

**LATVIJAS UNIVERSITĀTE**

**BĀRBALA STRODA**

**MĪTISKĀ PARADIGMA 20. GADSIMTA  
ANĢĻU FANTĀZIJAS PROZĀ**

**MYTHOLOGICAL PARADIGM IN THE 20TH CENTURY  
ENGLISH FANTASY PROSE**

**MYTHISCHES PARADIGMA IN DER ENGLISCHEN PHANTASIE PROSA  
DES 20. JAHRHUNDERTS**

**PROMOCIJAS DARBS  
FILOLOĢIJAS DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI  
LITERATŪRZINĀTNES NOZARĒ  
CITTAUTU LITERATŪRAS VĒSTURES APAKŠNOZARĒ**

**Rīga**

**2007**

## SATURS

<b>IEVADS</b> .....	2
<b>I. LITERĀRĀS FANTĀZIJAS ŽANRS</b> .....	15
I. 1. Fantāzija un fantastiskais rietumu literatūrteorijas skatījumā .....	15
I. 2. Fantāzija literatūrā: vēsture un attīstība .....	21
I. 3. Fantāzija literatūrā: klasifikācija .....	29
I. 4. Literārās fantāzijas žanra raksturojums .....	33
I. 5. Literārās fantāzijas žanra mūsdienu tendences .....	36
I. 5. 1. <i>Postmodernā parodija un žanra dekonstrukcija</i> .....	36
I. 5. 2. <i>Sievietes tēls un varoņa paradigmas maiņa</i> .....	40
I. 5. 3. <i>Fantāzija bērniem un pieaugušajiem: Harija Potera fenomens</i> .....	43
I. 6. Mīta un brīnumpasakas sintēze fantāzijas žanra literatūrā .....	47
I. 6.1. <i>Fantāzijas žanrs un tā paveidi mīta kontekstā</i> .....	47
I. 6.2. <i>Fantāzija, mīts un brīnumpasaka: kopīgais un atšķirīgais</i> .....	51
<b>II. FANTĀZIJA KĀ MĪTISKS STĀSTĪJUMS: STRUKTŪRA UN KOMPONENTI</b> .....	61
II. 1. Arhetipiskais monomīts fantāzijas žanra literatūrā .....	61
II. 1. 1. <i>Fantāzijas žanra tēli kā arhetipiskas figūras</i> .....	61
II. 1. 2. <i>Fantāzijas darba sižets kā monomīts</i> .....	70
II. 2. Fantāzijas žanra laiktelpas mītiskās dimensijas .....	73
II. 3. Maģija un pārdabiskais: brīnuma faktors fantāzijas literatūrā .....	86
II. 4. Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: cilvēka konteksts .....	94
II. 4. 1. <i>Varoņa dzimšana un bērnišķā varoņa tēls</i> .....	94
II. 4. 2. <i>Dažādi varoņa iniciācijas paveidi</i> .....	99
II. 4. 3. <i>Nāve un aizkapa pasaule fantāzijas skatījumā</i> .....	103
II. 5. Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: pasaules konteksts .....	108
II. 5. 1. <i>Kosmogoniskais mīts: pasaules radīšana</i> .....	109
II. 5. 2. <i>Sezonālais mīts: pasaules krišana un glābšana</i> .....	112
II. 5. 3. <i>Eshatoloģiskais mīts: pasaules bojāeja</i> .....	117
II. 6. Arhetipiskā vide fantāzijas literatūrā .....	121
II. 6. 1. <i>Ainavu tipoloģija un simbolika</i> .....	121
II. 6. 2. <i>Ainavas objekti kā metafiziskas figūras</i> .....	125
II. 6. 3. <i>Fantāzijas fauna: dzīvnieki un mītiskās būtnes</i> .....	131
<b>III. MĪTU AIZGUVUMI UN PARALĒLES FANTĀZIJAS ŽANRA DARBOS</b> .....	136
III. 1. Grieķu un romiešu mītu elementi .....	136
III. 2. Ķeltu un anglosakšu mītu elementi .....	143
III. 3. Ģermāņu un skandināvu mītu elementi .....	151
III. 4. Bibliiskā tradīcija fantāzijas žanrā: dažādi aspekti .....	156
III. 4. 1. <i>Bibliiskā paradigma klasiskajā fantāzijā</i> .....	157
III. 4. 2. <i>Kristīgās fantāzijas žanra īpatnības</i> .....	162
III. 4. 3. <i>Modernās fantāzijas bibliiskie aspekti</i> .....	166
<b>SECINĀJUMI</b> .....	173
<b>IZMANTOTĀS LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS</b>	
<b>PIELIKUMS</b>	
<b>FANTĀZIJA UN LATVIEŠU LITERATŪRA</b>	
1. Ieskats latviešu fantāzijas literatūras vēsturē	
2. Latviešu fantāzijas mūsdienu tendences	
2. 1. <i>Ezoteriskais romāns kā fantāzija pieaugušajiem</i>	
2. 2. <i>Fantāzijas žanrs literatūrā bērniem</i>	

## IEVADS

Mūsdienās, kad kultūru tāpat kā citas dzīves jomas aizvien vairāk ietekmē globalizācijas tendences, kļūst aizvien grūtāk atrast un saglabāt gan nācijas, gan personības individualitāti. Viena no nacionālās kultūras svarīgākajām sastāvdaļām ir mutvārdu kultūras tradīcija - folklorā un mitoloģijā. Tā kā Padomju Savienībā valdošās materiālisma ideoloģijas kontekstā mitoloģija tika uzskatīta par neracionālu un līdz ar to sekundāras nozīmes tematu zinātniskas izpētes veikšanai, dažādi mitoloģijas aspekti par populāru pētniecības objektu Latvijā ir kļuvuši tikai pēdējās desmitgadēs. Šī pētījuma temats ir mitoloģijas ietekme uz angļu literārās fantāzijas (*literary fantasy*) žanru, kurš šobrīd iekaro paliekošu vietu arī Latvijas literārajā kultūrā.

Vārda "fantāzija" etimoloģija meklējama sengrieķu valodas lietvārdā *phantasia* - "iztēles auglis" (Svešvārdu vārdnīca, 1999, 215). Literatūras kontekstā šim terminam iespējami vairāki skaidrojumi. Fantāzija, iztēles spēja jeb iedomātu attēlu projekcija ir jebkura literāra darba pamats. Angļu romantisma laikmeta dzejnieks un filozofs Semjuels Teilors Kolridžs (Samuel Taylor Coleridge) darbā "Biographia Literaria" izšķir divus iztēles veidus – reproduktīvo jeb primāro, kas balstās uz vizuālo materiālu un kā tāda ir asociatīva un mehāniska, un radošo jeb fantāziju, kas spēj no pazīstamā sintezēt jaunus tēlus. (Coleridge, 2004) Radošo iztēli mūsdienu literārās fantāzijas žanra rakstniece Ursula Le Gvina (Ursula le Guin) raksturo kā "brīvu, gan juteklisku, gan intelektuālu prāta rotaļu (..) pārradīšanu, jau zināmā pārkombināciju jaunos veidos." (Le Guin, 1979, 41) Arī fantāzijas teorētiķis Viljams Ērvins (William Irwin) sasaista fantāziju ar rotaļu, izmantojot *Homo Ludens*, "cilvēka, kas spēlējas", teoriju (Irwin, 1976, 10). Taču, kā norāda Le Gvina, fantastiskā maskā var slēpties faktu patiesība. Tas saskan ar analītiskās psiholoģijas pamatlicēja Karla Gustava Junga (Carl Gustav Jung) viedokli, ka jau agrīnākajā fantastiskā stāsta formā - mītā - ir ietverts pirmatnējās pasaules uztveres kopsavilkums, kas atspoguļo kolektīvās zemapziņas norises. Pēc strukturālisma teorijas pamatlicēja Kloda Levi-Strosa (Claude Levi-Strauss) domām, tieši neapzinātā, mītiskā iztēle, ko praktiski neskar vēsturiskās pārmaiņas sabiedrībā, ļauj raksturot mītisko stāstījumu kā cilvēka garīgās pasaules izpētes veidu (Meletinsky, 1998, 57). Šī iemesla dēļ ievērojama daļa literatūras par iedvesmas avotu izmanto tieši mītu.

Tomēr iztēle kā literāra darba ierosmes impulss jāšķir no fantāzijas kā rakstnieka apzināti izvēlēta elementa klātbūtnes. Rietumu literatūrzinātnē bijuši vairāki mēģinājumi klasificēt literatūras žanrus, vadoties tieši no fantastiskā klātbūtnes. Literatūrzinātniece Daiena Vagonere (Diana Waggoner) atsevišķi nodala literārās domas virzienus, kuros pārdabiskā esamība uzskatīta par pašsaprotamu (pirmsreālisma literatūru), virzienus, kuros pārdabiskais noliegts (reālisma literatūru), un virzienus, kuros pārdabiskais pamatots ar psiholoģiskiem iemesliem (postreālisma literatūru). (Waggoner, 1978, 6-9) Žanrus, kuri pieņem pārdabisko kā iespējamu citas realitātes

kontekstā, pētniece apvieno zem jēdziena „teorētiskā literatūra” (*speculative fiction*), iekļaujot šai sadaļā fantastiku, pasaku, fabulu, u.c., arī literārās fantāzijas žanru, kas ir šī pētījuma objekts.

Apzinoties, ka termins „literārs žanrs” kalpo tikai kā modelējoša abstrakcija, kas ņemta par pamatu literāro darbu izpētē, lai būtu iespējams sakārtot tekstus zināmā secībā, tomēr nepieciešams ieskats fantāzijas žanra būtībā. Kaut gan vienota un visaptveroša žanra definīcija vēl nav tikusi formulēta, literārā fantāzija (literatūrzinātnē lietoti arī termini „pasaku fantastika”, „modernā brīnumpasaka”, u.c.), ko klasificē kā romantiskā romāna (angļu valodā *romance*, atšķirībā no reālistiskā romāna, *novel*) paveidu, no citiem fantastiskās literatūras paveidiem atšķiras ar pamatprincipu - stāstījuma darbības vide ir iedomāta vai hipotētiska paralēlā pasaule, kas ierobežo lasītāja iespēju veidot saikni ar reālistisko īstenības uztveri. Literārās fantāzijas saknes Rietumu kultūrvidē meklējamas gan folklorā, gan viduslaiku bruņinieku romānā, tomēr tai raksturīgās žanriskās īpatnības sāk noformulēties tikai romantisma laikmetā, ko var skaidrot gan kā reakciju uz apgaismības racionālisma tendencēm, gan kā sekas romantisma modinātajai interesei par folkloras mantojuma apzināšanu. Jau šai laikā fantāzija definē savas pamatpozīcijas, pirmkārt, nostājoties opozīcijā reālistiskajam romānam un apstrīdot aksiomu, ka pastāv viens nosacīti patiess īstenības attēlojums, un, otrkārt, izmantojot pārdabiskus elementus kā simbolisku garīgu procesu atainojuma paņēmieni. Šos principus fantāzijas literatūra saglabājusi līdz mūsdienām. Tomēr, saskaņā ar vairumu pētniecības viedokļu, kā atsevišķs žanrs fantāzija tika formulēta tikai ar angļu rakstnieka un valodnieka Džona Ronalda Rūela Tolkīna (John Ronald Reuel Tolkien) literāro darbību, kuras kulminācija bija romāna “Gredzenu Pavēlnieks” publicēšana 1954. gadā. Šis darbs ne tikai radikāli atšķīrās no pēckara demitoloģizētās un deromantizētās literārās kultūras, bet arī kalpoja kā ilustratīvs piemērs žanra teorētiskajiem pamatprincipiem. Šobrīd fantāzija ir pilnībā formulēts žanrs, ko raksturo gan noteikts tēmu loks, gan savdabīga literārā izteiksme un kas iedvesmojis arī virkni citu kultūras parādību - mākslas, mūzikas un kinematogrāfijas virzienus, lomu un galda spēles un pat dzīvesveida īpatnības. Žanru plaši analizējuši arī Rietumu literatūrzinātnieki, izvirzot tam dažādas definīcijas, nospraužot robežas ar radniecīgiem žanriem, analizējot raksturīgo tematiku, vēsturisko izcelsmi, ārējo formu, estētisko nozīmi u.c. Literatūrkritikā sākotnēji dominēja noraidošā attieksme pret fantāziju kā masu beletristiku, taču jau kopš 1960. gadiem fantāzija iekarojusi noturīgu vietu citu literatūras žanru vidū. Fantāzijas žanrs ticis pētīts gan no vēsturiskā, gan ētiskā, lingvistiskā, sociokulturālā un citiem viedokļiem. Šai pētījumā aktualizēts jauns žanra pētniecības aspekts, kas sakņojas fantāzijas un mitoloģiskā pasaules skatījuma salīdzinošajā analizē.

Pētījuma **aktualitāti** noteica vairāki apsvērumi. 20. / 21. gadsimta mijā literārās fantāzijas žanrs strauji ienācis arī Latvijas kultūras dzīvē, īpaši kinematogrāfijas un tulkotās literatūras jomās. Taču postpadomju valstīs, kuru sabiedrība nepieredzēja fantāzijas literatūras uzplaukumu pēc Otrā Pasaules kara un pie kurām pieder arī Latvija, žanrs vēsturiskās un sociokulturālās situācijas dēļ ir

maz pētīts, jo sabiedriskā doma nereti nostumj to literatūras perifērijā kā masu kultūras parādību. Promocijas darbs demonstrē, ka literāro fantāziju ir iespējams apskatīt kā tradicionāli modelētu paradigmātisku žanru, kas plaši un radoši izmanto mīta tradīciju, tādējādi mūsdienu cilvēkam pieņemamā formā atjaunojot un paplašinot mīta un brīnumpasakas nozīmi literatūrā.

Mītiskais stāstījums nekad nav zudis kultūrai, jo “mīta pamatfunkcija ir izskaidrot sociālās un kosmiskās norises kādas kultūras ietvaros, izskaidrot cilvēka un visuma dabu, tādējādi stiprinot *status quo*.” (Meletinsky, 1998, 156). Mūsdienās mīta izpausmes kultūrā ir kļuvušas par plaša spektra akadēmiskas izpētes objektu, un jau vairākus gadu desmitus mitoloģijas kontekstā tiek aplūkota arī literatūra. “Eposs un romāns mūsdienu sabiedrībā ir ieņēmis pirmatnējo sabiedrību mitoloģiskā stāsta un pasaku vietu. Vēl vairāk, ir pamats runāt par dažu romānu “mitoloģisko” struktūru, var pierādīt, ka daudzas nozīmīgas mitoloģiskās tēmas un personāži gūst jaunu dzīvi literārā veidolā,” jau 20. gadsimta vidū raksta Mirča Eliade (Eliade, 1999, 190). Modernā cilvēka nepieciešamību pēc mitoloģiskiem stāstiem iespējams attiecināt arī uz literāro fantāziju, kas, tāpat kā vairāki citi shematiski organizēti literatūras žanri, iekļauj plašu arhetipiska materiāla slāni.

Par promocijas darba analītiskās daļas un izdarīto secinājumu bāzi kļuva pētījuma procesā izmantotie teorētiskie avoti – analītiskās psiholoģijas pamatlicēja Karla Gustava Junga, mitoloģijas pētnieku Džozefa Kempbela (Joseph Campbell), Mirčas Eliades (Mircea Eliade), Vladimira Propa (Владимир Пропп) un Elezara M. Meletinska (Е. М. Мелетинский) darbi, kuros mīta un brīnumpasakas stāstījums formulēts kā metaforizēts naratīvs, kas vēsta par pasaules un indivīda sakrālo vēsturi un satur arhetipiskus tēlus un struktūras. **Promocijas darba mērķis** ir raksturot literārās fantāzijas žanra arhetipisko uzbūvi, kas fantāzijas romānu ļauj strukturāli un tematiski skatīt kā konstruētu saskaņā ar šī mītiskā modeļa pamatprincipiem. Darba mērķis tomēr nav pierādīt nepastarpinātas saiknes pastāvēšanu starp autentiskiem mītiem un fantāzijas žanra literatūru, bet gan demonstrēt mīta paradigmu kā katalizatoru, kas būtiski ietekmējis žanra izveidi, struktūru un poētiku.

Promocijas darba pamatā ir **hipotēze** – literārā fantāzija kā žanrs, kas izveidojies galvenokārt mīta un brīnumpasakas romantisma laikmeta atvasinājumu ietekmē, ir pārmantojis vairāku šo stāstījuma paveidu īpatnības, kas kalpojušas par pamatu žanra formalizēto pamatkategoriju (paralēlās pasaules jēdziena, laiktelpas uztveres specifikas, varoņtēla traktējuma, sižetiskās struktūras, u.c.) izveidē. Hipotēzes pierādījuma meklējumos veikta vairāku 20. gadsimta otrās puses angļu valodā rakstošo fantāzijas žanra autoru darbu analīze, apskatot tajos ietvertu mitoloģisko paradigmu. Ar mitoloģisko paradigmu šeit apzīmētas gan mīta kā kultūrsociāla fenomena pamatpazīmes (arhetipisko tēlu, motīvu un struktūru prototipi, analogijas un transformācijas), gan tekstuāli un saturiski aizguvumi no atsevišķu tautu (ķeltu, ģermāņu, grieķu) mitoloģijām, kā arī bibliskās mitoloģijas. Vienotā veselumā šo paradigmu apvieno krievu

literatūrzinātnieka Jurijs Lotmana definētā mitoloģiskā apziņa kā īpaša domāšanas forma, kas saskaņā ar noteiktu principu kopumu ģenerē mitoloģisko tekstu. (Lotmans, 1993, 24)

Lai sasniegtu nospraustos mērķus un pierādītu izvirzīto hipotēzi, promocijas darbā aplūkoti sekojoši **problēmjaudājumi**:

- kādi folkloras naratīva (galvenokārt mīta<sup>1</sup> un pasakas<sup>2</sup>) strukturālie un saturiskie elementi būtiski iespaidojuši fantāzijas žanra literatūras vēsturiskās attīstības un izveides procesu,
- kādas vienotas shēmas iespējams konstatēt dažādu no 20. gadsimta vidusposma līdz mūsdienām sarakstītu, kā arī tematiski un kvalitatīvi atšķirīgu angļu autoru fantāzijas darbu strukturālajās un saturiskajās iezīmēs,
- kādas kopsakarības pastāv starp šīm shēmām un atbilstošajiem minēto pētnieku raksturotā mītiskā naratīva pamatmodeļa elementiem;
- vai un kā uz šī modeļa bāzes iespējams analizēt fantāzijas žanra darbus kā mītiski konstruētus naratīvus, kas ietver noteiktas arhetipiskas struktūras, tēlus un elementus.

Uz šīs problemātikas bāzes pētījumā apskatītas fantāzijas prozas galvenās strukturālās un saturiskās kategorijas un piedāvāts jauns žanra interpretācijas modelis, vairāku atsevišķu fantāzijas darbu analīzes rezultātā izkristalizējot vispārējās pazīmes, kas ļauj fantāzijas prozu raksturot kā uz mītiskiem principiem būvētu stāstījumu.

Krievu literatūrzinātnieks E. M. Meletinskis uzskata, ka modernās literatūras attiecības ar mītu, eposa un pasaku arhetipisko materiālu ir divpusējs process: „...no vienas puses – tradicionālie sižeti, kas principā izriet no arhetipiem, ļoti ilgi saglabājas literatūrā un laiku pa laikam ”iznirst” virspusē, no otras puses – tradicionālo sižetu transformācija vai saskaldīšana mikrosižetos apslēpj arhetipu sākotnējo nozīmi.” (Мелетинский, 1994, 64). Savā teorijā par modernā romāna mītisko šanos Meletinskis norāda, ka atšķirība starp mītu tā vēsturiskajā izpratnē un poētisko jaunradi slēpj faktā, ka mītā ietverti simbolisko faktu poēzija pārvērš metaforā (Turpat, 209-210), kā piemērus analizēdams “mītiskos romānus” – Dž. Džoisa, T. Manna un F. Kafkas daiļradi. Šī “mītiskošana” fantāzijas žanram nav piemērojama; tieši pretēji, fantāzija izmanto mītiskos simbolus kā faktus, nevis idejas – piemēram, meža tēls, kas mītā iemieso briesmu un pārbaudījumu vēsti, fantāzijā saglabājas kā reāls un simbolisks mežs, nekļūstot tikai par šaubu un neziņas metaforu, jo simbols un tā atšifrējums fantāzijā tiek uzverts vienotā realitātes līmenī. Roberts Mūks atzīst: „Mītiskais tēls nevis reprezentē lietas, bet aizstāj lietu tiešo klātieni, tas *ir* lieta. Tēla fenomenālais un reālais ir sakausēti vienā veselumā, tāpēc primitīvajam cilvēkam kontrasts starp realitāti (esenci) un tās ārējo izskatu (šķītumu) ir nenozīmīgs.” (Mūks, 2000, 53). Tas sasaucas ar filosofes Maijas

<sup>1</sup> Šeit un turpmāk ar vārdu „mīts” domāts indoeiropiešu, galvenokārt Rietumeiropas tautu, mītiskais stāstījums, ja nav norādīts citādi.

<sup>2</sup> Šeit un turpmāk ar vārdu „pasaka” domāta Eiropas brīnumpasaka, jo dzīvnieku un sadzīves, kā arī citu kontinentu pasaku izpēte pārāk paplašinātu apskatāmo jautājumu loku.

Kūles apgalvojumu, ka „mitoloģiskie tēli nav simboli vai zīmes kādas citas – no šiem simboliem un tēliem atšķirīgas realitātes apzīmēšanai. Mītā pats pasaules redzējums kļūst par vienīgo īsto realitāti.” (Kūle, 1996, 36) Attiecībā uz fantāzijas žanru to konstatē arī pētniece Rozmarija Džeksone (Rosemary Jackson): “Fantāzijas apvērsuma spēks slēpjas tieši tās pretestībā alegorijai un metaforai, jo tā traktē metaforiskas konstrukcijas burtiski” (Jackson, 1981, 41), kaut gan nevar noliegt, ka žanra konstrukcija ir metaforiska, jo, kā raksta Jurijs Lotmans, “metafora ir mīta dabisks tulkojums mūsu apziņai ierastās formās.” (Lotmans, 1993, 29) Arī pētniece D. Vagonere atzīst, ka fantāzija “nav alegoriska, bet metaforiska” (Waggoner, 1978, 27). Tādēļ fantāzijas žanrs šai pētījumā traktēts nevis kā apzināti mītiskots modernā romāna paveids vai esošo mītisko naratīvu parafrāze, bet kā literārs žanrs, kas konstruēts saskaņā ar mītisko struktūru, simboliku un loģiku.

Šī darba kontekstā nepieciešams paralēli aplūkot divus **pētniecības statusa** aspektus – pirmkārt, fantāzijas žanra pētniecību un, otrkārt, literatūras un mitoloģijas salīdzinošo izpēti.

Fantāzijas žanra izpētes statusu iespējams raksturot kā neviendabīgu. Dažādi žanra aspekti Rietumvalstīs ir pastāvīgs vairāku nozaru izpētes objekts, taču pagaidām nav apzināta vienota pētījumu klasifikācija. Pētniecības darbus iespējams nosacīti iedalīt trīs galvenajos periodos: 1) pirms fantāzijas žanra tradīcijas pamatlicēja Dž.R.R. Tolkīna darbības laika, t.i., no 19. gadsimta vidusposma līdz 20. gadsimta vidum veiktie pētījumi; 2) Tolkīna literārās darbības kulminācijas laikā jeb starp Otro pasaules karu un 20. gadsimta 50. gadiem veiktie pētījumi, 3) pēc „Gredzenu Pavēlnieka” publicēšanas - no 20. gadsimta 50. gadiem līdz mūsdienām veiktie pētījumi.

Agrākā posmā darbi galvenokārt skar fantāziju plašākas tematikas ietvaros. Būtiski atzīmēt, ka jau 19. gadsimtā tika konstatēta literatūras piesaiste mītam - par to citu pētnieku vidū rakstījuši Karls Gustavs Junga un sers Džeimss Freizers (J. G. Frazer), pieminot saistību starp rituālu, sapni un fantastisko literatūru. Junga izpratnē mākslā un literatūrā atkārtotie mitoloģiskie simboli palīdz izprast cilvēka dziļāko būtību, jo tie ir visiem cilvēkiem kopīgi apziņas tēli jeb arhetipi, kuri piesaista indivīda psihi kolektīvajai zemapziņai. Savukārt Freizers pētījumā „Zelta zars” (“Golden Bough”) demonstrē literatūras analogiju ar rituālu, mēģinot sasaistīt iniciācijas ritus ar auglības, nāves un atdzimšanas mītiem. Daudzi vēlāko laiku pētnieki, meklējot literāro darbu piesaisti mītam, rod pamatu tieši Freizera teorijās, piemēram, pētniece Džesija Vestona (Jessie L. Weston) pētījumā “From Ritual to Romance” raksturo seno kulta ceremoniju, īpaši auglības rituālu un ar tiem saistīto mītu saikni ar viduslaiku teiksmām par karali Artūru, izsekojot karaļvaras atjaunotnes saistībai ar mistisko cilvēka - Dieva vienotību. Dž. Vestones un Dž. Freizera darbu nostādnes izmanto daudzi autori, tostarp modernisma dzejnieks Tomass Stērnss Eliots, kurš detalizēti analizē šo saistību savās piezīmēs poēmai „Izpostītā zeme”. Mīta un literatūras, tai skaitā fantastiskās, atbilstmes meklējuši arī Moda Bodkina (Maud Bodkin), kura pasaules literatūras klasiķus analizē no Zigmunda Freida un K.G. Junga teoriju skatpunkta, lords Reglāns (Lord Raglan), kurš pievēršas varoņmīta strukturālo

elementu analīzei, un Nortrops Frajs (Northrop Frye), kurš liek pamatus literāru darbu analīzei ar arhetipiskās teorijas metodēm, uzsverot meklējuma nozīmi literatūrā un asociējot mītiskā varoņa dzīves ciklu ar citām cikliskām parādībām – diennakts un gadalaiku ciklu. Taču fantāzija šai laikā vēl nav formulēta kā atsevišķs literārs žanrs, tāpēc pētniecībā tam īpaša uzmanība netiek pievērsta.

20. gadsimta vidū fantāzijas žanra teorijas virzību galvenokārt noteica pašu fantāzijas autoru literatūrkritiskie apcerējumi. Trīs nozīmīgākie šī laika autori ir Dž.R.R. Tolkīns (viņa teorētiskais darbs - eseja "Par teiksmainiem stāstiem" („On Fairy-Stories” (1947)) tiek uzskatīta par pirmo plašāko žanra definīciju), Ursula Le Gvina (eseju krājums „Nakts valoda” („The Language of the Night” (1979)) un Klaivs Steiplss Luiss (Clive Staples Lewis, eseju krājums "Par citām pasaulēm" („Of Other Worlds” (1966)). Šais darbos pirmo reizi mēģināts definēt fantāzijas žanra robežas, formulēt tā pamatprincipus, kā arī apzināt dažādas fantastiskā izpausmes. Piemēram, K.S. Luisa esejās diskutēts par fantāzijas attiecībām ar realitāti, apstrīdot jau tolaik izplatīto viedokli, ka fantāzija kā lubu literatūra izkropļo lasītāja priekšstatu par pasauli. Tieši pretēji, Luiss saskata stāstu kā tiltu starp divām patiesības izziņas metodēm: abstraktu apcerēšanu un empīrisku pieredzi, un deklarē, ka fantāzija, izmantojot zemapziņas līmeņus, dod rakstniekam iespēju savā darbā ietvert "vairāk, nekā viņš pats var iedomāties" (Ford, 1994, xv). Gan Tolkīna, gan Luisa darbos apšaubīts viedoklis, ka fantāzijas darbam jātiec adresētam bērniem kā specifiskai auditorijai un definē žanru kā literāru formu, kas piemērota jebkura vecuma lasītājam. Jāatzīmē, ka visi minētie autori skar fantāzijas attiecības ar mītu (Tolkīns apstrīd pieņēmumu, ka mīta būtība ir skaisti meli, Le Gvina diskutē par mīta un arhetipa nozīmi zinātniski fantastiskajā literatūrā), bet plašāk šo tēmu neapskata.

Šī laika literatūrpētniecībā (un nereti arī vēlāk) fantāzijas žanru visbiežāk kļūdaini identificē ar zinātnisko fantastiku (*science fiction*). Jāņem vērā, ka fantāzija atšķirībā no fantastikas radās nevis kā racionālisma slavinājums, bet kā reakcija uz materiālisma un progresā kultūru, tāpēc tā ir skeptiska pret fantastikas popularizēto ideju, ka cilvēce atrisinās visas savas problēmas vienīgi ar intelekta palīdzību. Abu žanru pamatšķirība meklējama pārdabiskā faktora pamatojumā: zinātniskā fantastika brīnumainajam piemēro racionālu paskaidrojumu, bet fantāzija brīnumaino neizskaidro. Žanrus nošķir arī fakts, ka zinātniskā fantastika ekstrapolē galvenokārt potenciālās nākotnes modeļus, prognozējot tehnoloģiju un sociālo struktūru izmaiņu ietekmi uz cilvēci, tās tematika vairāk skar sociālo aspektu, cilvēka un vides attiecības, kamēr fantāzija koncentrējas uz stilizētu mītisko pagātni, tās tematika ir psiholoģiskas dabas - indivīda dvēselisko norišu atspulgs.

Kopš 20. gadsimta 50. gadiem Rietumvalstīs pētījumu skaits dažādos fantastiskās literatūras aspektos ļauj runāt par plašu pētniecības resursu un aktīvu nozari. Šobrīd pasaules literatūrzinātnē darbojas vairākas fantāzijas žanra pētniecības skolas. Vairums nozīmīgāko pētījumu tiek veikti angļiski runājošo valstu teritorijās, jo žanrs tā tagadējā veidolā radās anglofonās kultūras kontekstā. Šos pētījumus var iedalīt divās grupās: tie, kas atbalsta un attīsta Tolkīna izveidoto žanra teorētisko



bāzi un tie, kas meklē jaunas fantāzijas definīcijas un novirzienus. Pētnieki analizē fantāziju, pirmkārt, kā vēstījuma manieri (Cvetana Todorova "Fantastiskais: strukturālisma pieeja literāram žanram", Erika S. Rabkina "Fantastiskais literatūrā"), un, otrkārt, kā literāru žanru (Kolīna Menlova "Modernā fantāzija: pieci pētījumi", Braiena Ateberija "Fantāzijas tradīcija amerikāņu literatūrā"). Šais darbos tomēr bieži galvenā uzmanība koncentrēta uz atsevišķu autoru (piemēram, Čārlza Kingslija, K.S. Luisa) darbu saturisko analīzi, mazāku vērību veltot žanra specifikai. Īpašu virzienu veido rakstnieku dzīves un daiļrades pētnieki, kuru vidū vairākums pievēršas Dž.R.R.Tolkīna darbu analīzei (Lina Kārtera "Ieskats "Gredzenu Pavēlnieka" aizkulisēs"), kamēr pētījumu skaits par citiem fantāzijas autoriem ir ievērojami mazāks. Salīdzinoši reti tiek aplūkoti arī žanra vēsture (Lina Kārtera "Iedomātās pasaules") un vieta citu žanru vidū. Atsevišķi darbi veltīti fantāzijas un mitoloģijas salīdzinošajam aspektam, tomēr visbiežāk pētnieka interesi saistījusi vai nu konkrētas mitoloģijas elementu kompleksa izpēte noteiktā fantāzijas darbā vai mīta ietekme uz atsevišķiem autoriem. Par vienu no svarīgākajiem šī pētījuma ierosmes avotiem kļuva Džona H. Timmermana (John H. Timmerman) darbs "Citas pasaules: Fantāzijas žanrs". Ierosmi pētījumam deva arī Ennas Petijas (Anne Petty) darbs "Tolkīna mitoloģija", kas izseko "Gredzenu Pavēlnieka" struktūrai saskaņā ar krievu zinātnieka Vladimira Propa brīnumpasakas un mitoloģijas pētnieka Džozefa Kempbela formulēto mīta struktūru, kaut gan neaplūko mīta modeļus vairāku darbu kontekstā. Uzmanību fantāzijas žanra sakarā izpelnījušās arī K.G. Junga teorijas - jaunas atziņas šim pētījumam sniedza Timotija O'Neila (Timothy O'Neill) darbs "Jungs, Tolkīns un Viduszemes arhetipi". Kopumā fantāzijas pētniecību Rietumu zinātnieku veikumā iespējams vērtēt kā pastāvīgu un plaši sazarotu nozari. Fantāzijas pētniecība nav sveša arī bijušajā Padomju Savienībā, kur promocijas darbi par dažādiem žanra aspektiem tiek izstrādāti jau kopš 20. gadsimta 80. gadiem.

Latviešu literatūrzinātnē plašāku pētījumu fantastiskās literatūras teorijas jomā trūkst - ievērojamāko zinātnieku prozas teorijas jautājumiem veltītajos darbos epizodiski skatīti vien daži tās aspekti. V. Valeinis darbā "Ievads literatūrzinātnē" romānu kā centrālo epikas žanru iedala vairākās plašās kategorijās un zem piedzīvojumu romāna paveida ierindo arī zinātniskās fantastikas romānu (Valeinis, 1994, 248), taču ne šeit, ne līdzās literārajai pasakai fantāzija netiek pieminēta. Broņislavs Tabūns darbā "Prozas specifika", raksturojot vēstījuma paveidus, min nosacīti konstruktīvo veidu, kam raksturīga "dažādu īstenības slāņu un parādību, nereti arī dažādos vēsturiskos laikos un telpās esošā materiāla apvienošana" (Tabūns, 1988, 58), nodaļā par prozas apstākļiem pieminot arī "reālā un ireālā, loģiskā un absurdā, īstenības un sapņa pretstatu" (Turpat, 141), taču definē šo iezīmi tikai kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekli, nevis literārā darba izejas pozīciju. A. Grāpis mācību līdzeklī "Literatūrzinātne vidusskolai" īsi raksturo arī fantastisko romānu, kurš "gatavo cilvēku zināmas attīstības izraisītām pārmaiņām. Te atveidotas psiholoģiskas, tikumiskas un sociālas kolīzijas – savdabīgs brīdinājums par civilizācijas postu" (Turpat, 113), kā

piemēru minot H. Velsu, kas ļauj secināt, ka runa ir nevis par fantāzijas, bet zinātniskās fantastikas romānu. Savukārt, raksturojot literāro pasaku, autors raksta, ka tā ir “konkrēta autora literārs darbs, kurā fantastiskais savijas ar īstenību” (Turpat, 140) – definīcija, kas plašā mērogā atbilstu arī fantāzijai, taču uzskaitītie autori – O. Vailds, H.K. Andersens – liecina, ka domāta tikai pasaka. I. Kiršentāle, B. Smilktiņa un Dz. Vārdaune pētījumā “Prozas žanri” izvairījušās sniegt konkrētu romāna paveidu iedalījumu, taču ievirze ir par labu reālistiskiem romāna paveidiem: “Romānistu pasaule ir nemītiska, tajā nav vietas brīnumiem” (Kiršentāle, 1991, 21). Autores gan atzīst, ka 20. gadsimta romānā sava vieta ir gan mitoloģiskiem tēliem, gan mītiskai laiktelpas izpratnei, bet nemin ne žanrus, ne autorus. Savukārt literārās pasakas definīcija uzsver brīnumainā klātesamību, ko raksturo “augsta tēlu un sižetu nosacītības pakāpe” (Turpat, 178). Vietumis šķiet, ka autori bijuši neziņā, kādā kategorijā ievietot vairākus darbus, kam pasakas apzīmējums būtu par vienus: Luisa Kerola darbs “Alise Brīnumzemē” pieskaitīts nenoteiktai pasakas kategorijai, kas “tēlo brīnumpasauli kā realitāti, kas pastāv blakus ikdienai”, bet A. Lindgrēnes grāmata par Karlsonu izpelnījies apzīmējumu “fantastisks stāsts” (Turpat, 166). Pagaidām detalizētāko fantastiskā stāstījuma raksturojumu latviešu literatūrzinātnē sastopam V. Skrauča pētījumā „Nosacītība. Dzīves īstenība. Literatūra”, kurā autors min tādus jēdzienus kā „mitoloģiskā fantastika, pasaku fantastika, zinātniskā fantastika, sapņa fantastika” (Skraucis, 1977, 150), taču sīkāk tos nenošķir. Analizējot fantastisko kā nosacītības atveidojuma formu, pētnieks iezīmē tā aprises, raksturojot divus pamattipus – reāla varoņa piedzīvojumus „īpašā, ārpus realitātes robežām pastāvošā, pēc īpašiem likumiem veidotā pasaulē” (Turpat, 156) un fantastiskas būtnes parādīšanos reālajā pasaulē, kā arī piemin fantastiskā ciešās saiknes ar folkloras motīviem. Tomēr arī V. Skraucis analizē fantastisko nevis kā patstāvīgu žanru, bet tikai kā māksliniecisku tēlošanas paņēmieni, kas balstās „uz fantastisku, hipotētisku īstenības attēlojumu” (Turpat, 48) dažādu žanru darbos.

Pirmā informācija par literārās fantāzijas kā žanra eksistenci parādās Latvijas preses izdevumos tūkstošgades mijā – uz to pamudina ievērojamu žanra darbu kinematogrāfisko versiju demonstrēšana, tomēr ne ekranizētie darbi, ne to kino versijas neizpelnās plašāku akadēmisku uzmanību. Pārskatot pēdējo gadu laikā presē un literatūrkritikā sastopamos žanra vērtējumus, jāsecina, ka fantāzijas kritika Latvijā pagaidām aprobežojas ar preses pārskatiem par tulkotajiem darbiem un to ekranizācijām, atsevišķiem populārzinātniskiem rakstiem, kā arī skaitliski nedaudzām publikācijām zinātnisku konferenču krājumos. Preses pārskati galvenokārt koncentrējas uz ārpusliterāriem faktiem (sensationāla popularitāte, autoru biogrāfijas dati), bet paši darbi un to žanriskās kategorijas nereti raksturotas pavirši. Populārzinātnisko un zinātnisko rakstu skatījums ir profesionālāks, kaut gan tie pārsvarā veltīti fantāzijas aizmetņiem latviešu bērnu literatūrā un ar žanra teorētisko pamatu iepazīstina lakoniski. No tulkotiem avotiem pieminama vienīgi Ursulas Le Gvinas eseja “Kāpēc amerikāņi baidās no pūķiem?” (Māksla+, 2002). Starp oriģinālpētījumiem

nozīmīgs ir Imanta Belogrīva apcerējums par fantastisko latviešu literatūrā “Zvaigžņu purva bridēji” (Karogs, 2004) un Ilzes Stikānes publikācijas par fantāzijas žanru latviešu bērnu literatūrā.

Šis literatūrkritikas "baltā plankuma" statuss skatāms divu faktoru gaismā: pirmkārt, fantastiskās literatūras žanri pieder pie tiem, kuru eksistence Latvijā tika atzīta tikai neilgu laiku pirmās brīvvalsts nacionālās literatūras un literatūrpētniecības pastāvēšanas laikā, bet fantāzijas žanra uzplaukuma periodā pēc Otrā pasaules kara Latviju no pasaules kultūras strāvojumiem jau šķir padomju ideoloģijas dzelzs priekšsargs, kas noteica reālisma pārsvaru pār iztēli literatūrā - līdz ar to ir ļoti maz žanra konvencijām atbilstošu oriģināldarbu.<sup>3</sup> Otrkārt, pēc neatkarības atgūšanas Latvijas cittautu literatūras pētniecībā dominē postmodernisma autoru izpēte, bet salīdzinoši retāk tiek pētīti literatūras virzieni, kas no postmodernisma iespaidojušies maz. Šis fakts nosaka **pētījuma zinātnisko novitāti**, jo promocijas darbs ir pirmais plašākais fantāzijas žanram veltītais pētījums latviešu valodā, kas mēģina aizsākt ārvalstīs plaši sazaroto, bet Latvijas cittautu literatūrzinātnē līdz šim reti skarto tēmu – populārās jeb tā dēvētās žanru literatūras (*genre fiction*) izpēti jaunos griezumos. Lai pilnīgāk atklātu apskatāmās problēmas specifiku un iepazīstinātu lasītāju ar tās plašo teorētisko fonu, pētījumā iekļauts arī fantāzijas žanra vispārējs raksturojums, ieskats tā vēsturē un klasifikācijā, kā arī apskatītas līdz šim izplatītākās pieejas žanra pētniecībā Rietumvalstīs.

Promocijas darbā pirmo reizi uz pasaules tendenču fona plašāk aplūkota arī fantastiskā vēstījuma tradīcija un fantāzijas žanra aizmetņi latviešu oriģinālliteratūras kontekstā, lai izprastu, kāda vieta literārajai fantāzijai 21. gadsimta sākumā ir latviešu lasītāja apziņā.

Izvērtējot pētījuma novitāti angļu literatūras studiju kontekstā, jāatzīmē, ka atšķirībā no tematiski radniecīgiem pētījumiem promocijas darbs analizē dažādu laikposmu un ievirzes darbus, kuros mitoloģiskais materiāls nav iekļauts kā ilustrācija, bet kuros mītiskie principi veido darba kodolu. Fantāzijas darbi tiek aplūkoti kā vienots tekstu kopums, kura ietvaros norit dažādu literāro tradīciju mijiedarbība un kurā iezīmējas būtiskas paralēles starp žanra kanonu un teorētisko mīta modeli gan struktūras, gan semantikas, gan raksturīgo komponentu ziņā. Visbeidzot, pētījums piedāvā lasītājam iepazīties ar plašu teorētiskā materiāla un avotu klāstu par fantāzijas žanru, tai skaitā, lai arī fragmentāri, arī ar latviski vēl netulkotu autoru daiļradi, kas, cerams, veicinās Latvijā interesi par fantāzijas žanru, sekmējot jaunu tulkojumu, oriģināldarbu un pētījumu rašanos.

Promocijas darba pamatā ir mīta un fantāzijas žanra salīdzinošā izpēte, meklējot sakarības starp fantāzijas darba tekstu un tā varbūtējo mītisko kontekstu. Šī iemesla dēļ pētījuma **teorētiski metodoloģiskā bāze** apvieno literatūrzinātnes un mitoloģijas pētniecības metodiku. Izvirzītie problēmjautājumi nosaka promocijas darba salīdzināmo raksturu, akcentējot divu atsevišķu kultūras parādību (literāra žanra un mutvārdu daiļrades paveida) kopsakarības un mijiedarbību. Tādēļ

---

<sup>3</sup> Fantāzijas žanra iezīmēm latviešu oriģinālliteratūrā veltīts promocijas darba pielikums „Fantāzija un latviešu literatūra”.

pētījuma **faktoloģiskā bāze** izstrādāta, izmantojot salīdzināmās literatūrzinātnes metodes: ģenētisko (aizguvumu un ietekmju) un tipoloģisko (saturisko un formālo paralēļu) līdzību analīzi, kas, skatot žanra fenomenu kopējā kultūras kontekstā, netiek atsevišķi nošķirtas. Aprakstošajā daļā izmantotas galvenokārt no 20. gadsimta 60. gadiem līdz mūsdienām publicētās atzītu fantastiskās literatūras pētnieku (Dž.H. Timmermana, R. Metjūsa, u.c.) monogrāfijas un žanram veltītu rakstu krājumi.

Promocijas darba analītiskajā daļā, pētot saskarsmes punktus starp mītu un literārās fantāzijas žanru, no dažādām pieejām mīta analīzē izmantotas tās mitoloģijas pētniecības metodes, kas vistiešāk ļauj tuvoties darbu būtībai. Pētījuma teorētisko pamatu veido analītiskās psiholoģijas izveidotāja K.G. Junga arhetipisko teoriju un viņa sekotāju mitoloģijas un folkloras izpētē Džozefa Kempbela, Mirčas Eliades, Vladimira Propa un Elezara M. Meletinska teorijas, kuras vieno uzskats par mītu kā Rietumeiropas kontekstā strukturāli vienotu naratīva modeli, ko raksturo noteikti komponenti. Starp šīm teorijām pastāv arī folkloras pētniecībā atzīta pēctecība un tām ir savstarpēji papildinošs raksturs. Kaut gan pētnieku darbos galvenokārt analizēts mīts kā mutvārdu folkloras žanrs, šīs teorijas iespējams pielietot arī literatūras pētniecībā, galvenokārt tā dēvētās rituāli mitoloģiskās literatūrzinātnes skolas pieejā, kas izmantota arī šai pētījumā.

Visu izmantoto viedokļu pamatā ir K. G. Junga darbos ietvertā teorija par mīta saknēm kolektīvajā zemapziņā un mītu konstruējošiem ģenētiski pārmantotiem tēliem – arhetipiem. Šī teorija, kas, balstoties gan uz vēsturiskiem, gan mūsdienu piemēriem, sasaista pasaules tautu mītus ar arhetipisko apziņu, ļaujot mitoloģiskā kontekstā parādīt kolektīvās bezapziņas satura mijiedarbi ar literāriem darbiem. Kaut gan mitoloģijas pētniecībā šī teorija vairs nav noteicošā, tās nostādnes joprojām ir aktuālas kā metodoloģiskais pamats arhetipiskajā teksta analīzē, jo šī pieeja ļauj atklāt tēlus un motīvus, kas strukturē literāros tekstus atbilstoši vienotai shēmai.

Džozefa Kempbela teorētiskie darbi „Varonis ar tūkstoš sejām” („Hero with a Thousand Faces”), „Dieva maskas” („Masks of God”), „Mīta spēks” („Power of Myth”) un citi modificē un paplašina K.G. Junga viedokli par mīta psiholoģisko būtību un tajā lietoto universālo simbolu valodu. Dž. Kempbels uzskata, ka Rietumeiropas klasiskos stāstus (pasaku, mītu, eposu, literāru darbu) vieno universāls tēls – tā dēvētais “varonis ar tūkstoš sejām” un jebkura stāsta sižeta struktūru veido varoņa meklējums, tā sauktais monomīts, ko sastāda trīs darbību grupas – Iziešana, Iniciācija un Atgriešanās, veidojot paralēli arī ar varoņa dzīves cikliem. Šeit Dž. Kempbels balstās arī Dž. Freizera darbā „Zelta zars” („Golden Bough”), akcentējot varoņa līdzību ar mirstošās un atdzimstošās dievības tēlu un ar to saistīto mīta sezonālītāti - rituālo valdnieka nomainīšanu un sakrālo laulību. Kempbels uzskata, ka tiklab varoņa biogrāfijā kā “piedzīvojuma morfoloģijā” figurē nevis nejauši izvēlēti, bet tikai iepriekšnoteikti sižetiskie elementi, kas rindojas vienmēr vienādā secībā, tādējādi stāstiem piemīt iekšējās likumsakarības, kuru mērķis ir demonstrēt lasītājam tipoloģiski dokumentētas varoņa garīgā brieduma pakāpes. Kempbela teorijās vērojamas kopsakarības arī ar V.

Propra pētījumā „Brīnumpasakas morfoloģija” („Морфология волшебной сказки”) definētajām brīnumpasakas “funkcijām” – stabiliem, secības ziņā nemainīgiem naratīva elementiem, kas veido visu brīnumpasaku struktūru, tematiski šīm nostādnēm piekļaujas arī E. M. Meletinska pirmelementu jeb sižetisko arhetipu teorija (darbā „О литературных архетипах” un citur).

Mirčas Eliades darbos „Mīta aspekti”, „Sakrālais un profānais”, „Mīts par mūžīgo atgriešanos” un citos iekļautā koncepcija, ko ietekmējuši gan Junga, gan Freizera uzskati, saskata mīta būtību sakrālā un profānā laika un telpas jēdzienu binārajā pretnostatījumā. Vēsturiskajam jeb profānajam laikam pretnostatīts sakrālais jeb mītiskais pirmlaiks, kurā dievišķa būtne, veicot pirmo darbību, rada sociālu vai dabas parādību, kas kļūst par pamatu šīs darbības nemītīgai atkārtošānai rituālā. Savukārt sakrālajai centra zonai, kurā risinās mīta darbība, pretstatīta profānā perifērijas zona. Mīta varonis savā dzīvē aktualizē liturģisko drāmu, veicot rituālu pāreju no profānās laiktelpas sakrālajā, tādējādi gūstot personisku mīta izdzīvošanas pieredzi. Šis ceļš atbilst arī sezonālajam un iniciācijas mītam. Brīnumpasakās, kā arī dažādu laikmetu literāros tekstos, kas balstīti mitoloģiskajā skatījumā, Mirča Eliade tiecas saskatīt iniciācijas simbolus un motīvus – piemēram, nakts pavadīšanu noslēgtā telpā / tumsā, fiziskus pārbaudījumus, briesmoņa uzveikšanu, u.c. Koncepciju par mītu kā iniciācijas stāstu papildina arī latviešu zinātnieces Janīnas Kursītes pētījumi folkloras jomā „Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā”, „Latviešu folklorā mītu spoguļi”.

Pamatojoties uz šīm pieejām, ir izstrādāta promocijas darba teorētiskā koncepcija. Šīs teorijas veido vienotu modeli, kura ietvaros pētījumā veikta fantāzijas žanra prozas tekstu analīze, demonstrējot to mijiedarbību un kopsakarības gan šī modeļa pamatelementiem, gan vairāku Rietumeiropas tautu un, visbeidzot, kristīgās tradīcijas mitoloģiskajiem tekstiem.

Kā norādījis dāņu literatūras pētnieks Jēte Klingbergs, tā kā žanri ir abstrakcijas, to izpēte var balstīties attiecīgo žanru raksturojošos piemēros (Klingbergs, 1995) – pieeja, kas izmantota arī šai darbā. Tādēļ **pētījuma avots** ir, pirmkārt, fantāzijas žanra klasiķu darbi - Dž.R.R. Tolkīna romāni “Gredzenu Pavēlnieks” („The Lord of the Rings”), ”Hobits jeb Turp un atpakaļ” („Hobbit or There and Back Again”) un “Silmarilliona” („The Silmarillion”), kas vērtēti kā viens darbu cikls, U. Le Gvinas četru darbu cikls “Jūrzemes burvis” („The Wizard of Earthsea”) un K. S. Luisa septiņu darbu sērija “Nārnijas hronikas” („The Chronicles of Narnia”). Otrkārt, pētījumā apskatīti populāri modernās fantāzijas darbi - Terija Pračeta (Terry Pratchett) Diskpasaules („Discworld”) romānu sērija un Džoannas Ketlīnas Roulingas (Joanne Kathleen Rowling) darbu sērija par Hariju Poteru („Harry Potter”). Treškārt, ilustratīvos nolūkos citēti arī citu Latvijā tulkotu, piemēram, Roberta Asprina (Robert Asprin), Pītera Bīgla (Peter Beagle), Elenas Kušneres (Ellen Kushner), Filipa Pulmana (Phillip Pullman) un netulkotu autoru, piemēram, Terija Gudkainda (Terry Goodkind), Rodžera Zelaznija (Roger Zelazny) darbi. Sacerējumu izvēle balstījās vēlmē aplūkot iespējami atšķirīgus žanra paveidus, lai atklātu tos vienojošās iezīmes, savukārt izvēles ierobežošana ar angļu

un amerikāņu autoriem skaidrojama ar vēlmi palikt anglofonās kultūras jomā. Citātus no darbiem, kam nav oficiāla tulkojuma latviešu valodā, tulkojusi autore, taču šādus gadījumus autore centusies ierobežot, tāpēc šie darbi skatīti tikai vispārējā žanra kontekstā, nepretendējot uz vispusīgu analīzi.

### **Promocijas darba galvenie atzinumi aprobēti:**

1. Zinātniskās konferencēs Latvijā: Rīgā (2003, 2004, 2005, 2006, 2007), Daugavpilī (2003, 2004, 2005, 2006, 2007), Liepājā (2004, 2005, 2006, 2007); Lietuvā (Kauņā, 2004), Dānijā (Orhusā, 2004).
2. 20 zinātniskās publikācijās, kas pielīdzinātas starptautiski recenzējamo krājumu kritērijiem.

Promocijas darbu veido ievads, trīs nodaļas, secinājumi, avotu un palīgliteratūras saraksts, pielikums. Teksta apjoms bez pielikuma ir 174 lpp.

Darba **ievadā** apskatīta problēmas aktualitāte, teorētiskā nostādne un pētniecības statuss, komentēta pētījuma metodoloģija un sniegts konspektīvs satura izklāsts.

Promocijas darba pirmā daļa **“Literārās fantāzijas žanrs”** analizē fantāzijas literatūras attīstību, aplūkojot tās virzību no domāšanas modeļa līdz patstāvīga žanra izveidei. Pirmā nodaļa „Fantāzija un fantastiskais rietumu literatūrteorijas skatījumā” iezīmē fantāzijas literatūras vietu 20. gadsimta otrās puses literatūrzinātnē, izvērtējot ievērojamāko pētnieku viedokļus attiecībā uz fantāzijas elementiem literatūrā un to klasifikāciju, kā arī būtiskākos uzskatu sadursmes punktus. Otrajā nodaļā „Fantāzija literatūrā: vēsture un attīstība” sniegts ieskats žanra attīstībā no vissenākajiem laikiem līdz mūsdienām, īpašu uzmanību pievēršot fantāzijas saknēm romantisma laikmeta literatūrā un žanra izveidei 20. gadsimta vidū. Trešā nodaļa „Fantāzija literatūrā: klasifikācija” iepazīstina ar fantastiskās literatūras iedalījumu un izplatītākajiem paveidiem. Ceturtajā nodaļā „Literārās fantāzijas žanra raksturojums” raksturoti šai pētījumā izmantotās žanra definīcijas pamatprincipi. Piektajā nodaļā „Literārās fantāzijas žanra mūsdienu tendences” diskutēts par gadsimtu mijas fantāzijas aktuālajām iezīmēm: mītiskā naratīva dekonstrukciju komiskās fantāzijas žanrā, kā arī žanra kanona un varoņa jēdziena izmaiņām feministiskās kustības iespaidā, kā arī fantāzijas renesansi bērnu literatūrā. Sestajā nodaļā „Mīta un brīnumpasakas sintēze fantāzijas žanra literatūrā” iekļauts fantāzijas prozas izvērtējums no mīta teorētiskās bāzes skatpunkta, salīdzinot tajā sastopamos mīta un brīnumpasakas struktūrelementus.

Otrajā daļā **“Fantāzija kā mītisks stāstījums: struktūra un komponenti”** žanra struktūras, tēlu un tematikas formālie aspekti aplūkoti pētnieku formulētā mītiskā naratīva elementu kontekstā, lai rastu apstiprinājumu hipotēzei par fantāziju kā mītiski strukturētu stāstījumu. Šī daļa demonstrē, kā mītiskā iztēle konkretizē abstraktus jēdzienus, lai padarītu tos taustāmus lasītāja apziņā. Pirmā nodaļa „Arhetipiskais monomīts fantāzijas žanra literatūrā” atsedz darbos iestrādātās arhetipiskās struktūras, ar K.G. Junga un Dž. Kempbela viedokļu palīdzību interpretējot žanra sižetus un tēlus. Otrā nodaļa „Fantāzijas žanra laiktelpas mītiskās dimensijas” analizē laiktelpas

strukturēšanas specifiku žanra paradigmā, kā arī raksturo daudzpusīgi aktualizēto ceļa hronotopu kā metaforisku laika un telpas savienotāju. Trešās nodaļas „Maģija un pārdabiskais: brīnuma faktors fantāzijas literatūrā” mērķis ir analizēt maģijas jēdzienu kā mītiskā universa iekšējās organizācijas principu. Ceturtā nodaļa „Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: cilvēka konteksts” apskata varoņa dzīves ciklu - dzimšanas, iniciācijas un nāves atveidojumu. Piektajā nodaļā „Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: pasaules konteksts” aplūkoto pasaules ciklu - pasaules radīšanas, krišanas, glābšanas un bojāejas nemitīgā atkārtotā skatīta kā svarīgs faktors, kas norāda uz sakralizētu pasaules skatījumu. Sestā nodaļa „Arhetipiskā vide fantāzijas literatūrā” veltīta mītiskās ainavas raksturojumam, kas paralēli ir arī varoņa iekšējā ceļojuma simbolisks atspoguļojums.

Trešā daļa “**Mītu aizguvumi un paralēles fantāzijas žanra darbos**” aplūko fantāzijas tendenci aizgūt sižeta motīvus, tēlu prototipus un citas vēstījuma sastāvdaļas no dažādām Rietumeiropas tautu mitoloģiskajām sistēmām. Sīkākai analīzei izraudzīti četri plašākie aizguvumu bloki. Pirmajā nodaļā „Grieķu un romiešu mītu elementi” apskatīti aizguvumi no grieķu un romiešu mitoloģijas, galvenos saskares punktus konstatējot šādās sfērās: priekšstati par laiktelpu, tēli un atsevišķas sižeta līnijas, platonisma filozofija un mītiskais bestiārijs. Otrajā nodaļā „Ķeltu un anglosakšu mītu elementi” analizēti žanra darbos plaši izmantotie aizguvumi no ķeltu mitoloģijas, kā arī senangļu dzejas tradīcijas un viduslaiku leģendu cikla par karali Artūru. Trešajā nodaļā „Ģermāņu un skandināvu mītu elementi” apskatītas paralēles ar ģermāņu un skandināvu mītu elementiem, kopsakarības saskatot kosmoloģijā, varoņu un pārdabisko būtņu tēlos un simbolikas izmantojumā. Ceturtā nodaļa „Bibliskā tradīcija fantāzijas žanrā: dažādi aspekti” sniedz ieskatu biblisko alūziju un simbolu tīklā, kas veido svarīgu žanra ētisko aspektu komponenti.

Darba **noslēgums** apkopo pētījuma gaitā radušos secinājumus un vērojumus, kā arī ieskicē iespējamās žanra turpmākās izpētes virzienus. Palīgliteratūras sarakstā atsevišķi norādīti analizētie darbi, palīgavoti, informatīvā literatūra, preses un interneta avoti, kopā 202 nosaukumi. Ņemot vērā to, ka citējamā materiāla apjoms ir liels, atsauces dotas tekstā saskaņā ar Kembridžas sistēmu.

Darba pielikumā „**Fantāzija un latviešu literatūra**” sniegts ieskats fantāzijas elementos latviešu oriģinālliteratūrā, izvērtējot, vai šai kontekstā ir iespējams konstatēt stabilu fantastiskā vēstījuma tradīciju un kādas ir šīs tradīcijas attiecības ar žanru tā starptautiski atzītajā nozīmē.

Promocijas darbā iezīmējas virzība no vispārīgiem uz šaurākiem jautājumiem. Pirmā daļa veltīta fantāzijas žanra iezīmēšanai pasaules literatūras kartē, ieskicējot tā izveides un būtības vēsturisko un zinātnisko kontekstu. Otrā daļa mēģina interpretēt žanru mītiskā stāstījuma kontekstā, analizējot darbu struktūru un raksturīgos komponentus. Trešā daļa aplūko atsevišķu mitoloģisko detaļu parādīšanos žanra darbos. Darba pielikums aplūko šo pašu tematiku latviešu literatūrā, cenšoties apjaust, cik lielā mērā apskatītā literatūras tradīcija ir bijusi un ir aktuāla pašmāju kultūrā.

## I. LITERĀRĀS FANTĀZIJAS ŽANRS

Promocijas darba **pirmajā daļā** uzmanība pievērsta aplūkojamā jautājuma teorētiskajiem aspektiem. **Pirmajā nodaļā** sniegts konseptīvs ieskats ievērojamākajos literatūrpētniecības darbos, kas pēdējo gadu desmitu laikā veltīti fantastiskajam literatūrā, ar to saprotot gan fantāziju kā vēstījuma manieri, gan literārās fantāzijas žanru. Uz šī teorētiskā pamata secīga ir **otrās nodaļas** pievēršanās žanra vēsturiskajai attīstībai, izgaismojot fantastiskā stāstījuma nozīmi Rietumeiropas literatūras attīstības gaitā, uzsvāru liekot uz virzieniem, kas vistiešāk ietekmējuši žanra izveidi. Šo tematiku turpina **trešā nodaļa**, kurā ieskicēta fantastiskās literatūras klasifikācija mūsdienu literatūrā un fantāzijas žanra vieta tajā. **Ceturtnā nodaļa** formulē galvenos žanra teorijas pamatlicēja Dž.R.R. Tolkiņa un mūsdienu pētnieka Dž.H. Timmermana definētos aspektus, kas raksturo literāru darbu kā fantāzijas žanram piederīgu. **Piektā nodaļa** sīkāk izvērs otrās nodaļas noslēgumā iezīmēto tēmu – fantāzijas vietu 20. gadsimta otrās puses literatūrā, atainojot postmodernisma tendēču ietekmi uz vairākām žanra pamatnostādņēm. Žanra kontūru iezīmēšanu turpina **sestā nodaļa**, raksturojot fantāziju salīdzinošā aspektā kā mīta un pasakas atvasinājumu, iezīmējot līdzīgo un atšķirīgo visu triju vēstījuma paveidu savstarpējās sakarībās.

### I. 1. Fantāzija un fantastiskais rietumu literatūrteorijas skatījumā

Fantāzijas žanra popularitāti Rietumu pasaules lasītāju vidū atspoguļo ne vien grāmatu, bet arī literatūrteorētisku pētījumu skaita pieaugums. Apzinot dažādu teorētiku viedokļus, vienu no lielākajām problēmām rada vienotu standartu trūkums attiecībā uz žanra būtību. Tā kā fantastiski elementi ir daudzu literāru darbu sastāvdaļa, tad nepieciešams definēt robežas, jo ne katrs darbs, kas ietver pārdabisko, ir fantāzija. Apjukumu, ko izraisa dažādas šī termina interpretācijas, rada tā divējādā būtība, apzīmējot, no vienas puses, literārās, no otras, personiskās iztēles rezultātus. Tātad vispirms nepieciešams nošķirt fantastisko kā vēstījuma manieri no fantāzijas kā žanra.

Fantāzija kā domāšanas veids ir sens kā cilvēces domāspēja. Iztēles impulss literatūrā ir bijis tikpat vilinošs kā reālistiskā atveidojuma maniere, tāpēc fantastiskās literatūras katalogā iespējams ietilpināt praktiski jebkuru tekstu, kurā figurē pārdabiski elementi, sākot ar senajiem episkajiem tekstiem un beidzot ar moderno maģiskā reālisma tradīciju. Šī iemesla dēļ terminu "fantāzija" literatūrzinātnē nereti pavirši piemēro jebkuram žanram, kas neattēlo realitāti tuvu fiziski redzamajam: literārajai pasakai, utopijai, zinātniskajai fantastikai, šausmu stāstam utt. (Jackson, 1981, 13) Iespējams, fantāzijas jēdziens literatūrā izraisa daudz pārpratumu, jo literatūra izmanto gan senus arhetipiskus tēlus, gan mūsdienu mītus, taču šo simbolisko tēlu izmantošana pati par sevi vien nedod iemeslu definēt darbu kā piederīgu fantāzijas žanram. To nosaka tas, ka mitopoētiskais



(mītradošais) materiāls darba ietvaros tiek traktēts kā pašpietiekama realitāte. (Waggoner, 1978, 4) Centrālais žanra kritērijs – izspēlējot dažādus reālā un nereālā attiecību modeļus, fantāzija balsta stāstījumu tīšā realitātes likumu pārkāpšanā - vēstījuma pamatdoma ir faktiski neiespējamā transformācija par faktu (Irwin, 1976, 4), pārkāpjot vispārpieņemtās laika un telpas, hronoloģijas un dimensiju kopsakarības, neievērojot starpību starp dzīvām un nedzīvām būtnēm, utt. Fantāzijā izplūst robežas starp matēriju un gara pasauli, no kā izriet pandeterminisms, īpatnējas cēloņsakarības, laiktelpas deformācija un citi faktori. (Todorov, 1975, 120) Šo viedokli atbalso arī literatūrteorētiķis Viljams Ērvins, raksturojot fantastisko kā abstraktu prāta konstrukciju, kam piemīt iekšēja loģika un kam pakļauti visi pārējie naratīva elementi. (Irwin, 1976, 9-10) Nereti fantāzija tiek definēta kā vēstījuma maniere, kas var pieņemt dažādas izpausmes formas. Piemēram, marksisma literārās skolas pārstāvis Frederiks Džeimisons (Frederick Jameson) raksta: “Maniere (...) nozīmē, ka šis literārais diskurss nav nesaraujami saistīts nedz ar laikmeta konvencijām, nedz ar dotajiem verbālajiem līdzekļiem, bet pastāv kā izteiksmes forma daudzu gadsimtu garumā, (...) tās vienīgais mērķis ir piedāvāt formālu un aizvien atjaunotu pārmaiņu iespēju.” (Jackson, 1981, 7) Arī literatūrteorētiķis Mihails Bahtins (Михаил Бахтин) norāda uz fantāzijas “naidīgumu” pret statiskām vienībām, tās tendenci apvienot neapvienojamus elementus un pretoties fiksētām formām.

Kaut gan attiecībā uz šiem faktoriem pētnieku vidū valda vienotība, tomēr pastāv plaša uzskatu daudzveidība attiecībā uz precīzu fantāzijas kā žanra definīciju. Šeit ieskicētas dažas pamatlīnijas attiecībā uz žanra konvencijām, kā arī būtiskākie uzskatu sadursmes punkti.

Tā kā žanra vispārējās nostādnes pirmo reizi definēja Dž.R.R. Tolkīns 1947. gadā publicētajā esejā “Par teiksmainiem stāstiem”, vispirms īsumā jāraksturo šī definīcija, ko uzskata par modernās fantāzijas teorijas stūrakmeni. Tolkīns definē fantāziju kā "stāstu, kurš skar vai iesniedzas pasaku pasaulē, lai kāds būtu tā pamatmērķis - satīra, piedzīvojums, morāle." (Tolkien, 2001, 10, 13) Rakstnieks pirmo reizi definē maģisko stāstu kā literāru formu, kuras sūtība ir izpētīt cilvēka iekšējo pasauli, garīgos meklējumus, kas realizējami tikai iztēles līmenī, transcendējot empīrisko realitāti. Izvēršot S.T. Kolridža radošās iztēles definīciju<sup>4</sup>, Tolkīns norāda, ka fantāzija lasītājā rada īpašu „sekundāru ticību”, kas balstās primārajā ticībā - pārlicībā par ekstratekstuālu pasaules realitāti, taču nav tai pakļauta. Tolkīns raksturo aktīvās iztēles procesu kā “sekundāro radīšanu” (lai to nošķirtu no dievišķās - primārās radīšanas). Fantāziju kā radošās iztēles manifestu rakstnieks definē kā redzamajai pasaulei līdzās pastāvošu citu pasaulu redzēšanu vai veidošanu - tieši šai aspektā, Tolkīns uzskata, slēpjas fantastiskā stāsta burvība, proti, tas dod iespēju palūkoties uz sevi un pasauli perspektīvā. Tolkīna skatījumā fantāzijas žanrs, neradot *aut nihil*, bet izpētot jau radītā kombinācijas, spēj celt tiltus starp dažādām realitātēm un uz iztēles bāzes izprast šo realitāti. Tādējādi fantāzija ne tikai apvērš ikdienas skatījumu uz pasauli, bet arī veic mīta pārtulkošanu

---

<sup>4</sup> Cītēta darba ievaddaļā.

mūsdienu cilvēkam saprotamā kultūras un laikmeta kontekstā, uzņemoties vienlaikus mīta un modernās psiholoģiskās prozas funkcijas. “Es ticu,” Tolkīns raksta, “ka leģendas un mīti ir balstīti patiesībā un zināmi patiesības aspekti var tikt uztverti tikai tā” (Turpat, 166) – proti, „teiksmainais stāsts” kā mītisks vēstījums spēj lasītāja apziņā konkretizēt abstraktas patiesības, aktualizējot mitoloģisko apziņu. Šai skatījumā balstās arī fantāzijas žanra kopsakarības ar biblisko diskursu un evaņģēlisko tradīciju, kas šai darbā aplūkotas mītisko naratīvu kopuma kontekstā.<sup>5</sup>

Esejā Tolkīns aplūko teorijas par pasaku un citu "teiksmaino stāstu" izcelsmi, salīdzinot fantāziju ar zupas katlu, kurā kopā sajaukta mitoloģija, romantiskais romāns, vēsture, hagiogrāfija, tautas pasaka un literāri darbi. Katrs stāstnieks, uzskata Tolkīns, sacerot brīnumstāstu, smeļas no šī katla, pievieno “garšvielas” pēc saviem ieskatiem, “atkarībā no kultūras, laikposma un stāstītāja personības”, un labākie no šiem stāstiem vēlāk nonāk tai pašā katlā, kura “saturs paliek nemainīgs - pašos pamatos visi stāsti stāsta par tiem pašiem cilvēka dabas pamatpostulātiem - bailēm un drosmi, alkātību un nesavtību, nežēlību un līdzcietību, krišanu un triumfu.” (Tolkien, 2001, 118) Tā Tolkīns izskaidro faktu, ka fantastiskais stāsts laika gaitā nenoveco, jo tā tematika ir vienmēr aktuāla: “Šie stāsti ir "jauni", tie nav tieši atvasināti no citiem mītiem vai leģendām, bet tiem neizbēgami jāsaturs plašs senu un vispārzināmu motīvu vai elementu klāsts.” (Turpat, 166) Visbeidzot, Tolkīna eseja deklarē trīs fantāzijas literatūras funkcijas, ar ko iespējams pamatot tās pievilcību: Atjaunotni, Izbēgšanu un Mierinājumu. Pirmkārt, fantāzija atjauno pārsteiguma un izbrīna izjūtas, sastopoties ar pārdabisku pasaules redzējumu. Otrkārt, fantāzija piedāvā izbēgšanu no pazīstamā un apnikušā jaunajā un nezināmajā. Mierinājumu sniedz stāsta laimīgās beigas: "Laba teiksmainā stāsta pazīme ir tā, ka brīdī, kad aizraujošo, baismo un fantastisko piedzīvojumu ceļā iestājas krīzes punkts, tas spēj izraisīt aizturētu elpu, pukstošu sirdi un pacēlumu, ko var pat pavadīt asaras.” (Turpat, 69) Arī pasakas žanra teorētiķis Makss Luzi uzsver brīnumainā mierinošo funkciju: “Pasaka ir poētisks apliecinājums pārliecībai, ka mēs esam drošībā, jēgpilnā pasaulē.” (Lüthi, 1976,143). Sākot ar Tolkīnu, žanra definīcijās sāk dominēt uzskats par fantāziju kā piepildījumu ilgām pēc labākas, pilnīgākas realitātes. Tolkīns šai ziņā turpina Viktorijas laikmeta fantāzijas tradīciju, kas kristīgā platonisma ietekmē uzlūkoja realitāti kā pārpasaulīgu patiesību atspoguļojumu un ticēja, ka cilvēka nepilnīgajā dabā iespējams ieraudzīt bezgalīgā mūžīgo un pilnīgo dabu. Saskaņā ar Stīvenu Priketu (Stephen Prickett) šī pārliecība ir analoga “Dantes Dievišķajā komēdijā dominantajai paradīzes vīzijai, kosmiskajai harmonijai, kuras virzienā dodas viss radītais (Prickett, 1979, 235), tādējādi fantāzija no vienkārša izklaides līdzekļa pārtop literatūrā, kas sakņojas cilvēka psihe izpratnē.

Izpratni par fantastiskā apziņu izmainošo funkciju padziļināja strukturālistu teorijas. Vispārējo fantāzijas literatūras iedalījumu divās pamata žanriskajās formās: **savādajā** (*uncanny* - mazticamas situācijas atveidojums zināmajā realitātē) un **brīnumainajā** (*marvellous* - pilnībā

---

<sup>5</sup> Par šo jautājumu tuvāk skat. darba 3. daļas 4. nodaļu „Bibliskā tradīcija fantāzijas žanrā: dažādi aspekti”

neiespējamās situācijas atveidojums vai iztēlots paralēlas realitātes modelis) pirmais nošķīra viens no 20. gadsimta vadošajiem strukturālisma teorētiķiem Cvetans Todorovs. Šai iedalījumā pamatatšķirība ir starp neticamā piedēvēšanu dabiskiem cēloņiem (sapnim, murgiem, ar varoni izspēlētam trikam, šeit Todorovs pieskaita arī šausmu literatūru un citus paveidus, kas apraksta sociālus tabu) vai pārdabiskiem cēloņiem, kur nepastāv šaubas par brīnuma iespējamību, šai ziņā no fantastiskās literatūras loka pilnībā izslēdzot poēziju un alegoriju, kur fantastiskajiem tēliem var būt tikai metaforas funkcijas. (Todorov, 1975, 32) Todorovs nošķir arī vairākus “brīnumainā” paveidus, kas nav “īsta” brīnumainā fantāzija un kuri tādēļ izslēgti arī no šajā darbā izmantotā fantāzijas traktējuma, proti, hiperbolisko fantāziju (lietām un parādībām piedēvēti pārspīlēti izmēri vai citas īpašības, kam var būt arī psiholoģisks vai stilistisks izskaidrojums), eksotisko fantāziju (fantastiski svešu zemju ģeogrāfijas vai zooloģijas apraksti, kam saknes var būt autora nezināšanā) un instrumentālo fantāziju (par brīnumu atbildīgas tehnoloģijas, brīnums tiek izskaidrots racionāli, kaut gan ne saskaņā ar pazīstamajiem zinātnes likumiem, šai paveidā ietilpst arī zinātniskā fantastika). (Todorov, 1975, 54-56) Fantāzijas žanra pētniecībā ar literāro fantāziju saprot “brīnumaino” paveidu, kamēr “savādais” vairāk nosliecas šausmu literatūras virzienā. Todorovs definē vēl trešo paveidu, **fantastisko** (*fantastic*), kas ir “neveiklā pozīcijā” starp realitāti un nerealitāti, nespējot pilnībā iekļauties nevienā no tām, kā rezultātā fantastisko vēstījuma paveidu raksturo lasītāja / varoņa šaubas, nespējot izšķirties, vai attēlotais uztverams kā reālistisks vai brīnumains notikums, konfliktējot individuālajai un kolektīvajai pieredzei (Todorov, 1975, 41). Fantastiskā apziņu izmainošā funkcija izriet tieši no šīs nespējas pieredzei piemērot racionālu skaidrojumu un no tās izrietošajām identitātes problēmām. (Todorov, 1975, 172) Kā redzams, Todorova piedāvātais fantāzijas poētikas formulējumus balstās teksta analizē pašā teksta piedāvātajā kontekstā. Fantāzijas žanru pētnieks uzskata par galvenokārt vēsturisku parādību, kas radusies 19. gadsimta beigās Eiropā, tādēļ viņa fantāzijas poētikas definīcija ir uzskatāma par drīzāk teorētisku nekā vēsturisku. Jāatzīmē, ka brīnumainajā un savādajā balstītie stāstījumi ir pastāvējuši ilgi pirms šādas tipoloģijas principu noformulēšanas. Taču, kamēr brīnumainā fantāzija dažos vēstures laikposmos tika atbalstīta, savādā fantāzija tika nobīdīta kultūras perifērijās, jo tā aizvietoja ierastās attēlojuma tradīcijas ar dīvaino un neierasto, izvedot lasītāju ārpus reālā pasaules modeļa. R. Džeksone atzīst, ka pēdējo divu gadsimtu laikā, sākot ar gotisko romānu, vērojama fantāzijas virzība no brīnumainā caur fantastisko uz savādo, kas aptuveni atbilst pārdabiskā piedēvēšanai vispirms maģiskiem, tad dēmoniskiem un, beidzot, zemapziņā rodamajiem spēkiem un sakrīt ar modernisma un postmodernisma paradigmu pakāpenisko nomaiņu (Jackson, 1981, 25), apliecinot cilvēces tieksmi apzināt pašas radītās bailes, ilgas pēc likumības un pagājušo laikmetu sociālo iekārtu idealizāciju. Tādēļ nav pārsteidzoši, ka fantastiskā literatūra par neatkarīgu vēstījuma paveidu kļūst romantisma laikmetā, kad pārdabiskā ideju pamazām, kaut gan vēl nepilnīgi, aizstāja zināšanas par dabisko.

Tā kā visas fantastiskās literatūras teorijas apskate nav ietilpināma vienā pētījumā, šai darbā analizēts literārās fantāzijas žanrs, kas saskaņā ar Todorova definīciju atbilst “brīnumainā” paveidam, bet divi pārējie paveidi – fantastiskais un savādais – ieskicēti tikai šai nodaļā un turpmāk tekstā lietoti vispārīgā nozīmē kā sinonīmi vārdam “brīnumains, iztēlots, nereāls”.

Mūsdienās fantāzijas žanra pētniecībā dominē vairākas pieejas. Marksisma literārās skolas pētnieki uzskata, ka fantāziju nevar apskatīt izolēti no tās sociālā konteksta. Viena no pazīstamākajām teorētiķēm Rozmarija Džeksone daļēji piebalso Tolkīna nostājai, norādot, ka fantastiskais tiecas runāt par nepateikto un it kā neredzamo katras kultūras ietvaros: to, kas tiek noklusēts un apklāts, tāpēc fantāzijas pausto ilgu manifestācija var būt divējāda: tā var šīs ilgas atzīt vai izslēgt, noraidīt kā traucējošu faktoru, kas apdraud sabiedrības un kultūras ierasto paradigmu. (Jackson, 1981, 3) Daudzos gadījumos fantāzija pilda abas šīs funkcijas vienlaicīgi. Tāpēc teorētiķe uzskata, ka literārā fantāzija nekad nav “brīva” un ka fantastisko veido galvenokārt autoru “daudzveidīgās vēsturiskās nostādnes”. Populārā fantāzijas kā “ilgu literatūras” definīcija, pēc R. Džeksones domām, tikai norāda uz to, ka fantāzija cenšas kompensēt kādas nepilnības, kas izriet no kultūras konteksta rakstīšanas brīdī: “... šāda veida literatūras rašanās relatīvas stabilitātes periodos (18. gadsimta vidū, 19. gadsimta beigās, 20. gadsimta vidū) norāda uz tiešu sakarību starp kultūras apspiešanu un tai pretojošos enerģiju rašanos, kas izpaužas dažādu mākslas un kultūras parādību veidā kā fantāzijas.” (Turpat, 179) Balstoties Freida zemapziņas teorijā, R. Džeksone uzskata, ka fantastiskais eksistē līdzās reālajam kā klusināts “svešais”, kas strukturāli tiklab kā semantiski tiecas izjaukt kārtību, ko tas atzīst par nospiedošu un nepietiekamu; neizgudrojot jaunus, pārdabiskus dzīves modeļus, tas pārvērš pazīstamo pasauli nezināmā, svešādā citpasaulē. (Turpat, 180)

Ja saskaņā ar Todorovu, fantastiskais veido būtisku žanra divpusības aspektu, cits fantāzijas teorētiķis Eriks Rabkins krasi nošķir fantāziju kā literāru žanru un fantastisko kā daudzus žanrus un vēstījumus veidojošu struktūrelementu. Saskaņā ar Rabkinu, fantastiskais ir viens no principiem, kas ir visu žanru vēsturiskās izveides pamatos. Jauni žanri rodas uz vecāku žanru pamatiem, bieži apvēršot to pamatlikumus, tādējādi fantastiskais kalpo kā jaunatklājumu stimuls. Rabkins uzskata, ka fantastiskais apmierina cilvēka tieksmi pēc sakārtotības, sniedzot kontroles apziņu un iespēju izbēgt no ekstratekstuālās pasaules. (Rabkin, 1976, 213) Tāpat kā Todorovs, Rabkins norāda, ka modernais fantastiskais vēstījums, atrauts no tā saknēm karnevāliskajā mākslā un iedēstīts mūsdienu sekularizētajā kapitālisma kultūrā, ir kļuvis par literatūru, kas spēj izmainīt apziņu. Ja Todorova interpretācijā fantāzija ir “neveiklā pozīcijā” starp divām paradigmām, Rabkins uzskata, ka “fantastiskais lietu apvērsums pats par sevi ir paradigma, visu citu paradigmu neitralizēšana”. (Rabkin, 1976, 213) Taču cits žanra teorētiķis, Viljams Ērvins uzskata, ka fantāziju nedefinē fantastiskais kā saturisks elements, bet gan noteikta pieeja, uz kuras balstoties, iespējams šķirt vēstījuma principu no žanra. Saskaņā ar Ērvinu, fantastiskā būtība ir reālā *pretnostatīšana*

nereālajam, kamēr fantāzijas žanra pamatos ir “spēle ar neiespējamo”, retoriska stratēģija ar mērķi nereālo *pozicionēt* kā reālu. (Irwin, 1976, 8-9) Uz šo teoriju pamata definējama arī atšķirība starp fantastisko kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekli un literārās fantāzijas žanru.

Galvenais pārmetums fantāzijai ir „bēgšana no realitātes”. R. Džeksone pārstāv uzskatu, ka fantāzijas darbi ar to ideālu projicēšanu pagātnē izvairās no konfrontācijas ar realitāti, kamēr komplicētākie darbi aktivizē dialogu ar tieksmi pēc nāves, likvidējot traucējošās struktūras. (Jackson, 1981, 156). Taču Tolkīna laikabiedrs rakstnieks K.S. Luiss esejā “Tolkīna “Gredzenu Pavēlnieks”” oponē: “... ja runājam par bēgšanu, mēs galvenokārt bēgam no ikdienas uzspiestajām ilūzijām, bet noteikti nevaram izbēgt no sāpēm”. (Lewis, 1984, 115). Kā secina Ursula le Gvina, “fantāzija ir patiesa arī tad, ja tā nav faktiska.” (Le Guin, 1979, 44) Pie līdzīgiem secinājumiem nonāk arī E. Rabkins: “... fantastiskais vēstījums jebkurā gadījumā ir (...) fantastiska realitāte, kas pauž patiesības par cilvēka dabu.” (Rabkin, 1976, 28) Fantāzijas cit pasaule nav abstrakta - tā ir mūsu pasaules mītiskais dublikāts, varoņi sastopas ar tām pašām dilemmām kā lasītājs ikdienā, tādēļ žanrs realitātes novērtējuma ziņā nepalīdz “izbēgt” no šīs pasaules, bet ieraudzīt to skaidrāk.

Ja modernisma ideoloģijā fantāzija visos gadījumos tika uztverta kā mēģinājums izbēgt no realitātes, tad postmodernisma teorētiķu uzskati vairs neatbalsta šīs kategoriskās nostādnes, jo kā “nerealitātes” literatūra fantāzija laika gaitā ir mainījusi būtību saskaņā ar mainīgajiem priekšstatiem par realitāti. Kā to raksturo G. Berelis, „mūsdienās jebkura īstenības interpretācija zaudējusi pārliecinošas spēku - vienlaikus pastāv neskaitāmas vienlīdz “objektīvas” realitātes interpretācijas. No šejienes izriet tas, ka izlīdzinās daudzās opozīcijas, kurās sakņojas līdzšinējā literatūra: “reālais” un “nereālais” (jo “reālisms” ir tikai viena no daudzajām literārajām spēlēm, kas dažādu iemeslu dēļ mums šķiet “patiesāka”, precīzāk - vieglāk uztverama, tomēr nav nekāda pamata vienas spēles noteikumus pasludināt pārākus par citiem).” (Berelis, 1993, 145) Tāpēc ir likumsakarīga literārās fantāzijas attīstība postmodernisma laikmeta ietvaros, jo vēstījuma sastāvdaļu loma fantāzijas literatūrā būtiski atšķiras no lomām, kādas tām ir reālisma literatūrā.

Postmodernisma laikmetā mainās ne tikai fantāzijas formālās un saturiskās nostādnes, bet arī lasošās publikas un kritikas vērtējums – pārvērtējot žanra metafiziskās un ideoloģiskās nozīmes, fantāzijas, īpaši „savādā” virziena elementi kļūst par vienu no postmodernās prozas pamata sastāvdaļām, jo fantāzija izjauc modernisma sakārtoto telpu, pārkāpjot ierastās robežas starp apzīmētajiem un apzīmējamajiem, realitāti un tās literāro attēlojumu. Ar fantāzijas diskursa palīdzību tiek atspoguļota realitātes fiktivitāte un subjektīvā uztvere – tā fantāzija kļūst par modernisma ideoloģijas inversiju un dekonstrukciju, jo postmodernisms sagaida paša lasītāja ideoloģijas inkorporāciju stāstā. Postmodernisma ērā fantāzija kļūst par naratīvu, kas nojauc pats savas robežas - zināmā mērā antižanru, kas piedāvā mīklu bez atrisinājuma, jo žanrs atsaucas galvenokārt pats uz sevi un tikai netieši uz kādu ekstratekstuālu realitāti. Kā atzīst E. Rabkins,

“fantāzija kā žanrs ir fantastiskā vēstījuma vistīrākais veids”, kas rodas, kad “fantastiskā likumu pārkāpšana ir vēstījuma centrā vai arī kad žanra tekstuālie piemēri apvērš šos pamatlikumus tik regulāri, ka tos vairs nav iespējams attiecināt uz realitāti.” (Rabkin, 1976, 78) Tādējādi iespējams runāt par paradoksu žanra būtībā: “Fantāzija savā radikālākajā izpausmē kļūst par žanru, kas apvērš jau apvērstos likumus un kļūst par inversijas inversiju.” (Turpat) Postmodernismā fantāzija lasītāju ievilina literārā haosā, kurā sakņojas visu žanru pirmsākumi. Tai pašā laikā joprojām atšķirīgas pieejas piedāvā savādā un brīnumainā fantāzija, pirmā - defragmentējot pasauli un atsedzot cilvēka iekšējo haosu, otrā - harmonizējot tiklab mikro-, kā makrokosmosu. Tas liecina, ka fantāzija ir pastāvīgā attīstības procesā, atspoguļojot būtiskas sociokulturālas parādības un pārmaiņas.

## I. 2. Fantāzija literatūrā: vēsture un attīstība

Izzinot fantāzijas žanra vēsturi, jāatzīmē, ka “žanra vēstures dilemma ir visas vēstures dilemma: tas ir, lai atklātu uzziņas shēmu (šajā gadījumā žanra uzziņu), mums ir jāstudē vēsture, bet mēs nevaram studēt vēsturi, ja mēs prātā nepaturēsim zināmu atlases shēmu.” (Klingsbergs, 1995). Šai nodaļā, balstoties uz iepriekš izvirzītajām fantāzijas definīcijām kā uz atlases principu, izsekots žanra attīstības gaitai no pirmsākumiem līdz mūsdienām, jo fantastiskā stāstījuma piedāvātais iespēju klāsts konkrētās vēstures situācijās radījis dažādus un atšķirīgus daiļliteratūras paveidus.

Fantāzija kā iztēles inspirēta vēstījuma maniere jau kopš mitotēzes laikmeta ir bijusi nozīmīga kultūras telpas sastāvdaļa. Jau tik senos mutvārdu avotos kā mīti un pasakas atrodami visi vēlāk formulētie žanra principi, taču katrā laikmetā fantastiskais un mistiskais stāstījums ir bijis sava laika domas raksturotājs, aizgūdamas aktuālo literatūras virzienu elementus, lai stāstītu par neizskaidrojamo un neparasto. Dž.R.R. Tolkīns esejā “Par teiksmainiem stāstiem” raksta: “Jautāt, kur meklējams stāsta pirmsākums, būtu tas pats, kas meklēt valodas vai prāta pirmsākumus. Komplicētā Stāsta tīkla izveidē lomu spēlējusi gan neatkarīga izdoma, gan senču mantojums.” (Tolkien, 2001, 21) Neatņemams fantastiskā stāsta raksturlielums jau no pirmsākumiem ir bijis mītiskais faktors. Vācu filozofs Ernsts Kasīrers uzskata, ka cilvēks kā simboliskais dzīvnieks (*animal symbolicum*) pasauli izzina tikai simbolu ietērpā un raksturo mītu kā vienu no centrālajām šādu simbolu sistēmām līdzās mākslai, zinātnei u.c. (Kasīrers, 1997, 35-36) Arī Klods Levi-Stross uzsver, ka cilvēciskās domāšanas pamatā ir mitoloģiskā apziņa, kuras būtība ir izteikt realitāti tēlaini, metaforai pārmetot “tiltu” starp tēlu un tā nozīmi, piesātinot redzamo ar garīgo un otrādi, un tādā veidā iedibinot īpašu “mīta loģiku” (Meletinsky, 1998, 33, 35, 61), kas izskaidro folkloras tendenci sapludināt robežas starp iespējamo un neiespējamo. Jau ilgi pirms reālistiskās literatūras aizsākumiem mīts kā fantastiskā stāsta pamatmodelis ieņēma stabilas pozīcijas senā cilvēka prātā.

Mīta loma ievērojami samazinājās ar rakstības ieviešanu, taču literatūras kontekstā mīts savu nozīmi ir saglabājis. Mīta un pasakas pamatprincipi atrodas arī mūsdienu fantāzijas žanra pamatos.

E.M. Meletinskis uzskata, ka visa "literatūra tās mūsdienu formā ir divu folkloras žanru, pasakas un varoņepa, atvase" (Meletinsky, 1998, 259). Šaurākā nozīmē to iespējams attiecināt arī uz fantāziju. Agrīno fantastisko stāstu iespējams iedalīt divos paveidos: pirmais sakņojas no mītiskā stāstījuma atvasinātajās eposa un episkās poēmas tēmās, simbolos un valodā, otrais – brīnumpasakās. Šīs stāsta formas praksē nereti saplūda, piemēram, V. Propp uzskata, ka pasaka uzsūca arī leģendu un eposu materiālu (Propp, 2000, 64). Jau šais fantāzijas pirmformās redzam vēlākās "ilgu literatūras" atblāzmu; vistiešāk to iemieso brīnumpasaka, kurā atspoguļojas ilgas pēc ģimenes un miera, kamēr varoņteikas ilgām ir cits raksturs – alkas pēc uzvaras, slavas un statusa.

