

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

SEMANTISKĀS PĀRMĒRĪBAS LITERATŪRĀ: PASAKA UN GROTESKA
Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Kultūras teorijas un vadībzinības apakšprogrammas
4. kursa students/e Tīna Treimane (ID Nr. 20124437)

Darba vadītāja:
Prof., Dr. phil. Daina Teters

Rīga 2016

SATURA RĀDĪTĀJS

IEVADS.....	3
1.GROTESKA KULTŪRVĒSTURISKĀ SKATĪJUMĀ.....	4
1.1. Groteskas termina un konceptuālo risinājumu vēsture.....	4
1.2. Groteskas semantiskie nosacījumi.....	16
1.3 Literārās groteskas attīstība un vēsture.....	19
2. PASAKA: STARP MUTISKO UN LITERĀRO TRADĪCIJU.....	27
2.1. Brīnumpasakas žanrs.....	29
2.2. Brīnumpasakas žanra literārā un mutiskā tradīcija.....	31
2.3. Franču salons un Šarla Pero pasakas bērniem.....	33
2.4. Brāļi Grimmi un lingvistiskie vācu identitātes meklējumi.....	39
3. SEMANTISKĀS UN PRAGMĀTISKĀS PĀRMĒRĪBAS PASAKĀS.....	45
3.1. Nežēlības un vardarbības semantiskais lauks brāļu Grimmu pasakās.....	45
3.2 Antropofāģijas un slepkavības tēmas Šarla Pero pasakās.....	54
4. GROTESKAS PRAGMĀTISKIE SEMANTISKIE ASPEKTI.....	60
4.1. Marginālījas Šērvuda Andersona stāstā “Dīvainis”.....	60
4.2. Katoļticības un brutalitātes attiecības Flenerijas O’Konoras stāstā “Labu vīru grūti atrast”.....	63
NOBEIGUMS.....	67
KOPSAVILKUMS//TĒZES.....	69
ANNOTATION.....	70
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	71
SUMMARY.....	74
PIELIKUMI.....	75

IEVADS

Bakalaura darbs ir veltīts diviem literatūras žanriem - pasakai un groteskai vai, precīzāk, to nozīmju slāņa bagātībai. Bieži gadās tā, ka minētā bagātība pārtop pārbagātībā, un literārais darbs sāk šķist nozīmēs pārslogots vai semantiski pārmērīgs. Šī pasaku un grotesku daudzslāņainība un neviennozīmība arī ir intelektuāli valdzinoša un darbā kalpos par pētījuma objektu.

Tēmas izvēli noteica vairāki būtiski apstākļi. Pirmkārt, vēlme turpināt iepriekšējā gadā aizsākto literārās groteskas pētniecību. Iepriekšējā darbā tika izmantota kontentanalīze un hermeneitiskā pieeja, ar kuru palīdzību izdodas fiksēt groteskas funkcijas tekstā. Ņemot vērā faktu, ka groteska vēl nav pietiekami zinātniski korekti definēta, tā galvenokārt „uztaustāma“ kā kāda pārmērība noteiktā kultūrvēsturiskā kontekstā. Otrkārt, groteska Latvijas literatūras pētniecības laukā līdz šim nav bijis plaši pētīts fenomens, tāpat ne vienmēr tikuši skaidri iezīmēti kritēriji, kuri ļautu kādu izteiksmes līdzekli vai darbu apzīmēt kā grotesku. Jau izdotajos poētikas krājumos groteska ir definēta aprakstoši, izmantojot tādas apzīmējumus, kā deformēts, baiss, bet ne skaidri iezīmējot tās funkcijas un paradoksālo raksturu. Treškārt, groteskai literatūrā, ja tā var teikt, ir radniecīgs žanrs - pasaka, kuru bieži nepelnīti uztver tikai kā bērnu literatūras vai folkloras un kultūras mantojuma sastāvdaļu. Tomēr ir pamats zināmām šaubām, jo vairākām pasakām to oriģinālajā variantā ir tik makabras iezīmes, ka grūti noticēt tās kā vakara pasaciņas iemidzinošajam efektam. Minētajā kontekstā interesants ir veids, kā noteiktās pasakās sastopamā vardarbība iekļaujas deformētā un ambivalentā pasaules atspoguļojuma tradīcijas ietvaros. Tā lielo pasaku stāstnieku Jākoba un Vilhelma Grimmu (Jacob und Wilhelm Grimm) un Šarla Pero (Charles Perrault) pasakās ietvertās šausmas un pārmērības nav nejaušas, tām ir nozīmīgs kultūrvēsturiskais konteksts, kuru pamatā veido viduslaiku, reformācijas un kontrareformācijas laiku mantojums. Šo pārmērību semantiskā un sintaktiskā analīze varētu sniegt jaunas un interesantas šķautnes par kanonisko pasaku kopumu.

Pētījuma novitāti nosaka vairāki būtiski faktori. Pirmkārt, groteskas fenomens Latvijas humanitārajās zinātnēs līdz šim pētīts salīdzinoši maz, tikai pamazām tas kļūst par interešu objektu latviešu literatūras pētniecībā. No pēdējo gadu pētījumiem kā nozīmīgākie jāmin

Guntara Dreijera disertācija¹ par grotesku angļu un latviešu mērķtekstos un Kārļa Vērdiņa raksts² par grotesku un dzimti Nila Saksa prozā. Otrkārt, groteskas definīcijas jautājums ir joprojām atvērts, sevišķi Latvijas akadēmiskajā vidē, kurā trūkst pilnīga un izstrādāta poētikas izdevuma. Semantiska un sintaktiska groteskas analīze pavērtu iespēju potenciāli izveidot groteskas veidu tipoloģiju, kura varētu kalpot par optimālu risinājumu definīcijas trūkuma apstākļos.

Pētījuma objektu veido izmeklētas pasakas no Šarla Pero krājuma³ un brāļu Grimmu pirmā izdevuma⁴, kā arī noteikti Šērvuda Andersona (Sherwood Anderson) un Flenerijas O'Konoras (Flannery O'Connor) stāsti.

Par pētījuma mērķiem izvirzīti groteskas izpratnes galveno nosacījumu fiksācija, groteskas pragmatiskā un semantiskā analīze amerikāņu autoru darbos un Š. Pero un brāļu Grimmu pasakās, kas ļautu atklāt to „semantisko pārkrāvumu“ un to kultūrvēsturisko ietvaru. Mērķu sasniegšanai apzināti šādi uzdevumi:

1. iepazīties ar teorētisko literatūru par grotesku, tās interpretācijām un izpausmēm mākslās, noteikt groteskas semantiskos nosacījumus;
2. iepazīties ar brīnumpasakas žanra attīstības vēsturi, mutiskās un literārās tradīcijas atšķirībām;
3. izpētīt Pero un brāļu Grimmu darbību, viņu laikmeta ideju un uzskatu ietekmi uz dažādajām pasaku pierakstīšanas un rediģēšanas pieejām;
4. izlasīt Pero un Grimmu pirmā izdevuma pasakas;
5. izlasīt Andersona un O'Konoras stāstu krājumus;
6. fiksēt grotesko pragmatiskas un semantiskas analīzes ceļā;
7. noteikt un analizēt pasaku semantiskās un pragmatiskās pārmērības.

Darba autore izvirza tēzi, ka semantiskie slāņi literārajā groteskā saprotami tikai plašākā to rašanos veicinājušā kultūrvēsturiskā kontekstā. Grotesku vēl joprojām nav iespējams korekti definēt, tikai eksplīcēt, taču ar semantisku un pragmatisku tās analīzi var noteikt tās atrašanos

¹ Dreijers, Guntars. *Groteska angļu un latviešu mērķtekstos (sastatījumā ar Šarla Bodlēra avottekstiem)*. Promocijas darba kopsavilkums doktora zinātniskā grāda iegūšanai valodniecības nozarē, apakšnozare: salīdzināmā un sastatāmā valodniecība. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2014.

² Vērdiņš, Kārlis. *The Grotesque and Gender in Nils Sakss' prose. Grotesque Revisited: Grotesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Pp. 97-106.

³ Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948.

⁴ Grimm, Jacob un Wilhelm. *Kinder und Hausmärchen*. Band 1 und 2. Berlin: Georg Andreas Reimer, 1812.

un funkcijas tekstā. Tā kā pasakās ietvertās pārmērības nav tikai fantāzijas vai jaunrades rezultāts, bet tām ir kultūrvēsturisks pamatojums, teksta pragmatiskās un semantiskās analīzes ceļā izdodas atklāt jaunus pasaku naratīva un semantiskos aspektus.

Pētījuma uzbūvi veido četras nodaļas un astoņas apakšnodaļas. Pirmajā nodaļā pētīta groteskas termina un tā konceptuālā attīstības vēsture, groteskas semantiskie nosacījumi un tās izpausmes literatūrā. Otrā nodaļa veltīta brīnumpasakas žanram un tā hibriditātei, kas vienlaikus pastāv gan mutiskajā, gan literārājā tradīcijā. Pētījuma empīriskajā daļā, ko veido trešā un ceturtā nodaļa, analizētas pasaku un grotesku semantiskās un pragmatiskās pārmērības. Darba uzbūvi noslēdz secinājumi, tēzes, avotu un literatūras saraksts un pielikumi ar pasaku piemēriem. Pētījuma teorētisko daļu par grotesku veido Mihaila Bahtina (Mikhail Bakhtin) un Džefrija Galta Hārpama (Geoffrey Galt Harpham) būtiskākās atziņas. Plašu ieskatu literārajā groteskā sniedza Volkanga Kaizera pētījums, taču viņa groteskas un reliģijas sastatījums un pamatojums, izmantojot etimoloģisko analīzi, tomēr uzskatāms par pārāk subjektīvu un abstraktu. Literārās groteskas vēstures apakšnodaļas rakstīšanā neatsverami bija groteskas pētniecībai literatūrā un mākslā veltītie Harolda Blūma (Harold Bloom) un Vilsona Jeitsa (Wilson Yates) sastādītie akadēmisko rakstu krājumi. Terminu un konceptuālo skaidrojumu vēstures pilnvērtīgākai izpratnei noderīgs bija Džastina D. Edvardsa (Justin D. Edwards) un Rūna Grolanda (Rune Graulund) sastādītais izdevums par groteskas termina interpretācijām. Pasaku žanra pētniecībai autore galvenokārt izmantoja darbus un pētījumus, kuri ir veltīti vardarbības, šausmu un briesmu analīzei brāļu Grimmu, Šarla Pero un nacionālo pasaku kanonu ietvaros. Starp tādiem noteikti jāmin Džeka Zaiņa (Jack Zipes), Marijas Tataras (Maria Tatar) un Bruno Betlheima (Bruno Bettelheim) pētījumi un monogrāfijas. Pasakas žanra attīstības un skaidrojumu vēsturē neatsverama bija Endrjū Teversona (Andrew Teverson) sarakstītā grāmata par pasakas terminu, žanra attīstību un pētniecību. Pasaku analizē noderīgi bija Artūra Franka (Arthur Frank) izstrādātie koncepti par naratīvu un Marinas Vorneres (Marina Warner) atziņas par zilās krāsas nozīmi pasakā "Zilbārdis".

Pētījuma hipotēzes pierādīšanai visatbilstošākās ir semiotikas, jaunā vēsturiskuma un hermeneitikas metodes, kuras ļaus vispilnīgāk izpētīt semantiskās pārmērības literatūras piemēros. Darba lasīšana lielā mērā ir darba atšifrēšana. Ar semiotisko pieeju varēs noskaidrot, kādā nozīmju sistēmā ir radītas pārmērības, kuras sastopamas pasakās un groteskos darbos.

Literārā teksta analīze iekļauj gan tekstuālo, gan kontekstuālo zīmju skaidrojumu. Grotesku

un pasaku analīzē darba autores izvēlētajā aspektā lielā mērā ir tieši tekstuālo zīmju skaidrojums, izmantojot teksta semantisko un pragmatisko analīzi. Ar pragmatisko analīzi nosakāma nozīmju maiņa pasakā, savukārt ar semantisko analīzi notveramas dažādās nozīmes un alūzijas pasakas tekstā. Pasaku pārmērību analīzē darba autore sekos amerikāņu literatūrzinātnieka V. G. Kudčus (W. G. Kudsus) pētījumos veiktajam analīzes ceļam. Groteskas analīze, izmantojot kultūrvēsturisko kontekstu un lingvistisko analīzi, lielā mērā ir interpretatīva, tāpēc šajos gadījumos par visatbilstošāko uzskatāma hermeneitiskā metode. Analīzē būs jāņem vērā hermeneitiskā apļa paradokss: lai saprastu visu tekstu, jāsaprot atsevišķas tā daļas, taču, lai saprastu daļu, vienlaikus jāpatur prātā viss teksts. Groteska tekstā vienmēr ir tikai neliela sastāvdaļa, tāpēc, lai to analizētu, obligāti jāpatur prātā pārējais teksts, jo groteska un pārmērības atklājas tieši polaritātēs un spilgtos kontrastos. Visas trīs metodes ļaus izpildīt bakalaura darbam izvirzītos mērķus un uzdevumus.

1. GROTESKA KULTŪRVĒSTURISKĀ SKATĪJUMĀ

1.1. Groteskas termina un konceptuālo risinājumu vēsture

Terminu *groteska* mēģinājuši skaidrot dažādu laikmetu autori, taču nav spējuši izveidot lakonisku un skaidru definīciju. Termina vēsturiskās attīstības un konceptuālo skaidrošanas risinājumu vēsturē palīdzēs labāk aptvert

Vārds „groteska” un tā izmantojums valodā parādījās renesanses laikā, kad ap 1480. gadu Romas imperatoru Tita un Nērona piļu pazemes ejās tika veikti arheoloģiskie izrakumi. Nērona pilsdrupu. *Domus Aurea*, izrakumu laikā uz sienām atrada pārsteidzošus gleznojumus ar briesmīgiem tēliem, kuru fiziskais veidols sastāvēja gan no cilvēku, gan no faunas un floras elementiem. Šie savādie zīmējumi tika izmantoti kā ietvari baltai sienai vai anonīmu cilvēku portretiem, kuri savukārt bija gleznoti klasiskā stila manierē.⁵ Tā kā šie minētie groteskie zīmējumi tika atklāti aprakto pils zāļu ejās, kas atradās zem zemes un atgādināja nelielas grotas, tad šos fantastiskos un savādos attēlus apzīmēja ar terminu *grottesche*.⁶ Terminu veidoja no itāļu valodas vārda *grotte* jeb *alas*, no tā savukārt atvasināja īpašības vārdu *grottesco* un lietvārdu *la grottesca*. Vārds *crotesque* franču valodā parādās 1532. gadā, tādā formā arī saglabājoties angļu valodā līdz apmēram 1640. gadam, kad to nomaina ar *grotesque*. Džozefa Tvadela Šipleja (*Joseph Twadell Shipley*) angļu vārdu etimoloģijas vārdnīcā vārds *grotesque* skaidrots saistībā ar zīmējumiem Nērona pils pazemes ejās: „Šī vārda nozīme, gluži kā attēli uz grotu sienām, nozīmē savādo.”⁷ Dž.T. Šiplejs *grot*, *grotto* un *grotta* atvasina no vēlās latīņu valodas vārda *grupta* un sengrieķu *krypte*, kas savukārt veidots no *κρυπτός* (*kryptos*, paslēpts) ar tā celma vārdu *κρύπτω* (*kryptein*, slēpt). Angļu valodā šo vārdu sākotnēji izmantoja tikai, runājot par ornamentālisma stilu, kas attīstījās un kļuva pazīstams 16.gadsimtā Itālijā, piemēram, Rafaēla (*Raffaello Sanzio da Urbino*) un Lukasa Siņorelli (*Luca Signorelli*) gleznojumos. Sešpadsmitā gadsimta sākumā Francijā vārdu *crotesque* sāka arī attiecināt uz literatūru un ar mākslu nesaistītām sfērām,

⁵ Yates, Wilson. *An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations. The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1997. P. 6

⁶ Conelly, Frances S. *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 3

⁷ Shipley, Joseph Twadell. *Dictionary of Word Origins*. Totowa, New Jersey: Littlefield, Adams & Co, 1979. P. 172

savukārt Vācijā un Anglijā termina paplašinājumi ieviesās tikai 18. gadsimtā, tas daļēji pārklājās ar vārdu „karikatūra”.⁸

Groteskas termins ļoti ātri zaudēja savu sākotnējo nozīmi, drīz vien tiekot reducēts uz briesmīgo, kļūstot par vienu no neglītā sinonīmiem līdzās tādiem apzīmējumiem, kā ērmīgs, kropls, neķītrs, šausmīgs u.c.⁹ Groteskas termins turpmāk tik skaidrots lielākoties konceptuāli, konkrētas estētikas vai laikmeta kontekstā. Astoņpadsmitajā gadsimtā, līdz ar esošajiem ērmīgā un neglītā nozīmju slāņiem, terminu papildināja ar smieklīgo, kas bija arī karikatūru raksturojoša īpašība. Groteskas vispārināšanu, tās sasaisti ar karikatūru skaidro Artūrs Klejborovs (*Arthur Claybrough*) darbā „Groteska angļu literatūrā” (*The Grotesque in English Literature*, 1965), atzīmējot groteskas termina attīstību un izmaiņas gan racionālisma filozofijas uzplaukuma laikā, gan neoklasicisma laikmetā. Vispārējā nozīme vārdam „groteska” parādījās posmā, kad groteskas kā mākslas stila iezīmes, piemēram, fantāzija, ekstravagance un pieņemto normu noliegums, tika kritizētas, pret tām vērsās noliedzoši un ar izsmieklu. Astoņpadsmitajā gadsimtā groteskas koncepts attīstījās vispārīgā virzienā, izpratnei aprobežojoties ar tādiem apzīmējumiem kā absurda un izkropļotais. Minētās groteskas termina konotācijas saglabājās līdz pat 19. gadsimtam, kā arī daļēji vēl 20. gadsimtā.¹⁰ Taču neskatoties uz nievājošo attieksmi pret grotesku un tās novienādošanu ar karikatūru un burlesku, vairāki astoņpadsmitā un deviņpadsmitā gadsimta autori izcēla un analizēja groteskas nopietno un satraucošo dabu, ko var izlasīt Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa (*Georg W. Friedrich Hegel*), Viktora Igo (*Victor Hugo*), Frīdriha Šlēgela (*Friedrich Schegel*) un Džona Raskina (*John Ruskin*) esejās un traktātos. Citēto autoru teksti pirmo reizi pievērsa plašāku publikas uzmanību groteskas fenomenam, kas it īpaši aktuāls kļuva romantisma mākslā.

18. gadsimtā izpratne par grotesku attīstījās lēnām, mākslā grotesku aizvietoja ar arabeskas jēdzienu, savukārt literatūrā — burleskas. Tikai 18. gadsimta otrā pusē bija jūtamas izmaiņas estētiskajā domāšanā, kas saistījās ar Vācijā notiekošajām diskusijām par *commedia dell'arte* tēlu Arlekīnu, kurš bija kļuvis par patstāvīgu teatrālo performanču sastāvdaļu.¹¹ Vairāki klasicisma pārstāvji, piemēram, Johans Kristofs Gotšeds (*Johann Christoph Gottsched*), vēlējās, lai Arlekīna tēls pazustu no lielo teātru skatuvēm. Esejā „Arlekīns jeb groteski komiskās performances aizstāvība” (*Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-*

⁸ Thomson, Philip. *The Grotesque. The Critical Idiom*. London: Methuen Co Ltd, 1972. P. 13.

⁹ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 16. lpp.

¹⁰ Claybrough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1965. P. 6.

¹¹ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P.43 [Turpmāk: Bakhtin]

Komischen)¹² Arlekīna problemātiku lakoniski izklāstīja vācu politiskais esejists un dzejnieks Justs Mēzers (*Justus Möser*). J. Mēzers argumentēja, ka Arlekīns ir svarīga *commedia dell'arte* pasaules sastāvdaļa, kurā ir sava kārtība un organizējošie principi, kuriem nav jāpakļaujas klasicisma skaistā un cēlā estētikai. Taču J. Mēzers sašaurina groteskas jēdzienu, norādot, kā tā pieder tirgus laukuma performanču telpai jeb zemajai kultūrai. Grotesku redzēja kā himērisku fenomenu, vairāku heterogēnu elementu apvienojumu jeb fenomenu, kas deformēja reālās pasaules dabiskās proporcijas. Groteska līdz ar to no funkcionālā aspekta līdzinās parodijai un karikatūrai. Groteskas žanrā konstatē humora principu, ko tālāk attīsta un analizē vēlāko laiku teorētiķi. 1788. gadā Karls Frīdrihs Flögels (*Karl Friedrich Flögel*) publicē grāmatu „Komiskās groteskas vēsture” (*Geschichte des Groteskekomischen*)¹³, kurā sevišķu uzmanību pievērš viduslaiku groteskai. K.F. Flögels konstatē fiziskā ķermeņa nozīmi, kā arī humora principu groteskā. 18. gadsimta otrās puses autori J. Mēzers un K. F. Flögels grotesku traktēja komiskā žanra kontekstā, uzsverot tikai līksmo un izklaidīgo groteskas dabu un nepievēršot uzmanību šausmu un baiļu aspektam. Jaunu kvalitatīvu vērtību groteskas teorētiskie skaidrojumi ieguva romantisma laikmetā, kad uzplauka groteska kā žanrs un tā izplatība romantisma literatūrā. Romantisma groteska bija ambivalenta un traģiska, tā traktēja pasauli kā atsvešinātu no indivīda, ieviešot lasītājā bailes un šausmas. Pirmkārt, jāpiemin angļu mākslas kritiķa un teorētiķa Džona Raskina pārdomas par grotesku, kurš traktāta „Venēcijas akmeņi” (*The Stones of Venice*, 1853)¹⁴ pēdējā sējumā, kā arī „Modernie glzenotāji”¹⁵ (*Modern Painters*, 1856) trešajā sējumā pievērsās groteskai mākslā un arhitektūrā, attiecinot uz grotesku dažādus politiskās satīras un fantāzijas aspektus. Dž. Raskinam groteska ir realitātes deformācija, plaša starp realitāti un iedomāto, iespējamo pasauli. Viņš izdala „cēlo, patieso” (*noble, true*) grotesku un „nepatieso, zemisko” (*ignoble, false*) grotesku, šķirot cilvēces traģisko un nepilnīgo dabu no apzinātas frivolitātes. Groteskas estētika tādēļ nav jāinterpretē kā deģenerācijas vai dekadences pazīme, groteska var arī funkcionēt, kā esošās kultūras kritizētāja un analizētāja. Grotesku Dž. Raskins uztver ne tikai kā vēsturisku, bet arī simbolisku fenomenu. Traktātā „Venēcijas akmeņi” raksturo vēlīno Venēcijas republiku kā grotesko renesansi, kā periodu, kurā arhitektūra zaudēja morālo kompasu un simtiem Venēcijas ēkas tika izkropļotas ar

¹² Möser, Justus. *Harlequin: or the Defence of the Grotesque Comic Performance*. London: W. Nicoll; T. Becket and P.A. De Hondt; and Mr. Drybutter, 1766.

¹³ Flögel, Karl Friedrich. *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Leipzig: David Siebert, 1788.

¹⁴ Ruskin, John. *The Stones of Venice, Volume the Third: The Fall*. Boston: Estes and Lauriat, 1894.

¹⁵ Ruskin, John. *Modern Painters*. Boston: Dana Estes and Company, 1955.

deformētām un briesmīgām skulptūrām. Dž. Raskins aicina nošķirt šī perioda grotesku no iepriekšējo laikmetu groteskās mākslas un arhitektūras, zemisko grotesku no cēlās. „Patiesā” groteska spējot izteikt simbolisku tēlainību, nogādāt vērotāju ārpus materiālās ikdienas dzīves robežām. Minētā tēlainība brīvi un nepiespiesti padodas tikai „cēlās” groteskas meistariem.¹⁶ Pretstats „cēlai” groteskai ir „zemiskā” groteska, kas ilustrē mākslīgas un piespiestas fantāzijas rezultātu — kārtības, formas un stabilitātes pārkāpšanu —, kuras vienīgais nolūks ir pārkāpt kaut ko pašas pārkāpšanas pēc. Groteskas simboliskā daba pieļauj iespēju reflektēt par konkrētu sabiedrību un kultūru. Dž. Raskins uzskata, ka groteska ir cēla un simboliska, kad tā norāda uz cilvēka pagrimušo dabu un simbolisko pasauli, kas pārsniedz fiziskās realitātes robežas. Mākslas kritiķis secina, ka groteskā māksla rodas no spēcīga iekšēja dzinuļa spēlētis, izgudrot, eksperimentēt un manipulēt. Līdzīgi domu izsaka vācu teorētiķis Frīdrihs Šlēgels esejā „Sarunas par dzeju” (*Gespräch über die Poesie*, 1800)¹⁷, norādot uz spēles elementa lomu groteskā, analizējot V. Šekspīra, M. Servantesa, L. Stērna un Ž. Pola darbos. F. Šlēgels gan nekonsekventi izmanto groteskas un arabeskas jēdzienus, nesaskatot būtiskas atšķirības starp abiem, līdz ar to nesniedzot skaidru groteskas termina formulējumu¹⁸.

19. gs. 20. gados interese par groteskas tēlainību uzplauka franču romantismā, savdabīgu tās raksturojumu sniedza franču dzejnieks, dramaturgs, rakstnieks un esejists Viktors Igo lugas „Kromvels”¹⁹ priekšvārdā, kā arī Šekspīra biogrāfijā²⁰ un viņa darbu analīzē. V. Igo groteska ir šausmīgā un komiskā sintēze. Runājot par grotesku, jāpieskaras kroplīgā un absurdā estētikai. Taču, neskaitot groteskas patieso vērtību (*intrinsic value*), V. Igo norāda arī uz citu tās funkciju — cēlā un skaistā pretstatījumu un izcēlumu. Franču autors uzskata, ka abas funkcijas viena otru papildina, un ka groteskas un cēlā vienotība vismeistarīgāk ir sasniegta Šekspīra darbos, radot pilnīgo un patieso skaistumu, ko klasicisms nav spējis sasniegt.²¹ 1853. gadā Teofīls Gotjē (*Théophile Gautier*) publicēja antoloģiju „Groteskas” (*Les Grotesques*)²², apkopojot virkni 17. gs franču dzejnieku darbus, tādejādi plaši interpretējot grotesku un dažādās tās izpausmes. Romantisma laikmetā filozofisko skaidrojumu groteskai

¹⁶ Edwards, Justin D., Graulund, Ruth. *Grotesque. The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2013. P. 19 - 20.

¹⁷ Schlegel, Friedrich. *Athenaeum: eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. München: Rowohlt, 1969.

¹⁸ Bakhtin, P. 41.

¹⁹ Hugo, Victor. *From Cromwell. Preface. The Essential Victor Hugo*. Oxford World Classics. Oxford: Oxford University Press, 2004. P.16 -37.

²⁰ Hugo, Victor. *Hugo's Works: William Shakespeare*. Maryland: Wildside Press, 2007.

²¹ Bakhtin, P. 43.

²² Gautier, Théophile. *Les Grotesques*. Paris: Michel Lévy frères, Libraires - Éditeurs, 1853.

ir sniedzis vācu ideālisma filozofijas pārstāvis G. V. F. Hēgelis, kurš savas pārdomas par grotesku ir izklāstījis estētikas lekcijās, runājot par mākslas simbolisko formu.²³ G.V.F. Hēgeli interesē arhaiskā groteska, ko definē kā laikmeta gara izpausmi vēsturiskajā posmā pirms Grieķijas klasiskā laikmeta. Pētot indiešu kultūru un filozofiju, viņš pamatā balstīja groteskas izpratni uz pētniecībā gūtajām atziņām. Lielais vācu filozofs piedāvāja trīs grotesku raksturojošas pazīmes: dažādu dabas sfēru sajaukšana, milzīgi un pārspīlēti izmēri, cilvēka ķermeņa daļu un orgānu multiplikācija. Domātāja skolnieks, literatūras kritiķis un rakstnieks Teodors Višers (*Friedrich Theodor Vischer*) kritizēja Hēgeļa koncepciju, jo tajā esot tikusi ignorēta groteskas komiskā daba. T.Višers burlesko un komisko saredz kā groteskas žanra iekšējo dzinuli. Groteskā smieklīgais izpaužas brīnumainā un neizprotamā formā, tāpēc T. Višeram groteska ir mitoloģiski komiskā iemiesojums.²⁴ 20. gadsimta lielais literatūrzinātnieks Mihails Bahtins uzsver, ka romantisma laikmetā ievērojami attīstījās izpratne par grotesku, kuras divi galvenie ieguvumi ir groteskas un satīras nošķirums, kā arī centieni meklēt groteskas saknes tautas kultūrā.²⁵ Romantisma laikmeta norietā interese par grotesku ievērojami samazinājās. 1894.gadā tika izdots vācu literatūras zinātnieka Heinriha Šnēgansa (*Heinrich Schneegans*) pētījums “Groteskā satīras vēsture” (*Geschichte Der Grotesken Satire*, 1894)²⁶, kurā H. Šnēgans pievērš pastiprinātu uzmanību Fransuā Rablē daiļradei. Literatūrzinātnieks precizē groteskā satīras un karikatūras terminus, proti groteskā satīra ir jēgpilnāka un nopietnāka, nekā karikatūra – tā pārspīlē noteiktās iespējamības robežas. Grotesko satīru un karikatūru vieno to izcelsme un iedvesmas avots, kas ir realitāte, nevis fantāzija.²⁷ Ar H.Šnēgansa darbu noslēdzās būtiskākie 19.gs apcerējumi par grotesku un ar to saistīto jautājumu loku, taču svarīgākās atziņas un groteskas žanra sistematizēšana notika 20.gs. ar vairākiem teorētiskiem pētījumiem un analīzēm.

Groteskas termina un žanra interpretācijas 20.gs. ir snieguši tādi autori kā Volfgangs Kaizers (*Wolfgang Kayser*), Mihails Bahtins (*Mikhail Bakhtin*), Džefrijs Galts Hārpams (*Geoffrey Galt Harpham*), Eva Kiriljuka (*Ewa Kuryluk*) un daudzi citi. Dažādos pētījumos par grotesku atšķiras viena vai otra autora izvēle groteskas teorijas attīstības aprakstā, taču visvairāk citētais un novērtētais autors ir vācu kritiķis un ģermānists Volfgangs Kaizers un

²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*. London: K. Paul, Trench, 1886.

²⁴ Vischer, Friedrich Theodor. *Über Das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie Des Schönen*. Stuttgart: Imle & Krauss, 1837.

²⁵ Bakhtin, P.44.

²⁶ Schneegans, Heinrich. *Geschichte Der Grotesken Satire*. Strassbourg: K.J. Trübner, 1894.

²⁷ Li, Michelle Osterfeld. *Ambiguous Bodies: Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*. California: Stanford University Press, 2009. P. 39.

viņa darbs „Groteska mākslā un literatūrā”²⁸ (*The Grotesque in Art and Literature*, 1957), kas lika pamatus groteskas pētniecības laukam pēc Otrā pasaules kara. Pētījuma ievadā V. Kaizers definē grotesku, norādot, ka līdz šim termins ir bijis neskaidrs. Teorētiķis mēģina nonākt pie precīza groteskas termina ar etimoloģijas palīdzību, tādēļ viņš izklāsta groteskas attīstības vēsturi pievēršoties vairāk tās recepcijai vācu un franču literatūrā un mākslā un aptverot kultūrvēsturisku posmu no romantisma līdz modernismam. V. Kaizers pētījumā fiksē groteskas un reliģijas saikni, kuru var novērot groteskas termina nozīmes. Analizējot vārdu *grotesque*, secina, ka tā piedēklis *esque* norāda uz piederību reliģiskai sfērai. Neskaitot reliģijas un garīdzniecībai piederīgo leksiku, piedēkļi *esque* un *esco* savienojas tikai ar to vārdu celmiem, kuri semantiski izsaka garīgumu un piederību vienai vai otrai ticībai.²⁹ Balstoties uz veikto etimoloģisko analīzi un vēsturisko pētījumu, V. Kaizers identificē trīs galvenos vēsturiskos posmus, kuros groteskas klātbūtne ir konstatējama visspēcīgāk: 16.gs. ar Pītera Brēgela un Hieronīma Boša glezniecību priekšgalā, *Sturm und Drang* un romantisma periods, 20.gs. māksla un literatūra. V. Kaizera teorijas četras galvenās premisas ir šādas:

1. Groteska ir atsvešinātā pasaule;
2. Groteskais izsaka neizprotamu, neizskaidrojamu un bezpersonisku spēku;
3. Groteska ir spēle ar absurdo;
4. Groteskā radīšana ir mēģinājums pievilkt un pakļaut pasaules dēmoniskos aspektus.³⁰

V. Kaizers secina, ka groteskās mākslas pasaule ir pārvarama, tajā nevar ilgstoši dzīvot.

V. Kaizera teoriju kritizēja virkne pētnieku, ieskaitot krievu literatūrzinātnieku Mihails Bahtins (*Михаи́л Миха́йлович Бахт́ин*). Darba „Rablē un viņa pasaule”³¹. Ievadā M. Bahtins kritizē V. Kaizera analīzes un teorijas balstīšanu tikai uz romantisma un modernisma laika tekstiem, ignorējot iepriekšējo tūkstoš gadu groteskas attīstību, līdz ar to nesniedzot universālu groteskas interpretāciju. M. Bahtins uzskata, ka adekvāti par grotesku un ar to saistīto problēmu loku var runāt tikai viduslaiku tautas kultūras un renesanses literatūras kontekstā. Literatūrzinātnieks domā, ka groteskas analīzē jāņem vērā vēstures un kultūras konteksts, ārpus kura groteska nav definējama. M. Bahtins, karnevāla kultūras kontekstā analizējot Fransuā Rablē (*Francois Rabelais*) romānu „Gargantija un

²⁸ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York: McGraw-Hill, 1966.

²⁹ Ibid, P. 26.

³⁰ Ibid. P. 181-185.

