

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

GROTESKA LATVIEŠU MODERNISMA NOVELĒ

Maģistra darbs

Autore:

Akadēmiskās maģistra augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Kultūras un starpkultūru studiju apakšprogrammas
2. kursa studente Edīte Matuseviča
(ID Nr. 20144306)

Darba vadītājs:

Prof., Dr. philol. Raimonds Briedis

Rīga

2016

SATURS

IEVADS	3
1. IESKATS GROTESKAS VĒSTURĒ	6
1.1. Groteskas aizsākumi renesanses kultūrā	6
1.2. Groteska 17. un 18. gadsimtā	12
1.3. Groteska romantisma kultūrā	14
1.4. Dekadence, modernisms un groteska	19
2. GROTESKAS TEORĒTISKIE ASPEKTI.....	25
2.1. Groteskas īpašības un pazīmes	25
2.2. Groteska un komiskais	33
2.3. Groteskas attiecības ar līdzīgiem modiem	36
2.4. Groteska kā teksta poētikas elements, žanrs un pasauleskatījums.....	38
3. GROTESKA LATVIEŠU MODERNISMA NOVELĒ	43
3.1. Groteska latviešu literatūras vēstures kontekstā.....	43
3.2. Groteska kā teksta poētikas elements latviešu modernisma novelē.....	51
3.3. Groteskā novele.....	66
3.4. Groteska kā pasauleskatījums	72
NOBEIGUMS	77
TĒZES	81
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	83
SUMMARY	86

IEVADS

Modernisms latviešu literatūrā ir sarežģīts temats, kas piedāvā daudzveidīgu problēmu loku. Ņemot vērā, ka straujas un pamatīgas pārmaiņas latviešu literatūras attīstībā, sekojot izmaiņām un jaunumiem Eiropas literatūrā, sākās tieši 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, ko varam uzskatīt arī par modernisma aizsākuma laiku, tad modernismu drīkstam uzskatīt par vienu no latviešu literatūras stūrakmeņiem. Latviešu literatūras vēsture pirms modernisma aptvēra vien apmēram gadsimtu, protams, paturot prātā ilgstošo mutvārdu, garīgās un audzinošās literatūras tradīciju. Tas nozīmē, ka modernismam latviešu literatūrā ir īpašas pazīmes, jo atšķirībā no vācu vai franču literatūras, tam nevarēja piemist izteikts radikālisms un dekonstrukcija, jo vēl nebija nostriprinājušās tradīcijas, pret kurām varētu vērsties. Būtiski arī, ka latviešu literatūrā modernisms netiecās sadalīties atsevišķos un nošķirtos virzienos, bet gan nozīmēja daļēju paradīgas maiņu un atsevišķu īpatnību ienākšanu rakstniecībā, tajā pašā laikā arī turpinot attīstībai literatūras tradīcijai. Taču modernisms ir mākslinieciskā sistēma, kas latviešu literatūrā dominējusi teju visa 20. gadsimta garumā par spīti tam, ka Padomju laikā modernisma attīstība un pētniecība tika kavēta.

No plašākiem tikai modernisma problemātikai veltītiem pētījumiem var nosaukt vien Bronislava Tabūna „Modernisma virzieni latviešu literatūrā” (1999) un Maijas Burimas „Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā” (2011). Ir tapuši atsevišķi raksti, kas publicēti periodiskos izdevumos un rakstu krājumos. Tātad modernisma īpatnības latviešu literatūrā vēl arvien ir maz pētītas. Tāpat samērā maz uzmanības veltīts arī novelēm, ko var uzskatīt par nozīmīgu žanru latviešu literatūrā, kura sevišķs uzplaukums bija novērojams periodā starp abiem pasaules kariem. Šajā laikā noveles žanrā darbojās Jānis Ezeriņš, Eriks Ādamsons, Aleksandrs Čaks, Jānis Akuraters, Kārlis Zariņš, Anšlavs Eglītis, 20. gadsimta pirmajā pusē tapušajai novelistikai pievērsusies Benita Smilktiņa pētījumā „Latviešu novele (līdz 1940. gadam)” (1981) un tā labotajā izdevumā „Novele: stili, virzieni, personības latviešu novelē (līdz 1945. gadam)” (1999). Arī pētījumā „Groteska latviešu modernisma novelē” galvenā uzmanība tiks pievērsta 20. gadsimta divdesmitajos un trīsdesmitajos gados tapušajām latviešu novelēm.

Latviešu literatūrzinātnē groteskas fenomēns ir aktualizēts samērā maz. Par grotesku ir tapuši daži atsevišķi raksti, kas publicēti literāros izdevumos. Rakstā „Groteskais romāns”, kas publicēts izdevumā „Karogs” 1984. gadā, Jana Tesaržova pievērsās groteskai Margēra Zariņa romānos. Groteskai Margēra Zariņa un Tālivalža Ķikaukas daiļradē pievērsusies arī Jautrīte Saliņa rakstā „PPP x 2 jeb Par grotesko Tālivalža Ķikaukas un Margēra Zariņa

prozā”, kas publicēts trimdas latviešu izdevumā “Jaunā Gaita” 1978. gadā. Groteska galvenokārt akadēmiskajā vidē tiek uzlūkota kā visaptverošs kultūras fenomens, kas tiek pētīts tā vēsturiskajā attīstībā, sekojot Mihaila Bahtina iedibinātajai tradīcijai. Tomēr grotesku var uzlūkot arī kā literāra darba poētikas elementu, ar kura palīdzību iespējams panākt īpaša veida reakciju no lasītāja. Groteska ir interesanta un nozīmīga savā daudzveidībā, tomēr tas arī ved pie fenomena izpratnes grūtībām. Vai tā ir forma, vai arī stilistikas vai poētikas elements? Kādas ir tai raksturīgās pazīmes, kas ļauj to atpazīt? Kādas veidojas groteskas attiecības ar tai līdzīgiem modiem? Kāda ir groteskas saistība ar modernismu?

Zinātniskā darba galvenais pētnieciskais jautājums ir: Kā latviešu modernisma novelēs tiek izmantota groteska un kā tajās transformējas modernisma priekšstati par grotesku?

Darba mērķi ir sekojoši:

- izprast grotesku kā estētisku fenomenu tā vēsturiskajā attīstībā un teorētiskajās interpretācijās;
- identificēt groteskas izpausmju un izmantojuma veidus latviešu modernisma novelēs;
- paraudzīties uz latviešu literatūras un Eiropas modernisma attiecībām ar groteskas palīdzību.

Lai mērķus sasniegtu, izvirzīti šādi uzdevumi:

- veikt ieskatu groteskas izmantojumā pasaules literatūrā un kultūrā kopumā;
- iepazīties ar teorētiskajiem pētījumiem par grotesku, lai veidotu pilnīgāku izpratni par tās izmantojuma veidiem literatūrā;
- iezīmēt galvenās ar groteskas izmantojumu saistītās, modernismu raksturojošās pazīmes latviešu literatūrā;
- izpētīt latviešu modernisma novelistiku, galveno uzmanību pievēršot 1920. – 1930. gados tapušajiem darbiem, izmantojot par modernisma un noveles problemātiku tapušos literatūrzinātniskos pētījumus;
- analizēt groteskas izmantojumu latviešu modernisma novelēs, izmantojot satura analīzes metodi.

Darba pirmā daļa veltīta tam, lai gūtu priekšstatu par groteskas izpratnes transformācijām, izpētot fenomena vēsturi un tā interpretācijas, lielāku uzsvaru liekot uz grotesku literatūrā. Darba otrā daļa pievēršas dziļākai groteskas teorētiskai izpratnei, kā arī groteskas attiecībām ar citiem modiem. Tajā tiek piedāvāti trīs līmeņi, kuros iespējams uzlūkot grotesku literatūrā: kā teksta poētikas elementu, kā žanru, kā pasauleskatījumu. Trešajā

nodaļā tiek sniegts ieskats latviešu literatūras procesos un groteskas vietai tajos, kā arī latviešu modernisma novele tiek analizēta piedāvātajos trīs līmeņos.

Groteska piedāvā palūkoties uz latviešu modernisma novelistikai raksturīgām īpašībām no latviešu kultūrā maz pētīta skatpunkta, nonākt pie jauniem secinājumiem par latviešu modernisma savdabību attiecībā pret Eiropas 20. gadsimta sākuma modernismu.

1. IESKATS GROTESKAS VĒSTURĒ

Groteska ir jēdziens vizuālajā mākslā un literatūrā, kas tiecas bezgalīgi paplašināties, aptverot pilnīgi visas kultūras un dzīves izpausmes. Groteskas fenomens ir nodarbinājis mākslinieku un domātāju prātus jau gadsimtiem ilgi. Termina „groteska” nozīme laika gaitā ir mainījusies un pārtapusi, katrā gadsimtā, tiekot interpretēts pārveidojoties atbilstoši laikmeta estētiskajiem uzskatiem. Termins gadsimtu gaitā ir uzkrājis daudzveidīgu nozīmju un pazīmju kopu, kādēļ ir nepieciešams neliels ieskats groteskas izpratnes vēsturē. Groteska parasti tiek definēta kā tēlojuma veids vizuālajā mākslā un literatūrā, kuram raksturīgi komiski pārspīlējumi, tomēr šāds skaidrojums ir virspusējs, daļējs, un tas neietver vairākus groteskai raksturīgus elementus. Komiskais efekts, līdzās šausmām un riebumam ir neatņemamas groteskas sastāvdaļas. Grotesku var uzskatīt par nesaderīgu parādību sajaukumu, kas atstāj mulsošu iespaidu uz tās uztvērēju – lasītāju vai skatītāju. Tā nojauc robežas starp atšķirīgām un nesavienojamām sfērām, radot komisku un reizē biedējošu efektu. Lai veiksmīgāk saprastu groteskas būtību, tās pazīmes, funkcijas un attiecības ar līdzīgiem modiemi, ir vērts ielūkoties groteskas rašanās un attīstības kontekstā, kas pamazām transformējis tās nozīmi.

1.1. Groteskas aizsākumi renesanses kultūrā

Groteska savos pirmsākumos eksistēja vizuālajā mākslā. Ar šo terminu apzīmēja noteiktu mākslas stilu – dekoratīvus zīmējumus, kuros savienojas cilvēku, dzīvnieku, augu un arhitektūras formas. Groteskas stila aizsākumi meklējami 16. gadsimtā, kad Romā tika atsegti sienu gleznojumi, kas rotājuši imperatora Nerona villas “Domus Aurea” jeb “zelta nama” portiku. Šīs ēkas celtniecība tika uzsākta pēc lielā ugunsgrēka Romā 64. gadā. Nams netika pabeigts un pakāpeniski tika aprakts, pilsētai augot un pārveidojoties. Ēkas koridori un telpas pēc tik daudziem gadsimtiem atgādināja alas jeb *il grotto*, kas kļuva par pamatu vārdam „groteska”, ar kuru sāka apzīmēt atrastos zīmējumus un to iedvesmos mākslas darbus. Šajos zīmējumos kopā savijās augu, dzīvnieku, cilvēku un arhitektūras formas, dzīvais ar nedzīvo, cilvēciskais un ne-cilvēcisko. Šie savienojumi neatdarināja neko, kas atrodams dabā un realitātē, līdz ar to saskaņā ar valdošajiem estētiskajiem principiem ilgu laiku groteska tika uzskatīta par zemās mākslas stilu.

Fresku glezniecības stils, kas renesansē ieguva apzīmējumu „groteska”, izpelnījās kritiku un noraidījumu jau 1. gs. p. m. ē., kad to savā traktātā „Desmit grāmatas par arhitektūru” (*De architectura libri decem*) aprakstīja Vitrūvijs (*Vitruvius*). Viņš uzskatīja, ka īsta māksla tiecas precīzi attēlot to, kas eksistē pasaulē: „Attēls ir lietas, kas eksistē vai var

eksistēt, atveidojums: piemēram, cilvēks, māja, kuģis vai jebkas cits, kura noteikto un reālo struktūru ir iespējams atdarināt.”¹ Vitruvījs nodaļā „Fresku glezniecības dekadence” nosoda jauno mākslas stilu, kurš tiecas atveidot neeksistējošas lietas: „Tagad mums ir nedabisku parādību freskas, nevis patiesi noteiktu lietu atveidojumi. Piemēram, niedres tiek novietotas kolonnu vietā, krokoti papildinājumi ar viļņotām lapām un vītnēm frontonu vietā, lukturi, kas balsta svētnīcu atveidus, un virs to frontoniem neskaitāmi maigi stiebri un vītnes, kas izaug no saknēm, uz tiem nesaprātīgi novietotas cilvēku figūras; reizēm uz stiebriem ir tikai puse no figūras, dažām no tām ir cilvēku galvas, dažām dzīvnieku galvas. Šādas lietas neeksistē un nevar eksistēt, un nekad nav eksistējušas.”² Vitruvījs uzskata, ka šādu neeksistējošu lietu atveidošana ir vājas gaumes pazīme un šādas freskas nedrīkst pieņemt neatkarīgi no to mākslinieciskā izpildījuma meistarības, jo tās pārkāpj realitātes robežas. Attēlotie augu, dzīvnieku, cilvēku un arhitektonisko formu savienojumi nav iespējami realitātē un tādēļ ir kropli. Vitruvija attieksme ir noliedzīga, jo fresku jocīgie elementi neatbilda klasiskās mākslas mimētiskajiem (atdarinājuma) principiem. Līdzīgu, Vitruvija idejās balstītu viedokli renesansē pauda Džordžo Vazari, kurš arī uzskatīja, ka mākslai jātiecas atdarināt dabā iespējamās un eksistējošās lietas. Šai uzskatu tradīcijai ir iespējams izsekot līdz pat Senajai Grieķijai, kur pret neglītā atdarināšanu iestājās Platons.

Tomēr par spīti noraidošajai attieksmei renesanses māksliniekus iedvesmoja Nerona pilī atrastie zīmējumi, un viņi tos atdarināja, radot ornamentālās mākslas stilu, kas nu jau bija ieguvuši *la grottesca* nosaukumu. Izcils groteskas piemērs renesanses vizuālajā mākslā ir Rafaēla un viņa skolēnu gleznotās freskas Apustuļu pils lodžijām Vatikānā, kas tapušas 1519. gadā. Dekoratīvie gleznojumi pilnībā atbilst Vitruvija aprakstam; tajos vijīgās līnijās kopā saplūst krokotas lapas ar ķirzaku astēm, ap augu stumbriem apvijušās čūskas, uz lapām sēž vāveres, gulbji un citi dzīvnieki, spārēm līdzīgas figūras ar cilvēku galvām balsta romiešu tempļus. Šo gleznojumu precīzas kopijas, pareizāk, Vatikāna lodžijas kopija aplūkojama Ermitāžā Sanktpēterburgā, kur tā izveidota pēc īpaša Krievijas ķeizarienes Katrīnas II pasūtījuma. Vācu literatūrzinātnieks un modernisma pētnieks Volfgangs Kaizers (*Kayser*), 20. gadsimtā runājot par Rafaēla zīmējumiem un groteskas nozīmi renesansē, raksta, ka to pievilcība slēpjas tieši tajā, ka „šajā pasaulē lietu dabiskā kārtība ir apgriezta kājām gaisā.”³ Līdzīgi par grotesku domā arī krievu literatūrzinātnieks Mihails Bahtins (*Бахтин*) savā

¹ Vitruvius Pollio. Decadence of Fresco Painting. *The Ten Books on Architecture*. Pieejams: http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm#Page_210

² Turpat.

³ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Toronto: Indiana University Press, 1966. p. 21

pētījumā „Fransuā Rablē daiļrade un viduslaiku un renesanses smieklu kultūra” (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 1965). Karnevāls ar saviem rituāliem apvērš otrādi sociālo kārtību un normas, kas eksistē ikdienas dzīvē. Karnevāla dzīve ir ačgārņa dzīve, tā ir otrādi apvērsta pasaule (*monde l'enverse*)⁴. Karnevāla rituāli ir vērsti uz ierastās kārtības un robežu noārdīšanu. Nabags tiek kronēts par karali, lai atkal pēc karnevāla zaudētu troni. Karnevāls ir groteskas izpausmes telpa.

Bahtins uzskata, ka groteskas uzdevums ir visa augstā, garīgā, ideālā un abstraktā „zemiskošana”, pietuvināšana materiālajai pasaulei, tomēr nevis, lai iznīcinātu, bet gan pārveidotu, pārradītu, atjaunotu. Ķermeniskā sfēra ir tā, kura, sevī iekļaudama gan atjaunotnes, jaunas dzīvības, gan nāves iespēju, kļūst par šī procesa norises vietu. Bahtins raksta: „Pretēji modernajiem kanoniem, groteskais ķermenis nav nošķirts no pārējās pasaules. Tas nav slēgta un pabeigta vienība; tas ir nepabeigts, pāraug pats sevi, pārkāpj pats savas robežas. Uzsvars tiek likts uz tām ķermeņa daļām, kas ir atvērtas ārējai pasaulei, tas ir, tām daļām, pa kurām pasaule iekļūst ķermenī, vai no tā izkļūst, vai caur kurām ķermenis pats tiecas pretī ārējai pasaulei.”⁵ Tas ķermenim piešķir nepabeigtību, jo tas arvien atrodas saplūsmes stāvoklī ar pasauli, līdz ar to tā robežas ir plūstošas. „Nepabeigtais un atvērtais ķermenis (mirstošs, radošs, dzimstošs) nav nodalīts no pasaules ar skaidri definētām robežām; tas ir saplūdis ar pasauli, ar dzīvniekiem, ar priekšmetiem. Tas ir kosmisks, tas pārstāv visu materiāli ķermenisko pasauli visos tās elementos. Tas ir šīs pasaules iemiesojums viszemākajā slānī, kā aprīšanas un radīšanas princips, kā miesas kaps un krūts, kā lauks, kurš ir apsēts un no kura gatavojas izspraukties jauni asni,”⁶ norāda Bahtins. Viņa redzējumā, tieši cilvēka ķermenis viduslaiku un renesanses tautas kultūra kalpo par robežu pārkāpšanas un nojaukšanas instrumentu.

Gluži tāda pati saplūšana un robežu iznīcināšana redzama Rafaēla gleznojumos un Nerona pilī atrastajās freskās, kurās cilvēka ķermenis savijas ar augiem, dzīvniekiem un priekšmetiem. Šajos zīmējumos cilvēka ķermenis savijas ar apkārtējo pasauli, bieži vien ir nepabeigts (redzamas tikai atsevišķas tā daļas). Bahtins par šiem zīmējumiem raksta: „Šīs formas šķita tā savijušās, it kā dzemdētu viena otru. Robežlīnijas, kas nošķir dabas karaļvalstis ierastajā pasaules attēlā, tika drosmīgi pārkāptas. Tāpat tur nebija ierastā statiskā realitātes atveidojuma. Tur vairs nebija pabeigtu formu, dzīvnieku un augu, kustības pabeigtā, stabilā pasaulē; tā vietā būtības iekšējā kustība tika izteikta vienas formas pārejā uz citu,

⁴ Bahtins Mihails. Karnevāls un literatūras karnevalizācija. *Grāmata*. Nr. 6, 1991. 46. – 52. lpp. 46. lpp.

⁵ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 26.

⁶ Turpat.

būtības mūžīgās nepabeigtības garā. Šī ornamentālā mijiedarbība atklāja ārkārtēju mākslinieciskās fantāzijas vieglumu un brīvību, līksmu, gandrīz smejošu atbrīvotību.”⁷

Bahtins neizceļ groteskā ķermeņa biedējošo aspektu, tomēr Kaizers, kurš uz grotesku galvenokārt lūkojas no modernisma skatupunkta, uzsver: „Ar vārdu *grottesco* renesanse, kas to izmantoja, lai apzīmētu īpašu ornamentālu, antīkās kultūras iedvesmotu stilu, saprata ne tikai kaut ko rotaļīgi jautru un bezrūpīgi fantastisku, bet arī kaut ko draudīgu un biedējošu no ierastās pilnīgi atšķirīgā pasaulē – pasaulē, kurā nedzīvu objektu sfēra vairs nav nošķirta no augu, dzīvnieku un cilvēku sfērām, un kurā statikas, simetrijas un proporcijas likumi vairs nav spēkā.”⁸ Lai cik dzīvi apliecinošas būtu karnevāla dzīves formas, tomēr to nestabilitātē slēpjas draudīgums. Tam apliecinājumu iespējams atrast Hieronīma Bosha (*Bosch*, 1450 – 1516) un Pītera Brēgela (*Bruegel*, 1525 – 1569) vecākā mākslas darbos. Bahtins tomēr tā neuzskata. Viņaprāt, viduslaiku un renesanses kultūras baiso un biedējošo pazina tikai caur komiskiem briesmoņiem, kurus viegli var uzveikt ar smieklu palīdzību⁹.

Tomēr, kāpēc groteska varēja iesakņoties un attīstīties renesanses kultūrā, kas grotesku padarīja tik pievilcīgu? Renesanse ir kultūras revolūcija, kas sacēlas pret viduslaiku apspiestību un Baznīcas absolūto varu. Groteski tēli ir instruments, kas vedina uz atbrīvošanos. Tie veicina arī sociālu revolūciju, kurā arvien lielāku nozīmi iegūst zemākie feodālās sabiedrības slāņi, tostarp zemnieki. Tautas kultūra bija būtisks neglītā un komiskā avots viduslaikos, tāpat kā satīra par zemniekiem, kas bija izplatīta augstākos sociālajos slāņos. Umberto Eko, runājot par pārmaiņām renesanses kultūrā un sabiedrībā, kuru uzskatāmākais piemērs literatūrā ir Rablē „Gargantija un Pantagriels”, norāda: „Sabiedrībā, kurā jau tiek postulēts cilvēciskā un pasaulīgā pārkums pār dievišķo, viss bezkaunīgais un neķītrais kļūst par lepnu apliecinājumu ķermeņa tiesībām.”¹⁰ Neglītais, nepieļaujama, smieklīgais un kroplais no tirgus laukumiem un karnevāliem pārceļas un atrod vietu izglītotajai sabiedrībai domātajā literatūrā, kā arī oficiālajā mākslā. Lai arī par grotesku 16. gadsimtā dēvē vien attiecīga dekoratīvā stila zīmējumus, tomēr, lūkojoties šodienas acīm, tieksme pārkāpt un nojaukt robežas, saplūdināt un samaisīt heterogēnas un nesavienojamas lietas, interese par fantastisko un neglīto ir būtiskas renesanses kultūras sastāvdaļas. Lai arī pats vārds “groteska” radies 16. gadsimtā, tomēr būtība, kas ietverta šajā terminā, arvien bijusi klātesoša kultūrā un mākslā, renesanse vien to atklāja un aktualizēja jaunā un apzinātā formā.

⁷ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 32

⁸ Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. p. 21

⁹ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 39.

¹⁰ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. 142. lpp.

Mihails Bahtins tiecas uzlūkot renesanses kultūru un Fransuā Rablē romānu „Gargantija un Pantagriels” kā groteskā reālisma mākslas virsotni, groteskas augstāko izpausmi. Viņaprāt, vēlākos gadsimtos groteska attālinās no sava pamatavota, tautas humora, kā arī zaudē savu dzīvi apliecinošo dabu, līksmību un prieku. Tas saistāms arī ar karnevāla dzīves formas transformācijām. Var piekrist Bahtinam, ka groteska mainās un pārtop atbilstoši attiecīgā laikmeta garam, tomēr viņa uzskatos jūtams noraidījums pret šīm pārmaiņām. Taču tās ir likumsakarīgas.

Jau manierismā, par kura aizsākumu pieņemts uzskatīt 1520. gadu (Rafaēla nāves gadu), mainās priekšstati par to, kas mākslai ir jāatdarina. Uzsvars pāriet no skaistā uz izteiksmīgo¹¹. Umberto Eko manierisma tendences raksturo šādi: „Manierisma teorētiķi uzsver mācību par *ideju*, saskaņā ar kuru ikvienā māksliniekā mājā ar radošu spēku apveltīts dievišķums, kura izpausmes ir prātā dzimstoši iekšējie zīmējumi, proti, vēl netapušo mākslas darbu aizmetņi.”¹² Tas nozīmē, ka lielāka vaļa tiek dota mākslinieka iztēlei. 16. gadsimtā fantastisku un izdomātu tēlu atveidojumus, tostarp arī grotesku, mēdza dēvēt par „sogni di pittori” jeb „gleznotāju sapņiem”. Protams, ar to tiek saprasti ne tikai sapņi, bet arī murgi. Tomēr sapņu un murgu ainās ir neiegrožotas radošas fantāzijas auglis, fantāzijas, kas spēj iztēloties arī to, kas dabā neeksistē, to, kas realitātē, saskaņā ar tās likumiem, nav iespējams. Šādas ainās savā mākslā rada Hieronīms Boshs un Pīters Brēgels vecākais. Sapņu un murgu tematika vēlāk iegūst lielāku nozīmi romantisma un modernisma mākslā. Romantismā sapņi kļūst par patvērumu, savukārt modernismā un sevišķi sirreālisma mākslā sapnis kļūst par iespēju piekļūt kādai dziļākai, absolūtai jēgai, kuru nav iespējams saprast ar racionālas loģikas palīdzību.

Umberto Eko (*Eco*), savā pētījumā „Neglītuma vēsture” (*Storia della bruttezza*, 2007) norāda, ka manierismā ekspresīvajam tiek dota priekšroka pār skaisto un „ir novērojama tiecība pēc dīvainā, ekstravagantā un kroplīgā, kā, piemēram, Arčimboldo fantastiskajos tēlos”¹³. Vispazīstamākie Džuzepes Arčimboldo (*Arcimboldo*, 1527–1593) darbi ir viņa radītie fantastiskie portreti un alegorijas, kurās cilvēku galvas veidotas no dažādiem augiem un dzīvniekiem. Piemēram, alegoriju ciklā „Četri gadalaiki” (1573) viņš attēlo gadalaikus kā cilvēciskas būtnes, kuru ķermeņa formas saliktas no dažādiem attiecīgo gadalaiku raksturojošiem augiem. Piemēram, pavasaris atveidots kā jauneklis, kura vaigos zied rozes, deguns ir vēl neizplaucis pumpurs, matus un galvas segu veido visdažādākie ziedi, kamēr plecus un augumu nosedz pieneņu, zemeņu un citu augu zaļās lapas. Katrs no izmantotajiem

¹¹ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. 169. lpp.

¹² Turpat.

¹³ Turpat.

elementiem atsevišķi būtu tikai kāda auga vai zieda atveidojums, bet kopā tie izveido cilvēka portretu. Nenoliedzami, tā ir groteskas mākslas stila transformācija. Īpaši pievilcīgs groteskas kontekstā šķiet darbs no „Joku sērijas” „Dārznieks (Joks ar dāržeņiem)” (ap 1590). Tajā atkal redzam cilvēciskas būtnes portretu, bet patiesībā tas ir tikai otrādi apgriezts trauks ar dāržeņiem.

Jau 16. gadsimtā termins „groteska” izplatās ārpus Itālijas un ienāk gan vācu, gan franču valodās. Vācu valodā pirmoreiz vārds „groteska” parādās, lai apzīmētu cilvēku un necilvēcisku elementu savienojumu mākslā, groteskas stila raksturīgāko pazīmi¹⁴. Līdzīgi arī franču valodā, kur vārdu izmantoja, lai aprakstītu jauno dekoratīvās mākslas stilu, kas ienāca no Itālijas. Tomēr tajā pašā laikā Mišels de Montēns (*Montaigne*, 1533 – 1592) jau attiecināja grotesku uz literatūru. Viņš „Eseju” 1. grāmatas 27. nodaļā „Par draudzību” (*Les Essais, Livre I, Chapitre XXVII „De l'amitié”*) raksta: „Pēc kāda man kalpojoša gleznotāja paveiktā apdomāšanas, man ienāca prātā atdarināt viņa darbības veidu. Viņš izvēlas visglītāko vietu un jebkuras sienas vai paneļa vidu, lai uzzīmētu attēlu, kuru viņš pabeidz ar vislielāko rūpību un mākslu, piepildot tukšumu tam apkārt ar groteskām, kas ir īpatnēji fantastiskas figūras, kurām nepiemīt nekāda elegances, izņemot to, kas atvasināma no to daudzveidības un formu ekstravagances. Un patiesībā, kas gan cits ir manis vilktie ķeburi, ja ne groteski un monstrozi ķermeņi, kas salikti no dažādām daļām, bez noteiktas formas, kārtību, saskaņu un proporcionalitāti atstājot nejaušībai?”¹⁵ Tādējādi Montēns parāda, ka ir iespējams grotesku pārnest no mākslas uz literatūru.

16. gadsimts ir laiks, kad top literatūras darbi, kurus arvien mēdz uzskatīt par groteskas paraugiem. Starp tiem ir jau pieminētais un Mihaila Bahtina pētītais Fransuā Rablē romāns „Gargantija un Pantagriels”(publicēts no 1532. līdz 1564. gadam), Migela de Servantesa romāns „Dons Kihots” (1605), kā arī Viljama Šekspīra lugas, kurās groteska visdažādākajās izpausmēs ieņem nozīmīgu vietu. Te gan uzreiz jāpiezīmē, ka, lai arī groteskas izmantojums šajos darbos ir apzināts, tomēr 16. gadsimtā groteska pamatā tika aplūkota tikai vizuālās mākslas kontekstā, it kā neietiecoties citās mākslas sfērās. Tomēr, kā noprotams, par spīti tam, ka groteska kā konkrēta mākslas stila un vēlāk kā estētiskas kategorijas apzīmējums radās tikai 16. gadsimtā, tās patiesā vēsture ietver laiku, sākot vismaz ar antīko kultūru, kurās groteskas izpausmes tika iekļautas neglītuma kategorijā un tās kontekstā arī aplūkotas. 16. gadsimts ir groteskas uzplaukuma un attīstības laikmets.

¹⁴ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p.24.

¹⁵ de Montaigne, Michel. *Essays by Michel de Montaigne*. Book the First, Chapter 27 “On Friendship”. Published by ebooks@Adelaide, University of Adelaide. Pieejams: <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/montaigne/michel/essays/book1.27.html>

1.2. Groteska 17. un 18. gadsimtā

17. gadsimtā jēdziena „groteska” nozīme mainās. Nekur nepazūd tā saistība ar mākslas stilu, bet tiek uzsvērts groteskā dīvainības, neparastības aspekts. Tas tiek piedāvāts kā sinonīms vārdiem *ridicule*, *comique*, *burlesque*. Groteska un groteskais zaudē tam piemītošo šausmu, briesmu aspektu, tas kļūst par kaut ko uzjautriņoši dīvainu, jocīgu, bet ne draudīgu. Būtiskāks ir groteskas komiskais efekts. Par groteskas galvenajām izpausmes sfērām kļūst *commedia dell'arte* un karikatūras, kam nākas sadurties ar laikmeta izvirzītajiem skaistuma principiem.

18. gadsimta pirmajā pusē estētiķu prātus īpaši nodarbināja tieši ar karikatūru saistītā problemātika. Karikatūru var definēt kā raksturīgu vai īpatnēju īpašību smieklīgu pārspīlējumu¹⁶. Karikatūra pārspīlē kādu raksturīgu īpašību atveidotajā tēlā, atpazīstams cilvēks vai parādība tiek deformēts uzjautriņošā veidā. Interesi par karikatūru kā nopietnas un nozīmīgas mākslas pamatu veicināja no jauna atklātais Servantesa „Dons Kihots”, to nostiprināja Henrija Fīldinga, Džonatana Svifta un citu autoru darbi. „Ja karikatūra ar tās izkropļotās un nepārprotami neglītās realitātes imitācijām un jau eksistējošo disproporciju pārspīlējumiem bija patiesi radoša mākslas forma, tas lika apšaubīt pašus līdz tam pieņemtās estētikas pamatus – principu par mākslu kā skaistās dabas imitāciju un idealizāciju; jo karikatūra darīja tieši pretējo,”¹⁷ norāda Kaizers. Groteskas un karikatūras saistībai pievērsās vācu rakstnieks Martins Vīlands (*Wieland*). Viņš izdalīja 3 karikatūras tipus:

- 1) patiesā karikatūrā, kurā mākslinieks atdarina realitātes izkropļojumus;
- 2) pārspīlētā karikatūrā, kurā mākslinieks saglabā līdzību ar realitāti, bet izkropļojumus padara spilgtākus, pārspīlētākus;
- 3) tīri fantastiska karikatūra, groteska, kurā mākslinieks atsakās no jebkādas līdzības ar modeli un ļauj iztēlei ar mērķi izraisīt smieklus, riebumu, izbrīnu par viņa radītajiem ne-dabiskajiem un absurdajiem briesmoņiem.¹⁸

Tātad Vīlands grotesku redz kā visgalējāko un radikālāko karikatūras tipu, kas attālinās no realitātes atdarinājuma, ļaujot vaļū iztēlei. Šāds uzskats līdzinās jau iepriekš aplūkotajam renesanses uzskatam, ka groteska ir tīras fantāzijas produkts, „gleznotāja sapņi”. Groteska pārkāpj noteikumus, kas eksistē mums pazīstamajā pasaulē, kamēr pārējie divi karikatūras tipi tos turpina ievērot. Kā redzams, tad groteskā karikatūra no pārējiem tipiem atšķiras arī ar to, ka tiecas radīt izbrīnu, smieklus un riebumu, kamēr, tā kā patiesā un pārspīlētā karikatūra

¹⁶ Thomson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd., 1972. p. 38

¹⁷ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p. 30.

¹⁸ Turpat.

tomēr tiecas atdarināt realitāti, to galvenais uzdevums būs nevis radīt izbrīnu, bet gan pasmieties, izsmiet kādu parādību, atklājot tās nepilnības atdarinājumā un pārspilējumā. Saskaņā ar Kaizera interpretāciju, Vīlands pievērš uzmanību groteskas izraisītajai pretrunīgajai reakcijai. Kaizers norāda, ka Vīlands pamanīja, ka groteska izraisa vairākas pretrunīgas emocijas, liekot mums pasmaidīt par deformācijām, bet arī šausmināties par briesmīgajiem un riebīgajiem elementiem kā tādiem¹⁹.

Savukārt delartiskā komēdija 17. gadsimtā turpina renesanses karnevāla dzīves formas. Tā ir teātra forma, kas balstīta improvizācijā. Tās pirmsākumi meklējami jau renesansē, bet uzplaukums vērojams 16. gadsimta otrajā pusē. Tomēr arī 17. un 18. gadsimtā delartiskā komēdija ir nozīmīga teātra sastāvdaļa un tās ietekmes redzamas šī laika ievērojamo dramaturgu, piemēram Žana Batista Moljēra lugās. Delartiskās komēdijas būtiskākās pazīmes ir tipiskie tēli, kas parādās visos uzvedumos, tostarp Arlekīns, Kolumbīne, Kapteinis un citi. Šiem tēliem ir raksturīgi tērpi, grims un maskas, kas ļauj tos atpazīt. 18. gadsimta otrajā pusē Vācijā izraisījās diskusija par Arlekīna tēla pielietojumu dažāda veida dramatiskos uzvedumos, ne tikai komēdijās. Uz laiku Arlekīns „tika padzīts” no nopietnā teātra skatuves, bet kā norāda Mihails Bahtins, Arlekīna problēma raisīja cita veida jautājumus – vai tādas parādības kā groteska, kas neatbilst prasībai pēc cēlā, var tikt uzskatītas par mākslu?²⁰ 1761. gadā vācu jurists un kultūras pētnieks Justus Mozers (*Möser*, 1720 – 1794) Arlekīna aizstāvībai uzrakstīja eseju „Arlekīns jeb groteski komiskā aizstāvība” (*Harlekin, oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*). Tajā viņš dod vārdu pašam Arlekīnam. Šajā esejā autors nošķir delartiskās komēdijas pasauli no klasicisma cēlās mākslas pasaules. Delartiskajā komēdijā eksistē citi perfekcijas kritēriji, kas nesakrīt ar skaistā un cēlā estētikas principiem²¹. Mozers Arlekīna vārdā raksta: „Tas, ko glezniecībā parasti mēdz dēvēt par karikatūru, kas ietver „lietu” formu un izskata pārspilējumu, ir mana cilvēku morāles atainojuma metode; tāpat kā šim veidam ir savi noteikumi un pilnība, tā arī maniem muļķības attēliem piemīt sava īpatnēja pilnība.”²² Pamatā, Mozers saista delartiskās komēdijas tēlus ar groteskām cilvēku morāles karikatūrām, kā galveno uzsverot morāles pārspilējumu. Tomēr delartiskās komēdijas varoņu maskas bija veidotas tā, lai atdarinātu kādu dzīvnieku un tā īpašības. Tā Arlekīnu saista vai nu ar pērtiķi, vai lapsu, viņa veiklības dēļ, savukārt Kapteiņa tērpā un uzvedībā viegli atpazīt gaili. Lai arī šādas maskas uzsver un ilustrē noteiktas tēlu

¹⁹ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p. 31.

