Sirdī melnajam putnam lizda» raksta: «Sairums, izmisums, ceļš uz nebūtību ir P. Brūvera jaunās grāmatas tēma un, var teikt, patoss. Parasti uzskatām, ka dzejas uzdevums — dot cilvēkam cerību un spēku dzīvot, taču P. Brūveris piedāvā «izsāpēt esmes baisumu» — un bez jebkādam cerībām.»¹ Iepriekšējo krājumu sairuma, iznīcības, izmisuma patoss turpinās arī šajā P. Brūvera grāmatā. Krāsmatu, gruvešu — bojā gājušās pasaules zīmju viņa dzejā nav mazums. Garajā dzejolī «Saulriets drupās» dzejnieks, izmantojot tēlu pašcītījumus (apelsīni, ziemīgums, zirnekļi, atteka), radījis apokaliptisku bojāejas un absolūtas atsvešinātības ainu. Taču gribētos konceptuālos akcentus pārstatīt un teikt, ka

¹ Čaklā I. Dzejas grāmatas 1995. gadā // Latviešu literatūra: 1995. gads. — R., 1996. — 12. lpp.

P. Brūvera krājuma «Sirdī melnajam putnam lizda» pamatpatoss ir cilvēka ilgas pašam pēc sevis («*tev/mūžam ilgi būs ilgoties sevis*»).

Destruktīvā appasaule, tik sāpīgi, depresīvi pārdzīvota jau iepriekšējās grāmatās, ir tas reālais pamats, no kura sākams ceļš uz sevi. Izejas pozīcija, sākumpunkts ir pagalam nepateicīgs, pat naidīgs meklētājam — nesakārtotā, nesistēmiskā pasaule ar sajauktām lietu un vērtību attiecībām, kurās cilvēks pazaudējis pats sevi un nespēj vairs pašidentificēties: «*Mēs nezinām, ko rādām mēs, / Mēs tikai akli rādītāji, / Ko virpina ap nāves asi / Laužu izmisīgais melojums*» vai arī «*Vai tu šai brīdī mani / cik dzīve pušu plēsta / .. / mēs esam tikai entie / vīrs akla nolemtuma*». Intelektuālie sevis meklējumi gan ir izmisīgi, bet tie izrādās nepietiekami, pat veltīgi, jo pašizziņas līdzeklis vārds apaudzis ar biezu melīguma slāni, bet priekšstati par sevi un pasauli bieži vien ir iluzori, izdomāti: «*.. mēs atnākdami aizejam, mēs atraduši zaudējam, mēs skumji raugāties saulrietos, mēs izmisīgi uzmirzam ziepju burbuļos, mēs stāstām, mēs klāstām un attaisnojāmies, mēs mēģinām aizrunāt tukšumu, mēs aizmaldāmies, meklējot savu savumu, mēs atklājot aizklājam un noklusējam pasakām, mēs beidzot noformulējam paši sevi — atstājam parakstus zem pašportretiem, bet, neviļus pagriezušies pret spoguļi, skatāmies, skatāmies un — vairs neieraugām spoguļī sevi ... (..) es aizeju projām un paņemu līdzi / vien tauriņa ēnu uz piedurknes / un ja kāds atnāks un taujās pēc manis / tad sakiet ka tas te nebiju es.*»

Meklējumu mērķis krājumā noformulēts precīzi — «sirdī melnajam putnam lizda» — nonākt centrā, nokļūt sevī, būt cilvēkam. Autoreminiscence *melnais strazds* ietver divas nozīmes: pirmajā krājumā pašformulēto 'atmiņu', bet otru — 'es pats' — izgaismo dzejolis «Atlidos tavu atmiņu melnais strazds»: «*viņš neatradīs vairs neatradīs / .. / viņš nespēs pārskaldīt šo biezo ledu / zem kura / attālinās viņa lizda — mana sirds*». Lai nokļūtu centrā, sevī, jāatceras, jāatjauno atmiņa, saikne starp tagadni un pagātņi, jo dzejniekam šķiet, ka atbilde, meklētais (harmonija, saskaņa?) slēpts tieši tur. Līdz ar to atmiņa P. Brūvera dzejā iegūst paplašinātu izpratni — tā kļūst par ekvivalentu tādiem harmoniju, saskaņu ar sevi, dabu, pasauli izsakošiem simboliem kā *zelta laikmets, zaudētā paradīze*. Šķiet, šāds aspekts piemīt arī P. Brūvera lūkojumam uz baltu kopvēsturi — laiku un vietu, kad un kur indivīds, tauta sevi spēja realizēt visadekvātāk. Taču saikne ar atmiņu ir traucēta, pārrauta, tāpēc tik bieži lasāmas frāzes, kas aicina atcerēties, saburtot, izlasīt pusizdzisušus uzrakstus: «*dzīji miegā melnē svina burti / augstu zilgmē dzīves jēga kūst. // kas tur rakstīts? blīva stīva plūsma / nepiecelties nesaburtot — gārdz / pāri akmeņainam laukam jūsma / kuru kādreiz iedvesmoja Vārds*». Līdzīgi P. Brūvera

dzejā funkcionē *spogulis* (uzlūkojams arī kā A. Tarkovska filmas «Spogulis» reminiscence). *Spogulim* vajadzētu atspoguļot pasauli, personību, taču krājuma dzejoļos *spogulis* ir saplaisājis, samīts lauskās, tas nespēj radīt, atveidot veselumu, tikai kroplīgu attēlu: «*kur kas bija kur kas skrēja zuda/to pat spoguļi vairs neatmin*». Varbūt tieši tādēļ, ka nav veseluma, arī *spogulis* ir saplaisājis?

Pretstatu bezatmiņai, *atbūtnei* it kā zīmē divi citi P. Brūvera dzejas tēli, personāži — reģis, arī vaidila, vaidelotis, pareģonis, un mazs puisēns, bērns. Vaidelotis baltu mitoloģijā ir tas, kurš zina, redz, saprot vairāk par citiem, iesvaidītais, zināšanu (viedas) glabātājs, arī pagātnes pārzinātājs un nākotnes pareģotājs. Taču P. Brūvera dzejā šī vaideloša tēla pozitīvā, cerīgā nozīme tiek realizēta tikai daļēji. Reģis baidās, negrib pareģot — pārāk bezcerīga un drūma rādās nākotne: «*reģis vairs nevēlas pareģot//tikai vienkāršu meldiņu vilkt/lēnām nomierinoši pa apli/neizdodas. nodod sunis un smīkst/nākotņup klupis. līdz saplīst//šķīst līst. iz kolbām un glāzēm.../un melnzemes piedzītām acu dobēm/izslejas asinssarkanu kāvu blāzmā/nojūdzies Atlants drūposiem zobiem*». Krājuma noslēgumā reģa mēmumu savdabīgi manifestē trīs P. Brūvera proponētajā baltu pirmvalodā uzrakstītie teksti, kuri apliecina, ka jēgpilnu vārdu vairs nav.

P. Brūveris krājumā aktualizējis arī senisko *vaideloša* funkciju: «Kā domā virkne pētnieku (piemēram, D. Vords, B. Šlerāts, V. Toporovs, V. Ivanovs u. c.), dzejnieks indoeiropiešu kopības laikā bijis viens no priesteriem. Viņa uzdevums bijis pārzināt rituālu vārdisko daļu, sekot, lai tajos nekas netiktu izmainīts un sagrozīts. (...) Dzejnieks ir tas, kas nāvei piederīgo — haotisko, nesakārtoto — pārvērš sakārtotajā, harmoniskajā, tātad arī — dzīvajā.»¹ Vaidelotis gan nekur P. Brūvera dzejā nav vienādots ar dzejnieku, taču poētam piedēvētās spējas ir tādas pašas kā sakrālo zinību glabātājam: «*vīrs ķirmju sagrauztā galda/viņš pār telpu un laiku valda//pa brīžam kad sirdij nav labi/ to dziedē ar ogļu šnabi//un izbūris mūžīgas dzejas/par caurajiem elkoņiem smejas*». Tā dzejnieks P. Brūvera dzejā top iecelts gluži vai Dieva kārtā, apliecinot, ka destrukcijai pretim spēj nostāties tikai radošs gars. Krāsmatu pasaulē ir vēl kāds dzīvības, cerības citāts — tā ir fotogrāfija ar mazu zēnu: «*krāsmatās atrasts/apgruzdējis, ieklēsts ģimenes foto://mazs puisīkāns/sēd mātes klēpī/neizdziedināmi skumjām/pareģa acīm//pelni uz lūpām//otrā pusē pusizdzisis novēlējums://...nē, tomēr neizdevās saburtot*». Bērna tēlā, kurš pazīstams jau no krājuma «Dzintara galvaskausi», atklājas autora vēlēšanās atgriezties

¹ *Kursīte J.* Laikazīmes dzejā. — R., 1988. — 10. un 12. lpp.

patības (savuma) vienotībā, veselumā, taču pagaidām individuācija, paštapšana līdz galam netiek piepildīta.

P. Brūveris rakstījis arī bērniem. Pati pirmā grāmata ir pasakas «Kā Lauku Pele pie Pilsētas Peles brauca» (1986). Tajā līdzās neuzbāzīgai didaktikai par to, kāpēc jāmacās satiksmes noteikumi, ka lielākā vērtība pasaulē ir draudzība, ienāk arī asprātība, spēles un improvizācijas prieks. Dzejoļu krājumu «Gliemezis un cīrulīte» (1995) un «Katrš savu dzīvi dzīvo» (1997) apakšvirsrakstos dzejnieks vērsis uzmanību uz to, ka dzejas adresāts ir gan bērni, gan pieaugušie. Dzejoļos izlasāmi divi slāņi: vienu uztvers bērni, bet otrajā pieaugušie ieraudzīs savas problēmas ironiski rotajīgā tvērumā.

BIBLIOGRĀFIJA

Kā Lauku Pele pie Pilsētas Peles brauca.

Rec.: *Auseklis U.* Mazliet par literārām pasakām // Jaunās Grāmatas. — 1986. — Nr. 4. — 21.—22. lpp.

Melnais strazds, sarkanie ķirši: Dzejoļi, 1979—1985. — R.: Liesma, 1987.

Rec.: *Kalna N.* Divas pirmās dzejoļu grāmatas // Jaunās Grāmatas. — 1987. — Nr. 3. — 17. lpp.; *Kalniņa I.* «... un zeme šī tavs vienīgs Dievs...» (G. Godiņš): ieskatš jauno dzejas grāmatās // Kritikas gadagrāmata, 16. — R., 1988. — 208.—210. lpp.; *Kubuliņa A.* Zobena ēnā // Padomju Jaunatne. — 1987. — 19. maijā; *Pelīte C.* «Reizēm manī tik gaišs...» // Literatūra un Māksla. — 1987. — 8. maijā; *Skujenieks K.* Ko esam iemantojuši? // Kritikas gadagrāmata, 16. — R., 1988. — 15. lpp.; *Vecgrāvis V.* Sirds atvērtība, sāpe un ticība // Karogs. — 1987. — Nr. 9. — 182.—184. lpp.

Man atņēma visu: *Uldis Bērziņš, Pēters Brūveris, Andris Žebers, Egīls Zirnis, Jānis Baltvilks, Guntars Godiņš.* Dzejoļi. — R.: Avots, 1990. — 35.—50. lpp.

Rec.: *Berelis G.* Grāmatas 1990. gada oktobrī // Karogs. — 1991. — Nr. 3/4. — 267. lpp.; *Līvena L.* Mana tauta ir pārziemjusi // Kritikas gadagrāmata, 19. — R., 1992. — 232.—236. lpp.; *Zandere I.* «Situācija mainās strauji kā grimstošā kuģī» // Pilsonis. — 1991. — 8. janvārī.

Dzintara galvaskausi: Dzejoļi, 1985—1989. — R.: Liesma, 1991.

Rec.: *Kalniņa I.* Vai dzeja ielaiž sevī laika dramatismu?: 1991. gada latviešu dzejas grāmatas // Karogs. — 1992. — Nr. 4. — 181. lpp.; *Skujenieks K.* Padomāt, pastrīdēties, atklāt // Literatūra un Māksla. — 1992. — 10. janvārī.

Sēdēju parkā uz sola: Dzeja, 1990. — R.: Preses nams, 1994.

Rec.: *Berelis G.* Piezīmes kāda arheista biogrāfijai // *Labrīt.* – 1994. – 30. jūnijā; *Josts I.* No žoga līdz pusdienlaikam jeb Jātvinga lūgšana, auļojot uz priekšu // *Karogs.* – 1994. – Nr. 11. – 189.–192. lpp.; *Kalniņa I.* Dzeja jūnijā (P. Brūvera dzejoļu krājums «Sēdēju parkā uz sola») // *Labrīt.* – 1994. – 19. jūlijā; *Mārtuža E.* Pētera Brūvera klasiskā pasēdēšana // *Neatkarīgā Cīņa.* – 1994. – 2. augustā; *Vēze L.* Pagātne pil: P. Brūvera trešais dzejoļu krājums «Sēdēju parkā uz sola» // *Labrīt.* 1994. – 15. jūlijā; *Zandere I.* Kad turpu saplūst ar šurpu // *Diena.* – 1994. – 18. augustā.

Gliemezis un cīrulīte: Dzejoļi bērniem un vecākiem. – R.: Sprīdītis, 1995.

Sirdī melnajam putnam lizda: Dzeja, 1991–1992. – R.: SolVita, 1995.

Rec.: *Čaklā I.* «Mums vajadzīgi dažādi dzejnieki un arī labi» // *Karogs.* – 1995. – Nr. 12. – 146.–147. lpp.; *Čaklā I.* Dzejas grāmatas 1995. gadā // *Latviešu literatūra: 1995. gads.* – R., 1996. – 11.–12. lpp.

Katrs savu dzīvi dzīvo: Dzejoļi mazākiem un lielākiem. – R.: Daugava, 1997.

Nozīmīgākie raksti par P. Brūveri

«Es vakar pabiju aiz zvaigznēm»: A. Pilsuma saruna ar P. Brūveri par dzejoļu krājumu «Sēdēju parkā uz sola» un viņa daiļradi // *Grāmatu Apskats.* – 1994. – Nr. 9. – 10.–11. lpp.

Līvena L. «Dzīvo dzejnieks Brūveris šai malā» // *Padomju Jaunatne.* – 1989. – 26. novembrī.

Pēters bez astes: G. Repšes saruna ar dzejnieku P. Brūveri // *Labrīt.* – 1994. – 15. decembrī.

Sarunas ar rakstniekiem: Pēters Brūveris // *Kritikas gadagrāmata, 18.* – R., 1991. – 247.–250. lpp.



ANDRA NEIBURGA

1957

Arno
JUNDZE

Astoņdesmito gadu sākums ir maz pētīts laiks Latvijas vēsturē. Parasti tas pieminēts kā stagnācijas apogeja, bet pētnieku uzmanība pievērsta desmitgades nogalei – M. Gorbačova reformām. Tomēr izmaiņas dzīvē nekad nesākas ar vadoņu dekrētiem. Astoņdesmito fenomens vēl ilgi pirms Gorbačova ir jauno kustība. Tieši viņi pirmie atbrīvojas no padomju sistēmas standartiem, izvēlas savu dzīves stilu, kas no pierastā viedokļa šķiet visai ačgārns. Dažādas, pēc to laiku preses leksikas, «neformālas akcijas» (pretstatā oficiāli atļautajām) kļūst par jauno pašizteiksmes veidu. Pirmo reizi pēc sen un sekmīgi pārvarētā, aizmirstā hipiju laikmeta pilsoniskā sabiedrība tiek šokēta. Dīvaini apģērbi, vārdos neapraķstāmas panku frizūras visās varavīksnes krāsās, ķēdēm apkārušies metālisti, mazas, šauras, no sešdesmitajiem patapinātas saulesbrilles, ciniska, izaicinoša izturēšanās, saieti Vecrīgas pagrabos. Padomiskajos «katikasnenotiek» apstākļos kaut kas tāds patiesi nebija redzēts.

Jaunie un nepaklausīgie kulta kārtā ieceļ popmūziku. Te blakus tādām astoņdesmito gadu sākuma Rietumu zvaigznēm kā vācu pankiem «Trio», jaunromantiķiem «Ultravox», jaunajam vilnim «Blondie» jāmin pašmāju elki – pusnelegālie, nesaprotamos tekstus murminošie «Dzeltenie pastnieki», skandalozi skajais «Pērkons», avangardiski pretenciozais Hārdijs Ledīņš. Latviešu roks pilda sirdis ar apziņu – mēs esam, mēs varam –, bet kupli apmeklētie brīvdabas koncerti veicina nacionālo apziņu. Nepieredzētas izteiksmes iespējas paver videomākslas un videoēras sākums. Video astoņdesmito gadu sākuma Latvijā ir visu mākslu un popularitātes avangardā. Jaunradītā tehnoloģija ļauj īstenot mūžseno ieceri par dažādo mākslas veidu sintēzi. Tiek veidoti dažādi projekti, izvirzītas idejas. Vairums to tā gan arī nekad netiek īstenotas.

Astoņdesmito gadu sākuma «performance» atmosfēra saistīta ar jaunās paaudzes radošo izaicinājumu. Tomēr sākotnēji elitārā kustība (tās centru veido Mākslas akadēmijas un citu augstskolu studenti) drīz zaudē savu intelektualitāti un kļūst masveidīga. Tajā iesaistās skolu un tehnikumu jaunatne. Radošo gaisotni pakāpeniski aizstāj diskotēku reibulis, briestoša konflikta atmosfēra. To astoņdesmito vidū mērķtiecīgi provocē kārtību sargājošās struktūras, lai ierobežotu nekontrolējamās jaunatnes aktivitātes. Masu pasākumos parādās ar suņiem pastiprinātas milicijas patruļas, tiek izplatītas dažādas baumas, provocēta agresivitāte. Neizbēgamā sadursme notiek Ogrē pēc «Pērkona» koncerta. Tai seko tipiska padomju laika «izrāde» – nosodījuma kampaņa presē un tiesas prāva. Nopietnākas raganu medības aplāpē M. Gorbacova uzsāktā demokratizācija. Pateicoties tai, Jura Podnieka uzdotsais jautājums – «Vai viegli būt jaunam?» – iegūst globālu skanējumu.

Astoņdesmito gadu sākuma literatūrā jauno galvenie elki ir dzejnieki – Klāvs Elsbergs un jo sevišķi Māris Melgalvs ar krājumu «Meldijās iešana» (1980), ko savulaik prata skandēt vai katrs sevi cenošs vidusskolēns. (Tolaik vēl nebija izdots desmitgades «kulta» darbs – amerikāņu rakstnieka K. Vonnegūta romānu apkopojums «Lopkautuve Nr. 5», «Lai Dievs Jūs svētī, mister Rouzvoter!», «Čempiona brokastis» (latviski 1987) ar sakrālo, laikmeta stulbumu apstiprinošo frāzi – «tā gadās».) Latviešu proza līdz astoņdesmito vidum ir diezgan tradicionāla. Jauno «izaicinājums» to tikpat kā neskar. Prozā dominē citas paaudzes autori un tematika. Lai arī 1981. gads ir zīmīgs ar tādiem darbiem kā Z. Skujiņa «Jauna cilvēka memuāri» un A. Puriņa «Zelta zirneklis smejas», tomēr tie dažādu apstākļu dēļ nekļūst par literāras pielūgsmes objektu. Astoņdesmito gadu sākuma prozas aktuālākā problēma ir novēlojusies paaudžu maiņa. Rakstnieki un kritiķi satraukti zvana trauksmes zvanu, vainojot notikušajā grāmatu izdevniecības to ārkārtīgi lēnā darba tempa dēļ. Objektīvi jāatzīst – iespējas publicēt darbus dažādu birokrātisku šķēršļu dēļ nav sevišķi lielas pat atzītiem autoriem brieduma gados. Rūpes par jauno paaudzi variāciju daudzveidībā izskan no visdažādākajām tribīnēm. Tāpēc, kad astoņdesmito vidū prozas ūdeņus sašūpo izaicinoša debitantu paaudze (G. Repše, A. Neiburga, V. Melgalve, A. Vālodze, A. Tarvids, E. Rubene u. c.), kritiķe I. Treimane ar vieglu ironiju konstatē:

«Un tā – viņa ir klāt, tik ilgi, gandrīz bezcerīgi gaidītā «jaunā maiņa.»»¹

Patiesi – klāt viņi ir, ienesot latviešu prozā divdesmitgadnieku un tīneidžeru pasaules redzējumu, nesaprotami biedējošo reālās ielas leksiku un

¹ Treimane I. Stāja vai poza // Literatūra un Māksla. – 1985. – 20. decembrī.

gaisotni, bet, ko ar šo jauno rakstnieku paaudzi iesākt, – vērtētājiem tas sagādā krietnas galvassāpes. Kā jau tas dažkārt gadās, klātpienācēji sākumā tiek jaukti cits ar citu, mesti kopējā kritikas maisā, klasificēti kā «jaunais vilnis» (apzīmējums pārņemts no popmūzikas), saukti par jaunajiem dusmīgajiem, sieviešu kārtas autores tiek dēvētas par «Young Angry Ladies» u. tml. Mākslā viņi debitē ar padomiskās plakātu patiesības noliegumu, atteikšanos no sociālisma elkiem un ilūzijām.

Savdabīga un pamanīta literatūrā ar stāsta «Spīdēja saule» publikāciju laikrakstā «Literatūra un Māksla»¹ 1985. gadā ienāk Andra Neiburga. Viņas vārds astoņdesmito gadu hronikās ierakstāms divu iemeslu dēļ. A. Neiburga gūst ievēribu gan kā savam laikam oriģinālas, drosmīgas īsprozas autore, gan kā leģendārā žurnāla «Avots» mākslinieciskā redaktore.

Andra Neiburga dzimusi 1957. gada 16. janvārī Rīgā. Mācījusies 5. vidusskolā (1964–1973). 1977. gadā beidz Rīgas lietišķās mākslas vidusskolu un sāk strādāt par mākslinieci noformētāju Mākslas akadēmijas Rūpnieciskās mākslas nodaļā. Pēc augstskolas beigšanas 1986. gadā A. Neiburga darbojas žurnālā «Avots». Izdevuma skandalozais noformējums savulaik izraisa diskusijas visas Padomju Savienības mērogā. Šajā laikā A. Neiburga ir arī Rakstnieku savienības referente konsultante, bet laikā no 1987. gada līdz 1989. gadam vada Latvijas Jauno literātu apvienību. Deviņdesmitajos rakstniece kādu laiku nodarbojas ar žurnālistiku, ir «Karoga» redakcijas padomē, sadarbojas ar izdevniecībām, veidojot vairāku grāmatu noformējumus.

A. Neiburga savus oriģināldarbus publicējusi astoņdesmito gadu otrās puses un deviņdesmito gadu sākuma periodikā. Viņas īsproza apkopota krājumā «Izbāzti putni un putni būros» (1988). 1991. gadā A. Neiburga saņem Pastariņa prēmiju bērnu literatūrā par grāmatu «Stāsts par Tilli un Suņu vīru» (1991. g. publicēts grāmatā). Rakstniece darbojusies kā tulkotāja. Par nozīmīgu uzskatāms A. Neiburgas veiktais M. Bulgakova darba «Suņa sirds» latviskojums. Tas publicēts žurnālā «Avots» turpinājumos (1988/89). Deviņdesmito gadu sākumā rakstniece pievēršas kinematogrāfam un saraksta scenāriju mākslas filmai «Sievietes». Šo materiālu ekranizē Oļegs Rozenbergs (filmas nosaukums «Mazās kaislības»). «Stāsts par Tilli un Suņu vīru» deviņdesmito gadu vidū iestudēts uz Dailes teātra mazās skatuves. A. Neiburgas īsproza tulkota krievu, ukraiņu un vācu valodā.

Astoņdesmito gadu vidū A. Neiburga savus darbus publicē presē, galvenokārt avīzē «Literatūra un Māksla». 1988. gadā tie apkopoti krājumā «Izbāzti

¹ Neiburga A. Spīdēja saule // Literatūra un Māksla. – 1985. – 20. decembrī.

putni un putni būros». Pretrunīga, dažkārt dīvaina, tomēr astoņdesmito gadu gaisotni labi raksturojoša ir kritikas reakcija uz A. Neiburgas stāstu pirmpublicēcijām un to vēlāko izdevumu grāmatā. Atzinību jaunā autore izpelnās pakāpeniski.

Sākotnēji A. Neiburga atrodas skandalozo «melnā» reālisma un par jaunatnes problēmām vēstošo rakstnieču – R. Kalpiņas, A. Vālodzes, E. Rubenes – ēnā un dažkārt nepelnīti saņem viņām adresētos pārmetumus. Vienas, visai neapmierinātas, lasītāju daļas attieksmi izsaka Zaigas Kamparkalnes vēstule. Tā publicēta «Literatūrā un Mākslā» 1985. gada nogalē:

«Ļoti bieži jūsu laikrakstā publicē stāstus tādi nepazīstami autori kā Eva Rubene, Rudīte Kalpiņa, Andra Neiburga, Aija Vālodze. Šos darbus, tāpat kā nesen publicēto Aivara Tarvida stāstu «Nelāga diena», ir ļoti nepatīkami lasīt. Pēc izlasīšanas paliek vairāk vai mazāk riebīga sajūta. Esmu cieši nolēmusi minēto autoru darbus vairs nelasīt. Kāpēc tos vispār publicē?»¹

Vēstules publicācijas brīdī A. Neiburga pazīstama tikai ar trim stāstiem. Lasītājas dusmas, iespējams, radījis «Justiciāns» un «Notikums bez komentāra» (abi 1985), jo bērniības atmiņu tēlojums «Spīdēja saule» diezin vai varēja izraisīt «vairāk vai mazāk riebīgu sajūtu».²

Pēc stāsta «Elīna ir laimīga» publicēšanas A. Neiburga visai noteikti tiek pierindota «tīneidžeru problēmu» atspoguļotājām, secinot, ka viņa portretē morāli pagrimušus varoņus³. Laiks pierādījis, ka Elīnas temats rakstniecei turpmākajā daiļradē nav guvis tālāku attīstību. Vienlīdzības zīme starp A. Neiburgas, R. Kalpiņas un E. Rubenes darbiem likta A. Plēsumas apcerē «Sieviete 80. gadu prozā». Tās autore raksta:

«E. Rubenes, A. Neiburgas, R. Kalpiņas notēlotās jaunās sievietes ir kā bumerangs, kas trāpa iepriekšējai paaudzei un pašām pirmajām kārtām savām mātēm par viņu liekulību, netālredzību, paviršību, muļķīgu materiālu uzpurēšanu un ētiskās barības atraušanu.»⁴

Mātes un meitas konflikts vērojams tikai vienā (mēnesi pirms A. Plēsumas apceres publicētajā) A. Neiburgas stāstā «Izbāzti putni un putni būros»⁵. Turklāt Elzas un Katrīnas sadursmē diezin vai saskatāmas A. Plēsumas

¹ Skat.: Literatūra un Māksla. – 1985. – 20. decembrī.