³¹ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Pantagriels³², pilnvērtīgākai groteskas fenomena izpratnei piedāvā groteskā ķermeņa jeb groteskā reālisma konceptu. Izmantojot tādus konceptus, kā groteskais ķermenis, groteskais reālisms un karnevāliskais, M.Bahtins norāda uz katra perioda īpatnībām no viduslaikiem līdz modernismam. Groteskā reālisma galvenais princips ir visu vērtību, ideālu, garīguma un abstrakciju pazemināšana, pārvēršana no sakrālā profānajā. Groteskajā reālismā augstākajai pazemināšanai nav formāls un relatīvs raksturs. Augstās sfēras ir debesis, savukārt lejupejošās — zeme. Zemi M.Bahtins interpretē kā elementu, kas aprij un iznīcina, tajā pašā laikā ir dzimšanas un atdzimšanas elements. Runājot par cilvēka ķermeni, viņš izmanto topogrāfisko dalījumu: augšējā daļa ir galva un acis, savukārt lejas daļa ir dzimumorgāni, vēders un sēžamvieta. Topogrāfiskās konotācijas izmanto gan groteskais reālisms, gan viduslaiku parodija. Groteskajā reālismā un viduslaiku parodijā: zemākais slānis ir auglīgā zeme un dzemde. M. Bahtins romānā liek pievērst uzmanību pasāžām ar rupjības, pārspīlējuma, muļķības un nepieklājības elementiem. Autors uzsver, ka 16. gs. kontekstā minētās romāna daļas veiksmīgi iederas romāna kopējā uzbūvē. Groteskais ķermenis ir pozitīvs, jo tas iemieso universālo un pārstāv visus cilvēkus.³³ Groteskā ķermeņa izpausmes sapratne prasa romāna vēsturisku lasījumu. Gargantijas un Pantagriela ķermeņi ir groteski, jo tie nav atrauti no ārējās pasaules, ir nepabeigti, pāraug paši sevi un pārkāpj noteiktās robežas. Attēlojot galveno varoņu fizikālos procesus, F. Rablē ilustrē dzīves ciklu, kurš ir brīvs no hierarhijām un augstā un zemā dalījuma, nav noteiktas robežas starp ķermeni un pasauli, starp dzimšanu un nāvi. Abu galveno varoņu ķermeņi vienmēr ir tapšanas stadijā. Groteskais ķermenis ir jāskata nevis kā intermēdija pārējā F.Rablē romāna kontekstā, bet gan kā pasaule pati.³⁴ Lielā franču groteskā autora laikā groteskais palīdzēja skatīt pasauli tās veselumā, nevis pievērsties atsevišķajam. Uz šīs premisas pamata M.Bahtins izšķir atšķirīgus dažādos groteskas formu vēsturiskos periodus, izsakot pieņēmumu, ka groteskais iegūst citu formu, mainoties percepcijai par ķermenisko, smieklīgo un briesmīgo.

20.gs. vidū un otrā pusē, ASV uzplauka interese par grotesku mākslā un literatūrā, ko ietekmēja ievērojama pētnieciska interese par amerikāņu dienvidu gotikas (*southern gothic*) žanru, kuru pārstāvēja tādi literatūras dižgari kā Viljams Folkners (*William Faulkner*), Tenesijs Viljams (*Tennessee Williams*), Flenerija O'Konora (*Flannery O'Connor*) un Hārpera Lī (*Harper Lee*). Pētnieki no Ziemeļamerikas un Eiropas, piemēram,

³² Rablē, Fransuā. *Gargantija un Pantagriels*. Rīga: Zvaigzne, 1985.

³³ Bakhtin, Mikhail, P. 19

³⁴ Ibid. P. 339

Harolds Blūms (*Harold Bloom*)³⁵, Roberts Danns (Robert Dunne)³⁶ un Marija Hāra (*Maria Haar*)³⁷, sevišķu uzmanību pievērša groteskā fenomena izpausmēm žanra ietvaros. Sekoja virkne pētījumu, kuri bija veltīti gan konkrētiem darbiem un autoriem, gan dienviņu gotikas žanram kopumā. 1982. gadā amerikāņu profesors un literatūrzinātnieks Džefrijs Galts Hārpams (*Geoffrey Galt Harpham*) publicēja pētījumu „Par grotesku: stratēģijas un pretrunas literatūrā un mākslā” (*On the Grotesque: Strategies and Contradictions in Art and Literature*)³⁸, piedāvājot interpretāciju, kas atšķīrās no V. Kaizera un M. Bahtina teorijām. Dž. G. Hārpamu interesē groteskas rakstura definēšana, ko apgrūtināta tās neviendabīgums un nozīmju plūdums. Pirmkārt, groteskas formu veido kultūras konvencijas un pieņēmumi, kurām tā ir pakļauta. Kultūras nosacījumu un principu maiņa nozīmē groteskas maiņu, jo groteskas avots ir kultūra, kurā tā eksistē. Dž. G. Hārpams grotesku identificē kā marginālu parādību Rietumu kultūrā. Otrkārt, groteskas percepcija atšķiras no citu fenomenu uztveres, jo tā nav pakļauta loģiskām, fiziskām un ontoloģiskām kategorijām, kas ļautu to izprast. Groteskais norāda tikai uz savu groteskumu, tās ambivalenci nav iespējams līdz galam izteikt ar valodiskiem līdzekļiem. Treškārt, groteska ir intervāls starp esošo un nākamo, tās mūžīgais mainīgums padara tās uztveri sevišķi apgrūtināšu. Ceturtkārt, groteskas pieredze sniedz atklāsmi, atsedzot apslēpto patiesību.³⁹ Groteskai ir mītiskās pasaules implikācijas un atsaucis. Rietumu kultūrā groteska vienmēr ir norādījusi uz citu, mītisko pasauli, kura savā veselumā ir zudusi. Dž. G. Hārpams izmanto šo uzskatu, lai attīstītu teoriju, ka groteska sastāv no mītiskiem vai primitīviem elementiem, manifestējot sevi nemītiskas un modernas pasaules kontekstā. Groteskā tēlainība mākslā savieno ar mītisko domāšanu, kas pieļauj metamorfozes, tādejādi, piemēram, indivīds var būt gan cilvēks, gan zirgs vienlaikus.⁴⁰ Attīstot teoriju par mīta un groteskas attiecībām, amerikāņu literatūrzinātnieks akcentē mītisko apzināšanos kā patstāvīgu prāta spēju, kas lielākoties ir tikusi apspiesta, noliegta un kompromitēta. Mītiskā apzināšanās izskaidro, kāpēc groteskie attēli ir tik spēcīgi un pievelk tās vērotājus. Dž. G. Hārpamam groteska ir līdzeklis, kā indivīds var apzināties savu stāvokli

³⁵ Bloom, Harold. *The Grotesque*. New York: Chelsea House Publishers, 2009.

³⁶ Dunne, Robert. *A New Book of the Grotesques: Contemporary Approaches to Sherwood Anderson's Early Fiction*. Kent: The Kent State University Press, 2005.

³⁷ Haar, Maria. *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction: Some aspects of its Form and Function*. Umea: Acta Universitatis Umensis, 1983.

³⁸ Harphm, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies and Contradictions in Art and Literature*. Princeton University Press, 1982.

³⁹ Ibid. P. 44-46.

⁴⁰ Ibid. P. 64.

pasaulē, ko veido dažādu pretstatu balansēšana: dzīvība un nāve, gaisma un tumsa, pagrimšana un atjaunošanās.

Interesantus aspektus groteskas pētniecībā ir sniegusi poļu māksliniece, esejiste un mākslas vēsturniece Eva Kurijlika (Ewa Kuryluk), savā disertācijā par Obrija Bīrdslīja daiļradi, kuru papildināja, 1987. gadā izdodot grāmatu „Salome un Jūda sekā alā. Groteska: izcelsme, ikonogrāfijas un tehnika” (*Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*).⁴¹ Poļu māksliniece paplašina groteskās pasaules robežas, galvenokārt pievēršot uzmanību erotiskajam un ķecerīgajam, apokrifiskajam un zaimojošajam.⁴² E. Kurijlika groteskas analīzē izmanto „antipasaules” konceptu, kas ir oponentošais spēks valdošajiem principiem un hierarhijām. Kā dažus no piemēriem viņa min sievišķības antipasauli pretstatā pasaulei, kuru kontrolē vīrieši; apokalipses un kara antipasaule pretstatā pasaulei, kurā valda miers, satiecība.⁴³ Vēsturiski grotesku identificē laika posmā no renesanses un arheoloģiskajiem izrakumiem *Domus Aurea* līdz romantismam. Vēsturiskajā periodā groteska reflektē par šīm „antipasaulēm”, kas pilda subkultūras lomu līdz 20. gs. sākumam. Subkultūras ontoloģiskais pamatojums slēpjas tās attiecībās ar oficiālo kultūru, kurās tā visbiežāk ir margināla, atrodas opozīcijā un kritizē šīs kultūras nosacījumus un konvencijas. Poļu zinātniecei oficiālā un dominējošā kultūrā ir kristietība, valsts un kultūras vispārpieņemtās pārlicēbas un vērtības. Subkultūru veidoja tās grupas un kustības, kuras bija pret reliģiskajiem kanoniem, valsts likumiem, vērtībām, iedibinātām institūcijām, akadēmisko mākslu, sankcionētu seksualitāti un oficiālām vēstures versijām. E. Kurijlika savā disertācijā uzsver, ka groteska ir instruments, ar kuras palīdzību subkultūra reflektē un iestājas pret dominējošo varu un normām. Tā ir īpašs tēlojuma veids, kurā izkropļo stilus, izmanto iracionālas kombinācijas, lai noliegtu sabiedrību kontrolējošās kultūras noteiktās normas, piemēram, kristīgo doktrīnu, klasisko estētiku un dzimuma uzvedības stereotipus. Autore piekrīt apgalvojumiem, ka groteskas žanrs ir sastopams gan antīkajā, gan viduslaiku kultūrā, taču atzīmē, ka groteska un antipasauļu subkultūra ir eksistējusi tikai konkrēta laika nogriezni — no 15. gadsimta līdz modernismam. E. Kurijlika uzskata, ka groteskas izpratni var tikai veicināt, pievēršoties tematiem, kā nāve, ķermenis, teātris, reliģija, seksualitāte un alas tēls. Tāpat viņa ir pārlicēcināta, ka groteskas analīzē svarīgs subjekts ir sievietes tēls un tās groteskais atveidojums, kas varētu sniegt plašākas

⁴¹ Kurylak, Ewa. *Salomé and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Illinois: Northwestern University Press, 1987.

⁴² Yates, Wilson. *The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1997. P. 37.

⁴³ *Ibid.* P. 3.

groteskas interpretācijas iespējas, tāpēc dažādos avotos E. Kurjlužas pētījums tiek traktēts kā feministisks groteskas lasījums. Taču groteskas un sievietes ķermeņa attiecības ir vēl plašāks pētniecības lauks, kuram ir pievērsušies gan literatūrzinātnieki, gan mākslas teorētiķi. Piemēram, mākslas vēsturniece Frēnsisa Konelija (*Francis S. Connelly*)⁴⁴, norāda, ka Rietumu kultūrā groteska ir cieši saistīta ar sievietes ķermeni, ko apliecina arī Mērijas Ruso (*Mary Russo*)⁴⁵ un Mārgaretas Mailzas (*Margaret Miles*)⁴⁶ veiktie pētījumi.

Visi minētie pētnieku skaidrojumi ir ievērojami attīstījuši izpratni par groteskas terminu un tām funkcijām literatūrā un mākslā. Dž. G. Hārpama un M. Bahtina pētījumi vissistemātiskāk ir skaidrojuši groteskas fenomenu, viņu teorētiskās atziņas var uzskatīt par vērtīgākajām un noderīgākajām groteskas pētniecības laukā.

Groteskas terminu nevar ierāmēt vienā definīcijā, vienā vēsturiskajā periodā vai konkrētā funkcijā. Precīzi noteikt, kur sākas un beidzas, groteska nav neiespējams, taču to var iezīmēt kā hibrīdu, robežu pārkāpjošu un atrodas nepārtrauktā stāvokļu maiņā.⁴⁷ Tā ir hibrīdžanrs, kuras padziļinātai izpratnei ir nepieciešamas kultūrvēsturiskas zināšanas.⁴⁸ Groteska ir relatīvs kultūras fenomens, kas sapludina kopā ētikas un estētikas kategorijas, tāpēc tās izpratnei izdosies vairāk pietuvoties, mēģinot fiksēt tās funkcijas kultūrā, nevis definējot tās būtību, kur problēmas rada jau kaut vai tikai vienprātīgs termina definīcijas trūkums.

1.2. Groteskas semantiskie nosacījumi

Groteskais izaicina laikmeta nosacījumus un galvenos principus, tāpēc vērotājs grotesku uztvers tikai tad, ja tajā viņš atpazīs savu pamata pārliecību deformētu interpretāciju. Grotesko mākslā un literatūrā saprot kā mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, kas apšaubā individuālas un universālas patiesības — tai pašā laikā skar sabiedrības tabu tēmās. Piemēram, mūsdienu vērotājs nesaskatīs neko grotesku Hieronīma Bosa triptihos, jo apokalipse un atpestīšana nav viņa kultūras telpas aktuālākās problēmas. Tāpēc nereaģēs uz redzēto tāpat kā 16. gadsimta mūks vai birģermeistars. Triptihu velnus un briesmoņus par

⁴⁴Connelly, Frances S. *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*. New York: Cambridge University Press, 2012. P. 2.

⁴⁵Russo, Mary. *The Female Grotesque*. New York: Routledge, 1997.

⁴⁶Miles, Margaret. *Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque. The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1997.

⁴⁷Edwards, Justin D., Graulund, Ruth. *Grotesque. The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2013. P. 15

⁴⁸Dreijers, Guntars. *Groteska angļu un latviešu mērķtekstos (sastatījumā ar Šarla Bodlēra avottekstiem)*. Ventpils: Ventpils Augstskola, 2014. 16. lpp.

nodēvēt par groteskiem, taču bez tā semantiskā konteksta, triptihs neizraisīs šausmas vai smieklus. Sātanisku smieklu un baiļu rezultātu var panākt, ja groteskas subjekts ir laikmetīgas normas vai problēmas. 21. gadsimta autoru darbos groteski joprojām tiek attēlota cilvēka seksualitāte, sevišķi tie seksualitātes aspekti, ko sabiedrība uzskata par perversijām vai novirzēm. Kristīgās morāles mantojuma ietekmē tādas tēmas, kā homoseksualitāte vai parafilija joprojām konfrontē ar rietumu pasaules vērtībām un pamatpatiesībām. Visticamāk 21. gadsimta lasītāja zemapziņu nesatracinās Edgara Alana Po (Edgar Allan Poe) gotiskie stāsti, jo gadsimta laikā lasītāji ir pieraduši pie to makabrās noskaņas un groteskiem mirušo aprakstiem. Cilvēku ilglaicīgi nešokē viens un tas pats, tāpēc groteskais mūžīgi transformējas un atrod sevi citos darbos Amerikāņu literatūras teorētiķis Dž. G. Hārpams norāda, ka noteiktā laika posmā groteskas iekļaujas kultūrā, cilvēki tās apbrīno, līdz cilvēku fiziskās realitātes percepcijā tās zaudē savu deformējošo kvalitāti.⁴⁹ Taču iepriekš minētais neattiecas uz tādiem darbiem kā Dž. Vintersones „Apelsīni nav vienīgie augļi” (*Oranges Are Not The Only Fruit*, 1985) un Č. Palanjuka „Aizrīties” (*Choke*, 2001), kuri šokē un izrauj lasītājus no viņu konstruētajām realitātēm. Homoseksuāla pusaudzā pakļaušana eksorcisma rituāliem un parafilijas atbalsta grupa ir rietumu kultūras marginālas parādības, tās ir groteskas, kas pārkāpj mūsu vispārējo izpratni par pieļaujamo un normālo.

Groteskas minēto anglosakšu autoru darbos ir pakļautas laikmeta un reliģijas nosacījumiem, līdzīgi kā tas atspoguļojas daudzos citos darbu nosaukumi, kurus asociē ar groteskas žanru. Vēsturiskais laikmets ietekmē autora domāšanas robežas un rakstības stilu. Groteskas analīzē jāņem vērā tādi kultūrvēsturiskie nosacījumi, kā rakstība, reliģiskie uzskati un rituāli, ideoloģiskās un filozofiskās pārliecības, vēsturiskā atmiņa un estētiskās kategorijas. Valodas sintaktiskie un semantiskie nosacījumi paredz, kā tekstā panāk groteskas efektu ar valodiskiem līdzekļiem. Piemēram, neprāta pārņemta cilvēka monologs ir citādāk strukturēts franču valodā, jo tiks pārkāptas citas valodiskās izteiksmju normas nekā angļu. Groteskas pazīme ir kultūras noteikto robežu laušana, ko var imitēt, pārkāpjot valodas sintaktiskās un semantiskās struktūras. Būtisks kultūrvēsturisks nosacījums groteskas analīzē ir vēsturiskā perioda reliģija un rituāli. Reliģija ir spēcīgs sabiedrību organizējošs princips, kas nosaka cilvēka dzīves svarīgākos aspektus un konstruē izpratni par pasaules uzbūvi un kārtību. Atsevišķu reliģisko normu pārkāpšana var nozīmēt izraidīšanu un izolāciju no

⁴⁹ Harpham, Geoffrey Galt. The Grotesque: First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.34 (4). Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics. Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/430580> [skatīts 2015. gada 4. novembrī]

sabiedrības. Ticība nosaka ētiskos principus, to, kā dzīvot pareizu un labu dzīvi. Reliģiskās morāles maksimas nosaka gan normētu sociālo uzvedību, gan valstu likumdošanu un pārvaldi. Radikālākais no piemēriem ir šariata tiesības, dievišķo likumu sistēma, kuru likumdevējs ir nevis suverēns valdnieks, bet gan Dievs. Laikmeta reliģiskie nosacījumi ļoti bieži ir vai nu groteskas subjekts, vai nu konteksts, kurā tam nepiederošs objekts lasītājam, šķitīs grotesks. Literārās groteskas semantiskajā analīzē jāņem vērā autora ticība. Reliģiskie uzskati ievirza autora refleksijas par pasauli un sabiedrības problēmām. Amerikāņu rakstnieces F. O'Konoras groteskai pakļauj katolisko dienvidu štatu savādniekus. Viņas katoliskie uzskati gan neliedz ironiski un groteski rakstīt par dienvidnieku aizspriedumiem. Amerikāņu autore esejās apskatījusi katoļu rakstnieku problēmu lauku, un arī to, kāpēc groteska dienvidu gotikas rakstniekiem ir saistošs izteiksmes veids. Tāpat svarīgi kā reliģiskie arī ir filozofiskie uzskati, autora vai laikmeta pārstāvētie līdzīgi kā reliģija, tie nosaka mūsu izpratni par esamību un pasaules kārtību. Laikmeta filozofisko principu noteikšana var palīdzēt precīzāk fiksēt tekstā grotesku un tās semantiskās īpatnības. Filozofiskie uzskati var būt arī satīriskās groteskas objekts, piemēram, Lorensa Stērna (*Lawrence Sterne*) romānā „Tristrama Šendija dzīve un uzskati”, kurā tiek nežēlīgi izsmieta. protagonistas tēva pārmērīgā aizraušanās ar britu empīrismu un racionālismu. Būtiski arī ir laikmeta ideoloģiskie uzstādījumi. Ideoloģija un līdz ar to cenzūra vēl vairāk sašaurina kultūras telpu, nosakot svarīgus jautājumus sabiedrības sociopolitiskajā dzīvē. Nozīmīgs groteskas izpratnes nosacījums ir iepazīties ar laikmeta estētiskajām kategorijām. Tieši laikmeta estētiskās kategorijas ir tas rāmis, ko cenšas pārraut groteskas autors, spēles telpā ieraujot citus kultūras elementus un piešķirot tiem jaunu semantisko nozīmi.

Kultūrvēsturiskie nosacījumi palīdz saprast, kā vienā vai otrā laikmetā funkcionē groteska, savukārt sociālpolitiskie nosacījumi skaidrāk iezīmē gan normētas sociālās uzvedības likumus, gan indivīda un sabiedrības attiecības. Sabiedrības eksistenci organizē, un nodrošina gadsimtu gaitā iedibinātie kontroles mehānismi, kuru ievērošanas īstenošanu realizē sociāli un reliģiski institūti. Sabiedrības kontroles mehānismi ierobežo indivīdus, cenšoties tos pakļaut ar dažādiem līdzekļiem. Politiskais un sociālais konteksts palīdz identificēt groteskas semantiskos slāņus un to potenciālu. Groteska apšaubā sava laikmeta fiktīvās sociālās lomas un statusus, cenšoties atklāt lasītājam to mākslīgumu un nepamatotību. Groteskas semantiskajā analīzē jāņem vērā sociālie nosacījumi, kā sociālo institūtu un statusu formas, socializācijas īpatnības, sociālā kontrole, indivīda un sabiedrības attiecības.

1.3. Groteska literatūrā

Augstāko punktu literārā groteska sasniedza 20. gadsimta Eiropas un Amerikas Savienoto Valstu literatūrā. Groteskas aizsākumi meklējami mitoloģijā un antīkajā literatūrā, piemēram, Atikas traģēdijās un komēdijās. Sengrieķu mitoloģijas groteskie briesmoņi, kā ciklopi un kentauri, bija pretstatīti klasiskās estētikas. Klasiskajā mitoloģijā briesmoņi ir daļēji cilvēki, daļēji dzīvnieki, konfliktējot starp zvēra instinktiem un cilvēcīgumu, kā tas ir arī kentaura gadījumā. Absolūts necilvēcīgas groteskas iemiesojuma piemērs ir ciklops, kura fiziskā āriene saskan ar iekšēju brutalitāti un nežēlību. Antīkie autori, piemēram, Hērodots un Aristotelis, bieži aprakstīja tālu vai svešu zemju iemītniekus briesmoņu veidolā. Par grotesko briesmoņu apdzīvotajām zemēm uzskatīja tālas zemes, kā ziemeļaustrumu Āfrika un Indijas subkontinents.⁵⁰ Antīkajā literatūrā groteska tika pārstāvēta lielākoties komiskajos žanros: satīriskajā un klasiskajā komēdijā. Groteskas varas portretējums, piemēram, ir Aristofāna (*Aristophanes*) komēdijas "Putni" (*The Birds*) pamatā, kurā dramaturgs satīriski kritizē Atēnu demokrātiju, attēlojot tās iespējamo pārvēršanos par tirāniju. Aristofāna komēdija alegoriski reflektē par sava laikmeta politiskajiem notikumiem, Atēnu stāvokli un iespējamo nākotni.⁵¹ Galvenā varoņa Pistereja raksturs ir bezdievīguma un milzīgu ambīciju simbioze, kas Aristofāna laikmeta skatītājam varēja šķist patiesi jocīgi un groteski.⁵² Varas atņemšana dieviem brīvības vārdā ir absurda ideja sengrieķu pasaules skatījumā, kurā dievi cilvēkus sodīja par jebkuru mēģinājumu līdzināties dieviem vai tos pārspēt. Tāpēc arī Aristofāns sižetiski parāda, kā sākotnēji brīvību cenošā demokrātija pārvēršas despotiskā, kosmisko kārtību apdraudošā režīmā.

Bez komēdijām groteskas iezīmes var saskatīt arī traģēdijās. Eiripīda (*Euripides*) lugā „Bakhantes” (*The Bacchae*) risināta cilvēka dabas galējību un to ignorēšanas sekas, konflikts starp Dionīsu un Tēbu valdnieku Penteju ir racionālā un iracionālā sadursme. Vācu teātra kritiķis un teorētiķis Zigfrīds Melhingers (*Siegfried Melchinger*) norāda, ka Dionīsa atriebībā pār pilsētu un šaušalīgajā valdnieka nāvē atklājas dieva īpašību groteskums.⁵³ Sižetā periodiski atkārtojas motīvs par to, ka patiesi iekšējs miers ir

⁵⁰ Edwards, Justin D., Graulund, Ruth. *Grotesque. The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2013. Pp. 37 – 39.

⁵¹ Reckford, Kenneth J. *Utopia Unlimited: Birds. Aristophanes' Old-and-New Comedy: Volume I: Six Essays in Perspective*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987. P.341.

⁵² Habib Khalil M. *Empire and the Grotesque in Aristophanes „The Birds”*. *Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 40.

⁵³ Melchinger, Siegfried. *The Bacchae. The Grotesque. Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 23.

sasniedzams tikai pēc dionīsiskām orgījām. Izdzīvojot un atbrīvojoties no apspiestiem impulsiem, indivīds var atgriezties sabiedrībā, kurā dzīvo pēc tās normām un likumiem. Šī principa ignorēšanas sekas ir Penteja sajukšana prātā un viņa briesmīgā bojāeja, tiekot menādu saplosītam. Z. Melhingers norāda, ka Dionīss ir nevis metamorfisks, bet gan dihotomisks, vidus starp vīrieti un sievieti, ārprātīgo un mierīgo, dzīvību un nāvi.⁵⁴ Dionīss parādās, lai atkal pazustu, viņa raksturam ir izteikts cikliskums. Aristofāna un Eiripīda lugu kodolu veido kaut kas patiesi grotesks; haotiskās un iracionālās pasaules atspoguļojums ieviesa šausmas klasiskā laikmeta skatītājiem, lai gan ārēji lugas varēja šķist komiskas un uzjautrinošas.

Var vilkt paralēles starp vācu teātra kritiķa Eiripīda lugas interpretāciju un M. Bahtina karnevāla kultūras analīzi darbā par F. Rablē, kurš pasauli skatīja tās veselumā, kā vairāku pretstatu apvienojumu. Pamatoti M. Bahtins karnevāla izcelsmi saista ar antīko kultūru, sevišķi romiešu Saturnālijiem un komisko žanru tradīcijām, kuras pārmantoja tautas kultūra un literatūra.⁵⁵ Savdabīgā veidā antīkās literatūras groteska turpināja attīstīties viduslaikos, sasniedzot kulmināciju renesanses laikmetā. Parodijas latīņu vai vietējā valodā bija viens no populārākajiem viduslaiku komiskajiem žanriem. Agrīnās parodijas latīņu valodā iezīmēja robežšķirtni starp antīko pasauli un viduslaikiem un ietekmēja žanra tālāko attīstību.⁵⁶ Viena no senākajām latīņu groteskajām parodijām ir „Kipriāna dzīres” (*coeni Cypriani*), kuras centrā ir Bībelē aprakstītie notikumi, taču tie tiek izspēlēti dzīru laikā, viesiem ēdot un dzerot. Šī un citas viduslaiku parodijas lielā mērā ir Bībeles, gospeļu un citu svēto rakstu izlase, kurā apkopotas pasāžas un detaļas par pasaulīgo un degradēto. Jāmin 7. gs. autora Vergīlija Maro Gramatiķa (*Vergilius Maro Grammaticus*) parodija par latīņu valodas gramatiku, kuras pamatā ir šaubas par baznīcu kā vienīgo patiesības avotu.⁵⁷ Gramatikas sintaktiskie principi ir vieglprātīgi izjaukti un apvērsti, pazeminot gramatikas kategorijas līdz ķermeniskajam, sevišķi erotiskajam līmenim.⁵⁸ Gramatikas parodijas tradīcija turpinājās viduslaikos un renesansē, kura mutiskā formā ir saglabājusies universitātēs un teoloģiskajos semināros. Bibliskās un gramatiskās parodijas tāpēc izraisa smieklus, kas materializē un pazemina līdz laicīgās pasaules līmenim.

⁵⁴ Ibid. P. 32.

⁵⁵ Bakhtin, P. 6.

⁵⁶ Ibid. P. 14.

⁵⁷ Law, Vivien. *The History of Linguistics in Europe: From Plato to 1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P.120.

⁵⁸ Bakhtin, P.20.

Aizraušanās ar groteskiem briesmoņiem turpinājās viduslaikos: 13. un 14.gs lūgšanu grāmatu miniatūras papildināja dažādi briesmoņi tēli un viduslaiku manuskripti bija pārpilni ar šo grotesko briesmoņu ilustrācijām.⁵⁹ Briesmoņu, nezvēru, fantastisku tēlu un deformētu milžu tēli ietekmēja literatūru, kļūstot par svarīgu tās daļu tekstos, kā varoņeposā „Beovulfs” (*Beowulf*), manuskriptā „Austrumu brīnumi” (*Wonders of the East*) un bruņinieku romānā „Sers Gaveins un zaļais bruņinieks” (*Sir Gawain and the Green Knight*). Tautas kultūras žanri un karnevāliskā tradīcija turpinājās renesanses literatūrā, sevišķi Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*), Migela de Servantesa (*Miguel de Cervantes*) un F. Rablē daiļradē. Franču renesanses rakstnieka romāns „Gargantija un Pantagriels” jau apskatīts 1.1. apakšnodaļā, M. Bahtina karnevāliskās groteskas koncepta kontekstā. M. Servantesa romāns „Dons Kihots” lielā mērā ir groteska absurda un karnevāla elementiem pārpilna spēle ar bruņinieku romānu tradīciju. Heinrihs Heine (*Heinrich Heine*) esejā par Servantesu raksta, ka romānā izmantots groteskais un dīvainais, lai kritizētu un izsmietu bruņinieku romānus.⁶⁰ Dons Kihots un Sančo Panss nepārtraukti parodē un papildina viens otru, kopā veidojot stāsta patieso varoni. Dialogs ļauj autoram skaidrāk izteikt un uzsvērt darba jēgu. M. Bahtins savukārt akcentē groteskā ķermeņa izpausmes, kā Sančo Panss vēders atspoguļo viņa tiekšanos pēc bagātības un nodrošinātības.⁶¹ Attiecības starp Donu Kihotu un Sančo Pansu ir tās pašas, kas viduslaikos starp augsto kultūru un parodiju žanru. Krievu literatūrzinātnieks atzīmē, ka Servantesa darbā ķermeņa reproduktīvie un gremošanas orgāni vairs nav sasaistē ar atdzimšanas funkciju, drīzāk tie ir šķērslis augsto ideālu sasniegšanai.

Vairāki pētnieki V. Šekspīra traģēdijās analizējuši groteskā aspektus, piemēram, maniakālus smieklus, makabrās iezīmes un apokaliptisko nojausmu. Piemēram, dieloģijas „Henrijs IV” (*Henry IV*) pirmajā daļā Falstafa tēls pārstāv zemo sfēru pasauli, viņa pasaules skatījumu konstruē miesiskā pieredze. Falstafa ķermeņa pārmērību deformētais ķermenis ir groteska reprezentācija. Pēc Džona Kera (*John Kerr*) uzskatiem, Falstafs neapzinās savu ķermeņa mirstīgumu, drūmākajiem groteskas aspektiem paliekot viņa apziņas perifērijā, taču lasītājiem tie atklājās visā pilnībā.⁶² Falstafs lugā funkcionē kā atgādinātājs par materiālo pasaulei: ķermeni tajā ir miesa, kas tiek pārvērsts ēdienā. Lugā V. Šekspīrs parāda

⁵⁹ Bovey, Alixe. *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts (Medieval Life in Manuscripts)*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. P. 5.

⁶⁰ Heine, Heinrich. *Heine on Cervantes and the Don Quixote. Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 49

⁶¹ Bakhtin, P. 22

⁶² Kerr, John. *The Grotesque in Henry IV, Part 1. Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 106.

visu ķermeņa spektru — no radīšanas līdz postam. Savukārt lugā „Karalis Līrs” (*King Lear*) angļu literatūrkritiķis Džordžs R. Naits (*George Richard Knight*) analizējis makabrās humora iezīmes un groteski smieklīgo.⁶³ Dž. Naits piemēros ilustrē, kā filozofiskos monologus atšķaida groteski un neveikli starpgadījumi, lasītājos izraisot pretrunīgas reakcijas. Tāpat varoņu fiziskās un mentālās mocības var šķīst komiski groteskas, jo viņu traģēdijai nav substancionāla pamata, to nelaimju cēlonis ir viņu pašu muļķība un tuvredzīgums.

Racionālisma un apgaismības laiks nebija groteskai labvēlīgs, tāpēc ar jaunu vērienu tā atdzima tikai 19.gs, kļūstot par neatņemamu romantisma estētikas sastāvdaļu. Lielā mērā mūsdienu izpratne par grotesku balstās uz romantisma laikmeta groteskas interpretāciju, aizmirstot antīkās kultūras un viduslaiku tradīcijas.⁶⁴ Groteska kļuva par indivīda subjektīvi pieredzētās pasaules izteiksmes veidu. Viens no subjektīvās groteskas pirmajiem darbiem ir Lorenša Stērna (*Lawrence Sterne*) romāns „Tristrama Šendija dzīve un uzskati” (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, 1759-1767*), kura galvenais varonis izvērsti un hiperbolizēti apraksta savu ģimenes locekļu īpatnības un aizraušanās, piemēram, radnieka degunu, veltot tam vairākas lapas. Jāņem vērā, ka L. Stērna autoritāte bija F. Rablē, kura darbi ietekmēja paša Stērna rakstības stilu un darbu kompozīciju, karnevāliskā un groteska aspekti ieplūduši arī viņa prozā. Spēcīgi attīstījās gotiskās literatūras tradīcijas Anglijā un Vācijā, taču vācu gotiskie romāni bija pesimistiskāki nekā angļu autori darbi. Nekromantija, slepenas apvienības un šausmu pilna vide ir tikai daži no raksturīgākajiem vācu gotiskās literatūras elementiem. E. T. A. Hofmans (*E.T.A. Hoffmann*) spilgti pārstāvēja gotisko literatūru, virtuozī izmantojot groteskā elementus, piemēram, romānā „Velna eliksīri” (*Die Elixiere des Teufels, 1815*) un īsprozas krājumā „Nakts stāsti” (*Nachtstücke, 1816-1817*). Paralēli subjektīvās pasaules tēlojumiem romantismā spēcīgi uzplauka šausmu literatūra, kura uz gotiskās literatūras pamata. Nakts motīvs ir romantisma literatūras būtiska iezīme — tas ir laiks, kurā notiek svarīgie un izšķirošie notikumi. Tumsa ļauj neredzami darboties dažādiem briesmoņiem un nezvēriem, ko izmanto šausmu literatūra, inkorporējot darbos dažādas pārdabiskas būtnes un monstrus. Izcils romantisma un šausmu literatūras piemērs ir Mērijas Šellijas (*Mary Shelley*) romāns „Frankenšteins” (*Frankenstein, 1818*), kurā zinātnieks rada briesmoni ar grotesku un izķēmotu ķermeni, kurš tam šķiet pretīgs gan tā izskata dēļ, gan tāpēc, ka tas daļēji atgādina viņu pašu. Radījums ir ļauns un vardarbīgs,

⁶³ Knight, George Richard. *King Lear and the Comedy of the Grotesque. Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. Pp. 115-133.

⁶⁴ Bakhtin, P. 37.

tāpat kā zinātnieks.⁶⁵ Briesmoņa liktenis ir groteski traģisks — lai gan veidots no vairāku cilvēku ķermeņu daļām, viņš nekad nepiederēs cilvēku sabiedrībai. Romantisms nostiprināja groteskā estētikas pozīcijas, kas nodrošināja tās kļūšanu par pastāvīgu un spēcīgu izteiksmes līdzekli tieši 20. gadsimtā literatūrā.