²⁰ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 35

²¹ Turpat.

²² Möser, Justus. *Harlequin or, a Defence of the Comically Grotesque*. London: W. Nicoll, 1766. p. 44.

rakstura īpašības, tomēr zināmā mērā te var saskatīt arī robežas nojaukšanu starp dzīvniecisko un cilvēcisko.

Mozeris galvenokārt grotesku saskata kā komisku izpausmi, kas cieši saistīta ar karikatūru. Tomēr viņš nodēvē delartiskās komēdijas pasauli par „himērisku, dažādus heterogēnus elementus apvienojošu,”²³ līdz ar to atkal nodibinot saikni ar groteskas pamatizpratni. Tomēr groteski komiskie tēli delartiskajā komēdijā Mozera esejā galvenokārt aprakstīti kā izklaidējoši un komiski, kā dēļ autors arī meklē smieklu izcelsmes avotu.

Lai arī klasicisma laikmetā groteska atrod aizstāvjus, tā tomēr paliek ārpus augstās mākslas, kuras uzdevums ir atainot cēlo un cildeno, audzināt mākslas baudītājus, nevis tos izklaidēt. Tā kā groteska tiek cieši saistīta ar komisko un karikatūru, tad to uzlūko kā humora instrumentu. Tiek piemirsta groteskas haotiskā un biedējošā daba. Tajā pašā laikā literatūrā atrodami spilgti groteskas piemēri. Tāda ir angļu rakstnieka Džonatana Svifta satīriskā eseja „Pieticīgs piedāvājums, lai panāktu, ka nabadzīgu cilvēku bērni nebūtu apgrūtinājums saviem vecākiem un valstij, un viņus padarītu noderīgus sabiedrībai” (*A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*), kas tapusi 1729. gadā. Šajā esejā viņš piedāvā bērnus no nabadzīgām ģimenēm patērēt pārtikā. Svifts raksta: „Kāds man Londonā pazīstams amerikānis man ir apliecinājis, ka jauns, vesels, labi aprūpēts bērns, 1 gada vecumā ir pats gardākais, barojošākais un veselīgākais ēdiens, vai tas būtu sautēts, cepts vai vārīts; un es nešaubos, ka tas tikpat labi derēs frikasē vai ragū”²⁴. Šis ir lielisks piemērs, jo tas arī ilustrē groteskas attiecības ar citiem humora veidiem un modi, šajā gadījumā gan ar ironiju, gan satīru, gan parodiju, kam pievērsīsimies vēlāk. Lai arī par Svifta piedāvājumu varam gardi pasmieties, tomēr tas esejā ir gana racionāli pamatots, lai varētu likties iespējams, tādēļ tas atstāj arī baisu iespaidu. Tieši tajā slēpjas groteskas pievilcība – tā rāda ne tikai neiespējamo un fantastisko; visspēcīgākā tā ir tieši tad, kad rāda kaut ko dīvainu, bet ikdienas ierastajā dzīvē pavisam iespējamu.

1.3. Groteska romantisma kultūrā

Groteskas izpratne romantisma un modernisma laikmetā ir būtiska, domājot par latviešu literatūras kontekstu. Tāpat arī ir skaidrs, ka starp romantismu un modernismu pastāv

²³ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 35.

²⁴ Swift, Jonathan. *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*. Pieejams: <https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm>

nozīmīga saikne. Latviešu kultūra 19. gadsimtā strauji iziet cauri attīstības posmiem un stiliem, kuri Eiropas kultūrā ilguši daudzus gadu desmitus. Gandrīz vienlaicīgi latviešu kultūrā ieraugāmas gan reālisma, gan romantisma, gan simbolisma, gan dekadences pazīmes. Vienā laikā literatūrā darbojas simbolists Rainis, dekadents un neoromantiķis Jānis Akuraters, kā arī reālists Rūdolfs Blaumanis. Tomēr, pirms pievērsties latviešu literatūras jautājumiem, būtiski ielūkoties groteskas izpratnē un izmantojumā Eiropas romantisma kultūrā.

Romantisma laikmets ir laiks, kad māksliniekiem rodas arvien lielāka interese par pārdabisko, par aiz realitātes esošo, par prātam neaptveramo. Romantiķi savu uzmanību pievērsa iracionālajam, pretēji klasicismam, kas orientējās uz racionālo. Lielu nozīmi jaunajā mākslā ieguva ilgas pēc tālā un neaizsniedzamā, kas izpaudās sapņos par tālām zemēm un par senu pagātni, bruņinieku laikmetu. Tāpat nozīmi ieguva ilgas pēc brīvības, kas raisīja prasību pēc nacionālas identitātes, kā arī veicināja indivīda identitātes meklējumus. Šeit var runāt arī par apziņas brīvību, kas izpaužas kā iztēles un fantāzijas atbrīvotība, vēršanās pie fantastiskā un brīnumainā. Romantisma pamatā ir vācu metafiziskais ideālisms, kas pasludina gara dominanci pār matēriju. Pretēji 17. un 18. gadsimta racionālismam, romantiķi uzskata, ka pasaules pamatā ir pretstatu vienotība. Taču pasaulē šie pretstati nepastāv harmonijā, līdz ar to cilvēks – indivīds, kurš tiecas pēc harmonijas, cenšas izlauzties no disonējošās, galīgās un pārejošās pasaules²⁵. Būtiskas romantisma pazīmes ir „saplosīta apziņa, dumpinieciska attieksme pret realitāti un traģiska eksistences koncepcija”²⁶. Realitāte tiek noraidīta, no tās tiecas izbēgt gan sapņos, gan mākslā, gan arī nāvē. Saplosītā apziņa reizēm vairs nespēj nošķirt reālo no izdomātā.

Ja agrākajos gadsimtos estētiskie principi nedeva vaļu mākslinieka iztēlei, ļaujot atdarināt vien to, kas eksistē dabā, tad romantismā tiek uzsvērts iztēles radošais gars. Tiek nojaukta robeža starp iedomāto un reālo, starp sapni un īstenību. Objektīvās realitātes pastāvēšanai attaisnojums nav jāmeklē. Dzīve var būt tikai sapnis. Mēģinājumos izbēgt no realitātes, literatūrā ienāk fantastiskais, eksotiskais un pat šausmīgais. Pamati tiek likti gan fantastikas, gan šausmu literatūrai, kas savu uzplaukumu piedzīvo vēlāk. Šajā laikā vācu literatūrā darbojas Ernsts Teodors Amadejs Hofmanis, kura stāstos reālais savijas ar iztēloto un baido, Anglijā Mērija Šellija saraksta romānu „Frankenšteins jeb jaunais Prometejs”, ASV literatūrā aktīvi darbojas Edgars Alans Po, kura stāstus caurvij gan pārdabiski notikumi, gan psiholoģiska spriedze, top dāņa Hansa Kristiana Andersena pasakas, savus asprātīgos darbus publicē krievu rakstnieks Nikolajs Gogolis.

²⁵ Benuā-Dizosuā, Annika, Gijs Fontēns (red.). *Eiropas literatūras vēsture: hrestomātija*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2013. 490. lpp.

²⁶ Turpat. 493. lpp.

Romantismā atdzimst interese par groteskai raksturīgo dīvaino, biedējošo, kas klasicismā bija ticis piemirsts, galvenokārt izceļot groteskas komisko dabu. Par grotesku domā un raksta gan vācu filozofs Georgs Frīdrihs Vilhelms Hēgelis savā „Sarunā par poēziju”, gan romantisma filozofs Frīdrihs Šlēgelis esejā „Par arabeskām” (*Von Arabesken*, 1789). Šlēgelis jauca arabeskas un groteskas jēdzienus, jo dekoratīvajā mākslā starp grotesku un arabesku pastāv vizuāla līdzība, jo abos savienojas augu un dzīvnieku formas. Arabeska ne tikai zīmējumi, bet arī ciļņi, tās rakstus veido reālistiskāka izskata lapas, ziedi, asni, kuriem reizēm tiek pievienotas dzīvnieku formas. Raksts bieži veidojas no atsevišķu elementu atkārtojuma. Arabeskas ir būtiska islāma mākslas sastāvdaļa, bet tās izmantotas arī grieķu un romiešu mākslā. Eiropas dekoratīvajā mākslās tās uzplauka renesanses laikā.

Kaizers uzskata, ka F. Šlēgelis arabesku un grotesku savā darbā lieto kā sinonīmus, uzsverot arabeskas iztēli rosinošo dabu. Arabeska viņam ir kā struktūra, kurā atbrīvojas autora iztēle, vai tā būtu glezna vai literatūra²⁷. Groteska izraisa patīkamu apjukumu, kas atraisa iztēli, savukārt vedinot uz pārdomām par augstākiem spēkiem, par cilvēka gara vienotību ar dabu un eksistenci. Groteska palīdz izprast eksistences noslēpumus, dievišķo kārtību, kurā viss ir saistīts²⁸. Šlēgelis ierauga groteskas būtību atšķirīgu, nesavienojamu realitātes elementu fantastiskā savienojumā, noteiktās pasaules kārtības noārdīšanā.

Viktors Igo lugas „Kromvels” priekšvārdā (1827), kas ieguvis romantisma manifesta nosaukumu, ievieto grotesku neglītuma kontekstā, pretstatot to skaistajam un cēlajam. Igo šajā ievadā principā nostājas pret klasiskās mākslas principiem, atzīdams tos par nepiemērotiem modernajai mākslai (ar to saprazdams romantisma mākslu) un dzīves atveidojumam. Viņš noraida uzskatu, ka atdarināšanas vērts ir tikai skaistais. Igo uzskata, ka, rādot tikai skaisto un cēlo, māksla rada nepilnīgu pasaules attēlu, jo visā radītajā „neglītais ir līdzās skaistajam, deformētais ir blakus graciozajam, groteskais ir turpat pretī cēlajam, ļaunais labajam un tumsa gaismai”²⁹. Viņš uzskata, ka groteska ir savienojums starp „kroplo un šausmīgo no vienas puses un komēdiju un ākstīgo no otras puses”³⁰. Viņš ir viens no pirmajiem franču literatūrā, kas groteskā līdzās smieklīgajam ierauga arī biedējošo, tādējādi paplašinot groteskas izpratni. Tomēr viņš groteskā jēgu redz savienojumā ar cēlo. Šo savienojumu Igo uzskata par modernās domāšanas pamatu. Viņš cilvēces vēsturē un mākslā saskata trīs periodus: lirisko, episko un dramatisko. Ar lirisko posmu viņš saista Bībeles

²⁷Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p. 49.

²⁸ Turpat. p. 52.

²⁹ Hugo, Victor. Preface from *Cromwell*. In: *The Essential Victor Hugo*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. p. 23.

³⁰Turpat. p. 26.

tekstus, ar episko – Homēra poēmas un grieķu traģēdijas, bet ar dramatisko – Šekspīra, Moljēra, Korneja lugas, kurās apvienojas komiskais ar traģisko, kur groteskais un cēlais kļūst par vienotu veselumu, gluži, kā tas, pēc Igo uzskatiem, ir arī dzīvē. Par nepieciešamību pēc kontrasta viņš raksta: „Ir grūti panākt daudzveidību, ja vienam cildenajam seko cits – mums reizēm ir nepieciešama atpūta no visa, arī no skaistā. Groteska var kalpot kā šī pauze, kontrasts, izejas punkts, no kura mēs varam skaistajam tuvoties ar svaigākām un vērigākām uztveres spējām. (..) Kontakts ar grotesku ir padarījis cēlo tīrāku, varenāku un pat cildenāku nekā tas bija senākos laikos”³¹. Bet kopā tie rada pilnīgāku un patiesāku pasaules ainu, kā arī pilnasinīgāku cilvēka atveidojumu.

Mihails Bahtins norāda, ka romantisma groteska bija reakcija uz klasicisma un apgaismības „auksto racionālismu, uz oficiālo, formālo un loģisko autoritārismu; tā bija atteikšanās no pabeigtā un pilnīgā, no apgaismotāju didaktiskā un utilitārā gara ar viņu šauro un mākslīgo optimismu”³². Tomēr romantisms neatgriezās pie renesanses groteskas visaptverošā un tautiskā gara, pārnesdams to uz individuālo un subjektīvo sfēru. Tāpat tas arī nepārņēma renesanses dzīvi apliecināšos smieklus, tos aizstādam ar ironiju un sarkasmu. Runājot par romantisma groteskas atšķirībām no renesanses groteskas, Bahtins norāda, ka, kā jau minēts iepriekš, viduslaiku un renesanses kultūrā baisais parādījās vien komisku briesmoņu formā, pārtopot par līksmības un smieklu avotu, bet romantisma tēli pauž bailes no pasaules³³. „Romantiskās groteskas pasaule ir zināmā mērā biedējoša pasaule, cilvēkam sveša. Viss, kas ir ierasts, parasts, ikdienas dzīvei piederīgs un visiem pazīstams, pēkšņi kļūst bezjēdzīgs, apšaubāms un naidīgs. Mūsu pašu pasaule kļūst par svešu pasauli. Ierastajā un drošajā tiek atklāts kaut kas biedējošs,”³⁴ raksta Bahtins. Līdzīgi domā arī Volfgangs Kaizers, kurš grotesku nodēvē par „atsvešinātu pasauli”³⁵. Tātad romantisma laikmetā līdzās groteskas komiskajam aspektam daudz būtiskāks kļūst arī tās biedējošais aspekts, tās spēja ienest pazīstamajā realitātē kaut ko svešu, vai pat drīzāk, padarīt pazīstamo realitāti svešu un nepazīstamu.

Groteskai būtiska ir arī neprāta tēma, kas liek pasauli ieraudzīt citādu, attālinoties no noteiktajām normām. Ja, kā norāda Bahtins, renesanses groteskā neprāts ir „līksma oficiālās domāšanas parodija”³⁶, tad romantismā neprātam piemīt traģisms, tas izolē. Ja renesanses

³¹ Hugo, Victor. Preface from *Cromwell*. In: *The Essential Victor Hugo*. p. 27.

³² Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 37.

³³ Turpat. 39.

³⁴ Turpat.

³⁵ Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. p. 51.

³⁶ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 39.

karnevāls ar groteskas palīdzību apvērš ikdienas kārtību, uz neilgu laiku nojaucot eksistējošas sabiedrības normas un struktūras, pārvēršot to visu līksmos un dzīvi apliecinošos svētkos, tad romantisma groteska parāda, ka visa pasaule ir „trako nams”, kurā neko nav iespējams labot. Groteska atklāj patiesību, norauj cēluma un diženuma maskas, atklājot pasaules disharmoniju, nesaderību.³⁷

Arī maskas iegūst jaunu nozīmi romantisma kultūrā. Ja tautas karnevāla tradīcijā tās saistāma ar pārtapšanu, pārvērtībām, robežu nojaukšanu, kā arī pasmiešanos par ikdienas kārtību, tad romantismā maska kaut ko apslēpj, tā apmāna, aiz tās bieži slēpjas biedējoša patiesība³⁸. Ir skaidrs, ka maska arī padara mums pazīstamo svešu. Maska ļauj tam, kas aiz tās paslēpies kļūt par citu, padarot savu patieso identitāti par noslēpumu. Maska saglabā līdzīgu funkciju arī modernisma literatūrā. Modernisms gan vairāk nodarbojas ar atmaskošanu, „masku noraušanu”, lai atklātu sabiedrības normu liekulību un neatbilstību realitātei. Bet tieši te talkā nāk gan groteska, gan ironija, kas palīdz atklāt aiz fasādes paslēpto patiesību.

Vācu rakstnieks Žans Pols savā „Estētikas ievadā” (*Vorschule der Ästhetik*) uzsver humora destruktīvo dabu. Lai arī viņš nepiesauc grotesku, tomēr to uztver kā humora sastāvdaļu, jo groteska bez smiekliem nav iedomājama. Komiskais elements ir groteskas neatņemama sastāvdaļa. Žana Pola uzskatos „iznīcinošie smieki” nav vērsti pret atsevišķiem pasaules negatīvajiem aspektiem, bet gan pret visu pasauli kā tādu; tie ir universāli³⁹. Mihails Bahtins šo nostāju raksturo šādi: „Visa pasaules tiek padarīta par kaut ko svešu, biedējošu un nepamatotu. Zeme pazūd zem mūsu kājām un mēs noreibstam, jo nevaram sev apkārt atrast neko stabilu.”⁴⁰ Tātad, izdarot nelielu apkopojumu, var secināt, ka groteska, kas renesanses un viduslaiku karnevāla dzīvē pilda dzīvību apliecinošu un „atjaunojošu” funkciju, romantismā iegūst baisu, pasauli atsvešinošu un pat iznīcinošu funkciju. Ja renesanses groteskā eksistē jaunas pasaules, jaunas dzīvības iespēja, tad romantisma groteska nepiedāvā vietā neko. Groteska ļauj ielūkoties tumšās un bezgalīgās dzīlēs, ko aizsedz realitātes virskārta, ko ar groteskas humoru iespējams uzlauzt.

Groteskai būtisks ir ne tikai komiskais elements, bet arī biedējošais, kas jau pieminēts. Franču kultūras sociologs Rožērs Kaijuā (*Roger Caillois*, 1913 – 1978) uzskata, ka *fantastiskais* kā biedējošā izpausme, parādās tajās kultūrās, kurās zudusi ticība brīnumiem, jo pastāv pārliecība, ka visu var izskaidrot ar dabas likumiem. Līdz ar to neizskaidrojamas lietas atstāj biedējošu iespaidu, piemēram, nedzīvu priekšmetu tostarp marionešu atdzīvošanās,

³⁷ Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. p. 59.

³⁸ Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. p. 40.

³⁹ Turpat. p. 42.

⁴⁰ Turpat.

spoku un citu dabā neiespējamu radījumu parādīšanās⁴¹. Ja, piemēram, viduslaikos cilvēki ticēja brīnumiem, esot pārliecināti, ka patiešām eksistē vienradži, „rumpaiņi” un citas bestiārijos un lapidārijos aprakstītas būtnes, tad 19. gadsimta sākumā jau ir skaidrs, ka šādi radījumi nevar eksistēt, līdz ar to, ja tie tomēr parādās, tie atstāj biedējošu iespaidu. Subjektīvs un individuāls skatījums uz pasauli, kas aktualizējas romantismā, pieļauj briesmu saskatīšanu it kā pazīstamās un drošās lietās, zināmu pārskatīšanos, realitātes izkropļojumu. Piemērs tādām redzējumiem, kurā cilvēks vairs nespēj nošķirt dzīvo no nedzīvā, kā arī īsto no izdomātā, ir E. T. A. Hofmaņa (*E. T. A. Hoffmann*) stāsts „Smilšu vīrs” (*Der Sandmann*, 1816), kura galvenais varonis, students Nataniēls, iemīlas profesora daiļajā meitā Olimpijā, kas izrādās automāts. Viņš Olimpijā saskata visas tās daiļās īpašības, kuras neredz savā līgavā Klārā, kuru pat nosauc par „nedzīvu, nolādētu automātu”⁴².

Tātad romantisms ir pirmais laikmets, kas patiesi pievēršas groteskas fenomena problematizācijai, aplūkojot to estētikas teoriju kontekstā. Šajā laikā groteska iegūst dziļāku izpratni, kas ietver tai piemītošo gan komisko, gan biedējošo, neglīto, fantastisko aspektu. Groteska ir būtisks romantiskā pasaules redzējuma izpausmes instruments, it sevišķi tādēļ, ka atbilst prasībai pēc vienotības starp pretstatiem. Romantisms arī atstāj būtisku iespaidu uz modernisma mākslu un literatūru, kuras aizsākumi Eiropas kultūrā meklējami 19. gadsimta beigās.

1.4. Dekadence, modernisms un groteska

19. gadsimta beigās Eiropas kultūrā aizsākas pārmaiņas, kas ieguvušas dekadences vārdu. Šis ir arī tas posms, kad ciešāku saikni ar aktualitātēm un klasisko tradīciju Eiropas mākslā un literatūrā sāk veidot latviešu kultūras darbinieki. Līdzās nacionālajiem centieniem, arvien lielāku nozīmi iegūst arī prasība pēc sociālām pārmaiņām, kuru veicina marksisma teoriju attīstība un izplatība Eiropā. Ar sociālismu ciešāk saistīta ir reālisma māksla, kas tiecas uz reālās dzīves objektīvu atspoguļojumu. Tomēr nevarētu teikt, ka tajā neatrastos vieta arī groteskai, jo notiek atgriešanās pie sabiedrības visdažādāko slāņu iekļaušanas mākslā, kuru atveidošanai karikatūra un tai tuvu esošā groteska ir noderīgi paņēmieni. Komiski dažādu rakstura un ārējā izskata īpašību pārspīlējumi ir raksturīgi reālismam 19. gadsimtā. Šādu pieeju redzam Čārlza Dikensa daiļradē 19. gs. vidū. Groteski veidota ir, piemēram, mis Hevišema, pieviltā līgava, kas visu dzīvi pavada sērojot pēc tā, kas varēja būt, nenovelkot savu kāzu kleitu, romānā „Lielās cerības.” (*Great Expectations*, 1859).

⁴¹ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. 321. lpp.

⁴² Hoffman, E. T. A. *The Sandman*. Penguin Books, 2016. p. 30.

19. gadsimta 90. gados notiek romantisma renesanse Rietumeiropas kultūrā, veidojoties neoromantismam un simbolismam, kā arī saplūstot psiholoģiskajam reālismam un romantismam. psiholoģiskajam reālismam un romantismam. Tas notiek, pretojoties reālisma un naturālisma objektīvismam. Par patieso groteskas izpausmes lauku kļūst dekadencē un modernismā būtiskais subjektīvās uztveres atainojums, kas savukārt paver iespējas grotesku uzlūkot kā indivīda nostāju, noderīgu rīku pasaules saprašanai, kad tās norises pārsniedz racionālas izpratnes robežas. Viennozīmīgi groteskai svarīga ir arī dekadences tieksme pārkāpt un graut iesīkstējušās sabiedrības normas un robežas, ko mākslinieki dara ne tikai mākslā, bet arī savā dzīvesveidā, kā, piemēram, Artūrs Rembo un Pols Verlēns. Īpaša interese par riebīgo un neglīto veidojas dzejniekam Šarlam Bodlēram, kurš nebaidās savā dzejas krājumā „Ļaunuma puķes” atveidot prostitūtas un maitas. Domājot par ekspresionisma un franču simbolisma tuvību literatūrzinātniece Olga Senkāne raksta: „Franču simbolisti tiecas palūkoties uz pasauli citādi, un citādi šajā gadījumā nozīmē – otrādi. Viņi ironizē, dodami priekšroku sabiedrībā negatīvi marķētiem priekšstatiem, vienā vārdā – ļaunumam, ļaunumam visā tā atbaidošajā skaistumā, demonstrējot mākslinieciski virtuozu šā Skaistuma (Bodlēra versijā – puķu) atklājumu.”⁴³Tas ir turpinājums romantisma prasībai pēc pretstatu vienības, V. Igo aicinājumam savienot grotesko un cēlo.

20. gadsimta sākumā groteska ieplūst tā saucamajā šausmu literatūrā (*schauerliteratur*). Tomēr, sekojot Hofmaņa un Po paraugam, rakstnieki uzsver šausmīgā saistību ar komisko. Vācu rakstnieks Karls Hanss Štrobls (*Strobl*) antoloģijas "Šausmu grāmata" (*Das Unheimliches Buch*) ievadā izsaka atziņu, ka humors un šausmas ir mātes iztēles dvīņu bērni, jo tie neuzticas pasaules racionālam skaidrojumam, aizdomīgi izturas pret faktiem. Abi pasauli izprot, to pārveidojot, pārspīlējot, stilizējot tās aspektus. Šī līdzība kalpo kā groteskas priekšnoteikums. Un tieši groteska ir galvenais Štrobla un viņa domubiedru intereses objekts.⁴⁴ Antoloģijā apkopoti gan šausmu un groteskas meistarību darbi – Po, Hofmaņa, Haufa un citu – , gan jauno rakstnieku veikums. Tādējādi tiek turpināta un papildināta romantisma groteskas tradīcija.

20. gadsimta sākumā uzplaukst fantastikas literatūra, kurā groteska ieņem nozīmīgu vietu, kā nesavienojamu kategoriju savienojums, kas spilgti izpaužas čehu rakstnieka Karela Čapeka daiļradē. Tās spilgts piemērs ir viņa izdomātie mākslīgie cilvēki – roboti (lugu „Rosumas universālie roboti, 1920), kas sevī apvieno cilvēku un mašīnu, dzīvo un nedzīvo.

⁴³ Senkāne, Olga. “Ķērpis uz Marmora Diogena galvvidus” vai latviešu un vācu literārā ekspresionisma krustpunkti. *Civilizāciju karš? Pirmais pasaules karš ideoloģijās, mākslās un atmiņās. Latvijas versijas*. Rīga: Zinātne, 2015. 89. lpp.

⁴⁴ Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. p. 139 – 140.

Robotus var uzskatīt par turpinājumu romantisma marionešu un leļļu motīvam, kas, būdamas līdzīgas cilvēkam, bet tomēr nedzīvas, ir groteskas. Roboti 20. gadsimtā kļūst par nozīmīgu populārās kultūras sastāvdaļu.

Modernismu var uzlūkot gan kā kultūras tipu, gan aplūkot to dažādo virzienu kontekstā. Tomēr tam ir vairākas raksturīgas iezīmes. Modernisms saistīts ar mēģinājumiem cilvēka subjektivitāti atainot reālāku nekā realitāti: atklāt apziņu, uztveri, emocijas, jēgu un indivīda saistību ar sabiedrību caur iekšējo monologu, apziņas plūsmu, atsvešinātību, ritmu, nenoteiktību⁴⁵. Modernisma mākslā individuālais elements dominē par sociālo, modernismu vairāk interesē indivīda izjūtas, apziņa, indivīda pasaule. Estētiskais ir būtiskāks par ētisko, jo modernisms un tā avangarda virzieni vēršas pret iepriekšējo laiku normām. Tas pretojas 19. gadsimta empīriskam un racionālismam, līdzīgi kā romantisms pretojās 18. gadsimta racionālismam. Modernismu interesējošā telpa ir pilsēta, un tas vienlaikus gan slavina tehnoloģisko progresu (futūriskā), gan no tā baidās (ekspresionismā). „Dzejnieki un romānu rakstnieki cenšas satvert drudžaino ritmu, heterogēnu un vienlaicīgu iespaidu haotisku plūsmu, pārtrauktības efektu un šoku, kas raksturo lielās modernās metropoles.”⁴⁶ Pati pilsētas telpa kļūst par nesavienojamā savienojumu, par grotesku vidi, kurā ierastās robežas tiek nojauktas.

1. Pasaules karš un tā sekas iznīcina pēdējās absolūtās monarhijas paliekas Eiropā un iezīmē sociālas pārmaiņas, kuru rezultātā tiek nojaukta robeža starp tradicionālajām sabiedrības šķirām. Karš prasīja miljoniem dzīvību, tika radītas militārās tehnoloģijas – tanki, lidmašīnas, zemūdens, gāzes - ar mērķi iznīcināt cilvēkus. Tas nozīmē, ka pēc kara šķiet smieklīgi ticēt cēliem ideāliem, atainot cēlo mākslā, labi zinot, ka tas neeksistē. Karš iezīmē racionālisma krīzi, jo racionālisma ticība progresam novedusi cilvēci pie nepieredzēta posta. Avangarda virzieni kara izraisīšanā vainoja vecās vērtības un veco sabiedrības iekārtu, tāpēc iestājās pret visu veco, meklējot jaunus ceļus, kas neļautu atkārtoties kara postam. Izņēmums ir futūrisms, kas slavina un apdzied karu, tajā saredzot nākotnes pamatu – viss vecais tiks aizslaucīts, dodot vietu jaunajam. Modernisms, nojaucot veco, tomēr galvenokārt tiecas piedāvāt vietā kaut ko jaunu. Tas nozīmē arī eksperimentus ar formu, visdažādāko materiālu izmantojumu vizuālajā mākslā, kā arī montāžas paņēmieni literatūrā, nojaucot robežu starp mākslu un ikdienas dzīvi. Dzīves un mākslas nošķiruma nojaukšana avangardā kļūst par maksimu. Piemēram, Marsels Dišāns (*Duchamp*) izaicina mākslas robežas ar *ready-made* mākslas darbiem. Viņa darbs „Strūklaka” (*Fountain, 1917*), kas ir santehnikas veikalā

⁴⁵ Childs, Peter. *Modernism*. London, New York: Routledge, 2000. p. 3.

⁴⁶ Benuā-Dizosuā, Annika, Gijs Fontēns (red.). *Eiropas literatūras vēsture: hrestomātija*. 679. lpp.

nopirkts pisuārs, kuru Dišāns parakstījis kā *R. Mutt*, arī var tikt uztverams kā groteska, jo tas šokējošā veidā nojauc robežu starp mākslu, tās klasiskā izpratnē, kā kaut ko mākslinieka iztēles un prasmju radītu, un ikdienas priekšmetiem. Māksla kā cēlais tiek zemiskota, kas arī ir raksturīga modernisma izpausme, kurā savu vietu atrod groteska.

Kad Eiropas modernismā sāk veidoties virzieni, groteska atrod savu izpausmi arī tajos. Sevišķi liela nozīme groteskai ir avangarda mākslas virzienos – ekspresionismā, futūrisma un sirreālismā. Tie ir politiski aktīvie modernisma virzieni. Vācu ekspresionisms ir īpaši pateicīga augsne groteskas izpausmēm. Ekspresionismam ir raksturīgs galējs individuālisms un mākslinieka pretnostatījums viņam naidīgai un atsvešinātai pasaulei. Iestājoties par individuālo gara dzīvi, ekspresionisti bieži vien izvēlas gara kūtrumu atveidot, rādot cilvēkus kā mašīnas un marionetes, fabrikas strādniekus kā mehānismu sastāvdaļas, nomaināmas detaļas. Vācu ārsts un rakstnieks Gotfrīds Benns savukārt rada groteskas ainas, kurās nojauc robežu starp dzīvību un nāvi – jaunas mirušas meitenes ķermenī iemitinājušās žurkas. Dzejoļa nosaukums ir „Skaistā jaunība” (*Schöne Jugend*) un tas publicēts krājumā „Morgs” (1912). Ekspresionisma mākslā ienāk arī apokaliptiskas vīzijas, gan dzejā, gan mākslā atdzīvojas skeleti un galvaskausi, jūtams nāves, pasaules gala tuvums. Šādās galējās ekspresionisma izpausmēs turpinās gadsimta sākumā radusies tieksme šokēt; groteska veiksmīgi kalpo par šoka instrumentu. Ekspresionismā būtiska ir organiskā un neorganiskā koeksistence, pāreja no viena otrā un to sadursme.⁴⁷ Tas ir groteskas izpausmes lauks.

Pēc Pirmā pasaules kara mākslinieku mērķis vairs nav vienkārši nobiedēt lasītāju, bet gan noārdīt vidusšķiras sabiedrībā dominējošās kategorijas. Lai arī ekspresionisms sevi 20. gadu pirmajā pusē jau ir izsmēlis, Eiropā attīstās ārdošais dadaisms, kas pēc tam pāriet sirreālismā, turpinās futūrisma izpausmes Itālijā un Krievijā. Ja dadaisms tiecas iznīcināt jēgu, tad futūrisms pieprasa iznīcināt visas vecās estētiskās un ētiskās vērtības. Tas jūsmo par tehnoloģisko progresu, par ātrumu, par dažādiem cilvēka un tehnikas hibrīdiem. Tas tiecas savienot cilvēku ar mehāniskām formām, gluži tāpat kā groteskas zīmējumos 16. gadsimtā tika savienotas cilvēciskas, dzīvnieciskas un augu formas. Tas ir nākotnes mākslas virziens, kā jau to apliecina tā nosaukums.

Sirreālisms kā mākslas un literatūras virziens, kas attīstījās Francijā 20. gs. 20. gados par mērķi izvirzīja sapņa un realitātes saplūšanu sirrealitātē. Tas ir virziens, kas, pārmantojot dadaisma destruktīvo un dumpīgo garu, tiecas nojaukt robežu starp sapni un realitāti, izmantojot dažādas tehnikas, tostarp spēles. Nozīmīgi minēt, ka sirreālisti izveidoja savu

⁴⁷ Senkāne, Olga. “Ķērpis uz Marmora Diogena galvvidus” vai latviešu un vācu literārā ekspresionisma krustpunkti. 90. lpp.

literāro ietekmju ģenealogiju. Šajā sarakstā tika iekļauti tādi rakstnieki, kā Marķīzs de Sads, Džonatans Svifts, Šarls Bodlērs, Žorī Karls Huismans (*Huysman*), Žerārs de Nervāls (*de Nerval*), Alfrēds Žarī (*Jarry*), Izidors Dukass (*Ducasse*) un citi, kā arī, pilnīgi pašsaprotami, Artūrs Rembo (*Rimbaud*) un Gijoms Apolinērs (*Apollinaire*). Vairāki no uzskaitītajiem autoriem jau pieminēti arī groteskas kontekstā. Tas norāda uz sirreālisma saikni ar literatūru, kurā galvenā loma atvēlēta iztēlei, tomēr ar atšķirību, ka sirreālisti patiesi ticēja, ka ar brīnumaino iespējams saskarties tiklab uz ielas, cik sapņos un iedomās. Tātad tieksmē atainot dabā neeksistējošo, fantastisko sirreālisti ir tuvi groteskai tās kā dekoratīvās mākslas stila pirmizpausmē. Tāpat arī nozīmīga ciešā saikne ar 19. gadsimta romantismu. Sirreālisms tiecas ielūkoties aiz realitātes virskārtas un groteska tajā var kalpot par rīku, ar ko šī virskārta tiek uzlauzta. Groteskas saikne ar sirreālismu meklējama tieši realitātes un sapņa saplūsmē. Piemēram, Renē Magrita gleznās, kurās attēlota atpazīstama ikdienas realitāte, kurā ielaužas kaut kas neparasts un svešāds, satur arī grotesku. Tāda, piemēram, ir glezna „Cilvēka stāvoklis” (*La condition humaine*, 1933), kurā pa logu redzamā ainava saplūst ar uz molberta stāvošu gleznu.

Par vienu no būtiskākajiem modernisma tematiem kļūst indivīda sašķeltā apziņa un indivīda eksistence tam naidīgā un nesaprotamā pasaulē. Tomēr bieži vien indivīds tiek depersonalizēts, kā tas ir, piemēram, Franca Kafkas romānā „Process”, kura galvenais varonis ir kāds K. Groteskas pamatā Kafkas darbā ir cilvēka nesaderība ar viņam naidīgo pasauli, kuru tas nevar saprast.

Groteska sevišķu nozīmi iegūst krievu režisora Vsevoloda Meierholda (*Мейерхольд*) teātra estētiskajos principos. Viņu interesē delartiskās komēdijas tēli un spontānās izpausmes. Viņš tiecās saskatīt pretstatu cīņu cilvēku kustībās – katrai kustībai viņš meklēja atkustību, un to savienojumu iekļāva savā kustību partitūrā. Meierholda uzskatos dinamiska kustība raisa atbilstošu iekšējo izjūtu. Tātad emocionālās izjūtas pamatā ir groteska kustība. Delartiskās komēdijas tēli gan atdzimst ne tikai teātrī – popularitāti iemanto arī cirks, Arlekīns un Kolumbīne kļūst par populārām karnevāla maskām, to tēliem atbilstošas tendences ienāk gan apģērbos, gan kosmētikā, gan arī dzīves modelī. Arī te tiek nojaukta robeža starp dzīvi un mākslu.

20. gadsimtā karnevāls kļūst par nozīmīgu motīvu literatūrā, bet tas ir zaudējis Bahtina aprakstīto tautas svētku dzīvi apliecinošo un līksmo raksturu. Austriešu rakstnieka Artūra Šniclera (*Schnitzler*) novelē “Sapņa novele” (*Traumnovelle*, 1926) karnevāls kļūst par doktora Fridolīno zemapziņas dzīlēs slēpto dziņu izpausmi, par bīstamu telpu. Šniclera darbam ir cieša saistība ar Zigmunda Freida psihoanalīzes teoriju. Līdzīgi karnevāls par apziņas vai

zemapziņas radītu realitāti kļūst arī šveiciešu rakstnieka Hermaņa Heses (*Hesse*) romānā “Stepes vilks” (*Steppenwolf*, 1927).