Kopš rakstības izgudrošanas fantastiskais elements literatūrā ir bijis pastāvīgi klātesošs. Fantāzijas materiālā balstās vairāki senie teksti - senebreju Svētie Raksti, Ēģiptes Mirušo grāmata un Austrumindijas Vēdas. Sākotnēji robežas starp stāsta un vēstures jēdzieniem bija izplūdušas, vēsturiski fakti tika izpušķoti un mītiskoti, savukārt leģendas daļēji ieguva fakta statusu. Tas norāda ne tikai uz šī laika vēsturisko stāstījumu neuzticamību, bet arī izskaidro stāstu un dziesmu ciklu rašanos, kuros fantastiskā formā iemūžināti patiesi notikumi. Viens no pazīstamākajiem ir grieķu mītu cikls par Trojas karu, kas iedvesmoja Homēru sacerēt eposus "Iliāda" un "Odiseja". Episko tradīciju turpināja Apolonijas Rodija "Argonautika" un Vergīlija "Eneīda". Episkie teksti būtiski ietekmēja ne tikai Eiropas literatūru kopumā, bet iespaidoja arī vēlākā fantāzijas naratīva izveidi, kurā ieviesa kara un varoņa meklējuma tematiku, kā arī mītiskās būtnes, fantastisko ģeogrāfiju, Providences lomu, u.c. Žanra kritiķis Lins Kārteris uzsver, ka no klasiskā laikmeta žanriem eposa nozīme fantāzijas literatūras tapšanā ir visredzamākā, jo tajā iztēlei tika ļauta lielākā brīvība. (Carter, 1969, 107) Vēlākā perioda grieķu literatūrā fantāzija dominēja galvenokārt dramaturģijā - Eshila un Sofokla traģēdijas balstās mitoloģiskos sižetos, arī komēdiju autori netaupīja fantastiskus krāsu triepienus, lai ironizētu par laikmeta negācijām. Sākotnēji grieķu literatūras valoda bija dzeja, taču, varu Vidusjūras reģionā pārņemot Romas impērijai, lasošās sabiedrības interesi piesaistīja proza kā izklaidējošs žanrs, un parādījās pirmie romāni, kas mīta struktūras papildināja ar jaunizgudrotu fantastisko elementu klāstu. Viens no spilgtākajiem šāda veida darbiem ir vēlā latīņu perioda autora Apuleja romāns "Zelta ēzelis", kas vēsta par jauna burvja piedzīvojumiem. Līdzīga tematika ir arī Ovīdija darba "Metamorfozes" pamatā. Par vienu no pirmajiem darbiem ar zinātniskās fantastikas iezīmēm var uzskatīt satīriķa Lukiāna „Vera Historia”, kurā, parodējot sava laika mazticamos ceļojumu stāstus, atainots ceļojums uz Mēnesi. Šī laika sacerējumos folkloras motīvi iegūst komplicētu sižetisko struktūru, stilistisko krāsainību un bagātu zemteksta slāni.

Agrīnajos viduslaikos fantāzijas tradīcija turpināja pastāvēt dažādos vēstījuma paveidos. Joprojām eksistēja episkā poēma, ko kristietības ietekmē papildināja jaunas iezīmes – raksturīgs

piemērs ir anglosakšu poēma „Beovulfs”; cirkulēja mutvārdu formā uzglabāto leģendu cikli par imperatoru Kārli Lielo un teiksmaino britu valdnieku un karotāju Artūru. Šīs leģendas - kristietības pārveidotas ķeltu mītu versijas ar laiku ieguva dziļāku, reliģiskam mītam ekvivalentu nozīmi un izkristalizējās stāstos par bruņinieku ceļojumiem Svētā Grāla meklējumos (Kretjēna de Truā „Stāsts par Grālu”, Volframa fon Ešenbaha „Parsivāls”, u.c.). Leģendas papildināja fantāzijas stāstu ar tādiem elementiem kā bruņinieka tēls, folkloras būtnes (elfi, rūķi), maģiski talismani, kuru vidū īpaša loma piedēvēta varoņa ierocim (Rolanda Direndālam un Artūra Ekskalibūram). Populāras fantastiskā stāstījuma formas bija arī svēto dzīves apraksts, kurā biogrāfiskus faktus papildināja fantastiski izpušķojumi (īru "Svētā Brendana ceļojums"), reliģiskā alegorija, mistēriju drāma un dzīvnieceku fabula, kas nebija zaudējusi pievilcīgumu kopš Ēzopa laikiem un pamazām saplūda ar vietējo tautu pasakām par dzīvniecekiem. Savukārt vizionārie teksti, kas atainoja dvēseļu ceļojumu uz paralēlajām pasaulēm – debesīm, eļļi un šķīstītavu, lika pamatus vēlākajai šausmu literatūrai.

Viduslaiku periodā mīts un fantāzijas stāsts saplūda un pārklājās, bet starp reālo un nereālo literatūrā vēl netika vilktas stingras robežas. Tikai renesanses laikmetā mīta jēdziens ieguva nepatiesības skanējumu, priekšroku deva reālistiskiem dzīves attēlojumiem, apzīmējot fantāzijas darbus kā neuzticamu literatūru. Taču, kā uzskata E. Meletinskis un K. Levi-Stross, pateicoties tam, ka mītiskais tika atvirzīts sabiedriskās domas perifērijā, sāka uzplaukt romāna žanrs, kas nepretendēja uz fakta statusu, bet joprojām balstījās mīta struktūrā. (Levi-Strauss, 2003, 40) Tas izskaidro 16. gadsimta fenomenu - bruņinieku romānu popularitātes vilni. Bruņinieku romāns uzskatāms par modernās fantāzijas priekšteci, no kura žanrs pārmantojis vairākus pamatprincipus. Pirmkārt, bruņinieku romāns bija pirmais prozas žanrs, kura pamatā gandrīz nebija vēsturisku faktu vai reliģisko ticējumu – šī iemesla dēļ V. Propp uzskata bruņinieku romānu par tiešu pasakas atvasinājumu (Propp, 2000, 64). Otrkārt, bruņinieku romāns sapludināja iepriekšējo laikmetu literāros elementus, radot stāstījumu, kurā uz eksotiskas ainavas un pārdabisku būtņu fona paralēli risinājās meklējuma un kara tematika. Par jaunievedumu uzskatāms arī burvja tēls un maģijas klātbūtne. Treškārt, mainījās autoru pieeja varoņa tēlam: “Saglabājot arhetipiskā varoņa atveida kodolu, bruņinieku romāns ne tikai padara varoni ”civilizētāku”, bet arī atklāj tā iekšējo būtību un individualitāti,” raksta E.M. Meletinskis (Мелетинский, 1994, 33). Raksturīgi bruņinieku romāna piemēri ir Vasko de Lobeiras “Gaulas Amadiss” un Ludvika Ariosto “Nevaldāmais Orlando”.

Bruņinieku romāns nebija vienīgais šī laika fantāzijas attīstības virziens. Jau 17. gadsimta beigās Francijā populāras kļuva tautas pasaku apdares galma izklaidei, kuras publicēja Šarls Pero un D'Olnē kundze. Notika arī pretējais process, literārajām apdarēm pārceļojot atpakaļ tautas mutē, jo nelasošās publikas vidū cirkulēja gan folkloras stāstījumi, gan brīvi literāro darbu atstāstījumi. Pasaku pētnieks Džeks Zaipe uzskata, ka, vēlākais, ap 1720. gadu pasaka jau bija formulēta kā žanrs un tās paradigmātiskā forma un motīvi bija pazīstami visā Eiropā, galvenokārt pateicoties franču



valodas kā Eiropas kultūras valodas plašajai izplatībai (Oxford Companion, 2000, xxii), taču žanrs vēl nebija ieguvis "bērnu literatūras" statusu. Taču jau drīz apgaismības laikmeta principi utilizēja pasaku kā didaktisku līdzekli bērnu iepazīstināšanai ar morāles un sociālajām normām. Arī citās fantāzijas formās sāk dominēt noderīguma faktors – par to liecina tādi darbi kā Dž. Banjana alegoriskā fantāzija "Svētceļnieka gaita". Modernās zinātnes aizsākumi radīja utopijas žanru, ko pārstāv Tomazo Kampanellas „Saules pilsēta” un Frensis Bēkona „Jaunā Atlantīda” un kura pamatiezīme ir sakāpināti pozitīvs cilvēces nākotnes redzējums. Nedaudz vēlāk radās arī šī žanra pretmets – antiutopija jeb distopija, kas savukārt nākotni tēlo hiperbolizēti negatīvi – abus paveidus mūsdienās uzskata par zinātniskajai fantastikai radniecīgām formām. Sākot ar 18. gadsimtu, mītisko pasaules uzskatu aizvieto vēsturiskais skatījums, ar ko izskaidrojama arī pakāpeniskā robežu novilkšana starp triviālo un nopietno literatūru. Literāti gan pēta jaunas pasaules uz Mēness, pazemē vai aizjūrās, taču izmanto tās kā metaforu un ieganstu filozofisku un satīrisku traktātu sacerēšanai.

Raugoties no vēsturiskā skatpunkta, fantāzijas literatūra visos laikmetos veidojusies kā protests pret statiskiem domāšanas modeļiem. Kā reakcija uz klasicisma kultūras sterilitāti 18. gadsimta beigās uzplauka gotiskais romāns, pētot jucekli indivīda iekšējā dzīvē, emociju pasauli, "dvēseles tumšās dzīles" un iracionālo baiļu faktoru. Gotiskā romāna sižets - konflikts starp jaunavu un briesmoni, mūsdienu terminos – apziņas kārtību un zemapziņas haosu, ilustrēja bezdībeni, kas cilvēku domāšanā veidojās starp apgaismības laikmetā valdošo progresu filozofiju un realitātē novērojamo cilvēka personības degradāciju. Gotiskā romāna autori plaši izmantoja Romas katoļu baznīcas romantizāciju viduslaiku kultūrkontekstā un ar to saistīto pseidogotikas kultū arhitektūrā: abus vienojošā arhitektoniskā simbolika nes sevī domu par bezjēdzīgumu – neizejami labirinti, pazemes ejas, kas beidzas ar strupceļu, arkas, kas neko nebalsta, utt. Raksturīgi piemēri ir Oresta Valpola "Otranto pils", Annas Redklifas "Udolfo mistērijas", u.c.

19. gadsimta sākumā literatūrā ienākušais romantisms apgaismības racionālismam pretnostatīja iracionālo pasaules skatījumu, kaut gan bija nedalāmi saistīts arī ar klasicisma laikmeta informatīvo bagāžu. Romantisma literārā kultūra kā „spēle ar iespējām” vistiešāk ietekmēja fantāzijas literatūras uzplaukumu. Pirmkārt, to veicināja romantisma interese par nacionālajām kultūrām un folkloras mantojumu, kā arī eksotiskām zemēm un tradīcijām. Nozīmīgu ieguldījumu sniedza folkloristi, piemēram, vācieši Jakobs un Vilhelms Grimmi pirmie pievērsa uzmanību mīta un pasakas kopsakarībām, tautas pasakās saskatot senu mitoloģisko priekšstatu atbalsis, kaut gan tā laika ierobežotā pieeja dažādu tautu gara darbiem lika kopīgo saskatīt tikai indoeiropiešu tautu areālā. Grimmu savāktās pasakas izveidoja klasisko kanonu, kas vēlāk kalpoja par atskaites punktu pasakas žanra struktūras un motīvu pētījumiem, kamēr Grimmu ieviestās korekcijas savāktajā materiālā, kas uzrāda autoru attieksmi pret pasaku laikmeta kontekstā, ļauj uzskatīt pētniekus par vieniem no pirmajiem, kas uz tautas pasaku pamata rada savu - literāri stilizētu tautas pasaku.

Savukārt Grimmu “mitoloģiskā teorija” - saikne starp pasaku un mītu, motīvu līdzība, kā arī maģijas un reliģijas kopsakarību meklēšana ļauj saskatīt daudzu fantāzijas darbu pamatus folklorā.

Otrkārt, vācu romantisms apjūsma un glorificē iztēles spēju kā dievu dāvanu jebkurā tās iemiesošanās veidā kā “pasaules radīšanas” ekvivalentu, brīvības kvintesenci, kas nosaka likumus pati sev, kā to formulē romantisma filozofs Novālis (Frīdrihs fon Hardenbergs): “Fantāzija noliek nākotnes pasauli vai nu augstumā vai dziļumā vai arī metempsihozē pret mums. Mēs sapņojam par ceļojumiem caur pasaules telpu, bet vai tad pasaules telpa nav mūsos?” (Ivbulis, 1998, 130). Savukārt Frīdrihs Šlēgels raksturo “romantisko poēziju” kā vienīgo brīvo, nesastingušo rakstības formu, deklarējot, ka “fantāzija ir cilvēka orgāns dievībai” (Turpat, 138). Augstu tiek vērtēts mīts kā vienlaikus “estētisks fenomens un mākslinieciskās daiļrades pirmtēls”. (Meletinsky, 1998, 7). Mitoloģija tiek dēvēta par poēzijas kodolu, dzejnieki – par mītu radītājiem, kuri “dzīvo vienā pasaulē: abi ir vienlīdz apveltīti ar būtisku spēju, ar spēju personificēt.” (Kasīrers, 1997, 147). Mītiski poētiskie žanri – romantiskais romāns un pasaka tiek uztverti kā patiesākās literatūras formas. Vācu romantiķi par savu vēstījuma veidu izveido galvenokārt pasaku, ko uzskata par ideālu žanru romantisma principu - radošās brīvības un neikdienišķā - izpausmei. Uz tautas pasaku bāzes rakstnieki izstrādāja oriģinālas literārās pasakas; tādi autori kā T.A. Hofmanis, Novālis, Frīdrihs de la Mote Foks un citi pasakas formā ietērpa komplicētus filozofiskus vēstījumus, kas aizstāvēja iztēli un uzbruka apgaismības sausajam dogmatismam. Hofmaņa stāstu tulkojumos pirmo reizi lietots apzīmējums “fantastisks stāsts” (*contes fantastiques*), lai tos nošķirtu no literārās pasakas (*Kunstmärchen*). Šais stāstos antagonisti vairs neiemesoja kristīgās alegorijas, bet negatīvos ikdienas aspektus, indivīds tika nostādīts kontrasta pozīcijās ar liekulīgo sabiedrību, mistiskos aspektus sāka apdvest traģika. No šī laika pasaka pieaugušajiem ieguva jaunu jēgu kā veids, kādā paust viedokli un rosināt dialogu par sociāliem, politiskiem un ētiskiem jautājumiem. Tieši uz folkloras bāzes radītā literārā pasaka, komplicētāka un izstrādātāka nekā tautas pasaka, vēlāk veido vienu no fantāzijai vistuvākajiem žanriem. Uzplaukumu piedzīvo arī bērnu literatūra, jo romantisma ietekmē tika idealizēta bērniības ideja, turklāt bija izveidojusies turīga vidusšķira, kuras ģimeniskumu izdevēji izmantoja tirgus nolūkos. (Windling, 2001, 219) Eiropu pāršalc bērnu pasaku grāmatu izdošanas vilnis, un daļēji šī iemesla dēļ fantāzija iegūst "vieglās" bērnu literatūras statusu.

Treškārt, fantāzijas izveidē noteiktu lomu spēlēja arī romantiskā romāna žanrs, kurā, mēģinot atdzīvināt klasiskā bruņinieku romāna pirmformu, izpaudās vācu romantisma nostalgija pēc “zelta laikmeta”- cēlajiem viduslaikiem, senajiem Austrumiem un citām neizpētītām un tāpēc eksotiskām tradīcijām un vēstures posmiem. Viens no pirmajiem šāda tipa romāniem ir Novālisa darbs “Heinrihs fon Ofterdingens”. Romantiskajā romānā meklējami arī pirmsākumi vēlākā fantāzijas žanra kanona elementiem – galantās mīlas motīviem, misticismam, melanoliskajam noslēgumam, tipveida ainavām, kuras ir personificēts garīgu parādību atspulgs. Centrāla ir radošas

personības apoteoze – romāna uzmanības centrā atrodas vientuļš, neparasti spējīgs un iztēles bagāts varonis, kas alkst izprast dabas norises un vēstures loģiku, tomēr neiekļaujas nevienā no sabiedrības formām. Šeit redzama galvenā romantiskā varoņa atšķirība no tā paraugtēla, viduslaiku varoņa, kurā reti manāmas personības pretrunas. E. M. Meletinskis romantisma norietā dominējošajā dēmoniskā varoņa tēlā, tā ciešanu un izolācijas kultā saskata aizsākumus episkā varoņa deheroizācijai 20. gadsimta literatūrā un uzskata, ka “dēmonisma elementi varonī (..) ir tieši saistīti ar episkās pašrealizācijas neiespējamību. Tāpēc baironisko varoņu raksturs vienlaicīgi atkārtoti un noliedz varoņa episko arhetipu”. (Мелетинский, 1994, 33-34) Šai laikā pirmo reizi literatūra tiek apzināti mītiskota, nojaucot robežas starp faktu un izdomu un novēršoties no aristoteliskā principa, ka mākslai iespējami uzticīgāk jāatveido dzīve. Romantiskā romāna teksti apvieno dažādu mitoloģisko un pseidomitoloģisko sistēmu elementus, lai radītu poētisku citpasauls atmosfēru kā kontrastu piezemētajai reālajai dzīvei. Divu romantisma inspirēto žanru - pasakas un romantiskā romāna – saplūšana, kas turpinās arī jaunromantismā, vēlāk veido literārās fantāzijas kodolu.

19. gadsimta otrajā pusē fantastiskās literatūras laukā sāk dominēt angļiski runājošās zemes - ar dažiem izņēmumiem visi klasiskie fantāzijas teksti, sākot ar 19. gadsimta beigām, rodas anglofonajā kultūrā. Pētnieks Ričards Metjūss pieļauj, ka to var skaidrot ar Anglijas un Amerikas centieniem atrasties industriālo tehnoloģiju izmantojuma arjergardā, kas savukārt radīja atbilstošu literāru pretreakciju – protestu pret urbanizācijas un industrializācijas tendencēm, - kā arī ar autentiskas mitoloģijas un tātad vēsturiski iedibinātas fantāzijas tradīcijas trūkumu šais zemēs (Matthews, 1997, 20) - vismaz sākotnēji karalienes Viktorijas laikmeta rakstnieki izmantoja vairāk vācu un franču motīvus, nevis dzimtās zemes folkloru. Šai laikā plauka interese par visu mistisko un noslēpumaino, Hofmaņa darbu iespaidā atdzima gotiskā tradīcija – Edgara Allana Po groteski fantastiskie stāsti, kuros noārdās robežas starp fantāziju un realitāti. Aktuālais jautājums par personības duālismu radīja vienu no populārākajām žanra ikonām – dubultnieku (pazīstams piemērs ir R.L. Stīvensona stāsts “Neparasts notikums ar doktoru Džekilu un misteru Haidu”). Ģeogrāfiskie atklājumi inspirēja Raidera Hegarda un Artūra Konan-Doila stāstus par zudušajām pasaulēm. Herberta Velsa darbi iedibina zinātniskās fantastikas tradīciju, kas turpmāk attīstās šķirti no fantāzijas. Šai laikā, daļēji zinātnisko atklājumu, daļēji materiālistiskās filozofijas ietekmē pakāpeniski izzuda vienotais, kristietībā bāzētais pasaules uzskata modelis. No tā izrietēja realitātes, cilvēka dabas un veseluma jēdzienu pakāpeniska izzušana; ticība augšāmcelšanās faktam un dvēseles nemirstībai transformējās vampīru un spoku tēlos. Aizraušanos ar folkloras un zinātnes “tumšo pusi” demonstrē jaunas arhetipiskas figūras, ko radīja divi romāni: Mērijas Šellijas “Frankenšteins jeb Modernais Prometejs” un Brema Stokera “Drakula”. Kritika šo darbu popularitāti skaidro ar zūdošo reliģisko pārliecību, kas veicināja māņticības uzplaukumu, kā arī turpināja gotisko pašanalīzes tradīciju. To spilgti izgaismo pirmais no minētajiem darbiem, kas

uzdod neatbildamo jautājumu – kurš ir īstais monstros, apsētais zinātnieks Viktors Frankenšteins vai viņa radījums, varbūt šie divi ir viena būtne? Kontrasts starp “savu” un “svešo” kalpoja ne tikai, lai stāstītu par noslēpumaino un briesmīgo, bet arī, lai atsegtu cilvēciskās dabas kroplīgumu un mudinātu lasītāju to atpazīt sevī, tādējādi fantāzija pirmo reizi kļūst apzināti introspektīva. Šo divu darbu popularitāte iezīmējusi arī atsevišķu domas virzienu fantastiskās literatūras teorijā, fantastiskā iedalījumu divos – Frankenšteina un Drakulas mīta tipos, tā apzīmējot vēstījumu, kurā pārdabiskā saknes meklējamas attiecīgi varonī vai ārpus varoņa (Jackson, 1981, 59). Zinātniska psihes dziļi izpēte šai laikā tikai aizsākas, bet zemapziņas avoti fantāzijā jau ir skaidri iekonturēti.

Sākot ar 19. /20. gadsimta miju, iespējams izsekot tam, kā uz vispārējā Eiropas literatūras „neomitoloģizācijas” (Kursīte, 1988, 41), individuālās, subjektivizētās pasaules tvēruma fona veidojas modernā fantāzijas literatūra, ko veicina divu atšķirīgu anglofonās kultūras literāro tradīciju – 19. gadsimta beigu angļu mitopoētiskā romāna un 20. gadsimta sākuma amerikāņu lubu žurnālu – sintēze. Mitopoētiskais romāns aizsākas ar prerafaelītu rakstnieka Viljama Morisa (William Morris) daiļradi. Viņa romānos “Aka pasaules galā”, „Mežs aiz pasaules malas”, „Volfingu sāga” un citos pirmo reizi iekļautas fantāzijas žanra pamatpozīcijas – pašpietiekama citpasaule, romantizētu viduslaiku vide un meklējuma sižets. Otrs ietekmīgākais šī virziena autors, lords Dansenijs (Lord Dunsany) deva lielu ieguldījumu žanra valodnieciskajā aspektā, romānā “Elfzemes meitas karalis” ieviešot fantāzijai raksturīgo arhaiski episko stilu un neviennozīmīgo nobeigumu. Citi ietekmīgi mitopoētiskie darbi ir Džordža Makdonalda (George MacDonald) “Fantasts”, “Lilita” un “Aiz Ziemeļvēja” un Erika R. Edisona (Eric R. Eddison) tetraloģija ”Zimvamvija”. Šai laikā pieaugušo romānā ienāk arī dažas bērnu fantastiskās literatūras īpatnības - ar angļu rakstnieces Edītes Nesbitas (Edith Nesbit) daiļradi fantāzijā parādās sadzīvīskā un brīnumainā līmeņa sadursme, no pasakas atšķirīgi, moderni jēdzieni (ekstralineārais laiks, ekstrasensorā uztvere), ko ietekmē arī paralēli plaukstošā zinātniskās fantastikas tradīcija. (Oxford Companion, 2000, 151). Taču vēl lielāku ietekmi uz topošo žanru atstāj 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs Amerikā un daļēji arī Eiropā uzplaukušais populārās literatūras fenomens - tā sauktie lubu žurnāli (*pulp magazines*), kas specializējās sensacionālās un sentimentālās literatūras jomās („Weird Tales”, „Amazing Stories”, u.c.). Lubu žurnālu stāstu kā fantāzijas aizsākumu teoriju atbalsta poļu rakstnieks Andžejs Sapkovskis, uzskatot, ka tieši lubu žurnālos pirmo reizi parādās stāsti, kuru darbība nerisinās ne eksotiskās zemēs, ne uz citām planētām, bet pilnīgi autonomās citpasaulēs. Kā vienu no žanra tradīcijas pamatlicējiem Sapkovskis min Robertu E. Hovardu (Robert E. Howard), varoņa Konana Barbara izgudrotāju (Сапковский, 2002, 198). R. Hovarda un citu lubu žurnālu autoru daiļrade ne tikai noformulēja vēlāk, galvenokārt „zobena un burvestību” fantāzijā, bieži izmantoto stereotipu kanonu (tostarp pārcilvēciskā varoņa, briesmoņa un daiļās, bezpalīdzīgās sievietes tēlus, maģijas, sekta un šausmu elementus, kā arī standartizētas fona ainas), bet spēlēja būtisku lomu arī citu

populārās literatūras virzienu - detektīvstāsta, šausmu stāsta un zinātniskās fantastikas tālākajā attīstībā. Šai laikā abi pēdējie jau tiek uzskatīti par neatkarīgiem novirzieniem plašajā fantastiskās literatūras klāstā, bet fantāzija nošķirta kā stāsts, kura darbība norisinās paralēlā pasaulē, kurā pārdabiskais darbojas bez pseidozinātniskiem vai psiholoģiskiem paskaidrojumiem.

Lubu žurnālu piedzīvojumu fantāzija uz pseidovēsturiska fona dominēja galvenokārt starpkaru periodā, bet pēc Otrā pasaules kara, kad vēsture bija atstājusi savu zīmogu arī literatūras vaibstos, noteicošie kļuva mitopoētiskā virziena sekotāji. Tieši šai laikā fantāzija tiek formulēta kā neatkarīgs literārs žanrs. Lielākos nopelnus šai ziņā piedēvē neformālam 1930. - 1940. gadu Oksfordas universitātes pasniedzēju, topošo un esošo autoru klubam "Inklings", ko apvienoja interese par viduslaikiem, folkloru un literatūru. Kluba centrā atradās angļu valodas un literatūras pasniedzējs Dž.R.R.Tolkīns, kura fundamentālais darbs "Gredzenu Pavēlnieks" kļuva par pagrieziena punktu žanra vēsturē. Paralēlās pasaules Viduszemes ģeogrāfiju, vēsturi un mitoloģiju rakstnieks sacerēja vairākus gadu desmitus - tām ir veltīti pēc autora nāves publicētie leģendu cikli "Silmariliona" (1977) un "Nepabeigtie stāsti" (1980), taču slava pie autora atnāca pa citu ceļu. Viņa sarakstītais bērnu fantāzijas romāns "Hobits jeb Turp un Atpakaļ" (1937) kļuva tik populārs, ka izdevēji pieprasīja turpinājumu; par tādu kļuva 17 gadus vēlāk pabeigtais "Gredzenu Pavēlnieks", kas atnesa autoram pasaules slavu un iemantoja sociokulturāla fenomena statusu. 1960. – 1970. gadu mijā Rietumvalstīs Tolkīna darbu lasīšana kalpoja par savdabīgu reakciju uz sociālajiem procesiem sabiedrībā, protesta formu pret vides piesārņošanu, tehnoloģizāciju un mietpilsonību - zināmā mērā atkārtojās romantisma laikmeta situācija, kad izeja no krīzes tika meklēta iztēles glorificēšanā. Tolkīna dzīves laikā tika publicēti arī vairāki viņa fantastiskie stāsti un pasakas, taču "Gredzenu Pavēlnieku" joprojām uzskata par visu laiku ietekmīgāko fantāzijas romānu. Nosaukt Tolkīnu par fantāzijas pirmatklājēju nebūtu vēsturiski pareizi, taču viņš neapšaubāmi uzskatāms par vienu no pirmajiem žanra teorētiķiem un praktiķiem, jo "Gredzenu Pavēlnieks" ilustrēja esejā "Par teiksmainiem stāstiem" formulētos žanra pamatprincipus. Vēl svarīgāk, Tolkīna ietekmē fantāzijas literatūrā uzplauka pilnībā izdomātas, neatkarīgas citpasaules jēdziens, ko autori vairs nemēģināja aizbildināt ar laika un telpas nobīdēm, sapņiem utt. Tolkīnam sekoja neskaitāmi atdarinātāji un apstrīdētāji, radot gan Tolkīna izveidotajam kanonam atbilstošus darbus (Terija Bruksa „Šannaras zobens”), gan jaunus žanra novirzienus – feministisko fantāziju (Ursulas le Gvinas “Jūrzemes burvis”, Merionas Z. Bredlijas „Avalonas miglas”), šausmu fantāziju (Stīvena Kinga „Tas”), “artūrisko fantāziju” (Terensa H. Vaita „Zobens akmeni”), kristīgo fantāziju (K. S. Luisa “Nārnijas hronikas”), u.c. Sākot ar 1960. gadiem, fantāzija kļūst par žanru, kas eksperimentē gan ar formu, gan stilu, cenšoties lauzt iepriekšējo gadu desmitu veidotos kanoniskos priekšstatus. Fantāzija strauji attīstās arī ārpus anglofonās kultūrvides, starptautisku atpazīstamību iemanto arī citu valstu

fantāzijas rakstnieki – vācu (Mihaels Ende, Kornēlija Funke), poļu (Andžejs Sapkovskis), krievu (Marija Semjonova), u.c. Sākot ar 1960. gadiem, rodas arī arvien vairāk literatūrkritisku pētījumu.

Modernā fantāzija nekļuva "moderna" tai nozīmē, ka tā nekad nepievērsa lielu uzmanību ne 20. gadsimta sadzīves realitātei, ne tādām parādībām kā straujais tehniskais progress, kura apcerēšanu monopolizēja zinātniskās fantastikas žanrs, bet racionālisma un zinātnes laikmetā saglabāja romantisko, mītisko un filozofiski teoloģisko diskursu (Matthews, 1997, 36). Pētnieks Ričards Metjūss pauž uzskatu, ka zinātniskā fantastika ar tās piepildītajām tehnoloģiju uzvaru prognozēm pamazām aiziet vēsturē, taču aktuāla joprojām paliek tendence par mūžīgajiem jautājumiem diskutēt mītu un pasaku, tātad – fantāzijas valodā. 20. gadsimta fantāzijas kontekstā par nozīmīgu faktoru kļuvusi arī kinematogrāfija, fantastiskās tēmas ekspluatē liels skaits televīzijas seriālu, kā arī datorspēles, kolekcionējamo kāršu spēles, lomu spēles un citi ekstraliterāri fenomeni.

### I. 3. Fantāzija literatūrā: klasifikācija

Vēsturiskais ieskats ļauj secināt, ka fantastiskā literatūra nav attīstījusies viendabīgi - to iespējams iedalīt vairākos novirzienos, kas, laikam ritot, saplūst vai nozarojas tālāk. Tāpēc attiecībā uz fantāzijas žanru vienu no galvenajām problēmām sagādā vienota klasifikācija, jo fantāzija jau no pirmsākumiem cieši savijusies ar radniecīgām iztēles izpausmēm - pasaku, fabulu, u.c. Šai nodaļā aplūkoti vairāki žanram tematiski tuvi prozas paveidi, kā arī sīkāk raksturots žanra iedalījums novirzienos, minēti atsevišķi ievērojami autori un tipiski katram paveidam piederīgi darbi.

Par agrīnāko fantastiskā stāsta formu var uzskatīt **brīnumpasaku** un tās estētisko līdzinieci **literāro pasaku**, ko „no vēstītājas folkloras atšķir augstāka tēlu individualizācijas pakāpe un lielāka psiholoģiskā bagātība, sociālētiski un filozofiski vispārinājumi, kas vienkāršajam, nereti tradicionālajam sižetam un darbības personām bez ārējā plāna piešķir vēl otru plānu.” (Kiršentāle, 1985, 95). Mūsdienu literārās pasakas pamatā ir, no vienas puses, romantisma inspirētā tautas pasaku vākšana un tam sekojošās stilizācijas un imitācijas, no otras puses, apzināti radīti neliela apjoma darbi, kas uzplauka jau 17. gadsimta Francijā kā viens no pirmajiem komerciālās prozas atzariem. Bieži atkārtotā ceļojuma motīva un brīnumu klātbūtnes dēļ daži pētnieki (Džeks Zaips, Andžejs Sapkovskis, u.c.) uzskata literāro pasaku par fantāzijas žanra pirmformu, kuru rakstnieki bagātina ar fonu un izstrādātu formu, atņemot tai nosacītību un formuliskumu, taču starp pasaku un fantāziju pastāv arī būtiskas atšķirības apjoma, struktūras un noslēgumu tipoloģijas ziņā<sup>6</sup>. Starp ievērojamiem literāro pasaku autoriem minami Hanss Kristians Andersens (“Mazā nāra”, “Neglītais pīlēns”), Džordžs Makdonalds (“Princese un goblins”), Oskars Vailds (“Laimīgais princis”), u.c.

<sup>6</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 6. nodaļas 2. apakšnodaļu ”Fantāzija un brīnumpasaka: kopīgais un atšķirīgais”.

**Dzīvnieku fabulas** saknes tradicionāli meklē Ēzopa daiļradē, taču dzīvnieku pasakas pirmsākumi iesniedzas vēl tālāk vēsturē. Katras tautas folklorā figurē stāsti, kas izmanto dzīvnieku tēlus, lai atspoguļotu noteiktus faktus par cilvēku dabu. Modernā dzīvnieku fantāzija, kas apvieno gan pasakas, gan fabulas elementus, ir divu veidu: reālistiskā, kur dzīvnieki atveidoti tuvu dabiskajam, un fantastiskā, kur dzīvniekiem piedēvētas cilvēku prasmes un īpašības. Kaut gan fantastisku elementu klātbūtnei šais stāstos ir nozīmīga loma, tomēr fabulas radniecība ar alegoriju liedz to raksturot kā "īsto" fantāziju. Pazīstami modernās dzīvnieku fabulas autori ir Džordžs Orvels ("Dzīvnieku ferma"), Kenets Greiems ("Vējš vītolos"), Ričards Adamss ("Voteršipas ieleja"), u.c.

**Varoņteikas, leģendas** un no tām atvasinātie **bruņinieku romāni** ir starp fantāzijas žanra tiešajiem priekštečiem. Šis žanrs izveidojās viduslaikos kā viena no sekulārās literatūras formām, kas materiālu smēlās no nesenais Eiropas vēstures faktiem un daudz senākām teikām, tādēļ attieksme pret žanru bija divējāda: to traktēja gan kā daiļliteratūru, gan kā senu leģendu mantojumu, kurā iespējams atrast vēsturiskas patiesības graudu. Anglofonajā kultūrā populārākais ir leģendu cikls par karali Artūru un Apaļā galda bruņiniekiem, kas devis iedvesmu gan romāna žanram (Tomasa Melorija "Artūra nāve"), gan tā sauktajam "artūriskās fantāzijas" virzienam: uz šo leģendu pamata savus fantāzijas darbus sarakstījuši mūsdienu autori Terenss H. Vaits ("Pagātnes un nākotnes karalis"), Meriona Z. Bredlija ("Avalonas miglas"), Stīvens Loheds ("Pendragons"), u.c.<sup>7</sup>

**Zudušās pasaules** fantāzijas tradīciju literatūrā aizsāka 19. gadsimta autori Raiders Hegards ("Ķēniņa Zālamana raktuves") un Arturs Konan-Doils ("Zodusī pasaule"). Tematika aptver stāstus par nezināmām tautām un ciltīm, slepenām pilsētām un valstīm, aizmirstām civilizācijām, aizliegtām teritorijām un pārdabiskiem spēkiem un notikumiem uz šī fona. Kaut gan daļa šo stāstu sākotnēji pretendēja uz zinātniskās fantastikas statusu, taču, tiklīdz ģeogrāfisko atklājumu dēļ tiem zuda ticamība, tie tika klasificēti kā fantāzija. Līdz ar ticamību šis virziens zaudēja arī popularitāti, un mūsdienu fantāzijā saglabājušies tikai atsevišķi tā elementi. Līdzās minētajiem vienus no populārākajiem šī virziena darbiem sarakstījis Edgars Burovs - Tarzāna romānu sērijas autors.

Terminu **zobens un burvestības** (*sword and sorcery*) 1960. gadu sākumā radīja rakstnieks Fricis Leibers, taču virziens eksistēja jau vairākus gadus pirms tam. Par virziena aizsācēju uzskata 1930. gados populāro autoru Robertu Hovardu, kura stāsti par Konanu Barbaru ("Pūķa stunda", u.c.) piešķīra tradicionālajam piedzīvojumu stāstam jaunu spožumu, pārnesot darbību no eksotiskas "vēsturiskās pagātnes" uz pilnībā fantastisku zemi. Šis virziens radās neatkarīgi no mitopoētiskā žanra virziena un uzplauka galvenokārt amerikāņu lubu žurnālu stāstos. Nozarojuma pamatā ir princips "piedzīvojums piedzīvojuma dēļ", jo autora uzmanība koncentrējas uz intrigu un sižetiskajiem sarežģījumiem, nevis morāles jautājumiem; darbības vide atainota skopi, dominē stereotipi vīriešu – karotāju un skaistu sieviešu tēli, starp kuriem valda vienkāršotas attiecības.

<sup>7</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. darba 3. daļas 2. nodaļā „Ķeltu un anglosakšu mitoloģijas elementi”

Šobrīd virziens ir daļēji saplūdis ar varoņfantāzijas vispārējām tendencēm. Populāri šī virziena autori ir Maikls Mūrkokss ("Elrika sāga"), Fricis Leibers ("Fafhrds un Pelēkais Peļu Junkurs"), u.c.

**Varoņfantāzija** (*heroic fantasy*), ko uzskata par fantāzijas pamatveidu, ir plašāks jēdziens nekā iepriekšējais, kaut gan nereti tie satuvojas un arī kritikā tiek uzskatīti par radniecīgiem. Šī uzskata pamatā ir līdzīgais pamattēmu klāsts - centrālo lomu ieņem varoņa piedzīvojumi iedomātā pasaulē, kur būtisku lomu spēlē maģija un pārdabiskais. Virziena pazīmes ir detalizēts paralēlās pasaules apraksts (autori grāmatām nereti pievieno pasaulu kartes, valodu vārdnīcas, tēlu ģenealoģijas un plašus pseidovēsturiskus paskaidrojumus), apokaliptisks konflikts starp labo un ļauno / savējo un svešo (parasti tiek izcelts kāds ambiciozs, apdāvināts un varaskārs indivīds, tā sauktais Tumsas valdnieka arhetips) un jaunais, naivais varonis, kas uz šī fona spiests doties nevienlīdzīgā cīņā vai bezcerīgā meklējumā, lai pasauli glābtu. Taču sižeta elementi, kas sastopami arī zobena un burvestību fantāzijā, varoņfantāzijā iegūst papildus dimensijas, uzsverot tieši morālo aspektu un nereti atbalsojot kristīgās ētikas principus – upura nepieciešamību un kompromisa neiespējamību. Tolkīna darbā "Gredzenu Pavēlnieks" krustojas divas paralēlas sižeta līnijas: labo un ļauno spēku sadursme cīņā par varu pasaulē (kosmiskais aspekts), kuras laikā netipiskais varonis – sīkaliņš dodas grūtību pilnā meklējumā, lai iznīcinātu varu sniedzošo objektu - gredzenu (individuālais aspekts); turklāt pasaules liktenis ir atkarīgs no meklējuma un varoņa iekšējās cīņas, nevis grandiozo kauju iznākuma. Raksturīgi varoņfantāzijas darbi ir U. Le Gvinas "Jūrzemes burvis", Terija Gudkainda "Patiesības zobens", Roberta Džordana „Laika rats” u.c. Apakšnozari šim žanram veido t.s. **kristīgā fantāzija**, kur darbu centrā ir reliģiskā vēsts. Labā un ļaunā konflikts šāda tipa darbos raksturots teoloģiskos terminos kā Dieva un sātana cīņa, ko atspoguļo varoņa iekšējais konflikts. Šis virziens redzams jau 19. gadsimta autoru darbos (Dž. Makdonalda "Fantasts" un "Lilita"), 20. gadsimtā šo virzienu turpina K.S. Luisa cikls „Kosmiskā triloģija”, u.c.

Atšķirīgu varoņfantāzijas aspektu interpretāciju piedāvā šausmu un komiskā fantāzija.

**Šausmu** jeb **tumšās fantāzijas** virziens apvieno fantastisko ar reālo, apelējot pie arhetipiskām bailēm, kas slēpjas zem loģikas un civilizācijas virsslāņa. Taču šausmu fantāzija (*dark fantasy*) nav identificējama ar šausmu literatūru (*horror fiction*), kuras ievirze radikāli atšķiras. Būtiskākā atšķirība ir attēlotā nezināmā, svešā ("The Other") iedaba. Fantāzijas "svešajam" ir morāls raksturs, to iespējams uzveikt ar maģijas / gara spēka palīdzību, pārvēršot haosa spēkus kosmiskā kārtībā. Šausmu izaicinājums ir primitīvais haoss, kura uzvarēšana nesola triumfu, tikai fizisku izglābšanos, identitātes saglabāšanu: "Fantāzijā ļaunais parādās, lai varonim uzstādītu morālas dabas dilemmu," uzskata Daiena Vagonere, "kamēr šausmu literatūrā tas uzrodas tikai, lai nobiedētu. Fantāzijas briesmoņi ir līdzeklis ceļā uz mērķi – varoņa izaugsmi. Šausmu literatūras briesmoņi ir mērķis paši par sevi." (Waggoner, 1978, 12). Šausmu žanrā varoņa piedzīvojums ir nevēlams briesmu avots, pretēji fantāzijai, kur tas dod iespēju iepazīt pasauli ap sevi un pasauli



sevī. Fantāzija pieņem, ka pasaule ir sākotnēji laba, apliecina sakramentālu ticību cilvēcisksam un māca iedziļināties neparastajā, kamēr šausmu literatūra – bēgt no tā, uzsverot cilvēciskmās dabas disharmoniju, turklāt atšķirtbā no šausmu literatūras fantāzijas bailes raisošo faktoru neracionalizē.

Šausmu fantāziju raksturo mistificēts, emocionāli piesātināts stāstījuma tonis, gotiska vide, senu un modernu mitoloģisko būtņu tematika - zombiji, rēgi, vampīri. Raksturīgi elementi ir metamorfozes, halucinācijas, okultisms, fobijas, kā arī tabu tēmas – seksualitāte un nāve, kas saskaņā ar Cvetana Todorova fantāzijas teoriju ilustrē attiecības starp individu un zemapziņu, atņemot lietām un parādībām to ierastās nozīmes un apveltot tās ar jaunām, biedējošām nozīmēm vai nozīmju inversiju. Mītiskos elementus šausmu fantāzija apvērš groteskmā manierē, sagraujot lasītāja priekšstatus par cēloņseku atkarības principiem un deformējot arhetipus - piemēram, mesijas dzimšanas tēmu, ko varoņfantāzija traktē kā cerīgu notikumu, šausmu fantāzija izvērš dēmona dzimšanas tematikā (Schlobin, 1984, 3), savukārt varoņa meklējums kļūst par bezgalīgu riņķošanu zemapziņā - vairs nevar runāt par transformācijas ceļu, bet par pūliņiem saglabāt iepriekšējo stāvokli, nevis kosmosa sakārtošanu, bet haosa novēršanu. Taču ceļojumā caur psiholoģisku un emocionālu elli, izpētot cilvēciskmās pieredzes galējības, varonis tomēr izdzīvo un gūst pozitīvu pieredzi. Šausmu fantāzijas klasika ir daļa Stīvena Kinga daiļrades - romāni “Tas”, „Kerija” u.c. Virziena atzars ir **okultā fantāzija**, kurā šausmu efekts panākts, racionalizējot bibliskus sižetus, izmantojot tādas idejas kā ļauno garu apsēstība, Antikrista dzimšana, utt. (Deivida Zelcera "Zīme").

Ja varoņfantāziju uzlūko kā mīta atdzimšanu, tad **komisko fantāziju** var uzskatīt par mīta dekonstrukciju; tā balstās uz autora spēju uzlūkot ikdienišķo caur fantastiskas komēdijas kaleidoskopu, padarot pazīstamo grotesku un otrādi. Šī nozarojuma pamatā ir divi galvenie aspekti. Pirmais ir varoņfantāzijas situāciju, tēlu un tematikas stereotipu kariķēšana, ironizējot par standarta elementiem. Tās varoņi ir hiperboliskas tipisko varoņu kariķatūras; tradicionālais sižets, atstāstīts ikdienišķā manierē, liek heroiskajam vēstījumam izskatīties smieklīgam un pārspīlētam. Bieži galvenais varonis ir varoņfantāzijas protagonista komiskais dublieris triksters, kura darbība ir rituāla parodija, sava veida reglamentācijas pretinde. Pašparodijas virzienu aizsāk jau Tolkīns īsajā stāstā “Fermeris Džailzs no Hemas ciema” (1949), fiktīvā “tulkojumā no sena latīņu manuskripta”, kurā neievērojams fermeris ir spiests doties cīņā ar pūķi, jo visi zemes bruņinieki ir aizņemti, apspriežot jaunākās cepuru modes. Faktiski tā ir varoņfantāzija no skeptiska mūsdienu vērotāja redzes viedokļa, tā tad šeit it kā vairs nevar runāt par teksta mītisko kvalitāti, taču šī frivolitāte bieži ir tikai maska. Otrkārt, komiskā fantāzija parodē sabiedrībā aktuālas tēmas un sadzīves negācijas, plaši pielietojot inversiju, hiperbolizāciju, vārdu un detaļu maiņu. Ironizējot par bagātīgu literāru, muzikālu un kinematogrāfisku tekstu klāstu, komiskā fantāzija liek pārvērtēt kultūrsituāciju konkrētā brīža sabiedrībā. Nozarojuma plašajā spektrā ietilpināmas gan humoristiskas bērnu fantāzijas (Edītes Nesbitas "Apburtā pils"), gan parodijas (Roberta Asprina darbs "Kārtējais jaukais

mīts"). Autors, kura daiļradē komiskā fantāzija atdzima anglofonajā literatūrā, ir Terijs Pračets, kura romānu sērija "Diskpasaule" ir spoža parodija par kanonisko varoņfantāziju<sup>8</sup>.

Bez minētajiem pastāv vēl daudzi fantastiskās literatūras nozarojumi, kas pētniecībā parasti netiek asociēti ar fantāzijas žanru – nozīmīgākie ir zinātniskā fantastika<sup>9</sup>, šausmu literatūra<sup>10</sup> kā arī utopija / antiutopija<sup>11</sup>. Atsevišķi pētnieki kā fantāzijas virzienus postulējuši arī zinātniskās fantastikas un antiutopijas žanrus, taču Viljams Ērvins dēvē šos virzienus par drīzāk "antireālismu", jo fantāzija atšķirībā no darbiem, kas pretendē uz realitātes aprakstu kādā nākotnes versijā, eksistē noslēgtā nerealitātes pasaulē. (Irwin, 1976, 190) Noslēgumā jāatzīmē, ka, tā kā laika gaitā mainās arī terminoloģija, neviena no šīm definīcijām nav uzskatāma par galavārdu fantāzijas izpētes jomā.

#### I. 4. Literārās fantāzijas žanra raksturojums

Kā katrs daiļliteratūras darbs, arī fantāzijas romāns aizsākas ar ideju, taču tā literāro formu raksturo augsta uzbūves pamatelementu formalizācijas pakāpe - noteikti, būtībā nemainīgi sižetiskās struktūras, tēlu un iekšējo likumību konstrukcijas principi. Žanra stilizētā struktūra, atgādinot mīta un pasakas konstrukciju, galvenokārt balstās šo elementu savstarpējās sakarībās un secībā. Nodaļā raksturota šai pētījumā izmantotā žanra definīcija un specifika, vadoties no pētnieka Dž. Timmermana uzskaitītajām sešām formālajām žanra pazīmēm. (Timmerman, 1983, 4)

Visbūtiskākā fantāzijas žanra pazīme ir **darbības vide** - iedomāta vai hipotētiska paralēla pasaule, kas eksistē vai nu autonomi no mums zināmajām dimensijām, laika un telpas, vai arī pastāv tepat līdzās un mijiedarbojas ar tām; atkarībā no šī iedalījuma fantāziju definē kā "iegremdēšanās" (angļu val. *immersion*) jeb "augsto" un "pārejas" (angļu val. *transition*) jeb "zemo" fantāziju. Augstās fantāzijas piedzīvojums norisinās tikai paralēlās pasaules ietvaros, kamēr zemās fantāzijas varoņi ceļo no mūsu pasaules uz paralēlo un atpakaļ (vai otrādi), brīnums un realitāte pastāv līdzās, abām pasaulēm veidojot vienotu veselumu. (MacRae, 1998, 175) Viena darba ietvaros var figurēt arī vairākas paralēlās pasaules, reizēm - no mūsu pasaules varbūtības ceļā (kāda vēsturiska notikuma cita gala iznākuma rezultātā) atšķēlušās tā sauktās alternatīvās vēstures versijas. Nokļūšana citpasaulēs iespējama ar dažādu priekšmetu un īpašu vietu (tā saukto eju jeb portālu) palīdzību, kas sasaista reālo pasauli ar mītisko, pārvietojot varoni telpā un nereti arī laikā. Bieži izmantoti portālu veidi ir durvis, glezna, spogulis, skapis, atsevišķi priekšmeti - amuleti, gredzens, grāmata, u.c. K.S. Luisa varoņi Nārnijas pasaulē iekļūst caur gleznu, pagalma durvīm, drēbju skapi. Edīte Nesbita grāmatā "Apburtā pils" izskaidro portālu darbību: "To pasauli, kura mums šķiet īsta,

<sup>8</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 1. daļas 5. nodaļas 1. apakšnodaļu "Postmodernā parodija un žanra dekonstrukcija".

<sup>9</sup> Par zinātniskās fantastikas un fantāzijas atšķirību skat. darba ievadu.

<sup>10</sup> Par kopīgo un atšķirīgo šausmu un fantāzijas žanros skat. šīs nodaļas sadaļā „Šausmu jeb tumšā fantāzija”

<sup>11</sup> Par utopijas / antiutopijas žanru tuvāk skat. 1. daļas 2. nodaļā "Fantāzija literatūrā: vēsture un attīstība”

no burvību pasaules mūžīgi šķir plīvurs – smalks kā tīmeklis, caurspīdīgs kā stikls un stiprs kā tērauds. Un, kad cilvēkiem gadījies atrast šajā plīvirā kādu niecīgu spraudziņu, ko pašķir burvju gredzeni, amuleti un tamlīdzīgas lietas, kļūst iespējams gandrīz jebkas.” (Nesbita, 2001, 208)

Autentiska paralēlās pasaules atmosfēra nozīmē arī distancētību **laikā un telpā** (Timmerman, 1983, 49). Aprakstītie notikumi var risināties iedomātā laika periodā pagātnē vai nākotnē, bet darbības sociālais un materiālais konteksts visbiežāk atbilst viduslaikiem vai vēl senākam periodam. Atsevišķu novirzienu, piemēram, tā sauktās pilsētas fantāzijas (*urban fantasy*) darbos, darbība var norisināties arī mūsdienās, taču reti aprakstīta par darba sarakstīšanas brīdi tehnoloģiski augstāk attīstīta vai futūristiski orientēta pasaules iekārta. Telpiski citpasaule var aizņemt arī valsti, pilsētu vai mazāku ģeogrāfisku vietu (Harija Potera burvju skola).

Otrkārt, žanru definē pārdabiskā eksistence - citpasaulē jāvalda likumiem, kas nav iespējami mūsu realitātē. Tādēļ fantāzijas darbībā būtisku vietu ieņem empīrisko likumsakarību apiešanas veids, ko apzīmē ar jēdzienu **maģija** – manipulācija ar realitāti ar simbolisku līdzekļu palīdzību, kam ir būtiska loma raksturu attīstībā un sižeta pavērsienos<sup>12</sup>. Maģiju plašākā mērogā saprot kā harmoniju starp citpasaules **iekšējām likumbām** - iztēles radītajiem elementiem jābūt tā sakārtotiem, lai to radītā aina būtu pilnīga un ticama (Timmerman, 1983, 52). Stāsta gaitā autors iepazīstina lasītāju ar iztēlotās pasaules ģeogrāfiju, tautām, kultūrām, vēsturi, jo lasītājs var iejusties rakstnieka vīzijā par citpasauli tikai tad, ja tajā ir kaut kas atpazīstams kaut vai tikai paša stāsta kontekstā. Taču darbu var sagraut nevienlīdzīgas izdomas un faktu proporcijas. Kā raksta Herberts Velss: "Tur, kur var notikt viss, nekas neizraisīs interesi. Lasītājam jāpiekrīt spēles noteikumiem, un autoram jāpieliek visi spēki, lai lasītājs iejustos viņa fantastiskajā hipotēzē. Kad nu lasītājs ir noticejis tavai fantāzijai, atliek tikai vienas rūpes: padarīt pārējo reālu un cilvēcisku. Detaļas no ikdienišķās esamības jāņem arī tādēļ, lai saglabātu visstingrāko uzticību sākotnējai fantastiskajai iecerei, jo katrs nevajadzīgs izdomājums piešķir visam muļķīga sagudrojuma nokrāsu. Pēc tam, kad fantastiskā hipotēze izteikta, vēstījuma interese koncentrējas ap cilvēka jūtu un rīcības vērojumu no jauna viedokļa." (Velss, 1974, 330) Šī iemesla dēļ pats autors nedrīkst atklāti vērtēt savu darbu kā izdomu. Stingrākie teorētiķi, sākot ar Tolkīnu, izslēdz no žanra darbus, kuru darbība norisinās sapnī, kā arī nonsensa jeb blēņu literatūru (Luisa Kerola "Alise Aizspogulijā"), kuras nerada autentiskas citpasaules, bet parodē zināmo realitāti. Kā uzskata dāņu pētnieks Jēte Klingbergs, „atšķirība starp fantastisko stāstu un blēņu daiļliteratūru ir noteikta ar to, ka fantastiskais stāsts ir pilnīgi loģisks, turpretī blēņu daiļliteratūrā vispār nav, vismaz nav parasta veida, loģikas.” (Klingbergs, 1995).

Kad definēti pasaules iekšējās kārtības likumi, autors var ļaut iztēlei brīvu vaļu. Fantāzijas darbos neiztrūkstoša ir plaša spektra gan jaunizgudrotu, gan no mitoloģiskajām tradīcijām aizgūtu **mītisku būtņu un pārdabisku spēku** eksistence. Antropomorfo dievību skaits fantāzijas žanrā nav

---

<sup>12</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 3. nodaļu „Maģija un pārdabiskais: brīnuma faktors fantāzijas literatūrā”.

augsts, toties brīnumaini dzīvnieki, pārvērtības, pārdabiskas spējas (lidot, kļūt neredzamam) un maģiski priekšmeti ieņem nozīmīgu vietu. Taču nozīmīgāka par šo virspusējo slāni ir darbu mītiskā bāze - atsauces uz pazīstamiem mitoloģiskiem tekstiem, kas padziļina darba uztveres līmeni un piešķir tiem papildus zemteksta slāņus. Visplašāk izmantotie avoti ir seno grieķu un romiešu, skandināvu, ģermāņu un ķeltu mitoloģiskie teksti, Bībele un judeokristīgā tradīcija<sup>13</sup>. Atbilstoši šiem modeļiem, fantāzijas vēstījums parasti ir episki nesteidzīgs, sastopam dzejiskus iestarpinājumus, senu tekstu imitāciju un stilizāciju, daudz metaforisku izteikumu un simbolikas.

No tā izriet trešais raksturīgais žanra aspekts - īpašā loma, kāda fantāzijas darbos ierādīta **valodai**. Valoda ir vienīgais autora būvmateriāls, ar kura palīdzību tiek uzburta maģiskā pasaule, jo grāmatu ilustrācijas visbiežāk aizstāj kartes. Žanrā bieži sastopamas mutvārdu tradīcijai raksturīgas fonētiskās struktūras - ritmizēts valodas plūdums, formulu atkārtošānās, atskaņas un aliterācijas, kas ļauj lasītājam asociatīvi sasaistīt fantāzijas naratīvu ar dzeju kā sakrālu tekstu. Pasauļu radīšanā autori nereti izmanto speciāli radītus komunikācijas kodus (Tolkīna sacerētās elfu „mēles”). Personvārdos ietverta ne tikai skaniska, bet arī saturiska nozīme, jo vārds definē īpašnieka būtību. Tas saskan ar Juriya Lotmana uzskatu, ka mitoloģiskajā apziņā pasaulei ir nominatīva iedaba, t.i., objekts un tā īpašvārds tiek identificēti, kas izskaidro to, kāpēc šai domāšanas modelī lietu nosaukšana tiek uzlūkota kā radošs akts. (Lotmans, 1993, 25-25), arī maģiski saistošs kontrakts nosauktajam un nosaucējam. Agrīnajās sabiedrībās vārda došana signalizēja, ka cilvēks ir atzīts par cilvēku ar savām sociālajām funkcijām. Šādu funkciju pilda Ursulas le Gvinas „Jūrzemes triloģijas” burvji, dodot īstos vārdus pilngadību sasniegušiem jauniešiem. M. Endes darba “Bezgalīgais stāsts” varone Bērnišķā ķeizariene nespēj dzīvot, ja viņai ik pa laikam netiek dots jauns vārds. K.S. Luisa darbā “Nārnijas hronikas”, kur dzīvniekiem piešķirtas cilvēkiem līdzvērtīgas lomas, valoda kalpo par dvēseles ekvivalentu, ko dāvā dievība, radot pasauli, vienlaikus brīdinot, ka nekrietnas uzvedības gadījumā tie runas spējas zaudēs. Tātad valoda definē radību kā cilvēcisku.

Uz raksturotā fona risinās fantāzijas darba sižets. Ceturtā žanra pazīme - lielākā daļa fantāzijas darbu **sižeta līniju** reproducē tā saukto varoņa meklējuma ceļu, arhetipisku paradigmu, kas sastopama daudzu pasaules kultūru mitoloģijā un folklorā. Meklējuma būtība: varonis tiek aicināts pamest ierasto vidi (ne tikai ģeogrāfisko atrašanās vietu, bet arī garīgo vērtību sistēmu) un doties bīstamā ceļā, lai veiktu nozīmīgu misiju. Fantāzijas meklējumam ir divpusējs raksturs: varonis iziet briesmu pilnu ceļu mērķa sasniegšanai, paralēli veicot arī personiskās atklāsmes un transformācijas ceļu, vienlaikus sakārtojot haotisko telpu gan sevī, gan ap sevi<sup>14</sup>.

Neordinārs **varoņa** jēdziens ir piektā fantāzijas pazīme. Viens no žanra pamatmotīviem ir jebkura izredzētība - fantāzijas tēlu sistēmas centrā, kā norāda Dž.H. Timmermans, ir “ikdienišķs

<sup>13</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. darba 3. daļu.

<sup>14</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 1. nodaļu „Fantāzijas darba sižets kā monomīts”.

varonis, kura pārbaudījumi pārsniedz jebkādas cerības uz uzvaru. Tādējādi fantāzija liek mums aptvert, ko *mēs* varētu paveikt.“ (Timmerman, 1983, 45). Tas apstrīd R. Džeksones pieņēmumu, ka “brīnumainās fantāzijas stāstījumam ir minimāla funkcionāla nozīme, tā vēstītājs ir visu redzoša, absolūta autoritāte, kas vēsta par notikumiem distancētā pagātnē, kas savukārt izslēdz lasītāja emocionālo līdzdalību.” (Jackson, 1981, 33) Tieši identifikācijā - faktā, ka lasītājs izseko un izjūt necilā varoņa transformāciju meklējuma gaitā - slēpjas viens no svarīgākajiem fantāzijas kvalitātes rādītājiem.<sup>15</sup> Aktīvu lasītāja līdzdalību pieprasa arī sestā pazīme: žanra **tematika** ir ontoloģisks, bieži apokaliptisks konflikts, kas centrējas ap striktu labā un ļaunā / kosmosa un haosa spēku pretnostatījumu un nepieciešamību tos atšķirt. Konflikta risinājumā izšķiroša loma ir varoņa rīcībai: izvēles un savu kļūdu apzināšanās process vēlāk ļauj nonākt pie fantāzijas atrisinājuma kā personīgi izdzīvota prieka, jo arī lasītājs ir ticis iesaistīts iztēles piedzīvojumā. (Timmerman, 1983, 75)

## I. 5. Literārās fantāzijas žanra mūsdienu tendences

Raksturotais fantāzijas žanra kanons nav viendabīgs un nemainīgs lielums – postmodernais laikmets ienes tajā savas korekcijas. Tieši postmodernisma literārajā kultūrā, kur autors vairs nav spiests imitēt realitāti, bet drīkst atklāti rotaļāties ar fikcijas jēdzienu, fantāzijas žanrs dažu pētnieku acīs izpelnījies “vistīrākās literatūras formas” godu (Vīts, 1999, 138). Teorētiķis Dž.E. Vīts uzskata, ka shematiskās literatūras, tostarp arī fantāzijas žanra, popularitāte, postmodernajā kultūrā ir apzināti kultivēta protesta forma pret „modernistu augstās kultūras elitārismu.” (Vīts, 1999, 140) Šai nodaļā aplūkoti žanra jaunākie strāvojumi – žanra kanona dekonstrukcija komiskās fantāzijas virzienā, izmaiņas varoņa jēdzienā feministiskās fantāzijas iespaidā un renesanse bērnu fantāzijā, kuras virzību ietekmē Harija Potera popularitātes fenomēns.

### I. 5. 1. Postmodernā parodija un žanra dekonstrukcija

Literatūrteorētiķa Nortropa Fraja viedokli, ka Rietumeiropas literatūra no mītiskā un romantiskā naratīva paveidiem 20. gadsimtā ir nonākusi ironiskajā fāzē (Frye, 2000, 46), apstiprina postmodernisma ienestās izmaiņas fantāzijas žanrā, ko ilustrē komiskās fantāzijas novirzieni. Komiskās fantāzijas valdzinājums slēpjas divos galvenajos aspektos. Pirmkārt, tā dod iespēju ironizēt par sabiedrības negācijām un kultūras parādībām, tā sauktajiem “meganaratīviem” (*grand narratives*), jo iztēlotās pasaules konteksts ļauj lasītājam distancēties no teksta. Otrkārt, pielietojot tādas parodijas tehnikas kā pārspīlējums, anahronisms, inversija, komiskā fantāzija dekonstruē žanra kanoniskās īpatnības, apšaubot to sakralitāti, ironizējot par tradicionālām situācijām un

<sup>15</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 1 daļas 5. nodaļas 2. apakšnodaļu “Sievietes tēls un varoņa paradigmas maiņa”.

tēliem. Komiskās fantāzijas centrā ir nevis sižets, bet gan absurdi komiskais lietu skatījums un intertekstuāla parodija, kas tekstos parādās kā blīvs kultūras citātu un aizguvumu slānis.

Komiskās fantāzijas popularitātes vilnis pasaulē sākās 1980. gados, kad angļu rakstnieks Terijs Pračets sāka publicēt romānu sēriju par izdomātu zemi Diskpasauli - diskveida pasauli, kas balstās uz četru ziloņu mugurām, kurus savukārt tur visumā peldošs milzu bruņurupucis. Sākotnēji parodija par „zobena un burvestību” novirzienu, Diskpasaules sērija drīz izveidojās par literāru fenomenu, ko fantāzijai raksturīgi papildina fiktīvi skaidrojoši izdevumi - enciklopēdijas, almanahs un pat raganas pavārgrāmata. Autors apvieno literāra darba pasauli kā iluzoru realitātes izjūtu ar ārpusteksta pasauli, nemitīgi pārbīdot šo pasaulu robežas - lasītājs pamīšus pārvietojas gan stāstījuma „iekšpusē”, sekojot sižeta intrigai, gan „ārpusē”, uzjautrinoties par kariķētajām žanra likumībām un citām pazīstamām parādībām – tā Pračets lauž žanra pamatprincipu, proti, ticamību, nemitīgi atgādinot lasītājam par lasītā fiktivitāti. Diskpasaule ir groteska, pašparodiska „ačgārnā pasaule”, anarhisks universs, kurā realizējas Mihaila Bahtina definētā karnevāliskā inversija, tikai šeit karnevāliskums nav izņēmums, bet norma – tronī karaļa vietā uzkāpj āksts, zinību vīri – burvji – uzvedas kā klauni, slepkavas un zagļi apvienojas oficiāli reģistrētās ģildēs, utt. Šeit aplūkotās dažas Diskpasaules romānu nostādnes kā postmodernās fantāzijas īpatnību raksturotājas.

Daudzus sērijas aspektus var uzskatīt par postmodernisma kulta koncepciju ilustrācijām. Romānu notikumu centrālā teritorija – pārsteidzoši mūsdienīgā metropole Ank-Morporka, kas tikusi celta un nopostīta, pārpludināta, nodedzināta, uzspridzināta tik daudz reižu, ka ir vairs tikai sākotnējās Ank-Morporkas simulācija, norāda uz Diskpasauli kā simulakru vidi. (Bryant, 2000) Romānos deklarēts, ka realitāte sastāv tikai no simulakriem, noārdot robežas starp faktu un fikciju, patiesību un ilūziju. To ilustrē epizode romānā “Kustīgās bildes”, kurā notiek lūzums realitātē - filmas tēli seansa laikā izkāpj caur ekrānu, un pārbiedēto skatītāju bars gaida, kad klātesošie aktieri ar tiem izrēķināsies, neraugoties uz protestiem, ka līdzīga aina filmā bijusi tikai spēle. Risinājums izrādās vienkāršs: galvenās lomas tēlotājs ieaurojas: “Gaismas! Kameras! Motoru!” un spēj atkal identificēties ar savu lomu – varoni. „Veidojot fikcionalizētas pasaules un pēc tam nojaucot robežas starp tām, filmas apšaubā tās barjeras, kuras mēs uzstādām starp, mūsaprāt, reālo un mākslīgi radīto,” norāda Dž.E. Vīts (Vīts, 1999, 133). Pračeta romānā filmu likumi tiek pārnesti uz realitāti, ilustrējot simulakru pasauli, kur apzīmētājs jeb attēls aizstāj apzīmējamo jeb oriģinālu.

Diskpasaule ir konstruēta atbilstoši postmodernajā domā populārajam lozungam par realitāti kā tekstuālu konstrukciju - vēsturi, filozofiju, reliģiju un jebkuru sociālu parādību var uztvert kā teksta diskursus un tādējādi – relatīvus un interpretējamus. Kā atzīmē Dž.E. Vīts, „liela mūsu valodas daļa sastāv no abstrakcijām, kas attiecas nevis uz redzamiem, bet garīgiem un tādējādi valodnieciskiem jēdzieniem,” (Vīts, 1999, 53). T. Pračeta daiļrade spēlējas ar hipotētiskiem pieņēmumiem par to, kā šos metaforiskos jēdzienus varētu iztulkot burtiski, tādējādi liekot lasītājam

ne vien apzināties lasīto kā literāru darbu, bet arī apdomāt literārā teksta radīšanas mehānismus. Attieksmi pret realitāti kā tekstuālu un ar tekstu manipulējamu vērtību sastopam Diskpasaulē koncepcijā par to, kā vārdi ietekmē notiekošo: “Vārds definē lietu. Izmaini vārdu, un tu izmainīsi lietu.” (Pratchett, *Pyramids*, 100) No tā izriet postmodernismam raksturīgā nostāja - ja realitāte ir tekstuāla, tas izslēdz galīgas patiesības un universālu normu iespējamību. No otras puses, valoda ir ietekmīga kategorija, kas konstruē ne tikai nozīmes, bet arī jēdzienus. Izplūstot robežām starp vārdu un nosaukto, notiek arī pretējais process: izrunātais spēj realizēties, ticējumi - iemiesoties, piemēram, populārā ticība Nāvei, kas portretēta skeleta veidolā un bruņojusies ar izkapti, ir apveltījusi Diskpasauli tieši ar šādu Nāvi. Tādējādi Pračeta vēstījums kļūst ambivalents – tas brīdina no fantāzijas spēka pašas fantāzijas ietvaros. Paļaujoties uz šo divpusējo mijiedarbi, Pračeta romānu varoņi cenšas ietekmēt pasaules likteni, pārraksta pagātņi un rotaļājas ar nākotni. Vēl vairāk, Diskpasaulē varoņi apzinās savu fiktivitāti un periodiski atsaucas uz savu vidi kā teksta dimensiju, salīdzinot to ar citiem tekstiem, tādējādi šie tēli ir valodas konstrukcijas, kas pašas to apzinās.

Diskpasauli kā tekstuālu realitāti ilustrē arī B-Telpas (Bibliotēkas Telpas) tēls – tā ir burtiski intertekstuāla telpa, kurā savienotas visas pasaules tagadnes, pagātnes un nākotnes bibliotēkas un grāmatas, tiklab uzrakstītās, kā neuzrakstītās, un kustība šai telpā ir starptekstu ceļojumi. Tas saskan ar Umberto Eko koncepciju par postmoderno tekstu kā multidimensionālu telpu, kurā savijas neskaitāmu tekstu atbalsis, atsauces un citāti - teksti inspirē nākotnes tekstus un citē pagātnes tekstus, kā rezultātā nav iespējama ne oriģinalitāte, ne autorība. (Bryant, 2000) Autorība Diskpasaulē ir fiziski konstatējama kategorija: caur Pračeta visumu nemitīgi plūst “iedvesmas molekulu” plūsma, kas reizumis skar atsaucīgu prātu, un top ģeniāli darbi, taču ir skaidrs, ka šķietamais autors nav nekas vairāk kā medijs, caur kuru “bezgalīgais teksts” sasniedz lasītāju. Pračets šai ziņā ir tipisks postmodernisma autors, kurš “sniedz romāna imitāciju autora izpildījumā un kurš imitē autora lomu un parodē sevi pašā parodēšanas aktā.” (Ivbulis, 1995, 97) Kad autors mīts ir likvidēts, postmodernisms „literatūru reducē līdz tiem kultūras spēkiem un varas paradigām, ko tā pārstāv”, atklāti atzīstot, ka autori „tikai pārstrādā agrāk bijušu tēmu variantus” (Vīts, 1999, 142). Atbilstoši šai intertekstualitātes koncepcijai Pračeta darbos tiek blīvi citēti un parodēti dažādi lasītājam viegli atpazīstami avoti – literāri, muzikāli un kinematogrāfiski teksti, izmantojot postmodernismam raksturīgo tēlu, stilu un tēmu kolāžu un hibridizāciju.

Vairums romānu veidoti kā satīriskā stilizācija par klasisko varoņfantāziju. Izmantojot formālas un saturiskas atsauces, interpretējot pārnestas nozīmes jēdzienus burtiski, izmainot vai apmainot vietām tradicionālās žanra formulas elementus, tiek panākts humoristisks efekts un vienlaikus veikta fantāzijas kanona dekonstrukcija. Piemēram, izdomāto valodu vietā autors liek saviem tēliem sazināties ar tekstā grafiski attēlotiem paņēmiem: Nāve runā tikai ar lielajiem sākumburtiem, dators Heks sazinās, tekstā iestarpinot datorgrafikas simbolus, erceņģeļa Azraīla

runas viens vārds aizņem visu grāmatas lappusi, utt. Darbība risinās pārsvarā industriālā, nevis dabiskā vidē, arī atsauces uz mūsdienu sabiedriskās dzīves un politikas parādībām rada mūsdienīgu iespaidu. Diskpasaules grāmatās, atšķirībā no vairuma fantāzijas tekstu, sākotnēji nav pasaules kartes, kas apliecina autora ieceri radīt nevis pilnīgu citpasauli, bet literāru konstrukciju. Tad Pračets piedāvā lasītājam karti uzzīmēt pašam - postmodernismam tipiski mēģina iesaistīt lasītāju darba tapšanā. Vēlāk detalizēta karte tiek publicēta atsevišķā izdevumā, un Diskpasaule izveidojas par pilntiesīgu fantāzijas universu, vienlaikus nepārstājot būt par parodisku valodas spēļu telpu – tā ir iekšēji saskaņota un atsauca arī uz visu plašo ārpusteksta un citu tekstu realitāti.

Tipisku piemēru varoņfantāzijas klišeju inversijai sastopam pilsētu terorizējošā pūķa nogalināšanas ainā, kas ietverta romānā “Sardze! Sardze!” Epizodi ievada dialogs starp pilsētas iedzīvotājiem, kurā noskaidrojas, ka atlīdzībā par nezvēra nogalināšanu netiek piesolīta valdnieka meita, jo valdnieks ir vecpuišis, kas rada vilšanos pie tradicionāla pasakas risinājuma pieradušajos iedzīvotājos. No klasiskās fantāzijas aizgūtas arī tādas detaļas kā laimīgā bulta, pūķa vienīgā ievainojamā vieta vēderā un pieņēmums, ka varoņdarbam jāizdodas, jo tā ir “iespēja viens pret miljonu”. Ironizējot par šo pieņēmumu, Pračets raisa šaubas par tā ticamību līdzīgos fantāzijas darbos: „Kurš var pateikt, vai miljonos citu iespējamo pasaulu tas nebūtu nostrādājis? Dieviem tādas lietas patika. Bet Gadījumam, kas reizēm valda pat pār dieviem, šai jautājumā ir 999, 999 balsu. Šai pasaulē, piemēram, bulta atsitās pret zvīņaino sānu un aizklankšķēja nebūtībā.” (Pratchett, *Guards*, 272) Līdzīgu bezcerīgas situācijas klišejtīpa risinājumu piedāvā darba ”Brīnumainā Morisa dēkas” varone, uzstājot, ka slepeno eju nav iespējams atrast, to meklējot, bet tikai, netīšām atbalstoties pret sienu (Pračets, 2006, 85). Kaut gan Pračets, ironizējot par žanra likumsakarībām, tās vienlaikus arī realizē – varonis tomēr nogalina pūķi, slepenā eja tiek atklāta, - žanra pašparodija liek lasītājam uz klišejtīpa risinājumiem paraudzīties no loģikas skatpunkta. Tomēr Diskpasauli joprojām pārvalda stāsta princips, tikai transformēts metafiktīvā kategorijā.

Zemā un augstā līmeņa robežas palīdz nojaukt varoņa darbību atstāstījums sarunvalodā, izmantojot ikdienišķu un pat nenormatīvu leksiku, tā graujot žanra demonstrēto pietāti pret arhaisku un svinīgu stilu. Tipisku „zobena un burvestību” fantāzijas darba kulminācijas ainu romānā “Maģijas krāsa” apspriež Diskpasaules varonis Hrūns Barbars (parodija par Konanu Barbaru): “Nu, es domāju, ka kuru katru brīdi atsprāgs durvis, mani aizvilks uz kaut kāda tempļa arēnu, kur es nogalināšu dažus milzu zirnekļus un astoņas pēdas garu vergu, un atbrīvošu kaut kādu princesi no altāra, piebeigšu dažus sargus, tad meitene man parādīs slepeno izeju, mēs nospersim pāris zirgu un aizlaidīsimies ar dārgumu lādi.” (Pratchett, *Colour*, 141) Tradicionālā sižeta kulminācijas epizodes nevērīgais atstāstījums ne tikai dekanonizē varoņtēlu, bet arī nonivelē tā darbības līdz ikdienišķam līmenim – Diskpasaules īstie varoņi ir antivaroņi, burvis Rinsvinds, kam nav ne mazākā talanta maģijas zinībās, kaprālis Burkāns, kam ir visas iespējas kļūt par valdnieku, bet kurš to nevēlas,



uzcītīgais amatnieks Nāve u.c. Parodēti arī aksesuāri, piemēram, darbā “Mazie brīvie ķipari” varoņu zobeni brīdinoši iegaismojas nevis, kā ierasts, troļļu, bet gan juristu klātbūtnē, jo varoņiem bijušas nepatīkamas saskarsmes ar likumdošanas iestādēm – tā Pračets plaši izmanto žanra klišejas, ievietojot tās jaunā kontekstā un pārbaudot to derīgumu ārpus ierastās vides.

Varoņfantāzijas un komiskās fantāzijas attiecības iespējams definēt kā stāstījumu sakrālā un profānā līmeņa pretnostatījumu, tēzi un antitēzi, taču postmodernās fantāzijas pašironizējošās funkcijas neaprobežojas tikai ar mīta dekonstrukciju, jo caur parodiju lasītājam dota iespēja iepazīt arī parodēto tekstu. Tieši tāpēc Pračeta darbu galvenā mērķauditorija ir izglītots lasītājs, kurš spēj novērtēt žanra dekonstrukciju, kas nav iespējams bez žanra klasisko tekstu un daudzu citu kultūras parādību pārzināšanas. Mitoloģiskajā pasaules skatījumā karnevāla laikam ar tā hierarhijas inversiju un normu zudumu ir pasaules pārradīšanas loma, jo groteska uzsver pasaules sākotnes (mītiskā) laika citādību, brīvību no loģikas. Terija Pračeta postmodernā parodija gadsimtu mijā atdzīvina fantāzijas žanru, ko pierāda arī Diskpasaules sērijas grāmatu popularitāte.

#### I. 5. 2. Sievietes tēls un varoņa paradigmas maiņa

Literārās fantāzijas žanrs, tāpat kā mīts un eposs, vismaz sākotnēji ir maskulīns stāstījums gan no autoru dzimuma, gan atspoguļoto pasaules uzskatu viedokļa. Žanra aizsākumos vairums autoru ir vīrieši, darbos sievietei bieži iedalīta “svešā”, “Cita” loma attēlotajā vīriešu pasaulē. Tomēr fantāzijas literatūra ir kalpojusi par auglīgu augsni uzskatāmai paradigmu maiņai dzimtes jautājumu jomā. Šī paradigmu maiņa aktualizējās laikā pēc Otrā pasaules kara, tradicionālajam mītiskā, visu varošā varoņa stereotipam nomainoties ar “citādā”, netipiskā varoņa – tai skaitā sievietes un bērna - tēlu. Šo pārmaiņu aizsāka jau Dž.R.R. Tolkīns ar darbu “Gredzenu Pavēlnieks”, kurā pirmo reizi galvenajā lomā ir netipiskais varonis - sīkaliņš. Šai ievirzei turpinoties un galvenokārt pateicoties sieviešu autoru ieguldījumam, pēdējo gadu laikā fantāzijas žanrs izveidojies par vienu no savdabīgākajiem literārajiem manifestiem, kas runā par **sievietes lomu** un būtību.

Lai pilnīgāk izprastu šo pārmaiņu, nepieciešams atgriezties pie fantāzijas romāna pirmsākumiem lubu žurnālu stāstos, kuros tika ne tikai stabilizēti žanra pamatprincipi, bet attīstīta arī plaša klišeju, tai skaitā dzimumu stereotipu, gamma. Kaut gan autori vienmēr fiksē sievišķo klātbūtni, darbos dominē androcentrisks pasaules skatījums, kas vienādo jēdzienus “vīrietis” un “cilvēks”. Šais darbos sieviete attēlota kā vardarbības upuris un - gan verbāli, gan vizuāli - seksuāls objekts. Žurnālu vāku ilustrāciju neatņemama sastāvdaļa ir puskaila vai kaila skaistule, tradicionālā kompozīcija ietver varoņa un briesmoņa sadursmi, kamēr sieviete ir saļimusi, sasieta vai citādi demonstrē savu pasivitāti, trūcīgais ietērpis signalizē par glābjamās galveno vērtību – seksualitāti. Arī sižeta līnijas koncentrējas uz vīrišķo vēstītāju, varonis - karotājs, burvis, valdnieks parasti ir

vīrietis, kamēr sievietes ir spiestas darboties šais iztēles struktūrās, ieņemot specifiskas - sievas, mīļākās, balvas un varas pierādīšanas objekta - lomas. Dominē divas sieviešu pamatkategorijas – padevīgā / pasīvā (glābjamie objekti) un nepadevīgā / aktīvā (sievietes-dēmoni, vampīri, kas iemieso sievišķo seksualitāti kā draudīgu spēku). Uzsvērts arī dzimumu dalījums attiecībā uz maģiskajām spējām: sieviete-burve tiek dēvēta par raganu (nekontrolētā dabas maģija, zemes virziens) un nostādīta uz zemākas pakāpes nekā vīrietis-burvis (civilizētā, kontrolētā maģija, debesu virziens), kas saskan ar filozofu novērojumu: “Dziļi vēsturē slēpjas nostādnes, kas sievieti pirmām kārtām saista ar dabu, bet vīrieti ar kultūru. Tieši no šīs saistības un kultūras pacelšanas pāri dabai izriet sievietei piedēvētā sekundārā loma” (Kūle, 1996, 444). Vienīgais veids, kā šajā laikā sievietei gūt ievērību, ir vīriešu pasaules atdarināšana tādos tēlos kā sieviete-vikings, amazone, u.tml., kas atbilst feminisma filozofijas attīstības sākotnējā posma koncepcijai (Kūle, 1996, 440). Arī sievietes - fantāzijas autores līdz gadsimta vidum bija retums, vairums rakstnieču darbojās galvenokārt bērnu fantāzijā, bet pieaugušo fantāzijas autores nereti slēpās aiz vīriešu pseidonīmiem.

Taču pēc Otrā pasaules kara izmaiņas ienāk arī fantāzijas literatūrā, kas atsakās turpmāk ekspluatēt tikai vienu dzimumnoteiktu sociālo lomu modeli, bet mēģina meklēt abu dzimumu kopīgos pamatus. Fantāzijas autori izmanto dažādas stratēģijas, lai apvērstu tradicionālos priekšstatus par dzimšu sadalījumu, piemēram, radot paralēlo pasauli, kuras sabiedrībā dzimumu lomas ir invertētas attiecībā pret realitāti - sieviešu valdītu pasauli, pašuzturošu matriarhātu, utt. Sievietes, bieži no pirmās personas skatu punkta, ieņem galvenā varoņa lomu, sekmīgi veicot meklējumus un uzveicot pārbaudījumus: tas atbilst otrā femīnās domas attīstības perioda koncepcijai, kurā dominē nevis vīriešu pasaules kopēšana, bet līdztiesības meklējumi (Kūle, 1996, 441). Femīnās domas trešais posms, kura pamatideja ir sievietes pašizpratne, piedzīvoja kulmināciju, kad 1960. - 1970. gadu mijā feministiskā revolūcija padarīja sievieti par aktīvu figūru sabiedrības apziņā, un žanra rakstniecību iekaroja tā sauktās feministiskās fantāzijas vilnis. Tā galvenais manifests bija Ursulas Le Gvinas darbs “Jūrzemes triloģija”, balstīts taoisma koncepcijā par *in* (aktīvā, gaismas, vīrišķā, debesu) un *jan* (pasīvā, tumsas, sievišķā, zemes) spēku mijiedarbību, kas savstarpēji cīnās, taču netiecas viens otru iznīcināt, tādēļ pasauli virza mūžīgā radīšana un attīstība. Šai darbā autore pirmo reizi atteicās no vīrišķās shēmas un dekonstruēja žanra patriarhālos stereotipus (Сапковский, 2002, 218-220). Šai darbā tradicionālie pretnostatījumi – miesa pret dvēseli, vīrietis pret sievieti – tiek apvienoti “identitātes paradoksā”, kurā sākums un gals, tumsa un gaisma, nāve un dzīvība saskaņā ar vienotajiem *in* un *jan* principiem ir viens. (Matthews, 1997, 138) Kaut gan triloģijas varonis ir vīrietis - mags Geds, sākot ar otro grāmatu, “Atuanas kapenes”, uzsvars nosliecas par labu otrā plāna tēlam Tenarai. Trešā grāmata “Vistālākais krasts” it kā noslēdz triloģiju - Geds, vecs un noguris, atstāj Jūrzemi uz šķietamu neatgriešanos, jo ir upurējis savu spēku, lai aizsāktu jaunu ēru, piepildītu pravietojumus un nosēdinātu tronī jaunu

ķēniņu. Taču 18 gadus vēlāk publicēta ceturrtā grāmata “Tehanu”, kur galvenajā lomā darbojas otrās grāmatas varone Tenara. “Tehanu” vēsta par jauna laikmeta sākumu, kas izteikts meitenes Terru, pirmās Jūrzemes sievietes-maga tēlā. Jūrzemē pastāv jau minētās hierarhiskās maģijas pakāpes – uzskats, ka sievietes spēj dziedināt un apvārdot, bet tikai vīrieši - mainīt lietu patieso būtību. Šī atšķirība, pēc Tenaras, domām, ir absurda: “... mēs paši radām lielāko daļu atšķirību un pēc tam žēlojamies par tām. Es nesaprotu, kāpēc maģijas mākslai, kāpēc spēkam jādarbojas dažādi vīrietī – burvī un sievietē – burvē. Ja nu vienīgi pats spēks ir citāds.” (Le Gvina, 1997, 112) “Tehanu” ir feministiskās apokalipses vīzija: pasauli mainošais spēks nevis sagrauj, bet lauž loģiski paredzamā robežas, nostādot līdzšinējo upuri - sievieti pasaules centrā. Jaunā laikmeta sākumu iezīmē nevis esošā sabrukums, bet sievišķā pirmsākuma uzvara. Šai tematikai vēlāk pievēršas daudz rakstnieču (Meriona Z. Bredlija, Mercedes Lakija, u.c.), kuru darbi turpina analizēt sievietes lomu fantāzijas pasaulē, demonstrējot sievieti kā kompleksu, patstāvīgu tēlu, nevis vīrieša piedevu.

Šis pārmaiņas ietekmēja arī **varoņa paradigmas** maiņu fantāzijas literatūrā. Saskaņā ar strukturālisma teoriju, mītiskajā stāstījumā nozīmīgs ir vidutāja jeb mediatora princips: varonis funkcionē kā vienojošais elements starp kontrastīvajiem principiem: kārtību un haosu, civilizāciju un mežonību. Tā kā varoņa definīcija ir atkarīga no sabiedrības, kas producē varoņtēlu, romānos, kur varonis raksturots idealizētas viduslaiku sabiedrības modeļa ietvaros, tas identificēts ar bruņnieka tēlu kā drosmes, uzticības, pašaieliedzības un vājo aizstāvības iemiesojumu. Taču pēdējo gadu desmitu laikā par mediatoru fantāzija visbiežāk izvēlas netipiskā varoņa tēlu, kas var būt sieviete, bērns, hobits, u.c. un kas demonstrē vai nu fiziska vai garīga rakstura, t.sk. dzimuma diktētus, ierobežojumus, tādējādi pārstāvot vienlaikus ikvienu un kopienu, kā arī pārliecinot lasītāju par varonības iespējamību jebkurā. Nereti līdzās sastopam tradicionālo un netradicionālo varoņu tipus, piemēram, Dž.R.R.Tolkīna darba “Gredzenu Pavēlnieks” pasaules modelī vienlaikus risinās trīs dažādu varoņu individuālie, taču savstarpēji saistītie likteņi. Burvis Gendalfs iederas mītiskā varoņa - episkā, pārdabiskā, nemaldīgā ne-gluži-cilvēka lomā. Viduslaiku tipa heroismu demonstrē Aragorna tipa bruņnieki, kuri ar savu drosmi un cildeno upuri atļauj turpināties nomaļu mietpilsoniskajai dzīvei. Valsts sociālās struktūras virsotnē atrodas karalis; svarīgs faktors sociālās hierarhijas saglabāšanā ir asinsradniecība pa vīriešu līniju – to apliecina varoņa nosaukšana vārdā un tēvvārdā (Aragorns Aratorna dēls), kā arī uzsvērtās ģenealogiskās saknes. Saskaņā ar pētnieka Randela Helmsa teoriju, Aragorna tēlā mēs redzam mīta “horizontālo” varoni, kura darbības ir vērstas uz to, lai saglabātu / atjaunotu sociālo iekārtu (monarhiju), taisnīgumu, viņš tiek rādīts attiecībās ar kolektīvu – karapulku, un ar pretējo dzimumu; tādējādi Aragorns ir varonis dabiskajā līmenī. Taču varoņa statusu nosaka nevis dzimums, izcelsme vai sociālās lomas, bet personība. To ilustrē Frodo – neordinārs varonis, kas raksturīgs tiklab pasakai kā postmodernajai literatūrai – ikdienišķs, vājš, nedaudz komisks. Nelielais augums, traušlums un cilvēciskās šaubas par savām

spējām nav varoņa, bet bērna iezīmes. Frodo nespēj ar ieroču spēku aizstāvēt pat sevi, kur nu vēl glābt pasauli. Lasītājs līdz pēdējam brīdim nezina, vai Frodo spēs izpildīt uzticēto uzdevumu, to nezina arī pats varonis. Pētnieki uzskata Frodo par Tolkīna ieviestu mediatora figūru starp heroisko varoņtēlu un postmodernā lasītāja ironisko pasaules skatījumu. (Matthews, 1997, 59) To ilustrē arī meklējuma inversija – Frodo mērķis ir nevis iegūt, bet iznīcināt varas un zināšanu ieguves objektu (gredzenu), šai ziņā kritika dēvē “Gredzenu Pavēlnieku” par “moderno antifausta mītu”. (Helms 1974, 68) No otras puses, Frodo romāna gaitā pieņem mītiskā varoņa īpašības, pamazām zaudējot “vecāku” – Gendalfa, Aragorna, draugu atbalstu, un beigu konfliktu izcīna pilnīgi viens. R. Helms definē Frodo kā mīta “vertikālo” varoni, kurš cīnās, lai saglabātu pasaulē garīgo līdzsvaru un rādīts saskarē nevis ar cilvēciskām, bet pārdabiskām būtnēm. Paradoksāli, ka modernais varonis pieliek punktu Viduszemes arhaiskajam laikmetam, un jauno pasauli aizsāk arhaiskais varonis. (Jones, 2002, 112) Taču abi šie tipi ir savstarpēji saistīti, kā to apstiprina pats autors: “... vienkāršais bez augstā un cēlā ir vulgārs, cēlais bez ierastā ir bezjēdzīgs.” (Tolkien, 1995, 160)

Galvenās pārmaiņas varoņa jēdzienā pēdējos gados, kad cīņu par savām tiesībām tiklab realitātē, kā literatūrā uzsākušas daudzas “svešo” kategorijas, definējamas vairs ne paveikto darbu, bet iekšējās motivācijas mērogā. Pirmkārt, varoņa pamatiezīme ir drosme – vairs nav nozīmes, vai tā ir drosme doties pasaules glābšanas mēģinājumā vai sastapties pašam ar savu ēnu. Otrkārt, vizuālo nozīmi zaudē antagonistiskais spēks, kas provocē varoņīgumu – ar vienādām tiesībām tas var būt Tumsas valdnieks vai nesaticīga kaimiņiene. Treškārt, nozīmi ir zaudējis varoņa dzimums - autoru simpātijas redzami nosveras par labu sievietei, kuras ziņā nav tikai pasaules glābšana, bet arī to vīriešu glābšana, kas glābj pasauli, kā arī ģimene, bērni un citas “konservatīvas” vērtības. “Vīrieškārtas varonis redz pasauli no ārpuses, no brīvības un varas pozīcijām, sieviete to redz no iekšpuses, tāpēc viņas pasaulei jābūt daudz saskanīgākai un labāk attīstītai,” uzskata D. Vagonere. (Waggoner, 1978, 49) Varoņa auru vīrietim piešķir atteikšanās no ierastajām sociālajām lomām, lai cīnītos ar antagonistu (Aragorns pamet savus klaidoņa ceļus, Frodo – mietpilsonisko dzīvi Daliēnā), taču sievietei jāuzņemas vīrieša sociālā loma, vienlaikus saglabājot arī sievišķo. Tātad varoņa definīcija mūsdienu fantāzijā definējama nevis saskaņā ar atbilstību noteiktām lomām, bet ar uzdrīkstēšanos iziet ārpus tradīcijām. Vairums netipisko varoņtēlu uzsver to, ka fiziskie faktori (spēka trūkums, augums vai dzimums) nav noteicošais varoņa definīcijā. Tādējādi tiek panākta pilnīgāka lasītāja identifikācija un saglabāta gan darbības intriga, gan ticība brīnumam.