² Turpat.

³ Plēsuma A. Dzīves skatījuma aspekti: Tās proza 1985. gadā // Kritikas gadagrāmata, 14. – R., 1987. – 238.–239. lpp.

⁴ Plēsuma A. Sieviete 80. gadu prozā // Karogs. – 1987. – Nr. 3. – 144. lpp.

⁵ Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros // Karogs. – 1987. – Nr. 2. – 93.–110. lpp.

nosauktās īpašības. Rakstnieces piesaukšana kopā ar E. Rubeni un R. Kalpiņu vedina meklēt dziļāku kopību viņu darbos. Tomēr, salīdzinot A. Neiburgas «Izbāzti putni un putni būros» ar, piemēram, kritiķes pieminēto R. Kalpiņas «Monika no devītās klases», redzams, ka starp autorēm vairāk ir atšķirīgā nekā vienojošā. A. Neiburga iedziļinās sarežģītās vēsturiski filozofiskās un eksistenciālās kategorijās, turpretim R. Kalpiņa sniedz reālas, ikdienišķi bezjēdzīgas situācijas fotogrāfisku aprakstu.

Neesošu līdzību meklēšanai astoņdesmito gadu debitantu prozas kritikā ir vairāki iemesli. Kā viens no tiem jāmin vērtētāju grūtais un nepateicīgais uzdevums operatīvi reaģēt un izteikt spriedumus par jaunizdotajiem darbiem. Astoņdesmito gadu literārie procesi ir pārāk strauji, neprognozējami, lai to attīstības pašā karstumā spētu saskatīt nekļūdīgas kopsakarības. Jauno autoru vienotības (un vienādības) iespaidu pastiprina arī tīši uzsvērtā attieksme pret viņu darbu publikācijām. Laikraksts «Literatūra un Māksla», piemēram, veido īpašus jauno literātu numurus un rubriku «Vārds jaunajiem». Dabiski – tādā situācijā vērtētājam ir ļoti vilinoši meklēt līdzības. Arī paši jaunie rakstnieki, kopīgi uzstājoties tādos masu pasākumos kā Preses un Jaunatnes dienas, pat negribot, rada vienādi domājošas grupas iespaidu. Viņu izteiktās iebildes par kritikas vērtējumu, sniedzot kolektīvas intervijas (piemēram, A. Jirgena organizētajos disputos «Padomju Jaunatnē» 1986. gada sākumā), ilgu laiku netiek ievērotas.

Zīmīgi, ka viena no pirmajām, kas asi vēršas pret «prozas jaunā vilņa» publisko koptēlu, ir A. Neiburga. Rakstnieces uzskati vistiešāk pausti recenzijā par G. Repšes prozu «Ārpus jaunā prozas vilņa»:

«Saņemot grāmatu (deviņi stāsti), lasītājs, jādūmā, pamanīs, ka tā atšķiras no iepriekš iznākušajām jauno prozaiķu grāmatām, un varbūt sapratīs, kāpēc Gundegas Repšes vārds netiek piesaukts to skaitā, kuri it kā veidojot mūsu «jaunās prozas vilni» (izcēlums mans – A. J.). Gribu piebilst, ka tā gan nav liela nelaime, jo šis kritiķu daudzdzinātais «vilnis» ir stipri pārspīlēts savā varenībā, turklāt recenzijas vienādus kā oļus krastā nogludinājušas būtībā itin atšķirīgus autorus.»¹

Tomēr ir jāpauzē zināmam laikam, lai jaunie vairs netiktu uztverti kā kolektīvs organisms, bet gan kā individualitātes.

Pēc periodikā izkaisīto publikāciju apkopošanas krājumā «Izbāzti putni un putni būros» (1988) vērtētāji kļūst objektīvāki un pievēršas konkrēto darbu dziļākai analīzei. Nemotivēti salīdzinājumi vairs nav sastopami. A. Neiburgas

¹ Neiburga A. Ārpus jaunās prozas vilņa // Jaunās Grāmatas. – 1987. – Nr. 6. – 15. lpp.

pirmā grāmata tiek uztverta kopumā ļoti labvēlīgi. Šoka vilnis ir noplacis, un, pārfrāzējot I. Treimani, var sākt analizēt to, kas palicis pāri no savam laikam pārdošajiem stāstiem kā sociālas parādības, t. i., to šķietamās vai esošās mākslinieciskās vērtības. A. Neiburgas grāmatu aplūko visai dažādi kritiķi (R. Ezera kā krājuma oficiālā recenzente, S. Bikova, L. Līvena, G. Berelis, A. Stafecka u. c.). Tāpēc, dabiski, viņu spriedumi dažkārt oponē cits citam. Tomēr pretrunas nav tik būtiskas, lai pie tām kavētos sīkāk. Atsauksmju kopējais noskaņojums ir optimistisks. Vērtētāji atzīmē stāstu «gatavību», debijai neraksturīgu briedumu. Tiek uzsvērtā A. Neiburgas prasme rīkoties ar detaļu, krāsu, smaržu, pieminot autorei dizaineres izglītību.

«Bet viņai piemīt vārda un krāsas izjūta. Un, pats galvenais, viņai piemīt cilvēka izjūta,» krājuma ievadā raksta R. Ezera.¹

G. Berelis kā svarīgāko uzsver nosacītības elementu un ironiju A. Neiburgas stāstos:

«Neiburga netiecas fiksēt savu paaudzi ar tās tikumiem un netikumiem (kas viņai tiek piedēvēts), netiecas ar psiholoģisku garrunāšanu pamatot sava personāža rīcību – viņas rokrakstam piemīt krietnas nosacītības deva.»²

Savukārt A. Stafecka jaunāko grāmatu apskatā žurnālā «Karogs» ļoti zīmīgi raksturo ne vien A. Neiburgas, bet arī visu tā brīža trīsdesmitgadnieku lomu astoņdesmito literārajos procesos:

«Ne tikai Andra Neiburga un Jānis Lejiņš, arī pārējie trīsdesmitgadnieki – Eva Rubene, Repše, Tarvids – pirmoreiz spēra soli uz tās «terra incognita», kāda līdz pat 80. gadu vidum bija mūsu reālā, neretušētā, ideoloģiski «neatkorektētā» ikdiena.»³

Interese par A. Neiburgas debijas krājumu nemazinās arī deviņdesmitajos gados. Rakstā «Notikums komentāram» D. Īvāns sniedz stāsta «Notikums bez komentāra» padziļinātu metaforisko analīzi.⁴ Literatūrzinātniece I. Sekste pēta A. Neiburgas prozu teorētiskā – telpas – aspektā.⁵ Diemžēl interese par turpmākajām rakstnieces gaitām nav tik liela. Labvēlīga paslavēšana pavada viņas otrās un pagaidām pēdējās grāmatas «Stāsts par Tilli un Suņu vīru» (1991) izdošanu. Īpaši daudz netiek analizēta arī A. Neiburgas astoņdesmito

¹ *Neiburga A.* Izbāzti putni un putni būros. – R., 1988. – 5. lpp.

² *Berelis G.* Par līdzsvara izjūtu prozā // *Literatūra un Māksla.* – 1988. – 21. oktobrī.

³ *Stafecka A.* Vārds ar šodienas smaržu // *Karogs.* – 1989. – Nr. 4. – 152. lpp.

⁴ Skat.: *Kritikas gadagrāmata*, 18. – R., 1991. – 229.–240. lpp.

⁵ *Sekste I.* Telpa A. Neiburgas un G. Repšes prozā // *Karogs.* – 1993. – Nr. 2. – 173.–179. lpp.

gadu nogales un deviņdesmito gadu sākuma periodikā publicētā īsproza. Kaut gan tieši šie darbi demonstrē rakstnieces izaugsmi jaunā kvalitātē.

Krājums «Izbāzti putni un putni būros» atklāj iesācējas rakstnieces attīstības ceļu vairāku gadu garumā. Tāpēc tematiski tas neveido vienotu veselumu. Apkopotie darbi atgādina mazas, autonomas saliņas, radot krājuma kopējo, visai paraibo mozaīku. Te vienviet apkopotas bērnības atmiņas, vingrinājumi satīras jomā, pārdomas par eksistences neprognozējamajiem likločiem, nopietna tautas vēstures traģisko lappušu izpēte. Grāmatas vērtība nenoliedzami ir drosme runāt patiesību. Tās izdošanas laikā šim faktam bija visai svarīga nozīme. Nebaidīšanās ne vienmēr ir atbilstoša literārajai kvalitātei, bet astoņdesmito gadu debitantu pretenzijas uz māksliniecisku avangardismu nav aplūkojamas atrauti no konkrētās politiskās situācijas.

Var piekrist G. Bereļa recenzijā «Par līdzsvara izjūtu prozā» izteiktajam apgalvojumam, ka A. Neiburga lieto pasaules literatūrā plaši izmantotus «triviālus» sižetus.¹ Jāpiebilst gan — A. Neiburgas no pasaules literatūras aizgūtajā arsenālā atrodami ne tikai sižeti vien. Mācīšanās no paraugiem, internacionālu, daudz sastopamu motīvu, paņēmieni lietošana rakstnieces darbos izmantota kā iegants intelektuālai rotaļai ar lasītāju, konkrētu asociāciju radīšanai. Turklāt A. Neiburga spēj ne vien atstāstīt vispārināmo, bet pasniegt to savā skatījumā. Krājuma literāro šarmu veido vairāki stūrakmeņi.

Pirmkārt, A. Neiburga atsakās no Dieva lomas, proti, autore nav viszinoša, visvaroša, visredzoša savu stāstu iemītnieku likteņu lēmēja, kas finālā sirma pravieša viedumā parūpējas, lai katrs saņemtu pēc nopelniem. A. Neiburgas prozā valda mīkla un nosacītība. Viņas sakrālais jautājums: kāpēc tā notiek? Rakstniece liek mocīties lasītājam neziņā (jo sevišķi stāstos «Notikums bez komentāra», «Izbāzti putni un putni būros») kopā ar darbu varoņiem un arī sevi, pārvēršot lasītājus no procesa pasīviem patērētājiem par aktīviem teksta līdzveidotājiem. Autore konsekventi nenodarbojas ar pamācīšanu. Stāstu fiktīvajā centrā (virsējais slānis) izvirzītā, dažkārt sīkā, sadzīviski nejēdzīgā situācija vērtējama tikai kā iegants, lai ievilinātu lasītāju neatminamo eksistenciālo jautājumu labirintā. Intelektuālu lamatu izlikšana A. Neiburgai sākotnēji, šķiet, ir vairāk intuitīva, neapzināta. Savas attīstības augstāko (pagaidām) punktu tā sasniedz rakstnieces astoņdesmito gadu nogalē un deviņdesmito gadu sākumā publicētajos stāstos, piemēram, «Kurš pazina Jurīti?» (1990). Pieminētā teksta daudzslāņainība ļauj A. Neiburgai iešifrēt prozā eksistenciālus kodus, iracionālas zemapziņas struktūras, freidiskus

¹ Skat.: Literatūra un Māksla. — 1988. — 21. oktobrī.

impulsus (turklāt tas izdarīts neuzmācīgi, ar labu gaumi), atsakoties no notikuma psiholoģiskās analīzes.

Otrkārt, pat visnopietnākajās situācijās A. Neiburga pret savu stāstnieces misiju izturas ar vieglu ironiju. Šāds pasaules skatījums astoņdesmitajos gados sevišķi piesaista jaunākās paaudzes lasītājus, kuriem apnikusi visai godbijīgā latviešu tradicionālās prozas stilistika. Zīmīgi, ka ironiska attieksme A. Neiburgai nekad nepārvēršas ķēmīgā kariķēšanā vai primitīvā apņirgšanā, kas raksturīga desmitgades nogales «pirmspēcpadomju krievu melnajam reālistam», kurš nenoliedzami ietekmē arī latviešu mākslu. Viņas stāstu zemtekstā jaušama Austrumu reliģijām raksturīgā cieņa pret notiekošo, lai arī cik dīvains tas liktos. A. Neiburgas attieksmi labi raksturo viņas atbilde A. Jirgenam uz jautājumu, vai autoram jāmīl savi varoņi:

«[Varoņi] vairāk jāpazīst nekā jāmīl. Saprast nenozīmē mīlēt. Dažus varoņus nepieciešams nemīlēt. Vai var būt mīlestība bez cieņas?»¹

Treškārt, nenoliedzama ir A. Neiburgas prasme rīkoties ar detaļu, fragmentu. Tas apvienojumā ar lakonisku un piesātinātu valodu ļauj panākt augstu semantisko koncentrāciju, kas, pateicoties neiztrūkstošajai ironijas piedevai, padara viņas īsprozu rotālīgi intelektuālu.

Ceturtkārt, jāpiemin A. Neiburgas krāsu un smaržu izjūta. Tā sevišķi raksturīga viņas agrīnajiem darbiem («Spīdēja saule», «Justiciāns») Rīgas nomaļu tēlojumā. Šo darbu tapšanā nenoliedzami palīdzējusi A. Neiburgas dizaineres intuīcija. Viņas īsprozas spēja iedarboties uz lasītāju, uzburt gluži taustāmas, saožamas, saredzamas iztēles ainiņas, ir patiesi apbrīnojama. Sevišķi labi tas izdēvies stāstā «Spīdēja saule».

Stāsts «*Spīdēja saule*» ir viens no veiksmīgākajiem A. Neiburgas darbiem. Vēl šodien to var uzskatīt par savdabīgu rakstnieces vizītkarti. Astoņdesmitajos gados darbs latviski publicēts trīsreiz – «Literatūrā un Mākslā» (1985), tradicionālajā latviešu autoru prozas apkopojumā «Stāsti» (1986), krājumā «Izbāzti putni un putni būros» (1988). Darbs tulkots krievu, ukraiņu un vācu valodā. Kritikā tas vērtēts ļoti atzinīgi. D. Īvāns to savulaik dēvējis par nozīmīgu robežšķirtni astoņdesmito gadu prozā («Stāsts, kurš vēsta par kvalitatīvu izmaiņu visjaunākās paaudzes stāstniecībā – tai pārkāpjot sociālftogrāfiskuma sliekšni, pārejot no tolaik populārajiem, skandalozajiem melnā reālisma (E. Rubene, R. Kalpiņa, A. Vālodze, daļēji V. Melgalve) netīkamās īstenības zīmējumiem uz šīs īstenības modelēšanu, intuitīvu analīzi.»²). Darba

¹ Skat.: Padomju Jaunatne. – 1986. – 28. februārī.

² Īvāns D. Komentārs notikumam // Kritikas gadagrāmata, 18. – R., 1991. – 229. lpp.

parādīšanos un lomu var skaidrot dažādi, tomēr tā izvirzīšana mesionāriskās pozīcijās ir pārspīlēta. Tā laika gaitā nav apstiprinājusies. Par diskutablu uzskatāms arī pats latviešu «melnā» reālisma pastāvēšanas jautājums. Vismaz tādā veidā, kādā tas pastāvēja krievu mākslā. Vērtētājs acīmredzot uzskatījis, ka visiem jaunajiem autoriem obligāti jāraksta kā, piemēram, R. Kalpiņai vai E. Rubenei un citādi tas nevar būt. Aiz komplimentārā apgalvojuma par «Spīdēja saule» izcilo lomu nepamanīts paliek svarīgākais. Ar šo stāstu latviešu prozā ienāk rakstniece, kas jau ar pirmo publikāciju grib būt A. Neiburga, nekopējot un neatdarinot savas priekšgājējas. Tāpat nevar piekrist D. Tvāna apgalvojumam, ka «A. Neiburgas nosvērtais, rāmais tēlojums kļūst par vispārinājumu, filozofisku metaforu «saulainajai bērņibai», ko reiz nemitīgi cildināja gan radio, gan bērņudārzu audzinātājas, gan skolotājas»¹. «Spīdēja saule» nav metafora. Tas ir atgādinājums par melīgo pasauli, kurā dzīvojam, atgādinājums, ka bērņība mums katram dota tikai viena, un tā, lai kāda būtu, ir labākais, kas mums jebkad piederējis.

A. Neiburgas «Spīdēja saule» panākumu pamatā ir tajā ieprogrammētā cilvēcības izjūta, spēja nekoķetēt un «netēlot» mazu bērņiņu, ar ko tradicionāli nodarbojas latviešu literatūra. Arī Pārdaugavas noplukušo reāliju atspoguļojums ir viens no dzīvākajiem pēdējo gadu desmitu rakstniecībā. (A. Neiburga meistarīgi atdzīvina A. Čaka tradīcijas.) Stāstā nav vietas ne skarbam naturālismam, ne «melnajam» reālismam, jo bērņa acis ir spējīgas ieraudzīt eņģeli pat noplūdušu griestu netīrajā traipā. Smilšainās, putekļainās ieliņas ar noplukušo mūšeno namu galeriju, saulē nokaitušais Āģītis – Āgenskalna tirgus – pārsteidz ar savu vitalitāti, smaržu un smārdu bagātību, radot reālas klātesamības sajūtu lasītājā. Dažādie aromāti, smakas burtiski pārplūdina stāstu. Tas patiesi «ož pēc pagraba, kaķiem, pēc pankūkām un ceptiem sīpoliem, pēc visiem šīs mājas iedzīvotājiem»². Attēlotā vide ir dabiska un šodien atpazīstama. Varbūt vienīgi smaržas pa šiem gadiem kļuvušas stiprākas, noturīgākas. Lakoniski, ļoti trāpīgi, bijīgi, bet ar vieglu ironiju (tas atgādina smalku saržu par septiņdesmitajos gados tik populāro Z. Ērgles «mūsu sētas bērņu» mājas iemītniekiem, sākot ar sētnieci un beidzot ar pulkvedi Vorobjovu) A. Neiburga attēlo lielā īres nama iedzīvotājus, kas savā vairumā ir caurkrituši neveiksmīnieki. «Mūsu sētas» atmosfēru labi raksturo šāds izteikums:

«Bet cilvēki nāk un iet – dienu un nakti. Skaļas tantes apspīlētās kleitās ar sarkanām lūpām, bravūrīgi onkuļi novārtītās, blaugznām aplīpušās žaketītēs.»³

¹ Tvāns D. Komentārs notikumam // Kritikas gadagrāmata, 18. – R., 1991. – 229. lpp.

² Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros. – R., 1988. – 7. lpp.

³ Turpat, 12., 13. lpp.

Rakstnieces veiksmē ir uzdrīkstēšanās atgādināt mums to, ko pieauguša cilvēka nopietnībā esam noglabājuši tālākajos savas zemapziņas plauktiņos, — bērnišķīgas bailes no tumsas gaitenī un nemirstīgā Kaščeja, briesmu stāstus par pazemes rūpnīcās kotletēs samaltiem bērniem, naivo prieku par ciemiņiem, saldumiem, kūkām, palaidību azartu, dažādas citas ikdienišķi intīmas, katram pašam vien zināmas epizodes:

«Tepat virtuvē oma no rītiem vingro. Sīka, izkaltusi, tikai vēders apaļš kā bumba, matu kumšķītis noslīdējis uz vienas auss, kājās platas šemē apakšbikses, filca čības un ceļgalu sildītāji, mugurā melna tafta blūzīte no «labākiem laikiem» — viņa ir pilna nopietnības.»¹

A. Neiburgas bērniības tēlojums astoņdesmito gadu prozā ir patiesi novatorisks un valdošo ideoloģiju (mūsu gaišā bērniība plašajos, ērtajos jauno namu masīvu rotaļu laukumos) izaicinošs. Jaunās rakstnieces godīgums un neparastā rotaļīgā izteiksmes forma nenoliedzami piesaista lasītāju uzmanību, radot interesi arī par pārējiem debijas krājuma darbiem.

Stāsta «*Justiciāns*» ievads ieturēts «Spīdēja saule» Āgenskalna apkārtnes rotaļīgi smeldzīgajā gaisotnē:

«Kādā no Rīgas nomalēm, Zemeņu ielā, gandrīz pie pašas Upes ielas stūra atrodas veca rozā māja. Upes gan te tuvumā nekur nav, zemenes šīs mājas iedzīvotāji nav redzējuši gadiem, jo te dzīvo veci cilvēki, kuri nevar atļauties ceturtdaļu pensijas atstāt tirgū par nieka kārumu. Tepat tuvumā ir Medus iela, Ogu iela, Saules iela un Piena iela — cita citai līdzīga, šauras un putekļainas.»²

Tomēr ar to līdzības izbeidzas. «Spīdēja saule» ir bērniības atmiņu pasaule, turpretī «*Justiciāns*» lasītāju ieved mijkrēšļa zonas labirintos starp realitāti un nebūtību. (Darbs izraisa asociācijas ar agrīnu Nobela prēmijas laureāta P. Lāgerkvista garstāstu «*Mūžības smaids*», 1925.) A. Neiburgas vecīši eksistē kaut kādā dīvainā viņpasaules priekštelpā — aizmirstības valstībā bez šodienas un rītdienas. Pagātnes ilūzijas te sen jau apglabātas. Viss, kas noticis, noticis tik sen, ka jājautā, vai tas vispār bijis. Tipisko «*Neverland*» atmosfēru, nelielās kompānijas letarģisko miegu pārtrauc *Justiciāns* — puika, bet varbūt kāds elles sūtīts dēmons (A. Neiburgas uzdotā mīkla lasītājam jāatmin pašam). *Justiciāns* restaurē sen izbijušas sajūtas, atsauc vecīšu atmiņā vakarējo, kad viņi vēl bija... un rada rītdienas ilūziju. Nākamā diena pienāk, nesot maldu sagrūvumu. *Justiciāns* ir pazudis, kaķenīte Mīce pakārta. Šoks, vilšanās, neizpratne — gluži kā P. Lāgerkvista mirušo dvēselēm, kad tās uz visiem saviem jautājumiem saņem Dieva atbildi — es nezinu.

¹ *Neiburga A.* Izbāzti putni un putni būros, 23. lpp.

² Turpat, 35. lpp.

Sarežģītā un daudzslāņaini konstruētā pasaulē lasītāju aizved stāsts «*Zīmes*». Viss tajā nosacīts. B. Kellermana daiļās Ingeborgas variācija A. Neiburgas gaumē sākotnēji šķiet perfekta. Tomēr rakstnieces piedāvātos spēles noteikumus traucē uzvert neveiksmīgais galvenā varoņa — invalīda — tēls, notiekošā prognozējamība un kyslā jauneklja neizbēgamais fiasko, kas diemžēl paredzams jau stāsta ievadā. Jāpiebilst, ka A. Neiburgai «tradicionāli neveicas» ar «es» formā veidotajiem darbiem, kuru galvenais varonis ir vīrietis. Traucējošais tajos nebūt nav tas, ka stiprā dzimuma pārstāvji autorei parasti ir ja ne dzimuši neveiksminieki, tad vismaz krietni dīvaiņi. A. Neiburgas tēlojumā pietrūkst pārliecības un motivācijas. (Izņēmums ir tie darbi, kur personāžus — vīriešus — raksturo sievietes, kā, piemēram, «Notikums bez komentāra» un «Kurš pazina Jurīti?».) Veiksmīgākā stāstā ir ciniskā nakts aina, kur pēc viņa smaržojošā «Ingeborga» cenšas ierausties pa logu invalīda istabā, pāris minūšu laikā no dievinātas sapņu vizijas pārvēršoties par vulgāru un miesaskāru sievišķi (šajā epizodē iniciatīva pilnībā pieder daiļā dzimuma pārstāvei). Neveiksmīgais sieviešu mednieks vai varbūt romantiskais zīmju licējs (puiša rīcības motīvus var skaidrot visai dažādi) saņem sodu par uzdrošināšanos uzņemt Dieva funkcijas (spēlēt ar cilvēku dzīvēm un likt likteņa zīmes atļauts tikai pašam liktenim). Infantilais eksperiments viņam beidzies ar rūgtām mielēm gaidītās uzvaras saldmes vietā.

«*Elīna ir laimīga*» uzskatāms par vienīgo stāstu, kurā vērojamas virspusējās līdzības starp A. Neiburgu un astoņdesmito gadu «melnā» reālisma pārstāvēm R. Kalpiņu, E. Rubeni, A. Balodi. Savulaik darbs izraisa ļoti noraidošu reakciju. Iebildes rada fabula — vēstījums par kādu dīvainu, bezmērķīgu, neemocionālu un netikumīgu būtni, kas gluži kā amēba peld dzīves duļķainajā straumē. Sevišķi kaitinoša un neizprotama ir Elīnas rīcība pēc viena no stāsta varoņa (saukta par Žurku) bildinājuma. Pricīgi devusi jāvārdu, viņa pavada nakti ar nejauši sastaptu, paviršu paziņu, no viņa dzīvokļa paziņojot mātei par savām laulībām. Elīnai, šķiet, neeksistē nekādas morālas vai ētiskas normas. Pārliekā aizraušanās ar sadzīvisko virsslāni — epizožu nejēdzīguma iztirzājumu — nesniedz atbildi uz daudzajiem eksistenciālajiem «kāpēc», ko stāstā uzdod A. Neiburga. Elīnas rīcība tā arī paliek neatminēta mīkla. Rakstniece gan it kā cenšas pamatot viņas dzīvi ar neveiksmīgo bērnību, internātskolu, tomēr tas darīts ar nolūku, lai pārliecinātu lasītāju, ka patiesie cēloņi meklējami sfērās, kas cilvēka prātam nav izprotamas.