Domājot par turpmāko mākslas attīstību, nākas secināt, ka groteska kļūst par arvien nozīmīgāku mākslas un dzīves sastāvdaļu. Robežas starp nesavienojamām kategorijām kļūst arvien plūstošākas. Nenoliedzami postmodernās patērētāju kultūras pārmērībās, masu kultūrā un masu produkcijā arvien parādās groteski elementi. Otrā pasaules kara un holokausta pieredze neatgriezeniski mainīja pasauli un tās uztveri. Pasaule, kurā cilvēka dzīvībai nav vērtības, kļūst bezjēdzīga. Groteska kļūst par līdzekli, kas mākslā ļauj risināt holokausta un cilvēces pašiznīcināšanās tēmu, jo būdama nesavienojamu pretstatu savienojums, tā spēj atklāt cilvēkā vienlaicīgi mītošo ļauno un labo. Ar atomkara draudiem arvien krāšņākas kļūst apokaliptiskās vīzijas par pasaules bojāeju, un literatūrā ienāk antiutopijas, kuras ataino grotesku varas modeli, kam allaž raksturīga nesaderība starp nodarījumu un sodu, starp paustajiem ideāliem un patiesajām varas izpausmēm, kā arī neskaidras cēloņu un sekū attiecības, kā tas ir, piemēram, Džordža Orvela romānā „1984” (1948). Groteskas laikmeta būtību ir izteicis vācu dramaturgs Frīdrihs Dīrenmats (*Dürrenmatt*): „Mūsu pasaule mūs tikpat neizbēgami novedusi pie groteskas kā pie atombumbas, kā groteskas bija jau Hironima Bosha apokaliptiskās gleznas. Bet groteskais ir tikai jutekliska izpausme, juteklisks paradokss, bezveida veids, bezsejas pasaules seja; un tāpat kā bez paradoksa vairs nespēj iztikt mūsu domāšana, tāpat bez tā nespēj iztikt māksla, mūsu pasaule, kas eksistē tikai tāpēc, ka ir atombumba – aiz bailēm no tās.”⁴⁸ Šādā pasaulē nekas vairs neliekas pārsteidzošs, jo patiesība arvien ir neticamāka par izdomājumu. Groteska līdz ar to var kalpot par līdzekli neticamās realitātes atainojumam; tā ļauj pasmieties nāves priekšā. Ja 16. gadsimtā groteska tika saistīta ar mākslinieka fantāzijām, sapņiem, kas tika noraidīti, jo neatainoja objektīvo realitāti un nojauca robežas starp nesavienojamām kategorijām, tad pasaulē pēc 2. Pasaules kara tādas robežas vairs neeksistē, tāpat kā neeksistē objektīvs realitātes atveidojums. Groteska kļūst par nozīmīgu subjektīvā pasaules skatījuma, subjektīvās un nosacītās realitātes atainojuma instrumentu. Tās radikālākās izpausmes populārajā kultūrā ieņem arvien nozīmīgāku vietu, jo cilvēki vēl arvien gaida pārsteigumu pasaulē, kurā nekas vairs nepārsteidz.

⁴⁸ Citēts pēc: Saliņa, Jautrīte. PPP x 2 jeb Par grotesko Tāļivalža Ķikaukas un Marģera Zariņa prozā. *Jaunā Gaita*. 1978, Nr. 118 Pieejams: http://jaunagaita.net/jg118/JG118_Salina-par-Zarinu.htm

2. GROTESKAS TEORĒTISKIE ASPEKTI

Groteskas pētniecība un izpratne ir īpaši aktualizējusies pēdējo piecdesmit gadu laikā. 1960. un 1970. gados notikuši vairāki nozīmīgi mēģinājumi definēt grotesku. Vairāki no turpmāk minētajiem darbiem jau izmantoti, veidojot groteskas vēsturiskā konteksta ainu, 1965. gadā tika publicēts Mihaila Bahtina (pētījums „Fransuā Rablē daiļrade un viduslaiku un renesanses smieklu kultūra”, kurā groteskai ir atvēlēta būtiska loma. Šis pētījums tika pabeigts jau 1940. gadā, bet dažādu iemeslu dēļ to neizdevās publicēt. 1946. gadā Bahtins to aizstāvēja kā savu doktora disertāciju, tomēr publikāciju tas piedzīvoja tikai pēc 20 gadiem. Šim pētījumam jau pieskāramies, runājot par grotesku renesanses kontekstā. 1957. gadā vācu valodā izdots literatūrzinātnieka Volfganga Kaizera (Kayser) darbs „Groteska literatūrā un mākslā” (*Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*), kas ir būtisks teorētiskais avots turpmākajiem pētījumiem par grotesku. 1972. gadā sērijas „Critical Idiom” ietvaros iznāk angļu literatūrzinātnieka Filipa Tomsona (*Thomson*) grāmata „Groteskais” (*The Grottesque*), kas mazāk uzmanības pievērš groteskas vēsturiskajam kontekstam, vairāk ielūkojoties groteskas īpašībās, funkcijās un attiecībās ar citiem modi. Tam seko daudz dažāda rakstura pētījumu, kas uzlūko grotesku no dažādiem skatu punktiem: gan no reliģijas, gan psihoanalīzes, gan mākslas un literatūras, gan atsevišķu periodu mākslinieku daiļrades ietvaros. Viens no jaunākajiem pētījumiem ir literatūrzinātnieku Džastina D. Edvardsa (*Edwards*) un Runes Graulunda (*Graulund*) pētījums „Groteska” (*The Grottesque*), kas iznācis 2013. gadā un palūkojas uz grotesku no mūsdienu skatupunkta, paplašinot groteskas uztveri ārpus mākslas robežām. Un tomēr par spīti lielajai interesei par grotesku, kā arī daudzveidīgajiem ar to saistītajiem pētījumiem, jēdzienam vēl arvien piemīt zināma konceptuāla nenoteiktība. Šajā nodaļā tiks veikts mēģinājums iegūt skaidrāku priekšstatu par groteskas būtību, kura lielā mērā ir atvasināma no iepriekšējā nodaļā aplūkotā vēsturiskā konteksta.

2.1. Groteskas īpašības un pazīmes

Ielūkojoties groteskas izpratnes un pielietojuma vēsturē, ir gūts priekšstats par jēdziena transformācijām, kā arī par iespējamo nozīmju lauku. Tātad ir skaidrs, ka jēdziens attiecas uz visiem mākslas veidiem, un galvenokārt uztverams kā atšķirīgu, heterogēnu, nesavienojamu elementu savienojums. Šajā savienojumā nemainīgi būtisks ir komiskais elements, kurš tiek apvienots ar biedējošo, dīvaino, riebīgo, kroplo. Svarīgi, lai viens no šiem elementiem negūtu pārsvaru pār otru, jo citādi zustu groteskas īpatnējais efekts, kas liek

vienlaicīgi just bailes vai pretīgumu un smieties. Filips Tomsons grotesku definē kā neatrisinātu nesavienojamu parādību sadursmi darbā (tekstā) un reakcijā (*the unresolved clash of incompatibles in work and response*)⁴⁹. Viņš ir pārliecināts, ka, ja šis konflikts starp nesavienojamajām parādībām tiktu atrisināts, tas ir, ja attiecīgais teksts izrādītos tikai smieklīgs vai arī ja atklātos, ka lasītājs ir kļūdījies, uztverot komisko tur, kur patiesībā jājūt tikai un vienīgi šausmas, tad groteska zaudētu savu īpašo efektu⁵⁰. Tāpat šīs reakcijas nevar būt secīgas, tām ir jābūt vienlaicīgām. Tātad groteska ir pretrunīga un divdabīga. Arī amerikāņu literatūrzinātnieks Džefrijs Harfams (*Harpham*) uzskata, ka groteskas efekts ir būtiskākais tās aspekts, jo, lai arī groteskas formas, kā noskaidrojām iepriekšējā nodaļā, gadsimtu gaitā ir ļoti mainījušās, tomēr ar šo vārdu apzīmēto emociju kopums ir palicis gana nemainīgs⁵¹. Kaizers savukārt uzsver, ka vārds „grotesks” attiecināms uz trīs dažādiem līmeņiem: 1) radošo procesu, 2) pašu mākslas darbu un 3) mākslas darba recepciju jeb uztveri, kas savukārt iezīmē grotesku kā estētisku kategoriju, kas aptver visus mākslas darba aspektus⁵².

Groteskas gadījumā visbūtiskākais elements tomēr ir uztvere, mākslas darba uztvērēja emocionālā reakcija, ko galvenokārt raksturo apjukums, pārsteigums, reizē smieklis un šausmas. Britu mākslas filozofs Noels Kerols (*Carrol*) savā esejā „Māksla, naratīvs un emocijas” (*Art, Narrative, and Emotion*) norāda uz emociju nozīmi mākslas darba uztverē. Kognitīvās teorijas pārstāvji emocijas redz kā no divām daļām sastāvošas. Viena daļa ir kognitīvais jeb izziņas elements – pārliecība, doma par kādu vai kaut ko īstu vai iedomātu -, otra daļa ir sajūta, kas ir ķermeņa reakcija⁵³. Tas nozīmē – ja es zinu, ka kaut kas ir bīstams, ja es kaut ko uztveru kā briesmas radošu, tad es jutīšu bailes, un mans ķermenis attiecīgi reaģēs. Ja es zinu, ka uguns dedzina, izraisa sāpes, ieraugot savā priekšā liesmas, es baidīšos apdedzināties, un mans ķermenis mobilizēsies darbībai, lai novērstu apdraudējumu. Bet groteskas gadījumā mākslas darba uztvērējs nezina, ko domāt - vai groteskais elements ir bīstams vai smieklīgs, līdz ar to arī ķermenis nespēj piedāvāt adekvātu fizisku reakciju. Sastopoties ar grotesku tēlu, var izjust pārsteigumu, apjukumu un tikt „izsists no sliedēm”. Tātad groteska šokē. Filips Tomsons to raksturo šādi: „Groteskas radītais šoka efekts var tikt

⁴⁹ Thomson, Philip. *The Grotesque*. p. 27.

⁵⁰ Turpat.

⁵¹ Harpham, Geoffrey. The Grotesque: First Principles. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 34, No.4., Summer, 1976. p. 462.

⁵² Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p. 180.

⁵³ Carrol, Noël. Art, Narrative, and Emotion. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 221.

izmantots, lai samulsinātu un disorientētu, pārsteigtu lasītāju, izsistu viņu no ierastā pasaules uztveres veida un pretstatītu viņu radikāli atšķirīgai, satraucošai perspektīvai”⁵⁴.

Groteska visspilgtāk izpaužas tieši kā nereālā, ne-normālā, fantastiskā ielaušanās reālajā. Filips Tomsons norāda: „Ja „fantastisks” nozīmē vienkārši izteiktu novirzi no normālā un dabiskā, tad groteskais bez šaubām ir fantastisks. Bet ja, mēs uzstājam, kas mums noteikti jādara, ka kritērijs ir tas, vai materiāls tiek pasniegts reālā, vai fantastiskā veidā, mums jāsecina, ka, tieši pārlicība, ka groteskas pasaule, lai cik dīvaina, tomēr ir mūsu pasaule, īsta un tuva, nevis līdzība ar fantastisko padara grotesku tik ietekmīgu.”⁵⁵ Pilnīgi fantastiskā pasaulē groteska nav iespējama, jo tā nav mūsu pasaule, tās noteikumi mums nav zināmi, bet mēs esam gatavi tos pieņemt. Arī Džefrijs Harfams uzskata, ka groteska var eksistēt tikai tad, ja atainotā realitāte ir atpazīstama kā mūsu pašu ikdienas pasaule. „Mums jābūt ticīgajiem, kuru ticība ir nopietni satricināta, bet nevis iznīcināta; citādi mēs pazaudējam bailes no dzīves un samierināmies ar absurdo, fantāziju vai nāvi,”⁵⁶ raksta Harfams. Šāda samierināšanās grotesku iznīcina.

Klasisks piemērs reālā un nereālā sajaukumam ir Franca Kafkas daiļrade un viņa stāsts „Pārvērtība”. Stāsta galvenais varonis Gregors Zamza pamostas kā milzīgs kukainis: „Kad Gregors Zamza kādu rītu pamodās no nemierīgiem sapņiem, viņš ieraudzīja, ka savā gultā pārvērties par milzīgu kukaini”⁵⁷. Bet visa stāsta darbība norisinās reālā vidē, kas uzsver situācijas absurdu, bet arī pastiprina šausmas, ko raisa pārdabiskā ielaušanās reālajā, dabiskajā pasaulē. Volfgangs Kaizers uzskata, ka šāda situācija mūs tik stipri ietekmē un biedē, jo tā ir mūsu pašu pasaule, kura vairs nav uzticama un droša, un mums ir sajūta, ka šādā izmainītā pasaulē mēs nespētu dzīvot. Līdz ar to groteska iedvēš bailes nevis no nāves, bet no dzīves⁵⁸. Mēs tiekam atsvešināti paši no savas pasaules, pazaudējam vidi, kurā būtu iespējams turpināties *normālai* dzīvei. Atsvešinātības radīšana ir viena no groteskas pamatfunkcijām.

Vēl viena būtiska groteskas pazīme ir robežu nojaukšana (*transgression*). Kā jau uzsvērts groteska ir heterogēnu, nesavienojamu lietu kombinācija, apvienojums. Tā nojauc robežas starp nesavienojamo – starp cilvēka iekšējo un ārējo ķermenisko pasauli, starp dzīvo un nedzīvo, tīro un netīro, skaisto un riebīgo, reālo un fantastisko. Var pat teikt, ka groteska izjauc kārtību, kurā dažādas lietas pastāv nodalītas viena no otras, atrodas harmonijā. Svarīgi šajā kontekstā pieminēt grieķu haosa izpratni. Haoss, ko uztveram kā kārtības pretstatu,

⁵⁴ Thomson, Philip. *The Grotesque*. p. 58.

⁵⁵ Turpat. p. 23

⁵⁶ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 462.

⁵⁷ Kafka, Frants. *Stāsti*. Rīga: Atēna, 2007. 61. lpp.

⁵⁸ Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. p. 180.

patiesībā ir eksistence, kurā nav nošķiruma starp dažāda veida lietām un parādībām, vienkāršiem vārdiem, haoss ir nekārtība, kurā viss ir. Kārtība patiesi dzimst no haosa, jo grieķu pasaulē no nekā nekas nerodas (*ex nihilo nihil fit*). Nošķirums un robežas veidojas kārtībā un harmonijā. Groteska tiecas nojaukt un pārkāpt sakārtotās pasaules nospraustās robežas, samaisot nesavienojamas lietas un parādības vienā veselā, tiecoties vai nu likt pasaulei atgriezties haosa stāvoklī, vai arī padarīt redzamu haosu, kas paslēpies zem šķietamās kārtības virskārtas. Grotesku līdz ar to var uzskatīt par haosa manifestāciju sakārtotajā pasaulē.

Runājot par grotesku renesansē, jau tika aplūkoti Mihaila Bahtina uzskati par groteskiem ķermeņiem, kas nav nodalīti no ārējās pasaules, pārspīlējot tajos visas funkcijas, kas saistītas ar ķermeņa iekšējās pasaules un ārējās pasaules saskarsmi, kas ir tāds pats robežpārkāpums, kā cilvēcisku formu apvienošana ar dzīvnieku vai augu formām. Heterogēnās kategorijas vairs nav nodalītas, bet sakūst vienā. Līdzīgi ir arī ar pārdabiskā ielaušanos ikdienas dzīvē. Tas var izpausties gan kā patiesi neizskaidrojama parādību manifestācija realitātē, gan kā indivīda subjektīvais skatījums, kurā nošķirums starp sapni un nomodu, starp iztēli un realitāti, starp saprātīgo un ārsaprātīgo vairs neeksistē. Šajā kontekstā ierakstās arī sabiedrības normu pārkāpšana, devianta uzvedība. Bet katrs robežpārkāpums reizē ir arī robežu eksistences apliecinājums, kas kārtību līdz ar to nevis nojauc, bet pat palīdz uzturēt. Literatūrzinātnieki Rune Graulunds un Džastins D. Edvardss uzsver groteskas nozīmi normalitātes diskursā. Normalitāte ir institucionalizēts kontroles instruments, būtiska varas diskursa sastāvdaļa. Varas institūcijas nosaka, kas ir normāls, līdz ar to daži cilvēki ir normālāki par citiem, atsevišķas indivīdu grupas tiek marginalizētas, apspiestas tādēļ, ka tās neatbilst normai. Tos, kas nav normāli, apspiež, dēmonizē, pret viņiem vērsas ar vardarbību. Groteska, nojaucot robežas starp normālo un nenormālo, uzdod jautājumus, kas ir normāls, kāpēc tas ir normāls, nenostājoties ne vienā, no otrā pusē⁵⁹.

Jau viduslaikos izplatījās dažāda veida enciklopēdijas, kas vēstīja par dažādiem svešās zemēs mītošiem briesmoņiem: bestiāriji un lapidāriji. Šīs grāmatas bija bagātīgi ilustrētas un iedvesa gan šausmas, gan interesi par svešo, no pazīstamās atšķirīgu pasauli, ko apdzīvo „suņgalvji”, „rumpaiņi”, skiapodi un dažnedažādi neiespējami radījumi⁶⁰. Briesmoņu briesmīgā daba izpaužas tieši viņu ķermeņos. Ja ir iespējams mainīt savu rīcību, to nožēlot un vairs neatkārtot, tad ķermeni mainīt nav iespējams. Rune Graulunds un Džastins D. Edvardss uzskata, ka briesmoņa ķermeņa neizmaināmā daba ir briesmoņa identitātes pamats. Taču

⁵⁹ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. London and New York: Routledge, 2013. p. 9.

⁶⁰ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. 121. lpp.

„kamēr fiziskas dīvainības ir primārs briesmoņa atribūts, devianta uzvedība var palīdzēt pārspilēt briesmoņa dabu. Nenormāla uzvedība palīdz ne tikai fiziski, bet arī kulturāli kādu padarīt par briesmoni. Šāda uzvedība iekļauj tādus ieradumus, kā ēšana, sevis kopšana, ģērbšanās, reakcija uz cilvēku tuvošanos, attiecības ar cilvēku valodu, un dzimuma lomu pārkāpšana.”⁶¹ Ir svarīgi tam pievērst uzmanību, jo jau kopš antīkās kultūrās pastāv tradīcija svešo un nepazīstamo, tostarp svešas un nepazīstamas kultūras uzlūkot caur neglītuma, nenormālības, arī komisma prizmu, arī kariķējot un tādējādi pazemojot citādo, uzsverot savu pārākumu. Šāds skatījums nekur nav zudis arī mūsdienās.

Esam nonākuši līdz briesmonim kā būtiskai groteskas sastāvdaļai un, kā jau teikts, te nozīmīga loma ir tieši groteskajam ķermenim. Mihaila Bahtina uzskatos groteska cieši saistīta ar ķermeniskajiem, fiziskajiem aspektiem. Tas liekas pašsaprotami, ja atkal palūkojamies uz groteskas aizsākumiem, kas meklējami Nerona pilī atrastajos romiešu sienu zīmējumos, bet ne tikai. Dažnedažādus briesmoņus Eiropas kultūrā iespējams ieraudzīt, jau sākot ar antīko pasauli. „Šajā pasaulē klejo biedējoši radījumi, drausmīgi hibrīdi, kas pārkāpj dabisko formu likumus: Homērs mums stāsta par sirēnām, kuras nebūt nav pievilcīgas sievietes ar zivs asti, kā tās atveido vēlāka tradīcija, bet gan baismi, plēsīgi putni, tāpat viņš vēsta par Skillu un Haribdu, par Polifēmu un Himēru; pie Vergilija mēs sastopam Kerberu un harpijas; un kur nu vēl gorgonas, kam matu vietā vijas čūskas, Sfinksa ar cilvēka seju un lauvas ķermeni, erīnijas, kentauri, kas ir ļauni savas divdabības dēļ, Mīnotaurs ar cilvēka ķermeni un vērsa galvu...”⁶² raksta Umberto Eko. Šeit pieminētie briesmoņi ir arī labi groteskas piemēri, lai arī antīkajā domāšanā nepastāvēja groteskas koncepts.

Arī viduslaiku katedrāles gan no ārpuses, gan iekšpuses apsēduši dažādi monstri – uz jumtu korēm satupušas atbaidošas gargujas, briesmoņi, kas rij citus radījumus, kā arī plosa pašas katedrāles. Būtisks ir arī nocirsto galvu motīvs. Interessants elements angļu gotiskajās katedrālēs ir "Zaļais vīrs" jeb "lapotā galva" (*foliate head*). Tās ir cilvēku figūras, kas cieši savijušās ar dažādiem augu elementiem. Zari, lapas, ziedi aug tieši no sejas - vaigiem, deguna. Šo tēlu funkcija ir neskaidra. Viens no skaidrojumiem ir, ka šīs figūras liek novērsties un tiekties uz ko cēlāku. Tomēr lapotās galvas ir interesantas un skatu piesaistošas. Pastāv uzskats, ka šīs groteskas ir kā kontrasts vissvētākajai kristiešu mākslai, kas atrodama svētvieta iekšienē, un gargujas un groteskas katedrāļu ārējā apdarē uzsver kontrastu starp sekulāro, ļauno baznīcas ārpusē un drošo, svēto iekšieni⁶³. Un tomēr daudz šādu figūru ir arī pašā sakrālajā telpā. Jau 12. gadsimtā Bernards no Klervo par šo tendenci baznīcās izvietot

⁶¹ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 47.

⁶² Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. p. 34.

⁶³ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 42.

briesmoņus rakstīja: „Tur redzami daudzi ķermeņi ar vienu kopīgu galvu un daudzas galvas virs viena ķermeņa. No vienas puses rēgojas četrkājis ar čūskas asti, bet no otras zivs ar četrkāja galvu. Tur apskatāms zirgam līdzīgs zvērs ar kazas pēcpusi, bet tur atkal ragains dzīvnieks ar kazas pēcpusi. Daudzveidīgo formu dažādība ir tik liela un dīvaina, ka uzmācas vēlētānās lasīt marmoru, nevis Svētos rakstus un pavadīt augu dienu apbrīnojot šos tēlus citu pēc cita, nevis gremdējoties pārdomās par Dieva likumu.”⁶⁴ Tātad groteskā figūra bija un vēl arvien ir ļoti saistošas un interesantas, un novērsa uzmanību no patiesā baznīcas apmeklējuma mērķa. Bet, kas tieši tajās ir saistošs? Varbūt visvairāk to līdzība cilvēciskām būtībām, jo, lai kā mākslinieki un rakstnieki censtos, briesmoņiem vienmēr piemītis viena vai otra cilvēciska īpašība gan izskatā, gan uzvedībā. Par piemēru var ņemt kaut vai citplanētiešu atainojumu populārajā kultūrā. Tur it bieži redzams, ka, lai cik svešādiem atnācējiem no citām planētām būtu jābūt, tomēr viņiem gandrīz vienmēr ir acis, vienalga, kur tās netiktu novietotas, ekstremitātes, vienalga, kāds ir locekļu skaits vai izskats, kā arī sava valoda. Graulunds un Edvardss norāda, ka groteska piedāvā telpu, kurā tiek apšaubīta cilvēciskuma nozīme un nojaukta robeža starp cilvēcisko (*human*) un ne-cilvēcisko (*inhuman*). Bet ne-cilvēciskais, tātad arī briesmonis, nav vis pretstats cilvēciskajam, bet gan pašā cilvēkā esošas citādības izpausme. Šeit abi autori spēlējas ar vārdiem „human” un „inhuman”, norādot, ka „inhuman is always „in humanity”; it is in-human or „in the human”⁶⁵. Šo vārdu spēli pārnest uz latviešu valodu ir neiespējami, jo vārdā „necilvēcīgs” jau ir ietverts cilvēcīgā noliegums, savukārt Graulunds un Edvardss uzsver tieši abu ciešo saistību.

Bieži vien briesmoņa ārējais izskats ataino arī iekšējās pasaules neglītumu. Tas liek atgriezties pie sengrieķu uzskatiem par ārēja skaistuma saderību ar iekšēji skaistu un harmonisku pasauli. Šis princips tiek dēvēts par kalokogātijas (grieķu *Kalokagathía* – *kalós* un *agathos*, kas nozīmē labs un skaists) principu. Tas galvenokārt attiecās uz dižciltīgas izcelsmes vīriešiem, kuriem bija jābūt iznesīgiem, veikliem, spēcīgiem, labiem sportistiem un karavīriem, kā arī tikumīgiem - taisnīgiem, gudriem, drosmīgiem, strādīgiem⁶⁶. No šī principa var secināt, ka neglīta āriene atklāj arī iekšēji neglītu pasauli. Tomēr skaistums var būt posts, kā arī tas var slēpt morālu kroplību, kā tas parādīts jau Oskara Vailda romānā „Doriana Greja ģīmetne”. Doriana Greja grēku slogu nes viņa dubultnieks – glezna, kura parāda viņa patieso būtību, atklājot viņu kā morālu briesmoni.

Grotesku raksturo šādas saistītas pazīmes: hibriditāte, deformācija, pārspīlējums. Ar hibriditāti jāsaprot briesmonis kā salikts no vairākām atsevišķām daļām, līdzīgi himērai, kas ir

⁶⁴ Citēts pēc: Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. 113. lpp.

⁶⁵ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 87.

⁶⁶ Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture*. 24. lpp.

radījums ar lauvas galvu, kazas ķermeni un čūskas asti. Izcils piemērs ir Viktora Frankenšteina radītais briesmonis Mērijas Šellijas romānā „Frankenšteins” (1818). Šī būtne ir salikta no daudzām daļām, kas katra atsevišķi ir skaistas, bet kopā rada šaušalīgu kontrastu. Frankenšteins tiecas nojaukt robežu starp dzīvību un nāvi, cilvēku un briesmoni, dievišķo un zemisko. Pamazām nojūk arī robeža starp Radītāju un radīto. Frankenšteina mērķis ir radīt būtni, lielāku par dzīvi (*larger than life*), arī fiziski. Tomēr rezultāts ir negaidīts. Summa ir lielāka nekā saskaitāmie, bet reizē radījumam arī kaut kā trūkst; saliekot kopā dažādās daļas it kā reizē gan veidojas, gan neveidojas viens vesels⁶⁷. Briesmonis radītājam ir pretīgs tieši tādēļ, ka nav pilnīgi atšķirīgs, nav citāda un svešais, bet gan paša radītāja atspulgs. Varbūt tas ir iemesls, kura dēļ visos laikos briesmoņi ir bijuši tik valdzinoši – tie liek paskatīties uz savu cilvēcību citām acīm, tie palīdz definēt to, ko nozīmē būt cilvēkam.

Līdzīgu stratēģiju izmanto arī E. T. A. Hofmanis stāstā „Smilšu vīrs”, lai vēl vairāk pastiprinātu pārskatīšanos, kas liek Nataniēlam kā ideālo sievieti ieraudzīt lelli Olimpiju, bet savu līgavu Klāru uzlūkot kā kaut ko nedzīvu. „Klāru pavisam noteikti nevarēja uzskatīt par skaistuli; vismaz tāds bija to viedoklis, kas teicās šo to zinām par skaistumu. Un tomēr skaistuma arhitekti cildināja viņas auguma slaidumu un simetriju, gleznotāji uzskatīja viņas kaklu, plecus un krūtis par gandrīz pārāk jaunavīgiem, bet visi bija viņas Magdalēnas matu apburti un cildināja viņas gaišo starojumu,”⁶⁸ raksta Hofmanis. Katra Klāras auguma detaļa ir daiļa pati par sevi, bet kopumā viņu „pavisam noteikti nevar uzskatīt par skaistu”, it kā viņa, līdzīgi Frankenšteina Radījumam, būtu salikta no nesaistītām daļām, gluži kā lelle.

Deformācija kā groteskas pazīme visbiežāk izpaužas kā ķermeņa fiziska deformācija, trūkstoši, vai tieši otrādi lieki locekļi, redzamas slimības pazīmes jeb vienkārši kroplība. Tas sasaucas arī ar jau aplūkoto hibriditāti, jo cilvēku, kam ir kādas citas būtnes locekļi, vai mehāniski, mašīnveidīgi papildinājumi, arī var uzlūkot kā deformētu. Nedrīkst aizmirst arī garīgās deformācijas un kroplības jeb „kaites”, kas aktualizējas romantismā un modernismā. Džefrijs Harfams norāda, ka „groteska ir atkarīga ne tikai no fiziskajiem stāvokļiem, kuros deformāciju spētu uztvert lielākā daļa cilvēku, bet arī no mūsu konvencijām, mūsu aizspriedumiem, mūsu ierastā, mūsu banalitātēm, mūsu viduvējībām.”⁶⁹ Tieši šādi paplašinājumi apgrūtina groteskas konkretizāciju. It sevišķi tādēļ, ka katrai kultūrai un sabiedrībai būs atšķirīgi morāles un ētikas likumi, aizspriedumi un normalitāte. To, ko viena kultūra uztvers kā deformāciju, cita var uzskatīt par ikdienišķu un normālu parādību.

⁶⁷ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 55.

⁶⁸ Hoffman, E. T. A. *The Sandman*. p. 23.

⁶⁹ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 463

Pārspīlējums galvenokārt attiecas uz kaut ko, kas jau ir klātesošs, līdzīgi kā tas ir karikatūrā, kurai pieskārāmieš, runājot par grotesku 17. un 18. gadsimtā. Pārspīlējums var būt divu veidu: vai nu tiek pārspīlēts viss veselums, kā tas ir Rablē milžu Gargantijas un Pantagriela gadījumā, vai arī tiek pārspīlēta kāda atsevišķa daļa, piemēram, uz mazas būtnes ķermeņa uztupināta liela galva. Arī hiperbolisks resnums ir ķermeņa pārspīlējums. Resns ķermenis norāda uz nespēju apvaldīties, kārtības un telpas pārkāpšanu, robežu pārkāpšanu⁷⁰. Savdabīgs atsevišķas ķermeņa daļas pārspīlējums ir atrodamas Nikolaja Gogoļa darbā „Deguns”, kurā galvenā varoņa deguns uzsāk savu patstāvīgu dzīvi. Te pat nav metonīmiskas saistības starp veselumu un tā daļu, tas ir, daļa neaizstāj veselumu, tā vienkārši eksistē pati par sevi, kļūst par jaunu veselumu. Līdzīgi tēli ir atrodamas daudzviet popkultūrā, viens no spilgtākajiem ir Roka (*Thing*) populārajās filmās un seriālos par Adamsu ģimeni (*The Adams Family*). Roka ir vienkārši atsevišķa roka bez ķermeņa, kas tiek uztverta kā ģimenes loceklis, pārvietojas pa ģimenes māju, komunicē ar citiem cilvēkiem. Un, lai cik smieklīgi reizēm nebūtu filmas un seriāla pavērsieni, kuros nozīme ir Rokai, tomēr šajā tēlā, tāpat kā citos Adamsu ģimenes locekļos, līdzās komiskajam ir kaut kas ļaundabīgs.

Groteska var būt arī kāda līdz galējībai pārspīlēta rakstura īpašība, kas gan uzjautrina, gan biedē. Piemēram, kāda cilvēka apsēstība ar tīrību var būt uzjautrinoša, bet arī biedējoša galējā pārspīlējumā, jo atklāj baidīgu iracionalitāti, kuru *normālam* (šeit šo apzīmējumu lietoju kā groteskas izaicinātu normativitāti) prātam nav iespējams aptvert. Tas savukārt ved pie neprāta tēmas, kas tuva gan romantismam, gan dekadencei un arī modernismam.

Ar pārspīlējumu saistīta ir arī pārmērība (*extravagance*). Te iederas pārsmalcinātība, pārestetizācija, pārskaidrinājums līdz tādai pakāpei, ka attiecīgais objekts kļūst smieklīgs un atbaidošs. Tā var būt pārmērība gan cilvēka izskatā, gan vidē, kas to attālina no ikdienas dzīves. Graulunds un Edvardss saistībā ar ekstravaganci piemin J. K. Huismana romānu „À rebours”, kura galvenais varonis, aristokrāts Žans de Esānts (*Jean de Esseintes*) vienā no romāna savdabīgākajām epizodēm inkrustē bruņurupuci, kurš, protams, pēc tam nobeidzas⁷¹. Bet pārmērība izpaužas arī cilvēka uzvedībā, kas pārkāpj visas robežas un normas, gan morāles, gan ētikas, gan estētikas, gan likuma. Šeit par piemēru var izvēlēties neskaitāmus gan literatūras, gan kino darbus, kuros visdažādākajos veidos degradēti varoņi pārmērīgi lieto narkotikas un veic dažāda veida noziedzīgas darbības. Viens no šādiem piemēriem ir Martina Skorsēzes filma „Volstrītas vilks” (*The Wolf of Wall Street*, 2013), kurā atainotās mežonīgās ballītes ar pārmērīgu narkotiku un alkohola lietošanu, seksu un kailiem ķermeņiem, kas zaudē

⁷⁰ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 67.

⁷¹ Turpat. p. 71.

cilvēciskumu, kļūdami tikai par miesu, kā arī tā visa raisītā uzvedība izkāpj no jebkādiem morāles, ētikas un arī estētikas rāmjiem. Bet to papildina ironisks skatījums, kas ienes komisko elementu šajā baudu un pārmērību karnevālā.

2.2. Groteska un komiskais

Komiskais elements ir neatņemama groteskas sastāvdaļa, un tam ir īpaša nozīme. Līdzās bailēm vienmēr jābūt arī smiekliem, un, kā norāda Harfams, „kad mēs vairs nesmejamies, tad mēs zaudējam grotesku”⁷². Jo, ja mēs vairs nesmejamies, tad groteskas konflikts ir atrisināts un līdz ar to pati groteskas struktūra ir izjaukta. Līdzīgi ir arī tad, ja mēs vairs nejūtam bailes.

Britu mākslas filozofs Noels Kerols esejā „Šausmas un humors” (*Horror and Humor*) pievēršas līdzībai starp šausmīgo un smieklīgo. Viņš norāda, ka šausmas un humors šķiet pretēji, viens otru izslēdzot prāta stāvokļi, jo liekas, ka šausminošajam nevajadzētu ietvert sevī neko uzjautriņošu, tāpat tam, kas mums liek smieties, nevajadzētu būt spējīgam likt mums šausmās kliegt. Psiholoģiski uzjautrinājums rada atvieglojuma un viegluma izjūtu, kamēr šausmas rada smagas, klaustrofobiskas, nospiedošas izjūtas⁷³. Kerols secina, ka gan šausmām, gan humoram ir kopīgs pamats. Šausmu žanrā būtisks elements ir briesmonis, kurš izraisa gan šausmas, gan pretīgumu. Briesmonis ir šausminošs, jo apdraud cilvēku, un atbaidošs, jo ir netīrs (*impure*), tādā nozīmē, ka neatbilst normālajam. Tas ir gan reāli netīrs, gan tāds, kas neatbilst priekšstatiem par pasaules kārtību, piemēram, zombijs, kurš ir staigājošs mironis. Zombija piemērā redzama nesaderība starp diviem konceptiem – dzīvību un nāvi -, kā arī tiek lauzta sapratne par to, ko nozīmē būt dzīvam vai mirušam. Kerols secina, ka tieši te meklējama šausminošā un smieklīgā līdzība: „(..) Šausmu atpazīšana ir cieši un pamatīgi saistīta ar mūsu kategoriju, normu un konceptu pārkāpumu un problematizāciju, kas sniedz mums stratēģiski izdevīgu punktu, no kura sākt saistības starp šausmām un humoru izpēti, jo humors ir nepieciešami saistīts ar esošo kategoriju, normu un konceptu problematizāciju un pārkāpšanu.”⁷⁴ Tas sakrīt ar robežpārkāpuma nozīmi groteskā, kurai jau pieskāramies.

Šo ideju atbalsta nesaderības teorija. Nesaderības teorija uzskata, ka smieklus izraisa nesaderīgais, kaut kas, kas neatbilst mūsu prāta shēmai un gaidām. Šāda izpratne par

⁷² Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 464.

⁷³ Carrol, Noél. *Horror and Humor*. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 235.

⁷⁴ Turpat. p. 246.

smieklīgo atrodama Imanuela Kanta, Artūra Šopenhauera, Sērena Kirkegora darbos, bet ir plaši izplatīta daudzu citu filozofu un psihologu vidū⁷⁵. Tā ir dominējošā humora teorija filozofijā un psiholoģijā. Vienkārši izskaidrojot – mēs, saskaņā ar savu prāta shēmu, gaidām kādas situācijas tipisku iznākumu, bet mūsu gaidas nepiepildās, un notiek kaut kas pavisam cits. Par nesaderību pirmais runā Džeimss Bītijs, kurš uzskata, ka smieklus izraisa vairāku nesaderīgu elementu savienojums vienā (tas daļēji saskan ar jau iepriekš aplūkoto izpratni par grotesku). Kantam smieklis ir afekts, kas rodas, kad saspringtas gaidas rezultējas ar neko. Tā ir gaidu un konkrētās pieredzes nesaderība. Šopenhauers savukārt nesaderību ierauga starp mūsu uztveri par kādu lietu un abstraktām racionālām zināšanām par to pašu lietu. Smieklīgi ir tad, kad parādās nesaderība starp vienas un tās pašas lietas konceptu un uztveri. Diezgan līdzīgi uz humoru raugās arī Kirkegors, kurš uzskata, ka smieklīgais ir nesaderība starp gaidīto un pieredzēto. Komiskais ir nesāpīga kļūda, kļūda, kurai ir iespējams veiksmīgs risinājums, uzskata Kirkegors, atsaucoties uz Aristoteļa „Poētiku”, kurā pausts uzskats, ka pretruna ir gan komiskā, gan traģiskā pamats⁷⁶.