### I. 5. 3. Fantāzija bērniem un pieaugušajiem: Harija Potera fenomens

Starp jaunākajām tendencēm fantāzijas literatūrā par fenomenu tiek uzskatīta angļu autores Džoannas Ketlīnas Roulingas grāmatu sērija par Harija Potera piedzīvojumiem, kuras popularitāte

ne vien iespieddarbos, bet arī ekranizējumos, lomu un galda spēlēs un virtuālajās aktivitātēs demonstrē fantāzijas literatūru kā neatņemamu mūsdienu kultūrvides sastāvdaļu. Šai nodaļā apskatīti iemesli, kas ļauj vērtēt sēriju kā pierādījumu faktam, ka pēdējo gadu laikā pusaudžu (*young adult*) fantāzijas virziens ir izgājis ārpus bērnu literatūras un iemantojis nopietnus vaibstus.

Pusaudžu literatūrā jau vairākus gadu desmitus sastopami fantastiski sērijveida romāni (piemēram, "Sabrina, pusaugu burve"), taču tie nav izpelnījušies plašu ievērību humanitāro zinātņu pētnieku aprindās. Pēc pētnieces Ennas Eltones domām, Harija popularitātes pamatā ir, pirmkārt, grāmatu tematiskā ievirze. Lasītājus piesaista tematu daudzveidība, kurā apvienoti fantastiski, piedzīvojumu, skolas un detektīvistāsta un psiholoģiski motīvi (Alton, 2003, 141) Autore inkorporē maģijas pasauli mūsdienu pusaudžim labi pazīstamā vidē – internātskolas sadzīve, stundas, skolotāji, pirmās attiecības ar pretējo dzimumu, sporta spēles ļauj lasītājam identificēties ar atpazīstamu pasaules modeli. Paralēlajai pasaulei (Cūkkārpas burvestību skolai) piemīt iekšēja loģika un pašpietiekamība, tai pašā laikā Cūkkārpa un Londona kopā sastāda vienotu pasauli – tas arī nosaka grāmatu statusu fantāzijas darbu, nevis pasaku, vidū. Bērnam ir viegli identificēt sevi šai pasaulē, nozīme te ir arī sērijas varoņa ikdienišķajam vārdam, kam ir zināma radniecība ar pasaku varoņu anonimitāti, kas nozīmē to pašu, ko „ikviens, viens no jums.” Otrkārt, Roulingas maģiskā pasaule veiksmīgi konkurē ar 20. gadsimta otrās puses reālistiskajām tendencēm bērnu un pusaudžu literatūrā. Neraksturīgi laikmetam, kurā varoņa jēdziens ir zaudējis jēgu, Harijs ir mītiska varoņa tipāzs - ne pati pilnība, taču nešaubīgs, kad jāizdara izvēle starp labu un ļaunu – visvairāk izplūdušajiem jēdzieniem postmodernisma laikā. Grāmatās nepastāv iespēja just simpātijas "nepareizajā pusē", tā radot ilūziju, ka pasaulē pastāv vērtību sistēma, kas garantē stabilitāti.

Amerikāņu psihoanalītiķis Bruno Betelheims grāmatā par pasaku izmantošanu psihoterapijā "Kur noder brīnumainais: par pasaku nozīmi un vērtībām" (Bettelheim, 1991) atzīmē, ka modernā bērnu literatūra bieži izvairās no eksistenciālu problēmsituāciju apraksta, taču tieši šīs situācijas bērnu interesē visvairāk, jo tās ir aktuālas viņa paša dzīvē. Katra pasaka, uzskata Betelheims, ir bērna iekšējā konflikta apraksts, kam pasaka piedāvā simbolisku risinājumu, palīdzot izprast tādas jautājumus kā mīlestība un greizsirdība, pieaugšana un nāve – daudzas pasakas, arī Harija Potera piedzīvojumu apraksts, sākas ar varoņa vecāku nāvi. (Bettelheim, 1991, 8) Stāsts par nelaimīgu bērnu audžuvecāku paspārnē, kurš nokļūst citā pasaulē un atklāj sevī varoni, dublē jau folklorā pazīstamus motīvus. Harijam atkal un atkal jāstājas ar atmiņu uzplaiksnījumiem par bojāgājušajiem vecākiem, to fotogrāfijām un pat spoku tēliem, tātad šos stāstus var interpretēt kā vientuļa bērna iedomātās ģimenes meklējumus. Taču tas ir tikai viens no interpretācijas līmeņiem, - atšķirībā no daudzām bērnu grāmatām, draugi un ģimene šais darbos nav centrālais mērķis.

Harija piedzīvojumi būtiski atšķiras no pasakām un bērnu fantāzijas darbiem, kuros ikdienišķs bērns tiek nostādīts varoņa lomā. Pasakā un bērnu fantāzijā, lai panāktu lasītāja pilnīgu

identifikāciju, darba sākumā varonis attēlots reālā situācijā, vēlāk nokļūst fantastiskā pasaulē, lai pēc piedzīvojumiem atkal nomestu varoņa "ietērpu", zaudētu burvju spēku vai maģiskos palīgus un atgrieztos pieaugušo pasaulē (kā tas notiek ar Alisi Brīnumzemē vai bērniem Edītes Nesbitas grāmatās). Turpretī Harijam, katra skolas gada noslēgumā atgriežoties ikdienas pasaulē, jāsecina, ka maģiskā realitāte ielaužas arī tur. Tas liecina, ka Harija maģiskais potenciāls nav īslaicīgs normas apvērsums, bet integratīva personības daļa. Runājot Nortropa Fraja (Frye, 2000, 33-34) terminos, darbos nenotiek varoņa transformācija no augsti mimētiskā / romantiskā (varonis, kurš pārāks par lasītāju) uz zemi mimētisko / ironisko (varonis, kas vienlīdzīgs ar vai zemāks par lasītāju), kas ļautu uzskatīt grāmatas par iedomu piedzīvojumiem. Tas ļauj arī apšaubīt pētnieces Marijas Nikolajevas teoriju, ka Harija periodisko pārcelšanos uz maģisko dimensiju iespējams klasificēt kā M. Bahtina raksturotās "ierastās kārtības" karnevālisku apvērsumu. (Nikolajeva, 2003, 128 - 129) Atšķirībā no daudziem bērnu literatūras darbiem, Harija Potera sērijā karnevālā inversija, kurā bērns attiecībā pret pieaugušo pasauli tiek padarīts varens un neatkarīgs, saglabājas ne tikai uz noteiktu laika periodu un zināmu apstākļu kontekstā, bet kļūst par noteicošo premisu, kaut gan faktā, ka Harijam piemīt plašs cilvēcisko vērtību spektrs, iespējams saskatīt arī zemi mimētiskā varoņa iezīmes.

Dž. K. Roulingas darbu tematika ilustrē mītiskā naratīva modeli, kurā varoņa galvenā funkcija ir iekšējais pārejas rits – pieaugšanas un attīstības ceļš no „neglītā pīlēna” par varoni, ko atveido meklējumu ceļš, vienlaikus piedzīvojumiem bagāts ceļojums un varoņa dvēselisko pārmaiņu avots, ko pieaugošā intensitātē reproducē visas sešas pagaidām izdotās sērijas daļas. Sekojot Harijam no vienpadsmit līdz septiņpadsmit gadu vecumam, mainās arī grāmatu sižetiskais centrs. Filozofiskās tēmas, kas pirmajās grāmatās ieskanas fragmentāri – nāve un nemirstība, patiesība un ilūzija, - piektajā un sestajā grāmatā izvērsas par vadmotīviem. Pēdējās trīs grāmatās autore izmaina ierastās noslēguma formulas, kas gan nevēsta caurcaurēm laimīgu nākotni (Harijam atkal jāatgriežas nīstajā audžuvecāku pasaulē), tomēr ir cerīgas (visi ir izdzīvojuši, ļaunā burvja Voldemorta atgriešanās aizkavēta). Ceturtajā sērijas grāmatā Voldemorts atgriežas, un sākas izmisīga cīņa ar nevienlīdzīgu pārspēku, birokrātiju, burvju pasaules iekšējo sadrumstalotību, cīņa, kuras pavadonis jau triju grāmatu garumā ir nāve. Šādi, pēc Deboras Derozas domām, autore atrauj varonim līdz šim periodiski piešķirto iespēju „atpūties” bērības nevainības, psiholoģiskā komforta zonā pirms psiholoģiskās traumas, kas to gaida līdz ar ieiešanu pieaugušo pasaulē (De Rosa, 2003, 170), jo varonim pieaugot jāiepazīst nodevība, nāve un nobriedušas attiecības starp cilvēkiem.

Harija pieaugšanā viens no smagākajiem pārbaudījumiem ir savas tumšās puses atklāšana. Šis motīvs ieskanas jau sērijas pirmajā grāmatā – Cūkkārpas skolas maģiskā šķirotājcepure nespēj izlemt, vai Hariju ievietot tumšo vai gaišo burvju mājvietā. Šis fakts liek pamatu Harija šaubām par sevi. Zēna atklājums, ka viņa nelaiķis tēvs nebūt nav bijis ideāls, sakrīt ar centrālā ienaidnieka – ļaunā burvja Voldemorta izzināšanu kā cilvēku, kura ļaunumam var būt arī sociāla, ne tikai

ģenētiska, izcelsme. Pamazām tiek atsegtas paralēles starp Voldemortu un Hariju – abi ir talantīgi bāreņi no jauktām ģimenēm, izauguši nemīlestības atmosfērā, abi zina čūsku valodu, viņu burvju amatrīki - zižļi satur tā paša fēniksa spalvas. Ar laiku Harijs konstatē, ka spēj ielūkoties Voldemorta prātā un Voldemorts viņējā. Varoņa un tā pretpola radnieciskās iezīmes signalizē par paša varoņa dvēseles tumsas esamību. Sērijas sestajā grāmatā Harijs iepazīst Voldemorta pagātni ar brīnumspoguļa ekvivalenta – atmiņu uzkrājēja trauka Domnīcas - palīdzību, kas atsauc atmiņā K.G. Junga koncepciju par Ēnas arhetipa sastapšanu ūdenī / atspulgā. Psiholoģiskā aspektā varonim šī ēnas puse sevī ir jāpieņem un jāuzveic, citādi tā uzveiks viņu. Šī atklāsme Hariju šokē: “Tā pareģojuma beigās... tur bija kaut kas tāds..."neviens nespēs dzīvot..." - "... kamēr dzīvs ir otrs", pabeidza Dumidors. „Tātad,” sacīja Harijs, vārdus smeldams itin kā no dziļas izmisuma akas, „tātad, tas nozīmē, ka... ka viens no mums otru nogalinās ... beigās?” „Jā.”” (Roulinga, 2003, 413)

Otrs smags pārbaudījums ir fakts, ka pakāpeniski Harijam tiek atrauts ārējais atbalsts – vecāki, krusttēvs, beidzot arī sirmais padomdevējs Dumidors. Šīs norises, pēc Betelheima domām, apraksta varoņa ceļu no atkarības (vecākiem) uz autonomiju. Šis motīvs aizsākas jau sērijas pirmajā grāmatā, kad Dumidors aizrāda Harijam, ka pārlietu ilgā lūkošanās Sagli (Ilgu) spogulī, kurā redzami zēna mirušie vecāki, nespēs sniegt viņam ne mierinājumu, ne patiesību – tā norādot, ka atkarība no vecākiem nevar būt mūžīga un apdraud viņa neatkarību. Sestajā grāmatā autonomijas motīvs sasniedz pilnbriedu: “...sēdēdams karstajā saulē, Harijs no jauna skaidri redzēja, kā cilvēki, kuriem viņš bijis mīļš, bija cits pēc cita viņu aizstāvējuši – māte, tēvs, krusttēvs un visbeidzot Dumidors, visi pilni apņēmības viņu pasargāt, bet tagad tam bija pienācis gals. Viņš nevarēja pieļaut, ka vēl kāds cits nostājas starp viņu un Voldemortu; viņam uz visiem laikiem jātiek vaļā no ilūzijas, ko būtu vajadzējis zaudēt jau gada vecumā – ka vecāku nodrošinātais patvērums nozīmē to, ka viņam neviens nespēs nodarīt pāri.” (Roulinga, 2006, 565). Pāreja no bērnišķības briedumā ir nepieciešama, lai varonis nekļūtu par sastingušu „mūžīgā bērna” tēlu. Harijs pieaugot pakāpeniski izzina pasauli, kas radikāli atšķiras no formalizētā pasakas visuma – pasauli, kurā mājā vilšanās un nodevība, kurā maģija nav universāls līdzeklis pret ļauno, bet neitrāls spēks, ko izmanto abu nometņu pārstāvji. Briesmoņus nomaina iekšējās dilemmas, pazīstamo lietu un parādību divdabība, bērnišķības noteiktībai izzūd pieaugušo pasaules neskaidrību priekšā. Izsekojot Harija piedzīvojumiem, redzams, kā bērnu fantāzija, kurā varoņa ceļā mudž laimīgas nejaušības un maģiska palīdzība, progresē pieaugušo fantāzijā, kurā pārdabiskā palīdzība figurē tikai līdz zināmai robežai, pārbaudījumus varonim jāiziet vienam, un ieguvums vienmēr apvienots ar zaudējumu.

Harija Potera fenomēns atbalsojas arī citu Eiropas tautu fantāzijas rakstniecībā, gan krievu, gan vācu un Britu salu tautu autoriem aizgūstot Roulingas darbu formulu kopumu savu varoņu gaitām. Šais darbos paralēlā pasaule nereti ir vienkāršota un melnbalta, vietām sižeta dramatismam upurēts loģiskums, taču Potera ietekme ir nenoliedzama – varoņi ir bērni pārejas vecumā, kuri atklāj

sevī neparastas spējas, draugu un maģisku būtņu pavadībā ceļo uz noslēpumainām pasaulēm un stājas pretī ļaunumam, taču viņu piedzīvojumos arvien noteicošās izrādās cilvēcīgās īpašības, nevis brīnumainās spējas. Bērna-varoņa tēls ir būtiskākais grāmatu sērijas vienojošais faktors – tie ir ikdienišķi pusaudži, kuri kādā savas dzīves momentā nostādīti īpašos apstākļos, lai ar savu rīcību atklātu būtiskas cilvēciskās dabas iezīmes. Tādējādi Dž. K. Roulinga un autorese sekotāji ir radījuši jaunu jēdziena “bērnu fantāzijas grāmata” standartu, kurā trūkst patētiskuma un bieži arī laimīgo beigu - varoņi sastopas ar reālu ļaunumu un ne vienmēr spēj nodrošināt labā galīgo uzvaru. Grūti teikt, vai tas, ka Harija Potera līdzinieki vienlaikus parādās daudzu tautu literāro varoņu klāstā, ir sakritība, postmodernisma laikmetā valdošā varoņa trūkuma sekas vai aizraujoša sižeta starpnacionāla ekspluatācija, taču šie darbi apliecina žanra arhetipisko pievilcību; tie mudina atgūt pārlicību, ka pasaulē eksistē varonis vārda tiešajā izpratnē, kas pārstāv kosmosu un aizsargā to no haosa spēkiem (Мелетинский, 1994, 18), tā pierādot, ka mūžīgās vērtības ir aktuālas arī šodien.

Postmodernisma ērā fantāzijas literatūra atspoguļo laikmeta ieviestās izmaiņas kopējā kultūras paradigmā gan kā ironisku retrospekciju, gan stereotipu likvidāciju, gan žanru konglomerātu. Tomēr postmodernais domāšanas veids ar tā dekonstrukcijas tendencēm fantāzijas žanra saturisko būtību tikpat kā nav skāris (piemēram, izmainoties varoņa koncepcijai, darba centrā tomēr joprojām atrodas varonis, nevis tā premtets). Iespējams secināt, ka, kaut gan postmodernisms būtiski iespaidojis dažas fantāzijas tendences, tomēr par postmodernu žanru nevar saukt.

## **I. 6. Mīta un brīnumpasakas sintēze fantāzijas žanra literatūrā**

### **I. 6.1. Fantāzijas žanrs un tā paveidi mīta kontekstā**

Mūsdienu kultūrvīdē jēdziens „mīts” bieži tiek lietots ar nozīmi „nepatiesība” kā antonīms realitātes jēdzienam. Šī nostāja sakņojas Apgaismības laika racionālismā un 19. gadsimta folkloras pētniecības skolu uzskatā par mītu kā primitīvo tautu nezinātniskā pasaules skaidrojuma veidu. Mūsdienu mitoloģijas pētniecībā šis uzskats vairs nav noteicošais, dominē viedoklis, ka mītiskais stāstījums balstās uz īpašu „mīta loģiku”, kas skata pasauli kā simbolisku vienību, kurā taustāmajam ir arī garīgas nozīmes slānis. Vairāku pētniecības virzienu, piemēram, fenomenoloģiskās pieejas un Tartu mitoloģiskās skolas pārstāvji aplūko mītu kā arhetipisku zināšanu un modelējošu paraugsituāciju krājumu, kas piedāvā šo situāciju atrisinājumu fantastiskā, simboliskā, pēc K.G. Junga sekotāju domām – arī psiholoģiskā vidē, kur saplūst apziņas un eksistences dimensijas. Populārs ir uzskats, ka mīts izved klausītāju cauri būtiskākajām dzīves fāzēm, uzsverot tās pavadošo rituālu līdzības, izskaidrojot cilvēka psihes un uzvedības modeļus. Šī iemesla dēļ mītu var uzskatīt par primāro cilvēces informācijas datubāzi, kuras galvenā funkcija ir nodrošināt saiknes starp



indivīdu ar visumu. Mītiskais diskurss, kas balstās uz struktūrelementu secības un sakarības saiknēm, atvieglo tā uztveršanu un saglabāšanu atmiņā (kas bija svarīgi kultūrām bez rakstu valodas), savukārt stilizētā struktūra dara to plaši pieejamu, jo mīta oriģinalitāte vienmēr pakārtota vienojošajam stereotipam. Mītisko modeļu izpratne turpina darboties arī mūsdienās – zinātnieks Jurijs Lotmans to dēvē par mitoloģiskās domāšanas fenomenu. Katra paaudze pēc nolieguma perioda no jauna atklāj nepieciešamību pēc mīta un uz esošo bāzes tiecas izgudrot pati savus. Arī Roberts Mūks izvirza tēzi, ka „mīta sākotnējā spēja apvienot iekšējo ar ārējo, redzēt universālajā atsevišķo turpina dzīvot un izvirzīt savas prasības visā apziņas laukā.” (Mūks, 2000, 53-54) Mītiskās apziņas pamatprincipus, kas sasaista dzīvo ar nedzīvo dabu, balstoties pieņēmumā par visa esošā vienību, un skata pasauli kā būvētu uz bināro opozīciju pretstatiem, mūsdienu kultūrā atspoguļo galvenokārt māksla un literatūra - vienu no šādiem mītiskā naratīva mūsdienu modeļiem redzam arī fantāzijas žanrā, kas ar iztēlotu pasauli un notikumu palīdzību aktualizē mītisko apziņu. Šīs nodaļas mērķis ir konstatēt mīta struktūrelementu klātbūtni un modifikācijas fantāzijas žanrā. Vispirms īsi raksturoti galvenie mītiskie principi, kas veido fantāzijas darba pamatstruktūru.

Pirmkārt, fantāzijas žanrs izmanto mitoloģiskās **laiktelpas** ideju - laika un telpas nosacītību. No vienas puses, fantāzijas citpasauli iespējams definēt kā mitoloģisko telpu, kas nav lokalizējama uz kartes. Jau Dž.R.R. Tolkīns definē citpasauli kā neaizstājamu mīta atdzīvināšanā: “Mīta nozīme (..) vislabāk izpaužas, kad to pasniedz dzejnieks, kurš drīzāk izjūt, nevis vārdos izsaka, ko vēsta viņa tēma, kurš to pasniedz, ietērptu ģeogrāfiski un vēsturiski pilnīgā pasaulē.” (Tolkien, 1990, 15) Nozīmīgu šīs fantastiskās vides daļu sastāda **pārdabiskās būtnes**, nereti aizgūtas no dažādu tautu mitoloģijām. No otras puses, fantāzija koncentrējas uz pastāvīgi atkārtota laika modeli, kur norises rituāli atkārtojas ik pēc noteikta laikposma saskaņā ar nemainīgu kārtību, apvienojot laicīgo ar mūžīgo. Fantāzija tādējādi atļauj lasītājam no ierastā pasaules modeļa ”iekāpt” citā telpiskajā realitātē, iziet ārpus lineārā laika ritējuma un izjust piederību ne tikai savai ierobežotajai pasaulei<sup>16</sup>.

Otrkārt, kā bāzes kanonu fantāzijas autori izmanto arhetipisko varoņmītu, kura vadmotīvs ir cīņa starp progresa un iznīcības spēkiem. Šo sižetisko līniju fantāzijā reprezentē **konflikts** starp **varoņa** un **antagonista** tēliem. Fantāzijas sižeta pamatā ir **meklējuma** struktūra: brīdī, kad izjaukta pasaules kārtība un jāatjauno līdzsvars, varonis tiek izraidīts vai aicināts atstāt pazīstamo vidi un doties pretī nezināmam liktenim; varonim jāiztur pārbaudījumi, jāuzveic ļaunums simbolisku tēlu veidolā, jāsasniedz vai jāiekaro galamērķis un jāatgriežas, lai sakārtotu haosu. (Campbell, 1973, 30)<sup>17</sup> Tradicionālo meklējumu veido seši galvenie elementi: vērtīgs priekšmets, kas jāatrod, vai persona, kas jāapprec; garš un **brīnumainu notikumu** pārpilns ceļš, lai to atrastu; varonis, kurš vienīgais spēj paveikt ceļu un atrast priekšmetu vai personu; pārbaudījumu virkne, kas jāiztur un

<sup>16</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 2. nodaļu „Fantāzijas laiktelpas mītiskās dimensijas”.

<sup>17</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 1. nodaļu „Arhetipiskais monomīts fantāzijas žanra literatūrā”

kuras laikā atbirst uzdevumam nepiemērotie ceļabiedri; priekšmeta vai personas sargs, kas jāuzveic; maģiski palīgi - cilvēki vai dzīvnieki, bez kuriem varonis nespētu paveikt uzdevumu (Auden, 1970, 44). Dž.H. Timmermans šim sarakstam pievieno vēl septīto pazīmi – meklējuma cēloni draudos varoņa / pasaules / sabiedrības *status quo*, kas atšķir fantāzijas meklējumu no vienkārša piedzīvojuma, kurā dodas nevis briesmu, bet garlaicības dēļ. (Timmerman, 1983, 93)

Treškārt, mītiskajā aspektā meklējumu iespējams skatīt kā **iniciācijas** ciklu, kura laikā iesvētāmais iziet simbolisku nāves un atdzimšanas ceļu. Šis cikls sastāv no trim Dž. Kempbela definētajām daļām – Iziešanas no vecās vides / nomiršanas agrākajai dzīvei, Iniciācijas - robežposma, kura laikā varonis dažādu pārbaudījumu virknē pierāda, ka ir tiesīgs piedzīvot trešo stadiju - Atgriešanos / atdzimšanu jaunai dzīvei un statusam. Meklējumam noslēdzoties, varonis ir iemantojis **slepenas zināšanas**, viņa dvēselē ir notikušas nozīmīgas pārmaiņas – ir atmests bērna ierobežotais pasaules redzējums un sasniegta pieaugušo pasaules vīzija. Šis aspekts veido vienu no būtiskākajām žanra pamattēzēm – līdz ar to var teikt, ka fantāzijas žanra **mērķis** atbilst mīta funkcijai kā kosmogoniska (izcelšanās) stāstījuma paveids, kurš pavada iniciācijas rituālo norisi<sup>18</sup>.

Ceturtkārt, uzsvars uz **priekšmeta / personas** atrašanu ļauj fantāzijas meklējumu interpretēt arī kā mītu par kultūrvaroni, kura misija ir no htoniskās vai dievību pasaules atgādāt kultūras vai dabas objektu, kas spēj sniegt labumu cilvēku pasaulei vai aizsargāt to no haosa. E. Meletinskis uzskata, ka mītā brīnumpriekšmeta iegūšana, zaudēšana un atgūšana sasaucas ar kultūrvaroņa kosmisko un kultūras objektu ieguvi, bet pašus priekšmetus var uztvert kā sakrālus atšķirībā no pasakas, kur priekšmets kalpo individuālu vēlmju izpildīšanai (Мелетинский , 1994, 21, 59).

Šo pamataspektu atainojums fantāzijas darbos ir pakļauts modifikācijām atkarībā no žanriskā iedalījuma. Tālāk īsi raksturotas šo principu atšķirīgās interpretācijas trīs žanra pamattipu – varoņfantāzijas, komiskās fantāzijas un šausmu fantāzijas – virzienos, apskatot to saistību ar mītisko pamatprincipu, lai ilustrētu to, kā žanra variācijās saglabāts galvenais vadmotīvs.

Mīta **varonis** parasti ir dievišķas izcelsmes, apveltīts ar pārdabiskām spējām, funkcionē kā mediators starp dievu un cilvēku pasaulēm (Мелетинский , 1994, 18). Arī varoņfantāzijas darba varonis ir dižciltīgas izcelsmes, taču šī izcelsme sākotnēji nav zināma, jo ārēji tas ir parasts cilvēks, kuram stāsta gaitā atklājas pārdabiskas vai izcilas spējas (piemēram, burvju spēks, sevišķa kaujas māksla), viņš bieži ir mantota maģiska ieroča vai cita priekšmeta īpašnieks. Varonis turklāt var šķīst nepiemērots uzdevumam, līdz atklājas viņa garīgais pārkums - raksturīgi piemēri ir slēptais valdnieks Aragorns Tolkīna darbā “Gredzenu Pavēlnieks”, Harijs Poters, u.c. Tradicionāli varonim ir ceļabiedri - burvis, āksts, kalps utt. Šos principus dublē arī komiskā fantāzija ar raksturīgajām modifikācijām: ja varoņfantāzijas varonis pielīdzināms mītiskajam kultūrvaronim, tad komiskās fantāzijas varonis ir kultūrvaroņa negatīvais dubultnieks triksters. (Мелетинский , 1994, 38).

<sup>18</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 4. nodaļu „Pārejas rituāli fantāzijas žanra literatūrā: cilvēka konteksts”.

Komiskā varoņa dižciltīgā izcelsme mēdz būt iedomāta vai nelegāla, īpašās dotības pieviļ, toties parastas spējas izrādās nenovērtējamas. Šausmu fantāzijas varonis ir ikdienišķs cilvēks, kurā ekstremālos apstākļos atklājas unikālas spējas, tomēr nereti neizteiksmīgāks par krāšņo briesmu iemiesojumu spektru; var pat teikt, ka šausmu fantāzijas varoņi nav cilvēki, bet vitālas, destruktīvas fobijas, kuru mērķis ir nogādāt cilvēku pirmscivilizācijas primitīvo baiļu stāvoklī. .

**Antagonists** mītiskajā pasaules ainā ir dievišķas izcelsmes tēls, varoņa sāncensis, kura talanti pārsniedz varoņa spējas. Arī varoņfantāzijas negatīvais tēls ir izcili apdāvināts, varaskārs cilvēks vai būtne, t.s. Tumsas Valdnieka figūra, kas personificē K.G. Junga Ēnas arhetipu (tumsa Junga interpretācijā apzīmē zemapziņas dzīles), kam raksturīgas alkas iekarot pasauli, morālo vērtību zudums, plašs pārdabisko spēju arsenāls, nereti - nemirstības alkas (Saurons Tolkiņa darbā "Gredzenu Pavēlnieks", Dž.K.Roulingas Lords Voldemorts). Komiskajā fantāzijā antagonists var iemiesot arī kādu sadzīves negāciju vai būt citādā veidā netipisks - piemēram, S.Grīna darbā „Zilā mēness uzlūkšana” parodēts tradicionālais sižets par princi, kurš dodas uzveikt pūķi un atbrīvot sagūstīto princesi; izrādās, ka upuris nav vis princese, bet pūķis, ko jaunā sieviete terorizē ar savām kaprīzēm. Šausmu fantāzijai raksturīgi folkloristiski un moderni monstri kā varoņu apspiesto baiļu un vēlmju projekcijas. Arī antagonistu pavada grupa otršķirīgu raksturu - dēmoniskais āksts, ļaunais burvis, piemēram, „Gredzenu Pavēlnieka” Tumsas valdnieka Saurona labā roka ir burvis Sarumans.

Centrālais **konflikts** mītā ietver varoņa pretošanos antagonista netaisnajai vai nežēlīgajai attieksmei pret cilvēkiem, varoņ- un šausmu fantāzijā tā ir duālistiska cīņa ar antagonista ļaunajiem plāniem, kas saistās ar cilvēces un / vai citu rasu pakļaušanu vai iznīcināšanu (Tolkiņa darbā "Gredzenu Pavēlnieks" – Viduszemes tautu cīņa pret Saurona armijām). Komiskās fantāzijas nemākulīgo cīņu pret šiem plāniem bieži izjauc nevis apsvērtā pretošanās, bet absurda nejaušība.

**Pārdabiskās būtnes** atšķiras tikai ar izcelsmi, jo to izskats un iedaba ir līdzīga. Mītā tās ir dievišķas izcelsmes, varoņfantāzijā un komiskajā fantāzijā to izcelsme raksturota kā maģiska, tātad pakārtota fantastiskās pasaules iekšējām likumsakarībām; šausmu fantāzijā - dēmoniska. Piemēram, spārnotas cilvēkveidīgas būtnes parādīšanos mīts skaidrotu kā dievu vēstnesi, varoņfantāzija un komiskā fantāzija - kā maģiskas lidojošu cilvēku rases pārstāvi, savukārt šausmu fantāzija - kā rēgu vai mutantu. Līdzīga izcelsme tiek piedēvēta arī **brīnumainajiem notikumiem. Slepēnās zināšanas**, kas ir būtiska iniciācijas rituāla sastāvdaļa, mītiskajā pasaulē sniedz dievi vai nu tieši, vai ar orākulu starpniecību, varoņfantāzijā - mags / skolotājs vai seni maģiski teksti, komiskajā fantāzijā - profāni avoti (piemēram, laikraksts Terija Pračeta trioloģijā „Bromeliāda”), šausmu fantāzijā - mutvārdu tradīcija, nereti arī pārdabiskās būtnes (piemēram, viesi no viņpasaules).

Darbības **laiktelpa** mītā ir pirmlaiks, sakrālā telpa, varoņfantāzijā - senākas sociālās vai kosmiskās struktūras, paralēlā pasaule, alternatīvā vēsture vai vēsturei zudis laikmets / vieta (piemēram, Atlantīda). Komiskās fantāzijas pasaule ir groteska šo pasaulu parodija, bet šausmu

fantāzijas darbības vieta ir mūsdienu realitāte – ikdienišķa, nereti izolēta vide (klusas pilsētiņas un citas perifēras zonas Stīvena Kinga romānos), kurā ielaužas pārdabiskie spēki.

Ja viens no mītiskā stāstījuma **mērķiem** ir izskaidrot pastāvošo pasauli, tad varoņfantāzijā šim mērķim pievienojas cilvēka neierobežoto spēju apliecinājums, iniciācijas rituāla raksturojums, bieži - arī sociālu vai politisku tēmu izpēte no drošas perspektīvas pozīcijām. Cilvēcisko trūkumu, mūsdienu pasaules negāciju vai kulta objektu kariķēšana ir komiskās fantāzijas mērķis, bet šausmu fantāzija tiecas pārvarēt zemapziņas rosinātās arhetipiskās bailes un neitralizēt antisociālas vēlmes.

Kā redzams, visi nodaļas sākumā raksturotie mītiskā naratīva aspekti ar variācijām parādās atšķirīgos fantāzijas paveidos, pamatmodeļi saglabājot nemainīgu, kas apliecina hipotēzi par žanra mītisko uzbūvi. Jāatzīmē, ka no šī viendabīguma izriet vēl kāda iezīme - fantāzija tās klasiskajā izpausmē, tāpat kā mīts, neakcentē un reti akceptē citādā, atšķirīgā, individualitātes jēdzienu. Piemēram, varoņa tēlam katrā ziņā jāiekļaujas globālās norisēs - vai nu jāupurējas vispārējam labumam, vai jātiek vispārējā ļaunuma pārvarētam. Šai ziņā fantāziju nereti apvairo klišeiskumā, taču žanra arhetipiskā daba nepieļauj novirzes no mītiskajiem rīcības principiem. Tāpat negatīva ir stāstījuma attieksme pret izmaiņām fiksētajā pasaules kosmogonijā. Tāpat kā mīts, fantāzija tiecas pēc harmonijas un pastāvošās kārtības saglabāšanas, nevis izmaiņām, pat tad, ja tās ir radošas.

### I. 6.2. Fantāzija, mīts un brīnumpasaka: kopīgais un atšķirīgais

Robežas starp mītu un pasaku folkloras pētniecībā ne vienmēr ir skaidri nosakāmas. Kā atzīmē Mirča Eliade, starp mītu, sāgu un brīnumpasaku sižeti pastāv pēctecība, tajos sastopam tos pašus arhetipus, paraugpersonības un situācijas. (Eliade, 1999, 202). Tomēr, kā pētījumā “Mīts un pasaka” pierāda E. M. Meletinskis, pasaka attālinās no mīta pasaules, konkrēti etnogrāfiskais vēstījums kļūst vispārīgi poētisks, demitoloģizējas un delokalizējas (Meletinsky, 1998, 237), tāpēc nav nosakāms, vai pasakās attēlotie iniciācijas scenāriji ir saistāmi ar kādu konkrētu kultūrvēsturisku kontekstu vai izsaka tikai “ārpusvēsturisku arhetipisku psiholoģisku uzvedību” (Eliade, 1999, 198). Pētnieks Makss Luzi, saskatot pasakā mīta motīvus, to interpretē kā vispārcilvēcisku tematiku, nevis šauri lokālu kulta un rituāla atspulgu – šī iemesla dēļ pasaka ir internacionāla un literārā apdarē neko nezaudē. (Lüthi, 1976, 11). Mīta transformācija pasakā, pēc E. M. Meletinska domām, ir cieši saistīta ar varoņa funkciju paplašināšanos, pakāpenisku sižeta formulizēšanos un akcentu pārnesanu no pasaules modeļa uz sižetisku darbību. Mītā ietvertā leģendāro biogrāfiju pasaka padara anonīmu, pārveido mīta pesimistisko noslēgumu laimīgajās beigās, izslēdz tādus elementus kā dievi, reliģiskas dabas problēmas vai pasaules radīšanas / bojāejas apraksti, taču saglabā maģijas esamību un fantastisko būtņu arsenālu. Salīdzinājumā ar mītu pasaka ir vienlaikus reālistiskāka un bezpersoniskāka, tās darbība notiek nevis nedefinētā

mītiskā pagātnē, bet pilnīgi anonīmā laiktelpā (vismaz tik ilgi, kamēr runa ir par brīnuma vidi, nevis sadzīves realitāti), anonīmi ir arī tēli - tiem vai nu nav vārdu (“pameita”, “trešais tēvadēls”), vai šķietamie vārdi ir deskriptīvas iesaukas (“Pelnrušķīte”, “Sarkangalvīte”) vai visbiežāk sastopamie personvārdi attiecīgajā kopienā (Ivans, Ansītis). (Bettelheim, 1991, 40).

Ne vienmēr pasakas kontekstā var runāt par mīta desakralizāciju, biežāk tā ir sakrālā aplēpšana, brīnumzemei pamazām aizstājot dievību pasauli, varoņa draugiem un aizbildņiem uzņemoties dievību funkcijas, u.c. Kā pierāda Meletinskis, mīta fundamentālos pretstatus (dzīvība / nāve, u.c.) pasakā aizēno sociālās kolīzijas, jo tā ataino nevis globālo konfliktu uz kosmiskā fona, bet personisko uz sociālā fona; svarīgāks par pasaules un kolektīvo likteni kļūst atsevišķā varoņa liktenis, kurš vairs nedarbojas vispārīgās, bet tikai šaura loka (piemēram, ģimenes) interesēs. Arī Dž. Kempbels uzsver, ka pretēji mīta varoņa “makrokosmiskajam” triumfam, pasakas varoņa triums ir “mikrokosmisks” (Campbell, 1973, 38). No otras puses, pasakām joprojām ir raksturīgas K. Levi-Strosa definētās binārās opozīcijas (augša-apakša, tuvs-tāls), kas ir mitoloģisko sistēmu pamatbloki - īpaši uzsvērts centra un perifērijas pretnostatījums, kas izpaužas kā pretmetu pāra “savējais, pazīstamais, ierastais” (kultūras vide, piemēram, varoņa māja, ģimene, kas subjektīvi tiek identificēta ar cilvēci kopumā) un “svešais, nepazīstamais, savādais” (dabiskā vide, piemēram, tāla zeme, mežs, briesmonis) nostādīšana kontrasta pozīcijās; šis pretmets veido galveno pasakas struktūras balstu, kura pamatjēga M. Eliades definīcijā ir sakrālais pret profāno kā kosmos pret haosu un stāstījums kā veids, kā atrast šo pretstatu loģiskas pārvarēšanas, samierināšanas modeli.

Bieži vien fantāzijas žanru raksturo kā “moderno brīnumpasaku”. Vienīgā Latvijas literatūrzinātnes pārstāve, kas rakstījusi par fantāzijas žanru, Ilze Stikāne, tā vietu citu prozas žanru sistēmā redz kā tiešu literārās pasakas atvasinājumu: “...fantāzijas žanrs būtībā ir tā pati mums labi pazīstamā literārā pasaka, kuras autors ir konkrēts rakstnieks ar savu domu, ideju, māksliniecisko mērķi un kurā īstenības atveides pamatprincips ir fantastiskums.” (Stikāne, 2005, 59) Piekrītot pēdējiem diviem apgalvojumiem, tomēr negribētos atzīt, ka fantāzijas un literārās pasakas saistība ir tik nepastarpināta. Vēl mazāk pamatots šķiet apgalvojums, ka fantāzijas darbu iespējams vienādot ar piedzīvojumu pasaku, kuras centrā ir notikumiem bagāts sižets un pozitīvais varonis (Stikāne, 2006, 57), jo Rietumu literatūrzinātne tiecas fantāziju klasificēt atsevišķa romāna paveida kategorijās. Arī C. Todorovs gan ieskaita pasaku “fantastiskās literatūras” kategorijā, tomēr nošķir to no “brīnumainā” paveida. Literārās fantāzijas koncepcija tiešām ir tuva pasakai – to raksturo „sižeta un tēlu tradicionālā (pasakainā) nosacītība, fantastika, brīnumainais” (Kiršentāle, 1985, 95), taču materiāla apstrāde, sižeta un tēlu traktējums, stilistika un kompozīcija ir raksturīga romānam.

Salīdzinot fantāziju ar pasaku, viena no pirmajām atšķirībām slēpjas uzbūvē: fantāzijas darbs ir ne vien apjomīgāks, bet arī daudz komplicētāk strukturēts. Ja brīnumpasaku variantos redzamas pūles saglabāt stāstījumu iespējami tuvu vienotai versijai, tad fantāzijas autors, saglabājot

mītisko pamatstruktūru, apzināti variē stāsta formu atkarībā no vēstījuma nolūka. Fantāzija apvieno, saskaņā ar Tolkīna definīciju, reālās un iztēlotās pasaules elementus (Tolkien, 2001, 47), kamēr brīnumpasaku pasaulei sasaiste ar pastāvošo realitāti ir tikai fragmentāra (darba iesākumā). Kā konstatē pētniece Kristīna Bruka-Rouza (Christine Brooke-Rose), fantāzija apvieno folkloras žanriem raksturīgo formulismu ar reālistiskas literatūras pazīmēm. Pēdējo tendenci raksturo kaut vai fakts, ka darbs nesākas un nebeidzas ar noteiktām ievadformulām, tieši otrādi, lasītājs tiek iesviests notikumu virpulī, pasaules vidū, kurai jūtams plašs, pilnībā neizskaidrots vēstures fons, arī fantāzijas varoņi ir psiholoģiski sarežģītāki par pasakas lomdefinētajiem statistiskajiem tēliem.

Kā definē E.Meletinskis, pasakā atšķirībā no mīta dominē sociālais kods. (Meletinsky, 1998, 236). Apvienojot sociālo kodu ar mitoloģisko, fantāzijas žanrs saglabā daudzus mīta un pasakas aspektus. Šo trīs vēstījuma paveidu kopīgās pazīmes iespējams iedalīt divos galvenajos līmeņos.

Pirmkārt, to funkcija ir nogādāt klausītāju / lasītāju ārpus redzamās realitātes. Kā raksta M. Eliade, “iziešana ārpus Laika robežām, kas tiek īstenota ar lasīšanas, īpaši romāna lasīšanas palīdzību, ir tas, kas visvairāk tuvina literatūras un mitoloģijas funkciju – notiek iziešana no vēsturiskā un personīgā laika un iegremdēšanās izdomātajā un transvēsturiskajā laikā.” (Eliade, 1999, 191) Makss Luzi uzskata, ka daļa pasakas valdzinājuma slēpjas tās spējā uzvarēt laiku vai temporālo dimensiju ignorēšanā (ilgi laika posmi, piemēram, simt gadu pasakā paiet bez redzamām sekām). (Lüthi, 1986,123) Pēc pētnieka domām, pasakas universs nav mums pazīstamā realitāte tai ziņā, ka tā ir pastāvīga, nezūdoša un netrūdoša – tā pētnieks skaidro pasaku aizrautību ar metāliem (zeltu, sudrabu), dārgakmeņiem, stiklu, kas ir nezūdoši materiāli atšķirībā no augu valsts un dzīvām būtnēm un kuru izmantošana rada lasītājā skaidrības, stabilitātes un māju sajūtu. (Lüthi, 1976, 45)

Otrkārt, mītam, brīnumpasakai un fantāzijai ir vienota morfoloģiskā struktūra, kas sastāv no zaudējumu un ieguvumu virknes ar svarīgu sociālo un kosmisko nozīmi. (Meletinsky, 1998, 241) Pasaka, saskaņā ar V. Proppa teoriju, sastāv no arhetipiskiem notikumiem (funkcijām), kas virknējas noteiktā hierarhiskā secībā, un kuru ietvaros darbojas tikpat arhetipiski tēli (Propp, 2005, 22). Fantāzija nav tik stingri strukturēta, bet arī tās ietvaros funkcionē šie paši modeļi, kuru variācijas ir samērā nelielas. Kā izsakās romāna “Pēdējais vienradzis” varonis, “... īstenais varonības noslēpums ir zināt lietu kārtību. Pirms cūkganiņš nav uzsācis savus piedzīvojumus, viņš nevar būt jau apprecējis princesi, tāpat kā zēns nevar klauvēt pie raganas durvīm, kad tai ir brīvdienas. Ļauno onkuli nevar sazīmēt un viņa plānus izjaukt, pirms viņš neko ļaunu nav nodarījis. Lietām jānotiek, kad pienācis laiks. Laimīgas beigas nevar pienākt stāsta vidū.” (Bīgls, 2005, 188) Šīs struktūras ietvaros fantāzija plaši izmanto mutvārdu tradīcijai tipiskus sižetus, motīvus, tēlus un fona ainas.

Krievu zinātnieka Vladimira Proppa, vācu zinātnieka Maksa Luzi un latviešu zinātnieces Janīnas Kursītes veiktie pētījumi neatstāj šaubas par brīnumpasaku kā iztēlē transformētu iniciācijas rituālu, “kura obligātie etapi ir gandrīz vai universāli.” (Kursīte, 1996, 117) Arī E. Meletinskis

piekrīt, ka “tā kā pasaka koncentrējas uz atsevišķas personas likteni, tā bagātīgi izmanto iniciācijas motīvus. Mitoloģiskie motīvi, kas saistīti ar iniciācijas rituāliem, veido robežzīmes varoņa ceļā un kļūst par pašas varonības simboliem.” (Meletinsky, 1998, 237) V. Proppa grāmatā “Brīnumpasakas morfoloģija” (Propp, 2005) raksturotās galvenās pasaku sižetu sastāvdaļas var attiecināt arī uz fantāziju, kas saglabā iniciācijas procesa scenāriju - saskaņā ar M. Eliadi, jauna cilvēka pāreju “caur simbolisku nāvi un atdzimšanu no nezināšanas un negatīvības uz garīgu briedumu”. (Eliade, 1999, 203). Tomēr jānošķir dažādi iniciācijas paveidi. Brīnumpasakas klasiskās formas rituālais ekvivalents visbiežāk ir kāzas - vecuma grupu iniciācijas rituāls (ieiešana citā sociālā statusā, kas skar visus cilvēkus noteiktā vecumā), kamēr mītam un fantāzijai tas ir daudz komplicētākais individuālās iniciācijas process (garīga brieduma sasniegšana, kas piemērojama izredzētajiem - burvjiem vai valdniekiem). (Kursīte, 1996, 430) To apstiprina arī atšķirīgās mīta, pasakas un fantāzijas darbu noslēgumu tipoloģijas īpatnības, par kurām tiks runāts tālāk.

Saskaņā ar V. Proppa teoriju (Propp, 2005, 37), varoņa ceļš sākas vienmuļā ikdienas realitātē, kad savu eksistenci piesaka pārdabiskā pasaule un parādās problēma, kas jārisina. Savā ceļā varonis nonāk apburtās vietās (bieži pazemē vai mežā, kas ir simboliski viņsaules attēli) un sastop Palīga vai Padomdevēja tēlu, no kā saņem maģisku priekšmetu, kam jāpalīdz cīņā ar ļauno spēku. Seko iniciācijas rituāliem raksturīga pārbaudījumu virkne - cīņas ar briesmoņiem, nepārvarami šķēršļi, mīklas, pat šķietama vai īsta nāve. “Ģenētiskā līmenī”, raksta E. Meletiniskis, “te savijas gan kosmiskā cīņa ar htoniskajiem briesmoņiem – haosa spēkiem (haosa kosmizācija un kosmosa aizsardzība), gan episkā cīņa ar svešzemniekiem, gan varoņa rituālā iniciācija (“iesvētīšana” varoņa statusā), gan vienkārši fizisko spēku demonstrējums; tāpat iespējama paaudžu/varas nomaiņa pēc divcīņas ar vadoni/karali, gadalaiku nomaiņa u.c. Visi šie nojēgumi apvienojas, savijas, vai, gluži otrādi, diferencējas. Kopējā jēga – cīņa varoni padara par personību un sava ”cilvēciskā” sociuma (cilts, dzimtas, ģimenes, u.c.) sargātāju, aizstāvi un labklājības nesēju.” (Meletiniskis, 1994, 51) Pārbaudījumu motīvu fantāzija paplašina, liekot varonim cīnīties ne vien ar sabiedrības, bet arī personisko ienaidnieku, Junga terminos – paša ēnu. Pēdējai konflikta stadijai parasti ir trīskārša struktūra, kurā ik nākamā pakāpe ir sarežģītāka par iepriekšējo. Pēdējā stadija pārved varoni mājās, kur tas ievieš taisnību, apbalvo labo, soda ļauno. Pasakai un bērnu fantāzijai raksturīgajā shēmā varoņa ceļā ir vairāk laimīgu nejaušību, maģiskas palīdzības, *deus ex machina*; piedzīvojuma rezultāts ir sociālā statusa paaugstināšanās vai materiāli labumi; ir mazāk tēlu, trūkst detalizēta pasaules apraksta. Mītā un pieaugušo fantāzijā pārdabiskā palīdzība figurē tikai līdz zināmai robežai, pārbaudījumus varonim jāiziet vienam, piedzīvojuma rezultāts ir kosmiska konflikta atrisinājums un personiska transformācija, ieguvums noslēgumā nereti apvienots ar zaudējumu.

Kā uzsver E. Meletiniskis, mītā un pasakā liela nozīme ir varoņa darbības **formalizētajam raksturam**. Mīta varoņa panākumi vai neveiksmes ir atkarīgas no tā, vai viņš ievēro striktus

priekšrakstus, iegūst maģiskas spējas iniciācijā vai šamaniskā pārbaudījumā, nodibina radnieciskas saites ar gariem. Pasakas varonis ir pasīvs, viņa rīcību nosaka ne tik daudz personiska motivācija, cik ārēji impulsi – uzdevumi, aizliegumi, dāvanas, burvju priekšmeti un palīgi, kas darbojas varoņa vietā un kuru labvēlība atkarīga no tā, vai varonis ievēro striktus izturēšanās noteikumus (Мелетинский, 1994, 26) Fantāzijā iepriekšnolemtības faktors ir mazāks: noteicošā loma ir varoņa brīvībai, jo autors nostāda varoni nevis fizisku pārbaudījumu, bet morālu dilemmu priekšā, savukārt brīnumainie spēki funkcionē kā līdzeklis mērķa sasniegšanā, nevis vadošais spēks. Fantāzija neizslēdz gadījuma lomu sižeta risinājumā, bet nepaļaujas tikai uz to. Pasakas stereotipo pieeju problēmu risināšanai ar fantāzijas brīvo gribu romānā “Raganas ārzemēs” kontrastē Terijs Pračets, radot “feju krustmāmiņas” Lilītas tēlu, kas ar varu cenšas fantāzijas personāžus piespiest pakļauties pasakas noteikumiem, neņemot vērā, vai Pelnrušķīte vispār grib apprecēt princi. Cīņā ar Lilītu un viņas pārstāvēto pasaku dogmatismu dodas makbetisku raganu trio, cīnoties par varoņu tiesībām pašiem lemt savu likteni, taču raganām kā tradicionāli ļaunajiem tēliem draud briesmas tikt iesūktām Lilītas stāstījumā, kur tās ņemtu nelabu galu, jo pasakas beigām taču jābūt laimīgām.

Vairums fantāzijas darbu ir daļēji pārmantojuši V. Proppa definēto **brīnumpasakas varoņu** (“dramatisko personu”) **sistēmu**, kurā ietilpst tādi tradicionāli tēli kā varonis un tā pretmets, vecais burvis, uzticamais kalps, princese, utt., kuri veic noteiktas funkcijas (Propp, 2005, 79). Pasakas tēli ir tipizēti (princese vienmēr būs daiļa, pūķis - agresīvs), atkarībā no šīm iezīmēm tie piederīgi galvenā varoņa „savējo” vai „svešo” lokam, taču starp viņiem nepastāv attiecības, tie nenoveco, nepauž emocijas, tiem svešas arī fiziskās prasības. Pasakās valda taisnīguma princips: nav iedomājams, ka maģiskais zizlis salūst vai pūķis apēd bruņinieku. Fantāzijā šīs likumības vairs nav nelokāmas, tēli zaudē pasakas varoņu viendabīgumu. Pasaka varoņu aprakstos bieži aprobežojas ar nodarbošanās vai statusa etiķeti, to āriene tiek raksturota reti un stilizēti, bet iekšējie procesi vispār netiek pieminēti, jo interese ir tikai par ārīgi redzamo. (Lüthi, 1976, 50, 56) Kaut gan tiklab pasaku, kā fantāzijas tēli parasti ir bērni vai jauni cilvēki (to nosaka abu žanru galvenais postulāts – labā cīņa ar ļauno gan ārpus pasaulē, gan varoņos, kas pakļāvīgi abu spēku iedarbībai), pasakā, kā norāda Bruno Betelheims, mēs nesekojam varoņa psihes stāvoklim, bet saskaramies tikai ar efektu, kamēr fantāzijas darbs piešķir anonīmajam pasakas tēlam personību, vārdu, biogrāfiju, psiholoģiju.

Pasaku varonis ir izolēts no apkārtnes, viņa dzīve reti rādīta **konkrētā realitātē** - nesastopam ainavu aprakstus, ikdienas eksistences sīkumus, darbības vide ir funkcionāla un nepastāv ārpus varoņa darbības lauka, jo tam rūp tikai mērķis un ienaids (Lüthi, 1986, 123). Fantāzijas varoņi ne vien cīnās par pasaules glābšanu, bet arī rūpējas par ēdienu un pajumti, slimo un cīnās ar ceļa grūtībām - dabisko, ģeogrāfisko pasaules iekārtojumu un citām ne no ienaidniekiem atkarīgām problēmām. Tādēļ nevar piekrist I. Stikānei, ka „fantāzijas žanrs (tāpat arī literārā pasaka) pilnībā atbrīvo rakstnieku no nevajadzīgu sīkumu tēlošanas. (..) Pasakas nosacītība ļauj



apiet sadzīviskas problēmas un grūtības – izsalkums, aukstums, neērtības varoņu ceļā detaļās nevienu neinteresē.” (Stikāne, 2005, 68) Fantāzijas varonis, tāpat kā jebkurš reāls cilvēks, ir pakļauts gadījumiem un negadījumiem, kas savukārt ļauj lasītājam noprast, ka laimīgas beigas nebūt nav norma. Kā konstatē K.S. Luisa daiļrades pētniece Marta Semonsa, no pasakas „Nārnijas hronikas” nošķir tieši plašais un reālistiskais darbības fons un detaļu apraksts, padarot stāstījumu gandrīz fiziski sajūtamam, saoznamam, sataustāmam ar tādu detaļu palīdzību kā, piemēram, pieminot beigtu mušu uz tukšas istabas palodzes, tulznas uz varoņu kājām vai ceptu desiņu aromātu ziemas rīta brokastīs (Sammons, 2004, 92-93) – detaļas, kam pasakas nepievērš gandrīz nekādu vērtību.

Saskaņā ar Nortropa Fraja definīciju, literāra darba varoņa attiecībās ar lasītāju iespējami vairāki modeļi. Frajs uzsver vairāku paralēli pastāvošu varoņtipu eksistenci – mitoloģiskais varonis, kuru no ikdienišķā cilvēka šķir nepārejams bezdibenis, augsti mimētiskais varonis: cilvēcis, bet pārāk par vairumu, zemi mimētiskais jeb “viens no mums” un ironiskais varonis, kurš izpelnās lasītāja līdzjūtību, bet arī pārākuma apziņu. (Frye, 2000, 33-34) Fantāzijā šīs varoņu kategorijas saaužas un pārklājas viena darba un nereti pat viena varoņtēla ietvaros. Fantāzijai tomēr primāri raksturīgas divas. Pirmā ir mītam atbilstošais episkais (N. Fraja skatījumā – romantiskais) varonis: drosmīgs, izredzēts personāžs, kura parādīšanos nosaka pareģojums. Tipiski episkie varoņi ir Artūrs, Zigfrīds, Rolands, Lāčplēsis, fantāzijā - “Gredzenu Pavēlnieka” tēls Aragorns. Šim varonim bieži raksturīga t.s. slēptā dižciltība, tai sekojošā atklāsmē un / vai transformācija (piemēram, gan Odisejs, gan Aragorns maskējas par vienkāršiem kļaidoņiem (Aquino, 1997, 25). Meletinskis piebilst, ka nereti pasakas varonim saglabājas mītiskā varoņa brīnumainā izcelsme (dievišķi senči), taču biežāk tā transformējas sociāli nozīmīgā statusā (karaļa dēls). Pilnīga varoņa demitoloģizācija ir notikusi otrajā kategorijā, kurā ietilpst netipiskais varonis, ko N. Frajs raksturo kā “zemi mimētisko varoni” un kas paveic nepieredzētus darbus, kaut gan viņam trūkst mitoloģiskā varoņa pārdabisko spēju un tās jāiemanto iniciācijas ceļā (Meletinsky, 1998, 239). Šis tēls ir raksturīgs pasakai: tādi ir ganuzēns, trešais tēvadēls, fantāzijā šo tipu pārstāv darba “Gredzenu Pavēlnieks” sīkaliņš Frodo, A. Loida “Praidenas hroniku” varonis – cūkgana palīgs Tarans u.c. Tolkīns pirmais apvienoja mīta un pasakas elementus ļoti būtiskā aspektā, "mazā varoņa" tēlu nostādot mītiskā varoņa lomā<sup>19</sup>, var pat teikt, ka fantāzijas darbā notiek pasakas varoņa izaugsme episkā varonī. Šeit rodams viens no fantāzijas popularitātes iemesliem: lasītājam ir vieglāk identificēties ar ikdienišķu tēlu, un ir pamats nepiekrīst R. Džeksonei, kas vienādo fantāziju ar pasaku, uzsverot, ka abos gadījumos vēstījums ir vispārīgs un abstrakts, bet lasītājs – pasīvs. (Jackson, 1981, 154).

Mītiskā **meklējuma struktūra**, kurā tiek ievietots varonis, ir fantāzijas žanra pamattēma. Meklējuma būtība ir ceļojums ar īpašu mērķi, bieži citu varoņu sabiedrībā, kas, pēc Meletinska domām, ir atvasināta no kultūrvaroņa starppasauļu ceļojuma sakrālā objekta meklējumos. Grieku

<sup>19</sup> Par šo jautājumu skat. arī 1. daļas 5. nodaļas 2. apakšnodaļu „Sievietes tēls un varoņa paradigmas maiņa”.

mitoloģijā Jāsons un argonauti dodas uzmeklēt zelta aunādu, leģendu ciklā par karali Artūru Apaļā galda bruņinieki dodas Svētā Grāla meklējumos, pasaku bārenīte ielec akā, pazaudēto vārpstiņu meklējot. Arī Frodo un Gredzena brālība dodas ceļā ar mērķi: iznīcināt burvju gredzenu. Te jāatzīmē, ka meklējuma tēma maina atskaites punktus atkarībā no žanra specifikas: pasakas, arī literārās pasakas, meklējumā bieži galvenais ir atrodamais objekts (gredzens, kauss, zelta putns), mītā uzsvērti pārvaramie šķēršļi (piemēram, Hērakla varoņdarbi), viduslaiku bruņinieku romānā akcentētas varoņa morāli ētiskās vērtības. Fantāzija šīs īpatnības apvieno: vienlīdz nozīmīgi ir gan vērtīgais priekšmets, gan pārbaudījumu virkne, gan varoņa iekšējā transformācija. Pasakā rekvizītiem - kurbītei, vārpstiņai, u.c. - ir būtiska loma un iespaids uz galveno varoņu likteni, kamēr fantāzijā priekšmets atrodas darbības degpunktā, taču nenosaka tās virzienu; priekšmeta liktenis atkarīgs no varoņiem, nevis otrādi. Arī brālības jēdziens sastopams jau mītiskajā stāstījumā, taču atšķirībā no argonautiem grieķu mītā vai varoņa karadraudzes ģermāņu mītos, fantāzijas varoņus savā starpā nesaista ne zvērests, ne citas formalitātes, tikai uzticība un draudzība. Varoņi bieži nespēj izpildīt uzdevumus izolēti – tā pirmajā grāmatā par Harija Potera piedzīvojumiem Harijs nonāk līdz Filozofu akmenim, pateicoties ne tikai savām spējām, bet arī drauga Rona talantam šaha spēlē un draudzenes Hermiones atmiņai un loģikai. Ar meklējumu saistās arī duālistiskais labā un ļaunā pretnostatījums, ko nereti saista ar vēlmi uzveikt nāvi. Kā atzīmē V. Propp, gandrīz katra protagonistas meklējums ir virzīts uz to, lai sekmīgi atgrieztos no viņsaules (Propp, 1986, 153). Laulības kā varoņa mērķis, proti, sociāla statusa celšanas tematika, kas pasakā ir ļoti nozīmīgs faktors, mītā ir perifēra (Мелетинский, 1996). Arī fantāzijas varoņa mērķis ir kosmisks: pasaules glābšana un personiska iniciācija; laulības ar princesi un karaļvalsts pārvaldīšana ir sekundāras.

Fantāzija izmanto vēl kādu mīta un pasakas īpatnību: stāsts ir **distancēts laikā un telpā**. Ja mīts stāsta par pirmlaika notikumiem un piedāvā konkrētas kosmoloģiskās references, un pasaka vispār nedefinē darbības laiktelpu, minot anonīmas “tāltālās karaļvalstis”, fantāzija atrod vidusceļu, izvērs savā veida teiksmainu kosmogoniju, sīki aprakstot pasauli, kas ir pilnīgāka un komplicētāka nekā pasakā aprakstītā, bet nav, kā mīta gadījumā, mūsu pasaule vai cita par patiesu atzīta realitāte (Olimps vai pazemes Aīda valstība). Pasakas darbība noris maģiskā realitātē, kas lielākoties pilnībā atrauta no mūsu laiktelpas ("aiz trejdeviņām jūrām", "austrumos no saules, rietumos no mēness", u.c.), šiem nekonkrētajiem iesākumiem skaidri liecinot, ka lasītājs pamet ikdienas vidi un nokļūst līdz šim apslēptā pasaulē (Bettelheim, 1991, 62). Turpretim fantāzijas darba laiktelpa ir definēta – tā ir vai nu mūsu pasaule, no kuras varoņi tiek ierauti pārdabiskajā (piemēram, mūsdienu Stokholma Astridas Lindgrēnes darbā „Mio, mans Mio”), vai pilnībā autonoma paralēlā pasaule.

Pasakas notikumi norisinās īpatnēji empīriskā laika kategorijā ("reiz sensenos laikos"), ko folklorists M. Luzi raksturo kā laiku, kad reiz notikušām norisēm ir tendence periodiski atkārtoties, t.i., “reiz sensenos laikos” var būt arī “reiz sensenos laikos un no tā laika ik pa laikam” (Lüthi,

1976, 47). Bruno Betelheims uzskata, ka stāstījums nenotiek fiziskā laiktelpā, bet gan lasītāja iekšējā pasaulē. Savukārt fantāzijas laiks var būt arī lineārais, no kura notiek periodiska pārceļšanās mītiskajā laikā, tas ir konkrēts, kaut gan nerit saskaņā ar lasītājam pazīstamu kalendāru. Līdz ar to fantāzija bieži izmanto tādas pasakām neraksturīgas tēmas kā predestinācijas un brīvās gribas attiecības, ceļošana laikā un tās ietekme uz nākotnes / pagātnes attiecībām, utt. (Oxford Companion, 2000, 153) Attiecības starp mītisko un lineāro laiku fantāzijā un pasakā pārstāv divas pretējas versijas: folklorā bieži sastopams motīvs, kas vēsta par nemirstības zemi, kurā iemaldījies ceļinieks (piemēram, Tomass Vārsmotājs ķeltu teikā) šķietami pavada nedaudzas stundas, bet atgriezoties izrādās, ka pagājuši gadu simti. No tā brīdina arī Pračeta darba “Mazie, brīvie ķipari” varonis: “Laiks rit jo gausāk, jo dziļāk tu še ienāc. Gadi aizskrien kā dienas (..) laiks i’ gauss un smags.” (Prečets, 2006, 136). Fantāzija piedāvā arī šīs tēmas inversiju: varonis (bērni ciklā “Nārnijas hronikas”) var nodzīvot visu dzīvi maģiskajā pasaulē un atgriezties mirklī, kad to pametis.

Dievības un citi **mītiskie tēli** pasakā un fantāzijā pārveidojas citās fantastiskās rasēs - tie ir elfi, rūķi u.c. būtnes. Mītā bieži skartā dievību un cilvēku saskarsmes un pat laulības iespējamība fantāzijā transformējas cilvēku un fantastisko rasu attiecībās (Tolkīns vairākkārt apspēlē nemirstīgas elfu sievietes un mirstīga vīrieša laulības tēmu). Raksturīga ir arī dzīvās dabas personifikācija (runājoši dzīvnieki, putni un koki). Fantāziju no pasakas nošķir arī fakts, ka pasakā šiem tēliem parasti ir otrā plāna, varoņa palīgu vai pretinieku lomas, taču fantāzijā elfs, ragana vai pūķis var ieņemt arī galvenā varoņa lomu, jo tiem piešķirtas cilvēciskas īpašības un personības. Fantāzija pārmantojusi arī pasaku pārdabisko objektu arsenālu: burvju nūjiņas, zobenus, utt., kas rakstnieka iztēlē bieži tiek transformēti, arī modernizēti, taču to funkcijas lielākoties saglabājas nemainīgas.

Viena no būtiskākajām atšķirībām starp mītu, pasaku un fantāziju slēpjas stāsta **noslēgumā**. Pasakai laimīgas beigas ir viens no svarīgākajiem komponentiem. Savukārt mīta beigas mēdz būt traģiskas vai nenoteiktas. Vairums ķeltu un ģermāņu mītu varoņu par uzvaru samaksā ar dzīvību. Edas un Nībelungu cikli beidzas ar dievu bojāeju, karaļa Artūra leģendu cikls - ar mirstošā Artūra aizvešanu pāri jūrai. Fantāzijā atšķirībā no pasakas nesastapsim tradicionālās "un viņi dzīvo laimīgi vēl šobaltdien" formulas: noslēgumā labais uzvar tikai pagaidām; uzvara nes līdzīgu zaudējumu, kas raksturo mītiskā zelta laikmeta paiešanu. Pagātnes kā ideāla un nākotnes kā neizbēgama “dievu mijkrēšļa” atainojums tuvina fantāziju arī M. Bahtina raksturotajam episkajam vēstījumam. Šis aspekts ļauj apšaubīt R. Džeksones viedokli, ka fantāzija vienādojama ar pasaku tās laimīgo beigu dēļ. (Jackson, 1981, 154) Darba “Gredzenu Pavēlnieks” noslēgumā fantastiskās rases izzūd no cilvēku pasaules; galvenie varoņi dodas pāri jūrai uz mītisko Avalonas ekvivalentu: varonis ir veicis uzdevumu, pamet šo pasauli un pāriet leģendā. Zaudējuma sajūta ļauj secināt, ka fantāzijas darbu sižets iziet ārpus mītiskā pasaules skatījuma, kur ar pasaules kosmizēšanu atkal iestājas harmonija, un uzdod jautājumu par ētiskajiem aspektiem - maksu, ko pasaules sakārtošana prasa no varoņa, t.i.,

uzlūkojot varoni ne kā instrumentu dievību rokās, bet kā personību, kurā misijas apziņa nereti konfliktē ar paša tieksmēm un vajadzībām. No otras puses, fantāzijas darbs vienmēr kulminē izvirzītās problēmas atrisinājumā – traģiskas vai nenoteiktas beigas neatbilst darba pamatnostājai.

Beidzot, jāatzīmē, ka brīnumpasakas klausītājs atrodas ārpus vēstījuma, no viņa netiek gaidīta **ticība stāstītajam**: to apliecina tradicionālās formulas, kas norāda uz laika un vietas nenoteiktību, neatbilstību īstenībai utt., pāreja no viena realitātes līmeņa citā notiek pašsaprotami. Brīnuma faktors netiek akcentēts un nerada varoņos izbrīnu, jo ir pasakas visuma pamatsubstance (Lüthi, 1976, 47). Mīts savukārt izklāsta notikumus, kas tiek vai tikuši uzskatīti par patiesiem (Мелетинский, 1996), arī neakcentējot brīnuma aspektu, lai nemazinātu klausītāju ticību. Fantāzijas darbu iespējams interpretēt vismaz divējādi: kā patiesu notikumu (akceptējot paralēlās pasaules eksistenci), vai no racionālā skatupunkta: kā sapni, vīziju, simbolisku vai alegorisku vēstījumu. Šo interpretāciju strikti noraidīja Tolkīns, rakstot: "Ja brīnumainā stāstā runāts par brīnumiem un maģiju, tad tajā nedrīkst būt nekādu izskaidrojumu, nekādu balstu un kruķu, kas uzvedinātu uz domām, ka stāsts ir iztēles vai sapņa auglis". (Tolkien, 2001, 21) Tolkīna skatījumā lasītāja līdzpārdzīvojumam nepieciešama spēja distancēties no apziņas, ka aprakstītais ir nereāls. Jāuzsver arī pašu varoņu atšķirīgā uztvere: pasaku varoņi uztver brīnumaino kā pašsaprotamu, kamēr fantāzijas varoni (un lasītāju) pārdabiskās pasaules brīnumi pārsteidz, it īpaši, ja darbs pieder pārejas fantāzijas tipam, no kā iespējams secināt, ka fantāzijas būtība sakņojas brīnuma un realitātes konfrontācijā un samierināšanā. Daudzos fantāzijas darbos uzsvērts tieši ticības princips kā izšķirošais faktors paralēlās pasaules pastāvēšanā: piemēram, Mihaela Endes darbā "Bezgalīgais stāsts" iztēlotā zeme pamazām iet bojā, jo mūsdienu pasaule pārstājusi tai ticēt, un fantāzijas tēli tiek izgrūsti mūsu pasaulē, kļūstot par meliem. Tātad fantāzijas stāstījuma interpretācija ir lasītāja ziņā, jo atšķirībā no pasaku pasaules fantāzija akceptē vairāk nekā vienas realitātes eksistenci.

Iespējams secināt, ka fantāzijas žanrs, nebūdamas ne modernizēta mīta, ne pasakas kopija, kā "stāsts stāsta dēļ" tradīcijas pārmantotājs uzskatāms par mīta un pasakas ne tikai formālo, bet arī saturisko ekvivalentu, kura mērķis ir atjaunot apbrīnas un respekta pilnu skatījumu uz pasauli.

Promocijas darba **pirmā daļa** tika veltīta literārās fantāzijas žanra teorētisko kontūru iezīmēšanai 20. gadsimta otrās puses Rietumeiropas literārajā ainavā. Pirmajās piecās nodaļās tika raksturots un definēts žanra teorētiskais modelis. **Pirmā nodaļa** atspoguļo fantāzijas vietu Rietumeiropas un Amerikas literatūrkritikas ainavā, ļaujot secināt, ka šais valstīs pastāv sazarota žanra kritika, turklāt kritiķu viedokļos skaidri izkristalizējas vairāki aspekti – pirmkārt, saskaņā ar strukturālista Cvetana Todorova pieeju, fantastiskais kā vēstījuma maniere tiek noteikti šķirts no fantāzijas kā žanra; otrkārt, no radniecīgiem žanriem fantāziju šķir noteikts pazīmju kopums; treškārt, šo pazīmju kopuma definīcijas aizsākums meklējams jau pašu fantāzijas rakstnieku

pārspriedumos par savu daiļradi. Nodaļā akcentēts teorētiskais modelis, kura ietvaros jēdzieni “fantastiskais” un “fantāzijas žanrs” traktēti šai pētījumā, izvēloties definēt fantāzijas žanra jēdzienu kā C. Todorova definētās “brīnumainās” literatūras virzienu kontrastā “savādam” un “fantastiskajam”. **Otrajā nodaļā** apskatītais fantāzijas vēsturiskās attīstības ceļš ļauj secināt, ka fantāzija kā žanrs ir veidojusies galvenokārt romantisma laikmeta ideju iespaidā, it īpaši romantiskā folkloras (mīta un pasakas) traktējuma un atvasinājumu rezultātā, kā to atspoguļo viens no tās avotiem - 19./20. gadsimta mijas angļu mitopoētiskais romāns, kurš, smeloties folkloras tradīcijās, nostabilizē vairākas fantāzijas kanona īpatnības. Otrs žanra pamatavots, lubu žurnālu tradīcija, pārmanto sensacionālās – gotiskās un piedzīvojumu – literatūras tradīcijas. Nodaļa sīkāk raksturo gadsimta vidusdaļu, kad rakstnieka Dž.R.R. Tolkiņa un viņa Oksfordas domubiedru literārā darbība noformulēja žanra kanonu. Tādējādi iespējams secināt, ka fantāzijas žanra dažādajos nozarojumos izkristalizējas vairāku vēsturiski veidojušos fantastiskā vēstījuma paveidu esence, kaut gan pēdējos gadu desmitos vērojamas arī sinkrētisma un tālāknozarošanās tendences. **Trešajā nodaļā**, sīkāk apskatot šos nozarojumus – varoņfantāziju kā romantiskā romāna tradīcijas pārmantotāju, zobena un burvestību fantāziju kā lubu žurnālu tradīcijas attīstītāju un komisko fantāziju kā abu parodētāju, tie nošķirti no tiem fantastiskās literatūras paveidiem, kas saskaņā ar autores pozīciju nepieder žanram - literārās pasakas, dzīvnieku fabulas, zudušās pasaules stāsta un varoņteikas. Šo nošķirumu pamato **ceturtā nodaļa**, kas raksturo fantāzijas žanra būtību saskaņā ar pētnieka Dž. H. Timmermana definēto žanra pazīmju kopumu. Šīs nodaļa izvirza vairākus žanra pamata raksturlielumus; tie ir paralēlās pasaules eksistence un dubultā pozicionēšana laikā un telpā (neatkarīga vai ar pazīstamo realitāti sasaistīta paralēlā pasaule), citpasaules iekšējā saskaņotība un maģijas klātbūtne, sižetiskās līnijas meklējuma struktūra, valodas būtiskā loma, u.c. Tas apstiprina žanra metaforisko iedabu un ļauj secināt, ka fantāzijas primārā interese ir saistīta ar citas pasaules ideju – ikdienišķa varoņa, lasītāja otrā „es”, ievietošanu neparastos apstākļos, lai fiksētu šādas transformācijas iespaidu uz tā psihi un rīcību. **Piektajā nodaļā** uzmanība veltīta tam, kā fantāzijas žanru iespaido 20. gadsimta otrās puses literārās tendences. Konstatēts, ka, pirmkārt, komiskās fantāzijas nozarojuma uzplaukuma pamatā ir postmodernās parodijas tendence kariķēt fantāzijas un citu žanru naratīvus, tai pašā laikā piešķirot tiem papildus slāņus un nozīmes. Otrkārt, feminisma kustības atbalsis ir jūtamas fantāzijas varoņa jēdziena izmaiņās, kas priekšplānā nostāda šķietami necilo un nevaronīgo – sievieti, bērnu, utt. Treškārt, otrajai tendencei zināmu pretsparu veido bērnu un pieaugušo fantāzijas saplūsmē, atjaunojot varoņa kultu, bērnu literatūrai iegūstot psiholoģisku dziļumu un zaudējot viennozīmīgumu. Iespējams secināt, ka pēdējo gadu desmitu vispārējās literārās tendences fantāzijā rod netiešu, kaut ļoti raksturīgu, atspoguļojumu. **Sestajā nodaļā** raksturota fantāzijas žanra saistība ar vairāku pētnieku - Dž. Kempbela, M. Eliades, V. Propa un K.G. Junga - formulēto mīta un brīnumpasakas modeli. Šī nodaļa aizsāk salīdzinošo

analīzi, meklējot kopsakarības un atšķirības starp šādi definētu mīta jēdzienu un fantāzijas žanra atbilstošajām nostādnēm. Analizējot fantāzijas saistību ar raksturoto mīta modeli, mēģināts vairāku 20. gadsimta otrās puses angļu rakstnieku darbus "ievietot" šai modelī, lai konstatētu to atbilstību vai neatbilstību šim modelim. Konstatēts, ka, fantāzijas žanru skatot mīta un pasakas salīdzinošajā aspektā, iespējams rast izskaidrojumu dažādiem žanra mērogā strikti formulētiem raksturlielumiem – struktūrai, laiktelpas izpratnei, tēlu sistēmai, u.c. Šīs daļas noslēgumā minēto savstarpēji papildinošo teoriju ietvaros iezīmējas fantāzijas žanra kā mītiski konstruēta naratīva naratīva vieta literatūrā – hipotēze, kas plašāk analizēta darba tālākajās daļās.

## II. FANTĀZIJA KĀ MĪTISKS STĀSTĪJUMS: STRUKTŪRA UN KOMPONENTI

Promocijas darba **otrā daļa** aizsāk mīta un fantāzijas literatūras salīdzinošo analīzi, kuras teorētisko bāzi iezīmēja pirmā daļa. Šīs daļas mērķis ir aplūkot vairākus žanra pamataspektus saistībā ar pētnieku definētās mīta paradigmas komponentiem. **Pirmajā nodaļā** analizēts fantāzijas sižets kā Dž. Kempbela raksturoto standarta varoņa iniciācijas procesa attēlojums, kurā robežzīmes veido K.G. Junga definētie arhetipiskie tēli. **Otrā nodaļā** sīkāk raksturo fantāzijas pasaules izpratni, to analizējot M. Eliades definētās sakrālās un profānās laiktelpas kontekstā. **Trešajā nodaļā** aplūkots maģijas jēdziens kā citpasauli organizējošais princips. **Ceturtais nodaļas** tematika ir fantāzijas varoņa dzīves un meklējuma mītiskais raksturs, iezīmējot paralēles starp varoņa gaitām un Dž. Kempbela un M. Eliades definētajiem pārejas rituāliem. **Piektā nodaļa** izvērs pārejas rituālu tematiku, raksturojot fantāzijas makrokosma rituālus – radīšanu, krišanu, glābšanu un bojāeju kā attiecīgi kosmogoniskā, sezonālā un eshatoloģiskā mīta pārfrāzējumus. **Sestās nodaļas** tematika – fantāzijas dabas ainavu un objektu atbilstība mītiskajiem priekšstatiem, kur katram objektam ir zināma nozīme, iezīmē simbolisku vidi, kas raksturo Rietumeiropas mītus. Šī nodaļa sāk ieskicēt konkrētu mitoloģisko aizguvumu lomu fantāzijas darbos, kas plašāk izvērsta darba trešajā daļā.

### II. 1. Arhetipiskais monomīts fantāzijas žanra literatūrā

#### II. 1. 1. Fantāzijas žanra tēli kā arhetipiskas figūras

Jēdzienu "arhetips" tā šodienas nozīmē pirmais sāka lietot Karls Gustavs Jungs. Viņš definēja arhetipus kā gadu tūkstošu laikā uz cilvēcisko pārdzīvojumu bāzes izveidojušās "dzīvīgi klātesošas funkcijas civilizēta cilvēka psihē" (Jungs, 1990, 4), kas raisa iztēles aktivitāti, lai pēc tam atkārtoti parādītos mītos, ticējumos, mākslas darbos, literatūrā, arī sapņos un fantāzijās (Kūle, 1996, 43). Jungs raksta: "Pirmtēls vai arhetips ir figūra - vienalga, dēmons, cilvēks vai notikums, - kas

atkārtojas vēstures gaitā it visur, kur vien brīvi darbojas radošā fantāzija. Līdz ar to tas pirmām kārtām ir mitoloģiska figūra. Ikvienā no šiem tēliem ir kristalizējusies daļiņa cilvēka psiholoģijas un likteņa, kas neskaitāmas reizes atkārtojies priekšteču dzīvē un ko raksturo arī līdzīga norises gaita." (Jungs, 2003, 132) No tā izriet arī Junga uzskats, ka šie tēli "principā atbilst kolektīviem (un nevis personīgiem) cilvēka dvēseles struktūrelementiem un, tāpat kā cilvēka ķermeņa morfoloģiskie elementi, tiek mantoti" (Jungs, 1990, 5) un kolektīvā dvēseles pieredzes pamatslāņa, resp., kolektīvās bezapziņas teorija, ko Junga definē kā psihē apslēptu un visiem indivīdiem kopīgu ģenētiski bioloģisku saikni ar priekštečiem. Mītu Junga uzskatīja par arhetipa manifestāciju - procesu, kad bezapziņas veidojumi pārveidojas burtiski redzamos tēlos. To apliecina tas, ka līdzīgi tēli ir atrodami visas pasaules kultūrās visos vēstures periodos, kaut gan svarīgi atcerēties, ka „arhetips būtiski atšķiras no vēsturiski tapušām vai izstrādātām formulām” (Jungs, 2003, 52) - arhetipa saturs ir neapzināts un, to apzinoties, tas it kā deformējas individualitātes gaismā.

Arhetipiskais materiāls fantāzijas darbos licis daudziem pētniekiem (Patrikam Grāntam, Timotijam O’Nīlam, u.c.) sasaistīt fantāzijas darbus ar Junga psiholoģijas teorijām. Rakstniece un teorētiķe Ursula Le Gvina uzskata: “Fantāzija nav antiracionāla, bet pararacionāla, nevis reālistiska, bet sirreāla, realitātes pacelšana jaunā pakāpē. Fantāzija ir tuvāka dzejai un misticismam nekā reālistiskā literatūra - ceļojums lasītāja zemapziņā” (Le Guin, 1979, 84) un raksturo meklējumu stāstu kā simbolisku iekšēju ceļojumu, kas aizved lasītāju paša dvēseles dzīlēs. Būtiski, ka fantāzijas darbības vide ir pasakaina paralēlā pasaule, kas tuva mīta un sapņa pasaulei. Jau Dž.R. R. Tolkīns pauž uzskatu, ka gan sapnī, gan fantāzijā "tiek palaisti brīvībā dīvaini un neaptverami prāta spēki" (Tolkien, 2001, 14) un runā par fantāziju kā "katlu", kurā mīta un vēstures tēli sajaukušies un "vārās" kopš iztēles, tātad kopš cilvēciskās domas, pirmsākumiem (Turpat, 27). Šeit jūtama Jungam raksturīgā sapņa un fantāzijas vienādošana, katla teorija atbilst kolektīvās bezapziņas teorijai. Arī Le Gvina pielīdzina fantāzijas darbus sapnim, jo tie "runā no zemapziņas uz zemapziņu simbolu un arhetipu valodā, apejot loģisko domāšanu un ietiecoties vārdos neformulējamajā." (Le Guin, 1979, 62) Par pamatu ņemot Tolkīna darbu "Gredzenu Pavēlnieks", šai nodaļā demonstrēts, kā ar Junga arhetipu teorijas palīdzību iespējams interpretēt svarīgus darba aspektus.

Romāna darbības vieta ir iedomātā Viduszemes pasaule. Pētniece Pia Skogemane skaidro Viduszemes eksistenci saskaņā ar Junga teorijām, rāmos, mietpilsoniskos ikdienas reģionus (Dalienu) identificējot ar apziņu un bīstamo ceļu uz tumsas zemi Mordoru ar iegremdēšanos arvien dziļākos zemapziņas slāņos (Skogemann, 2003). Šādai teorijai iespējams zināms pamatojums. Pirmkārt, to apliecina fakts, ka visa romāna garumā galvenais varonis Frodo periodiski redz zīmīgus, bieži pravietiskus sapņus – sapnis ir viens no Junga definētajiem veidiem, kādos zemapziņa mēģina izlauzties virspusē. Otrkārt, lineārais laiks, kurā notiek varoņu darbība, mijas ar mītisko, ciklisko laika uztveri, kurā eksistē pati Viduszeme, turklāt arī šai pasaulē pastāv teritorijas,

kurās laiks neeksistē vispār (piemēram, elfu valsts Lotloriēna), kur valda mūžīgs pavasaris un mēneši šķiet kā dienas. Treškārt, tipiskās Viduszemes ainavas - meži, pazeme un kalni Junga teorijā ir zemapziņas procesu atainojums, tātad Viduszemes ainava ir ne tikai ģeogrāfiski, bet arī garīgi nozīmīga. Pētniece G. F. Elvuda raksta: "... Viduszemi var pielīdzināt zemapziņai, kur it viss ir dzīvs" (Elwood, 1970, 92) - tā ir zeme, kur durvis atveras pēc pavēles, ūdeņi rāda nākotni un Gredzenam piemīt lielāks gribasspēks nekā tā nēsātājiem. Kaut gan stāsts seko loģiskiem naratīva principiem un ir būvēts uz tradicionāliem strukturāliem pretstatiem, stāsta darbība noris pasaulē, kur formas saplūst un pārklājas. Kā raksta Tolkīna pētniece Pia Skogemane: "'Gredzenu Pavēlniekā' mēs tiekam aizvesti ārpus laika un telpas, iemesti psiholoģiskā visumā." (Skogemann, 2003)

"Gredzenu Pavēlnieka" sižets ilustrē Junga definēto **individuācijas procesu**, "cilvēka veseluma apzināšanos", kas norisinās kā indivīda ceļojums pašam sevī uz Patību, psihe centru, apzinātā un neapzinātā saskarsmes punktu (Jungs, 1994, 205 – 206), kura laikā cilvēks apzinās un pārvar kolektīvās bezapziņas projekcijas, tiekoties aci pret aci ar arhetipu izpausmēm. Darba centrālā tēma - ceļojums - ir līdzvērtīgs šim patības atrašanās procesam, kura laikā Frodo sastop arhetipus to pozitīvajos un negatīvajos aspektos, pozitīvajiem vedot pie sapratnes un integritātes, negatīvajiem pie izolācijas un identitātes zaudējuma. Meklējuma objekts - gredzens, apļveida priekšmets atbalso Junga teoriju par apli kā personības veseluma simbolisku attēlojumu.

Procesa aizsākumā indivīds atbild uz aicinājumu pretī iekšējai izaugsmei, ceļu iezīmē arhetipiskie tēli, kas, stāstījumam attīstoties un indivīdam sasniedzot dziļākus apziņas līmeņus, kļūst arvien ietekmīgāki, arī bīstamāki, jo tiem vienmēr ir bipolāra struktūra. Junga fiksēja tādas arhetipu pamatfigūras kā Varoni un Pūķi, Gudro Sirmgalvi, Lielo Māti, Ēnu, u.c., kas parādās ne tikai senos un jaunos mītos, bet arī modernā cilvēka sapņos u.c. zemapziņas izpausmēs. Tam piekrīt arī Ursula Le Gvina: "Ragana, pūķis, varonis, naksnīgais ceļojums, izpalīdzīgais dzīvnieks, slēptais dārgums... mēs visi tos pazīstam (jo, ja taisnība Jungam, tie ataino būtiskus domāšanas procesus). Modernā fantāzija mēģina tos pārtulkot mūsdienu valodā." (Le Guin, 1979, 12) Junga iedalīja arhetipus personiskos (antropomorfos) un transformatīvos (nepersoniskos - situāciju un formu). Šeit apskatīsim vispirms personiskos arhetipus, transformatīvajiem aspektiem veltot tālākās nodaļas.

Kritika bieži pārmet Tolkīnam pasaules iedalīšanu melnbaltās kategorijās, taču faktiski romānā darbojas vesela varoņu grupa, no kuriem katra gaismu kompensē ēnas klātbūtne - "katram tipiskajam romantiskā teksta varonim ir savs morālais pretmets, kas novietots ar to kontrasta pozīcijās." (Frye, 2000, 195) Le Gvina uzsver, ka fantāzijas autors tā vietā, lai attēlotu psiholoģiski komplicētu, daudzšķautņainu tēlu, bieži sadala varoni dažādos arhetipiskos, viendabīgos tēlos – tā par Frodo aspektiem varam uzskatīt tiklab Gollumu tā abās izpausmēs, kā Semu un pat Bilbo. (Le Guin, 1979, 107) Šis aspekts izgaismots jau romāna sākumā – Frodo pēkšņi saskatot Gollumu savā tēvocī Bilbo, kad tas sniedzas pēc Gredzena: "Bilbo pastiepa roku, bet Frodo Gredzenu mudīgi



atrāva atpakaļ. Satraukts un pārsteigts viņš attapās, ka raugās nebūt ne uz Bilbo – starp abiem bija nogūlusies itin kā tumša ēna, un cauri tai vīdēja čokurā sarāvies, krunkains vecis ar alkatīgi spīdošām ačelēm, pretim snaikstīdams kaulainus, kārus pirkstus.” (Tolkīns, 2002, 295) Fantāzijas tēls nav tik daudz raksturs kā psiholoģisks – integratīvs vai destruktīvs - fenomens, kaut gan ne vienmēr simbolisks. N. Frajs uzskata, ka tieši tēlu raksturojumi nosaka romāna (*novel*) atšķirību no romantiskā romāna (*romance*), jo pirmajā autoru interesē “reāla”, kompleksa personība, kamēr otrajā – stilizētas figūras, kurās dominē arhetipiskas īpašības. (Frye, 2000, 304). Elvuda raksta: "Fantāzijas darbs atšķiras no parasta romāna tai ziņā, ka darbība notiek citā apziņas līmenī. Šādā darbā raksturu attīstība būtu nevietā, jo galvenie tēli nav būtnes ar miesu un asinīm, kādus esam pieraduši redzēt, bet gan daļas no kompleksa arhetipu "zvaigznāja" (Elwood, 1970, 93). Arī K.S. Luiss uzskata, ka fantāzijas darbā, kurā gan izejas pozīcija, gan aprakstītā pasaule ir komplicēta, tie jālīdzsvaro ar viendabīgiem raksturiem – gan Alise, gan Gulivers ir ikdienišķi cilvēki. (Lewis, 1989, 86 – 87) Fantāzijā tādējādi vienas personības iekšējo pretrunīgumu iemieso divi vai vairāki ārējā opozīcijā nostādīti tēli – zināmā mērā jau romantisma aizsāktais dubultnieka motīvs.