«*Kankāns maija vakarā*» ievēd mūs divdesmitā gadsimta nogales «dievu» — intelektuālās jaunatnes — dzīrēs. Kritikā šis darbs vērtēts dažādi — gan atturīgi paslavēts, gan atzīts par neveiksmi. Stāstā vērojama M. Zoščenko

ietekme, jo sevišķi absurdo dialogu uzbūvē un varoņu rīcības raksturojumā, vienā frāzē savienojot it kā galīgi nesavienojamas lietas:

«— Glābiet, — izdvēsa Marlēna un apvainojās. Konratjevs izlasīja no matiem cigaretes. Ārija ēda ceturto kotleti. Bērziņš piecēlās un teica:

— lešu pačurāt. — Un aizgāja. Džina viņam sekoja.»¹

Tomēr rezultāts nav viendabīgs un skolotājs palicis nepārspēts. Šajā stāstā A. Neiburgas ironija ir krājumā visasākā. Paralēles starp ballīti un dievu dzīrēm uzskatāmas par nebeidzama sarkasma objektu. Topošo intelektuāļu avangardiski izaicinošās izdarības patiesībā ir mēģinājums slēpt personisko mazvērtības kompleksu. Gudrā spriedelēšana par mākslu ir tukša un nejēdzīga. Simpātiska stāstā ir A. Neiburgas pozīcija. Rakstniece nenostājas bargas atmasketājas lomā. Darbs vērtējams kā ironisks smaids par astoņdesmito gadu intelektuālo jaunatni.

«*Kalnā kāpēju*» savulaik kā neveiksmīgu un nedzīvu raksturojis G. Berelis², uzskatot, ka Bībeles motīvs ar Jāzepu, Mariju, Jēzu un Mariju Magdalēnu pārstrādāts samāksloti. Tomēr Svēto Rakstu sižets deviņdesmito gadu pārspīlētajā reliģiskajā nopietnībā tik neglābjami pazudināts nešķiet. Kā glābšanas riņķis to virs ūdens uztur A. Neiburgas neiztrūkstošā ironija, savam laikam pādroši un skarbi gleznotā lauku dzīves ikdiena. Te patiesi, bez izskaistinājuma attēlots alkoholisms, tikumiskais pagrimums, morālā degradācija, kas līdzīgi ļaundabīgam audzējam paņēmusi savā varā latviešu zemniekus (jeb toreiz kolhozniekus). Lauku bezcerība un panīkums atklāts naturālistiskā manierē. Arī eksistenciālā cilpa, kas no mazām dienām kā mistisks, ļauns, glūnošs spēks aizvien ciešāk žņaudz stāsta varoni Jēkabu, A. Neiburgas vījumā veidota prasmīgi un grodi. Skumjš un traģisks ir darba finālā apslēptais secinājums — tādā atmosfērā var izdzīvot vienīgi deklasēti alkoholiķi un prātā jukušie.

Stāsta «*Notikums bez komentāra*» padziļinātu metaforisku analīzi veicis D. Īvāns rakstā «*Komentārs notikumam*». ³ Tā ievadā vērtētājs min vairākus maz zināmus faktus par visai karsto stāsta apspriešanu Jauno autoru seminārā. «*Bez komentāra*» bargi kritizēts par tādu «gaišajai ikdienai» neraksturīgu problēmu iztīrāšanu kā pašnāvību.

Dīvainais komunālā dzīvokļa iemītnieces monologs rītā, kad viņas kaimiņš pēc kopā pavadītas mīlas nakts nosities, it kā izdarījis pašnāvību, ir sarežģīta

¹ *Neiburga A.* Izbāzti putni un putni būros, 66. lpp.

² Skat.: *Literatūra un Māksla.* — 1988. — 21. oktobrī.

³ *Kritikas gadagrāmata*, 18. — R., 1991. — 229.—240. lpp.

parādība astoņdesmito gadu debitantu literatūrā. Iespējams, tas jāuzskata par savdabīgu nekrologu aizgājušā hipiju laikmeta zudušajai paaudzei, ko nenoliedzami pārstāv pašnāvnieks. Tomēr A. Neiburgas nosacītības un eksistenciālo mīklu labirintos šādi kategoriski secinājumi nav iespējami. Aprobežotās kaimiņienes — Rēzeknes meitenes ar mongoļu acīm — spontānais un asarainais vēstījums ļauj tikai kaut ko nojaust. Antīko vērtību slānis, Vitrupes nūdistu prieciņi, «Menueta» fenomens, ko pilnīgā šo lietu neizpratnē piemin sieviete, it kā ļauj identificēt tipisku «puķu bērnu» paaudzes intelektuāli, kas galu galā nosmok pasaules lielajā vienaldzībā.

Tiklab kā nekrologs neveiksmīgajam filozofam, «Notikums bez komentāra» var tikt tulkots arī kā prasība pēc personības brīvības totalitāra režīma apstākļos. Jo cik gan ilgi var mierināt sevi ar domu par Jūrmalas smiltiņām, sapņojot par seno Krētu un dievietēm baltos tērpos. Politiskie ierobežojumi indivīdu sagrauj, liedzot tam iespēju brīvi realizēt savas ieceres un sapņus. Pašnāvība tad var tikt tulkota kā pret sistēmu vērstas akts.

Iespējama arī trešā versija. Tā ir pavisam banāla un vienkārša. Kaimiņienes histēriskajam monologam ar notikušo nav nekāda sakara. Sieviete pati atzīst:

«Es pat nepamanīju, kurā brīdī viņš pazuda.»¹

Iespējams, pēc kopīgi pavadītas nakts, ko vainagoja krietna iedzeršana, kaimiņš iereibuša cilvēka neizskaidrojamā mērķtiecībā, nez kādu plānu vadīts, uzkāpa uz palodzes un vienkārši zaudēja līdzsvaru. Arī pati A. Neiburga nekur tieši neapgalvo, ka notikusi pašnāvība. Likteņa trieciēni un negaidītie pavērsieni cilvēka prātam nav izskaidrojami. Varbūt tāpēc darbam dots nosaukums «Notikums bez komentāra».

«Izbāzti putni un putni būros» ir nopietnākais un mākslinieciski labākais stāsts A. Neiburgas pirmajā grāmatā. Tā tomēr bija pilsoniska drosme publicēt šo stāstu 1987. gadā žurnālā «Karogs», laikā, kad avižu pirmajās lappusēs joprojām valdīja PSKP CK Politbiroja lēmumu atmosfēra. Arī no mūsdienu viedokļa simpātisks ir A. Neiburgas godīgums, runājot par sāpīgām mūsu tautas vēstures ainām. Nekas netiek pārspīlēts, glorificēts vai noniecināts.

Krājuma titulstāsta konstrukcija, neraugoties uz it kā vienkāršo un naivo paņēmieni — nekomentējot publicēt kādā kapitāli remontējama nama pagrabā atrastu dienasgrāmatu — ir visai sarežģīta. Tā virsējo slāni, kas aizpilda prozas telpu, veido represētas sievietes meitas atmiņas par bērnību, konfliktiem un smagajām attiecībām ar māti. Te lakoniski ieskicēts grūtais izsūtītais latviešu

¹ Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros, 83. lpp.

sievietes ceļš – Sibīrija, nebūt ne ideālās attiecības bez vainas vainīgo starpā, atgriešanās dzimtajās mājās, no kurām par savu nu vairs drīkst izskatīt istabu kopējā dzīvoklī. Elza Švarcberga dzīvo ar naidā sasalušu sirdi. Padomju režīmu viņa neatzīst, nespējot saprast tos, kas mēģina justies labi jaunos apstākļos. Svešumā emigrējušos māte uzskata par glēvuļiem un nodevējiem. Elzas Švarcbergas naidis ir viņas būtība, bet pilnīgā pašizolācija – dzīvesveids, iespēja uzturēt pagātnes ilūziju. Uz sliekšņa starp divām nesamierināmām pasaulēm – Elzas izbijušo un padomisko realitāti balansē Katrīna. Pēc mātes ieceres viņai vajadzētu kļūt par ģimenes naida stafetes turpinātāju. Ne jau velti meitenei dots S. Salminenes romāna lepnās varones vārds. Tomēr Elzas cerībām nav lemts piepildīties. Katrīna aug bailīga, nepārlicināta, kokaina, kompleksu nomākta. Viņa dzīvo iekšējas psiholoģiskas sadursmes apstākļos. Neraugoties uz mātes pašizolacionismu, meitenei, protams, gribas būt tādi kā citi. Elzas audzināšanas metodes nepārtraukti konfliktē ar padomisko realitāti. Māte neatļauj neko no tā, kas Katrīnai ārpus mājas tiek pasniegts kā loģisks un pašsaprotams, – draudzēties ar komunālā dzīvokļa kaimiņu bērniem, rotaļāties, piedalīties skolas pasākumos. Dīvainais apģērbs, mātes liegumi panāk savu – meitenei nav draugu un bērnības prieku. Nav brīnums, ka šādos apstākļos Katrīna izveidojas par sašķeltu personību. Elzas nelaime ir tā, ka viņa, nespēdama cīnīties ar nīsto režīmu, uzsāk ideoloģisko karu ar meitu:

«– Tātad tu gribi būt pioniere? – viņa pārvaicāja tik vienaldzīgi, ka es jau uzdrošinājos skalji ievilk elpu.

– Jā, – es atbildēju.

– Un kāpēc? – māte turpināja vēl aizvien tai pašā tonī.

Es apstulbu. Pa galvu maisījās nepiemērotas frāzes, tādas kā «oktobrēni – labi bērni» un «pionieri – komjauniešu palīgi». Vai es varēju tā atbildēt mātei?

– Nu jā, – es nedroši nošļūpstēju, – bet visi stāj...»¹

Maza bērna strupceļš starp skolā kopto pārliecību un «tautas ienaidnieces pretpadomju demagoģiju», kā tolaik tiktu vērtēta mātes runa, pelna līdzjutību. Nav grūti iedomāties morālo spiedienu, kas Katrīnai bijis jāizjūt gan klasē, gan mājās. Stāstā A. Neiburga atklāj sevi kā bērna vecumposmu psiholoģijas īpatnību labu pazinēju. Mazās Katrīnas pārdzīvojumi atklāti argumentēti, meitenes attīstības likumsakarībām atbilstoši. Tas rada lielu situācijas ticamību, kas šādām «pagrabā atrastām» piezīmēm ir ļoti svarīgi.

«– Vai tu zini, meitiņ, ka, stājoties kādā organizācijā, vispirms jābūt pārliecībai? Jābūt skaidram mērķim?

¹ Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros, 83. lpp.

Es pamāju ar galvu. Jā, protams, izklausījās jau ļoti pareizi. Tomēr es jutu, ka te kaut kas nav kārtībā. Ak, ne tikai jutu, es taču labi zināju īsto iemeslu mātes pretestībai.

– Atbildi! – māte teica.

– Pionieri palīdz vecākiem cilvēkiem, – es izdvesu pavisam nevietā. Bet ko man bija teikt? Pārlicība? Velns viņu zina, bija man tāda vai nebija. Gribējās būt kopā ar visiem. Es cerēju, ka tad iegūšu draugus, ka meitenes no manis vairs nenovērsīsies.»¹

Jā, iespējams, mātes noliedzošā rīcība bija pareiza. Ar pieauguša cilvēka prātu Katrīna to saprot. Tomēr bērnība bez draugiem un rotaļām ir pārāk barga samaksa par pieaugušo politiskajām pretrunām. Zemapziņā Katrīna to nepiedos nekad. Izsūtīto likteņtēma latviešu literatūrā nav nekas neparasts, taču A. Neiburgas atklātā «tautas nodevēju bērnu» traģika – apzīmogatā dzīve starp diviem dzirnakmeņiem – mūsu rakstniecībā pētīta maz. Diemžēl turpmākajā daiļradē autore šo tēmu neturpina.

Otru stāsta slāni veido emociju sadursme. Elzas un Katrīnas attiecībās vērojama īsti freidisku kompleksu un psihožu gamma. Varones viena otru pazemo, morāli atriebjas. Turklāt, šķiet, šādas attiecības zemapziņā abām sniedz apmierinājumu. (Tas varētu būt viens no iemesliem, kāpēc pieaugusī meita nespēj aiziet no mātes – pašmociības viņai sagādā baudu.) Pilnvērtīgu atbildi uz visiem *kāpēc* traucē saņemt Katrīnas grēksūdzes fragmentārums. Ja A. Neiburga atklātu visas kārtis, stāsts no tā tikai zaudētu.

Katrīnas bērnības pasaule, spriežot pēc dienasgrāmatas skopajām piezīmēm, bijusi disharmoniska, konfliktu plosīta. Negantais strīds starp Elzu un viņas māsu Luīzi ir spilgtākais agrīnās mazotnes atmiņu uzplaisnījums. Zīmīgi – konflikts, nevis mātes glāsts un apskāviena siltums. Mātes maiguma, ja noticam dienasgrāmatai, nav bijis vispār. Šis mīlestības pieredzes trūkums ģimenē bērnībā ir liktenīgs Katrīnas attiecībās ar vīriešiem. Pirmo pielūdžēju viņa bez vilcināšanās pamet, jo jaunais vīrietis patīk arī Elzai. Tādējādi Katrīna zemapziņā cenšas māti sodīt. Arī attiecības ar Daini nav dēvējamas par mīlestību. Sekss ar «komiksu varoni» (Elzas apzīmējums) studentu kopmītnu netīrības atmosfērā ir padomiskās realitātes produkts. Dainis nepieder Elzas radītajai pasaulei un tiek pamests kopā ar kartona čemodāniem un milzīgām nākotnes perspektīvām kaut kur provincē. Respektīvi, otrs pielūdžējs tiek aizraidīts, jo viņš mātei nepatīk.

Otra traģiska bērnības atklāsme – māte ir kļūdījusies, paņemdama meiteni līdzī no Sibīrijas. Pustumiegā dzirdētā saruna rada skaudru vainas sajūtu. Sevis

¹ Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros, 168. lpp.

pakļaušana Elzas prasībām ir mēģinājums izpirkt neesošus grēkus. Vainas sajūta cieši saistīta ar identitātes problēmu. Māte patiesībā nemaz nav māte (Švarcbergas jaunkundze – tā viņa sevi liek godāt). Meita savukārt nav meita savai mātei. Sibīrijā adoptēto bāreni moka pašidentifikācijas nespēja:

«Pirmo reizi sāku nopietni domāt – kas tad es īsti esmu? Šis jautājums man nedeva mieru ilgus gadus. Tagad tas mani vairs neinteresē, vismaz ne tādā nozīmē kā toreiz.»¹

«Māte mani atveda līdzi no Sibīrijas un nosauca par Katrīnu. Tas bija 1956. gadā. Es pat nezinu, kā mani sauca pirms tam. Varbūt Katja?»²

Katrīnas iekšējā konflikta zemapziņā iekodētais pirmcēlonis – māte mani nodevusi, apgājusies kā ar lietu. Nespēja iegūt Elzas mīlestību, labvēlību, atzinību rada meitenē pašnoniecinājumu. Psiholoģiskais, Katrīnas ierosinātais, lietu karš – meitas plastmasas grabuļu izaicinājums mātes porcelāna trauku pasaulei – uzskatāms par nesekmīgu mēģinājumu pašapliecināties. Tas beidzas ar pilnīgi dabisku Katrīnas viendienīšu sakāvi un savas nevarības oficiālu atzīšanu – pat zināmu tīksmi par to.

Trešais un dziļākais ir tekstā iešifrētais eksistenciālais slānis. Tā pamatā A. Neiburga iekodē Bībeles rakstu pravietojumu: bērnu atbildību par tēvu grēkiem līdz ceturtajam augumam. To apliecina stāsta fināls, vēl nedzimušas dzīvībiņas pieminēšana. Vai naidā augušās Katrīnas bērns augs mīlestībā, turklāt vērojot savas mātes un Elzas divainās attiecības? Kā šī bērna dzīvi ietekmēs tēva neesamība? Kāpēc liktenis tā izrīkojies ar Elzu, Katrīnu? Jautājumu pēc A. Neiburgas stāsta izlasīšanas ir vairāk nekā atbilžu. Cilvēks nav visvarens. Lietu un ļaužu sākotne un nākotne ir neizdibināma, bet tagadne neizskaidrojama, nemotivējama. Tāda ir rakstnieces daiļrades pozīcija.

PERIODIKĀ PUBLICĒTIE A. NEIBURGAS STĀSTI

Pēc krājuma «Izbāzti putni un putni būros» astoņdesmito gadu nogalē un deviņdesmito gadu sākumā A. Neiburgas proza pieaugušajiem iespiesta galvenokārt presē – žurnālos «Karogs», «Avots», laikrakstā «Diena». Atsevišķā grāmatā tā pagaidām nav apkopota. Diemžēl izkaisītās publikācijas presē rada virspusēju iespaidu par rakstnieces pēdējo gadu veikumu, turklāt tām piemīt nelāga īpašība – šie teksti ir aktuāli pavisam īsu laiku, bet pēc tam vienkārši tiek aizmirsti.

¹ *Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros*, 169. lpp.

² *Turpat*, 142., 143. lpp.

Astoņdesmito gadu nogales un deviņdesmito gadu sākuma A. Neiburgas prozu raksturo divas pazīmes. Pirmā – rakstniece daļā darbu atsakās no tāda tradicionāla stāstu elementa kā sižeta, aizstājot to ar brīvu impulsu, emociju plūsmu un stāvokļu fiksāciju. Vairākos stāstos, kā, piemēram, «Kurš pazina Jurīti?» (1990) vai «Mana izdomātā dzīve» (1993), A. Neiburga nodarbojas ar mistifikāciju. Autori joprojām nodarbina eksistenciāli jautājumi. Otrā pazīme – A. Neiburgas sacerējumos sastopamas nepārprotamas vizuālo mākslu – kino un video – ietekmes. Iespējams, to izskaidro viņas sadarbība ar O. Rozenbergu filmas «Mazās kaislības» veidošanā.

Kino un video estētikas elementi vistiešākajā veidā vērojami stāstā «*Mana izdomātā dzīve*» (1993). Šajā ironiskajā mistifikācijā rakstniece uzbūrusi tipiskas postpadomju sabiedrības sievietes naivo sapni par «saldo dzīvi». Šajā fantāzijā A. Neiburga aizrautīgi un ar vērīenu apcer daudzu sirdīm tik dārgās ilūzijas (klusībā labdabīgi pasmejot par to banalitāti). Te kā no pārpilnības raga birst gan dzīvoklis pils lielumā, gan sprauga sienā, kas dēj zelta olas, gan pieci ideāli vīri – Maigais, Stingrais, Kašķīgais, Rūpīgais, Žēlais, gan gaišzili un sarkani suņi.

Stāsta ievadā A. Neiburga pārfrāzē vecumvecu parodiju par kādreiz populārā Ostankinas TV raidījuma «Kinopanorāma» vadītāja, slavenā krievu režisora Eldara Rjazanova komentāriem:

«Bet ne jau par to ir šis stāsts. Šis stāsts nav par neko.»¹

Izdomātās pasaules mistifikācijā būtiska vieta atvēlēta deviņdesmito gadu Holivudas simboliem. Stāsta epizodes un iedomu tēli peld kā ledus gabali upē, šķietami bezmērķīgi, haotiski, mijoties līdzīgi videoklipa fragmentiem. Te varam sastapt gan Silvestru Stalloni, gan Robertu de Niro, gan Mikiju Rurku. Dzīvokļa istabas rotā tādi vizuāli kolorīti tēli kā jūras lauvas darba kabinetā u. tml. To dekorācijas un krāsojums rada asociācijas ar režisora Deivida Linča filmām – atcerēsimies kaut vai telpu un to krāsojuma simbolisko spēli seriālā «Tvinpīka». A. Neiburgas izdomātajā dzīvē netrūkst pat sarkanās istabas – vietas, kas stāsta varonei nepatīk. Apzināts kinopasaules tēlu un simbolu pielietojums darbam piešķir īpatnēju, nedaudz ironiski ietonētu kolorītu.

Stāsts adresēts vīrietim – mīļajam, dārgajam. A. Neiburga vilina viņu sev līdzī iedomu pasaulē. Kāpēc tieši stiprajam dzimumam? Varbūt tas ir emancipētas sievietes «smalkjūtīgs mājiens» par vidusmēra postpadomju vīrieša nespēju reālajā dzīvē sniegt pat mazu gabaliņu no «saldā sapņu pīrāga». Bet, iespējams, atgādinājums par mūžseno levas meitas vēlmi kaut reizi dzīvē justies kā princesei un raudzīties romantiskā sapņu gaismā.

¹ Neiburga A. Mana izdomātā dzīve // Diena. – 1993. – 8. aprīlī.

Šajā darbā A. Neiburga kārtējo reizi apliecina savu talantu un spēju «uzbūvēt stāstu» no visai ikdienišķa materiāla, piešķirot tam savu latviešu divdesmitā gadsimta nogales prozā ne ar ko citu nesajaucamu šarmu. Stāsts 1997. gadā tulkots vāciski un izdots latviešu autoru darbu krājumā «Sonnengeflecht».

Stāsts «*Peles nāve*» publicēts tradicionālajā ikgadējā prozas izlasē «Stāsti» (1990). Darbs pēc savas stilistikas uzskatāms par savdabīgu robežšķirtni starp krājumu «Izbāzti putni un putni būros» un turpmāko rakstnieces daiļradi. «Peles nāvē», šķiet, vistiešāk pretnostatīta sadzīvīkā nejēdzība, kas aizpilda lielāko daļu prozas telpas, iešifrētajam virsuzdevumam – rosināt aizdomāties par dzīves jēgu, tās patiesajām vērtībām. Stāstā A. Neiburga gluži kā dokumentāliste fiksē astoņdesmito gadu nogales – M. Gorbačova reformu laika ikdienu. Daudz kas no tā šodien aizmirsts – un, cerams, uz neatgriešanos: rindas veikalos, pārtikas taloni, totāls deficīts, «nacionālas diskusijas» sabiedriskajā transportā. Nesakārtotā sadzīve, haoss, neiecietība, atbildība par ģimeni kā neizturams smagums gāžas pār stāsta varoni.

«Šausmas, kas ar mums noticis? Un kas vēl notiks? ...»¹ kāda dvēseliska vājuma brīdī iesaucas A. Neiburgas sieviete, un jāpiekrīt stāsta atmosfērā mītošajiem – katra jauna diena rada jaunas, nebeidzamas nepatīkšanas. Peli patiesi var apskaust. Mazo dzīvnieciņu rīta agrumā nositis slazds. Viņas rūpes ir beigušās. Cilvēka dzīvi materiālās pasaules cinisms un nejēdzība pārvērš peles agonijā. Eksistenciālais aplis ir noslēdzies. Liktenis ar cilvēku izrīkojies tāpat kā cilvēks ar peli.

Eksistenciālais – pasaulei viss vienalga – ir vadmotīvs stāstā «*Zelta kurpes, aplis, mīlestība*» (1990)². Tas būvēts kā brīvu, nesaistītu epizožu plūsma un atgādina sapnī noskatītas vīzijas realizāciju materiālā formā. Visuresošais ermoņiku pavadījums rosina asociācijas ar M. Bulgakova uzņēmīgo baritonu romānā «Meistars un Margarita». Darba atzīstamo iecerī diemžēl gremdē stāsta varonis – žurnālists –, kuram jāiziet mokošais eksistenciālās atskārsmes ceļš, jāpiedzīvo mīļotās sievietes neuzticība, pelde atejas bedrē un citas mocības. Jauneklis izdevies nepārliecinošs, nedzīvs.

Impulsīvs un emociju pārpilns ir A. Neiburgas stāsts «*Dzeltenais prieks*» (1993)³. Te rakstniece izvada savu varoni cauri apsēstības, zemapziņas tumšo instinktu, personības šķelšanās labirintiem, lai galu galā izplūstu himniskā

¹ Stāsti. – R., 1990. – 34. lpp.

² Neiburga A. Zelta kurpes, aplis, mīlestība // Avots. – 1990. – Nr. 12. – 79.–80. lpp.

³ Neiburga A. Dzeltenais prieks // Karogs. – 1993. – Nr. 1. – 14.–25. lpp.

reinkarnācijas slavinājumā. To stāstā simbolizē dabas atmoda, saule un pavasaris. Labo darba ideju un raito, saistošo plūdumu sabojā tā nobeigums – A. Neiburgai neraksturīgais patētisms, kas nerada sevišķas originalitātes iespaidu.