Tomēr no šāda teorijas apskata var secināt, ka vienīgais humora un smieklu priekšnoteikums ir jebkāda veida nesaderība starp gaidām un pieredzi, konceptu un uztveri. Taču tā nav. Šāda nesaderība, kā parāda Kerola eseja un jau aplūkotie groteskas teorētiku uzskati, var izsaukt arī šausmas un riebumu, tikpat labi arī apjukumu. Tādēļ arī Kerolam izdodas atrast komiskā un šausmīgā saskarsmes punktu. Taču viņš abus konceptus nošķir, neļaujot tiem sajaukties: „Tātad tur, kur pārlicinoši savā vietā būs briesmoņa baisums, šausmas nepārtaps nesaderības humorā. Bet tur, kur briesmoņa baisums tiek kompromitēts vai atvairīts, vai nu to neitralizējot, vai vismaz, novēršot no tā uzmanību, briesmonis var kļūt par piemērotu nesaderības humora objektu.”⁷⁷ Tātad, ja briesmonis mums šķiet briesmīgs, tad smieties nebūs iespējams. Tomēr groteska piedāvā smieklīgā, absurdā sajaukšanos ar šausminošo. Kerols norāda, ka šausmu žanrs tiecas panākt, lai auditorijas reakcija atkārtotu filmas vai grāmatas varoņu reakciju uz tajā attēloto briesmoni⁷⁸. Tas ir, ja varoņi baidās un izjūt riebumu, tad arī auditorija jutīs to pašu. F. Kafkas stāsts „Pārvērtība” savukārt piedāvā citu emocionālo reakciju. Lai cik šausminoša un pretīga lasītājam neliktos Gregora Zamzas pārvēršanās kukainī, tomēr viņa reakcija nemaz nav izbīlis vai riebums, tikai zināms apjukums un pārdomas par to, kā lai nenokavē darbu. Saskaņā ar nesaderības teoriju, mūsu

⁷⁵ Smuts, Aaron. Humor. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Pieejams: <http://www.iep.utm.edu/humor/>

⁷⁶ Morreall, John. Philosophy of Humor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition). Pieejams: <http://plato.stanford.edu/entries/humor/>

⁷⁷ Carrol, Noël. Horror and Humor. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. p. 253.

⁷⁸ Turpat. p. 241.

gaidas tiek apvērstas. Lasītājs no Zamzas gaida paniku, šausmas, neizpratni, bet saņem pavisam citu reakciju, kas tomēr nav tīri smieklīga, ņemot vērā, ka neatkarīgi no Zamzas reakcijas nemainās mūsu pārlicība, ka kukainis, kurā pārvērties varonis, ir atbaidošs, Kerola izpratnē, netīrs (*impure*).

Nesaderības teorijas piedāvātais skaidrojums smieklīem nav pietiekami precīzs, jo iziet ārpus humora robežām. Tomēr tieši tādēļ ir iespējams rast skaidrojumu groteskai, kas ir savdabīgs estētisks paņēmieni, kas, pārkāpjot skaidri nodalītu un pat pretēju kategoriju robežām, panāk šo kategoriju nojaukšanu, samaisīšanu. Kerols groteskiem tēliem savā esejā teju nepievēršas, vienīgi pieminēdams klaunus, kuri, viņaprāt pārvietojas turp un atpakaļ pāri robežai starp šausmīgo un smieklīgo. Kerols zināmā mērā iejauc grotesko šausmīgajā, nepievēršdams uzmanību tā ambivalentajiem aspektiem. Viņa izmantotais šausmu piemērs ar milzu zirneklis no Stīvena Kinga noveles *Needful Things*⁷⁹ ir izcils groteskas piemērs, jo, lai arī zirneklis izraisa bailes, tāpēc ka saskaņā Kerola definīciju ir briesmonis, tomēr zirnekļa apmēri ir galēji, pat fantastiski pārspīlēti, līdz ar to „briesmoni” novedot līdz groteskai.

Tomēr groteskas un komiskā attiecību skaidrojuma noderīga ir ne tikai nesaderības teorija, bet arī ”pārākuma teorija” (*superiority theory*). Šīs teorijas pamatā ir ideja, ka cilvēki smejas situācijās, kad ir pārāki par kādu vai kaut ko, arī par savu pagātnes „es”. Piemēram, kad kāds redz otru paslīdam un nokrītam uz ledus, viņš smejas, jo pats nav nokritis un šajā situācijā līdz ar to ir pārāks. Vai arī mēs smejamies, lūkojoties fotogrāfijās no savas pagātnes vai lasot savas vecās dienasgrāmatas, jo tagad mēs nekad neģērbtos tik bezgaumīgi, nekad nedomātu tik muļķīgi kā toreiz. Pārākuma teorijai ir daudz trūkumu un tā nevar izskaidrot visus humora gadījumus. Tomēr tā ir būtiska groteskas kontekstā. Šarls Bodlērs savā esejā „Par smieklu būtību” (*De l'essence du rire*, 1855) pievēršas tieši pārākuma teorijai, domājot par karikatūras žanru mākslā. Viņš uzskata, ka smieklis ir sātāniskā elementa klātbūtnes cilvēkā apliecinājums, jo smieklis izcelsme ir velnišķa nevis dievišķa. Jēzus Kristus nekad nav smējies, tādēļ smieklis ir zemiski. Bodlērs nošķir komisko no groteskā, nosaucot komisko par „nozīmīgi komisko” (*comique significatif*) un grotesku par “absolūti komisko” (*comique absolu*)⁸⁰. Šie komikas veidi atšķiras ar to, ka nozīmīgi komiskā smieklus izraisa cilvēka pārākums pār cilvēku, kamēr absolūti komiskā jeb groteskas smieklus izraisa cilvēka pārākuma izjūta pār dabu. Graulunds un Edvardss norāda, ka „tie, kuri var atļauties smieties ir pārāki par tiem, par kuriem smejas. Tādējādi groteski smieklis var būt brutāli, mokoši, perversi, nežēlīgi, it sevišķi, kad tie manifestējas kolektīvā formā, kas marginalizē kādu

⁷⁹ Carrol, Noël. Horror and Humor. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. p. 242.

⁸⁰ Baudelaire, Charles. On the Essence of Laughter. In: *Mirror of art: critical studies*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1956. p. 144.

grupu, vai nošķir indivīdu no vairākuma.”⁸¹ Karnevāla kultūrā šāda nošķiruma nebija, jo karnevāla smieklī ir iekļaujoši un kolektīvi; tas, par kuru smejas, pats smejas kopā ar citiem. Bet līdz ar karikatūras attīstību 17. gadsimtā smieklus aizvieto izsmieklis. Romantismā šie smieklī kļūst sātāniskī.

Smieklī, kā norāda Džefrijs Harfams var būt arī kā nejauša reakcija uz tādām situācijām, uz kurām nezinām, kā reaģēt. Tādos gadījumos smieklī palīdz mazināt šausmas vai mulsumu un padarīt biedējošo pieredzi paciešamāku⁸². Tomēr, kā jau norādīts, groteskas gadījumā smieklī nevar pārmākt šausmas, gluži tāpat kā šausmas nevar pārmākt smieklus, jo groteskas pamatā ir abu neatrisināta sadursme, kas rada spriedzi. Groteskas pētniece Frānsisa K. Baraša (*Frances K. Barasch*) grotesku nodēvē par smieklīgām šausmām (*ludicrous-horror*)⁸³. Kā redzams, smieklīgais, komiskais pats par sevi ir daudzveidīgs un ambivalents, līdz ar to arī tas ietekmē groteskas būtību. Tas nozīmē, ka atkarībā no mākslinieka/autora ieceres, groteska var aptvert plašu un daudzveidīgu komikas amplitūdu, sākot ar viegliem un gaišiem smieklīem līdz tumšam, iznīcinošam, izsmejošam, sātāniskam humoram.

2.3. Groteskas attiecības ar līdzīgiem modiem

Esam ielūkojušies groteskas attiecībās ar komisko, kas ir neatņemama groteskas sastāvdaļa. Tomēr ir nedaudz jāaplūko groteskas attiecības arī ar citām tai līdzīgām formām, lai varētu tās nošķirt. Ar grotesku visciešāk saistāmi absurds, karikatūra, ironija un paradokss.

Absurdu un grotesku reizēm mēdz lietot ar līdzīgu nozīmi, lai apzīmētu kaut ko galēji ekscentrisku un smieklīgu. Tomēr absurda ir kā pretstats saprātīgajam un līdz ar to ne vienmēr būs saderīgs ar grotesku. Ja groteska atsvešina mums pazīstamo pasauli, tomēr saglabājot līdzību ar to, tad absurda tiecas to apvērst līdz nepazīšanai⁸⁴. Tomsons uzstāj, ka grotesku var reducēt uz formālu modeli (*pattern*). Groteskai ir noteikta struktūra - kas saistīta ar nesaderību un neatrisinātu konfliktu – un saturs, kas savukārt saistīts ar nobīdi no normālā. Savukārt absurdam nepiemīt nekāda struktūra, tas eksistē tikai kā saturs: "(..) nav nekādas formālas struktūras, nekādu strukturālu iezīmju, kas būtu raksturīgas absurdam: to var tikai uztvert kā saturu, kvalitāti, sajūtu vai atmosfēru, attieksmi vai pasauleskatījumu”⁸⁵. Groteska nav nepieciešami saistīta ar absurdu. Absurdo var izteikt ar dažādiem paņēmieniem, un

⁸¹ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. 96. p.

⁸² Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 464.

⁸³ Barasch, Frances K. *The Grotesque as a Comic Genre*. *Modern Language Studies*. Vol. 15, No. 1, Winter, 1985. p. 3.

⁸⁴ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 462.

⁸⁵ Thomson, Philip. *The Grotesque*. p. 32. lpp.

groteska ir starp tiem. Tātad groteska var būt absurda, bet absurds ne vienmēr tiks pausts ar groteskas palīdzību.

Groteskas attiecībām ar karikatūru jau esam pieskārušies, runājot par grotesku 17. un 18. gadsimtā. Karikatūra ir kādas raksturīgas īpašības komisks pārspīlējums. Groteska bija radikālākais no Martina Vīlanda izdalītajiem karikatūras tipiem, kas attālinājās no saistības ar realitāti, kamēr pārējie karikatūras tipi bija pārspīlēti realitātes atveidojumi. Tomēr grotesku no karikatūras šķir ne tikai pārspīlējuma pakāpe, lai arī tā ir būtiska. Karikatūra pārspīlē kādu raksturīgu īpašību atveidotajā tēlā, atpazīstams cilvēks vai parādība tiek deformēts uzjautrinošā veidā, bet netiek padarīts biedējošs. Reakcija ir viennozīmīga – mēs smejamies. Savukārt groteskas gadījumā reakcija ir neviennozīmīga, reizē bailes un uzjautrinājums. Karikatūra saglabā metonīmiskas attiecības ar attēloto parādību, tas ir, daļa tajā pārstāv veselumu⁸⁶. Groteskas pārspīlējumā tas nav nepieciešams. Daļa var sākt dzīvot savu atsevišķu dzīvi.

Ironija, iespējams, ir tas humora veids, kurš groteskai ir vistuvākais, jo arī tās pamatā ir nesaderība. Tomēr, ja groteskā nesaderība ir starp smieklīgo un baidīgo, tad ironijā tā ir starp pateikto un to, kas patiesībā domāts. Groteska mulšina, ironija smīn. Un atkal – ironija rada skaidru reakciju, kas galvenokārt ir uzjautrinājums, savukārt groteskas izraisīta reakcija ir neskaidra. Taču gan ironija, gan groteska abas ir kontekstatkarīgas. Tas ir, ironija un groteska ir uztveramas tikai kontekstā. Tas nozīmē, ka atsevišķa parādība, objekts vai izteikums nebūs uztverams kā grotesks vai ironisks, ja netiks ievietots kontekstā. Tomēr groteska ir emocionāla, kamēr ironija ir intelektuāla⁸⁷. Groteska pārsteidz lasītāju nesagatavotu, viņam nav jāsaprot, bet emocionāli jāreaģē, savukārt ironijas pamatā ir spēja uztvert joku, sapratne par to, kāpēc ir jāsmejas. Ironijas pamatā ir attiecības starp pretstatiem, nevis to sadursme, bet prieks par ironiju rodas tieši no tā, ka pamanām nesaderību starp pateikto un patieso. Savukārt groteska nerada prieku, tā rada spriedzi un mulsumu, jo mēs nesaprotam, kā tieši reaģēt. Tātad, izsakoties vienkāršāk, ironija ir balstīta uz sapratni, savukārt groteska uz nesapratni. Tomēr groteska nav arī loģikas noliegums, kā to apstiprina tās atšķirība no absurda. Tā drīzāk ir atkāpe no ierastās loģikas, tomēr nepazaudējot saikni ar racionāli izskaidrojamo un saprotamo pasauli.

Mazliet grūtāk šķiet raksturot groteskas attiecības ar paradoksu, kura pamatā arī bieži vien ir neatrisināta pretruna. Tomēr groteskas gadījumā tā ir konkrēta neatrisināta sadursme starp smieklīgo un šausmīgo, kas iedarbojas emocionāli, kamēr paradoksa gadījumā

⁸⁶ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 67.

⁸⁷ Thompson, Philip. *The Grotesque*. p. 49.

apgalvojums ir pretrunā pats ar sevi. Piemēram, es saku, ka es nemitīgi meloju. Vai tādā gadījumā es meloju? Principā, paradokss bieži vien ir loģiski neatrisināma pretruna, kuru mēs tomēr mēģinām atrisināt, kamēr groteska ir emocionāla pretruna.

2.4. Groteska kā teksta poētikas elements, žanrs un pasauleskatījums

Tomēr kā tad galu galā uzlūkot grotesku? Visbiežāk to dēvē par tēlojuma veidu. Mans piedāvājums ir to uzlūkot trīs līmeņos: kā teksta poētikas elementu, žanru un pasauleskatījumu. Tātad kā atsevišķu groteskas izmantojuma gadījumu tekstā, kā atsevišķu literatūras žanru un kā visaptverošu veidu, kādā tiek uzlūkota pasaule.

Ja runājam par grotesku kā teksta poētikas elementu, tad tas var izpausties dažādos veidos. Tas var būt grotesks tēls, groteska var būt ietverta tropos, kas balstīti uz lietu vai parādību līdzības – salīdzinājumā, metaforā, metonīmijā, epitetā –, veidojot pārsteidzošu, šokējošu tēlu. Atsevišķi jau iztīrāta pārspīlējuma nozīme groteskā, līdz ar to ir skaidrs, ka nozīmīgs groteskas instruments ir hiperbola. Ja grotesku uzlūkojam, kā „atsvešinājuma struktūru”⁸⁸, tas var būt arī kāds elements, kas attēlotajā pasaulē izsit no sliedēm un ir neiederīgs, kaut kas nepazīstams, svešs, pārsteidzošs, iespējams pat, fantastisks. Teksta saturam nav jābūt ne fantastiskam, ne šausminošam, pat ne komiskam, bet groteska var būt poētisks uzplaisnījums, kas bagātina izteiksmi. Džefrijs Harfams norāda, ka visvairāk grotesku izmanto nevis tie, kas to pielieto tīrā formā, bet gan tie, kas to izmanto kā elementu lielākā ne-groteskā struktūrā⁸⁹. Harfams uzskata, ka šādā struktūrā groteskai ir lielāka iedarbība, jo teksta pamatā tad ir noteikta norma, kuru groteska pārkāpj, līdz ar to tā ir šokējošāka, pārsteidzošāka, jo ienes neprāta un haosa dzirksti pasaulē, kurā tā neiederas.

Frānsisa K. Baraša grotesku definē kā „momentu literatūrā un mākslā, kas manifestējas tēlā vai notikumā un funkcionē kā smieklīgo šausmu objektīvais korelāts”.⁹⁰ Objektīvais korelāts (objective correlative) ir T. S. Eliota ieviests termins un nozīmē „objektu kopumu, situāciju, notikumu virkni, kas kalpo kā noteiktas emocijas formula”⁹¹. Objektīvā korelāta funkcija ir kādas konkrētas emocijas nodošana lasītājam ar objektu, tēlu, apraksta kombinācijas palīdzību. Ja groteskas momentu uztveram kā objektīvo korelātu, tad kādas emocijas ar tā palīdzību var radīt? Jau noskaidrojām, ka tas ir apjukums, mulsums, pārsteigums, arī šaubas, jo groteska liek mums apšaubīt normas un konvencijas, robežas un

⁸⁸ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 462.

⁸⁹ Turpat. p. 465.

⁹⁰ Barasch, Frances K. *The Grotesque as a Comic Genre*. p. 4.

⁹¹ Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921; Bartleby.com, 1996. Pieejams: www.bartleby.com/200/sw9.html#7

likumus, kas vada mūsu dzīvi, tos pārkāpjot. Groteski momenti rada svešādi dīvainā (*uncanny, unheimlich*) klātbūtnes sajūtu; izpausti tēlos un rīcībā, tie šo sajūtu ienes gan naratīvā konstruētajā pasaulē, gan arī lasītāja uztverē. Tātad šādu groteskas lietojumu var nosaukt arī par izpausmi pretstatā žanram un pasaules uztveres pozīcijai.

Grotesku ir iespējams skatīt arī kā žanru. Baraša uzskata, ka grotesku var uzskatīt par komisku žanru, kura priekšnoteikums ir jau aprakstīto grotesko momentu jeb objektīvo koreolātu atkārtots izmantojums tekstā. Viņa norāda, ka smieklīgo šausmu gadījumi paši par sevi neveido vispārēju struktūru, ja vien tie būtiski neatkārtojas tekstā. Šiem groteskas momentiem ir jāveido teksta attīstība, tiem ir jāseko vienam pēc otra pieaugošā intensitātē, visbiežāk pārejot no gaišākas emocionālās nokrāsas uz tumšāku⁹². Līdz ar to groteska kā žanrs var attiekties gan uz noveli, gan romānu, gan stāstu.

Tomēr dažu atsevišķu groteskas spriedzes gadījumu iekļaušana tekstā to nepadarīs piederīgu groteskas žanram. Groteskas momenti arī nedrīkst būt izkaisīti tekstā, tiem ir jāveido pieaugošas emocionālās intensitātes struktūra, kas nozīmē, ka no gaišiem, viegliem smieklīgiem ir jāvirzās uz arvien tumšāku, pat histērisku efektu, arvien vairāk nojaucot normas un robežas, kā arī arvien vairāk atsvešinot lasītāju no viņam saprotamās un pazīstamās pasaules. Kā groteskas žanram pieskaitāmus autorus Baraša min šeit jau daudzkārt pieminēto Fransuā Rablē un franču apgaismības filozofu Voltēru, plašāk analizējot viņa darbu „Kandīds”. Viņa uzskata, ka groteskas žanram piederīgiem darbiem par kopīgu saikni kalpo tieši paļaušanās uz šausmīgā uztveri caur glābjošu komisku prizmu, kas šausmas padara paciešamas⁹³. Šādā skatījumā groteskas žanram pieskaitāms arī Kurts Vonnegūts un viņa romāns „Lopkautuve Nr. 5” (*Slaughterhouse-Five, 1969*), kurā viena no būtiskākajām tēmām ir Otrā pasaules kara pieredze, kuras šausmas mīkstina ironisks un satīrisks humors.

Džefrijs Harfams tomēr norāda, ka groteska nevar kalpot par liela apjoma teksta strukturālo pamatu. Viņaprāt, groteskas būtība ir tieši mirklīgajā un straujajā emocionālajā iedarbībā, kas paildzināta zaudē savu iedarbību⁹⁴. Groteska savu izpausmi visskaidrāk gūst *anekdotiskajā novelē*, kuras tradīcijas aizsākumi meklējami Džovanni Bokačo (*Boccaccio, 1313 – 1375*) 14. gadsimtā tapušajā 100 noveļu krājumā „Dekameron”, kas atstājis nozīmīgu iespaidu arī uz latviešu literatūru, sevišķi Jāņa Ezeriņa daiļradi. Žanra nosaukums *novella* renesansē sākotnēji nozīmēja „dienas jaunums” un ar to apzīmēja īsus joku stāstus par anekdotiskiem notikumiem, cilvēku muļķību vai tieši pretēji attapību un asprātību sarežģītā situācijā. Šiem notikumiem bija jābūt balstītiem realitātē, tas ir, bija jāapraksta nevis

⁹² Barasch, Frances K. The Grotesque as a Comic Genre. *Modern Language Studies*. p.5.

⁹³ Turpat. p. 9.

⁹⁴ Harpham, Geoffrey. The Grotesque: First Principles. p. 462.

fantastiski, bet gan reālajai dzīvei piederīgi notikumi. Šie žanra pamatnoteikumi saglabājās līdz pat modernismam, kur, lai arī notika žanra transformācijas un dažādi eksperimenti, arvien saglabājas novelē atainotā notikuma vismaz nosacīta saikne ar realitāti, tas ir, atainotā pasaule ir mums pazīstama, lai arī subjektīvā apziņā deformēta, pasaule.

Viena no būtiskākajām noveles žanra sastāvdaļām ir negaidīts pavērsiens vai negaidīts atrisinājums. Bieži vien pavērsiens patiešām ir apvērsums, kas apgriež kājām gaisā visu iepriekš attēloto un rūpīgi būvēto pasauli. Noveles nobeigums lasītāju var „izsist no sliedēm”, it sevišķi, ja tas atklāj kādu negaidītu, tumšu noslēpumu, padara pazīstamo svešu vai svešo pazīstamu vai parāda neiespējamu sakritību, kas lasītājā raisa groteskas emocionālo konfliktu. Šādi pavērsieni atstāj līdzīgu emocionālo iespaidu, kādu rada, piemēram, šausmu stāsti vai teikas, kuros varoņi pēc it kā parastas tikšanās ar kādu cilvēku, vai kādas ēkas apmeklējuma, stāsta beigās uzzina, ka cilvēks, ar kuru viņi runājuši, ir miris vai vieta, kurā viņi bijuši, ir gājusi bojā pirms ilga laika. Tomēr noveles žanrā negaidītie pavērsieni, lai arī it kā šķiet neiespējami, tomēr nav atrauti no realitātes un tieši savas iespējamības dēļ rada emocionālu apjukumu.

Groteska kā komiskā un šausmīgā apvienojums iekļaujas komisma spektrā. Komisms un līdz ar to arī groteska ir anekdotiskās noveles pamats. Noveles, kurās komiskais galvenokārt tiek pausts ar groteskas palīdzību, veido atsevišķu anekdotiskās noveles paveidu – *grotesko noveli*, kurā izpaužas jau iepriekš aplūkotās F.K. Barašas piedāvātās žanra pazīmes, kurās groteski „momenti” cieši seko viens otram pieaugošā intensitātē, līdz ar to veidojot literārā darba pamatstruktūru.

Tomēr groteska nav ierobežojama tikai atsevišķos gadījumos un struktūrās, to var uztvert arī kā pasauleskatījumu. Šeit to atkal var pielīdzināt ironijai. Lilita Kadaša (Rubīne) 1991. gadā publicētos rakstos izdevumā „Grāmata” ironiju paceļ pasauleskatījuma līmenī, pamatā balstoties Sērena Kirkegora filozofijā. Viņa raksta par ironiju kā universālu 20. gadsimta pasaules uztveres formu. "20. gadsimtā vērojama tendence sintezēt pretējus un atšķirīgus dzīves slāņus. Taču šo sadalīto pasauli atkalapvienot un padarīt daudzšķautņainu mūsdienu sašķeltā mentalitāte var tikai ar "netiešu esamības formu" (M. Bahtins) palīdzību, t.i., ar pastarpināta ambivalenta (t. sk. ironiska) redzējuma starpniecību."⁹⁵ Var piekrist, ka ironija līdzīgi groteskai ir ambivalenta, jo rada nesaderību starp pateikto un jēgu. Kā norāda Andrejs Balodis rakstā „Variācijas par Sērena Kirkegora ironijas konceptu”, Kirkegora filozofijā ironijai ir vismaz divi izpratnes līmeņi:

- 1) vienkāršā jeb verbālā izpratne, kad tiek teikts tas, kas nav domāts;

⁹⁵ Kadaša, Lilita. Ironija un modernisms. *Grāmata*. 1991, Nr. 6. 59. – 61. lpp. 59. lpp.

2) kompleksā jeb pozīcijas izpratne, kad pateiktais gan ir, gan nav domāts⁹⁶.

Tā kā Kirkegora izpratnē ironijai piemīt universāls raksturs, kas nozīmē, ka tā noliedz visu bez izņēmuma, tad tā noliedz arī pati sevi. Kadaša uzskata, ka šāds skatījums var palīdzēt atjaunot sadalītās pasaules vienotību modernisma laikmeta cilvēka sašķeltajā apziņā. Tomēr, nonākot pie piemēriem modernisma literatūrā, pētniece vēršas pie arī šajā pētījumā jau vairākkārt pieminētā Franca Kafkas. Viņa raksta: „F. Kafka savukārt tiecas ironiski sastatīt vienotā autora perspektīvā uzsvērti nesalīdzināmas lietas: fiziskas, mehāniskas parādības tiek travestētas uz cilvēka gara sfēru ("Metamorfozes", "Soda kolonija"), ārēji reālistiska tēlošanas maniere savienota ar pasakas un mīta elementiem ("Pils"). Tādējādi tiek izšķīdināta robeža starp dzīvo un nedzīvo, cilvēcisko un dzīvniecisko, reālo un ireālo, radot traģiski absurdu un nolemtībai atstātu pasauli (līdzīgi ironija izpaužas eksistencialistu darbos).”⁹⁷ Viņas aplūkotie piemēri, kā redzams, drīzāk atbilst groteskai nevis ironijai. Pat tad, ja, kā raksta Lilita Kadaša, Kafka „vienotā autora perspektīvā uzsvērti nesalīdzināmas lietas” tiecas sastatīt ironiski, tomēr iznākums vienalga būtu nosaucams par grotesku.

Jau veikts īss ieskats groteskas un ironijas attiecībās, uzrādot galvenās atšķirības un arī līdzības. Ironijas smīns par pasauli tomēr vēl apliecina cilvēka spēju to kaut kā saprast, redzēt nesaderības starp to, kā jābūt, un to, kā ir. Savukārt groteska ielūkojas aiz šī slāņa, tiecoties pietuvināties kārtības apslēptajam haosam, kurā viss eksistē vienotībā. Kā jau minēts, Kadaša norāda, ka pasaules vienotību iespējams atjaunot ar „pastarpināta ambivalenta skatījuma palīdzību”, un viens no šāda skatījuma veidiem ir ironija. Groteska var būt vēl viens veids, kas ļauj atjaunot pasaules vienotību, vai drīzāk ļauj palūkoties uz pasauli no cita skatpunkta. Filips Tomsons raksta, ka groteskas funkcija ir likt mums palūkoties uz mums apkārtesošo pasauli no jauna, no svaiga skatpunkta, kas, lai cik dīvains un biedējošs, tomēr ir reālistisks un pamatots⁹⁸. Tas, ka groteska atsvešina pazīstamo pasauli, piedāvā svaigo, reizē arī biedējošo skatpunktu, ir viens no tās būtiskākajiem aspektiem. Graulunds un Edvardss par grotesku izsakās šādi: „Groteska piedāvā radošo spēku, lai konceptualizētu nenoteiktību, kuru rada izkropļojumi, un reflektētu par tās radīto šaubu nozīmi. Tas nozīmē, ka grotesko figūru mulsinošās pretrunas un dīvainās kombinācijas literatūrā un mākslā paver neierobežotu lauku konfliktējošām iespējām, tēliem un figūrām.”⁹⁹ Kā jau norādīts iepriekš, groteska ļauj apsvērt

⁹⁶ Balodis, Andrejs. Variācijas par Sērena Kirkegora ironijas konceptu. Latvijas Universitāres Filozofijas un socioloģijas institūts. *Kirkegoriskie lasījumi* (red. Velga Vēvere). Rīga: Latvijas Universitātes aģentūra LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2014. 133. – 163. lpp. 134. lpp.

⁹⁷ Kadaša, Lilita. Ironija un modernisms. 59. lpp.

⁹⁸ Thomson, Philip. *The Grotesque*. p.17.

⁹⁹ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 3.

normalitātes nozīmi, izaicina normas, liek domāt par to nepieciešamību. Groteska apvērš pazīstamo un normālo „kājām gaisā”, bet kā norāda Graulunds un Edvardss, ja kaut ko, kas pagriezts kājām gaisā, pagriež vēlreiz, tad tas atgriežas normālā stāvoklī, kas savukārt liek domāt par robežu un dalījumu plūstamību¹⁰⁰. Tātad groteska ne tikai pārkāpj robežas, bet atklāj, ka visas robežas ir iedomātas. Patiesībā grotesku var uzskatīt par būtisku elementu hibridizācijas un dekonstrukcijas procesos, kas kultūrā aktualizējas 20. gadsimtā. Bet, kā jau noskaidrojām, groteska nav jēgas zudums, drīzāk jaunas jēgas meklējumi, jaunas jēgas piešķiršana. Tā reizē izrauj pamatu no kājām un atkal nostabilizē situāciju, jo tās rādītais ir gan svešs, gan pazīstams. Groteska vienlaicīgi noliedz un apstiprina robežu un normu esamību. Tikai pārkāpjot normalitātes sliekšni, ir iespējams pārbaudīt, kur tieši robeža atrodas. Mēs varam pateikt, ka ir diena tāpēc, ka zinām, kāda ir nakts, tomēr starp tām eksistē laika posmi, kas nav ne diena, ne nakts, bet gan abi reizē. Tāpat ir ar dažādām, tostarp ētiskām un estētiskām, kategorijām un normām, kuras definē sevi pretstatos, tomēr groteska aktualizē „pelēkās zonas” esamību un pārkāpj konkrētus nošķirumus. Ja ironiskais pasauleskatījums liek visu apšaubīt un noliegt, tad groteskais pasauleskatījums pasauli atsvešina, pārkāpj robežas, lai varētu tās atkal nostabilizēt. Jana Tesaržova, domājot par grotesko romānu latviešu literatūrā, arī grotesku paceļ pasauleskatījuma līmenī: „Šis īpašais pasaules skatījums ļauj groteskai aptvert tādas īstenības slāņus, kas ”nopietnajā” literatūrā būtu neiederīgi, jo groteskas uzdevums nav tikai izsmiet savu laiku nodzīvojušās parādības, bet meklēt jaunu, plašāku vērtību sistēmu.”¹⁰¹ Tātad par spīti groteskas it kā ārdošajai dabai, tās uzdevums ir pasauli pārveidot. Groteska pasaule nav pasaule, kurai zudusi jēga, tā ir pasaule jēgas meklējumos.

¹⁰⁰ Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 9.

¹⁰¹ Tesaržova, Jana. Groteskais romāns. *Karogs*. 1984, Nr. 4. 135. lpp.

3. GROTESKA LATVIEŠU MODERNISMA NOVELĒ

Iepriekšējās nodaļās ir veikts padziļināts ieskats groteskas izpausmēs un teorijās, kas meklējamas Eiropas literatūrā. Tomēr laiks ielūkoties groteskas izmantojumā latviešu literatūrā. Kā zināms latviešu rakstītās literatūras vēsture pamatā aptver apmēram 2 gadsimtus, sākot ar 19. gadsimta sākumu, kad literatūrā sevi piesaka pirmais latviešu dzejnieks Neredzīgais Indriķis. Pirms tam ir eksistējusi ilgstoša mutvārdu literatūras – dainu, teiku, pasaku, ticējumu un sakāmvārdu, mīklu, burvestību – tradīcija, kam līdzās sākot ar 17. gadsimtu (Bībeles tulkojumu latviešu valodā) pastāv vācbaltiešu latviski rakstītā literatūra, kuras viens no spilgtākajiem pārstāvjiem neapšaubāmi ir Vecais Stenders. Tomēr tā ir galvenokārt literatūra ar audzinošu un reliģisku saturu, un, lai arī ielūkoties groteskas izmantojumā vai izpausmēs tajā būtu nenoliedzami interesanti, taču šoreiz galvenais intereses objekts ir pašu latviešu rakstītās literatūras uzplaukums un pāreja uz modernismu 19. gadsimtā.

Lai arī groteska latviešu literatūras pētniecībā ir maz aplūkota un problematizēta, daudz vairāk uzmanības veltot ironijai, kā galvenajam humora tipam modernismā, tomēr ir skaidrs, ka latviešu rakstniecībā groteska ir klātesoša. Lai arī pagaidām nav tapuši liela apjoma darbi par groteskas izmantojumu latviešu literatūrā pirms Otrā pasaules kara un arī pēc kara tapušas vien nedaudzas esejas par groteskas izmantojumu attiecīgā laika aktuālajā literatūrā, tas tomēr nenozīmē, ka groteska nerastu nozīmīgas izpausmes latviešu literatūrā. Lai tās nedaudz saprastu, vispirms tiks veikts ieskats groteskas izpausmēs latviešu literatūras vēstures kopējā kontekstā.

Šī pētījuma otrajā daļā tika piedāvāts grotesku aplūkot 3 dažādos līmeņos: kā teksta poētikas elementu, žanru un pasauleskatījumu. Kā teksta poētikas elements tā galvenokārt tiks aplūkota noveļu tēlu kontekstā. Žanriski groteskā novele tiks aplūkota kā anekdotiskās noveles paveids. Kā pasauleskatījums... Šajā nodaļā tiks apskatītas šo trīs groteskas līmeņu izpausmes latviešu modernisma novelēs, galveno uzmanību pievēršot 20. gadsimta 20. un 30. gadu novelistikai un konkrētāk Jāņa Ezeriņa, Kārļa Zariņa, Linarda Laicena, Anšlava Egliša, Aleksandra Čaka un Erika Ādamsona sarakstītajām novelēm.

3.1. Groteska latviešu literatūras vēstures kontekstā

19. gadsimta vidū latviešu literatūrā sevi pieteica reālisms, kas sekoja Rietumeiropas psiholoģiskā reālisma nodibinātajai tradīcijai. Tā pirmā un augstākā virsotne latviešu literatūrā ir Reiņa un Matīsa Kaudzīšu romāns „Mērnieku laiki” (1879), ko var uzskatīt par vienu no

latviešu rakstniecības pamattekstiem. Īpaši spilgtu atainojumu romānā gūst zemnieku māņticība, tumsonība, mantkārība un citas negatīvās īpašības, kas galvenokārt koncentrējas tādos tēlos, kā Ķencis, Pāvuls, Švauksts un Prātnieks. Šeit vietu atrod arī groteska, jo līdzās nopietnām un skarbām ainām redzam arī groteski komiskas ainas, piemēram, Ķeņa lūgšanu, skolotāja Pietuka Krustiņa pārspīlēti un komiski patētiskās runas, kurās pašmērķīgi, bez izpratnes izmantoti dažādi svešvārdi, mielastu, kurā, tā kā piedalās tikai vīrieši, daļa no viņiem tēlo sievietes, apsienot ap galvu lakatus, lai varētu notikt „dancošana”, bez kuras balle nevar notikt. Ķencis ir viens no komiskākajiem tēliem romānā, kurš balansē uz groteskas robežas, kas sevišķi labi redzams viņa lūgšanā pa ceļam pie mērnieka. Viņš Dievam lūdz, lai viņa kaimiņš Pāvuls būtu miris: „Vai tagad pat jau viņš nevarētu gulēt mierīgs sila malā pavējā un tik baltās, vieglās smiltiņās? Lai, kā sacīt jāsaka, mirst vai kaut kuru brīdi – aizvedīsim uz kapsētu kā brūtganu. Bet dzīvot viņš var, ja grib(..)”¹⁰² Tātad groteska šeit kalpo, lai atklātu cilvēku dabas tumšāko pusi, kas tiek izsmieta, lai no tās atbrīvotos. Lai arī cieši saistīts ar ikdienas realitāti un dzīvi, tās objektīvu atveidojumu, reālists tomēr no groteskas izmantojuma neatsakās, jo komiski rakstura kroplību pārspīlējumi ir sastopami ne vienā vien reālisma tipam atbilstošā darbā.