20. gadsimts mainīja cilvēku pasaules redzējumu. Pasaule vairs nebija droša un cilvēku sargājoša vide, bet gan nežēlīga vieta, kurā cilvēks ir tikai miesa. Divi pasaules kari, holokausts un dažādās traģēdijas ietekmēja absurda literatūras attīstību. Absurda literatūra izmanto grotesko ķermeni māksliniecisku mērķu sasniegšanai. Modernisma groteska pasauli traktē kā cilvēkam svešu un naidīgu, kuru kontrolē necilvēcīga, ārpus indivīda percepcijas spējām esoša vara. Cilvēks vairs nav vērtība, bet gan marionete. 20. gadsimta grotesku raksturo bailes no dzīves un cilvēka eksistences absurduma izjūta. Tomass Manns (*Thomas Mann*) esejā par Džozefa Konrāda (*Joseph Conrad*) romānu „Slepenais aģents” (*The Secret Agent*) uzsvēra, ka liela daļa no modernisma literatūras ir veltīta tieši traumatiskajai groteskai un tās pieredzei.⁶⁶ T. Manns rakstīja, ka modernisms traktē dzīvi kā traģikomisku, kuras visīstākais izteiksmes stils ir tieši groteska. Vācu rakstnieks arī paredzēja, ka groteska kļūs par dominējošo izteiksmes veidu modernajā literatūrā, ko apliecina virkne modernistu un absurdistu darbi. Groteskas spēju izteikt šausmīgo un pazemojošo cilvēka pieredzi izmantoja avangardisti, it īpaši dadaisti, ekspresionisti un sirreālisti. Dadaismā klātesošais karnevāla etoss neietver tika hierarhiju anulēšanu un parodiskus izgājienus, bet arī koncentrējas uz cilvēka ķermeniski grotesko pieredzi.⁶⁷ Autori groteskā saskatīja tādas modernistu skatījumam atbilstošas īpašības, kā vitalitāte, iedarbīgums un spēja šokēt. Šo iemeslu dēļ 1910. gadā itāļu rakstnieks un dramaturgs Luidži Pirandello (*Luigi Pirandello*) pievienojās teātra kustībai, ko Itālijā dēvēja par „groteskas teātri”. Jāņem gan vērā, ka paši autori sevi neidentificēja ar noteiktu teātra kustību vai stilu. Konceptu „itāļu groteskais teātris” izdomāja kritiķi, terminam „groteska” atņemot tā semantiski tradicionālo saturu.⁶⁸ Neilgi pēc 1. pasaules kara divi itāļu autoru lugu iestudējumi guva plašu rezonansi Eiropas lielākajās galvaspilsētās: L. Pirandello „Seši tēli meklē autoru” (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) un Luidži Kjarelli (*Luigi Chiarelli*) „Maska un seja” (*La maschera e il*

⁶⁵ Edwards, Justin D., Graulund, Ruth. *Grotesque. The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2013. Pp. 53-54.

⁶⁶ Clark, P. 20.

⁶⁷ Pegrum, Mark A. *Challenging Modernity: Dada Between Modern and Postmodern*. New York: Berghahn Books, 2000. P. 213.

⁶⁸ Calendoli, Giovanni. The Theatre of the Grotesque. *The Drama Review*. Vol.22, No.1 Italian Theatre Issue (March 1978), Pp.13-16. The MIT Press. Pieejams: www.jstor.org/stable/1145164 [skatīts 2015, 17. aprīlis]

volto, 1916). To uzvedumi liecināja par paradigmu maiņu itāļu teātrī. L. Pirandello un L. Kjarelli lugu iestudējumi sarāva saites ar dominējošo teātra estētiku, ko pārstāvēja Gabriela D'Anuncio (*Gabrielle D'Annunzio*) daiļrade. Itāļu modernisti portretēja ambivalentus tēlus, kas bija pa vidu starp brīviem cilvēkiem un marionetēm, starp patiesu atklāšanos un izlikšanos. Itāļu dramaturga luga „Seši tēli meklē autoru” ir par traģisko konfliktu starp dzīvi un mākslu jeb formu. Dramaturģiskais darbs pārstāv modernisma groteskas tradīciju, izmantojot groteskas īpašību atklāt patieso indivīda un pasaules stāvokli. Groteskā estētika liek apzināties, ka pazīstamās kategorijas un normas ir mākslīgas, kuras deformē aiz tām slēpto patiesību.⁶⁹ Šo realitātes sagrozīšanu arī iztīrā L. Pirandello luga. Pirms L. Pirandello autors, kurš izteica daļu modernās pasaules sarežģītību un problemātiku, bija Francs Kafka (*Franz Kafka*). Viņa darbi pieskaras tēmām, kas interesē un nomoka 20. gs. sākuma cilvēku: nejaušība, nenoteiktība, freidiskais, libido un zemapziņa, relativitāte, vispārēja paranoja un raizes par gaidāmo pasaules sabrukumu.⁷⁰ F. Kafkas stāsti „Bada mākslinieks” (*Ein Hungerkünstler*, 1922) un „Pārvērtība” (*Die Verwandlung*, 1912) meistarīgi izsaka modernā cilvēka dilemmas un cilvēka zemapziņā pastāvošās bailes. Stāstā „Pārvērtība” F. Kafka ar makabru humoru apraksta varoņa fiziskās pārvērtības, viņa paša domas un ģimenes attieksmi. Sižetā, tēlos un izteiksmes līdzekļos atklājas groteskais, kas šajā gadījumā ir paranoiskais un šausmīgais. F. Kafkas stāsts efektīvi iedarbojas uz lasītāju, jo norāda uz visiem cilvēkiem raksturīgām, gandrīz vai arhetipiskām bailēm. Tās ir bailes no kontroles zaudēšanas pār savu ķermeni un prātu, kas nozīmētu pašcieņas un brīvības zaudēšanu, līdz ar to sociālu izolāciju vai izstumšanu no sabiedrības. Tās ir bailes no pamešanas, izstumšanas no ģimenes un tās atbalsta zaudēšanas.⁷¹ Jāmin vēl īru rakstnieks un dramaturgs Semjuels Bekets (*Samuel Beckett*), kura romāni uzskatāmi parāda modernā cilvēka garlaicību, klaustrofobiju un iekšēju sevis attālināšanu no ārējās un absurdās pasaules. S. Beketa varoņi ir inertī un letarģiski, kuri dzīvo pasaulē ar absolūta neprāta un totālas iznīcības draudiem.⁷² Romāna „Molojs” (*Molloy*, 1951) galvenais varonis, līdzīgi kā F. Kafkas stāsta tēls Georgs Zamza, zaudē kontroli pār savu ķermeni, pārvietojoties sākumā ar velosipēdu, vēlāk ar kruķiem. Izteikta S. Beketa radīto tēlu pazīme ir to ierobežotība un pakļautība telpā, kurā eksistē, viņiem nav teikšanas pār savu dzīvi. Neziņa un absurds

⁶⁹ Holt, J.R. *Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author and The Grotesque*. Bloom's Literary Themes. New York: Chelsea House Publications, 2009. Pp. 189-190.

⁷⁰ Clark, P. 113.

⁷¹ Evans, Robert C. *Aspects of the Grotesque in Franz Kafka's „The Metamorphosis”*. Bloom's Literary Themes. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 143.

⁷² Clark, Pp. 24-25.

paralizē cilvēku, tā ir dzīvošana nesakārtotā pasaulē, kas ir sveša un šausmīga. Groteskas aspekti dominē arī citu autoru daiļradē, kā Danila Harmsa (*Daniil Kharms*), Gintera Grasa (*Günter Grass*), Žana Ženē (*Jean Genet*), Cēzara Pavēzes (*Cesare Pavese*) un Eižena Jonesko (*Eugène Ionesco*) darbos. Savukārt no pēdējām desmitgadēm jāmin Dženeta Vintersone (*Jeanette Winterson*), Umberto Eko (*Umberto Eco*), Ians Makjuens (*Ian McEwan*) un Čaks Palanjuks (*Chuck Palahniuk*).

Groteska īpatnējā formā attīstījās arī ASV. Amerikāņu literatūras groteska neatrodas perifērijā, tā ir savāds pasaules skatījuma veids, kas caurstrāvo izcilākos 20. gs. pirmās puses amerikāņu autoru darbus. Haosa un vardarbības tēmas ir amerikāņu beletristikas fundamentāls pamats.⁷³ Groteskas termina dažādie koncepti nepalīdz izprast tā lomu amerikāņu sabiedrībā, jo amerikāņu un eiropēiskās groteskas izcelsme nav viena un tā pati. Amerikāņu literatūras groteskas avoti ir reliģiskā sašķeltība un amerikāņu ekonomiskā materiālisma ideja, kas paredz katra pilsoņa tiesības uz iespēju gūt panākumus individuālā un materiālā līmenī.⁷⁴ ASV kristietības konfesijas sašķēlās simtos separātistu kustību un kultu, kuru sekas bija vardarbība un represijas. Amerikāņu evaņģēliskā tradīcija robežojas ar fanātismu, tās intensitāte un dažādās apsēstības ir pretrunā kristīgajai tradīcijai. Mežonīgo rietumu iekarošana, zemes apgūšana, indiāņu pakļaušana un likvidēšana tika attaisnota ar Jēzus Kristus piesaukšanu. 19. gadsimtā notiekošie procesi Amerikā reprezentē groteskas kristietības versiju. Groteskās kristietības un aizspriedumu vidi lieliski ilustrē Šērvuds Andersons (*Sherwood Anderson*) īsprozas krājumā „Vainsburga, Ohio” (*Winesburgh, Ohio*, 1919). Otrs amerikāņu groteskas avots ir tiekšanās pēc individuāli un materiāli veiksmīgas dzīves. ASV ideoloģijas pamatā ir tās pilsoņu neatkarība un tiesības uz brīvu dzīvi, taču 20. gadsimtā izveidojās groteskas attiecības starp brīvību un bagātību, labklājībai kļūstot par dominējošo vērtību. Amerikāņu groteskas galvenās tēmas ir seksualitāte, cilvēka fizioloģija, reliģija un politika. Lielākoties darbu varoņi cieš no nespējas komunicēt ar apkārtējiem cilvēkiem, nespējot izteikt savas emocijas un saņemt mīlestību, vai pilnveidot un attīstīt sevi. Šo autoru darbi izsaka traģisku nošķirtību no pasaules, varoņi visbiežāk ir savādi ar deformēta ķermeņa vai psihe iezīmēm. Gandrīz visos Viljama Folknera (*William Faulkner*) darbos figurē apsēsti un maniakāli tēli, sakropļoti līderi, vīrieši ar milzīgiem

⁷³ Van O'Connor, William. *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962. P. 3.

⁷⁴ Schevill, James. Notes on the Grotesque: Anderson, Brecht and Williams. *Bloom's Literary Themes*. New York: Chelsea House Publications, 2009. P. 3.

kompleksiem un dažādi citi ķēmīgi un groteski tēli, kuri koncentrēti satiekas romānā „Hamlets” (*The Hamlet*, 1940), kas ir satīrisks vēstījums par netikuma un muļķības triumfu. Savukārt romānā „Kā es mirstoša gulēju” (*As I Lay Dying*, 1930) V. Folkners parodē bērū rituālus, groteski raksturojot mirušās mātes ķermeni, kas lasītājam atgādina par viņa paša mirstīgumu. Runājot par grotesku amerikāņu literatūrā, noteikti jāmin dienvidu gotikas groteska (*souther gothic grotesque*), kuru pārstāvēja tādi autori kā Viljams Folkners, Trūmens Kapote (*Truman Capote*), Flenerija O’Konora (*Flannery O’ Connor*) Hārpera Lī (*Harper Lee*), Kārsona Makalersa (*Carson McCullers*), Kormāks Makartijs (*Cormac McCarthy*) un Tenesijs Viljamss (*Tennessee Williams*). Dienvidu gotikas autoru uzmanības centrā bija ekscentriski un satraucoši personāži, kuri aizrāvās ar vudū, un bieži vien bija ambivalentu dzimumu un neskaidru seksuālo orientāciju pārstāvji. Šīs literatūras autori analizē nabadzības, vardarbības un atsvešinātības sekas, un to kā tas iespaido un maina cilvēkus. Rakstnieki makabri un ironiski portretēja dienvidu štatu dzīvi un tur dzīvojošo, no sabiedrības izolētos dīvaiņus.

Grotesku amerikāņu literatūrā var izdalīt kā atsevišķu žanru, kas ļoti būtiski ietekmējis amerikāņu sabiedrības pašidentitāti, to, kā viņi reflektē paši par sevi. Dienvidu gotikas groteskas semantiskajos slāņos ieplūdusi dienvidu štatu sociālpolitiskā vēsture, amerikāņu ideoloģija, reliģiskās īpatnības un kulturālā un ekonomiskā attīstība. Amerikāņu literatūrai pamatā nav antīkās kultūras un viduslaiku tradīcijas, līdz ar to arī groteska ir gājusi pilnīgi citu attīstības ceļu.

2. Pasaka: starp mutisko un literāro tradīciju

Pasaku pasaule ar pārdabiskām radībām, ļaunām pamātēm, apburtiem mežiem un negaidītiem varoņiem ir bijusi neatņemama bērnības daļa gadsimtu garumā. Tās attīsta ne tikai iztēli, bet arī māca vērtīgas atziņas par sociālo kārtību, morāli un tabu. Ar pasaku palīdzību nododam zināšanas par to, kā orientēties pasaules telpā. Austriešu psihoanalītiķis Bruno Betlaheims (*Bruno Bettelheim*) norāda uz pasaku neatņemamo vietu bērna psiholoģiskajā attīstībā. Tās iemāca tikt galā ar uztraukumirm un bailēm, kuras bērns pieredz attīstības procesā. Pasakas ir unikālas ne tikai kā literatūras žanrs, bet arī mākslas paveids, kuru bērna psihe uztver vislabāk. Tās ņem vērā bērna iekšējos konfliktus, spēcīgās emocijas, vientulības sajūtu un nemieru. Pasakas piedāvā bērnam saprotamus risinājumus šim eksistenciālajām bažām un dilemmām.⁷⁵ Tās ir uz nākotni virzītas un ļauj bērnam atteikties no infantilās atkarības, iegūstot apmierinošāku patstāvības stāvokli. Bērklijas universitātes profesors V. G. Kudčus (*W. G. Kudsus*) papildina Betlaheima pētījumus ar lingvistisku pētniecības metodi, atklājot pasaku ietekmi uz bērna neirolingvistisko attīstību. Un ar atsevišķu Grimmu pasaku lingvistiskā un psihoanalītiskā balstītu analīzi parāda, kā pasaku valodas nianse sensitīvi uztver tieši bērnu psihe.⁷⁶ Grimmu pasakās sastopamās vardarbības un šausmu pārmērības ir tie nepieciešami uzsvāri, kas bērnam ļauj veiksmīgāk apgūtu gan valodu, gan pasakās iekļautās zināšanas.

Pasaku psihoanalītiskie un lingvistiskie pētījumi atklājuši pasaku dziļākās nozīmes un to lomu bērna attīstībā, taču ne skaidrību par pasakas žanru kopumā. Folkloristi un pētnieki ir mēģinājuši nodefinēt, kas ir pasaka, taču nav viennozīmīgs skaidrojums nav, līdzīgi tas ir groteskas gadījumā. Atšķirīgi pasakas varianti ilustrē to dažādību, kā arī grūtības tās pētīt un analizēt. Starptautiskajā Ārnes-Tomsona (*Aarne-Thompson*) pasaku klasifikatorā, piemēram, Sarkangalvītei fiksēti vairāki varianti⁷⁷ (ATU 333), taču mūsdienās zināmākie ir Šarla Pero (*Charles Perrault*), brāļu Grimmu un franču folklorista Akila Miljēna (*Achille Millien*) pierakstītie naratīva varianti. Pasaku motīvi pieejami dažādās interpretācijās un variantos, to pierakstīšana un apkopošana prasījusi vairākus gadsimtus, kā rezultātā pieejamas neskaitāmas variācijas par konkrēto pasaku motīvu.

⁷⁵ Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. London: Penguin Books, 1991. Pp.10-15.

⁷⁶ Kudsus, W. G. *Terrors of Childhood in Grimm's Fairy Tales*. Berlin: Peter Lang, 2005. pp 24-31.

⁷⁷ Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales. Little Red Riding Hood. Pieejams: <http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=333> [skatīts 2016. gada 4.maijā]

Pirmkārt, pasakām nav fiksēti tekstu oriģināli, kurus varētu uzskatīt par dažādo pasaku motīvu avotiem. Var identificēt pirmo literāro pasakas motīva versiju. Taču tā ne vienmēr ir precīzākais pasakas atspoguļojums, kura eksistē mutiskajā tradīcijā.⁷⁸ Piemēram, Miljēns pierakstīja Sarkangalvītes pasakas variantu vēlāk nekā Pero, taču pētnieki uzskata, ka tas vairāk atbilst mutiskās tradīcijas variantam. Pasaku pētniecību apgrūtina atšķirības starp pasaku variantiem literārajā un mutiskajā tradīcijā, tās viena no otras gan sižetiski, gan stilistiski var ievērojami atšķirties. Literārā pasaka no mutiskās tradīcijas naratīva atšķirsies gan ar sociālo funkciju, gan lasītāju loku. Š. Pero rakstīja pasakas, pielāgojoties karaliskā galma prasībām un gaumei, brāļi Grimmi ņēma vērā 19. gadsimta vidusšķiras mājsaimniecību prasības, savukārt A. Miljēns vāca pasakas, kuras nāca no 17. un 18. gadsimta franču zemnieku pasaules. Pasakas stāstīja un pierakstīja konkrētos kultūrvēsturiskos apstākļos, kuri atspoguļojas pasakās.

Otrkārt, pasaku pētniecībā parādās ikviena naratīva bagātīgais kultūrvēsturiskais slāņojums. Nevienam pasaku naratīvam nav konkrēta autora, nav tikai vienā vēsturiskā posmā tapuši varianti. Pasakas žanrs formas ziņā ir lakonisks un vienkāršs, taču saturiski kultūrvēsturisks un polilingvāls palimpsests. Ikviens naratīvs ietver arī iepriekšējo laikmetu un kultūru uzslāņojumu, lai gan varbūt ir ticis, pierakstīts vēlākā laikā. Rezultātā pasaka ir kļuvusi par pārlaicīgu žanru, kuram piemīt plurālisms. Pētot jebkuru pasaku, jāņem vērā ne tikai pierakstīšanas kultūrvēsturiskie apstākļi, bet arī citu kultūru konteksti un formas, kādās pasaka ir eksistējusi.

Treškārt, pasaku pētnieki gadsimtu garumā piedāvājušas ļoti atšķirīgas un savstarpēji pretrunīgas pasaku interpretācijas. Simboliskā valoda, neskaidrā izcelsme un izplatība dažādās kultūras ļauj pasakām viegli pakļauties dažādu pētnieku interpretācijām. Interpretācijas mēģina atbildēt uz jautājumiem: ko pasaka nozīmē, kāds ir tās slēptais vēstījums? Deņņpadsmitā gadsimta solārās mitoloģijas folkloristi pasakas traktēja kā senu kosmisko mītu paliekas⁷⁹, savukārt antropoloģiskās skolas pārstāvji uzskatīja, ka tajās iekodēti mūsu senču rituāli un paražas. Mūsdienās pasakas traktē gan kā cilvēku slēpto baiļu un vēlmju manifestācijas, gan kā tekstus, kuros ierakstītas konkrētā laikmeta sociālās normas. Pasaku interpretāciju amplitūdu paplašina feminisma, marksisma un psihoanalītisko teoriju ietvaros tapušie pētījumi.

⁷⁸ Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013. P. 4.

⁷⁹ Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. New Jersey: Princeton University Press. 1987. Pp. 52-53

Ievērojamais pasaku interpretāciju skaits norāda, ka pasaka var būt daudznozīmīga un ka atšķirīgos teorētiskos ietvaros manifestē atšķirīgas nozīmes un funkcijas. Taču pasakas žanru un tā izpratni apdraud pārmērīgi dažādie to skaidrojumi, ko pieļauj pasaky valodas simboliskie aspekti. Pasaku un grotesku katrā laikmetā un teorētiskā virzienā skaidro atšķirīgi, apgrūtinot vēl vairāk tā fundamentālu izpratni un pētniecību.

2.1. Brīnumpasakas žanrs

Folkloras vēstītājžanrā trīs galvenie atzari ir pasakas, leģendas un mīti. Trīs atzaru dalījums ir pamatā daudzām folkloras naratīvu taksonomijām. Brāļi Grimmi apkopoja un rediģēja krājumus ikvienam no atzarim, piemēram, “Bērnu un mājas pasakas” (*Kinder und Hausmärchen*, 1812–15), “Vācu mīti” (*Deutsche Sagen*, 1816–18) un “Vācu mīti” (*Deutsche Mythologie*, 1835). Tas, ko brāļi Grimmi pasaku krājumos neizdalīja dažādos pasaku veidus. Pasaku dalījumu sīkākās kategorijās piedāvāja Anti Arne (*Antti Arne*) un Stīvs Tomsons (*Stith Thompson*) viņu pašu sastādītājā “Pasaku tipoloģijā” (*The Types of the Folktale*, 1928).⁸⁰ A. Arne un S. Tompsons pasaku kategorijā izdala dzīvnieku, tautas, joku un formulu pasakas. Savukārt tautas pasaku žanru visi vēl sadalās apakškategorijās: brīnumpasakas, reliģiskās pasakasnoveles un pasakas par cilvēkēdājiem. Brīnumpasakas ir pamatā gan Š. Pero, gan brāļu Grimmu pasaku krājumiem, tāpēc nepieciešams gan plašāks skaidrojums, gan brīnumpasakas žanra attīstības vēsture. Brīnumpasakas žanrs izmanto ikdienišķus varoņus dažādās dzīves situācijās, taču brīnumpasakas ataino pārsteidzošus un maģiskus notikumus, kuri nav sastopami visos pasaku tipos. Brīnumainā aspekts pasakā paradās, kad lasītājs secina, ka sižetiskajiem pavērsieniem nav racionāla pamatojuma. Tcvetans Todorovs (*Tzvetan Todorov*) norāda, ka brīnumpasakās gan lasītāji, gan paši varoņi apzinās maģisko telpu, kurā atrodas.⁸¹ Šajā telpā nenotiek racionāli un sadzīviski sarežģījumu risinājumi, parastā lietu kārtībā tiek atcelta, tā vietā par normu kļūst pārdabiskais un maģiskais.

Terminu *brīnumpasaka* pirmo reizi izmantoja franču brīnumpasaku autore Marija d’Olnoja. 1697. un 1698. gadā izdotos pasaku krājumus izdeva ar nosaukumu “Brīnumpasakas” (*Les contes des fées*). 1699. gadā D’Olnojas pasaku izlases tulkojums “Tales of the Fairies” iznāca Anglijā. Izlases nosaukumam izmantoja burtisku

⁸⁰ Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013. Pp. 20-21.

⁸¹ Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1975. Pp. 53-55.

tulkojumu no franču valodas. Tulkojums nodrošināja “*fairy tale*” termina nostiprināšanos un palikšanu anglosakšu tradīcijā. Turpmāk ar to saprata brīnumpasakas, kuras līdz d’Alnojas krājumam anglosakšu tradīcijā apzīmēja ar terminu “*wonder tale*”. Latviešu valodā šo brīnumpasakas tipu gan mutiskajā, gan literārajā tradīcijā apzīmē ar terminu brīnumpasaka. Termina skaidrojums pieejams “Latviešu valodas vārdnīcā”, kurā tas skaidrots kā “pasaku žanra paveids, pasakas, kurās galvenā sižetiskā līnija saistīta ar pārdabisku spēku darbību.”⁸² Sākotnēji terminu izmantoja, lai apzīmētu d’Alnojas un viņas lokā esošo autoru pasakas. Taču pakāpeniski terminu sāka attiecināt arī uz citu autoru stāstiem, kuri līdzinājās 17. gadsimta beigu franču autora literārās pasakas tradīcijai. Anglosakšu tradīcijā saglabājās termins “*fairy tale*”, apzīmējot plašu pasaku spektru, ne tikai pasakas, kurās sastopamas fejas. Franču un anglosakšu tradīcijas termins ir pārāk specifisks, tāpēc starptautiskajā folkloristikā priekšroka dota vācu terminam “*Märchen*”. “*Märchen*” tulkojumā nozīmē īss stāsts vai pasaka. Tā ir deminutīvā forma no augšvācu valodas vārda “*Mär*”, kas savukārt nozīmē jaunumus vai vēstis.⁸³ Terminu izmanto, lai apzīmētu virkni pasakas žanrus, taču atšķirību izcelšanai izmanto priedēkļus, lai izdalītu dažādos pasaku tipus. Tautas pasakas jeb *Volksmärchen* ir vistuvāk mutiskās tradīcijas pasakām. Tās no stāstniekiem pierakstījuši folkloristi un antropologi. Savukārt grāmatu pasakas jeb *Buchmärchen* norāda uz pasakām ar saknēm tautas kultūrā, taču tās ir pārrakstījuši zināmi autori, piemēram, Š. Pero un brāļi Grimmi. *Buchmärchen* ir hibrīdžanrs, kas pārstāv divas pasaku tradīcijas: mutisko un literāro. Trešais pazīstamais pasaku tips ir mākslinieciskās pasakas jeb *Kunstmärchen*. Šo literāro pasaku autori dažkārt izmanto tautas pasakas motīvu par stāsta pamatu, taču pilnībā tās pārraksta. *Kunstmärchen* autoru darbos var fiksēt sižetus un stāstīšanas metodi, kas atgādina mutisko vēstītājfolkloras tradīciju, taču sižeti ir autora fantāzijas radīti, nevis sakņoti tautas kultūrā. Atšķirībā no *Buchmärchen* šīs pasakas ir viennozīmīgi literāri darbi ar izteiktu autora stilu. Šajā pasaku kategorijā ietilpst Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) un Hansa Kristiana Andersena (*Hans Christian Andersen*) pasaku krājumi, E. T. A. Hofmana (*E.T.A. Hoffmann*) gotiskie stāsti, Hermaņa Heses (*Hermann Hesse*) filozofiskās pasakas, kā arī virkne 20. gadsimta literāro pasaku autoru darbi.

⁸² Latviešu valodas vārdnīca. Rīga: Avots, 1987. Pieejams: <http://tezaurs.lv/#/sv/brinumpasakas> [skatīts 2016. gada 9. maijā]

⁸³ Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013. Pp.31-33.

2.1. Brīnumpasakas žanra literārā un mutiskā tradīcija

Sarežģīti noteikt precīzu pasakas žanra izveidošanās vēsturisko brīdi, taču var domāt, ka stāstīšanas tradīcija izveidojas līdz ar cilvēku runas attīstību. Amerikāņu folklorists un pasaku pētnieks Džeks Zaips (*Jack Zipes*) raksta, ka pasakas pamazām kļuva par nozīmīgu instrumentu, kā nākamajām paaudzēm lingvistiski nodot informāciju par sociālo uzvedību, tradīcijām un tabu tēmām.⁸⁴ Bērni piedzimst un aug kādā noteiktā kultūrā, kas ietekmē pasaules iepazīšanas un domāšanas pamatu. Pasakas laika gaitā no lakoniskiem stāstiem attīstījušas līdz izstrādātiem un pārdomātiem literāriem darbiem, kļūstot par zinātniskās intereses avotu ne tikai folkloristiem, bet arī lingvistiem un literatūrpētniekiem. Ja aplūko jebkuru klasisku pasaku, piemēram, “Sarkangalvīti” vai “Pelnrušķīti”, var sameklēt tās saknes antīkajā pasaulē, iespējams pat aizvēsturē. Pasakas iztīrā individuālā dažādās dilemmas un bailes, kā arī runā par sabiedrības tabu tēmām. Pasaku žanra veidošanos var saprast tikai, ja aptver tā hibrīdo dabu, ņemot vērā literāros un mutisko aspektus un kultūrvēsturisko kontekstu. Primāri pasakas netika radītas bērniem, taču pasaku žanra evolūcijas gaitā tās visvairāk rezonē bērnu auditorijas vidū. Sākotnēji pasaka bija izdomāts stāsts ar brīnumu un maģijas elementiem, kas tiek nodotas tālāk mutiski. Pasakas bija saistītas ar reliģiskajiem kultiem, vērtībām, rituāliem un iepriekšējo paaudžu pieredzi. Ar rakstības un lasītprasmes izplatību pasaka izgāja vairākas attīstības pakāpes, parādoties konkrētiem pasaku stāstīšanas un pierakstīšanas veidiem. Drukāto grāmatu parādīšanās nenozīmēja, ka turpmāk pasakas žanrs dominēs drukātā formātā. Pasakas turpināja mainīties, stāstniekiem sniedzot dažādas versijas mutiski, nododot tās no paaudzes uz paaudzi. Pamazām pasaka kļuva par hibrīdžanru, kas vienlaikus pieder gan folklorai, gan literatūrai, to ietekmē gan mutiskā, gan rakstiskā tradīcija. 17. gadsimtā izdotie pasaku krājumi apvienoja gan literāro, gan tautas kultūras tradīciju. Runājot par pasaku kā mutisko un rakstisko tradīciju apvienojošu hibrīdžanru, tad turpmāk tekstā tā tiks apzīmēta kā *brīnumpasaka*, kuru franču valodā pazīst kā *contes de fées* un angļu valodā *fairytale*. Vācu valodā pasakas apzīmē ar vienojošu lietvārdu *das Märchen*, savukārt krievu valodā *Волшебной Сказки*, kas apzīmē brīnumpasaku. Vladimirs Props par brīnumpasaku izsmeļoši rakstījis darbos

⁸⁴ Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of the Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 7.

“Brīnumpasakas vēsturiskās saknes”⁸⁵ (*Исторические корни волшебной сказки*) un “Pasakas morfoloģija”⁸⁶ (*Морфология сказки*, 1928).

Brīnumpasaka iekļauj izdomātus un fantāzijas pilnus elementus, taču ne vienmēr tajās ir fejas tēls, kā varētu noprast pēc termina angļu vai franču valodā. Termins aptver ne tikai pazīstamas tautas pasakas, kā “Pelnušķīte” un “Runcis zābakos”, bet arī literāras pasakas, kuras vācu valodā apzīmē kā *Kunstmärchen* un kurās iekļaujas gan Hansa Kristiana Andersena, gan Oskara Vailda daiļrade. Ne vienmēr viegli noteikt, kurām pasakām ir mutiskās vai literārās tradīcijas. Taču brīnumpasaka nav viegli definējama, pastāv dažādas tās interpretācijas, jo stāstnieki un rakstnieki šo terminu konkrēti neizmantoja līdz 1697. gadam, kad to ieviesa Marija D’Alnoja, publicējot savu pirmo pasaku krājumu “*Les contes de fées*” (1697-98

Brīnumpasakās varonis nereti dodas ceļā, piedzīvo virkni pārbaudījumus, kuros parasti notiek viņa sociāla statusa maiņa. Tāpat daudzās pasakās nomirst kāds no varoņa vecākiem, vai varonis pazaudē burvju priekšmetu. Visi notikumi norit izdomātā telpā ar savādiem tēliem un teiksmainām radībām. Varonim ceļā visbiežāk stājas bīstami pretinieki, piemēram, cilvēkēdājs vai ragana, taču pasakas beigās ar izveicību un gudrību viņš veiksmīgi to uzveic. Ne visas brīnumpasakas ievēro šo formulu un ne visām to var noteikt, taču šis modelis atkārtoti parādās visu laikmetu un tradīciju brīnumpasakās, ieskaitot brāļu Grimmu un Š. Pero darbus.

Literāro brīnumpasaku sakarā sarežģīti runāt par konkrētas formulas izmantojumu, jo gan Džambatistas Bazila (*Giambattista Basile*), gan franču salonu rakstnieču pasakas ir tik izstrādātas un detaļām pārbagātas, ka ievērojami atšķiras, piemēram, no Š. Pero lakoniskajām pasakām. Pētnieki, kuri apgalvo, ka brīnumpasaka galvenokārt pastāv vienkāršā un lakoniskā formā, Bazila, d’Alnojas un citu autoru pasakas neatzīst par autentiskām brīnumpasakām.⁸⁷ Taču šādi secinājumi balstās pieņēmumos, ka pastāv skaidrs nodalījums starp mutiskās un literārās tradīcijas pasakām. Turklāt lakoniskās formas absolūtisms parāda brāļus Grimmus un Š. Pero kā autentisko mutiskās tradīcijas pasaku pierakstītājus, kuram nevar īsyi piekrist, jo pētījumi apliecina viņu veiktās mutisko naratīvu modifikācijas. Brāļu Grimmu un Š. Pero krājumos iekļautās pasakas to autori pārveidoja, pielāgojot laikmeta kultūrvēsturiskajai situācijai. Franču pasaku autors pārstrādāja pasakas

⁸⁵ Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 4ed. Pp. 100-116.

⁸⁶ Propp, Vladimir. *Morphology of The Folk Tale*. Austin: University of Texas Press. 1968.

⁸⁷ Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013. P.36.

tā, lai lasītājiem šķistu, ka tās stāsta kāda veca zemiece. Savukārt Grimmī pārveidoja pasakas atbilstoši romantisma autoru pierakstītajām pasakām

Senākie teksti, kuros var runāt par minimālu līdzību pasakām, ir atrodami ēģiptiešu, babiloniešu un asīriešu rakstos.⁸⁸ Tāpat brīnumpasakas naratīvu pazīmes var sastapt antīkajos tekstos, sanskritā, skandināvu sāgās, anglosakšu episkās poēmās un viduslaiku bruņinieku romānos. Vairāki pētnieki uzskata, ka literāro pasaku sākums meklējams viduslaiku brīnumpasakās. Viduslaikos izdotie krājumi, kā “Romiešu varoņdarbi” (*Gesta Romanorum*, ap 13. gadsimtu) un Noela du Faija (*Noël du Fail*) “Par lauciniekiem” (*Propos rustiques*, 1549), satur ļoti daudz motīvu, kurus vēlāko gadsimtu autori pārstrādās savās literārajās pasakās. Šo pasaku motīvi tika iekļauti garākos literāros darbos, taču par izstrādātām literārām pasakām var sākt runāt ar Džovanni Frančesko Straparolas (*Giovanni Francesco Straparola*) un Džambatistas Bazila (*Giambatista Basile*) pasaku krājumiem “Patīkamās naktis” (*Le piacevoli notte*, 1550-53) un “Pentamarone” (*Pentamarone*, 1634-1936). Abi rakstnieki izveidoja un attīstīja stāstīšanas metodi, kurā paši varoņi viens otram stāsta stāstus. Ne visus Straparolas stāstus var uzskatīt par pasakām, taču tie kļuva par nozīmīgiem avotiem vēlāko laiku pasaku rakstniekiem, sevišķi franču autoriem, kā arī brāļiem Grimmīem.

Taču naratīvs nav vienīgais brīnumpasaku veidojošais elements. Brīnumpasakās bez naratīva svarīga ir forma, stils, iekļautās pamācības, stāstnieka un pierakstītāja sociālpolitiskie un kultūrvēsturiskie apstākļi. Ņemot vērā visus šos aspektus, brīnumpasakas žanra vēsture ir salīdzinoši nesena.