Saskaņā ar Jungu, "tikšanās ar sevi pašu pirmām kārtām nozīmē tikšanos ar paša Ēnu. Ja spēj skatīt paša Ēnu un izturēt zināšanas par to, neliela daļiņa no uzdevuma ir atrisināta; vismaz atcelta personiskā bezapziņa. Taču Ēna ir dzīvīga personības daļa un tāpēc (..) grib koeksistēt." (Jungs, 2003, 62) **Ēna** ir individuālā zemapziņa, kas apzīmē tās personības īpašības, kas tiek apspiestas vai projicētas uz citiem, līdz rezultāts ir pilnīga izolācija. Ēnas arhetips apdraud uzstādījumu, ka apziņa ir pārāka un visu nosakoša. Junga uzskata, ka tikšanos ar Ēnu "manifestē dažādi simboliskie veidojumi, taču visbiežāk tas ir ūdens: "Tas, kas lūkojas ūdens spogulī, pirmām kārtām redz paša tēlu. Tas, kurš dodas pie sevis, riskē sastapties ar sevi pašu. Spogulis, kas atrodas aiz maskas un rāda īsto seju, ir literatūrā viena no visbiežāk izmantotajām daudzo "es" metaforām. Tā ir pirmā drosmes pārbaude iekšējā ceļā." (Turpat) Satikšanās ar ēnu visbiežāk notiek naktī, kad saplūst un noārdās robežas. Ēna stāv uz sliekšņa – ne ļauna, bet primitīva, dzīvnieciska, bērnišķa, spēcīga, vitāla. Lai sāktos ceļojums, varonim tā ir jākonfrontē – lai iekļūtu savā iekšējā pasaulē, vispirms jāieskatās sejā paša tumšajai pusei. Junga sekotāja pasaku pētniecībā Marija Luīze fon Franca uzskata, ka ēnas būtība pasakās atkarīga no varoņa tipa – episkā varoņa ēna būs instinktīva, kamēr zemā varoņa ēna – garīga. Tā kā fantāzijas žanrā robežas starp tēlu paveidiem nav tik izteiktas, arī ēna nav viendabīga. Ēnu apzīmē varoņa dubultnieks: tā paša dzimuma tēls, kas kļūst bīstams, ja to ignorē vai pārprot, zīmīgi, ka bieži tas ir radnieks vai citādi tuvs cilvēks / būtne. Ēna pavada ceļinieku, un tikai no viņa paša atkarīgs, vai tā būs draudīgs sekotājs vai vadonis.

Ēnu Tolkīna romānā reprezentē Gollums – ambivalents radījums, ko apliecina nemitīgie dialogi starp viņa personības divām galējībām. Gollumā cīnās pārpalikušās gaismas atblāzmas ar pilnīgu tumsu: "Gollums sarunājās pats ar sevi. Smeagols strīdējās ar kādu citu, kurš runāja ar tām

pašām lūpām, taču spiedzīgā un šņākuļojošā balsī. Acis viņam pārmijus gailēja te palsas, te zaļģanas.” (Tolkīns, 2003, 276) Sākotnēji Frodo neaptver Ēnas eksistenci, t.i., ka viņu izseko Gollums, viņš tikai izjūt arvien pieaugošu diskomfortu, piemēram, krēslas stundā dzirdot aiz sevis ātrus, klusus soļus, ko citi nepamana, vai pamanot ēnainu tēlu, kas pazūd, tiklīdz pamanīts: “Frodo dzirdēja vai varbūt tikai iedomājās dzirdam vēl ko – kaut kur klusi plakšķēja mīkstas, basas pēdas. Troksnis allaž bija pārāk tālīns un vārs, lai būtu nepārprotams, tomēr tagad tas vairs neatstājās un neapklusā.” (Tolkīns, 2002, 391 – 392) Savu Ēnu Frodo sāk pilnībā apzināties Lotloriēnā, skatoties Galadrielas spogulī – tas ir ūdens trauks, kurā “ieskatīties ... vienlīdz noderīgi un bīstami” (Tolkīns, 2002, 453) – parādās jau minētā ūdens simbolika. Gollums ir ne tikai tā paša dzimuma, bet arī tās pašas rases kā Frodo, proti, hobits, kurš gredzena iespaidā kļuvis par instinktu vadītu pazemes radījumu. Tomēr “mazā aizprāta nostūrītis vēl aizvien piederēja viņam pašam, un caur to akļajā tumsā iespīdējās gaismas stariņš.” (Tolkīns, 2002, 84) Viņa otrā daba retos momentos ir redzama: “Gollums noraudzījās hobitos un viņa kalsnajā, badīgajā vaigā iegūla savāda izteiksme. (...) Vienu netveramu acumirkli, ja kāds no gulētājiem to būtu varējis redzēt, viņi būtu nosprieduši, ka Gollums ir gadu nastas saliekts, saguris hobits, pārdzīvojis ij draugus, ij visus savējos.” (Tolkīns, 2003, 376).

Golluma draudi ir ne tikai ārēji, bet iekšēji: Frodo ir jāapzinās, ka Gollums pārstāv viņa paša personības potences. Tuvojoties Mordorai, redzama kļūst arī Frodo otrā daba. Tādēļ Frodo un Golluma attiecībām jāklūst par īpatnēju saikni, kā to novēro Frodo ceļabiedrs Sems: “Uz brīdi Semam likās, ka (Frodo) piepeši izaudzis augumā, bet Gollums sarāvies: liela, barga ēna, varens valdnieks, kurš savu spozmi slēpj apakš pelēka mākoņa, bet viņam pie kājām – smilkstošs šunelis. Tomēr abi bija vienā ziņā asinsbrāļi un nebūt ne svešinieki – viņi spēja ietiekties viens otra domās.” (Tolkīns, 2003, 258) Tāpēc Frodo uzstāj, lai Gollumam tiktu noņemtas saites un padara savu ēnu sekotāju par ēnu vadoni, kaut gan tas nav mazāk bīstami. Gollums ievēd varoņus briesmoņa alā, bet pēdējā mirklī izglābj Frodo no fatāla lepnuma uzliesmojuma, kurš vestu pie meklējuma neveiksmes. Le Gvina uzskata, ka "ne tikai Frodo un Gollums abi ir hobiti - viņi ir viena būtne, un Frodo to zina. Ceļojuma beigās marginālās figūras atkrīt un pēdējā konfliktā sastopas tikai Frodo ar Gollumu, un, ironiski, tieši Frodo krīt un Gollums izpilda viņa misiju". (Le Guin, 1979, 68) Pētniece Pia Skogemane uzskata, ka Orodruīna kalna liesmās bojā iet Frodo *alter ago*, viņa “gollumiskā” personības puse – tā tiek izglābta Viduszeme (apziņa), taču zūd arī nozīmīga daļa no paša varoņa.

Otrs svarīgākais arhetips, ko dēvē par **animus / animas** arhetipu, apzīmē attiecīgi sievietes zemapziņas vīrišķo un vīrieša zemapziņas sievišķo pusi, norādot, ka cilvēks eksistē kā divdzimumu būtne. *Animus* saistās ar patriarhālo Logosu, bet *Anima* – ar matriarhālo Erosu. **Anima** (latīņu val. dvēsele) ir varoņa vadonis paša iekšējā pasaulē, mistiskajā, iracionālajā, intuitīvajā: "Viss, kas skar animu, kļūst numinozs, t.i., absolūts, bīstams, tabuēts, maģisks. Attiecības ar animu ir drosmes pārbaude un vīrieša garīgo un morālo spēju ugunsordālija. Antīkās pasaules cilvēkam anima

parādās kā dieviete vai ragana, turpretim viduslaiku cilvēks dievieti ir aizstājis ar debesu valdnieci un māti baznīcu.” (Jungs, 2003, 67) Junga uzsver animas bīstamību, jo tās pilnīga apzināšana draud sagraut aizsprostus, kas aptur bezapziņas spēkus. Taču, no otras puses, “dīvainā pretstatā ar tās iracionāli elfisko iedabu animai piemīt kas līdzīgs slepenām zināšanām.” (Turpat, 69) Arī Kempbels piekrīt, ka “sieviete mitoloģijas simbolu valodā apzīmē izzināmā pilnību”, tā ir figūra, kas transformējas reizē ar varoni (Campbell, 1973, 116). E. M. Meletinskis vienādo animu ar Lielo pirmmāti, auglības dievieti, kurai kā mitoloģiskai Zemes personifikācijai ir saikne gan ar kosmosu, gan haosu, gan ar radošo sākotni, kas nereti izpaužas kā erotiska saikne ar varoni, gan nāvi, kas, attīstoties patriarhālajam modelim, tiek identificēta ar haosu (raganas tēls) un briesmoņu dzemdinātāju. (Мелетинский, 1994, 43) Anima parasti pieņem vienu no četriem mītiskajiem sievietes aspektiem: Jaunava, Māte, Vecene un vīrišķā sieviete. Vecene daļēji sasaucas ar ēnas arhetipa sievišķo pusi, pārstāvot sievišķības draudīgos aspektus. Mātes tēls reprezentē auglību, aizsargātību, funkcionējot kā varoņa sargātāja, kamēr Jaunava ir šķīstās mīlas objekts, sargātājs no ēnas un briesmām. Taču anima ir ambivalents tēls, vienlaikus sargājošs un graužošs - no vienas puses - mūza, no otras - Sirēna, kuras skaistums ievilina nāvē. Šie aspekti var apvienoties vienā tēlā, kādas ir daudzu kultūru trīskāršās dievietes, kas vienlaikus funkcionē gan kā dzīvības devējas, gan tās ņēmējas. Augstākajā pakāpē Anima pieņem priesterienes, pat dievietes lomu, kas atbilst M. L. fon Francas piedāvātajam animas augstākajam aspektam – Sofijai jeb gudrībai.

Frodo satiek Gollumu vēl, pirms Brālība ierodas elfu karalistē Lotlorienā (jau minētajā vietā, kurā nepastāv laiks), bet spēj konfrontēt savu ēnu tikai pēc satikšanās ar animu - elfu valdnieci Galadrielu. Galadriela lasa domas un atklāj katram viņa slēptās bažas un vājības, viņa arī atklāj Frodo notikumu kontekstu, kurā viņš ir iesaistījies, un iespējamus rezultātus, ja meklējums beigsies ar neveiksmi. Galadrielas spēks ir tik visaptverošs, ka Frodo pat piedāvā viņai bīstamo gredzenu. Tolkīns šai epizodē uzsver gaismas un tumsas pēkšņo kontrastu: “Galadriela pacēla roku un no elfu gredzena izšāvās spoža gaisma, kas apstaroja viņu vien - apkārt viss palika tikpat tumšs kā bijis. Viņa it kā izauga augumā un izslējās - tik gara, neiedomājami skaista, bezgala bijājama un cēla.” (Tolkīns, 2002, 456) Atbildot valdniece Frodo brīdina no savas, resp., animas, otras, postošās dabas. Viņa paredz, ka, pieņemot gredzenu, “Tumsas pavēlnieka vietā tronī būsi nosēdinājis Pavēlnieci. Un es būšu nevis melna, bet skaista un briesmīga – kā Rīts rokrokā ar Nakti! Skaista kā jūra, un saule, un sniegs kalnu galotnēs! Draudīga kā negaiss un zibens! Visiem līdz pēdējām būs mani mīlēt un izsamist!” (Turpat) Taču valdniece atsakās no kārdinājuma, tā vietā apveltot Frodo ar simbolisku dāvanu - gaismas pialu, kam jāizgaismo tumsa tur, kur “nakts bija mūžam bijusi un būs, un nebija itin nekā cita” (Tolkīns, 2003, 379) un kas darbosies kā aizsargs: “... blāzma pieņēmas spēkā un iedegās arī cerība ...Tumsa atkāpās, līdz spožo gaismeklīti itin kā apņēma caurspīdīga kristāla lode, un roka, kas to turēja, iedzirkstījās baltās ugunīs.” (Turpat, 382) Pētniece Verlina Flīgere pamanījusi

zīmīgu detaļu – pialu var uzskatīt par Gredzena jēdzienisko pretmetu, jo pialu tur nesēja roka, savukārt Gredzens tur pašu roku, t.i., arī nesēju. (Flieger, 1983, 159)

Ja Galadrielu iespējams interpretēt kā animas labvēlīgo aspektu, tad gigantiskā zirneklīne Šiloba pārstāv graužošo animas tēlu, tumsu, “pār ko gaismai nav varas, ko nekāda gaisma nespēj izkļiedēt” (Tolkīns, 2003, 384), kas saindē, lai nonāvētu, izsūcot asinis un “... kalpoja vienīgi pati sev, dzerdama elfu un cilvēku asinis, uzblīzdama un aptaukodamās, nemitīgi arvien jaunas dzīres prātā izlolodama, tumsas tīmekļus auzdama, jo viņai par barību derēja viss, kas dzīvs un atvēma viņa tumsību”, “alka vien nāvē ieģrūst it visus, kam miesa un asinis, un pati kāroja pārsātinātībā dzīvot – viena blīst un pūsties arvien lielāka, līdz kalni zem kājām iebruktu un tumsā vairs vietas nepietiktu.” (Turpat, 386) Zīmīgi, ka Gollums, runājot par Šilobu, to nesauc vārdā, bet apzīmē ar vietniekvārdu "viņa", uz destruktīvu seksualitāti norāda arī bieži atkārtotie vārdi „iekāre” un „apetīte”. Satiekot briesmoni, Frodo to atvairā ar Galadrielas vārda piesaukšanu un gaismas pialu. Taču starp abiem animas aspektiem pastāv saikne, par ko liecina abām adresētie karaļvaras epitēti, abu asociēšana ar aušanu un Galadrielas viestās šaubas cilvēku prātos: “... no viņas *tīkliem* izsprūkot vien retais.” (Turpat, 37) Galadrielas gaisma un Šilobas tumsa, dzīvība un nāve, piepildījums un izsūkšana, ir tas fons, uz kura Frodo jātiek skaidrībā ar sevi, jāsatiek sava anima abos aspektos.

Ja Anima ir iracionālas jūtas, tad **animus** "parasti manifestē kompleksu autoritāru tēlu” un "līdzinās tēvu vai citu autoritāšu kopumam, kas *ex cathedra* izvirza neapstrīdamus, saprātīgus spriedumus." (Jungs, 1994, 204) *Animus* arhetips parādās ārkārtējos nosacījumos un to manifestē viens no četriem tipiem – “maskulinizēts vīrietis, romantizēts vīrietis, svētais un gudrais” (Jungs, 1994, 206). Pirmkārt, tas ir tumšais, destruktīvais, maskulinizētais *animus*, kam raksturīga negatīva pievilcība, iznīcinošs spēks – Tolkīna darbā to pārstāv Saurona figūra, tumšais Tēvs, kura seja varonim ir jāierauga un jāapzinās sava šausminošā radniecība ar to. Otrais un trešais *animus* paveids – svētais un gudrais - visbiežāk pieņem formu, ko Junga raksturo kā "gudro sirmgalvi", kas var parādīties kā zintnieks, priesteris vai cits reliģiskas pieredzes mediators, sakrāls padomdevējs, gaišā Tēva figūra, kas glābj varoni no bezcerīgām situācijām, viņam raksturīga stingrība, spēks, radošais gars. Parasti viņu nesaista laiktelpas ierobežojumi un viņam piemīt ievērojami pārcilvēciski spēki, piemēram, maģija. “Mags”, kā raksta Junga, ir “gudrā vīra sinonīms, kas tieši atvedināms uz pirmatnējās sabiedrības šamaņa veidolu.” (Jungs, 2003, 73) Visbeidzot, *animus* var būt arī romantizēts jaunekļa tēls, vienlaikus mūžsens un mūžam jauns, viņam raksturīga drosmē, iniciatīva, garīga gudrība - daļēji šo aspektu ilustrē Aragorns. Kādu *animus* aspektu var pārstāvēt dzīvnieka tēls, kas ataino saistību ar dabas spēkiem, primitīvo instinktu, “brāli vilku”, kas var būt gan ēna, gan vadonis. Pasakās šis tēls nereti finālā lūdz sevi nogalināt, lai varētu atdzimt kā jauna, cilvēciska būtne (Le Guin, 1979, 68). Anima un *Animus* kopīgā parādīšanās veido Dievišķā pāra arhetipu,

pilnības apzīmētāju, kas izsaka iekšējo un ārējo līmeņu vienotību; šādu pāri Tolkīna darbā redzam gan elfu valdnieku Galadrielas un Keleborna tēlos, gan karaļa Aragorna laulībā ar elfu jaunavu.

Gudrība kā garīga kvalitāte ir pārstāvēta Gendalfa tēlā. Gendalfs ir mistisks tēls, kura daļība meklējuma gaitā bieži sniedzas ārpus stāsta robežām. Sākotnēji viņš neatklāj savu patieso spēku, taču, stāstam atšķetinoties, pastāvīgi glābj varoņus bīstamās situācijās un, šķiet, zina arī nākotnē notiekošo. Gudrais sirmgalvis bieži parādās burvja maskā - un Gendalfs ir tieši burvis, - vai arī kā mirušā gars. Stāsta gaitā Gendalfs pēc kaujas ar senās pasaules dēmonu augšāmceļas jaunā veidolā: "Tur nu viņš stāvēja, piepeši izaudzis augumā. (..) Mati viņam mirdzēja balti kā sniegs saules staros, un balts vizēja ģērbs, un acis zem kuplajām uzacīm raudzījās spožas un caururbjošas kā saules stari, un spēks bija viņam rokā." (Tolkīns, 2003, 110) *Animus* ziņā ir arī piešķirt varonim burvju talismanu, kas šai gadījumā ir Varas gredzens. Arī gudrajam sirmgalvim ir savs negatīvais aspekts - ļaunais burvis Sarumans, ar ko tiek izcīnītas gan fiziskas, gan burvju mākslas kaujas. Abu burvju pretišķību izsaka gaismas un krāsu simbolisms: sākotnēji Sarumanam ir pievārds Baltais, kamēr Gendalfs kā rangā zemāks burvis ir Pelēkais. Tomēr Gendalfs atzīst arī abu saikni: „... es *esmu* Sarumans – tāds, kādam viņam vajadzēja būt.” (Tolkīns, 2003, 11) Gendalfs kļūst par Balto pēc savas augšāmcelšanās un Sarumana pakļaušanās tumsas spēkiem, Sarumanam savukārt topot par "daudzkrāsaino", mainīgo, nenoteikto krāsu iemiesojumu: "Viņa mantija, kas pirmajā mirklī šķita balta, tāda nemaz nebija - tajā bija ieaustas visas varavīksnes krāsas, un, burvim kustoties, saplūda nīrbā, apmānot acis." (Tolkīns, 2002, 327) Sarumana daudzkrāsainība apliecina identitātes zudumu: baltais ir gaismas veselums, bet daudzkrāsainība ir sašķelta gaisma. Augšāmceltais, Baltais Gendalfs beidzot identitāti zaudējušajam Sarumanam atņem zizli un burvju varu: "Tev tagad krāsas nav, un es izraidu tevi no Ordeņa." (Tolkīns, 2003, 214) Ja Šīloba kā tumšā anima pārstāv fizisko grēku, tad Sarumans kā tumšais *animus* – intelektuālo. Tomēr, tāpat kā Gollums, arī Sarumans, kad viņam piedāvāta pēdējā iespēja atteikties no uzsāktā ceļa, vēl šaubās. Kaut gan Ēnai ir jāpilda savas funkcijas – Sarumans paliek ļauno spēku pusē, tomēr ar šiem šaubu mirkļiem Tolkīns parāda, ka viņa universu pārvalda kristīgais žēlastības princips – atpakaļceļa iespēja ir dota ikvienam.

Šādu binārās opozīcijas piemēru romānā ir daudz. Viens no ietilpīgākajiem ir brāļu motīvs – Faramirs un Boromirs kā varonīgi bruņniecības pārstāvji, ko diametrālā opozīcijā nostāda attieksme pret Gredzenu kā absolūto varu – Boromirs alkst to izmantot savos nolūkos, kamēr Faramirs atsakās no iespējas to hobitiem atņemt ar varu. Tādējādi brāļi iemieso vēl vienu varoņa un viņa ēnas motīvu. Pretmeti ir arī heroiskie valdnieki Teodens un Denetors – uz jaunā laikmeta sliekšņa abiem ir jāmirst, tomēr viņus šķir starpība starp cildenu un glēvulīgu nāvi, varonību un izmisumu.

Vistipiskākais un stingri strukturētais ir **Varoņa** arhetips, ap kuru centrējas visi pārēji tēli un kuru raksturo pārdabiskā aura un ievainojamība, jo viņš ir vienlaikus pusdievs un bērns. Jungs raksta: "Varonis savā pārdabiskumā iekļauj cilvēcisko būtību un atveido bezapziņas un cilvēciskās

apziņas sintēzi. (...) Viņa galvenais veikums ir tumsības briesmoņu pārvarēšana: apziņas uzvara pār bezapziņu." (Jungs 1990, 10) Varoņmīta struktūra gan klasiskajās, gan austrumu kultūrās ir veidota pēc līdzīga modeļa - varoņa pazemīgā un / vai brīnumainā dzimšana, savas misijas atklāšana, cīņa ar ļaunajiem spēkiem, krišana vai upurēšanās, nāve un / vai augšāmcelšanās.<sup>20</sup> Varonis reprezentē saikni starp pagātņi un tagadni, realizējot "mūžīgās atgriešanās" mītu – līdz ar to viņam daudz kopīga ar Bērna arhetipu, pārstāvot, saskaņā ar Jungu, "arvien jaunas dievu tēlu metamorfozes" (Jungs, 1994, 170). Nereti varonis ir sabiedrības nepieņemtais, citālais, bet tieši citādības dēļ spējīgs sadzirdēt aicinājumu, spert soli nezināmajā un mainīt pasauli. Kempbels norāda: "Kosmogonisko ciklu jāturpina ne vairs dieviem, kas kļuvuši neredzami, bet varoņiem, raksturā vairāk vai mazāk cilvēkiem, caur kuriem tiek īstenots pasaules liktenis." (Campbell, 1973, 315)

Darba „Gredzenu pavēlnieks” divi galvenie varoņi reprezentē dažādus šī arhetipa aspektus - Frodo kā bērnišķais, Aragorns kā dievišķais tēls. Aragorns ir tipisks episkais tēls - karalis trimdā, dižciltīgas cilts pēdējā atvase, kas sastopas ar neskaitāmiem ienaidniekiem, iziet caur mirušo valstību, izcīna izšķirošo kauju un atjauno izpostīto zemi. Zīmīgi, ka sākotnēji šīs iezīmes nav redzamas valdniekā, kurš maskējas par klaidoni, un tikai vēlāk mēs uzzinām par viņa izcelšanos un likteni. Frodo nav dzimis varonis - stāsta sākumā viņam piemīt bērna naivums un ievainojamība, kas, saskaņā ar Jungu, bieži kompensē varonības trūkumu. Ceļa laikā Frodo pamazām atmet "bērna dabu", tomēr līdz pat stāsta beigām viņš ir bērna-varoņa arhetips, vienlaikus stiprs un vājš: "Šis paradokss kā pavediens vijas cauri visam viņa liktenim. Viņš spēj paveikt nepieredzētus darbus, un tomēr kaut kas pavisam sīks un nenozīmīgs kļūst par viņa krišanas cēloni." (Jungs 1990, 10)

Kā katram arhetipam ir negatīvā puse, tā varoņa identitāti apdraud, kā raksta Junga, izžušana jeb izšķīšana psihe kolektīvo spēku iespaidā. Tolkīna varoņu pretpols ir tumsas valdnieks Saurons un viņa pārstāvji Melnie jātnieki, kuru identitātes zudums redzams faktā, ka jātniekiem nav ne seju, ne vārdu, tie spēj tikai imitēt savu pavēlnieku. Identitātes trūkums ir izķēmojis arī Gollumu, kurš uz sevi atsaucas pirmās personas daudzskaitlī, un nereti sevi identificē ar Gredzenu ("dārgumiņu"). Arī centrālā ienaidnieka Saurona identitāte ir zudusi – romāna gaitā lasītājs ne reizi neredz viņu kā personību, tikai atsevišķas detaļas – ugunīgo aci, ēnainu roku; viņa būtība pamazām kļūst par Neko: viņa acs "... šaurā zīlītes sprauga melnēja kā bezdibenīga aiza, kā logs, aiz kura vairs *nav nekā*." (Tolkīns 2002, 454), viņa sargtornī "kā neskaitāmi melni caurumi vīdēja logi, itin kā vērdamies paši savā dobajā *tukšumā*." (Tolkīns, 2003, 363, izcēlums mans - B.S.) Saurona tēlu var identificēt ar Dž. Kempbela definēto galvenā ienaidnieka simbolisku atveidojumu - pūķa tēlu, līdzība ar kuru parādās jau Saurona vārdā (pētnieks R. Helms šeit saskata kopsakarību ar grieķu *sauros* – ķirzaka (Helms, 1974, 74)), un kura būtība ir formas fiksācija, atteikšanās pārdzimt, varoņa pārstāvētā dinamiskā spēka apkarošana. (Campbell, 1973, 337) Kā apgalvo Mirča Eliade, "Pūķis simbolizē

<sup>20</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 4. nodaļu „Pārejas rituāli: cilvēka konteksts”.

Haosu, amorfo stāvokli, kaut ko neizveidojušos. Nocirst tam galvu nozīmē veikt Radīšanas aktu.” (Eliade, 1996, 52) Identitātes zudums apdraud katru, kurš riskē uzņemties Gredzena nastu, tādēļ arī Galadriela, atsakoties no bīstamās dāvanas, saka: “... joprojām būšu Galadriela.” (Tolkīns, 2002, 456) — uzņemoties Gredzena absolūtās varas nastu, viņas identitāte būtu zaudēta.

## II. 1. 2. Fantāzijas darba sižets kā monomīts

Pētnieks Džozefs Kempbels pirmais izmantoja arhetipiskos tēlus kā vadlīnijas kopīgajām reliģijas un mīta struktūrām. Savā darbā "Varonis ar tūkstoš sejām" Kempbels izvirza hipotēzi, ka vairuma mītu pamatos ir **iniciācijas cikla atveidojums**, ko viņš nodēvēja par monomītu, savukārt Mirča Eliade ilustrēja monomīta saistību ar iniciācijas rītiem daudzās agrīnās un simboliskām darbībām vēlākās kopienās. Iniciācija "parasti ietver trīs posmus: 1) indivīda nošķiršana no sabiedrības, kas asociējās ar nomiršanu; 2) pārejas posms, pārbaudījumu veikšana; 3) atdzimšana jaunajā statusā" (Kursīte, 1996, 430). Šo posmu atspoguļojums veido arī fantāzijas darbu sižetu<sup>21</sup>.

Iniciācijas cikla posmi sastāv no noteiktām daļām. **Iziešana** sevī ietver bērnību / jaunību un izaugšanu noslēgtā kopienā, kuras laikā varonis neapzinās ne savu izredzētību, ne pasauli ārpus kopienas. Seko šoka moments, kad tiek atklāts kāds noslēpums un varonis tiek aicināts pamest ierasto vidi, kam parasti seko vispirms atteikums, tad lēmums paklausīt; dažreiz varonis tiek ierauts piedzīvojumā pret paša gribu. Piedzīvojuma sākumu iezīmē, kā raksta Dž. Kempbels, “vēstneša” figūras parādīšanās, kam jāpaziņo varonim par viņam nolemto likteni; šī figūra nereti ir mistiska, pat biedējoša, jo viņā iemiesojas instinktīvais, līdz šim nepazītais eksistences līmenis. (Campbell, 1973, 53) Varonis dodas meklējumā, kura mērķis ir iegūt vai atgūt kaut ko sabiedrībai nozīmīgu, un kura gaitā pilnībā jānošķiras no zināmās pasaules. Varonim pievienojas pārdabiskās palīdzības sniedzējs, pavadonis (*animus* figūra – pasakās un fantāzijā bieži burvis, mītā - dvēseļu pavadonis uz citpasauli (Campbell, 1973, 72)), kura zināšanas palīdz pārvarēt sākotnējos šķēršļus. Varonis tiek apveltīts ar talismanu, simbolisku priekšmetu, kas dāvā gudrību vai spēku. Pametot pazīstamo pasauli, tiek šķērsots fizisks vai simbolisks sliekšnis, kura sargi (ne tikai būtnes, bet arī slēgtas durvis, dabas spēki u.c.) neļauj iziet bez cīņas. Pēc sliekšņa šķērsošanas vairs nav atpakaļceļa.

Darba “Gredzena Pavēlnieks” sākumposmā redzam situāciju - Viduszemi arvien vairāk pārņem ļaunuma spēki, tikai dažviet vēl patvērusies drošības ilūzija. Lai sakautu ēnu, varonim ir jāstājas tai pretī; izvēle krīt uz netipisko varoni, kurš, būdams necīgs un nenozīmīgs, naivi dodas briesmās, taču tieši šī nevainība to glābj. Frodo sākotnēji uzskata savu aicinājumu par kļūdu, kaut gan sirds dziļumos apzinās, ka šis uzdevums pieder tikai viņam. Ikreiz, sākot jaunu ceļa fāzi, Frodo sastop sliekšņa sargus, kuru parādīšanās, saskaņā ar Kempbelu, signalizē par varoņa pagaidu

<sup>21</sup> Par šo jautājumu skat. arī 2. daļas 4. nodaļas 2. apakšnodaļu „Dažādi varoņa iniciācijas paveidi”.

aptvertā horizonta robežām un kuri atver ceļu uz nepazīstamo (Campbell, 1973, 77). Tādi ir vispirms arhetipiskie vecāki, kas piedāvā varonim, kurš vēl atrodas bērna stadijā, drošu, bet īslaicīgu patvērumu – nav iespējams mūžīgi palikt vecāku paspārnē, ja ceļa mērķis ir pieaugšana. Šais lomās uzstājas mistiskie meža gari Toms un Zeltodziņa, kam ir attāla līdzība ar Ādama un Ievas figūrām un kuri apzīmē zemes, sezonālā “dievišķā pāra” arhetipu, signalizējot par gaidāmo debesu, kosmiskā “dievišķā pāra” – Galadrielas un Keleborna parādīšanos. Varonim formāli jāpiesakās veikt uzdevumu - Frodo uzņemas pienākumu būt par gredzena nesēju: “Pēdīgi (Frodo) saņēma visus spēkus un ierunājās, pārsteigts klausīdamies pats savā sīkajā balstiņā, kas, šķiet, puda kādu pavisam svešu gribu: “Es Gredzenu aiznesīšu. Tikai nezinu, kā.”” (Tolkīns, 2002, 482) Uz aicinājumu atsaucas arī divi paralēlie stāsta varoņi – Aragorns un Gendalfs, lai gan šīs līnijas līdz Brālības iziršanai ir pakārtotas Frodo ceļam. Pēc tam Brālība turpina ceļu **Iniciācijas** stadijā.

Varoņiem jādodas tālāk caur pārbaudījumiem - mežiem, elfu mītnēm, pazemi, kur tiem palīdz priesteru figūra - burvis Gendalfs, taču pēc viņa nāves meklējumam jānorit bez viņa klātbūtnes: monomīta galvenā fāze varonim jārealizē bez dievišķas palīdzības. Parādās jauni pārbaudījumu nesēji – īpaši būtiska ir valdniece Galadriela, kas izdibina katra slēptākās domas un tādējādi ir gan laba, gan bīstama, atkarībā no pārbaudāmā cilvēka. Sastopot Galadrieli, Aragorns saprot savu nolemību valdnieka liktenim, bet Boromirs nodur acis, jo valdnieces skatiens atklāj nodevību, kas jau perinās viņa dvēselē. Ironiskā veidā šo manevru Tolkīns vēlāk pavērš pret pašu Galadrieli, jo Frodo viņai piedāvā Gredzenu – vislielāko kārdinājumu Viduszemes varenajiem.

Iniciācijas neatņemama sastāvdaļa ir nāve, nonākšana viņsaulē – tāpēc varonim jādodas t.s. **vaļa vēderā** (Kempbela atsauce uz Bībeles stāstu par Jonu (Campbell, 1973, 90-91)) – alā, pazemē, mežā, templī u.c., šis process apzīmē pašiznīcināšanos, nolaišanos paša dvēseles dzīlēs, kur gaida cits par citu smagāki pārbaudījumi. Pētniece Elvuda raksta: "... visa piedzīvojuma pamatjēga ir nāve: šķērsojot pazīstamās dzīves sliekšņus un robežas. (...) varoni norij tumsa, kas parādās dažādos tēlos (nakts, ala, jūra, briesmonis) - atgriešanās mātes klēpī, pašiznīcināšanās, lai atdzimtu, kā to ilustrē visu pasaules kultūru mitoloģijā sastopamie mirstošu un atdzimstošu dievu un varoņu tēli. Visi trīs centrālie Tolkīna varoņi iziet caur pazemi, sastopot pārdabiskas parādības - Gendalfs caur Morijas raktuvēm, Frodo caur Šilobas alu, Aragorns caur Mirušo takām. Pēc tam, kad pieveikts vislaunākais, varoni vairs nemoka bailes, pat no nāves ne.” (Elwood, 1970, 95 - 96) Iniciācijas process noris, varonim pierādot savu vērtību pārbaudījumu virknē. Tie var būt divu veidu: fiziskas drosmes akti vai garīgi pārdzīvojumi, kuru laikā tiek iemantota pārdabiska pieredze. Tādējādi pasaules pretstati tiek apgūti un sintezēti varoņa iekšējā būtībā, kas Junga izpratnē ir galvenais priekšnoteikums, lai sasniegtu apziņas veselumu. Tipiski pārbaudījumu veidi ir cīņa ar brāli - fiziska vai garīga cīņa ar īstu vai simbolisku "brāli"; cīņa ar pūķi (E. Meletinskis uzskata, ka cīņu ar pūķi var interpretēt gan kā vīrišķā sākuma atbrīvošanu iniciācijas gaitā, gan kā cīņu ar tēvu



(Мелетинский, 1994, 7-8); nolaupīšana: varonis vai tam tuvs cilvēks tiek nolaupīts, un aizvešanas / izsekošanas ceļš noris pāri ūdeņiem vai nakts laikā, liela nozīme ir arī ceļojumam caur mežu vai pazemi; satikšanās ar *animu*, kas dāvā varonim pārdabisku palīdzību; faktiskā vai simboliskā sakrālā laulība; sastapšanās ar tēvu (vai citu tumšā *animus* figūru); īsta vai rituāla nāve vai sakropļošana. (Campbell, 1973, 245) Arī Frodo un Semam jānolaižas pazemē, "vaļa vēderā". Ciklisku "nāvi" un atdzimšanu Frodo romāna gaitā piedzīvo vairākkārt: aizklīstot ēnu pasaulē pēc Melnā jātnieka dunča dūriena, kā arī, sekojot savai ēnai Gollumam caur pazemi - Mirušajiem purviem uz briesmoņa Šīlobas (dievietes antipola) midzeni, kur Frodo tiek nodots un šķietami mirst. Šī ir Sema krīze, bet viņš to pārvar, sekojot nolaupītajam draugam un atbrīvojot Frodo no gūsta.

Iniciācijas pēdējā stadija ir **konflikts** ar ēnu vai antagonistu, kura laikā meklējums balansē uz naža asmens. Varonis sastopas ar savu pretmetu, kurš jāuzveic, citādi tas uzveiks viņu, kaut gan abi ir vienas būtnes divi aspekti (Campbell, 1973, 108). Šī procesa laikā varonim jāatmet viss, kas var traucēt – aizspriedumi, lepnums, veselība, pat dzīvība, to ilustrē fakts, ka pirms pēdējā kāpiena liktenīgajā kalnā Frodo aizsviež projām visas nastas, pat ieročus. Katrs varonis savā veidā cīnās ar Ēnu, autoritāti, kas jāsaņem – tā Gendalfs sastopas ar Balrogu, Aragorns pretojas Denetoram, Frodo jāiztur Saurona psiholoģiskais spiediens. Frodo, būdams visvājākais, pamazām nokļūst ēnas varā un kulminācijas punktā, Liktenkalnā, padodas gredzena varai, bet no baismīga likteņa no paglābj paša ēnai agrāk izrādītā žēlsirdība: Gollums iet bojā viņa vietā. Sagrūst Saurona valstība, Baraduras torņi, kas simbolizē tā spēku. Mīta antagonista izzušanu pēc uzvaras Kempbels skaidro ar to, ka ļaunais tēls ir klauna figūra, ēna, kam jāizzūd, saskaroties ar realitāti, kad varoņa skatiens iesniedzas aiz saskatāmā plīvura, sasniedzot apskaidrību. (Campbell, 1973, 294).

Uzvarai seko varoņa glorifikācija: meklētais objekts vai risinājums problēmai ir sasniegts. Kaut arī galvenais uzdevums ir izpildīts, cikls nevar būt pilns bez **atgriešanās** izejas punktā, kas nereti var būt tikpat problemātiska kā sākotnējā izešana, jo varonim jāsaprot, ka viņa ceļojums ir bijis nevis starp pasaulēm, bet starp vienas un tās pašas pasaules dažādiem aspektiem - to ilustrē Viduszemes uzsvērtās atšķirības starp heroisko Gondoru un mietpilsonisko Dalienu. Kā norāda Kempbels, cit pasaule ir ikdienas pasaules aizmirstā dimensija, kuras atklāšana ir visa varoņa piedzīvojuma pamatjēga (Campbell, 1973, 217) Varonis ar jauniegūto garīgo bagāžu dodas atpakaļ uz savu vai citu kopienu. Bieži varoņa glorifikāciju aizvieto neizpratne un noniecinājums, jo sabiedrība nav gatava pārmaiņām. Šai gadījumā varonis var mirt vai atgriezties cit pasaulē. Ja varonis tiek pieņemts, tam tiek piešķirta vadoņa pozīcija un liela vara. Kā to raksturo Elvuda: "Varoņa uzvaras / atdzimšanas rezultāts ir vai nu pasaules mēroga notikums, vai arī tikai lēni un negribīgi pieņemtas pārmaiņas konservatīvajā sabiedrībā, kas nespēj redzēt nāves un dzīvības sakarību un ir pārāk aizņemti ar pašreizējo, lai interesētos par mūžīgo – "Gredzenu Pavēlniekā" redzamas abas šīs galējības." (Turpat, 97) Katrs no trim varoņiem atgriežas no lielākā

pārbaudījuma, lai izcīnītu vēl pēdējo kauju – Gendalfs Helma dzīlē, Aragorns Gondorā, Frodo Dalienā, vēlreiz veicot jau noieto ceļu pretējā virzienā, ilustrējot ceļa ciklisko dabu. Frodo atgriešanās mājās nes vilšanos - dzimtā zeme ir neliešu varā, ir atkal jācīnās, jādziedē un jāatjauno. To simbolizē pasaules koka, kurš zeļ Gondorā, Viduszemes centrālajā karalistē, atvases iestādīšana perifērajā Dalienā. Aragorna laulības ar Arvenu - ķēniņa rituālā apvienošanās ar pusdievieti - signalizē, ka Viduszeme tiks atjaunota, kosmos stabilizēts, pretstatiem apvienojoties – cilvēkam ar elfu, mirstīgajam ar nemirstīgo. Tiek izspriesta taisna tiesa, ēnu pārstāvji tiek izraidīti vai mirst savu grēku dēļ. Taču Frodo pamazām distancējas no Dalienas un beidzot pamet Viduszemi. To iespējams skaidrot ar to, ka, varonim sasniedzot pilnību, monomīts zaudē savu nozīmi, un ieiešana citā fāzē nereti tiek apzīmēta ar simbolisku vai faktisku nāvi. Kempbels piebilst, ka, paliekot pilnības, t.i., nemainīgā stadijā, šodienas varonis riskē kļūt par rītdienas tīrānu, Pūķi - tādēļ nepieciešama atteikšanās no sevis (Campbell, 1973, 353). Tādēļ Frodo vairs nevar atgriezties bērnišķajā domāšanā un dodas prom uz vienīgo vietu, kur viņa brūces var sadzīt - Nemirstības zemi, atstājot visu savu laicīgo un garīgo mantojumu tuvākajam līdzgaitniekam Semam. Cikls ir noslēdzies.

Noslēgumā iespējams secināt, ka, tā kā darbā "Gredzenu Pavēlnieks" iestrādātās arhetipiskās struktūras sastāda nozīmīgu galveno tēlu un sižeta līniju daļu un šis darbs kalpoja par modeli tālākajai fantāzijas žanra virzībai, var pieņemt, ka pastāv būtiskas strukturālas un tematiskas kopsakarības starp arhetipisko varoņmītu un moderno fantāzijas literatūru.

## II. 2. Fantāzijas žanra laiktelpas mītiskās dimensijas

Viena no mīta pamatfunkcijām ir strukturēt cilvēka attiecības ar telpu un laiku, fiksējot indivīda pozīciju attiecībā pret pagātņi un nākotni, redzamo un neredzamo pasauli, tāpat arī novietot pasauli attiecībā pret citām – dievu, pazemes, u.c. pasaulēm. Atšķirībā no modernā cilvēka priekšstata par telpu kā tukšumu, ko aizpilda lietas un laiku kā kādas parādības ilguma izteicēju, mītiski poētiskajā apziņā ne telpa, ne laiks nav homogēni. Mītiskā doma “telpu un laiku neuzskata par tīrām vai tukšām formām, tās ir vareni, noslēpumaini spēki, kas visu vada, kas valda un nosaka ne tikai mirstīgo, bet arī dievu dzīvi.” (Kasīrers, 1997, 50) Filozofs Ernsts Kasīrers uzskata, ka mītiskajā domāšanā katram telpas virzienam un punktam ir specifiska valence, kas nosaka tā vietu sakrālā un profānā attiecībās (Meletinsky, 1998, 34), tāpēc “laiktelpas attiecības nav skatāmas atrauti no objektiem, protagonistiem un situācijām, kas definē šīs attiecības” (Turpat, 153). Fantāzijas žanrā laiktelpas jēdziens iegūst izteikti mītisku raksturu – to raksturo relativitāte un nestabilitāte, kā arī stingri strukturēta mītisko jēdzienu sistēma. Šai nodaļā aplūkoti iemesli, kas ļauj fantāzijas darbos attēloto laiktelpas uztveri definēt kā mītisku.

Balstoties uz krievu zinātnieka Vladimira Toporova teoriju, kas redz kosmisko koku kā mīta pasauli organizējošo modeli, kurā apvienojas vertikāle kā dinamiskā un horizontāle kā stabilā struktūra, mītisko telpas un laika izpratni iespējams aprakstīt kā šo divu asu krustpunktu. **Mītisko telpas izpratni** sastāda divi virzieni – horizontāle un vertikāle. **Horizontālā virzienā** mītiskā telpa ir noslēgta un neviendabīga; saskaņā ar bināro jeb duālo opozīciju sistēmu to iedala divos kvalitatīvi atšķirīgos paveidos - tuvajā un tālajā, kosmosa un haosa telpā, centra un perifērijas zonās. Fantāzijā telpas horizontāle uzsvērta meklējuma aspektā, jo varoņa ceļš vienmēr notiek virzienā “centrs – mala – centrs”. Centrs globālākā mērogā ir darbības pasaule, mazākā – varoņa māja, ciems - kosmizētā zona, sava teritorija. Mirča Eliade, darbā “Sakrālais un profānais” rakstot par mitoloģiskā pasaules centra simboliku, secina, ka jebkura mājojļa struktūrā atklājas kosmiskais aspekts, kas vienādo māju ar Visumu: “Mājoklis ir novietots Visuma Centrā un ataino Visumu mikrokosmiskā mērogā” (Eliade, 1996, 44), un cilvēks to rada, “imitējot dievu priekšzīmīgo Radīšanu.” (Turpat, 54). Māja kā telpas centrs apzīmē labvēlīgo, drošo vidi, kas ir sakrāla, jo organizēta: “Tikai sakralizētajā pasaulē ir zināmi organizācijas noteikumi, kas attiecas uz telpas un laika struktūru. Ārpus tās - haoss, nejaušību valstība. Mītpoētisko skatījumu raksturo telpas un laika nehomogēnuma atzīšana. Augstākā vērtība (sakaruma maksimums) telpā un laikā piemīt (..) pasaules centram.” (Toporovs, 1993, 82) Jo tālāk no centra varonis dodas, jo nezināmāks un draudīgāks viss kļūst – telpas mala ir bīstama perifērija, antitelpa. “Nezināmā telpa,” raksta Mirča Eliade, “kas plešas aiz [zināmās] pasaules robežām, nav kosmizēta, tāpēc, ka tā nav iesvētīta. Tā ir vien kaut kāda amorfa ilgstamība, uz kuru vēl nav projicēts neviens orientieris un kurai vēl nav struktūras.” (Eliade, 1996, 59) Šai haosā varonim jāveic meklējums kā telpas paplašināšana un haosa kosmizēšana, piemēram, darbā “Gredzenu Pavēlnieks” Frodo atstāj drošo mītnes vietu un dodas uz ļaunuma zemi. Taču šai ceļā varonim palīdz apziņa, ka kaut kur joprojām ir centra zona. Frodo uzskata, ka “no briesmām vēl nav ko bīties, jo viņi joprojām bija tepat, pašā Dalienas sirdī.” (Tolkīns, 2002, 106), bet, apjaušot, ka gaidāms bīstams ceļš: “Nez kāpēc šķiet, ka tik ilgi, kamēr aiz muguras būs drošā un omulīgā Daliena, man, apkārt klīstot, būs ap sirdi vieglāk, ja zināšu, ka ir vietīņa, kur atkāpties un atgriezties, pat ja atgriezties nebūs lemts.” (Tolkīns, 2002, 94) Darbā “Nārnijas hronikas” sakrālā un perifērā zona ir maksimāli satuvinātas Lauvas Aslana (Kristus tēla) personā, kura neredzamā klātbūtne nemitīgi ir “kaut kur tepat, aiz stūra vai aiz kādām durvīm”: sakrālā zona nekad nav tālu. Lauva ir tas, pēc kura iniciatīvas notiek pārejas starp pasaulēm, viņš eksistē abās pasaulēs, katrā “ar citu vārdu”. Tāpat kā arhaiskajā pasaules modelī, fantāzijas telpa ir dzīva, to piepilda mitoloģizēti, gan ģeogrāfiski, gan sakrāli, objekti, kas veido telpas semantiku.

Saistot “savas un “svešas” pasaules jēdzienu ar mītiskās apziņas nominatīvo dabu, J. Lotmans uzsver: “Mīts kā teksta sižets visai bieži balstās uz to, ka varonis šķērso “šaurās”, noslēgtās telpas robežas un iziet plašajā ār pasaulē. Taču šādu sižetu ģenerēšanas mehānisma pamatā

tieši ir priekšstats par mazās “īpašvārdu pasaules” pārstāvēšanu. Šāda veida mitoloģiskais sižets sākas ar pāreju pasaulē, kuras priekšmetu nosaukumi cilvēkam nav zināmi. No šejienes izriet sižeti par varoņu neizbēgamo bojāeju, pārejot ārpus pasaulē bez necilvēciskās nominācijas sistēmas zināšanām, un tā varoņa izdzīvošanu, kurš brīnumainā kārtā guvis tādas zināšanas. Pati “svešās” atvērtās pasaules eksistence mītā paredz “savējo” pasauli, kas apveltīta ar saskaitāmības iezīmēm un kas papildīta ar objektiem – īpašvārdu manifestantiem.” (Lotmans, 1993, 27) Tolkīna norādījumi viņa pasaules īpašvārdu tulkošanā uzsver, ka Daliēnā, proti, mājīgajā centra zonā, personvārdi jātulko ar ekvivalenta palīdzību, taču, attālinoties no tās, tulkojumu aizstāj transkripcija, lai lasītājs spētu identificēt Daliēnu ar atpazīstamu, bet attālākos reģionus - ar svešu teritoriju. Šo principu ilustrē arī fakts, ka darbā „Hobits”, varoņiem dodoties ceļā, vispirms tie šķērso pazīstamo vietējo upi Straumi, taču tālāk sastopas ar ūdeņiem, kuriem pats stāstītājs atzīst vārdus nezinām. Tādējādi opozīcija „savs – svešs” tiek aktualizēta gan telpiskajā, gan valodas līmenī.

**Telpas vertikāle** savukārt koncentrējas ap *axis mundi*, pasaules asi un ceļš pa to tiklab mītā kā fantāzijā ir izsakāms kā ceļš starp pasaulēm. Varoņa iniciācijas ceļš ved pa centrālo asi lejup – pazemē jeb nāvē un atkal augšup – debesīs jeb sakrālajā zonā. Ar katru no šīm pasaules daļām ir saistīti īpaši mitoloģiskie personāži: sakrālajā telpā mīt dievības un gari, uz zemes – cilvēki un fantastiskās rases, pazemē – dēmoni un mirušie. Starp pasaulēm pastāv arī kvalitatīvas atšķirības - piemēram, K.S. Luiss darbā “Laulības šķiršana” iezīmē daudzpasauļu modeli, rādot varoņa ceļojumu no Elles uz Paradīzi kā ieiešanu lielākā telpas dimensijā jeb vertikālās ass augstākajā punktā: “... pati telpa man likās citāda, nepazīstama, stipri liela, šķīta – gan debesis te ir tālākas, gan nora plašāka nekā uz mazās lodītes vārdā Zeme. It kā es būtu izgājis ārā, pat Saules sistēma tagad likās (..) maziņa.” (Luiss, 1993, 5) Tolkīns savā darbā tikai īsi un neko sīkāk nepaskaidrojot, min kādu “Viduszemes, Pārdebesu un Dziļjūru vēsturi” (Tolkīns, 2003, 234), ar to norādīdams, ka viņa aprakstītā pasaule ir daudzdaļīga. Lasītājs ārpus Viduszemes iepazīst tikai vienu no šīm daļām - Valinoru jeb Aizrietus, ko var uzskatīt par Tolkīna sakrālo sfēru. Valinora ir Valāru, Viduszemi pārvaldošo visuredzošo garu mājvieta un vieta, uz kuriem mūža noslēgumā dodas elfi un romāna noslēgumā - arī Frodo, tādējādi pārejot no cilvēciskās kvalitatīvi jaunā - sakrālajā telpā.

**Pasaules asi**, tāpat kā mītā, fantāzijā nereti iezīmē pasaules koka vai kalna tēls, “dominante, kas nosaka Visuma telpas formālo un saturisko organizāciju”, kas nodrošina laika cikla atjaunošanu un telpas kopā saturēšanu (Kursīte, 1999, 18-19). K. S. Luisa Nārnijas pasauli tās rītausmā sargā koks, kura zari izstaro gaismu, kurā aug sudraba āboli un kura smarža visus ienaidniekus tur pa gabalu. Darbā “Gredzenu Pavēlnieks” pasaules bojāeja / atjaunošana sakrīt ar koka nociršanu / nokalšanu un iestādīšanu / augšanu, kā to redzam divos paralēlos dažādās pasaules daļās augošos koka tēlos – Gondoras Baltajā kokā un Daliēnas Viesībkokā. Koka neesamība kādā no pasaules daļām nozīmē, ka robežas starp pasaulēm ir pārrautas, savukārt koka atkal iestādīšana signalizē, ka

kosmiskā kārtība ir atjaunota. Pasaules koka tēls palīdz nošķirt gan visuma telpiskās, gan laiciskās zonas – ne velti “Gredzenu Pavēlnieka” nozīmīga sastāvdaļa ir ciltskoki jeb ģenealoģijas.

Telpas vertikālie aspekti fantāzijā kā metaforizētā naratīvā nereti izpaužas ļoti konkrēti. Tolkīna darba „Gredzenu Pavēlnieks” pirmā grāmata “Gredzena brālība” sastāv no divām daļām: abās ceļinieki pamīšus nokļūst gan pazemes telpās, gan miera vietās / debesīs, taču nojaušams, ka ceļa sākumā šīs vietas (Kapukalni un Toma Bombadila māja) ir vairāk fiziskas dabas, apmierina fiziskas vajadzības un prasa fizisku drosmi; otrajā grāmatā Morija un Lotloriēna jau ir garīgas dimensijas, kuru pārvarēšanai nepieciešama augstāka brieduma pakāpe. Pārbaudes cikli turpinās, ceļotājiem atkārtoti nonākot pazemē un iznirstot virszemē pieaugošā grūtības pakāpē. (Chance, 2001, 147) Te atspoguļojas iniciācijas rituāliem raksturīgā pārbaudījumu intensifikācija – vispirms varonis sastopas ar dabiskiem šķēršļiem, profānās pasaules tēliem un kārdinājumiem, kamēr nākamā pakāpe ir garīgas dabas un prasa ne vien fizisku drosmi, bet arī ētikas principu ievērošanu.

Lai aprakstītu kustību pa telpas vertikāli, Tolkīns izmanto gaismas metaforu. Gaisma Tolkīna darbos visur norāda uz sakrālo sfēru, kamēr pazemes spēki asociēti ar izķēmotu gaismu, nesavaldāmu uguni. Pēc tam, kad Frodo pēc Melno jātnieku uzbrukuma gandrīz pārvērties par rēgainu būtni, līdzīgu viņiem, Gendalfs viņā pamana “tādu kā caurspīdīgumu” un nodomā: “Vēl ne pusceļš nav noiets, un kāds viņš nonāks galā – to pat Elronds nespēj paredzēt. Visticamāk, kā stikla trauks, skaidras gaismas pilns un saredzams vien tiem, kam tādas acis dotas.” (Tolkīns, 2002, 284) Šī metafora kļūst saprotama vēlāk, kad Gendalfs pats, atgriezies no nāves, tiek raksturots kā papildīts ar gaismu “kā trauks ar valgmi” (Tolkīns, 2003, 116). Zīmīgi faktori ir Galadrielas dāvinātā zvaigžņu gaismas piāla kā Gredzena pretpols un Sarumana daudzkrāsainība, kas apliecina sašķelto gaismu viņā. Gaismas, caurspīdīguma kvalitāte signalizē, ka persona uzsākusi ceļu pa telpas vertikāli, aizsniedzot vismaz vienu citpasauli citpasaulē. Tuvojoties Mordorai, Frodo “vaigs lāgiem blāvi iegaismojās, it kā iekšējas uguns apspīdēts, bet nu gaisma bija tapusi vēl skaidrāka un spēcīgāka” (Turpat, 300), viņš arī strauji zaudē miesiskumu – kļūst fiziski vieglāks. Šīs parādības cēlonis ir Gredzena uzvilksana, kas dara valkātāju neredzamu – tā piešķirtā vara ir tik liela un kustība pa pasauli asi tik strauja, ka pilnībā izolē nēsātāju no apkārtējiem – tas izskaidro, kāpēc Bilbo pēc ilgstošas Gredzena glabāšanas jūtas “sadilis tāds plānum plāniņš” (Tolkīns, 2002, 56). Svarīgs ir arī fakts, ka Gredzens gatavots no zelta, mītiskā nerūsējošā metāla, kas daudzos mītos simbolizē transcendentu, nepārejošo. Darba beigās Tolkīns dod mājienu, ka sākotnējais Frodo ir miris, dodot vietu elfiskai būtnei, kas pilnībā sasniegusi citas pasaules līmeni.

Arī K.S. Luisa Rītausmas ceļinieki, tuvojoties pārdabiskajai Aslana valstībai pasaules galā, iemanto spēju “nemirkšķinot skatīties tieši saulē” (Luiss, 1999, 213) un “klājs, bura, viņu pašu sejas un augumi kļuva arvien spožāki un spožāki” (Turpat). Nonākot pie Nārnijas austrumu robežas, Pasaules gala, ceļinieki aiz lecošās saules un milzīga, sastinguša viļņa uz mirkli ierauga sakrālo

telpu, Aslana zemi, garīgo telpas dimensiju, kuru sasniegt parastā veidā nav iespējams: “Austrumos aiz saules viņi redzēja kalnu grēdu. Neviens no laivā sēdošajiem nešaubījās, ka viņi ielūkojušies aiz pasaules robežām – Aslana zemē.” (Turpat, 226) Bet šīs pasaules bērni sakrālajā sfērā spēj iekļūt tikai no savas pasaules – caur nāvi. Tad izrādās, ka “īstā” Nārnija un “īstā” Anglija, kā arī visas “patiesās zemes ir tikai atzares no Aslana lielā kalna. Mums tikai jāiet gar grēdu augšup un iekšā, līdz tās savienosies” (Luiss, 2000, 198) – apstiprinās pasauli vienojošās ass teorija.

Fantāzijas telpas parametri bieži neatbilst fiziskajiem, tā drīzāk ir varoņa dvēseles telpa. Mihaels Ende darbā “Bezgalīgais stāsts” raksta: “...zemju, jūru, kalnu un upju gultņu atrašanās vieta [Fantāzijā] nav tik noteikta kā Cilvēku pasaulē. Pat debespusēs mainās atkarībā no apvidus, kurā tu attiecīgajā mirklī uzturies. Var nākt no saules izkveidzināta tuksneša un tūliņ nokļūt arktiskajos sniega laukos. Šajā pasaulē nav nekādu izmērāmu ārējo attālumu, un tāpēc vārdiem “tuvu” un “tālu” ir cita nozīme. Tas viss atkarīgs no dvēseles stāvokļa, kādā atrodas kāda ceļa gājējs.” (Ende, 1993, 129) Lai nokļūtu citā telpas zonā, varonim bieži nav jāspēr ne solis, tikai jāpāriet citā garīgajā stāvoklī. Antitelpā, “malas” zonā Frodo nokļūst, uzvilcis pirkstā Varas gredzenu: “Viss tinās miglā, kur vīdēja vien ēnas. Skaņas nebija itin nekādas – vien neparasti skaidri, kustīgi tēli. Pasaule šķita sarāvusies un zaudējusi valodu.” (Tolkīns, 2002, 497-498) Tuvojoties Mordorai, Frodo tuvojas netelpai arī fiziski: “Acs – tā šausminošā sajūta, kas aizvien pieņēmās spēkā: naidpilna griba, kas ar milzu spēku tiecās izlauzties cauri vispēdējai mākoņu mestajai ēnai, zemei un miesai, lai tevi saskatītu, lai sakaltu mērdējoša skatiena važās kailu un pavisam bezpalīdzīgu. Aizsegs, kurš to līdz šim bija spējis atvairīt, tagad bija sadilis pavisam plāniņš – vārīgs un trausls. Frodo zināja, kur griba patlaban mīt un perinās (...) kā cilvēks, kurš acis aizvēris, zina, tieši kurā vietā pie debesīm spīd saule” (Tolkīns, 2003, 273). Ceļojuma beigās šo pasauli Frodo sāk saskatīt arī tad, kad gredzena pirkstā nav, pamazām pārejot citā pasaules līmenī. Arī laika ritējums antitelpā ir cits, vienlaikus straujāks un lēnāks: “Pasaule pārvērtās un vienā acumirklī piepeši bija ietilpināmas domas, kas stundu domājamas” (Turpat, 399), “Laiks itin kā ritēja arvien lēnāk un lēnāk, tā ka, pacēlis kāju, tu dabū gaidīt mokoši ilgas minūtes, iekams to atkal vari spert pie zemes.” (Turpat, 363)

Telpa un laiks mītiskajā uztverē nav šķirami jēdzieni: kāda notikuma raksturošanai līdzās trim telpas dimensijām jāmin arī laiks, kurā tas notiek. Literatūrzinātnieks Mihails Bahtins šo parādību apzīmē ar vārdu “hronotops”, kas ir “laika un telpas nesaraujamā saistība” (Bahtins, 1999). Raksturojot hronotopu literatūrā, M. Bahtins raksta: “Literāri mākslinieciskajā hronotopā laika un telpas pazīmes saplūst, veidojot vienotu veselumu. Laiks it kā sabiezinās, kļūst blīvāks, kļūst mākslinieciski redzams; telpa savukārt, paaugstinoties tās intensitātei, iekļaujas laika, sižeta, vēstures plūdumā.” (Turpat) Tāpat kā mītā, fantāzijā tiek gan definēts, *kur* darbība notiek (kaut gan paralēlā pasaule ir tikpat nepazīstama kā pasaku “aiz trejdeviņiem kalniem”, taču tā nav anonīma), gan, *kad* tā notiek, taču te nākas sadurties ar to, ka laiks, tāpat kā telpa, traktēti pilnīgi fantastiskos

mērogos – Trešā laikmeta beigas vai divtūkstoš gadu no kāda varoņa dzimšanas ir lasītājam neko neizsakoši lielumi. Tomēr dotās pasaules ietvaros tās ir lietojamas koordinātas. Iespējams arī cits hronotopa traktējums: jautājuma “kur tas notiek?” vietā jautājot “kad tas notiek?” “Viduszeme ir mūsu pasaule,” raksta Tolkīns. “Es, protams, ievietoju notikumus absolūti izdomātā ( kaut arī ne neiespējamā) laika periodā dziļā jo dziļā senatnē.” (Tolkien, 1995, 89) Tomēr arī Viduszemes telpu mēs nevaram nosaukt par mums pazīstamo zemi – sfēriska tā kļūst ilgi pēc radīšanas. Līdz ar to laiks ir mītisks vispirms jau no lasītāja perspektīvas, kaut gan arī varoņiem bieži vien pagātne ir vairāk mīts nekā vēsture. Fantāzijā dominē laika mērvienība notikuma kontekstā, nevis pati par sevi kā precizitātes faktors - tā ir viena no būtiskākajām fantāzijas atšķirībām no zinātniskās fantastikas.

Tāpat kā telpu mītiskajā domāšanā un fantāzijas literatūrā sastāda divas pamatkategorijas: sakrāla un profāna telpa, arī **mītiskajā laika uztverē** pārklājas divas pamatkategorijas: cikliskais un lineārais. Tas ļauj arī laiku strukturāli izteikt kā divu asu krustpunktu. **Laika horizontāli** mītiskajā domā sastāda divi dažādi laiki. Pirmais no tiem - *chronos* - saskaņā ar Rietumu judeokristīgo pasaules uzskatu ir lineārs un neatgriezenisks; *chronos* var izteikt kā nogriezni, pa kuru varonis virzās no stāsta sākuma uz beigām, tā sākumu apzīmē kosmosa radīšana un beigas – tās bojāeja, kosmiskajam pirmsākumam pārtopot haosā. Paralēli *chronos* pastāv otrs - mītiskais, cikliskais laiks jeb *kairos*, ko var izteikt kā apli un kurā mīt par cilvēkiem augstāki spēki – gari un dievības. Saskaņā ar Mirču Eliadi, cilvēku kā reliģiozu būtni raksturo tieksme izkāpt ārpus lineārā laika ierobežojumiem un sasniegt *kairos* - mūžīgo parauglaiku, to periodiski atkārtojot un atjaunojot (Eliade, 1999, 21) To paveikt senajam cilvēkam palīdzēja rituāls - radoša darbība, kuru dievība ir izdarījusi mūžīgajā laikā un kas tiek simboliski atkārtota lineārajā. Rituālu atveidošana veido sakrālo kalendāru – svētku kopojumu, kuru laikā cilvēkam atļauts atstāt profānā laika ritējumu, lai atjaunotu mītisko laiku. (Eliade, 1996, 65) Tādējādi mītiskajā domāšanā cilvēks “dzīvo divos plānos, no kuriem visnozīmīgākais – sakrālais – izpaužas kā riņķveida, atgriezenisks Laiks, (..) mūžīga tagadne, kas periodiski atjaunojas ar ieražu palīdzību” (Turpat, 66).

Lineārā un cikliskā laika mijiedarbību atspoguļo arī fantāzijas literatūra. Kaut gan citpasaules eksistē lineārajā laikā (kā to atspoguļo fantāzijas darbos bieži ietvertie kosmogoniskā un eshatoloģiskā mīta paveidi, pasaulei ir sākums un beigas) un notikumi rit vienotā taisnē (sākums un beigas ir arī stāstam), fantāzijas varoņa meklējumu un pasaules glābšanas misiju var uzskatīt par nemitīgi atkārtotu rituālu darbību. Fantāzijas darbi reti ir atsevišķi romāni, parasti tās ir romānu sērijas, kur ik nākošajā grāmatā pieaugošā intensitātē atkārtojas cīņa ar ļaunumu, jo, kā raksta Tolkīns: “... ar tumsu allaž ir tā – satriekta un kādu laiku atelsusies, tā iemanto citu izskatu un pieņemšanas spēkā no jauna.”(Tolkīns, 2002, 80) K.S. Luiss to formulē vēl skaidrāk: “... Saurons ir mūžīgs, Gredzena karš ir tikai viens no tūkstoš kariem pret viņu. (..) Ikreiz uzvarot mums jāsaprot, ka uzvara nav ilgstoša.” (Lewis, 1984, 119) Tolkīna darbā “Gredzenu Pavēlnieks” laiks kā lineāra

kategorijs – ar sākumu un beigām – kontrastē ar romāna centrālo tēlu, Gredzenu – bezgalīguma principu, kurš, iespējams, atspoguļo Tumsas valdnieka Saurona nemirstības ilgas, kas ir pretstatā visiem dzīvības likumiem. Ciklisku laika uztveri rada stāstījuma simetriskā maniere, kas liek noteiktiem notikumiem un varoņu uzvedības modeļiem atkārtoties, kamēr netiek iznīcināts Gredzens kā simboliskais aplis, kas ietver visu grāmatu. Pēc tam laiks no jauna sāk ritēt lineāri – aizsākas Ceturtais Laikmets. (Matthews, 1978, 38) Fantāzijas literatūrā redzam arī atbalsis no mītiskā uzskata par svētkiem kā īpašu periodu, kas pārtrauc lineārā laika ritējumu, piemēram, “Gredzenu Pavēlnieka” pielikumos sniegtajos Viduszemes tautu kalendārā laika skaitīšanas paskaidrojumos lasām, ka saulgriežu, kā arī gadu maiņas dienas vairākām tautām nav tikušas skaitītas kā piederīgas nevienam mēnesim. Fantāzijā sastopam mītiskos priekšstatus par īpašiem pasaules sākuma laikiem, haosu, zelta laikmetu utt. Uz šīs pašas bāzes tiek radīts episkajiem žanriem tik nozīmīgais varonīgās pagātnes tēls. Lielu lomu spēlē arī mītiskā laika aktualizācijas brīži, tādi kā saulgrieži, pusnakts, saullēkts: “Es pagaidītu līdz saullēktam, jūsu majestāte,” mags iesaka Nārnijas valdniekam Kaspianam, kad tas gatavojas pūst maģisku ragu, lai izsauktu no tālas pagātnes palīdzību Nārnijai nestundā. “Rīkojoties ar Baltās Maģijas palīdzību, tas reizēm nes veiksmi.” (Luiss, 1997, 92)

Laika horizontāli krusto **laika vertikāle**, trešais – varoņa personīgais laiks, kas sākas un beidzas līdz ar tā dzīvi un ir korelēts ar *chronos*. Taču šī korelācija nav izsakāma ar vienmērīgu līkni: saskaņā ar *chronos* var paiet minūte, kamēr saskaņā ar personīgo laiku - stunda un otrādi. Laika vertikāle fiksē indivīdu uz taisnes, ko sastāda virzieni no pagātnes caur tagadni uz nākotni, no dzīves caur nāvi uz atdzimšanu, no senčiem caur indivīdu uz pēctečiem. Fantāzijas varonis ik brīdi atrodas kādā laiku krustpunktā, taču, ja kustība pa horizontāli var būt samērā haotiska, uz vertikāles ir svarīgi ievērot pareizo virzienu. Varoņa apziņa attīstās no profānās tagadnes (materiālās šībrīža esamības apziņas) caur mītiskās pagātnes, lielāko kopsakarību apjausmu virzienā uz nākotni, mūžību, pasaules kārtības atjaunošanu. Fantāzijas darbos ar nožēlu raksturotas alkas pēc dzīves bez pārmaiņām, iecentrēšanās uz kādu tagadnes notikumu vai gremdēšanās pagātnē: “Nāve visam klājās pāri, jo nūmenori arvien, tāpat kā senlaiku ķēniņvalstī, ko tālab pazaudēja, salka pēc dzīves, kurā mūžam nekas nemainītos. Ķēniņi kapenes cēla krāšņākas par mājokļiem, kur dzīvājie mita, un tīstokļos ierakstītos ciltstēvu vārdus turēja par mīļākiem nekā tos, kuri pašu dēliem doti.” (Tolkīns, 2003, 331) Uz pagātni vērsta skats ir novērsts no nākotnes un attiecīgi apdraud tagadni, tā ir kustība atpakaļ pa vertikāli, pazaudējot saikni ar horizontāli. Modelis “dzīve - nāve – atdzimšana” apzīmē varoņa iniciāciju; ja kādā no šiem punktiem notiek apstāšanās, stāsts nevar turpināties.

Tādējādi fantāzijas darba sižets paralēli rit trīs laikos: lineārajā, cikliskajā un individuālajā. Sakrālais laiks atrodams, pirmkārt, telpas centra zonā, varoņa mājvietā, kur laika gaitā nekas nemainās un notikumi neattīstoties rit pa apli; otrkārt, meklējuma koncepcijā kā vienmēr atkārtotā pasaules glābšanas mīta jaunā realizācijā. Profānais laiks sastopams izdomāto pasaulu vēsturē, kas



ir lineāra, kur dominē priekšstats par galīgo laiku, kas neturpinās, pasaules modeli, kam ir iesākums un gals. Sižetā pārsvaru ņem cikliskais laiks, kura ietvaros pasaule tiek arvien no jauna pārrādīta, tādēļ lineārajā laikā notikušās pārmaiņas ir nozīmīgas tikai tad, ja tām ir loma mītisko laiku aktivizējošajos procesos. Šo laiku korelāciju ilustrē hobitu Sema un Frodo saruna darbā “Gredzenu Pavēlnieks”, kurā tie mēģina iztēloties savus piedzīvojumus perspektīvā, t.i., kā stāstu: “Diez, kas tas par stāstu, kurā mēs ar jums esam iekūlušies? – Es nezinu. Un tā jau ir ar stāstiem, kas no tiesas risinās. Varbūt tu zini vai nojaut, kas tas par stāstu – ar laimīgām vai skumīgām beigām, - tikai tiem, kuri stāstā mīt, par to nav ne jausmas. (..) Lielie stāsti nemūžam ar' nebeidzas ... tikai arvien citi ļaudis tur ienāk un aiziet, kad savu padarījuši.” (Turpat, 372) Te redzam, ka, pirmkārt, varoņa individuālais laiks izslēdz iespēju pārskatīt lineāro laiku citādi kā tikai sava personiskā redzespunkta robežās un, otrkārt, ka visi personiskie laiki ir iekļauti lielajā *chronos* un / vai *kairos* aprītē.

Viens no fantāzijas elementiem, ar ko žanrs atļauj brīvi manipulēt, ir **laiks kā fantastiska kategorija**. Fantāzijas autori izmanto laika ritējumu abos virzienos, kā arī tā apturēšanu un izmaiņas, lai ilustrētu savas domas tādus jautājumos kā brīvā griba un liktenis, cēloņi un sekas, u.c.

K. S. Luisa darbā “Nārnijas hronikas” sastopam diezgan ierastu manipulāciju ar laiku, kurš Nārnijā “rit citādi nekā mūsējais. Nārnijā var pavadīt gadsimtu un tomēr atgriezties mūsu pasaulē tās pašas dienas tajā pašā stundā, kurā jūs no tās esat aizgājuši. Un vēl, ja jūs atgriežaties Nārnijā, pavadījuši vienu nedēļu šai pasaulē, jūs varētu konstatēt, ka tur pa šo laiku pagājis vai nu gadu tūkstotis, vai tikai viena diena, vai vispār nekāds laiks nav pagājis. To var uzzināt tikai tad, kad jūs atkal tur ierodaties” (Luiss, 1999, 21-22). Luisa lietotā tehnika atļauj brīvi darboties ar sižeta līnijām, liekot šīspasaules bērniem nokļūt Nārnijā, kad vien situācija to pieprasa, un nokļūt tur īstajā momentā. Tāpat tas ļauj dokumentēt visas Nārnijas laikmetu kopējo ilgumu uz vienas cilvēku paaudzes dzīves fona. “Burvja māsasdēls” aizsākas ar Nārnijas zemes radīšanu, “Pēdējā kauja” dokumentē tās galu, kaut gan mūsu pasaulē notikumi norisinās nepilna pusgadsimta ietvaros. Pieņēmumu, ka laiks citpasaulē rit citā ātrumā, daudzi rakstnieki mēdz traktēt arī otrādi, pēc daudzu pasaku parauga liekot dažām stundām citpasaulē būt ekvivalentām gadsimtiem mūsu pasaulē.

Jaunu fantastisku elementu Nārnijai piešķir laika personifikācija. Vērojot pasaules bojāeju, varoņi - bērni atceras, ka iepriekšējā piedzīvojuma laikā redzējuši “aizmigušu guļam lielu milzi un viņiem tika pateikts, ka to saucot par Laika tēvu un ka tas pamodīšoties tai dienā, kad pienāks pasaules gals” (Luiss, 2000, 166) Iestājoties apokalipsei, Laika Tēvs pūš ragā, izraisot zvaigžņu krišanu, līdz debess ir tukša un melna. Tas apzīmē laiku kā spēku, kam ir vara pakļaut dzīvo radību. No otras puses, Aslanam, Nārnijas Kristum, laiks ir nebūtiska kategorija: “Aslanam jebkurš laiks var nozīmēt “drīz”,” (Luiss, 1999, 153) saka mags, apliecinot ka dievība pastāv mītiskajā laikā. Nonākot Aslana valstībā, cilvēkiem nav noteikta vecuma un viss notiek “apmēram pēc pusstundas”, bet varbūt “pēc pussimt gadiem, jo laiks tur nelīdzinās laikam mūsu pasaulē” (Luiss, 2000, 196).

Tolkīna radītā pasaule ir tik komplicēta, ka tās vēstures ticamībai nepieciešams radīt iespaidu, ka kopš Viduszemes radīšanas pagājis ilgs laika periods. Darbs “Silmarilionā” šo vēsturi atstāsta no pašiem laiku pirmsākumiem, taču arī “Gredzenu Pavēlnieka” ietvaros redzam ieskatu Viduszemes laika tecējumā un daļēji - vēsturē. Lasītājs uzzina, ka romāna notikumi risinās Trešā laikmeta beigās, aizsākot Ceturto laikmetu, un katrs laikmets ir bijis tūkstošiem gadu ilgs. Te redzam mītisko priekšstatu par to, kā meklējuma - īstajā laikā un vietā veiktas rituāla darbības - rezultāts ir jauna laikmeta aizsākums. Laika koncepcijas demonstrēšanai Tolkīns izmanto vairākas tehnikas, piemēram, iekļaujot darbā stāstus un poēmas, kas vēsta par senlaiku notikumiem. Dzejai piemīt stāstījuma funkcijas ārpus vai līdzās prozas stāstījumam, atsaucoties uz to, kā notikumus, tēlus un to veikumus saglabājusi tautas mutvārdu poētiskā atmiņa, tādējādi stāsts pats sevi historizē. Meklējuma laikā hobiti dzird, piemēram, dziesmu par seno rūķu valdnieku Durinu, kurš dzīvojis, kad “vēl pasaule bij tikko kalta, / Vēl mēnesnīca spodri balta / Pār ziediem klātām klintīm lija, / Bez vārdiem upes, kalni bija” (Tolkīns, 2002, 396) un devis tiem vārdus. Tolkīns izbārsta šādus un līdzīgus stāstus visas grāmatas garumā, vedams lasītāju arvien tuvāk Viduszemes tūkstošgadīgajai vēsturei, apveltīdams ar pagātni ik pilsētu, ēku un tautu. Intertekstualitāte ir arī Nārnijas pasaules ticamību radošs faktors – uz piedzīvojumiem, kas aprakstīti pirmajās Hroniku grāmatās, vēlāko laiku Nārnijas iedzīvotāji atsaucas kā uz leģendām, kamēr lasītājam ir iespēja to skatīt kā mutvārdu daiļrades formu un novērtēt vēsturiskā fakta transformāciju, jo viņš ir šais piedzīvojumos „piedalījies”. Tā princis Riliāns sestajā hronikā “izdziedāja dažus pantus no senas dziesmas par Korinu Pērkondari no Ārčenlendas” (Luiss, 2000, 187), varoni, ko iepazīstam hroniku trešajā grāmatā, bet kurš sestajā jau ir leģendāra persona. Otrs paņēmiens ir ilgdzīvojošu un nemirstīgu tēlu ieviešana stāstā, lai ilustrētu zemes vecuma izjūtu. Viens no pirmajiem, kurus Brālība sastop savā ceļā, ir Toms Bombadils - iespējams, Dabas personifikācija, kurš saka: “Bet tu jauns, es – vecs kā zeme. Vecāka nekā vairs nava. Ielāgojiet, knēvelīši, Toms te bija tad, kad nebija vēl ij ne upes, ij ne koku, Toms vēl atmin pašu pirmo lietus lāsi, ozolzīli.” (Tolkīns, 2002, 176) Cita sena būtne ir ents Kokubārzda, kurš ir “pats vecākais no entiem un viņiem par vadoni – un, runādams ar viņu, tu dzirdēsi runājam radību, par kuru vecākas šai pasaulē nav.” (Tolkīns, 2003, 186) Par to signalizē fakts, ka entu traģēdija - sievu pazaudēšana notikusi laikā, kad nomadu dzīvesveidu (ko pārstāv enti) pamazām aizstāv lauksaimniecība (ko ataino entusievu kaislība uz dārzu iekopšanu).

Elfu nemirstīgajai rasei Viduszemes notikumos ir viena no centrālajām lomām, kas labi ilustrē laika tecējuma principus. Elfu zemē Rivendellā “laiks itin kā nemaz nerit uz priekšu – ir un viss.” (Tolkīns, 2002, 294) Par elfu valdnieci Galadrielu Frodo izsakās, ka viņa “vienlaikus it kā bija tepat līdzās un tālu projām, itin kā dzīvs, ar miesu un asinīm apveltīts atspulgs, kurā jautās iemūžināta sensena pasaule, ko laika jūras bangas bija aizskalojušas nebūtībā jau pirms neskaitāmiem gadu simteņiem.” (Turpat, 466) Legolass, vienīgais Brālības elfs, izskaidro savas

tautas un laika attiecības: “Laiks nekur nav apturams, tikai vienuviet viss mainās un aug ātrāk, bet cituviet – lēnāk. Elfiem ir tā, ka pasaule mainās acu priekšā gan vienādi, gan otrādi. Milzu ātrumā tā mainās tāpēc, ka viņi paši paliek, kādi bijuši, noraudzīdamies, kā viss pārvēršas līdz nepazīšanai, un tālab skumst. Bet lēnām tāpēc, ka paši viņi gadus neskaita. Skrejošie gadalaiki viņiem ir vien sīki vilnīši, bezgala plašā jūrā.” (Tolkīns, 2002, 484) Pārējās Viduszemes tautas uzskata elfus par visbrīnumainākajām būtnēm - stipriem, daiļiem, un galvenais, nemirstīgiem, taču Legolass atklāj, ka nemirstība var būt arī nasta. To skaudri iezīmē divi Tolkīna leģendās ietvertie stāsti par mirstīgas un nemirstīgas būtnes mīlestību. Aragorns stāsta teiksmu par seno laiku varoni Berenu un viņa iemīļoto elfu jaunavu Ludiēnu, kura “izvēlējās atteikties no nemirstības, lai ietu nāvē kopā ar mīļoto.” (Tolkīns, 2002, 251). Aragorns nonāk līdzīgā situācijā - elfu jaunava Arvena izvēlas pieņemt nāvi, jo ir pārliecināta, ka tā atkal tiksies ar Aragornu. Tādējādi elfu tēli izvirza jautājumu par mirstīguma un nemirstības problēmām, atklājot, ka nemirstīgas būtnes nav domātas šai pasaulei, jo elfiem laikmeta beigās jāatstāj Viduszeme. Ilgas pēc “jūras”, kas metaforiski apzīmē šo aiziešanu, elfu rasi Viduszemē nepamet: “Nu jādodas prom, jo laiks rit uz galu. / Es kuģošu vientuļš uz padebess malu./ Tur bangas pret Pēdējo krastu šķeļas, / Tur balsis no Zudušās salas ceļas. / Kur Ereseja, kur elfiem ir mājas, / Kur lapkritis svešs, kur laiks mirstīgam stājas.” (Tolkīns, 2004, 262)

Elfu karaliste Lotloriēna tiek aprakstīta kā telpiska un laiciska citpasaule, mūžības sala Viduszemes laika ritējumā: “(Frodo) jutās itin kā pa plašu logu iekāpis sen pagaisušā pasaulē. To piestrāvoja gaisma, kam viņš nespēja rast vārdu. Acu priekšā vīdēja apveidi, taču tie bija tik skaidri un tīri, it kā būtu radīti nupat, kolīdz apsejrs bija nokritis no acīm, tomēr vienlaikus šķita bezgala seni un mūžīgi. Visas krāsas bija labi zināmas un pazīstamas – zelts un balts, zils un zaļš, tomēr krāšņojās neparasti svaigas un sulīgas, it kā pirmoreiz būtu ieraudzītas pa īstam un viņš tikai nule būtu piemeklējis tām vārdus – pavisam jaunus un brīnišķīgus” (Tolkīns, 2002, 437). Zīmīga ir vārdu “jauns” un “vecs” pārmaiņus lietošana tekstā, kas norāda, ka vietā, par kuru ir runa, šādām kategorijām nav nozīmes. Lotloriēna ir zemes paradīze, kurā nokļūstot, varoņi zināmā mērā mirst (šķērso upi, ceļo aizsietām acīm - iziet ārpus laika tecējuma) un iznāk no tās, tā arī neaptvēruši, cik ilgs laiks pagājis. Vārdi “sen pagaisusi pasaule” signalizē, ka Lotloriēnas gadījumā, iespējams, var runāt par Mirčas Eliades definēto *illo tempore*, mūžīgo pirmlaiku: “Frodo ... sirds nepārprotami vēstīja, ka te valda mūžība un šī pasaule nekad neizbalos, nekad nemainīsies, nekad nenogrims aizmirstībā. Arī tad, kad ceļš būs aizvedis tālāk un viņa še vairs nebūs, Dalienas Frodo līdz laika galam aizvien vēl klīdīs pa gaišās Lotloriēnas zālajām pļavām.” (Tolkīns, 2002, 438)

Taču līdzās gaismas valstībai Loriēnai pavisam tuvu melno Drūmmeža draudīgā josla, kurā pastāv gan “toreiz”, gan “tagad”, un Frodo, kalnā stāvēdams, novēro abu šo laiku un telpu kolīziju: “No šejienes abas pretvaras redzamas kā uz delnas, un nu tās, viena pret otru cīkstēdamās, neatslābst ne uz mirkli” (Tolkīns, 2002, 439). Taču, kā piebilst elfs, gaisma spēj ielauzties tumsas

dziļēs, bet pašas gaismas noslēpums palicis neatklāts - haoss, vienmēr atrazdamies kosmosa tuvumā, nav to uzveicis. Tomēr plūstošā laika pasaulē mūžības sala nevar pastāvēt: "... ja uzdevumu veiksi," elfu ķēniņiene saka Frodo, "mūsu spēks ies mazumā, Lotloriēna apdzisīs un laika bangas to aizskalos nebūtībā." (Tolkīns, 2002, 455) Nemirstība ir elfu nasta, jo, dzīvojot Viduszemē, viņi paliek nemainīgi mainīgajā pasaulē, tāpēc visam, kas tiem dārgs, jāpazūd, viņus pašus ieskaitot. To ilustrē atvadu epizode no elfu karalistes, kad Brālība aizceļojot redz, kā, tāpat kā viņu laivas, "neglābjami aizslīd projām arī Loriēna – kā košs kuģis ar apburtu koku mastiem, aizburādams uz sen aizmirstiem krastiem, - kamēr viņi paši bezpalīdzīgi tup uz vietas, neglābjami stigidami arvien dziļāk pasaulē, kur vairs nav ne krāsu, ne lapu, ne koku." (Tolkīns, 2002, 40) Lineārais laiks, ielaužoties mītiskajā, to iznīcina, un modernajā laikmetā tam vairs nav vietas.

Neordināru viedokli piedāvā pētnieks Deivids Millers, esejā "Vēstījuma struktūra Gredzenu brālībā", vērsot lasītāja uzmanību uz to, ka Brālības varoņu meklējuma pirmajā stadijā bieži atkārtojas īpašības vārdi, kas saistās ar vecumu: Senmežs, Sirmais Vītolvecis, utt. Millers uzskata, ka, ieejot Senmežā, hobiti nonāk citas laika plūsmas ietekmē – Pirmajā laikmetā, kad Viduszemi klāj meži un valda daba, kur dzīvo Gredzena afēru neskartās būtnes Toms un Zeltodziņa, sezonālās meža un ūdeņu dvēseles, kas, saskaņā ar Nortropa Fraja teoriju, "atrodas ārpus varoņa un tā ienaidnieka morālās antitēzes kategorijām" (Frye, 2000, 196), tātad zināmā mērā Ādama un Ievas figūras. "Senmežs nav tikai Pirmā laikmeta atlieka – tas IR Pirmais laikmets. (...) Frodo cīņa nav tikai par tagadnes vai nākotnes nodrošināšanu, bet arī par pagātnes glābšanu." (Miller, 1975, 104) Kapukalnu epizode, pēc D. Millera domām, ataino Otro laikmetu, varoņlaikmetu, ko raksturo akmens, stabi, kurgāni un Merija pēkšņā, sapņainā ierunāšanās arhaiskā valodā: "Naktī ar joni uznāca Karndumas vīri, un mēs tikām maitāti..." (Tolkīns, 2002, 189) Tādējādi Frodo sauciens pēc palīdzības Tomam ir sauciens no Otrā laikmeta uz Pirmo, tāpat kā vēlāk Elberetas, elfu ķēniņienes, piesaukšana Vējlauža kalnā ir sauciens no Trešā laikmeta uz Otro. Tā Tolkīns ataino laika relativitāti, laikmetu saplūšanu. Tolkīns papildina Viduszemes laika robežas, pievienojot grāmatai vairākus pielikumus, kuros redzam notikumu hronoloģijas, seno tautu un varoņu aprakstus, kā arī nākotnes ieskicējumu, vēstot, ka Viduszemes vēsture nebeidzas ar "Gredzenu Pavēlnieka" noslēgumu. Laika tēma padara pasauli ne tikai fantastiskāku, bet arī dziļāku un reālistiskāku.

Savdabīgu laika traktējumu redzam arī Pītera Bīgla romānā "Pēdējais vienradzis", kur viena no pamattēmām ir laika esamības un neesamības, mirstīguma un nemirstības attiecības. Nemirstīgā Vienradze dodas prom no meža, kurā dzīvo un jūt, ka "ja mežā laiks vienmēr pagāja viņai garām, tad ceļā viņa tam gāja cauri" (Bīgls, 2005, 12), tātad iziet no sakrālās bezlaika telpas. Vēlāk Vienradze krīt izmisumā, jo burvestības rezultātā ir iesprostota skaistā, bet mirstīgā cilvēka ķermenī. Raganas Fortūnas Mammuča Pusnakts karnevāla izrādē briesmīgāks par mantikoru, pūķi, Cerberu un Midgarda Čūsku izrādās izkaltušās vecenes Ellijas tēls, kas personificē Vecumu:

“neviens milzis nespēj ar viņu mēroties, neviens dievs nespēj viņu deldēt, neviena burvestība neaizsargās no viņas (..) viņa staigā jūsu starpā, pieskardamās un paņemdama savu.” (Bīgls 2005, 30) Varones antagonists, karalis Hagards, nekad nav bijis jauns, jo nekad nav spējis izbaudīt mirkli. Viņa pilī laikam nav ritējuma, pat pulkstenis bez rādītājiem sit visus iespējamus stundu skaitus, kas nekad nav pareizi, taču ceļš uz mītiskā briesmoņa Sarkanā Buļļa pagrabiem, kur Vienradze var izpildīt savu misiju – atbrīvot savu tautu, ved tieši cauri šim pulkstenim, “kad pulkstenis nositīs īsto stundu” (Bīgls, 2005, 149) Tas izdarāms, vien aizmirstot laika ierobežojumus, jo “jums svarīgākais būtu saprast, ka nav no svara, cik pulkstenis nositīs nākamreiz – desmit, septiņus vai piecpadmit. Jūs varat iezvanīt paši savu laiku un uzsākt skaitīšanu, kur vien iepatīk. Kad būsiet to izpratuši – tad jebkurš laiks jums būs īstais” (Bīgls, 2005, 178) Laiks romānā traktēts kā subjektīva kategorija, kuru iespējams kontrolēt, bet kuram nevar ļaut kontrolēt sevi. Kad Vienradzi vajā tās pretstats, monstrozais Sarkanais Bullis, autors apgalvo: “Kamēr vien Tagadne nepanāks Jauno, bet Pagājušais – Iesākto, Sarkanais Bullis nemūžam nenokļūst Vienradzi” (Bīgls, 2005, 105) Romāns atstāj atklātu jautājumu, kas īsti ir Sarkanais Bullis. Burvis atzīmē, ka neviens nezina, kādi ir monstra izmēri un krāsa vienatnē – vai tas nozīmē, ka tā ir tikai paša varoņa baiļu no paejošā laika projekcija?