Latviešu literatūrā 19. gadsimta 70. un 80. gados ienāca romantisms, kas sākotnēji izpaudās kā interese par tautas mītisko senatni un folkloru jeb kā tautiskais romantisms un kā sentimentālais romantisms. Tautiskajā romantismā meklēt groteskas izpausmes, iespējams, varētu būt interesanti, tomēr, kā jau norādīts, tad groteska galvenokārt paliek saistīta ar reālo pasauli, kuru tā atsvešina, savukārt tautiskā romantisma autoru darbos, piemēram, Andreja Pumpura eposā „Lāčplēsis” tiek rādīta mītiska, fantastiska pasaule, kurā darbojas citas likumības. Virspusēji skatoties, Lāčplēša tēlu varētu uzskatīt par grotesku, jo tas ir cilvēks ar lāča ausīm, cilvēks ar dzīvnieka ķermeņa daļā, tomēr šajā tēlā iztrūkst komiskā elementa, jo tas ir cēls, varonis, līdz ar to nevar būt grotesks. Tas ir arī simbols cēlai idejai un groteska tomēr nepārkāpj simbolu nozīmes robežas. Lai arī ne tikai kropls raksturs var tikt iekļauts skaistā formā (Dorians Grejs), arī cēls raksturs var tikt ietērpts groteskā formā, kā tas ir Viktora Igo romānā „Parīzes Dievmātes katedrāle”, kurā kroplais Kvazimodo iemieso cēlu mīlestību. Tomēr atgriežoties pie eposa „Lāčplēsis” grotesku iespaidu var atstāt „velna bedres” apraksts, kurā pārspīlētā sablīvējumā savirknēti visdažādākie raganu atribūti: „Miroņu galvas, kauli, mati, nagi, /Vilkatu kažoki, ģīmji, zobu, ragi,” un kur „Uguni čurdīja krupji, melni kaķi, / Čūskas, odzes, rupuči lodāja kaktos, / Melnas pūces, sikspārņi skraidīja

¹⁰² Kaudzītes Reinis un Kaudzītes Matīss. *Mērnieku laiki*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība. 1955. 191. lpp.

dūmos”.¹⁰³ Taču tas tad jāuztver kā fantastiski groteskais, kas patiesībā ir bijis domāts biedējošs un dīvains, tomēr ne komisks. Faktiski, šie tēli saistīti ar latviešu tautas pasakās atrodamajiem un kristietības piedēvētajiem raganu atribūtiem.

Latviešu literatūrā romantisms tīrā formā nav sastopams, tas eksistē mijiedarbībā ar reālismu, simbolismu, kā arī modernisma tendencēm 20. gadsimta sākumā (jaunromantisms Friča Bārdas, Jāņa Akuratera, Kārļa Skalbes un citu rakstnieku daiļradē). Latviešu literatūrā romantisms sāk veidoties salīdzinoši vēlu, tad, kad tas no jauna aktualizējas arī Rietumeiropas mākslā, tas ir, 19. gadsimta beigās. Par romantiskā atzara latviešu literatūrā spilgtāko pārstāvi 19. gadsimta beigās var uzskatīt Jāni Poruku. Viņa daiļradē Frīdriha Nīces ietekmes savdabīgi savijušās ar hernhūtiešu pasaules uztveri. Gluži kā to prasa Viktors Igo lugas „Kromvels” ievadā, Poruka stāstā „Kauja pie Knipskas” groteskais un cēlais rādīti līdzās. Cēlais ir „bālais zēns” Cibiņš, savukārt groteskais ir saimnieka dēls Buņģis, kurš ir resns, pārmērīgi daudz ēd, ir slinks, skops, lepns un nežēlīgi izturas pret saviem skolas biedriem. Tieši Buņģa nekrietnā daba ļauj izcelties Cibiņa cēlajam raksturam, kurš ir ētiski pārāks, jo iestājas pret vardarbību („kaujas” laikā viņš Buņģim neiesit), par spīti izsalkumam, izvēlas nezagt: „Viņš gribēja jau sniegties pēc šķiņķa, bet uzreiz viņā sacēlās riebums pret visu, visu, ko cilvēks bāž mutē. Viņš nolādēja dabu, un viņam vairs negribējās ēst...”¹⁰⁴

20. gadsimta pirmajās desmitgadēs latviešu literatūras procesi arvien vairāk tuvinās norisēm Eiropas literatūrā. „Iepazīšanās ar simbolismu, impresionismu, naturālismu, arī dekadenci tās galējās izpausmēs, aizraušanās ar F. Nīces, A. Šopenhauera filozofiskajām koncepcijām, arī marksismu, darvinismu ne tikai bagātināja un dažādoja jau esošos tradicionālos literatūras virzienus, bet veicināja to strauju sazarošanos,”¹⁰⁵ norāda Benita Smilktiņa. 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā latviešu kultūrā notiek lūzums, kas tiecas atbrīvoties no agrākā "tautiski patriarhālā, ar kristīgām baznīcas mācībām saskaņotā pasaules skatījuma."¹⁰⁶

Latviešu literatūras vēsturē un latviešu modernisma priekšvēsturē nozīmīgs ir konflikts starp sociālisma un individuālisma nostāju mākslā. Tas ir centrālais konflikts latviešu mākslā 20. gadsimta sākumā. Būtiski, ka 1905. gada revolūcijas norises Latvijas teritorijā un tām sekojošie atplūdi – rakstnieku, mākslinieku, sociālu darbinieku aresti, nāves sodi, soda ekspedīcijas, izraidīšana no Latvijas teritorijas – bija nozīmīgs lūzumpunkts daudzu latviešu rakstnieku daiļradē, tostarp Jāņa Akuratera, Kārļa Skalbes un citu. Akuraters ir

¹⁰³ Pumpurs, Andrejs. *Lāčplēsis*. Rīga: Liesma, 1972. 156 lpp. 30. – 31. lpp.

¹⁰⁴ Poruks, Jānis. *Mājās un ceļā*. Rīga: Liesma, 1989. 192. lpp.

¹⁰⁵ Smilktiņa, Benita. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999. 101. lpp.

¹⁰⁶ Dambergs, Valdemārs. *XX. gadusimtenis latviešu rakstniecībā*. Rīga: Valters un Rapa, 1932. 3. lpp.

13. janvāra notikumu Rīgā aculiecinieks. Par tiem viņš raksta: „No sociāldemokrātiskām dogmām mani galīgi atrāva 1905. gada revolūcijas notikumi Rīgā, kad strādnieki tukšām rokām tika izdzīti uz ielas pretī karaspēkam un krita no zaldātu lodēm kad mans draugs Antons Austrīņš gulēja jau bez samaņas „Sarkanā Krusta” slimnīcā, kad redzēju nošautos glābšanas iestādē... Es kļuvi autonomists un individuālists vairāk kā jebkad”¹⁰⁷. Jau pirms šiem notikumiem ir notikusi šķelšanās latviešu mākslinieku vidē, un no Sociāldemokrātiskās partijas ir atdalījusies Latviešu Sociāldemokrātu Savienība. Sociāldemokrātu partijai sašķēloties divās daļās, sašķēlās arī latviešu rakstnieki. Vienā pusē bija Rainis ar saviem sekotājiem J. Jansonu (Braunu) un J. Jankavu, otrā J. Akuraters, K. Krūza, K. Skalbe un citi, kas savā mākslā tuvojās dekadencei. 1905. gada revolūcijas notikumi nesa vilšanos, līdzīgi kā 18. gadsimta beigās bija noticis ar Lielo Franču revolūciju, un atmodināja mākslā romantisku un individuālistisku intonāciju, kas jo īpaši spēcīgi izpaudās to rakstnieku darbos, kas tādā vai citādā veidā cieta no revolūcijas sekām, kā tas notika ar Akurateru un Skalbi.

Tā saukto dekadentu un sociāldemokrātu konflikta centrā ir tā dēvētā „Dzelmes” grupa – 9 rakstnieki, kuri savus uzskatus par mākslu pauduši rakstā „Mūsu mākslas motīvi”, kas pēcāk ieguvis latviešu dekadences manifesta nosaukumu, – un tiem pretī stāvošie „Jaunās strāvas” darbinieki, sevišķi Janis Jansons (Brauns). Rakstā „Mūsu mākslas motīvi” tiek runāts par mākslas kā tīri garīgas, pat svētas parādības vērtību, kura nedrīkst būt pakļauta sabiedrības prasībām un tikt vērtēta pēc derīguma principiem. Tiek pausts arī uzskats, ka „vienīgi reālais, ko var saprast un aptvert cilvēka apziņa, ir viņa dvēseles iekšējie, dziļākie pārdzīvojumi”¹⁰⁸, tas nozīmē, ka dekadentiem nozīmīgs ir individuālisms un mākslinieks kā indivīds. Savukārt Jansona grāmata „Fauni vai klauni”, kas izdota 1908. gadā, bija dekadences mākslas kritika vispār. Tajā dekadences literatūra skatīta no marksistiskās literatūras kritikas viedokļa. Dekadences pārstāvjiem tika pārmesta attālināšanās no reālās dzīves, pārmērīga erotika, pat pornogrāfija. Jansons savā apcerē norāda: „Rietumeiropas kultūras dzīvē zem dekadences jēdziena plašākā nozīmē saprot: grimstošās, nīkstošās buržuāziskās sabiedrības baiļu, nespēka un izvirtības sajūtu atspoguļojumu mākslā un literatūrā; šīs sajūtas visspilgtāk izpaužas sevišķā virzienā, kas iziet uz mākslas un literatūras novēršanos un attālināšanos no reālās dzīves tiešamības”¹⁰⁹. Dekadenti mākslā galveno uzmanību vērš uz indivīda iekšējiem pārdzīvojumiem, subjektīvu pasaules uztveri. Gana pamatots ir arī Jansona atzinums, ka

¹⁰⁷ Akuraters, Jānis. *Kopotī raksti 12 sēj.* Rīga: J. Rozes apg., 1925.– 10. sēj. XXIV lpp.

¹⁰⁸ Mūsu mākslas motīvi. *Latviešu literatūras kritika: rakstu kopojums. 5 sēj.* Sast. A. Grigulis, V. Austrums.. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956 – 1964. 2. sēj. 135. lpp.

¹⁰⁹ Jansons-Brauns, J. Fauni vai klauni? Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību. *Latviešu literatūras kritika. 2. sēj.* 224. lpp.

„vienmēr mākslinieks atrodas zināmas sabiedriskas kopības vidū, neatšķirami viņš ir saaudzis kopā ar savu sabiedrisko apkārtni, un šādā vai tādā veidā viņa ražojumos vienmēr izpaudīsies zināmas sabiedriskas iekārtas ideoloģija”¹¹⁰. Viņš arī izmanto Marksa atziņu, ka nevis apziņa nosaka dzīvi, bet dzīve nosaka apziņu¹¹¹.

Grūti noliegt dekadences saikni ar modernismu. Sigita Kušnere raksta: „20. gadsimta sākumā literatūrā un mākslā ienākušie jaunie censoņi, kas sevi dēvēja par dekadentiem, bet precīzāk laikam būtu tos saukt par modernistiem, parāda sevi kā jaunas mākslas un vienlaikus arī jaunas domas un domāšanas principu veidotājus Latvijas kultūrvidē”¹¹². Maija Burima savukārt dekadenci savā pētījumā „Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma modernisma literatūrā” dēvē par „agrīno modernismu”, kuru būtiski veidojušas cittautu autoru – Rietumeiropas (franču, angļu, vācu, beļģu), Ziemeļeiropas (norvēģu, sevišķi Knuta Hamsuna), krievu (t.s. „sudraba laikmeta” dzejnieku) ietekmes.

Dekadences kā agrīnā modernisma literatūras interese par cilvēka apziņas darbības atspoguļojumu ir būtiska arī 20. gadsimta 20. un 30. gadu modernisma literatūrā. Tā kā groteska ir cieši saistīta ar attālināšanos no reālās dzīves, gan tādēļ, ka izmanto fantastiskus elementus, gan tādēļ, ka dod vaļu mākslinieka fantāzijai atveidot dabā neeksistējošas lietas, tā daudz vairāk izpaužas dekadences literatūrā nekā sociālajā reālismā. Frīdriha Nīčes ietekmi un apollonisko – harmoniskā, gaišā, apzinātā, traģēdijas - un dionīsisko – disharmoniskā, tumšā, neapzinātā, komēdijas - principu pretnostatījums ir būtiski iedvesmas avoti latviešu dekadencei. Tāpat dekadences eksperimenti ar daiļdarba formu, gan ētisko, gan estētisko normu pārkāpums saturā liek domāt par to kā labu augsni groteskai. Tomēr groteska dekadences vājāko autoru daiļradē galvenokārt ir negribēta, tā veidojas lasītāju un kritiķu uztverē no pārmērībām, ekstravagancēm un pārspīlējumiem, kas, lai arī domāti nopietni, tomēr atstāj komisku iespaidu. Groteskas kontekstā svarīgi pieminēt arī dekadences interesi par haotisko un ārdošo, kas tiek uztverts kā visa pirmsākums. „Šai dzejā (prozā) varonis („es”), pieņem nevis Dieva, bet gan tā pretinieka Sātana lomu. Tā vietā, lai atjaunotu, pārradītu, viss spēks iet uz ārdošo sākotni, resp., atjaunošana nozīmē nojaukšanu,”¹¹³ par dekadences literatūru raksta Janīna Kursīte. Tas saskan ar romantisma teorijām par grotesku, kurā smiekliem piemīt ārdoša un destruktīva daba, tie ir sātaniski smiekli, kas nevis atvieglo,

¹¹⁰ Jansons-Brauns, J. Fauni vai klauni? Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību. *Latviešu literatūras kritika*. 2. sēj. 264. lpp.

¹¹¹ Turpat.

¹¹² Kušnere, Sigita. Kara pārvērstā pasaule Edvarta Virzas dzejā un tēlojumos. *Civilizāciju karš? Pirmais pasaules karš ideoloģijās, mākslās un atmiņās. Latvijas versijas*. Rīga: Zinātne, 2015. 69. lpp.

¹¹³ Kursīte, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā un mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999. 399. lpp.

bet gan iznīcina. Bodlēra ietekmē latviešu literatūrā ieplūst interese par ļauno un neglīto, kā citādām skaistuma izpausmēm, otrādaļa pasaules skatījums, bet latviešu literātiem pietrūkst franču dzejniekam piemītošās virtuozitātes, līdz ar to bieži vien neglītā un ļaunā atveidojumi kļūst pašmērķīgi un paštīksmīgi.

20. gs. sākumā divi būtiski sociāli un politiski notikumi atstāj neizdzēšamas pēdas latviešu literātu apziņā un daiļradē. Viens no tiem ir jau pieminētā Revolūcija 1905. gadā, kas pēcāk dažādos veidos ienāk literatūrā. Tas ir būtisks temats daudzu literātu daiļradē, tostarp Jānis Akuraters šim notikumam savos 1920. gados tapušajos stāstu krājumos velta ne vienu vien stāstu, bet Kārlis Zariņš revolūcijas pārdzīvojumus atspoguļo romānā „Dzīvība un trīs nāves” (1921).

Otrs, vēl būtiskāks notikums ir Pirmais pasaules karš, kura sarežģītie notikumi, kuru aculiecinieki bija daudzi mākslinieki un literāti, kuri iestājās latviešu strēlnieku pulkos, kļuva par neizsmeļamu materiālu divdesmito un trīsdesmito gadu literatūrai. Pēc Latvijas Republikas dibināšanas (1918), Brīvības cīņām noslēdzoties (1920) un stabilizējoties gan politiskajiem, gan sociālajiem apstākļiem, arī literatūra sāk strauji attīstīties. Par vienu no būtiskākajiem tematiem gan prozā, gan īsprozā daudziem rakstniekiem kļūst kara pārdzīvojumi. Kara atainojumā latviešu prozā var pamanīt romantisma un ekspresionisma emocionāli sakāpināto skatījumu. Starp Pirmajam pasaules karam un Brīvības cīņām veltītajiem nozīmīgākajiem sacerējumiem jāmin Aleksandra Čaka poēma „Mūžības skartie” un Aleksandra Grīna romāns „Dvēseļu putenis”. Karš ir viens no būtiskākajiem tematiem arī Kārļa Zariņa novelēs. Šie nozīmīgie 20. gadsimta notikumi veidoja daudzu rakstnieku personības un nepārprotami ietekmēja literāros procesus ne tikai tematiski, bet līdz ar aktuālajiem sociālajiem procesiem arī atstājot būtisku ietekmi uz mākslinieku pasauleskatījumu un dzīves uztveri. Benita Smilktiņa par to raksta: „Kopumā divdesmito gadu īsproza veidojās vēl it kā kara un revolūciju nemierīgajā, nedaudz drudžainajā atblāzmā. Tas ir laiks, kad vecās dzīves pamati un ētiskās normas it kā sairušas un viss jaunais, stablais vēl tikai rūgšanas un veidošanās stadijā. Skaudrāk nekā jebkad cilvēki domāja par savu eksistenciālo jēgu, pievērsās dzīvības un nāves jautājumiem. Atklāti vai dziļi zemapziņā alka pēc draudzības un cilvēkmīlestības visplašākajā nozīmē.”¹¹⁴ Pamatoti var teikt, ka līdzīgas alkas bija nozīmīgas arī ekspresionisma virzienam, tomēr latviešu literatūrā ekspresionisms kā izteikts virziens neienāk, drīzāk tas manifestējas atsevišķos stila elementos, kas atrodami, piemēram, Jāņa Veseļa, Pētera Ērmaņa, Linarda Laicena prozas un dzejas darbos. Ja esam pievērsušies modernisma virzienu jautājumam latviešu literatūrā, tad jāatzīst, ka pār atsevišķiem

¹¹⁴ Smilktiņa, Benita. *Novele*. 142. lpp.

virzieniem dominē katra rakstnieka individuālais stils, kas apvieno dažādu virzienu elementus.

20. gadu prozai raksturīga attālināšanās no lauku vides un pievēršanās pilsētas dzīvei. Sociālās pārmaiņas sabiedrībā atspoguļojās arī literatūrā: „Sabiedrības straujā noslāņošanās radīja gluži jaunus, laikmeta garam atbilstošus tipus un raksturus, arī cilvēku savstarpējās attiecības ieguva nebijušas nianšes,”¹¹⁵ raksta noveles pētniece B. Smilktiņa. Kā pasauleskatījums ironija iegūst arvien nozīmīgāku lomu dažādu rakstnieku daiļradē, tostarp J. Ezeriņa un K. Zariņa novelēs. 20. gadu novelistikā nejaušais un būtiskais tiek skatīti kā līdzvērtīgi.

20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē rakstniekus arvien vairāk interesē cilvēku iekšējās pasaules sašķeltība, īpatnēji, neikdienišķi raksturi. Tā ir kā pretestība Kārļa Ulmaņa autoritārā režīma prasību pēc pozitīvisma. Pozitīvisma rakstnieku interešu centrā ir latviskā gara meklējumi, tātad latviskā identitāte. B. Smilktiņa norāda, ka pozitīvisma meklējumi „visbiežāk noveda laukos; lauku sēta bija ne tikai darbības norises vietas, bet arī nedaudz apopotizēta, tikumiska kategorija”¹¹⁶. Pozitīvisms tiecās pēc harmonijas un tam piemita dzīvi apliecinošs skatījums. Šajā mākslinieciskajā domā nav vietas pretrunai plosītam indivīdam, tā vietā nāk aktīvs, dzīves un realitātes atzinējs. Līdzīgi kā tautiskajā romantismā notiek vēršanās pie idealizētās latvju senatnes. Tomēr „visa šī senā un it kā mūžīgā pasaule (..) bija tik harmoniska, droša un nomierinoša, ka jau draudēja kļūt iemidzinoša.”¹¹⁷ Šādā harmoniskā pasaulē nav vietas groteskai, tās disharmoniskās, pretrunīgās dabas dēļ.

Pretestību šai pozitīvismam izrādīja jaunās paaudzes rakstnieki E. Ādamsons, A. Eglītis, M. Bendrupe, K. Lesiņš un citi, kas atgriežas pie J. Ezeriņa prozas paraugiem. Šo jauno rakstnieku prozā nozīmi atkal iegūst gadījums, nejaušība, viņu uzmanības centrā atkal neikdienišķi raksturi, kuru dzīves telpa ir pilsētas vide. Atsevišķos aspektos šie rakstnieki ir tuvi dekadentu pasaules skatījumam, kurā māksla pastāv mākslas dēļ, nevis, lai kalpotu sabiedrības interesēm. Tomēr, kā norāda Benita Smilktiņa, šī „bija cita laikmeta paaudze, pirmā īstenā pilsētnieku paaudze, kura jutās neatkarīga, brīva no jebkādiem spaidiem un ierobežojumiem, un – ļoti profesionāla, kura negāja dzelminieku māksliniecisko meklējumu un pārvērtību ceļus”¹¹⁸. Atbilstoši modernisma paradigmai, arī latviešu 30. gadu otrās puses pievērsās sašķeltas personības atveidojumam, īpašu uzmanību pievēršot indivīda subjektīvajai uztverei, kura kļuva par pamatu pasaules atveidojumam. Realitāte indivīda subjektīvajā

¹¹⁵ Smilktiņa, Benita. *Novele*. 141. lpp.

¹¹⁶ Turpat. 203. lpp.

¹¹⁷ Turpat. 211. lpp.

¹¹⁸ Turpat. 215. lpp.

apziņā tiek deformēta, un šīs deformācijas nereti iegūst grotesku raksturu. Tie var būt groteski pārspīlēti realitātes aspekti, robežas zudums starp iedomāto un realitāti, starp zemisko un cēlo, neglīto un skaisto, kā tas raksturīgi Eiropas modernismam vispār. Latviešu modernisma novele galvenokārt paliek saistīta ar realitāti, kurā tiek pārkāpta konvencionāli normālā robeža, tas ir, indivīda apziņas procesi balansē uz neprāta robežas, tomēr to līdz galam nepārkāpjot, kas nozīmē, ka netiek pazaudēts komisms, kas savienojumā ar biedējošo ir groteskas pamatā. Tiek pārstāvētas visas groteskai raksturīgās īpašības – deformācija (galvenokārt apziņā), pārmērība un pārspīlējums. Hibriditāte, tas ir, nesaskanīgu daļu savienojums, galvenokārt pāriet apziņas sfērā.

Latviešu literatūras pētniecībā un kritikā groteska divdesmitā gadsimta divdesmitajos un trīsdesmitajos gados netiek problematizēta, un arī vēlāk groteska nekļūst par daudz pētītu parādību latviešu literatūrā. To, iespējams, var skaidrot ar ironijas dominanci pār citiem humora spektram piederīgajiem modiemi latviešu literatūrā. Arī Eiropas literatūrzinātnē starpkaru periodā groteska nav nozīmīga problēma, jo daudz svarīgāki ir aktuālie procesi – modernisma virzienu veidošanās un izpausmes. Tāpat liela nozīme ir sociāli politiskajiem procesiem – autoritārisma vilnim veļoties pār Eiropu, arī citur, līdzīgi kā Latvijā, lielāka nozīme mākslā ir nacionālās identitātes stiprināšanai. Vācijā pēc Ādolfa Hitlera nākšanas pie varas 1933. gadā ekspresionisma māksla tiek nodēvēta par „deģenerātu mākslu”, mākslas darbi tiek iznīcināti, grāmatas tiek dedzinātas. Kā jau norādīts iepriekšējās nodaļās, groteska ir ciešāk saistīta ar avangarda virzieniem, kā arī ar indivīda mākslinieciskās izpausmes brīvību, ko Eiropā 20. un 30. gados apdraud autoritārisms un totalitārisms. Pēc Otrā pasaules kara latviešu literatūra tiek pakļauta marksistiskajai literatūras kritikai un sociālistiskā reālisma estētiskajiem principiem. Sociālistiskā reālisma mākslinieciskās dogmas nepieļauj neatrisināmu konfliktu klātbūtni mākslā, bez tam konflikts vispār ir iespējams tikai starp cēlo un cēlāko, nevis starp nesavienojamām kategorijām. Līdz ar to var pieļaut, ka groteskas izmantojums principā tiek izslēgts no sociālistiskā reālisma literatūras.

Groteska latviešu literatūrzinātnē aktualizējas pēc tam, kad tiek publicēts Mihaila Bahtina darbs „Fransuā Rablē daiļrade un viduslaiku un renesanses smieklu kultūra”. Tas sakrīt ar laiku, kad arī citur pasaulē rodas jauna interese par groteskas fenomenu, ko veicina gan V. Kaizera, gan Bahtina darbu tulkojumi un publicējumi. 1968. gadā izdevumā „Karogs” publicēts Dzidras Kalniņas raksts „Dažas piezīmes par grotesku mūsdienu Rietumu literatūrā”, kura pamatā pirmoreiz ir Bahtina atziņas un arī sociālistiskā ideoloģija. Kalniņas interesi piesaista Eižena Jonesko luga „Degunradži”, kas pirms tam bija publicēta izdevumā literatūras žurnālā “Иностранная литература”, un Gintera Grasa romāni, groteska tiek

uzlūkota kā rīks ideoloģiskā cīņā pret fašismu („degunradži ir grotesks fašisma simbols”¹¹⁹), kas nevar tikt izmantots pašmērķīgos nolūkos.

1978. gadā Volfganga Kaizera izpratnē balstītu rakstu par grotesku Marģera Zariņa un Tālivalža Ķikaukas prozas darbos publicē Jautrīte Saliņa ASV trimdas latviešu izdevumā ”Jaunā Gaita”, tāpat par Marģera Zariņa romāniem groteskas kontekstā 1984. gadā publicēts Janas Tesaržovas raksts ”Groteskais romāns”. Tomēr plašāku pētījumu par groteskas izpausmēm latviešu literatūrā ir maz, kas gan nenozīmē, ka ar grotesku saistāms būtu tikai Marģeris Zariņš, kurš groteskas kontekstā aplūkots visvairāk. Grotesku iespējams saskatīt arī Regīnas Ezeras novelēs 1970. gados, piemēram, noveļu ciklā ”Zooloģiskās noveles”, kur tiek nojaukta robeža starp cilvēcisko un dzīvniecisko, kā tas ir novelē ”Cilvēks ar suņa ožu”(1974). Ezera šajās novelēs ar robežu nojaukšanu un samaisīšanu aktualizē cilvēka un dabas mijiedarbību, cilvēka atbildību dabas priekšā. Groteska atrod vietu arī Gundegas Repšes prozā, piemēram, prozas ciklā ”Septiņi stāsti par mīlu” (1992), kura 7 daļās zūd robežas starp dzīvo un mirušo, starp iedomāto un patieso.

3.2. Groteska kā teksta poētikas elements latviešu modernisma novelē

Jau iepriekšējā nodaļā noskaidrojām, ka grotesku iespējams aplūkot trīs līmeņos: kā teksta poētikas elementu, kā žanru un kā pasauleskatījumu. Aplūkosim šo trīs groteskas līmeņu izpausmes latviešu modernisma novelē 20. gadsimta divdesmitajos un trīsdesmitajos gados, īpaši pievēršot uzmanību Jāņa Ezeriņa, Kārļa Zariņa, Anšlava Eglīša, Erika Ādamsona un Aleksandra Čaka novelēm.

Groteska tās pirmizpausmē nojauca robežu starp dzīvo un nedzīvo, veidoja formas, kurās savienojās cilvēku, dzīvnieku, augu un arhitektūras elementi, kā tas bija 16. gadsimtā atrastajos „Domus Aurea” atrastajos sienu gleznojumos un pēc to parauga tapušajos mākslas darbos. Šī pamatforma aktualitāti nezaudē arī latviešu modernismā. Viens no paņēmieniem latviešu modernisma prozā vispār ir tēlu pielīdzināšana dažādiem dzīvniekiem, pirmkārt, dodot konkrēta dzīvnieka uzvārdu, otrkārt, pārnesot dzīvniekam raksturīgās īpašības tēla izskatā un uzvedībā. Klasisks piemērs tam ir Pāvila Rozīša romāns „Ceplis”, bet šādu paņēmieni izmanto arī Jānis Ezeriņš novelē „Peles pēdējie gadi” (krājumā „Dziesminieks un velns”, 1920). Noveles darbība norisinās Pirmā pasaules kara laikā, un tās centrā ir Zedeņu mājas ar divām ģimenēm un diviem tēviem: Runci un Peli. Pele ir „mazs, izdilis vīriņš”¹²⁰,

¹¹⁹ Kalniņa, Dzidra. Dažas piezīmes par grotesku mūsdienu Rietumu literatūrā. *Karogs*. 1968, Nr. 4. 136. lpp.

¹²⁰ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. Rīga: Atēna, 1998. 38. lpp.

kurš kara laikā savās mājās ierīko krogu, kas, protams, ir nelegāli, bet viņš vienmēr prot izsprukt cauri sveikā no nepatikšanām, kā arī pielāgoties apstākļiem. Gluži kā pele, viņš pamazām sarauš nelielu bagātību, bet viņam arvien liekas, ka tās ir par maz un ka to apdraud laupītāji, kas paslēpušies mežā, mainoties politiskajām varām. Viņa bailes pieaug un kļūst pārspīlētas – Peli biedē katrs mazākais troksnītis, kā arī viņam liekas, ka krēslā „visi krūmu puduži pieņēma cilvēka veidu un sāka kustēties.”¹²¹ Noveles noslēgumā Pele dodas zagt no kaimiņa Runča rudzus, jo viņam pietrūkst 100 rubļu līdz apaļai summai. „Pele nozuda statos. Pēc brīža jau atskanēja vienmuļi un dobji klaudzieni. Rudzu kūļa galu maisā iebāzis, viņš daudzija to ar vāli. Mājās ierējās suņi un apklusā. Pele pārtrauca darbu, izlīda malā, apskatījās, nogaidīja. Nē, viss bija kārtībā.”¹²² Peli pārsteidz Runcis, un Pele aiz pārsteiguma nokrīt, un izrādās „no bailēm vai no nelielā akmentīna, kas gulēja viņam zem pieres, – viņš bija beigts.”¹²³ Peles tēlā nenoliedzami parādās kaut kas no grauzejā uzvedības, sevišķi, kad viņš dodas zagt rudzus. Dzīvnieka īpašību, uzvedības un ārējo pazīmju piešķiršanu cilvēku tēliem var saistīt ar delartiskās komēdijas tradīciju, kurā neliels ieskats veikts šī darba 1. nodaļā. Tomēr, to var uzlūkot arī kā otrādi apvērstu dzīvnieku pasaku tradīciju. Lai arī Ezeriņa novelē šis paņēmiens nav novests līdz galējībai, tomēr Peles „peliskās” īpašības tēlu it kā konkretizē un reizē arī padara mazāk reālistisku, mazliet atsvešina, it sevišķi ironiskajā sastatījumā ar kaimiņu Runci.

Savdabīga robežas nojaukšana starp dzīvo un nedzīvo atklājas Linarda Laicena novelē „Mēbelīgā Rīga” (krājumā „Mēbelīgā Rīga un pielikumi”, 1924). Tajā izzūd robeža starp cilvēkiem un mēbelēm. Noveles galvenā varone ir jauna meitene, kas ieradusies Rīgā, dabūjusi darbu kancelejā un atradusi istabu dzīvoklī, kura saimniece, augsta valsts ierēdņa sieva, pārmērīgi uztraucas par savu mēbeļu stāvokli, arī savā īrniecē ieaudzinot cieņu pret mēbelēm. Šī cieņa kļūst tik pārspīlēta, ka sāk jukt robeža starp cilvēkiem un mēbelēm: „Savu dzīvokļa saimnieku vairs citādi nevarēju iedomāties kā par finierētu rakstāmgaldu, pārvilkto ar zaļu tūku, kurš apliets lieliem tintes traipiem un krietni apbružāts, ļodzīgs un čīkstošs.”¹²⁴ Arī citos dzīvokļos attieksme pret mēbelēm ir līdzīga, kas savukārt tikai vēl vairāk nojauc robežas: „Tas papildināja manu cienību pret lietām tiktāl, ka es sāku viņas uzrunāt ar laipniem vārdiem un, ja piegrūdods nejauši, piemēram, pie krēsla atzveltnes, tad izsaucos: „Atvainojiet, krēsla kungs!””¹²⁵ Mēbeles Laicenam iemieso pilsoniskās dzīves gara sastingumu, ko viņš

¹²¹ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 48. lpp.

¹²² Turpat. 49. lpp.

¹²³ Turpat. 50. lpp.

¹²⁴ Laicens, Linards. *Raksti deviņos sējumos*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. – 2. sēj. 145. lpp.

¹²⁵ Turpat. 146. lpp.

nosauc par „iemēbeļošanas”, un šāda robežu nojaukšana starp cilvēkiem un mēbelēm ir nenoliedzami gan ironiska, gan groteska. Mēbeles burtiski ir sastingusī dzīves iekārta. Kad dzīvoklī ierodas otras istabas īrnieki un sarīko trakulīgas svinības, kurās cieš dzīvokļa mēbeles, dzīvokļa saimniece zaudē prātu: „Naktīs viņa trūkās no miega, staigāja kaila pa istabām un glaudīja krēslu atzveltnes, galdu kājas, spoguļu stiklus; apkampa dīvānu, skūpstīja kušeti, metās ceļos pie kumodes.”¹²⁶ Īrniece nogalina dzīvokļa saimnieci, uzskatot, ka viņas rīcība ir morāli attaisnojama. Groteska kā mēbeļu un cilvēku nošķiruma noārdīšana šajā stāstā ir centrāls elements. Šāda organiskās un neorganiskās pasaules robežu nojaukšana raksturīga vācu ekspresionismam, no kura Laicens ietekmējās. O. Senkāne pētījumā par latviešu un vācu ekspresionisma saskarsmes punktiem, runājot par vācu ekspresionismu norāda, ka tajā „nereti cilvēks attiecībā pret kādu citu dzīvu radību tiek indetificēts ar cūku vai funkcionālu priekšmetu, piemēram, vāzi puķēm u.tml.”¹²⁷ Laicena gadījumā cilvēks tiek identificēts ar mēbeli – kumodi, galdu.

Salīdzinājumos, kas nojauc robežas starp cilvēcisko, dzīvniecisko un augu pasauli modernisma novelēs atrodami vairāki piemēri, kuru centrā ir noveles tēlu deguni. Tā Kārlis Zariņš novelē „Ordeņi” („Starp divām mūžībām”, 1930) apraksta atvaļinātā virsnieka Ģibuļa degunu: „Ne visai intīms likās arī viņa deguns, kas atgādināja nelielu bietes galviņu. Tiesa, kādreiz šis jūtīgais orgāns tik botānisks neizskatījās, bet dabūja savu tagadējo veidu un nokrāsu kara dienestā”¹²⁸. Degunam ir nozīme arī Ģibuļa drauga Starpiņa aprakstā: „Starpiņš, pēc izskata ļoti līdzīgs Ģibulim, tikai drusku tuklāks vaigos un ar mazāku degunu, kas tagad pēc gadiem, bija palicis gluži niecīgs un atgādināja baloža olu ērgļa vai cita kāda milzu putna ligzdā.”¹²⁹ Deguniem patiesībā nav lielas nozīmes noveles notikumos un arī atrisinājumā, tomēr ar šāda apraksta palīdzību ienes savos tēlos groteskas karikatūras pieskaņu. Tie arī iezīmē galveno atšķirību abu tēlu izskatā. Līdzīgi novelē „Stulbenis” (krājumā „Maestro”, 1936) Anšlavs Eglītis atveido galvenā varoņa iedomātā sāncensņa doktora Ābela Cvibla degunu: „Uz galda stāvēja karafīte ar kādu nevainīgi dzidru šķidrumu, kurš drīz pārvērtās rozēs dāmu vaigos un doktora degunā, kas sāka atgādināt skaistu, nogatavojušos dārza zemeni”.¹³⁰ Šie krāšņie deguni liek vilkt paralēles ar Arčimboldo fantastiskajiem portretiem, kurās cilvēku seju formas saliktas no dažādiem augu un dzīvnieku pasaules elementiem.

¹²⁶ Laicens, Linards. *Raksti deviņos sējumos*. - 2. sēj. 154. lpp.

¹²⁷ Senkāne, Olga. “Ķērpis uz Marmora Diogena galvvidus” vai latviešu un vācu literārā ekspresionisma krustpunkti. 96. lpp.

¹²⁸ Zariņš, Kārlis. *Starp divām mūžībām*. Rīga: A. Gulbis, 1930. 7. lpp.

¹²⁹ Turpat.

¹³⁰ Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. Rīga: Jumava, 2006. 27. lpp.

Pieminētajos piemēros gan starp degunu un bieti, olu vai zemeni pastāv tikai līdzība, kas pausta salīdzinājuma formā, tomēr salīdzinājums ir negaidīts, jo nekas cits tēlu ārējā aprakstā netiek pielīdzināts augu vai dzīvnieku valsts elementiem.