2.2. Franču salons un Šarla Pero pasakas bērniem

17. un 18. gadsimta Francijā brīnumpasaku žanra attīstība notika divos posmos. Š. Pero rakstīja pasakas pirmajā posmā no 1690. gada līdz 1715. gadam. Šis posms izceļas ar eksperimentēšanu formas un stilistikas ziņā. Brīnumpasakas rakstīja savstarpēji labi pazīstams aristokrātu rakstnieku loks, viņu pasakas lasīja un apsprieda salonos. Otrais brīnumpasaku vilnis saistīts ar 18. gadsimta vidu, kad no eksperimentāliem literāriem mēģinājumiem pasaka nostiprinājās par nopietnu literārās tradīcijas žanru. Pirmais brīnumpasaku vilnis iezīmējās ar 1690. gada Marijas d’Olnojas romāna “Stāsts par Ipolitu, Duglāsas grāfu” (*Historie d’Hippolyte, comte de Douglas*, 1690) publikāciju, kurā bija

⁸⁸ Ibid. P.43

iekļauta pasaka “Laimē salās” (*L’Île de la félicité*). Ar šo d’Alnoja aizsāka jaunu posmu brīnumpasakas žanrā. Pasakā “Laimē sala” figurē dažādas nimfas, kuras nav apzīmētas kā fejas, taču līdzība ir skaidra. D’Alnojas pasaka norāda uz to, ka ikdienā cilvēkiem pietrūkst laimes, un tieši fejām jāiejaucas, lai kompensētu cilvēku vajības. Īsā laikā D’Alnojas pasaka kļuva par vienu no galvenajiem apspriešanas tematiem franču salonos. Vairāki citi franču autori sāka pievērsties šim žanram, apvienojot mutisko un literāro pasakas tradīciju. Franču salonus pāršalca aizrašanās ar pasaku rakstīšanu, kuras visvairāk sacerēja tieši sievietes. Tikai pēc 1697. gada, kad d’Alnoja ieviesa terminu *contes de fées*, pārņēma to arī citi rakstnieki. *Contes de fées* jeb brīnumpasakas vairs neapzīmēja tikai pasakas par fejām. Taču jāatzīmē, ka nevienā citā rietumu literatūras vēsturē nav ticis sarakstīts tik daudz pasaku par fejām. Posmā no 1690. līdz 1710. gadam franču literārajās brīnumpasakās dominēja feju tēli. Pirms tam literāro brīnumpasaku neuztvēra kā atsevišķu žanru, tam nebija specifisks apzīmējums. Dažādās kultūrās to apzīmēja vienkārši kā pasaku: *сказка, conte, cuento, story, Märchen* utt. Vieni no pirmajiem pasaku krājumu autoriem Bazils un Dž. Straparola drukātā formātā piedāvāja brīnumpasakas, atsevišķās bija pat feju tēli, taču uz to netika likts sevišķs uzsvars. Pēc d’Alnojas romāna “Stāsts par Ipolitu, Duglāsas grāfu” izdošanas sekoja virkne franču salonu autoru pasaku publikācijas. Ar 1696. gadu parādījās arī pirmie nozīmīgie brīnumpasaku krājumi: Š. de la Forsas (Charlotte-Rose de la Force) “Stāstu stāsti” (*Les contes des contes*, 1697), Š. Pero “Stāsti un pasakas par pagājušiem laikiem.” (*Histoires ou contes du temps passé*, 1697), Marijas d’Alnojas “Pasakas par fejām” (*Les Contes des fées*, 1697-1698) un citi. Salīdzinoši īsā laikā 16 pasaku autori radīja vairāk nekā simts brīnumpasakas, nodrošinot žanra paliekošu vietu franču literārajā tradīcijā. Franču brīnumpasaku pirmā viļņa autori nostiprināja žanra vietu 18. gadsimtā, kurā pasaka kļuva par veidu, kā apspriest apgaismības laika idejas.

Š. Pero rakstīja pasakas 17. gadsimta beigās, kad Francijā salonos un literārās aprindās, plaši izplatīts, bija rakstīšana ar *préciosité* jeb ļoti precīzu un tiešu stilu. Stils attīstījās no vārdu spēlēm jeb *précieuses*, ar kurām aizrāvās aristokrātija. Apzīmējumu *précieux* sev izvēlējās tie, kuri ar izsmalcinātu valodu un argumentāciju centās sevi atšķirt no pārējās sabiedrības daļas. Aristokrāti augstu vērtēja humoru un kritisko spriestspēju, viņu raksti ietvēra to dzīves pamatprincipus un bieži vien buržuāzijas kritiku. Buržuāziju viņi raksturoja kā vulgāru un amorālu. Pasakas uztvēra kā nelielu literāru žanru, kura saknes bija tautas kultūrā. Pasakās visbiežāk izmantoja vienkāršas frāzes un virspusējus raksturojumus, tieši to, ko *préciosité* kritizēja. Taču 17. gadsimta beigās autori, kuri vēlējās iegūt atpazīstamību literārās aprindās,

rakstīja stāstus un pasakas. Tās bija rūpīgi izstrādātas pasakas, kuras vairs nepiederēja tautas kultūrai, bet gan literārajai franču tradīcijai. Tautas pasakas žanrs bija ietekmes avots, taču autori oriģinālās pasaku versijas izmainīja līdz nepazīšanai. Salonos rakstītās pasakas visbiežāk bija garas, rakstītas izsmalcinātā valodas stilā, kā arī dažas no tām bija pilnībā izdomātas. Šim pasakām nebija saknes tautas kultūrā, un tās nesekoja tautas pasaku žanru tradīciju pēdās. *Précieux* stila pasakas ar 17. gadsimta kultūras alūzijām un reminiscencēm gludi iekļaujas literāro pasaku tradīcijā, kura aizsākās jau viduslaikos.

Š. Pero pasaku saknes nenoliedzami ir tradicionālajā kultūrā, taču franču autors tās pielāgojas aristokrātijai un tā laika galma kultūrai. Š. Pero sarakstīja pasakas laika posmā no 1694. līdz 1697. gadam, kuras vēlāk apkopoja un izdeva krājumā “” (*Histoires ou Contes du Temps passé*, 1967) ar apakšvirsrakstu “Zosu mātes pasakas” (*Les Contes de ma Mère l’Oye*). Š. Pero pasakas pārstāv gan *préciosité*, gan literāro pasaku tradīciju. Pasakās iekļautais didaktiskais vēstījums un atsevišķas detaļas tekstā uzskatāmas asprātīgas piezīmes, kuras iekļautas, lai tās nolasītu sabiedrības izglītotie slāņi. Šīs detaļas tekstā nevarēja rasties no tautas pasakām vai bērnu literatūras, taču Š. Pero saglabāja salīdzinoši daudz ko no tautas pasakām, taču tās tik un tā bija literārās pasakas. Franču pasaku rakstnieka krājums guva lielu atsaucību, jo viņa tradīcijas un izsmalcinātības apvienojums piešķīra viņa darbiem unikālu polimorfismu, kas, visticamāk, ir viņa darbu panākumu atslēga.

Š. Pero nesacerēja sižetiski oriģinālas pasakas, taču piedāvāja jaunu, bet svarīgu versiju pasakām, kuras gadsimtiem bija eksistējušas mutiskajā tradīcijā. Franču autora pasakas kopš 18. gadsimta sākum ir iemīļojušas neskaitāmas bērnu paaudzes a, kļūstot par svarīgu franču un rietumnieciskās pasaules literārās tradīcijas sastāvdaļu. Sarkangalvīte, Zilbārdis un Pelnrušķīte ir iemīļoti bērnu pasaku tēli, taču, rūpīgāk analizējot, pasaku saturu, atklājas satraucošas detaļas. Lasījumā lapaspuses, kuras ir pilnas ar nežēlību, viltu un netiešiem mājieniem uz dažādiem tabu ar seksualitāti saistītu.

Laikā no 1691. līdz 1694. gadam Š. Pero izdeva trīs pasakas lirikas formā — Grizelda (*Grisélidis*, 1691.), “Mulķīgās vēlēšanās” (*Les Souhairs Ridicules*, 1693) un “Ēzeļa āda” (*Peau d’âne*, 1694), kurām sekoja Marija Žannas Leterjē (*Marie-Jeanne Lhéritier*) pasakas (*Les enchantements de l’ éloquence*, 1695) un (*L’ Adroite Princesse*). 1691. gadā Š. Pero sarakstīja pirmo pasaku “Griseldis” lirikas formā, pasakas motīvu aizņemoties no Džovanni Bokačo “Dekameronā”, no Pamfila stāstītās noveles “Grizelda”.⁸⁹ Tāpat kā Dekameronā darbā, Grizelda ir sieva, kuru nenovērtē vīrs, taču apkārtējo apbrīns un cieņa ļauj viņai

⁸⁹ Bokačo, Džovanni. Dekameroni. Rīga: Zvaigzne, 1980. 795-808.lpp

triumfēt par cietsirdīgo vīru. “Grizelda” atšķiras no pārējām Pero pasakām, kuras avoti vairāk meklējami mutiskajā pasaku stāstīšanas tradīcijā. Šo pasaku liriskas formā var uzskatīt par literāru visās tās aspektos. “Grizeldā” autors pauž savus uzskatus par sieviešu stāvokli sabiedrībā, vīriešu dominantā stāvokļa leģitimitāti, kura iztīrāta arī pasakās “Zilbārdis” (*Barbe bleue*) un “Ēzeļa āda”. Nākamā sarakstītā pasaka bija “Trīs muļķīgās vēlēšanās” (*Les Souhais ridicules*, 1693), kuru publicēja Parīzes literārā periodikas izdevumā “*Mercure Galant*”.

Franču akadēmiķa un pasaku autora darbos fiksējami 17. gadsimta filozofiskie strāvājumi un laikmeta uzstādījumi. Pasaku formu un saturu ietekmēja gan Š. Pero pieredze, gan absolūtisma laikmets. Š. Pero piedzima 1628. gadā turīgā advokāta Pjēra Pero (*Pierre Perrault*) ģimenē. Franču pasaku autors pusaudžu gads izrādīja īpašu apdāvinātību, vienmēr ieguva labākos rezultātus pārbaudes darbos un sevišķi guva prieku no literatūras un valodas stundām. Š. Pero filozofijas stundās mēdza aizrautīgi diskutēt ar profesoru, dažkārt tieši norādot, ka viņa argumenti oriģinālāki.⁹⁰ Franču rakstnieks nolēma sekot tēva un vecāka brāļa Žana pēdās, iegūstot grādu jurisprudencē. 1657. gadā Š. Pero pārraudzīja brāļa mājas celtniecību, kuras laikā viņš demonstrēja izteiktu gaumi un prasmes. Š. Pero talants nodrošināja viņam vietu karaļa galmā, 1663. gadā kļūstot par karalisko ēku un īpašumu superintendanta padoto (*contrôleur général des bâtiments du roi*). Vēlāk viņš strādāja pirmā Francijas finanšu ministra Žana Kolbēra (*Jean Colbert*) pakļautībā, kļūstot par nozīmīgu politisko darbinieku karaļa galmā. Savu literāro karjeru Š. Pero uzsāka 1660. gadā, rakstot galvenokārt mīlestības liriku. Taču karaļa dienestā viņš tāpat apliecināja rakstnieka dotības, sacerot saukļus piemiņas medaļām un panegiriskus (*panegyric*)⁹¹ franču armijas uzvarām.

Pēc dienesta karaļa galmā Š. Pero sarakstīja vairākas apjomīgas poēmas un aizvien vairāk iesaistījās Franču akadēmijas darbībā (*Académie française*), par kuras locekli tika ievēlēts 1670. gadā.⁹² Septiņpadsmitā gadsimtā otrajā pusē Franču akadēmiju satricināja literārs disputs starp antīkajiem un modernajiem (*querelle des Anciens et des Modernes*), kura notikumus iesaistījās arī Š. Pero. Viņš kļuva par N. Bualo pretinieku un kritiķi šajā disputā, 1687. gadā⁹³ publicējot poēmu “Luija XIV laikmets” (*Le Siècle de Louis le Grand*,

⁹⁰ Lang, Andrew. *Introduction to Perrault's Popular Tales*. Oxford: Clarendon Press, 1888. Pp.10-11.

Pieejams: <https://archive.org/stream/perraultspopular00perruoft#page/x/mode/2up> [skatīts 2016. gada 21. aprīlī]

⁹¹ Betts, Christopher. *Introduction. The Complete Fairy Tales by Charles Perrault*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

⁹² Coeroy, André. *Introduction. Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948. P.9.

⁹³ Aldridge, A. Owen. *Ancients and The Moderns in Eighteenth Century*. Dictionary of Ideas. New York: Charles Scribner's Sons, 1968. Pp. 76-87.

1687). Poēmas publiskais priekšlasījums notika akadēmijā. Tā laikā Š. Pero izmantoja izdevību norādīt, ka tieši karaļa Luija XIV patronāžā mākslas sasniegušas jaunas virsotnes. Viņa apgalvojumi sadusmoja sevišķi pašu N. Bualo, kurš vēlāk izmantoja ik izdevību, lai noniecinātu un izsmietu Š. Pero akadēmisko un literāro darbību. Neilgi pēc poēmas lasījuma Š. Pero izstrādāja savus priekšstatus par literatūras un mākslas progresu, apkopojot tos darbā “Paralēlēs starp Antīkajiem un Modernajiem” (*Parallèle des anciens et des modernes*, 1688-96). Visi trīs darba sējumi saturēja dialogus prozā, kurā autors uzsvēra abu pušu atšķirības un dažādos uzskatus. Turpināja rakstīt poēmas, smeļoties sižetus un simbolus kristīgās kultūras tradīcijās. Pēc karjeras pārtraukšanas Š. Pero nolēma pilnībā pievērsties bērnu audzināšanai un pasaku rakstīšanai.

Disputi starp antīkajiem un modernajiem noslēdzās 1697. gadā, Luijam XIV izšķirot to par labu Bualo un Žanam Rasinam (*Jean Racine*). Š. Pero turpināja iekļaut savas idejas gan prozā, gan dzejā. Viņš bieži apmeklēja franču literāros salonus, kurus rīkoja gan viņa brāļa Leterjē kundze (*Madame Lheterier*), gan d’Alnoja. Salonus apmeklēja lielākoties sievietes, kuras bija, aizkaitinājušas N. Bualo, satīras par sievietēm. Š. Pero ķērās klāt trīs pasaku sarakstīšanai lirikas formā, kurās aizstāvēja sievietes.⁹⁴

Š. Pero pasaku krājums “Stāsti un pasakas par pagājušiem laikiem” iznāca vienlaikus ar d’Alnojas, taču atspoguļoja atšķirīgu pasaules skatījumu. Krājuma frontispisa lapā attēlota veca sieviete, kura vērpj un stāsta pasakas bariņam bērnu, savukārt virs zīmējuma atrodas norāde “Zosu mātes pasakas” (*Contes de ma mere l’oye*). Pasaku krājums veltīts karaļa brāļa meitai Elizabetei d’Orleānai (*Elisabeth d’Orlean*). Sākotnēji krājumu izdeva ar Š. Pero dēla Pjēra Pero (*Pierre Perrault*) vārdu. Rakstnieks krājumu veidoja no astoņām pasakām, ikvienai pievienojot lakonisku morāli lirikas formā. Atsevišķas pamācības loģiski izrietēja no pasakām, kamēr citas autora ironiski komentāri. Vairākas no pasakām kļuvušas sevišķi zināmas un interpretētas, kā “Runcis zabākos” (*Le Maître Chat ou le Chat botté*), “Sarkangalvīte” (*Le Petit Chaperon rouge*), “Apburtā princese” (*La Belle au bois dormant*) un “Pelnušķīte” (*Cendrillon ou la petite pantouffle edeverre*). Vēl krājumā iekļauta šausmu un vardarbības pārpilnā pasaka “Zilbārdis” (*Barbe bleue*), kuru retāk var sastapt pasaku krājumos bērniem. Taču “Zilbārža” motīvs 20. un 21. gadsimtā kļuva par iedvesmas avotu gan izrādēm, gan kino ekranizācijām.⁹⁵ Š. Pero pasakas “Zilbārdis” nozīme un popularitāti var skaidrot ar pasakas māksliniecisko kompozīciju, kā arī tēmām un motīviem, ko autors

⁹⁴ *The Oxford Companion of Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P.379.

⁹⁵ Zipes, Jack. *Why Fairy Tales Stick*. Princeton: Princeton University Press, 2013 Pp.42-54.

pasakā apspēlē. Ar Zilbārža tēla palīdzību Š. Pero runā gan par vīriešu valdošo stāvoli sabiedrībā, gan sievišķo ziņkārību. Viņa sarakstītā pasaka radīja lielu interesi, jo Š. Pero stāstnieka talants panāca ka pasaka saglabājās lasītāja vai klausītāja atmiņā. Pārstrādājot mutiskās tradīcijas stāstu, Š. Pero attīstīja individuālo naratīvu, kurā runā par vīriešu hegemonijas leģitimitāti un mainīgo attiecību modeli starp vīriešiem un sievietēm.

Mazāk zināmas ir pārējās trīs Š. Pero pasakas, ieskaitot didaktisko pasaku “Fejas” (*Les fées*) un “Īkstīti” (*Le petit poucet*), kurā netrūkst kanibālisma un bērnu slepkavību ainu. Pasakā atainoto notikumu virknes izcelsmi var meklēt lielajā 1693. gada badā, kas piemeklēja franču apdzīvotos reģionus⁹⁶. “Stāstus un pasakas par pagājušiem laikiem” noslēdz alegoriskais stāsts “Rikē ar cekulu” (*Riquet à la houppe*), kurā iztirzāta skaistuma un inteliģences nozīme vīriešos un sievietēs. Š. Pero no pārējiem franču brīnumpasaku autoriem atšķīra izteikti lakoniskais stils, ierobežots fantāzijas izmantojums un mēģinājumi racionāli izskaidrot pārdabisko. Kodolīgais pasaku stils dabiski iekļāvās 18. gadsimta beigu un 20. gadsimta sākuma izpratnē par brīnumpasakām un to naratīva specifiku. Š. Pero dažkārt didaktiskās pasakas guva lielāku atsaucību nekā viņa laikabiedru, jo tās pārstāvēja tā laika uzskatus par bērnu audzināšanu un tikumības nozīmi. Šī iemesla dēļ mūsdienās mazāk zināms par franču salona pasaku rakstnieču loku, kamēr Š. Pero pasakas iekļautas pasaules literatūras kanonā. Taču pamazām pētnieki pārskatīja pasaku kanonu, novērtējot d’Alnojas un citu autoru pasaku oriģinalitāti un vērtību. 17. gadsimta beigu literārās pasakas tradīcijas mantojuma pārvērtēšana atklājusi ievērojamās atšķirības, kas pastāv sieviešu protagonistu attēlojumā Š. Pero un d’Alnojas autoru loku darbos. Ja “Stāstos un pasakās par pagājušiem laikiem” varones ir salīdzinoši pasīvi, šķīstības un tikumības iemiesojumi, apstiprinot patriarhālo pasaules kārtību, tad d’Alnojas, Leterjē un Bernāras varones saglabājas kā sarežģīti un pretrunīgi tēli.

17. un 18. gadsimta franču autoru aizraušanās ar brīnumpasakām augstāko punktu sasniedza ar Šarla Jozefa de Mejē (*Charles-Joseph de Mayer*) sastādītajā antoloģijā (*Cabinet des fées*, 1785-1789). 41 sējums aptvēra simts gadus ilgu pasaku rakstīšanas tradīciju, sākot ar d’Alnoju un Š. Pero beidzot ar Žana Žaka Ruso (*Jean Jacque Rousseau*) un Marijas de Bomantas (*Jean-Marie Leprince de Beaumont*) pasakām. Taču antoloģijas izdošana signalizēja arī šīs tradīcijas norietu. Neilgi pēc pēdējo sējumu izdošanas 1789. gadā, galma kultūru nomainīja revolūcija, kurā brīnumainās un izstrādātas pasakas vairs nebija nepieciešamas.

⁹⁶ Pero, Šarls. *Pasakas*. Rīga: Omnia Mea, 2007. 7. lpp.

2.3. Brāļi Grimmi un lingvistiskie vācu identitātes meklējumi

18. gadsimta beigās brīnumpasaku rakstīšanas un apkopošanas impulss pārcēlās uz Vāciju, kurā attīstījās spēcīgs nacionālisms un virzība uz vācu identitātes stiprināšanu. Iepriekš dominanto franču pasaku modeļus bija nepieciešams nomainīt ar vācu tautas pasakām, kuras atspoguļotu patieso vācu identitāti. Filozofs Gotfrīds fon Herders (*Gottfried von Herder*) uzsvēra nacionālā mantojuma atgūšanu kā priekšnoteikumu vienotās vācu nācijas izveidei. Herdera un citu laikabiedru argumenti bija impulss romantisma rakstniekiem vākt un pierakstīt vācu literatūras un folkloras tradīcijas. Piemēram, Gēte kādu laiku pierakstīja un apkopoja Elzasas reģiona tautas balādes, savukārt Klemenss Brentāno (*Clemence Brentano*) un Akims fon Arnims (*Achim von Arnim*) izdeva vācu tautasdziesmu krājumu “Zēna burvju rags: Vecās vācu dziesmas” (*Des Knaben Wunderhorn: Alte Deutsche Lieder*, 1805-1808). Taču vispilnīgāk Herdera idejas realizēja brāļi Jākobs un Vilhelms Grimmi (*Jacob und Wilhelm Grimm*)⁹⁷, klasificējot un saglabājot vācu tradīcijas krājumos “Vācu leģendas” (*Deutsche Sagen*, 1816– 18), “Vācu mīti” (*Deutsche Mythologie*, 1835) un “Bērnu un sadzīves pasakas” (*Kinder und Hausmärchen*, 1812– 15).

Jākobs (1785-1863) un Vilhelms (1786-1859) Grimmi, kamēr dzīvoja Hesenes mazpilsētā Hanovā, neizrādīja sevišķu interesi par pasakām un folkloristiku. Viņi ieguva klasisku izglītību, apguva sengrieķu un latīņu valodu. Brāļu tēvs Filips Vilhelms Grimms (*Philip Wilhelm Grimm*) bija Hanovas miertiesnesis un rūpējās par dēlu klasisko izglītību. Pēc tēva nāves brāļus nosūtīja uz Kaseles liceju, kur abi nolēma studēt jurisprudenci Magdeburgas universitātē. Universitātē viņi iepazinās ar profesoru Karlu fon Saviņjī (*Friedrich Carl von Savigny*), kurš aicināja pievērst uzmanību likumu un literatūras vēsturiskajiem, filoloģiskajiem un filozofiskajiem aspektiem. Saviņī uzskatīja, ka tagadni var saprast, tikai tad, ja ņēma vērā arī pagātnes mantojumu. Profesors argumentēja, lai pilnībā aptvertu attiecības starp likumiem, tradīcijām, paražām un vērtībām, juridisko sistēmu jāstudē ar starpdisciplināru metodi.⁹⁸ Vācu kultūra gadsimtu garumā bija sadalījusies atsevišķās akadēmiskās disciplīnās, un tās vienotību varēja atgūt tikai ar kultūrvēsturisku izpēti. Grimmi pakāpeniski nonāca pie uzskata, ka vācu tautu visvairāk vieno valoda, nevis likumi. Šīs pārliecības dēļ Grimmi pievērsās vecās vāci literatūras studijām.

⁹⁷ Teverson, Pp. 62-64.

⁹⁸ Grimm, Jacob and Wilhelm. *The First Complete Edition. The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton: Princeton University Press, 2014. P. Xxviii.

Grimmi kopš mazotnes bija aizrautīgi lasītāji un universitātes laikā vairāk pievērsās antīkajai un viduslaiku literatūrai. 19. gadsimtā literatūra un filoloģija nebija pilnībā akadēmiski atzīti pētniecības virzieni, tāpēc Grimmi nolēma kļūt par bibliotekāriem un neatkarīgiem vācu literatūrpētniekiem. Viņi sāka vākt senas grāmatas, traktātus, kalendārus, avīzes un manuskriptus. Abi rakstīja esejas, rediģēja sāgu un leģendu izdevumus. Grimmi, lai atgūtu oriģinālo vācu tautas kultūru, noslēdza savstarpēju mutisko vienošanos turpināt darbu kopā visu atlikušo mūžu. Profesors Saviņģi iepazīstināja Grimmus ar diviem nozīmīgiem romantisma pārstāvjiem, kas izmainīja viņu turpmāko akadēmisko un pētniecisko karjeru. 1803. gadā viņi iepazinās ar vienu no talantīgākajiem vācu romantisma dzejniekiem Klemensu Brentāno, savukārt 1806. gadā ar Akimu fon Arminu. Brāļu Grimmu stimulē vākt pasakas nāca no tieši no Brentāno un Arnima tautasdziesmu krājuma. Brentāno un Arnims novērtēja Grimmu pētnieku talantu, tāpēc lūdza viņu palīdzību ar tautasdziesmu krājumiem. Jākobs Grimms deva būtisku ieguldījumu otrajā un trešajā tautasdziesmu krājumā. Brentāno kopā ar brāļiem Grimmim iecerēja vākt tautas pasakas, pievēršot uzmanību prozas tekstiem, nevis dziesmām. Grimmi vāca visdažādākos senos tekstus no vecām grāmatām, savukārt pasakas no draugu un kolēģu loka Kaselē. Tikmēr Brentāno un Arnims aicināja cilvēkus iesūtīt pasakas, un pavisam drīz saņema mākslinieka Filipa Oto Runges (*Philip Otto Runge*) pierakstītās “Zvejnieks un viņa sieva” (*Von dem Fischer un syner Fru*) un “Kadiķa koks” (*Von dem Machandelboom*).

Grimmus fascinēja senā vācu literatūra, viņi bija pārņemti ar īstās vācu literārās tradīcijas atklāšanu, ko sauca par dabas dzeju (*Naturpoesie*). Viņu pētniecība galvenokārt bija veltīta epikām, sāgām un stāstiem, kuri, viņuprāt, saturēja fundamentālas patiesības par vācu kultūras mantojumu. Romantisma laikam bija raksturīgi vākt un saglabāt vācu tautas kultūras mantojumu, pirms tās glabātāji un stāstnieki vēl nav nomiruši. Taču, protams, nevar runāt par vienotu vācu kultūras mantojumu, jo Grimmi vāca pasakas pamatā no Hesenes un Vestfālijas kūrfirstēm. Grimmi uzskatīja, ka kultūras senākā un tīrākā formā eksistē lingvistiski, un tā meklējama senajā vācu literatūrā. Laikmetīgo literatūru traktēja kā intelektuālu un bagātīgu, taču tā bija mākslīga un neizteica vācu tautas (*Volk*) esenci. No 1806. līdz 1812. gada sarakstītajās vēstulēs, esejās un grāmatās Grimmi pakāpeniski noformulēja uzskatus par literatūras izcelsmi no pasakām, leģendām, mītiem un mutiskās vēstītājfolkloras. Tautasdziesmu, pasaku, ticējumu un leģendu vākšanas mērķis bija senās vācu literatūras jeb *Poesie* vēstures sarakstīšana, lai ilustrētu laikmetīgās literatūras jeb *Kunstpoesie* attīstīšanos no folkloras. Brāļi uzskatīja, ka, sākot ar renesansi, *Kunstpoesie* izstūmusi tautas kultūras tradīcijas, liekot tām patverties mutiskajā vēstītājfolklorā. Brāļi

sevi uzskatīja par literatūrvēsturniekiem, kuru galvenais uzdevums bija saglabāt vācu tautas kultūras tradīcijas, kā arī atklāt tiešo saikni starp literāro un mutisko tradīciju.

Grimmi aizrāvās ar pētniecību, tāpēc pasaku vākšanai pievērsās uzreiz. 1806. gadā viņi pakāpeniski sāka vākt un pierakstīt vācu tradicionālās pasakas Kaseles apgabalā. 1808. gadā Grimmi nosūtīja septiņas pasakas savam agrākajam jurisprudences pasniedzējam Saviņijī un viņa bērniem. Pētot un sarakstoties ar citiem filologiem un stāstniekiem, Grimmi aptvēra pasaku stāstīšanas tradīcijas nozīmi visā Eiropā 1809. gadā Grimmi bija apkopējuši 54 pasakas, leģendas un stāstus par dzīvniekiem.⁹⁹ Viņi nosūtīja tekstus Brentāno, kurš tobrīd dzīvoja Ēlenbergas klosterī Elzasā. Romantisma dzejnieks naratīvus augstu nenovērtēja, taču manuskriptu saglabāja. To vēlāk atklāja klosterī pētnieki 1920. gadā. 1809. gada manuskripts noderēja vēlāko laiku pētniekiem, lai fiksētu daudzās modifikācijas, ko Grimmi veica vēlāko gadu izdevumos. Arnims, saprotot, ka Brentāno nevēlas publicēt Grimmu savāktos naratīvus, mudināja brāļus pašus izdot krājumu. Ar Arnima palīdzību brāļi iepazinās ar Berlīnes izdevēju Georgu Reimeru (*Georg Andreas Reimer*), kurš piekrita izdot pasaku krājumu. Pirmo pasaku sējumu brāļi sastādīja gada laikā, kuru 1812. gada decembrī izdeva ar nosaukumu “Brāļu Grimmu savāktās bērnu un sadzīves pasakas” (*Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*). Sējumā iekļāva 86 pasakas, kuras ieguva no Johannas Frīdriha Krauzes (*Johann Friedrich Krause*), Vildu un Hasenflagu ģimenēm, Grimmu loka Kaselē, Frīdriha Šulca (*Friedrich Schultz*) un Martinusa Montanusa (*Martinus Montanus*). Grimmu krājums guva tik lielu atsaucību, ka drīz vien sekoja otrs sējums, kuru izdeva 1815. gadā. Vairāki tā laika kritiķi pārmeta, ka pasakas nav piemērotas bērnu auditorijai, un tās ir pārāk neapstrādātas. Jāatzīst gan, ka pirmā krājuma pasakas ir bagātīgāks un daudzveidīgāks izdevums, nekā pārējie, jo tajā saglabājušies vairāki mutiskās tradīcijas aspekti. 1812. gada izdevuma naratīvi vairāk atgādina mutiskās tradīcijas skanējumu. Pirmā izdevuma pasakas vēl nebija ne cenzētas, ne pakļautas kristīgās pasaules skatījumam un puritāniskai ideoloģijai. Pirmā izdevuma pasakās saglabājušies vēl stāstnieku nospiedumi, pasakas vairāk atgādina mutisko tradīciju. Tajās dominē jaunu cilvēku perspektīva, sāpes un grūtības, kurām tie ir pakļauti. Netrūkst kanibālisma, nāves sodu, nežēlības un vardarbības ainu, tāpēc var saprast kritiķu norādījumu, ka pirmā izdevuma pasakas nav piemērotas bērniem. Tāpat pirmā izdevuma krājumos ir plašs naratīvu spektrs, no fabulām un anekdotēm līdz brīnumpasakām un leģendām. Nākamajos izdevumos šaušalīgākās un svešas izcelsmes pasakas izņēma, citas pasakas savukārt apvienoja vienā.

⁹⁹ Ibid. P. xxii.

Grimmu pasaku pirmā izdevuma lasījums atklāj citādāku pasaku pasauli, nekā to pazīstam mūsdienās.

Naratīva daudzveidību nākamajā izdevumā papildināja divi jauni avoti, kuri noteica otrā sējuma raksturu. Vilhelms Grimms uzturēja ciešu draudzību ar brāļiem Verneru un Augustu fon Hakstauzeniem (*Werner und August von Haxthausen*), no kuru radu un draugu loka pierakstīja ievērojamu skaitu pasaku, kuras iekļāva otrajā sējumā. Otrs nozīmīgs avots bija Kaseles tuvumā dzīvojošā drēbnieka atraitne Katrīna Fīmane (Katharina Dorothea Viehmann), kuru ar Grimmiem iepazīstināja franču kopienas mācītājs Šarls Ramuss (*Charles Ramus*). Fīmanē saskatīja ideālo pasaku stāstnieku, ar kuru varētu asociēt viņu pasaku krājumus. Atšķirībā no galvenajiem pasaku naratīvu avotiem aristokrātu un buržuāzijas vidē, Fīmane iemiesoja vācu tautas tēlu, kļūstot par “Bērnus un sadzīves pasaku” stāstnieci. Grimmi piešķīra viņai titulu *Die Märchensfrau*.

Otrajā izdevumā Grimmi neiekļāva vairākus sevišķi vardarbīgus un šausmu pilnus stāstus, tā ņemot vērā lasītāju bažas par pārmērīgo vardarbību pasakās. Vienlaikus tajā neiekļāva pasakas, kuru avoti nebija meklējami vācu kultūrā, ieskaitot Š. Pero pasakas “Zilbārdis” un “Runcis zābakos”. Savukārt naratīvus, kurus pārveidoja atbilstoši vācu tradīcijām, Grimmi atstāja, to skaitā, “Sarkangalvīti”. Laikā no 1837. līdz 1857. gadam iznāca vēl pieci izdevumi. 1857. gada lielajā izdevumā (*Grosse Ausgabe*) iekļāva 210 pasakas, kuru versijas pazīstamas mūsdienas izdevumos un tulkojumos. Mūsdienās pazīstamas tieši 1857. gada nevis oriģinālās pasaku versijas, kuras publicēja 1812. gadā. Posmā no 1812. līdz 1857. gadam Grimmi izņēma vairākas pasakas no pirmā izdevuma, aizvietoja tās ar jaunām vai pārstrādātām versijām, izņēma zemteksta piezīmes, nodrukājot tās atsevišķā izdevumā.¹⁰⁰ 1819. gadā mainījās Grimmu pasaku pierakstīšanas un izdošanas uzstādījumi, kā arī par galveno redaktoru kļuva Vilhelms, kurš vēlējās pielāgot pasakas vācu vidusšķiras auditorijai. Jākobs pārstāvēja uzskatu, ka pasakas jāatstāj oriģinālā versijā vai ar nelieliem labojumiem. Taču pēc 1815. gada Jākobs pievērsās vairākiem citiem pētījumiem un projektiem, atstājot Vilhelma pārziņā pasaku krājumus. Rezultātā pirmā izdevuma krājumi ir spilgtāki, jo šajos Grimmi centās respektēt stāstnieku un pierakstītāju naratīvu versijas. Jāuzsver, ka Grimmi paši neceļoja pa dažādiem apgabaliem, lai vāktu pasakas. Abi bija spoži filologi un zinātnieki, kuri lielāko daļu darbu veica pie rakstāmgaldiem. Avotus guva no plaša informantu loka, galvenokārt no draugiem, kolēģiem un grāmatām. Izmaiņas Grimmu attieksmē pret nepieciešamību saglabāt autentisko stāstnieku balsi notika pēc otrā krājuma izdošanas. Brāļi nebija apmierināti ar kritiķu un lasītāju vērtējumu,

¹⁰⁰ Ibid. Pp. xxvi-xxviii.

uzskatot, ka ir tikuši pārprasti, taču viņi ņēma vērā pārmetumus un centās pasakas padarīt pieejamākas un saprotamākas bērniem. 156 krājumos iekļautās pasakas primāri bija domātas zinātniekiem un izglītotiem lasītājiem. 1819. gada izdevumā vairs nebija iekļauti Grimmu izvērstie skaidrojumi un piezīmes. Vilhelms galvenokārt rediģēja pasakas, samazinot nežēlības un vardarbības ainu skaitu. Tāpat no krājuma izņēma visas tās pasakas, kuras varētu aizskart vācu vidusšķiras lasītājus, aizstājot ar interesantākām versijām, stilizējot pasakas un papildinot tās ar kristīgo morāli.¹⁰¹ Neskatoties uz veiktajām modifikācijām, Grimmī neatteicās no saviem priekšstatiem par folkloras nozīmi vācu identitātes izcelsmē, un kā krājumu lielāko vērtību saskatīja to filoloģisko nozīmi. Pasakās saskatīja iespēju noteikt un izsekot līdzī valodas un stāstīšanas tradīcijas evolūcijai.