Cits iecienīts rakstnieku paņēmieni ir ceļošana laikā vai nu starp pasaulēm vai vienas pasaules ietvaros, atsviežot varoni, piemēram, vairākus gadsimtus senā pagātnē (nākotnes ceļojumi ir vairāk zinātniskās fantastikas monopols). Šim paveidam pamatus lika jau Marka Tvena romāns “Konektikutas jeņķis karaļa Artura galmā”. Laika ceļojumi var notikt dažādos veidos – ar “laika portāla” (piemēram, vecas ēkas), vai maģiska talismana starpniecību, kā arī sapnī vai citā izmainītas apziņas stāvoklī (mehānismu lietošana un citi centieni izskaidrot šo procesu raksturīgi tikai zinātniskajai fantastikai). Ceļojumi laikā fantāzijā parasti koncentrējas nevis uz apkārtnes izmaiņu konstatēšanu, bet uz pārmaiņām varonī, satiekot, piemēram, savus senčus vai labojot kādu pagātnes kļūdu. Taču ar parasti tiek ieteikts neiztrauties, jo katram faktoram var būt lavīnveidīga ietekme – katrs sākums, ko varonis tīši vai netīši maina pagātnē, var izmainīt nākotni ar neparedzamām sekām. Dž. K. Roulinga izmanto laika atpakaļpagriešanu darbā “Harijs Poters un Azkabanas gūsteknis”, ļaujot varoņiem labot bezcerīgu situāciju un glābt nelaimē nokļuvušus draugus. Šim nolūkam tiek izmantots maģisks smilšu pulkstenis Laikgriezis. Taču bērniem tiek stingri paskaidrots, ka manipulācijas ar laiku nozīmē pārkāpt “vienu no vissvarīgākajiem burvju pasaules likumiem. Itin nevienam nav atļauts mainīt laiku, nevienam pašam! Profesore man pastāstīja, kādas šausmu lietas notikušas ar burvjiem, kas sākuši spēlēties ar laiku ... vairākums no viņiem kļūdas pēc nogalinājuši paši sevi – vai nu pagātnē vai nākotnē!” (Roulinga, 2001, 396)

Laiku un telpu vienotā hronotopā fantāzijas darbos apvieno **ceļš** kā dinamisks faktors, kurš aizņem periodu starp noteiktiem mirkļiem laikā un izsaka saikni starp diviem punktiem telpā. M. Bahtins uzskata ceļa hronotopu par romānā visbiežāk izvēlēto: “Uz ceļa savdabīgu sabalsojumu rod

cilvēku likteņu un mūžu laika un telpas paradigmas (...). Ceļš - tā ir vieta, kurā aizsākas vai turpina risināties notikumu virkne. Te laiks it kā ieplūst telpā un plūst pa to, veidojot ceļu.” (Bahtins, 1999) Tolkīna varonis ceļu personificē: “Ir tikai viens ceļš un tas tekot kā varena upe – sākas pie katrām namdurvīm, un ik taciņa ir tās pieteka. Iet laukā pa durvīm ir bīstami. Tu izej uz lielceļa un, ja nesavaldi kājas, ej nu sažini, kurp tevi var aiznest.” (Tolkīns, 2002, 108) Tolkīna darba oriģinālā vārds Ceļš konsekventi rakstīts ar lielo burtu un traktēts kā maģiska kategorija: “Cik zinu, ceļu jūdzes neviens nav mērījis. Vieni saka, esot traki tālu, citi – nemaz tik briesmīgi tālu neesot. Šis ir tāds dīvains ceļš, un katrs no sirds priecājas, kad ticis, kur cerējis, lai cik ilgi soļojis.” (Tolkīns, 2002, 244) Te atkal redzam, ka laika mērīšana ir individuāla, nevis universāla.

Ceļš fantāzijas romānā funkcionē kā izvērsta metafora, kas strukturē varoņa piedzīvojumus, iziešanas un atgriešanās ciklu; ar ceļa palīdzību tiek samierināti binārie pretmeti starp mājas un svešo vidi, sakrālo un profāno, tas ļauj varonim attālināties no ikdienas un pacelties pāri ierastajai kārtībai, lai iegūtu jaunu redzējumu. J. Kursīte uzskata, ka “ceļa semantēma ir tipiska iniciācijas rituāliem un simbolizē pārejas iespējamību.” (Kursīte, 1996, 37) Ceļš ir ekvivalents varoņa dzīves ceļam un noslēdzas tikai nāvē. Šo biblisko skatījumu redzam Frodo vārdos, kas it kā apzīmē ceļa uz Mordoru pēdējo posmu, taču ietver arī priekšnojautas attiecībā uz varoņa turpmāko dzīvi un nāvi: “... tajā ceļā mums neko daudz vis nevajadzēs. Un tur, kur tam gals, itin neko.” (Tolkīns, 2004, 237) Tādējādi ceļš vienmēr ir ambivalents, ietverot gan svešuma briesmas, gan cerību, ko apsola varoņa mobilitāte, izzinot pasauli. Fantāzijā ceļš ataino pāreju starp dažādām pasaulēm, to zonām un varoņa paša iekšējo pāreju - tā sākums vienmēr ir varoņa mājas, telpas centrs, no kurienes varonis dodas uz “malu”. Šis posms sastāv no pārbaudījumu virknes, no kuriem katrs nākošais ir bīstamāks par iepriekšējo. Ceļš vienlaikus gan pa horizontālo, gan vertikālo telpas asi apzīmē ne tikai varoņa, bet visa telpas kopuma tālāko likteni, tā neatņemama kategorija ir varoņa maksimāla piepūle un uzpurēšanās, kam domāti arī dažādie šķēršļi, jo bez upura nenotiek transformācija; uzvara un atgriešanās haotisko telpu kosmizē un pievieno sakārtotajai telpai.

Par pārejas punktiem starp centru un perifēriju nereti kalpo zīmīgas telpiskās mitēmas – vārti, tilts, upe, krustceles vai cita veida simbolisks “sliexsnis”, kas apzīmē robežu, aiz kura beidzas varonim zināmā, drošā telpa un sākas neapgūtā, bīstamā. Šie pieturpunkti paši par sevi veido nelielus hronotopus, tāds ir, piemēram, pils hronotops, kuru piepilda “vēsturiskais pagātnes laiks”, arī mežs un citas laika salas. Sliexņa telpa ir viens no piepildītākajiem hronotopiem; tā ir pārejas situācija, kuras “laiks ir mirklis, tam nepiemīt ilgstamība, tas it kā atrodas ārpus normālā biogrāfiskā laika plūduma” (Bahtins, 1999). Šais vietās varonim jāapstājas vai viņu kāds aptur - sliexņa telpas pārvarēšana prasa laiku un spēku. Sliexņa situācijas parasti ir detalizēti raksturotas, šai laikā lineārais laiks it kā stāv uz vietas. Skaidri vizualizēta, piemēram, Frodo un draugu pāreja no Dalienas bīstamajā Senmežā – viņi šķērso pāreju zem dzīvžoga, noklinkst metāla stieņu vārti,

izslēdzot varoņus perifērijā. Pēdējā cikla daļa ir atgriešanās / nonākšana sakrālajā centrā (piemēram, Rītausmas ceļinieki K. S. Luisa darbā sasniedz Aslana zemes robežas). Centra sasniegšana, tāpat kā visi ceļa posmi, ir garīgs process: “Tā kā Fantāzijai nav robežu, tās centrs var būt visur – vai, labāk sakot, tas no visurienes ir vienādi tuvu vai tālu. Viss pilnībā atkarīgs no tā, kas šai centrā vēlas nonākt.” (Ende, 1993, 129-130) Ceļa laikā mainās varoņa statuss, apkārtne, kā arī tā iekšējais “es”, tādējādi ceļš ir vienlaikus fiziska un metaforiska kategorija, kas apvieno telpas vertikāli ar horizontāli, kā arī sasniedz telpu vienotā tīklā ar laika vertikāli un horizontāli.

Īpatnēju pieeju varoņa un laiktelpas attiecībās ilustrē Tolkīna varoņu metafiktīvā sevis kā stāsta varoņu apzināšanās, varoņu, kuri darbojas pēc iepriekšnoteiktiem literāriem prototipiem - un tomēr ar brīvo gribu tiem nesekot. Šai kontekstā izteismīga ir epizode, kurā Tolkīna hobiti pārrunā ar sevi notiekošo kā “stāstu”: “Es par tām varoņteikām, Frodo kungs, kas vecās pasakās un dziesmās, - par tām dēkām, kā es reiz tādas dēvēju. Spriedu, ka tur brīnumļaudis tādās tīši devušies, jo paši gribējuši, jo kāri uz ko tādu bijuši, tālab, ka dzīvošana maķenīt par vienmuļu rādījies – lai asins naskāk rinķo, kā sacīt jāsaka. Tomēr ar stāstiem, kas no tiesas svarīgi un prātā paliek, tā vis nav. Tādos tu parasti itin kā iemests topi – ceļš tev tāds, kā jūs te teicāt. Un viņi ar' laikam tā un šitā būtu varējuši rīkoties, tāpatin kā mēs: būtu ilksis atpakaļ griezuši, tak nē. Un, būtu tā darījuši, mēs nemūžam zināt nedabūtu, jo neviens viņus ij neatminētos. Ko padzirdam vien par tiem, kuri tik uz priekšu cirtušies un, ielāgojiet, ne jau visi labu galu ņēmuši, mazākais, ne tādu, kas stāstam iekšpusē, ne no malas, par labu galu dēvējams. Zināt tak, par to mājās pārnākšanu, kur viss kā nākas, lai ar' ne gluži tāpat, kā bijis.” (Tolkīns, 2003, 372) Šeit Tolkīns definē trīs fantāzijas ceļa principus: pirmkārt, varonis tiek uz tā “nolikts” ne pēc paša gribas. Zīmīgi, ka arī nevienā no septiņām Nārnijas hronikām varoņu pāreja uz Nārniju nenotiek pēc pašu vēlēšanās; kā izsakās viens no tiem, “vispār – nevajag censties tur nokļūt. Tas notiks, kad jūs vismazāk gaidīsiet” (Luiss, 1997, 153), kas apstiprina fantāzijas noteikumu – varonis tiek iemests notikumos, nevis dodas tos meklēt. Otrkārt, varonis var griezties atpakaļ, taču tādā gadījumā ceļš netiek piepildīts, telpa netiek kosmizēta. Treškārt, ceļš vienmēr ved atpakaļ uz centra telpu, kaut gan tas var nebūt tas pats centrs.

Tā kā jebkurā laika un telpas izpratnē ir vērojams noteikts domāšanas modelis, kurā savijas konkrētais ar subjektīvo, iespējams secināt, ka mītiskais laiktelpas modelis, kā arī to vienojošais ceļa hronotops ir svarīgi fantāzijas žanra elementi, kas atsedz pasaules un varoņa attiecības.

### **II. 3. Maģija un pārdabiskais: brīnuma faktors fantāzijas literatūrā**

Mitoloģiskajā domāšanas modelī maģijai kā pārdabiskā faktora reprezentācijai, kas apzīmē ārpus cilvēcisko zināšanu apjoma esošu spēku darbību, ir nozīme gan rituālajā praksē, gan mītiskajos tekstos. Arī fantāzijas žanrā maģija ir viens no noteicošajiem mītiskajiem elementiem.

Lins Kārteris un Dž. H. Timmermans maģiju min starp kritērijiem, kas nosaka darba piederību fantāzijas žanram (Timmerman, 1978, 533). K. N. Menlovs darbā "Modernā fantāzija: pieci pētījumi" raksta, ka pārdabiskā kategorija ir fantāzijas galvenais virzītājspēks (Manlove, 1975, 3-4). Visbiežāk ar vārdu „maģija” apzīmēts vesels norišu un ideju kopums, kas apiet empīriskās pasaules likumības, tomēr paši rakstnieki parasti netiecas maģijas dabu racionalizēt. Šīs nodaļas mērķis ir izpētīt maģijas kā mītiskas kategorijas pielietojumu fantāzijā, noskaidrojot tās būtību un iespējas.

Analizējot fantāzijas autoru daiļradi, iespējams secināt, ka maģija ir aktīva iztēloto pasaulu sastāvdaļa, kam atļauts būtiski ietekmēt fantāzijas naratīvu: tā ir varoņus pavadošais spēka avots un pārdabisko parādību izskaidrojums. Maģijas galvenais princips ir **manipulācija ar realitāti** - ar netveramu spēku palīdzību izmainīts fiziskās realitātes stāvoklis kādas personas gribas un darbību iespaidā. Bieži maģiju raksturo kā galveno atšķirību starp fantāziju un zinātnisko fantastiku, kā realitātes manipulāciju ar pirmajā gadījumā neticamiem, otrā – ticamiem paņēmieniem. Šāds paņēmieni nav īsti korekti, jo, piemēram, virsgaismas ātruma ceļojumi vai ceļojumi laikā vismaz saskaņā ar šībrīža zinātnes sasniegumiem nav daudz ticamāki par burvestībām. Pētnieks Ričards Pērtils uzskata, ka galvenā atšķirība slēpjas faktā, ka zinātniskā fantastika izmaina realitāti ar insulatīviem līdzekļiem (kas izmanto fiziskas matērijas iedarbošanos uz fizisku matēriju), kamēr fantāzija – ar primitīviem (kas izmaina fizisko matēriju ar domu vai vēlmi) vai animistiskiem (kas izmaina fizisko matēriju ar neredzamu, nemateriālu būtību, piemēram, eņģeļu, palīdzību).

Maģijas veidi fantāzijā ir daudzveidīgi, taču eksistē noteikti modeļi, kuru ietvaros autori ierobežo tās lietojumu, bieži turoties pie Dž. Freizera uzskatiem, kas postulē, ka maģija primitīvajās sabiedrībās funkcionē kā zinātnes vai ētikas kodeksa ekvivalents, kuras darbību nenosaka indivīdu vēlmes, bet mehāniski, nemainīgi likumi. Maģijai fantāzijā bieži ir metaforiskas konstrukcijas loma, kas simbolizē personības individualitāti. Darbos sastopamās daudzveidīgās metamorfozes atbalso E. Kasīrera teoriju, ka mītiskajā domāšanā ”dzīvības sfēru robežas nav nepārvarami šķēršļi – tās plūst un mainās. (...) Nekam nav noteikta, nemainīga, statiska veidola.” (Kasīrers, 1997, 86)

Kaut gan maģijas koncepcija darbos atšķiras, par galveno pamatlikumu fantāzijas rakstnieki ir vienprātībā: maģija ir varens spēks, taču tam jābūt pakļautam zināmām likumībām (tāpat kā visām paralēlās pasaules norisēm). Daudzos fantāzijas darbos pareizs maģijas pielietojums ir otra svarīgākā tematika aiz pasaules glābšanas. U. Le Gvinas “Jūrzemes triloģijā”, kas vēsta par jaunā burvja Geda ceļu, apgūstot maģijas principus, bieži atkārtots uzskats, ko Gedam pavēsta vecais mags Ogions: “.. spēku ieskauj briesmas, tāpat kā gaismu ieskauj ēna. Burvju mākslas nav rotaļa, ko var spēlēt, lai izklaidētos. Ikviens vārds vai darbs kalpo vai nu labajam vai ļaunajam. Pirms tu runā vai rīkojies, tev vienmēr jāzina, kāda maksa par to būs jāmaksā.” (Le Gvina: 1996, 32) Rakstnieki uzsver, ka maģija nav rotaļa vai vēlmju piepildījums - tā piešķir spēku, kas ir bīstama kategorija. “Kontrole ir maģijas pamats. Vara bez kontroles ir posts,” burvja māceklim skaidro vecais mags R.



Asprina darbā “Kārtējais jaukais mīts”. “Pat tavs kuslais spēcīgš varētu kļūt bīstams, ja to atstātu bez uzraudzības.” (Asprins: 2003, 14) Tāpat kā fizikā pastāv vielas nezūdamības likums, arī katrai maģiskai darbībai ir blakusreakcija. T. Pračets atzīst: “Tas ir tā, it kā cilvēce būtu labības lauks, un maģija palīdzētu tās lietotājiem mazlietiņ pastiepties garumā virs citām vārpām. Tas pievilina gan dievu, gan citu ārpuspasaules Būtņu uzmanību. Ļaudis, kas lietoja maģiju, nesaprotot, ko dara, parasti ņēma nelāgu galu.” (Pratchett, Moving... 180-181) Fantāzijas pasaulē maģijas pielietojums ir prakses un atbildības jautājums. Tālāk aplūkoti daži no pamatveidiem, kā autori variē šo pieeju.

Ļoti liela nozīme maģijā ir vārdam kā mītiskai kategorijai. Maģija ietver tik ciešu vārda un realitātes saistību, ka, izmainot vārdu, tiek izmainīta arī realitāte, tāpēc vārdus ieteikts lieki nelietot. Daudzi rakstnieki atbalsta nostāju, ka izrunājot vārdu, veidojas saikne ar tā nesēju - minot cilvēka, būtnes, parādības vārdu, tiem piešķirta substance, iespējamais tiek padarīts par realitāti. Šī iemesla dēļ nevēlamiem objektiem piešķirti tabu vārdi, piemēram, Baltā ragana Nārnijā un zirnekliene Šiloba Viduszemē tiek apzīmētas ar trešās personas sieviešu dzimtes vietniekvārdu, uz Sauronu Tolkīna varoņi atsaucas kā uz Bezvārdi, Naidnieku vai Melno Roku un nerunā pat viņa valstībā lietotajā valodā, Tumsas valdnieks Voldemorts grāmatās par Hariju Poteru tiek dēvēts par Paši-Zināt-Ko, viņa īstā vārda izrunāšana tiek traktēta kā pārdrošība, kam var būt nevēlamas sekas. U. Le Gvina Jūrzemē darbojas maģiskā vārda princips – vārda atklāšana dara neaizsargātu, jo zināt kāda vārdu nozīmē iegūt varu par to: "Tā nu lūk, tas, kas dod mums spēku veikt burvības, reizē nosprauž šī spēka robežas, "saka vecais Jūrzemes arhimags. "Burvis var pārvaldīt tikai to, kas ir viņa tuvumā un ko viņš var pilnīgi un precīzi nosaukt īstajā vārdā. Un tas ir labi. Ja tā nebūtu, vareno ļaunums vai gudro muļķība jau sen būtu mēģinājuši mainīt to, kas nav maināms, un Līdzsvars būtu pagalam." (Le Gvina: 1996, 57). No tā izriet jau teiktais - cilvēki ne vien kontrolē maģiskos spēkus, bet arī ir pakļauti to iekšējām likumībām. Līdzsvara idejai jāierobežo burvju spēks: "Bet tu nedrīksti mainīt nevienu lietu – ne oli, ne smilšu graudiņu, - iekams nezini, kāds labums un ļaunums nāks līdzī šai pārvērtībai. Pasaule atrodas līdzsvarā. Burvju spēja – pārvēršanas un izsaukšanas spēja – var šo līdzsvaru satricināt." (Le Gvina: 1996, 53) Tādēļ, kaut gan jaunais Geds sākumā uzskata, ka burvim "jābūt pietiekami stipram, lai viņš varētu rīkoties pēc savas patikas un regulēt pasaules līdzsvaru pēc sava prāta" (Le Gvina: 1996, 53), viņš drīz sāk izprast savu iespēju robežas.

Fantāzijas žanra pamatkonceptcija pauž, ka maģija ir neitrāls spēks, ko vienlīdz sekmīgi var izmantot gan labo, gan ļauno spēku pārstāvji. Varas sagrābšana, citu pakļaušana tiek viennozīmīgi traktēta kā ļauno spēku monopols, neraugoties uz to, kādas ir šo maģiju pavadošās darbības. Cilvēciskajā aspektā maģija funkcionē kā iedzimta spēja vai iegūta zinība, ārpus cilvēka - arī kā vietas (ēkas, meža) vai priekšmeta (gredzena) īpašība. Tomēr maģiskiem priekšmetiem fantāzijā ir perifēra, kaut ļoti būtiska, loma - piemēram, Dž.R.R. Tolkīna gredzens dzīvo it kā pats savu dzīvi

un cenšas savām vajadzībām paverdzināt varoņus, tāpat elfu valdnieces brīnumspogulis atšķirtībā no pasakas rāda tikai nākotnes variantus, varoņiem nezinot, kurš no tiem piepildīsies.

Maģija var būt arī iluzora. Jau K.G. Jungs norāda: “Maģija pirmām kārtām ir psiholoģisks efekts, kuru nedrīkst novērtēt pārāk zemu” (Jungs, 1996, 24). T. Pračeta raganu galvenā maģiskā meistarība ir psiholoģijas zināšanas: raganu melnie apmetņi, noslēpumainās rotaslietas un mīklainie izteikumi kalpo nevis maģiskā, bet psiholoģiskā efekta sasniegšanai. Taču ilūzija var būt arī šķietami reāla, kaut vairums rakstnieku atzīst, ka, piemēram, radīt maizes klaipa attēlu uz galda un garšu mutē ir nesalīdzināmi vieglāk, nekā radīt pašu substanci, kas apmierinātu izsalkumu. Ilūzijas un īstenības attiecības formulē pirmo no diviem fantāzijas maģijas paveidiem, kas nosaka, ka maģija norisinās personas psihē, un gandrīz jebkuru rezultātu var panākt ar domu sasprindzināšanu vēlamajā virzienā, kā to veic maga māceklis R. Asprina romānā: “... sniedzos ar prātu un aizskāru sveci. Parādījās mazītiņa, spoža liesmiņa kā atbildot manas gribas izaicinājumam.” (Asprins: 2003, 11). No Jaunā Laikmeta (*New Age*) kustības aizgūta ideja par abstraktu un anonīmu Visuma spēku - atvasinājumu no šī jēdziena redzam "domu spēkā", ar ko tiek kontrolēti objekti vai komunicēts ar citām dzīvām būtnēm. Šīs maģijas virzieni fantāzijā ir telepātija, telekinēze un citi parapsiholoģijas fenomeni, kā arī no šamanisma, spiritisma, dabas maģijas un neopagānisma aizgūtas detaļas.

Dabas maģija ir tā taisne, kur šis paveids krustojas ar otru maģijas paveidu, kas balstās uz pieņēmumu, ka pastāv atbilstība starp maga darbībām un fiziskās pasaules stāvokli. Tas atbilst hermētiskajai idejai, ka viss pasaulē ir savstarpēji saistīts. Dž. Freizers šo tipu iedala divos pamatveidos (kas praksē bieži saplūst) – analogiskā maģija jeb pieņēmums, ka noteiktu parādību var ierosināt tai līdzīga parādība, un simpatētiskā maģija jeb pieņēmums, ka priekšmeti, kas reiz bijuši ciešā kontaktā, saglabā savstarpēju atkarību arī atrauti viens no otra. (Straubergs, 1939, 10) Tipisks šī veida maģijas piemērs ir ticējums, ka burvis, kurš ieguvis cilvēka nogrieztos matus vai nagus, ar to palīdzību var ietekmēt to īpašnieku. Šis ticējums izmantots grāmatās par Hariju Poteru - lai pagatavotu mikstūru, kas ļauj uz laiku pieņemt cita cilvēka veidolu, tai jāpiejauca kāda daļiņa no šā cita ķermeņa. Ierocis, kas ievainojis cilvēku vai dzīvnieku, var arī to izārstēt, jo viss, kas tiek darīts ar ieroci, atbalsojas brūcē - Aragorns apvārdo Frodo ievainojušā dunča spalvu, “svešādā mēlē nodziedādams lēnu dziesmu”. (Tolkīns, 2002, 257) Tāpat cilvēku ietekmē viss, kas tiek darīts ar viņa asinīm, sviedriem, drēbēm un pat atstātajām pēdām. Tas atbilst mītiskajam priekšstatam par pasauli kā dzīvu, vienotu organismu. Šai virzienā ietilpst vairums okulto prakšu, aizsardzības un mīlas maģija, u.c. Līdzekļu arsenāls ietver upurēšanu, buramvārdus, talismanus, īpašus žestus un priekšmetus – visiem šiem palīglīdzekļiem ir simboliska saikne ar vēlamo buršanās iznākumu. Sevišķa loma ir tabu rituāliem – nāvei un dzimumattiecībām, no vielām – ķermeniskajām substancēm, īpaši asinīm, kas ir “viņsaules dzēriens un dod īpašu spēku tiem, kas to lieto” (Kursīte, 1999, 242) - Mīnotaura asins dzeršana Nīla Geimana darbā “Nekadiene” dod varonim spēku iziet

cauri iniciācijas pārbaudījumu vietai - labirintam, vienradža asins dzeršana uztur pie dzīvības pusmirušo burvi Voldemortu. Ar asins palīdzību tiek uzliktas saistības - Voldemorts pievieno Harija Potera asinis savas atdzimšanas mikstūrai: "Viņš teica, ka manas asinis darīšot viņu spēcīgāku nekā tās, kas ņemtas no kāda cita. Viņš teica, ka aizsardzība, ko manī atstājusi māte ... ka tagad tā arī viņam būšot." (Roulinga, 2002, 621). Šī pieņēmuma kulminācija ir darbi par vampīriem.

**Maģijas tehniskās izpausmes** (turpmāk sauktas par burvestībām, lai nošķirtu no maģijas kā spēka jēdziena) fantāzijas literatūrā var aptuveni iedalīt trīs pamatkategorijās: orientēta uz izpildītāju (mūzika, žesti un dejas, buramvārdi), orientēta uz apkārtni (īpašas vietas un laiki) vai orientēta uz objektu (simboli un rūnas, priekšmeti, substances, citas dzīvas būtnes). Atsevišķu darbu maģiskās sistēmas parasti apvieno vairākus tipus, no kuriem populārākie aplūkoti sīkāk.

Buramvārdi kā mēģinājums ietekmēt lietu dabu ar valodas palīdzību visskaidrāk atspoguļo Dž. Freizera definēto ticību visas dzīvības savstarpējai vienotībai un dzīvīgumam. Buramvārdi var būt gan loģiski, gan nesakarīgi dzimtās, svešas, slepenas vai vispār neeksistējošas valodas vārdi, to kombinācijas gan prozā, gan dzejā, gan dziesmā ("Uzdziedāšu – notrūks saknes, piedziedāšu vētru," (Tolkīns, 2002, 164), sola Toms Bombadils) vai tikai zilbju savārstījumā, kas pakļauts „ritmiskas prozas prasībām” (Straubergs, 1939, 14). Buramvārdu formulas ir slepenas, un izpaustas zaudē spēku. Bieži sastopamas uzrunas ar objekta tiešu pieminēšanu, jo, minot vārdu, var ietekmēt tā nesēju; Filipa Pulmana darbā "Brīnumnāzis" raganas brūces aizvēršanai dzied dziesmu, kurā pamīšus uzrunā gan ieroci, gan asins straumi līdzīgā formā, kā latviešu folklorā tiek lietoti t.s. asins vārdi. Ja burvestībai nepieciešami gan formuliski vārdi, gan žesti, gan priekšmeti, var jau runāt par rituālu - sakrālu ceremoniju ar noteiktu elementu secību. Rituālam ir vairāki komponenti: sagatavošanās (šķīstīšanās, zīmju vērošana); žestikulācija (žesti, ķermeņa stāvoklis, dejas); skaņas (buramvārdi, mūzikas instrumenti, trokšņi, dziesma); priekšmeta (zižļa) lietošana, īpaša vieta (krustceles, kapsēta, kalns, arī iepriekš sagatavota vieta, piemēram, attēls uz telpas grīdas), laiks (pusnakts vai noteikta mēness fāze), dažreiz darbības ierobežošana (nestrādāšana, klusēšana) (Straubergs, 1939, 10). Ārpus rituālās maģijas fantāzija izmanto arī praktiskākus maģijas paveidus, kas pielīdzināmi komunikāciju vai transporta funkcijām mūsu pasaulē (lidojošas slotas un paklāji), mājsaimniecības rīkiem (atdzīvinātas mēbeles un darbarīki), u.c.

Kad noskaidrota maģijas būtība, likumi un izmantošanas veidi, jāaplūko tās lietotāji.

Maģija ir **burvja** monopols. Maģiskās spējas burvis visbiežāk pārmanto ģenētiski, bet to pielietojumu apgūst speciāli tam paredzētā mācību iestādē (Cūkkārpas un Roukas burvju skolas) vai pieredzējuša maga vadībā (Ogions, Merlins). Fantāzijas pasaulē burvis ir galvenais otrā plāna varonis, ko iespējams vienādot ar mītisko šamani – mediatoru starp šo un viņsauli, centrālo dzīvības, auglības un gaismas aizstāvi, kas apkaro nāvi, neauglību un tumsu. Grūtību brīžos šamanis tiek izsaukts cīnīties ar pārdabisko, lai sabiedrība varētu turpināt cīņu ar taustāmiem ienaidniekiem,

bet no viņa bīstas, viņš ir izstumts un vientuļš. Regulārā cilvēku likumu pārkāpšana tuvina viņu arī Āksta arhetipam. Šamaņa upuris glābj pasauli, bet tiklīdz uzvara ir izcīnīta, viņš tiek atzīts par tālāk nederīgu, pat bīstamu un no skatuves pazūd (Eliade, 1976, 17). „Jūrzemes trioloģijas” Geds darba noslēgumā dodas nezināmā prombūtnē: “Dziesma vēsta, ka tad, kad kronēšanas ceremonija beigusies un sākušās svinības, (burvis) atstājis pārējos un viens devies projām uz Havnoras ostu. Iekāpdams laivā, Geds pagriezis zemei muguru, laiva aizpeldējusi bez vēja, buras un airiem; tā aizvedusi viņu no ostas un rāmā patvēruma uz rietumu salām un rietumu jūrām, un vairāk par viņu nekas nav dzirdēts.” (Le Gvina: 1996, 235 - 236) Arī Gendalfs dodas uz Nemirstības zemi, kad viņa uzdevums Viduszemē ir papildīts. Burvis fantāzijā pilda varoņa skolotāja vai audzinātāja funkcijas, apmācot maģijas lietošanā. “Mēs uzmanām ... robežas,” atzīst Pračeta darbu raganu trio. “Robežu ir ļoti daudz – vairāk, nekā cilvēki domā. Starp dzīvību un nāvi, starp šo un nākamo pasauli, starp nakti un dienu, starp pareizo un nepareizo ... un tās ir jāuzmana. Tās vērojot, mēs sargājam lietu būtību.” (Prečets 2006, 220) Burvja tēls tādējādi nav tik daudz maģisku darbību veicējs kā pasauli pārvaldošā principa pārzinātājs un glabātājs, kas vēl papildina asociāciju ar šamaņa vai priesteru figūru; to apstiprina arī rituālo tekstu (buramvārdu) pārzināšana, kas sasaista burvja un priesteru kā sakrālā dzejnieka tēlus. Burvja tēls arī visvairāk pakļauts faustiskas dabas kritienam – līgumiem ar ļaunajiem spēkiem vēl lielākas varas kārojums, kā tas notiek ar Tolkīna Baltās padomes galvu Sarumanu. Bieži ļaunais burvis ir fantāzijas varoņa antagonists, tā sauktais Tumsas pavēlnieks - termins, kas raksturo veselu literāro ļaundaru kategoriju (Sauronu, Voldemortu, u.c.). Kritiķi Dž. Klūts un Dž. Grants atzīmējuši īpašības, kas raksturo klasiska Tumsas pavēlnieka tēlu: viņš ticis gandrīz sakauts, taču nav iznīcināts; tiecas būt par pasaules valdnieku; ir ne tik daudz miesa un asinis, cik pārdabiska enerģija; pārstāv iznīcības ideju, haosu un nāvi; viņa degradācija un morālais pagrimums ir šaubīga darbības rezultāts, beidzot, viņa krišanas cēlonis ir pret dabiskā vēlēšanās dzīvot mūžīgi. (Kolberts, 2004, 172 - 173) Lords Voldemorts dižojas: “Es, kurš pa ceļu, kurš ved uz nemirstību, biju aizgājis tālāk nekā jebkurš cits. Jūs zināt manu mērķi – pārvarēt nāvi.” (Roulinga, 2002, 585) Šī mērķa meklējumos Voldemorts maģiski sadala savu dvēseli, noslēpjot to vairākos materiālos objektos ārpus ķermeņa, tā nodrošinot sev nemirstību: “... pat, ja ar tavu ķermeni kaut kas atgadās vai tas tiek iznīcināts, tu nemirsti, jo daļa dvēseles paliek uz zemes neskarta” (Roulinga, 2006, 439) – te var rast paralēles gan ar Tolkīna Sauronu, kura dzīvība atkarīga no priekšmeta – Varas gredzena, gan daudziem pasaku ļaundariem, kuri savu dvēseli glabā zelta olā.

Tradicionālajos fantāzijas stereotipos ietilpst arī dažādu maģisko spēku proporcionēšana vīriešiem, kas parasti titulēti kā burvji un rūpējas par augstām matērijām, valsti, Visuma līdzsvaru, un sievietēm, kas daudz biežāk izpelnās raganas nekā burves statusu un kuru pārziņā ir senas zintis, tautas dziedniecība, dabas ritmu un līdzekļu pārzināšana - zemākais maģijas paveids; šis iedalījums uzsvērts, piemēram, darbā "Jūrzemes burvis": “Gontā ir pazīstams teiciens “vājš kā sievietes burvju

spēks”, bet mēdz sacīt arī citādi – “ļauņš kā sievietes burvju spēks” (..) burve nebija melnās maģijas meistare; viņa nenodarbojās ar augstām burvības mākslām un nesazinājās ar Senajiem spēkiem; taču, būdama neizglītota sieviete neizglītotu ļaužu vidū, viņa nereti izmantoja savu prasmi nesaprātīgiem un apšaubāmiem mērķiem. Viņa neko nezināja par Līdzsvaru un Sistēmu, ko zina un ievēro īstens burvis un kas liek tam izmantot savas burvju spējas vienīgi sevišķas nepieciešamības gadījumos.” (Le Gvina, 1996, 13) Rituālā aspektā šis paveids atbilst zemākajai mitoloģiskajai tradīcijai – māņticības un maģisku paražu kopumam, kamēr vīriešu maģija atbilst oficiālajam cilts vai valsts kultam. Taču modernās fantāzijas darbos šis iedalījums vairs nav tik kategorisks.<sup>22</sup>

Maģija ne vienmēr ir viendabīga kategorija. Tālāk aplūkoti citi maģijas izmantojuma nolūki - maģija kā līdzeklis autora **filozofiskās pārliecības** paušanai, maģija kā reliģiska kategorija.

Maģiskie spēki darbā "Gredzenu Pavēlnieks" ir tikko iezīmēti. Autors kādā no vēstulēm raksta - "Es lietoju vārdu "burvis" pavisam citādā nozīmē nekā "mags" vai "zintnieks". (Tolkien, 1995, 176) Lielie burvji Gendalfs un Sarumans vairāk nodarbojas ar padomdošanu nekā buršanos. Viņus it kā ierobežo ziņli kā burvju spēka fiziskā manifestācija - bez ziņļa burvis kļūst šķietami bezspēcīgs, taču šeit kontrastēti divi maģijas paveidi – zemākā, kas tiek realizēta ar ziņļa palīdzību un saistīta ar fizisku iedarbību uz būtni vai priekšmetu (piemēram, tilta sagraušana Morijas raktuvēs), un augstākā, kurai zizlis nav nepieciešams: Gendalfs salauž Sarumana zizli tikai ar vārda spēku. Lielākais Sarumana spēks savukārt slēpjas viņa balsī, nevis zizlī, bet burvis Radagasts attēlots vispār bez ziņļa. Pretstatā zizlim, kas pieder konkrētam burvim, Tolkīna darba centrālais maģiskais objekts, Varas gredzens, savu spēku piešķir katram, kas to nēsā, līdz ar tā ļauno potenci bagāžu: jo lielāks būtnes spēks, jo baismīgākas lietas ar gredzena palīdzību tas spētu izdarīt. Šai kontekstā kļūst saprotams, kāpēc no gredzena atsakās burvis Gendalfs un elfu valdniece Galadriela, taču sīkais, nemaģiskais hobits spēj ar to cīnīties gandrīz līdz galam. Dažviet sastopamas arī „īstas” burvestības - Galadrielas brīnumspogulis, Gredzena spēja padarīt neredzamu; Morijas raktuvju durvis, kas atveras pēc komandas, tomēr, piemēram, Galadriela neaptver, kāpēc spogulis hobitiem šķiet maģisks: "... te nu ir tas, ko tava cilts laikam uzskata par burvestību, lai gan es īsti neaptveru, ko jūs ar to domājat, turklāt ar to pašu vārdu jūs, šķiet, apzīmējat arī Naidnieka ļaunās zintis.” (Tolkīns, 2002, 451) Te Tolkīns norāda uz maģijas jēdziena ambivalento lietojumu. "Ar elfiem savos stāstos," viņš raksta kādā vēstulē, "es mēģināju parādīt atšķirību. Viņu maģijas mērķis ir māksla, nevis vara, radīšana, nevis kontrole." (Tolkien, 1981, 215) Vairākkārt rakstnieks uzsver, ka ne maģija ir ļauna vai laba, bet tās lietojuma nolūks. Hobiti par elfu karalisti saka: "Ja šeit ir kāda burvestība, tā ir visur, kam pieķeros, ielikta pašā serdē. To var saredzēt un samanīt it visur." (Tolkīns, 2002, 449) Šos vārdus var attiecināt uz visu Tolkīna darbu kopumā.

<sup>22</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. darba 1. daļas 5. nodaļas 2. apakšnodaļu „Sievietes tēls un varoņa paradigmas maiņa”.

K.S. Luisa darbā "Nārnijas hronikas" Senā Aizlaiku maģija ir sava veida bauslība, kas nosaka, ka katram darbam seko atmaksa: "Kopš seniem laikiem Nārnija pakļauta Imperatora Maģijai un saskaņā ar to katrs nodevējs pieder man (Raganai – B.S.) – tas ir mans likumīgais laupījums. Ja es nesaņemšu asinis, kā Likumā sacīts, visu Nārniju aprīs uguns un ūdens" (Luiss, 1997, 114) Taču Maģija nosaka arī to, ka "ja (...) nodevēja vietā tiek nogalināts nevainīgs upuris, kas sevi labprāt ziedo, tad Akmens Galds pats salūst un Nāve atkāpjas" (Turpat, 129) - ar šo domu Luiss nonāk pie kristīgās ticības pamatpostulāta - Kristus vietnieciskās nāves cilvēces labā. Savukārt praktiskās maģijas eksperimenti, ar kuriem grāmatā "Burvja māsasdēls" nodarbojas varoņa tēvocis, rādīta kā bīstama un necilvēciska spēle varas iegūšanai. Burvis dižojas: "Es esmu liels zinātnieks, burvis, eksperts, kas veic eksperimentu. Skaidrs, ka man vajadzīgi subjekti, ar ko eksperimentēt. Dievs pasarg, tev varbūt vēl ienāks prātā, ka man vajadzēja jūras cūciņām prasīt atļauju, pirms es tās izmantoju?" (Luiss, 1996, 27) Nārnijā sastopam arī tradicionālo maģiju, taču tās bīstamība skaidri izpaužas buramvārdu grāmatas tēlā, kuru šķirsta varone Lūsija un kuras lappusēs var atrast gan dabas dziedniecības paveidus ("pamācības, kā tikt vaļā no kārpām, kā ārstēt zobu sāpes un krampjus, kā piesaukt vēju, miglu, sniegu." (Luiss, 1999, 143 - 144)), gan visai problemātiskas burvestības – Lūsija jūtas kārdināta izrunāt vārdus, kas meiteni padarītu "skaistāku par visiem mirstīgajiem", taču burvestības aprakstam pievienotie attēli fiksē potenciālo nākotni gadījumā, ja tas tiks izdarīts – ķildas un greizsirdību, lepnību un karus. Grāmatā "Princis Kaspjans" nosodīts priekšlikums izsaukt mirušo Balto raganu no pagātnes. Kad divi bērni vēlas iekļūt Nārnijā paši pēc savas gribas un apsver, kā tas būtu darāms: "Mēs varētu zemē novilkt loku... un ieskrāpēt tajā dīvainus burtus... un nostāties apļa vidū... un noskaitīt burvju vārdus?" (Luiss, 2000, 16), zēns apgalvo: „Man nešķiet, ka Viņam (Aslanam – B.S.) tās patiktu. Izskatās, ka mēs gribētu piedabūt Viņu uz burvestībām.” (Luiss, 2000, 16 - 17) Dž. H. Timmermans uzskata, ka šeit Luiss demonstrē kontrastu starp diviem pārdabiskā veidiem – burvja maģiju, kas manipulē ar pārdabiskiem spēkiem pašlabuma iegūšanai (tēvocis Endrjū, ragana Džeidisa), un Radītāja spēku, kas rada no nekā citu labumam un kam palīglīdzekļi nav vajadzīgi. (Timmerman, 1983, 77) Iespējams secināt, ka Tolkīna un Luisa darbos maģija funkcionē kā reliģiski filozofiska kategorija, tātad starp maģiju kā pasauli organizējošu principu un kā līdzekli, ar ko izmainīt lietu kārtību, pastāv nepārejams bezdibenis. Šim modelim daļēji piekļaujas arī maģijas koncepcija Dž. K. Roulingas darbu sērijā par Hariju Poteru – kaut gan maģijas kā paralēlās pasaules virzītājspēka jēdziens šais darbos izraisījis plašas teoloģiskas debates, nav noliedzams, ka darbos negatīvi vērtēts maģijas lietojums egoistisku un varaskāru vēlmju apmierināšanai, kas atbilst kristīgajai nostājai par varas saprātīgu izlietošanu.

Iespējams secināt, ka maģija fantāzijā nav tik daudz burvestību, cik spēka lietošanas un atbildības jautājums, tādēļ vairums autoru šo spēku cenšas ierobežot, saistot to ar noteiktiem priekšrakstiem - zināšanu limitu, līdzsvara saglabāšanas, seku apzināšanās nepieciešamību, u.c.

Paļīgļīdzekļiem, kas izmantoti maģijas norisēs, ir simboliska vērtība, jo tie raksturo to īpašnieku un nepastāv neatkarīgi no tā. Maģija figurē kā paralēlo pasauli caurstrāvojošs faktors, spēks, kas iespaido visas norises un varoņu gaitas un kam jāpakļaujas zināmu darbību veidā, līdz ar to varam runāt par fantāzijas citpasauls rituālo organizāciju. Beidzot, kā brīnuma radīšanas līdzeklis maģija nav neizsmeļama, jo bezgalīgas kategorijas liktu fantāzijas darbam zaudēt ticamību.

## II. 4. Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: cilvēka konteksts

Saskaņā ar Dž.Kempbela teoriju, daudzām pasaules tautām ir kopīgs kultūrvaroņa tēls, kurš no ikdienas realitātes nokļūst brīnumainā pasaulē, izcīna uzvaru pār ļaunumu un atgriežas, lai sakārtotu pasauli (Campbell, 1973, 30). Daudzus fantāzijas tēlus iespējams uzlūkot par šī "varoņa ar tūkstoš sejām" arhetipu. Šai nodaļā aplūkots **pārejas rituālu** atveidojums, kas fantāzijas literatūrā strukturē indivīda un pasaules attiecības. Ar pārejas ritiem mitoloģijas pētniecībā saprot dzimšanu, vārda došanu, pubertātes iniciāciju, laulību un citas sociāla statusa izmaiņas (piemēram, iecelšanu valdnieka kārtā) un nāvi. Visus šos procesus var formulēt kā iniciācijas paveidus, ja ar iniciāciju apzīmē pāreju no viena statusa citā un šo pāreju pavadošos rituālus. (Kursīte, 1996, 430) Tā kā attiecībā uz pārejas rituāliem pastāv vairākas definīcijas, tad šai darbā pārejas rituāli traktēti kā jebkura statusa maiņa varoņa dzīves laikā (ieskaitot dzimšanu un nāvi), kamēr ar iniciāciju domāti tikai starplaikā noritošie procesi, galvenokārt pubertātes, laulības un valdnieka iniciācijas.

### II. 4. 1. Varoņa dzimšana un bērnišķā varoņa tēls

Dzimšanas fakts fantāzijā sakņojas mītiskajos uzskatos par auglības spēku, dzīvību, mūžīgo atgriešanos. Centrālā ir **varoņa dzimšana**, reizēm – neparasta (ar burvestības starpniecību vai bezbērnu pārim), kas ir mēģinājums attēlot rašanās pārdzīvojuma veidu, kaut gan pasakām tradicionālā rašanās no nedzīviem objektiem, kā arī nevainīgā ieņemšana ir pilnībā atmetas ticamības trūkuma dēļ. Varoņa tēvs bieži ir nezināms vai / un augstas kārtas, attiecīgās pasaules valdnieciskā (debesu) virziena pārstāvis. E. M. Meletinskis uzskata, ka "kultūrvaroņa tēvs ir ambivalents. Daļēji tas ir saistīts ar viņa kā iniciācijas patrona lomu (konkrēti – tajā iniciācijas daļā, kas attiecas uz rituālajām "mocībām", un vēl jo vairāk – ar iespējamo varas nomaiņu)" (Мелетинский, 1994, 45), kamēr māte pārstāv zemes, dievietes virzienu. Šai kontekstā produktīvi ir salīdzināt darba varoni ar antagonistu, ko K.G. Junga skolas piekritēji identificē ar neapzinātu vecāku tēla projekciju – pretējā dzimuma vecāka gadījumā „svešo” (Nārnijas ragana Džeidisa kā negatīvās animas tēls), vai sava dzimuma vecāka gadījumā - paša varoņa tumšo pusi, piemēram, Harija Potera arvien detalizētākās paralēles ar ļauno burvi Voldemortu. Cīņā par identitāti bērns

noķļūst kontrasta pozīcijās ar pieaugušo - ilustrāciju šai koncepcijai sniedz Filipa Pulmana triloģija "Tumšās matērijas", kuras varonei Lirai ir jācīnās ar vecākiem kā galvenajiem ienaidniekiem. Šai kontekstā, pēc pētnieka Maksa Luzi domām, briesmoņa tēlā iemiesojas „nesakārtotā” pieaugušo pasaule. (Lüthi, 1976, 17) Arī E. M. Meletinskis uzsver, ka ambivalentajām ģimenes attiecībām mītiskajā stāstījumā ir daudz senāka izcelsme par sociālo. Tomēr biežāk īstos vecākus varonis zaudē jau pirms dzimšanas. Tipisku piemēru redzam romānā "Pēdējais vienradzis", kura varoni principi Liru atrod aukstā ziemas naktī, pamestu tirgus laukumā uz miesnieka bluķa, kur ap mazuli, to sasildīdami, saspiedušies ciemata kaķi. Pamesto bērnu adoptē un uzaudzina zemes tirāns, karalis Hagards. Terija Pračeta darbā "Brīnumainā Morisa dēkas" par mazo žurku stabulnieku draudzene sacer pilnvērtīgu fantāzijas darba sižetu (kas gan nerealizējas): "Es domāju, ka tevi nolaupija uzreiz pēc dzimšanas. Varbūt tu esi kādas valsts pilntiesīgs karalis, taču viņi sameklēja kādu tev līdzīgu un jūs samainīja. Tādā gadījumā tev pienākas burvju zobens. Taču, vai saproti, tas *neizskatīsies* pēc burvju zobena, līdz pienāks tavs laiks atklāt savu būtību. Tevi, iespējams, atrada uz sliekšņa. (...) Iespējams, ka groziņā tev blakus bija burvju zobens vai kronis. Un tev ir arī noslēpumains tetovējums vai kādas savādas formas dzimumzīme." (Prečets, 2006, 51) Diemžēl Pračeta varonim blakus ir bijis tikai iepirkumu saraksts. Bāreņi ir arī Frodo Bagingss, ko pieņēmis audzināt viņa tēvocis, Jūrzemes Geds, kura māte mirst dzemdībās, atstājot dēlam tikai vārdu (te jāatceras vārda īpašā nozīme Jūrzemes pasaulē) un Harijs Poters, kura vecākus nogalina tumsas valdnieks. Šī iemesla dēļ pirmajos dzīves gados varonis nereti ir sabiedrības izstumts un līdz zināmam brīdim nezina vai nu savu izcelšanos, vai vecāku patieso būtību, kas savukārt saistīta ar īpašām dotībām vai gudrību. T. Gudkainda cikla „Patiesības zobens” varonis Ričards Rāls tikai nobriedušā vecumā uzzina, ka ir sava antagonista - ļaunā burvja Dārkena dēls, kas piešķir viņam retas maģiskas spējas; šis pats motīvs atkārtojas arī „Zvaigžņu karu” varoņa Lūka Debesgājēja dzīvē. To, ka ir varens burvis un burvju dēls, kā arī savu vecāku patiesos nāves apstākļus Harijs Poters uzzina tikai vienpadsmit gadu vecumā. Bāreņu, pamestu, nolauptu un samainītu, novārtā atstātu vai slepus uzaudzinātu bērnu gaitas tādējādi var interpretēt kā surogātvecāku meklējumus, kas tiek atrasti maģisko palīgu, parasti burvju, tēlos (Harijs un Dumidors, Geds un Ogions, Frodo un Gendalfs), vecāku atrašana vai atriebšana signalizē par identitātes meklējumiem.

K.S. Luisa trešās „Nārnijas hroniku” cikla grāmatas varoņa Šastas piedzīvojumi sākas ar atklājumu, ka vecais zvejnieks, kas viņu uzaudzinājis, nav viņa īstais tēvs: "Raugi, es taču varu būt sazin kas! – viņš nodomāja. – Es varētu būt... pat kāda dieva dēls!" (Luiss: 1999, 16) Bieži vien tieši šis ir varoņa dzimšanas noslēpums. Pračeta Diskpasaules grāmatās iniciāciju iziet tādi neparasti varoņi kā Nāves mazmeita Sjūzena un Laika dēls Lobsangs. Reizēm redzam mirstīgas un nemirstīgas būtnes savienību - elfu un citu pārdabisku būtņu saiknes ar cilvēkiem (K.S. Luiss par paralēlās pasaules sākotnēji paradīzisko stāvokli raksta: "Zēni apprecēja nimfas, bet meitenes –



mežu un upju dievus” (Luiss: 1996, 177)). Cilvēku un elfu pēcnācēju problēmas detalizēti apraksta Tolkīns. Fantāzija izmanto arī ģenētiskās pārmantojamības teoriju - nav iedomājams, ka burvja, valdnieka vai citādi īpaši apveltīta cilvēka pēcnācējs varētu būt ikdienišķs. Andrē Nortones stāstu ciklā “Elfu cilts” sastopam veselu ģenētisko klasifikāciju, kurā sīki norādīts, kādas maģiskās spējas piemīt dažādu rasu, piemēram, elfu un cilvēku, sakaros dzimušajiem bērniem, kā arī iespējamās variācijas atkarībā no vecāku spējām. Līdzīgu tēmu apcer arī Dž. K. Roulinga, skatot burvju “tīrasinības” jautājumus – tīrasiņu burvim var būt pēcnācēji bez maģiskām spējām, kamēr tā sauktajiem vientiešiem (parastiem cilvēkiem) var dzimt varens burvis. Taču dažos burvju pasaules domas virzienos tīrasinība tiek nepelnīti izcelta – te Roulinga neslēpti kritizē “tīrās rases” teorijas.

Populāras ir **reinkarnācijas** (atkārtota dzimšana cilvēka izskatā, vismaz daļēji saglabājot atmiņas par iepriekšējām dzimšanām) un **metempsihozes** idejas (pēc nāves dvēsele pārceļas uz citu dzimstošu būtni). F. Pulmana darbā „Tumšās matērijas” mirušie tiek atbrīvoti no ieslodzījuma nāves valstībā, lai atdzimtu ”tūkstošos zāles stiebru un miljonos lapu, lietus lāsēs un svaiga vēja brāzmā, rasā zem zvaigznēm un zem mēness..” (Pulmans, 2006, 343) Norādes uz reinkarnāciju sastopam Le Gvinas darbā “Atuanas kapenes”: “Arha zināja, ka viņa patiešām ir mirusi un atdzimusi jaunā miesā tai paša brīdī, kad mirusi vecā miesa, un tas noticis ne tikai vienreiz, pirms piecpadsmit gadiem, bet arī pirms piecdesmit un vēl daudz gadu, gadsimtu un paaudžu pirms tam(..) Visi cilvēki atdzimst no jauna, bet tikai viņa, Arha, atdzimst katreiz kā viņa pati.” (Le Gvina, 1996, 58) No folkloras aizgūts priekšstats par mirušā gara iemiesošanos jaundzimušā miesā, kas izskaidro to, kāpēc vienas dzimtas ietvaros nereti tie paši personvārdi tiek doti ik pēc divām paaudzēm. Fantāzijā nesastapsim kristību rituālus, taču reizēm attēlota jaundzimušā apsolīšana noteiktai cilvēku grupai (burvjiem). Te redzam mītisko priekšstatu, ka “cilvēks piedzimstot vēl nav pabeigts, viņam jāpiedzimst vēlreiz, garīgi” (Eliade, 1996, 156), un cilvēku neuzskata par dzīvu būtni, kamēr nav izpildīti rituāli, piemēram, vārda došana. Le Gvinas Jūrzemes triloģijā meitene, kas dzimusi brīdī, kad mirst valdošās reliģijas priesteriene, tiek uzskatīta par tās nākamo inkarnāciju, atņemta vecākiem un simboliski upurēta Bezvārda gariem: pēc galvas ciršanas imitācijas uz troņa kāpnēm kulta kalpi sauc: “Lai Bezvārda gari uzlūko meiteni, kura tiek viņiem atdota un kurai mūžam lemts palikt bez vārda! Lai viņa tiek apēsta!” (Le Gvina, 1996, 13) Reinkarnācijas atbalsi redzam arī Tolkīna rūķu tēlos, kuru pirmtēvs Durins atdzimst ik pēc noteikta paaudžu skaita. Reinkarnācijas tēmu savdabīgi traktē K. S. Luiss, konstantus atjaunošanās ciklus likdams iziet nevis cilvēkiem, bet personificētām zvaigznēm: “Kad es pēdējo reizi izgāju darbā,“ stāsta pensionēta zvaigzne, “tik vecs un vārgs, ka tu jūs to nevarat aptvert, mani atgādāja uz šo salu. Es vairs neesmu tik vecs, kā biju toreiz. Ik rītu kāds putns man no saules ielejām atnes uguns ogu, un katra uguns oga nedaudz samazina manu vecumu. Un, kad es atkal būšu kļuvis tik jauns kā vakar dzimis bērns, es no jauna pacelšos gaisā un atkal

iekļaušos lielajā dejā.” (Luiss: 1999, 193) Šīs nostādnes ilustrē mītisko ticību nepārtrauktai dzīvības ķēdei, kurā izplūst gan paaudžu robežas, gan tagadnes un pagātnes atšķirības. (Kasīrers, 1997, 88)

Saskaņā ar Nortropa Fraja mītu un gadalaiku atbilstības teoriju, varoņa kā “augstākās pasaules” un tā pretmeta kā “zemākās pasaules” pārstāvju sadursme notiek “vidus pasaulē”, kuras dabas cikli ir asimilēti varoņa un ienaidnieka opozīcijā. Tādēļ ar varoņa dzimšanu vienmēr saistās jaunas cerības, **jauna laikmeta sākums**, jo ar romantisko varoni asociēta atdzimšana, pavasaris, drosme, jaunība, auglība, kamēr antagonists ir nāves, neauglības, ziemas (Nārnijas Džeidisa) un vecuma arhetips (Frye, 2000, 187-188). Varoņa nākšanu vēstī zīmes, pauž pravietojumi (Propp, 2005, 85). Pareģojumu par Aragorna nākšanu pie varas jau gadsimtiem ilgi paaudzes nodod cita citai, pareģojumu par Harija Potera dzimšanu un likteni transā izsaka neveiksmīgā zīlniece Trilonija, par zēna uzvaru pār Tumsas valdnieku gada vecumā signalizē zvaigžņu lietus. F. Pulmana darbā „Ziemeļblāzma” raganas jau izsenis dzirdējušas pareģojumus par “bērnu ar varenu likteni, kas nevar tikt īstenots šeit, bet gan viņpus šīs pasaules” (Pulmans, 2005, 197) Varonis nāk pasaulē tumsas perioda, gaidīšanas laika kulminācijā, lai nestu radikālas pārmaiņas. Harija Potera slava slēpjas faktā, ka puisēnu gada vecumā nav spējis nogalināt tumsas valdnieks Voldemorts, tieši otrādi, uzbrukuma laikā “burvis pats zaudēja savu varu un gandrīz aizgāja bojā” (Roulinga: 2001, 10). Bieži sastopam pēc mītisko varoņu – Sargona, Jāsona, Mozus biogrāfiju parauga modelētu jaundzimušā slēpšanu no ienaidniekiem, bieži – aizvešanu pār ūdeņiem (pirmās iniciācijas motīvi), izaudzināšanu pie audžuvecākiem, kā tas notiek ar Hariju Poteru, Aragornu, Liru, Šastu. Par šo pieņēmumu izsakās romāna “Pēdējais vienradzis” varonis, burvis Šmendriks: “Tu nekad agrāk neesi bijusi pasakā? (..) Varonim ir jāīsteno pareģojums, bet nelietim viņš ir jāapstādina – citā variantā biežāk gan ir tieši otrādi. Un varonim jāiekuļas nepatikšanās jau kopš sava piedzimšanas brīža vai arī viņš nav nekāds varonis.” (Bīgls, 2005, 99) Arī komiskā fantāzija piedāvā savu versiju par varoņa dzimšanu – T. Pračeta Diskpasaules varonis, neveiksmīgais burvis Rinsvinds ir dzimis zem zvaigznāja, kas pazīstams kā “Nespodru zvaigžņu sīkā un garlaicīgā kopa” - neskatoties uz to, Rinsvindu gaida piedzīvojumiem bagāta dzīve. Savukārt kaprālis Burkāns atbilst visām varoņa pazīmēm – dzimis karaļa dēls, iezīmēts ar kroņveidīgu dzimumzīmīti, agrā bērnībā nolaupīts, izaudzināts pie rūķiem, saņēmis mantojumā zobenu, kas ir “unikāls tāpēc, ka *nav* viscaur aprakstīts ar varoņa liktenstāstu”. Ir tikai viena problēma – Burkāns neparko nevēlas būt par valdnieku.

Varoņa bērnībai un dzīves pirmajai pusei fantāzijā ir izšķiroša nozīme – šis laikposms definē personas vietu pasaulē, aprakstot neatkarības iegūšanas procesu. Varonis kā bērns gandrīz vienmēr ir neparasts - viņš jau no bērnības izjūt savu citādumu, sabiedrībā nereti ir „svešais”, toties agri atklāj, ka viņam piemīt neparastas spējas. “Noskaidrojusi, ka Danijs nekā no tā nezina un tomēr spējis apburt kazas un likt tām sev sekot, viņa saprata – šim zēnam šūpulī ielikta īpašas spējas” (Le Gvina, 1996, 11), “Harijam klātesot, bieži notika dīvainas lietas, un bija velti pūlēties Dērslījiem

iegalvot, ka tas nebija viņa, Harija, roku darbs.” (Roulinga: 2001, 29) Bieži bērniība ir skarba un vientulīga. Bērns tiek novietots kontrasta pozīcijās ar pieaugušajiem - vai nu viņa izcilās prasmes netiek saprastas un novērtētas, vai viņš pats tās neapzinās un pazemīgi pieņem citu pārākumu līdz brīdim, kad atklājas viņa liktenis. Ja varoņa gaitas sākas bērniībā, nereti tiek izmainīta mīta sākotnējā paradigma - varonis dodas ceļā nevis no mierīgas dzīves, bet gan bēg no netīkamas vides un vispirms sasniedz, kaut neilgu, tomēr komforta zonu, lai gan fiziski, gan garīgi atgūtos no pārciestā pirms lielajiem pārbaudījumiem (De Rosa, 2003, 171). Tā Harijs Poters vairākās sērijas grāmatās pirms mācību sākuma Cūkkārpā viesojas drauga Rona ģimenē – labvēlīgā mājas vidē, kuras viņam pašam pietrūkst: “... vēl neparastāka par runājošo spoguļi un trokšņojošo rēgu Harijam likās apkārtējo izturēšanās pret viņu – šķiet, šeit visi viņu gluži labi ieredzēja.” (Roulinga, 2001, 45)

Bērniības kontekstā svarīgs aspekts ir darba **bērnišķais varonis**. K.G. Jungs apraksta bērna arhetipu, kas raksturo individuālās apziņas mošanos un veidošanos un saistās ar jauna iesākuma iespējamībām, iespēju atgūt zaudēto paradīzi. Pēc Junga domām, Kristus dzimšana, kas apvieno zemi un debesis, cilvēku un Dievu, ir šī apsolījuma kulminācija. M. Endes darbā “Bezgalīgais stāsts” sastopam Bērnišķo ķezarieni, kas ir visu fantāzijas bērnišķo varoņu kvintesence – viņa ir mūžīga, bet izskatās “kā maza meitenīte”. (Ende, 1993, 134). Bērna arhetips bieži saplūst ar citiem arhetipiem, veidojot bērna-dieva vai bērna-varoņa tēlus (Jungs: 1990, 10), kas ir vairuma fantāzijas netipisko varoņu darbības pamatos. Bērna tēls bieži traktēts kā retrospektīva kategorija, pieaugušā atmiņas par bērniību, taču bērna tēlā galvenais ir pārmaiņu apsolījums. “Nav nekāds brīnums,” Jungs raksta, “ka mītiskie glābēji tik bieži ir bērni-dievi. Tas tieši atbilst indivīda psiholoģiskajai pieredzei, kura rāda, ka Bērns sagatavo personības turpmāko pārvērtību.” (Jungs: 1990, 10)

Bērnišķā varoņa tēlam ir vairāki aspekti: pirmkārt, tas ir bērns vārda tiešā nozīmē – daudzu fantāzijas darbu centrā redzam bērnus nevis tāpēc, ka šis būtu bērniem piemērotākais žanrs, bet tāpēc, ka bērns iemieso to īpašību kopumu, kas nepieciešamas darba centrālajam varonim, kuram no nepieredzējuša, naiva jaunuļa jāiziet cauri arvien progresējošu pārbaudījumu stadijām, sasniedzot briedumu. Dž. H. Timmermans bērnišķā varoņa izcelsmi redz jau Č. Dikensa darbu varoņos, no kuriem tradicionālais bērna tēls pārmanto spēju redzēt patieso, saglabāt sirdsskaidrību, iztēles spējas un mīlestības potenciālu salta saprāta un naidīguma pārpilnā pasaulē. (Timmerman, 1983, 37-38) Šo pozīciju bieži dublē K.S. Luisa Nārnijas cikla varoņi, kuri no ikdienas kara piemeklētās pasaules un modernās izglītības iestādēm meklē patvērumu Nārnijā, kurā nav zudusi ticība brīnumam. Otrkārt, bērna daba piemīt gandrīz jebkuram, arī brieduma gadus sasniegušam fantāzijas protagonistam. Hobiti Frodo un Sems ir pielīdzināmi bērniem ne tikai nelielā auguma un pragmatisko interešu aspektā, bet galvenokārt sirdsskaidrībā. Treškārt, bērnišķa attieksme ir viens no primārajiem nosacījumiem, lai lasītājs spētu stāstu “tvert ar sirdi”, t.i., neapšaubot brīnuma ticamību.

Bērna galvenā funkcija fantāzijas darbā ir **pubertātes iniciācija**, veicot ceļu no negatīvības uz briedumu. Galvenie posmi, kas jāveic pubertātes iniciācijā, ir bērnišķīgā pasaules skatījuma pārvarēšana, atbildības uzņemšanās, sociālās identitātes atrašana, seksualitātes apzināšanās un savas tumšās puses pieņemšana. Visi šie aspekti ir daļa no varoņa meklējumu ceļa un to sastādošajiem arhetipiem. Vairākos darbos šī ir viena no pamattēmām, citās tā norisinās paralēli ar citiem iniciācijas paveidiem. Zīmīga ir robeža, kad varonis sasniedz dzimumbriedumu - Luisa varoņi, sasniedzot pusaudža gadus, vairs nespēj iekļūt Nārnijas pasaulē līdz savai nāvei, jo tiem jāiemācās sadzīvot ar savu pasauli. Nozīmīgs faktors pubertātes iniciācijas procesā ir vēstneša ierašanās, kas atklāj varoņa identitāti (Hagrids Harijam Poteram), pasludina viņam nolemto nākotni (Gendalfs Frodo) un aicina viņu iziet no noslēgtās telpas un kopienas, pamest līdzšinējos priekšstatus, sākot ceļu uz nākamo iniciācijas stadiju. Ar šo atklājumu sagrūst varoņa vecā pasaule, un no tās drupām jātop jaunam kosmosam. Tolkīns darbā "Gredzenu pavēlnieks" ļauj pieaugt „Hobitā” redzamajam bērnišķajam pasaules skatījumam, līdzīgi progresē arī Harija Potera grāmatu varoņa pasaules skatījums<sup>23</sup>. F. Pulmana triloģijā "Tumšās matērijas" pubertāte traktēta kā nozīmīgākais un bīstamākais posms cilvēka dzīvē, kad "daba un iespēja saskaras kā dzirkstele ar posu." (Pulmans, 2006, 349) Pieaugot bērna dēmons (dvēsele, kas mīt ārpus miesas dzīvnieka veidolā un līdz pusaudža vecumam spēj mainīt izskatu - bērna plastiskās dabas un bezgalīgo iespēju atainojums kontrastā pieaugušo frigiditātei; parasti pretēja dzimuma nekā tā īpašnieks, kas norāda uz dēmona jungisko dabu, iemiesojot *animus* vai *animas* koncepcijas) neatgriezeniski nofiksējas vienā veidolā, kas simboliski attēlo cilvēka dabu – pusaudzis sāk aptvert savu identitāti. Šai tēmai ir vairāki atzari - varone nobriestot (to iezīmē pirmie seksualitātes uzliesmojumi) zaudē dabas dāvātu spēju apieties ar sarežģītu aparātu "aletiometru", kas ar simbolu palīdzību atklāj patiesību, vēlāk šī spēja atgūstama tikai smagā darbā. Šādi Pulmans ilustrē kontrastu starp savstarpēji izslēdzošiem „nevainības” un „gudrības” jēdzieniem un rāda, kā bērna patiesības striktā, melnbaltā uztvere pieaugot kļūst nedroša. U. Le Gvina raksta, ka bērniības beigas iezīmē moments, kad bērns sāk aptvert savu mirstīgumu (Le Guin, 1979, 55) - iniciācijas pēdējā posma neizbēgamību.

#### II. 4. 2. Dažādi varoņa iniciācijas paveidi

**Iniciācijas** (latīņu val. *initiatio* "iesvētīšana mistērijās") rituāls fantāzijas darbos parādās kā varoņa veicamā meklējumu ceļa sastāvdaļa un / vai galamērķis. "Iniciācijas parasti ietver trīskāršu atklāsmi – sakrālo, nāves un seksualitātes." (Eliade, 1996, 162) Vairums varoņu iziet vismaz vienu no šīm iniciācijām, daži – visas. Pastāv darbi, kur varoņa sākotnējā iniciācija ir priekšnoteikums, lai

<sup>23</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 1. daļas 5. nodaļas 3. apakšnodaļu "Fantāzija bērniem un pieaugušajiem: Harija Potera fenomēns"

ceļš tiktu uzsākts (varoņa – bērna iniciācija var sākt risināties, tam uzrādot neparastas spējas vai zināšanas kādā jomā, maģijā, u.tml.), līdz ar to var runāt par daudzposmu iniciāciju. Vairumā fantāzijas darbu to var identificēt ar ceļa faktoru, taču vienmēr tas dublē trīspakāpju modeli: pirmā pakāpe ir iesvētījamā iziešana ārpus savas teritorijas (padzīšana, aizbēgšana, nolaupīšana, došanās laimi meklēt – tā Frodo dodas uz Mordoru, Harijs Poters – uz Cūkkārpas burvju skolu, Geds – uz Rouku), kas apvienota ar atteikšanos no savas agrākās sociālās lomas - šo stadiju pielīdzina īstai vai formālai nāvei. Otrs posms, kas norisinās "ārpusē", bieži pazemē – Geds nokāpj Atuanas kapenēs, Frodo Morijas raktuvēs, Harijs Noslēpumu kambarī, utt., tradicionāli apzīmē atgriešanos mātes klēpī, neesamības stadiju: "Simboliski visa pasaule kopā ar neofītu atgriežas kosmiskajā Naktī, lai tiktu radīta no jauna, tas ir, lai atdzimtu." (Eliade, 1996, 167) Posms starp diviem sociālajiem statusiem ietver pārbaudījumus un noslēpumus. Fizisko drosmi neofīts demonstrē, simboliskajā "briesmoņa vēderā" cīnīdamies ar monstriem, iegūstot nozīmīgus, sakrālus priekšmetus un iemantojot maģiskas spējas un atklāsmes. Beidzot, varonis tiek iniciēts arī seksuāli. Nereti tas demonstrēts slēptā formā kā romantisks piedzīvojums – ja pārbaudījuma laikā sastopas divi jauni pretējā dzimuma pārstāvji (un autori iecienījuši tieši šādas situācijas), satuvināšanās ir neizbēgama. Trešajā - "atdzimšanas" - pakāpē notiek iesvētītā atgriešanās no pazemes / nāves saules gaismā - jaunā statusā. Gendalfs Tolkīna darbā atgriešanos no Morijas raktuvēm nosauc par atgriešanos no neesamības pasaulē: "Līdz vārtiem, kas, mūs izlaidīs plašajā pasaulē, vēl tālu." (Tolkīns: 2002, 395). Iniciējamais ir atdzimis jaunā, sakralizētā pasaulē un "jaunam esamības veidam, kas padara iespējamu izziņu." (Eliade, 1996, 162) Gendalfs piedzīvojumu beigās hobitiem norāda: "Nu jūs esat pieauguši. Izauguši varen lieli – pašiem dižākajiem līdzinieki." (Tolkīns, 2004, 309)

Kā norāda E. Meletinskis, katrai iniciācijai ir kosmogonisks raksturs (Meletinsky, 1998, 207), jo to centrā ir **pasaulē atjaunotne** varoņa personiskajā līmenī, kur pamatloma ir varoņa cīņai ar antagonistu, bieži – Junga Ēnas koncepciju. Iniciācijas / pieaugšanas tēma ir galvenā pamatdoma Le Gvinas „Jūrzemes triloģijā”, kur katra romāna ceļojums ir sava veida garīgās pilnveidošanās rituāls nākamajam dzīves posmam. Triloģijas pirmā grāmata „Jūrzemes burvis” stāsta par pieaugšanu no vīrišķā skatpunkta. Burvja mācekļi Geds jaunības pārgalvībā, demonstrējot jauniegūto burvju mākslu, palaiž brīvībā ļauno spēku, ēnu būtni, ko var iznīcināt, tikai uzzinot tā īsto vārdu. Geds ir spiests doties šīs būtnes meklējumos, kuru rezultātā atklāj, ka briesmonim ir viņa paša vārds un tā ir viņa ēna - noslēpumains dubultnieks, dvēseles atspulgs: "Pilnīgā klusumā cilvēks un ēna sastapās vaigu vaigā un apstājās. Skaļi un skaidri, pārtraukdams senatnīgo klusumu, Geds izsauca ēnas vārdu, un tajā pašā brīdī ēna bez lūpām un bez mēles izrunāja to pašu vārdu: - Ged! – Un abas balsis bija kļuvušas par vienu balsi. Geds izstiepa rokas, nomezdams zizli un sagrāba savu ēnu, savu melno esību, kas stiepās viņam pretī. Tumsa savienojās ar gaismu un saplūda vienā būtnē." (Le Gvina: 1996, 196) Kamēr Geds no ēnas bēg, tā viņu vajā, bet, tiklīdz

jaunais magis pagriežas un pats kļūst par vajātāju, ēna bēg. Līdzīgu situāciju redzam arī L. Aleksandra "Praidenas hronikā" - varonis Gvidions uzveic noslēpumaino Ragaino karali, nosaucot to vārdā, jo "reiz tev ir drosme skatīties acīs ļaunumam, redzēt to, kāds tas ir un nosaukt to īstajā vārdā, tas ir bezspēcīgs pret tevi" (Aleksanders, 2004, 197). Jūrzemes Geds stāsta noslēgumā tiek apzīmēts par pūķu valdnieku, ar to mītiskajā pasaules uztverē apzīmēts garīgi augstāk stāvošs cilvēks, kas uzveicis pirmbūtnes un savaldījis dabu (Simbolu enc., 2002, 411) - Geds uzvar cīņā nevis ar pūķi, bet pats ar sevi, pieņemot cilvēka dabas duālismu. Duālismā sakņojas arī "Gredzenu Pavēlnieka" konflikta tematika. Tolkīna pētniece Džeina Šansa raksta: "Tāpēc, ka Brālībai uzkrauta atbildība par Gredzenu un tā nesējs piesaista ļaunuma spēkus, lielākais drauds Brālības misijai nāk nevis no ārpuses, bet iekšpusē. Varonim jāsaprot, ka viņš riskē pats kļūt par briesmoni." (Chance, 2001, 147) Par to ir vēstīts gan tieši – aprakstot Frodo augošo atkarību no Gredzena un līdzību ar Gollumu, gan netieši - darba noslēgumā Frodo ar Sauronu vieno ne tikai Gredzena nasta, bet arī ārējā ievainojuma zīme – zaudētais pirksts. No otras puses, ne vien varonis var kļūt par briesmoni, bet arī otrādi – to apliecina visa romāna garumā aktualizētā tēma par Golluma potenciālo atpestīšanu. V. un H. Holbeinu darbā "Pasakzeme" ar savu ēnu jāstopas gan galvenajam varonim, kurš piedzīvojumu beigās saprot, ka viņu vajājošais Melnais dižkungs ir "visu viņa ļauno īpašību, visu mūžā domāto nelabo domu negatīvais spoguļattēls" (Holbeina, 1994, 386), gan labajam burvim Temistoklam, kurš spiests atzīt, ka ļaunā burvja Borāsa eksistence ir paša sašķeltās personības daļa. Sašķeltās, neveselās personības tēma atspoguļo varoņa un viņa Ēnas konfliktu.

Iniciācija var būt arī **laulība**, kas, atšķirībā no pasakas, kur tā ir galamērķis, fantāzijā biežāk parādās kā blaksmērķis vai līdzeklis citu mērķu sasniegšanai. No mītisko priekšstatu klāsta laulība ir saglabājusi sakralizētu statusu kā sašķelto pretstatu vienotības atjaunošana, radīšanas rituāls, stāšanās mīlas sakaros, nevis ceremonijas veikšana, taču seksuālas problēmas parasti ir atbīdītas otrajā plānā. Varoņa laulātās draudzenes iegūšana bieži iespējama tikai tad, ja ir izdevusies pasaules glābšanas misija – atmiņas no mītiskā priekšstata, kas identificē zemi ar sievieti, tās auglību. Tāpat kā pasaulei draud briesmas, arī iecerētā bieži sākotnēji ir neaizsniedzama, tabuēta. Nārnijas karalim Kaspianam vispirms jūras braucienā jāaizsniedz pasaules gals, lai varētu atgriezties pie iecerētās zvaigznes meitas. Vietumis sastopam senās totēmiskās atbalsis – laulību cilvēka un dzīvnieka starpā, skaistules un briesmoņa motīvu, kas attēlo uzskatu par pirmsenci, kurā uz iniciācijas pārbaudījumu laiku pārvēršas viens no laulājamiem, parasti vīrietis.

Jūrzemes cikla otrajā grāmatā „Atuanas kapeņi” šī tēma skatīta kā pieaugšana no sievišķā skatpunkta. Ja līdz tam Jūrzemes varonis ir vairāk androgēns, ne maskulīns, tad otrajā grāmatā, kas apraksta seksualitātes tēmas, bijis nepieciešams dzimumus nošķirt. Šīs daļas pamatā ir grieķu mīts par Tēseju, kurš uzdrošinās iziet bīstamo Krētas salas labirintu. Talismaniska gredzena otrās puses meklējumos Geds tiek sagūstīts un ieslodzīts pazemes kapeņu labirintā, kur pazemes gariem kalpo

jaunā priesteriene Tenara. Piecu gadu vecumā atņemta mātei, viņa pavada bērnību un jaunību sieviešu sabiedrībā, kur vīriešiem, izņemot einuhus, ieeja nav atļauta, kā rezultātā viņa nepārzina savus instinktus. Pretstatā Gedam, kurš pubertātes vecumā ir saņēmis jaunu, īstu vārdu, Tenarai viņas pašas vārds tiek atņemts, tā vietā dodot nosaukumu Arha - "Apēstā", t.i., tā, kuras nav. Četrpadsmit gadu vecumā iesvētīta mistērijās, meitene dzīvo pazemes labirintā, kurā pēkšņi ienāk Geds - svešā, vīrišķā ietekme. Tenara pārdzīvo naidu, ziņkāri, pievilkušanos un atgrūšanos, ikreiz, dodoties apmeklēt Gedu, viņa bēg, atgriežoties savā komforta zonā – tumsā, bet atkal un atkal atgriežas. Krīze pienāk, kad meitenei tiek uzdots sodīt ienācēju ar nāvi un viņa ir dilemmas priekšā: pildīt uzlikto vai sekot Gedam ārā no pazemes un tādējādi akceptēt savu seksualitāti. Beidzot viņa izvēlas atkal atcerēties savu īsto vārdu un kļūt par sievieti. Pazeme un tumsa kā sievišķā elementa simbolika ir daudzu arhaisko mītu pamatā, šai kontekstā Geda un Tenaras attiecības iespējams interpretēt kā mītisko debesu un zemes hierogāmiju, īpaši svarīga ir epizode, kur Geds ienes gaismu mūžīgi aptumšotajā Kapeņu centrālajā alā, kas izrādās brīnumaina kristāla celtne. Šo epizodi var tulkot kā vīrieša ienākšanu sievietes pasaulē, lai to atklātu viņai pašai – zināmā mērā Ērkšķrozītes motīvs. Geda slāpes var remdēt tikai Tenaras pasniegtais ūdens, kas norāda uz to alegoriskumu. Nozīmīga ir arī pārlauztā gredzena simbolika, kura vidusposmam jātiek savienotam, lai pasaulē valdītu harmonija, un kura viena puse pieder Gedam, otra Tenarai: "Viņš bija piecēlies un pastiepa meitenei gravēta, caurumota sudraba pusmēnesi – Lai gredzens atkal savienojas! – viņš teica. Meitene satvēra pusmēnesi savā plaukstā (..) tā, lai lauztās malas sakļautos un gredzens izskatījās gluži kā vesels. Meitene nepacēla skatienu. – Es iešu tev līdzi, - viņa teica." (Le Gvina: 1996: 134) Tenara - sieviete - ir varoņa apziņas trūkstošā daļa, viņa arī izved Gedu no labirinta - pārveido bezgalīgo distanci ceļa gabalā, kuram ir sākums un beigas, palīdz saglabāt orientāciju laikā un telpā.

Veselums, vienotība kā cilvēka dzīvības priekšnoteikums kontrastā duālistiska sašķeltajai personībai parādās arī citos darbos. "Gredzenu Pavēlnieka" varoņi Frodo un Sems pēc meklējuma beigām aiziet dažādus ceļus – Frodo dodas uz Aizrietu zemi, kamēr Sems nodibina ģimeni. "Tagad būsi vienā gabalā, sveiks un vesels, vēl ilgu gadus," (Tolkīns: 2004, 349) Frodo viņam saka. Veselums "asociējās ar kosmosu, dzīvību" (Kursīte, 1996, 395), tas nozīmē, ka ir izieta iniciācija, saprasta un pieņemta paša personības divdabība – vīrišķais un sievišķais, gaisma un ēna, dzīve un nāve. No otras puses, "senais cilvēks uzskatīja," raksta J. Kursīte, "ka, lai nokļūtu viņšaulē, ir jābūt sadalītam, "izjauktam pa gabaliem"." (Kursīte, 1996, 396) Frodo iekšējo cīņu rezultātā ir zaudējis savas būtības veselumu, tādēļ viņam jādodas uz Aizrieti – citu eksistences līmeni.

Jaunākajos fantāzijas darbos **seksualitāte** parādās bez pasakas saudzējošā simbolisma, varonim nereti piemīt atklāts erotisms, kura dēļ veidojas konflikti, notiek asinsgrēks, laulības pārkāpšana. Bieži negatīvā varoņa lomā ir dēmoniskas *femme fatale* tēls, kura apdraud varoņa dzīvību un uzticību. Mīlas sakaru bīstamību manifestē šāda tabu apraksts T. Gudkainda darbā

„Patiesības zobens”: varone Kelana sava maģiskā statusa dēļ nedrīkst stāties sakaros ne ar vienu vīrieti, jo tiklīdz tas notiek, vīrietis kļūst no tās atkarīgs. Šī iemesla dēļ varone cieš, neuzdrīkstoties apdraudēt iemīļoto. Taču autors liek Kelanas iemīļotā Ričarda patiesajām jūtām stāvēt pāri senajai maģijai. Līdzīgu tēmu risina Andrē Nortone „Raganu pasaules” cikla grāmatās - burvei Dželitai, kas solījusi savu nevainību glabāt kultam, vajadzētu laulības rezultātā zaudēt burvju spējas, taču tā vietā spējas pārceļo arī uz iemīļoto. Te redzama laulības senā saikne ar iesvētīšanu šamaniskajās mistērijās. Kopumā mīlas attiecībām ir vairāk mītiski pilnasinīga, nekā viktoriāniski romantiska ievirze. Jaunākajos darbos parādās arī atklātāki motīvi, piemēram, sadisms vai pirmās neveiklās attiecības pusaudžu starpā. Taču klasiskā fantāzija atbilstoši mīta prasībām romantiskās tēmas traktē, slēpjoties zem bieza simbolikas slāņa, jo, kā katra kosmogoniska darbība, radīšanas akts un viss ar to saistītais tiek tabuēts kā sakrāls: par laulību kā iniciāciju jārunā mītiskajā kodā, kas liedz svarīgo saukt īstajos vārdos, jo “kāzu akts imitē pasaules pirmradīšanu.” (Kursīte, 1996, 355)

#### II. 4. 3. Nāve un aizkapa pasaule fantāzijas skatījumā

Pēdējā iniciācijas sastāvdaļa - **nāve** ir galvenā pazīme, kas raksturo varoņa cilvēciskumu: “Iniciācijas scenārijos piedzimšanas simbolisms gandrīz vienmēr atrodas līdztekus Nāves simbolismam. Iniciācijas kontekstā nāve nozīmē profānā, neiesvētītā stāvokļa pārvarēšanu, kas ir raksturīgs dabiskajam cilvēkam, kurš nezina sakrālo un ir akls pret Saprātu. Iniciācijas sakraments soli pa solim paver neofītam pastāvēšanas patiesās izmaiņas, ievadot viņu sakrālā pasaulē un liekot uzņemties atbildību būt cilvēkam.” (Eliade, 1996, 164) Nāve fantāzijā, tāpat kā augstāk attīstītās mitoloģisko priekšstatu sistēmās, nereti figurē kā personificēts tēls, parasti (atbilstoši anglosakšu valodu īpatnībām) vīriešu kārtas. Tolkīna stāstā “Lapa, ko glezno Sīkulis” redzam biblisko priekšstatu par nāvi kā ceļojumu: “... tobrīd ienāca vēl viens vīrs (...) liels un garš, melnā no galvas līdz kājām. – Nāciet, lūdzu! – tas teica. – Es esmu Vedējs.” (Tolkīns, 1992, 36 - 37) Nāves tēls netiek rādīts kā bīstams, piemēram, Pračeta “antropomorfā personifikācija” Drūmais Pļāvējs, kas apveltīts ar visu folkloristisko atribūtiķu – izkapti un smilšu pulksteni, baltu zirgu un melnu liķautu, ir vairāku viņa darbu galvenais varonis, romānā „Pļāvējs” viņš pat mēģina uzteikt savu tiešo profesiju un kļūt par laukstrādnieku. Citā šī paša autora darbā, kas vēsta par saprātīgas žurku kopienas piedzīvojumiem, redzams simpātisks Žurku nāves - Kaulainās Žurkas jeb Tumšā Pīkstētāja tēls. F. Bižoras grāmatā “Trīs maģiskie akmeņi” Nāve - maza, apaļīga meitenīte depresijā piesaka streiku, kā arī satraucas par diētas nepieciešamību. F. Pulmana darbā „Dzintara tālskatis” aprakstīta pasaule, kuras iemītnieki redz savas nāves sev līdzās: “Tā visur iet līdzī, visa mūža garumā, tā ir ļoti tuvu klāt. Mūsu nāves sēž ārpusē un atvelk elpu, kad pienāks laiks, tās nāks iekšā. (...) cilvēkam piedzimstot, nāve ienāk pasaulē reizē ar viņu, un tā ir nāve, kas viņu aizved prom.” (Pulmans, 2006,



281) Taču kāda no nāvēm uzrunā arī šīs pasaules cilvēkus: “Esmu dzirdējusi par tādiem kā jūs, kas savas nāves tur no sevis pa gabalu. Jums nāves nepatīk, un tās aiz pieklājības nerādās jums acīs. Bet viņas nav nekur tālu. Kad vien jūs pagriežat galvu, nāves no jums izvairās. Kur vien jūs skatāties, viņas paslēpjas. Viņas var nolīt tējas krūzē. Vai rāsas pilienā. Vai vēja brāzmā. (..) Jums jāsaka: esi laipni aicināta, draudzēsieties!” (Pulmans, 2006, 285) Tā fantāzijas rakstnieki dažādos veidos mēģina nāves tēlu padarīt tuvu un nepieciešamu, kas atbilst nostājai attiecībā uz nāvi kā dzīves daļu.

Atšķirībā no pasakas, fantāzijas darba varonim nāvi ne vienmēr lemts izbēgt, viņa ceļš turpinās līdz pat nāvei – un arī aiz tās. Mērijas Hofmanes darba “Masku pilsēta” varonis ir mūsu pasaulē no vēža mirstošs zēns Lusjēns, kurš miegā nokļūst brīnumainajā Belecas pilsētā; nomirstot šai pasaulē, viņš spēj uz to pārcelties pilnībā. Taču nāve ir tikai atgriešanās pirmsākumos, “mātes klēpī”, dzīves turpinājums, nevis beigas. **Aizkapa pasaules**, viņsaules tēma fantāzijā traktēta no dažādiem skatpunktiem. Mītiskā attieksme pret mirušo ir ambivalenta - no vienas puses, redzam kristīgās kultūras ietekmētu cieņu, aizgājēja godināšanu, apgarotas skumjas, no otras - senāku ticējumu inspirētas bailes, kuras manifestējas tādos šausmu fantāzijas tēlos kā vampīri, zombiji, utt., šai gadījumā mirušais pārstāv htonisko pasauli, kas cenšas ielauzties dzīvo zemē un ar rituāla palīdzību jāiesloga atpakaļ viņam piederīgajā vidē. Vienu no drūmākajām ainavām piedāvā Filips Pulmans, triloģijā “Tumšās matērijas” rādot nāves pasauli kā gruvešu un atkritumu pilnu pilsētu tēraudpelēkas miglas aizklāta ezera krastā, kurā var nokļūt tikai, šķērsojot upi Hāronam līdzīga laivinieka pavadībā un atstājot aiz sevis savu dēmonu (dvēseli), līdz ar to dzīvajiem tā ir faktiski nepiepildāma iecere. Īpatnu nostāju redzam darbā “Pasakzeme”, kurā tēlotajā paralēlajā pasaulē nepastāv apbedīšana: “Mēs savus mirušos nemēdzam aprakt,” Temistokls atbildēja. “Mēs godājam garu, ne miesu, kas ir vienīgi gara mitekļis. Pēc dažām dienām ķermenis būs sairis putekļos un atgriezīsies radīšanas un iznīkšanas aprītē. Saviem mirušajiem mēs izrādām cieņu, godājot dzīvi.” (Holbeina, 1994, 173) Nereti autori apraksta arī ceļu uz viņsauli, taču parasti ne mirušā, bet dzīvā, visbiežāk burvja vai šamaņa personā, kurš tur nokļūst ar gara spēka un vīziju palīdzību. Gan Geds, gan Aragorns mēģina savā garā aizskart mirstoša cilvēka dvēseli, “sasaukt” viņu atpakaļ no ceļa nebūtībā: “Aragorna vaigs no pārguruma metās gluži pelēks, un ik pa brīdim viņš piesauca Faramiru vārdā, taču aizvien vārāk, it kā pats kur attālinātos, aizklīdis tālu tumša ielejā, saukdams vārdā kādu, kurš nomaldījies un pazudis.” (Tolkīns: 2004, 155) Šis ceļš attēlots kā bīstams gan mirušajam, ko sagaida pārbaudījumi, gan dzīvajam, kurš var iekļīst aizsaulē pārāk tālu. Aizsaules apmeklējumam atbilst arī varoņa nokāpšana pazemē kā izaicinājums htoniskajiem spēkiem. Tipiskas aizsaules ainas ir tilti, upes (Lētas atbalsis), ieeju mirušo valstī var apsargāt viens vai vairāki sargi. Atbilstoši mitoloģiskajam pasaules skatījumam, viņsaule kosmiskajā pasaules modelī, piemēram, kosmiskajā kokā, atbilst zemākajam līmenim, kristietiskajā mitoloģijā - ellei. Kristietība gan nav inspirējusi elles tēlu plašāk pieņemtajā izpratnē, rakstnieki piedāvā dažādas

versijas par elli, piemēram, K. S. Luisa darbā „Laulības šķiršana” redzam Elli kā drēgnu, skumju pilsētu, kur “laiks it kā bija apstājies tajā brīdī, kad dažās vitrīnās jau deg gaisma, bet nav vēl tik tumšs, lai priecinātu sirdi. Krēsla nekā nespēja sabiezēt par tumsu.” (Luiss, 1993, 2), taču Luiss dod arī mājienu, ka pienāks brīdis, kad tumsa tiešām iestāsies, ar to apzīmējot pasaules galu. Reizēm sastopam katolicisma iedvesmotas versijas par šķīstītavu un limbo. Tolkīna romānā elles un debesu jēdzieni netiek pieminēti, taču, runājot par Boromira nāvi, aizstāvot hobitus, ar kuru viņš izpērk savu nodarījumu pret Frodo, burvis Gendalfs saka: “Galu galā viņš izglābās.” (Tolkīns: 2003, 112) No kā izglābās – netiek teikts, taču var pieņemt, ka no ļauna pēcnāves likteņa. Par to liecina vēlākā viņa brāļa Faramira vīzija, kurā Boromira bērū laiva parādās, gaismas apņemta.