Arī Eriks Ādamsons savā noveļu krājumā „Smalkās kaites” (1937) labprāt izmanto robežas nojaukšanu starp cilvēcisko un dzīvniecisko. „Bada spēle” ir stāsts par kareivi Juri Kalēju, kurš vairākas dienas cieš badu, pirms atgriešanās savā pulkā, jo savus un arī vecāku līdzekļus iztērējis atvaļinājuma izklaidēm. Atgriežoties savā pulkā, viņš turpina cīnīties ar badu, lai saglabātu paša iedomāto inteliģenta studenta reputāciju pārējo mazāk izglītoto kareivju acīs, tomēr beidzot pārvarējis savas iedomas sarīko dzīres. Tajās atrodam šādu ainu:

„Puišu sejas, nosētas sviedru lāsēm, kļuva caur brūnumu tumšsarkanas kā vīnauga un spīdīgas kā Brazīlijas Karnaubas palmas lapas, kas apklātas plānu vaska kārtu. Nekrietniem lamu vārdiem, kas pārvērtās kādā mežonīgā valodā ar lielu nozīmi, ikviens skaļi lielījās ar savām nenomācamām, dabīgām dziņām, bez kādas sajēgas tās pārspīlēdami. Pamazām no valodas pilnīgi pārgāja uz dažādu dzīvnieku balss un dabas trokšņu atdarināšanu – putnu kliegšanu, suņu riešanu, kaķu ņaudēšanu, vēja gaudošānu, zirgu zviegšanu.”¹³¹

Šoreiz dzīvnieciskais elements gan vairs nav ārējā izskatā, bet gan uzvedībā. Grotesko efektu rada galējā pārspīlēšana, kā arī sablīvējums, kurā uzskaitīti atdarinātie dabas trokšņi. Tieši šis uzskaitījums panāk groteskai nepieciešamo pārspīlējuma pakāpi – atainotais ir smieklīgs, bet savā mežonībā arī biedējošs. Jurim Kalējam pēc vairāku dienu badošanās, šādas dzīres, protams, nenāk par labu un viņš saļimst. Novele noslēdzas ar šādu teikumu: „Un pēkšņi nevaldāmu, traku un līksmu smieklu troksnī Juri vienprātīgi pacēla varenās plaukstas, un viņam šķita, ka viņš – visiem labākais draugs – guļ uz mitrām, platām un karstām magnoliju lapām.”¹³² Atkal tiek nojaukta robeža starp cilvēcisko un augu pasauli, rokas, vismaz Jura Kalēja apziņā, pārtop par magnoliju lapām.

Bet kāpēc magnoliju, nevis, piemēram, dadžu lapas? Groteskas kontekstā magnoliju lapas rada lielāku atsvešinātību nekā dadžu lapas, kas latviešu lasītājiem būtu daudz pazīstamākas. Ādamsona izmantotajos tēlos arī pastāv konsekvence, jo jau iepriekšējā piemērā kareivju sejas atgādināja „Brazīlijas Karnaubas palmas lapas”, savukārt kareivju reakciju uz Jura Kalēja paziņojumu, ka viņš rīko dzīres, Ādamsons ietvēris šādā tēlā: „(..) gaviļu šalka pārņēma pat visneticīgākos kā uguns Dienvidus Amerikas augu *Langsdorffia hypogaeae Mart.*, kas tik pārpilns vasku, ka aizdedzināts liesmo līdzīgi lāpai.”¹³³ Pirmkārt, visi izvēlētie augi sastopami Dienvidamerikā, otrkārt, tie ir konkrēti, taču vairumam lasītāju sveši

¹³¹ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. Rīga: Valters un Rapa, 2007.33. lpp.

¹³² Turpat. 35. lpp.

¹³³ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 31. lpp.

augi, tomēr autors dod pietiekamu paskaidrojumu, lai, arī nezinot, kādi tie varētu izskatīties dabā, salīdzinājums būtu uztverams. Tomēr citur novelē ar Dienvidameriku saistīti dabas tēli neparādās, izņemot pašā sākumā, kur pieminēti „Ugunszemes saldie un sulīgie, baltie un barojošie ēdamie augi, ” uz kuru attēlu veikala skatlogā Jura Kalējs gan neskatās¹³⁴. Lai arī noveles vēstījums veidots trešajā personā, tomēr tēli un asociācijas dzimst Jura Kalēja apziņā, kas izskaidro Dienvidamerikas augu izmantojuma konsekvenci. Šie augu tēli ir atsvešinoši galvenokārt tādēļ, ka tie patiešām ir sveši, eksotiski, bet tie arī ilustrē Jura Kalēja atšķirību no pārējiem kareivjiem.

Aleksandra Čaka novelēs atrodami salīdzinājumi, kas rada asu kontrastu un nesaderības sajūtu. Piemēram novelē „Jautrais ermonists” (krājumā „Eņģelis aiz letes”, 1935) Čaks par vilciena vagonu raksta: „Vagons, kurā es iekāpu, bija pavisam tukšs un jauns, tamdēļ tas atspirdzinoši smaržoja vēl pēc lakas un tikko kā pagatavota zārka.”¹³⁵ Tas šķiet kā negaidīts *memento mori*, kas neiederas kopēja noveles atmosfērā, un tā galvenā funkcija, šķiet, ir pārsteigt. Tāpat arī mētelis var raisīt negaidītas asociācijas: „Pie sienas karājās vienīgi mans mētelis – kluss un kalsns, asi izdalīdamies vāri krēslainā telpā. Gluži kā naktī pakāries cilvēks.”¹³⁶ Tāpat asi kontrastē izvēlētais salīdzinājums, lai aprakstītu uz sliedēm sabraukto jaunekli Fēlikšu novelē „Skudru pudele” (krājumā „Eņģelis aiz letes”, 1935): „Fēlikss tagad vairāk līdzinājās no groza izbirušiem āboliem nekā cilvēkam, jaunam un stipram, kas vēl vakar bija dzīvs.”¹³⁷

Būtiska groteskas izpausmes forma ir arī pārspīlējums, kas var izpausties gan noveles tēlu ārējā izskatā, gan viņu iekšējos pārdzīvojumos. Ārējie pārspīlējumi bieži vien saistīti ar karikatūru, un šī saistība mazliet plašāk aplūkota iepriekšējās nodaļās. Izcils groteskas karikatūras meistars ir Anšlavs Eglītis, kura mākslinieka dotībām un pieredzei ir nozīmīga loma tēlu veidojumā. Džefrijs Harfams, runājot par grotesku, norāda, ka tā galvenokārt ir saistīta ar vizuāliem tēliem¹³⁸. Tas arī izriet no groteskas pirmsākumiem sienu gleznojumos, kā arī turpinājuma karikatūrās. Savā stāstu un noveļu krājumā „Maestro” Eglītis meistarīgi uzbūvē gan tuberkulozes sanatorijas slimnieku, gan daudzveidīgos rīdzinieku tēlus. Viens no spilgtākajiem piemēriem ir novelē „Maestro” dotais mākslinieka Samuēla Sama, kura prototips ir mākslinieks Romāns Suta, portrets: „(..) kails spīdošs galvaskauss, kas pārgāja varenā pierē ar ļoti reljefiem izaugumiem virs acīm, kurus vēl pastiprināja izspūrušās uzacis.

¹³⁴ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 5. lpp.

¹³⁵ Čaks Aleksandrs. *Raksti 5 sējumos*. Rīga: Liesma, 1974. – 4. sēj. 125. lpp.

¹³⁶ Turpat. 175. lpp.

¹³⁷ Turpat. 224. lpp.

¹³⁸ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 465.

Apaļās acis ar bieziem, sarkaniem plakstiņiem bija piemiegtas, platnāsainais tupeņa deguns likās sejai kā sviešus piesviests, gaļīgās lūpas tīkoja savilkties nicīgā smīnā. Stūrainais zods un platie vaigi bija apauguši retiem, bet rupjiem, sarkaniem rugājiem. Apkaklīte, satinusies pīnē ar kaklasaiti, atklāja resnu, rievainu, plecos ierautu kaklu. Stērķelētā krūts, izlīdusi no pusaizpogātās vestes, atsegdama tuklas, spalvainas krūtis, bija vidū pārlauzta un bagātīgi aplieta ar kafiju. (..) Resnās spalvainās rokas, kas gluži piepildīja piedurknes, viņš turēja mazliet atceltas no ķermeņa – kā atlēts. Īsās kājas un brangie gurni, likās, tikai ar mokām bija iespīlēti biksēs, kuru šuves ik brīdi draudēja pārplīst. Arī biksēm tikai reta poga bija aizpogāta. Kājas tam greznoja nobružātas kurpes bez auklām, kuru vietā ap nobrukušajām zeķēm vijās gari, balti saišķi.”¹³⁹ Šāds sīki detalizēts portretējums, kurā nav nevienas skaistas detaļas, bet ikkatra sīkākā nepilnība izcelta un pārspīlēta, atklāj Sama raksturu. To jo sevišķi izceļ Samam blakus nostādītais gleznotāja palīgs Ferdinands Šņoriņš, kurš ir pilnīgs pretstats Sama vitālajai personībai. Šo pretstatu Anšlavs Eglītis iekļauj sekojošā salīdzinājumā: „Abi šie vīri, atgādinādami vērsi un drēbju pakaramo (..)”¹⁴⁰

Eglīša krājumā „Maestro” atveidoto tēlu ārējais izskats arvien ir bagāts daudzām ļoti konkrētām vizuālām detaļām, bet tās aprakstītas tādā veidā, ka atgādina deformācijas, nevis ikdienišķus cilvēka vaibstus. Viens no vissavdabīgākajiem un groteskātajiem tēliem ir noveles „Vāravs” varonis dzejnieks Žils Pipkalls jeb Jūlijs Pīpkalējs, kurš, tiecoties pēc slavas un atzinības, izveido skandaložu vizuālo un publisko tēlu:

„Tā kā gaisma krita no augšas, tad zem acīm, vaigu kauliem, lūpām veidojās dziļas ēnas, piešķirdamas sejai baigu aizkapa raksturu.

– Mūmija ! – Jūlijs pēkšņi sajūsmā iesaucās. – Ēģiptes vāravs! Tutanhamons, nē, Rampzenīts, Amenhoteps, Sezostriss, Tutmoss! Noslēpumains rēgs, ne spoks, ne cilvēks, tas būs tiešām kas jauns!”¹⁴¹

Jūlijs Pīpkalējs savā izskatā apzināti tiecas nojaukt robežu starp dzīvo un mirušo un arī savā dzejā lauž robežas un normas, izvēloties šokējošus tematus un tēlus, līdzīgi dekadentiem 20. gadsimta sākumā, tomēr viņa mērķis ir nevis māksla, bet gan slava, kuras dēļ viņš gatavs darīt jebko, arī inscenēt pašnāvību, kura noveles beigās pārtop īstā nāvē. Var teikt, ka Pīpkalēja tēlā ienāk spēles motīvs, jo viņš spēlējas ar sabiedrības ētiskajām un estētiskajām normām. Viņš aiziet par tālu, spēlējoties pats ar savu dzīvību, un iet bojā, kad tēlotā, inscenētā realitāte, kuru dzejnieks rūpīgi kontrolējis un režisējis, saduras ar patieso realitāti, kurā nāve ir

¹³⁹ Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. 93. lpp.

¹⁴⁰ Turpat.

¹⁴¹ Turpat. 128. lpp.

īsta. „Farss jau bija pārvērties – traģēdijā,”¹⁴² raksta Eglītis. Pie tam, nāvē Žils Pipkalls atkal pārtop Jūlijā Pīpkalējā, jo noveles auctors, Jūlija bērniņas draugs, apmeklējot morgu redz: „Uz viņa milzīgās, olveidīgās pieres bija sadīgušo sīki, zili matu punktiņi, izveidodami pieres patiesās kontūras.”¹⁴³

Izteiksmīgi portretējumi, kuros katra detaļa ir izcelta un pārspīlēta, ir raksturīga Anšlava Eglīša stila sastāvdaļa. Šķiet, ka lasītāja acu priekšā rakstnieks ar zīmuli uz papīra izzīmē katru detaļu, pasmīnot par portretējamo. Kamēr Anšlavs Eglītis savos tēlos uzsver vizuālas, ārējas īpatnības un deformācijas, tikmēr Eriku Ādmsonu daudz vairāk interesē cilvēku iekšējās pasaules izkropļojumi, kas viņa krājumā „Smalkās kaites” vairākkārt parādās kā kādas konkrētas rakstura īpašības vai iedomas galējs pārspīlējums, kas pāriet groteskā. Viens no šādiem gadījumiem ir novele „Stāsts par nagu”. Tajā Ādamsons līdz galējībai noved kāda studenta Emīla Kalna nepatiku pret sīkiem ārējiem defektiem cilvēku izskatā: „Dažs labs šos nejaukos sīkumus nemaz neievērotu. Bet tas nebūt nav smieklīgi, ka Emīlam Kalnam ar pieaugošu nepatiku vajadzēja novērsties no ikviena, pie kura atklāja kādu līdzīgu neglītumu, jo pēdējais tādā mērā saistīja viņa uzmanību, ka galīgi aizsedza visas pievilcīgās īpašības.”¹⁴⁴ Ādamsons ne bez ironijas raksta „tas nebūt nav smieklīgi”, apzinādamies, šāda apgalvojuma efektu. Kalns pats apzinās savu problēmu, bet šī apzināšanās to tikai pastiprina un liek vairīties un ar aizdomām izturēties pret teju ikkatru cilvēku. Apciemojot savu studiju biedrību Vilmu Serdi, Kalns pamana, ka viņas labās rokas rādītāja pirksta nags ir plataks nekā pārējiem pirkstiem. Šeit Ādamsons panāk, ka lasītājs izjūt Emīlu Kalnu pārņemošās šausmas un riebumu pret šo defektu, bet reizē arī saprot, cik komiski ir uztvert šādus niekus tik dramatiski. Kad Vilma Serde rāda Emīlam Kalnam ilustrācijas grāmatā par tauriņiem, Ādamsons trīs reizes uzsvērti atkārto: „Pirksts ar *plato*, *četrstūraino nagu rādīja*” arī grafiski tekstā izceļot šo defektu, ne tikai tekstu ieliekot slīprakstā, bet arī katru reizi izdalot atsevišķā rindkopā.

„Galū galā viņš vairs nemaz neievēroja Vilmas Serdes matus, acis, lūpas, augumu; viņam kļuva vienalga, vai tā apgērbusi salma dzeltānu taftu vai žoržetu tabakas krāsā – jo arvienu, vai tā ēda vai rakstīja, vai šuva, vai spēlēja šahu, vai šķirstīja grāmatas, vai arī glāstīja, lika kompreses, viņš redzēja tikai labi nokoptu, bet platu, četrstūrainu nagu.”¹⁴⁵

Līdz galējībai tiek pārspīlēts patiesi sīks defekts, kas aizēno itin visu pārējo nevien Vilmas izskatā, bet arī personībā. Kalna acīs viņa pārtop par šo *plato*, četrstūraino labās rokas

¹⁴² Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. 145. lpp.

¹⁴³ Turpat.

¹⁴⁴ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 133. lpp.

¹⁴⁵ Turpat. 143. lpp.

rādītājpirksta nagu. Interesanti arī, ka, lai arī Kalnam turpat acu priekšā ir arī reāla fiziska deformācija – struma uz Vilmas mātes kakla, tomēr lielāku pretīgumu izraisa tieši sīkā nepilnība Vilmas izskatā: „Tomēr nevis šīs smakas, komprese, Serdes kundzes kropļainais vaigs, bet gan daudz drīzāk nelielais, ar brūnsarkanu jodu piesūcinātais un uz rakstāmgalda malas pamestais vates gabaliņš atstāja nepatīkamu iespaidu atnācējā.”¹⁴⁶ Kalnu uztrauc tieši sīkumi, nevis patiesi izkropļojumi. Viņa slimība drīzāk slēpjas nevis tajā, ka viņu uztrauc sīkumi un deformācijas, bet gan tas, ka viņš tos citos cilvēkos meklē: „Tā kā dabas zinātņu students – citādi liels cilvēku draugs – bez sekmēm cīnījās ar savu slimību, līdz nāca pie slēdziena, ka ikvienam piemīt kāds nejauks sīkums, tad drīz nedroši un pilns ļaunām nojautām viņš tuvojās katram pazīstamam, sevišķi tādām, kurš viņam bija patīkams.”¹⁴⁷ Izteikums, ka Kalns ir „liels cilvēku draugs” iegūst ironisku pieskaņu, ņemot vērā, ka viņš meklē sīkus iemeslus, kas liktu viņam no cilvēkiem izvairīties.

Līdzīga attieksme pret cilvēkiem ir arī medicīnas studentam S. Jāņa Ezeriņa novelē „Bendesmaiss” (krājumā „Leijerkaste”, 1923). Students savu attieksmi atklāj jau noveles pirmajā teikumā: „Teorētiski es cienu cilvēku un varu apliecināt, ka starp tiem ir daudz skaistu eksemplāru. Bet jau no tā laika, kad pirmo reiz anatomijas zālē nozāģēju līķim kāju, pēc tam veselu ziemu nodarbojos ar ādas dīrāšanu, es neapzinīgi biju savilcis pieri grumbās un pasaule man palika daudz nabagāka.”¹⁴⁸ Viņš cilvēkus vairs nespēj uzlūkot kā garīgas būtnes, tikai kā ķermeņus, formas, kurās eksistē visas tās nepilnības, ko viņš iepazīs studiju procesā: „Katra pretimnācēju es stiepu uz marmorgalda. Man likās, ka pazīstu tos vairāk, nekā vajadzīgs, un viņu netīrie noslēpumi man nav noslēpumi. Ziedoša sieva pārskrēja trotuāru, un nezina kāpēc uzreiz prātā nāca, ka padusē viņai ir nejauks, strutojošs augonis. Vai tas tā nemēdz būt? Vai es to nebiju redzējis? Jā, jā tā nebija tikai fantāzija un samaitāta fantāzija ne tik.”¹⁴⁹ Te groteska izpaužas kā riebīgā un komiskā apvienojums, jo Ezeriņš savu varoni veido ar ironiju, kas vispār ir rakstnieka pasaulskatījuma un tēlu pamatā. Nesaderīgu iespaidu atstāj arī „līķa kāju zāģēšana” un „ādas dīrāšana”, kas atklāj visai vienaldzīgu attieksmi pret cilvēku kā cilvēcisku būtni, reducējot to tikai uz fizisko ķermeni.

Hipertrofētu cilvēka ķermeni, tā vajadzības un raksturu Eriks Ādamsons tēlojis stāstā „Simts divdesmit latu” (krājumā „Smalkās kaites”). Stāsts ir par Gabaru ģimeni, kuras iztikas budžets mēnesim ir 120 latu, līdz ar to izmaksas tiek rūpīgi plānotas. Zelma un viņas māte stingri pieturas pie šī budžeta, bet brālis Ernests naudu nozog un iztērē izklaidēm. Ernestā viss

¹⁴⁶ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 135. lpp.

¹⁴⁷ Turpat. 134. lpp.

¹⁴⁸ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 381. lpp.

¹⁴⁹ Turpat.

ir pārspīlēts – viņš „ēda par trim un plēsa drēbes par trim”¹⁵⁰; „(..) ja šis puisis kaut ko lietoja, tad izšķērdīgi, ar uzviju. Ja viņš spodrināja apavus, tad parastā *Lodix* melnā apavu krēma kārbīņa tika vienā reizē izsmērēta; ja ņēma sviestu, tad katra pika bija gandrīz tik kupla kā zelta laša astere”¹⁵¹, „(..) Viņš nekad godīgi nerunāja, bet vai nu rūca, vai lamājās; miegā sīta dūres gaisā, ar visu sparū gāzās guļas vietā no vieniem sāniem uz otriem.”¹⁵² Ernests it visā ir izšķērdīgs un pārmērīgs līdz galējībai. Viņam arī patīk lietas apgriezt kājām gaisā gan pārnestā nozīmē, runci nosaucot sievietes vārdā par Marlēnu, gan burtiski, staigājot uz rokām: „Viņš labāk atkārtoja savu iemīļoto vingrošanas paņēmienu – staigāja uz rokām pa istabu, tā ka pinkainie mati slaucīja grīdu”¹⁵³. Ernestā ir kaut kas nepareizs, kas viņu padara atšķirīgu no pārējiem ģimenes locekļiem. Ja māte un Zelma visu savu laiku un dzīvi velta šiem 120 latiem, kas, kā raksta Ādamsons, „ģimeni apvij kā dzelzs cilpa”, tad Ernests, tiecas no šī ieslodzījuma izbēgt. Viņā apvienojas brutāls, vitāls spēks, pat agresija ar maigumu, kuru viņš izrāda pret runci Marlēnu. Ādamsons lieliski ilustrē šo kontrastu: „Ernests dažus mirkļus draudīgi vēroja māti. Bet, kad tas uzlūkoja Marlēnu, kas mielojās ar plaušām, viņa seju pārņēma gaišs, patīkams smaids”¹⁵⁴. Ernestā pašā ir iekšēja nesaderība, bet viņa dzīves veids un personība nesader ar ģimenes pieticīgo dzīvi.

Savdabīgs tēlu loks saistāms ar tuberkulozes slimnieku atveidojumu Jāņa Ezeriņa un Anšlava Eglīša novelēs. Kā zināms, Jānis Ezeriņš 1924. gadā nomira no tuberkulozes, savukārt Anšlavs Eglītis jaunībā daudz laika pavadīja Šveices sanatorijās un no šīs slimības izārstējās. Tuberkulozes slimnieks kā tāds jau ir grotesks tēls tādēļ, ka divdesmitā gadsimta sākumā tuberkuloze daudziem slimniekiem nozīmē drīzu nāvi, ko ārstēšanās var tikai uz īsu brīdi atlikt. Tuberkulozes slimnieku līdz ar to var uzlūkot kā dzīvu mironi, dzīvu cilvēku, kuru pamazām no iekšpuses saēd slimība jeb nāve. Vēl svarīgs aspekts ir tas, ka tuberkuloze ir lipīga, līdz ar to tuberkulozes slimnieka skūpst burtiski var būt nāves skūpst veselam cilvēkam. Slimībai ir vairākas formas – tā var iedarboties gan uz plaušām, gan uz kauliem -, kas izraisa visdažādākās ķermeņa deformācijas. Tomēr visizplatītākā ir plaušu tuberkuloze, kuras rezultātā tiek apgrūtināta elpošana. Gan Jānis Ezeriņš, gan Anšlavs Eglītis izmanto vienu un to pašu tēlu, lai aprakstītu šo slimības izpausmi:

¹⁵⁰ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 94. lpp.

¹⁵¹ Turpat. 95. lpp.

¹⁵² Turpat.

¹⁵³ Turpat. 98. lpp.

¹⁵⁴ Turpat. 100. lpp.

„Jūsu krūtis tā pīkst itkā tur žurkas būtu savilkušas midzeni.”(Jānis Ezeriņš, „Gulripšas dārzā” krājumā „Majestātes kazarmās”, 1922)¹⁵⁵;

„Aizelsušās krūtis pīkstēja un čīkstēja, it kā peles tur būtu ievilkušas midzeni.” (Anšlavs Eglītis „Jaunā Fiūme”, 1935)¹⁵⁶

Šķiet, ka Eglītis gandrīz citē Ezeriņu, tomēr tā var būt arī sakritība, jo tā šķiet tipiska asociācija. Eglītis vēl pievieno šādu tēlu: „Viņa krūtis čaukstēja kā grozs ar vēžiem”¹⁵⁷. Šie salīdzinājumi atkal nojauc robežu starp cilvēcisko un dzīvniecisko un ir reizē gan komiski, gan biedējoši, jo lasītājam ir saprotams, ka aiz salīdzinājuma slēpjas bīstami nāvējošas slimības simptomi.

Anšlavs Eglītis savā novelē „Jaunā Fiūme”, kurā atainota dzīve Alpu kūrortā, kur veselību uzlabot ieradušies daudzi slimnieki, spilgti atklāj dažādās ārējās deformācijas, kuras rada slimība. Tā galvenā varoņa Leopolda kaimiņš viesnīcā Gvido Sakoni parādīts šādi: „Atpakaļ atgāztā galvā rēgojās divi melni nāšu caurumi, valbījās baltas, milzīgi lielas acis, virslūpa šad tad pavilkās uz augšu, atklādama nelīdzenus, gluži brūnus zobus. Ja Leopolds šo seju redzētu kāda muzeja vitrīnā, viņš nešaubītos, ka tas ir dažus tūkstošus gadu vecs, mākslīgi iebalzamēts vārvs. Dzīvā mūmija, cik noprotams, vispatīkamākajā garastāvoklī uzjautrinājās, skaļi klakšķinādama mēli.”¹⁵⁸ Ar groteskas palīdzību Eglītis atklāj tuberkulozes slimnieka postu. Sevišķi ass kontrasts šim aprakstam ir ar paša slimnieka ilūzijām par savu veselību, jo viņš sev un citiem tiecas iegālvot, ka pēc pāris mēnešiem viņš strādās ģimenes uzņēmumā.¹⁵⁹

Te var domāt par to, kādēļ Eglītis tuberkulozes slimniekus rāda groteskā veidā, nevis traģiskā. Jāņem vērā, ka stāsts ir balstīts viņa paša pieredzē, kas gūta ārstējoties Šveicē, kā to apstiprina rakstnieka atmiņu stāsts „Mana dzīve”¹⁶⁰. Kā to apliecina Eglīša proza, viņam raksturīgs ironisks skatījums uz dzīvi un tās parādībām, kas, iespējams, veidojies tieši, atrodoties tuvu nāvei. Un komiski biedējošais slimības atveidojums patiesībā padziļina tās traģiskuma un nāves tuvuma apjautu.

Grotesku tekstā var iekļaut, izmantojot arī tēmas, kuras pēc būtības to satur, kā piemēram, karnevāls, masku balle, dubultnieks¹⁶¹. Šīs tēmas modernismā cieši saistītas ar

¹⁵⁵ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 135. lpp.

¹⁵⁶ Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. 43. lpp.

¹⁵⁷ Turpat. 39. lpp.

¹⁵⁸ Turpat. 38. lpp.

¹⁵⁹ Turpat. 39. lpp.

¹⁶⁰ Turpat. 299. lpp.

¹⁶¹ Harpham, Geoffrey. *The Grotesque: First Principles*. p. 466.

svešādā un dīvainā (*uncanny, unheimlich*) manifestācijām. Par terminu „unheimlich”, kas latviešu valodā būtu tulkojams kā „atbaidošs”, rakstījis Zigmunds Freids. Viņš „unheimlich” saprot kā „apspiestā atgriešanos”¹⁶². „Heimlich”, kas ir „unheimlich” antonīms, ir divas nozīmes: 1) pazīstams; 2) apslēpts, privāts. Līdz ar to „unheimlich” ir nepazīstams, svešs un atklāts. Līdz ar to „unheimlich” var uztvert kā apspiestā, apslēptā, bet pazīstamā manifestāciju apziņā kā svešo¹⁶³. Tas ir kaut kas pazīstams, kas kļuvis svešs. Šis Freida koncepts pauž iekšējās un ārējās pasaules nesaderību, kas cieši saistīta arī ar grotesku. Masku balle un karnevāls piedāvā iespēju paust savu dziļāko būtību, būt kādam citam, kas tomēr ir un paliek paša atspulgs. Iepriekšējās nodaļās jau pieminēts, ka A. Šniclera un H. Heses darbos, karnevāls iegūst bīstamības aspektu. Tajā izpaužas zemapziņā apslēptas tieksmes un dziņas.

Karnevāla tēmu ir izmantojis Jānis Ezeriņš savās novelēs „Rūtes ķēniņš” (krājumā „Dziesminieks un velns”, 1920) un „Mērkaķis”. Novelē „Rūtes ķēniņš” centrā Jēkaba Kaltēna un viņa sievas Anitas attiecības. Kaltēns arvien vairāk norobežojas no pasaules, jo nododas garīgai dzīvei, ko viņa sieva nespēj saprast un tādēļ viņu pamet. Noveles noslēgumā notiek masku balle, ko Anita apmeklē tērpusies kā spāniete, un tur ļaujas Rūtes (kārava) kunga valdzinājumam: „Ik reiz, kad tā pacēla acis uz Rūtes ķēniņu, viņa nesaprotamā kārtā vairs nespēja skatu atraut – ķēnišķais stāvs un kustības, viss tas likās reizē pazīstams un svešs, un saldi neatminams”¹⁶⁴. Rūtes ķēniņš izrādās Anitas vīrs Jēkabs, kurš viņu sagaida ar jautājumu: „Maskā jūs mani pazināt?”¹⁶⁵ Aiz maskas paslēpies tas pats cilvēks, ko Anita pametusi, tomēr tas viņu savaldzinājis ar savu svešatnību, bet arī reizē ar savu atpazīstamību.

Līdzīga karnevāla tēma risināta arī novelē „Mērkaķis”. Noveles galvenā varone baronese Šlipenbach pati par sevi jau ir grotesks tēls, jo viņai raksturīga pārspīlēta pārmērība: „(..) viņa man atzinās, ka ir jau izmīlējusi jaunus un vecus, precētus un neprecētus, brunetus un blondus, bagātus un nabagus, gudrus un muļķus, krievus un vāciešus un tālāk viņai atliek šķirot vīriešus pēc kādas vēl līdz šim nezināmas klasifikācijas. Es viņai ieteicu ņemt tizlus un kropļus, aklus un kurlmēmus, bet mans priekšlikums bija jau novēlojies. "Viss tas ir izmēģināts, un neatliek vairs nekā.””¹⁶⁶ Viņu garlaiko pasaule, jo tajā viss jau ir iepazīts. Vēl tikai karnevāls piedāvā iespēju izbaudīt kaut ko jaunu: „Lūk, ir taču tik patīkami – n e p a z ī t p a z ī s t a m o un sevišķi tiem, kuriem likās, ka nav uz zemes vairs nekā sveša. Es saprotu, ka

¹⁶² Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque*. p. 7.

¹⁶³ Stieg, Michael. Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29, No. 2, Winter, 1970. p.256.

¹⁶⁴ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 65. lpp.

¹⁶⁵ Turpat. 66. lpp.

¹⁶⁶ Turpat. 214. lpp.

lielāka daļa no klātesošiem man zināmi, tomēr patlaban kaut uz pusstundu sveša. Tas padziļina seklo pasauli kā spoguļi šauras telpas.”¹⁶⁷ Ezeriņš tekstā sevišķi izceļ vēlmi nepazīt pazīstamo. Dāmas uzmanību piesaista kāds kungs, kas pārgērbies par pērtiķi, jo viņa tajā nespēj atpazīt nevienu paziņu. Karnevāls pieļauj iespēju nojaukt robežu starp visām kategorijām un cilvēks var pārtapt mērkaķī, tomēr šoreiz karnevāla noteikumi tiek pārkāpti, jo tas izrādās nevis pārgērbies cilvēks, bet „tas bij īsts un neviltots mērkaķis”¹⁶⁸. Šī baroneses Šlipenbach pārskatīšanās, kas maksā viņai dzīvību ir gan šokējoši baisa, gan smieklīga, tātad groteska, tomēr tai par pamatu kalpo viņas pašas pārspīlētās alkas pēc kaut kā jauna un nepazīstama, kas liek domāt par ētikas un morāles robežas pārkāpumu. Lai uzsvērtu šo pavērsienu, Ezeriņš to arī vizuāli izceļ ar retinājumu, kas ir viņam raksturīgs paņēmieni. Šķiet, ka aplūkotajās Ezeriņa novelēs karnevāls iegūst līdzīgu raksturu, kā masku balles un karnevāli, kuros izpaužas varoņu slēptās dziņas. Novelē „Mērkaķis” baroneses Šlipenbach tieksmes iemieso mērkaķis, kurā viņa vai nu tiešām nespēj, vai atsakās atpazīt īstu dzīvnieku.

Anšlava Eglīša novelē „Jaunā Fiūme” atainotā balle viesnīcā savukārt atgādina nevis karnevālu, bet gan *danse macabre*, mirušo deju, kurā „visas nācijas, visi tuberkulozes paveidi un stadijas bija reprezentētas.”¹⁶⁹ Te sastopam tuberkulozes slimniekus no visas pasaules. Pat orķestra mūziķi „visi meklē kalnu gaisu un sauli paslēptām vainām.”¹⁷⁰ Noveles galvenais varonis Leopolds nolūkojas, kā viņa iecerētā itāliete Ardžija dejo ar kādu no kūrorta viesiem: „Tagad viņa dejo ar Bonvitu. Muļķis, vai viņš nezina, ka izkurtējušā potīte var katru mirkli sabrukt?”¹⁷¹ Bet viesnīcā, kurā dzīvo Leopolds gandrīz katrs vakars ir šāda balle, kurā N. kūrvieta viesi tiecas aizmirst savas slimības, vai ar tām spēlējas. Tomēr šajā pasaulē ielaužas atgādinājums par nāvi: „Gar logu pa noledojušo promenādi nodārdēja rati. Kas braukā tik vēlu naktī? Sapīcis Leopolds pielēca pie loga. Ū, liķu rati!”¹⁷² Šī novele tematiski atgādina Tomasa Manna romānu „Burvju kalns” (*Zauberberg*, 1924), kur sanatorijā Šveicē satiekas cilvēki no visas pasaules. Tomēr, ja Manns savos tēlos ataino eiropiešus un viņu uzskatus pirms Pirmā pasaules kara, tad Eglītim tie ir eiropieši pēc Pirmā pasaules kara.

Savdabīgi latviešu modernisma novelēs tiek risināta dubultnieka tēma. Tā dažādās variācijās atrodama gan J. Ezeriņa, gan E. Ādamsona, gan K. Zariņa, gan arī A. Eglīša novelēs. Jānis Ezeriņš to risina novelē „Bendesmaiss”, kas aplūkota jau iepriekš un kurā

¹⁶⁷ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 215. lpp.

¹⁶⁸ Turpat. 216. lpp.

¹⁶⁹ Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. 66. lpp.

¹⁷⁰ Turpat. 67. lpp.

¹⁷¹ Turpat. 68. lpp.

¹⁷² Turpat. 54. lpp.

students S. izveido sev *alter ego* Tūdaliņu, kas raksta vēstules Saulītes jaunkundzei, ar kuru students satiekas: „Dažbrīd viņš rakstīja aizraudamies, nostādīdams mani gluži muļķīgā stāvoklī. Viņš bij gudrs, daiļrunīgs, o, tas bij ļoti daiļrunīgs kungs un katrā ziņā daudz pievilcīgāks pat mani.”¹⁷³ Ezeriņš tekstā izceļ šo nošķirumu starp studentu un *alter ego*, „viņu”, kas patiesībā ir tas pats students. Ar laiku students kļūst greizsirdīgs pats uz sevi, uz savu *alter ego*, kas, viņaprāt, Saulītes jaunkundzei patīk daudz labāk. Tas mazliet atgādina Roberta Lūisa Stīvensona stāstu „Doktora Džekila un misters Haida dīvainais stāsts” (*Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde, 1886*), kas ir šausminošs cilvēka sašķeltās personības atainojums, arī Mērijas Šellijas romānu „Frankenšteins” (1818) iespējams aplūkot no šādām pozīcijām. Lai arī Jāņa Ezeriņa novelē dubultnieks eksistē tikai vēstulēs, tomēr viņš atklāj studentā tādu personības daļu, kas pastāv apslēpta un ārēji neizpaužas.

Oskara Vailda radītā Doriana Greja motīvs ieskanas Erika Ādamsona novelē „Sarkanās asaras”. Tajā nozīmīgs elements ir dzejnieka Ivara Avota portrets, glezna, kas „Ivaram Avotam nepatika, tādēļ ka tā nebija uzgleznota viņam glaimojoši. Nesaudzīgi meistars bija atklājis viņa ļaunās īpašības un, kā viņam šķita, pat tādas, kādu tam nemaz nav.”¹⁷⁴ Ivaram Avotam liekas, ka viņš ir pavisam citādāks nekā portretā atainotais cilvēks. „Visvairāk viņam nepatika glēvie vaibsti, kas liecināja par aso nesaskaņu starp godkārtību un gribas trūkumu, gaišzilās, it kā izraudātās acis un tikko nojaušamais vientiesīgais smaids. Dažas dāmas izstādes dienā teica, ka viņš ģīmetnē izskatoties smieklīgs, citas, ka nožēlojams.”¹⁷⁵ Lai arī Avotam liekas, ka portrets nesaskan ar realitāti, patiesībā viņa iedomas pašam par sevi nesaskan ar realitāti. Avots nav ielūgts uz mēbeļu fabrikanta Balmaņa viesībām, tomēr nolemj noiet lejā uz kaimiņa dzīvokli. Tur viņam šķiet, ka Balmanis viņam aiz muguras nočukst: „Viņš jau nav ielūgts!”¹⁷⁶ Avots grib Balmanim sejā iemest sarkano kaviāru, bet neviena aiz muguras nav. Dzejnieks sajūt milzīgu kaunu un pazemojumu, uzgājis savā istabā, viņš lūkojas savā portretā: „Pilns kauna un nožēlošanas viņš lūkojās ģīmetnē, līdz sāka gleznu un viņas radītāju hiperboliski cildināt. Tad viņā pamodās dziļš nicinājums. Viņš izrāva sev nepiederīgo roku no bikšu kabatas un ar visu spēku ietriepa mēbeļu fabrikanta Bernharda Balmaņa vaigam domāto sarkano kaviāru ģīmetnei acīs.”¹⁷⁷ Ja pirms tam Avotam glezna nepatika, tad tagad viņš tajā lūkojas kā spogulī un ierauga savu patieso seju. Kaviāra graudiņi kā „sarkanās asaras” ģīmetnes sejā vēl vairāk nojauc robežu starp Avotu un gleznu.