Sākot ar 1825. gadu, Grimmī izdeva arī saīsināto izdevuma versiju (*Kleine Ausgabe*), kurā iekļāva 50 populārākās pasakas. Mazais izdevums bija paredzēts tieši bērniem un ģimenēm. Laikā no 1825. līdz 1858. gadam to atkārtoti izdeva desmit reizes posmā. Saīsinātā izdevuma versija kļuva par izplatītāko pasaku krājuma izdevumu 19. gadsimta bērnistabās.¹⁰² Krājumu izmantoja, lai stiprinātu konvencionālās idejas par ģimeni, vācu kultūras identitāti un sabiedrību. Dažādo izdevumu salīdzināšana ar manuskriptu uzskatāmi ilustrē, ka Grimmī, sevišķi Vilhelms, tās pakāpeniski pārveidoja un turpināja pārstrādāt visu atlikšo mūžu. To darīja, lai pasakas būtu estētiski baudāmākas, vairāk vācu identitātei atbilstošākas, un didaktiskais vēstījums būtu skaidrāks. Atsevišķas pasakas ar katru izdevumu kļuva vēl garākas un izstrādātākas, zaudējot sākotnējo lakonisko naratīvu. Septītais izdevums, kurš iznāca 1857. gadā, kļuva par standarta “Bērnu un sadzīves pasaku” izdevumu, kurš visvairāk ticis tulkots un pārizdots.

Pirmie manuskriptu un “Bērnu un sadzīves pasaku” pētnieki teksta modifikācijas neuztvēra par problemātiskām. Svarīgākais bija Grimmu apgalvojums, ka pasakas ir autentiskas vācu tradīcijas piemēri. Vairāki folkloristi pievērsās autentiskuma problēmai, taču 20. gadsimta 70. gados izpratni par Grimmu mantojumu pilnībā mainījās vācu pētnieks Heincs Rēleks (*Heinz Rölleke*).¹⁰³ Rēleks argumentēja, ka Grimmu veiktās izmaiņas ievērojami transformēja naratīvu estētisko raksturu, un daudzos gadījumos to nozīmi. Pētījumi atklāja, ka “vecā Marija” nebija vienkārša stāstniece, bet gan Hugenu dzimtas atvase Marija Druma (*Marie Droume*). Grimmu pasaku naratīvu informatori nāca no viņu pašu loka. Rēleks pārskatīja Katrīnas Fīmanes autentiskumu, norādot, ka viņa gluži nenāca no lauku zemniecības kārtas.

¹⁰¹ Ibid. P. xxxi.

¹⁰² Staas, Christian. Weder deutsch nach Volk. *ZEIT ONLINE* Pieejams: <http://www.zeit.de/2012/50/Brueder-Grimm-Maerchen-Roelleke> [skatīts 2016. gada 16.maijā]

¹⁰³ Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. xxiii.

Fīmane bija viesnīcnieka meita un drēbnieka atraitne, līdz ar to piederēja salīdzinoši izglītoto amatnieku šķirai. Fīmane labi pārvaldīja franču un vācu valodu, kas var izskaidrot franču pasaku ietekmi Grimmu izdevumos. Rēlēks ierosināja pārskatīt Grimmu mantojumu un viņu pasaku galvenos avotus. Atšķirībā no Grimmu apgalvojumiem, ka ieguvuši pasakas no vecām vācu zemniecēm, lielāko daļa pasaku naratīvus Grimmī ieguva no jaunām sievietēm, kuras vai nu teicami pārvaldīja franču valodu, vai nu viņu ģimenes nāca no Francijas. Grimmī pārveidoja un papildināja pasakas, idealizēja galvenos varoņus un sekmēja uzskatu, ka viņu pasakas ir autentiskas. Taču viņi neizgudroja naratīvus, kuri lakoniskākā formā neeksistētu mutiskajā tradīcijā. Mūsdienās Grimmu mantojums ir traktēts kā ievērojami pārstrādāts materiāls, lai tas atbilstu viņu kultūrvēsturiskajam skatījumam un estētiskajiem standartiem. Grimmu pasakas līdz ar to atspoguļo ne vācu tautas, bet gan Grimmu un viņu loku skatījumu. Taču Grimmī kļuva par starpniekiem starp tautas kultūras tradīciju un vācu 19. gadsimta sabiedrību, un viņu ieguldījums un nozīme bez pasaku krājumiem nav iedomājama.

3. SEMANTISKĀS UN PRAGMĀTISKĀS PĀRMĒRĪBAS PASAKĀS

3.1. Nežēlības un vardarbības semantiskais lauks brāļu Grimmu pasakās

1812. gadā Grimmi izdeva pirmo “Bērnu un sadzīves pasaku” krājumu, kurā apkopotās pasaku versijas mūsdienās ir mazāk zināmas. Ņemot vērā pārmērīgās vardarbības klātbūtni un nepiemērotību bērnu auditorijai, šausalīgākos stāstus izņēma vai pamatīgi pārstrādāja. Pasaku analīzei izvēlēti naratīvi, kurus neiekļāva turpmākajos sešos Grimmu pasaku izdevumos (1819-1857), vai arī fundamentāli izmainīja. Analīzē darba autore balstās 1812. un 1815. gada izdotajos “*Kinder und Hausmärchen*”¹⁰⁴¹⁰⁵ krājumos. Pasaku piemēru salīdzināšanai un pilnīgākai izpratnei izmantots arī pirmā izdevuma tulkojums¹⁰⁶ angļu valodā. 2014. gadā Prinstonas universitātes apgāds (*Princeton University Press*) izdeva pirmo pilnīgo 1812. un 1815. gada krājumu tulkojumu angļu valodā. Izdevuma redaktors, priekšvārda autors un pasaku tulks ir pētnieks Džeks Zaips, kurš akadēmisko interešu loku aptver brīnumpasakas, folkloras un pasaku fenomens, tā transformācijas masu kultūras laikmetā. Izvēlēto pasaku piemēri apkopoti tabulās gan oriģinālvalodā, gan angļu un latviešu valodas tulkojumā. Pasakas “Kadiķa koks” (*Von den Machandel – Boom*) gadījumā ir divi oriģinālvalodas varianti, pomerāniešu dialektā un augšvācu valodā. Pasakas pierakstītājs F. O. Runge vēlējās, lai pasakas valoda vairāk atbilstu folkloras tradīcijai. Viņš stilizēja pasaku ar pomerāniešu dialekta lietojumu [*Sk. 1.1 pielikumu*].

Starp nežēlīgākajām Grimmu pirmā izdevuma pasakām noteikti var minēt “Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās” (*Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben*) ar divām lakoniskām versijām Abas vēsta par nevainīgas bērnu rotaļas pārvēršanos slaktiņā, kam seko traģisku notikumu virkne un kādas ģimenes bojāeja. Pirmo stāstu 1810. gadā pierakstīja un publicēja vācu romantisma dzejnieks Heinrihs fon Kleists (*Heinrich von Kleist*), savukārt otru 1661. bija fiksējis baroka laikmeta autors Martins Zeilers (*Martin Zeiler*). Grimmi pamanīja pasakas naratīvu avīzē “*Berliner Abendblätter*”, kuras redaktors

¹⁰⁴ Grimm, Jacob un Wilhelm. *Kinder und Hausmärchen*. Band 1. Berlin: Georg Andreas Reimer, 1812. Pieejams: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen+\(1812-15\)/Erster+Band](http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen+(1812-15)/Erster+Band) [skatīts 2016. gada 18. maijā]

¹⁰⁵ Grimm, Jacob un Wilhelm. *Kinder und Hausmärchen*. Band 2. Berlin: Georg Andreas Reimer, 1815. Pieejams: [http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen+\(1812-15\)/Zweiter+Band](http://www.zeno.org/Literatur/M/Grimm,+Jacob+und+Wilhelm/M%C3%A4rchen/Kinder-+und+Hausm%C3%A4rchen+(1812-15)/Zweiter+Band) [skatīts 2016. Gada 19. Maijā]

¹⁰⁶ Grimm, Jacob and Wilhelm. *The First Complete Edition. The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

tobrīd bija Kleists.¹⁰⁷ Šo pasaku un “Bada bērņus” (*Die Kinder in Hungersnoth*) Grimmī neiekļāva turpmāk vairs nevienā izdevumā, jo kritiķi tās atzina par briesmīgām un bērņiem nepiemērotiem.

Pasakas “Kā bērņi kaujot, viens ar otru rotaļājās” divi piedāvātie naratīvi sākas ar ainu, kurā mazi bērņi savā starpā spēlējas un izlemj izspēlēt kaušanas ainu. Pirmajā naratīvā bērņi paši to izdomāja, kamēr otrā tā bija reakcija uz redzēto cūkas kaušanu. Viņi sadala lomas: “*Und sie ordneten ein Büblein an, das solle der Metzger seyn, ein anderes Büblein, das solle Koch seyn, und ein drittes Büblein, das solle eine Sau seyn.*” (*Piemēru tulkojumus skatīt pielikumā 1.1*) Trīs zēni savā starpā sadala miesnieka (*Metzger*), pavāra (*Koch*) un cūkas (*Sau*) lomas. “*Sau*” ir rupjāka “*Schwein*” forma, kura izmantota šajā pasakā. Tā arī apzīmē tieši cūkas mātīti. “*Schwein*” apzīmē ne tikai cūku, bet arī netīru un neētisku cilvēku, līdz ar to šis vārds izraisa pastiprinātas riebuma un naida emocijas. “*Sau*” ir semantiski pretējs vārds “*Büblein*”, kas apzīmē puisēnu, un fonētiski noskaņo klausītāju vai lasītāju pozitīvi. Pasakā trešajam zēnam notiek dramatiska lomu maiņa no “*Büblein*” uz “*Sau*”, no cilvēka uz lopu, no vīrišķā uz sievišķā apzīmējumu. Notiekot lomu maiņai, seko traģiski un šaušalīgi notikumi, kuru sekas ir trešā zēna nāve: “*Der Metzger gerieth nun verabredetermaßen an das Büblein, das die Sau sollte seyn, riß es nieder und schnitt ihm mit einem Messerlein die Gurgel auf, und die Unterköchin empfing das Blut in ihrem Geschirrlein.*” Vienā teikumā norādīta tikai upura abas lomas, reālā un pieņemtā. Uzsver, ka tas ir mazs zēns, kuru mēģina nogalināt, nevis cūka lopkautuvē. Šausmas tiek kāpinātas, un lasītājs sastopas ar nežēlīgu bērņu rotaļu, kas no lomu spēles pārvēršas slepkavībā. Pirms liktenīgā pavērsiena, rotaļā vēl pieaicinās divas meitenes, kuras palīdzēs pagatavot no cūkas asinīm desu: “*Ein Mägdlein, ordneten sie, solle Köchin seyn, wieder ein anderes, das solle Unterköchin seyn; und die Unterköchin solle in einem Geschirrlein das Blut von der Sau empfangen, daß man Würste könne machen.*”. Pārgriezot rīkli ar nazi (*und schnitt ihm mit einem Messerlein die Gurgel*), tekošās asinis savāc bļodā, ko meitene tur pie noslepkavotā zēna kakla. Jāatzīmē, ka līdzās pamātēm, cilvēkēdājiem un raganām, pavārs Grimmu pasakās pārstāv ļauno ienaidnieku tēlu grupu.¹⁰⁸ Bērņiem izplūst robeža starp realitāti un spēli, līdz ar to meitenēm un puisēniem nešķiet neparasti savākt rotaļu biedra asinis no pārgrieztā kakla. Atsevišķi vārdu krājums, — ko veido “*Köchin*”, “*Sau*”, “*Blut*”, “*Metzger*”,

¹⁰⁷ Warner, Marina. Rescuing Wonderful Shivery Tales. *The New York Review of Books*. 2015. gada 9. jūlijs. Pieejams: <http://www.nybooks.com/articles/2015/07/09/rescuing-wonderful-shivery-grimm-tales/> [skatīts 2016. gada 20. maijā]

¹⁰⁸ Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987. P. 143.

“Messer”. “Geschirr” —, saistās ar lopkaušanu un miesnieka arodu, kas šausmas neizraisa. Taču tiklīdz dzīvnieka vietu ieņem cilvēks, naratīvs iegūst pilnīgi citu šausmu un nežēlības pakāpi. Puisēns ir kāds, ar ko var asociēties gan bērns, gan pieaugušais. Pasakā cietsirdīgā un nežēlīgā veidā interpretēti vācu tradīcijas “Schlachtenfest” aspekti. Nosaukumā iekļauts darbības vārds “schlachten”, kas nozīmē “kaut”, “nokaut”. Vācu tradīcija Sv. Nikolaju saista ar “Schlachtenfest”, kurā ceremoniāli nogalina cūku, un no tās izgatavo desas. Reformācijas laikā pat radās leģenda, ka Lutērs ieviesis šo tradīciju, un ir tradicionālā ēdiena *bratwurst* izgudrotājs.¹⁰⁹ “Schlachtenfest” laikā, ievērojot rituālus, nogalina dzīvnieku, un vēlāk norisinās svinības. Taču pasakā nenogalina lopu, bet gan bērnu. Plūstošo asiņu vākšana norāda uz potenciālo sižeta attīstību, kurā pāriet no slepkavības uz antropofāģijas tēmu. Taču naratīvā notiek pagrieziena punkts ar pilsētiņas vai ciema domes vecākā parādīšanos. Slaktiņa semantisko lauku nomaina tiesas un atmaksas valodas lietojums. Neviens no domes nezina, kā sodīt miesnieku jeb puisēnu, jo tā bijusi tikai rotaļa. Viens no vecākajiem padomniekiem nāk klajā ar priekšlikumu. Puisēnu nostāda izvēles priekšā, no tiesneša rokas paņemt vai nu ābolu, vai nu Reinas guldeni: “*Einer unter ihnen, ein alter weißer Mann, gab den Rath, der oberste Richter solle einen schönen rothen Apfel in eine Hand nehmen, in die andere einen rheinischen Gulden(..)*.” Ja izvēlēšies ābolu, taps piedots un laists brīvībā, taču ja guldeni, izpildīs nāvessodu: “*(..) nehme es den Apfel, so soll es ledig erkannt werden, nehme es aber den Gulden, so solle man es tödten.*” Taisnīgu risinājumu piedāvā viedais un gudrais vīrs (*ein alter weißer Mann*). Arhetipiskais gudrā tēls vieš cerību par laimīgu un taisnīgu atrisinājumu. Folkloriste Sūzana Hanīmana (*Susan Honeyman*) uzskata, ka Grimmu pasakās iezīmējās absolūtisma laikmeta paradoksālā attieksme pret bērnu. Ja bērns apzinās savu rīcību, viņu var atzīt par vainīgu un sodīt. Taču neaptverot nodarītā smagumu, viņš paliek nevainīgs.¹¹⁰ Puisēna nevainīgumu pārbauda ar izvēli starp monētu un ābolu, starp kārdinājumu un šķīstību. Tradicionāli gan Rietumu kultūrā, gan Grimmu pasakās ābols ir kārdinājuma un ļaunā simbols, taču šajā pasakā tieši pretēji. Abu izvēļu lingvistiskie slāņi atšķiras, skaidri iezīmējot labo un sliktu izvēles ceļu. Nevainīguma apliecināšanas gadījumā puisēns taps brīvs (*ledig*), taču monētas gadījumā puisēnu vajadzēs nogalināt (*nehme es aber den Gulden, so solle man es tödten*). Izmantojot darbības vārdu “sollen”, to izsaka nevis, kā

¹⁰⁹ Scribner, R. W. *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*. London: The Hambledon Press, 1987. P. 319.

¹¹⁰ Honeyman, Susan. *Consuming Agency in Fairy Tales, Chlidlore, and Folkliterature*. New York: Routledge, 2010. P.99.

ideju, bet pavēli vai instrukciju. Konjunkcija “*aber*” paredz konkrētas implikācijas¹¹¹, bieži vien noraidot iepriekšējo teikuma daļu. “*Aber*” izmantojums ir cerību noliegums, lasītājs vai klausītājs pēkšņi aptver, ka puisēna liktenis var beigties pavisam citādāk. Taču puisēns izvēlās ābolu, apliecinot savu nevainību: “(..) *das Kind aber ergreift den Apfel lachend, wird also aller Strafe ledig erkannt.*” Pasaka noslēdzas ar smejošu puisēnu (*aber ergreift den Apfel lachend*), kurš paķer ābolu un dodas prom. “*Lachen*” norāda uz puisēna uzjautrināto stāvokli, kurā joprojām neapzinās padarīto. Puisēna rotaļīgums sasaucas ar bērniem, kuri spēlējas pasakas sākumā. Tomēr ņemot vērā kontekstuālo un semantisko lauku, pasakas noslēgums ir paradoksāls. “Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās” pretrunas apgrūtina iespēju saprast, kādas zināšanas vai mācības pasaka nodod tālāk. Ne visām pasakām jābūt ar didaktisku ievirzi, tās var būt izklaidējošas, vai tieši otrādi, radītas, lai šausminātu. Taču Kleista pierakstītais naratīvs biedē neziņas un nodarītā ļaunuma attiecību ziņā. Būtībā neziņa attaisno visšausmīgākos noziegumus, sevišķi, ja tā ir tikai rotaļa.

Martina Zeilera pierakstītais pasakas motīva variants ir vēl lakoniskāks, taču ar traģiskāku atrisinājumu, nekā pirmajā. Bērni kļūst par lieciniekiem cūkas nokaušanai, un nolemj kaušanas ainu izspēlēt rotaļā: “*Einstmals hat ein Hausvater ein Schwein geschlachtet, das haben seine Kinder gesehen (..)*”. Šajā naratīvā bērnus neapzīmē ar “*Büblein*” vai “*Mägdlein*”, bet gan vispārīgākajā „*Kinder*” lietvārdā. Bērni vēlāk imitē redzēto, sadalot miesnieka (*Metzger*) un upura (*Schwein*) lomas: “(..) *hat das eine Kind zum andern gesagt: »du sollst das Schweinchen und ich der Metzger seyn.*” Spēlējoties miesnieka lomas pārņēmējs, ar pliku nazi nogalina savu brāli, iedurot viņam kaklam (*seinem Brüderchen in den Hals gestoßen*). Ar “*seinem Brüderchen*” uzsver, ka brālis nokauj savu brāli, kuram ir ļoti plašs semantiskais slānis, sākot no Vecās Derības līdz Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) lugām. Brāļa slepkavības tēma ievērojami tika interpretēta kristīgās mākslas ietvaros, tajā skaitā vācu kultūras telpā. Brāļa slepkavība (*Brudermord*) sākās, kā rotaļa, taču tagad tā pazudinās visu ģimeni. Šī pasakas motīva slaktiņš notiek vienas ģimenes ietvaros, brālis nogalina brāli, vēlāk māte nogalina dēlu ar to pašu dunci, caurdurot viņa sirdi: “*zog sie das Messer dem Kind aus dem Hals und stieß es im Zorn, dem andern Kind, welches der Metzger gewesen, ins Herz*”. Nespējot kontrolēt dusmas (*Zorn*), māte nogalina otru dēlu (*stieß (..) in Herz*). “Iedurt dunci sirdī” vai “Iedurt dunci mugurā” norāda uz nodevību, kas šajā gadījumā ir mātes nodevība pret bērnu, šoka stāvoklī nespēj vairs pildīt mātes lomu. Ar

¹¹¹ Möllering, Martina. The Acquisition of German Modal Particles. *Linguistic Insights*. Vol. 10. Bern: Peter Lang, 2004. Pp. 32-33.

šo rīcību pārējā ģimene ir nolemta. Māte steidzās atpakaļ pie vannā atstātā bērna, lai konstatētu, ka viņš ir noslīcis: “*Darauf lief sie alsbald nach der Stube und wollte sehen, was ihr Kind in dem Badesüber mache, aber es war unterdessen in dem Bad ertrunken.*” Tāpat, kā pirmajā pasaku variantā, konjunkcija “*aber*” iezīmē iepriekšējā teikuma daļas noliegumu un kontrastu. Bērna noslīkšanu var uztvert simboliski kā sodu par slepkavībām ģimenē. “Māte steidzas pie bērna, bet (*aber*) viņš vannā tikmēr bija noslīcis.” Visu trīs bērnu nāve noslēdzas ar abu vecāku nāvi, māti izdara pašnāvību, savukārt tēvs no grūtsirdības par notikušo nomirst: “*die Frau so voller Angst ward, daß sie in Verzweiflung gerieth, sich von ihrem Gesinde nicht wollte trösten lassen, sondern sich selbst erhängte.*”. Nespējot kontrolēt izmisumu (*Verzweiflung*) un bailes (*Angst*), māte pakarās (*sich selbst erhängte*). Pasakas mokpilno nāvju apraksti padara šo par sevišķi šaušalīgu Grimmu naratīvu: “iedur savam brālim kaklā” (*seinem Brüderchen in den Hals gestoßen*), “iedur ar dunci sirdī” (*stieß (..) ins Herz*), “noslīkst vannā” (*in dem Bad ertrunken*) un “pakarās” (*sich selbst erhängte*). Rotaļā iesaistītos bērnu nokauj, savukārt vannā atstātais bērns un māte katrs citādākā veidā nomirst no elpas trūkuma. Fratricīds (*fratricide*) un filicīds (*filicide*) ģimenes ietvaros sižetiski ir sens, sastopams gan grieķu mītos, gan hinduisma stāstos. Slepkavība rotaļas laikā ir motīvs, ko var fiksēt romiešu autora Aeliāna (*Claudius Aelianus*) rakstītajā. Aeliāns parāda māti, kura dusmās nogalina otru bērnu, savukārt tēvs viņu soda ar nāvi.¹¹² Grimmī (vai Zeilers) mariticīda (*mariticide*) vietā mātes bojāeju atrsina ar pašnāvību. Pasakas “Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās” dažādo slepkavību, nežēlības veidi un neskaidrais morālais vēstījums izskaidro Arnima un citu kritiķu šaubas par pasakas atbilstību bērniem.

Cilvēku nokaušana vai tās mēģinājumi Grimmu pasaku krājumā neaprobežojas tikai ar “Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās” naratīvu. Starp spilgtākajiem piemēriem jāmin “Slepkavības pils” (*Das Mordschloß*) un “Dziedošais kauls” (*Der Singende Knochen*). Ar māšas Šarlotes (*Charlotte Grimm*) starpniecību, Grimmī iepazīs ar Annu Kristīnu fon Kinsku (*Anna Christina Francisca von Kinsky*. 1811. gadā viņa nosūtīja “Slepkavības pils” naratīva variantu nīderlandiešu valodā¹¹³, kuru Grimmī iztulkoja un iekļāva 1812. gada krājuma, taču ne vēlākajos izdevumos. To var skaidrot ar vairākiem iemesliem. Pirmkārt, pasakas naratīvs oriģināli bija pierakstīts nīderlandiešu valodā, un varēja fiksēt skaidras franču tradīcijas ietekmes. Taču pasakas makabrā noskaņa un atbaidošie apraksti, padarīja naratīvu nepieņemamu bērnu auditorijai. Pero “Zilbārža” naratīva ietekmi var fiksēt

¹¹² Rose, H. J. *A Handbook of Greek Mythology*. London: Routledge, 2005. P. 244.

¹¹³ Uther, Hans Jörg. *Handbuch zu den 'Kinder und Hausmärchen' der Brüder Grimm*. Berlin: De Gruyter, 2013. Pp. 439-440.

“Slepkavības pilī”, kas ir motīva interpretācija nīderlandiešu tradīcijā. 1811. gadā pierakstītā pasaka ievads ļoti tieši atsaucas uz “Zilbārdi”, taču būtiskas atšķirības iezīmējas tieši šausmu un vardarbības ainās, izvēlētajos valodiskajos līdzekļos. Nogrieztās galvas un asiņaino grīdu nomaina pagrabā sēdoša sieviete, kura tīra zarnas: “(..) *sie endlich an einen Keller kam, wo eine alte Frau saß und Därme schrappte.*” Ar *Därme* nevar noteikt to izcelsmi, taču to lasītājs noskaidro vēlāk. Atbildot uz jautājumu par savu nodarbi, vecā sieviete draudoši atbild: “*Ich schrapp Därme, mein Kind, morgen schrapp ich eure auch!*” Kontrastē uzruna “*mein Kind*” un draudi izktīrīt jaunās sievietes zarnas, neviešot skaidrību draudu nopietnības pakāpē. Izteiktie draudi sievieti izbiedē, un atslēga iekrīt asins peļķē. Atslēga ir apburta, tāpēc asinis nav iespējams nomazgāt. Pēkšņi nāves varbūtība kļūst par noteiktību: “*Nun ist euer Tod (..)*.” Pasakas stāstnieks lasītājam atklāj, kā līdzīgā nāvē gājušas bojā meitenes divas vecākās māsas. Vecākā sieviete izglābj meiteni, iesakot paslēpties siena kravas ratos. Grāfs atgriežas pilī, kur vecā sieva samelo par meitenes likteni: “(..) *da ich keine Arbeit mehr hatte, und sie morgen doch dran mußte, hab ich sie schon geschlachtet.*” Atklājas, ka pils saimnieks un vecā sieva bija vienojušies par meitenes nāves dienu, izvēloties to nogalināt ar brutālu paņēmienu. Atšķirība no “Zilbārža” galvenās varones, kura ziņkārības dēļ gandrīz zaudēja galvu, “Slepkavības pils” meitenes liktenis ir ārpus viņas kontroles. Grāfs organizē sērijveida slepkavības, un, neizprotamu iemeslu dēļ, vecā sieva palīdz izpildīt un slēpt noziegumus. Var spekulēt, ka vecā sieva ir viņa māte vai ragana, taču tekstā nepārprotamu norāžu nav. Vecā sieva ar asiņainām detaļām apraksta, ko izarija ar meitenes līķi: “*hier ist eine Locke von ihrem Haar, und das Herz, wie auch was warm Blut, das übrige haben die Hunde alle gefressen, und ich schrapp die Därme.*” Sirds (das Herz), siltās asinis (*warm Blut*) un ķermeni izbaro suņiem, paturot tikai zarnas. Iztīrītas zarnas tradicionāli izmanto desu apvalkiem. Tādā gadījumā pasakā ir netieši antropofāģijas elementi, jo iztīra cilvēku, nevis dzīvnieku zarnas. Asinskāro augstmani vēlāk viesībās apcietina un iesloga cietumā. Viesību laikā atklājas augstmaņa glēvā daba (*wobei dem sogenannten Herrn Graf so ängstlich ums Herz ward, daß er mit Gewalt weg wollte*), kas izskaidro, kāpēc šausminošos noziegumus pastrādā vecā sieva, nevis pats grāfs.

Salīdzinoši bērniem atbilstošāka ir pasaka “Dziedošais kauls”, kuru Grimmi 1811. gadā ieguva no Dorotejas Vaildas (*Dorothea Wild*). Brāļu sacensības un fratricīda tēmas apceri var fiksēt arī šajā Grimmu pasakā. Piezīmēs Grimmi rakstīja, ka atraduši motīvu arī kādā skotu dziesmā. Atšķirībā no “Dziedošā kaula” varianta, skotu dziesmā brālis no noslīkušās māsas atslēgas kaula izgatavo stabuli. Mežu un karaļvalsti apdraud un posta meža kuilis: “*Ein Wildschwein thät großen Schaden in dem ganzen Land, kein Mensch getraute*

sich in den Wald, wo es herum lief, und wer so kühn war und auf es einging und es tödten wollte (...)” Stāstījums ievada lasītāju pasakā ar brutāla un baisa zvēra darbību raksturojumu, iedvešot bailes un bijību, jo ikviens viņa pretinieks līdz šim ir ticis saplosīts ar ilkņiem. Meža kuilis ģermāņu un skandināvu folklorā un mitoloģijā attēlots kā cīnītājs, un tā nogalināšanu uzskatīja par varonības un spēka apliecinājumu. Karaļvalsts valdnieks apsola princesi izdot par sievu tam, kurš kuili nogalinās un atnesīs uz pili. Trīs brāļi nolemj, ka nogalinās meža zvēru. Svarīgi atzīmēt, ka atšķirība no iepriekš apskatītajām pasakām, runājot parmeža kuiļa nogalināšanu, izmanto “*tödten*”, nevis “*schlachten*”: “*wollten das Wildschwein aufsuchen und tödten.*” Meža kuili nevar tik viegli nokaut kā mājsaimniecības cūku, tikai varonīgā cīņā to var uzvarēt un nogalināt. Jaunākajam brālim mežā palīdz burvis, sniedzot cīņai noderīgo šķēpu (*Lanze*). Izdodas nogalināt meža kuili, taču vecākie brāļi, skaudības uzplūdā, savstarpēji vienojas jaunāko brāli nogalināt: “*(...)da machten die beiden ältesten einen Anschlag auf des andern Leben (...)*” Vecākie brāļi īstenot atentātu (*Anschlag*) pret savu brāli, piekaujot viņu līdz nāvei (*schlugen ihn todt*) un apglabājot zem tilta (*begruben ihn tief unter der Brücke*). Pēc vairākiem gadiem kāds gans uziet vienu no kauliem, un izgrebj no tās raga iemuti. Nelielais kauls sāk dziedāt, izstāstot ganam par fratricīdu (*meine Brüder mich erschlugen unter die Brücke begruben*) un vecāko brāļu tālāko likteni (*um das wilde Schwein für des Königs Töchterlein*). Gans nogādā kaulu karalim, kurš, dzirdot jaunākā brāļa likteni, piespriež abiem vecākajiem šaušalīgu nāves sodu. Brāļus iešuj auduma maisos, un iemet upē, kur tie noslīkst (*ward in einen Sack genäht und lebendig ersäuft, die Gebeine des Gemordeten*). Savukārt nogalināto brāli apglabā skaistā baznīcas pagalmā. Šīs pasakas gadījumā baisākais nav fratricīds, bet gan neizpildītie apbedīšanas rituāli. Apglabājot brāli nesvētītā zemē, viņa gars nevarēja būt mierīgs, tāpēc kauls dziedāja par asiņainajiem notikumiem. Nogalinātam brālim karalis izrāda pateicību, apglabājot to baznīcas pagalma zemē. Vecākos brāļus savukārt soda ar mokpilnu nāvi, liedzot tiem mieru pēc nāves. Vācu tieslietu vēsturē var fiksēt, ka no sodu veida izvēles, priekšroka bija ,slepkavām izpildīt nāvessodu, slīcināšana.¹¹⁴ Bērnu neiebiedēs pasakā aprakstītā brāļa slepkavība, bet gan māņticīgie ticējumi un sods par noziegumu.

Nežēlības un vardarbības semantisko lauku Grimmu pasakās noslēgs pasakas “Kadiķa koks” analīze. Tā līdzās “Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās”, ir viena no baisākajām pasakām 1812. gada izdevumā. Tā pirmo reizi publicēta pomerāniešu dialektā,

¹¹⁴ Bottingheimer, Ruth. *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. University of Pennsylvania Press, 1986. Pp.222-223.

vēlākos izdevumos augstajā vācu valodā. Pasakas centrālā tēma ir kanibālisms ģimene un atdzimšana, bērna saikne ar divām mātēm pasakas garumā. Naratīva semantiskos slāni pamatīgi veido kristīgās reliģijas simbolika, tēmas un morāle. Stāsts sākas ar jaunu sievieti, kura vēlas, lai viņai piedzimtu bērns balts kā sniegs un sarkans kā asinis (*Hätte ich doch ein Kind, so rot wie Blut und so weiss wie Schnee*). Viņai piedzimst puisēns, taču pati drīz mirst. Viņas pēdējā vēlēšanās ir tikt apglabātai pie kadiķa koka, kur vēlējās puisēnu. Pēc sievas nāves puisēna tēvs apprec citu sievieti, ar kuru piedzimst kopīga meita Marlēna. Pamāti neapmierina, ka viss reiz piederēs puisēnam, nevis viņas meitai. Viņu sāk ietekmēt velns (*Böse*), kārdinot un iedvešot naidu. Tāpēc viņa sāk dažādiem paņēmieniem kaitēt puisēnam: iedunkāt (*bust em hier un knuft em daar*), sist pļaukas un grūstīt (*stiess ihn aus einer Ecke in die andere*). Kādu dienu ģimenei ir āboli mājās, pamāte vēlas tajos dalīties tikai ar meitu. Pārņākot puisēnam mājās, nelabais viņu atkal pārņem, un ar ābolu vilina zēnu lielas lādes virzienā. Puisēns pamana neatbilstību starp pamātes labdabīgo jautājumu (*Mein Sohn, willst du einen Apfel haben?*) un briesmīgu sejas izteiksmi (*Mutter, was siehst du so grässlich aus!*). Puisenēm pietuvojoties lādei, pamāte atlaiž vāku, kas nocērt zēna galvu: “*Und als der kleine Junge sich hineinbückte, da riet ihr der Böse; bratsch!*” Puisēna galva nokrīt starp āboliem, atklājot šausmīgu skatu — asiņaina galva starp sarkaniem āboliem. Ar baltu kabatas lakatiņu sasiens galvu ar pārējo ķermeni, un aicina atnākt savu meitu, lai tā brālim uzsit pa galvu. Nenojaušot mātes pastrādāto grēku, meitene paklausa, un šokā noskatās, kā brāļa galva nokrīt no viņa kakla (*Schlug sie den Deckel zu, dass der Kopf flog und unter die roten Äpfel fiel.*). Pamāte puisēnu sacērt gabalos, miesu pievienojot sautējumam, ko pasniegs vakariņās. Marlēna nespēj pārtraukt raudāt, viņas asarām krītot katlā (*Marlenchen aber stand dabei und weinte un Zweinte, und die Tränen fielen alle in den Topf, und sie brauchten kein Salz.*), kurā vārās viņas brālis. Pamāte pasniedza vīram vakariņās pagatavotu viņa paša dēlu, kur viņš sārtīgi apēd: “*Gebt mir mehr, ihr sollt nichts davon aufheben, das ist, als ob das alles mein wäre.*” Marlēna savāc zem galda pamestos brāļa kaulus zīda lakatā, apglabā tos zem kadiķa koka. Dēls nonāk atkal pie mātes un zemes, no kuras nācis. Kadiķis aizdegās, un no dūmiem izlido putns, dziedot dziesmu par māti, kas viņu nogalināja, un par tēvu, kas viņu apēda. Putns aizlido, dziedot dziesmu sastaptajiem tēliem, kas dāvā viņam dažādas veltes tikai, lai tas viņiem priekšā nodziedātu. Putns atgriežas mājās, skaļi dziedot par māti, kas viņu nogalināja, un tēvu, kas viņu apēda. Pamāte nevar to izturēt, un vēlas atrasties dziļi zem zemes (*Ach, dass ich tausend Klafter unter der Erde wäre, dass ich das nicht zu hören brauchte!*), atgriezties pirmatnējā eksistences stadijā. Putns uzgāž dzirnakmeni uz pamātes galvu, sagraujot to pilnībā: “*Und als sie aus der Tür kam, bratsch! Warf ihr der Vogel den*

Mühlstein auf den Kopf, dass sie ganz zerquetscht wurde.” Lūkasa evaņģēlijā (17, 2) Jēzus Kristus mācekļiem saka, ka jāsoda tie, kas ievēd bērņus grēkā. Šo grēcinieku sods ir tapt iemestiem jūrā ar dzirnakmeni kallā. Marlēna grēkoja mātes dēļ, līdz ar to atbildība gulstas uz pamāti. Skaņa “*bratsch*” noslēdz atdzimšanas ciklu, un putns pārvēršas atkal par zēnu.¹¹⁵ Otrās mātes nāve un atgriešanas zemē, ļauj puisēnam atdzimt. Metamorfozes laikā no zemes atkal paceļas uguns un dūmi, tieši tāpat, kā pie kadiķa koka. Atdzimšanas tēmas sakarā, jāpiemin kanibālisma nozīme. Apēdot puisēna miesu, tā nokļūst zemajā ķermeņa daļā, kura ir auglīga. Ķermeņa apakšējā daļa ir auglīga tāpat kā zeme, sniedzot iespēju atdzimt. Pasakas atdzimšanas tēmas pilnīgākai izpratnei var izmantot Mihaila Bahtina skaidrojumu, kurš zemi interpretē kā elementu, kas aprij un iznīcina, tajā pašā laikā ir dzimšanas un atdzimšanas elements. Kanibālisms pasakas kontekstā kļūst par nepieciešamu alegorisku paņēmienu, lai runātu par mūžīgo dzīvības un nāves ciklu. Pasakā “Kadiķa koks” saplūst kristīgās un pagāņu kultūras mitoloģijas, to priekšstati par dzīves ciklu un pasaules kārtību. No analizētajām Grimmu pasakām, “Kadiķa koks” ir semantiski bagātākais naratīvs, kurā ir dažādu kultūru zīmes, tradīcijas un priekšstati.