**Mirstīguma un nemirstības attiecības**, nāves nepieciešamība un neizbēgamība ir fantāzijas literatūrā bieži apskatīti jautājumi. Autoru nostāja visbiežāk atbilst mītiskās domāšanas priekšstatam par nāvi kā iluzoru, bet dzīvību kā nepārtrauktu – to apstiprina gan reinkarnācijas teorijas, gan ticība aizkapa pasaulei. Kaut gan nereti fantāzija portretē nāvi kā baisu neizbēgamību un nemirstību kā ilgu kulmināciju, bieži varonis nāvi nevis apiet, bet paceļas tai pāri, saprotot, ka dzīve un nāve ir viena cikla divas daļas. Dž.R.R. Tolkīna darbos atkārtoti uzsvērts mirstīgums kā dāvana. Harijs Poters par visu vairāk vēlas atkal ieraudzīt savus mirušos vecākus, tomēr viņa misija ir cīņa pret nemirstību alkstošo lordu Voldemortu. K. S. Luisa varonim Digorijam jāizvēlas starp mirstošās mātes glābšanu un paklausību Aslanam / Kristum. Luiss nāves varbūtību vispirms izmanto kā spriedzes radītāju: „Rītausmas ceļinieka” ceļojumā uz Pasaules malu galvenie varoņi pārdzīvo vairākas "izglābšanās par mata tiesu" - milzu jūras čūskas uzbrukumā gandrīz zaudē dzīvību viens no galvenajiem varoņiem, pelēns Rīpičīps, ceļinieki tik tikko izvairās no mānīga ezeriņa vilinājuma, kas pārvērš par zeltu visu, kas pieskaras ūdenim - nāves pastāvīgā ēna piešķir grāmatai spriedzi. Arī Le Gvina izmanto atsauces uz nāvi, lai radītu lasītājā vēlamo efektu, aprakstot Atuanas kapeņu bagātības: "Nebija ne gaismas, ne dzīvības, putekļos nesakustējās neviens zirneklis, aukstajā zemē nelodāja neviena slieka. Tikai akmeņi, tumsa un stāvošs laiks.“ Geds uzskata: "Šī ...vieta ir kā nāve" (Le Gvina: 1996, 122). Atšķirībā no Luisa un le Gvinas, kas nāves tematiku lieto kā naratīva stratēģiju, Tolkīns apraksta nāvi tieši - tā parādās kā zaudējuma un skumju nesēja. Darbā „Gredzenu Pavēlnieks” aprakstītajā Pelenoras lauku kaujā varonis Eomers redz tēvu mirstam un māsu Eovinu, šķiet, arī mirušu. Šis skats viņu satriec: “Uz brīdi viņš pārakmeņojās kā karavīrs, kuram kaujas sauciens bijis uz lūpām, kad sirdi bulta caururbusi; vaigs viņam nobālēja kā mironim un krūtīs iesvēlās tik stindzinošs niknums, ka mēle atsacījās klausīt. Viņš domājās samanījis likteņa roku. - Eovin, Eovin! – viņš beidzot iesaucās. – Eovin, kā tu šē gadījies? Kas tas par neprātu, kas par pestieļiem? Nāve, nāve, nāve! Nāve aizrauj mūs visus!” (Tolkīns: 2004, 129) Nāves psiholoģiskā efekta apraksts iespaido lasītāja emocijas un rada perfektu vidi identifikācijai. Arī Tolkīns izmanto nāvi kā naratīva stratēģiju, aprakstot Gredzena brālības izmisīgo bēgšanu no uguns dēmona Balroga

Morijas raktuvēs. Neaprakstot briesmoņa ārieni, Tolkīns ietekmē lasītāju ar skaņas aprakstu, kas atkārtota visas nodaļas garumā un kuras fonētiskais skanējums atbilst angļu valodas vārdam "nolemība" (*doom*). Visas šīs norādes šķiet apliecinām, ka nāve ir nevēlamākais, kas var notikt.

Bailes un satraukums nāves priekšā licis rakstniekiem bieži sapņot par **nemirstību** kā visu ilgu piepildījumu. Tomēr mirstīgums fantāzijas rakstniekiem jāņem vērā kā dzīves patiesība, kas savukārt iedvesmo daudz veidu, kā to pieņemt. Luiss pēcnāves dzīvi apraksta kā brīnumainu pieredzi. Aizsaules ceļinieku pavada pats Aslans: "Ai, Aslan!" izsauca veca sieviete, ieraudzījusi Lauvu pie savas slimības gultas. "Vai tu esi atnācis pēc manis?" "Aslans to apstiprina, bet piebilst, ka "tev vēl nebūs jādodas ceļojumā" (Luiss, 1997, 183). „Rītausmas ceļinieka braucienā” autors atļauj lasītājam ielūkoties aizsaules dzīvē, Aslana valstībā, kas, ņemot vērā, ka Aslans Nārnijas pasaulē reprezentē Kristus tēlu, ļauj secināt, ka Luisa pēcnāves koncepcijai ir reliģiska nokrāsa: "Daži brauciena sākumā paveci jūrnieki tagad ar katru dienu kļuva jaunāki. Visi, kas atradās uz klāja, jutās liksmi un sprigani, taču šis spriganums nevedināja uz pļāpāšanu." (Luiss: 1999, 217) Tad kuģa pasažieri ierauga visapkārt kuģim ziedošas ūdensrozes, saule atmirgo visās varavīksnes krāsās un vējš "atnesa gan smaržu, gan skaņu – mūzikas skaņu." (Luiss: 1999, 226) Ja priekšā gaida tāda zeme, nāves bailēm gribot negribot jāpazūd. Grāmatā „Pēdējā kauja” varoņi iet bojā dzelzceļa katastrofā un nonāk Aslana valstībā, kur "nekas tāds, kas ir labs, nav iznīcināts". (Luiss, 2000, 198)

Tolkīns romāna „Gredzenu Pavēlnieks” trešajā daļā lasītāju ievēd īpatnējā vietā - Sirmostā, no kuras iespējams pārcelties uz Valinoru jeb Aizrietiem. Tolkīns gan neuzstāj, ka, lai nokļūtu tur, varoņiem ir jāmirst, jo hobiti turp dodas dzīvi. Taču, tāpat kā Luiss, Tolkīns uzskata, ka mirstīgajam jāatbilst zināmām prasībām: "Kurpu jūs, saimniek?" "Sems iekliedzās, pēdīgi atskārtis, kas notiek. "Uz Ostām, Sem," Frodo atbildēja. "Un es nedrīkstu līdzi, ja?" "Tu ne, Sem. Mazākais, ne pagaidām, un ne tālāk par Ostām. Kaut gan tu jau arī esi bijis Gredzena glabātājos, lai arī īsu brītiņu. Kazi, arī tavs laiks pienāks." (Tolkīns: 2004, 349) Tolkīns pamato, kāpēc Frodo un Bilbo ir atļauts doties uz Sirmostu: viņi ir bijuši Gredzena nēsātāji un tas viņus "pārāk dziļi ievainojis" - tikai smagi cietušie drīkst doties uz Sirmostu. Pirms došanās prom Frodo saka Semam: "Tagad būsi vienā gabalā, sveiks un vesels vēl ilgus gadus." (Tolkīns: 2004, 349) Atšķirībā no Frodo, Sems nav ticis ievainots - kā jau minēts, Tolkīns asociē veselumu ar dzīvību un ciešanas, sašķeltību ar nāvi. Frodo kopā ar Gredzenu ir iznīcinājis daļu no sevis, un tikai Valinoras svētītā zeme var palīdzēt atgūties no šī zaudējuma. Arī Pulmana varoņi nāves zemē kāpj "senatnīgā airu laivā" un mūžveca laivinieka pavadībā dodas "pāri miglas ezeram. Kas tur notiek, to neviens nezina. Neviens nekad neatgriežas." (Pulmans, 2006, 282) Nāves metaforiskais raksturojums kā došanās laivā vai kuģī pāri ūdeņiem saskan ar daudzu indoeiropiešu tautu mītiskajiem priekšstatiem. Kaut gan Tolkīns to nepasaka tieši, domājams, došanās uz Sirmostu nozīmē, ka varonis vismaz daļēji mirst, un Valinoru var uzskatīt par aizsaules versiju. Taču Tolkīns min vēl kādu vietu, kuru sīkāk nav aprakstījis: "...

turp, kur nonāk visi, kas krīt kaujas laukā.” Ķēniņš Teodens mirstot saka: “Es iešu pie tēviem. Un nu pat tik dižā pulkā man nebūs par ko kaunēties. Es sacirtu melno čūsku.” (Tolkīns: 2004, 127) Elfi pēc nāves dodas uz Ereseju, bet rūķis Torins mirstot izsakās: “Tagad es dodos uz tām pilīm, kur varēšu sēdēt līdzās saviem tēviem, līdz pasaule taps jauna.” (Tolkīns, 2002, 294) – tas ļauj domāt par elfu un rūķu pēcnāves mītnēm kā šķīstītavām vai limbo. Cītu versiju par nāvi piedāvā Dž. K. Roulinga, aprakstot arku - logu uz mirušo valstību, ko aizsedz melns plīvurs, aiz kura ieejot, cilvēks neatgriezeniski pazūd. Tai pašā laikā Roulinga dod mājienu, ka aiz nāves sliekšņa ir iespējama izvēle – kavēties dzīvo vidū spoka veidolā vai “doties tālāk”, kaut gan nesaka, uz kuriem. Kāda varone apgalvo: “Nav taču tā, ka es mammu vairs nekad neredzēšu, pareizi? Tu taču dzirdēji viņus, aiz tā plīvura. Viņi vienkārši nebija redzami, tas arī viss.” (Roulinga: 2003, 432) Arī viņa akceptē nāves neizbēgamību, jo tā ir kā “došanās pie miera pēc ļoti, ļoti garas dienas... Cilvēkam, kura galvā valda kārtība, nāve ir vien nākamais lielais piedzīvojums.” (Roulinga: 2001, 289) – doma, kas apmulsina vienpadsmitgadīgo Hariju, un kuras paskaidrojums izvērsts visu nākošo grāmatu garumā.

Tāpat kā Tolkīns, arī Le Gvina sasaista **mirstīguma un veseluma** jēdzienus. Jūrzemes cikla trešajā daļā “Vistālākais krasts” runāts par nāves un atdzimšanas tēmām, stāstot par galvenā varoņa novecošanu un tai paralēlo jauna varoņa pieaugšanu - “atkal nobriešanas tēmu, bet jau plašākā kontekstā” (Le Guin, 1979, 55). Geds kopā ar nākošo Jūrzemes valdnieku ceļo uz valsts Rietumu robežām, lai noskaidrotu, kāpēc pasaulē izzūd burvestības spēks. Ceļinieki sastop degradējušos burvi, kurš varaskārē nojaucis robežu starp dzīvību un nāvi un izpostījis līdzsvaru; viņa apsēstība ar nemirstības ideju novedusi pie nespējas nomirt, “baisākas par jebkādu nāvi”. Gedam jānonāk mirušo zemē, lai durvis atkal aizvērtu. Kad Geds nelaimīgo nogalina, viņš saka: “Topi nedalāma.” (Le Gvina: 1996, 222) Šim nolūkam ziedojis savu burvju spēku, Geds simboliski mirst, jo no varena burvja ir kļuvis par parastu cilvēku. Asociējot veselumu ar mirstīgumu, Le Gvina pauž viedokli, ka mirstīgums ir pārāks par nemirstību. “Tu reiz mirsi,” arhimags Geds saka jaunajam valdniekam. “Tu nedzīvosi mūžīgi. Mūžīgi nedzīvos neviens cilvēks un neviena lieta. Bet tikai mums lemts apzināties, ka jāmirst. Un tā ir liela dāvana: patības dāvana.” (Le Gvina: 1996, 149) Nāve traktēta kā dzīves cikla sastāvdaļa, kas sastāda pasaules līdzsvaru: “Ir divas puses, Arren, divas puses, kas veido vienu veselu: pasaule un ēnu valstība, gaisma un tumsa. Divi līdzsvara pretpoli. Dzīve top no nāves, nāve top no dzīves; būdamas pretmeti, tās teicas viena pēc otras, rada viena otru un mūžīgi atdzimst. Un kopā ar tām atdzimst viss – gan ābeles zieds, gan zvaigžņu gaisma. Dzīvē ir nāve. Nāvē ir atdzimšana. Tātad kas ir dzīve bez nāves? Nemainīga, nerimtīga mūžīga dzīve? Kas gan cits tā ir, ja ne nāve – nāve bez atdzimšanas?” (Le Gvina, 1996, 166)

Mirstīgums ne tikai apzīmē personības veselumu un vienotību, bet arī cilvēcisko izjūtu gammu - līdzjūtību, sapratni, mīlestību. Mītiskajā domāšanā indivīda nemirstība tiek uzskatīta par pretdabisku – pretstatā nemitīgajam nāves un dzimšanas ciklam, kas nodrošina cita tipa - kolektīvo

nemirstību, jo mītiskajā domāšanā, kā to uzsver E. Kasīrers, esamība un neesamība nav pretstati, bet divi vienas parādības aspekti. (Meletinsky, 1998, 32) Ilgas pēc nepareizās, individuālās nemirstības ir daudzu Tumsas valdnieku, piemēram, Voldemorta, krišanas cēlonis. Dramatiskā piektās sērijas grāmatas ainā cīņā ar Voldemortu burvis Dumidors necenšas pretinieku nogalināt, un uz Voldemorta neizpratni atbild: "... tavs vājākais punkts vienmēr ir bijis tas, ka tu nesaproti, ka pastāv kaut kas daudz ļaunāks par nāvi." (Roulinga, 2003, 383) Lielākais kārdinājums, ar kādu sastopas Tolkīna varoņi, ir Gredzena piešķirtā spēja nebeidzami pagarināt dzīvi, dot mākslīgu nemirstību, kontrastā ar īsto nemirstību – pēcnāves dzīvi. Daudzi rakstnieki uzsver, ka būt mirstīgam nozīmē būt patiesi dzīvam, izdzīvojot visu cilvēcisko pieredzi. "Viss mirstīgais ir skaists," skaidro burvis P. Bīgla romānā, "vēl skaistāks par vienradžiem, kas, būdami skaistākie radījumi pasaulē, dzīvo mūžīgi." (Bīgls, 2005, 116) Ar laiku to saprot arī cilvēkā pārvērstā Vienradze, kas, atgriezusies savā īstajā veidolā, saka; "Es esmu bijusi mirstīgā, un vēl arvien daļa no manis ir mirstīga. Es esmu pārpildīta ar asarām, slāpēm un bailēm no nāves, lai gan nespēju raudāt, neko nevēlos un neceru nomirt." (Turpat, 215) Nemirstību nedod arī pēcnāves eksistēšana spoka veidā, kas nozīmē tikai "atstāt uz zemes blāvu nospiedumu, kas klīst tur, kur reiz staigājis viņu dzīvais es," atzīst spoks, kurš pēcnāves dzīves vietā izvēlējis "vārgu dzīves pakaļdarinājumu." (Roulinga, 2003, 429) Izņemot reinkarnāciju, citi nemirstības veidi izjauc pastāvošo līdzsvaru, jo bez nāves nav dzīves.

Kā redzams, dzīves pārejas ciklu, it īpaši nāves, mirstīguma un nemirstības jautājumi bieži nodarbinājuši fantāzijas rakstnieku prātus. Kaut gan nāve raisa bažas katrā cilvēciskā būtņē, autori atzīst gan tās nenovēršamību, gan nepieciešamību un savos darbos sludina dzīves un nāves vienotību kā cilvēciskās pieredzes neatņemamu sastāvdaļu.

## II. 5. Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: pasaules konteksts

Saskaņā ar E. Kasīrera teoriju, mītiskā telpa ir nevis sašķelta, bet viendabīga, viss tajā balstās uz savstarpējām atbilstībām. Viena no šādām atbilstībām ir mikro- un makrokosma uzbūves un ciklu sakarība, pastāvot atbilstībai starp astronomisko un ētisko visumu. (Meletinsky, 1998, 34-35) Ja saskaņā ar mītisko skatījumu cilvēks kā mikrokosms savā mūžā iziet noteiktus pārejas ritus, kas ir dzimšana, iniciācija un nāve, var pieņemt, ka arī makrokosma "dzīves" cikls sastāv no noteiktiem pārejas posmiem, kas šeit dēvēti par **pasaules ritiem** – tie ir pasaules radīšana (kosmogonija), krišana, glābšana un bojāeja (eshatoloģija). Pasaules riti ir nozīmīga fantāzijas literatūras sastāvdaļa, jo žanrā, kura darbība norit iztēlotās pasaulēs, šīs norises vislabāk aplūkojamas perspektīvā. Darbos visbiežāk noris pasaules cikliska atjaunotne saskaņā ar shēmu: kosmogoniskais mīts – pagātne, sezonālais mīts jeb nemitīgās atgriešanās cikls – tagadne, eshatoloģiskais mīts – nākotne. Tā kā "tikai sakralizētajā pasaulē ir zināmi organizācijas noteikumi,

kas attiecas uz telpas un laika struktūru“ (Toporovs, 1993, 82), šo ritu klātbūtne un atkārtotās ļauj pieņemt, ka žanra struktūra ir mītiska, bet pasaules skatījums sakralizēts.

## II. 5. 1. Kosmogoniskais mīts: pasaules radīšana

„Tā kā mītpoētiskajā domāšanā objekti tiek noteikti operacionāli (Kā tas pagatavots? Kā tas radies? Kāpēc?), tad pasaules aktuālā aina neizbēgami saistīta ar kosmoloģiskajām shēmām,” norāda krievu zinātnieks V. Toporovs. (Toporovs, 1993, 86). M. Eliade uzskata kosmogonisko mītu par visu mītisko stāstījumu esenci, jo kā stāsts par izcelšanos tas ir paradigmatisks visu citu mītu kontekstā. Kosmogoniskā mīta būtība ir nesakārtotās pasaules telpas - haosa kosmizēšana, kustība “no tumsas uz gaismu, no ūdens uz cietzemi, no tukšuma uz matēriju, no amorfa stāvokļa uz struktūru, no iznīcības uz radīšanu.” (Meletinsky, 1998, 186). Radīšanas akta atspoguļojums mītā tradicionāli sākas vai nu ar aprakstu par to, kas bijis pirms radīšanas, t.i., haosu, vai ar demiurga aktivitāšu raksturojumu, ievērojot stingru norišu secību – laiktelpas iedibināšana, stihiju un pasaules sfēru nošķiršana, debess spīdekļu, citu telpisku objektu un dzīvo būtņu radīšana. Tādējādi tiek iedibinātas gan pamata binārās opozīcijas (debess – zeme), gan dzīvo būtņu gradācija. Ar radītā pilnveidošanu nodarbojas jau radītie palīgspēki - gari, zemākas kārtas dievības. Antropogoniskais mīts ir radīšanas pēdējais posms, ar to noslēdzas kosmogonija un sākas cits vēstījums, kas aizpilda radīto laiku ar varoņu aktivitātēm. (Mitoloģijas enciklopēdija, 1994, 104 – 105)

Kosmogoniskā mīta atstāsts vai atsauces uz to ir nozīmīga klasiskās fantāzijas darbu sastāvdaļa. Visbiežāk iztēlotā visuma telpiskie un laiciskie parametri un pasaules struktūra tiek atspoguļota tekstā kā sekundārie stāstījumi (piemēram, varonim tiek stāstīta sena teiksma) vai kā “nejaušas” autora vai varoņu piezīmes. Taču vairākos darbos sastopam arī pilnīgi vai daļēji izstrādātu radīšanas stāstu. Kosmogoniskais mīts palīdz novērtēt pasaules pilnīgumu un dod perspektīvu, no kuras novērtēt gan laiktelpu, gan varoņa meklējumus, tāpēc tas raksturīgs visizstrādātākajiem fantāzijas darbiem un nereti aizņem atsevišķu grāmatu.

Viens no bieži izmantotiem mītiskajiem faktoriem ir augstāk attīstītajām mitoloģiskajām sistēmām raksturīgā radīšana ar vārda un / vai domas palīdzību “no nekā”, nevis ar fizisku aktu, izmainot jau esošo. Šādi radīšanas stāsti atrodami Tolkīna leģendu ciklā “Silmarilliona” un K. S. Luisa „Nārnijas hroniku” pirmajā grāmatā “Burvja māsasdēls”. Abiem autoriem kā kristiešiem Radīšanas pamatmodelis bija ietverts Bībeles pirmajā Mozus grāmatā. Taču abi fantasti smeļas arī no platonisma filozofijas uzskata par mūziku kā Visuma harmonijas izteicēju, jo abu stāstu pamatā ir pasaules radīšana kā muzikālas harmonijas akts. Mijoties bibliskajam un platoniskajam skatījumam, Viduszeme un Nārnija tiek radītas ar trīs pamatprincipiem - domu, mūziku un Vārdu.

“Silmarilliona” atklāj lasītājam ne tikai sekundārās pasaules pilnību, bet arī autora katolisko ticību. Ideja par radīšanas aktu kā dziesmas un domas apvienojumu parādās jau „Silmarillionas” ievadā, kad Augstākais Dievs Iluvatārs jeb Eru neesamībā un no nekā rada “domu bērņus” Ainurus (erceņģeļus), kuri, tālāk attīstot muzikālas tēmas, rada Zemi: “Iesākumā bija Eru, vienīgais, kurš Ardā tiek dēvēts par Iluvatāru, un viņš radīja Ainurus, kas bija viņa domas bērņi, un tie bija ar viņu, pirms tika radīts viss pārējais. Un viņš runāja ar tiem, ar saviem stāstiem dāvādams tiem iedvesmu radīt mūziku, un tie dziedāja viņam un tas darīja viņam prieku. (...) Un mūzika un tās atbalss ieplūda Tukšumā un tas vairs nebija tukšs.” (Tolkien, 1984, 3 - 4) Tolkīns modificē biblisko radīšanas stāstu, ļaujot radīšanā piedalīties “eņģeļiem”, taču izvairās no gnosticisma, liekot Iluvatāram būt par vienīgo inspiratoru. Ainuru izdziedāto Iluvatārs rada realitātē ar Vārdu: “Raugiet savu mūziku!” Visā, ko rada, Eru iedvēš Nedziestošo Liesmu - radošā spēka esenci. Vairākposmu radīšana atspoguļojas faktā, ka pirms cilvēkiem tiek radīti elfi, kas ekvivalenti ar pirmsenčiem un, tāpat kā cilvēki, tiek dēvēti par Iluvatāra bērņiem. Elfus un cilvēkus Iluvatārs rada gara apveidā, bez fiziskās formas, vēlāk šo domu materializējot. Elfi, iespējams, pārstāv cilvēces statusu pirms grēkā krišanas - būdami nemirstīgi, tie nav pakļauti slimībām un vecumam, viņiem piemīt spējas un zināšanas, kas tālu pārsniedz jebkuru cilvēku, tomēr viņiem trūkst Iluvatāra īpašās dāvanas cilvēkiem – mirstības. Cilvēku kā pirmo mirstīgo radīšana iezīmē pirmlaika beigas. Pēc radīšanas uz Viduszemi to pārvaldīt dodas jaunākie Ainuri - Valāri, kas uz zemes parādās kā pusdievišķas, titāniskas būtnes. Valāriem ierodoties uz Zemes, tā ir bezveidīgs objekts, ko tie sāk pārveidot, turpinot Iluvatāra radīšanu. Tolkīna mitoloģijas Zelta laikmeta pārstāsts aizņem darba “Silmarilliona” pirmo daļu.

Burtiskāku interpretāciju bibliskajai tēmai sniedz Luiss, izspēlējot Radīšanas stāstu grāmatā “Burvja māsas dēls”. Darba varoņi, 20. gadsimta sākuma angļu bērņi nonāk vēl neradītajā, klusajā, tumšajā Nārnijā, taču šai tukšumā potenciāla pasaule gaida savu piedzimšanu – bērņi jūt cietu pamatu zem kājām. Līdzīgi kā bibliskā radīšana sākas it kā no nekurienes: Gen 1:2-3: "Zeme bija neiztaisīta un tukša, un tumsa bija pār dziļumiem. Un Dievs sacīja: "Lai top gaisma", Nārnijas radīšana sākas tumsā ar balss palīdzību: “Tumsā beidzot kaut kas notika – bija sākusi dziedāt kāda balss. Dažreiz pat šķita, ka tā strāvo šurp no visām pusēm. Reizēm tā it kā cēlās augšup no pazemes. Vārdu dziesmai nebija un pat īstas melodijas ne. Tomēr neapšaubāmi tā bija visskaistākā skaņa, kādu viņš jebkad bija dzirdējis.” (Luiss, 1996, 96 – 97) Dziesmai pievienojas citas balsis - jaunradītās zvaigznes, zvaigznāji un planētas, kas atgādina Ījaba grāmatā 38:7 minēto poētisko radīšanas aprakstu, "kad visas rīta zvaigznes kopā dziedāja." Kā pēdējais no debess ķermeņiem uzlec saule, un kļūst redzams dziedošais Lauva – Aslans. Gaismas, zvaigžņu un saules radīšanai seko augu un dzīvnieku "izsaukšana" no zemes. Norādot uz saistību starp Aslana dziesmas tonalitātēm un radītajām lietām: “Kad (Lauva) izdziedāja vieglu, ātru pasāžu, viņa nemaz nebija pārsteigta, redzot, ka visapkārt no zemes izbāž galviņas prīmulas.” (Luiss, 1996, 103 - 104), kļūst

skaidrs, ka Aslana radītais vispirms tapis viņa iztēlē un dziesma tās iedzīvina realitātē. Sevišķi dzīvīgs tonis rada uzkalniņus, no kuriem izspurdz priekpilni dzīvnieki, putni un kukaiņi: “Kur vien acs sniedzās, no zemes ārā spraucās pauguriņi, cits nebija lielāks par kurmja rakumu, cits kā ķerra, bet cits jau mājiņas lielumā. Un pauguri kustējās un brieda, līdz pārsprāga. No tiem izbira irdena zeme, kurā kustējās dzīvas radības.” (Luiss, 1996, 110) Te Luiss apspēlē bibliskā Radīšanas stāsta teikumu: “Lai *zeme izdod* dzīvus radījumus pēc viņu kārtas, lopus, rāpuļus un zemes zvērus pēc viņu kārtas.” (Gen. 1:24) Pēc Nārnijas radīšanas Aslans modina dzīvās radības: “Kaut kur no debesu velves vai no paša Lauvas izšāvās it kā uguns, kas tomēr nevienu neapdedzināja. Bērni juta, kā ķermenī saviļņojas ik asins lāse, kad nekad agrāk nedzirdēta, dziļa un nepakļāvīgi valdonīga balss iesaucās: - Nārnija! Nārnija! Nārnija! Mosties! Mīli! Domā! Runā! Lai tavi koki prot staigāt! Lai tavi zvēri prot runāt! Lai tavi ūdeņi ir dievišķīgi!” (Luiss, 1996, 112- 113) Zvēriem Lauva iedveš dvēseli ar elpas palīdzību, kas atbilst radīšanas stāstam 1. Mozus grāmatā 2:7: “Un Dievs Tas Kungs radīja cilvēku no zemes pīšļiem un iedvesa viņa nāsīs dzīvības dvasi”; tādējādi Luiss pielīdzina dzīvnieku radīšanu Nārnijā cilvēka radīšanai - tāpat kā cilvēkam, Runājošajam dzīvniekam ir dota brīvā griba, viņam tiek uzticēta jaunradītā pasaule: “Es jums dodu šo Nārnijas zemi uz mūžiem es atdodu jums šos mežus, šos augļus, šīs upes. Es jums atdodu zvaigznes, un es jums atdodu sevi pašu. Arī mēmie zvēri, kurus es neesmu izvēlējis, ir jūsu. Izturieties pret viņiem labi un kopiet tos, bet nesāciet dzīvot un uzvesties kā viņi, jo tad jūs vairs nebūsiet Runājošie Zvēri. No viņiem jūs esat nākuši, un pie viņiem jūs atkal varat atgriezties.” (Luiss, 1996, 114 – 115).

Ne visos fantāzijas darbos kosmogoniskais mīts attēlo biblisko radīšanas stāstu. Ursulas le Gvinas Jūrzeme neatminamos laikos iznirusi no okeāna, radot analogiju ar pirmatnējā Okeāna jēdzienu kā visa esošā pirmsākumu un neizzināmo haosu (Meletinsky, 1998, 187). Jūrzemi no jūras dziļumiem izceļ pūķis Segojis un ar Senvalodas palīdzību rada dzīvību, nosaucot lietas to īstajos vārdos – gudrība, ko saglabā pūķu un pūķcilvēku ciltis. Cilvēki rada citas valodas, kurās ir iespējams melot, un tādējādi uz mūžiem iepinas ļaunā un labā apziņas nemitīgajā ritējumā.

Kosmogoniskā mīta atzarojumi ir **astrālais un solārais** mīts. Astrālo mītu savos darbos iekļauj gan Tolkīns, gan Luiss. Luiss piedāvā versiju par zvaigžņu antropomorfizāciju – zvaigznēm kā cilvēciskām būtnēm, kas nokalpo savu laiku un pensionējas: “Zvaigznes tajā pasaulē nav lielas, dzirkstošas bumbas kā mūsējā. Tās ir cilvēki. Tāpēc tagad (varoņi) redzēja veselās gūzmas dzalkstošu cilvēku, visus ar gariem matiem kā degošs sudrabs, rokās tiem bija līdz baltkvēlei nokaitēti metāla šķēpi, un šie tēli joņoja lejup (..) no melnā gaisa ātrāk nekā krītoši akmeņi”. (Luiss, 2000, 168) Debesu ķermeņi tiek apzīmēti ar vārdu “augsto debesu diženie valdnieki” un traktēti, ne tikai portretēti, kā dzīvas būtnes – tās klausā Aslana saucienam, tās spēj nogrēkoties un tikt par sodu atceltas no amata, radīt pēcnācējus (Nārnijas karalienes dzīslās “ritējušas zvaigžņu asinis” (Luiss, 200, 63)). Zvaigznes ir zināmā mērā ekvivalentas Tolkīna Ainuriem, radītas kā pirmās būtnes un



tiek pirmās sauktas mājup pasaules beidzamajā stundā. Kad gaidāma Aslana atgriešanās Nārnijā, pareģis saka: “Ja viņš patiešām būtu ieradies, viss lielais zvaigžņu pulks savā žēlastībā viņam par godu būtu sanācis vienkop.” (Luiss, 2000, 26) Tomēr Luiss izvairās no astroloģiskām norādēm: “Viņš nav zvaigžņu kalps. Viņš ir to Radītājs.” (Turpat) Tolkīns iekļauj mītu par zvaigznāju kā mitoloģisko varoni savā stāstā par jūrasbraucēju Earendilu, kas dzīves noslēgumā ar pārdabiskās gaismas akmeni Silmarilu pierē tiek uzņemts debesīs kā mūžīga vadzvaigzne. Šo mītu turpina arī “Gredzenu Pavēlnieks” - Galadrielas piala, kurā ietverta Earendila gaisma, sargā ceļiniekus, atvairā briesmoņus un simboliski sasaista senos un jaunlaiku varoņus. Astrālā mīta pēdas redzam arī pieņēmumā par debess spīdekļu kustības ietekmi uz pasaules un cilvēces likteni. Savukārt solārais mīts fantāzijā funkcionāli pārklājas ar nākošajā nodaļā raksturoto sezonālo mītu, jo solārā mīta pazīmes piemīt daudziem fantāzijas stāstiem par varoņiem, sevišķi nākotnes valdniekiem, kas ilustrē mītisko priekšstatu par valdnieku kā svēto. Saskaņā ar Mirču Eliadi, “Daudzām heroiskajām mitoloģijām ir saules struktūra. Varonis tiek pielīdzināts Saulei. Līdzīgi Saulei viņš cīnās ar tumsu, nokāpj Nāves valstībā un kā uzvarētājs iznāk no tās.” (Eliade, 1996, 135 – 136)

## II. 5. 2. Sezonālais mīts: pasaules krišana un glābšana

Varoņa meklējums lielā daļā fantāzijas darbu demonstrē sezonālā mīta pārfrāzējumu, varonim ieņemot mirstošās un atdzimstošās dievības lomu, jo meklējums kā pasaules glābšana vienmēr orientēts uz globālo, nevis personisko līmeni. Līdz ar to varoņa iniciāciju var pielīdzināt sezonālās dievības nāvei un atdzimšanai, kas, atspoguļojot gadalaiku maiņu, norit mītiskajā laikā, un ko papildina dažādas sakralizētas darbības. Reizēm, īpaši kristīgās fantāzijas darbos, redzam arī dievības, ne tikai varoņa, nāvi un atdzimšanu, kā tas notiek „Nārnijas hronikās”<sup>24</sup>. Sezonālais mīts aizpilda laiku starp kosmogonisko un eshatoloģisko cikla daļu un ir sastopams arī tajās fantāzijas žanra grāmatās, kur pasaules radīšanu un bojāeju neredzam. Taču primārais nosacījums, kas pieprasa pasaules glābšanu, ir konflikta esamība starp labo un ļauno - sezonālā mīta nepieciešamību fantāzijā nosaka radītās **pasaules deformācija un atjaunošanas nepieciešamība**. Tāpēc darbos, kur redzam izvērstu kosmogoniju, tiek raksturota arī Krišana - deformējošā elementa rašanās.

Tolkīna radīšanas stāstā Ainuru mūzikas harmoniju iztraucē lepnās būtnes, viena no Ainuriem - Melkora vēlme dziedāt tikai par sevi, un tā rodas pirmais konflikts: “...mūzika, ko viņš radīja, vairs nesaskanēja ar Iluvatāra stāstu, jo Melkors mēģināja izcelt mūzikas spēku un spozmi tai stāsta daļā, kas bija saistīta ar viņu pašu.” (Tolkien, 1984, 4) Zīmīgi, ka Melkors nav sākotnēji ļauns – tas apliecina Tolkīna katolisko pārliecību par to, ka pasaule tikusi radīta laba, pretstatā maniheisma duālismam. Par luciferisku figūru Melkoru padara autonomijas alkas, lepnums un

<sup>24</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 3. daļas 4. nodaļas 2. apakšnodaļu „Kristīgās fantāzijas žanra īpatnības”.

vēlme piesavināties Iluvatāra radošo spēku: “Viņš bieži vien bija vienatnē devies Tukšumā meklēt Nedziestošo Liesmu, viņš kāroja pats aizdegt ar to radības. (..) Bet vienatnē viņam uzmācās domas, citādas kā pārējo domas. Dažas no šīm domām tagad viņš atgāzta viņa mūzikā, tas nomāca tos, kas muzicēja viņam līdzās - viņu domas bija iztraucētas un mūzika kļuva saraustīta, bet daži sāka piebalsot Melkora mūzikai un drīz melodijas pazuda vētrainas skaņas jūrā.” (Tolkien, 1984, 4 – 5) Iluvatārs ir vienīgais, kas spēj radīt, Melkors - tikai sakropļot. To vēlāk apstiprina Frodo: “Tumsības spēki, kas orkus savairojuši, prot tikai mēdīties un pakaļdarināt, nevis radīt ko jaunu un īstenu. Manuprāt, tie orkus nemaz nav dzemdinajuši – tikai sagandējuši un sapostījuši.” (Tolkien, 2004, 209) Melkora iejaukšanās sagandē pasauli vēl pirms cilvēku un elfu radīšanas: “Un beidzot likās, ka Iluvatāra troņa priekšā vienlaicīgi attīstās divas melodijas. Viena bija dziļa, plaša un skaista, bet lēna un neizmērojamu skumju pilna, un no šīm skumjām izauga tās skaistums. Otrā tagad bija sasniegusi pilnību, bet tā bija skaļa un tukša un nebeidzami atkārtojās, tai piemita maz saskaņas, bet drīzāk gan trokšņains unisons, itin kā daudz tauru pūstu vien dažas notis. Un tā mēģināja nogremdēt otru tēmu ar savas balss nežēlību, bet šķita, ka tās visspožākās notis bija otrās paņemtas un ieaustas tās pašas skanīgajā plūdumā.” (Tolkien, 1984, 5 – 6) Pretestība rada Krišanu, savukārt Krišana nodrošina to, ka risinās mīts - stāsts par cīņu ar tās sekām. Šis primārais konflikts veido Viduszemes vēsturi. Nespēdams radīt un redzēdams arvien jaunas brīnumainas lietas, ko veidojuši citi Valāri, Melkors spītībā posta radīto. Viņš pārvilina savā pusē Maijārus, tai skaitā Sauronu, un izkropļo Iluvatāra radību, veidojot tādus monstrus kā orki un balrogi. Valāri Melkoru sagūsta un izgrūž Nebeidzamajā Tukšumā, kur tam jāpaliek līdz Viduszemes pēdējai kaujai - pasaules galam. Taču "meli, ko Melkors (..) sēja elfu un cilvēku ausīs, ir sēkla, kas nemirst, un nevar tikt iznīcināta; un arvien un no jauna tā dzen asnus, un tā nesīs tumšus augļus līdz pat pēdējai dienai". (Tolkien, 1984, 320) Tātad fantāzijā pastāv ļaunuma gradācija - primārais ir luciferiskais (kritušā eņģeļa) ļaunums, kas vēlāk inspirē sev pakļautās ļaunā kategorijas – faustisko (kritušos varoņus – Sarumanu u.c.), mītisko (naidīgās būtnes, piem., orkus) un, beidzot, sabiedrisko (ļaunuma potenciālu katrā atsevišķā tēlā) ļaunumu. Krišana un globālais duālisms liek pamatus fantāzijas mītam par mūžīgo atgriešanos.

K. S. Luisa Nārnijā atbilstoši bibliskajam radīšanas stāstam ļaunums izjauc perfekto harmoniju uzreiz pēc radīšanas. Ļaunumu personificē Baltās raganas, brīnumskaistas, nežēlīgas sievietes tēls, kurai ir “dievišķa izcelsme un viņa nepazīst ne vecumu, ne nāvi”, kuras īstā seja ir čūska un kura ienīst Aslana radīto pasauli no pirmā acumirkļa: “Kopš pirmajām dziesmas skaņām viņa nojauta, ka visa šī pasaule ir pilna ar burvību, kas ir citādāka nekā viņējā un daudz stiprāka par to. Viņai tā likās nīstama.” (Luiss, 1996, 98) Tāpat kā Lucifera tēls, ragana eksistē jau pirms radīšanas, bet tai spēku dod cilvēka kļūme: "Šī jaunā, tīrā pasaule, ko es esmu jums devis, nav nodzīvojusi pat septiņas stundas, kad tajā jau ienācis ļaunums; un to pamodinājis un atvedis šurp šis Ādama dēls." (Luiss, 1996, 132) Digorijam, kurš ir atbildīgs par ļaunuma uzmodināšanu, tas arī

jāpalīdz neutralizēt - tas sasauca ar 1. Kor 15:21: "Jo, kā caur cilvēku nāve, tā arī caur cilvēku miroņu augšāmcelšanās." Digorijam jāatgādā maģisks ābols no Rietumu dārza, kas atbilst Ēdenes dārza stāstam. Ragana uzņemas čūskas lomu, kārdinot zēnu augli nogaršot pašam vai nogādāt to mirstošajai mātei: "Vai tu zini, kas tas ir par augli? Tas ir mūžīgās jaunības auglis. Apēd to, zēn, apēd." (Luiss, 1996, 155) Taču, atšķirībā no sava tālā pirmsenča, Digorijs kārdinājumu pārvar un "juta, ka tagad spēj skatīties Lauvam tieši acīs" (Luiss, 1996, 160), kas kontrastē ar Ādama vainas apziņas motivēto slēpšanos Ēdenē. Tas daļēji saskan ar Mirčas Eliades definēto nemirstības mīta shēmu, kur teikts, ka varonim mūžīgās jaunības meklējumos jānonāk pie mītiska koka ar zelta augļiem un jāuzvar to sargājošie briesmoņi. (Eliade, 1996, 129) Taču zēns atsakās no kārdinājuma iemantot nemirstību un izpilda uzdevumu, aiznesot augli tam, kurš lūdzis to sagādāt – Aslanam : mītiskais, vardarbīgais inicēšanās veids aizstāts ar kristīgi altruistisku darbību. No ābola sēklas izaug brīnumains koks, kurš kļūst par Nārnijas aizsardzību: "Ragana pieņemsies melnās maģijas spēkā. Taču, kamēr zels šis Koks, viņa (..) neuzdrīkstēsies tam tuvoties pat simt jūdžu attālumā, jo Koka smarža, kas jums nes dzīvību, prieku un veselību, viņai nozīmē šausmas, izmisumu un nāvi. Viņa ir apmierinājusi savas sirds vēlmi: iekarojusi nenogurstošu spēku un kā dievietes iemantojusi dzīvi bez nāves. Katrs dabū, ko vēlas, bet ne vienmēr tas sagādā prieku" (Luiss, 1996, 167 – 168), jo ragana, tāpat kā Ieva, ābolu ēdusi neīstajā vietā un laikā. Aslans ļauj Digorijam aiznest koka augli mātei, kas liek domāt par to kā paradīzisko dzīvības koku. Nārnijas tronī Aslans nosēdina necilu Londonas Važoni, lai tas valdītu pār jaunradīto zemi un nosauktu vārdos tās radījumus. „Nārnijas hronikas” turpinās ar sezonālo mītu dažādās variācijās - šo mītu tālāk risina gan dievības (Aslana) nāve un augšāmcelšanās, gan katra varoņa izešana caur simbolisku vai īstu nāvi pasaules pārradīšanas ciklos, jo ik pēc laika jānāk varonim, lai atkārtotu radīšanas aktu līdz tās bojāejai. Pasaules galā varoņi atkal nonāk Rietumu dārzā, kura augļus šoreiz drīkst plūkt bez bažām – cilvēce ir atgriezusies statusā pirms Krišanas. Tā fantāzijas darbos redzam, kā mītiskais zelta laikmets, Ēdenes dārzs, ciešanu un pārdzīvojumu rezultātā pārtop Atgūtajā paradīzē.

Bez kosmogoniskā mīta, kas ietver Krišanas motīvus, nevar sākties varoņa meklējums – sezonālais mīts, kura semantika un struktūra cieši saistīta gan ar kosmogonisko, gan iniciācijas mītu. Harmoniskā, jaunradītā pasaule destruktīvā faktora ietekmē ir kļuvusi par haosu, ko no jauna kosmizēt var tikai kultūrvaroņa iejaukšanās. Šī mīta ietvaros varonis uzņemas dievības lomu, kuras "rituālā nomiršana un atdzimšana dominē pār varoņa paša arhetipiskajām iezīmēm" un kura „atdzimšana nodrošina pasaules kārtību." (Мелетинский, 1994, 29) Sezonālais mīts ilustrē nepārtraukto mītiskajā laikā notiekošo dievišķā cīņu ar haosa spēkiem - pasaules pārradīšanas procesu. Fantāzijas stāsts tādējādi, identiski mītiskajam, ir mūžīga variatīva atkārtotāšanās, kur pamatstruktūra ir nemainīga, bet daudzveidību nodrošina atsevišķie varianti. Sezonālā mīta stingri noteikto struktūru (varoņa izešana no ikdienišķās pasaules - cīņa ar viņpasaules spēkiem - uzvara -

objekta iegūšana, kas nepieciešams, lai atjaunotu labklājību, - atgriešanās) redzam jau senākajos mītos par varoņa cīņu ar pūķi, htonisko dēmonu vai dievību, kas iemieso dabas destruktīvos spēkus, varoņa miršanu / nonākšanu pazemē, atgriešanos un uzvaru, kas sakrīt ar dabas ciklisko atjaunotni. Šo mītu kalendāro dabu redzam arī fantāzijā, kur gadalaiku maiņa bieži korelē ar cilvēka dzīves cikliem (dzimšanu, laulību, nāvi), arī meklējuma stadijas sakrīt ar zīmīgu gadalaiku vai dienas solāro ciklu maiņu, jo jau dabas norisēs iekļautas sakarības ar notiekošo pasaulē. Sezonālā mīta pamatā ir auglības un karaļvaras atjaunošanas rituāli – varoņmīti un fantāzijas darbi bieži noslēdzas ar laulībām un / vai karaļa kāpšanu tronī (Aragorna kronēšana un laulības „Gredzenu Pavēlnieka” noslēgumā, četru bērnu kronēšana „Nārnijas hroniku” otrās daļas finālā). Svētki par godu šiem notikumiem ir sakrāls rituāls, veltīts laika un pasaules atjaunošanai, atzīmējot kritisko brīdi: pāreju no vecā uz jauno – gadu, gadalaiku vai, kā tas notiek „Gredzenu Pavēlniekā”, veselu laikmetu.

Sezonālā mīta sākotne parasti ir neauglīgais laiks, kad ainavā valda melnbaltas krāsas – tas atspoguļo zemes pakļautību ļaunam valdniekam, kurš reprezentē nāvi un iznīcību. Tā ir simboliska atgriešanās sākotnējā haosā, kas nepieciešama, lai varētu notikt pārradīšana. Tāpēc meklējuma uzsākšanai rakstnieki iecienījuši pārmaiņu gadalaikus – rudeni un pavasari. Nortrops Frajs uzsver, ka varoņa sakāvi, tumsas un sala triumfu mīts atspoguļo “ziemas” motīvus. Darba “Nārnijas hronikas” aizsākumā varoņi nonāk Raganas noburtajā Nārnijā, kur “vienmēr ir ziema un nekad nav Ziemassvētku” (Luiss, 1997, 36), t.i., nepienāk ziemas saulgrieži ar cerību uz gaismas atgriešanos. Raganas tēlā Luiss iekļāvis īpatnēju bibliskās mitoloģijas un dievietes kulta sakausējumu - raganu “laidusi pasaulē ciltstēva Ādama pirmā sieva Lilita, kas bijusi viena no džiniem” (Luiss, 1997, 67). Šeit Luiss izmantojis senu leģendu, saskaņā ar kuru Lilita atteikusies pakļauties Ādamam, neļaujot realizēties auglībai un zemes piepildīšanas plānam. Luisa pasaulu auglības centrā, Starppasaļu Mežā Ragana jūtas nelāgi: “...daudz bālāka – no skaistuma gandrīz nekas nebija palicis pāri. Saliekusies viņa likās cīnāmiēs pēc elpas, it kā šīs vietas gaiss viņu slāpētu nost” (Luiss, 1996, 67) - leknuma atmosfēra auglības noliedzēju gandrīz nogalina. Baltās Raganas otrā inkarnācija naidu pret auglību demonstrē, maija svētku kulminācijā nogalinot zemes karalieni un pakļaujot tās dēlu. Mūžīgu ziemu valstij uzsūta arī Terija Pračeta pasakzemes karaliene, bet Tolkīna Viduszeme cieš no simboliskas „ziemas” - neauglības un novecošanas. Ents Kokubārzda sūdzas: “... entulīšu, kā jūs teiktu – bērniņu, nav bijis jau briesmīgi daudz gadu” (Tolkīns, 2003, 86), arī rūķu ciltī nav daudz sieviešu un mazuļu, un pat lepņajā Minastirītas pilsētā “bērnu allaž bijis daudz par maz” (Tolkīns, 2004, 35). Harija Potera varoņdarbi vienmēr norisinās ap vasaras saulgriežiem. Ļaunais burvis Voldemorts augšāmceļas 24. jūnija naktī, kad dienas sāk kļūt īsākas - norāde uz burvi kā tumsas, iznīcības spēku vēstnesi. (Roulinga varoņiem piešķīrusi arī diametrāli pretējus dzimšanas datumus – Harijs ir dzimis vasaras karstākajā periodā, 31. jūlijā, Voldemorts – 31. decembrī, aukstuma kulminācijā.) Šai tumsas laikā dzimst cerība – varonis uzņemas meklējumu. Zīmīgs ir arī Frodo

ceļojums, lai uzveiktu Sauronu, kas sākas rudenī un aizņem gada tumšāko daļu, no septembra līdz martam (no Rivendellas varonis dodas ceļā ziemas saulgriežos - 25. decembrī).

Meklējuma gaitas centrālā sastāvdaļa ir varoņa nonākšana pazemē<sup>25</sup>, nāves pasaulē, “briesmoņa vēderā”, kur varonis ir miris līdzšinējai realitātei. Tā ir simboliska atgriešanās mātes klēpī / nomiršana un apbedīšana, kas ir iniciācijas rituāla daļa: “Simboliski visa pasaule kopā ar neofītu atgriežas kosmiskajā Naktī, lai tiktu radīta no jauna, tas ir, lai atdzimtu.” (Eliade, 1996, 167) Šī akta svarīgumu redzam Tolkīna darba “Hobits” epizodē, kur pārbiedētais hobits Bilbo stāv pie ieejas pūķa alā: “Soļi, ko viņš spēra uz priekšu no šīs vietas, bij drosmīgākie visā viņa mūžā. Grandiozie notikumi, kas sekoja pēc tam, bija tīrais nieks pret šo brīdi. Īsto cīņu viņš izcīnīja te tunelī viens pats.” (Tolkīns, 2002, 220) Nokāpšana pazemē apzīmē arī varoņa iedziļināšanos sevī. Varoņa pienākums ir pieveikt pazemē mītošo htonisko briesmoni, kurā Nortrops Frajs saskata sterilitātes simbolu, kas jāuzveic, lai nodrošinātu zemes auglību (Frye, 2000, 189) un atdzimt / atgriezties, vedot sev līdz nepieciešamo atklāsmi un / vai lietu / personu. Tā Geds nokāpj Atuanas kapenēs, Frodo Morijas raktuvēs, Harijs Noslēpumu kambarī. K. S. Luisa „Nārnijas hroniku” sestajā grāmatā ļaunas raganas aizviltais princis Rilians desmit gadu mitinās tumšā pazemē un virszemē rādās tikai, tērpts melnās bruņās, nesot vairogu bez devīzes, aizmirsis savu vārdu, izcelsmi un pagātņi - tātad identitāti. Pazeme raksturota kā nāvei līdzīga miega valstība, ko pilda “mierpilnas skumjas”: “Te nebija putnu, nečaloja ūdens. Nebija jaušama arī (..) elpa.” (Luiss, 2000, 140 – 141) Raksturīgs arī pazemes iemītnieku rituālās sasveicināšanās teksts: “Daudzi nogrimst Zemzemē, un maz ir tādu, kas atgriežas saules apspīdētajās zemēs.” (Luiss, 2000, 146) Ik nakti princis tiek piesiets pie sudraba krēsla, kas atgādina Aīda piedāvāto sēdekli grieķu mīta varoņiem Tēsejam un Peititojam (Kūns, 1985, 178) – sēdekli, kurā apsēžoties, čūskas apvij to locekļus un varoņi aizmirst, savu izcelsmi un mērķus, tāpat kā Rilians tos aizmirst čūskveidīgās raganas iespaidā. Pieveicot raganu un atgūstot atmiņu, uz prinča vairoga atkal parādās devīze – sarkans lauvas attēls, Nārnijas Aslans, kas apliecina, ka krīze ir pārvarēta un identitāte atgūta. Tagad varonis spēj pamest pazemi.

Sezonālo mītu ilustrē arī darba “Gredzena pavēlnieks” sižets, kurā pētnieks Hjū Kīnens saskata tipisku auglības un sterilitātes spēku cīņu. Tam pamatojumu Kīnens saskata faktā, ka darba galvenie varoņi hobiti sevī apvieno bērna kā nākotnes paaudzes un truša kā auglības simbola (sal. *hobbit* – *rabbit* (angl. trusis)) īpašības, tādējādi veidojot spēcīgu pretstatu mehāniskajam un nedabiskajam. (Keenan, 1970, 66) Pētnieks mēģina analizēt Tolkīna darbu uz Freida teoriju pamata, apgalvojot, ka gredzens simbolizē sievišķo, tātad Frodo pirksta kopā ar gredzenu nokošana apzīmē varoņa kastrāciju, no kā izriet Frodo pasivitāte tālākajā romāna darbībā, kā arī fakts, ka Frodo tā arī neaprecas, bet pamet Viduszemi, atstājot dārza kopšanu un bērnu audzināšanu par sevi daudz vitālākajam Semam. Šādas interpretācijas pamatojumam tomēr vajadzētu daudz plašāku pētījumu.

---

<sup>25</sup> Par šo jautājumu skat. arī darba 2. daļas 6. nodaļas 2. apakšnodaļu „Ainavas objekti kā metafiziskas figūras”.

Sezonālā mīta nobeigums ir gaismas triumfs: “Inicējamais ir atdzimis jaunā, sakralizētā pasaulē un jaunam esamības veidam, kas padara iespējamu izziņu.” (Eliade, 1996, 162) Ar Aslana, Nārnijas Kristus figūras parādīšanos mūžīgajai ziemai pienāk gals un iestājas pavasaris – šeit redzam gan Luisa interpretāciju par bibliskiem notikumiem (Aslans ierodas ap to pašu laiku, kad Ziemassvētku vecītis, un īstais pavasaris iestājas pēc viņa augšāmcelšanās, t.i., Lieldienām), gan mītisko uzskatu par neauglības, nāves un sastinguma laikmetu, kam punktu pieliek varoņa nāve un atdzimšana, šeit Aslanam kā dievībai aizvietojot varoni. Frodo meklējums kulminē pavasara atmodā, kam seko visbagātīgākās ražas gads Viduszemes vēsturē – “... gaisā vēdīja svaiga auglības smarža, (..) Viduszemes vasaru apdvesa pārpasaulīgs skaistums. Visi bērni, kas togad tika ieņemti vai nāca pasaulē – un tādu bija daudz, - bija no vaiga piemīlīgi un miesās spēcīgi.(..) Raža togad padevās varena un (..) visi bija veseli kā rutki” (Tolkīns, 2004, 342) – zemei ir atdota auglība. Pēdējās lappuses fantāzijas darbā nereti aizņem kāzas (Tolkīnam trīskāršas – Aragorns un Arvena, Faramirs un Eovina, Sems un Rozīte), – šis modelis ir aizgūts no pasakas un atkārtojas daudzos fantāzijas darbos. Šīs iezīmes saskan ar Nortropa Fraja mītu - gadalaiku atbilstības teorijā vienā semantiskajā laukā novietotajiem uzvaras, laulības un pavasara motīviem, tātad “rituālās teorijas terminos meklējuma stāsts ir auglības uzvara pār sterilitāti.” (Frye, 2000, 193) Sezonālo mītu daļēji atspoguļo arī P. Bīgla darba “Pēdējais vienradzis” sižeta līnija - Vienradze meklē savus zudušos ciltsbrāļus, kurus atrodot, neauglīgajā zemē no jauna iestājas pavasaris. Taču jāatceras arī, ka pēc katras uzvaras sezonālais cikls nemitīgi turpinās: “Raganas vienmēr dzenas pēc viena un tā paša, tikai katrā laikmetā viņas izkaļ citādu plānu, kā to īstenot” (Luiss, 2000, 216). Tādēļ iespējams konstatēt, ka fantāzijas žanra darbos nemitīgi noris kosmogonijas reaktualizēšana.

### II. 5. 3. Eshatoloģiskais mīts: pasaules bojāeja

Eshatoloģiskais mīts raksturīgs tiem fantāzijas darbiem, kuros ietverts arī kosmogoniskais aspekts: raksturojot pasaules radīšanu, autori bieži izvēlas attēlot arī tās bojāeju. Šāda pieeja ir loģiski pamatota, jo saskaņā ar mitoloģijas pētnieka E. Meletinska novērojumu, eshatoloģiskais mīts “ir strukturāli un tematiski atvasināts no kosmogoniskā mīta, tikai atstāstītā darbība virzās pretējā virzienā, atbrīvojot haosa spēkus, vājinot pasaules struktūru.” (Meletinsky, 1998, 202) Darbos, kas neietver kosmogonisko mītu un tādēļ nepretendē uz pilnīgu citpasaules vēstures izklāstu, varoņi lielākoties nodarbojas ar pasaules glābšanu / apokalipses novēršanu, taču tajos, kur rādīta radīšana, pasaules gals bieži traktēts kā neizbēgams, pat nepieciešams notiekošā turpinājums, lai uzskatāmāk atainotu laika ciklisko dabu. Pētnieks Ričards Metjūss uzskata, ka fantāzijas pasaules bojāeja ļauj autoram izvairīties no neizbēgamā progresā tēlojuma, radot atkal citu statisku pasauli. Apokaliptiskās nojausmas jūtamas arī darbos, kas pasaules galu tieši neattēlo, taču

manifestējas atsevišķos motīvos – piemēram, varoņa misija bieži ir novērst globālu katastrofu, aprakstītajā pasaulē pakāpeniski izzūd maģija un / vai morāles kritēriji, labvēlīgumu zaudē dabas spēki, utt. Šeit aplūkotas tieši un netieši atainotās eshatoloģiskā mīta struktūras Dž.R.R. Tolkīna “Silmarillionā”, K. S. Luisa “Nārnijas hronikās” un Ursulas Le Gvinas “Jūrzemes triloģijā”.

Eshatoloģisko mītu sastāda divas tēmas: **pasaules struktūras sabrukuma cēloņu analīze** un **citādas nākotnes vīzija**. Eshatoloģiskā mīta pieeja var būt divējāda – tas var vēstīt par pasaules galu un sabrukušā atjaunošanu vai par pagātnes un nākotnes vienību, redzot atrisinājumu vai nu pārradītā pasaulē vai uzlabotā pasaules kārtībā. Šī iemesla dēļ eshatoloģiskajam mītam fantāzijas literatūrā var būt atšķirīgas izpausmes: autori var atainot faktisku citpasaules bojāeju, kā to redzam K. S. Luisa darbā “Pēdējā kauja”, vai iezīmēt tikai apokaliptiskas ainas nākotnes perspektīvā, kā to dara Dž.R.R.Tolkīns darbā “Silmarillionā”, iekļaut apokaliptiskas nojausmas darbos, kas fantāzijai tipiskajā melanholiskajā izskaņā vēsta par laikmetu miju (Dž.R.R. Tolkīna romānā “Gredzenu Pavēlnieks”), vai, līdzīgi Ursulai le Gvinai darbos “Vistālākais krasts” un “Tehanu”, atainot apokalipsi kā pastāvošās kārtības sabrukumu un jaunas radīšanu bez pasaules fiziskas iznīcināšanas.

Pirmo eshatoloģiskā mīta aspektu – pasaules pilnīgu sagraušānu un jaunas pasaules atklāsmi saskaņā ar biblisko apokalipses vīziju darbu cikla “Nārnijas hronikas” noslēdzošajā daļā “Pēdējā kauja” attēlo rakstnieks K.S. Luiss, kurš apokalipsi redz kā neizbēgamu noslēgumu kritušanai pasaulei, kura cīnās ar savu iekšējo duālismu. Visu pēdējo hroniku caurstrāvo no Jāņa Atklāsmes grāmatas un citām Jaunās Derības grāmatām aizgūti motīvi, kas liecina par drīzu Nārnijas pasaules galu. Pastardienas nojausmas vēsta zīmes pie debesīm: "Visā savā mūžā neesmu redzējis debesīs rakstītas tādas briesmu lietas, kādas kopš šīgada sākuma naktīs tur redzētas," (Luiss, 2000, 26) satraukti vēsta zvaigžņu tulkas kentauri. Nelaiemes nojausmas nes arī Antikrista figūras - pērtiķa parādīšanās. Ietērpjot ēzeli lauvas ādā un uzdodot to par atgriezušos Lauvu Aslanu (Kristu), pērtiķis izmanto naivo dzīvnieku kā marioneti, sevi Nārnijas iemītniekiem attēlodams kā Aslana ruporu un sniedzot nežēlīgas un absurdas pavēles. Šeit Luiss fabuliskā sižetā ilustrē biblisko brīdinājumu no Antikrista, kurš runās ar "lauvas muti", attēlojot Bībeles metaforu burtiski. Pērtiķa viltību iespaidā Nārnijā sākas Aslana un kāda kaimiņzemes elka Taša identificēšana: “Tašs ir tikai cits vārds tam pašam Aslanam.” (Turpat, 44) - šādi Luiss norāda uz reliģisko jucekli laiku beigās, ko pareģo Atklāsmē. No otras puses, notikumi ņem šādu virzienu, jo nārniesi ir zaudējuši cerības uz īstā Aslana parādīšanos: ”Viņš patiesībā nekad vairs neuzrodas. Mūsdienās ne.” (Turpat, 20) Darba kulminācijā Luiss it kā parodē Jesajas grāmatas 2:2 tekstu: "Laiku beigās notiks, ka Tā Kunga nama kalns (..) pacelsies pāri visiem kalniem un pakalniem un pie tā saplūds visas tautas". Proti, Pērtiķis sapulcē visus dzīvniekus pie staļļa kalna galā, lai pavēstītu tiem "Aslana" pavēles, biedējot ar Tašu, kurš it kā stallī gaida upurus. Pa to laiku Nārniju ir okupējusi naidīga kaimiņvalsts, un saujiņa Nārnijas aizstāvju, pretojoties okupētāju armijai, tiek cits pēc cita izsviesti caur baismajām durvīm. Taču staļļa durvis funkcionē kā

Nārnijas un Aslana zemes robeža, un otrajā pusē gaida jaunā pasaule – tātad arī necilais stallis var kļūt par “Kunga namu kalnā”, jo kalna tēls bibliskajā skatījumā ataino Dieva tuvumu, pacelšanos pāri pasaulīgajam. (Kalnu tēlu Luiss izmanto arī darbā “Laulības šķiršana”, rādot Paradīzi kā augstus kalnus, pār kuriem grasās lēkt saule, un cilvēcisko būtņu šķīstīšanos kā ceļojumu uz šiem kalniem).

Nārnijā bojāeju Luiss attēlo biblisku atsauču caurstrāvotā epizodē. Aslans iziet cauri staļļa durvīm pretējā virzienā un pasludina: “ - Patlaban pienācis laiks! – tad skaļāk: - Laiks! – un pēc tam tik skaļi, ka sauciens varēja likt zvaigznēm nodrebēt: LAIKS. – Durvis atsprāga vaļā.” (Turpat, 165) Durvīm atveroties, zemi ir pārklājusi tumsa, mēness spīd sarkans, Laika milzis pūš ragā un zvaigznes, paklausot Aslana saucienam, traucas lejup. Šeit autors burtiski ataino biblisko pravietojumus par laiku beigām, kad "zvaigznes kritīs no debesīm" (Mat.24:29), "saule pārvērtīsies tumsībā un mēness asinīs" (Joēla 3:4). Paklausot Aslana saucienam, visas Nārnijas radības steidzas uz durvīm, kur stāv Lauva, viņa ēnai stiepjoties pa kreisi. Nonākot tuvāk, radības “cieši ielūkojās Aslanam vaigā. (..) Un dažiem, ielūkojoties Aslanā, sejas izteiksme drausmīgi mainījās – tajā parādījās bailes un naids. Un visi šie dzīvnieki nogriezās (..) pa kreisi un pazuda milzīgajā, melnajā ēnā. Es nezinu, kas ar viņiem notika. Bet citi Aslana vaigā ieskatījās mīlestības pilni, kaut arī daži no tiem tajā pašā laikā ļoti baiļojās. Un visi tie ienāca pa durvīm iekšā – pa labi no Aslana.” (Turpat, 170) Aslana sauciens šeit atgādina apokaliptisko pastarās tiesas bazūni, dzīvnieku sašķirošana labajā un kreisajā pusē ir atsauce uz evaņģēlija tekstu: “Bet, kad Cilvēka Dēls nāks Savā godībā (..), visas tautas tiks sapulcētas Viņa priekšā; un Viņš tās šķirs, kā gans šķir avis no āžiem, un liks avis pa Savu labo, bet āžus pa kreiso roku.” (Mat. 25: 31-33) Beidzot tukšo zemi aprij jūra, un viens no bērniem - Pīters - aizslēdz staļļa durvis (te var saskatīt līdzību ar apustuļi Pēteri, atslēgu glabātāju). Nārnija ir beigusī pastāvēt, bet bērni un dzīvnieki, brīvi no ķermeniskajiem ierobežojumiem, sāpēm un bailēm, dodas jaunajā pasaulē, nonāk pie Aslana valsts zelta vārtiem un aiz tiem satiek savus zudušos draugus un mīļos. Tur arī uzzinām, ka “īstā” Nārnija un “īstā” Anglija, kā arī visas “patiesās zemes ir tikai atzares no Aslana lielā kalna.” (Turpat, 198) Redzams, ka savā eshatoloģiskā mīta interpretācijā Luiss detalizēti izmanto biblisko tēlu sistēmu, lai atainotu klasisko izpratni par pasaules galu un tam sekojošo jauno pasauli kristietības kontekstā.

Arī Dž.R.R.Tolkīns savā apokalipses atainojumā izmanto biblisko vīziju, bet, atšķirībā no Nārnijas, Viduszemes beigas nav attēlotas tieši. Autors ļauj ieskatīties nākotnes perspektīvās ar mājienu palīdzību. Jau leģendu cikla “Silmarilliona” iesākumā, kosmogoniskajā mītā, Tolkīns norāda arī uz radītās pasaules galu: “... ir teikts, ka pēc pēdējām dienām Ainuri un Iluvatāra bērni Iluvatāram izpildīs vēl izcilāku mūziku.” (Tolkien, 1984, 4) Elfi un cilvēki Viduszemes laikmetu ilgajā plūdumā gaida pasaules atjaunotni, bet pirms tās neizbēgama ir Apokalipse – tumsībā izstumtais kritušais eņģelis Melkors atkal ielauzīsies Visumā, iznīcinās debess spīdekļus un ies bojā, mirušie celsies, bet tālāko nezina neviens, izņemot Radītāju. Šis traktējums sabalsojas ar



Atklāsmes grāmatas (20:1-3) redzējumu: “Es redzēju eņģeli nokāpjam no debesīm, tam bija rokā bezdibeņa atslēga un liela ķēde. Viņš satvēra pūķi, veco čūsku, kas ir velns un sātans, un sasēja to uz tūkstoš gadiem, iemeta to bezdibenī, aizslēdza to un uzlika zīmogu virsū, lai tas nepieviltu vairs tautas, kamēr būs pagājuši tūkstoš gadi. Pēc tam viņam uz īsu laiku jātop atsvabinātam.” Taču Tolkīns neapšaubā jaunās pasaules izveidošanos pēc vecās sabrukuma, apgalvojot, ka elfi un cilvēki Apokalipsi pārdzīvos. Tā Viduszemes tautas dzīvo cerībā uz galīgo gaismas triumfu, ko tuvina katra uzvara pār tumsu. Viena no šādām uzvarām ir arī “Gredzenu Pavēlnieka” noslēgums, atnesot jaunu laikmetu, kurā vairs nav vietas maģijai – prom no Viduszemes dodas elfi, izzūd koku gani un dabas gari, brīnumi aiziet aizmirstībā – tas ir gals pasaulei, kādu to pazīst Viduszemes tautas. Tolkīna darbos vērojams paradokss - dominē nesatricināma ticība galīgai labā uzvarai, taču tā neizslēdz sāpes, tieši otrādi - ciešanas atbilstoši katoliskajam pasauleskātījumam traktētas kā attīroša pieredze un triumfa neatņemama sastāvdaļa. Šo melanholiskās pašdestrukcijas tēmu no Tolkīna pārņem viss fantāzijas žanrs. Tolkīns bieži attēlo, kā ļaunais sagrauj pats sevi, pavērdams ceļu labā nodomiem. Tādēļ arī “Gredzenu Pavēlnieka” noslēgumā lasītājs saglabā cerību uz atjaunotu pasauli.

Kā redzams, gan Luisa, gan Tolkīna apokaliptiskā vīzija atbilstoši bibliiskajam skatījumam ir lineāra. Atšķirīgu, proti, ciklisku eshatoloģiskā mīta tipu, pasaules kārtības sabrukumu un jauna laikmeta sākumu, cikla “Jūrzemes burvis” grāmatās “Vistālākais krasts” un “Tehanu” ataino rakstniece Ursula Le Gvina. Šo darbu centrā ir cerības un atpestīšanas idejas. Darba “Vistālākais krasts” sākumā redzam ievainotu zemi, kurā magi zaudē savas spējas, lauki nenes ražu, bērni dzimst kropli un tiek upurēti mežonīgos rituālos, tauta aizmirst radīšanas valodu, kurā lietām ir to īstie vārdi - aizmirst lietu patieso būtību. Pūķis Orms vēsta magam Gedam: “No lietām un būtnēm aiztecējusi jēga. Pasaulē radies caurums, un pa to aizplūst jūra. Aizplūst gaisma. Mēs paliksim sausajā zemē. Nebūs vairs ne runāšanas, ne miršanas.” (Le Gvina, 1996, 187) Pasaules kārtību ir izjaucis burvis, kas atradis veidu, kā šķērsot dzīves / nāves robežu un kārdināt ļaudis ar nemirstību. Vecajam arhimagam un jaunajam valdniekam Arrenam līdzsvars ir jāatjauno. Geds spiests ziedot savu burvju spēku, lai aizvērtu durvis starp dzīvi un nāvi: “Topi nedalāma!” viņš skaidrā balsī teica un ar zizli ugunīgām līnijām pārvilka pār klints durvīm zīmi: Agnenu rūnu, beigu rūnu.” (Turpat, 222) Ziedojis pasaules glābšanai savu būtību, Geds vienatnē dodas prom, jo atjaunotajā kārtībā šamaņa tēls vairs nav vajadzīgs. Varu Jūrzemē pārņem Arrens, kurš pārstāv cerību uz jaunuzceltu pasauli un ir apguvis mācību par dzīves un nāves līdzsvaru, “šķērsojis tumsas zemi, palikdams dzīvs, un aizgājis līdz dienas tālajiem krastiem” (Turpat, 27) un atradis šķembu no Sāpju kalniem: “Arrens brīdi turēja delnā nemainīgo priekšmetu – sāpju akmeni. Viņš cieši sakļāva plaukstu. Un tad viņš pasmaidīja drūmu un reizē līksmu smaidu, jo pirmo reizi mūžā – būdams viens, necildināts un pašā pasaules malā – bija iepazītinājis uzvaru” (Turpat, 229). Darba noslēgums fantāzijas žanram

tradicionāli apraksta karaļa kronēšanu un zelta laikmeta atkaliedzīvināšanu - pasaule ir atjaunota, nākotne nes cerību, jo Jūrzemei ir ķēniņš, kas zina nemirstības un sāpju cenu.

Ceturtā Jūrzemes grāmata "Tehanu" piedāvā citu skatījumu uz apokalipsi - nevis pasaules ciklisko atjaunošanu, bet radikālu valdošās kārtības apvērsumu. "Tehanu" eshatoloģiju raksturo nevis pasaulei, bet indivīdam draudošā apokalipse. Tehanu lauž ierasto fantāzijas sižeta shēmu ar vardarbīgo iesākumu, kurā bērns tiek sist un dedzināts un ne mazāk vardarbīgajām beigām, kurā sista un pazemota tiek meitenes audžumāte Tenara - ironiski, šie notikumi risinās tieši jaunā, daudzsološā valdnieka Arrena kronēšanas, iepriekšējās grāmatas noslēguma triumfa laikā, signalizējot, ka ar pasaules ciklisko pārradīšanu tās atjaunotne nebūt nav pabeigta. "Tehanu" mēs redzam morālo ļaunumu, kas pretnostatīts "Vistālākā krasta" dabiskajam ļaunumam. Vīriešu pasaule pamazām brūk: Geds ir zaudējis spēku, valda morāla visatļautība, nākotne ir neskaidra. Nozīmīgu vietu darbā ieņem stāsts par būtnēm, kas ir vienlaikus pūķi un cilvēki: "Visi viņi bijuši viena cilts, viena tauta – spārnotas būtnes, kas runājušas Patiesajā Valodā. Tās bijušas skaistas, spēcīgas, gudras un stipras būtnes. Taču laika gaitā nekas nepaliek nemainīgs." (Le Gvina, 1997, 15-16). Pūķi pamazām top par mežonīgām radībām, cilvēki – par zemei piesaistītām, alkatīgām būtnēm, tā atainojot miesas un gara sašķeltību. Taču cilvēku vidū "palika tādi, kuri saglabāja pūķu gudrību – Patieso Radīšanas valodu, un tie tagad ir burvji." (Turpat, 17). Mocītā un pazemotā meitene Terru ir viena no šiem pūķcilvēkiem, kura stāsta beigās ne tikai glābj savus audžuvecākus Gedu un Tenaru, bet arī izrunā Senvalodas vārdus, izsaucot pūķi Segoju – Jūrzemes radītāju, kam lemts atkal uzsākt pasaules ciklu cerībā uz vienības atjaunošanu. Ar šo uzvaru pienāk laiks mainīt Jūrzemē pastāvošās hierarhiskas maģijas pakāpes un piešķirt centrālo lomu sievietei. Jauna laikmeta sākumu iezīmē nevis ķēniņa kāpšana tronī, bet Terru stāšanās Jūrzemes garīgā vadoņa – Arhimaga postenī. Tā abas Jūrzemes cikla pēdējās grāmatas katra savā veidā attēlo eshatoloģisko mītu, ļaujot saprast, ka fantāzijas darbos vienlaikus var noritēt gan makro-, gan mikroapokalipse. Taču žanra darbos apokalipse nekad nav galīga. Kā atzīst M. Eliade, "eshatoloģija ir tikai nākotnes kosmogonijas transfigurācija." (Eliade, 1999, 55) Arī fantāzijas pasaules pārradīšanas cikls turpinās, jo pasaule ir centrālais fantāzijas tēls un tās atjaunotne ļauj cerēt uz perfektas pasaules sasniegšanu

## II. 6. Arhetipiskā vide fantāzijas literatūrā

### II. 6. 1. Ainavu tipoloģija un simbolika

Fantāzijas žanra teorētiķi (Dž.H. Timmermans, R. Metjūss, u.c.) ir vienoti atzinumā, ka fantāzijas literatūras pamatpostulāts ir citas pasaules esamība, kas distancēta gan laikā, gan telpā. K.S. Luiss raksturo telpas svešatnību kā vienu no fantāzijas definējošām pamatpazīmēm jau no

pirmsākumiem: "Jo nepazīstamāka ir pasaule, jo tuvāk autors var novietot savus radītos brīnumus ... Brāļu Grimmu pasakās cilvēkēdājs dzīvo mežā turpat pie ciemata. Odisejs sastop Kirki, Kalipso un ciklopus tikai septiņu dienu brauciena attālumā no dzimtenes. Džonatans Svifts jau spiests meklēt patvērumu tālās jūrās, Raiders Hagards – neizpētītajā Āfrikas vidienē." (Lewis, 1989, 90 – 91) Mūsdienās, kad pasaule ir izpētīta, fantāzijas rakstniekam darbība jānovieto citās pasaulēs. Pasakas žanra pētnieks Makss Luzi uzskata, ka ar ģeogrāfisko distanci pasakas autors mēģina attēlot garīgo attālumu, taču pasakas valstībā dabiskais un pārdabiskais atrodas vienā dimensijā, savukārt leģendā ir otrādi – pārdabiskais mājo tepat līdzās, taču citā eksistences līmenī. (Lūthi, 1986, 9) Fantāzijas autori izmanto abus šos paņēmienus, attiecīgi – „pārejas” un „iegremdēšanās” fantāzijas paveidos.

Tā kā paralēlajai pasaulei jātiek raksturotai vispirms ģeogrāfiskā ziņā, tad rakstnieka uzdevums ir radīt autentisku kosmogoniju, kam lasītāja apziņā jāizveido ticamas pasaules tēls. Šo pasauli iedaba vairākos aspektos definējama kā mītiska. Tādos pasaulu nosaukumos kā Dž. R. R. Tolkīna Viduszeme (darbā "Gredzenu Pavēlnieks"), Terija Gudkainda Vidiene (darbā "Patiesības zobens") un Elenas Kušneres Vidusvalsts (romānā "Tomass Vārsmotājs") redzam atvasinājumus no daudzu tautu mītiskā priekšstata par vertikālo pasaules modeli, kur cilvēku pasaule uzskatīta par viduslīmeni starp dievību un htonisko būtņu, augš- un apakš- pasaulēm. Taču atšķirībā no folkloras priekšstatiem, kas citpasauli novieto konkrētos virzienos - augšā (uzkāpjot pa garo pupu), apakšā (iekrītot akā), aiz jūras, utt., fantāzija citpasaules atrašanās vietu attiecībā pret reālo pasauli nedefinē. Tomēr ticamības radīšanai autori pasaulēm piešķir ne tikai nosaukumus, bet arī ģeogrāfiskos apveidus - nozīmīga darbu sastāvdaļa ir tekstu papildinošās fiktīvās kartes, pārsvarā darinātas pēc viduslaiku ģeogrāfijas paraugiem, attēlojot aprakstīto pasauli kā plaknē izvietotus dažāda apveida kontinentus, ko aptver pasaules okeāns. Tas liecina, ka fantāzijas zeme atrodas vidū arī attiecībā pret kosmosa horizontālo projekciju un tādēļ var tikt uzlūkota par ilustrāciju mītiskajai binārajai opozīcijai "vidus-mala", kur perifērie reģioni apzīmē bīstamību, neizzināmo, ārpus kartes robežām esošo, bet "vidus ir viskosmizētākā vieta, tāpēc (...) visdrošākā." (Kursīte, 1999, 499).

Fantāzija bieži izmanto arī citas atsauces uz mītisko ģeogrāfiju. Rakstnieks Terijs Pračets Diskpasaules romānu sērijā parodē tradicionālo pieņēmumu, ka viduslaiku cilvēka pasaules uzbūves modelis sastāvēja no plakana Zemes diska, ko uz mugurām tur četri ziloņi, kas savukārt balstās uz milzu bruņurupuča, savas paralēlās pasaules modeli veidojot tieši pēc šādiem principiem. Pārsvarā fantāzijas pasaules uztvere tiešām ir plakana, kartēs netiek norādīts, ka valstis būtu izvietotas uz lodes. K.S. Luisa darbā „Nārnijas hronikas” viens no Nārnijas iemītniekiem saka: "Jūs nākat no apaļas pasaules, apaļas kā bumba? Mums ir pasakas, kurās stāstīts par apaļām pasaulēm. Nekad neesmu ticējis, ka tādas patiešām pastāv" (Luiss, 1999, 215), taču autors nedefinē, kāda ir pati Nārnija. Kādā epizodē Luiss atsaucas arī uz plakanu pasauli: "...vienmēr esmu iztēlojies pasauli kā lielu apaļu galdu un visu okeānu ūdeņus nepārtraukti drāžamies pāri šī galda malai" (Luiss, 1999,

214), ko netieši apstiprina arī „Hroniku” piektās grāmatas varoņu ceļojums, kura mērķis ir aizsniegt pasaules galu jeb malu. Fantāzijas kartēs noteiktas simboliskas lomas piešķirtas arī debespusēm. Ziemeļi tiek atkārtoti asociēti ar ledaino novadu bez dzīvības (mītiskajā domāšanā “... ziemeļi citā vārdā tika saukti par tukšumiem, dzīvībai nelabvēlīgo pusi, bet dienvidi – tieši pretēji – nozīmēja vislabvēlīgāko atrašanās vietu.” (Kursīte. 1999, 505)), rietumi - ar okeānu, aiz kura plešas teiksmainas zemes, arī ar nāvi (virziens, kurā pazūd saule, lai atdzimtu), austrumi signalizē par jaunu sākotni: Ursulas le Gvinas darba “Jūrzemes trioloģija” varonis Geds sava pirmā ceļojuma laikā sasniedz Austrumu robežjoslu - sākotnes, saullēkta virzienu, kamēr trešajā grāmatā viņa ceļojumi noslēdzas Rietumu robežjoslā, kas norāda uz ceļojuma un arī varoņa dzīves beigām. Arī K. S. Luisa kristietības inspirētajās „Nārnijas hronikās” austrumi ir dievības mītne un zināmās pasaules robeža: “Lielais Lauva ... nāk pie mums pāri jūrai no austrumiem” (Luiss, 1999, 28).

Ainava un vide fantāzijā spēlē svarīgu lomu. Varonim pārkāpjot starppasauļu sliekšni, ainava ir viena no pirmajām zīmēm, kas definē citpasauli. Ainavu aprakstos parādās viena no būtiskākajām atšķirībām starp fantāziju un pasaku, jo pasakā varoņu darbība reti rādīta konkrētas realitātes ietvaros - varonis tikpat kā nesaduras ar ceļojuma un dabas radītām grūtībām, kuras vienmēr atrisina maģiska palīdzība. Šīs īpatnības paātrina pasakas darbību, bet vienlaikus padara tās vidi lasītāja apziņā daudz nereālāku. Savukārt fantāzijā darbība noris konkrētā, problemātiskā vidē, kas nereti kļūst par šķērsli varoņa ceļā, tādējādi piešķirot vēstījumam papildus ticamību. Romānu darbība noris starp diviem toposiem - pilsētas un lauku ainavām. Mītiskums fantāzijā mazāk jūtams reālijās, kas sakņojas kultūras dzīves parādībās, vairāk dabas stihiju un sfēru aprakstos. Praktiski katrai ainavai piemīt "idejiskā slodze" – tās objekti ir nozīmīgi ne tikai ģeogrāfiskā, bet arī garīgā nozīmē. Tas atspoguļo mītisko pieņēmumu, kas “uztver dabu kā milzīgu sabiedroto – sabiedrotu dzīvību.” (Kasīrs, 1997, 87) Ainavu apraksti iezīmē darbības apstākļus un iespējamo iznākumu, norādot uz simbolisko atbilstību starp varoņa ceļojumu un zemapziņas procesiem, tā ir mītam raksturīgā animistiskā pasaules vīzija. “Mītu cauraustā pasaulē it viss norāda uz kaut ko citu,” atzīst M. Eliade. ”Pasaule vairs nav blīva un necaurspīdīga, nejauši kopā samestu objektu masa; tā ir dzīvs, artikulēts un nozīmīgs kosmos.” (Eliade, 1963, 141) Tā telpa fantāzijā kļūst par patstāvīgu žanra konstruktīvo elementu, pasaules izziņa nav norobežojama no varoņa garīgajiem meklējumiem. Šo meklējumu ceļš vislabāk parādāms fiziskā kustībā, tāpēc varoņiem tiek izvēlētas ceļojumam piemērotas profesijas, kuras lasītāja prātā saistās ar meklējumiem, kustību, izziņu.

Primāra nozīme fantāzijas darbos ir **zemes (pasaules, valsts) jēdzienam**. Zemes iedaba un liktenis spēlē izšķirošu lomu sižeta pavērsienos; zeme funkcionē kā protagonistas analogs / dubultnieks: tā var pārciest netaisnību un vardarbību, tikt nopostīta, glābta, dziedināta, u.c., tā vienlaikus definē darba varoni un figurē kā galvenais glābjamais objekts. **Nonīkusi, izpostīta, neauglīga zeme** gandrīz vienmēr nozīmē, ka šo vietu skar antagonista destruktīvā darbība. Romānā

“Pēdējais vienradzis” ļaunais karalis Hagards (angl. v. *haggard* – izvārdzis, nomocīts) ir “vecs, dzelkšņains kā vēlīns novembris un pārvalda neauglīgu valsti pie jūras.” (Bīgls, 2005, 47), V. un H. Holbeinu darbā “Pasakzeme” ļaunā burvja valdīšanas laikā “meži nonīka, ezeri izsīka un aizauga par dūksnainiem akačiem...” (Holbeina, 1994, 96) Tumsas valdnieka spēki pārstāv piesārņotību, noplicinātību, dabas postīšanu. Fantāzijas autori krasi nostājas pret industrializācijas tendencēm, idealizētu pastorālo vidi pretstatot urbanizācijai, kas reprezentē pretstatu pāri "mitoloģiskais kosmos iepretim modernajam haosam". Piemērs tam ir industriālā posta ainava, kādu piedāvā Tolkīna darba “Gredzenu Pavēlnieks” ļauno spēku pārvaldītās teritorijas apraksts: ”Te nebija it nekā dzīva – pat ne sīkaugu, kas no puveklīem barojas. Augsti sabirzušu akmeņu uzkalni, vareni apsvilušas un indes saēstas zemes konusi stiepās nebeidzamās virtenēs, līdzinādamies atbaidošiem kapa pieminekļiem un gausi atklādamies skatam rīta gaismā, kas itin kā liedzās pieņemties spēkā – sagandēta, nedziedināmi sapostīta zeme” (Tolkīns, 2003, 274). Kaut gan pirmatnējais personificē sakārtotību, bet modernizētais – haosu, nevar apgalvot, ka autori dabiskās ainavas automātiski pretnostata mākslīgām – Tolkīna darbā Saurona ļaunais spēks koncentrējies divos objektos, Tumšajā tornī (mākslīgs veidojums, Bābeliskais lepnuma simbols) un Orodruīnā – vulkāniskajā kalnā (dabisks objekts, neapvaldītu kaislību simbols). (Elwood, 1970, 123) No otras puses, neauglīga zeme var apzīmēt zemes valdnieka garīgo un / vai fizisko nespēju – šeit jaušamas senu auglības priekšstatu atbalsis, kas definē, ka zeme un valdnieks ir viens, tādēļ valdniekam bija jābūt miesīgi un garīgi veselam. (Frye, 2000, 189) Tolkīna darbā valdnieka Teodena prāta aptumšošanās atspoguļojas Rohanas zemes posta stāvoklī. Fizisko nespēju apzīmē fakts, ka Zirgu ķēniņš vairs nespēj jāt ar paša visvērtīgāko, svēto zirgu. M. Endes darbā “Bezgalīgais stāsts” Fantāzijas zemi pamazām iznīcina Tukšums, ko spēj apturēt tikai Bērnišķās ķeizarienes izdziedināšana: “Viņa bija visas Fantāzijas dzīvības centrs. Visi spēja eksistēt tikai caur viņas esību.” (Ende, 1993, 30 – 31) Kad Tumsas valdnieks ir uzvarēts, neauglīgā zeme atdzimst – līdz ar karaļa Hagarda pils sabrukšanu romānā “Pēdējais vienradzis” valsti pāršalc piecdesmit pavasaru uzreiz.

**Neskarta, auglīga un ziedoša ainava** kalpo par kontrastu neauglīgajai zemei, zaudētās paradīzes simbolisku atainojumu. Bieži šādas vietas ir nelielas, norobežotas teritorijas - dārzs vai nošķirta vieta mežā (Toma Bombadila mītne darba “Gredzenu pavēlnieks”), nevienam neatklājama ieleja kalnos (L. Aleksandera grāmatā “Triju sirdis”), u.c., no ārpasaules aizsargātas ar fiziskiem vai garīgiem šķēršļiem, kas kavē to iekšējās harmonijas izjaukšanu. Dārzā nenotiek pārmaiņas, viss rit mītiskajā rituālās atkārtotības līdzsvarā, vienīgā iejaukšanās var notikt no ārpuses. Dārzu apdzīvo sieviešu kārtas būtnes (sezonālā ūdens dievība Upesmeita Zeltodziņa, elfu karaliene Galadriela). Šai vietā varonis nokļūst pēc pārbaudījumiem, lai nezaudētu cerību un atpūstos. Pētnieks Rodžers Šlobins to dēvē par *locus amoenus*, patīkamo, utopisko vietu, kas it kā pārrada Ēdeni (Schlobin, 1984, 29 – 33). Tomēr šai vietā nedrīkst uzkavēties, jo tā var kļūt par kavēkli uzdevuma izpildei.