¹⁷³ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 387. lpp.

¹⁷⁴ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 168. lpp.

¹⁷⁵ Turpat.

¹⁷⁶ Turpat. 171. lpp.

¹⁷⁷ Turpat. 172. lpp.

Kārlis Zariņš novelē „Laiņa cilvēka piezīmes” („Starp divām mūžībām”, 1930) izmanto spoguļattēlu, lai radītu īpašu grotesku un atsvešinošu efektu. Dzīvokļa saimniece Virpadža aicina Pēteri, kurš nespēj nevienam atteikt nekāda veida pakalpojumu, lai viņš ielūkojas spogulī: „Viņa lūdz mani pie spoguļa, turēdamās pati aiz muguras. Bet kas tas?! Es šausmās kāpjos nost un skatos spogulī no sāniem: tur rēgojas pelēka, grumbaina vecene. „Vai tas esmu es?” es izsaucos, juzdams, ka balss man no uztraukuma grib aizkrist. „Tu, tu,” Virpadža jautri saka (..).”¹⁷⁸ Tas ir tikai joks, bet tas ārkārtīgi izbiedē Pēteri. Vispārsteidzošākais ir tas, ka viņam ir jājautā, vai spogulī redzamais ir viņš, lai arī Pēteris saprot, ka tā ir Virpadža. Viņš atzīst: „Es jau no bērna dienām bīstos spoguļa, man sevišķi drausmīgi palikt ar viņu tumsā. Tāpēc es nekad neturu šo noslēpumaino priekšmetu guļamistabā.”¹⁷⁹ Bailes no spoguļa ir novirze no normas, tās var uztvert gan kā bailes no sava pašā atspulga, Pētera gadījumā, bailes ieraudzīt savu patieso seju, vai arī bailes no tā, kas atrodas spogulī, no tur esošās pasaules.

Dubultnieka tēma risināta dažādos veidos, bet tās pamatā ir personības sašķeltība vai nesaderība ar paša izvirzītām gaidām vai iedomām par savu raksturu. Bet, pieminot sašķeltību, atkal jāatgriežas pie Erika Ādamsona, kurš to izmanto pat gandrīz burtiski novelē „Ķirbji” (krājumā „Smalkās kaites”, 1937). Kādās lauku mājās iejāj huzāri, kas meklē aizbēgušu gūstekni, latviešu strēlnieku. Saimnieka sievai ir skaidrs, ka viņas vīra dzīvībai draud briesmas, par spīti tam, ka mājā vajātais netiek slēpts. Viņa apņemas vīru izglābt, savaldzinot ritmeisteru, kuram ir vara lemt pār vīra dzīvību. Grotesks ir ritmeistara tēls: “Ritmeistars, kas visu laiku sēdēja zirgā bija it kā sadalījies divi daļās: viena nepārtraukti pratināja Jēkabu, otra sekoja Rūtei”¹⁸⁰. Ritmeistars šajā situācijā ir emocionāli sašķelts, vienlaikus draudot Jēkabam un atbildot Jēkaba sievas Rūtes valdzinājumam, tātad viņā vienlaikus mīt gan skarbums, agresija, gan maigums un interese, ko viņā raisa Rūte. Šo sašķeltību Ādamsons saglabā gandrīz līdz noveles noslēgumam, kad ritmeistars dodas projām. Ritmeistara divas daļas darbojas pilnīgi atsevišķi, tās šķiet pilnībā nošķirtas viena no otras. Tā ir pat fiziska sašķeltība, jo „pirmās daļas rīcībā bija visas ritmeistara kustības un valoda, otrās daļas rīcībā tikai acis un ausis”¹⁸¹.

Tomēr noveles „Ķirbji” centrālais tēls ir „cilvēka galvaskausa veidīgs ķirbis”. Tas atkārtojas vairākas reizes, līdz noveles beigās tēls tiek apvērsts, un galvaskausa viedīgais ķirbis pārtop ķirbja viedīgā galvaskausā, kurā leitnants, atcerēdamies, kā bērnībā šāvis ķirbjos,

¹⁷⁸ Zariņš, Kārlis. *Starp divām mūžībām*. 48. lpp.

¹⁷⁹ Turpat.

¹⁸⁰ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 225. lpp.

¹⁸¹ Turpat.

ielaiž lodi. Tā ir it kā pārskatīšanās, it kā ķirbis un galvaskauss būtu viens un tas pats. Leitnanta atmiņas par bērniību tikai pastiprina šo līdzību: “Leitnants atcerējās, kā vēl pirms sešiem gadiem – neilgi pirms kara – viņš vecāku muižā ar rotaļpistoli šāvis ķirbjos, iedomādamies, ka tās ir indiāņu, ķīniešu vai moru galvas. Nu viņš bija kļuvis virsnieks un viss bija mainījies: *toreiz* viņš ar rotaļpistoli šāva ķirbjos un pie tam māte viņu rāja; *tagad* viņš ar *īstu revolveri* šāva *cilvēku galvās* un pie tam neviens viņu nerāja.”¹⁸² Tekstā vizuāli izceltie vārdi uzsver, to, ka spēle ir palikusi tā pati, tikai ierocis ir īsts un mērķis ir cits. Noveles noslēgumā Jēkaba dzīvību izšķir tieši viņa galvaskausa līdzība ar ķirbi.

Aleksandra Čaka novelē „Skudru pudele” vientuļais un nelaimīgais Fēlikss tiek atrasts sabraukts uz vilciena sliedēm, un viņa nāves iemeslus rakstnieks atklāj tikai noveles beigās, veidojot gredzenveida kompozīciju. Fēlikss naktī dodas mājup no kroga un raugās augšajā mēnesī, kurš „Fēlikss kaut ko atgādināja, bet, ko īsti, viņš nevarēja atcerēties.”¹⁸³ Te atkal redzama kaut kā pazīstama atgriešanās kā kaut kam svešam. Fēlikss atceras vecmāmiņai piederējušo dzeltenu pudeli, kurā tika glabāts skudru uzlējums, ar ko vecmāmiņa ārstēja visas kaites. „Viņš, dzēruma un atmiņu sadzelts, vairs nesaprata, vai tas tur, augšā, bezgalībā, skatīja mēnesi vai patiesībā īstu, taustāmu pudeli.”¹⁸⁴ Šajā mēness un skudru pudeles saplūšanā vienā veselā Fēlikss saskata glābšanās iespēju. Kad mēness uz mirkli pazūd viņa skatam, viņš par to notur tuvojošā vilciena gaismas un iet bojā zem vilciena riteņiem. Fēlikssam zūd robeža starp iedomām un realitāti, starp dzeltenu pudeli, mēnesi un vilciena starmeti. Šī pārskatīšanās viņam izrādās liktenīga.

Vēl viena parādība, kas sevišķi raksturīga Erika Ādamsona prozai, ir pārmērība, ko Ādamsons panāk ar sablīvējumiem. Spilgts piemērs tam ir novelē „Sarkanās asaras” („Smalkās kaites”, 1937) atrodamā dzejnieka Ivara Avota fantāzija par nākotni, kam jāpalīdz viņam samierināties ar to, ka viņš nav ielūgts uz viesībām pie fabrikanta Balmaņa: „Bet manā dzīvoklī atradīsies baroka laikmeta galdnieku maestro Andrē Bula no Indijas vai Brazīlijas krāskoka gatavotās mēbeles, sarkanā zīdā zelta diegiem izšūti bizantiešu teiksmainie zvēri, X gadu simteņa pergamenti zilonkaula vākiem, izrotātiem dārgakmeņiem, vai rokraksti sarkanā safjānā, kas aplāts ar sudraba lilijām, Murāno meistaruru darinātās Venēcijas stikla vāzes, sarkanie, zilie un dzeltānie Ēģiptes un Indijas lotosi...”¹⁸⁵ Tā ir pārspīlēti izsmalcināta iedomā, ar kuras palīdzību Avots tiecas mazināt savu mazvērtības sajūtu un vilšanos.

¹⁸² Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 236. lpp.

¹⁸³ Čaks Aleksandrs. *Raksti 5 sējumos*. 227. lpp.

¹⁸⁴ Turpat. 231. lpp.

¹⁸⁵ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 169. lpp.

Savdabīgu sablīvējumu Ādamsons izveido novelē „Stāsts par nagu”, kurā students Emīls Kalns dodas ciemos pie Vilmas Serdes, lai aplūkotu tauriņus grāmatā. Seko plašs visdažādāko tauriņu uzskaitījums, ko trīs reizes uzsvērti pārtrauc frāze: „Pirksts ar *plato*, *četrstūraino nagu rādīja*”, kas katru reizi pārnesta jaunā rindā, lai zem tās atkal turpinātos tauriņu uzskaitījums¹⁸⁶. Šķiet, ka katru reizi, kad notiek atkārtojums, pirksts tiek piesists pie lappuses grāmatā, kurā aplūkojami tauriņi.

Arī Anšlavs Eglītis izmanto šādus pārspīlētus sablīvējumus, bet sevišķi spilgts ir ārsta kabineta apraksts novelē „Jaunā Fiūme”: „Krēslainā zālē spokaini rēgojās vesels mežs komplicētu žuburainu mašīnu. Akumulatori reostati, indukcijas aparāti, dīvainas formas pūšļaini stikla stobri un caurules gan balstījās gar sienām, gan nokarājās no griestiem. (..) Istabā palika tumšs, tad atausa pretīga un baiga asiņaina krēsla, mežonīgi iegaudojās aparāti. Lilienfelda un Kūlidža caurulēs sprēgādami sāka dejot zili un violeti zibeņi, izplatījās skarbi svaigā ozona smarža.”¹⁸⁷ Pārspīlēti un biedējošs ir ārstniecības iekārtas apraksts, kas liek to uztvert kā kaut ko nesaprotamu, mistisku, fantastisku.

Kā redzams groteska dažādos veidos tiek ietverta daudzveidīgā tēlu lokā, no kuriem izcelti tipiskākie. Ja palūkojamies, kā šie tēli veidoti, tad jāsecina, ka galvenokārt dominē salīdzinājums, kurš tiecas nojaukt robežas starp atšķirīgām kategorijām. Savdabīgi nesaderīgi salīdzinājumi raksturīgi Aleksandram Čakam, savukārt Anšlava Eglīša novelēs tie visbiežāk parādās personu detalizētā ārējā aprakstā, kurā katra detaļa pārspīlēta un padarīta neglīta, tam izmantojot gan salīdzinājumus, gan epitetus. Tas svarīgi arī tuberkulozes slimnieku ārējo defektu atainojumā. Jānis Ezeriņš un Eriks Ādamsons izmanto arī vizuālu tekstā nozīmīgāko detaļu izcēlumu. Ādamsons tekstu liek slīprakstā, izmanto konkrēta tēla mērķtiecīgu atkārtojumu tekstā, kā tas ir novelē „Ķirbji”, tekstu vizuāli fragmentē, izdalot atsevišķus teikumus jaunās rindās. Viņam sevišķi raksturīgi ir sablīvējumi, kuros to pārmērību rezultātā rodas arī grotesks efekts. Stilistiski vistuvākie rakstnieki ir Eriks Ādamsons un Anšlavs Eglītis, kurus vieno gan vecums, gan arī intereses, tomēr Jāņa Ezeriņa kā modernās noveles pamatlicēja latviešu literatūrā ietekme uz šo rakstnieku stilu arī nav noliedzama. Grotesku kā teksta poētikas elementu var uztvert par šo rakstnieku stilam raksturīgu elementu.

3.3. Groteskā novele

Groteska kā žanrs skaidrota jau iepriekšējā nodaļā. Grotesko noveli var uzskatīt par anekdotiskās noveles paveidu. Anekdotiskās noveles pamatprincipi meklējami jau 14.

¹⁸⁶ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 141. lpp.

¹⁸⁷ Eglītis, Anšlavs. *Maestro*. 86. lpp.

gadsimtā tapušajā Bokačo noveļu krājumā „Dekameronā”. Īpaši no tā ietekmējies Jānis Ezeriņš, kurš arī Bokačo noveles ir tulkojis. „Dekameronā” katra atsevišķā novele ir lielākas struktūras sastāvdaļa. 10 dižciltīgi jaunieši dodas prom no mēra plosītās pilsētas, lai laukos patvertos no slimības un jauki pavadītu laiku. 10 dienas viņi stāsta viens otram īsus, anekdotiskus stāstus, kas atklāj gan cilvēku muļķību, gan atjautību. Pēc Bokačo parauga Ezeriņš ir veidojis noveli „Mērkaķis”, kuras struktūra ir „stāsts stāstā”, tas ir, konkrētais atgadījums tiek stāstīts draugu kompānijā pie ugunskura. Ezeriņš arī atsaucas uz „Dekameronu”: „(..) mēs, vairāki paziņas, kā senā Dekameronā sabiedrība, atstājuši pilsētu gan ne mēra, bet garlaicības un putekļu dzīti, pavadījām brīnišķus vakarus kādā Latvijas upes krastā.”¹⁸⁸

Novēle „Mērkaķis” labi atbilst klasiskajai anekdotiskās noveles struktūrai. Tās pamatā ir anekdotisks gadījums – dāma sajauc masku ballē sajauc mērkaķi ar cilvēku. Noveles intriga ir jautājums, kas ir noslēpumainais cilvēks, kurš valdzina dzīves apnikušo baronesi. Forma ir lakoniska, noveles apjoms ir neliels. Kulminācija ir apvērsums – „tas bij īsts un neviltots mērkaķis”¹⁸⁹. Tomēr pārsteigums un šī atklājuma sekas nav vis labvēlīgs iznākums, bet gan traģēdija, jo baronese sajūk prātā un mirst. Bokačo noveles pārsvarā beidzas ar sirsnīgiem smiekliem. Līdz ar to, lai arī „Mērkaķis” atbilst „Dekameronā” paraugam, tomēr tās negaidītais iznākums ir radikāli šokējošs, reizē smieklīgs un baiss – tāpat grotesks. Mērkaķis ir noveles galvenais tēls, noveles kompozicionālais centrs, kurā nojūk robeža starp cilvēku un dzīvnieku, ko pieļauj karnevāla noteikumi. J. Ezeriņa novele pakļaujas anekdotiskās noveles principiem, bet reizē arī tos pārkāpj. Šāds kompozicionālais risinājums kļūst par pamatu Ezeriņa novelistikai un ļauj viņa izveidoto modeli uzskatīt par anekdotiskās noveles paveidu – grotesko noveli.

Līdzīgas ir arī citas krājumā „Leijerkaste” atrodamās noveles. Noveles „Prātnieka atriebšanās” noslēgumā mērnieks, kurš naidā pret veco mācītāju viņam zemi ir iemērījis cik vien iespējams negodīgi un neizdevīgi, saņem paša mērījumu mantojumā pēc mācītāja nāves. Īpaši veiksmīgi izveidots ir brīdis, kad tiek nolasīts mācītāja testaments: „Ļaudis apjuka; viņu atvērtās mutes lampas vājā gaismā izskatījās kā peļu alas, no kurām dažās vēl papirospicītēm līdzīgās astes bija arī pamestas. (..) Lampa dzisa. Tumšā priekšistabas kaktā nesaprašanā izplēstām rokām palika stāvēt mērnieks Venters.”¹⁹⁰ Groteskais salīdzinājums, kas izmantots ļaunu pārsteiguma aprakstīšanai, padziļina situācijas negaidītību un absurdu. Novelēs kā „Cilvēks mārķā”, „Piezīmes dēlam” un „Kaprači” apvērsumu izraisa atklājums, kas saistīts ar

¹⁸⁸ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 213. lpp.

¹⁸⁹ Turpat. 216. lpp.

¹⁹⁰ Turpat. 293. lpp.

tēlu pagātni. Juris Bunduls novelē „Cilvēks mārķā” nonāk pie ārsta, ko izrādās bērībā iepēris, tāpēc bailēs no atreibības bēg un noslīkst mārķā. Noveles anekdotiskais vēstījums ietverts gan Bundula pārspīlētājā skopulībā, kuras dēļ viņš arī iet bojā, kā arī noveles epilogā, kura centrā ir Bundula kapu plāksne. Novelē „Kaprači” Sīmanis, kurš bērībā, ieliekot māsas brāļa pīpē ielicis šaujamašīnai pulveri, tādējādi viņu nogalinot, netīšām atrok šī mātes brāļa skeletu, kaps iebrūk, un Sīmanis iet bojā. Te smieklīgais un baisais iet roku rokā un kaprači atgādina Šekspīra lugas „Hamlets” 5. cēliena 1. ainā atainotos jautros kapračus. Arī šeit pamatā ir anekdotisks vēstījums par kaprači, kurš atrok sava radnieka kapu, bet viņš pats šo radnieku ir nogalinājis un arī aiziet bojā.

Kā īpašs gadījums un savdabīgs meistardarbs ir jāizceļ Jāņa Ezeriņa novele „Lietavas” („Dziesminieks un velns, 1920). Tās sākumā vēstītājs brauc vilcienā, kurā pārējie pasažieri dalās stāstos par laupītāju uzbrukumiem un nelaimes gadījumiem, kas jau rada zināmu spriedzi. Izkāpjot no vilciena, stipri līst. Kopā ar draugu ejot uz ratiem, vēstītājs ierauga logā uzrakstu, ka tur strādā bārdzinis, un nolemj nodzīt bārdi. Tieši bārdzina salonā groteskais efekts pamazām un nezūdoši pieaug. Bārdzinis Maišelis tēlots kā jautrs un runīgs vīrs, kurš nemitīgi joko, bet tajā pašā laikā viņā ir arī kaut kas biedējošs, jo „uz baltā priekšauta stūra šūpojās tikko jaužams asiņu traips.”¹⁹¹

Lai arī telpā ir omulīga atmosfēra, tomēr vēstītāju pārņem savāda sajūta: „Logā sīta lietus, oda pēc miesas un pūderiem, un pēkšņi ceļos es sajutu smagumu. Spogulī es redzēju dzirnavnieka žodu baltās putās, un nejauši man izlikās, ka šī seja trīs gadus būtu pelējusi zem zemes, bet spožais nazis šķēļ pelējumus un atstāj jēlu miesu.”¹⁹² Šim biedējošajam tēlam kā kontrasts kalpo Maišelnieka joki. Tomēr arī šie joki sāk iegūt baigu pieskaņu: „Nazis pie kakla ir vārīga lieta, var pašķiebties, var piespiesties, un daudz kas var notikt.” Te viņš atkal apstājās, lai gari iesmiotos, un atgriezies runāja tālāk: „Kas nav pieredzēts! Neilgi atpakaļ man pašam bij tā... dzenu kādam vecim bārdi... viss jauki, kā pļavu gāžu. Te uzreiz, kur pieduru ar pirkstu, kur novelku ar nazi, – sarkans vien paliek. Es netieku gudrs, bet mans viesis skatās spogulī un nobāl kā drēbe... Es saku, kā drēbe, hā, hā, hā.” Te kāds no viesiem piecēlās un izgāja, nenogaidījis savu kārtu. "Jā, un kas tur nu bij? Es biju sev pirkstā iegriezis, hā, hā, hā.”¹⁹³ Fakts, ka kāds no viesiem rindā pieceļas un iziet, tikai pastiprina spriedzi. Vēstītājam liekas, ka „sarkanais traips viņa priekšauta stūrī aug”¹⁹⁴. It kā pavisam vienkārša un ikdienišķa darbība, bārdas dzīšana, grotesko joku rezultātā pārvēršas par biedējošu

¹⁹¹ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 52. lpp.

¹⁹² Turpat.

¹⁹³ Turpat. 53. lpp.

¹⁹⁴ Turpat. 53. lpp.

pārdzīvojumu. Robeža, kas šķir dzīvību un nāvi ir tikai viena naža grieziens, viena bārddziņa rokas kustība. Baiso sajūtu pastiprina Maišeļa nemitīgie jocīgie stāsti: "Pēc gada, pēc divi tu visas sejas esi izpētījis, pēc tam - vairs nekā jauna, nekā sevišķa, mani kungi. Jā, jā... nu, un tad rodas tāda dīvaina tieksme paskatīties, kas ir zem ādas, vai nē, mani kungi?"¹⁹⁵ Pats bārddzinis gan nenojauš savu stāstu ietekmi uz apmeklētājiem, kas gaida rindā.

Kad pienāk vēstītāja kārtā sēsties bārddziņa krēslā, viņš ir līdz nāvei pārbiedēts. „(..) šķita, ka par katru manu sakustēšanos šis mazais vīriņš var saskaisties un pārgriezt dzīslu, kuru es redzu uzpampušu pār kaklu. Es pūlējos iztapt viņa jaužamām iegribām, izpatikt viņa tieksmēm, lai glābtu savu dzīvību. Man šķita, ka istaba paliek aizvien tumšāka, bet tapēšu melnie pumpuri plaukst lielos krēslaini sarkanos ziedos un istaba ož pēc asinīm.”¹⁹⁶ Vēstītāja bailes no bārddziņa sasniedz savu kulmināciju un pat drāna, ko Maišelis pārklāj vēstītāja sejai atgādina liķautu. Ar komiski baisu tēlu palīdzību Ezeriņš panāk ekspresīvu kāpinājumu, kurā mazs asins pleķītis uz priekšauta stūra aug, līdz visa telpa jau ož pēc asinīm. Vēstītāja sakāpinātās bailes, novestas līdz galējībai, sasniedz groteskas apmērus. Tā kā visa novele veltīta šim kāpinājumam ar nepārtraukti intensitātē pieaugošiem groteskiem tēliem, kas seko cieši viens aiz otra, šo noveli var pieskaitīt groteskās noveles žanram.

Var teikt, ka ar savām anekdotiskās noveles transformācijām J. Ezeriņš liek pamatus turpmākajai groteskās noveles kā anekdotiskās noveles paveida attīstībai latviešu prozā. Līdzīga struktūra ir arī A. Eglīša novelēs. Klasiskas anekdotiskās noveles ir krājumā „Maestro” atrodamās „Dārznieks un viņa zirgs”, „Sacīkste”. Groteskās noveles paveidam pieskaitāma būtu novele „Vārvs”. Tās pamatā ir stāsts par Jūlija Pīpkalēja pārtapšanu dzejniekā Žilā Pipkallā un viņa nāvi. Eglītis ar ironisku smīnu rāda Pipkalla mākslīgi konstruētos skandālus, tomēr dzejnieka negaidītā nāve, nojūkot robežai starp spēli un īstenību, padara to par grotesku noveli. Arī A. Eglītim tāpat kā Ezeriņam centrā ir komisks gadījums.

Arī E. Ādamsona noveles atbilst groteskās noveles modelim. Noveles „Bada spēle” attīstība galvenokārt ir atkarīga no Jura Kalēja izsalkuma pakāpes, kas, protams, pakāpeniski pieaug. Ādamsona stilam raksturīgi dažādi uzskaitījumi un sablīvējumi, kuri bieži vien pāraug pārmērībās, līdz ar to tiem piemīt groteskas raksturs. Īpaši grotesku iespaidu atstāj Kalēja mēģinājumi apmānīt izsalkumu nevis ar ēdienu, bet ar ēdiena attēliem: „Neilgu laiku ēstgribu drusku apmānīja delikatešu, pārtikas preču, augļu tirgotavu un konditoreju izkārtņu, desu, pastēšu, ābolu, cepumu zīmējumu aplūkošana, pie tam pašās pārtikas vielās bada cietējs neskatījās, jo dīvainā kārtā preču zīmējumi izsalkumu vairāk apmierināja nekā pašu preču

¹⁹⁵ Ezeriņš, Jānis. *Noveles*. 53. lpp.

¹⁹⁶ Turpat. 54. lpp.

apskatīšana”¹⁹⁷. Neīsts ēdiens kļūst īstāks par īstu pārtiku. Bads spēlējas ar galvenā varoņa prātu. Tikpat groteski ir varoņa centieni izraisīt sev pretīgumu pret ēdienu: „Viņš domās smalki iztēloja visos sīkumos jūras slimību, cūkas kaušanu, sabrauktu suni, tārpainu gaļu, bet tomēr viss, kas saistīts ar ēšanu – pat gremošanas slimības, atraugas, vēdera krampji –, bada cietējam likās apbrīnojami jauks. Pat sviedru un slapjas, rupjas vadmalas smaka kļuva ļoti sātīga un spējīga apmierināt nežēlīgo izsalkumu.”¹⁹⁸ Ādamsons smalki attēlo izsalkuma mocītā Jura Kalēja izkropļoto pasaules uztveri, kurā riebīgais šķiet patīkams. Mēģinājumi remdēt badu kļūst arvien neprātīgāki, līdz beidzot Kalējs, kura godkāre un pārspīlētā pašcieņa neļauj viņam nekādi izsalkumu remdēt, no biedriem saņem bulciņu, pēc kuras notiesāšanas nolemj rīkot dzīres. Tā ir noveles kulminācija un atrisinājums, kurā vaļa dota visdažādākajām pārmērībām. Paradoksāli, Juris Kalējs nomirst nevis badā, bet gan no ēdiena.

Vēl viens groteskāks novels piemērs ir novele “Jāšana uz lauvas”. Līdz absurdam pārspīlēta ir arī Teodora Alpera greizsirdība. Viņš atbrauc apciemot savu līgavu Idu kūrortā, kur viņa pavada vasaru. Viņas istabā Alpers atrod „pierādījumus” tam, ka Ida viņu krāpj. Viņš pilnībā ļauj savām iedomām pārņemt ne tikai viņa prātu, bet arī izkropļot realitāti viņam apkārt. Ikkatrs nieks kalpo kā apstiprinājums Idas neuzticībai. Par vienu no galvenajiem pierādījumiem kalpo kādā grāmatā atrasts, ar zīmuli atzīmēts fragments, kuru Alpers interpretē, kā pašas Idas domas, teju kā viņas dienasgrāmatu. Absurds ir viņa arguments par to, ka tai jābūt patiesībai, „jo kādēļ gan Ida citādi būtu šīs nenožīmīgās slejas pasvītrojusi, pie tam vēl ar sarkanu un zilu zīmuli!”¹⁹⁹ Katra lieta, ko viņš atrod Idas istabā arvien vairo viņa pārliecību par līgavas neuzticību.

Viņš dodas Idu uzmeklēt sporta svētkos. Sporta svētki raisa asociācijas ar karnevālu un robežu nojaukšanu. Un patiesi Alpers pilnībā pazaudē robežu starp savām iedomām un realitāti, visur redzēdams visļauņāko: „Lūk, tur pie desu telts garšīgi ēda kāda zemnieku ģimene – vēsturniekam šķita, ka tā ir mēra laika orgija.”²⁰⁰ Jāņem vērā, ka Alpers ir vēsturnieks, ko Ādamsons arī uzsver tekstā, līdz ar to viņa iedomas ir viņa vēstures zināšanās balstīti tēli, viņa paša uzkonstruēta realitāte.

Noveles kulminācija ir brauciens karuselī. Alpers seko Idai un viņas diviem pavadoņiem karuselī. Viņš nosēžas aiz muguras Idai uz zelta lauvas. Kad brauciens sākas, Alpers notic, ka dzenas savai līgavai un viņas pavadoņiem pakaļ: „,,Viņi no manis neaizbēgs,”

¹⁹⁷ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 10.lpp.

¹⁹⁸ Turpat. 17. lpp.

¹⁹⁹ Turpat. 176. lpp.

²⁰⁰ Turpat. 186. lpp.

nodomāja vēsturnieks, „drīz es viņus panāksu uz sava kaujas lauvas!”²⁰¹ Bet karuselis griežas uz riņķi, līdz ar to lauva vienmēr paliks aiz tiem dzīvniekiem, kam tas seko. Groteska slēpjas Teodora Alpera iedomā, kas izaug no viena teikuma grāmatā, kas pakāpeniski, taču strauji pieaug līdz biedējošiem apmēriem, līdz Alpers vairs nespēj atšķirt karuseļa dzīvniekus no īstiem dzīvniekiem un karuseļa griešanos no dzīvnieku auļošanas.

Erikam Ādamsonam raksturīgi izmantot tēlus, kas kļūst par noveles vadmotīviem – tie tiek vairākkārt atkārtoti. Novelē „Ķirbji” tie ir „galvas kausa veidīgie ķirbji”, novelē „Abakuka krišana” tas ir vulkāns Popokatepetls un Meksika, savukārt novelē „Stāsts par nagu” tas noteikti ir „platais četrstūrainais nags”. „Tumšsarkanās rozēs” un „killikilliks” tam pašam nolūkam kalpo novelē „Sarkanās asaras”. Tēlu atkārtojums veido savdabīgu struktūru, kura balstīta noveļu varoņu apziņā. Nenoliedzami „Stāstā par nagu” un „Ķirbjos” šis atkārtojums uzsver tēla centrālo un izšķirošo nozīmi. Savukārt vārdi „Popokatepetls” un „killikilliks” paši par sevi ir jocīgi; tiem piemīt jocīgs, neparasts skanējums, kas rada atsvešinošu efektu. Tie ir vārdi, kas, jo biežāk atkārtoti, jo jocīgāki kļūst, kā tas ir gadījumā ar „killikilliku” „Sarkanajās asarās”. Popokatepetls novelē „Abakuka krišana” kalpo par savdabīgu Aleksandra Papīra neprāta katalizatoru. Ne tikai lifta šahta atgādina vulkānu, bet arī pats Aleksandrs Papīrs ir kā dusošs vulkāns, kas reiz tomēr izvirst, gluži kā Popokatepetls, „kas pēc 400 gadu klusēšanas (..) sācis spļaut uguns dubļus”²⁰².

Mazliet citādāku struktūru Ādamsons izmanto novelē „Lielās spodrības gaismā”, kurā vēstīts par Riharda Beitāna apsēstību ar tūrību, kas nonāk līdz galējībai, kad viņš savu ārējo izskatu paceļ augstāk par bērna dzīvību. Beitāns saposies dodas apciemot savu draudzeni Jadvigu, kas ielūgusi aplūkot dāliju kolekciju, bet pa ceļam viņš redz, ka kāds nabadzīgs puisēns rotaļājoties iekrīt mēslu bedrē. Tuvumā nav neviena cita cilvēka, kas varētu palīdzēt glābt zēnu. Beitāns piesteidzas pie mēslu bedres malas, bet nav spējīgs tajā nokāpt, jo nevēlas sasmērēties: „Rihards (..), ieskatīdamies atkal dubļos un zirgu mēslus, atcerējās vecfranču bilžu tepikus, Jadvigu un dāliju kolekciju un riebumā novērsās”²⁰³. Zēnu izglābj kāds vecticībnieks, kurš bez kavēšanās ielec bedrē. Rihards cenšas atvairīt pašpārmetumus: „Vai tad mani brūnie zamša cimdi, kas viegli iesvaidīti ar magnoliju smaržūdeni, nav vairāk vērts kā šāda pamesta zēna dzīvība?”²⁰⁴ Bērna dzīvība tiek pielīdzināta cimdiem, un arīdzan atzīta par mazāk vērtu. Ironiskā veidā Ādamsons parāda šausminošo cietsirdību, pat cinismu ar kādu

²⁰¹ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 190. lpp.

²⁰² Turpat. 154. lpp.

²⁰³ Turpat. 106. lpp.

²⁰⁴ Turpat. 107. lpp.

augstākam sociālajam slānim piederošais Rihards Beitāns ir gatavs pieļaut zemākam sociālajam slānim piederīga cilvēka nāvi.

Beitāna sirdsapziņa tomēr liek viņam nožēlot savu rīcību un uzdot sev jautājumu: „Kurš ir tīrāks: vai es – tik apkopies un uzposies cilvēks, vai skrandās tērptais vecticībnieks?”²⁰⁵ Ja stāsta sākumā Rihards Beitāns „nezināja lielākas un pazemojošākas ciešanas par netīrību”²⁰⁶, tad pēc gadījuma ar zēnu „arvien vairāk viņš sāka kaunēties savas tīrības. Šis kauns strauji pieauga un pārvērtās bailēs – bailēs no visa, kas spodrs, un beidzot – baigā riebumā”²⁰⁷. Ādamsons veiksmīgi izmanto antitēzi, lai parādītu, kā Beitāna hiperboliskās bailes no netīrības pāraug tāda paša mēroga bailēs no liekuļotās ārējās tīrības, kas negarantē dvēseles skaidrumu un mieru. Stāsta sākumā Ādamsons rāda Beitānu, kuram „patika pirmssvētku dienas, kad pagalmos žūst veļa, kad veikalu skatlogi lepojas ar smalku audeklu un kad ļaudis steidzas mājās ar spodras veļas sainīšiem – kad visu pasauli it kā apņēma lielas spodrības maigā gaisma”²⁰⁸ (pasvītrojums mans – E. M.). Stāsta beigās: „Kad pēc paveiktā darba viņš izgāja uz lieveņa (..) viņa ārējais izskats gan atgādināja mēslu vedēju, kad tas dara savu darbu, bet viņš beidzot jutās gaišs, viegls un tīrs, kā cilvēks, kuru apņēma lielas spodrības maigā gaisma”²⁰⁹ (pasvītrojums mans – E. M.). Pats būdams tīrs, Beitāns tīrību redz sev visapkārt, ārpus sevis, bet, pēc smaga un netīra darba, ārēji netīrs, viņš sajūt šo „lielās spodrības gaismu” sevī pašā, savā dvēselē.

Ja Ezeriņa novelēs pamatā ir anekdotisks, komisks notikums, tad Ādamsona novelēs tā ir līdz galējībai pārspīlēta rakstura īpatnība (pretstatā īpašībai). Piemēram, Jura Kalēja pārspīlētā un liekuļotā augstprātība liek viņam mirt badā. Pārspīlējums ir tik galējs, ka tas kļūst grotesks. Ādamsons kāpina spriedzi līdz negaidīts pavērsiens, vai nu varoņiem liek aptvert savu kļūdu, vai arī iet bojā.

3.4. Groteska kā pasauleskatījums

Lai arī par raksturīgāko attieksmi modernismā uzskata ironiju, tomēr nevar izslēgt groteskas kā nozīmīga pasauleskatījuma klātbūtni. Jāņa Ezeriņa, Kārļa Zariņa un Anšlava Eglīša pasauleskatījums galvenokārt ir balstīts ironijā. Viņi par saviem varoņiem un viņu dīvainībām labprāt ironiski smīn, jo viņu varoņi nav labojami, groteska tiem nepalīdz palūkoties uz sevi no cita skatpunkta. Šo rakstnieku novelēs atrodams daudzveidīgs groteskas

²⁰⁵ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 110. lpp.

²⁰⁶ Turpat. 104. lpp.

²⁰⁷ Turpat. 110. lpp.

²⁰⁸ Turpat. 104. lpp.

²⁰⁹ Turpat. 114. lpp.

pielietojums. Jāņa Ezeriņa novelēm raksturīgais apvērsums noveles beigās, kas rada gan biedējošu, gan komisku iespaidu, parasti atklāj kādu negaidītu patiesību, kas izrauj novelē attēlotajiem personāžiem pamatu zem kājām, pārsteidzot ar gandrīz neiespējamām un fantastiskām sakritībām. Arī Ezeriņam cilvēks ir rotaļlieta kāda augstāka spēka rokās, jo citādāk viņa veidotās sakritības skaidrot nav iespējams. Tomēr ironiskais skatījums un ironiskais tonis pārmāc grotesku. Lai arī Ezeriņa tēlotā pasaule ir tāda, kurā iespējams nepazīt pazīstamo, sajaukt mērķaķi ar cilvēku, tomēr tā ir absurdas ironijas pasaule, kurā parādās groteski mirkļi. Viņa novelēs neparādās vēlāk Anšlavam Eglītīm un Erikam Ādamsonam raksturīgie pārspīlētie sablīvējumi. Viņš lielā mērā vēl ir saistīts ar reālistisko rakstniecības tradīciju, tomēr liek gan žanra pamatus, uz kuriem savas noveles būvē Ādamsons un Eglītis. Tādas noveles kā „Burbeka tēvs” un „Lietavas”, kurās koncentrētā formā aprakstīts viens notikums cilvēka dzīvē, kas Burbeka tēvam ir mūža centrālais notikums, bet vēstītājam „Lietavās” tikai atsevišķs spilgts mirklis viņa dzīvē, nenoliedzami ietekmē arī Eriku Ādamsonu, kurš līdzīgi veido noveles „Ķirbji”, „Sarkanās asaras”, „Jāšana uz lauvas”. Tikai, kā jau teikts, minētajās Ādamsona novelēs groteska palīdz palūkoties uz lietām no cita skatpunkta, ieraudzīt pašiem sevi citā gaismā, kamēr Ezeriņa novelēs tā pauž mirkļa ekspresiju bez pašrefleksijas. Par to vedina domāt secinājums, ka Ezeriņam centrālais ir notikums, kamēr Ādamsonu vairāk interesē rakstura īpatnība.