Šausmu un briesmu lietojums pasakās nav pašmērķīgs, bet gan nepieciešams refleksijā par būtiskiem indivīda un sabiedrības dzīves jautājumiem. Ar pārmērīgi asiņainām vai baisām ainām iespējams notvert lasītāja uzmanību, izaicināt tā pārlicības, liekot pārvērtēt zināmo. Pasaka būs sižetiski spraigāka un interesantāka, ja būs negaidīti pavērsieni, neatvairāmi ļaundari, un galvenais varonis atradīsies nāves briesmās Tomēr naratīva spēja aizraut nav vienīgais iemesls, kāpēc Grimmu pasakas pārpilnas spilgtiem asinsizliešanas un šausmu elementiem. Pārmērības uzsver sociāli nepieņemamas uzvedības izpausmes, kurām ir traģiskas sekas. Biedējošais uzrunā tieši ar saviem daudzajiem semantiskajiem slāņiem. Kultūrvēsturiskā kontekstā var skaidrot dažādās tradīcijas, rituālus un pat sodus, taču ne kanibālisma jeb antropofāģijas aspektus. Var mēģināt konkrēta naratīva izplatību saistīt ar vēsturiskiem periodiem vai notikumiem, taču tie būtu aptuveni minējumi. Vairāki pētnieki gan kanibālisma un bērņu pamešanas mežā sižetus saista ar bada periodiem, sevišķi Pero pasaku “Īkstītis” un 1693. gada bads. Tomēr kanibālisms Grimmu pasakās vairāk ir simbolisks un alegorisks paņēmiens, nevis kultūras fakts.

3.2. Antropofāģijas un slepkavības tēmas Šarla Pero pasakās

¹¹⁵ Kudzus, W. G. *Terrors of Childhood in Grimm's Fairy Tales*. Berlin: Peter Lang, 2005. P. 128.

Franču rakstnieka Pero pasakas pārstāv eiropēiskās literatūras kanonu, tā ietekmējušas vēlāko laiku pasaku krājumus un ievērojamu daļu no 20./21. gadsimta bērnu kinofilmām un izrādēm. Vairākas Pero pasakas ieguvušas mērenāku un rotaļīgāku raksturu, atmetot asiņainākos un pretrunīgākos teksta elementus. Starp princesēm un atjautīgiem runčiem Pero pasakās mājo arī cilvēkēdāji, sērijveida slepkavas un ļaunas raganas. Renesanses un absolūtisma laikmetu tumšākās lappuses rezonē arī Pero pasakās bērniem. Pero rakstnieka erudīcija atspoguļojas arī viņa pasakās, kurās ir atsauces uz latīņu tekstiem, mītiem, Bībeli, sešpadsmitā gadsimta stāstiem un sava laikmeta franču dzeju un prozu. Autora darbos meklējamas dzirdēto un stāstīto pasaku alūzijas, un pārstrādāti daži Leterjē un D'Alnojas salonu stāstu elementi.¹¹⁶ Pero izmanto stāstu repertuāru, ko atpazīst un saprot 17. gadsimta beigu franču sabiedrībā. Atsauces uz vēsturiskām tiesas prāvām vai galma skandāliem ir tik saprotamas, ka lasītāji nolasa tekstā iekļauto informāciju. Sociologs Artūrs Franks (*Arthur Frank*) šo fenomenu nosaucis par naratīvu habitusu (*narrative habitus*), kurā lasītājs reaģē tikai uz viņam pazīstamiem stāstiem.¹¹⁷ Pero plašo naratīvu habitusu pārstrādāja tā, lai cildinātu moderno franču literatūru, kurā iekļāvās brīnumpasaku žanrs. Mūsdienu lasītāji reaģē tikai uz nelielu daļu no bagātīgā Pero naratīvu habitusa, kas var izskaidrot pasaku vienkāršošanu un pielāgošanu laikmetam.

Analīzē darba autore analīzē balstās uz Pero oriģinālo pasaku krājuma pārīzdevumu¹¹⁸, savukārt salīdzināšanai Kristofera Betsa (*Christopher Betts*) un Sarmītes Madžules tulkojumus attiecīgi angļu un latviešu valodā.

Pero pasaku “Zilbārdis ” (*Barbe bleue*) retāk iekļauj bērniem paredzētos pasaku krājumos tās pārmērīgo brutalitātes un draudu ainu dēļ. “Zilbārža” naratīvu atšķirīgākos variantos var atrast eiropiešu, austrumu un Āfrikas folklorā, taču Pero vistīcamāk izmantojis naratīva variantu no Bretaņas apgabala. Pasaka par Zilbārdi ir vismazāk rediģētā Pero pasaku krājumos, saglabājot noslēpumainību, neziņu un šausmas, kuras bija iekļautas pieaugušo auditorijas stāstos.¹¹⁹ Valoda nav atturīga un mērena, runājot par asiņainajiem līķiem Zilbārža šausmu kambaros, tā izmanto spēcīgus epitetus sievas šausmu attēlošanā. Literatūras un kultūrvēstures pētnieki mēģina Zilbārža tēlu saistīt ar reālu vēsturisko

¹¹⁶ Zipes, Pp. 44-45.

¹¹⁷ Frank, Arthur W. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Pp. 52-54.

¹¹⁸ Perrault, Charles. . *Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948.

¹¹⁹ Tatar, Maria. *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton: Princeton University Press, 2004. P. 15 Pieejams: <http://press.princeton.edu/chapters/s7894.pdf> [skatīts 2016. gada 20. maijā]

personību pastrādātajiem noziegumiem, konkrēti Žilu de Rē (*Gilles de Rais*) un Bretaņas valdnieku Konomoru (*Conomar*), kurš nocirta savas sievas galvu. Francijas maršalu Žilu de Rē apsūdzēja sātānisma piekopšanā un vairāk nekā simts bērnu slepkavības. Tomēr ne Bretaņas Komorons, ne Žils de Rē nav precīzs Zilbārža pirmtēls. Ungāru izcelsmes literatūrzinātniece Marija Tatara (*Maria Tatar*) apgalvo, ka apburtā atslēga un aizliegtais kambaris norāda uz to, ka Zilbārdis galvenokārt ir kolektīvās iztēles auglis¹²⁰. Nevar noliegt kultūrvēsturisko kontekstu, atsevišķu personību ietekmi uz tēla attīstību, taču, tāpat kā krievu Baba Jaga, Zilbārža tēls primāri eksistē folkloras tradīcijā.

Pasakas ievadā Zilbārdi raksturo kā baisu un neglītu viņa bārdas dēļ: “(..)*mais par malheur cet homme avoit la barbe bleue; cela le rendait si laid et si horrible.*”[*Sk. 1.2. pielikumu*]. Mītu pētniece Marina Vornere (*Marina Warner*) norāda, kā bārda veido asociācijas ar briedumu, vīrišķību un iekāri, taču absolūtisma laikmetā bārdas kļuva par autsaideru un izvirtušu vīriešu atpazīstamības zīmi. Mūsdienu lasījumā gan bārdas sociālās šķiras piederība absolūtisma laikmeta kontekstā ir semantisks diahronisms. Vēlāko laiku lasījumā notiek semantiska nozīmju maiņa, kurā par primāro nozīmi kļūst bārda kā brieduma un iekāres zīme. Bārdas draudīgumu bagātina bārdas zilā krāsa, tās nedabiskums un savādums.¹²¹ Izmantojot partikulu “*si*”, uzsver Zilbārža draudīgo tēlu, zilā bārda viņu padara “tik neglītu un tik baisu” (*si laid et si horrible*). Partikula ir sintaktisks tēla raksturojuma pastiprinātājs, intensificējot nozīmi ekonomiskiem valodas līdzekļiem, kas ir sevišķi svarīgi Pero lakoniskajās pasakās. Pasakas stāstnieks sniedz nākamo informācijas un raksturojuma kārtu, atklājot, ka iepriekšējās Zilbārža sievas pazudušas noslēpumainos apstākļos: “*Ce qui les dégoûtoit encore, c'est qu'il avoit déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savoit ce qu'elles étoient devenues.*” Partikulu “*déjà*” izmanto kontekstuāli, lai fokusētu uzmanību uz konkrētu teksta daļu.¹²² Šajā gadījumā lasītājam liek pievērst papildus uzmanību pazudušo sievu faktam, kas seko Zilbārža baisā tēla raksturojumam. Jaunā sievietē dodas uz Zilbārža brīnumaino un skaisto pili, kuras bagātība un krāšņums apbur. Pēc kāda laika pils saimniekam jānododas prom, atstājot meitenei visas atslēgas: “*Ouvrez tout, allez par-tout ; mais pour ce petit Cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'est rien que vous ne deviez attendre de ma colère.*” Zilbārdis aicina meiteni atvērt visas durvis, iet iekšā visās telpās, izņemot nelielo kambarīti.

¹²⁰ Ibid. P.16.

¹²¹ Warner, Marina. *Bluebeard's Brides: The Dream of the Blue Chamber. : Grand Street*, Vol. 9, No. 1, Autumn, 1989, Pp. 121-30.

¹²² Hansen, Britt Mosegard. *Particles at the Semantics. /Pragmatics*. Amsterdam: Elsevier, 2008. P. 160.

Ja Zilbārdis uzzinās par viņas atrašanos kambarī, viņa dusmas nebūs apvaldāmas. “*Cabinet*” lietvārds implicē nelielu telpu, taču ar “*petit*” mēģina pastiprināt telpas nenozīmīgu. Zilbārža noklusētā telpas patiesā nozīme kontrastē ar sniegto aprakstu. “*petit cabinet*” šajā gadījumā ir litota, ar reduktīvu paņēmienu maldinot meiteni par telpas nozīmi un lietojumu. Zilbārža runas pragmatiskās sekas ir meitenes vēlme apskatīt telpu un saprast, kāpēc vīrs nevēlas viņas klātbūtni tur. Brīdinājums, neatvērt mazā kambara durvis, patiesībā ir Zilbārža apzināts valodas lietojums, lai jaunā sieva pārkāptu noteikumu, un būtu iemesls viņu nogalināt. Zilbārdis ar valodas palīdzību izliek pārdomātu slazdu, kurā sieva “iekrīt”. Jaunā sieva uzreiz dodas apskatīt kambari, pirms Zilbārdis atgriežas pilī. Steidzoties, vairākas reizes gandrīz pakrīt un salauž sprandu: “*elle y descendit par un escalier dérobé, et avec une telle précipitation qu'elle pensa se rompre le col deux ou trois fois.*” Iespējama galvas daļas zaudēšana (*rompre le col*) sagatavo lasītāju atklāt mazā kambara patieso nozīmi. Atverot kambara durvis, paveras šausminoša aina: grīda ir klāta ar sarecējušām asinīm, kurās saguldītas nocirstas sieviešu galvas, savukārt to ķermeņi ir piesieti pie sienas (*le plancher étoit tout couvert de sang caillé, que réfléchissoit les corps de plusieurs femmes mortes, et attachées le long des murs*). Zilbārža izteiktie draudi, baisais tēls un pastrādātie noziegumi izveido vienotu ļaundara un slepkavas tēlu, Džeka Uzšķērdēja tipu, kurš brutāli nogalina sievietes izpriecai. Tekstā kļūst skaidrs, ka Zilbārža iepriekšējās sievas, “*plusieurs femmes*”, ir viņas acu priekšā: “*les corps de plusieurs femmes mortes*”. Stāstnieks apstiprina lasītāja nojausmu, precizējot, ka tās ir visas Zilbārža sievas, kuras viņš vienu pēc otras nežēlīgi nogalināja: “*C'étoient toutes les femmes que Barbe-Bleue avoit épousées, et qu'il avoit égorgées l'une après l'autre.* Ar intensitātes ziņā spēcīgo verbu “*égorgées*” norāda, ka lasītāji un galvenā varone nonāk aci pret aci ar slaktiņu, brutalitātes un deviances sekām. Iekrītot burvju atslēgai asins pelņķē, to vairs nav iespējams nomazgāt. Burvju atslēga ir Zilbārža triks, kā uzzināt par sievas nepaklausību. Atgriežoties pilī, burvju atslēga apstiprina sievas nepaklausību, un Zilbārdis nolemj viņu sodīt, pievienojot kambara līķu kolekcijai: “*“Je le sais bien, moi : vous avez voulu entrer dans le cabinet : hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues.”*” Zilbārdis ironiski norāda, ka sieva varēs ieņemt vietu starp pārējām dāmām (*irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues*), ar to implicējot, ka nogalinās viņu. Atslēga (*clef*) pasakā apzīmē Zilbārža aizliegumu un brīdinājumu, taču arī priekšmetu, ar kura palīdzību atklājas baisā tēla patiesā daba. Dārdoši kliezot, Zilbārdis pavēl sievai nākt lejā, lai to nogalinātu. Turot aiz matiem, paceltā roka ir milzīgs duncis (*grand coutelas à la main*), ar kuru plāno nogriezt sievas galvu. Sieviešu ķermeņu kropļošana ir nozīmīgs temats, kuram Pero sevišķu

uzmanību nepievērš. Neskaitot asiņainās un baisās aina, Pero nekritizē Zilbārža rīcības. Sieviešu brutālās nāves cēlonis ir viņu ziņkārība, nevis Zilbārža vardarbīgais raksturs un slepkavnieciskās tieksmes. Pero iedvesmoja mutiskās tradīcijas pasaku spēja uzrunāt ar parodijām, dramatiskiem sižetiem, skatoloģisku humoru un nekontrolētu vardarbību. Zilbārža tēls iedarbīgi padara pasaku aizraujošu un atmiņā paliekošu. Dārdošā balss, dusmu lēkmes, brutalitāte un slepkavības nodomi naratīvu padara straujāku un interesantāku. Vardarbība un šausmas padara dinamiskāku pasakas valodu un sižetu, kā, piemēram, to var redzēt pasakas noslēgumā: *“puis la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abattre la tête.”* Sievu pēdējā brīdī izglābj māsas Annas sūtītie bruņinieki, kuri aptur Zilbārdi, ietriecot zobenus viņa ķermenī (*Ils lui passèrent leurs épées à travers le corps, et le laissèrent mort*). Pasakā “Zilbārdis” vardarbības un šausmu leksika pastāv pamatā denotatīvā nozīmē, ļoti spilgti un konkrēti parādot Zilbārža pastrādātos noziegumus. Mūsdienu lasījumā semantiskā lauka konotatīvās nozīmes būtu iespējams fiksēt un analizēt tikai pēc padziļinātākas Pero laikmeta kultūrvēsturiskās izpētes.

Pero pasakas “Aizmigusī meža skaistule” (*La belle au boison dormant*) variants gadsimtu garumā ticis modificēts visvairāk, zaudējot daļu no sižeta. Pasakā nav tikai apburta princese un pārdabiskas būtnes, bet arī vardarbība un kanibālisms. Apvainojusies ragana nolād princesi un visu karaļvalstu, taču labā feja lāstu daļēji atvairā, un pils vēlāk iegrimst simtgadu miegā. Sižetiski pasaka pārceļas simts gadu nākotnē, kur klīst nostāsti par pili un tajā dzīvojošu cilvēkēdāju: *“qu'un Ogre y demeurerait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise.”* Atšķirībā no varoņiem stāstnieks un lasītājs apzinās, ka pilī nedzīvo cilvēkēdājs. Tomēr iegūst informāciju par pasakas telpā dzīvojošo cilvēkēdāju (*Ogre*), kurš mēģina notvert pēc iespējas vairāk bērnus (*il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper*), lai vēlāk tos apēstu (*pour les pouvoir manger*). Vārda “ogre” etimoloģiskā sakne nāk no etrusku dievības Orkusa (*Orcus*), kurš ēda cilvēku miesu.¹²³ Pirmo reizi cilvēkēdāju apzīmējošo vārdu “ogre” izmantoja tieši Pero savās pasakās “Īkstītis” un “Aizmigušā meža skaistule”. Vēlāk pasakā atklājās, ka cilvēkēdājs ir sieviete, ko Pero apzīmē ar “ogresse”. Ierodoties pilī, karaļdēls ierauga pili, kura izskatās iegrimusi nāves miegā, visapkārt guļ nekustīgi ķermeņi un valda baiss klusums. Viņš pamodina princesi, ar kuru kopā pamostas pārējie pils iemītnieki. Karaļdēls pēc pāris gadiem apprec princesi, un viņiem piedzimst divi bērni: Ausma (*Aurore*) un Diena (*Jour*). Ar viņiem pilī kopā dzīvo karaliene māte. Atklājas viņas cilvēkēšanas paradumi, un grūtības saglabāt

¹²³ Brunel, Pierre. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York: Routledge, 2016. P. 914.

paškontroli, ieraugot mazu bērnu, kuru labprāt apēstu. Karalis dodas karagājiena, atstājot sievu ar bērniem savas mātes aizgādībā, nenojaušot briesmas, kurām būs pakļauta viņa ģimene. Karaliene māte nosūtu karalieni ar bērniem uz lauku māju mežā, lai vēlāk tos apēstu. Mežs pasakā ir maģiska vieta, kur notiek pārdabiski un šausmīgi atgadījumi. Pirms tam princese nokļuva raganas lāsta vara, savukārt tagad draud mokpilna nāve. Karaliene māte pavēl kalpam nogalināt mazmeitu Auroru (*Aurore*), izvārīt to sīpolu un sinepju mērcē, un pasniegt vakariņās. Vēlāk izsaka identisku lūgumu attiecībā uz mazdēlu Dienu (*Jour*). Bērnu vārdi *Aurore* un *Jour* pārstāv solārās mitoloģijas un kosmoloģijas semantisko lauku. Etrusku mītos Orkuss ne tikai ēda cilvēku miesu, bet arī sauli. Tādējādi arī cilvēkēdāja (*ogress*) vēlas apēst savus mazbērnus Auroru (*Aurore*) un Dienu (*jour*). “*Ogre*” saglabā etimoloģiskās saknes semantisko slāni, kurš sižetiski realizējas pasakas kontekstā. Kalps bērnu vietā pasniedz nokautus jēriņus, jo nespēj bērnu nogalināt. Cilvēkēdāja pavēl nogalināt vedeklu, un pagatavot tajā pašā mērcē, kur viņas mazbērnus (*manger la Reine à la même sauce que ses enfants*). Kalps mēģina vedeklu nogalināt, taču apžēlojas, un viņas vietā pasniedz nokautu kazlēnu. Karaline māte ir apmierināta ar padarīto, līdz izdzird pagrabā bērnu balsis un saprot, ka ir tikusi apmuļkota. Viņa pavēl pagalmā novietot toveri, un to piepildīt ar odzēm un krupjiem. Karaliene jau gatavojas toverī iemest vedeklu un mazbērnus, kad atgriežas karalis. Sadusmota un izmisusi, viņa pati ielec toverī ar galvu pa priekšu: “*se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu’elle y avait fait mettre.*” Odzes un krupji pārstāv htonisko pasauli, kurā valda pazemes dievības, starp tām arī etrusku dievs Orkuss. Ielecot mūdžu pārpildītajā toverī, cilvēkēdāja (*ogress*) atgriežas sev piederīgajā htoniskajā pasaulē. *Ogre* etimoloģiskās saknes semantiskie līmeņi materializējas pasakas naratīvā. Htoniskās pasaules semantika un kanibālisma tēmas apspēlēšana panāk baisu noskaņu, izraisot lasītājā riebuma un izbaiļu sajūtas. Pero apburtās princeses naratīvu spēcīgi papildina ar mitoloģiju, vienkārši izvēloties tēlu ar vārdu “*ogre*”, un attīstot to pasakas sižeta kontekstā.

Otra pasaka ar cilvēkēdāja tēla klātbūtni ir “Īkstītis”, naratīvs par apķērīgu puisēnu, kurš izglābj ģimeni un apmuļķo nežēlīgu cilvēkēdāju. Īkstīti ar pārējiem brāļiem un māsām tēvs atstāj mežā, jo apkārtnē valda bads, viņi nevar vairs pabarot savus bērnus. Mežā bērni atrod māju, kur nolemj doties lūgt pajumti. Mājas saimniece viņus redzot, iesaucās: “*Hélas! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus?*” Ar interjekciju “par nelaimi” (*hélas!*) namamāte pavēsta, ka bērni neveiksmīgi atraduši nežēlīga un baisa cilvēkēdāja māju. Saimniece bērnus ielaiž, paslēpjot tos zem gultas. Vēlāk briesmīgais cilvēkēdājs (*plus cruel de tous les Ogres*) saož mazos bērnus, izvelk aiz kājām no gultas apakšas un sola apēst nākamajā dienā. Viņš

neklausās bērnu žēlabas, iztēlojoties to garšu (*les dévorait déjà des yeux*). Abu Pero pasaku cilvēkēdājus saista vēlme pagatavot bērnu miesu garšīgā mērcē, ilustrējot to zemisko un negausīgo dabu. Pasakas šausminošākas ainas saistītas ar cilvēkēdāja septiņām meitām, un to nāvi: “*En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles.*” Trinot lielu nazi (*un grand couteau (...) l’aiguillait sur une longue pierre*), lieliem soļiem kāpjot augšā, cilvēdājs gatavojas tumsā nogalināt Īkstīti un viņa brāļus un māsus. Īkstīša viltības dēļ pārgriez rīkles savām septiņām meitām, atstājot to līkus asinīm pilnās gultiņās. Cilvēkēdāju soda ar filicīdu, kuru viņš pastrādā neapzināti. Atverot durvis, sieva ierauga septiņas meitas mirkstam pašu asinīs: “*ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang.*” Tāpat kā pasakā “Zilbārdis”, izmanto verbu “*égorgées*”, lai implicētu asinspirti. Slaktiņa rezultāts paveras pasakas varoņiem un lasītājiem. Atšķirībā no “Zilbārža” un “Aizmigušās meža skaistules”, “Īkstīša” vardarbības un šaušalīgā semantiskais lauks ir ievērojami šaurāks, kas izskaidro, kāpēc nedz cilvēkēdājs, nedz tā izteiktie draudi izraisa bailes.

Pero pasaku pragmatiska un semantiska analīze atklāj to lingvistisko un kultūrvēsturisko bagātību. Pasaku lakoniskās formas ietvaros izdodas aptvert plašu vardarbības un antropofāģijas semantisko lauku, un risināt dažādas tēmas mītiskās pasaules kontekstā. Vārdu etimoloģiskās saknes denotatīvās un konotatīvās nozīmes izsaka pasakas ietvaros, tās materializējot, padarot par daļu no sižeta. Ar dažādiem pragmatiskiem un sintaktiskiem paņēmieniem, Pero intensificē pasaku naratīvus ar šaušalīgo un vardarbīgo, lai izklaidētu pasaku klausītājus un lasītājus. Pero naratīvu habituss iekļauj zināmus stāstus sun mītus, padarot pasakas saprotamākas un uztveramākas plašāka lasītāju loka. Protams, Pero pasakās ir mutiskās tradīcijas sižetu modifikācijas, taču semantiskie slāņi ir skaidrāki un vieglāk fiksējami nekā Grimmu pasakās.

4. GROTESKAS PRAGMĀTISKIE UN SEMANTISKIE ASPEKTI

4.1. Marginālījas Šērvuda Andersona stāstā “Dīvainis”

1919. gadā Šērvuds Andersons publicēja arhetipiskas amerikāņu lauku pilsētas stāstu ciklu „Vainsburga, Ohaio” (*Winesburgh, Ohio*), aplūkojot mazpilsētās dzīvojošo vientulību un atsvešinātību. Rakstnieks cikla ievadā „Grotresku grāmata” (*The Book of Grotesques*) formulē cilvēka pārvēršanos groteskā nosacījumus: „Pasaules radīšanas sākuma bija dažādas domas un idejas, taču nebija patiesības. No daudzām neskaidrām domām cilvēks radīja patiesības par pasauli, un tās bija skaistas. (...) Taču tad nāca cilvēki, kas katrs paņēma savu patiesību. Patiesības padarīja cilvēkus par groteskā. Tiklīdz kā cilvēks piesavinājās kādu no patiesībām, nosauca to par savu, un veidoja savu dzīvi pēc tās, cilvēks kļuva par grotesku, bet piesavinātā patiesība pārvērtās nepatiesībā.”¹²⁴ Amerikāņu rakstnieks stāstos runā par reliģijas un jebkuras ideoloģijas postošo ietekmi uz indivīdu. Atrodoties spēcīgā reliģijas vai ideju ietekmē, cilvēks komunikācija ar sevi un citiem ievēro stingras robežas. Viņa teiktais iegūst jaunu semantisko slāni.

Vērā ņemams Šērvuda Andersona daiļrades pētnieks Īrvings Hovs (*Irwing Howe*) apgalvo, ka Vainsburgas groteskie iedzīvotāji ir skarbās vides upuri, kurā ir pakļauti ekspluatācijai, atsvešinātībai un vientulībai. Šīs nelaimīgās pilsētiņas iedzīvotājus apgrūtina komunikācija ar citiem, viņus ierobežo sevis pašu nicinājums un kautrīgums. Ikviens vainsburgietis ir marginālījās dzīvojošs, jo izolējis sevi no pārējās sabiedrības. Viens no stāstiem, kurā spilgti izpaužas sevis nicinājums un pašizolācija, ir “Dīvainis” (*Queer*). Grotesko tekstā var noteikt pamatā ar pragmatisku analīzi, taču nepieciešams saprast vārda “*queer*” semantiku, to dažādo nozīmju izpausmi tekstā un ietekmi uz naratīvu.

Stāsta galvenais varonis Elmārs Kaulijs strādā tēva dažādo lētpreču veikaliņā. Viņa tēvu Ebnezeru Kauliju iedzīvotāji uzskata par ērmotu, jo viņš vienkopus pārdod medus burciņas un jumtu krāsu kārbas. Tēvs un dēls ir savādi, taču katrs citādāk. Elmārs ir garš, izstīdzējis jauneklis ar spēcīgām rokām un izteiktu bālumu. Varoņa baisās un savādās iezīmes izpaužas viņa raksturā un seksuālajā identitātē.

Savukārt Ebnezera savādums izpaužas viņa groteskajā ķermenī. Uz viņa kaulainā kakla ir izspiedusies lipoma, kuru tikai daļēji nosedz sirmā bārda (*on his scrawny neck was*

¹²⁴ Anderson, Sherwood. Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. New York: Signet Classics, 2005. P.6.

a large wen partially covered by a grey beard). Kādreizējais fermeris pēdējos divdesmit gadus staigā tajos pašos svārkos, kuros laulājās ar Elmāra māti. Svārki ir nodiluši un taukainiem pleķiem klāti, taču piešķir svinīgumu. Tauku pleķiem klātie svārki polarizē ar Ebnzera svinīguma sajūtu. Stāsta ietvaros var fiksēt vairākus vērtējošās polaritātes (*evaluative polarity*) piemērus. Polaritāte intensificē groteskā klātbūtni tekstā.

Ebnzers baidās pazaudēt veikalu, taču viņa bailes un viltus pāliecības padara Ebnezera par komisku un grotesku tēlu, kas raisa empātisku attieksmi. Kaulija tēvs piekrīt pirkt ērmīgākās preces bez pārdošanas potenciāla. Stāsta ievaddaļā vārds „*queer*” nozīmē savādo un dīvaino. Ar šo denotatīvo nozīmi Elmārs Kaulijs raksturo gan veikaliņu, gan sevi un tēvu. Savādnieka un autsaidera identitātes apziņa sadusmo galveno varoni. Viņš padzen no veikala kārtējo komvojožieri: „Mēs vairs neko nepirksim, kamēr neatsāksim pārdot. Vairs nebūsim dīvaini, uz kuriem cilvēki blenž un kuros noklausās.” (*We ain't going to buy any more stuff until we begin to sell. We ain't going to keep on being queer and have folks staring and listening.*)

Elmārs vaino ērma un autsaidera statusu savā izolētībā, kuras radītā vientulība vairs nav izturama. Naratīvu bagātina reportiera Džordža Vilarda ieraudzīšana veikala skatlogā, kurš kļūst par katalizatoru Elmāra dusmu un neapmierinātības lēkmei. Džordžs Vilards ir pilsētiņas vērtību un sociālo normu iemiesojums. Viņš pārstāv visu to, ko Elmārs nicina un uzskata par savu nelaimīgu cēloni.

Protagonists vēlas pierādīt Dž. Vilardam, ka viņš dīvaiņa identitāte nav noteikta, viņš ir spējīgs uz komunikāciju, uz draudzību un mīlestību. Elmārs neveiksmīgi mēģina uzticēt savu noslēpumu Vainsburgas vienīgajam plānprātiņam Mūkam. Mūks pārstāv pilsētiņas izstumto sabiedrības daļu, taču viņš neapzinās tā traģiskumu, kā to dara Elmārs. Sarunār ar Mūku parādās vārda “*queer*” konotatīvā nozīme. “*Queer*” konotatīvā nozīme atklāj Elmāra seksuālo identitāti un viņa ciešanu cēloni. Elmāra primārais atsvešinātības cēlonis ir slēpta homoseksualitāte. 20. gadsimta sākumā ti vēl uzskatīja par deviantas un groteskas uzvedības veidu. Sevišķi reliģiskās un aizspriedumainās lauku pilsētiņās homoseksualitāti nosodīja, un vainīgo indivīdu izolēja no sabiedrības, liekot viņam izciest kādu sodu. Tikai 20. gadsimta 70. gados uzsākās homoseksualitātes dekriminalizācijas process. Ar Kaulija tēlu un “*queer*” denotatīvajām un konotatīvajām nozīmēm rakstnieks parādā seksuālo minoritāšu marginālo stāvokli sabiedrībā. Izstumtības kļūst par cēloni nopietniem iekšējiem konfliktiem.

Šo nozīmi viņš mēģina paskaidrot Mūkām, taču beigās nespēj atzīties. Tā vietā atgriezās pie vārda denotatīvās nozīmes, ar “*queer*” raksturojot savu ģimeni. Tās dēļ viņam

ir savādnieka un izstumtā nospiedums. Atrodoties uz perona, neviens no apkārtējiem neuzsāk sarunu ar Elmāru, atklājot “*queer*” konotatīvo atsvešinātības un izolācijas nozīmi.

Elmārs kļūst nīknāks, uz ko norāda viņa ķermeniskās izpausmes: “*fury of the young man became uncontrollable.*” Pēc pirmā neveiksmīgā mēģinājuma dodas pastaigā, paliekot apņēmības pilns, tikt vaļā no savādnieka identitātes. Elmārs nespēj aptvert, ka vienīgais cilvēks, kuru viņš nevar pārliecināt, ir viņš pats. Iekšupvērtais nicinājums par savu seksuālo orientāciju, pārvērš viņu groteski ķēmīgā tēlā.