Stāsts «*Kurš pazina Jurīti?*» (1990)¹ līdzās literārajai dienasgrāmatai «*Vasaras pieraksti (Zona)*» (1990)² ir vērtīgākais, ko A. Neiburga radījusi desmitgades mijā. Stāstā «*Kurš pazina Jurīti?*» rakstniece sintezējusi labāko no stāstiem «*Bez komentāra*» un «*Izbāzti putni un putni būros*». Par novitāti te uzskatāma atteikšanās no sadzīviskās čaulas kā dominējošā aizsega teksta dziļākajiem slāņiem. Šis stāsts ir intelektuāla mistifikācija. Tā fabulu veido aizrautīgi, tomēr galu galā nesekmīgi mēģinājumi identificēt Jurīti, viņa pasauli, atbildēt uz jautājumu, kas gan bija šis labsirdīgais resnulis – mesija, muļķis, sapņotājs, citplanētiets vai psihiski slima persona. Rakstniece ar dedzīgas pētnieces azartu izprašņā paziņas, gremdējas pagātnē, studē nez kur saulrietā izgaisušā Jurīša (atcerēsīmieš filmas par labdabīgajiem citplanētiešiem) atstātās piezīmes. A. Neiburga graciozi rotaļājas, izvirzot dažādus hipotētiskus pieņēmumus, liekot lasītājam mocīties neziņā. No «fiction» arsenāla ņemta Jurīša sapņu materializācijas ideja. To, spriežot pēc piezīmēm, viņš sekmīgi esot realizējis, jo juties neapmierināts un nepiepildīts tradicionālajā trīsdimensiju dzīves plāknē. Jurīša radītā pasaule nav saucama par iracionālu vai ireālu. Tā drīzāk līdzinās kādā nezināmā blakustelpā eksistējošai realitātei. Te vietā būtu no datortehnoloģijām aizgūtais jēdziens virtuālā realitāte, t. i., mākslīgā intelekta radīta dimensija, kurā varam iekļūt ar zināmas atslēgas palīdzību. Jurītis ir atradis šo «*Sezam, atveries*». Viņa pāriešana virtuālajā pasaulē mums, pārējiem, šķiet noslēpumā tīta. It kā par noslīkušu atzīts, pat identificēts un apbedīts, Jurītis pēc savas nāves vizinās vilcienā, sarunājas ar nejauši sastaptiem paziņām. Visa viņa dzīve ir absurdu paradoksu pilna. Bērniībā zēna māte izdara pašnāvību, jo dēls negrib pietiekami daudz ēst. Jurītis aug pie vecmāmiņas. Skolā zēns ir apceļams resnulis. Neveiksminieka karjeru jauneklis turpina kādā nevienam nevajadzīgu detaļu noliktavā. Eksistenciālo – pasaule viņu nesaprata – A. Neiburga izspēlē dažādās toņkārtās, turklāt atzīstot, ka arī pati Jurīti nesaprot. (Dabiski – vai ne?) Jurīša bijusī mīļākā, kas pēc savām manierēm atgādina Venēru no stāsta «*Notikums bez komentāra*», cenšas visiem visu izskaidrot pat tad, ja viņai neviens to neprasa. Rakstniece ir pilnīgi pārliecināta, ka sieviete runā

¹ Neiburga A. Kurš pazina Jurīti? // Karogs. – 1990. – Nr. 10. – 48.–62. lpp.

² Neiburga A. Vasaras pieraksti (Zona) // Avots. – 1990. – Nr. 10. – 12.–17. lpp.

aplamības. Jurīša mīklu stāsta gaitā tā arī neizdodas uzminēt. Ironiskā prāta rotaļa, lieliskā mistifikācija sasniedz pagaidām augstāko virsotni rakstnieces daiļradē.

Liriska, izjusta un sievišķīgi emocionāla ir A. Neiburgas *dienasgrāmata* «*Vasaras pieraksti (Zona)*». Formāli tajā fiksēti Lībieškrastā pavadīta atvaļinājuma iespaidi. Tomēr konkrētībai, notikumam, tā komentāram darbā atvēlēta sekundāra nozīme. Tekstā dominē impulsu uzplaisnījumi, sensorās pasaules fragmentu pulsācija, kas brīvā pašplūsmā mijas un mainās pēc sev vien saprotamas loģikas. Prozas ritms dienasgrāmatā ir dzejiski poētisks un vienlaikus tvirts, lakonisks. To palīdz uzturēt īsi, aprauti, daudznozīmīgi teikumi, kas ļauj trāpīgi tvert izjūtas, stāvokļus, emocijas. Raksturīgs piemērs te zvejnieku ciema vientulības un pamestības tēlojums:

«Sarauti vadi, telefona klausulē klusums, un radio sabojājies.»¹

Vērojumi, pārdomas par visdažādākajām tēmām brīvi un nesaistīti variējas, saplūst vienotā veselumā kā viļņi jūras krastā. Impulsu var radīt jebkas — izmirstoša ciema ikdiena, kaimiņu ziņkāre, mācītāja muļķīga runa, acumirkļa redzējumi. Dzejiskā prozas valoda kļūst sevišķi poētiska, ritmiska sievietes izjūtu tēlojumā:

«Un vēl: ir naktis siltas un mierinošas.

Mīkstas kā suņa pavēdere.

Melnas kā kurmja kažoks.

Ne lapa neietrīsas, bez skaņas liecas zālesstieברי zem tumsas soljiem.

Nakts seja mākoņos paslēpusies, acis aizvērtas.

Sieviete guļ.

Gaismai austot, sāks līt.»²

Dienasgrāmata tās poētisma dēļ ieņem savdabīgu vietu A. Neiburgas daiļradē. Tajā lasītājs iepazīst rakstnieces dziļāko būtību — maigu, lirisku, intelektuālos labirintos neapslēptu, aiz skarbuma un ironijas sienas nenoglabātu.

Deviņdesmito gadu sākumā A. Neiburga debitē kā esejiste. Atmosferas laika pārdomas par Latviju un latviskumu izteiktas *apcerē* «*Latviskā Latvija*». A. Neiburgas vērtējums ir analītisks, ne sevišķi glaimojošs, tomēr objektīvs. Zīmīgas ir rindas, kas veltītas latviešu rakstniecībai. Tās trāpīgi atklāj pārdomu kopējo noskaņu:

«Literatūra — caurmērā pavāja literatūra, kuras labākajos paraugos jūtas ietekmes no Austrumu vai Rietumu kaimiņiem. Vājums taču nevarētu būt latviskuma pazīme.»³

¹ *Neiburga A. Vasaras pieraksti (Zona)* // Avots. — 1990. — Nr. 10. — 12. lpp.

² Turpat, 17. lpp.

³ *Neiburga A. Latviskā Latvija* // Atmosda. — 1991. — 11. aprīlī.

Rīgas gaidāmajai astoņsimtgadei veltīta nelielā *apcere* «*Aizmirstā galvaspilsēta*»¹. A. Neiburga kā vienmēr ir nosvērta un trāpīga savos izteikumos. Tomēr jāpiezīmē, ka pārspēt stāstā «Spīdēja saule» ietverto Rīgas tēlojumu esejā nav izdevies.

GRĀMATA «STĀSTS PAR TILLI UN SUŅU VĪRU»

«*Stāsts par Tilli un Suņu vīru*» (1991) atnes A. Neiburgai Pastariņa prēmiju par sasniegumiem bērnu literatūrā un kritikas atzinību. Rakstniece, strādājot pie šī darba, rūpīgi studējusi labākos Eiropas klasiskās bērnu literatūras paraugus. Te saskatāma gan «ziemeļnieku» (sākot ar H. K. Andersenu), gan angļu (V. Milns, L. Kerols) skola. Nav aizmirsts arī K. Skalbe. Studiju rezultāts ir nevis mācekļa kopija, bet gan oriģināls, nopietns mākslas darbs.

Stāstā A. Neiburga risina jautājumu par mazu, neaizsargātu, vientuļa bērniņa gaitām skarbarajā, nežēlīgajā pieaugušo cilvēku pasaulē. Ir divdesmitā gadsimta nogale. Tāpēc aizvien mazāka vieta šai laikmetā paliek brīnumam, kas mājo tradicionālo pasaku lappusēs. Mazā Tille nav apveltīta nekādām pārdabiskām burvju spējām vai maģiskiem talismaniem. Meitene ir visu pamesta bārenīte. Viņa mitinās lielpilsētas graustu rajonā, vecā, nojaukšanai paredzētā namelī. Tilles draugi un vienīgie sabiedrotie ir kaķis, divi suņi un Suņu vīrs — kāds klaidonis bez vārda, pieraksta un nodarbošanās. Lai arī pilsētas nosaukums nekur netiek pieminēts, tās tēlojumā viegli atpazīstami Rīgas nomaju vaibsti. Būtībā tā ir tā pati Pārdaugava, kādu sastopam rakstnieces agrīnajos darbos — putekļu, aizmirstības un ikdienas bezcerības pārklāta.

«Stāsts par Tilli un Suņu vīru», lai arī adresēts bērniem, vēsta par cilvēctības un līdzcietības trūkumu pieaugušo pasaulē. Ļaunais liktenis un nāve iznīcinājusi mazās meitenes ģimeni. Kaimiņi bērnu pametuši vienu visu atstātā, nojaukšanai paredzētā graustā. Par mazās Tilles likteni, vadoties pēc likuma paragrāfiem, mēģina rūpēties Zilā cepure — bāreņu inspektore Hilda Cukurs. Viņa uzskata — ja Tillei nav vecāku, tās vieta bāreņu namā. Zilās cepures rūpes nenosaka cilvēkmīlestība, bet gan darba līgums. Šīs dāmas aprakstā ieskanas tā pati kritiski ironiskā nots, kas Jēzuliņa skolotājas portretējumā stāstā «Kalnā kāpējs». Likuma paragrāfu pasaule grib mazo Tilli iegrāmatot, iekļaut pieaugušo valstības bilancē, atņemot meitenei nedaudzos draugus — suņus, kaķi un Suņu vīru. Kā vienīgo glābiņu stāsta finālā A. Neiburga piedāvā

¹ Neiburga A. Aizmirstā galvaspilsēta // Diena. — 1993. — 27. martā.

bēgšanu kaut kur tālu uz valsts rietumu robežām, kur varbūt vēl šodien stāv Suņu vīra tēva mājas. Garajā ceļā gājējus izvada labsirdīgā bodniece un kārtībnieku nošautā sunīša Prinča (Hildas Cukurs darbības reālais rezultāts) dvēselīte.

«Bez bodnieces vēl kāds māj ardievas mūsu ceļiniekiem — debesis kāds no mākonīšiem izskatās gluži kā Princis. Vai arī — nē! Tas patiešām ir Princis! Kā nolietota grīdas bonierējamā birste viņš rāmi peld pa zilo tāli un ap kaklu tam sarkana kaklasaite. Viņš māj ar ķepu un saka: «Laimīgu ceļu jums, mīļie! Laimīgu ceļu. Gan jau pēc kāda laika mēs atkal satiksimies, jo labi cilvēki, tāpat kā labi suņi, nemirst, bet gan turpina dzīvot debesis...»¹

Stāsta fināls, Tilles un Suņu vīra aiziešana ir vairāk skumjš nekā optimistisks. Tas rada izjūtas, kādas pārņem, šķiroties no tuvajiem. Jāpiekrīt rakstniecei, — neviens nevar mums aizliegt ticēt, «ka nākotnē viņus sagaida labākas dienas»². Tomēr A. Neiburgas pasaulē šim optimismam nav īpaša pamata. Nošņurkušais klaidonis Suņu vīrs neatgādina labo feju, kas iecels Tilli saulītē, lai arī viņš ir nenoliedzami cildenāks par daudziem pārtikušiem un kārtīgiem pilsoņiem. Tāpēc raizes par Tilles nākotni neizgaist.

Par A. Neiburgas veiksmi šai darbā jāuzskata prasme iedziļināties mazās meitenītes pasaulē, iestūties viņas vienkāršo tēlu un simbolu valstībā. Apsveicams ir mēģinājums tuvoties K. Skalbes dvēseli attīrošo asaru estētikai. Tomēr diskutabla ir smago tematu — māmiņas nāve, sunīša nošaušana — pārlieta ekspluatācija. Iebildes, darbu lasot, var radīt dažviet pārslogotie izteikumi, lielā ideju koncentrācija vienā teikumā vai nelielā rindkopā. Acīmredzot A. Neiburga aizrāvusies ar L. Kerola intelektuālā nonsensa paraugiem un V. Milna lācēna Pūka daudznozīmīgajiem spriedumiem. Tomēr, kopumā vērtējot, stāsts nav vērtējams par neveiksmīgu. (Grāmatas realizācija tirgotājiem radīja lielas grūtības.) Gluži otrādi. Uz visumā pabālā latviešu bērnu literatūras fona tas izceļas ar savu svaigumu, emocionalitāti un sirsnīgumu.

A. Neiburgas ienākšana literatūrā astoņdesmito gadu vidū ir ļoti cerīga un daudzsolāša. Viņas radītie īsprozas paraugi izraisa laikabiedru dzīvu interesi. 1988. gadā izdots krājums «Izbāzti putni un putni būros» līdzās G. Repšes darbiem uzskatāms par perspektīvāko un nozīmīgāko no šālaika debitantu jaunpienesuma latviešu literatūrā. Astoņdesmito gadu beigās un deviņdesmito gadu sākums — publikācijas presē, bērnu grāmata «Stāsts par Tilli un Suņu

¹ *Neiburga A.* Stāsts par Tilli un Suņu vīru. — R., 1991. — 80. lpp.

² Turpat.

vīru», scenārijs mākslas filmai, M. Bulgakova «Suņa sirds» tulkojums – liecina par A. Neiburgas aktīvu jaunrades un meklējumu laiku. Diemžēl pēc 1993. gada rakstnieces literārā darbība ir apsīkusi vai vismaz kļuvusi publiski nepieejama. Daudzsološajam startam cienīgs turpinājums vēl jāgaida.

BIBLIOGRĀFIJA

Grāmatas

Neiburga A. Izbāzti putni un putni būros: Stāsti. – R.: Liesma, 1988. – 184 lpp.

Neiburga A. Stāsts par Tilli un Suņu vīru. – R.: Balta, 1991. – 80 lpp.

Nozīmīgākās recenzijas, raksti par A. Neiburgas prozu, intervijas ar rakstnieci

Berelis G. Par līdzsvara izjūtu prozā // *Literatūra un Māksla*. – 1988. – 21. oktobrī.

Bikova S. Mazliet princese // *Padomju Jaunatne*. – 1988. – 30. jūnijā.

Ezera R. Priekšvārds (A. Neiburga. Izbāzti putni un putni būros) // *Liesma*, 1988. – 3.–5. lpp.

Īvāns D. Komentārs notikumam // *Kritikas gadagrāmata*, 18. – R.: Liesma, 1991. – 229.–240. lpp.

Repše G. Kas tā tāda A. Neiburga // *Jaunās Grāmatas*. – 1988. – Nr. 2. – 13. lpp.

Sekste I. Telpa A. Neiburgas un G. Repšes prozā // *Karogs*. – 1993. – Nr. 2. – 173.–179. lpp.

Stafecka A. Vārds ar šodienas smaržu // *Karogs*. – 1989. – Nr. 4. – 152.–153. lpp.

Krājumos npublicētie stāsti un esejas

Neiburga A. Aizmirstā galvaspilsēta // *Diena*. – 1993. – 27. martā.

Neiburga A. Dzeltenais prieks // *Karogs*. – 1993. – Nr. 1. – 14.–25. lpp.

Neiburga A. Kurš pazina Jurīti? // *Karogs*. – 1990. – Nr. 10. – 48.–62. lpp.

Neiburga A. Latviskā Latvija // *Atmoda*. – 1991. – 11. aprīlī.

Neiburga A. Mana izdomātā dzīve // *Diena*. – 1993. – 8. aprīlī.

Neiburga A. Vasaras pieraksti (Zona) // *Avots*. – 1990. – Nr. 10. – 12.–17. lpp.

Neiburga A. Zelta kurpes, aplis, mīlestība // *Avots*. – 1990. – Nr. 12. – 79.–80. lpp.



JĀNIS EINFELDS

1967

Bronislavs
TABŪNS

Jānis Einfelds ir jaunākās latviešu prozaīku paaudzes pārstāvis, paaudzes, kuras ienākšana literatūrā notiek ar diviem «post» – postsociālismu un postmodernismu – saistītā laikā un kura sevi pieteic kā izteikti antitradicionālu. «Tauta mūsos ir vīlusies. Mūs sauc par «atmodas pagiru ģenerāļiem», taču zudusī paaudze mēs neesam. Gandrīz katrs ir izmēģinājis roku jocīgu stāstiņu rakstīšanā,» atzīst Jānis Einfelds. Viņu vidū – arī «muzicētāji», arī «sieviešu galvu» un «pusārprātīgu briesmoņu» zīmētāji. «Mēs neesam ne sirdsšķīstie ļaudis, kas pasaulē veras slapjām acīm, ne varoņi, no kuriem izsūc sensācijas un kurus fotoreportieri medī pie viņu guļamistabu logiem; ne tirgus mākslinieki ar pirkstiem, līkiem no naudas skaitīšanas. Liekas, ka daudz ko esam nogulējuši, taču ir kādi brīži, karaliski brīži, es izjūtu tos kā svētlaimi un tādos brīžos vairāk no dzīves neprasu.»¹ «Jocīgu stāstiņu» rakstītāju paaudzi pārstāv arī Mārtiņš Zelmanis, Aivars Ozoliņš, Rimants Ziedonis, Nora Ikstena, Jānis Vēveris, Arvis Kolmanis, Pauls Bankovskis un citi. Kā atzinis viens no šīs paaudzes līderiem – Guntis Berelis, tā ir jaunā proza, kas latviešu literatūras šodienas situācijā no perifēriālas parādības kļūst par avangardistisku spēku, kurš dodas centra virzienā.

Rakstnieks dzimis 1967. gada 27. martā Rīgā inženiera Voldemāra un komponistes Maijas Einfeldu ģimenē. No bērnības iespaidiem saistoša ir tēvamātes gādība un tuvība. Gan pusi mūža aizvadījusi Krievijā, pasakas vecmāmuļa stāsta un lasa priekšā tūrā latviešu valodā. Zēna fantāziju pasaule ir tik atvērta, ka viņš pasaku raganas sāk iztēloties kā dzīvas būtnes, no kurām

¹ Einfelds J. Ziņas par sevi // Cūku grāmata. – R., 1996. – 349.–350. lpp.

jābaidās¹. Jūtīgo zēnu māc bailes arī no dzērājiem un hipijiem. Bet pasaku pasaules noslēpumainība nepaliek bez labvēlīgas ietekmes: tā provocē zēna iztēli: «Pasakas man patika, sevišķi ar bēdīgām beigām (...) Kad satumsa, es sarāvos un spriedu par raganas mitekli, kur ir izvandīta veļa, apgrauztas tapetes un uz plīts stāv uzpūties galerts no maziem zēniņiem un meitenītēm. Ragana vislabāk ēd to naktīs, jo dienās nevar – viņai slima māga.»²

Skolas gaitas Jānis sāk Rīgas 72. vidusskolā Ķengaragā, kur pabeidz pirmās piecas klases. Pēc tam vienu gadu mācās 31. V. Lāča vidusskolā Vecmīlgrāvī. Turpmāko skolas laiku Jānis pavada «ūdeņu un grīvu metropolē» Bolderājā, uz kurieni dzīvot pārceļas kopā ar māti. «Kad Jānim bija kādi trīspadsmit gadi, mēs sākām dzīvot Bolderājā – īstā strādnieku kopmītnē. Turpmākos piecus gadus – lielu daļu viņa personības formēšanās laika – mēs pavadījām tur,» atceras māte. «Izstāstīt, kā dzīvojām, nav iespējams. Tā bija īsta dzīves universitāte. Manuprāt, šis laiks Jānim kā literātam deva ārkārtīgi daudz, un šajā dzīves posmā gūto viņa darbos var pamanīt.»³ Tēvs, cilvēks «ar zelta rokām», dēlam cenšas iemācīt praktiskās dzīves iemaņas. Taču viņš «dēlam neko daudz vis neiemācīja, jo Jāni šādas nodarbības vienkārši neinteresēja.»⁴ piebilst māte. Bolderājā Jānis iestājas Rīgas 19. vidusskolas septītajā klasē, bet mācībās nav no centīgajiem. Vēlāk, atceroties skolas laiku, Jānis Einfelds paškritiski vērtē: «Es jau nemācījos. Pat necentos. Staigāju skolas gaitējos, tāds garmatains švabraks, rokas bikšu kabatās sabāzīs (...) draugu bija maz, nemaz nezināju, ka manī ir nesabiedriskums, pašpiespiedu vientulība, bieži vien sāpīga. Toreiz es draugus un cilvēkus neatšķīru.»⁵

1983. gadā no Rīgas 19. vidusskolas desmitās klases Jānis Einfelds izstājas un aiziet mācīties uz profesionāli tehnisko vidusskolu, lai apgūtu kuģa elektrīķa specialitāti. Pēc šīs skolas beigšanas viņš strādā par elektromontieri dažādās kara rūpnīcās Bolderārā un Ilģuciemā, līdz 1985. gadā tiek iesaukts dienēt padomju armijā. Dienesta laiks, kad viņš tiek ieskaitīts motostrādniekos, pāriet Vācijas Demokrātiskajā Republikā. Atgriezies Latvijā, Jānis Einfelds 1987. gada nogalē un 1988. gada sākumā ir skatuves strādnieks A. Upīša Drāmas teātrī. Par savu darba dzīvi vēlāk Einfelds teic: «Esmu bijis nodarbināts

¹ No B. Tabūna sarunas ar Jāni Einfeldu 1997. gada 24. maijā.

² *Ikstena N.* Kāda Einfelda dzīve // *Labrīt.* – 1994. – 20. oktobrī. – Nr. 244. – 9. lpp.

³ *Kārklīņa I.* Kas šupulī likts, jādara // *Sieviete.* – 1995. – Nr. 4. – 25. lpp.

⁴ Turpat.

⁵ *Ikstena N.* Kāda Einfelda dzīve // *Labrīt.* – 1994. – 20. oktobrī. – Nr. 244. – 9. lpp.

dažādi, taču neesmu palicis uzticīgs šīm daudzajām nodarbēm. Esmu palicis uzticīgs tikai vienai, t. i., literatūrai.»¹

Kā kaldināta šī uzticība?

Jau pirmajā skolas gadā, līdzko zēns iemācījies rakstīt, viņā mostas vēlme pašam sacerēt «gabaliņus». Tie rūpīgi drukātiem burtiem tiek ierakstīti burtņiņās. Sacerēts tiek gan par ikdienišķām lietām, gan vēlāk – pēc iepazīšanās ar Džeka Londona darbiem – par suņu pajūgiem Ziemeļos, līdz nāk kārta šausminošiem spiegu «gabaliem» gluži vai Čeiza garā, jo «nebija kur likt» fantāzijā drūzmējošos tēlus. «Jānis pats savus stāstus arī «ilustrēja»,» atceras māte, kura nereti savas darba stundas pavadījusi pie klavierēm dēla sabiedrībā. «Un visiem bandītiem, ko viņš aprakstīja, zobi bija tādi kā klavieru taustiņi... Lieli, balti... Varu iedomāties, kā viņš tās klavieres neieredzēja! Pusaudzā gados tapa dēku romāni – ļoti dinamiski un asiņaini. Un visi tie man bija jānoklausās.»² Tā māte kļūst par dēla priekšā lasīto sacerējumu klausītāju un pirmo vērtētāju. Šī tuvinieku radošā sadarbība turpinās arī vēlāk. Un ne jau bez komponējošās mātes ietekmes «galīgi nemuzikālais» jauniešs, par kādu Einfelds sevi agrāk uzskatīja, iemīl klasisko mūziku, kas kļūst par viņa radošās izteiles rosinātāju. «Bija tāds lūzums, kad pievērsos klasiskajai mūzikai (pusaudzā gados Einfelds aizraujas ar metāla roku – *B. T.*). Man tā patīk. Patīk noteikti komponisti. Vāgners. Hindemits. Veberns. Mālers. Stravinskis. Man patīk strādāt, kad fonā skan mūzika,»³ tā saka rakstnieks. Vēlāk, jautāts par iemīļotiem komponistiem, Jānis Einfelds nosauc arī agrīno Prokofjevu, Šopenu, Čaikovski, Musorgski un Debisī.⁴

Pats nozīmīgākais «lūzums» saistīts ar literatūru. Maija Einfeldē liecina: «Atgriezies no armijas, Jānis uzsāka milzīgu pašizglītošanos – ļoti nopietni un centīgi.»⁵ Savs nopelns šais Einfeldā pašizglītības centienos bijis arī Andai Kubuliņai: «Strādāja Jānis kā negausīgs un nekurnēdams, līdz pienāca diena, kad parādīja pirmo pasaku «Karavīra dvēselīte». (...) Man sevišķi tīk J. Einfeldā dzīves uztveres orientācija – nacionālās kultūras pēctecības apziņa. Viņam tuvi divi citi Jāņi – Ezeriņš un Rokpelnis, arī Ē. Vilks un O. Vācietis. Viņš ir to nedaudzo jaunās paaudzes literātu skaitā, kas izlasījuši visu J. Ruģēnu, J. Akurateru, K. Skalbi, tāpat kā H. Ibsenu,

¹ *Einfelds J. Cūku grāmata.* – R., 1996. – 349. lpp.

² *Kārklīņa I. Kas šūpulī ielikts, jādara // Sieviete.* – 1995. – Nr. 4. – 24. lpp.

³ «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju» / Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu // *Literatūra un Māksla.* – 1992. – 6. martā. – Nr. 8. – 10. lpp.

⁴ No B. Tabūna sarunas ar Jāni Einfeldu 1997. gada 24. maijā.

⁵ *Kārklīņa I. Kas šūpulī ielikts, jādara // Sieviete.* – 1995. – Nr. 4. – 24. lpp.

V. Folkneru, Dž. Džoisu...) ¹ Vēlāk interešu loks arvien paplašinās. Tiek lasīti Andreja Upīša, Alberta Bela, Ivana Turgeņeva, Nikolaja Gogoļa, Fjodora Dostojevskā, Nikolaja Ņeskova, Marsela Prusta, Albēra Kamī un citu darbi. Īpašas iedvesmas vērtā, kā atzīst Jānis Einfelds, bijusi iepazīšanās ar Gabriela Garsijas Markesa, Alēho Karpentjera un Akutagovas Rīnoskes sacerējumiem. ² Rakstnieks lasa kā krievu, tā angļu valodā.

Jāņa Einfelds pirmais gatavākais sacerējums «Īsās ziemas lielā kauja» nodrukāts 1988. gada 22. aprīlī laikrakstā «Pionieris». Pēc gada žurnālā «Draugs» – «Brīnišķais putns», «Romantiķis» un «Lorencs un Pjero». Kopš 1990. gada J. Einfelds publikācijas kļūst regulāras – trīs četras reizes gadā dažādos preses izdevumos. 1991. gadā viņš piedalās Jauno autoru seminārā, tiek uzņemts Jauno autoru apvienībā. 1992. gadā jau gūst pirmo publisko atzinību – Klāva Elsberga prēmiju, ko viņš saņem kopā ar dzejnieku Andri Akmentiņu. 1995. gadā iznāk Jāņa Einfelds pirmā grāmata «Mēness bērns», kurā apkopota viņa īsproza. 1996. gadā publicēts līdz šim apjomīgākais prozaīka darbs – kritiķā par romānu nodēvētā «Cūku grāmata», kas žurnāla «Karogs» otrajā romānu konkursā ieguvusi otro vietu. Šajā gadā Jāni Einfeldu arī uzņem Latvijas Rakstnieku savienībā.