Linarda Laicena pasaules uzskats arī ir balstīts ironijā, groteska viņam kalpo kā ekspresionisma izteiksmei raksturīga tēla izteiksmes līdzeklis. Cilvēka pielīdzināšana funkcionālam priekšmetam, Laicena gadījumā mēbelei, ir raksturīga vācu ekspresionismam, kas kalpojās par iedvesmu Laicena daiļrades attīstībā. Viņa novelē “Mēbelīgā Rīga” arī izteikts pamudinājums sacelties pret cilvēkiem-mēbelēm, pret “mēbeļu” dominanci pār gara dzīvi, aicinot iznīcināt veco, novelē tā ir dzīvokļa saimniece, kas ir attēlota kā tipiska Rīgas vidusšķiras sastāvdaļa, jo to pārveidot nav iespējams. “Mēbeļslimību” var ārstēt tikai ar nāvi. Var teikt, ka Laicena novele ir veidota ekspresionisma virzienam atbilstošā estētikā, un groteska izmantota kā šīs estētikas sastāvdaļa.

Arī Anšlavs Eglītis uz pasauli galvenokārt raugās ar ironiju, tomēr novelē „Jaunā Fiūme”, kurā atainota Šveices N. kūrvieta viesnīcas „Šamoā” ar tuberkulozi slimo iemītnieku dzīve, groteska pārmāc ironiju. Nemitīgais nāves tuvums savienojumā ar slimnieku izmisīgo vēlmi dzīvot, kas izpaužas dažādās izpriecās, iegūst grotesku raksturu. Viņu slimības izpausmju radītie ārējie defekti rādīti komiski, bet tie ir arī dziļi traģiski, jo liecina par drīzu nāvi. Tomēr citās novelēs, lai arī tajās atrodami groteski tēli un salīdzinājumi, Eglīša pasauleskatījums ir izteikti ironisks. Ar ironiju viņš apraksta jauno aktieri Jāni Rožozolu

novelē „Jaunais Fortinbrass”, tāpat Eglītis raksta par dzejnieku Žilu Pipkallu jeb Jūliju Pīpkalēju un viņa sarakstīto dzeju.

Ādamsonam raksturīga modernisma interese par neikdienišķo, slimo, kas atklājas sakāpinātā un pārspīlētā indivīda reakcijā uz ārējo realitāti. Šajā sakāpinājumā robežas starp iedomu un realitāti, nošķirums starp cilvēku un ārējo pasauli zūd. Ironija šim pārspīlējumam piešķir komismu, lai arī vairumā gadījumu tas balansē uz ārprāta robežas. Tā tas ir, piemēram, novelē „Abakuka krišana”, kurā Aleksandrs Papīrs, zaudē spēju atšķirt iedomas no realitātes, viņa bailes no neiebūvēta lifta šahtas pārvēršas par apsēstību, kas beigās ved viņu nāvē. Ādamsona pasaules skatījumā cilvēku vada nezināms spēks un situācijas iznākumu nosaka gadījums, sakritība kā tas ir, piemēram novelē „Ķirbji”, kurā tieši saimnieka Jēkaba noskūtā galvaskausa līdzība ar ķirbi kalpo par iemeslu viņa nāvei. Cilvēks ir kā marionete, rotaļlieta kāda augstāka spēka rokās, kas var būt gan labvēlīgs, gan naidīgs. Ar groteskas palīdzību šo spēku iespējams atklāt. Skatījums uz cilvēku kā uz marioneti Ādamsona mākslā liek vilkt paralēles ar Eiropas romantismā atrodamo skatījumu uz cilvēku kā lelli.

Ādamsonam netrūkst ironijas, tomēr Ādamsona varoņu galēji sakāpinātā pasaules uztvere pārkāpj ironijas robežas, un līdzās komiskajam arvien ir ne tikai skumjas, bet arī dziļa traģisma apjauta. Eriks Ādamsons, izmantojot jau uzrādītos paņēmienus – sablīvējumus, pārspīlējumus, konkrētu tēlu atkārtojumu, kāpinājumu – , rada no cilvēka atsvešinātas pasaules iespaidu.

Erika Ādamsona prozā groteska daudzkārt ir ārkārtīgi smalka un nešaubīgi ieraugāma ciešā saistībā ar ironiju, pat absurdu. Jau pats prozas krājuma „Smalkās kaites” nosaukums zināmā mērā ietver norādi uz grotesku. Kaite – slimība, tātad novirze no kaut kā, kas varētu būt uzskatāms ar veselu, nobīde no parastā un normālā. Ādamsona gadījumā tas bieži būs kontrasts starp ārēji veselo un iekšēji slimo. Par Ādamsona prozu spriež Benita Smilktiņa: „Psihisku vai rakstura īpatnību apsēstie noveļu varoņi apzinās savas „kaites” un arī cenšas pret tām cīnīties. Vienam tā izpaužas, kā pārliecīga tīrības mānija, otram – morālās nepilnvērtības apziņa, trešajam – iekšējā pārsmalcinātībā. (..) Sižetu virza nevis notikums, personāžu savstarpējās attiecības, bet to veido dažādu slimīgu izjūtu pakāpeniska attīstība, saspringsana, vissīkāko izjūtu fiksācija.”²¹⁰ Eriks Ādamsons rāda varoņus, kuru dīvainības atklājas viņiem pašiem neparastās situācijās, tomēr stingri pieturoties pie realitātes. Sagrozīta un naidīga ir nevis varoņu ārējā pasaule, bet gan viņu pašu iekšējā, garīgā pasaule.

Sīkai psiholoģisko izjūtu fiksācijai groteskajā pasauleskatījumā ir liela nozīme, jo robežas saplūst un izzūd tieši personas apziņā, nevis ārējā pasaulē. Ārējās pasaules

²¹⁰ Smilktiņa, Benita. *Latviešu novele*. 211. lpp.

deformācijas ir iedomātas, atsevišķi realitātes elementi saasina uztveri un, būdami svešādi pazīstami, modina apspiestas vēlmes, emocijas, atklāj Ādamsona attēlotajiem cilvēkiem viņu kļūdas, kas atsevišķos gadījumos ļauj laboties, bet citos varoņus pazudina. Tātad var teikt, ka atsevišķos gadījumos ar grotesku tēlu palīdzību tiek panākta robežu atjaunošana un nostiprināšana, tad, kad tās jau pārkāptas, kā tas ir, piemēram, ar Rihardu Beitānu noveles „Lielās spodrības gaismā”. Pārkāpdams robežu, kurā viņš pielīdzina bērna dzīvību saviem brūnajiem ādas cimdiem, atzīdams pēdējos par vērtīgākiem, viņš saskata kļūdu savos un arī apkārtējo morālajos uzskatos. Tajā pašā laikā tiek nojaukta robeža starp tīro un netīro. Noveles beigās Beitāns, būdams fiziski netīrs, jūt garīgu skaidrību: „Kad pēc paveiktā darba viņš izgāja uz lieveņa (..) viņa ārējais izskats gan atgādināja mēslu vedēju, kad tas dara savu darbu, bet viņš beidzot jutās gaišs, viegls un tīrs, kā cilvēks, kuru apņēma lielas spodrības maigā gaisma.”²¹¹ Groteskais pārspīlējums palīdz veikt vērtību pārvērtēšanu. Var pat teikt, ka groteska vairākiem varoņiem kalpo kā pašatklāsmes instruments.

Erika Ādamsona tēlotā pasaule ir galvenokārt pilsētas izglītotās vidusšķiras pasaule. Šķiet, ka tieši pilsētas vide ir telpa, kurā var augt un attīstīties dažādas uz neprāta balansējošas iedomas. Ādamsona pasaulē arī galvenokārt šo iedomu rašanos pastiprina izglītība, kas ļauj uzburt eksotiskus tēlus, kuri mazāk izglītotiem cilvēkiem varētu būt pilnīgi sveši. Varbūt tieši tādēļ, ka Juris Kalējs novelē „Bada spēle” ir izglītots pilsētnieks, viņam kareivju rokas atgādina magnoliju nevis dadžu lapas. Tāpat arī pārspīlēti greizsirdīgais Alpers ir vēsturnieks, ko Ādamsons arī uzsver tekstā, līdz ar to viņa iedomas ir viņa vēstures zināšanās balstīti tēli, viņa paša uzkonstruēta realitāte.

Pilsētas telpa nenoliedzami ir modernisma telpa. Pilsētas dzīves kontrasti un pārmērības izpaužas groteskos tēlos. Nozīmīgi, ka Ādamsona atveidotā pasaule galvenokārt ir miera laika pasaule, kurā karš neeksistē pat atmiņās. Vienīgais izņēmums ir novele „Ķirbji”, kuras notikumi risinās Pirmajā pasaules kara laikā. Bet tieši miera apstākļi ļauj izveidoties Ādamsona atveidotajiem cilvēkiem, ļauj pārspīlēt maznozīmīgas, izteikti individuālas psihiņas problēmas. Šajā pasaulē dzejnieks Avots novelē „Sarkanās asaras” tragiski uztver to, ka nav ielūgts uz balli pie fabrikanta Balmaņa; šajā pasaulē bērna dzīvībai var būt mazāka vērtība nekā cimdu pārim („Lielās spodrības gaismā”).

Ādamsons ar groteskas palīdzību pasmejas par cilvēkiem piemītošām dīvainībām, tās pat mazliet izsmej, it kā raugoties no pārākuma pozīcijām, kas lasītājam liek domāt – es gan tā nedarītu, ar mani tā nenotiktu. Tomēr, lai arī Ādamsona tēlotie indivīdi ir apveltīti ar dīvainām rakstura īpatnībām, tomēr tie citādi nav neparasti cilvēki. Tie ir izglītotās vidusšķiras pārstāvji

²¹¹ Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites*. 114. lpp.

– studenti, skolotāji, ierēdņi, rakstveži, vēsturnieki, kurus arī var uzskatīt par Ādamsona noveļu mērķauditoriju. Līdz ar to rakstnieka rādītās dīvainības izpaužas šķietami parastos un normālos cilvēkos, kas liek domāt par katrā cilvēkā mītošajām dīvainībām, „smalkajām kaitēm”. Tātad ar groteskas palīdzību Ādamsons liek lasītājiem paraudzīties uz sevi no cita skatpunkta. Nedrīks aizmirst arī, ka „smalkās kaites” kļūst par apzīmējumu visai 20. gadsimta 30. gadu latviešu modernisma novelistikai.

Ādamsona novelēs groteskais pasauleskatījums izpaužas visspilgtāk, jo, līdz galējam pārspīlējumam novestas, “smalkās kaites” atvešina ikdienas pasauli, padara to nesaprotamu, kā arī uzsver subjektīvo skatījumu uz pasauli, kas raksturīgs modernismam. Ar groteskas palīdzību Ādamsons tiecas atveidot apziņas un psihe darbību, kas ir galvenais modernisma intereses objekts.

NOBEIGUMS

Veicot padziļinātu ieskatu groteskas attīstības vēsturē un tās teorētiskajās interpretācijās, var secināt, ka par spīti dažādam transformācijām gadsimtu gaitā, groteska tomēr nemainīgi saglabājusi pretrunību un divdabību, kas ietverta jau tās pirmizpausmē – Nerona pilī „Domus aurea” atrastajos zīmējumos. Tajos savijās nesavienojamu sfēru – cilvēciskā, dzīvnieciskā, augu, arhitektūras – formas, tas ir, tika nojauktas robežas starp nesavienojamām sfērām. M. Bahtina izpratnē renesansē groteska bija cieši saistīta ar karnevāla kultūru, kurā, līdzīgi kā zīmējumos, tika nojauktas robežas starp sabiedrības šķirām, kā arī starp cilvēku un ārējo pasauli. Tas izpaudās groteskas izteikti ķermeniskajā raksturā, kas Fransuā Rablē romānā “Gargantija un Pantagriels” tiek parādītā gan galēji pārspīlētos ķermeņa izmēros, gan arī tiem atbilstoši pārspīlētās ķermeņa funkcijās.

17. un 18. gadsimtā groteska savu izpausmi rod karikatūras žanrā gan vizuālajā mākslā, gan literatūrā. Saikne ar karnevālu saglabājas delartiskās komēdijas žanrā. Klasicisma prasība pēc cēlā un ideālā atainojuma mākslā groteskas izmantojumu augstās mākslas žanros, kuriem nepieder ne karikatūra, ne delartiskā komēdija, izslēdz. Tā atdzimst un jaunu spēku iegūst romantismā, kas savukārt kļūst par būtisku impulsu modernisma attīstībai. Romantismā groteska pilnībā pāriet cilvēka individuālajā izpausmes sfērā un tajā jaunu spēku iegūst līdzās komiskajam esošais baisais, kas izpaužas E. A. Po, E. T. A. Hofmaņa un citu 19. gadsimta pirmās puses rakstnieku daiļradē. Te līdzīgi kā modernismā groteska palīdz nojaukt robežu starp iztēli un īstenību, reālo un fantastisko, nozīmi iegūst pretstatu vienība. V. Igo grotesku izvirza par realitātes patiesa atainojuma sastāvdaļu, jo dzīvē cēlais un groteskais pastāv vienotībā. 19. gadsimta reālisms savukārt tiecas saglabāt groteskas saikni ar karikatūru. 19. gadsimta otrajā pusē atkal atdzimst romantismā balstītas mākslinieciskās idejas, kas izpaužas simbolisma un dekadences kā agrīnā modernisma mākslā, kurā būtiska ir interese par riebīgo un neglīto, kas kļūst par groteska izpausmes sfēru.

19. gadsimta otrajā pusē latviešu literatūras procesi ciešāk saslēdzas ar Eiropas literārajiem procesiem, taču īsā laika posmā gūst to dažādo kultūras tipu pieredzi, kuri Eiropas mākslā dominējuši vairākus gadu desmitus. Vienlaicīgi 19. gadsimta otrajā pusē latviešu mākslā eksistē gan Eiropas romantisma, gan reālisma, gan arī simbolisma un dekadences mākslas ietekmes. Tieši agrīnā modernisma māksla rod ciešākus saskares punktus ar aktualitātēm Eiropas mākslā, tāpēc latviešu dekadentus, sekojot Bodlēra un Vailda paraugiem, arī interesē neglītais, tiek uzsvērts galējs individuālisms, dominē subjektīvs pasauleskatījums.

20. gadsimta sākumā Eiropas literatūrā groteska ieplūst šausmu un fantastikas literatūras žanros, bet latviešu literatūrā šāda tendence nav novērojama. Ja Eiropas literatūrā gan pirms, gan pēc Pirmā pasaules kara groteskai ir nozīmīga vieta avangarda mākslas virzienos – ekspresionismā, futūriskā un sirreālismā, tad šo virzienu ietekmes latviešu literatūrā galvenokārt ienāk tikai pēc Pirmā pasaules kara, kā arī atsevišķi virzieni latviešu literatūrā nenoformējas. Tomēr ir redzamas, piemēram, ekspresionisma estētikas izpausmes Linarda Laicena novelē “Mēbelīgā Rīga”, kurā groteska iekļaujas kā šīs estētikas elements.

20. gadsimtā grotesku kultūras pētniecībā aktualizē M. Bahtins ar darbu „Fransuā Rablē daiļrade un viduslaiku un renesanses smieklu kultūra”, kas pirmoreiz tiek publicēts 1965. gadā. Šis pētījums iniciē jaunu groteskas teoretizācijas posmu. Grotesku var saprast kā nesavienojamu parādību neatrisinātu sadursmī. Galvenokārt šī sadursme veidojas starp smieklīgo un baiso, pretīgo. Groteska nojauc robežas starp šķirtām, heterogēnām kategorijām, veidojot savienojumus, piemēram, starp cilvēcisko un dzīvniecisko, cilvēkiem un augiem, dzīvo un nedzīvo, gluži tāpat kā Nerona pilī atrastajos zīmējumos un to atdarinājumos. Šādi hibrīdi savienojumi rada pretrunīgu to uztvērēja reakciju, kad nav skaidrs, vai baidīties vai smieties. Groteskai piemīt atsvešinošs raksturs, jo tās neparastie savienojumi ienes fantastiskā, haotiskā elementu ikdienas realitātē. Groteskas raksturīgas pazīmes ir pārspīlējums un deformācija, kas ir savstarpēji saistītas. Pārspīlējums izpaužas kādas parādības veseluma vai atsevišķas daļas pārspīlējumā, kas ļauj saistīt grotesku ar karikatūras žanru. Deformācija galvenokārt izpaužas kā fiziska kroplība, liekas vai trūkstošas ķermeņa daļas, slimība, bet tā var būt arī apziņas deformācija. Groteskā eksistējošā nesavienojamo parādību neatrisinātā sadursme nedrīkst tikt atrisināta, bailes nedrīkst pārmākt smieklus vai otrādi, citādi groteska pārstāj eksistēt.

Grotesku literatūrā iespējams uzlūkot trīs līmeņos: kā teksta poētikas elementu, žanru jeb un pasaulskatījumu. Šie trīs līmeņi izpaužas arī latviešu modernisma novelē. Atbilstoši Eiropas modernisma paradigmai arī latviešu modernisma novelē dominē subjektīvs skatījums uz pasauli, realitātes atainojums caur subjektīvas apziņas prizmu. Deformēta apziņa realitāti redz izkropļotā veidā, kā svešu, naidīgu, nesaprotamu, pārspīlētu.

Ezerīnam, Zariņam, Eglītim un Ādamsonam groteska manifestējas salīdzinājumos, kuros tiek nojaukta robeža starp cilvēku, dzīvnieku un augu sfērām, kas ir viena no raksturīgākajām groteskas izpausmēm. Laicena novelē “Mēbelīgā Rīga” groteskas izmantojums iekļaujas ekspresionisma estētikā, nojaucot robežu starp cilvēku un lietu, tas ir, dzīvo un nedzīvo. Ādamsona novelēs šādi salīdzinājumi rada eksotiskus, neparastus tēlus.

A. Eglīša novelēs groteska bieži izpaužas cilvēku portretējumā, kas ir izteikti vizuāls un mudina vilkt paralēles ar karikatūrām. Eglītis pārspīlēti sīki un detalizēti apraksta, var pat

teikt izzīmē katru cilvēka ķermeņa sastāvdaļu, radot sajūtu, ka cilvēks ir salikts no atsevišķām daļām, arī kopumā radot deformācijas iespaidu. Viņš arī apraksta reālas ķermeņa deformācijas, kas ir tuberkulozes rezultāts. E. Ādamsons savukārt atklāj indivīdu psihes deformācijas, kas balansē uz neprāta robežas, pārspilējot kādu rakstura īpašību vai maznozīmīgu sīkumu padarot par noveles centrālo elementu (Vilmas Serdes nags novelē “Stāsts par nagu”). Modernismam ir raksturīgi būtisko un maznozīmīgo uztvert kā vienlīdz svarīgus. Ādamsona novelēs sīkumam tiek piešķirta galēji pārspilēta nozīme.

Eiropas modernismam atbilstošas karnevāla un groteskas attiecību transformācijas novērojamas arī latviešu modernisma novelē. Karnevāls kļūst par indivīda zemapziņas izpausmes lauku, kurā svešais ir pazīstams un pazīstamais svešs. Līdzīgi ir arī ar dubultnieka tēmu, kas atklāj modernismam raksturīgo sašķelto un pretrunu plosīto personību, kā tas ir J. Ezeriņa novelē „Bendesmaiss” un E. Ādamsona novelē „Sarkanās asaras”. Raksturīga ir groteska nesaderība starp tēlu iedomām un patieso realitāti. 20. gadsimta 30. gadu novelistikai sevišķi raksturīgs groteskas kā teksta poētikas elementa izmantojuma veids ir ar sablīvējumiem panāktas pārmērības, kas uzsver realitātes nesaderību ar iedomām, kā arī indivīdu sakāpināto uztveri.

J. Ezeriņa izveidoto Bokačo anekdotiskās noveles transformāciju, ko var nodēvēt par grotesko noveli, savā daiļradē pārņem A. Eglītis un E. Ādamsons, kas arī to transformē tālāk. Ezeriņš līdzīgi Bokačo izmanto anekdotisku gadījumu, bet šī gadījuma atrisinājums ir negaidīti radikāls un šokējošs: par mērkaķi pārgērbies cilvēks izrādās “īsts un neviltots mērkaķis” (te tiek nojaukta robeža starp cilvēku un dzīvnieku). Groteskie elementi tiek virknēti viens aiz otra pieaugošā intensitātē, novedot pie kulminācijas – apvērsuma, kas rada atsvešinošu un mulsinošu efektu. Līdzīgu modeli izvēlas gan Eglītis, gan Ādamsons. Ādamsons tomēr komiskas situācijas vietā izvēlas galēji pārspilētu, līdz ar to grotesku, cilvēka rakstura īpatnību. Šķiet, tieši groteskā novele kā anekdotiskās noveles paveids ir sevišķa latviešu modernisma noveles īpatnība sastatījumā ar Eiropas 20. gadsimta sākuma modernismu.

Ja grotesku aplūko pasauleskatījuma līmenī, līdzīgi kā latviešu literatūzinātnē ironiju problematizējai L. Kadaša, tad var secināt, ka 20. gadsimta 20. gadu modernisma novelistikai raksturīgs izteikti ironisks skatījums, bet 30. gadu novelistikā notiek pārbīde uz grotesku, kas jo sevišķi spilgti pamanāma E. Ādamsona prozas krājumā „Smalkās kaites”. Groteskais pasauleskatījums tiecas izaicināt priekšstatus par normalitāti, likt lasītājiem pašiem paraudzīties uz sevi no jauna skatpunkta, jo pazīstamās un ierastās robežas ar groteskas palīdzību ir nojauktas. Ādamsona apzināti pārspilētās indivīdu „smalkās kaites” var uztvert kā izglītotajiem pilsētniekiem raksturīgas dīvainības, kuras var attīstīties tikai pilsētas vidē un

tikai miera apstākļos. Tātad var apgalvot, ka no groteskā pasauleskatījuma pozīcijām Ādamsona tēliem piemītošās rakstura dīvainības ir gan tipiskas, gan arī neparastas. Tāpēc „smalkās kaites” kļūst par apzīmējumu 20. gadsimta 30. gadu novelistikai kā tipiski netipiskā atainojumam. Tā arī ir latviešu literatūras savdabīga parādība, kam Eiropas 20. gadsimta sākuma modernismā analoga nav. Lai gan subjektīvās apziņas izpausmes un realitātes tvērums ir būtiska modernisma sastāvdaļa, tomēr tā aktualizācija tādā veidā, kā tas redzams E. Ādamsona un viņa laika biedru novelistikā, nenotiek. Eiropas gadsimta pirmās puses modernismu Z. Freida ietekmē daudz vairāk interesē zemapziņa, kā arī sapņi, kas īpašu nozīmi iegūst sirreālismā, kur arī groteska rod savu izpausmi. Latviešu modernisma novelistika tomēr daudz ciešāk ir saistīta ar realitātes un indivīda attiecībām, neietiecoties tik dziļi sapņu un zemapziņas sfērā.

Kopumā var secināt, ka groteska latviešu modernisma novelē gūst raksturīgas izpausmes, uzlūkota kā teksta poētikas elements. Grotesku uzlūkojot no žanriskām pozīcijām, var secināt, ka latviešu modernisma novelistikā J. Ezeriņa ietekmē veidojas sevišķs anekdotiskās noveles paveids – groteskā novele, ko pārņem arī 20. gadsimta 30. gadu latviešu novelistika. Grotesku paceļot pasauleskatījuma līmenī, tā E. Ādamsona daiļradē izpaužas galēji pārspīlētās psihes un rakstura īpatnībās, kas kļūst par tipisku tematu latviešu 30. gadu novelistikā.

TĒZES

1. Groteska ir komplekss estētisks fenomens, kura pamatā ir nesavienojamu parādību neatrisināta sadursme. Šī sadursme veidojas starp smieklīgo un šausmīgo.
2. Groteska nojauc robežu starp heterogēnām sfērām, apvienojot cilvēku, dzīvnieku, augu un lietu pasaules.
3. 16. gadsimtā groteska izpaužas vizuālajā mākslā, bet tā kā karnevāla kultūras pamatelements iekļaujas Fransuā Rablē romānā „Gargantija un Pantagriels”.
4. 17. un 18. gadsimtā groteska kļūst par karikatūras žanra sastāvdaļu vizuālajā mākslā un literatūrā un pastāv karnevāla kultūras transformācijā – delartiskajā komēdijā.
5. 19. gadsimta sākumā romantisms aktualizē groteskā esošo biedējošo elementu; ar groteskas palīdzību tiek nojaukta robeža starp iztēli un īstenību, starp fantastisko un reālo.
6. Dekadences un simbolisma mākslinieku interese par neglīto un riebīgo, aktualizē grotesku 19. gadsimta otrajā pusē.
7. 20. gadsimta sākuma Eiropas modernismā grotesku izmanto avangarda virzieni: ekspresionisms, futūrisms, sirreālisms.
8. Groteskai raksturīgs atsvešinošs efekts – tā ir fantastiskā, haotiskā manifestācija ikdienas realitātē.
9. Groteskai ir raksturīgs veseluma vai tā daļas galējs pārspīlējums, deformācija un hibriditāte.
10. Groteskas pamatā ir šausmu un humora līdzība, kuras pamats meklējams nesaderības teorijā.
11. Groteska izraisa mulsināšu emocionālo reakciju; ironija, balstoties uz intelektuālas sapratnes, rada komisku efektu.
12. Groteska ir emocionāla pretruna, paradokss ir loģiska pretruna.
13. Grotesku iespējams uztvert trīs līmeņos: kā teksta poētikas elementu, kā iespēju žanru transformāciju kā pasauleskatījumu.
14. Latviešu literatūrā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā attīstās agrīnais modernisms. Tā paraugs ir Eiropas dekadences un simbolisma māksla.
15. Atsevišķu latviešu rakstnieku daiļradē pēc Pirmā pasaules kara ir ieraugāmi ekspresionisma estētikai raksturīgi elementi; tas redzams groteskas izmantojumā Linarda Laicena daiļradē.

16. Groteska kā teksta poētikas elements latviešu literatūrā atklājas salīdzinājumos, tēlu portretējumā, pārmērīgos sablīvējumos, karnevāla, dubultnieka, slimības – tuberkulozes, psihisku deformāciju – tematikā.
17. Jānis Ezeriņš latviešu literatūrā liek pamatus groteskajai novelei kā anekdotiskās noveles žanra paveidam.
18. Groteskā noveles paveids ir savdabīga latviešu modernisma parādība.
19. Kārļa Zariņa un Aleksandra Čaka novelēs groteska tiek izmantota kā teksta poētikas elements – salīdzinājumos un tēlos.
20. Anšlava Eglīša novelēs groteska kā teksta poētikas elements tiek izmantota tēlu portretējumā, tuberkulozes slimnieku atainojumā. Rakstnieks savā daiļradē izmanto Jāņa Ezeriņa dibinātās groteskā noveles paveidu.
21. Erika Ādamsona novelēs groteska kā teksta poētikas elements ietverts sablīvējumos, salīdzinājumos, atsvešinošu tēlu atkārtojumā. Efekts tiek pastiprināts ar grafiskiem izcēlumiem tekstā.
22. Eriks Ādamsons transformē Jāņa Ezeriņa groteskā noveles paveidu, anekdotiska gadījumā vietā par centrālo padarot indivīda rakstura īpatnību
23. Groteska kā pasauleskatījums atklājas E. Ādamsona prozas krājumā „Smalkās kaites”; krājumā atveidotas tipisku cilvēku netipiskas rakstura un psiķes īpatnības.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Akuraters, Jānis. *Kopoti raksti 12 sēj.* Rīga: J. Rozes apg., 1925. – 10. sēj.
2. Ādamsons, Eriks. *Smalkās kaites.* Rīga: Valters un Rapa, 2007. – 235 lpp.
3. Bahtins Mihails. Karnevāls un literatūras karnevalizācija. *Grāmata.* Nr. 6, 1991. 46. – 52. lpp.
4. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World.* Bloomington: Indiana University Press, 1984. – 484 lpp.
5. Balodis, Andrejs. Variācijas par Sērena Kirkegora ironijas konceptu. Latvijas Universitāres Filozofijas un socioloģijas institūts. *Kirkegoriskie lasījumi* (red. Velga Vēvere). Rīga: Latvijas Universitātes aģentūra LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2014. 133. – 163. lpp.
6. Barasch, Frances K. The Grotesque as a Comic Genre. *Modern Language Studies.* Vol. 15, No. 1, Winter, 1985. 3. – 11. lpp.
7. Baudelaire, Charles. On the Essence of Laughter. In: *Mirror of art: critical studies.* Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1956. p.131. – 154.
8. Benuā-Dizosuā, Annika, Gijs Fontēns (red.). *Eiropas literatūras vēsture: hrestomātija.* Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2013. – 991 lpp.
9. Carrol, Noël. Art, Narrative, and Emotion. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – Pp. 215 – 234.
10. Carrol, Noël. Horror and Humor. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – Pp. 235 – 253.
11. Childs, Peter. *Modernism.* London, New York: Routledge, 2000. 248 lpp.
12. Čaks Aleksandrs. *Raksti 5 sējumos.* Rīga: Izdevniecība “Liesma”, 1974. – 4. sēj.
13. Dambergs, Valdemārs. *XX. gadusimtenis latviešu rakstniecībā.* Rīga: Valters un Rapa, 1932. – 14 lpp.
14. Edwards, Justin D., Rune Graulund. *Grotesque.* London and New York: Routledge, 2013. – 161 lpp.
15. Eglītis, Anšlavs. *Maestro.* Rīga: Jumava, 2006. – 340 lpp.
16. Eko, Umberto. *Neglītuma vēsture.* Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2008. – 450 lpp.
17. Ezeriņš, Jānis. *Noveles.* Rīga: Atēna, 1998. – 494 lpp.
18. Harpham, Geoffrey. The Grotesque: First Principles. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Vol. 34, No.4., Summer, 1976. Pp. 461- 468.
19. Hoffman, E. T. A. *The Sandman.* Penguin Books, 2016. – 53 lpp.

20. Hugo, Victor. Preface from Cromwell. In: *The Essential Victor Hugo*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2004. – 576 lpp.
21. Jansons-Brauns, J. Fauni vai klauni? Piezīmes par mūsu jaunāko rakstniecību. *Latviešu literatūras kritika: rakstu kopojums. 5 sēj.* Sast. A. Grigulis, V. Austrums, A. Ambainis. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956 – 1964. – 2. sēj.
22. Kadaša, Lilita. Ironija un modernisms. *Grāmata*. Nr.6. 1991, Nr. 6. 59. – 61. lpp.
23. Kafka, Francs. *Stāsti*. Rīga: Atēna, 2001. – 247 lpp.
24. Kalniņa, Dzidra. Dažas piezīmes par grotesku mūsdienu Rietumu literatūrā. *Karogs*. 1968, Nr. 4. 134. -141. lpp.
25. Kaudzītes Reinis un Kaudzītes Matīss. *Mērnīeku laiki*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība. 1955. – 500 lpp.
26. Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Translated from the German by Ulrich Weisstein. New York, Toronto: Indiana University Press, 1966. – 224 p.
27. Kursīte, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā un mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999. – 524 lpp.
28. Kušnere, Sīgita. Kara pārvērstā pasaule Edvarta Virzas dzejā un tēlojumos. *Civilizāciju karš? Pirmais pasaules karš ideoloģijās, mākslās un atmiņās. Latvijas versijas*. Rīga: Zinātne, 2015. 69. – 84. lpp.
29. Laicens, Linards. *Raksti deviņos sējumos*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. – 2. sēj.
30. Möser, Justus. *Harlequin or, a Defence of the Comically Grottesque*. London: W. Nicoll, 1766. 104 lpp.
31. Mūsu mākslas motīvi. *Latviešu literatūras kritika: rakstu kopojums. 5 sēj.* Sast. A. Grigulis, V. Austrums, A. Ambaine. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956 – 1964. 2. sēj. 135. lpp.
32. Poruks, Jānis. *Mājās un ceļā*. Rīga: Liesma, 1989. – 228 lpp.
33. Pumpurs, Andrejs. *Lāčplēsis*. Rīga: Liesma, 1972. – 156 lpp.
34. Senkāne, Olga. “Ķērpis uz Marmora Diogena galvvidus” vai latviešu un vācu literārā ekspresionisma krustpunkti. *Civilizāciju karš? Pirmais pasaules karš ideoloģijās, mākslās un atmiņās. Latvijas versijas*. Rīga: Zinātne, 2015. 85. – 110. lpp.
35. Smilkīņa, Benita. *Novele*. Rīga: Zinātne, 1999. – 268 lpp.
36. Stieg, Michael. Defining the Grottesque: An Attempt at Synthesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 29, No. 2, Winter, 1970.
37. Tesaržova, Jana. Groteskais romāns. *Karogs*. 1984, Nr. 4. 134. – 141. lpp.
38. Thomson, Philip. *The Grottesque*. London: Methuen & Co Ltd., 1972. – 76 lpp.
39. Zariņš, Kārlis. *Starp divām mūžībām*. Rīga: A. Gulbis, 1930. – 216 lpp.

Elektroniskie resursi

40. de Montaigne, Michel. Book the First, Chapter 27 "On Friendship". *Essays by Michel de Montaigne*. Published by ebooks@Adelaide, University of Adelaide. Pieejams: <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/montaigne/michel/essays/book1.27.html> [skatīts 2016, 4. jūn.].
41. Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921; Bartleby.com, 1996. Pieejams: www.bartleby.com/200/sw9.html#7 [skatīts 2016, 4. jūn.].
42. Morreall, John. Philosophy of Humor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition) Pieejams: <http://plato.stanford.edu/entries/humor/> [skatīts 2016, 4. jūn.].
43. Saliņa, Jautrīte. PPP x 2 jeb Par grotesko Tāļivalža Ķikaukas un Margēra Zariņa prozā. *Jaunā Gaita*. 1978, Nr. 118, Pieejams: http://jaunagaita.net/jg118/JG118_Salina-par-Zarinu.htm [skatīts 2016, 4. jūn.].
44. Smuts, Aaron. Humor. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Pieejams: <http://www.iep.utm.edu/humor/> [skatīts 2016, 4. jūn.].
45. Swift, Jonathan. *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*. Pieejams: <https://www.gutenberg.org/files/1080/1080-h/1080-h.htm> [skatīts 2016, 4. jūn.].
46. Vitruvius Pollio. Decadence of Fresco Painting. *The Ten Books on Architecture*. Pieejams: http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm#Page_210 [skatīts 2016, 4. jūn.].

SUMMARY

The research „Grotesque in Latvian Modernist short-novel” focuses on the diverse and complex interpretations and theoretical approaches to the grotesque over centuries and the use of the grotesque in Latvian modernist short-novel. Modernism in Latvian literature still has not been researched thoroughly and the manifestations of the grotesque in Latvian literature have only been mentioned in separate articles. This research provides a new insight into Latvian modernism and its connection to the grotesque.

The core understanding of the grotesque lies in the unresolved clash between laughter and horror. The grotesque mixes heterogenous elements and transgresses distinctions between different and incompatible categories. The use of the grotesque in art and literature has been transformed according to dominating aesthetical principles in each century. The first chapter of this research provides an insight of these historical transformations leading from the beginnings of grotesque in the 16th century up to now. The second chapter sheds light on theoretical approaches to the grotesque in modern-day literary and art research, focusing on the research done by Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser, Philip Thomson, Rune Graulund and Justin D. Edwards. The main characteristics of the grotesque are outlined and include transgression, deformation, exaggeration and extravagance, the connection between grotesque and humour is emphasized. The relationship between the grotesque and the absurd, irony, paradox and caricature is described. The chapter also offers a three level approach to the grotesque – as an element of poetics, as a possibility for genre transformation and as worldview.

The third chapter inserts grotesque in the context of Latvian literature. The grotesque in Latvian literature is described in connection with literary processes in Europe at the same time emphasizing the special conditions of Latvian literary experience. The grotesque in Latvian modernist short novel is analyzed in the three levels already defined in the previous chapter. The grotesque is analyzed in the work of Jānis Ezeriņš, Kārlis Zariņš, Aleksandrs Čaks, Anšlavs Eglītis and Eriks Ādamsons. The use of the grotesque as an element of literary poetics is evident in the short-stories of all the authors mentioned either as similes, accumulations, characters, images and themes. In the 1920’s Jānis Ezeriņš established a transformation of the anecdotic short-story based on the grotesque and it is designated the grotesque short-story. It was adopted by other Latvian modernist writers in 1930’s and transformed further; it is a distinct characteristic of Latvian modernism literature that differs

from European modernism. The grotesque as a worldview is a characteristic of Eriks Ādamsons work.