Atklājas, ka Vilards ir Elmāra romantisko jūtu objekts, tā pastiprinot viņa dusmas. Nespēja pieņemt sevi, transformējas dažādās brutalitātes un vardarbības formās. Stāstā noslēgumā “*queer*” saglabā homoseksualitātes konotatīvo nozīmi. Elmārs izvēlas pamest pilsētu, iepriekš vēl konfrontējot Vilardu, Vainsburgas personifikāciju. Netālu no vilciena sliedēm, viņš to sastop. Sevis nicinājums un klaustrofobiskā dzīves sajūta izraisa ķermenisko kustību un runas kontroles zaudēšanu. Viņš met reportiera sejā dolāru banknotes, un mehāniski atkārto sava tēva teicienu: „Būšu mazgāts un gludināts. Būšu mazgāts, gludināts un stērķelēts” (*I'll be washed and ironed. I'll be washed, ironed and starched*). Nekontrolētas ķermeņa kustības pārvēršas nekontrolētā vardarbībā: “*Like one struggling for release from hands that held him he struck out, hitting George Willard blow after blow on the breast, the neck, the mouth.*”

Ar garāmbraucošu vilcienu Elmārs izbēg Vainsburgu un tās uzliktos grozss, grotesko realitāti un savādnieka identitāti. Stāsta beigas ir atvērtas dažādām interpretācijas iespējām, taču 20. gadsimta sākuma kontekstā homoseksualitāte ir kroplība un dabas kļūda, kuru nepieciešams labot. Ī. Hovs savukārt interpretē vardarbību kā vienīgo Elmār ciešanu izteiksmes līdzekli. Varonis pats sev šķiet pretīgs, savu homoseksualitāti uzskatot par kaut ko dēmonisku un riebīgu, un šajā kontekstā, brutāls spēks ir vienīgais ceļš, kā viņš jebkad spēs pieskarties cita vīrieša mutei vai krūtīm. Ar vārdu „*queer*” Andersons spēj parādīt Elmāra Kaulija izolētības plašo spektru, kura variējas no iekšējās atsvešinātības un riebuma līdz izolētībai un nošķirtībai Vainsburgas telpā. Mūsdienās „*queer*” pamatā saistās ar netradicionālo orientāciju, līdzīgi kā vidusangļu vārds „*gay*”, kas līdz 19.,20.gs tika saprasts kā priecīgā un līksmā apzīmējums. Taču Andersons izmanto vairākas šī vārda semantiskās nozīmes, kas ļauj atklāt Elmāra Kaulija tēla groteskuma daudzslāņainību. Homoseksuālā orientācija nav līdz galam apspiežama, tās radītais kauns ir iekšējā konflikta pamatā, kura rezultāts ir agresijas lēkmes, runas spēju zaudēšana un iracionālā kontrole pār cilvēka psihi. Apspiestā seksualitāte ir Elmāra groteskuma cēlonis, no kura radītajām frustrācijām viņš

netiks vaļā arī pēc Vainsburgas pamešanas, jo kauns par savu homoseksualitāti ir nepārvarams.

4.2. Katoļticības un brutalitātes attiecības Flenerijas O’Konoras stāstā “Labu vīru grūti atrast”

Vardarbības un reliģijas attiecības literatūrā ir iztīrājusi par vienu no labākajām amerikāņu 20. gs rakstniecēm atzītā Flenerija O’Konora. Stāstā „Labu vīru grūti atrast” (*A Good Man is Hard to Find*). Vēlāk tas kļuva par vienu no viņas pazīstamākajiem un apspriestākajiem darbiem. Stāstā aprakstītā vardarbība un nevainīgo cilvēku slaktiņš var šķist kā sekas ticības krīzei un amerikāņu sapņa sabrukumam, taču tas būtu pārāk vienkāršots skaidrojums. Cietsirdīga izturēšanās pret citiem cilvēkiem ir šokējoša arī Trūmena Kapotes dokumentālās prozas darbā „Aukstasinīgi” (*In Cold Blood*), taču romāna pasaule ir konstruēta pēc citādiem principiem, nekā O’Konoras stāsta radītā. O’Konora ir katoliete, viņas radītie tēli arī ir vai nu katoļi, vai protestanti, kuru eksistence telpu veido sakrālā un profānā, pārdabiskā un dabiskā bināro opozīciju telpa. Rakstnieces reliģiskā pārliecība un ētiskie uzskati ietekmē to, kam viņa pievēršas, ar kādiem līdzekļiem atklāj absurdo un šausmīgo indivīda dzīvī. Esejā „Katoliskie rakstnieki un viņu lasītāji” (*Catholic Novelists and Their Readers*) autore raksta, ka katoliskās daiļliteratūras autora visuma izejas punkts ir kristietības doktrīnas: grēkā krišana, atpestīšana un pastardiena. Sekulārās pasaules pārstāvji netic iedzimtajam grēkam vai ciešanu jēgai, viņi neredz pasauli tādu, kādu to redz katoļticīgs autors. Tāpēc modernās pasaules autoram, ja viņš ietekmēt lasītāju, jāizmanto agresīvi literārie izteiksmes līdzekļi. Amerikāņu rakstniece iedarbojas uz lasītāju ar groteskas atmosfēras radīšanu, nesamierināma teoloģiska konflikta iztīrājumu un nežēlīgu vienas ģimenes iznīcināšanas ilustrēšanu. Stāsts „Labs vīrs ir grūti atrodams” atbilst rakstnieces esejā formulētajiem principiem, izmantojot groteskas iespējas un vardarbības traumatisko pieredzi, autore runā par nožēlas un atpestīšanas cenu kristīgās domāšanas kontekstā. Pirmkārt, uzmanība jāpievērš vairākkārt stāstā atkārtoto nosaukumam „Labs vīrs ir grūti atrodams”, kas groteski atrisinās stāsta kulminācijā. Priekšstats par labu un godīgu cilvēku pārņemts no Jeremijas grāmatas 5. nodaļas. Tajā Dievs aicina Jeremiju doties Jeruzalemes ielās, un meklēt kādu, kurš ir taisnīgs, uzticīgs, paties savā būtībā un domas velta ticības jautājumiem (Jeremijas grāmata 5:1). Vecmāmiņa ir centrālais stāsta tēls, viņa nepārtraukti atgādina, ka kārtīgu un labu vīru nav iespējams atrast, vairs nav tie laiki, kad cilvēki izturējās labsirdīgi viens pret otru, kad varēja neuztraukties par noziedzniekiem un negodīgumu starp

līdzcilvēkiem. Taču divi cilvēki viņai šķiet labi: ēstuve īpašnieks „sarkanais” Sems un no cietuma izbēgušais noziedznieks, kurš sevi dēvē par „Izstumto” (*The Misfit*). Vecmāmiņas „labie cilvēki” ir ļoti atšķirīgi gan fiziski, gan garīgi. „Sarkano” Semu rakstniece parāda neglaimojošā veidā, izteikti uzsverot tā ķermeniskos un pat groteskos apveidus: „haki krāsas bikses knapi aizsniedzās līdz viņa gurnu kauliem, viņa vēders karājās tām pāri kā gaļas maiss.”. Pastiprināti tiek uzsvērti viņa svīšana un sarkšana, lielie ķermeņa izmēri, kas lasītājam liek atsvešināti lūkoties uz „sarkanā” Sema tēlu. Ēstuves īpašnieks sarunā ar vecmāmiņu stāsta par labo, ko darījis citiem, viņus vieno nostalgiskas atmiņas par labākiem laikiem, kā sabiedrības dzīvoja pirms kara, pirms viss kļuva samaitāts. Pretstats tam ir izbēgušais noziedznieks, kura fiziskā āriene ir mazāk svarīga, taču tā maldīgi liek ģimenei uzticēties negaidītajam svešiniekam: „viņa mati bija sākuši sirmot, uz acīm gūlās brilles sudrabainā ietvarā, kas viņam piešķīra izglītota cilvēka skatu.” „Izstumtais” (*The Misfit*) rādās avīzēs aprakstītais izbēgušais noziedznieks, kurš bez jebkāda redzama iemesla ar rokaspuīšu palīdzību nogalina visu ģimeni. Gan „sarkanais” Sems, gan „Izstumtais ” ir dīvaiņi, viņu nepilnības ir meistarīgi izceltas to ķermeniskajā un mentālajā deformētībā. O’Konora atzīmē, ka, lai spētu ieraudzīt sabiedrības dīvaiņus un savādniekus, jābūt kaut kādam priekšstatam par vienotu un pilnīgu cilvēku. Rakstnieces darbības laikā dienvidu štatos izpratne par cilvēku lielā mērā vēl balstījās teoloģijā, tāpēc nepilnības vairāk skatītas cilvēka gara kontekstā, kas notiek, kad nav noteiktas un skaidras pozīcijas haotiskā telpā, kurā indivīda vērtība neeksistē, cilvēks cilvēkam ir kļuvis par instrumentu mērķu sasniegšanai. Otrkārt, jāņem vērā rakstnieces atstātās piezīmes, kuras norāda uz iespējamību, ka vecmāmiņa un viņas dēla ģimene ies bojā. Par asiņainu stāsta iznākuma varbūtību liecina sarkanā krāsa, kura tekstā parādās 24 reizes: tā apzīmē gan tēlu sejas sārtumu un tvīkšanu, gan apģērba krāsu, gan asinis uz vecmāmiņas nogalinātā dēla Beilija krekla. Sarkanais tekstā sasaucas ar noziedznieku uzbudinātību un nevainīgu cilvēku slaktiņiem. Taču dienvidu štatos sarkanai krāsai ir vēl dziļāks semantiskais slāņojums. Vēsturiski dienvidus sauc par sarkanajiem štatiem, jo sarkanā ir republikāņu partijas krāsa. Demokrātiskie un bagātākie ziemeļu štati nabadzīgo dienvidnieku apzīmēšanai 19.gadsimtā sāka izmantot palamu „redneck”. „Redneck” nozīmēja neaptēstu cilvēku vai lauķi, taču nievājošajam apzīmējumam bija reliģiska izcelsme: 19. un 20. gadsimta. Anglijas ziemeļos ar to apzīmēja Romas katoļu baznīcai piederīgos. Sarkanais bija dominējošā krāsa konfederātu štatu karaspēka karogam, kura nosaukums bija „Asinīm notraipītais karogs”. Tāpat cauri dienvidu štatiem plūst Misisipi pieteka Sarkanā upe. Tā kā sarkanajai krāsai dienvidnieku kultūrā ir liela nozīme, uzkrītošs tās izmantojums un minēšana tikai referē uz gaidāmiem drūmiem

notikumiem. Nolemtības sajūta apņem zemesceļu, uz kuru nogriežas ģimene, lai aizbrauktu apskatīties vecmāmiņas bērniņas māju: „zemesceļš izskatījās tā, it kā neviens nebūtu braucis pa to mēnešiem.” Pagrieziena uz zemesceļu ir liktenīga kļūda; tikai nejaušības pēc ģimene nonāk uz ceļa, kura gals iezīmē arī viņu dzīves galu. Treškārt, jāmēģina saprast teoloģisko konfliktu starp vecmāmiņu un noziedznieku, kura groteskums slēpjas tā šokējošajā atrisinājumā. Vecmāmiņa atpazīst noziedznieku pēc fotogrāfijas avīzē, uz ko „Izstumtais” atbild ar nāves soda izpildīšanu viņas ģimenei. Vispirms nogalina viņas dēlu, vēlāk dēla sievu un bērnus. Uz aicinājumu pievienoties savam vīram, sieva atbild ar pateicību un dodas līdz rokaspuišiem. Tas, ar kādu pazemību, un pakļautību viņa izpilda noziedznieku pavēles, pieņemot savu neizbēgamo likteni, šķiet, pavisam absurdi. „Izstumtais” demonstrē absolūtu cieņas trūkumu pret mirušajiem: ignorējot trauslo robežu starp esību un neesamību, uzvelkot nogalinātā dēla asiņainu kreklu. Tīk mēr vecmāmiņa cenšas glābt savu dzīvību, mēģinot apelēt pie noziedznieka sirdsapziņas, saucot „Izstumto” par labu cilvēku, kuram jāatgriežas uz ticības ceļa. „Izstumtais” savukārt uzskata, ka Kristus pieprasa vai nu absolūtu ziedošanos viņam, vai pilnīgu sevis noliegumu. Šī pārliecība ir radījusi noziedznieka dzīvē līdzsvara trūkumu, kas ir cēlonis viņa deformētajai mentalitātei un izkropļotajiem priekšstatiem par noziegumu un sodu. Ētiskās pozīcijas trūkums noziegumu no līdzekļa pārvērtis mērķī. Groteskas augstākajā punktā, stāvot uz nefirā zemesceļa, vecmāmiņa apzinās savas nāves tuvošanos un pēkšņi atskārsts par dievišķo radniecību starp viņu un „Izstumto”. Ar rokām vērsas pie noziedznieka izrādot augstāko līdzjūtības izpausmi, kura gan ir iespējama tikai savādo un briesmīgo apstākļu dēļ, vecmāmiņa viņu saucot par vienu no saviem bērniem. Vecā cilvēka atklāsmes un noziedznieka pieņemšana par vienu no Dieva bērniem ir tik negaidīta, ka „Izstumtais” šokēts trīs reizes iesauj vecmāmiņas krūtīs, viņai „ar smaidu un bērnam līdzīgi saļimstot uz zemes”. Trīs šāvienī ir kā trīs groteski āmen, pēc kuriem gan „Izstumtā”, gan vecmāmiņas gars maina savus esošos stāvokļus: viens iezīmē ceļu uz grēku piedošanu, otrs ceļu uz paradīzi un pievienošanos Dievam debesu valstībā. Noziedznieka ķēmīgi savilkta seja uz mirkli vecmāmiņai sniedz skaidrību un atklāsmi, kas ir gan viņas atpestīšana, gan nāve. Apraksts „ar smaidu un bērnam līdzīgi” referē uz viņas dvēseles glābšanu, tās kļūšanu par daļu no transcendentā. Jāņem vērā „bērnam līdzīgi” semantiskā jēga — Bībelē bērnam piešķirts nevainības oreols, viņa piederības debesu valstībai iezīmēšana, ko Kristus apliecina Marka (10:14) un Lūkasa evaņģēlijā (18:16). Savukārt „Izstumtajam” tas atklāj nožēlas ceļa sākumu, kas paver ceļu uz piedošanas un atpestīšanas iespēju. Stāsta kulminācija ir groteskā savienojumā sastopas divas idejas: no vienas puses augstāku mērķu sasniegšanai un atklāsmes gūšanai ir nepieciešama brutāla vardarbība un

asins izliešana, no otras puses tās pamatā ir kristīgā morāle par upura nepieciešamību un uzskats, ka katram svētajam ir pagātne un ka katram grēciniekam ir nākotne. O'Konora rakstīja, ka tieši katoļu rakstnieki acīmredzot māk vispilnīgāk izmantot groteskas potenciālu, jo spēj atpazīt sabiedrībā valdošās nepilnības un novirzes no normas. Viņiem tikai atliek tās virtuozī apspēle groteskas žanra labākajās tradīcijās. Rakstniekiem svarīga ir spēja būt līdzjūtīgiem, spēja saprast cilvēkus, iemeslus un cēloņus viņu pašreizējam stāvoklim. Esejā amerikāņu rakstniece par grotesku secina, ka stāstniekiem un klausītājiem ir prasība pēc atpestīšanas un pēc iespējas sniegšanas kritušajam, kas viņam ļautu sevi veidot no jauna un labot izdarītās kļūdas. Taču modernās pasaules lasītājs ir aizmirsis atpestīšanas cenu, to, ka pretī ir nepieciešams upuris — visbiežāk kāda cita cilvēka dzīvība.

Stāsta „Labs vīrs ir grūti atrodams” groteskums slēpjas nevis pārmērībās un ķermenisko izpausmju hiperbolās, bet ģimenes slaktiņā, kas izrādās nepieciešamais grēku nožēlas un piedošanas upuris. Vecmāmiņas nogalināšana ir absolūts atklāsmes un indikatīvās groteskas priekšnoteikums, lai gan varētu šķist, ka sekas atklāsmes sasniegšanai ir pārāk radikālas un traģiskas. O'Konoras ilustrētā katolisko dienvīdu pasaule pārrauj racionālās un dabiskās pasaules robežas, ievēlot cilvēkam nepazīstamā semantiskā telpā.

NOBEIGUMS

Groteska ir komplicēts kultūras fenomens, kas ir vairāk nekā deformētais un absurda. Groteska ir spēcīgs un iedarbīgs literārs trops, ko autori izmanto, lai aktualizētu sociālas vai politiskas problēmas un to, ko sabiedrība ir padarījusi par marginālo. Groteska piešķir iespēju izteikties visiem sabiedrības savārdniekiem, izstumtajiem un nepiederīgajiem. Šī termina un konceptu analīze dažādos laikmetos palīdz saprast groteskas jēgas plūdumu un tās neviennozīmīgo un ambivalento dabu. Taču vienlaikus esošo groteskas definīciju neskaidrība apgrūtina to izpratni un pētniecību. Teorētiskās literatūras analīze ļāva saprast, ka groteskas būtība nav izteikta tās definīcijā, bet gan tās principos un funkcijās. Proti, groteskas mērķis ir šokēt un pārsteigt, bet to izpausmes dažādos groteskas žanros atšķiras. Groteska ir kultūrrelatīva un konkrētam laikmetam piederīga. Lasītājs vai vērotājs gūs groteskā pieredzi tikai tad, ja deformētas būs viņa kultūras tradīcijas un principi. Tāpēc ir nepieciešams noteikt tos nosacījumus, kuri ir jāņem vērā, analizējot literāro grotesku. Groteskas semantisko nosacījumu aplūkošana ļāva saprast kontekstu, kurā groteska ir jāanalizē. Kultūrvēsturiskie un sociālpolitiskie nosacījumi ir ietvars, kurā iespējams fiksēt grotesku, tās izsmiekla objektu un autora nolūku. Saprotot laikmetu, kurā tapis konkrētais darbs, iespējams noteikt groteskas semantisko slāni un tos kultūras aspektus, kuri ir pakļauti groteskam izsmieklam.

Literārās groteskas svarīgākā funkcija ir atklāsmē, kura lasītājam ļauj piekļūt gan viņa paša mentālajā, gan kultūras perifērijā paslēptajam. Groteska eiropiskajā tradīcijā gadsimtu laikā ir saglabājusies kā perifēra parādība, kuras klātbūtne ir manāma, taču tā nav visaptveroša. Spilgti piemēri ir rodami viduslaiku un renesanses literatūrā, vēlāk arī romantismā un modernismā. Modernās Eiropas literatūras autoru pasaules skatījums ir pamatā absurds, nevis grotesks.

Analizējot Andersona un O'Konoras stāstus, pragmatiskā groteskas teksta analīze vislabāk nosaka groteskā elementa atrašanos tekstā. Tomēr semantiskā analīzē ļauj saprast, ar kādām kultūras un sabiedrības normām groteskais konfrontē, uzskatāmi parādoties tekstā. Iepriekšējo laikmetu groteskas nav iespējams saprast ārpus padziļinātas kultūrvēsturiskā konteksta izpētes. Pretējā gadījumā tie paliks semantiski diahronismi, kurus mūsdienā lasījuma perspektīvā nolasīs sagrozītā veidā. Groteska ir kultūrrelatīva, atsevišķs izpētes ceļš varētu būt groteskā pētniecība masu kultūrā vai laikmetīgajā mākslā un literatūrā. Joprojām

nav priekšlikumu groteskas definīcijas izveidei, kā arī līdzšinējie groteskā lingvistiskie pētījumi nav atklājuši vērā ņemamas kopsakarības, kas ļautu izveidot groteskas tipoloģiju.

Brāļu Grimmu un Š. Pero pirmo izdevumu pasaku versiju lasījums atklāja mazāk zināmu brīnumu un pārdabiskā pasauli. Pirmā izdevuma pasakās ir ļoti plašs vardarbības un brutalitātes slānis, kas bagātina pasakas naratīvu un semantiskos aspektus. Šausmu un briesmu lietojums pasakās nav pašmērķīgs, bet gan nepieciešama detaļa refleksijā par būtiskiem indivīda un sabiedrības dzīves jautājumiem. Ar pārmērīgi asiņainām vai baisām ainām var notvert lasītāja uzmanību un izaicināt tā pārlicības, liekot pārvērtēt zināmo. Naratīva spēja aizraut nav vienīgais iemesls, kāpēc Grimmu pasakas pārpilnas spilgtiem asinsizliešanas un šausmu elementiem. Pārmērības uzsver sociāli nepieņemamas uzvedības izpausmes, kurām ir traģiskas sekas. Biedējošais uzrunā tieši ar saviem daudzajiem semantiskajiem slāņiem. Kultūrvēsturiskā kontekstā var skaidrot dažādas tradīcijas, rituālus un pat sodus, taču ne kanibālisma jeb antropofāģijas aspektus. Var mēģināt konkrēta naratīva izplatību saistīt ar vēsturiskiem periodiem vai notikumiem, taču tie būtu aptuveni minējumi. Vairāki pētnieki gan kanibālisma un bērnu pamešanas mežā sižetus saista ar bada periodiem, tomēr kanibālisms brāļu Grimmu pasakās vairāk uzskatāms par simbolisku un alegorisku paņēmieni, nevis kultūras fakta literāru iestrādi.

Tāpat kā brāļu Grimmu, arī Š. Pero pasaku pragmatiskā un semantiskā analīze atklāj to lingvistisko un kultūrvēsturisko bagātību. Pasaku lakonisko formu ietvaros izdodas aptvert plašu vardarbības un antropofāģijas nozīmju lauku un risināt dažādas tēmas mītiskās pasaules kontekstā. Vārdu etimoloģiskās saknes denotatīvās un konotatīvās nozīmes izsaka pasakas ietvaros, tās materializējot, padarot par sižeta daļu. Ar dažādiem pragmatiskiem un sintaktiskiem paņēmieniem Pero intensificē pasaku naratīvus ar šaušalīgo un vardarbīgo, lai izklaidētu pasaku klausītājus un lasītājus. Franču autora darbos ir mutiskās tradīcijas sižetu modifikācijas, taču semantiskie slāņi ir skaidrāki un vieglāk fiksējami nekā Grimmu pasakās.

Lai pilnvērtīgāk izvērtētu abu krājumu lingvistiskās kvalitātes un vērtību, papildus aspektus sniegtu visu pirmā izdevuma pasaku analīze. Pētījumu noteikti varētu papildināt ar leksogrāfiskiem un fonētiskiem papildinājumiem. Brāļu Grimmu pasaku gadījumā sevišķi vērtīga būtu skaņu pētniecība, kurā tāda kā skaņu mikrosemantiskā pieeja bagātinātu pasaku nozīmju sapratnes lauku. Viss minētais ir plānojams uz tuvāko studiju nākotni, kad tam būs pienācīgāks zināšanu, pieejamo materiālu un profesionālās varēšanas segums.

KOPSAVILKUMS//TĒZES

- Groteska nav viennozīmīgs jēdziens, tā izpratne ir atkarīga no vēsturiskā laikmeta nosacījumiem un estētiskajiem uzskatiem;
- Dž. G. Hārpama un M. Bahtina pētījumi vissistemātiskāk ir skaidrojuši groteskas fenomenu, viņu teorētiskās atziņas var uzskatīt par vērtīgākajām un noderīgākajām groteskas pētniecības laukā;
- Groteska ir relatīvs kultūras fenomens, kas sapludina kopā ētikas un estētikas kategorijas. To izpratnei izdosies vairāk pietuvoties, mēģinot fiksēt tās funkcijas kultūrā, nevis definējot tās būtību, kur problēmas rada jau kaut vai tikai vienprātīgs termina definīcijas trūkums;
- Groteska var pastāvēt tikai laikmeta noteikto konvenciju kontekstā, tā plaukst, apšaubot pamatpatiesības, uz kurām balstās katra laikmeta individuālā un universālā līmeņa percepcija;
- Kultūrvēsturiskie nosacījumi palīdz saprast, kā vienā vai otrā laikmetā funkcionē groteska, savukārt sociālpolitiskie nosacījumi skaidrāk iezīmē gan normētas sociālās uzvedības likumus, gan indivīda un sabiedrības attiecības;
- Grotesko tekstā var pilnvērtīgi analizēt tikai, ja tiek ņemti vērā gan pragmatiskie, gan semantiskie apstākļi;
- Brāļu Grimmu pirmā izdevuma pasakās ir ļoti plašs vardarbības un brutalitātes slānis, kas bagātina pasakas naratīvu un semantiskos aspektu;
- Brāļu Grimmu pasaku avoti pamatā ir vācu, franču kultūra un kristietības. Savukārt Pero pasakās ir plašāks alūziju spektrs un daudzveidīgāki semantiskie slāņi;
- Pasaku pārmērības uzsvēr sociāli nepieņemamas uzvedības izpausmes, kurām ir traģiskas sekas

ANNOTATION

The author of the bachelor paper *Semantic Excesses: Fairy Tale and Grotesque* is Tīna Treimane. The scientific advisor is Latvian Academy of Culture Professor Dr. phil. Daina Teters.

Author analyses semantics and pragmatics in Charles Perrault's and Brothers Grimm' fairy tales, as well grotesque's semantic and pragmatic features in two American author short stories: Sherwood Anderson's "Queer" (1919) and Flannery O'Connor's "A Good Man Is Hard to Find" (1953).

The aim of the term paper is to establish principle singularities and factors of the grotesque, analyze their semantic features and specifics of the American literary grotesque; analyze semantics and pragmatics in fairy tales, their use of horror and excess.

Research objectives:

1. get acquainted with the theoretical literature on the grotesque, its interpretations and expressions of arts, set grotesque semantic conditions;
2. become acquainted with fairy tale development history, oral and literary tradition differences;
3. read first edition fairy tales by Perrault and Brothers Grimm and establish in fairy tale narratives semantic excess, analyze it from a pragmatic and semantic perspective;
4. read short story collections by Sherwood Anderson and Flannery O'Connor and trace the grotesque with pragmatic and semantic text analysis.

The analysis of the term paper contains semiotic and hermeneutic research methods. The results of the bachelor show that semantic features of the grotesque can only be fully understood within its original cultural and historical context. Horror and distress use of fairy tales is not an end in itself but a necessary component of reflection on significant individual and societal issues. The bachelor thesis contains 68 pages and two appendixes.

Key words: fairy tale, grotesque pragmatics, semantics, literary grotesque, southern gothic, Charles Perrault, Jacob and Wilhelm Grimm, Sherwood Anderson, Flannery O'Connor.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Primārie avoti

1. Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. New York: Signet Classics, 2005.
2. Grimm, Jacob un Wilhelm. *Kinder und Hausmärchen*. Band 1 und 2. Berlin: Georg Andreas Reimer, 1812.
3. Grimm, Jacob and Wilhelm. *The First Complete Edition. The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
4. O'Connor, Flannery. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.
5. O'Connor, Flannery. *The Complete Stories of Flannery O'Connor*. London: Faber & Faber, 2009.
6. Perrault, Charles. . *Contes de ma mère l'Oye*. Paris: Éditions de Cluny, 1948.
7. Perrault, Charles. *The Complete Fairy Tales by Charles Perrault*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
8. Pero, Šarls. *Pasakas*. Rīga: Omnia Mea, 2007.

Sekundārie avoti:

1. Aarne, Antti; Thompson, Stihh; Uher, Hans Jörg. *Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales*.
Pieejams: <http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=333> [skatīts 2016. gada 4.maijā]
2. Aldridge, A. Owen. *Ancients and The Moderns in Eighteenth Century*. Dictionary of Ideas. New York: Charles Scribner's Sons, 1968. Pp. 76-87 Pero, Šarls. *Pasakas*. Rīga: Omnia Mea, 2007.
3. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
4. Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. London: Penguin Books, 1991.
5. Bloom, Harold. *The Grotesque*. New York: Chelsea House Publishers, 2009.
6. Bottingheimer, Ruth. *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. University of Pennsylvania Press, 1986. Pp.222-223.
7. Clark, John R. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991.

8. Cruse, Alan. *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
9. Dreijers, Guntars. *Groteska angļu un latviešu mērķtekstos (sastatījumā ar Šarla Bodlēra avottekstiem)*. Promocijas darba kopsavilkums doktora zinātniskā grāda iegūšanai valodniecības nozarē, apakšnozare: salīdzināmā un sastatāmā valodniecība. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2014.
10. Dynes, Wayne R. *Homosexuality and Government, Politics and Prisons*. Vol.10 *Studies in homosexuality*. Oxon: Taylor & Francis, 1992. Pp. 71-90
11. Frank, Arthur W. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. Pp. 52-54
12. Haar, Maria. *The phenomenon of the grotesque in modern southern fiction: Some aspects of its form and function*. Umea: Acta Universitatis Umensis, 1983.
Pieejams: <http://www.divaportal.org/smash/get/diva2:643431/FULLTEXT02.pdf>
13. Hansen, Britt Mosegard. *Particles at the Semantics./Pragmatics*. Amsterdam: Elsevier, 2008. P. 160
14. Harpham, Geoffrey Galt. *The Grotesque: First Principles*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.34 (4). Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics.
Pieejams: <http://www.jstor.org/stable/430580>
15. Harphm, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies and Contradictions in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
16. Honeyman, Susan. *Consuming Agency in Fairy Tales, Chlidlore, and Folkliterature*. New York: Routledge, 2010. P.99
17. Howe, Irving. *Sherwood Anderson*. Stanford, California: Stanford University Press, 1951
18. Kudzus, W. G. *Terrors of Childhood in Grimm's Fairy Tales*. Berlin: Peter Lang, 2005.
19. Lang, Andrew. *Introduction to Perrault's Popular Tales*. Oxford: Clarendon Press, 1888. Pp.10-11.
Pieejams: <https://archive.org/stream/perraultspopular00perruoft#page/x/mode/2up>
[skatīts 2016. gada 21. aprīlī]
20. Möllering, Martina. *The Acquisition of German Modal Particles*. *Linguistic Insights*. Vol. 10. Bern: Peter Lang, 2004. Pp. 32-33

21. Propp, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 4ed.
22. Rose, H. J. *A Handbook of Greek Mythology*. London: Routledge, 2005.
23. Staas, Christian. Weder deutsch nach Volk. *ZEIT ONLINE* Pieejams: <http://www.zeit.de/2012/50/Brueder-Grimm-Maerchen-Roelleke> [skatīts 2016. gada 16.maijā]
24. Tatar, Maria. *The Hard Facts of the Grimm Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
25. Tatar, Maria. *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton: Princeton University Press, 2004. P. 15
Pieejams: <http://press.princeton.edu/chapters/s7894.pdf> [skatīts 2016. gada 20. maijā]
26. Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. New York: Routledge, 2013.
27. Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornelly University Press, 1975. Pp. 53-55
28. Uther, Hans Jörg. *Handbuch zu den 'Kinder und Hausmärchen' der Brüder Grimm*. Berlin: De Gruyter, 2013
29. Yates, Wilson. *An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations. The Grotesque in Art and Literature. Theological Reflections*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1997.
30. Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of the Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
31. Zipes, Jack. *Why Fairy Tales Stick*. London: Routledge, 2006.
32. Warner, Marina. *Bluebeard's Brides: The Dream of the Blue Chamber.: Grand Street*, Vol. 9, No. 1, Autumn, 1989, Pp. 121-30.
33. Warner, Marina. Rescuing Wonderful Shivery Tales. *The New York Review of Books*. 2015. gada 9. jūlijs.
Pieejams:<http://www.nybooks.com/articles/2015/07/09/rescuing-wonderful-shivery-grimm-tales/> [skatīts 2016. gada 20. maijā]

SUMMARY

- Grotesque is an ambiguous literary term that can be solely understood within its historical period, meaning and function;
- G.G. Harpham's and M. Bakhtin's theoretical writings include the most comprehensive conclusions on the principles of grotesque, which are very valuable in the research field of grotesque
- Grotesque is a cultural relative phenomenon that mixes aesthetic and ethical categories. Understanding grotesque means not defining it, but establishing its functions and impact on culture;
- Cultural historical aspects clarify the virtue of grotesque in different centuries. Social and political features define standardized behavior, regulations and rules, as well as the relationship between an individual and society.
- Different concepts of the grotesque are not useful in understanding the role of the grotesque in American society and culture. This is because American and European grotesques have different origins.
- American author short story grotesques can be fully apprehended only with analysis of the semantic features.
- Grotesque text can be fully analyzed only if both pragmatic and semantic conditions are taken in account;
- Brothers Grimm' fairy tales first edition fairy tales include a wide range of violence and brutality layer that enriches the narrative tales and semantic aspects;
-

Pielikums 1.1.

<i>Pasakas nosaukums</i>	Deutsch	English	Latviešu valoda
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	Und sie ordneten ein Büblein an, das solle der Metzger seyn, ein anderes Büblein, das solle Koch seyn, und ein drittes Büblein, das solle eine Sau seyn.	They chose one boy to play a butcher, another boy was to be a cook, and a third boy was to be a pig.	Viņi norīkoja vienu puiku, kas būs miesnieks, nākamo, kas būs pavārs, un trešo, kas būtu cūka.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	Ein Mägdlein, ordneten sie, solle Köchin seyn, wieder ein anderes, das solle Unterköchin seyn; und die Unterköchin solle in einem Geschirlein das Blut von der Sau empfangen, daß man Würste könne machen.	The assistant was to catch the blood of the pig in a little bowl so they could make sausages.	Vienai meitenei vajadzēs būt pavārei, otram pavāres palīdzei. Palīdzes uzdevums ir traukā savākt cūkas asinis, lai vēlāk pagatavotu desas.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	Der Metzger gerieth nun verabredetermaßen an das Büblein, das die Sau sollte seyn, riß es nieder und schnitt ihm mit einem Messerlein die Gurgel auf, und die Unterköchin empfing das Blut in ihrem Geschirlein.	As agreed, the butcher now fell upon the little boy playing the pig, threw him to the ground, and slit his throat open with a knife, while the assistant cook caught the blood in her little bowl	Kā sākumā vienojušies par katra uzdevumu, miesnieks tuvojās puisim, kas ir cūka, notrieca to gar zemi un ar nazi pārgrieza rīkli. Pavāres palīdze traukā savāca asinis.

<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	Einer unter ihnen, ein alter weißer Mann, gab den Rath, der oberste Richter solle einen schönen rothen Apfel in eine Hand nehmen, in die andere einen rheinischen Gulden(..).	One of the councilmen, a wise old man, advised the chief judge to take a beautiful red apple in one hand and a Rhenish gold coin in another.	Viens no starp viņiem, vecs un vieds vīrs, deva galvenajam virsniekam padomu, lai viņš vienā rokā paņem ābolu, otrā rokā Reinas zelta monētu.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	(..) nehme es den Apfel, so soll es ledig erkannt werden, nehme es aber den Gulden, so solle man es tödten.	If the boy took the apple, he was to be set free. If he took the gold, he was to be killed.	Ja puika izvēlētos āboli, tad viņš tiktu atbrīvots. Ja viņš paņemta zelta monētu, viņu nogalinātu.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās I</i>	(..) , das Kind aber ergreift den Apfel lachend, wird also aller Strafe ledig erkannt.	Thus he was set free without any punishment	Puika smejojies paķēra āboli, tādejādi viņš tika atbrīvots no visiem nosodījumiem.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	Einstmals hat ein Hausvater ein Schwein geschlachtet, das haben seine Kinder gesehen	There once was a father, who slaughtered pig, and his children saw that.	Reiz tēvs nokāva cūku, un to redzēja viņa bērni.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	hat das eine Kind zum andern gesagt: »du sollst das Schweinchen und ich der Metzger seyn	(..)one child said to other, "You'll be the little pig, and I'll be the butcher".	Viens bērns teica otram: "Tu būsi cūka, un es būšu miesnieks."
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	hat darauf ein bloß Messer genommen, und es seinem Brüderchen in den Hals gestoßen.	He then took a shiny knife and slit his brother's neck open,	Tūdaļ paņēma nazi, un to iedūra savam brālītim kaklā.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	Die Mutter (..) hörte das Schreien ihres anderen Kindes, lief alsbald hinunter, und als sie sah, was vorgegangen	(..)and when she heard the cries of her son, she immediately ran downstairs	Mamma sadzirdēja otra bērna bļāvienus, uzreiz skrēja lejā, un ieraudzīja, kas bija noticis.