Fantāzijas darbos redzam neskaitāmus piemērus, kad šo vietu piedāvātā atpūta un miers ar nolūku attur varoni atsākt meklējumus. Nonācis šķietamā idillē, to atskārš arī darba “Pasakzeme” varonis Kims: “Piepeši viņš saprata, cik tukša un bezjēdzīga ir jautrība viņam visapkārt. Tā nebija sirdsprieka liksme, tā bija aizmiršanās jautrība, par kuru jāmaksā ar galēju sastingumu. Visi šie cilvēki, ikviens no tiem reiz bija nākuši pa to pašu ceļu, ko viņš, tomēr (..) viņiem visiem ceļš izbeidzies tepat – šinī brīnīšķajā, apburtajā Aizmiršanās dārzā.” (Holbeina, 1994, 353) Mērķim, perfekcijai vienmēr jābūt priekšā, nevis šeit un tagad. Frodo Lotloriēnā nedrīkst kavēties, jo tur zūd laika izjūta, un paiet mēneši, kamēr varoņiem šķiet, ka tikai dienas: “Tur mēs varbūt bijām ietikuši citā laikā, kas citur sen jau pagājis. Manuprāt, vien tad, kad Sudrabdzīsla mūs iznesa Anduinā, mēs atgriezāmies laikā, kas mirstīgajai pasaulei plūst pāri līdz jūrai.” (Tolkīns, 2002, 484) Taču Lotloriēnas valdniece, atšķirībā no savām dēmoniskajām dubultniecēm (Kalipso, Spīdolas), pati skubina atsākt ceļu. *Locus amoenus* norāda arī uz to, kas notiek, ja literārs darbs ieslīgst utopijā – bez briesmām un mērķa sasniegšanas tas, tāpat kā varonis, iesūno un zaudē iespēju mainīt realitāti.

## II. 6. 2. Ainavas objekti kā metafiziskas figūras

Ja fantāzijas literatūras citpasauli iespējams definēt kā mītisku saskaņā ar daudzās mīta teorijās deklarētajiem kritērijiem, tad fantāzijas romāna ainavā jeb fona ainās novērojama pakāpeniska virzība no vispārējā modeļa uz konkrētu mīta un pasakas vidi. Tas, ka Rietumeiropas fantāzijas ainavās dominē eiropeiski, nevis eksotiski dabas skati, norāda, ka autori nespēj vai nevēlas ainavu vispārināt un tādējādi novieto savas citpasauls konkrētā vidē, kuru sastāda specifiski eiropeiski objekti. Te apstiprinās J. Lotmana pieņēmums, ka “mitoloģiskajai pasaulei piemīt specifiska mitoloģiska telpas izpratne: tā ir nevis pazīmju kontinuuums, bet gan atsevišķu objektu kopums, kuriem ir savs vārds”. (Lotmans, 1993, 26) Mirča Eliade darbā “Sakrālais un profānais” pauž pārliecību, ka mītiskajā domāšanā dabas objekti vienmēr simbolizē arī metafiziskus jēdzienus, ko apliecina gadu tūkstošos tikpat kā nemainīgā tādu objektu kā koks, ūdens un pazeme jēdzieniskā slodze. Arī fantāzijas žanra literatūrā šo objektu asociatīvās saiknes visbiežāk ir statiskas un viendabīgas. Šai nodaļā aplūkoti četri fantāzijas darbos visvairāk tipizēto lokusu veidi: meži, ūdeņi, pazeme un celtnes, mēģinot atšifrēt tajos ietvertu semantisko slodzi.

**Meži** fantāzijas darbos ir veidoti pēc folkloras tekstu parauga – tie vienmēr ir seni, bieži, tumši, necaurejami, pilni pārdabisku būtņu, noslēpumu un aizliegumu. Pasakās „mežs” kā pretstats ”mājai” ir saistīts ar htoniskajiem spēkiem. (Мелетинский, 1994, 46) Fantāzijas mežs ir neitrāla vide, kas dzīvo pats savu dzīvi, savā ziņā - citpasaulē citpasaulē. Mežam nereti piedēvēts saprātīgas būtnes statuss, ko tam piešķir vai nu to apdzīvojošo būtņu vai pašu koku saprātīgums. Tolkīna “Gredzenu Pavēlnieka” varonis apgalvo: “Senmežs patiesi ir ērmots. Tur viss (..) ir daudz, daudz

dzīvāks, daudz modrāks un saprātīgāks (...). Un kokiem nepatīk, ka te nāk sveši. Tad viņi glūn. Runā, ka koki varot pat staigāt apkārt – sanāk svešiniekam visriņķī un sastājas tik ciešā lokā, ka nekur sprukt.” (Tolkīns, 2002, 151) Reizēm mežs ar tā iemītniekiem ir savijies neatšķetināmā veselumā un kļūst par darba varoni – Astridas Lindgrēnes darbā “Ronja, laupītāja meita” Laupītāju mežs ir zemapziņas fons abu bērnu piedzīvojumiem, kurā idilliskas ainavas mijas ar baismīgiem neradījumiem – tāpat kā tas ir cilvēciskajā apziņā un abu bērnu attiecībās. Īpaša mītiska aura piešķirta skujkoku mežiem, kas ir tumšāki un bīstamāki, pretstatā lapkoku mežiem, kas ir gaišāki, pārskatāmāki, un drīzāk burvestību, nevis briesmu pilni. To, iespējams, pamato fakts, ko atzīmē J. Kursīte - lapkoki apzīmē dzīvības cikliskumu, bet skujkoki - mūžīgo dzīvību, kā arī attiecīgi debesu un htoniskās dievības (Kursīte, 1999, 183). Ieeju Gredzena brālības pazemes pārbaudījumā – Morijas raktuvēs apsargā skujkoki - akmensozoli, kas vēsta, ka varoņu ceļojums pazemē būs briesmu pilns un nesīs nāvi vienam no tā dalībniekiem. Negatīvākos meža aspektus papildina purvi, akači, slīkšņas, džungļi. Pozitīvajā aspektā īpašu vietu ieņem svētās birzis, sava veida tabu zonas, kur aizliegts postīt dabu un mitinās svēti dzīvnieki vai viedi iemītnieki – piemēram, Ursulas le Gvinas Jūrzemes "sirds" - burvju skolas maģiskā spēka centrs ir birzs. Mītiskajā skatījumā mežs pārstāv briesmu un noslēpumu pilnu vidi, dezorientācijas fāzi, no kuras var neatgriezties vai atgriezties citā statusā. Mežmala ir bīstama robežlīnija, kur “nonākot, pietiek spert vēl soli – un var nokļūt citsaulē, tāpēc no šīm vietām jāuzmanās.” (Kursīte, 1999, 499) Varoņa ieiešanu mežā parasti pavada brīdinājumi, piemēram, nepamest taku, nedzert no strauta, nedoties malduguņu virzienā. “Jūsu ceļš,“ Gendalfs brīdina hobitu un rūķus, “tagad ved taisni caur mežu. Neejiet nost no takas! Ja to darīsiet, tūkstotis pret vienu, ka taku vairs neatradīsiet un nekad netiksiet ārā no Drūmmeža.” (Tolkīns, 2002b, 144) Atbilstoši pasaku likumībām, šie tabu tiek doti tikai tāpēc, lai kāds tos stāsta gaitā pārkāptu. Mežs mītā un arī fantāzijā simbolizē neizzināto un nepakļauto pasaules daļu - kā pretstats zināmajai videi tas ir saistīts ar htoniskajiem spēkiem: “Viņi devās dziļāk mežā. Ar katru soli koki itin kā palika aizvien augstāki, melnāki un raženāki. Zari nedz sačukstējās, nedz kustējās, taču hobitiem uzmācās neomulīga sajūta, ka viņus kāds vēro. No takas joprojām nebija ne miņas, un koki nemitīgi aizšķērsoja ceļu.” (Tolkīns, 2002, 152 – 153) Tieši meža pašnoteikšanās dēļ tas ir ambivalents un var varonim kļūt gan par pārbaudījumu, gan glābiņu. Iniciācijas aspektā mežs ir simboliskā viņsaule, kurā ieejot, varonis mirst, lai atgrieztos, atdzimis jaunā kvalitātē.

Atsevišķa **koka** tēlā iespējams saskatīt versiju par mītisko Kosmisko koku, kas vienlaikus ir visuma centrālā ass un pasaulu saskarsmes punkts. Bibliskajā kontekstā koka tēls iegūst papildnozīmi kā Dzīvības koks. K. S. Luisa Nārnijā aug dzīvības koka ekvivalents, kura augļi atdod veselību mirstošajiem un no kura atvases koksnes gatavotais drēbju skapis parastā Anglijas mājā kļūst par ieejas portālu maģiskajā zemē. Tolkīna Viduszemes centrā aug Baltais Gondoras koks, kas simbolizē karaļvaru un arī vīrišķo principu: tas ir nokaltis un atzeļ tikai ar jaunā ķēniņa kāpšanu

tronī: "... pāri akmens tvertnei līka nokaltis koks, un lejup rasojošas lāses pa tā nedzīvajiem un aplūzušajiem zariem skumīgi ritēja atpakaļ dzidrajā ūdenī." (Tolkīns, 2004, 22) Gondoras valsts simboli ir koks un strūklaka, vīrišķais un sievišķais princips, bez viena no tiem aina nav kopīga, un valsts nīkuļo. Arī kosmisko koku bieži attēlo kopā ar ūdeņiem – avotu, upi, u.c. (Kursīte, 1996, 15) Koku animisms izpaužas tādos tēlos kā Tolkīna koku gani Enti un Luisa deļojošie koki kā pretstats tehnoloģiju radītajiem briesmoņiem. Varoņa slēpšanās koka dobumā (A. Lindgrēnes darbā "Mio, mans Mio") ir tradicionāla iniciācijas sastāvdaļa, kas, tāpat kā ieiešana mežā, apzīmē atgriešanos pie sievišķā pirmsākuma. **Citus augus** autori min tikai maģijas kontekstā kā burvju arsenāla sastāvdaļu. Atšķirībā no Austrumu pasakām, Rietumu fantāzijas ainavu pārsvarā veido masīvi objekti (kalni, akmeņi), bet augi telpu raksturo tikai nosacīti. Pēc pētnieka Maksa Luzi domām, akmeņu, metālu un minerālu tēlu pārsvars raksturo Eiropas pasaku rigiditāti. (Lūthi, 1986, 97)

**Ūdeņiem** mitoloģiskajos priekšstatos piemīt divējādas funkcijas. No vienas puses, ūdens atspoguļo dzīvinošo potenciālu, kas raksturīgs pirmatnējiem ūdeņiem, pirmsākumam, no kura radusies dzīvība, "visu pastāvēšanas iespēju krātuve" (Eliade, 1996, 113), kas pastāv pirms Zemes un kurā var gan "atrast" – radīt, gan arī "pazaudēt" – atgriezties vienvēidīgā pirmfomā. Ūdenim kā substancei bieži piedēvē maģiskas, metamorfozas vai dziedinošas īpašības – saknes tam redzam jau pasakās, kur figurē Dzīvības ūdens, mūžīgās jaunības strūklaka, utt. Iegremdēšanās ūdenī kā īslaicīga nāve un izcelšana no ūdens kā otrā, simboliskā piedzimšana - šis sinonīmiskums ieguvus papildu nozīmi caur kristības rituālu. To atspoguļo arī fantāzija, piemēram, piektajā Nārnijas hronikā zēnam Jūstesam, lai nomestu apburto pūķa ādu, pēc Aslana pavēles jānomazgājas burvju avotā. Arī Harijs Poters pēc otrā pārbaudījuma veikšanas Trejburvju Turnīrā iznirst no ezera. No otras puses, ūdens attēlo arī bezapziņu, slēpto enerģiju, ūdens ir arī saikne starp dzīvo un mirušo valstību.

**Jūra** vairāk nekā citi ūdeņu tipi apzīmē pirmatnējo haosu, rakstnieki tajā bieži novieto autonomas zemūdens karalistes, ko apdzīvo ambivalentas dzīvības formas – parasti sieviešu kārtas (nāras), kas attēlo ūdens saistību ar sievišķo elementu mītiskajā pasaules redzējumā. K.S. Luisa grāmatā "Rītausmas ceļinieka brauciens" kuģa kapteinis brīdina komandu no jūrasļaužu redzēšanas, jo "citādi vīrieši iemīlēsies jūras sievietēs vai arī pašā zemūdens valstībā un pārlēks pār bortu." (Luiss, 1999, 209 – 210) Jūras saikni ar sievišķo radošo sākotni ilustrē epizode Mērijas Hofmanes darbā "Masku pilsēta": valdniecei ik gadus maijā jāveic rituāla Laulība ar jūru - iegremdēšanās jūrā līdz gurniem, lai nākamajā gadā nodrošinātu savai pilsētvalstij labklājību. Bieži parādās arī jūrā nogrimušās zemes motīvs – piemēram, Rodžera Zelaznija darbā "Amberas hronikas" - zemes pilsētu Amberu dublējošā zemūdens pilsēta Rebma. Maģiskās zemūdens valstis parasti neiejaucas virszemē notiekošajos konfliktos, tāpēc, nokļūstot šādā vietā (*locus amoenus*), varonis reizēm iegrimst sapņā stāvoklī, aizmirstot savu mērķi. No otras puses, gan Tolkīnam, gan Luisam ceļš uz svētlaimības



zemēm, Valinoru un Aslana valstību, ved pāri jūrai. Tolkīnam jūra ir ārpuslaika, bezgalības apzīmējums (aiz jūras ir Paradīze), kamēr ar upi rakstnieks apzīmē lineāro laika plūdumu.

Jūrai asociējoties ar haosu, pirmatnējo telpu simbolizē **salā**. Ceļojumos, sevišķi jūras ceļojumos salas kā izolētas zemes vienības bieži ir citpasaule citpasaulē - tur var mājot apburtas būtnes un burvji, vientuļi dīvaiņi, slēptas briesmas vai ilgu piepildījums. Cits salu paveids ir gan antīkajā pasaulē, gan ķeltu mitoloģijā pazīstamās Nemirstības zemes - Avalona, paradīze, *Tir na nOg* - teiksmainas miera vietas, ko sasniedz, ceļoties pāri ūdeņiem laivā. Uz šādu salu – Valinoru – darba “Gredzenu Pavēlnieks” noslēgumā aizceļo arī elfu valdnieki un Frodo.

**Upes** ūdeņiem parasti ir labvēlīga konotācija. Upe ir mītiskais ceļš, arī plaši izmantots simbols robežai starp “kosmizēto un haosa telpu, šo un viņu sauli, drošo un bīstamo, savējo un svešo, bet arī cilvēku un dievību pasauli” (Kursīte, 1999, 95-96). Iniciācijas rituālos varonim bieži jāšķērso upe, kas nozīmē pāreju jaunā bīstamības stadijā. Tomass Vārsmotājs E. Kušneres romānā, dodamies uz Elfzemi, vispirms šķērso pazemes upi, kurā satecējušas visas virszemē izlietās asinis. Nārnijas Aslans paziņo, ka ceļš no mūsu pasaules uz Aslana valstību “ved pāri upei”, ar to, iespējams, domājot nāves ūdeņus, taču piebilst: “Bet nebīstieties, jo es esmu dižens Tiltu Būvnieks.” (Luiss, 1999, 230) (lat. *Pontifex Maximus* - viens no senākajiem Kristus tituliem Baznīcas tradīcijā). Ļaunas folkloras būtnes (vampīri) nespēj šķērsot tekošu ūdeni. Tolkīna Rivendellas upe, kas norobežo elfu karalisti, aptur tumsas valdnieka uzsūtītos Melnos jātniekus: “... vienā acumirkli sacēlās apdullinoša dārdoņa, ar kādu milzu krāces veļ un rauj līdz klintīs. Kā caur miglu Frodo redzēja ūdeņus pie kājām ceļamies un lejup pa straumi traucam putojošu viņu karapulku. Ar baltu liesmu nozibsnīja itin kā bruņucepuru astru rotas, un, jau pa pusei nemaņā, Frodo viņos redzēja auļojam baltus zirgus ar putu krēpēm, bet tiem mugurā stalti sēžam baltus jātniekus. Trīs Melnie jātnieki, kas vēl aizvien bija upes vidū, saniknotajās krācēs pazuda kā nebijuši.” (Tolkīns, 2002, 276) Vēlāk atklājas, ka plūdi “notika pēc Elronda pavēles. Viņam ir vara pār šīs ielejas upi.” (Tolkīns, 2002, 285) Šī epizode rada asociācijas arī ar Izraēla bēgšanu pāri Sarkanajai jūrai 2. Mozus grāmatā, kur ūdeņi pašķiras bēgļu priekšā, bet sakļaujas pār vajātājiem. Baznīca šo epizodi izmanto kā kristības sakramenta atainojumu, tātad to var raksturot kā vienu no Frodo iniciācijām. Visbeidzot, **strauts, avots, aka** tāpat kā jebkura saikne ar apakšzemi, padara iespējamus kontaktus ar citpasauli, tāpēc tiek uztverti piesardzīgi. Tomēr, kā secina Janīna Kursīte, mītiskajā pasaules skatījumā paaugstināta bīstamība raksturo tikai dabiskās ūdens ieguves vietas (strautu, avotu), bet aka ir piederīga kultūras pasaulei un tātad - nekaitīga. (Kursīte, 1999, 242)

**Pazeme** mītu poētikā tradicionāli pretstatīta ār pasaulei, tā veidojot neredzamā un redzamā, tumšā un gaišā pretstatu. Daudzās mitoloģiskajās sistēmās sastopami priekšstati par zemes tuvumu pirmatnējam kaosam, pazemes saistību ar dažādiem htoniskiem briesmoņiem un pirmskosmiskām būtnēm. Fantāzijā pazemes alas bieži figurē kā portāli uz htonisko pasauli / viņsauli, piemēram,

pūķa ala vai Morijas raktuves, kas nes Gendalfa nāvi. Varoņa ieiešana alā ir būtiskākā iniciācijas rituāla daļa – simboliska nāve vai atgriešanās mātes klēpī, nolaišanās zemapziņā, citā laika dimensijā (jo pazemē nav starpības starp dienu un nakti), instinktu pasaulē (redzei un dzirdei mazinoties), ala ir vienlaikus pārbaudījuma un sakrāla patvēruma vieta. Tolkīna darbā “Hobits” tieši alā apmaldīties hobits atrod gredzenu, kas kļūs par pamatu monumentālajam darbam “Gredzenu Pavēlnieks”: “Viņš aizrāpoja krietnu gabalu uz priekšu, līdz piepeši viņa plauksta uz tuneļa grīdas uzdūrās kādam aukstam metāla priekšmetam, kas šķita līdzīgs nelielam gredzenam. Šis bija ļoti nozīmīgs brīdis viņa turpmākajā liktenī, taču tobrīd viņš to nezināja.” (Tolkīns, 2002b, 73) Kā ieeja citā pasaulē ala nes briesmas, taču tikai tur varonis var sastapt savu pretinieku / pats sevi<sup>26</sup>.

Par pazemes / meža kā iniciācijas vietas mākslīgo ekvivalentu fantāzija bieži izmanto tādu simbolisku veidojumu kā **labirints**. Mitoloģiskajos priekšstatos labirinta iziešana uzskatīta par maģisku / reliģisku ceremoniju ar arhetipisku jēgu, miniatūru meklējumu (piemēram, Tēseja Krētas labirinta iziešana grieķu mītā), pasauli nereti salīdzināja ar labirintu, kurā jāatrod savs dzīves ceļš. Labirints ir trīsdimensionāls, bieži arī segts, noslēgts vai atrodas pazemē (Atuanas kapenes, Morijas raktuves), tas vienmēr klaustrofobiski ierobežo varoņa skatpunktu līdz iziešanas brīdim. Bez eju sazarojumiem labirintos atrodas arī papildus šķēršļi – briesmoņi, mīklas, tumsa. Saskaņā ar Mirču Eliadi, viena no labirinta pamatfunkcijām ir aizsargāt centru vai to, kas ir centrā. Ieiešana bezgalīgajos līkločos ir ieiešana apziņas dziļumos, briesmoņi ir gājēja dvēseles atspulgi. Raksturīgi fantāzijas labirinti ir R. Zelaznija Modelis, kuru var iziet tikai tīrasiņu dzimtas pārstāvis ar skaidru sirdsapziņu, pretējā gadījumā draud nāve, Atuanas kapenes, arī pārbaudījumu pilnais labirints grāmatā “Harijs Poters un Uguns Bīķeris”, kas jāiziet maģiskā Trejburvju turnīra dalībniekiem, un kas attēlots kā nošķirta teritorija, kurā pat saulgriežu pievakarē valda tumsa. Doties labirintā nozīmē nāvi: “Augstā dzīvžoga sienas pār eju meta melnas ēnas, un – vai nu tāpēc, ka dzīvžogs bija tik kupls un augsts, vai arī tāpēc, ka tas bija apburts, - kolīdz viņi spēra soli labirintā, pūļa troksnis noslāpa” (Roulinga, 2002, 558), iznākt no tā — atdzimšanu un dzīvi, pāreju no vecās pasaules jaunajā. Šai epizodē došanās labirintā arī burtiski nozīmē iziet no iepriekšējās dzīves – sacensība, kas sākusies kā sportiska spēle, vainagojas ar Harija konfrontāciju ar baismo burvi Voldemortu, kas atgriezies dzīvē. Izejot labirintu, tas tiek kosmizēts. Labirintu tādēļ var interpretēt divējādi: gan kā pasaules modeli, kura atšifrēšanai jāuzmin mīkla, kas atrodas labirinta izveides pamatā, gan kā garīgo meklējumu ceļu, kas jānoiet indivīdam, lai atrisinātu savas identitātes problēmas.

Kaut gan dabas objekti ir simboliskā nozīmē vispiesātinātākie, fantāzijā zināmu lomu spēlē arī **apdzīvotas vietas**. Tās iespējams iedalīt divos pamattipos – atsevišķās celtnēs un pilsētās.

Modernā fantāzija iecienījusi viduslaiku **celtņu** aprakstus. Visbiežāk raksturotais veids ir nocietināta pils, kas daļēji vai pilnībā saskan ar romāņu laika celtnēm; to sastāvdaļas (kripta, kapela,

<sup>26</sup> Par šo jautājumu skat. arī 2. daļas 4. nodaļu „Pārejas rituāli fantāzijas literatūrā: cilvēka konteksts”

pagrabi, slepenas ejas, utt.) spēlē būtisku lomu sižeta attīstībā. Celtnes simboliskajā aspektā var iedalīt trīs nosacītos tipos, kas iezīmē pagrieziena punktus varoņa meklējumā: pils tips (ceļojuma sākums, pilīs tiek saņemti uzdevumi, notiek cīņas), pagraba tips (ieslodzījums, briesmas, iniciācija tumsā) un tempļa tips (uzvara, balvas). Celtne manifestē principu, ka ārēji redzamais ne vienmēr atbilst faktiskajam. Aiz necilās fasādes var slēpties brīnums, piemēram, „Nārnijas hroniku” septītajā grāmatā šķūņa iekšpusē atveras ceļš uz citu pasauli, jo: “...stallis, uz kuru skatās no iekšienes un stallis, uz kuru lūkojas no ārienes, ir divas dažādas vietas.” (Luiss, 2000, 15 – 157) Celtne bieži satur mīklu (labirintu, eju, portālu, u.c.) - piemēram, jaunais Geds nevar iekļūt Roukas burvju skolā, kamēr nenosauc savu īsto vārdu, kaut gan šķēršļu šķietami nav: “Geds paspēra soli uz priekšu. Viņš domāja, ka ir pārkāpis pāri sliekšnim, tomēr izrādījās, ka viņš joprojām stāv ārpusē uz ietves tāpat kā iepriekš.” (Le Gvina, 1996, 42) Celtne, tāpat kā pilsēta, ir mikrokosms – tā spēj mainīt izskatu vai izmērus, atrasties citā dimensijā vai sastāvēt no vairākiem realitātes līmeņiem. Ar savdabīgu arhitektūru izceļas Harija Potera burvju skola, kurā dažas kāpnes “piektdienās veda citur nekā pārējās dienās, citās bija kāds izgaistošs pakāpiens, dažas durvis nevērās, līdz nācējs nebija mīļi palūdzis, citas kutināja bērnus, vēl citas nemaz nebija durvis, bet gan sienas, kas izlikās par durvīm.” (Roulinga, 2001, 132 - 133) Tāpat kā zeme, celtne ir vairāk dzīva nekā nedzīva būtne.

Fantāzijas **pilsēta** atbilstoši mītiskajam uzskatam ir mikrokosmiska struktūra, arī pasaules kultūrvēsturiskās situācijas rādītājs; tās funkcijas ir daudzveidīgas – patiesais vai simboliskais pasaules / valsts centrs (Smaragda pilsēta, Kēra Paravela), garīgais centrs (Rouka, Kamelota), sargpostenis (Minastirīta), tumsas valdnieka mitekļis (Minasmorgula, Angmāra), mirušās, spoku pilsētas; nereti redzamas tikai kādu nosacījumu kontekstā (Ambera), u.c. Pilsētā ris feodāli tirdznieciska dzīve, kas pretnostatīta dabas mieram un vienmērībai; lineārais laika modelis tur gūst virsroku pār ciklisko, jo tā ir jaunāka tipa ainava. Simboliskā skatījumā nošķirami divi pretēji pilsētu tipi – Bābeles un Jeruzalemes paveids, tumsas un gaismas pilsēta. Pētnieks Čārlzs Mūrmans identificē Pilsētas tēlu, tās dibināšanu kā fantāzijas meklējuma triumfālo galamērķi - kontrastu varoņa sākotnējai pastorālajai videi un bīstamajam ceļam. Tā Frodo sāk savu ceļu lauku Dalienā, iziet cauri industriālajai Mordorai un finālā ir atbildīgs par baltās pilsētas Minastirītas atjaunošanu Gondorā – mežonīgā civilizēšanu un jauna laikmeta aizsākšanu. (Moorman, 1970, 203 - 208).

Meži, ūdeņi, pazeme un apdzīvotas vietas sastāda fantāzijas pasaules simbolisko ainavu, kuru vienotā veselumā apvieno varoņa meklējumu ceļš. Varoņa ceļš fantāzijas darbā bieži ir simetriski strukturēts, kur dabiskam objektam seko mākslīgs, augstam – zems, utt. Piemēram, Tolkāna darba “Gredzenu Pavēlnieks” trešās daļas darbība risinās ap Ortankas torņa sagraušānu, bet ceturtās – ap nokāpšanu Šilobas alā. Tas ilustrē domu, ka varonim lai tas sasniegtu galamērķi ir jāiepazīst visa aprakstītā pasaule, lai aizsniegtu sevi pašu - jāizpēta visa savas dvēseles būtība.

## II. 6. 3. Fantāzijas fauna: dzīvnieki un mītiskās būtnes

Fantāzijas žanra citpasaules vidi sastāda ne tikai arhetipiskās ainavas objekti, bet arī dzīvās būtnes. Šeit netiks apskatītas dažādas fantāzijas rases (elfi, rūķi, vampīri), bet tikai dzīvnieki un putni. Tā kā fantāzijas folkloristiskā bāze ir brīnumu, nevis dzīvnieku pasakas, tad dzīvniekiem pārsvarā atvēlēta ainavas papildelementa loma, taču arī šiem tēliem piemīt noteiktas arhetipiskas asociācijas. Tālāk atsevišķi aplūkots mītisko un reālo dzīvnieku atveidojums.

Kā vienu no žanra pamatpazīmēm vairāki teorētiķi (K. Menlovs u.c.) min faktu, ka citpasaules ainavu apdzīvo **mītiskās būtnes** - gan jaunradītas, gan aizgūtas no dažādu tautu mitoloģijām. Tā kā mītiskie radījumi parasti attēloti daudz shematiskāk nekā reāli dzīvnieki, tad šeit sīkāk raksturotas tikai biežāk sastopamo būtņu sugas un to funkcijas, neiedalot tās kategorijās.

**Pūķis**, ko Tolkīns raksturojis kā mītu un pasaku zemes firmas zīmi, ir tradicionāls fantāzijas ainavas elements, varoņa arhetipiskais ienaidnieks jau kopš mīta un pasakas laikiem. Rietumu mitoloģiskajā tradīcijā pūķis pārstāv pirmatnējo ienaidnieku – pazemes tumšos spēkus, jo sevī apvieno čūskas (zvīņainais ķermenis) un putna (spārni) elementus, matērijas un gara simboliku. Pūķis ir vienlaikus saistīts ar ūdens (haosa), uguns un gaisa elementiem, tradicionāli asociēts ar dārgumu sargāšanu, alkatību un gudrību. Fantāzijā dominē klasiskā pūķa tēls, piemēram, Dž.R.R. Tolkīna Smogs: "Tur nu viņš gulēja, milzīgs, sarkani zeltains pūķis, aizmidzis ciešā miegā; caur nāsīm un muti viņam lauzās burbuļojoši krācieni un dūmu grīstes (...). Smogs gulēja kā neizmērojami liels sikspārnis - sakļāvis spārnus, mazliet pavēlies uz sāniem, tā ka hobits varēja redzēt viņa ķetnas un gareno, bālo vēderu, kas bija aplīpis sīkiem dārgakmeņiem un zelta drumslām, guļot šai dārgajā guļvietā." (Tolkīns, 2002b, 221) Šāda tipa pūķis pārstāv pirmspēkus, kas jāuzveic varonim kā kultūras pārstāvim, taču pūķis simbolizē arī varoņa iekšējo dualitāti, tā uzveikšana ir vienādojama ar sevis uzveikšanu. Tomēr vairāki darbi lauž stereotipus attiecībā uz mītiskajām būtnēm: Terija Pračeta romānos nelieli purva pūķi ir iemīļoti mājdzīvnieki, bet P. Bīgla romānā "Pēdējais vienradzis" redzam krātiņā izstādītu pūķi, kurš "... šad un tad izvemj pa liesmai, runā, bet pašvaki, septiņpadsmit valodās, sirgst ar podagru". (Bīgls, 2005, 22)

Nedaudz retāk izmantots ir **vienradzis**, kas iemieso jaunavību, nenotveramību, sievišķo principu. Interesi par vienradža tēlu literatūrā atjaunoja viens no savdabīgākajiem fantāzijas romāniem, kura centrā ir dzīvnieka tēls – P. Bīgla "Pēdējais vienradzis". "Vienradži", raksta autors, "ir nemirstīgi. Viņi mēdz dzīvot vienatnē un vienuviet: parasti kādā mežā ar skaidru dīķi, kur spoguļoties – apzinādamies, ka ir visskaistākie un turklāt maģiskākie radījumi pasaulē, jo viņi ir arī nedaudz iedomīgi. Viņi pārojas ļoti reti, un nav apburtākas vietas par to, kur dzimis vienradzis." (Bīgls, 2005, 7) Autors vairākkārt uzsver vienradža īpašo saistību ar sievieti, tāpēc lasītāju neizbrīna, ka burvis, glābdams dzīvnieku no Sarkanā Buļļa, pārvērš to par sievieti. Kādā romāna

epizodē, savdabīgi risinot jebkuras būtnes iekšējā duālisma tēmu, autors nāves un dzīvības saspēlē pretstata Vienradzi un citu sievišķīgu būtni - grieķu mītu tēlu harpiju, liekot manīt, ka absolūtais šķīstums un absolūtā bīstamība ir tikai vienas varones divas puses: “Vienradze izdzirda sevi izbrīnīti un bez bailēm iekliedzami: - O, tu esi tāda pati kā es! – Viņas riņķoja viena ap otru kā dubultzvaigzne un nebija zem sarukušajām debesīm nekā īstāka par viņām abām.” (Turpat, 44-45) Spilgts ir arī Dž.K. Roulingas radītais vienradža tēls, kura asinīm ir maģisks dzīvību uzturošs spēks.

Trešās bieži sastopamās būtnes - **fēniksa** klātbūtne iemieso nemirstību, gudrību. Viduslaiku bestiārijos ar fēniksa tēlu, kurš ik pēc zināma laika pašsadedzinās un atdzimst no pelniem, apzīmēja Kristu augšāmcelšanās kontekstā. Fēniksam fantāzijas kontekstā ir viennozīmīgi pozitīva aura. Dž. K. Roulingas darbos fēnikss ir burvestību skolas viedā direktora uzticamākais sabiedrotais, kurš spēj nest smagas nastas un kura "asarām piemīt dziedinošas īpašības" (Roulinga, 2001, 202) Šīs pašas paralēlās pasaules gaišie burvji apvienojas organizācijā ar nosaukumu “Fēniksa ordenis”. Fēniksu kā ar dzīvībai labvēlīgajām stihijām – gaisu un uguni asociētu radījumu var definēt kā pūķa tēla, haosa principa, pretmetu – otrajā Harija Potera cikla grāmatā fēnikss Fokss uzveic čūsku ķēniņu Basilisku, tā iezīmējot mītam raksturīgo putna-čūskas polaritāti.

Visbeidzot, grieķu mītu tēls **kentaurs** signalizē par vīrišķo spēku klātbūtni, agresiju, seksualitāti. Kentauri nav pieradināmi un tikai sevišķi labvēlīgi eksemplāri ļauj varonim briesmu brīdī glābties kentaura mugurā, kā no Aizliegtā meža glābjas Harijs Poters. "Kentauri", raksta K.S. Luiss, "ir nopietnas, majestātiskas būtnes, pilni ar senu gudrību, ko mācās no zvaigznēm; viņus nevar viegli nedz ielīksmot, nedz sadusmot, bet, ja tā notiek, tad dusmas viņos uzplūst kā milzīgs paisuma vilnis(..) Ikviens, kam dzīvība mīļa, neieteiktu, lai mēģina apseglot kentauru." (Luiss, 2000, 220-221) Kentaura raupjā vīrišķība nostāda to opozīcijā vienradzim kā sievišķajam elementam. Līdzās minētajiem fantāzija izmanto vēl daudzus pārdabiskos radījumus.

Paralēli mītiskajiem ainavu apdzīvo arī reāli dzīvnieki, kurus iespējams grupēt pēc to funkcijām. Pirmkārt, dzīvnieki var būt **aktīvi darba tēli**, centrālie vai otrā plāna varoņi, kuri funkcionē tāpat kā cilvēki. Šāda tipa dzīvnieki visbiežāk parādās tā sauktajā dzīvnieku fantāzijā - piemēram, Braiena Džeika grāmatā “Leģenda par sarkanā mūra klosteri”, kurā aprakstīta augsti attīstīta peļu civilizācija. Bērnu fantāzijas autori auditorijas specifikas dēļ dzīvnieku tēlus izmanto īpaši plaši, lai nerādītu bērnus pārāk tuvās attiecībās ar pieaugušajiem. K. S. Luisa Nārnijas Runājošajiem dzīvniekiem ir cilvēku funkcijas, šo pasauli pārvalda ar karaļvaru asociēts dzīvnieka tēls - Lauva. Arī vairumu otrā plāna lomu spēlē dzīvnieki – Bebru pāris, pelēns Rīpičīps, pērtiķis, kurš kļūst par jauno spēku ruporu, u.c. Atbilstoši Nārnijas dzīvnieku sabiedrībai te sastopam arī dzīvnieku garīgo un materiālo kultūru - apģērbu, nodarbošanos, mājvietu iekārtojumu, arī folkloru, piemēram, etioloģisko mītu - peļu privilēģēto statusu Nārnijas pasaulē nodrošina fakts, ka peles senatnē pārgrauzušas valdnieka Aslana saites, kad tas sasiets gulējis uz moku galda.

Otrkārt, dzīvnieki var funkcionēt kā fantāzijas varoņu, visbiežāk burvju, kompanjoni un palīgi, tā sauktie **paliggari** (lat. *spiritus familiaris*). Tiem var piemist maģiskas spējas, kas proporcionālas to īpašnieka, burvja, spējām. Šai paveidā ietilpstošās dzīvnieku sugas bieži saglabājušas asociatīvās saiknes ar mītiskajiem priekšstatiem. Varoni uz citpasauli nereti pavada mediators tipa dzīvnieks, piemēram, pūce (K. S. Luisa darbā “Sudraba krēsls”), Luisa darbā pirmā piedzīvojuma beigās bērnu atpakaļ no Nārnijas atved balts briedis – inversija leģendai par Tomasu Vārsmotāju, kuru dzīves noslēgumā uz Elfzemi pavada balts briedis un stirna. Dž. K. Roulinga Harija Potera sērijā inkorporējusi viduslaiku uzskatus par atsevišķiem dzīvniekiem kā raganu mākslas līdzzinātājiem: Cūkkārpas skolā atļautie mājdzīvnieki ir kaķis, krupis un pūce. Īpašu vietu fantāzijā ieņem varoņu zirgi, tai skaitā mītiski modificētie - spārnotie un runājošie, kas norāda uz zināmām zirga kulta iezīmēm un fantāzijas kultūras patriarhālo raksturu. Kaķi savukārt saglabājuši mītisko asociāciju ar mājas pavardu un sievišķo enerģiju (Simbolu enc., 2002, 230), tāpēc ir bieži varones (piemēram, Andrē Nortones darbos) kompanjoni. Dzīvnieku un putnu valodas prasme burvim fantāzijā atšķirībā no pasakas nav bieži sastopama, tomēr saglabājusi maģiskās, slepenās valodas statusu, kas nodrošina īpašas priekšrocības un bieži iemantojama tikai iniciācijas ceļā. Paliggari ilustrē cilvēka kā kultūras pārstāvja attiecības ar dabu – tie izlīdz situācijās, kur cilvēks ir bezspēcīgs, tomēr tiem bieži ir tikai funkcionālā nozīme, kādu saviem mājdzīvniekiem piešķir viduslaiku cilvēks – iedziļināšanās tanī kā dzīvā būtne feodālajai pasaulei ir sveša. Savdabīgu versiju par paliggariem redzam Filipa Pulmana triloģijā „Tumšās matērijas”, kur katru cilvēku mūža garumā pavada dzīvnieks („dēmons”) - dvēseles redzamā daļa, kas ilustrē saimnieka dabu.

**Putni un rāpuļi** kā gaisa un zemes radījumi fantāzijā atbilstoši mītiskajam kodam bieži nostādīti binārā opozīcijā kā attiecīgi labo un ļauno spēku palīgi. Harija Potera pasaulē figurē vismaz divi izteikti putni-palīgi, paša Harija pūce Hedviga un burvju skolas direktora fēnikss Fokss, un vismaz divi rāpuļi-monstri, čūskas Nagīni un Bazilisks, kas abi asociēti ar ļauno burvi Voldemortu. Taču uzskati par dažādām putnu sugām atšķiras. Ērglis saglabā mītisko nozīmi kā heraldiskais varoņa palīgs (Tolkīna Gvaihirs), arī karavadonis, savukārt krauklis un kovārnis ir htoniskas radības, mediatori starp dzīvību un nāvi, tādēļ nereti funkcionē kā nāves un sliktu ziņu vēstneši. Gan “Gredzenu Pavēlniekā”, gan A. Loida “Praidenas hronikās” redzam kraukli kā ienaidnieka spiegu. Rāpuļi, īpaši čūskas, tāpat kā daudzu tautu mitoloģijā, ir ambivalenti radījumi – atainojot gudrību, čūska saglabājusi arī bibliski negatīvo kontekstu. Jāpiebilst, ka arī negatīvajā nozīmē dzīvnieki parasti figurē kā antagonista palīgi, nevis centrālie antagonisti (Kerbers Pūkainītis un Bazilisks Harija Potera grāmatās tikai aizsedz patieso ļaundari, kurš vienmēr ir cilvēks).

Treškārt, atsevišķu kategoriju veido ir tā sauktie **maiņveži**: cilvēki, kas spēj pārvērsties dzīvniekos vai otrādi. Šai gadījumā svarīgs ir tikai dzīvnieka ķermenis, kurā pārmiesojas burvis, lai varētu darboties zvēra veidolā. Taču šāda transformācija, atšķirībā no brīnumpasakām, fantāzijā nav

regulāra parādība, jo valdošie maģijas likumi nosaka, ka tā var būt bīstama: mirstot dzīvniekam, iet bojā arī tajā iemiesojies cilvēks, bet, pārāk ilgi paliekot dzīvnieka veidolā, var tikt zaudēta cilvēcīgā domāšana. No tā brīdina Ursulas le Gvinas Jūrzemes pasaules mags: "Zēna gados Ogions tāpat kā citi zēni bija domājis, cik tā būtu interesanta rotaļa, ja ar burvju mākslas palīdzību varētu mainīt savu izskatu un pārvērsties pēc patikas par citu cilvēku, zvēru, koku vai mākonī un tēlot neskaitāmu būtņu lomas. Bet, burvis būdams, viņš bija uzzinājis, kāda ir maksa par šo spēli – tas ir risks pazaudēt pašam sevi, rotaļā pazaudēt patiesību. Jo ilgāk cilvēks saglabā svešo izskatu, jo lielāki kļūst šie draudi." (Le Gvina, 1996, 138) Harija Potera skolā pārtapšanā dzīvniekā klasificēta kā bīstama burvestība, kam vajadzīga īpaša ministrijas atļauja. Šajā aspektā dzīvnieku tēlos jūtas totēmisma atbalsis: Tolkīna "maiņveidi" Beornu, kurš dienās ir cilvēciska būtne, bet naktīs lācis, var identificēt ar totēmisko lāci, pirmsenci. Biežāk stāsti par maiņveidiem ilustrē fantāzijas pieņēmumu par katrā mītošo bezapziņas aspektu - zvēra būtību, kurai nedrīkst ļaut paturēt virsroku.

Šī nodaļa ļauj secināt, ka simboliskā ainava ir viens no būtiskākajiem mītiskā zemteksta nesējiem faktoriem fantāzijas žanrā. Fantāzijas ģeogrāfija vairumā gadījumu atved mūs atpakaļ mūsu pasaulē; ainavas objekti iemieso simboliskas kategorijas, kuru izvietojums dublē stāsta sižetu, savukārt dzīvnieku tēli iemieso atpazīstamus, mītiski zoomorfus simbolus, kas palīdz paplašināt lasītāja priekšstatu par paralēlo pasauli kā metaforisku vidi, kurā darbojas no primārās pasaules pazīstami arhetipiski tēli. Šāda līmeņa identifikācija arī ir fantāzijas primārais mērķis.

Promocijas darba **otrās daļas** mērķis bija apskatīt fantāzijas definējošās pamatkategorijas Rietumeiropas mīta tipizēto struktūrelementu kontekstā. Šai daļā tika raksturota citpasaules telpiskā un laiciskā uzbūve, sižetiskās struktūras un tēlu sistēmas īpatnības, kas sastopamas vairākumā žanra darbu un kā tādas uzskatāmas par kanoniskām. **Pirmajā nodaļā** piedāvātā fantāzijas darba sižetiskās struktūras un tēlu sistēmas analīze saistībā ar Dž. Kempbela monomīta un K. G. Junga arhetipu teorijām demonstrē, ka fantāzijas darbs ir būvēts saskaņā ar vienotu shēmu, ko iespējams detalizēti sasaistīt ar pētnieku definēto mītu modeli. Fantāzijas darba vispārējā sižetiskā struktūra raksturota kā trīsdaļīgs iniciācijas procesa atainojums; to apvieno universālā varoņa tēls, kuram ir dubulta – mīta un pasakas jeb tipiskā un netipiskā varoņa – iedaba. Nodaļa ļauj secināt, ka varoņa meklējumu ceļš fantāzijas darbā vienlaicīgi ir arī varoņa iniciācijas process un metaforizēts zemapziņas procesu atainojums. Šī procesa atveidojumā nozīmīga loma ir arhetipiskiem tēliem, kas ir K.G. Junga definēto arhetipu funkcionālie ekvivalenti - ēna, *anima*, *animus*, kuri ietērpti otrā plāna varoņu maskās un veicina monomīta virzību. **Otrā nodaļā** ievieto raksturoto sižeta shēmu fantāzijas galvenā raksturlieluma - citpasaules ietvaros, to analizējot M. Eliades definētās sakrālās un profānās laiktelpas kontekstā. Nodaļā piedāvāts skatīt fantāzijas laiktelpu kā dubultu asu krustpunktu, kurā krustojas individuālais ar vispārējo – lineāro un ciklisko

laiku, kā arī sakrālās un profānās telpas polaritāte ar varoņa iekšējo ceļu starp pasaulēm un realitātēm. Laiku un telpu vienotā jēdzienā apvieno M. Bahtina definētais hronotops – šeit varoņa ceļš / meklējums / iniciācija raksturota kā fantāzijas darba centrālais hronotops un organizējošais sižeta elements, kura mērķis ir profānā sakralizēšana un haosa kosmizēšana. Tādējādi fantāzijā sintezēti realitātes un arhetipiskie aspekti gan laika, gan telpas ziņā, pierādot fantāzijas universa mītisko konstrukciju. **Trešā nodaļa** apskata maģijas lomu kā metaforisku zinātnes vai reliģijas / morāles kodeksa funkcionālo ekvivalentu, kā arī burvja / šamaņa tēlu kā likuma sargu. Uzsvērts, ka fantāzijas maģija skatāma nevis kā okulta parādība, bet kā pasauli organizējošs faktors, kurš aizguvis daudz detaļu no vēsturiskām okultām praksēm, taču piesātinājis tās ar garīgu saturu, kas ļauj varonim un lasītājam orientēties svešajā universā. Fantāzijas pasaulē indivīdam - varonim jāpakļaujas maģijai kā tās centrālajam pārvaldošajam principam, no kā izriet, ka fantāzijas pasaule ir rituāli organizēta. Ceturta un piektā nodaļa akcentē faktu, ka fantāzijas literatūrā gan varonis, gan pasaule rādīti nemitīgos iekšējas pārradīšanas ciklos. **Ceturta nodaļa** raksturo fantāzijas varoņa dzīvi kā pārejas rituālu virkni, no kuriem nozīmīgākie ir dzimšana, vārdošana, pubertāte un nāve. Nodaļā konstatēts, ka varoņu gaitās parādās vismaz viens iniciācijas aspekts, kas sniedz pierādījumu hipotēzei, ka iekšējā (psiholoģiskā) un ārējā (meklējuma) iniciācija ir fantāzijas darba koncepcijas pamats. Tādējādi nodaļa papildina jau iezīmēto fantāzijas varoņa līdžību Dž. Kempbela universālajam varoņtēlam, kura piedzīvojami raksturojami rituālas iniciācijas terminos. Ieskicēta arī aizkapa pasaules koncepcija, kas ilustrē vairāku fantāzijas darbu reliģisko ievirzi. **Piektā nodaļa** apskata fantāzijas pasaules pārejas rituālus – radīšanu, krišanu, glābšanu un bojāeju, uzsverot, ka kosmogoniskā un eshatoloģiskā mīta atainojumu fantāzijas darbos autori izmanto, lai bagātinātu ticamas citpasaules tēlu, kā arī, lai lasītāja apziņā palīdzētu to sasaistīt ar mītiskajām koncepcijām. Vēl nozīmīgāka izkristalizējas sezonālā / pasaules glābšanas mīta funkcija, kas atšķirībā no pirmajiem diviem ir darbu centrālā sastāvdaļa un no cita aspekta ataino iniciācijas procesu, kura laikā varonis kā dievības ekvivalents nokļūst citā pasaulē / pazemē, izcieš simbolisku nāvi un atgriežas, lai nestu zemei pārpilnību. Sezonālā mīta aprises palīdz iezīmēt varoņa meklējumu pavadošie gadalaiku ciklu atainojumi. **Sestajā nodaļā** sīkāk iezīmēta fantāzijas pasaules ainava, apskatot, kāda nozīme ir pasaules un vides jēdzieniem, kādā kontekstā varoņa ceļā parādās dabas objekti, apdzīvotas vietas, faunas pārstāvji un kādas ir to simboliskās funkcijas. Šeit apskatītais materiāls ļauj skatīt fantāzijas ainavu kā arhetipisku objektu summu, kurā katram objektam ir Rietumeiropas mitoloģisko sistēmu kontekstā skaidri atpazīstama nozīme. Šai nodaļā aizsākts fantāzijas darbos sastopamo sīkāko mītisko vienību raksturojums kā autoru izmantots paņēmiens, kura mērķis ir informācijas nodošana lasītājam pazīstamu metaforisku tēlu veidos.



### III. MĪTU AIZGUVUMI UN PARALĒLES FANTĀZIJAS ŽANRA DARBOS

Promocijas darba **trešajā daļā** mīta un fantāzijas salīdzinošā analīze pievēršas atsevišķu Rietumeiropas mitoloģisko uzskatu atbalsīm fantāzijas darbos, aplūkojot gan tematiskos, gan konceptuālos aizguvumus. Šeit izmantotā Dž. Freizera komparatīvā metode ļauj saskatīt fantāzijas smelšanos gan Rietumeiropas mitoloģisko sistēmu, gan bibliskās mitoloģijas koncepcijās. **Pirmā nodaļa** apskata grieķu un romiešu mitoloģisko tēlu un jēdzienu inkorporāciju žanra darbos. **Otrā un trešā nodaļa** līdzīgi analizē ķeltu-anglosakšu un ģermāņu-skandināvu mitoloģisko tekstu motīvus. Jāatzīmē, ka Rietumu literatūrzinātnē fantāzijas autoru darbi šais šķērsgrizumos tikuši aplūkoti jau vairākkārt, taču šais pētījumos fantastu daiļrade visbiežāk aplūkota atsevišķu tēlu vai jēdzienu ziņā, reti apskatot vairākus aspektus vienlaicīgi; tāpat analīzei reti tikuši pakļauti vairāku autoru darbi. Jāuzsver, ka fantāzijas autori reti aprobežojas tikai ar vienas mitoloģiskās sistēmas motīviem, bet izvēlas sinkrētisma metodi, aizguvumus no dažādām tradīcijām pakļaujot pašu iztēles modifikācijām. Pāreju starp seno un moderno mitoloģiju veido **ceturtnā nodaļa**, kurā raksturota Bībeles tekstu un kristīgo tradīciju ietekme klasiskos un modernos fantāzijas žanra darbos.

#### III. 1. Grieķu un romiešu mītu elementi

Šī nodaļa analizē klasiskās jeb grieķu un romiešu mitoloģijas elementu lomu fantāzijas žanra darbos ar mērķi konstatēt pazīstamu 20. gadsimta fantāzijas darbu sasaisti ar ievērojamiem klasiskā laikmeta prozas un dzejas tekstiem - Hēsioda poēmām, Homēra un Vergīlija eposiem, Platona dialogiem, kā arī atsevišķu populāru mitoloģisko sižetu un tēlu kategorijām.

Pirmās kopsakarības konstatējamas faktā, ka fantāzijas rakstnieku darbos atradušas vietu vairākas **grieķu kosmoloģijas** pamatnostādnes. Mītiskajā domāšanā, kā norāda V. Toporovs, „vēstures gaitas virzībai parasti bija jābūt lejupejošai, jo vissakrālākais bija tieši radīšanas akta „sākums”. Turpmāk, pilnveidojoties atsevišķajam, zuda veseluma vienotība, bet tas arī noteica attīstības lejupejošo iedabu.” (Toporovs, 1993, 92) Dž.R.R. Tolkīns darbu ciklā par Viduszemi izmanto sengrieķu pieņēmumu par cilvēces vēsturi kā sastāvošu no vairākiem laikmetiem, kur katrs nākamais laikmets aizvien vairāk degradē attiecīgās paaudzes morāli - nostāja, kas atspoguļo M. Eliades definēto mītiskās apziņas īpatnību, vissakrālāko laiku novietojot laika sākumposmā. Šo koncepciju poēmā “Teogonija” izklāsta sengrieķu dzejnieks Hēsiods, sistematizējot cilvēces vēsturi piecos laikmetos, sākot no idealizētā Zelta laikmeta, kam seko arvien vairāk degradētie Sudraba, Bronzas, Varoņu laikmeti un tagadējais — Dzelzs laikmets, kurā, kā paredz Hēsiods, cilvēce bezcerībā iznīcinās pati sevi (Kūns, 1985, 67- 69). Arī Tolkīna leģendu ciklā “Silmarilliona” atstāstītā Viduszemes kosmoloģija sastāv no vairākiem laikmetiem, kurus raksturo dažādu pakāpju

gaisma (Tolkīna metafora dievišķajam) un kuru laikā pakāpeniski notiek izmaiņas Viduszemes iedzīvotāju sastāvā: Gaismekļu, Koku, Zvaigžņu, Mēness un Saules (pašreizējais) laikmeti. Pirmos laikmetus galvenie vēstures varoņi ir dievišķas būtnes Valāri, taču ar katru nākamo laikmetu vēstures ainavā arvien noteiktāk sāk dominēt cilvēki ar savām vājībām. “Gredzenu Pavēlnieka” noslēgumā no Viduszemes prom dodas pēdējās nemirstīgās būtnes, atstājot pasauli cilvēku pārziņā.

Hēsioda klasifikācijā notiek pakāpeniska laikmetu nosaukumos ietilpstošo metālu degradācija no mītiski pārdabiskā zelta līdz htoniskajai dzelzij. Savukārt Tolkīna laikmetus apzīmē pasauli izgaismojošie objekti, kas no pārdabiskās sfēras, kas signalizē par tiešu dievību iejaukšanos cilvēces dzīvē (dievu Gaismekļi), transformējas pazīstamajos debesu spīdekļos (Saule un Mēness). Gaismas degradācija sākas pēc pirmā konflikta Valāru starpā, kad kritušais eņģelis Melkors saplēš dievību radītos Gaismekļus un Viduszeme ietinas tumsā. To vietā radītas zvaigznes, Mēness un Saule gan apgaismo zemi, taču to gaismai vairs ir tikai neliela pārdabiska kvalitāte. Zīmīga ir arī Viduszemes ļaužu vecuma pakāpeniskā samazināšanās. Arī K. S. Luiss daļēji atspoguļo mītu par pieciem cilvēkiem degradējošiem laikmetiem, darba “Nārnijas hronikas” pirmajā grāmatā rādot zāli, kurā izvietoti sen bojāgājušas pasaules mirušie valdnieki, kuru stingās sejas izteiksmes virzienā no senākajām uz jaunākajām progresē no labestīgām uz svinīgām, tad lepnām, cietsirdīgām un beidzot izmisušām. Tolkīnam, Luisam un Hēsiodam šai ziņā kopīgs ir uzskats, ka reliģijas vēsture vienlaikus ir arī pasaules vēsture, kā arī žanram raksturīgais ilgu pēc zaudētās paradīzes motīvs.

Otrs rakstnieku bieži izmantots klasiskās mitoloģijas aizguvumu avots ir **Olimps un tā iemītnieki**. Savā “eņģelisko būtņu” jeb Valāru traktējumā Tolkīns smeļas no grieķu dievību panteona; jo, tāpat kā pēdējiem, Valāriem piemīt gan nemirstība, gan ar cilvēkiem nesalīdzināms spēks, skaistums un viedums. Iespējams konstatēt arī paralēles starp dažiem Valāriem un grieķu dievībām, piemēram, pēc statusa vecākais Valārs ir Manve, kurā iespējams saskatīt Olimpa Zevu: Manves tronis atrodas augsta kalna virsotnē, viņa acis zili zibeņo, viņa vēstnesis ir ērglis. Kalējs Aule dublē Hēfaistu - abi spēj radīt brīnumainas lietas no metāliem. No otras puses, Auli var salīdzināt ar Prometeju, kurš nozog dieviem uguni, jo Aule mēģina “nozagt” Iluvatāra radītāja funkcijas un radīt pats savu dzīvo būtņu rasi – rūķus, taču spēj izveidot tikai nedzīvus “automātus”, kuriem dzīvību aiz žēluma iedveš pats Iluvatārs. Šādu līdzību ir daudz, kaut gan maz ticams, ka Tolkīns būtu apzināti kopējis Olimpu. Arī daži elfi atgādina grieķiskos pusdievišķos varoņus, piemēram, elfu dvīņiem Elrosam un Elrondam dota iespēja izvēlēties starp mirstīgu un nemirstīgu dzīvi, un katrs izdara savu izvēli, tāpat kā grieķu mīta sižetā Kastors un Polluks. Tolkīna teikā gan neviens no dvīņiem nekļūst par zvaigznāju, bet par tādu kļūst viņu tēvs Earendils, atspoguļojot tādu grieķu reliģijas īpatnību kā vēsturisku personu uzņemšanu dievu panteonā (Kūns, 1985, 189 - 191).

Tolkīns nav vienīgais autors, ko savaldzinājuši Olimpa dievi. Dž.K. Roulinga darbu sērijā par Hariju Poteru izmanto grieķu un romiešu dievību vārdus un atribūtiku, raksturojot Cūkkārpas

burvestības un raganību arodskolas pasniedzējus, piemēram, burvestību profesores Maksūras vārds ir Minerva, viņa dublē arī romiešu kara un gudrības dievietes prātu un skarbumu. Ļaunais Lords Voldemorts un viņa vārdam uzliktais tabu atgādina mirušo valstības pavēlnieku Aīdu. Tāpat kā Aīds pakļauj un ievēd pazemē Persefoni (Kūns, 1985, 47), Voldemorts sagūsta vienpadsmitgadīgo skolnieci Džinniju un nogādā to pazemes Noslēpumu kambarī, no kura gūstekni atbrīvot dodas varonis - Harijs. Savdabīgu versiju par viņa dievu Dionīsu piedāvā K. S. Luiss sērijā “Nārnijas hronikas”. Piektajā Nārnijas cikla grāmatā Luiss detalizēti attēlo svētku - bakhanāliju rituālu par godu dievības - Aslana pārnākšanai, kurā piedalās Dionīss / Bakhs ar menādām, kā arī satīrs Silēns ēzeļa mugurā. Bakhs raksturots kā: “... jauneklis, aplicis stirnādu un cirtainajos matos ievijis vīnogulājus. Viņa seja varētu likties zēnam gandrīz par skaistu, ja tā neizskatītos briesmīgi mežonīga. (..) Kopā ar viņu draiskojās bars meiteņu, tikpat trakulīgas ka viņš. Negaidot parādījās kāds, kas jāja it kā uz ēzeļa. Visi smējās un klaigāja: - Eian, Eian, ei-oi-oi-oi!” Visur parādījās arvien vairāk vīnogulāju lapu”. (Luiss, 1997, 143 – 144) Dionīsa kulta Grieķijā radīja mistērijām bagātas tradīcijas - viņa darīšanas, dzeršanas un jautrības svētkus, kuru laikā bakhanāliju dalībnieki trakulīgās orgijās slavēja Dionīsu. Nārnijas bakhanāles noris mazāk destruktīvā garā – koki atdzīvojas un deju maģisku deju “par godu pārpilnībai, un kur vien viņu rokas pieskārs un kājas piedūrās, parādījās dzīru cienasti” (Luiss, 1997, 190), visur mudž mītiskas radības, cilvēki pamet apnicīgas nodarbes un dodas līdzī gājienam. Redzam arī Bakha darbošanās destruktīvo pusi - viņš ar strauji augošu efeju palīdzību sagrauj no akmeņiem būvētu tiltu, taču arī tas notiek pēc Aslana pavēles, tātad te klasiskos mitoloģiskos motīvus kontrolē cita – bibliskās atsauces sistēma.

Trešais no klasiskā laikmeta mītiem aizgūts aspekts ir **varonības jēdziena** un **varoņtēla traktējumu** fantāzijas rakstnieku darbos, ko būtiski ietekmējuši klasisko eposu teksti kā Rietumeiropas varoņepikas standarts. Nozīmīgākie ir Homēra „Odiseja” un Vergīlija „Eneīda” kā arhetipiskie meklējumu stāsti, jo Odisejs un Enejs iespaidojuši fantāzijas standartvaroņa, piemēram, “slēptā ķēniņa” Aragorna tēlu. Atbilstības starp šiem varoņiem redzamas vairākos aspektos.

Cilvēkiem, kuru darbībai bijusi ievērojama nozīme kādā vēsturiskā norisē, mitoloģiskā domāšana piedēvēja pārdabisku izcelsmi. Tā Enejs tradicionāli tiek uzskatīts par Venēras dēlu, savukārt Aragorns cēlies no valdnieku cilts, kuras senčos ir nemirstīgie elfi un kuriem tāpēc piešķirts neparasti ilgs mūžs (dievišķa iezīme). Līdzīgi Odisejam, Aragorns dodas meklējumā, lai atgūtu likumīgās tiesības pārvaldīt savu zemi. Enejam nolemto likteni uz Trojas drupām dibināt Romas valsti un atnest tai zelta laikmetu (Vergīlijs, 1952, 111-144) var pielīdzināt Aragorna liktenim atkal uzcelt Viduszemes galvaspilsētu. Savas misijas veikšanai Enejam nepieciešams ārējs, pārdabisks stimulants, lai turpinātu ceļu: Jupitera sūtītais Hermejs varoni skubina nekavēties Kartāgā. Par šādu stimulu var uzskatīt arī Tolkīna elfu praviotību, kas vēsta, ka Aragornam jānodas izpildīt savu misiju. Meklējumu laikā Aragorns nonāk pazemē (“Mīrušo takās”) un atgriežas ar

neuzvaramu senatnes armiju, kas palīdz viņam izcīnīt izšķirošo kauju un uzkāpt tronī – to var uzskatīt par paralēli Eneja un Odiseja pazemes piedzīvojumiem. Finālā gan Enejs, gan Aragorns apprec savas saderētās, lai piepildītu karaļu aicinājumu. Šo varoņu būtiskākā iezīme ir sekošana savam liktenim. Tā Tolkīns rada tādu pašu ideoloģisko mītu kā Romas reliģija, vienlaikus atspoguļojot arī mītisko domu par valdnieku kā dievišķās, kosmiskās kārtības iemiesotāju.

Ceturta fantāzijas kopsakarība ar klasisko mitoloģiju ir loma, kādu fantāzijas darbos spēlē grieķu klasiskā laikmeta filozofija, īpaši **platonisms**, kura mijiedarbību ar literāro iztēli pētnieks Ričards Metjūss uzskata par galveno priekšnosacījumu, lai fantāzija izveidotos par žanru, kas apskata filozofiskas tēmas (Matthews, 1997, 13). Platona idejas kalpojušas gan Tolkīna, gan Luisa pasauļu izveidē. Tolkīna “Silmarillonu” aizsāk kosmogoniskais mīts, kura pamatā ir pasaules radīšana kā muzikālas harmonijas akts – tas atspoguļo Platona ideju par “pasaules dvēseli” kā balstītu uz muzikālās oktāvas matemātisko pilnību (Platons, 2005, 184) un ideju par muzikāla visuma iespējamību, kur redzamā pasaule kļūst par demiurga ārējo izpausmi.<sup>27</sup>

“Gredzenu Pavēlnieka” centrālo tematiku - Varas gredzena ideju, iespējams, iedvesmojusi Platona darbā “Valsts” atstāstītā teika par gredzenu, kurš dara neredzamu un nejauši nonāk gana Giga rokās; gans, padodoties kārdinājumam veikt noziegumus, kurus nav iespējams atklāt, demonstrē, ka pat taisnīgie apstākļu kombinācijas rezultātā var padoties varas un nesodāmības kārdinājumam (Platons, 2005, 56). Pētnieks Braiens Kērnijss secina, ka Tolkīns “it kā turpina Sokrāta eksperimentu, cenšoties parādīt, ka cilvēks, izmantojot šādu gredzenu – pat labs cilvēks – ir sliktāks par to, kas vēlas gredzenu iznīcināt. Citiem vārdiem, Tolkīns šaubās par cilvēku spēju pretoties kārdinājumam iegūt absolūtu varu. (..) Tolkīna gredzens ir bīstams visgudrākajiem un varenākajiem – valdniekiem un burvjiem, kurus iespējams pārliecināt, ka viņi spēs iegūto absolūto varu izmantot, lai vairotu labo. Sarumans (..) cieš krahu, jo domā, ka tikai viņš ir pietiekoši gudrs, lai pievērstu gredzena spēkus taisnīgiem mērķiem. Saurons, kas radījis gredzenu, pat iedomāties nespēj, ka kāds var iznīcināt kaut ko tādu, kas tā saimniekam dāvā visvarenību. Pat Frodo, gredzena glabātājs, nespēj stāties pretī kārdinājumam - mirklī, kad tas jāiznīcina, viņš nespēj piespiest sevi šķirties no tā” (Carney, 2001) - Tolkīna platoniskais eksperiments ir sevi attaisnojis.

Platona populārākā koncepcija stāsta par reāla un paliekoša visuma eksistenci pārdabiskajā ideju dimensijā, un mums zināmo realitāti tikai kā pārpasaulīgo lietu ēnu vai kopiju valsti (Platons, 2005, 130 – 134). Šī ideja ir Luisa Nārnijas hroniku koncepcijas pamatā. (Sammons, 1988, 11-12) Nārnijas cikla septītā grāmata “Pēdējā kauja” ir veltīta pasaules kā ideju centra izpētei. Autors uzskata, ka reālā pasaule un arī pašradītā Nārnija ir tikai Ēnu zemes: fiziskā pasaule tiek traktēta kā iluzora, salīdzinot ar gara pasaules patieso realitāti: “... mūsu pasaule, Anglija un viss cits ir tikai ēna vai atspulgs no kaut kā tāda, kas ir Aslana īstajā pasaulē.” (Luiss, 2000, 185) Taču Luiss

<sup>27</sup> Tuvāk par šo jautājumu skat. 2. daļas 5. nodaļas 1. apakšnodaļu “Kosmogoniskais mīts: pasaules radīšana”.

nenovieto platonisko ideju pasauli abstraktā visumā, bet uzskata, ka tā sastāda visa esošā centru. “Nārnijas hroniku” varoņi stāsta noslēgumā nokļūst šai ideālajā dimensijā, dodoties vienlaikus augšup - pa telpas vertikāli jeb kalnos, - un iekšā – pretim pasaules centram, beigu beigās nokļūstot “kalnu dārzā”, kas ir Aslana zemes kosmizētais centrs, iekšpusē ir lielāks nekā ārpusē: “Jo tālāk augšup un jo tālāk iekšā tu ej, jo viss kļūst lielāks. Iekšpuse ir lielāka par ārpusi.” (Luiss, 2000, 156 – 157) Kontrastam – elle Luisa darbā “Laulības šķiršana” ir “mazāka par zemes akmentiņu, mazāka par paradīzes atomu” (Luiss, 1993, 23). Aslana valstībā ietilpst visas pasaules, gan reālās, gan paralēlās, tomēr tikpat citādas kā “īstais priekšmets atšķirībā no savas ēnas vai kā dzīve nomodā atšķiras no sapņa” (Luiss, 2000, 185). Luiss lieto nevis alas, bet spoguļa tēlu: “... jūra spogulī vai ieleja spogulī ir vienā ziņā gluži tāda pati kā īstā, tomēr tajā pašā laikā tās kaut kādā ziņā ir arī atšķirīgas – dziļākas, brīnišķīgākas, līdzīgākas vietām, kas atrodamas kādā stāstā, stāstā, par kuru jūs nekad nebijāt dzirdējuši, bet kuru jūs ļoti labprāt gribētu iepazīt. Tāda bija atšķirība starp veco Nārniju un jauno Nārniju. Jaunā Nārnija bija it kā dziļāka zeme: ik klints un ik zāles stiebrs izskatījās, it kā nozīmētu ko vairāk.” (Luiss, 2000, 186) Tādējādi Luiss, izmantojot platonisko ideju, to adaptē saviem nolūkiem, ēnaino koncepciju demonstrējot kā faktisku, pamatīgu realitāti. (Sammons, 2004, 175) Šis aspekts vēl skaidrāk manifestējas darbā “Laulības šķiršana”, kur debesu realitātē viss ir „īstāks”, kamēr Elle ir tikai ēna bez satvara – Elles radības izskatās caurspīdīgas, bet “zāle un koki – ļoti blīvi un smagnēji” (Luiss, 1993, 5). Uz zāles stiebriem rēgi sagriež kājas (jo “patiesība sagādā sāpes visas, kas ir iluzors” (Luiss, 1993, 8) un nespēj pacelt pat ābolu. “Viss, kas reāls, nāk no paradīzes. Viss iznīcīgais satrupēs, sagrūs, tikai būtiskais pastāvēs.” (Luiss, 1993, 13)

Platonisma idejas redzam arī Luisa tēlotajās varoņu dvēseles ilgās piedzīvot kādu citu pasauli ārpus “ēnu zemes”, realitāti “eksistences otrā pusē” (Platons, 1999, 154 – 155). Ilgi pirms nokļūšanas Nārnijā Luisa varonis Digorijs alkst pēc pasaules, kuras augļi spētu dziedināt viņa slimo māti. Izkāpjot cauri sētas durvīm uz citu pasauli, Džila, kaut izbiedēta, apjauš, ka vienmēr ir ilgojusies pēc šādas pasaules. Beidzot, vienradzis Dārgums, sasniedzot Aslana zemi, izsaucas: “Beidzot es esmu pārnācis mājās! Tā ir mana īstā zeme! Esmu tai piederīgs. Tā ir zeme, ko esmu meklējis visu mūžu, lai gan iepazinis to esmu tikai tagad. Iemesls, kāpēc mēs mīlējām veco Nārniju, ir viens: reizēm tā izskatās mazliet līdzīga šai.” (Luiss, 2000, 186) Šīs cilvēciskās ilgas Luiss ilustrē ar botānisku tēlu: ābele, kas izaugusi no citpasaules maģiskā ābola sēklas Digorija šīspasaules dārzā, šūpojas, kad citpasaulē pūš vējš, jo tās stumbrā plūst citpasaules sulas: “Iekšīgi, pašā serdē, koks neaizmirsa to Koku Nārnijā, no kura bija cēlies.” (Luiss, 1996, 177) (Sammons, 2004, 168)

Saskaņā ar Platonu, cilvēciskās pasaules izpēte mūs nevar tuvināt dievišķā skaistuma un harmonijas sfērai, to spēj tikai mīlestības jūtas. (Sammons, 2004, 172-173) Tāpēc tikai Aslans spēj “uzmodināt” šīs saules iemītniekus patiesajai realitātei: “Tiklīdz (Aslans) apdvesa karavīru ar savu elpu, tā acīs iegūla cita izteiksme – gan pārsteigta, taču ne izmisusi -. It kā viņš mēģinātu kaut ko

atcerēties.” (Luiss, 1997, 197) “Vai tu mani pazīsti? “Aslans jautā Važonim, kas no Londonas ielas taisnā ceļā iemests Nārnijas pasaulē. “Nē, ser, - teica Važonis. – Tomēr es nez kā iekšķīgi jūtu, ka mēs tā kā būt’ kaut kur tikušies.” (Luiss, 1996, 133) No otras puses, ļaunums liek aizmirst savu izcelsmi un būtību. (Platons, 1999, 156 – 157) Baltā ragana mēģina pazemē nonākušajiem bērniem iegaltot, ka virszeme ir tikai sapnis. Taču viens no tiem pretojas: “Iedomāsimies, ka mēs to visu esam redzējuši sapņos vai izdomājuši, izdomājuši kokus, zāli, sauli, mēnesi, zvaigznes un pašu Aslanu. Tādā gadījumā viss, kas man sakāms, skan šādi: iedomātais šķiet krietni svarīgāks par īsteno. (..) Ja jums taisnība, tad mēs esam tikai mazi bērni, kas rotaļājas. Tomēr četri bērni, kas spēlējas, var pārvērst rotaļu pasauli tiktāl, ka tā izsmel tukšu visu jūsu īsto pasauli. Tāpēc es atbalstu rotaļu pasauli. Es būšu Aslana pusē, pat, ja nav nekāda Aslana, kas to vadītu.” (Luiss, 2000, 175) Aslana pasaulē pēc visiem piedzīvojumiem “sapnis ir galā – tagad ataust rīts” (Luiss, 2000, 199). Šeit Platona abstraktā ideju valstība transformējas kristietības personificētā Dieva valstībā un demonstrē platonisko ideālismu kristietības kontekstā kā Rietumu civilizācijas organizācijas formu.

Piektais aizguvumu bloks ir fantāzijas darbos sastopamie **atsevišķu mītu pārfrāzējumi**, ko var iedalīt divos galvenajos pamatveidos. Pirmkārt, aizguvumi izpaužas kā sīzētiskas kopsakarības. Tolkīna “Silmarillionā” ietvertajā leģendā par mīlētājiem Berenu un Ludiēnu izmantota versija par Orfeja un Eiridīkes mītu (Kūns, 1985 182 – 185), tikai šeit Orfeja lomā ir sieviete – tāpat kā Orfeja arfa iekaro Aīda valstību, elfietes Ludiēnas dziesma atvaira vilku Karkarotu, kas sargā Melkora cietokšņa vārtus un izglābj iemīļoto. Piektajā Nārnijas grāmatā K. S. Luiss iestrādājis grieķu leģendu par karali Midu, kura vēlme visu, kam viņš pieskaras, pārvērst zeltā, atnes tikai nelaimi. (Kūns, 1985, 63-64). Nārnijas ceļinieki uziet ezeru, kura ūdens visu pārvērš par zeltu un tik tikko izglābjas no likteņa pārvērsties zelta figūrās, bet ūdens klātbūtne vien tos ietekmē negatīvi – sākas ķildas un varas dalīšana. Viena no tēmām, kas visvairāk valdzinājusi visu paaudžu fantāzijas rakstniekus, ir stāsts par Atlantīdu, ko Platons apraksta kā varenu valsti, kura atradusies Atlantijas okeānā un gājusi bojā katastrofas rezultātā (Plato, 2003). Luisa grāmatā “Burvja māsasdēls” sastopam maģisku priekšmetu - lādīti, kas “bija piederējusi atlantīdiešiem un nāca no zudušās Atlantīdas salas”. (Luiss, 1996, 24). No putekļiem, kas tajā saglabājušies, pagatavotie gredzeni kļūst par līdzekli, kā ceļot starp pasaulēm un ir tālāko piedzīvojumu un Nārnijas apciemojumu pamatā. Tolkīns Atlantīdas leģendu izmantojis stāstā par izredzēto zemi Numenoru jeb Atalanti – skaistu, bagātu un gudru cilvēku apdzīvotu salu Viduszemes rietumu jūrās, no kurienes saredzama dievību zeme Valinora. Numenoras iedzīvotājiem piešķirtas bagātīgas veltes - ilgs mūžs un daudz zināšanu, tomēr spēkā ir viens aizliegums - kuģot uz rietumiem un apmeklēt Valinoru, kas nozīmētu tiekties pēc dievu nemirstības. Sengrieķu pasaulē valdīja uzskats, ka starp cilvēkiem un dieviem pastāv nepārvarama robeža un mēģinājums pacelties līdz dievību statusam pelna bargu sodu. Tolkīns šai izpratnei piemēro pavisam konkrētu atainojumu: lepnie numenorieši, kritušā “enģeļa” Saurona

pamudināti, vēlas iekarot un pakļaut Valāru un nemirstības zemi. Aizlieguma pārkāpšanas rezultātā Valāru dusmās saceļas tik stipra vētra, ka tā nogremdē visu Numenoras floti, sala iet bojā zemestrīcē un plūdos, visa Viduszeme maina formu, no plakanas kļūstot par sfērisku, un Valinora tiek novietota cilvēkam nerasniedzamā garīgā dimensijā. Šo stāstu var salīdzināt arī ar biblisko vēstījumu par Grēku plūdiem, jo stāsts atspoguļo visā pasaulē sastopamā plūdu mīta pamatdomu – vēstījumu par dievu un cilvēku attiecību krīzi, kas ilustrē cikliskās pasaules iznīcināšanas un pārradīšanas modeli. Taču “Gredzenu Pavēlnieka” noslēgumā Galadriela min, ka no jauna satiksies ar vecajām pasaules radībām, kad “dienas gaismā no jauna būs izeļušās zemes, kam viņi pāri pārskrējuši” (Tolkīns, 2004, 291). Vai Tolkīna mitoloģijā bijusi vieta arī Atlantīdas atkaluzcelšanai?

Otrkārt, fantāzijas rakstniekus grieķu mītos valdzinājušas mītiskas, noslēpumainas vietas, piemēram, Krētas salas labirints. Mītu par Tēseju un labirintu (Kūns, 1985, 172 – 175) tā simboliskajā aspektā darbā “Atuanas kapeņes” izmantojusi Ursula le Gvina. Tāpat kā Tēsejam, arī burvim Gedam jādodas Atuanas kapeņu labirintā, lai satiktos ar paša dvēseles Mīnotauru, pārvarētu haosu un atgrieztos dzīvē. Tēsejs spēj labirintu iziet tikai ar Ariadnes palīdzību, arī Geds ir bezpalīdzīgs bez sievietes - Tenaras, kura vienīgā var izvest Gedu no labirinta. Mīnotaura labirinta motīvu darbā “Nekadiene” izmanto arī Nīls Geimans. Arī Hesperīdu dārzs, kurā Atlanta meitas sargā mūžīgās jaunības ābolus (Kūns, 1985, 138 – 139), pieder pie fantāzijā izmantotiem motīviem. K. S. Luiss Nārnijas rietumos novieto dārzu, kura augļiem ir līdzīgas īpašības un no kurienes zelta ābolu Aslanam atgādā zēns Digorijs, tā atkārtodams Hērakla varoņdarbu.

Sestais aspekts, kādā vērojama klasiskās mitoloģijas mijiedarbība ar fantāzijas tekstiem, ir fantāzijas literatūrā plaši izmantotais grieķu **mītisko būtņu arsenāls**, sevišķi šai ziņā izeļas Luisa “Nārnijas hronikas”. Lauva Aslans bieži parādās mītisko būtņu ielenkumā, no kurām vairums ir klasiskās mitoloģijas tēli. Arī Aslana antagonistu, Balto raganu pavada mītisku radību armija, taču to vidū dominē slāvu un ģermāņu mītu tēli. Luiss ir pārņēmis grieķu mitoloģijas nimfu klasifikāciju divos pamatveidos - najādas, ūdeņu gari un driādas, koku gari. Mežos mitinās arī meža dievi un dievietes, fauni, Hamadriādas, satīri un Silvani, Nārnijas ūdeņus apdzīvo Upes dievs ar savām meitām najādām, nāras un ūdensvīri. Luiss piedāvā arī spārnotā zirga Pegaza jeb Lidoņa tēlu, par kādu pārvēršas vecs Londonas važona zirgs. Nārnijas kentauri ir pārmantojuši gan savu grieķu sugasbrāļu bīstamo slavu (viņos zvēra būtība dzīvo paralēli ar cilvēka būtību), gan viedumu un izpratni par astronomiju un medicīnu. (Kūns, 1985, 177) Savukārt Hariju Potera pasaulē sastopam astroloģijas pasniedzēju kentauru un trīsgalvainu sargsuni, grieķu Kerbera kopiju. Ceturtajā cikla grāmatā darbojas arī no Edipa mīta aizgūta sfinksas, kas ātrāk nelaiž Hariju garām, kamēr tas nav atminējis viņas uzdoto mīklu. Sfinksu tēlus sastopam arī M. Endes darbā “Bezgalīgais stāsts”, kurā sfinksas sargā ieeju orākulā, un neuzmanīgais, kas “iedrošinās ieiet vidū starp abu skatieniem”, “sastingst un nespēj vairs pakustēties, pirms nav atminējis visas pasaules mīklas.” (Ende, 1993, 78)

Ar klasiskās mitoloģijas elementu iekļaušanu darbos fantāzijas rakstnieki piešķir tiem universālas atpazīstamības kategoriju. Grieķu un romiešu mitoloģija ir bijis nozīmīgs avots visai Rietumeiropas kultūrai, taču reti kurš žanrs no šī avota spējis smelt tik bagātīgi kā fantāzijas žanrs.

### III. 2. Ķeltu un anglosakšu mītu elementi

Tā kā fantāzijas žanrs tā mūsdienu formā izveidojies anglofonās kultūras kontekstā, darbos bieži sastopami ķeltu mitoloģijas motīvi, kas savijušies ar citu Britu salu tautu mitoloģijām. Šie motīvi atsevišķu autoru darbos ir bijuši daudzu fantāzijas žanra pētnieku (Mārdžorijas Bērnsas (Marjorie Burns), Leslijas Džonsas (Leslie Jones) u.c.) uzmanības lokā. Šai nodaļā aplūkotas raksturīgākās iezīmes, ko no ķeltu mitoloģijas aizguvis žanra kanons.

Pirmā īpatnība, ko fantāzija aizguvusi no ķeltu kosmoloģijas, ir “cilvēku pasaules” un “citu pasaulu” nošķirums – tās ir **pasaules citā dimensijā**, kas savā starpā pārklājas un viena otru ietver; pasaulu saskarsmes vietās ir iespējams pāriet no vienas pasaules otrā. Daudzu fantāzijas rakstnieku darbi balstās uz daudzpasaulu modeli – bezgalīgu skaitu alternatīvo universu, kurus savā starpā savieno durvis, ejas, portāli. Šo paņēmieni var skaidrot ar to, ka autoram vieglāk ir dažādus mūsu pasaules aspektus parādīt hiperbolizētā citas pasaules kontekstā, turklāt tas atļauj autoram komentēt zināmo realitāti no vairākiem skatpunktiem vienlaikus. Piemēram, K. S. Luisa ciklā “Nārnijas hronikas” redzam “pieturas vietu starp pasaulēm”, Starppasauļu Mežu, kurā atrodas neskaitāmi dīķi ar katrā ietilpstošu “īstu Citu pasauli – citu Dabu – citu Visumu – kaut ko, uz kurieni nevar nokļūt, pat, ja visu mūžu ceļo cauri kosmosa telpai. Es runāju par tādu pasauli, kurā var nokļūt tikai ar burvības spēku.” (Luiss, 1996, 25) Darbu varoņi nokļūst Nārnijā caur drēbju skapi, gleznu, pagalma durvīm. Sērijas noslēgumā bērni nonāk Aslana zemē, kas sevī ietver visas pārējās pasaules un kam “iekšpuse ir daudz lielāka, nekā izskatījās no ārpuses. Es redzu ... pasauli pasaulē, Nārniju Nārnijā... tā ir kā sīpols, tikai ar vienu atšķirību: jo tu ej tālāk iekšā, jo ik aplis kļūst lielāks par iepriekšējo.” (Luiss, 2000, 196 – 197) Citu pasaulu starpā ķelti ticēja Nemirstības salām, kur mitinās mītiskie senči (Squire, 2000, 90-91), Velsas mitoloģijā šo citpasauli dēvē par *afallon* – ābolu zemi. K.S. Luisa darba “Nārnijas hronikas” piektajā grāmatā “Rītausmas ceļinieka brauciens” bērni buriniekā apceļo salu virteni, kurai katrai ir sava maģiskā specifika, atgādinot īru teiksmu “Svētā Brendana ceļojums”, kas arī aptver citpasaules, kas izvietojušās uz salām – abos stāstos redzam salu, kurā ceļiniekus uzņem un mielo neredzamas būtnes, redzam zemūdens pasaules, bagātības kārdinājumus. Vienu no salām īru leģendā regulāri apciemo kritušie eņģeļi putnu veidolā, lai dziedātu slavu Dievam. Luiss savukārt iepazīstina ar salu, kurā uzturas par pārkāpumiem izraidītas zvaigznes, kas sagaida ik rītausmu ar dziesmu, kuras laikā salu apciemo baltu putnu bars. Abi ceļojumi beidzas pie zināmās pasaules robežām – Apsolītajā zemē un Aslana zemē. Arī Tolkīna darbus ietekmējusi



legendārā Avalona. Frodo un elfu valdnieku aizceļošanā uz Aizrietu zemi “Gredzenu Pavēlnieka” noslēgumā var saskatīt velsiskās izcelsmes leģendu par karali Artūru, kurš, būdams nāvīgi ievainots, dieviešu pavadībā laivā peld uz apburto zemi Avalonu: "Un kuģis, Dižjūras ūdeņos izbraucis, aizslīdēja uz vakariem, līdz pēdīgi kādā lietainā naktī Frodo gaisā samanīja saldu dvesmu un sadzirdēja pāri ūdeņiem šurp dziesmu līgojam. Un tad (..) palsais lietus aizkars itin kā pārvērtās sudraba stiklā, pašķīrās, un acu priekšā atklājās baltas krasta klintis, bet tālāk zaļoja zeme, kam pāri cēlās rīta saule.” (Tolkīns, 2004, 350 – 351) Pastāv uzskats, ka šī epizode, iespējams, norāda uz varoņu nāvi, jo Nemirstības sala tāpat kā Avalona nav materiālajā pasaulē sastopama vieta.

Ķeltu mitoloģijā nav strikti nodalītas dievību, varoņu, citpasauls iemītnieku un citu radību ietekmes sfēras, jo to darbības ir cieši savijušās. Ķeltu reliģiskie uzskati sākotnēji bāzējās dabas spēku un objektu (akmeņu, koku, ūdeņu) pielūgsmē, nozīmīga rituālu daļa bija svētbirzis un svētkoki (Squire, 2000, 35). Arī fantāzijas darbos kokiem ir nozīmīga loma, tos nereti traktē kā dzīvas būtnes. Gan Tolkīna, gan Luisa darbos sastopam epizodes, kur mežs uzbrūk un cīnās. Koku animisms balstās ķeltu uzskatā, ka dievi dzīvo starp cilvēkiem, pieņemot dabas objekta izskatu – līdz ar to visa pasaule ir apdzīvota. Šo viedokli apstiprina Dž. Freizera pētījumā “Zelta zars” paustais uzskats, ka koku un augu uztveršana ekvivalenti dzīvām būtnēm lika pamatus to iedalīšanai dzimumos, piedēvētajām laulībām un spējām ietekmēt cilvēku auglīgumu. Tas netieši sasaista koku animismu ar auglības veicināšanu un izskaidro, kāpēc viena no Tolkīna Viduszemes mežu lielākajām traģēdijām ir tā, ka kokugani Enti pazaudējuši savas sievas un nespēj vairoties.

Ar laiku dievi tiek cilvēciskoti, bet ķelti nekad nenonāk līdz tādām antropomorfismam kā senie grieķi. Ķeltu **dažādajām dievībām** bieži var atrast kopsaucējus - tā saucamās saliktās dievības, kad vairākas hipostāzes veido vienu, autonomu dievību, piemērs tam ir Morriganā, kuru sastāda trīs dieves: jaunava, māte un vecene. (Squire, 2000, 45 – 46) Dievietes kulta un trīskāršo hipostāžu nozīmi fantāzijā īpaši atdzīvinājušas neopagānisma tendences. Morriganā vēlāk transformējas par Morganu le Feju Artūra leģendu ciklā un kļūst par klasisku fantāzijas žanra *belle dame sans merci*. Luisa darbā “Nārnijas hronikas” sastopam modernu šīs dievietes pārfrāzējumu – kādu Līfeja kundzi (oriģinālā *Lafay*), kura “bija viena no pēdējiem šīs valsts mirstīgajiem kuru dzīslās ritēja feju asinis” (Luiss, 1996, 23). Morriganā nav vienīgā fantāzijā ekspluatētā ķeltu dievība. Tolkīna Valārs Orome Mednieks atgādina Araunu, ragaino medību un dzīvnieku dievu, kurš pārvalda dzīves un nāves aktīvos spēkus un pārziņa gan viņsauli, gan zemes auglību - šo dievību iemieso arī A. Loida “Praidenas hroniku” antagonists – Ragainais karalis un Andrē Nortones “Raganu pasaules” dievietes Gunnoras vīrs Ragainais Mednieks. Netieši par to signalizē arī Harija Potera tēva spēja transformēties briedī. Iespējams, ka Tumsas valdnieka Saurona tēlā iestrādātas leģendārā ķeltu valdnieka – pusdieva Balora īpatnības, kurš mīt augsta torņa virsotnē un kura vienīgajai acij piemīt tāds ļaunums, ka tās skatiens iznīcina visu. (Squire, 2000, 44). Tornis un

vienīgā, visuredzošā acs ir arī Saurona būtiskākie atribūti: “Tumsas tornī bija redzoklis, kas miegu nepazina. Kā meklējošs pirksts Acs skatiens taustīdamies šāvās šurp.” (Tolkīns, 2002, 499)

Fantāzijas darbos redzam arī **ķeltu reliģijas** rituālu atbalsis – lords Voldemorts ceturtajā Harija Potera sērijas grāmatā atdzimst no katla, kas dublē ķeltu teikās sastopamo Keridvenas atdzimšanas katlu, kurā salietas kaujā kritušo asinis, un kurā kritušie vīri atkal varēja atdzīvoties. Atdzimšanas katls redzams arī velsiešu mitoloģijā bāzētajā A. Loida grāmatā “Triju sirdis”: “Katlā dzimušie ... ir mirušie, kuru ķermeņus iegremdē katlā, lai tiem atkal iedvestu dzīvību. Līdzīgi nāvei, arī tie ir uz mūžu mēmi, un viņu vienīgā vēlme ir aizvest citus tajā pašā verdzībā.” (Aleksanders, 2004, 42) Apburtā pārpilnības katla simbols vēlāk viduslaiku leģendās transformējas Svētā Grāla tēlā. Daudzos fantāzijas darbos mēģināts restaurēt druīdisma rituālus, taču parasti šie mēģinājumi aprobežojas ar eksotisku paradumu aprakstiem, kas daļēji aizgūti no modernā pagānisma. Fantāzijas grāmatās parādās arī ķeltu gadskārtu svētki, īpaši svarīgs datums ir Visu svēto diena, ko ķelti svinēja kā Saveina svētkus (Squire, 2000, 39), veltītus mirušajiem, kad atveras robežas starp šo un viņsauli. Harija Potera grāmatās tas bieži ir pagrieziena punkts sižeta risinājumā – šai datumā iet bojā Harija vecāki, notiek incidents ar trolli, kas saved kopā trīs draugus, atveras Noslēpumu kambaris - notiek svārstības starp šo un viņpasauli. Sastopam arī uguns rituālu pavadītos pavasara saulgriežu svētkus Beltainu (Turpat), it īpaši to erotiskajā kontekstā – tieši Beltaina svētkos M. Bredlijas darbā “Avalonas miglas” notiek senais auglības rituāls, kurā briežumātes mednieka rituālajam mīlas aktam ar priesterieni jānodrošina zemes ražīgums, un jaunā Morgana le Feja kā auglības dievietes personifikācija, pati to nezinot, tiek pakļauta incestam, jo veiksmīgais mednieks ir viņas brālis Artūrs. Fatālās savienības rezultātā dzimst Mordreds, vienlaikus Artūra dēls un māsasdēls, tēva slepkava. Tomēr, saskaņā ar E. M. Meletinska teoriju, incests ne tikai atspoguļo agrārās maģijas rituālu, bet arī kalpo kā zīme varoņa briedumam. (Мелетинский, 1994, 16).