Vasaras rakstnieks aizvada ārpus Rīgas, netālu no Ērgļiem – Vējāvā. Maija Einfelds liecina: «Fantastiski skaista vieta. Tikai kalni un lejas, neviena līdzenuma. Sievietēm visa pagasta vēsture zināma, teikas, nostāsti, īstenībā notikušais – par Vējavas pilskalnu, par katru māju, dzimtu. Romānists tur varētu rakstīt un rakstīt. Domāju, ka gan jau arī Jānis rakstīs.» ³ Einfelds jaunrades materiālā dzīvē pieredzētais organiski saplūst ar lasīto, no kultūras vēstures pārmanoto. Tas viss nokļūst radošo spēku – atmiņas, intuīcijas un mākslinieciskās fantāzijas rīcībā. Talkā nāk dabas dāvana – arhetipālā radošā enerģija vizuāli tveramos tēlos, kad teksts top «pats no sevis vienā rāvienā» ⁴. Bet prasīgajam autoram ar pirmo redakciju nepietiek: «Esmu radis tekstu veidot ilgi.» ⁵ Uzrakstītais pārskatāms, pielabojams vai radikāli izmaināms, līdz tas iegūst dabisku plūdumu un oriģinalitāti, it kā ārpus literārās pieredzes un kanona tapušie Jāņa Einfelds prozas teksti šķiet kā «kaut kas, kam nav īsti pienācīga vārda» ⁶.

¹ Kubuliņa A. Dvēselīte, izteikta tēlos / Pēcvārds J. Einfelds grām. «Mēness bērns.» – R., 1995. – 115. lpp.

² No B. Tabūna sarunas ar Jāni Einfeldu 1997. gada 24. maijā.

³ Kārklīņa I. Kas šūpulī ielikts, jādara // Sieviete. – 1995. – Nr. 4. – 25. lpp.

⁴ Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju...» // Literatūra un Māksla. – 1992. – 6. martā. – Nr. 8. – 10. lpp.

⁵ Ikstena N. Kāda Einfelds dzīve // Labrīt. – 1994. – 20. oktobrī. – Nr. 244. – 9. lpp.

⁶ Berelis G. Einfelds metaforas. Nezināmā literatūra // Diena. – 1993. – 28. dec. – Nr. 281. – 4. lpp.

«TĀS IR MAZAS NOVELES VARBŪT...»

Jāņa Einfelda īsprozā atkāpe no žanra kanona ir tik izteikta, ka teksta «gabalus» un «gabalīņus» dēvēt par stāstiem nav īsta pamata. Arī krājuma «Mēness bērns» titullapā žanriskais apzīmējums nav dots. Tās ir neordināras īsās prozas modifikācijas, kas kritikā nosauktas par «metaforām», «leģendām», «vīzijām», pat par «einfeldiem». Šie fantasmagoriskie īsteksti piederīgi jaunajai prozai, kas reprezentē atšķirīgu tēlainās domāšanas veidu un izteiksmi. Tā ir pretstats «vecajai», sociāli angažētajai reālisma prozai. Uz jautājumu, kādas ir rakstnieka attieksmes ar «vecajiem» literātiem, Jānis Einfelds zīmīgi atbild: «Starp mums vienkārši nav nekāda kontakta.»¹ Einfelda prozas telpa nav objektīvās realitātes atveidojums pēc tradicionālā principa, bet gan tā sauktā iespējamā pasaule, *possible world*², kurā valda savas, reālajā pieredzē nepārbaudāmas likumības. Saskarsmē ar tekstu arī lasītāja apziņā veidojas attiecīgā iespējamā pasaule.

Sava radošā procesa sakarā Jānis Einfelds bilst: «Rakstot vairāk ļaujos vārdiem, vienkārši ļauju tiem plūst, tie saistās tikai ar manu intuīciju, emocijām»³ (izcēlums mans – B. T.). Zīmīgi, ka intuitīvais faktors vārdu dabiskajā (nevis apziņas sakārtotajā) plūjumā akcentēts arī Andrē Bretona pazīstamajā «Sirreālisma manifestā»: «Tīrs psihs automatizms, ar kuru izsaka mutvārdos vai rakstiski, vai jebkādā citā veidā reālo domas darbību.»⁴ «Automātiskās» rakstības veids savu ietekmi atstājis arī uz tekstu apdari. To liecina ne vien tekstu žanriskā neskaidriība un nepiesaistība, bet arī to sadrumstalotība un struktūras nenoteiktība. Tā krājuma «Mēness bērns» 100 lappusēs ietilpinātie un ar virsrakstiem norobežotie 35 «gabalīņi» ne tematiski, ne sižetiski nesaistās. Tie lasāmi kā patstāvīgas sižetiskas atlūzas. «Bērnu zemeslodes» piecās lappusēs tādas ir veselas divdesmit divas un skicējuma «Viduslaiks» vairākās nodaļās – tikai viens vienīgs teikums. No rakstnieka reālista viedokļa raugoties, šie «gabalīņi» atgādina haotiskus pierakstus, kādus viņš, īpaši atceroties sapnī pieredzēto, varētu izdarīt savā piezīmju burtnīcā. Taču Einfelda prozā šiem «gabalīņiem» ir sava sirreālistiski iespējamās pasaules loģika.

¹ Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju...» // Literatūra un Māksla. – 1992. – 6. martā. – Nr. 8. – 10. lpp.

² Izvērstis jēdziena skaidrojums dots A. Kaledas monogrāfijā «*Romano struktūros matmenys*» (Vilnius, 1996, p. 23–24).

³ Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju...» // Literatūra un Māksla. – 1992. – 6. martā. – Nr. 8. – 10. lpp.

⁴ Bretons A. Sirreālisma manifestis // Karogs. – 1990. – Nr. 12. – 175. lpp.

Ar atzinumu, ka «jebkurš atklājums, kas maina kādas lietas vai parādības dabu vai pielietojumu, veido sirreālistisku aktu»¹, šī virziena mākslā tiek manifestēta robežu nojaukšana. Balstoties uz sapņa interpretācijas teoriju Zigmunda Freida psihoanalīzē, ne vien tiek izmantota atklātā («manifestētā») sapņa tēlainība, bet arī meklēts trauslais tilts uz slēptā («latentā») sapņa labirintiem. Tas, protams, apliecina šīs mākslas lielo uzdrošināšanos. Arī Jānim Einfeldam sapnis ir liels brīnums, «bārdains burvis, kas gaisā raksta zvaigznes ar garu kārti»². Viņa īsprozas lielum lielajā daļā tiek veidota iespējamā pasaule pēc sapņa un ilūziju principa, tāda, kurā reālas detaļas var ienākt nejaušā salikumā un nerealās sakarībās. Šī visatļautība savā ziņā ir spēle, taču ne pašmērķīga, bet tāda, kas īstenību deformē jaunas, cilvēka psihes arhetipālo enerģiju skarošas t. s. pārrealitātes vārdā. Bez tam einfeldiskā tēlu dzīve liecina arī par citu avotu — bērībā iegūto spilgto iespaidu pastarpinātu ienākšanu daiļradē, kā tas izriet no freidiskās sublimācijas teorijas. Einfelda prozas jaunradītajā esamībā nevar nepārsteigt apdvēselotā appasaule un kosmoss — vientuļie īpaņņi, puscilvēki — pusvellopēdi, sātaniskas būtnes, kukaiņi — nihilisti, runājošas lietas un parādības. Uz cigaretes aicinājumu te Miķelītis ievēlas pelnutraukā: «Muša — zirgs iet rikšos, velkot ratus — pelnutrauku, kurā sēž Miķelītis un uzdod mušai pa stilbiem ar apdegušu sērkociņņu» («Miķelītša kāzas») ³. «Lidojošā kuce» norauj masku un kļūst par sievieti («Akmeņi un kaislības») ⁴. Reizumis sižeta līkločiem grūti izsekot pat palēninātā lasījumā: «Vīrs kaut ko pielūdza, un lūgšana tika uzklausi. Ermoņikas, izaugušas lielas, ielauza jumtu un grīdu. Ermoņikās pavērās plaisa, un vīrs tur nokāpa. Teritorija bija liela. Vīrs skraidelēja pa plēšām, tās kustējās no soļiem, un radās skaņa, līdzīga purva žurkstēšanai. Vīram bija tauriņtikls, ar ko ķert lidojošos zīdaiņus. Bet zīdaiņi bija no šokolādes un kusa mutē; vīra mute tapa notriepa brūna. Tās bija nesen atgriezušās bērības atmiņas.» ⁵ Pēdējais teikums izskan kā autora komentārs. Autors it kā nodalās un notiekošo vērtē no malas. Viņa aprautās komentējošās replikas var arī vēstīt par sižeta un darbības pārtraukšanu, lai saglabātu jau sasniegto spriegumu.

Atbilstoši sirreālistiskā sapņa poētikai Einfelda īsprozas fragmentārajos tekstos valda viena plūduma sižets. Virknējas notikums pēc notikuma, detaļa

¹ Priekšvārds «Sirreālisma revolūcijas» Nr. 1. // Grāmata. — 1991. — Nr. 6. — 15. lpp.

² *Ikstena N.* Kāda Einfelda dzīve // *Labrīt.* — 1994. — 20. okt. — Nr. 244. — 9. lpp.

³ *Einfelds J.* Mēness bērns. — R., 1995. — 94. lpp.

⁴ Turpat, 110. lpp.

⁵ Turpat, 46. lpp.

uz detaļas. Viss top vienlīdz nozīmīgs, nav hierarhijas, nav galvenā, vienojošā notikuma. Pirmajā un trešajā personā pasniegtais teksts klājas kā atšķirīgu sižeta fragmentu un metaforizēto tēlu kaleidoskops. Šai sakarā neparasta ir arī biežā vēstījuma subjektu un vēstījuma redzespunktu maiņa. Turklāt lasītāju pārsteidz negaidītība un neprognozējamība. Dabu jūtošus un tās skaistumu izprotošus varoņus te pēkšņi nomaina vellatas vai riteņčalis ar cilvēka galvu un riteņiem pie koka lādei līdzīgā rumpja («Svētie kaķi»). Pats vēstījošais varonis tiek nogremdēts upē kopā ar runājošo Mēnesi («Lāga vīrs Mēness»). Mākslinieciskās fantāzijas lidojums var būt tik atraisīts, ka tēlojums pārtop mirāžā un sirreālistu daudzīnātajā tēlainības «dumpī»:

«Safīra cilvēki teica morim:

«Mēs gribam, lai tu bēgļus izbarotu farizeju dvēselēm!»

«Es nezinu, kas ir farizeju dvēseles,» aizbildinājās moris.

«Farizeju dvēseles ir klejojoši zirgi ar lauvas ilkņiem un ērgļa spārniem!»

Moris visu izdarīja, kā lika. Safīra cilvēki sasēdās kulbā un brauca prom.

Kulbā bija iejūgti gredzeni ar riteņiem.

Pārgurušie cilvēki palika farizejiešu vidū sagabaloti, asinīm notecējuši, bez dzīvības. Viņu dvēseles sadega līdz ar degošo stepi.»¹

Vēstījumā netrūkst gluži reālistisku detaļu, kā tas ir barona Frankenšteina *alias* zirnekļa «portretējumā»: «Galvīdū bez matiem, pirksti dzeltenī, melnais kamzolītis nodilis, zeltītās pogas iztrūkušas, odere atirusi. No kamzolīša ārā līda resns vēders ar spalvainu nabu.»² Un netrūkst arī hiperboliskās nosacītības, kā tēlojumā «Zvaigžņu meli», kur sēnes slienas «augstāk par priedēm», aizēno mājas un saārda baznīcas jumtu un Artim piesūcas ērce, «daudz lielāka par pašu galvu»³.

Cilvēka unikalitāte, kas tipiska reālisma un daudzu citu virzienu tēlu sistēmai, šajā sirreālistiski virzītajā tēlainībā neeksistē. Ne vien dažādo būtņu, bet arī lietu un parādību vidū cilvēks ir kā līdzīgs ar līdzīgu. Einfelda prozas pasaulē reālais un ireālais, dzīvais un nedzīvais ienāk kā viena semantiskā bloka parādības – gluži kā Linarda Tauna dzejā. Vēstījošais varonis šai jaunradītajā esamībā – līdzīgi kā brīnumu pasaku fantastiskajā laukā – brīvi kontaktējas ar runājošajiem dzīvniekiem, zivīm, putniem un kukaiņiem, kas nereti nokļūst tēlu sistēmas centrā. Tādi ir vilki studenta māju atmosfērā, amizantais zirneklis barons Frankenšteins

¹ Einfelds J. Mēness bērns. – R., 1995. – 59. lpp.

² Turpat, 42. lpp.

³ Turpat, 13., 15. lpp.

ar savu raibo biogrāfiju, pašapmierinātais skudru karalis Ramzess, «talantīgā» līdaka, kas mīt ezera dzelmē un raksta romāni par «gigantisku dzelzceļa katastrofu», klejojošais un neglābjami slimais alvas zaldātniņš, ģitāras strinkšķinātājs runājošais astoņkājis, saldējumu mīlošais tauriņš, lidojošā kuce, «dejojošais» zirgs ar nocirstu galvu un citi. Taču tiek personificētas mušas, termīti, siseņi, kāpurī, gliemeži un jebkuri citi dzīvās dabas pārstāvji, tāpat kā infernās pasaules iemītnieki, tāpat kā planētas, debesu spīdekļi, ēnas, gaisma un citas parādības. Ne mazāk raksturīga ir abstrakto jēdzienu apdvēseļošana ārpus krājuma publicēto tēlojumu ciklā «Kabatas ēnu dumpis», savdabīgā uzskatāmībā cenšoties tvert valodā grūti izsakāmo – dzimstošās domas un vārda kā tās uzskatāmā veidola kopsakarības. Vārds, atbrīvojies no mutes sprosta, uzsāk savu patstāvīgo dzīvi tēlā – kā līdzīgs ar līdzīgu cita līmeņa tēlu sabiedrībā. Novocojušais vai jaunais, piesardzīgi vai droši pateiktais, katram no tiem ir sava – vārda seja un savs – vārda liktenis.

Savdabība tēlu sistēmas izveidē panākta arī ar sirreālistiskā sapņa poētikai raksturīgo tēlu identificēšanos. Cilvēki pārvēršas par putniem, dzīvniekiem un lietām, kas savukārt personificējas, tāpat kā tas notiek ar parādībām. Tā upe Gauja pārvēršas par čūsku, tīģeris – par akmeni, žurkas – par safira cilvēkiem, lidojošā kuce – par sievieti, Jupiters – par blusu. Cilvēks var identificēties ar portretu vai kļūt par Mēnesi, lai uz Zemes vairs neatgrieztos: «Kļuvu lepns, ka esmu Mēness.»

Tēlu sistēmu bagātina dažādu kultūras kodu ievedums: Artemīda, Cicerons, Ozīriiss, Noass, Poseidons, Prometejs, Zevs, Frankenšteins u. c. To var saukt par spēli, taču tādu, kas neatgādina kārtējo klišeju pārcilāšanu. Uztvērēja tradicionālie priekšstati tiek noārdīti, jo šie kodi ienāk nevis cilvēku, bet gan dzīvnieku un kukaiņu pasaules amizantās sakarībās. Kā šajā, tā citos gadījumos rodam liecību par Jāņa Einfelda prozas poētikas oriģinalitāti. Šai sakarā Guntis Berelis secina: «Einfelda semantikā pastāv kaut kāda nobīde: vārdu jēdzieniskie lauki nevis saāķējas cits ar citu, bet gan knapi saskaras. Vārds vairs nav tāds, kādu mēs esam ieraduši to redzēt, – un tomēr tas ir tas pats vārds. Vārds vairs nav nekustīgs ķieģelītis valodas sienā – starp vārda ierasto nozīmi un Einfelda nozīmi uzreiz rodas saspiļējums; vārds atdzīvojas, un no viņa tiecas izšķilties kādas jaunas jēgas.»¹

Dzīvnieku tēlu izveidē Jānis Einfelds savā ziņā turpina jau Regīnas Ezeras «zooloģiskajās novelēs» aizsākto tradīciju. Atšķirībā no Ezeras, kas pārsvarā

¹ Berelis G. Guntis runā ar Bereli II jeb Kādas idejas piedzīvojumi fakti pasaulē // Karogs. – 1995. – Nr. 10. – 140. lpp.

reālistiskā vēstījumā bagātīgi iestrādājusi zinātnes atzinumus un citu faktu materiālu, Einfelda personificētie tēli viscaur novietoti nosacītā vidē, nepretendējot uz ticamības ilūzijas radīšanu. Atšķirībā no Ezeras novelēm, kuru lielum lielajā daļā dzīvnieku tēli ienāk ciešā saskarsmē un mijiedarbē ar cilvēku tēliem, Einfelda prozas iemītnieku pasaule ar maziem izņēmumiem ir suverēna.

Mākslinieciskā telpa Einfelda prozas pasaulē ir grūti tverama. Šī uzburtā fantasmagoriskā pasaule ir liecinājums fiziskās realitātes nepilnīgumam un reizē vēlmei izdziedāt dvēseli vārdos. Rakstniekam telpas uztverē nepieciešama totāla atvērtība. Konkrētu vietu, kā Rīgas, Kurzemes vai Latgales, piesaukšana ir formāla un epizodiska. Darbības vietas, kā personāža fiziskās mājas, konkretizētas netiek. Ārējā telpa ir nosacīta un atvērta, pakļauta pasakainā, fantasmagoriskā un mistiskā izteikšanai. Starp telpu un telpu nav striktu cēloņsakarīgu robežu. Visas telpas ir pārvaramas un pieradināmas. No Bolderājas strādnieku kvartāla un Gaujas līča uz pasakaino akmeņu salu vai klintīm mežā, no tām — uz «mākoņu vārtiem», Mēnesi, zvaigznēm un Visumu — tāds ir telpas modelis. Nereti telpas nosacītība akcentēta jau etīdes virsrakstā, kā «Statuju un fresku mežā», «Akvārijā noslīkusī zemeslode», «Ziloņkaula torņa iemītnieki» u. tml.

Gandrīz visa līdzšinējā Jāņa Einfelda proza uzrakstīta pagātnes laikā, veidojot liecību par notikušo, pabeigto un iluzori ticamo.

Avangardiskajam modernismam, jau sākot ar Džeimsa Džoisas «Ulisu», raksturīga robežu nojaukšana starp sakrālo un profāno. Jānis Einfelds šo robežu nojauc, vēstījumā iekļaujot līdz naturālismam piezēmētas leksikas slāņus un šokējošas tēlu izdarības. Tā mežavecis «Meža leģendās» sastop aklo vērsi uz vistas kājām un iebāž tam mutē dūri: «Vērsis rīstījās tik baigi, ka likās, zarnas izlēks pa dibenu. Sirmgalvja dūre klājās karstām slienām (...). Apkārt blandījās riebīgi viepji, bāza savus purnus vecim klāt un izaicinoši ņirdza. Mežavecis viņus bija redzējis naktīs pilsētas publiskajās mazzārijās, kur tie mēdza izlīst no podiem un biedēt cilvēkus.»¹ Zīmīgi, ka pats Einfelds šādu robežu nojaukšanu saista ar nepieciešamību atklāt reāli pastāvošas pretrunas: «Ja reiz kāds raksta pasakas, tad tās ir jāraksta jaunas. Jo skaistums nevar pastāvēt bez jaunuma. Visām kristāla pilīm un stikla pilsētām ir jāgrūst (...). Jo tieši nežēlība ir tā, kas paver ceļu skaistumam.»²

Einfelda īsprozas vēstījums izskan aptverīgā patosa amplitūdā: no rotaļīga prieka līdz spējam dramatismam un traģismam, no oļāvācietiska mīļuma un

¹ Einfelds J. Mēness bērns. — R., 1995. — 68. lpp.

² Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju...» // Literatūra un Māksla. — 1992. — 6. martā. — Nr. 8. — 10. lpp.

gādības par īpatņiem līdz ironijai un dzēlīgai satīrai par dzīves negācijām. Rakstnieks nevairās būt skarbs un skaļš, tā lasītājā izsaucot asociācijas ar salauzto, absurdo realitāti, kura arī pelnījusi grotesku attieksmi. Tā pretējas izjūtas izsauc «Bērnu zemeslodes» sižets. Gluži akvareliskā tonējumā iemirdzas gaišzilā jūra un briga, kas traucas uz Dienvidjūras salām, bērns — skaistulis citiem dāvā ticību un cerību. Un pēkšņi — cits bērns — pasaku vecis, kas mirst ar vēzi. Dramatiskā un traģiskā netrūkst arī citās etiķēs. Vijolītei mirstot, no tās kāta izlien trekna tārpa galva. Akmens bultas nogalina cilvēkus, akmens — pašnāvnieks ielaiž sev lodi pierē («Akmeņi un kaislības»). Statuju mežā jauneklis Mārcis paceļas gaisā, lai pēc tam ietriektos grīdā («Statuju un fresku mežs»). Vēstījumā ienāk tādi īpatņi kā garīgi slimais Tristans, kas sarunājas ar rēgu — Izoldi («Tristans un Izolde»), bruņinieks, kas lūdz Mariju un Kristu, lai viņu aizved uz zemi, kur asins piles «grauž zemi», nosirmo bērni un dejo «zirgs ar nocirstu galvu» («Bruņinieka lūgšana»), jauneklis ar lodi krūtīs («Etīde ar lodi»), Kārlīša līķis bez galvas («Liktens»).

Apgūstot semantisko slāni, ir pamats domāt, ka oriģinālā metaforizētā izteiksme Jānim Einfeldam nav līdzeklis tikai sirreālistiskā sapņa izteikšanai, bet arī sociālo pretrunu iekonturēšanai. Sirreālisma poētikas elementi dažkārt ienāk mijiedarbē ar kanoniskajiem izteiksmes līdzekļiem. Tā «Meža leģendu» kompozīcijā ienāk biogrāfiskā sižeta elementi, jo Mežaveča gaitas, viņa sastapšanās un cīņa ar dažādiem personificētiem meža iemītniekiem un parādībām veido tēla biogrāfiju, tā iespējamās pasaules haosā ienesot zināmu sakārtotību. Tas sakāms arī par ciklu «Kabatās ēnu dumpis», kura deviņpadsmit segmentus vieno Vārda odiseja fantastiskajā amplitūdā no mutes dobuma līdz Visuma «galam».

«... UZSKATU, KA VAJAG RADĪT JAUNU REĀLISMU»

1992. gadā Jānis Einfelds rezonē: «Iesākumā jau bija labi, bet tad pamazām radās sajūta, ka viss sāk pārlietu atkārtoties.»¹ Rodas tādas žanriskās struktūras, kurās tiek saglabāti kanoniskās formas elementi. Tā cikla «Mēs no Karību jūras» tēlojumos, ko autors nosaucis par novelēm, ienāk taustāms fabuliskais sižets un izteikta pasaku tēlainība. Tāda ir pasaka — novele par Hari Salnu, kuram karalis pavēl nocirst galvu par asinsgrēku («Haris Salna»), par bundzinieka un jauniņās pārju zvejnieces saderināšanu un pēkšņo

¹ Antras Kļaviņas saruna ar Jāni Einfeldu «Es gribu, lai viņi sajustu poēziju...» // Literatūra un Māksla. — 1992. — 6. martā. — Nr. 8. — 10. lpp.

šķiršanos («Bundzinieks un pārļu zvejniece»), par personificēto austrumvēju — lāci («Austrumvēju lācis»). Un divu vīru atmiņās par fronti, kur viņi cīnījušies katrs savā pusē, jau ienāk skaudri reālistiskas detaļas: «Priekšā stāvēja nāve, un mēs devāmies nāvē. Daudz kāju, ar lodēm sacaurumoti augumi, no mīnas sašķaidītas galvas, pulvera dūmaka, dzīvā uguns, kas pārvietojas kvadrātmetriem un aprij veselus puikiņus, izdedzinātas acis, uzšķērsti vēderi, brēcoši ievainotie, kurus samala tanki, ārdoša panika, bezrokaini, bezkājaini, klusējoši nāves apņemti zēniņi, kas vēl nav nobrieduši, bet jau nopļauti. Aptumšojās skats.»¹ Detalizācija, nereti sabiezināta, kļūst par raksturīgu Jāņa Einfelda prozas stila iezīmi. Detaļas krāsainība un plastiskums tēlus, arī metaforizētos, padara vizuāli tveramus un dzīvus. Tas sakāms arī par vēstījumu «Cūku grāmatā» — izvērstākajā un tematiski vienotākajā Einfelda prozas sacerējumā.

Kā to liecina darba nosaukums, tēmu loks un vēstījuma sižetiskais plāns ievēd alegoriski veidotajā cūku pasaulē. Apjomīgās grāmatas abās daļās — «Piedzīvojums» un «Lencējs» — «darbojošās personas», izņemot dažas, ir cūkas. Cūku dzīves un izdarību aprakstā netrūkst amizantu situāciju un krāsainības, kas liecina par dzīvnieku pasaku un teiku tradīcijas radošu izmantošanu. Turklāt pati savdabīgākā šī cūku «eposa» poētikas iezīme — cūku tēlu izteikta personificēšana. Cūkām te tiek dāsni piedēvētas cilvēku īpašības, jāveic cilvēkiem raksturīgās darbības un jāuzturas cilvēciskotā vidē, kā fermas skolā, viesnīcā, kafejnīcā, cirkā, sanatorijā u. tml. Alegorijas princips vēstījumā akcentēts jau grāmatas sākumā, zemeslodi pārdroši salīdzinot ar «fermu, kura ir apaļa un riņķo ap Sauli, šķiezdama izplatījumā mēslus un vircu»². Tas skaidrots arī «Autora priekšvārdā» grāmatas izdevumam: «Uz pasaules valda nevis tautas, bet sugas. Nojaucamas mājas sienā kāds bija ieskrāpējis divus lozungus: «Visi cilvēki ir cūkas» un «Cūkas arī ir cilvēki». Es pilnīgi piekritu tikai pēdējam, piebilstot: «Tikai — bez balsstiesībām, jo viņām iegruž to kumosu, kā dēļ viņas varētu, piemēram, piedalīties vēlēšanās un, pasarg Dievs, ievēlēt Saeimā savējos!»³

Turklāt «Cūku grāmatas» tēlainība ir tik piesātināta, ka tā lasītāja uztverē spēj radīt parastajai alegorijai neraksturīgu, tā saukto papildu jēgu, kas izaug no simboliskām līdzībām. Žanriski «Cūku grāmata» veidota kā īpatnējs alegorijas un parabolas sapludinājums.