<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	zog sie das Messer dem Kind aus dem Hals und stieß es im Zorn, dem andern Kind, welches der Metzger gewesen, ins Herz	Upon seeing what happened, she took the knife out of her son's throat and was so enraged that she stabbed the heart of the other boy, who had been playing the butcher.	Viņa izvilka no dēla kakla nazi un aizdusmām to ietrieca otram bērnam, kas bijis miesnieks, sirdī.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	Darauf lief sie alsbald nach der Stube und wollte sehen, was ihr Kind in dem Badezuber mache, aber es war unterdessen in dem Bad ertrunken	(..)she quickly run back to tend her child in the bathtub, but while she had been gone, he had drowned in the tub.	Pēc tam viņa steidzās atpakaļ istabā un vēlējās apraudzīt, ko dara viņas trešais bērns, taču tas tajā laikā bija vannā noslīcis.
<i>Kā bērni kaujot, viens ar otru rotaļājās II</i>	die Frau so voller Angst ward, daß sie in Verzweifelung gerieth, sich von ihrem Gesinde nicht wollte trösten lassen, sondern sich selbst erhängte.	Now the woman became so frightened and desperate that she wouldn't allow neighbours to comfort her and finally hun herself.	Sieviete bija tik ļoti pārbijusies, ka kļuva izmisusi, jo nevēlējās, lai viņas kaimiņi viņu žēlotu, un pati pakārās.
<i>Dziedošais kauls</i>	Ein Wildschwein thät großen Schaden in dem ganzen Land, kein Mensch getraute sich in den Wald, wo es herum lief, und wer so kühn war und auf es einging und es tödten wollte (..).	A wild boar was causing great damage throughout the entire country. Nobody dared to go into the forest, where the beast was running around.	Kāda meža cūka radīja tik milzīgus zaudējumus visā valstī, ka neviens vairs neuzdrošinājās doties iekšā mežā, kur uzturējās meža cūka, un tie, kas bija tik bravūrīgi un, izaicinot likteni, vēlējās to nogalināt.
<i>Dziedošais kauls</i>	Die gedachten die Prinzessin zu gewinnen, wollten das Wildschwein aufsuchen und tödten.	They thought of winning the princess and wanted to look for the wild boar and kill it.	Ar nodomu iegūt princesi, viņi vēlējās uzmeklēt meža cūku un to nokaut.

<i>Dziedošais kauls</i>	Abends gingen sie mit einander nach Haus, da machten die beiden ältesten einen Anschlag auf des andern Leben,	(..)two older brothers made a plan to take their brother's life.	Vakarā viņi abi devās uz mājām, tur abi vecākie dēli plānoja atņemt trešajam brālim dzīvību.
<i>Dziedošais kauls</i>	ließen ihn voran gehen, und als sie vor die Stadt an die Brücke kamen, fielen sie über ihn her, schlugen ihn todt und begruben ihn tief unter der Brücke	They let him go ahead of them, and as they approached the city and were on a bridge, they attacked him and beat him to death.	Viņi ļāva viņam iet pa priekšu, un kad nonāca līdz piepilsētas tiltam, viņi uzmetās viņam virsū, nogalināja un apraka dziļi zem tilta.
<i>Dziedošais kauls</i>	sah unten im Sand ein Knöchlein liegen, und weil es so rein und schneeweiß war, wollt er sich ein Mundstück daraus machen, ging hinab und hob es auf	(..)noticed a little bone lying down below in sand. Since it was so clean and snow white, he wanted to make a mouthpiece for his horn out of it.	Smiltīs ievēroja guļam kauliņu, un tāpēc, ka tas bija tik tīrs un sniega balts, viņš nodomāja uztaisīt no tā iemutni. Viņš devās lejā un to pacēla.
<i>Dziedošais kauls</i>	meine Brüder mich erschlugen unter die Brücke begruben, um das wilde Schwein für des Königs Töchterlein	My brothers killed me years ago! They buried me by the brook that flows and carried off the dead wild boar, and won the king's lone daughter.	Mani brāļi mani nogalināja un apraka zem tilta, lai nogalinātu meža cūku karaļa meitai

<i>Slepkavības pils</i>	Als er fort war, ging sie durch das ganze Haus, und fand alles so schön, daß sie völlig damit zufrieden war, bis sie endlich an einen Keller kam, wo eine alte Frau saß und Därme schrappte.	She was completely satisfied until she came to the cellar, where an old woman was sitting and scraping out intestines.	Kad viņš bija devies prom, viņa gāji cauri visai mājai. Viņai itin viss šķita tik skaists, līdz viņa nonāca līdz pagrabam, kur sēdēja veca kundze un tīrīja zarnas.
<i>Slepkavības pils</i>	Ei Mütterchen, was macht sie da?	My goodness, granny, what are you doing there?	Pē, vecā kundze, ko jūs tur darāt?
<i>Slepkavības pils</i>	Ich schrapp Därme, mein Kind, morgen schrapp ich eure auch!	I'm scraping intestines, my child. Tomorrow I'll be scraping yours.	Es tīru zarnas, mans bērns, rītdien es tīrīšu arī jūsu!
<i>Slepkavības pils</i>	Wovon sie so erschreck, daß sie den Schlüssel, welcher in ihrer Hand war, in ein Becken mit Blut fallen ließ	The maiden was so terrified by her words that she dropped the key she was holding into a basin of blood, and she couldn't wash the blood of the key.	Viņa tik ļoti sabijās, ka atslēga, kas bija viņas rokā, iekrita asiņu tvertnē.
<i>Slepkavības pils</i>	Nun ist euer Tod sicher, sagte das alte Weib, weil mein Herr sehen kann, daß ihr in der Kammer gewesen seydt, wohin außer ihm und mir kein Mensch kommen darf	"Now your death is certain", said the old woman, "because my master will be able to see that you were here."	"Tagad jūsu nāve ir droša," sacīja vecā sieva un turpināja, "jo mans kungs zinās, ka jūs esat bijusi telpā, kur neviens cits cilvēks, kā vien es un kungs, nedrīkst atrasties."
<i>Slepkavības pils</i>	Man muß aber wissen, daß die zwei vorigen Schwestern auf dieselbe Weise waren umgekommen.	One must know that this was the way her two sisters had lost their lives before her.	Taču ir jāzin, ka divas iepriekšējās māsas arī šādā veidā zaudēja savu dzīvību.

<i>Slepkavības pils</i>	O, sagte die alte Frau, da ich keine Arbeit mehr hatte, und sie morgen doch dran mußte, hab ich sie schon geschlachtet	"Oh," said the old woman, "since I had no more work for today, and since she was due to be slaughtered tomorrow, I decided to kill her.	"O," izsauca vecā kundze, "tā kā man nebija vairs ko darīt, un viņas kārtā būtu tik un tā bijusi rītdien, es jau viņu nokāvu."
<i>Slepkavības pils</i>	hier ist eine Locke von ihrem Haar, und das Herz, wie auch was warm Blut, das übrige haben die Hunde alle gefressen, und ich schrapp die Därme	The dogs ate up the heart, the warm blood and all the rest. I'm scraping out the intestines.	Šeit lūk ir viena viņas matu šķipsna, un viņas sirds, kā arī siltās asins, visu pārējo jau aprija suņi, un es tagad tīru zarnas.

Pielikums 1.2.

<i>Pasakas nosaukums</i>	Deutsch	English	Latviešu valoda
<i>Dziedošais kauls</i>	Ein Wildschwein thät großen Schaden in dem ganzen Land, kein Mensch getraute sich in den Wald, wo es herum lief, und wer so kühn war und auf es einging und es tödten wollte (..).	A wild boar was causing great damage throughout the entire country. Nobody dared to go into the forest, where the beast was running around.	Kāda meža cūka radīja tik milzīgus zaudējumus visā valstī, ka neviens vairs neuzdrošinājās doties iekšā mežā, kur uzturējās meža cūka, un tie, kas bija tik bravūrīgi un, izaicinot likteni, vēlājās to nogalināt.
<i>Dziedošais kauls</i>	Die gedachten die Prinzessin zu gewinnen, wollten das Wildschwein aufsuchen und tödten.	They thought of winning the princess and wanted to look for the wild boar and kill it.	Ar nodomu iegūt princesi, viņi vēlājās uzmeklēt meža cūku un to nokaut.
<i>Dziedošais kauls</i>	Abends gingen sie mit einander nach Haus, da machten die beiden ältesten einen Anschlag auf des andern Leben,	(..)two older brothers made a plan to take their brother's life.	Vakarā viņi abi devās uz mājām, tur abi vecākie dēli plānoja atņemt trešajam brālim dzīvību.
<i>Dziedošais kauls</i>	ließen ihn voran gehen, und als sie vor die Stadt an die Brücke kamen, fielen sie über ihn her, schlugen ihn todt und begruben ihn tief unter der Brücke	They let him go ahead of them, and as they approached the city and were on a bridge, they attacked him and beat him to death.	Viņi ļāva viņam iet pa priekšu, un kad nonāca līdz piepilsētas tiltam, viņi uzmetās viņam virsū, nogalināja un apraka dziļi zem tilta.

<i>Dziedošais kauls</i>	sah unten im Sand ein Knöchlein liegen, und weil es so rein und schneeweiß war, wollt er sich ein Mundstück daraus machen, ging hinab und hob es auf	(..)noticed a little bone lying down below in sand. Since it was so clean and snow white, he wanted to make a mouthpiece for his horn out of it.	Smiltīs ievēroja guļam kauliņu, un tāpēc, ka tas bija tik tīrs un sniega balts, viņš nodomāja uztaisīt no tā iemutni. Viņš devās lejā un to pacēla.
<i>Dziedošais kauls</i>	meine Brüder mich erschlugen unter die Brücke begruben, um das wilde Schwein für des Königs Töchterlein	My brothers killed me years ago! They buried me by the brook that flows and carried off the dead wild boar, and won the king's lone daughter.	Mani brāļi mani nogalināja un apraka zem tilta, lai nogalinātu meža cūku karaļa meitai

Pielikums 1.3.

<i>Pasakas nosaukums</i>	Deutsch	English	Latviešu valoda
<i>Slepkavības pils</i>	Als er fort war, ging sie durch das ganze Haus, und fand alles so schön, daß sie völlig damit zufrieden war, bis sie endlich an einen Keller kam, wo eine alte Frau saß und Därme schrappte.	She was completely satisfied until she came to the cellar, where an old woman was sitting and scraping out intestines.	Kad viņš bija devies prom, viņa gāji cauri visai mājai. Viņai itin viss šķita tik skaists, līdz viņa nonāca līdz pagrabam, kur sēdēja veca kundze un tīrīja zarnas.
<i>Slepkavības pils</i>	Ei Mütterchen, was macht sie da?	My goodness, granny, what are you doing there?	Pē, vecā kundze, ko jūs tur darāt?
<i>Slepkavības pils</i>	Ich schrapp Därme, mein Kind, morgen schrapp ich eure auch!	I'm scraping intestines, my child. Tomorrow I'll be scraping yours.	Es tīru zarnas, mans bērns, rītdien es tīrīšu arī jūsu!
<i>Slepkavības pils</i>	Wovon sie so erschrack, daß sie den Schlüssel, welcher in ihrer Hand war, in ein Becken mit Blut fallen ließ	The maiden was so terrified by her words that she dropped the key she was holding into a basin of blood, and she couldn't wash the blood of the key.	Viņa tik ļoti sabijās, ka atslēga, kas bija viņas rokā, iekrita asiņu tvertnē.
<i>Slepkavības pils</i>	Nun ist euer Tod sicher, sagte das alte Weib, weil mein Herr sehen kann, daß ihr in der Kammer gewesen seydt, wohin außer ihm und mir kein Mensch kommen darf	"Now your death is certain", said the old woman, "because my master will be able to see that you were here."	"Tagad jūsu nāve ir droša," sacīja vecā sieva un turpināja, "jo mans kungs zinās, ka jūs esat bijusi telpā, kur neviens cits cilvēks, kā vien es un kungs, nedrīkst atrasties."

<i>Slepkavības pils</i>	Man muß aber wissen, daß die zwei vorigen Schwestern auf dieselbe Weise waren umgekommen.	One must know that this was the way her two sisters had lost their lives before her.	Taču ir jāzin, ka divas iepriekšējās māsas arī šādā veidā zaudēja savu dzīvību.
<i>Slepkavības pils</i>	O, sagte die alte Frau, da ich keine Arbeit mehr hatte, und sie morgen doch dran mußte, hab ich sie schon geschlachtet	"Oh," said the old woman, "since I had no more work for today, and since she was due to be slaughtered tomorrow, I decided to kill her.	"O," izsauca vecā kundze, "tā kā man nebija vairs ko darīt, un viņas kārta būtu tik un tā bijusi rītdien, es jau viņu nokāvu."
<i>Slepkavības pils</i>	hier ist eine Locke von ihrem Haar, und das Herz, wie auch was warm Blut, das übrige haben die Hunde alle gefressen, und ich schrapp die Därme	The dogs ate up the heart, the warm blood and all the rest. I'm scraping out the intestines.	Šeit lūk ir viena viņas matu šķipsna, un viņas sirds, kā arī siltās asins, visu pārējo jau aprija suņi, un es tagad tīru zarnas.

Pielikums 1.4.

<i>Pasakas nosaukums</i>	Deutsch (Pomeranische Dialekt)	Deutsch	English	Latviešu valoda
<i>Kadiķa koks</i>	un de Böse gav eer dat in, dat se den lüttjen Jung ganz gram wurd, un stöd em herüm van een Ek in de anner, un bust em hier un knuft em daar, so dat dat arme Kind ümmer in Angst was	und der Böse gab es ihr ein, dass sie dem kleinen Jungen ganz gram wurde, und sie stieß ihn aus einer Ecke in die andere, und puffte ihn hier und knuffte ihn dort, so dass das arme Kind immer in Angst war.	(..) she pushed him from one place to next, slapped him here and cuffed him there, so that the poor child lived in constant fear.	(..) viņa tik ļoti grūstīja mazo zēnu no viena stūra uz citu, reizēm ieplaukāja, reizēm iedunkāja, ka zēnam vienmēr bija bail no viņas.
<i>Kadiķa koks</i>	(..) un as sick de lütt Jung henin bückt, so reet eer de Böse , bratsch	Und als der kleine Junge sich hineinbückte, da riet ihr der Böse; bratsch!	(..) as the little boy leaned over the chest, the devil prompted her, and crash!	Un, kad mazais zēns pārliecās pāri, ļaunais mudināja viņu, un bum!
<i>Kadiķa koks</i>	– sloog se den Dekkel to, dat de Kop af floog un ünner de rooden Appel seel	Schlug sie den Deckel zu, dass der Kopf flog und unter die roten Äpfel fiel.	She slammed the lid so hard that his head flew off and fell among the apples.	Viņa aizcirta vāku ciet tik spēcīgi, ka galva lidoja un nokrita zem sarkanās ābeles.
<i>Kadiķa koks</i>	sett den Kopp wedder up den Hals un bund den Halsbook so um, dat man niks seen kund, un sett em vör de Dör up eenen Stool un gav em den Appel in de Hand.	(..)holte aus der obersten Schublade ein weisses Tuch und setzt den Kopf wieder auf den Hals und band das Halstuch so um.	She put the boy's head back on his head and tied the neckerchief around it.	(..) paņēma baltu drānu no augšējās atvilknes, uzlika galvu atpakaļ uz kakla un apsēja apkārt drānu.

<i>Kadiķa koks</i>	daar gav se em eens up de Ooren, daar feel de Kop herünn, daräver varschrak se sick, un fung an to weenen un to raaren	(..)hatte einen Topf mit heissem Wasser vor sich, den rührte sie immer um.	Aber er schwieg still; da gab sie ihm eins hinter die Ohren. Da fiel der Kopf herunter;	(..) viņa iedunkāja pa ausi, un viņa galva norkita.
<i>Kadiķa koks</i>	(..) wi willen em in suur kaaken.	(..)wir wollen ihn in Sauer kochen.	So we'll make a stew out of him.	(..) mēs vēlamies viņu sautēt.
<i>Kadiķa koks</i>	Daar nam de Moder den lüttjen Jungen un hackt em in Stücken, ded de in den Pott un kaakt em in_ suur	Da nahm die Mutter den kleinen Jungen und hackte ihn in Stücke, tat sie in den Topf und kochte ihn in Sauer.	The mother took the little boy and chopped him in pieces. Next she put them into a pot and let them stew.	Tad māte paņēma mazo zēnu un sacirta viņu gabalos, ielika katlā un sautēja viņu.
<i>Kadiķa koks</i>	Marleenken averst stund daarby un weend un weend, un de Traanen feelen all in den Pott, un se brukten gar keen Solt.	Marlenchen aber stand dabei und weinte und weinte, und die Tränen fielen alle in den Topf, und sie brauchten kein Salz.	But Marlene stood nearby and wept until all her tears fell into the pot, so it didn't need any salt.	Taču Marlēnīte stāvēja blakus un tikai raudāja un raudāja, asaras krita katlā tik daudz, ka vairs sāli nevajadzēja.
<i>Kadiķa koks</i>	Mit des fung he an to eeten un sed: "Marleenken, wat weenst du? Broder ward woll wedder kamen."	"Marlenchen, warum weinst du? Der Bruder wird schon wiederkommen."	Then he began to eat and said "Marlene, what are you crying for? Your brother will come back soon.	"Marlēnīte, kāpēc tu raudi? Tavs brālis gan jau atgriezīsies."

<i>Kadiķa koks</i>	"Ach Fru, sed he do, wat smeckt my dat Eten schön, giv my meer!", un je meer he at, je meer wuld he hebben.	"Ach Frau," sagte er dann, "was schmeckt mir das Essen schön! Gib mir mehr!"	Without pausing he said, "Oh, wife, the food tastes great! Give me some more! The more he ate, the more he wanted.	"Ak sieviete," viņš tad teica "cik labi man garšo pagatavotais ēdiens! Dod man vēl!"
<i>Kadiķa koks</i>	(..) "gevt my meer, gy sölt niks daaraf hebben, dat is as wenn dat all myn weer."	"Gebt mir mehr, ihr sollt nichts davon aufheben, das ist, als ob das alles mein wäre."	"Give me some more," he said, "I'm not going to share this with you. Somehow I feel as it were all mine."	"Dod man vēl, nekam nav jāpaliek pāri. Man ir sajūta, ka it kā tas viss piederētu man."
<i>Kadiķa koks</i>	(..) un he att un att, un de Knaken smeeet he all unner den Disch, bett he alles up had.	Und er ass und ass, und die Knochen warf er alle unter den Tisch, bis er mit allem fertig war.	As he ate and ate, he threw the bones under the table until he was all done.	Un viņš ēda un ēda, un kaulus viņš meta zem galda, līdz viņš visu bija apēdis.
<i>Kadiķa koks</i>	Min Moder de mi slacht't, min Vader de mi att, min Swester de Marleeniken söcht alle mine Beeniken, un bindt se in een siden Dook, legts unner den Machandelboom; kywitt, kywitt! ach watt een schön Vagel bin ick	"Mein Mutter der mich schlacht, mein Vater der mich ass, mein Schwester der Marlenichen sucht alle meine Benichen, bindt sie in ein seiden Tuch, legt's unter den Machandelbaum. Kiwitt, kiwitt, wat vör'n schön Vagel bün ik!"	"My mother, she killed me. My father, he ate me. My sister, Marlene, she made sure to see my bones were gathered secretly, bound nicely in silk, as neat as can be, and laid beneath the juniper tree. Tweet, tweet, What a lovely bird I am."	"Mana māte, kas mani nokāva, mans tēvs, kas mani ēda, mana māsa Marlēnīte, kas visus manus kaulus meklēja un lika kopā zīda drānā, lai noliktu zem kadiķa koka. Čiw, čiw, kāds jauks putniņš es esmu!"

<i>Kadiķa koks</i>	(..) ach dat ick dusend Fuder unner de Eerde weer, dat ick dat nich hören sull.	"Ach, dass ich tausend Klafter unter der Erde wäre, dass ich das nicht zu hören brauchte!"	"Oh, I wish I ere a thousand feet beneath the earth so I wouldn't have to hear this.	"Ak, kā es vēlētos būt tūkstots pēdas zem zemes, lai man tas vairs nebūtu jāklusās!"
<i>Kadiķa koks</i>	(..)bratsch! – smee eer de Vagel den Mählensteen up den Kopp, dat se ganz tomatsch.	Und als sie aus der Tür kam, bratsch! Warf ihr der Vogel den Mühlstein auf den Kopf, dass sie ganz zerquetscht wurde.	The bird threw the millstone down on her head, and she was crushed to death.	Kad viņa nāca ārā pa durvīm, bam! Putniņš uzmeta viņai uz galvas dzirnakmeni, ka viņa tik sasplacināta pilnībā.

1.5 pielikums

Pasakas nosaukums	Français	English	Latviešu valoda
<i>Zilbārdis</i>	(..) mais par malheur cet homme avoit la barbe bleue; cela le rendait si laid et si horrible, qu'il n'étoit femme ni fille qui ne s'enfuît devant lui.	(..)unfortunately the man's bear was blue, and this made him so ugly and fearsome that all the women and girls, without exception, would run away.	Diemžēl šim vīram bija zila bārda. Tā viņu padarīja tik neglītu un briesmīgu, ka nebija ne sievas, ne meitas, kas nebēgtu, viņu ieraugot.
<i>Zilbārdis</i>	Ce qui les dégoûtoit encore, c'est qu'il avoit déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savoit ce qu'elles étoient devenues.	What put them off even more was that he had already been married several times, and nobody knew what had become of the wives.	Meitenes atbaidīja arī tas, ka viņam bijušas jau vairākas sievas, bet nebija zināms, kur viņas bija palikušas.
<i>Zilbārdis</i>	Ouvrez tout, allez par-tout ; mais pour ce petit <i>Cabinet</i> , je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'est rien que vous ne deviez attendre de ma colère.	You may open everything and go everywhere, except for this private room, where I forbid you to go; and I forbid it to you so absolutely that, if you did happen to go into it, there is no knowing what I might do, so angry would I be.	Jūs varat atslēgt visas durvis un iet visās telpās, tikai šajā mazā kambarī es aizliedzu jums ieiet. Ja jūs atslēgsiet šīs durvis, manas dusmas būs neapprakstāmas.
<i>Zilbārdis</i>	(..) elle y descendit par un escalier dérobé, et avec une telle précipitation qu'elle pensa se rompre le col deux ou trois fois.	(..) she was in such a hurry that two or three times, she nearly broke her neck.	(..) turklāt tādā steigā, ka viņai jau divas trīs reizes jau šķita, ka lauzīs kaklu.

<i>Zilbārdis</i>	Après quelques instans, elle commença à voir que le plancher étoit tout couvert de sang caillé, que réfléchissoit les corps de plusieurs femmes mortes, et attachées le long des murs. C'étoient toutes les femmes que Barbe-Bleue avoit épousées, et qu'il avoit égorgées l'une après l'autre.	After a few moments, she began to see that the floor was all covered in clotted blood, and that it reflected the bodies of several women, dead, and tied up along the wall (they were the wives whom Bluebeard had married, and whose throats he had cut one after the other).	Pēc laiciņa viņa sāka manīt, ka visa grīda ir klāta ar sarecējušām asinīm, bet asinīs gulēja vairāku mirušu un pie sienas piesietu sieviešu līķu (tās visas bija sievietes, kuras Zilbārdis bija apprecējis un pēc tam citai pēc citas pārgriezis rīkli).
<i>Zilbārdis</i>	Elle pensa mourir de peur, et la clef du cabinet qu'elle venoit de retirer de la serrure, lui tomba de la main : après avoir un peu repris ses esprits, elle ramassa la clef, referma la porte, et monta à sa chambre pour se remettre un peu, mais elle n'en put venir à bout, tant elle étoit émue.	She noticed that the key was stained with blood, and although she cleaned it two or three times the blood would not go away. However much she washed it, and even scoured it with sand and pumice, the blood stayed on it; it was a magic key, and there was no way of cleaning it completely: when the blood was removed from one side, it came back on the other.	Pamanījusi, ka kambara atslēdziņa notraipījies ar asinīm, viņa pāris reizes mēģināja to noslaucīt, taču asinis nepazuda. Velti viņa mazgāja un atberza ar smiltīm un akmeni, asinis kā bija, tā palika, jo tā bija apburta atslēga un notīrīt to nebija iespējams.

<i>Zilbārdis</i>	"Vous n'en savez rien", reprit Barbe-Bleue "? Je le sais bien, moi : vous avez voulu entrer dans le cabinet : hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des dames que vous y avez vues	'You know nothing about it?' said Bluebeard; 'but I do: you have tried to get into my private room. Very well, madam, that is where you will go; and there you will take your place, beside the ladies you have seen.	'Ak, jūs nekā nezināt! - iesaucās Zilbārdis, - Es gan zinu. Jūs gribējāt ieiet kambarī! Tā arī notiks, kundze. Jūs ieiesiet kambarī un ieņemsiet savu vietu līdzās tām sievietēm, ko jūs redzējāt.
<i>Zilbārdis</i>	Il faut mourir, Madame, et tout à l'heure.	'You must die, madam,' he said, 'this very instant.'	
<i>Zilbārdis</i>	Cependant la Barbe-Bleue, tenant un grand coutelas à la main, crioit de toute sa force à sa femme : Descends vite ou je monterai là haut.	Meanwhile, Bluebeard, holding a great cutlass in his hand, shouted as loud as he could to his wife: 'Come down from there at once, or else I'll come and fetch you.'	Tikmēr Zilbārdis. Turēdams rokā lielu nazi, no visa spēka sauca sievu: "Nāc ātri lejā, citādi es iešu augšā."
<i>Zilbārdis</i>	puis la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abbatre la tête.	And taking her hair in one hand, and raising his cutlass in the air with the other, he was on the point of chopping off her head.	Tad viņš ar vienu roku sagrāba sievu aiz matiem, ar otru pacēla nazi, lai nogrieztu viņai galvu.
<i>Zilbārdis</i>	Ils lui passèrent leurs épées à travers le corps, et le laissèrent mort.	They cut him open with their swords, and left him dead	Viņi izdūra zobenu cauri Zilbārža ķermenim un ļāva nomirt.

1.6. pielikums

Pasakas nosaukums	Français	English	Latviešu valoda
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) elle dit (..) que la Princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait.	(..)she said that the Princess would prick her hand on the point of the spindle on a spinning-wheel, and that she would die.	(..) feja pateica, ka princese sadurs ar vārpstiņu roku un nomirs.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) qu'un Ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise.	(..) it was where an ogre lived, and where he brought all the children he could catch, in order to eat them in peace without being followed.	(..) tur dzīvojot cilvēkēdājs, uz uz turieni nesot bērnus, ko izdodas noķert, lai sātīgi paēstu (..).
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts.	The silence was terrible, and the look of death was all around. Nothing was to be seen but the bodies of men and animals lying stretched out, who appeared to be dead	(.) valdīja baismīgs klusums, visur acu priekšā vīdēja nāves tēls.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) et dès qu'il fut parti, la Reine Mère envoya sa Bru et ses enfants à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie.	As soon as he had left, the Queen Mother sent her daughter-in-law and the children to a summer residence she had in the forest, so as to satisfy her horrible desires more easily	Līdzko viņš bija prom, karaliene māte aizsūtīja savu vedeklu ar bērniem uz lauku māju mežā dziļi, lai varētu ērtāk apmierināt savu briesmīgo iekāri.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Je veux manger demain à mon dîner la petite Aurore.	'Tomorrow evening for supper, I want to eat little Dawn.'	Es gribu rīt pusdienās apēst mazo Ausmu.

<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) (et elle le dit d'un ton d'Ogresse qui a envie de manger de la chair fraîche), et je la veux manger à la Sauce-robot.	her tone was the tone of (..) an ogress who wants fresh meat, 'and I want to eat her with onion and mustard sauce.'	(..) un to viņa sacīja tādas cilvēkēdājas balsī, kurai ļoti kārojās svaiga gaļas, "un es to gribu ēst ar robēra mērci."
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) prit son grand couteau, et monta à la chambre de la petite Aurore.	(..) took a great knife and went up to little Dawn's room.	(..) paņēma savu lielo nazi un gāja augšā uz mazās Ausmas istabu.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Il se mit à pleurer, le couteau lui tomba des mains et il alla dans la basse-cour couper la gorge à un petit agneau, et il lui fit une si bonne sauce que sa Maîtresse l'assura qu'elle n'avait jamais rien mangé de si bon.	(..) the knife fell from his hands, and he went down to the farmyard and cut the throat of a small lamb, which he served up to his mistress with such a good sauce that she assured him that she had never tasted anything as good.	(..) sāka raudāt, un nazis izkrita no rokām. Sulainis aizgāja uz aploku, nokāva jēriņu un pagatavoja to ar tik garšīgu mērci, ka saimniece apgalvoja, ka nekad tik garšīgi nav ēdusi.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Je veux manger à mon souper le petit Jour.	(..) I want to eat little Day for my supper.	Vakariņās es gribu apēst mazo Dienu.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) et donna à la place du petit Jour un petit chevreau fort tendre, que l'Ogresse trouva admirablement bon.	(..) instead of the little boy he served up a tender young kid, which the ogress found excellent.	(..)bet mazā Dienas vietā pagatavoja mīkstu kazlēniņu, kurš cilvēkēdājai ļoti garšoja.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Je veux manger la Reine à la même sauce que ses enfants.	I want to eat the young Queen, cooked in the same sauce as her children.	Es gribu apēst jauno karalieni tajā pašā mērcē kā viņas bērņus.

<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Il prit la résolution, pour sauver sa vie, de couper la gorge à la Reine, et monta dans sa chambre, dans l'intention de n'en pas faire à deux fois (..).	He took the decision, in order to save his own life, to cut the Queen's throat, and went up to her room with the intention of getting it over and done with.	Viņš nolēma glābt savu dzīvību un pārgriezt rīkli jaunajai karalienei. Viņš uzkāpa istabiņā, cieši apņēmies ilgi nedomāt.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	Elle était bien contente de sa cruauté, et elle se préparait à dire au Roi, à son retour, que les loups enragés avaient mangé la Reine sa femme et ses deux enfants.	She was very pleased with her cruel deeds, and meant to tell the King, on his return, that ravening wolves had eaten his wife and the two children.	Viņa bija ļoti apmierināta par savu nežēlību un gatavojās pastāstīt, kad karalis atgriezīsies, ka traki vilki aprijuši viņa sievu karalieni ar abiem bērniem.
<i>Aizmigušā meža skaistule</i>	(..) quand l'Ogresse, enragée de voir ce qu'elle voyait, se jeta elle-même la tête la première dans la cuve, et fut dévorée en un instant par les vilaines bêtes qu'elle y avait fait mettre.	And it was then that the ogress, maddened by what she saw before her, flung herself head first into the cauldron, and was devoured in an instant by the horrid creatures she had put there.	(..)bet tad cilvēkēdāja saniknota par redzēto, pati metās uz galvas toverī. Vienā mirklī viņu norija nejaukie mūdži, kurus pati bija likusi tur ielaist.

1.7. pielikums

Pasakas nosaukums	Français	English	Latviešu valoda
Īkstītis	Hélas ! mes pauvres enfants, où êtes-vous venus ? Savez-vous bien que c'est ici la maison d'un Ogre qui mange les petits enfants ?	Alas! My poor lads, what have you done coming here? Didn't you know that this house belongs to an ogre who eats little children?	Ak vai! Mani nabaga bērniņi, kur jūs esat atnākuši! Vai jūs zināt, ka šī ir milža māja, kurš ēd mazus bērnus?
Īkstītis	Je sens la chair fraîche, te dis-je encore une fois, reprit l'Ogre, en regardant sa femme de travers, et il y a ici quelque chose que je n'entends pas.	I can smell fresh meat, as I've told you already,' retorted the Ogre, looking crossly at his wife, 'and there's something going on here that I don't know about.'	Es saozu svaigu miesu, es tev saku vēlreiz, -atkārtoja milzis, šķībi skatīdamies uz sievu -, te kaut kas nav kārtībā.
Īkstītis	Il les tira de dessous le lit l'un après l'autre. Ces pauvres enfants se mirent à genoux en lui demandant pardon ; mais ils avaient à faire au plus cruel de tous les Ogres, qui bien loin d'avoir de la pitié les dévorait déjà des yeux, et disait à sa femme que ce serait là de friands morceaux lorsqu'elle leur aurait fait une bonne sauce.	He pulled them out from under the bed one after the other. The poor children knelt down and begged for mercy, but the Ogre they had to deal with was the cruellest ogre of all, and far from taking pity on them he was already devouring them with his eyes, telling his wife that they would be tasty morsels when she had made a good sauce to go with them.	Citu pēc cita izvilka bērnus no gultas apakšas. Nabaga bērni metās ceļos, un lūdza milzim piedošanu, bet viņiem bija darīšana ar visnežēlīgāko no cilvēkēdājiem. Viņš nevis apžēlojās par bērniem, bet gan jau aprija tos ar acīm un teica sievai, ka tie gan būšot gardi kumosīni, kad viņa tos pagatavošot garšīgā mērcē.

Īkstītis	Il alla prendre un grand Couteau, et en approchant de ces pauvres enfants, il l'aiguisait sur une longue pierre qu'il tenait à sa main gauche.	He went to fetch a carving knife, and went across to the wretched children, sharpening it as he did so on a long whetstone which he held in his left hand.	Milzis paņēma lielu dūci un, tuvodamies bērniem, trina to uz garena akmens, ko turēja kreisajā rokā.
Īkstītis	Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang.	They were not yet really wicked, but showed great promise; already they would bite little children to suck their blood.	Viņas vēl nebija ļoti ļaunas, bet daudzsološas, jo bija jau sākušas, lai sūktu asinis.
Īkstītis	En disant ces mots, il coupa sans balancer la gorge à ses sept filles.	And with these words he set to without hesitation and cut the throats of all his seven daughters. And very pleased with himself for having settled the matter so quickly.	Šos vārdus pateicis, viņš, ilgi nedomādams, pārgrieza rīkles savām septiņām meitām.
Īkstītis	L'Ogresse fut fort étonnée de la bonté de son mari, ne se doutant point de la manière qu'il entendait qu'elle les habillât, et croyant qu'il lui ordonnait de les aller vêtir	The Ogress was very surprised by such kindness from her husband, not suspecting that he meant her to get them ready for cutting up.	Milža sieva bija pārsteigta par vīra laipnību, neiedomādams, ko viņš domāja ar sataisīšanu.
Īkstītis	(..) et croyant qu'il lui ordonnait de les aller vêtir elle monta en haut où elle fut bien surprise lorsqu'elle aperçut ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang.	She went upstairs, and was completely taken by surprise to see her seven daughters with their throats cut and bathed in blood.	(..) sieva uzkāpa augšā un pagalam pārsteigta ieraudzīja savas septiņas meitas pārgrieztām rīklēm mirkstam asinīs.