¹ Einfelds, J. Mēs no Karību jūras // Karogs. — 1995. — Nr. 10. — 78. lpp.

² Einfelds J. Cūku grāmata. — R., 1996. — 13. lpp.

³ Turpat, 7. lpp.

«Cūku grāmata» ir modernisma prozas tradīcijā veidots darbs. Zīmīgi, ka Džeimsa Džoisa «Ulisu» Jānis Einfelds uzskata par modernisma prozas Bībeli¹. Cita starpā T. S. Eliots «Ulisa» sakarā secinājis: «Izmantojot mītu, vērpjot nemitīgas paralēles starp modernajiem un antīkajiem laikiem, Džoisa kungs attīsta metodi, ko citiem nāksies lietot pēc viņa. (...) Tas ir veids, kā kontrolēt, formēt un padarīt nozīmīgu to milzīgo tukšuma un anarhijas panorāmu, kas ir mūsdienu vēsture.»² Arī Einfelds nevairās «vērpt» šādas paralēles. Par to liecina ne vien senās kultūras vārdu (Olimps, Prometejs, Venera u. c.), bet arī motīvu izmantojums. Galvenā «varoņa» Rozā Ciedrīša došanās ceļā, kā arī atceļš uz mājām sauc atmiņā «Odisejas» motīvus. Savukārt viņa un Oglītes glābšanās no vajātājiem un uzturēšanās Ežu kalnā un tā baznīcā asociējas ar centra un pasaules ass vertikāles ideju, ar sakārtotību un mieru kalna sakrālajā simbolikā³.

Cūku «romānā» mītiskā tēlainība ienāk kopā ar sirreālistiskajām mistifikācijām. Parādās medūza no «pirmdzimtības gadiem», runājošie gari noslēpumainā purva vidū un cirkā skatītāju krēslos – skeletu un maitasputni. «Pilsonis purvs» atceras savu iepriekšējo dzīvi, un vasara sāpēs dzemdē «mazuli» – saules olu. Bet Ligo vakars atspīd veselā mirāžā, tāpat kā Ežu kalns – pilsēta, kur valda «neons un adatas» un kur cūku baznīcā dziedošais un raudošais rēgs izstāsta savu dzīvi.

Galvenā varoņa Rozā Ciedrīša trīs augšanas posmi: rukša, kuiļa un vepra laiks, kad jāveic dažādi uzdevumi un jāpārvar šķēršļi un grūtības, atgādina individuālās iniciācijas⁴ modeli.

Gada ciklu (pavasara, vasaras, rudens un ziemas) nomaiņa dabas ritē liecina par mitoloģisko laiku vēstījumā. Tas pārtop pasaku laikā, akcentējot dažādus notikumus.

Sižeta kompozīcijā cūču-frontinieku, galvenokārt Rozā Ciedrīša, biogrāfijas ainas mijas ar atmiņu epizodēm no iepriekšējās dzīves. Pamišus rādot tuvākajā un tālākajā pagātnē notikušo, veidojas krāsains Rozā Ciedrīša dzīves un piedzīvojumu «romāns» dažādu darbību un pārvērtību virknējumā, kas sižetā rada spriegumu. Vienlaikus darbība arī tiek gausināta sakarā ar nepārtrauktu

¹ No B. Tabūna sarunas ar Jāni Einfeldu 1997. gada 24. maijā.

² Eliots T. S. Tradīcija un individuālais talants // Uz kuriem, literatūras teorija? – R., 1995. – 164.–165. lpp.

³ Par kalna simboliku skat. grām.: Керлот Х. З. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоанализ. – REFL – book, 1994. – С. 146–149.

⁴ Terminu skaidrojums M. Eliades darbā «Mīts par mūžīgo atgriešanos: Arhetipi un atkārtotība». – R., 1995.

jaunu tēlu ievadumu un raksturojumu. Puse no «romāna» 98 apakšnodalām nosaukta tēlu vārdos: «Olimps», «Vilkābeles Lapa», «Niekkalbis Purapuķīte», «Strups», «Oglīte», «Juse», «Pīles Acs, Moris un Kuknītis», «Strīpotais Gruzītis», «Olitas tante», «Rūdis», «Amālija fon Rozenbah», «Emanuels Šrēdvins», «Nadīne un Mobs» u. c. Bez tam gandrīz katrā nodalā ienāk jauni perifēriāli cūku tēli. Cūku «romāna» tēlu saimē tādu ir tuvu pie diviem simtiem. Un visi viņi ģērbjas un uzvedas apbrīnojami līdzīgi cilvēkiem. Tā ruksim Fredim naģene «bija atstumta pakausī, tā ka laukā no cepures malas līda sarkans saru kušķis. Ap kaklu puķains lakats, zobos papiross. To ruksis Fredis pārvietoja no viena lūpu kaktiņa uz otru.»¹ Oglīte *alias* Šteinberga jaunkundze ir melna, ar mazu cepurīti uz kreisās auss un necaurspīdīgu plīvuru pār purnu un kājassomiņu. Amizanti portretētā cūka ir aizrautīga piedzīvojumu meklētāja, bet arī — māte-slepkava, kas slīcina savus pirmdzimtos. Un kur tad kolorītā Olitas tante, kas pie saviem cūku radiem gluži vai ievēlas istabā: «Viņa bija liela auguma cūka, kā tāds Goliāts brunčos. Galviņa maziņa, bet apaļa kā ābols, ar trīsstūrīgiem vaigu kauliem un sīkām ačelēm kā punktiņiem. Ausis izskatījās pēc kastaņu lapām. Treknajiem gurniem un ļumīgajam viduklim viņa bija uzstūķējusi sarkanu kleitu ar baltiem zirnīšiem. Kājās zibēja pītas vasaras kurpes, tās iegrima dubļos.»² Cūku «romāna» pārstāvji prot un spēj ne vien cīnīties ar vilkiem frontē, bet arī cirka arēnā uzvarēt behemotu un pat pašu briesmoni Leviatānu. Viņi arī prot savas spējas apliecināt mākslā, gan dziedot korī pie dirigenta Emanuēla Šrēdvina, gan sacerot literārus darbus, kā to dara cūku rakstniece Olīvija Čupiņa. Klausītāju auditorijā viņa atzīst: «.. mani darbi nav sliktāki par visiem mūsu klasiķiem, jo nedz Blaumanis, nedz Rainis nebija tik talantīgi (..), ja tā godīgi ņem, tad esmu līdzās Homēram, Dantem, Gētem.»³

Tēlotais apliecina rakstnieka iztēles atraisītību un vienlīdz — arī postmodernistisku spēli, kas nepakļaujas kanonam. Šai sakarā raksturīga skaistā un neglītā, nopietnā un nenopietnā novietošana līdzās un pat sajaukums, panākot desakralizācijas efektu. Īpaši tas atklājas reliģijas un seksa tēmu risinājumā. Lasītājs pārliecinās, ar kādu fanātismu ticībai nododas cūka Nadīne, ar kādu neatslābstošu interesi Rozā Ciedrītis apgūst cūku bībeles tēlus un sižetus veselās septiņās nodalās. Piedēvējot Bībeles personāža vārdus cūkām un brīvi modificējot Bībeles sižetus, tiek panākts parodijas efekts. Tas sakāms par

¹ Einfelds J. Cūku grāmata, 16. lpp.

² Turpat, 193. lpp.

³ Turpat, 311. lpp.

tādām nodaļām kā «Pirmā stunda» (Ābela un Kaina motīvs), «Svarīgais kuģis» (Noa), «Pēdējā bauslība» (Mozus Eļļas kalnā), «Suga un lieta» (Sātana izdzīšana), «Tā daudzintā lieta» (par Jēzus piedzimšanu) u. c. Sakrālā profanācija īpaši raksturīga nodaļā «Tas, kas uzvarēja» (par cūku Dieva tiesāšanu un krustā sišanu), kur lasāms: «Vilki gaida Dieva miesu un asinis. Viņi pielaiž uguni krustam. Krusts deg. Dieva dēla miesas cepas (...) Gabali atdalās. Vilki ķer. Taču tas ir tikai olbaltumu apvalks. Smird pēc kuļļa, un gaļa nav ēdama» u. tml.

Profanācijas efekts cūku «romānā» panākts arī erotikas un seksa tēmas risinājumā, detalizēti aprakstot Rozā Ciedriša instinktus, kā arī Oglītes, Vilkābeles Lapas un citu nerātnās izdarības.

«Romāna» tekstu lasot, iespējams saskatīt zināmas līdzības ar cilvēku pasauli, ar mūsdienu dzīves kontrastu un «anarhijas panorāmu» (T. S. Eliots): ar sūro cīņu par eksistenci, ar pseidorelīģiozitāti, ar erotikas un seksa bumu, ambiciozitāti u. c. Uz dzīves «mežonīgo nekārtību» (J. Hasans) prozaiķis raugās ironiski. Bet «Cūku grāmatu», kas uztverama daudz vieglāk par rakstnieka īsprozu, iespējams izlasīt arī kā intriģējošu pasaku par cūku pasaulīti. Un katrā ziņā šis darbs izlasāms kā oriģinālas vārdiskās tēlainības avots. Te netrūkst sentenču un paradoksu. «Mani klaiņojumi ir bezgalīgi, kaut gan kājas stāv uz vietas.»¹ tā saka meža cūcis. Un komandieris cūku frontē runā «īsi, tikai divarpus stundas»². «Šeit uzvar tas, kas ir stulbāks! Un tādu te ir daudz! Saprātīgos viņi iznīcina.»³ par cūču sabiedrību spriež Rozā Ciedrītis. Vēstījumu dinamizē īsi, vijīgi teikumi. Vizuālo tēlainību tajā bagātina spilgtās personifikācijas un oriģinālie salīdzinājumi. Noras galā ledainais vējš stāv «ar pistoli rokā», bet putni čivina «kā Pāna stabules»⁴. «Sniegs smējās. Koki smējās. Diena raudāja. Viņa pielika pie acīm gaišo lakatu, un pilēja asaras.»⁵ Pēc satikšanās ar cūku Nadīni Rozā Ciedrītim «visi kakti bija pilni laimes: un viņš sagrāba to kā miltus un svieda gaisā, tā krita, apbērdama rukša pilno galvu»⁶.

Talantīgi uzsāktais Jāņa Einfelda jaunrades ceļš turpinās. Viņa tuvākie radošie nodomi saistās ar romāniem un prozu.

¹ Einfelds J. Cūku grāmata, 112. lpp.

² Turpat, 169. lpp.

³ Turpat, 44. lpp.

⁴ Turpat, 197. lpp.

⁵ Turpat, 131. lpp.

⁶ Turpat, 276. lpp.

BIBLIOGRĀFIJA

Mēness bērns: Īsproza. — R.: Preses nams, 1995.

Rec.: *Berelis G.* Einfelda ABC // *Labrīt.* — 1995. — 20. jūnijā; *Berelis G.* Guntis runā ar Bereli II jeb Kādas idejas piedzīvojumi faktu pasaulē // *Karogs.* — 1995. — Nr. 10. — 134.—148. lpp.; *Eipurs A.* Versija par citplanētieti // *Grāmatu Apskats.* — 1995. — Nr. 20. — 32. lpp.; *Kalniņš R.* Niknais Bolderājas pirāts, iesaukts par Avicennu // *Grāmatu Apskats.* — 1995. — Nr. 5/6. — 56.—57. lpp.; *Repše G.* Einfelda bilžu redzējumi // *Labrīt.* — 1995. — 22. martā.

Cūku grāmata: Romāns. — R.: Karogs, 1996.

Rec.: *Berelis G.* Episka pastaiga pa literatūras robežām // *Diena.* — 1996. — 1. aprīlī; *Berelis G.* Guntis runā ar Bereli IV jeb Kas ir literatūra // *Karogs.* — 1996. — Nr. 7. — 145.—164. lpp.; *Sekste I.* Februāris. «Cūku grāmata» un tās fons // *Izglītība un Kultūra.* — 1996. — 21. martā; *Vade mecum* jeb Ilgi gaidītais (?) latviešu līdzību romāns: N. Ikstenas un G. Repšes saruna par J. Einfelda «Cūku grāmatu» // *Karogs.* — 1996. — Nr. 6. — 137.—146. lpp.

Nozīmīgākie raksti par J. Einfeldu

Berelis G. Einfelda metaforas. Nezināmā literatūra III // *Diena.* — 1993. — 28. februārī.

Einfelde M. Kas šūpulī likts, jādara // *Sieviete.* — 1995. — Nr. 4. — 24.—25. lpp.

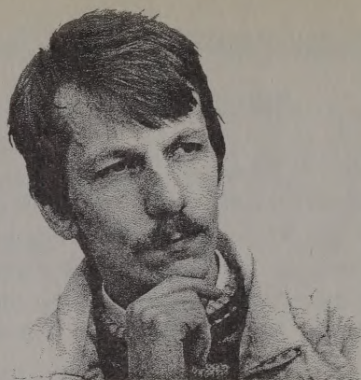
Es gribu, lai viņi sajustu poēziju: A. Kļaviņas saruna ar J. Einfeldu // *Literatūra un Māksla.* — 1992. — 6. martā.

Kāda Einfelda dzīve: Rakstnieka biogrāfijas fragments N. Ikstenas pierakstā // *Labrīt.* — 1994. — 20. oktobrī.

Kubuliņa A. Dvēselīte, izteikta vārdos // *Einfelds J.* Mēness bērns. — R., 1995.

Mani ietekmējuši ceļotāji un karavadoņi: E. Zirņa saruna ar J. Einfeldu // *Diena.* — 1995. — 4. februārī.

Noliec galvu uz drukasl / Ar J. Einfeldu sarunājas N. Ikstena // *Grāmatu Apskats.* — Nr. 6/7. — 2.—3., 16. lpp.



GUNTIS BERELIS

1961 Inguna
SEKSTE

Literatūrkritiķis un rakstnieks Guntis Berelis dzimis 1961. gadā 2. jūlijā Cēsīs. Beidzis Cēsu 1. vidusskolu (1979), studējis fiziku (1979–1981) un bibliotēku zinātnes (1981–1983) LVU, bet augstskolu nav beidzis. Tas nav kavējis G. Berelimi spoži darboties literatūrā. Rīgā nozīmīgs, attīstībī veicinošs aspekts ir iesaistīšanās literārajā vidē un darbs žurnālā «Karogs» kā kritikas nodaļas redaktoram (1990–1992). Pēc laika G. Berelis atstāj Rīgu (centru) un pārceļas uz dzīvi Cēsu rajonā (perifērijā), turpinot rakstīt vēl ražīgāk un sistemātiskāk.

Pēc zināma «iešūpošanās» posma G. Berēja talanta attīstības gaita ir visai strauja. Pirmā recenzija publicēta 1986. gadā.¹ Seko vēl dažas recenzijas par A. Bela, R. Ezeras, A. Neiburgas, M. Zelmeņa un citu autoru grāmatām, kā arī stāstu publikācijas presē. Šie pirmie darbi, īpaši izteismē pasmagie teorētiskie raksti gan liek šaubīties par straujiem panākumiem. Par rakstu «Interpretatīvā daudznozīmība» A. Rožkalne pamatoti saka: «. . . interesants ar pieejas svaigumu, bet «lec ārā» no laikraksta vispārējās ievirzes ar savu sarežģītību.»² Raksts «Iec ārā» kā no tobrīd mutuļojošās sabiedriskās, tā apsīkušās literārās dzīves un mīt nomaļus savā pasaulē. A. Rožkalne piebilst arī, ka autors vēl nav izkristalizējis savu attieksmi pret tikko apgūtu teorētisku materiālu.

Drīz vien šī attieksme kā pret literatūras teoriju, tā konkrētu latviešu literatūras materiālu top pausta izteismīgi un skaidri. Šķiet, ka par pavērsiena punktu uzskatāma recenzija par J. Mauliņa romānu «Apakšzemes straumes».

¹ *Berelis G. Robežas* (Par K. Fridrihsona, P. Martinsona un I. Bumbiera darbu izstādi Cēsīs) // *Literatūra un Māksla*. – 1986. – 19. dec.

² *Rožkalne A. Akcentu pārbīde literatūrkritikā* // *Kritikas gadagrāmata*, 18. – R.: Liesma, 1991. – 67. lpp.

Recenzijas nosaukums – «Mehāniskā proza». ¹ Šajā rakstā pirmo reizi spilgti izpaužas G. Bereļa recenzijām raksturīgie uzbūves principi un sākas latviešu literārā konteksta kustība. G. Berelis no perifērijas virzās uz centru, un drīz vien konteksts pielāgojas viņam, nevis otrādi. 1989. gadā G. Berelis K. Elsberga prēmiju saņem kā jaunais literāts (par publikācijām presē un grāmatu «Mitomānija»), bet jau 1994. gadā literāti bez šaubīšanās atzīst viņu par gada labāko kritiķi bez kādām jaunības atrunām.

Līdz 1998. gada februārim G. Berelis ir publicējis aptuveni 150 recenziju par latviešu un ārzemju prozas un arī dzejas grāmatām, literatūrteorētiskas apceres un esejas. Neliela daļa no šiem darbiem apkopota grāmatā «Klusums un vārds» (1997). Tāpat G. Berelis sagatavojis komentārus, priekšvārdus un pēcvārdus dažādu autoru (piemēram, A. Irbes, I. Lindberga, R. Mūka, V. Kaijaka, T. S. Eliota) publikācijām. Vairāku gadu darbs ieguldīts izdošanai sagatavotajā grāmatā «Latviešu literatūras vēsture». Presē ir publicēti tās fragmeti.

G. Bereļa prozas grāmatā «Mitomānija» (1989) iekļauti 9 stāsti. Pavisam rakstnieka kontā ir 27 stāsti, pieci no tiem publicēti ar pseidonīmu Viesturs Reimers. Izdošanai sagatavota otrā stāstu grāmata «Mīnotaura medības». Iznākusi arī grāmata bērniem «Agnese un Tumsas Valdnieks» (1995).

Nav jāveic rūpīgi mērījumi, lai konstatētu, ka G. Berelis ir produktīvākais 90. gadu latviešu literāts. Taču ne mazāk iespaidīgs ir skaitļos nemērēmais garīgais iespaids latviešu kultūrā, īpaši kritikā. Personības radītais lauks veidojas tik spēcīgs, ka citi kritiķi šķiet atrodami G. Bereļa ēnā un nespēj koncentrēt spēkus darbībai. Piemēram, resumējot kritikas situāciju konferencē «Latviešu literatūra 1995. gadā», I. Treimane sacīja – šķiet, rakstītāji skatās pār plecu un gaida, kad atnāks Guntis un visu noliks savās vietās.

Paļāvība un uzticēšanās G. Bereļa teiktajam, kas nereti izpaužas asā un ironiskā formā, šķiet visai dīvainā. Latvieša daba taču ir slavēta ar savu kašķīgumu, labi zināms arī izteiciens «kur divi latvieši, tur trīs partijas» un tamlīdzīgi. Turklāt 90. gados, kad Berelis «valda» literatūrā, politiskā dzīve ir raibum raiba. Tie G. Bereļa raksti, kas kaut nelielā mērā skar valsts tēlu, latviskuma problēmu, vēl tiek diskutēti. ² Toties par literatūras jautājumiem

¹ *Berelis G.* Mehāniskā proza (J. Mauliņš. Apakšzemes straumes) // Karogs. – 1990. – Nr. 6. – 153.–154. lpp.

² *Rupģis A.* Godīguma virzienā // Diena. – 1993. – 27. jūl.

Berelis G. Kalpojošās literatūras virzienā // Diena. – 1993. – 11. aug.

Dāboliņš A. Ideoloģijas virzienā vai tās gūstā? // Diena. – 1993. – 16. aug.

Berelis G. Latviskums – kā maska vai muzeja eksponāts? // Diena (Stils). – 1994. – 25. febr. u. c.

viedokļu apmaiņa notiek reti. Jāpiekrīt I. Beķerei¹, kura, recenzējot grāmatu «Klusums un vārds», runā par G. Bereļa «tekstu hipnozi». Varbūt noticis latviešu lasītāju garīgās pavadināšanas mēģinājums – tāds, kādu to apraksta dāņu rakstniece Karena Bliksena grāmatā «Septiņi romantiski stāsti»?

Tiesa, G. Bereļa recenzijas un raksti radījuši arī iebildumus, bet tie skar galvenokārt atsevišķus izteikumus (sk. tālāk tekstā). Nav otras tādas personības kritikā, kas sistemātiski publicētos, paustu sevi tikpat daudzveidīgi kā G. Berelis un vēlētos diskutēt ar viņu. Citi talantīgi kritiķi (I. Čaklā, A. Kubuliņa, A. Rožkalne) raksta katrs savā manierē un pēc dialoga ar G. Bereli īpaši netiecas. Par vienīgo atsaukšanos uz viņa darbos skartajiem, ar literāro procesu saistītajiem jautājumiem var uzlūkot A. Cimdiņas rakstu «Reālisms kā problēma latviešu literatūrā»². Turklāt citu kritiķu produktivitāte ir daudz mazāka. Toties G. Bereli raksturo drosme, kas robežojas ar nekaunību, sīkstums un noturība. Nepārtraukta koncentrēšanās uz literāro procesu kā vienotu veselumu un aktīva atsaukšanās uz tā izmaiņām prasa lielu garīgu un fizisku spēku, kas ne katram kritiķim piemīt.

G. Berelis ienāca kritikā tā, it kā tur būtu tukšs lauks bez kādām tradīcijām, un viņa individuālajai attīstībai tas nāca par labu. Citiem talantiem situācija, iespējams, bija atšķirīga, tādēļ – neliels atskats 80. gadu latviešu kritikā.

80. gadu otrajā pusē, kad kritika, tāpat kā visa kultūra, jāvās atklātākai pašrefleksijai, tika nesaudzīgi un precīzi konstatēts, ka kritika ir kļuvusi komplimentāra un aprakstoša. Tādi atzinumi pausti, piemēram, J. Škapara un H. Hirša kritikai vēltītajos pārskatos ikgadējās konferencēs par literatūru 1986. un 1987. gadā. Rosinošs ir arī D. Īvāna uzdotais jautājums: «Vai kritikai jābūt arī garlaicīgai?» Nepamanīts vai, iespējams, pats par sevi saprotams šķitis jautājums par kritikas slēpto potenciālu. Jo šāds potenciāls, kaut arī dažādu sociālas dabas ierobežojumu slāpēts, tobrīd vēl bija. Vismaz tāds iespajds rodas, no laika distances raugoties. Piemēram, kad šo rindu autore 80. gadu vidū sāka strādāt toreizējā A. Upīša Valodas un literatūras institūtā, tajā valdīja spraiga radoša darba atmosfēra. Literātu vidū bija jaušams tādu institūtā tobrīd vai agrāk strādājušu zinātnieku kā H. Hirša, V. Skrauča, O. Kravaļa, V. Kikāna, A. Kubuliņas u. c. personības zīmogs, sāka izvirzīties J. Kursīte, I. Treimane un V. Vecgrāvis. Kaut neregulāri, bet viņi visi darbojās arī literatūrkritikā. Kritika viņiem nebija pamatprofesija. Taču pamatdarbs nebija arī darbs firmās, bet gan literatūrteorijas un vēstures pētījumi. Lai arī slāpētās izpaušmes formās,

¹ *Beķere I.* Ir 1997. gads... (G. Berelis. Klusums un vārds) // Karogs. – 1998. – Nr. 1. – 169. lpp.

² *Cimdiņa A.* Reālisms kā problēma latviešu literatūrā // Karogs. – 1996. – Nr. 6.

neredzamais pētniecības darbs notika un zinātniskais potenciāls attīstījās. Īpaši atzīmējamas tādas grāmatas kā H. Hirša «Prozas poētika» (1989) un J. Kursītes «Latviešu dzejas versifikācija 20. gs. sākumā. 1900–1919» (1988) – darbi, kuros jaušama radoša saikne ar Tartu–Maskavas kultūrsemiotiskās skolas atziņām.

Varbūt tā bija nejaušība, un tomēr jau pirms Atmosdas raisītā lūzumposma spēcīgais teorētiķu un kritiķu kodols izīra. Iemesli it kā katram individuāli, bet kopumā tie šķiet liecinām par krīzes nojausmu, kas gaida literatūru un kritiku kopumā. Par tukšiem gadiem, kad būs jāiztur kā materiāla, tā garīga neatzišana. Kad jāapgūst plašs pasaules kultūras konteksts, ko kritiķi, ja arī zināja, nebija pārbaudījuši savā pieredzē. Šajos apstākļos «vecā» kritika piekļusa. Tā nepazuda, bet izkļiedējās tās attīstībai ļoti būtiskā radošā vide, epicentrs, kodols. G. Bereļa «laikmetā» atsevišķas spilgtas kritiskās refleksijas izpausmes plaiksnās literārās telpas pamalēs. Ilgi krātais teorētiskais potenciāls pamazām zūd, aktīvā darbībā realizēdamies vien retajos vaļasbrīžos.

Situācijā, kad pārējie piekļusa, ienāca G. Berelis. Ienāca ar pavisam atšķirīgiem uzskatiem par literatūras, kritikas un dzīves attiecībām. Atšķirīga ir arī viņa teorētiskā bāze – poststrukturālisti, postmodernisma teorētiķi, krievu formālisti, austriešu filozofs Ludvigs Vitgenšteins. Protams, H. L. Borhess, kura intelektuālās improvizācijas savukārt tiecas ietvert vai visu pasaules kultūras vēsturi. Pret akadēmisko zinātni G. Bereļa attieksme ir visai rezervēta, kas izpaužas arī tā, ka norādes uz izmantoto literatūru viņš nekad nesniedz. Dažus autorus G. Berelis citē, dažu teorijas pārstāsta, citus noklusē, bet par daudzām atziņām saka, ka neatceras, kurš tās formulējis. Galvenais, ka šīs vērtības ir kādam vajadzīgas, ka tās iesaistās apziņas kustībā.

Kustības vai procesa akcentēšana mērķtiecīgas pabeigtības vietā, autora nāve un atdzimšana tekstā, spēle, ironija, retorika – šīs un vēl citas G. Bereļa apceru tēmas un arī rakstības stila iezīmes rosina viņu dēvēt par latviešu literārā postmodernisma «tēvu». G. Berelis pieder pie mākslas kritiķu, teorētiķu un filozofu pulka (I. Beķere, J. Boiko, A. Cimdiņa, V. Čakare, H. Demakova, V. Ivbulis, M. Rubene u. c.), kuri sāka iedzīvināt šo jēdzienu 80. un 90. gadu kultūrapziņā. Pirmo reizi par postmodernismu G. Berelis rakstījis esejā «Literatūras muzejs pēdīnās» 1990. gadā. Taču šāds apzīmējums slēpj arī klupšanas akmeni. «... visi modeļi ir labi, kamēr tie ir tapšanas stadijā un netiek automātiski reproducēti (...) pēc tam vēlams no (tiem – I. S.) pēc iespējas ātrāk atbrīvoties.»¹

¹ Pēcavārdus rakstam jeb daži jautājumi Guntim Berelim par Gunta Bereļa «Literatūras vēsturi» // Karogs. – 1995. – Nr. 4. – 174. lpp.

Jēdziens postmodernisms radās kā pasaules izjūtas apzīmējums, kā mēģinājums apjēgt cilvēka situāciju noteiktā laikā un telpā. Postmodernisma teorētiski vairākkārt aizrādījuši, ka tas nav kultūras virziens ar strikti definējamām pazīmēm, ka tā pamatnoteiksmes drīzāk ir nenoteiktība, nejaušība un anarhija (I. Hasans). Taču apziņas dabā ir pieķerties stereotipiem, veidot hierarhijas un tradīcijas (ko pati vēlāk alkst noārdīt). Šībrīža latviešu kultūrā postmodernisma jēdziens saistās ar tieksmi uz neglītām detaļām, rakņāšanas miskastēs un mēslu bedrēs, ar masu kultūras modeļu reproducēšanu, ar pasivitāti u. tml. Tās patiesi ir postmodernisma izpausmes, taču ne tikai tās. Tādēļ iespējams, ka G. Bereļa darbība būtu raksturojama ar kādu citu jēdzienu.

Šāda nepieciešamība vēl jo vairāk rodas tāpēc, ka G. Berelis, manuprāt, elastīgi balansē uz robežas starp modernismu un postmodernismu. (Interesanti, ka M. Zariņa romānu «Viltotais Fausts jeb Pārlabota un papildināta pavārgrāmata», ko Berelis pasludina par pirmo postmodernisma darbu latviešu literatūrā, daži pētnieki uzlūko par vēlīnā modernisma izpausmi, tam pārejot postmodernismā.) Par to liek domāt tādu modernismam raksturīgu jēdzienu kā subjektivitāte un metafora traktējums, bet jo īpaši — tieksme lasītāju šokēt un provocēt. Jau minētā recenzija «Mehāniskā proza» ir īsta plauka latviešu literatūrai. G. Berelis apšaubā tās kustības iespējas, sakot, piemēram, tā: «... lasot beidzamo gadu latviešu prozu, tā vien šķiet, ka rakstība ir atmetusies — ar retiem, ļoti retiem izņēmumiem — turpat pie brājiem Kaudzītēm, Blaumaņa, Janševska, Andreja Upīša.»¹ Cits piemērs — rakstīdams par postmodernisma elementiem R. Ezeras daiļradē, G. Berelis dēvē rakstnieci par agresori. Šāds apzīmējums būtu īsti iederīgs modernistu leksikā.

Šokēšanas vēlmei piemīt vēl kāda nianse. Tā sakrīt ar fenomenoloģijas uzsvērto māku brīnīties. Nevar divreiz brīnīties un interesēties par vienu un to pašu. Negaidīts pretspars, «izsišana no sliedēm» dod impulsu tālākai kustībai, un G. Berelis gādā, lai šādu, apziņu uzmundrinošu dūrienu netrūktu.

No G. Bereļa veikuma vispamanāmākā ir recenzenta darbība. Aplūkosim, kā, analizējot un virzot latviešu literatūras procesu, vienlaikus attīstās G. Bereļa paša stils.

G. Bereļa recenzijas raksturo retorikas, t. i., valodas praktiskā lietojuma paņēmieni izvērsums. (Retorika — daiļrunas teorija, zinātne par runas mākslu. Viens no postmodernisma interešu objektiem.) Tā nozīmē māku savu domu paust saistoši un interesanti — tā, lai klausītāju vai lasītāju ietekmētu.

¹ Berelis G. Mehāniskā proza (J. Mauliņš. Apakšzemes straumes) // Karogs. — 1990. — Nr. 6. — 153. lpp.

G. Bereļa izpildījumā šī māka visbiežāk balstās uz plašā amplitūdā izvērstu spēli ar vienu no rakturīgākajiem apziņas arhetipiem – pretstatu arhetipu. «Ja es saku «jā», cits noteikti pateiks «nē».»¹ G. Berelis raksta esejā «Neko no it nekā nekam tev radīt», kas veltīta L. Brieža daiļradei. Jāpiebilst – arī otrādi. Recenzijā «Mehāniskā proza» šāds pretstatu pāris ir mehānisks–radošs (citā versijā pelēks–spožs, tradicionāls–netradicionāls). G. Berelis netaupa negatīvus apzīmējumus latviešu literatūras un J. Mauliņa romāna raksturošanai (nodeldēti motīvi, raksturīgas klišejas, uzņēmīga didaktika utt.). Uz šī fona spoži izceļas G. Bereļa domas asums, atmaskojot J. Mauliņa romāna kailo, mākslas valodas nepiesegto struktūru.

Arī daudzas citas recenzijas veidotas pēc līdzīgiem kontrasta principiem, atziņas ceļu ieslēdzot elegantā gredzenā. Pretstati var izpausties arī kā nekas–viss, kārtība–haoss, nāve–dzīvība, nezināms–zināms, centrs–perifērija. Pēdējie divi pāri dominē rakstos par latviešu jauno autoru – G. Repšes, N. Ikstenas, J. Einfelda, J. Vēvera, A. Kolmaņa – darbiem. Zīmīgs ir jau J. Einfeldam, V. Vēverim, A. Kolmanim veltītā rakstu cikla nosaukums – «Nezināmā literatūra?». G. Berelis rāda, ka tie rakstības principi, kurus «vēl dzīvajos esošie kritikas rudimenti»² jauno autoru darbos nav ievērojuši, proti, marginālisms, tradicionālo struktūru deformācija un apspēle, pašrefleksija, ir nevis novirze no normas un blakus parādība, bet gan jauna centra pazīmes. Bereļa recenzijas un teorētiskie raksti par centra un perifērijas attiecībām literatūrā parāda sakarību starp šiem citādi tik dažādajiem rakstniekiem (zīmīgi, ka viņu vidū iekļaujas arī Melānija Vanaga kā sava personiskā žanra radītāja) un līdz ar to veicina viņu nonākšanu lasošās publikas uzmanības centrā.

Ar kontrastu poētikas palīdzību G. Berelis nereti ļāvis jaunā gaismā ieraudzīt arī latviešu un pasaules literatūras kopsakarības. Nevar sacīt, ka literatūrzinātne Latvijā nebūtu interesējusies par šiem jautājumiem. Tomēr nereti ārzemju literatūras speciālisti iztīrājuši interesantas sakarības, izliekoties, ka uz latviešu literatūru kā atpalikušu un provinciālu tās nekādi neatiecas. Savukārt latviešu procesu analizētāji, starptautiskos kontekstus tik labi nepārzinot, ir bijuši spiesti ieslīgt zināmā vienpusībā. Bet G. Berelis saka: «Latviešu literatūrā miklainā veidā, neraugoties uz dzelzs priekšskariem, ir bijuši visi tie paši procesi, kas pasaules literatūrā.»³ Viņš rakstījis recenzijas

¹ Berelis G. Klusums un vārds, 92. lpp.

² Turpat, 135. lpp.

³ «Visu dienu lasu, visu nakti rakstu» (E. Zirņa saruna ar G. Bereli) // Diena. – 1997. – 7. marts.

par daudziem latviešu valodā izdotajiem ārzemju rakstnieku – F. Kafkas, R. Mūzila, Ž. P. Sartra, Ž. Maritēna, T. Lindgrēna, S. O. Madsena, V. Goldinga, Dž. Faulza, R. Garī, V. Luikas u. c. – darbiem.

G. Bereļa recenzijās pasaules literatūras problēmas (ar to nedomājot, protams, sociālās problēmas) ļoti tiešā veidā attiecas arī uz mums, savukārt latviešu literārajā procesā saskatāmie kontrasti izmantojami arī ārzemju darbu analizē. Piemēram, latviešu jauno rakstnieku proza G. Bereļa rakstos figurē kā «nezināmā literatūra», bet pretstatu pāris nezināms–zināms ir viens no biežāk sastopamajiem recenzijās par ārzemju darbiem. Tas pats attiecas uz opozīcijām mehānisk–radošs, tradicionāls–netradicionāls. Kas ir radošs un netradicionāls latviešu literatūrā, tāds pats ir arī citur.

Šādu atziņu var samaniīt, piemēram, recenzijā par lietuviešu rakstnieces J. Ivanauskaites romānu. Recenzijas nosaukums – ««Ragana un lietus». Dialogs ar sevi» (presē publicēta 1994. gadā). Vienlaikus tas rāda paša G. Bereļa meklējumus, izkopjot savu darbu iekšējo uzbūvi. Šis ir pirmais raksts, ko G. Berelis veido dialoga formā. Sarunājas Skeptiķis (S) un Iejūtīgais (I), veiksmīgi balansējot starp emocionālās attieksmes (viens – skeptiķis, otrs – iejūtīgs) un teorētisko pieņēmumu pretpoliem. Atrasto dialoga formu G. Berelis vēlāk aprobējis gan recenzijās, gan rakstos par latviešu literatūras procesu. Šie raksti ievietoti grāmatas «Klusums un vārds» 3. daļā «Process. Guntis runā ar Bereli».

Ar vārdu sakot, retoriskie paņēmieni, rakstu un recenziju uzbūve G. Berelim nav otršķirīgs jautājums. Tas savukārt izriet no intereses par aplūkojamo darbu struktūru. G. Berelim piemīt zinātnieka strukturālista ķēriens, kas īpaši labi atklājas aizraujošajos rakstos par ārzemju («Bestsellera poētika», rakstu sērija par Stīvenu Kingu) un latviešu («Par triviālām būšanām», «Recenzija uz literatūrvēsturiska fona», «Uzmetums Kolberga mazajai enciklopēdijai» u. c.) izklaides literatūru. G. Berelis ir pirmais, kas sistematizē latviešu padomju detektīva sižetus un personāžu, secinot, ka apzīmējums «mehānisk» šo darbu raksturošanai atkal ir īsti vietā. Par iemīļotu ironijas objektu kritiķim kļūst J. I. Stradiņa grafomāniskie sacerējumi. Vienlaikus G. Berelis nevirās paust savu atziņu, ja rakstnieks (kā, piemēram, A. Kolbergs) atrod savu «nišu», «āķi», kas daudzkārt reproducēto, klišejsko struktūru liek ieraudzīt it kā no jauna.

Sadzīvē nereti nākas konstatēt banālu situāciju – prasības, kuras cilvēks izvira pret citiem, savā praksē viņš neievēro. Viņš it kā sadalās vairākos tēlos, un uz katru no tiem attiecināmi citi principi. Turklāt cilvēks, pieņemsim, nav muļķis. Viņš labi saprot, ka visradošākā eksistence noris telpā starp polaritātēm, tomēr allaž pamanās iekrist (un reizēm labprātīgi, jo tā ir ērtāk) vienā vai otrā galējībā. Tādi paši kūleņi notiek valodā, arī G. Bereļa valodā. Rakstīdams, ka

«... literatūras ideālā valoda nav nekas cits kā tās nepārtrauktais mainīgums, specifisks meklēšanas kods, meklēšanas paradigma», ka modeļi un opozīcijas, tiklīdz apgūtas, ir jāatmet, viņš pats savu uzskatu izpausmēs reizēm kļūst galēji vienpusīgs un mehānisks.

Daudzi vienpusības un loģisku pretrunu piemēri analizēti I. Beķeres recenzijā par grāmatu «Klusums un vārds»¹. Galvenais iebildums, ko bieži minējuši arī citi kritiķi un kolēģi literāti (R. Briedis, D. Ūdre, I. Lapiņa, G. Repše u. c.), ir tas, ka G. Berelis rakstnieka radīto literāro darbu pilnībā pakļauj savam modelim, ievēl savā Prokrusta gultā. Piemēram, var minēt kritiķa attiecības ar feminisma literatūru. Jau recenzijā par J. Ivanauskaites romānu ir lasāms par Bereļaprāt, izveidojušos standartu, «kurā jāiekļaujas jebkurai sievietei, ja viņa ir rakstniece: jāapcer šis nabaga eksaltētais un vīriešu izmocītais radījums, kas aizseldamies lēkšo pakaļ savam krātiņam»². Rakstīdams par grāmatu «Feminisms un literatūra»³, G. Berelis vēlreiz reproducē savus uzskatus par šo standartu. Grāmata un feminisms rādīts tāds, kādu G. Berelis to iedomājas esam. 1996.—1998. gadā kritiķis regulāri publicējas laikrakstā «Diena» un daudzās recenzijās, tāpat kā jau minētajā, mākslīgi realizē labi apgūtu retorisku shēmu, aplūkojamā darba dziļākos slāņus atstājot neskartus. Gluži kā Indrānu tēvs viņš ir nošķīris tos ošus, kas pilda maku, no tiem, kas piecē sirdi.

Maka pildīšanas funkciju veikuši arī raksti par franču rakstnieka Romēna Garī daiļradi, kuri sākas ar gluži vienādām informējošām ievadrindkopām. Tas liek domāt par neētisku attieksmi ja ne pret literatūru, tad lasītāju gan.

Neētiska attieksme pret literatūru ir vēl viens no G. Berelim adresētajiem pārmetumiem.⁴ Tāpat arī ārprāta metaforu, literatūras kā vampīra izvirzīšana priekšplānā. Argumenti ir pamatoti, un tas liek secināt, ka daļa no Bereļa sarakstītā jaunus tekstus neģenerē un dialogu neveido. Nevar sarunāties, ja autors sarunājas tikai ar sevi.

Tomēr Bereļa daiļradē ir kodols, kas vismaz daļēji «izpērk» iepriekšminētos grēkus. Tie ir vairāki stāsti un esejas: «Klusums un vārds», «Autora dzimšana», «Tuksnesis. Drupas», «Neko no it nekā nekam tev radīt». Esejās sintezējas zinātniska traktāta un mākslas prozas iezīmes, procesu analīze

¹ Beķere I. Ir 1997. gads... (G. Berelis. Klusums un vārds) // Karogs. — 1998. — Nr. 1.

² Berelis G. Klusums un vārds, 196. lpp.

³ Berelis G. Vai arī vīrietis var būt feminists? (Feminisms un literatūra) // Diena. — 1997. — 10. sept.

⁴ Losāne D. Zināšanas ir cilvēka nomods // Diena. — 1997. — 24. maijā.

saaug ar metaforisku tēlainību, radot nojausmu par kustībām, kas notiek valodas un literatūras dzīlēs.

Aprakstīt literatūru ir tas pats, kas aprakstīt tuksnesi (citur – vēju, straumi), lasāms esejā «*Tuksnesis. Drupas*». Valodas darbības rada smilšu graudiņu švīkstoņu, pat smilšu vēju. Gadās, ka valodas smilšu vējš tuksnesī atsedz drupas. Arī literatūrzinātnes, filozofijas koncepcijas, struktūras, modeļi ir šādas drupas, kuras ar laiku atkal aplāš smilšu slāņi. Bet tās ir vienīgais orientieris, lai nenomaldītos tuksnesī.

Drupu pētniecība, citiem vārdiem, kritiskā pašrefleksija liek apziņai apjaust tās dubulto eksistenci, dihotomiju. Apziņa nespēj pacelties pāri tuksnesim un paskatīties no malas, bet nespēj arī palikt sevī. Būdam pati, apziņa tiecas būt cita u. tml. Ešejā «*Autora dzimšana*» G. Berelis dihotomizē autoru, sadalot to lasītājā un rakstītājā. Tā autora daļa, kas saistās ar lasītāju, kļūst starp tekstiem, vēloties izlasīt to, kas pulsē autorā kā rakstītājā. Bet tieši tādu tekstu, kāds būtu nepieciešams sevis apzināšanai, lasītājs neatrod. Viņš dara autoru kā rakstītāju arvien nemierīgāku. Kad dubultošanās sasniedz kulmināciju, lasītājs beidzot piespiež rakstītāju darboties. Rakstītājs nirst dīvainā raganu katlā, vārda nozīmju miglājā, lai, radot tekstu, tajā saplūstu ar lasītāju. Piedzimst Autors.

Radīt piespiež pretruna, kas G. Bereļa izklāstā atklājas kā nobīde, plaisa, telpas pārrāvums. Citiem vārdiem var sacīt, ka tas piespiež arī dzīvot. «Rakstīšana–lasīšana ir metaforiska darbība, kas apzīmē (dažkārt arī aizvieto) dzīvošanu,»¹ raksta G. Berelis. Savukārt M. Mamardašvili, viens no G. Bereļa citētajiem autoriem, ieminējies, ka, «stingri ņemot, dzīve nav iespējama». Taču dzīves plūsmā, M. Mamardašvili turpina savu domu, arvien iznirst tādi elementi, kas parāda – pasaule nav gluži tāda, kādu apziņa to redz mirkļa šķītumā. Pastāv citas iespējamības. G. Bereļa pasaulē šie elementi ietverti Vārdā. Vārds ir atslēgas jēdziens, tajā iemājo citas pasaules malduguns, kas neļauj kustībai apmirst.

Ešejā «*Klusums un vārds*» citpasauli raksturo klusums un domāšana: «.. apziņas klusums neapšaubāmi ir bagātāks par tā vārdiskajām izpausmēm.»² Taču neizteiktajā vārdā slēpjas fantastiska enerģija, G. Berelis attīsta savu domu. Vārds tiecas tapt izteikts un formulēts kā tajā brīdī vienīgais iespējama no neskaitāmu variāciju mākoņa, no pirmatnējās neskaidrības miglas. «Poēzijas būtība slēpjas .. tieši neskaidrībā, no kā tas (vārds – I. S.)

¹ Berelis G. Klusums un vārds, 18. lpp.

² Turpat, 51. lpp.

izniris» («Autora dzimšana»).¹ Vārds nes sev līdzī atmiņas par radošā klusuma valstību, nes līdzī klusuma lauku. Vārds nekad nesasniedz pilnīgu precizitāti, tādēļ valodā neko nevar pateikt, kā ar «Duktu» deklarē Aivars Ozoliņš. Objektu allaž izmūk. Bet vārds var sniegt nojausmu, tas var būt gredzens klusumam. «Līdz ar vārdu jānāk arī klusumam kā tā augstākajai dimensijai.»² Klusā nojausma iemājo telpā starp vārdiem. G. Bereja pasaulē kustības ideālais variants ir apziņas brīvs lidojums starp jēgām, kad ir iespējams gan būt, gan nebūt, gan jā, gan nē. Bet ceļu veido «gan strupceļš, gan izeja, gan apvāršņa bezgalība»³.

Apziņai mēģinot precīzos vārdos formulēt savu esības jēgu, tā pabēg tālāk, bet apziņa virzās iekšā klusuma telpā. Vārds bīda uz priekšu un piespiež dzīvot. Radošais vārds jeb literatūra spēj apliecināt cilvēka cītiesamību, līdz ar to marginalizējot jeb apšaubot pieredzē iegūto rutīnu – šādu kodolu kristalizē G. Bereja eseju lasījums.

Lasot esejas, top redzams, ka daudzās recenzijās G. Berelis gredzenā ietvertajam klusumam gājis ar likumu. Toties ar šīs telpas esamību var izskaidrot, kāpēc viņa teksti nereti tomēr ir tik suģestējoši un pat hipnotiski. Ienirstot radošā klusuma telpā, piepūloties un strādājot sevī, apziņa kaut nedaudz maina ij sevi, ij literāro kontekstu. Bet, ja kaut ko izdevies mainīt dzīlēs zem vārdu virpuļiem, tas vienmēr ir iespaidīgi un svarīgi, neraugoties uz ārēju detaļu pretrunīgumu.

G. Berelī nav tās pārliedz bijības pret vārda spēku, kāda valdīja 60.–70. gadu literātos. Viņš nav arī aplūsis, sekojot L. Vitgenšteina atziņai, ka par to, ko nevar pateikt skaidri, ir jāklusē, vai A. Ozoliņa «Dukta» secinājumam – valodā neko pateikt nevar. Toties it bieži viņš aspēlē tādas atziņas kā T. Adorno pausto – vissvarīgākais ir «darīt to, par ko nezinām, kas tas ir»⁴.

Proza. Guntis Berelis vairākkārt ir apgalvojis, ka raksta teorētiskās apceres tāpat kā prozu. Šie izteikumi gan apstiprina tēzi par literatūras un kritikas saplūšanu, gan piedāvā noteiktu ievirzi darbu interpretācijas praksē.

G. Bereja esejām un lielai daļai recenziju tiešām piemīt prozas darbu iezīmes. Sižetu veido, kā rakstnieks pats formulējis, domas vai apziņas piedzīvojumi. Doma nonāk gan klusuma valstībā («Klusums un vārds»), gan tuksnesī («Tuksnesis. Drupas»), kas ir tēlaini valodas telpas apzīmējumi. Kā drosmīgs bruņinieks doma atmasko stereotipās triviālliteratūras struktūras un

¹ Berelis G. Klusums un vārds, 21. lpp.

² Turpat, 53. lpp.

³ Turpat, 84. lpp.

⁴ Turpat, 95. lpp.

kā vieds ceļabiedrs palīdz realizēties jauno latviešu prozistu gaitai no literārās perifērijas uz centru.

Nezaudējot saikni ar literatūrteorētisko fantāziju (arī tā autors dēvē savus sacerējumus) tēliem un apceres objektiem, G. Berelis laika gaitā izkopis arī savu attieksmi pret klasisko, tradicionālo stāstu.

Pirmā un pagaidām vienīgā G. Bereja stāstu grāmata «*Mitomānija*» iznākusi 1989. gadā. Tajā apkopoti deviņi darbi. Pats autors vēlāk grāmatu novērtējis kā tipisku iesācēja darbu, kurā «bija sagrūsts iekšā no visa pa druskai un vēl ar kāju piemīts pa virsu, lai vairāk salien»¹. Neraugoties uz nedaudz pretenciozo pārblīvētību, grāmata pieteic intelektuālās īsprozas sarosīšanos, metot tiltus uz A. Ozoliņa «*Duktu*», R. Ziedoņa grāmatu «*Dzīves pieredze un ziepju burbulji*». Notiek attālināšanās no 80. gadu vidus «*jaunā viņa*», daiļrades avotu un poligonu saskatot nevis sadzīves, bet apziņas un pagātnes literatūras pieredzē. «*Mitomānija*» veido atzaru 90. gados sakoplojušā refleksiīvās prozas laukā.

Centrālais darbs «*Rakstnieks. Vārdi*» piesātināts ar duktiskām intonācijām. Apziņa, visu G. Bereja darbu protagoniste, vēl modernisma garā cīkstējas ap pasaules metaforiskumu. «*Metafora ir pats taisnākais celiņš uz banalitāti un sentimentu — kopš nesena laika esmu pasācis paniski bīties no abiem šiem bubuļiem,*»² — šādas un līdzīgas domas viešas stāstā tēlotajā rakstnieka apziņā. Pūles noārdīt metaforas un izlauzties līdz savam tīrajam «*es*» saveļ grāmatas telpā lasītājam diezgan grūti pārvaramus domu atlūzu slāņus.

Līdztekus banālām metaforām G. Bereja ironija vērsas arī pret apziņai piemītošo vienādošanas tieksmi, kas stāstos («*Konveijers*», «*Specfonds*», «*Latviešu sarkano strēlnieku memoriālais ansamblis*») tiek novesta līdz absurdam. Recenzenti (R. Ziedonis, M. Zelmenis) pamatoti norādījuši uz paralēlēm ar H. L. Borhesa daiļradi, kur tiek modelēti neskaitāmi bezgalības klasifikācijas varianti. Piemēram, «*Specfonds*» sasaucas ar Borhesa stāstu «*Bābeles bibliotēka*» u. tml. Taču vērtētāji arī atzīst, ka, iezīmējoties paralēlēm, dialogs vēl neveidojas, trūkst tās klusuma telpas, kurā pēc stāsta izlasīšanas doma tikai sāk savu darbību.

Laikposmā pēc pirmās grāmatas iznākšanas G. Berelis presē publicējis 18 stāstus³. Tie kļūst valodiskajā izteiksmē arvien lakoniskāki, noslīpētāki un,

¹ Fokstrots ar Bereli (G. Repšes saruna ar G. Bereli) // *Labrīt*. — 1994. — 7. apr.

² *Berelis G. Mitomānija*. — R.: Liesma, 1989. — 210 lpp.

³ «*Nekas*», «*****», «*Deus ex machina II*», «*Tilts*», «*Reālisms. Apsūdzētā versija*», «*Bekets ir dzīvs*», «*Mēs bijām ļoti veci*», «*Prezidentu medību noteikumi*», «*Rūdolfs Blaumanis. Velniņi*», «*Mīnotaura medības*», «*Bērnu impērija*», «*Cilvēka Muzejs*», «*Stāsts balsij, smilšu balinātiem kauliem un laika berztiem akmens blūkiem*». Ar pseidonīmu Viesturs Reimers publicēti stāsti «*Spogulis*», «*Aka*», «*Viņi ir*», «*Kupraino krogs*», «*Nakts vilciens*».

lietojot vienu no G. Bereļa iecienītiem vārdiem, gaisīgāki. Recenzijā par Paula Bankovska grāmatu G. Berelis izsakās: «Dažs, knapi pie spalvas pieķēries, uzreiz raksta, neteiksim, kā Dievs, bet vismaz kā Endzelīns, citam viselementārākās lietas atklājas pēc daudzu gadu pūliņiem.»¹ P. Bankovski recenzents ierindo «valodas kurlo» kategorijā, par analogijas pamatu ņemot, jādodomā, sevi. Taču G. Bereļa gadījumā mūsu priekšā ir nevis gadiem ilgu pūliņu demonstrējums, bet gan to rezultātā radīti perfektie teksti.

Aplūkojot G. Bereļa prozu kopumā, atklājas ceļš no metaforu un tradicionālu struktūru noārdīšanas tieksmes uz postmodernismam raksturīgu mākslu šīs struktūras apspēlēt. No pagātnes vērtībām, no atmiņām, no uztveres stereotipiem nav iespējams atbrīvoties, tāpat kā nevar atbrīvoties no valodas (vārda), caur kuru cilvēks iemācās pasaulē raudzīties. Taču pret šo slāni iespējams izkopt savu personisko attieksmi. «Personiska attieksme» nozīmē to, ka «autors (...) literatūras problēmas padara par savām personiskajām problēmām»². Strādājot savā apziņā, vienlaikus sakustas arī literārais Visums. «Apziņa nebūt nav muzejs, kur teksti, aizmiguši mūža miegā, guļ sakārtoti pa plauktiņiem, bet gan nepārtraukta kustība...»³ Muzejs ir viens no iemīļotākajiem tēliem G. Bereļa daiļradē, pagātnes kultūras krātuves simbols (skat. arī eseju «Literatūras muzejs pēdiņās», rakstu «Latviskums kā maska vai muzeja eksponāts?» u. c.). Gandrīz visos stāstos, arī tajos, kur muzejs netiek vārdā saukts, tiek apspēlētas «es» un pagātnes vērtību krātuves attiecības, modelētas visdažādākajās situācijās.

Darbā «*Stāsts balsij, smilšu balinātiem kauliem un laika berztiem akmens blukiem*» ironiskā tonkārtā apspēlēta pasaules kā globāla muzeja *alias* vērtību kapsētas situācija. Stāsta sākumā kāds «es», uzrunājot anonīmu auditoriju, izvērš aizkustinošu līdzību par tuksnesī mītošu mīlīgu kamieli. Kad kamielis nomiris un tā skelets jau izbalojis saulē, cilvēku pārņem neizprotamas sajūtas – kamieļa drupas vienlaikus biedē un valdzina (gluži kā esejā «Tuksnesis. Drupas» aprakstītās valodas struktūru un teoriju drupas). Tālāk arvien augošā kāpinājumā vēstītājs improvizē, kas notiek, ja kamielim un visai citai dzīvībai, arī kultūrai, nevis ļauj dabiski pārvērsties drupās, bet gan to reanimē un restaurē, un pārvērš muzejos. Muzeji rodas ik uz stūra, vēsturnieku skaits vairojas bezmaz ģeometriskā progresijā. Viņi apstādina laiku, ietinot pasauli pagātnes tīklā, kura apraksts aizdomīgi līdzinās *World Wide Web*. Vēsturnieku

¹ Berelis G. Klusums un vārds, 269. lpp.

² Turpat, 350. lpp.

³ Sarunas ar rakstniekiem (t. sk. G. Bereli) // Kritikas gadagrāmata, 18. – R.: Liesma, 1991. – 252. lpp.

savvērestības mērķis līdzinās postmoderniskai spēlei ar kultūras kodiem: «Viņi, piemēram, pasludinās: šodien ir, teiksim, 1878. gada 10. maijs – un, dāmas un kungi, mums visiem būs jādzīvo 1878. gada 10. maija ļaužu dzīve, mums būs precīzi jāatspoguļo viss tajā dienā notikušais, mums būs jātērpjas tā laika tērpos, jālasa tā laika avīzes, mums būs jāmirst un jādzimst pēc 1878. gada 10. maija parauga, jāēd tā laika barība, bet jau nākamajā dienā steidzīgi jāpār kvalificējas par senēģiptiešiem vai sazin vēl kādiem vecļaužiem. Murgs, vai ne?»¹ Ne nu gluži murgs, jo pārvērtību iespējas šķiet visai vilinošas, bet šī kolektīvā «pagātnes smiņķēšana» izslēdz personisko attieksmi, paša izvēlētu ceļu starp pagātnes tekstiem. Ko darīt? Tālākais sižeta risinājums tomēr zaudē spriegumu, ielīgšot paraupjā absurdā. Vēsturnieku savvērestībai tiek pretstāta organizējamā Laikazoba ekologu savvērestība, kas uzkrītoši līdzīga savai pretinieci. Šis kontrasts atgādina dažu recenziju mākslīgo retoriku.

Stāsts «*Cilvēka Muzejs*», kā pats G. Berelis atzīmējis, «ir kaut kas līdzīgs krustvārdu mīklai – prieks tiek tad, ja viņa tiek atšifrēta»². Stāstā ir daudz alūziju (respektīvi, muzejā – eksponātu), kuru konteksti jāatmin. Piemēram, Aristoteļa «Poētikas» otrās daļas noraksts, van Goga auss rekonstrukcija, Leverkīna pīpe, Miro gleznotais Rokantēna portrets un daudzas citas kultūras simbolu kombinācijas. Tomēr krāsainie stikliņi vienotā kompozīcijā sakrīt, ja atšifrēta top vēstījuma struktūras dominante. Proti, klaiņojumi pa muzeja haosu līdzinās klejojumiem apziņas labirintos. Šķērsojot muzeja sliekšni, autors kā cilvēks sadalās Muzeja Uzraugā (Autorā) un Apmeklētājā (Lasītājā). Šī dihotomija aplūkota esejā «Autora dzimšana». Apmeklētājs, kas tiek uzrunāts ar «tu», izdzīvo dažādas pārvērtības attiecībās ar Uzraugu un Muzeju. Sākumā dominē inerta garlaicība («muzejs ir pārmēru pareizs...»), to nomaina pakāpeniski augoša interese, kad muzeja sāntelpās atklājas bezgalīgs izvēju labirints. Apmeklētājs atraujas no Uzrauga, kas šķiet iestrēdzis kaut kur senajā Asīrijā, bet «tu nirsti arvien dziļāk sevī»³. Pa ceļam gadās bērnības lubu bildīte – ziedošas ābeles, koši krāsotas mājiņas ar greznumtornīšiem, slaistīgs suns sētmalē... Šī aina, kura kontrastē ar muzeja puteklaino atmosfēru, liek secināt, ka arī pagātnes atmiņas pārtop eksponātā.

Klīdzams starp daudzveidīgajiem pagātnes simboliem, Apmeklētājs atraišās brīvam gara lidojumam, pacilātībai, ko rada saskare ar visneiedomājamāko

¹ Berelis G. Stāsts balsij, smilšu balinātiem kauliem un laika berztiem akmens bluķiem // Karogs. – 1998. – Nr. 3. – 14.–31. lpp.

² Vēstule Ingunai Sekstei 1997. gada 5. novembrī.

³ Berelis G. Cilvēka Muzejs // Literatūra. Māksla. Mēs. – 1997. – 6. martā.

faktu un lietu salikumu. Taču Muzeja Uzraugs nav vis atpalcis. IZRĀDĀS, šis «tips gaišpelēkajās velvetenēs un baltajās sporta čībīnās» visu laiku seko, palaikam skaji turpinādam Apmeklētāja domu gaitu. Paslāpes turpinās, līdz Apmeklētājs samana Uzrauga vaibstus Dieva portretā. Tas nu ir par daudz, un Apmeklētājs mūk laukā no Muzeja, nonākot jau aprakstītajā bērības lubu bildītē. Sajūsma par salsērīgo atmosfēru nav ilga. Apmeklētājs iekļūst kādā miegainās pilsētiņas rituālā. Kad viņš jau aizvilks uz sārta vietu, tātūmā var redzēt Muzeju un uz tā sliekšņa Uzraugu, kurš «sajūsmināti dirigē visu šo nenoliedzami iespaidīgo epilogu». Respektīvi, Uzraugs kā Autors ir izdomājis šo stāstu un Apmeklētājs kā Lasītājs izdzīvojis tā detaļas. Beigās abi saplūst, paliek tikai autors, bet stāsts kļūst par perfekti izstrādātu, smalkām detaļām rotātu liecību apziņā notikušajām kustībām.

Stāsts «Cilvēka Muzejs», savdabīgi sintezējot intelektuālu mīklu un metaforu, pieder pie 90. gadu vidus latviešu stāstniecības (G. Repšes, N. Ikstenas, A. Kolmaņa darbi) meistarīgākā devuma. Tas pats sakāms par darbu «Mīnotaura medības». «Cilvēka Muzejā» ir rodamas paralēles ar eseju «Autora dzimšana», bet «Mīnotaura medības» atspoguļo esejas «Klusums un vārds» domu par vārdiem, kas veido gredzenu klusumam. Vārdi – tie ir arī agrāk radītie literatūras darbi, un šis stāsts, tāpat kā «Cilvēka Muzejs», piedāvā kultūrkontekstu atšifrēšanas prieku. «Mīnotaura medības» ietver leģendu par vēršcilvēku Mīnotauru, ķeltu pasaku motīvus, Dž. Faulzam raksturīgo vairākkārtējo fināla variantu pārspēli. Aklais kastīliešu mūks sauc atmiņā Borhesu, kuru līdzīgā veidā jau aprakstījis U. Eko romānā «Rozes vārds», pavīd G. Repšes stāsta «Harisma» situācijas u. tml. Bet daudzos svešos tekstus intonātīvi apvieno vēstījums septiņu vēstuļu formā. Tās savam dievinātajam dzejniekam sūta pavecs krusta karu dalībnieks, kurš dodas uz Krētu nogalēt Mīnotauru kā jaunuma iemiesojumu. Vēstījums ir tik noslāpēts, ka var sacīt, tāpat kā G. Berelis raksta recenzijā par Karenas Blikšenas grāmatu «Septiņi romantiski stāsti»: «Saplūsme ar citu laikmetu ir tik pilnīga, ka te vairs nevar runāt ne par ietekmēšanos vai atdarināšanu, nedz arī par stilizāciju. Vidzdrīzāk to varētu dēvēt par tipiski postmodernu simulāciju.»¹

Slaveno Krētas labirintu vecais bruņinieks atrod, bet Mīnotaura (tāpat kā Dukta un jebkura cita valodas telpā notverama objekta) tajā nemaz nav. Tikpat satriecoši, cik noslēpumaini šķiet tas, ka, neraugoties uz Mīnotaura neesamību, upurēšanas rituāli turpinās, tikai citās variācijās. Jaunieši priecīgi dodas iekšā alu labirintā un atgriežas nākamajā dienā... kā veci ļaudis. Tikai

¹ Berelis G. Tur augšā kāds ar mums spēlējas (K. Blikšena. Septiņi romantiski stāsti) // Diena. – 1996. – 14. dec.

noputējušās greznās drānas liecina, ka tie ir tie paši cilvēki. «Kaut arī viņi reizēm atgriežas, tomēr viņu vairs nav.»¹ Bruņinieks mēģina jauniešus izsekot, bet pazaudē pēdas. Viņš gan atrod dažādas pazīmes, pat krāšņu iespējamo pārvērtību telpu, kas kontrastē ar pieticīgo labirinta apkaimi tāpat kā māksla ar dzīvi.

Kas ir tā divainā pārvērtība, ko agrāk apzīmēja Mīnotaura un ko tagad dodas piedzīvot jaunie ļaudis? Perfektais sižeta kāpinājums savēl spriegu jautājumu loku ap maģiska klusuma apli, kurā slēpjas iespējamā atbilde. Bet tā netiek sasniegta, tāpat kā vārds nespēj sasniegt apziņas klusumu un apziņa – savu eksistenci. Vārds atduras pret klusumu un rada citu vārdu. Vienam mītam sairstot, tā vietā rodas cits. Mēģinot tuvināties maģiskajam klusuma gredzenam, piedzimst šis stāsts.

Vairumā G. Bereļa stāstu vēstījums ris 1. personas («es») formā. Vēstītājam nākas saskarties arī ar situāciju, kad pasaule (muzejs) ir pārāk liela, nesaprotama, uzmācīga, haotiska, lai «es» spētu tajā orientēties. Tad pasaule, fenomenoloģijas valodā runājot, tiek ielikta iekavās, lai koncentrētos uz apziņas norisēm. Jāatzīmē, ka prasme likt iekavās jeb ignorēt plašu literāro kontekstu ir raksturīga arī G. Bereļa kritiķa darbībai.

Attālināšanās no ār pasaules tiek panākta, ieslogot stāstu personāžu šaurā telpā, iesēdinot invalidu ratiņos vai kā citādi mēģinot apstādināt pārsteidzīgus un haotiskus klejojumus telpā. Stāstā «*Lietus: slieku migrācija*» (grāmatā «Mitomānija») motociklists uz slidena ceļa lauž kāju un ir spiests visu nakti pavadīt piķa melnā tumsā. Turklāt ilgu laiku viņš pat neapjauž, ka jau tā ierobežoto pasaules uztveri apgrūtina galvā palikusī motociklista ķivere.

Iemīļota darbības vide šī tipa stāstos («*Nekas*», «*Bērnu impērija*») G. Berelī ir mazs, šaurs dzīvoklītis, kura iemītnieks (respektīvi, stāstītājs) ir tā centrs un kārtības uzturētājs. Pretstatā, piemēram, G. Repšes kustīgajam vēstījuma redzespunktam G. Bereļa prozā stāstītāja redzespunkts tiek fiksēts noteiktā telpas vietā.

Iedziļinoties stāstu sižetos, atklājas fiksētās sākuma situācijas attīstība. Piespiedu kārtā apstādinātais klejotājs sākumā jūtas apjucis. Pēc kāda laika apziņa sāk fiksēt dažus apkārtējās vides impulsus, un līdz ar uztveres spēju atjaunošanos dzimst arī vēlme šos impulsus un notikumus savā apziņā sakārtot. Pēcāk vērotājs atklāj, ka ir pat interesanti pētīt, kā laika gaitā nodrup palodze, kā mainās krāsu laukumi un nodrupuma ģeometriskās formas (stāsts «*Bērnu impērija*»). Un beigās viņš var pašapzinīgi apgalvot: «... es uzskatu, ka atrodos daudz izdevīgākā stāvoklī nekā citi: viņiem pasaule ņirb – un viņi paši ņirb

¹ *Berelis G. Mīnotaura medības // Karogs. – 1996. – Nr. 7. – 32. lpp.*

pasaulē, nekur nerazdami pieturas punktus, toties es diendienā redzu vienu un to pašu pagalmu (...) es protu atrast šī pagalma likumsakarības.»¹

Uz laiku atceļot apkārtējās pasaules ņirboņu, «es» iemācās koncentrēties uz savas apziņas norisēm. Pēc tam atkal ir iespējama aktīvāka iesaistīšanās ar pagātnes atmiņām un kultūras vērtībām pārpilnajā telpā.

«*Bekets ir dzīvs*», apgalvo kāda G. Bereļa stāsta virsraksts. Atsaucoties uz eseju un rakstu tēliem un sentencēm, var pārfrāzēt: «Literatūra ir dzīva.» Literatūra ir dzīva, kamēr tajā notiek kustība, kamēr tā, kā G. Berelis saka, «kustas, knosās, jautā, pārkāpj robežas, pārsteidz, šokē utt.»² Arī stāstā «*Bekets ir dzīvs*» notiek nerimtīga kustība. Kādam «es», kurš atgādina stāstu «*Nekas*» un «*Bērnu impērija*» vientuļo vērotāju, pasaule piespēlē visdažādākos sižetus (tos veido gan klasikas, gan G. Bereļa paša darbu pārstāsti). Piemēram: Bekets meklē Jonesko, kurš sarakstījis lugu «*Degunradzis*». Aiziet Bekets uz Zoologisko dārzu un ierauga degunradzi. Sižetu varianti: 1) degunradzis ir Jonesko, kurš uzlicis degunradža masku; 2) degunradzis ir degunradzis un uzdur Beketu uz raga; 3) degunradzis ir Jonesko, jo kopējs degunradzi nosaucis Jonesko vārdā, utt. Katrs sižets attīstās, mēģinot paust kādu jēgu... un tūlīt seko nākamais sižets, kur darbība tiecas apstiprināt gluži pretējo. Kustība notiek, un apziņā saglabājas arī interese par šo kustību, bet absolūtas jēgas, centra, ap kuru varētu organizēt visus minisižetus, — tāda nav. Kā teicis postmodernisma teorētiķis Ž. F. Liotārs, lielā vēstījuma (metavēstījuma) laiki ir pagājuši.

Vienota vēstījuma sairums piedāvā arī iespēju apspēlēt tādu pasaules apraksta principu, kurš joprojām uzskata sevi par vienīgo un vadošo. Vismaz tādu G. Berelis redz reālismu un ar to eleganti izrēķinās stāstos «*Reālisms. Apsūdzētā versija*» un «*Mēs bijām ļoti veci*». Darbā «*Mēs bijām ļoti veci*» reālisma princips — «lai literatūrā viss būtu kā dzīvē» — novests līdz absurdam. Stāstā kolorīti aprakstīti savu laiku pārdzīvojuši simtgadīgi veciši, vismaz 1905. gada notikumu aculiecinieki. Viņi ir ļoti nesimpātiski: badīgi, atriebīgi, bet galvenais — savus līdzbiedrus, kam gadās nogrēkoties pret pensionāru kopienas noteikumiem, viņi ar kaujas saucieniem izlingo pa logu. Tātad iznīcina paši sevi.

Vairākus stāstus G. Berelis publicējis ar pseidonīmu Viesturs Reimers. Mistifikācijām pieder arī pāris recenziju par neesošā Beiles Sturniga neesošajiem sacerējumiem. Šādas provokācijas uzirdina dažādus literārā konteksta slāņus. Piemēram, G. Berelis un kritiķis, kas raksta par V. Reimera

¹ Berelis G. Nekas // Karogs. — 1990. — Nr. 9. — 110. lpp.

² Berelis G. Klusums un vārds, 351. lpp.

darbiem, neatrodas vienlīdzīgās pozīcijās attiecībā pret to nobīdi, plaisu, klusuma lauku, ko ietver vārds. (Un cik tas ir ētiski?) Bet plaista pastāv, to gan mistifikācijas apstiprina. Vārdā ietvertais stereotips nosaka uzverti. Stāsti, ja tos raksta G. Berelis, tiek uztverti citādi nekā – ja raksta V. Reimers.

Par V. Reimera stāstiem kritiķi ir rakstījuši vairāk nekā par G. Bereļa prozu. Atzinumi ir diezgan vienprātīgi: stāsti ir profesionāli izstrādāti, tos interesanti lasīt, bet tie «nepieder pie intelektuāli vai emocionāli vissmalkāko stāstu kategorijas»¹. Pozitīvs aspekts ir tas, ka šie stāsti tiecas aizpildīt kādu nišu trūcīgajā latviešu šausmu literatūras laukā, negatīvs – briesmoņi nav pietiekami «nacionāli». Citiem vārdiem var sacīt, ka nav īsti precīzi apjēgta klusuma, radošā haosa telpa, kur šausmu tēliem jārodas. Stāsti virzās uz kāpinājumu skrupulozā precizitātē. Tiek piesaukti pat matemātiski aprēķini. Stāstā «Aka» vectēvs vakaros izmēra grēdas un ieraksta tabulās sagrafētā kladē tajā dienā sazāgētās malkas daudzumu. Sistēma attīstās, malkas šķūnis kļūst arvien pilnāks, un aug interese par to, kurp šī patoloģiskā precizitāte novedīs. Tomēr dīvainajā šausmu telpā (aka, spogulis, krogs, vilciens) G. Bereļa (V. Reimera) vārdardarbība īpaši dziļi netiecas.

V. Reimera centienus analizējot skrupulozāk, G. Bereļa daiļrades kontekstā šos stāstus var uztvert arī kā literārus vingrinājumus un daudzpusības izpausmi.

Iespējams, ka vārdā ietvertā stereotipa nozīme (vai indīgs kritiķis var sacerēt labu grāmatu bērniem?) ietekmējusi grāmatas «*Agnese un Tumsas Valdnieks*» (1995) likteni. Tās raisītā atbalss nav jūtama, kaut darbs ir pelnījis ne vien bērnu, bet arī bērnu kultūras speciālistu interesi.

Apakšvirsrakstā grāmata dēvēta par brīnumainu stāstu. Šajā darbā G. Berelis piedzīvojumu sižetā savijis atmiņas par tēliem, situācijām, intonācijām no daudziem pazīstamiem bērnu un fantastiskās literatūras paraugiem. Taču strikti netiek sekots nevienam no tiem. Postmodernisma tēzi par jebkuru robežu nojaukšanu apstiprina vēstījuma centrā liktā *Grāmata*, kurā «ierakstīts viss, kas bijis, viss, kas būs, un viss, kas vien varētu būt». Intelektuālliteratūras korifeja H. L. Borhesa prozas centrālā tēma kļūst par bērnu literatūras apspēles objektu.

Šāda inversija ir visai raksturīga G. Bereļa stilam. Atziņas un faktus, kurus lasītāji sakās zinājuši jau iepriekš, viņš prot parādīt citā, negaidītā rakursā. Vairāk nekā desmit gadus Guntis Berelis radina lasītājus pie sev nozīmīgās domas, ka literatūrā ir svarīgs nevis tas, ko pasaka, bet gan – kā to izdara. Līdz ar G. Bereli šie principi ir nonākuši latviešu literārā procesa centrā. Kas notiek tālāk?

¹ *Dubiņa I.* Tāds rudens // *Karogs*. – 1995. – Nr. 2. – 232. lpp.

BIBLIOGRĀFIJA

Berelis G. Mītomanija. — R.: Liesma, 1989.

Berelis G. Agnese un Tumsas Valdnieks. — R.: Daugava, 1995.

Berelis G. Klusums un vārds. — R.: Daugava, 1997.

Presē publicētie stāsti

Berelis G. Nekas // Karogs. — 1990. — Nr. 9. — 108.–122. lpp.

Berelis G. *** // Avots. — 1992. — Nr. 1. — 6.–7. lpp.

Berelis G. Deus ex machina II // Turpat, 8.–11. lpp.

Berelis G. Tilts // Turpat, 11.–13. lpp.

Berelis G. Reālisms. Apsūdzētā versija // Diena. — 1993. — 25. sept., 2. okt.

Berelis G. Bekets ir dzīvs // Karogs. — 1994. — Nr. 2. — 87.–121. lpp.

Berelis G. Mēs bijām ļoti veci // Labrīt. — 1994. — 8., 9. apr.

Reimers V. Spogulis // Labrīt. — 1994. — 28. maijā.

Reimers V. Aka // Labrīt. — 1994. — 30. jūlijā.

Reimers V. Viņi ir // Labrīt. — 1994. — 24. sept.

Berelis G. Prezidenta medību noteikumi // Labrīt. — 1994. — 5. nov.

Reimers V. Kupraino krogs // Labrīt. — 1994. — 12. nov.

Berelis G. Rūdolfs Blaumanis. Velniņi // Diena. — 1995. — 26. aug., 2. sept.

Berelis G. Mīnotaura medības // Karogs. — 1996. — Nr. 7. — 14.–63. lpp.

Berelis G. Bērnu impērija // Literatūra. Māksla. Mēs. — 1996. — 3. okt.

Berelis G. Cilvēka Muzejs // Literatūra. Māksla. Mēs. — 1997. — 6. martā.

Berelis G. Stāsts balsij, smilšu balinātiem kauliem un laika berztiem akmeņiem //

Karogs. — 1998. — Nr. 3. — 14.–31. lpp.

Reimers V. Nakts vilciens // Turpat, 71.–95. lpp.

SATURS

IEVADAM. <i>Ieva Kalniņa</i>	5
JĀNIS JURKĀNS. <i>Dzidra Vārdaune</i>	7
LELDE STUMBRE. <i>Benedikts Kalnačs</i>	35
PĒTERS BRŪVERIS. <i>Ieva Kalniņa</i>	48
ANDRA NEIBURGA. <i>Arno Jundze</i>	72
JĀNIS EINFELDS. <i>Broņislavs Tabūns</i>	95
GUNTIS BERELIS. <i>Inguna Sekste</i>	110

LATVIEŠU RAKSTNIEKU PORTRETI 70.—90. GADI

Redaktore *B. Cimermane*
Māksl. redaktors *A. Aleks*
Tehn. redaktore *E. Vilka*
Maketētājs *R. Lejasmeiers*
Korektore *V. Caune*

Apgāds Zvaigzne ABC, SIA, K. Valdemāra ielā 105, Rīgā, LV-1013.
Red. nr. L-537.

A/s «Poligrāfists», K. Valdemāra ielā 6, Rīgā, LV-1010.

OBLIGĀTAIS
EKSE

1.30

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304037162

98-3
L 931

Jānis JURKĀNS
Lelde STUMBRE
Pēters BRŪVERIS
Andra NEIBURGA
Jānis EINFELDS
Guntis BERELIS



ZVAIGZNE ABC

ISBN 9984-17-071-3