Fantāzijā parādās arī ķeltu mītiem raksturīgo **būtņu arsenāls** – fejas, laumiņas, goblini. Visradikālāk ķeltu mitoloģija ietekmējusi žanra nostāju tādu mītisku radību kā **elfi** jautājumā. Pirmais literatūras avots, kas mūsdienu lasītājam demonstrē fantāzijas tradicionālo elfu traktējumu, ir Tolkīna “Hobits”, kur redzam tipisko elfa tēlu: smailausainu, lielisku lokšāvēju un dzejnieku. Tolkīns pirmais noliedza Šekspīra lugā “Sapnis vasaras naktī” sakņoto un Viktorijas laikmetā uzplaukušo elfu interpretāciju sīku, bieži ļaunprātīgu gariņu tēlos. Taču vispārpieņemts ir atzinums, ka elfu lāsts ir nemirstība, tos nogurdina pašu ilgmūžība, varenība un skaistums, tāpēc elfi nereti spēlē nežēlīgas spēles ar cilvēkiem. Nenoliedzot arī šo divdabību (“Citi kā ķēniņi – briesmoti un brīnišķīgi, bet citi – draiskulīgi kā bērni” (Tolkīns, 2002, 287)), Tolkīns raksta, ka elfi ir gara auguma, apdāvinātas, gudras un cēlas būtnes, tomēr ne gluži dievi: “Viņi bija no galvas līdz kājām tērpušies baltā, ķēniņienei mati mirdzēja tumšzeltaini, bet ķēniņam sudrabaini. Taču laika zobis ne vienu, ne otru itin kā nemaz nebija skāris – varbūt vienīgi dziļi acīs vīdēja mūžsena vecuma

gudrība, jo tās mirdzēja vērīgas un asas kā šķēpa uzgaļi, kas laistās zvaigžņu gaismā, taču vienlaikus tumsa kā bezdibenīgas, atmiņām pārpildītas akas.” (Tolkīns, 2002, 442) Tolkīna elfi necieš no slimībām un vecuma, ir zinošākie no Viduszemes iemītniekiem - tieši viņi izgudro alfabētu un laika skaitīšanu, saprot dzīvnieku valodu, iemāca runāt kokus, ir mutvārdu vēstures glabātāji Viduszemē. Šis skatījums balstīts īru leģendā, kas vēsta, ka Īriju senos laikos pakļāvusi slaidu, gaišmatainu un maģiskām spējām apveltītu karotāju rase, saukta par *Tuatha de Danaan* (dievietes Danu ļaudis), kuri vēlāk pazuduši Rietumos un vairs nav redzēti (Squire, 2000, 43-44). Tas atbilst Augstajiem elfiem, kuri tāpat zināmu laika periodu Viduszemē mitinās kopā ar cilvēkiem, tad dodas prom, atstājot vadības grožus cilvēku tautām. Citi mīti apgalvo, ka elfi slēpjas mežos, zem pakalniem un ezeriem (Jones, 2002, 83). Šāds attēlojums atbilst Tolkīna Meža elfiem: “Esam dzirdējuši, ka Loriēnā elfi vēl mīt, jo šai vietā slēpjas kāds varens spēks, kas ļaunumam turas pretim. Tomēr Lotloriēnas elfus teju neviens nav redzējis, un varbūt tagad viņi mīt pašās meža dzīlēs.” (Tolkīns, 2002, 422) Elfu karaliste ir slēpta parastu mirstīgo acīm, tajā joprojām glabājas senatnes mītiskā, zeltainā aura: “Kopš tā brīža, kad Frodo spēra kāju Sudrabdzīslas otrā krastā, viņu bija pārņēmusi savāda jutoņa, kas jo tālāk, jo kļuva aizvien spēcīgāka. Tā vien šķita, ka viņš pārgājis pāri kādam laika tiltam, nokļūdamas nostūrī, kur joprojām valdīja Sendienas, un nu nonācis pasaulē, kuras nemaz vairs nav. Rivendellā kā ēnas klīda apkārt senas, dārgas atmiņas, bet Loriēnā viss senais un dārgais vēl aizvien bija dzīvs. Ļaunumu šejienieši bija redzējuši un dzirdējuši, bēdas – pieredzējuši, elfi no ārpusaules baiļojās un tai neuzticējās, gar mežmalām gaudodami klīda vilki, bet Loriēna stāvēja mirdzoša un gaiša, un tumsai pār to nebija varas.” (Tolkīns, 2002, 436).

Elfu valdniecei Galadrielai ir daudzas populārā ķeltu folkloras tēla – Elfzemes karalienes jeb Baltās Lēdijas īpašības – brīnumskaista un bīstama, viņa mitinās autonomā zelta un sudraba krāsas cauraustā karaļvalstī, kurā ir apturēts laiks, viņa visbiežāk sastopama naktīs vai krēslas stundās, viņas varā ir sniegt pravietiskas spējas, izteikt paredzējumus, kā arī apveltīt mirstīgos ar ne vienmēr vēlamām maģiskām dāvanām. (Burns, 203, 113) E. Kušneres romāns “Tomass Vārsmotājs” atstāsta velsiešu leģendu par dzejnieku, kurš nokļūst Elfzemē, dzīvo kopā ar elfu karalieni un atgriežas reālajā pasaulē ar karalienes atvadu dāvanu: spēju teikt vienīgi patiesību. (Lielbritānijas pasakas, 1971, 226 - 234) Šeit Kušnere izspēlē arī teiksmas “neredzamo” daļu, jo neviens leģendas variants neatstāsta, kas notiek Elfzemē pēc tam, kad Tomass par vienu skūpstu apsolījies karalienei kalpot septiņus gadus. Elfu karaliene spēj pakļaut cilvēkus savai gribai tā, ka tie nespēj tai nesekot, un vienmēr atgriežas apburtajā valstībā. Tomass Vārsmotājs dzīves noslēgumā atgriežas Elfzemē, arī Frodo nepaliek Daliēnā, bet kopā ar valdnieci dodas uz Elfu krastiem. Arī Galadrielas dāvētā iespēja hobitiem ielūkoties brīnumspogulī ir ambivalenta, jo tajā var saskatīt lietas, kuras nevar precīzi iztulkot (Sems redz Frodo mirušu, taču Frodo ir bezsamaņā, pamests, jo Sems, situācijai realizējoties, ir atcerējies šo redzējumu un noticējis saimnieka nāvei).

Visbeidzot, Galadrielas tēlā saskatāmas arī atbalsis no Elfzemes ķēniņienes kā auglības dievietes lomas – uz to norāda gan Lotloriēnas valstības uzsvērtā asociēšana ar ūdeņiem, gan Ūdens gredzens, ko nēsā valdniece, taču visskaidrāk – kastīte ar zemi, ko Galadriela dāvina Semam un kuras izkaisīšana dzimtajā Dalienā rada ne tikai veģētārās, bet arī cilvēciskās auglības eksploziju.

Nozīmīga loma fantāzijas literatūrā ir **senangļu dzejas tradīcijai**. Saskaņā ar Tolkīna biogrāfa apgalvojumu, pirmās Viduszemes vēsturei veltītās leģendas sacerēšanai Tolkīnu iedvesmoja rindas no 8. gadsimta anglosakšu dzejnieka Sinevulfa poēmas "Kristus": "Tev sveiciens, Earendil, visgaišākais no eņģeļiem, / Virs Viduszemes ļaudīm sūtītais." „Earendel” senangļu valodā nozīmē "mirdzošs gaismas stars", bet Tolkīns uzskatīja, ka oriģinālā šī vārda nozīme ir "rītaizvaigzne" (Carpenter, 2002, 92) un sarakstīja dzejoli par jūrasbraucēju, kura kuģis kļūst par vadzvaigzni debesīs. No senangļu tautas avotiem nāk arī daudzi "Gredzenu Pavēlnieka" personvārdi, sākot ar Viduszemes (*Middle-earth*) nosaukumu, kurš atvasināts no senangļu dzejas termina *middan-geard*, ko lietoja, apzīmējot šo pasauli kā kaujas lauku starp labā un ļaunā spēkiem.

"Gredzenu Pavēlnieks" saglabā arī bardisko stāsta tradīciju – dziedātas vai deklamētas dzejas iespraudumus, ar kuriem tiek papildināta stāsta noskaņa. Senangļu episko dzeju imitē Rohanas jātnieku dzeja - vairākās "Gredzenu Pavēlnieka" epizodēs sastopami senangļu poēmu fragmentu pārfrāzējumi - piemēram, Aragorna deklamētais elēģiskais "Kur zirgs un kur jātnieks? Kur kaujas rags spožs?" atbalso rindas no poēmas "Ceļinieks" („The Wanderer”). Anglosakšu folkloras tradīcijā sakņojas arī rituālā mīklu spēle, ko darbā „Hobits” spēlē Bilbo un Gollums: "Viņš, protams, zināja, ka mīklu spēle ir svēta un mūžsena paraža, un ka pat ļauni radījumi bīstas krāpties, kad sākuši to spēlēt." (Tolkīns, 2002b, 85) Mīklu spēle ir mītisks elements, jo "mīklas senatnē minētas kritiskos brīžos. (..) Mīklu minēšana ietilpusi arī iniciācijas rituāla sastāvā. Mīklas veiksmīgi atminot, cilvēks palīdz kritiskajai situācijai atrisināties labvēlīgi." (Kursīte, 1996, 173) Šeit iniciācijas atbalsis ir acīmredzamas – spēles likme ir Bilbo dzīvība. Hobits ne tikai atmin sev uzdotās mīklas, bet izvairās no pretinieka, uzdodot tam neatminamu mīklu. (Jāatzīmē, ka mīklas raksturo arī pašus varoņus - Bilbo uzdoto mīklu atminējumi saistās ar mitoloģiskajiem priekšstatiem par gaismu un dzīvību (ola, ēdiens, saule, margrietiņas), savukārt Golluma – ar tumsu un nedzīvo (vējš, tumsa, kalnu saknes, zivis.) Mīklu spēle, kā uzsver Leslija Džounsa, ir arī savdabīgs intelektuāls kosmogoniskā akta atspoguļojums, kura laikā no haotiskajiem mīklas elementiem tiek izkristalizēta atbilde – radīts miniatūrs kosmos. (Jones, 2002, 149)

No senangļu **eposa "Beovulfs"** aizgūta Rohanas jātnieku tautas koncepcija un dzīvesveids. Gan dāņu valdnieka Hrotgara, gan Rohanas valdnieka Teodena nams Meduselda aprakstīts kā ar zeltu apjumta, varena zāle: "Pašā vidū atstatu no citiem stāv liels nams, cilvēka roku celts. Un manas acis saka – tas apjumts ar zeltu. Gaisma, kas no tā nāk, apspīd visu tuvu un tālu." (Tolkīns, 2003, 125) Pirms ieiešanas pie Hrotgāra sardze Beovulfam pavēl atstāt ārpusē visus ieročus, to pašu

Teodena sardze pavēl Gandalfam un Aragornam. Hrotgārs vairākkārt tekstā dēvēts par “gredzenu devēju” - atsauce uz seno ķēniņu paradumu kā atalgojumu padotajiem dāvināt rotas, kas simboliski sasaistīja devēju ar ņēmēju, jo apzīmēja vasaļa un senjora attiecības. Arī Tumsas valdnieks Saurons izdālā varas gredzenus, kas pakļauj viņam saņēmjus. Tāpat kā Beovulfa zobens asmens izkūst briesmoņa kūpošajās asinīs, Aragorna rokās izkūst baismais Lāstu duncis, kas ievainojis Frodo. Pētnieks Dž. Glens uzskata, ka „Hobita” sižeta līnija atvasināma no “Beovulfa” fragmenta, kas apraksta "pūķi klinšu alā uz dārgumu kaudzes, slēptu ieeju alā" un "kādu, kas tanī iegāja un nozaga dārgakmeņiem rotātu kausu, tā saniknodams pūķi, ka pēc tam to izbaudīja visa apkārtnē" (Glenn, 1991, 13 – 34). Arī hobits Bilbo no pūķa alas nozog zelta kausu; zādzību atklājis, pūķis dūsmās plosās pa tuvāko pilsētu, līdz valdnieks pēc ilgas cīņas to nogalina. Beovulfa – tulkojumā ”bišu vilka” tēlu dublē “Hobitā” redzamais maiņveidis Beorns, ar lāča spēku apveltīts vīrs. Beovulfa dusmu karstums un Beorna un viņa pēcnācēju cilts spēja pārvērsties lāčos atbalso seno lāča totēmu, īpaši ķeltu karotāju – berserkeru, kuri ticēja, ka tos apsēdis lāča gars, ticējumus. (Day, 2003, 150)

Ķeltu mitoloģija un senangļu dzejas tradīcija līdzās grieķu mitoloģijai izveidojusi arī vienu no fantāzijas varoņu arhetipiem. No Beovulfa aizgūtais varonis ir karavadonis, bezbailīgs piedzīvojumu meklētājs, pūķu kāvējs, kam raksturīga nešaubība, liela fiziska drosme, augsts izteikšanās stils un morāles standarti un iepriekšņemts liktenis. No Tolkīna varoņiem Aragorns šo līniju pārstāv visspilgtāk, kaut gan sākumā nav rādīts kā varonis spožās bruņās, bet klaidonis tumšā kroga kaktā. “Hobitā” risināta arī diskusija par heroiskā koda, goda un atbilstības nepieciešamību, uzdodot jautājumu, vai ir vērts sūtīt nāvē sevi un citus dārgumu un slavas dēļ. Šī diskusija vēl skaidrāk turpināta Tolkīna bruņniecisko valdnieku tēlos Teodenā un Denetorā: ne tikai viņu vārdi ir, domājams, apzinātas anagrammas, bet arī viņu rīcība demonstrē atšķirīgus rīcības modeļus, kuru saknes slēpjas heroiskajā kodā. Kamēr Denetors grimst izmisumā un pagātnes atmiņās, Teodenā dzīva ir cerība un viņš ir ar mieru riskēt cerības labad, pat tādas cerības, kas šķiet necīga. Kur pirmajam neglābjami jānoriet nebūtībā, otram ir jāpilnveidojas, lai būtu dzīvotspējīgs. Denetora dēls Faramirs reprezentē jauno heroismu, kurā vairs neredzam cīņu tikai slavas dēļ, bet kurā jaušami kristīgi motīvi: “Man netiek spožs zobens tālab, ka tas ass, nedz šautra tālab, ka tai straujš skrējienš, nedz karavīrs tālab, ka viņš dižs. Man mīļš vien tas, ko tie sargā.” (Tolkīns, 2003, 324)

Vēl būtiskāk fantāzijas arhetipiskā varoņtēla izveidi ietekmējis **leģendu cikls par karali Artūru** un Apaļā galda bruņiniekiem, kurā apvienojas velsiešu mitoloģiskā un franču kurtuāzā tradīcija. Poļu kritiķis A. Sapkovskis, raksturojot tipiska fantāzijas sižeta līniju: gaismas un tumsas spēkus iemiesojošo valstu cīņu, varoņtipus (burvi, valdnieku, karadraudzi) un centrālo konfliktu, kura pamatā ir maģisks priekšmets, uzskata šo sižetu par žanra prototipisko „bāzes kanonu”, kura pamatā ir Tomasa Melorija “Artūra nāve”. (Сапковский, 2002, 206) Tālāk ieskicētas

pamatīpatnības, kas no Artūra teiksmām ieplūdušas mūsdienu fantāzijā un ietekmējušas divus atšķirīgus darbus: Tolkīna “Gredzenu Pavēlnieku” un Dž. K. Roulingas darbus par Hariju Poteru.

Gan Artūru, gan Aragornu, gan Hariju, mirušu vecāku pēdējos likumīgos mantniekus, bērībā apdraud ienaidnieki, viņi tiek slepus atdoti attālu radnieku gādībā. Sākotnēji tie nenojauš par savu likteni, bet, tiklīdz to uzzina (tas notiek relatīvi nenobriedušā vecumā), varonim jāsāk aktīvi rīkoties. Par Aragornu, tāpat kā par Artūru, vēsta pareģojumi: “No pelniem celsies gaiša, karsta liesma,/ No tumsas gaiša, karsta liesma līs/ No jauna kalta, skanēs zobendziesma, / Un ķēniņš atkal kroni atradīs.” (Tolkīns, 2002, 223) Pareģojumi vēsta arī par Harija dzimšanu un likteni.

Divi neaizstājami varoņa atribūti ir sens zobens un straujš zirgs. Līdzīgi kā Artūrs izvelk Ekskalibūru no akmens, ko spēj izdarīt vien īstais karalis (Malory, 1996, 6), Harijs Poters izvelk senā varoņa Godrika Grifidora zobenu no vecas cepures; savukārt Aragorna zobenu, kurš ticis salauzts un pārkalts (kā simbols tam, ka zūdošā karaļu dzimta, tās vīrišķība tiks atjaunota), kad varonis ir gatavs savai misijai, drīkst nēsāt tikai īstais mantnieks: “Elendila zobenu no maksts drīkst izvilkt tikai Elendila mantnieks - visiem citiem būs mirdamiem mirt” (Tolkīns, 2003, 130). Tolkīns arī Frodo apvelta ar zīmīgi pasniegtu zobenu – tēvocis Bilbo to nevis pasniedz viņam, bet “ar zināmu piepūli iecirta zobenu koka sijā. – Ņem, ja gribi.” (Tolkīns, 2002, 349)

Nozīmīgs tēls ceturtajā Potera cikla grāmatā ir Uguns biķeris, kurā kritīķis D. Kolberts saskata paralēles ar citu sakramentālu objektu - Svēto Grālu, kurš “būdams nabadzīga galdnieka kauss, varbūt īstenībā bija izgatavots no koka, līdzīgi kā Uguns biķeris.” (Kolberts, 2004, 157) Līdzīgi Grālam, Uguns biķeris spēj sajukt, vai cilvēks ir tā vērts - tikai sirdī šķīstais spēj iegūt Grālu (Malory, 1996, 570), tikai patiesi vērtīgais drīkst piedalīties Trejburvju turnīrā. Pēdējā sacensību fāzē biķeris tiek novietots labirinta centrā, kas atsauc atmiņā labirintu kā simbolisku meklējumu. Pārsteidzīgi būtu pielīdzināt Svēto Grālu Visvaras gredzenam - pirmais pārstāv radošās potences pozitīvos un otrs negatīvos aspektus, arī abu objektu inspirētie meklējumi noris ar diametrāli pretējiem mērķiem – viens atrast, otrs iznīcināt, - taču abu nestās sekas ir postošas. Gredzens pakļauj sev dvēseles un izposta zemes, Grāla dēļ iet bojā Apaļā galda bruņinieki, izzūd Kamelota.

Merlins kā arhetipiskais burvja tēls licis pamatu visiem fantāzijas burvjiem, sākot jau ar Gendalfa tēlu – “Burvja sniegbaltie mati, kuplā sudrabainā bārda un platie pleci vērtā viņu līdzīgu viedam, senlaiku dziesmās apdziedātam ķēniņam” (Tolkīns, 2002, 288), ko dublē Harija Potera padomdevējs, Cūkkārpas skolas direktors, Merlina ordeņa kavalieris burvis Baltuss Dumidors: “Viņš bija garš, kārnis un ļoti vecs – par to lika domāt viņa garie, sudrabainie un aiz jostas aizbāztie mati un bārda. Mugurā viņam plandīja garš talārs, pa zemi nopakaļ vilkāš purpurkrāsas apmetnis.” (Roulinga, 2001, 14) Neaizstājama ir saikne starp valdnieku un burvi kā viņa maģisko padomdevēju – shēmu Artūrs / Merlins (Malory, 1996, 13) kopē gan Tolkīns, gan Roulinga. Merlina arhetips sniedz varonim (Artūram, Aragornam, Harijam) derīgus padomus, pats nebūdams ieinteresēts varā,

bet nozūd pārbaudījumu mirkļos, atļaujot topošajam ķēniņam pierādīt sevi. Tāpat kā Merlins, Gendalfs nav cilvēciska būtne, bet viens no pasaules sākuma laikmetos radītajiem gariem, ko Radītājs sūtījis uz Viduszemi vecu vīru izskatā, lai tie palīdzētu turienes tautām. Merlinam un Gendalfam (zināmā mērā arī Dumidoram) kopīgas arī triksteru iezīmes: mīklains izteiksmes veids, maskēšanās par klaidoņiem, manipulēšana ar mirstīgajiem, augstāku būtņu vēstneša funkcijas. (Jones, 2002, 75) Gendalfa / Aragorna un Merlina / Artūra duetā galvenā inversija redzama varoņu aizceļošanas veidos: Gendalfs un Artūrs kopā ar elfu karalienēm dodas pāri jūrām uz mītiskām zemēm, kamēr Aragorns un Merlins mirst vai pazūd no ļaužu skata šaipusē. (Day, 2003, 128-129)

Vairumā žanra darbu novērojamas viduslaiku feodālās struktūras – vasaļa un senjora attiecību modeļa – pazīmes. Tā karalim / varonim parasti ir pakļauti visi zemākie, taču viņš pats pakļaujas vienīgi burvja tēlam, kas ļauj apsvērt pieņēmumu par burvja tēlu kā dievišķā sūtņa figūru. Dažos gadījumos, kā Aragorna un Gendalfa duetā, šis fakts uzskatāms par pierādītu. Kad tiek apspriesta pilsētu un valstu valdība, Aragorns saka: “Tomēr lai dienās, kas gaidāmas un lietās, kas mums ar Naidnieku kārtojamas, pār visiem mums Gendalfs būtu noteicējs.” (Tolkīns, 2004, 151)

Aragorns atšķirībā no Artūra (Malory, 1996, 792) nedodas uz Avalonu nāvīga ievainojuma dēļ – to viņa vietā veic netipiskais varonis Frodo. Te saskatāmas atbalsis no Dž. Freizera pieņēmuma par valdnieka mītu kā seno auglības rituālu atbalsīm. Šī rituāla ietvaros zemes ķēniņam ik gadu bija jātiek upurēt zemes ražīguma dēļ, taču vēlāk ķēniņa vietā tika upurēts aizvietotājs. (Jones, 2002, 121) Arī Aragorns, pirms kļūt par valdnieku, iziet caur Mirušo takām, t.i., simboliski nomirst un augšāmceļas, lai pierādītu savu derīgumu ķēniņa statusam. Varoņa / ķēniņa atgriešanās simbolizē zemes izdziedināšanu, kas sakņojas auglības mītos un radusi atspulgu arī Artūra cikla leģendā par Zvejnieku karali, kurā valdnieka slimība (eifēmisms neauglībai / impotencei) redzama nonīkušās zemes, kā arī tukšās, pamestās zāles tēlā, kādu sākotnēji redzam gan Beovulfā Heorotū, gan Teodena Meduseldū. Arī Viduszeme nīkst, tādām teritorijām kā Mordora un Mirušo purvi vēršoties plašumā. Izpostītā zeme tiek dziedināta ar karaļa atgriešanos savā pilsētā (zīmīgā laikā - maija sākumā), kāzām (augšanas perioda kulminācijā – vasaras saulgriežos) un jaunas koka atvases iedēstīšanu, kas signalizē, ka zemes auglība tiks atjaunota. Aragorns rādīts arī kā dziedinātājs, kura rokās sevišķajai atelasa zālītei ir spēks – tas atspoguļo ticību valdnieka rokas dziedinošajam spēkam, ko tas iemanto sakrālā kronēšanas akta gaitā kā dievības ekvivalents.

Aragorns un Harijs nav vienīgie artūriskie fantāzijas varoņi. Tāds ir arī Nārnijas bruņinieks – kareivīgais pelēns Rīpičīps, kura “galva bija pilna ar zaudētām cerībām, domām, ka viņa uzdevums ir “uzvarēt vai mirt”” (Luiss, 1999, 70). Tāpat kā Apaļā galda bruņinieki, Rīpičīps kopā ar citiem Rītausmas ceļiniekiem, kuri ir “visizturīgākie kaujā, vislietpratīgākie uz jūras, nāk no viscienījamākajām ģimenēm, ir visuzticamākie karalim, ir visgodīgākie” (Luiss, 1999, 198) - īstu bruņniecības zieda izlasi dodas sasniegt savu ilgu galamērķi, zināmā mērā Svēto Grālu – Aslana

zemi. Nārnijas karaļi un karalienes (četri šīspasaules bērni) valda Kēras Paravelas pilī īsti artūriskā atmosfērā – svētkos un vanagu medībās, bardu stāstītas epikas pavadībā, līdz Baltā Brieža medības tos pārved mājup. Līdzīgi kā, saskaņā ar teiksmu, Artūrs un viņa bruņinieki, bērni atkal spēj ierasties pēc daudziem gadsimtiem, kad Nārnijai draud briesmas.

Pēdējā pazīme, kas aizgūta no Artūra leģendām, ir pasakai raksturīgo labo beigu trūkums - labā uzvara nav viennozīmīga, jo nes līdzī zaudējumu. Tieši šo melanolisko, aizejošā zelta laikmeta apdvesto noskaņu savos darbos izmanto Tolkīns un tā raksturīga vairumam žanra darbu.

Kopumā no ķeltu mitoloģijas un senangļu literārās tradīcijas aizgūta vairāk mītiskā tematika (dabas animisms, pārdabiskās būtnes) un Rohanas elēģiskais varoņgars, kamēr viduslaiku galantais un kristīgais skatījums parādās civilizētākas dzīves aprakstos (Gondoras galms, Numenoras varoņi).

### III. 3. Ģermāņu un skandināvu mītu elementi

Šai nodaļā apskatītas fantāzijas darbos sastopamās paralēles ar ģermāņu un skandināvu mītu elementiem, kā galveno avotu izmantojot Dž.R.R. Tolkīna daiļradi, jo islandiešu un skandināvu mīti, kas pārstāvēti divās Edās: Vecākajā un Jaunākajā, kā arī ģermāņu mīti, kas ietverti Volsungu sāgā un vēlāk Nībelungu dziesmā, Tolkīna darbā ietekmējuši vairāku būtisku principu izveidi.

Tolkīna aprakstītās pasaules nosaukums Viduszeme, angļiski *Middle-Earth* sasaucas ar skandināvu koncepciju par Midgardu - cilvēku mītņi kā vidus pasauli starp dievu un pazemes sfērām. (tulk. vidējo sētu, iežogoto vietu) (Gylfaginning, The Prose Edda, VIII). Kaut gan Midgarda ir tikai viena no deviņām pasaulēm, kas sastāda skandināvu **mītisko kosmoloģiju** (Northern, 2001, 114), Tolkīna Viduszemes daudzveidībā ir iespējams saskatīt visu pārējo pazīmes, jo tajā sadzīvo dažādas rases - gaišie un tumšie elfi, rūķi un milži, - kam skandināvi piešķīra izolētas pasaules. Viduszeme atbilst Midgardai ar to, ka tā ir cīņaslauks starp labo un ļauno, vieta, kur, salīdzinot ar citām pasaulēm, ātri steidzas laiks. Pasaules ass skandināvi augšgalā novieto Asgardu – dievību un gaišo elfu mājokli, šai koncepcijā iespējams saskatīt paralēles ar Tolkīna Aizrieti jeb nemirstības, prieka un svētlaimes zemi, Valāru mītņi, kuras centrā sākotnēji ir divi koki - zelta un sudraba, - kas izgaismo pasauli pirms saules un mēness radīšanas; to iespējams līdzināks ir pasaules osis Igdrasils. Skandināvu gaišie elfi mitinās Alfheimā, kas atrodas maģiskā oša galotnē un saskan ar Tolkīna elfu karalistes Lotloriēnas atrašanos mežā un tās valdnieku kambarim - milzīga koka galotnē. Paralēles saskatāmas arī Tolkīna tumsas zemes Angbandas un skandināvu mūžīgā aukstuma zemes Niflheimas aprakstos – abu vārtus sargā zvērīgi vilki (Karkarots un Fenrirs), kuri nokož rokas varoņiem un norij vērtīgāko lietu pasaulē - pirmais gaismas akmeni Silmarilu, kas vēlāk kļūst par zvaigzni debesīs, otrs sauli. (Gylfaginning, The Prose Edda). Tāpat kā Tolkīna pasaulē, arī skandināvu mitoloģijā pasaules rītausma tiek raksturota kā savdabīgs zelta laikmets.



Tolkīns nav apzināti veidojis neviena **mitoloģiskā varoņa** kopiju, taču Aragorna tēlu neapšaubāmi ietekmējis Volsungu sāgas Sigurds (Northern, 2001, 73-84). Gan Sigurds, gan Aragorns ir kaujā kritušu valdnieku pēdējie likumīgie mantinieki, kas slepeni uzaug audžuvecāku - attālu radnieku paspārnē. Abiem pieder maģiska zobena drumsklas. Sigmunds, Sigurda tēvs, saņem brīnumaino zobenu no Odina, bet, zaudējot žēlastību dieva acīs, zobens kaujā salūst un Sigmundu nogalina. Uz nāves gultas viņš liek sievai uzglabāt zobena drumsklas, jo pareģojums vēsta, ka viņu dēls asmeni pārkalts un ar to iekaros slavu. (Noel, 1977, 168) Sigurds pieaudzis pārkaļ zobenu, nogalina pūķi un atriebj tēva nāvi. Arī Aragorna sencis Elendils krīt kaujas laukā un zobens Narsils salūst, taču "Elendila pēcteči to glabāja kā acuraugu, jo izsenis zināms, ka Narsilam lemts tikt izkaltam no jauna, kad atradīsies Gredzens." (Tolkīns, 2002, 313) Kad nolemts Gredzena brālības liktenis, "Elfu kalēji no jauna izkala Elendila zobenu (...), jo Aratorna dēls Aragorns devās karā pret Mordoras pulkiem". (Tolkīns 2002, 348 - 349) Tiklīdz zobens ir pārkalts, varoņi dodas atprasīt sev piederošo karalisti, sakaut pretinieku un apprecēt princesi. (Day, 2003, 168 - 171).

Volsungu sāgas varoņa Fafnira dzīvesstāstā (Northern, 2001, 76) iespējams saskatīt paralēles ar Boromiru: abus varoņus pieveic alkatība, kā rezultātā tie nodod savus tuvākos: Boromirs cenšas atņemt Frodo Varas gredzenu un mirst, Fafnirs kārē pēc bagātības (kas ietver zelta gredzenu) nogalina savu tēvu un pārvēršas par pūķi. Jāatzīmē, ka precīzu Fafnira likteni piedzīvo (uz laiku) nejaukais zēns Jūstess K. S. Luisa darba "Nārnijas hronikas" piektajā grāmatā, kurš, guļot uz pūķa dārgumu kaudzes ar alkatīgām domām prātā, "miegā bija pārvērties par pūķi", taču ir par savu likteni tik nelaimīgs, ka Lauva Aslans tam novelk pūķa ādu un pārvērš to atkal par zēnu. Fafnira tālākais liktenis dublē Tolkīna pūķa Smauga likteni - abiem zeltu sargājošajiem pūķiem vienīgā ievainojamā vieta ir vēders, ko atrod varonis – Sigurds un valdnieks Bards. Fafnirs pirms nāves brīdina Sigurdu, ka tā bagātības, ieskaitot gredzenus, kļūs par lāstu (Fafnismol, The Poetic Edda, 20) - lāstu nesošā gredzena motīvs atkārtojas arī "Gredzenu Pavēlniekā".

Princeses Eovinas tēls nereti salīdzināts ar ģermāņu Brunhildi (Northern, 2001, 78) - abas ir spēcīgas karotājsievietes, kas tērpijas vīriešu bruņās. Gan Brunhildi gan Eovinu bruņinieki uzmodina no nāvei līdzīga sastinguma, Brunhildi fiziskā, Eovinu – pārnestā nozīmē. Sievietes valdniekos iemīlas, taču nelaimīgi – iecerētie ir saderināti ar citu. Eovina, kas vēlāk, izmisuma pilna, jā karā, tiek pielīdzināta arī valkīru tēliem, pārdabiskām jaunavām, kas kaujā vēl nežēlīgākas par vīriem, kā arī mīlas dievieteī Freijai, kas ir vienlaikus sievišķīga un baisma: „Vienā rokā zobens, otrā – pasliets vairogs. (...) Rohāņu jaunava, ķēniņa atvase, slaika, skaista, bet biedējoša gluži kā tērauda asmens.” (Tolkīns 2004, 126) Abas varones tomēr apprec citus un pēc kāzām kļūst maigas un padevīgas: “Es nebūšu vairs vairognese, nedz mērošos pēc dižiem jātniekiem, nedz remdēšos vien dziesmās, kur asinis plūst. Būšu dziedniece un mīlēšu it visu, kas dzīvs un zaļo, un neliedzas augļus nest.” (Tolkīns 2004, 272) Citu Freijas tēla atbalsi rodam elfu ķēniņmeitas Arvenas figūrā - abas ir

dievišķas izcelsmes būtnes, kuru mīļotie ir cilvēki. Atšķirībā no Freijas, kas piesaista iemīļoto savai pasaulei, Arvena atsakās no nemirstības, lai mirtu cilvēciskā nāvē. Te atkal iespējamās paralēles ar Brunhildi, kura ziedo savu pārdabisko spēku mīlestības dēļ un izdara pašnāvību.

Burvja Gendalfa tēlā daudzi pētnieki, piemēram, Deivids Dejs un Mārdžorija Bērnsa, saskata paralēles ar Odinu (Northern, 2001, 120 – 125). To apstiprina paša Tolkīna teiktais: " ... (mākslinieks) ir atsūtījis dažus (...) attēlus, kas, neraugoties uz dažām priekšrocībām, manā skatījumā ir pārāk disnejiskas: Bilbo ar pilošu degunu un Gendalfs kā vulgāri jokaina figūra, nevis Odiniskais klaidonis, kādu es to biju iztēlojis..." (Tolkien 1995, 107) Tā kā Odins ir ambivalenta figūra, Tolkīns šo tēlu it kā pārdalījis uz pusēm, pozitīvās īpašības piešķirot Gendalfam un negatīvās tā dubultniekam Sarumanam un tumsas valdniekam Sauronam. (Burns, 2003, 95) Paralēļu starp Odinu un Gendalfu ir visvairāk. Odins ir dievība, savukārt Gendalfu Tolkīns raksturo kā "eņģelisku spēku", vienu no burvjiem, ko uz Viduszemi sūtījis Radītājs (Tolkien 1995, 131). Gan Odins, gan Gendalfs tiek attēloti kā veci vīri ar garu bārdu, platu cepuri, virvi ap vidu un ceļa spieķi. Abiem pieder straujākie zirgi aprakstītajā pasaulē - Odina astonekājainais ērzelis Sleipnirs spēj ceļot pa gaisu un ūdeni (Northern, 2001, 36), un Gendalfa Zibens no tā neatpaliek. Abi ir izglītoti vīri, kam piemīt ievērojami maģiski spēki, turklāt pēc mokošiem pārbaudījumiem (Odina karāšanās pienaglotam Igdrasilā deviņas diennaktis, Gendalfa nāve un augšāmcelšanās pēc cīņas ar senās pasaules dēmonu Balrogu) tie saņem vēl lielāku spēku un zināšanas. Abi burvji mīl klejot apkārt, slēpjot savu identitāti. Gendalfa pievārds Mitrandirs tulkojams kā "pelēkais svētceļnieks", savukārt Odins bieži saukts par klaiņotāju dievu. (Burns, 2003, 96) Zīmīga ir pelēkā kā starppasaļu ceļojumu, ēnu, dualitātes krāsa – tā minēta gan Gendalfa pievārdā, gan apģērba krāsā, gan zirga vārdā (angl. *Shadowfax*). Odinam un Gendalfam pieder burvju gredzeni – Draupnirs un Uguns gredzens Narja, taču atšķirībā no kontrolējošā Draupnira Gendalfa gredzens ir veidots, lai stātos pretīm tumsas radījumiem; tajā iemiesota radīšanas uguns, ko Gendalfs piesauc uz Kazad-dūmas tilta cīņā ar melno uguni: "Es esmu Slepenās uguns kalps, Anoras liesmas glabātājs. Tev, Udunas liesmai, dziļu uguns nepalīdzēs!" (Tolkien 2002, 413) Odinam piemīt spēja pārvērsties milzu ērglī, savukārt Tolkīns ērgļus ataino kā uzticamus Gendalfa palīgus, kas to izpestī no bezcerīgām situācijām. Tāpat kā Odins, Gendalfs pamudina varoņus rīkoties, bet pats reti piedalās notikumos. Abi burvji palīdz nākotnes valdniekiem - Aragornam un Sigurdam briesmās un, kad valdnieki ir kronēti, pazūd no mirstīgo pasaules: "... ir pienācis cilvēku valdīšanas laikmets, un Vecajo ciltij būs iznīkt un projām doties. Man vieta bija Trešajā laikmetā. Es biju Sauronam pretinieks, un mans darbs ir galā. (...) Tagad nastu vajadzēs uzņemt tev un tavējiem." (Tolkien 2004, 279).

Sarumana paralēles ar Odinu redzamas citos aspektos: Odins ir ieguvis "poēzijas medu" (Heimskringla, st. 4), ko dublē Sarumana maģiskā, medainā balss: "Daudzus apbūra pats glāsmainais skanējums vien, bet no tiem, kuri balsij krita par īsteniem upuriem, burvestība

neatkāpās pat tad, kad viņi jau bija tālu projām – liegā balss nerimtīgi skanēja viņiem ausīs, čukstēdama un sazin uz ko skubinādama.” (Tolkīns, 2003, 208) Arī Sarumans ziedo visu, lai iegūtu zināšanas, un šim nolūkam izmanto neatļautus līdzekļus - stikla lodi Palantiru. Abiem kalpo vilki - vilks gan skandināvus mītos, gan Tolkīna daiļradē ir ļaunumu un pasaules galu vēstošs dzīvnieks. Sarumans un Odins mīl maskējušies izspiegot citus: “Viņš staigājot drīz še, drīz tur kā apmetnī ietīnīes večuks, kapuce galvā. Viņa spiegi izsprūk cauri smalkāko tīklu acīm, un viņa nelaimes putniem debesīs brīva vaļa.” (Tolkīns 2003, 42) „Nelaimes putni” ir kraukļi, kas ir arī Odina palīgi un spiegi. Visbeidzot, abi burvji dievina bagātību, varu, ir cietsirdīgi un nodevīgi. (Burns, 2003, 98)

Zināmas paralēles ar Odinu redzamas arī Tumsas valdnieka Saurona tēlā, kurš, tāpat kā Odins, spēj pēc patikas mainīt ārējo veidolu un par vēstnešiem un ziņu piegādātājiem izmanto kraukļus (Grimnismal, The Poetic Edda, 20). Odins ir pazīstams kā Gredzena dievs (Day, 1994, 31), Saurons - kā Gredzenu Pavēlnieks. Ģermāņu tradīcijā Odins jeb Votāns nodarbojas ar mirušo garu izsaukšanu, arī vārdā nenosaukto Sauronu Tolkīns "Hobitā" dēvē par Nekromantu. Odins ziedo vienu aci, lai iegūtu zināšanas; Saurons, lai izgatavotu Varas Gredzenu, ziedo visu, izņemot aci. (Burns, 2003, 100) Viens no Odina vārdiem *Báleyg* tulkots kā Ugunīgā Acs (Noel, 1977, 134), savukārt Saurona izskats aprakstīts šādi: “Visapkārt acij plaiksnījās liesmu mēles, bet pati tā dega spoži dzeltena kā kaķim, caururbjoša un vērīga, un šaurā zīlītes sprauga melnēja kā bezdībenīga aiza, kā logs, aiz kura vairs nav nekā.” (Tolkīns 2002, 454) Abiem pieder troņi, no kuriem vienuļā acs pārredz visu pasauli - Baradūras tornis un Valaskiafa (Northern, 2001, 19).

Romāna **pārdabisko būtnu**, īpaši elfu aprakstos, iespējams atrast daudz līdzību ar ģermāņu elfiem, kas iedalīti divās pamatrasēs (Northern, 2001, 28 - 30). Jau Raiņa piezīmēs J. V. Gētes "Faustam" lasām, ka elfus, kas ir "zemākas šķiras dievības, dabas spēku personifikācijas, kas apbalvotas ar mūža jaunību", „iedala gaismas un tumsas elfos; pirmie ir skaisti un cēlas dabas labi gari, otrie ir dvērgīši, nejauka, sakrupuša izskata un ļauni pret cilvēkiem.” (Rainis, 1951, 503) Gaišie elfi - pusdievišķa, pārdabiskiem, sevišķi dziednieciskiem, spēkiem apveltīta rase atbilst Tolkīna elfiem, ko autors apraksta kā daiļas būtnes, kas apveltītas ar lielu garīgu spēku un asām maņām. Otra skandināvu elfu kategorija, melnie elfi, dzīvo pazemē - Svartalfheimā, ir alkatīgi un cilvēkiem bīstami, taču meistarīgi apstrādā zeltu un dārgmetālus, radot brīnumskaistas un maģiskas lietas. Te iespējamas paralēles ar Tolkīna rūķiem, kas mitinās dziļās pazemes alās un raktuvēs, ir prasmīgi kalēji, taču arī kareivīgi un bīstami - šeit, iespējams, atspoguļojas seno tautu bijība un bailes no kalēja amata kā demiurga. Metalurģija kā pārdabiska māksla asociēta jau ar Bībeles Kainu. Arī Tolkīna Sarumans ir aprakstīts kā tāds, kam “prāts (..) kā dzelzi un rati, un nekas, kas aug, viņam nerūp” (Tolkīns, 2003, 84) – parādās jau minētais industriālā un dabiskā dzīvesveida pretnostatījums. Tolkīna rūķu un elfu, koncepciju vēlāk aizguvuši daudzi fantāzijas rakstnieki; šis attēlojums kļuvis par sava vaida žanra kanonu. Cītu aspektu demonstrē elfu sievietes - skaistas

jaunavas, kas redzamas, naktīs dejojot meža pļavās (Heimskringla, 1844, 44) - tā Tolkīna elfietes Ludiēnas deja meža pļavā savaldzina mirstīgo Berenu. Atbalsi rod ticējums, ka, cilvēkam vērojot elfu deju, gadi var paskriet kā minūtes - arī Tolkīna elfu karalistē Lotloriēnā laika ritums šķiet apstājies: “Tur mēs varbūt bijām ietikuši citā laikā, kas citur sen jau pagājis. (..) Bezgalgari rit acumirkļi Karasgaladonā, kur Galadriela mīt ar Elfu gredzenu pirkstā.” (Tolkīns 2002, 484)

Tolkīna troļļu tēlos iespējams saskatīt paralēles ar skandināvu Klints un Sala milžiem (Gylfaginning, The Prose Edda, V): “... nepārprotami troļļi ... par to liecināja rupjās sejas, lielie augumi, kāju neparastās formas, nemaz jau nerunājot par valodu, kas nepavisam neatbilda viesistabu labākajiem paraugiem.” (Tolkīns 2002b, 39) "Hobitā" troļļi tik ilgi ķīlidojas, kamēr saullēkts tos pārvērš akmenī, jo “troļļiem līdz rītausmai jābūt atpakaļ pazemē, citādi te atkal pārtop tajā klints masā, no kuras cēlušies” (Tolkīns 2002b, 47), šī epizode atgādina stāstu par rūķa Alvja līdzīgo likteni, kad dievs Tors, nevēlēdamies tam izprecināt savu meitu, nomoka rūķi ar jautājumiem līdz dienasgaismai. Trešais skandināvu milžu tips, vulkānisko spēku iemiesotāji Uguns milži, atbalsi gūst Tolkīna uguns dēmonu Balrogu tēlos: “Šurp vēlās tāds kā tumšs, mutuļojošs mākonis, kam vidū melnoja neskaidrs stāvs – it kā cilvēks, tomēr daudz lielāks, un tam pa priekšu skrēja nevaldāms spēks un šausmas.” (Tolkīns 2002, 412) Vieni no senākajiem mītiskās ūdeņu pasaules iemītniekiem ir jūras pūķi; skandināvu mīti vēsta par Pasaules čūsku Jormungandu, kas ar ķermeni aptvērusi zemi (Northern, 2001, 45). Arī Tolkīna pasaulē sastopam ezera briesmoni, kas sargā ieeju pazemes valstībā Morijā un aprakstīts kā “pasaules bezdibeņa” iemītnieks. Visbeidzot, Gredzena rēģus pētnieks Deivids Dejs pielīdzina valkīrām, kas senākajos avotos parādās kā nāves dēmoni, kas spārnotu pūķu mugurās klaiņo pa kaujaslaukiem Odina gredzena kalpībā (Northern, 2001, 95), tāpat kā Gredzena rēģi sēj iznīcību Varas gredzena pakļautībā: “... šie gredzeni jau izsenis krita Lielvaras gredzena verdzībā, un to mirstīgie valkātāji kļuva par Gredzenrēģiem, Lielās ēnas ēnām, Tumsas pavēlnieka baismīgākajiem kalpiem.” (Tolkīns 2002, 80).

**Simbolisma** aspektā “Gredzenu Pavēlnieks” satur neskaitāmas atsauces uz senajām rūnām kā maģisku rakstu, taču centrālais simboliskais tēls ir gredzens, kas bieži figurē folkloras tekstos kā aplēpta spēka nesējs un ar ko var būt saistīta gan svētība, gan lāsts (Simbolu enc., 2002, 186). Paralēles ar Visvaras gredzenu saskatāmas Odina gredzenā Draupnirā - īpašnieks to lieto kontrolei pār valkīrām, kas atgādina Saurona gredzena kontroli pār Gredzena rēģiem. Paturot sev Draupniru, Odins pārējos gredzenus izdāļā, tādējādi saistot ar sevi saņēmējus un to pārvaldītās pārējās astoņas pasaules. Visvaras gredzens simbolizē Saurona kontroli pār Viduszemi: Saurons “izdibināja visus (elfu) noslēpumus un Uguns kalnā nodevīgi un paslepen izkala Lielvaras gredzenu, kam būtu pakļauti visi pārējie.” (Tolkīns 2002, 308) Gredzena meklējums ģermāņu sāgās ir Tolkīna darba sižetiskā inversija - Draupnirs izdzīvo bērū kuģa liesmās, kurās tas ielikts kā pēdējā Odina dāvana dēlam Baldūram, un nonāk mirušo valstī. Bez gredzena deviņas pasaules nīkuļo, tāpēc Odinam

jādodas uz mirušo valstību to atgūt (Northern, 2001, 60 - 62). Visvaras gredzens savukārt netiek laikus iznīdēts Likteņaizas liesmās, un apdraud pasaules eksistenci, dodot iespēju pie varas nākt Sauronam. Bez gredzena burvja vara iet mazumā: "... jo šo gredzenu viņš kalis ar savām rokām, tas pieder viņam, viņš tajā ielicis krietnu daļu zudušā spēka, un tas viņam ļautu pakļaut visus pārējos." (Tolkīns, 2002, 80) Gredzena brālībai jāceļo uz nāves zemi Mordoru, lai gredzenu iznīcinātu un atjaunotu pasaules kārtību. Visvaras gredzens atgādina arī Volsungu sāgas rūķu valdnieka Andvari izkalto gredzenu, kas vairo tā nēsātāja varu un bagātību. Dievs Loki pieveic rūķi un tas ir spiests visu atdot, taču nolād visus, kam gredzens būs īpašumā: tie un viņu pēcnācēji aizies bojā. Lāsta dēļ gredzens ir gan Brunhildes pašnāvības, gan Fafnira noziegumu cēlonis (Northern, 2001, 75 - 76). Šo motīvu Tolkīns papildinājis, padarot gredzenu par priekšmetu, kas katrā cilvēkā veicina visas cilvēciskās vājības - kāri pēc zelta, varas un mūžīgās dzīves. Zīmīgi, ka visos apskatītajos darbos gredzens ir ne tikai fizisku zaudējumu, bet galvenokārt morāla pagrimuma cēlonis.

Tolkīna darba noslēgumā nemirstības nogurdinātie elfi dodas uz Aizrietiem, prom no Viduszemes, un nogrimst aizmirstībā, ko var pielīdzināt Riharda Vāgnera Dievu mijkrēslim, taču tā ir mierīga, nevis apokaliptiska pāreja: stāsts beidzas nevis ar Valhallas sagrūšanu, bet izpostītās zemes atjaunošanu. Pasaules gala tēma ieskanas Edas rindās: "Zobena laiks, cirvja laiks, vairogi lūst, / vēja laiks, vilka laiks, pasaule liecas" (Voluspa 45, The Poetic Edda, tulk. V. Pāvulāns, 19) - šīs rindas dublē valdnieka Teodena kaujas sauciens pirms izšķirošās kaujas par Viduszemi. Tomēr senie mīti nepauž bezcerību: "Redzu, kā ceļas otru reizi / Zeme no viņiem zaļumā svaigā." (Turpat) Arī Tolkīns sava darba noslēgumā rāda nevis pasaules iznīcināšanu, bet pāreju jaunā laikmetā.

Pēdējās trīs nodaļās apskatītais materiāls ļauj secināt, ka dažādu mitoloģisko sistēmu, tēlu un motīvu izmantošana ir neatņemama fantāzijas darbu sastāvdaļa – tajos radušies atspoguļojumu dažādu Eiropas tautu mīti, nereti piešķirot mitoloģisko sistēmu, mītisko tēlu un motīvu krājumam jaunas un būtiskas nozīmes. Neiedziļinoties mitoloģijā, daudzi šī žanra darbi nevar tikt pilnībā izprasti.

### **III. 4. Bibliskā tradīcija fantāzijas žanrā: dažādi aspekti**

Bībeles tekstu motīvi, sižeti, tēli un tematika ir starp vispopulārākajiem literāru darbu iedvesmas avotiem. Arī literārās fantāzijas žanrs kā Rietumu kultūras mantojuma produkts atrodas judeokristīgās tradīcijas ietekmē. Pirmkārt, abus vēstījuma tipus vieno metaforiska stāsta princips, kurš atrodas gan fantāzijas žanrā, gan bibliskā diskursa pamatā. Otrkārt, Bībeles teksti, pateicoties to atpazīstamībai, ir ideāls pamats intertekstualitātei, ko plaši izmanto arī fantāzijas autori, darbos ievietojot bagātīgu alūziju materiālu. Vairāki Bībeli caurvijošie motīvi: labā un ļaunā cīņa gan individuālos, gan globālos mērogos, varoņa un upura tēma, izredzētības, paklausības un lāsta motīvi ir daudzu fantāzijas darbu sastāvdaļa. Dž.R.R. Tolkīns darbā "Gredzenu pavēlnieks" uzsver, ka

stāsta risināšanās fantastiskā pasaulē nenozīmē, ka tiek mainīti morālie principi: "... apkārt brīnumi tik lielā skaitā. Pļāvās, kādas tās pazīstam, rokrokā klimst elfi un rūķi, ļautiņi runājas ar Meža Ķēniņieni, un nekas – dzīvajos staigā, un kaujas laukā atgriežas Zobens, kurš lūzis sensenis.. Kā lai cilvēks šādos laikos noprot, ko iesākt? – Tieši tāpat, kā to nopratī allaž. Viss, kas labs vai ļauns bija pērn, tāds ir arī šodien, un nav arī tā, ka pie elfiem vai rūķiem tas būtu viens, bet pie cilvēkiem - gluži kas cits. Cilvēkam lemts labu no ļauna nošķirt – viena alga, vai Zeltmežā, vai paša namā." (Tolkīns, 2003, 44) Tāpat kā Bībele, fantāzija vēsta par indivīdu, no kura atkarīgas globālas norises, par personisku transformāciju meklējumu ceļa rezultātā (šeit iniciācija pacelta jaunā – kristietiskās morāles pakāpē), pauž ticību pārpasaulīgām būtnēm, apliecina vārda un rituāla spēku. Pētnieks R. Metjūss uzskata, ka fantāzijai iespējams piemērot N. Fraja definēto mīta struktūru, ko pēdējais attiecina uz Bībeli un kas aptver "gigantisku ciklu no radīšanas līdz apokalipsei, kura ietvaros norit Mesijas varoņgaitas no iemiesošanās līdz apoteozei. Savukārt šī cikla ietvaros atklāti vai slēpti norit trīs citas cikliskas darbības: individuālais cikls no dzimšanas līdz atpestīšanai, seksuālais cikls no Ādama un Ievas līdz apokaliptiskajai laulībai, sociālais cikls no likuma došanas līdz taisnības valsts nodibināšanai." (Matthews, 1997, 36) Teorētiski var iebilst pret Bībeles iekļaušanu mītu kategorijā, taču, kaut gan ar biblisko mitoloģiju sākas mītiskuma nomaiņa ar vēsturiskumu, Evaņģēlija vēsti iespējams traktēt kā vēsturisku stāstu par sakrāliem notikumiem, kuru vēsts, tāpat kā mīts, nosaka nākošo gadsimtu kulta prakses un morāles normu paradigmas. (Meletinsky, 1998, 203).

### III. 4. 1. Bibliskā paradigma klasiskajā fantāzijā

Dž.R.R. Tolkīna darbos bibliskais ir inkorporēts kā neatraujama jēdzieniskā sastāvdaļa. Kaut gan grāmatās neatradīsim atklāti reliģiskus elementus – Viduszemē neredzam ne dievus, ne tempļus, ne rituālus, taču kristietības ietekme šais darbos ir neapstrīdama. Pats autors noraidoši izturējās pret mēģinājumiem viņa darbā saskatīt alegoriskas nozīmes, savās vēstulēs kritiski vērtējot leģendu ciklu par karali Artūru un norādot: "Mītiem un pasakām, kā visai mākslai, ir jāatspoguļo un pārējā starpā jāsaturs arī morālās un reliģiskās patiesības (vai kļūdu) elementi - tomēr tiem nav jābūt acīmredzamiem, ne tādā formā, kādu mēs sastopam ikdienas "reālajā" pasaulē" (Tolkien, 1995, 144), "... daudz labāk man patīk vēsture – vienalga, patiesa vai no pirksta izzīsta, - kas tik daudzveidīgi sasaucas ar lasītāja domām un pieredzi. Manuprāt, daudzi šo "sasaukšanos" jauc ar "alegoriju", taču pirmā meklējama lasītāja brīvībā, kurpretim otro mērķtiecīgi diktē autors." (Tolkīns, 2002, 15) Tomēr rakstnieks atzina, ka "Alegorija un Stāsts reizēm satiekas tai punktā, ko sauc par Patiesību" (Tolkien, 1995, 121), nenoliedzot sasaisti ar kristietību savos darbos.

Uzsverot darba "Gredzenu Pavēlnieks" māksliniecisko vērtību, kritika nereti ignorē tā saturiskās un jo īpaši kristīgās vērtības. Kaut gan Viduszemes koncepcija balstās Ziemeļeiropas

mitoloģijā, Tolkīns šo materiālu interpretē kristietības inspirētā manierē: ““Gredzenu Pavēlnieks”, protams, pamatos ir reliģisks un katolisks darbs, sākumā neapzināti, bet vēlāk jau ar nolūku. Bet apzināti es ieplānoju maz ko, visam pamatā ir ticība, kurā es tiku uzaudzināts. Tāpēc šai iztēles pasaulē es neievietoju un pat izņemu laukā praktiski visas atsauces uz to, ko mēdz dēvēt par "reliģiju", kultiem un dievbijības praksēm. Jo reliģiskais elements ir ievīts pašā stāstā un tā simbolismā.” (Tolkien, 1995, 172). Joprojām notiek daudz diskusiju par biblisko elementu klātbūtni Tolkīna daiļradē. Pētnieks Ralfs Vuds norāda uz galvenajām līnijām, kas ļauj to traktēt kā fundamentāli kristīgu: ““Gredzenu Pavēlnieks” stāsta par pirmsbiblisku mitoloģisku periodu senajā zemes vēsturē – tanī vēl nav izredzētās tautas, nav iemiesošanās, nav reliģijas jēdziena, tomēr tā skatupunkts ir izteikti kristīgs.” (Wood, 2003, 5) Jau darba pamattēma – varas kārdinājuma problemātika atbalso biblisko grēkākrišanas motīvu. Kristīgo redzējumu uz pasaules vēsturi apliecina vispirms mājieni uz **Providences** darbību, piemēram, vienā no sākuma epizodēm: “... te darbojās vēl kas, ko noteikt nebija pat gredzena darinātāja varā. Nezinu, vai iespējams pateikt vēl skaidrāk: *vajadzēja* notikt tā, ka gredzenu atrod Bilbo, nevis gredzena saimnieks. Tātad *vajadzēja* notikt arī tā, ka kas nonāktu pie tevis. Un iespējams, ka te gail zināma cerība.” (Tolkīns, 2002, 86), Elronda padomes atklāšanas runā: “Jūs visi esat saaicināti manā namā. Es saku “saaicināti”, lai gan nevienu neesmu aicinājis ierasties še no tik tālām, svešām zemēm. Esat sanākuši vienkopus un satikušies vienā stundā, un pirmajā mirklī šķiet, ka tā vien sagadījies. Tomēr tā vis nav.” (Tolkīns, 2002, 307). Providences darbība parādās netieši - ciešāmās kārtas konstrukcijās un sakritībās; arī opozīcijas spēki redzami pastarpināti - nodevēju (Sarumana) vai briesmoņu tēlos. Lasītājs neredz pašu Sauronu, tikai tā fragmentus (aci, roku); var nojaust, ka arī aiz Saurona stāv varenāks spēks.

Tēma, kuras interpretāciju “Gredzenu Pavēlniekā” var dēvēt par centrālo kristīgo ideju, ir žēlsirdība, jo Viduszemi izglābj nevis varonība, bet Frodo izrādītā žēlsirdība Gollumam. Sākotnēji Frodo attieksme nav izprotoša: "Ai, nu kālab gan Bilbo nenodūra to zemisko kustoni, kad izgadījās tāda iespēja! Žēluma gals nudien!" Gendalfs atbild: "Tu domā, ka vajadzēja? Tieši žēlums jau apvaldīja viņa roku. Žēlastība un līdzcietība: nenonāvē bez vajadzības. Un par to viņš tika dāsni atalgots, Frodo. Neaizmirsti, ka ļaunums viņu skāra tik viegli un galu galā pat palaida vaļā tieši tāpēc, ka Gredzena glabātāja pienākumu viņš sāka pildīt tieši tā. Ar žēlastību sirdī." Frodo turpina: "Golluma man žēl nav ne drusciņas. Viņš ir pelnījis nāvi." "Pelnījis! Jādomā gan," atbild Gendalfs, "nāvi pelnījuši ir daudzi no tiem, kas dzīvo šaisaulē. Un daži no dzīvajiem mirst nepelnīti. Vai viņiem tu spēj dāvēt dzīvību? Tad padomā, iekams svaidies ar nāves spriedumiem. Jo to, kā visam lemts beigties, nespēj paredzēt pat gudrajie. Es neloloju lielas cerības, ka Gollums kapā aizies atlabis un šķīstījies, tomēr tā var gadīties... Bilbo žēlums var izrādīties liktenīgs ļoti daudziem, jo sevišķi tev pašam." (Tolkīns, 2002, 90 – 91) Šie vārdi darba beigās izrādās pravietiski.

Darba pamattēma ir meklējums - **ceļojums**, kas saturiski atbilst kristīgās baznīcas izpratnei par svētceļojumu kā vienlaikus fizisku un garīgu ceļu - piemērus šādam dubultam ceļojumam sastopam jau stāstos par Vecās Derības patriarhiem. R.Vuds uzskata, ka Tolkīna darbos sastopam “dziļu, mistisku izpratni par dzīvi kā ceļojumu, kas aizved ceļotāju viņpus pasaules robežām.” (Wood, 2003, 46) Šo viedokli atbalsta arī bibliskais uzskats par cilvēku kā trimdinieku, “svešinieku un piemājotāju virs zemes” (Ebr.11:13), kura ilgas sasniegt labāku pasauli ilustrē Tolkīna elfu teiktais: “Mēs esam trimdinieki, (...) iekams dosimies atpakaļ pāri Dižjūrai.” (Tolkīns, 2002, 116) Šai ceļā svētceļnieku uztur Euharistija, Katoliskās baznīcas interpretācijā “debesu maize, nemirstības zāles, ceļa maize”. Arī Gredzena brālības ceļiniekiem līdzī tiek dota elfu maize, kuras viens kumoss remdē izsalkumu un dod spēku visai dienai – Ralfs Vuds šai tēlā saskata asociācijas ar Euharistiju, ņemot vērā, ka “elfu ceļamaizes spēks vairojās, ja ceļinieks ēda to vien, neatšķaidīdams ar citādu ēdmaņu. Tā stiprināja gribu un vairoja izturību.” (Tolkīns, 2004, 236) Zīmīgi ir stāstā minētie datumi: ceļš uz Mordoru sākas 25. decembrī (kristiešu Ziemassvētki) un beidzas 25.martā, datumā, no kura sākas jaunā laika skaitīšana Ceturtajā laikmetā, kas sakrīt ar Pasludināšanas datumu kristīgajā kalendārā, kā arī dažu seno tautu Lielās Piekdienas datumu.

Tolkīns nepiešķir katram varonim konkrētu Bībeles prototipu, jo visi centrālie tēli savā veidā iziet nāves un atdzimšanas ceļu, taču vairākos tēlos vērojamas iezīmes, ko var interpretēt kā Kristus un Jaunavas Marijas attēlojumu. Vismaz trīs figūras iemieso dažādus **Kristus** aspektus. Tas, iespējams, “attēlo katolisko pārliecību, ka svētie katrs savā individuālajā veidā atspoguļo Kristu, bezgalīgo Personu, ko neviena atsevišķa cilvēka dzīve, lai cik brīnumaina, nespēj pilnībā aptvert.” (Purtill, 1974, 127) Pirmkārt, Frodo, kurš nes gredzenu kā grēka simbolu, kas vienlaikus mīlēts un nīsts. Saskaņā ar R. Vudu, Gredzens piešķir nēsātājam trīs spējas, kas beigu beigās pazudina jebkuru – neredzamība, nedabiski pagarināts mūžs un alkas pašizcelties, kas ved pie bibliskā lepnuma katastrofas. (Wood, 2003, 48) Misija nogādāt gredzenu Liktenkalnā, kur tas radīts, pretstatā loģikai krīt uz vājo, šķietami muļķīgo, nekam nederīgo: “Pasaules ratu nereti griež sīkas rociņas, jo tās dara, kas darāms, kamēr varenie raugās uz pavisam citu pusi.” (Tolkīns, 2002, 340) Tas sasaucas ar Jaunās derības teikto: "... kas ģeķīgs pasaulē, to Dievs ir izredzējis, lai liktu kaunā gudros, un, kas nespēcīgs pasaulē, to Dievs ir izredzējis, lai liktu kaunā stipros." (1. Kor. 1:26-28) Šeit redzam iemiesotu katolisko viedokli par pazemību kā centrālo tikumu. Līdz ar to Frodo misiju var skaidrot kā Kristus krusta ceļa motīvu. Tāpat kā Kristus, viņš tiek kārdināts atbrīvoties no savas nastas: “Nu, nu, draudziņ, - Boromirs ierunājās klusāk un pieglaudīgāk. – Vai tad nebūtu labi tikt no tā vaļā? Vai nebūtu labi atsvabināties no visām bailēm un šaubām? Ja vēlies, vaino mani.” (Tolkīns, 2002, 490) Frodo apjauš, ka “izvēle ir viņa paša ziņā, un nākamajā acumirkļī izvēlēties jau būs par vēlu.” (Turpat, 499) Ceļā, kurā nasta kļūst arvien smagāka, Frodo tiek izģērbts un sist, dzīts pa ceļu, zem smagās nastas zaudē spēkus un klūp, tāpat kā Kristus, izsaka sakramentālo: “Man slāpst.”



(Jāņa 19:28) Garīgās izaugsmes procesā viņa sejā parādās gaisma, viņš sāk redzēt un dzirdēt to, kas citiem apslēpts, un lūdzas elfu valodā, ko nepārvalda: “Aiya Earendil Elenion Ancalima! – (Frodo) izsaucās, pats nezinādams, ko tādu pateicis, jo caur viņa balsi itin kā runāja kāda cita: tīra, skaidra.” (Tolkīns, 2003, 382) Stāsta kulminācijas brīdī kristīgie principi izgaismojas sevišķi skaidri: neparādās *deus ex machina*, tikai agrāk izrādītā žēlsirdība – kristietības centrālais aspekts - izlemj stāsta iznākumu. Tāpat kā Bībeles stāstā, kosmiskā kalna (Sinaja, Golgātas un Orodruīna) virsotnē zibenī un pārkonā dzimst jaunā pasaules kārtība. Frodo ataino Kristu kā mocekli – tēls, kurā netrūkst pat savainotās rokas. Lai atbrīvotu pasauli no ļaunuma, arī Frodo samaksā ar dzīvi: nespējot atgriezties vecajā dzīvē, viņš dodas uz Valinoru, pārejot no mirstīgas pasaules nemirstīgā.

Otrkārt, Kristu kā priesteri reprezentē Gendalfs, vadot Gredzena brālību, kas pēc paša autora atzinuma reprezentē kristīgo Baznīcu, jo arī brālība apvieno vēsturiskos, etniskos un rasu pretiniekus, liekot tiem savā misijā - ceļā uz kopīgu mērķi aizmirst pretrunas. Lai glābtu Brālības dalībniekus, Gendalfam jāiziet caur pazemi, jāsakauj bezdibeņa briesmonis un jātiek uzceltam no mirušajiem, - iniciācijā jāiznīcina haosa spēki, lai veidotos sakārtots kosmos. Gendalfa nāve un “atsūtīšana” atpakaļ, lai tas pabeigtu savu uzdevumu, atgādina Kristus nāvi un augšāmcelšanos, kā arī Vecajā Derībā pieminēto Dieva cīņu ar jūras briesmoni Leviatānu (Jes. 27:1): “...Ilgi kritu un krita arī viņš. Mani svilināja viņa uguns. Sadegu. Tad mēs iekritām ūdens dziļē un apkārt valdīja tumsa. (..) Tā nu viņš mani pēdīgi aizvilka līdz Kazadūmas slepenajām ejām, tad cēlāmies aizvien uz augšu, līdz nonācām pie bezgalīgās kāpes - daudzi tūkstoši pakāpienu vienlaidu vītnē arvien uz augšu... Viņš izlēca dienas gaismā, un kolīdz mani ar laukā bij izvilcis, no jauna uzliesmoja. Runā, dārdējis pārkonis un zibens spēris. Nogrūdu pretinieku lejā un viņš gāzdamies ielauza kalnam sānus un tur palika, sašķēdis gabalos. Tad mani apņēma tumsa, un es aizklīdu ārpus domām un laika, un ilgi klīdu pa tāliem ceļiem, par kuriem neizpaudīšu neko.” (Tolkīns, 2003, 119) Gendalfa cīņa notiek nosacītajā pasaules centrā, no kura iespējams dzirdēt visu, kas pasaulē notiek; līdzīgi kā, saskaņā ar pirmkristiešu leģendu, arī Kristus tiek sistis krustā pakalnā, kas uzcelts virs Ādama kauliem, pirmradīšanas vietā. Gendalfa ceļš no pazemes līdz pasaules “jumtam” apzīmē šamaņa iniciācijas ceļu pa kosmisko asi, kas šeit parādās kāpņu tēlā un ļauj nojaust, ka cīņa norisinās ne tikai fiziskā līmenī. Viņš mirst kā cilvēciska būtne, bet augšāmceļas jau citā kvalitātē, nemirstīgs, cilvēciskiem spēkiem neievainojams, glorificēts - viņu raksturo ne vairs pelēkā, zemes, bet baltā debesu krāsa. Sākotnēji savējie Gendalfu nepazīst, tāpat kā Kristu nepazīna pie kapa, bet pazinuši viņa priekšā pakrīt ceļos. Kad Gendalfs ierodas Helma dzīles kaujā balta zirga mugurā, aina atgādina apokaliptisku vīziju (Atkl. 1.14): “(Gendalfs) ar joni nosvieda pelēko apmetni un uzlēca zirgam mugurā. Sniegbaltie mati plandījās vējā un baltā mantija saulē žilbināja acis.” (Tolkīns, 2003, 147) Gendalfs raksturo sevi kā kādas augstākas varas pārstāvi: “... manā varā nav nevienas ķēniņvalsts.. Taču man šai pasaulē, kāda tā nu patlaban, rūp viss, kam jēlkāda vērtē un kam

briesmas draud. Un, kaut arī Gondorai būtu lemts bojā iet, es savu uzdevumu būšu kaut vai pa daļai veicis, ja vien jelkas pēc šīs tumsības nākamībā zels vai augļus briedēs, vai ziedēs. Jo es arī esmu pavaldonis.” (Tolkīns, 2004, 28) Arī Saurons raksturots kā “tikai kalps un sūtnis” (Tolkīns, 2004, 170), kas norāda, ka aiz redzamā līmeņa spēlē iesaistījušies daudz varenāki spēki.

Trešais aspekts parādās Aragorna tēlā, kas pārstāv Kristu kā karali. Bībelē Dievs caur pravieti pavēsta Dāvidam, ka viņa pēcnācējs atbrīvos tautu, bet Dāvida pēcnācēju līnija tiek pārrauta un kopš Bābeles trimdas valda Romas nozīmēts vietvaldis, kamēr nāk Mesija Kristus personā. Arī Viduszemes likumīgā valdnieku līnija ir pārrauta, tronī sēž vietvaldis, un īstā karaļa nākšanai daudz vairs netic. Tāpat kā Kristus, Aragorns ir apveltīts ar detalizētu ģenealogiju, lai padarītu viņa tiesības uz troni likumīgas (Mat.1: 1-16); viņu uzaudzina, slēpjot no ienaidniekiem (atgādinot bēgšanu uz Ēģipti (Mat. 2:14)), uz viņu norāda seni pareģojumi, viņu kārdina pasaulīgā vara – gredzens. Savu karalisko dabu Aragorns demonstrē cīņās un varoņdarbos, starp kuriem galvenais ir došanās Mirušo Takās, simboliski izejot caur nāvi un atdzimšanu. Aragorna atvadu kauss pirms došanās Mirušo ceļos, iespējams, ir atsauce uz Vissvētāko Sakramentu. Tāpat kā pirms Kristus otrās atnākšanas mirušie tiks uzmodināti un sekos Viņam (Jāņa 5: 28-29), Aragorns no Mirušo Takām ierodas sakaut ienaidnieku ar augšāmceltu armiju. Aragorna dziednieciskās spējas apliecina viņa karalisko izcelsmi (“... jo vecos rakstos teikts: *ķēniņa roka – dziednieka roka*. Pēc tā likumīgais ķēniņš tiks pazīts.” (Tolkīns, 2004, 149)) un izraisa masveida apbrīnu: “Pie dziednīcas durvīm jau bija sanācis pūlis, kārodams redzēt Aragornu, un visi metās viņu pavadīt; un, kad Aragorns pēdīgi bija pavakariņojis, sāka nākt pilsētnieki, kam piederīgie vai draugi bija uz nāves sliekšņa, kaujā cietuši vai “melnajai ēnai” krituši par upuri, un visi lūgšus lūdzās, lai viņš iet par dziedinātāju.” (Tolkīns, 2004, 161), atgādinot Mat. 4: 24: “Un Viņa slava izpaudās pa visu Sīriju; un pie Viņa atnesa visus neveselos (..) un Viņš tos dziedināja.” Aragorns vienīgais no trim Kristus figūrām paliek Viduszemē – šeit iezīmējas Tolkīna uzskats par valdnieku kā Dieva sūtni. Tomēr visi Kristus aspekti ir savstarpēji saistīti. To apliecina Aragorna kronēšanas epizode, kurā Frodo jāierodas savās noplēstajās skrandās, kas ir tikpat godājamas kā Aragorna ķēniņa ietērps – jo bez viena nebūtu otra. Šeit atklājas arī visu cilvēku kopīgās darbības nozīme dievišķās vēstures plānā.

Elfu valdnieces Galadrielas tēlā Tolkīns, būdams katolis, ielicis daudz no **Jaunavas Marijas**, apveltot to ar dievišķu gudrību un žēlsirdību. Marija katoliskajā tradīcijā ir “svētais trauks”, kurā izlieta Dieva žēlastība, un tādējādi viņa spēj šo žēlastību sniegt tālāk. Tāpēc nozīmīga ir Galadrielas atvadu dāvana Frodo – kristāla pudelīte ar Rītaizvaigznes gaismu, kam jāšargā Frodo “tur, kur citu gaismas stariņu meklēsi velti” (Tolkīns, 2002, 470). Galadriela ir visspēcīgākā sievietes figūra Viduszemē, Lielās mātes arhetips, kas sasaucas ar uzskatu par Mariju kā Baznīcas māti, kas Romas katoļu baznīcas tradīcijā godināta kā Debesu Ķēniņiene. “Marijas arhetipa kosmisko aspektu iespējams saskatīt arī Galadrielas debesu patroneses, Zvaigžņu Ķēniņienes

Elberetas tēlā, kura Tolkīna mitoloģijā ir debesu gaismas devēja.” (Caldecott, 2002) Elfi cits citam novēl: “Lai Elbereta tev stāv klāt!” (Tolkīns, 2002, 121) Valdnieces vārds spēj pat atvairīt tumsas spēkus: “Elberetas vārds gan (Melnajam jātniekam) varēja likt trūkties” (Tolkīns, 2002, 256). Tā nav nepārprotama pielūgsmē, taču tieši Elberetai elfi dzied slavas dziesmu ar šādu tekstu: “Sniegbaltā! Sniegbaltā! Skaidrā un šķīstā! Aizrietu, aizjūru ķēniņien! Klīstošā vadvzvaigzne – vienīgā, īstā, Tu lapotni vizošā tīmeklī sien! Ai, Elberet! Giltoniel! Mēs glabājam sirdī un atmiņā vēl To gaismu, ko vadvzvaigzne izlējusi pār Aizrietiem – tur, uz dzimtenes pusi.” (Tolkīns, 2002, 115) Dziesmas teksts pārfrāzē pazīstamu katoļu himnu Dievmātes godam: “Kā zvaigzne jūrā, Dievmāte skaidrā, pēc Tevis tiecas noskumis prāts. Kā zvaigzne jūrā, ceļvede drošā, Tu saviem ļaudīm palīgs un sargs, mūs stiprus dari, gaiši mums staro, pa dzīves ceļiem pavadi mūs! Tu spožā zvaigzne debesu vārtos, skats mūsu pacelts uz Tevi būs.” (Slavējiet Kungu, 1989, 547)

Iespējams secināt, ka Tolkīna daiļradē bibliskajam, it īpaši tā katoliskajā aspektā, ir būtiska nozīme. Kaut gan tiešas Rakstu vietu paralēles ir retas, vairākums atsauču stingri balstās katoliskajā tradīcijā. Ja Kristus tēla aspekti un vairāki mitoloģiski bibliskie simboli ir universāli vairumam konfesiju, tad Jaunavas Marijas, sakramentu un pēcnāves dzīves, kā arī uzsvērtajā Providences un pamattikumam – žēlsirdības un pazemības atspoguļojumā Tolkīna katolicisms ir spilgti izteikts. Raksturīgs ir melanholijas un apbrīnas pilnais skatījums uz pasauli kā vienlaikus kritušu, galīgu un Dieva radītu, ko no Tolkīna vēlāk pārmanto viss žanrs. Tomēr autora kristīgajā pasaules redzējumā balstītie darbi pārsniedz konfesionālās robežas, jo to centrā atrodas visai kristietībai kopīgās ētiskās vērtības. Viņa darbus iespējams interpretēt arī alegoriski, tomēr nav šaubu, ka Tolkīns vēlējās lasītājiem sniegt vienīgi „teiksmaino stāstu” - mītu, kas ietver citus patiesības līmeņus nekā faktoloģiskā patiesība un spēj lasītājā radīt apjausmu par jēdzieniem, kas transcendē laiku, telpu un empīrisko pasauli. Rakstnieks uzskata, ka “mēs esam nākuši no Dieva un tāpēc neizbēgami mūsu vērtie mīti arī atspulgos kādu sašķeltu daļiņu no patiesās gaismas, mūžīgās patiesības. Jo patiesi - vienīgi, radot mītus, vienīgi pašam kļūstot par radītāju un izgudrojot stāstus, cilvēks spēj pacelties līdz tai nevainojamībai, ko pazina pirms grēkā krišanas.” (Tolkien, 1997, 155)

### III. 4. 2. Kristīgās fantāzijas žanra īpatnības

Klaiva Steiplsa Luisa darbi pieder t.s. kristīgās fantāzijas nozarojumam, kurā bibliskie elementi parādās ne vairs kā kultūrvēsturisks komponents, bet ir centrālais tekstu organizējošais elements. Pazīstamākie no šiem darbiem ir "Laulības šķiršana", "Kosmiskā triloģija" un septiņu stāstu cikls "Nārnijas hronikas". Savā fantāzijas prozā Luiss apvieno dažādas literārās tradīcijas. "Nārnijas hronikas", kuru struktūrā savijas dzīvnieku fabulas, pasakas, mīta un fantāzijas darbu iezīmes, dod pamatu kritikas spriedumam, ka autora daiļradē "ir divi Luisi, ko varētu pielīdzināt

Augustīnam un Ēzopam” (Ford, 1994, xxviii), tā norādot, ka viņa fantāzija un kristīgais pasaules uzskats viens bez otra nebūtu ne radušies, ne pastāvējuši. Taču pats autors apgalvo, ka viņa nolūks nebija sacerēt evaņģēliju pārstāstā bērniem: "Viss sākās ar attēliem: fauns ar lietussargu, karaliene kamanās, milzu lauva. Sākumā kristietības tur nebija vispār, tā ienāca it kā pati no sevis." (Lewis, 1989, 72 - 73) Septiņi stāsti veido vienu ciklu, bet katram ir sava sižeta līnija, vēstot par četru bērnu piedzīvojumiem Nārnijas zemē, koncentrējoties uz Lauvas Aslana - zemes radītāja un valdnieka tēlu, kas reprezentē Kristu. Hronikas plaši pielieto alegoriskus tēlus, bibliskas metaforas un alūzijas, kas šeit apskatītas kā vienots biblisko elementu kopums. Atšķirībā no Tolkīna Luiss bija anglikānis, tāpēc darbā “Nārnijas hronikas” uzsvars likts uz protestantisma centrālajiem jēdzieniem.

Cikla notikumi risinās vienlaicīgi Nārnijā un 20. gadsimta Anglijā - kamēr Nārnijas vēsture aizņem gadu tūkstošus, mūsu pasaulē šie paši notikumi risinās vienas paaudzes ietvaros. Visas hronikas savstarpēji saista Lauvas Aslana tēls. Būdam protestants, Luiss uz **Kristus figūru** liek absolūtu uzsvaru – Aslans ir visu septiņu hroniku “dzinējspēks”. Viscaurspīdīgākās bibliskās atsauces redzamas tēlos, kas raksturo Aslanu kā “meža Karali, varenā aizjūras Imperatora dēlu”, vispirms jau lauvas tēlā, kurš Rakstos tiek asociēts ar Kristu: Atkl.5:5: "Redzi, uzvarējis ir lauva no Jūdas cilts, Dāvida sakne." Hroniku piektajā grāmatā Luiss dod mājienu, kādēļ rakstījis stāstus ar kristīgu zemtekstu, liekot Aslanam apgalvot, ka mūsu pasaulē viņam "... ir cits vārds. Jums jānācās mani pazīt ar šo vārdu. Tieši tas bija iemesls, kāpēc jūs aizveda uz Nārniju, lai, mazliet pazīstot mani te, jūs labāk varētu iepazīt mani tur." (Luiss, 1999, 230) Luiss tomēr atzīmē: "Es neteicu sev: tagad attēlosim Jēzu tādu, kāds Viņš bija mūsu pasaulē. Es teicu: pieņemsim, ka ir tāda Nārnijas zeme un ka Dieva Dēls šai pasaulē izvēlas iemiesoties Lauvā, tāpat kā mūsu pasaulē Viņš izvēlējās iemiesoties Cilvēkā - un tad aprakstīsim to, kas notiek tālāk." Asociatīvās sasaistes starp Kristus un Lauvas tēlu satuvina reālo ar iztēloto pasauli; pēc viņa iniciatīvas notiek varoņu pārejas starp tām.

Hronikās tiek vairākkārt reaktualizēts mīts, varoņiem pastāvīgi cīnoties ar ļaunumu. Otrajā grāmatā “Lauva, Raganu un drēbju skapis” šo cīņu izcīna pats Aslans. Darba iesākumā redzam Balto Raganu, kas “nobūrusi visu (..) zemi, un tāpēc te vienmēr ir ziema un nekad nav Ziemassvētku.” (Luiss, 1997, 36). Nārnijas zeme vārgst zem mūžīgās ziemas lāsta un gaida atbrīvotāju: “”O, jā! Pastāstiet mums par Aslanu! – atskanēja vairākas balsis reizē; un atkal bērnus pārņēma dīvainas nojautas – it kā justu pavasara tuvošanos vai viņus gaidītu neparasti labas ziņas.“ (Luiss, 1997, 64), Šeit zīmīgs ir vārdu salikums "labas ziņas", kas ir burtisks tulkojums vārdam "evaņģēlijs". Tāpat kā Kristus nākšana tiek pareģota gadsimtiem iepriekš, arī Aslana nākšanu vēsta "senas vārsmas". Zīmīgu epizodi redzam darbā „Sudraba krēsls”, kur, ienākot mūsu pasaulē, Aslans skatītājiem pagriež muguru, atgādinot 2. Mozus gr. 33:23, kur Dievs brīdina Mozu: "Tu Mani redzēsi no muguras, bet Mans vaigs nebūs redzams." Tomēr Aslans nav pārvērties cilvēks, bet gan dzīvnieks, un viņš piedāvā par to pārliecināties: “Pieskaries man! Te ir manas ķepas, te ir mana aste,

šīs ir manas ūsas. Es esmu īsts Dzīvnieks” (Luiss, 1999, 177), ko var salīdzināt ar Kristus teikto: Lk 24:39: "Redziet Manas rokas un Manas kājas! Es pats tas esmu. Aptaustait Mani." Aslanu uzrunā kā Kungu un tic, ka viņa vārdam piemīt liels spēks, bet ļaunie tēli, piemēram, Baltā ragana, nepanes tā izrunāšanu. Aslana runā un rīcībā manāmas arī Vecās derības paralēles. Cilvēkus konstanti saukdams par Ādama un Ievas bērniem, Aslans paskaidro: “Jūs esat lorda Ādama un lēdijas Ievas pēctecis. Un tas ir pietiekami liels gods, lai vistrūcīgākais ubags staigātu ar paceltu galvu, un pietiekami liels kauns, lai zemeslodes varenākajam valdniekam salīktu mugura. Ar to jāsamierinās.” (Luiss, 1997, 196) Meitenei, kuras vainas dēļ pērta kalpone, Aslans uzplēš muguru, atstājot rētas, identiskas kalpones saņemtajām. Aslans paskaidro: “... brūce par brūci, sāpe par sāpi, asinis par asinīm,” (Luiss, 1999, 178), kas ir bibliskā “aci pret aci, zobu pret zobu” parafrāze.

Protestantisma centrā ir **pestīšanas jēdziens**. Tāpat kā Kristum, Aslanam jāizcieš nāve grēcinieka vietā. Baltā ragana uzstāj, ka nodevīgais zēns Edmunds pieder viņai: "Jūs zināt – kopš seniem laikiem Nārnija pakļauta Imperatora Maģijai un saskaņā ar to katrs nodevējs pieder man – tas ir mans likumīgais laupījums. Par katru nodevību man ir tiesības nogalināt." (Luiss, 1997, 112 – 113) Uz to Raganai ir tiesības – viņa šeit ir bauslības iemiesotāja, “Imperatora bende”. Aslans piedāvā savu dzīvību, lai izpirktu Edmundu. Ceļā uz soda vietu noskumušo un vientuļo Lauvu pavada bērni: "Abas meitenes sāka rūgti raudāt, lai gan pašas nesaprata, kādēļ. Viņas pieklāvās Lauvam un skūpstīja zvēra krēpes" (Luiss, 1997, 120), tāpat kā Kristu apraud sievietes: Lk 23:37: "Bet liels ļauzu un sievu pulks Viņam sekoja, tās Viņu nožēloja un apraudāja." Ravana un tās sabiedrotie Aslanu apsmej un pazemo: "Un, aplenkuši Aslanu, tie sāka ņirgāties par viņu: “Kis-kis! Nabaga kaķēn!” (..) Pāris minūšu Aslanu vispār nevarēja redzēt – tik cieši briesmoņi bija viņu aplenkuši. Tie spēra, sita, spļāva un izsmēja Lauvu." (Luiss, 1997, 121 – 123) Epizode dublē evaņģēlija atstāstu: Lk 22: 63-65: "Bet vīri, kas Jēzu apsargāja, apmēdīja un sita Viņu. Un tie aizklāja Viņa seju un sita Viņu vaigā un Viņam vaicāja, sacīdami: "Pravieto, kas Tevi sitis?" Pēc nāves Aslans agrā rītā, pārlūstot akmens moku galdam, augšāmceļas no mirušajiem. Akmens galda pārlūšanu var pielīdzināt arī tempļa priekškara pārplīšanai Kristus nāves brīdī. Aslans paskaidro: “... ja uz Galda nodevēja vietā tiek nogalināts nevainīgs upuris, kas sevi labprāt ziedo, tad Akmens Galds pats salūst un Nāve atkāpjas.” (Luiss, 1997, 129) Šī notikuma patieso jēgu redzam sērijas sestajā grāmatā, kur, varonim mirstot, Lauva apraudas (līdzīgi kā to dara Kristus pie Lācara kapa (Jāņa 11: 35)) un izsaka dīvainu lūgumu – iedurt viņa ķepā ērkšķi: “Tad Jūstess sakoda zobus un iedūra ērkšķi Lauvas ķepā. No tās iztecēja liela asins lāse, sarkanāka par visu sarkano, ko jūs jebkad esat redzējuši. Un tā iešļācās strautā virs mirušā Karaļa liķa. Tajā pašā brīdī sērā mūzika aprāvās. Un mirušā Karaļa izskats sāka mainīties. Viņa baltā bārda kļuva pelēcīga, tad no pelēcīgas pārvērtās par dzeltenu un kļuva īsāka, un pazuda pavisam, un iekritušie vaigi vērtās apaļi un tvirti, un acis un lūpas smējās, un pēkšņi viņš pielēca kājās un nostājās viņu priekšā, izskatīdamies pēc ļoti jauna

cilvēka vai zēna.” (Luiss, 2000, 227) Ērkšķi, asinis un augšamcelšanās veido tēlu sistēmu, kas norāda uz kristietības pamatdoktrīnu: Kristus izpērkošo nāvi. Cikla piektajā grāmatā Rītausmas ceļinieki pasaules vistālākajā malā redz Aslana Galdu, uz kura novietotais ēdiens, vīns un Aslana nāvē izmantotais nazis signalizē par Jaunās Derības Vissvētāko Sakramentu kā upurētās dievības “miesas un asins” baudīšanu (Aslana upurēšana uz Akmens Galda, domājams, simbolizē ar Kristus nāvi “lauzto” Vecās Derības bauslību, kas rakstīta uz akmens ”galdiņiem”).

Katra jauna Aslana parādīšanās papildina un paplašina šo tēlu kā Kristus līdzinieku. Uz zēna Šastas nedrošo jautājumu „Kas tu esi?” Lauva trīs reizes atbild „Es pats”, tā raisot asociācijas gan ar Trīsvienības dogmu, gan biblisko Dieva vārdu „Es Esmu, kas Es Esmu”. (2. Moz. 3:14) Aslans pārvērš ūdeni vīnā un apgādā savu tautu ar barību. Pētniece Marta Semonsa konstatējusi Aslana elpas kā Svētā Gara simbola nozīmību – tā piešķir bērniem spēku un drosmi, atdzīvina akmeņi pārvērstos dzīvniekus, pie radīšanas nošķir Runājošos dzīvniekus no pārējiem un piešķir tiem valodas dāvanu. (Sammons, 2004, 142) Citi simboli, kas asociēti ar Aslanu ir, pirmkārt, ūdens, ko viņš piedāvā meitenei Džilai: “Ja esi izslāpusi, vari dzert. (..) Cita strauta nav” (Luiss, 2000, 26 – 28), frāzei atgādinot Kristus vārdus Jņ. 7:37: “Ja kam slāpst, tas lai nāk pie Manis un dzer!” Otrs simbolisks tēls, kas bieži atkārtojas Aslana kontekstā, ir durvis. Bērni Nārnijā nokļūst katru reizi pa citām “durvīm”- gleznu, skapi, utt., taču durvis vienmēr ved arī pie Aslana: “Jums durvis uz Aslana zemi vērsies no jūsu pašu pasaules” (Luiss, 1999, 228). Arī Kristus sevi apzīmē par durvīm: Jņ 10:7: “Es esmu durvis.” Aslans apsola: “Es atvēršu debesu durvis un aizsūtīšu jūs uz jūsu pašu zemi” (Luiss, 1999, 230), tēls, kas atsauc atmiņā Atkl. 4:1: “Pēc tam es redzēju, un raugi: durvis atvērtas debesīs.” Sērijas pēdējā grāmatā centrālais tēls ir Staļļa durvis, caur kurām izejot, bērni atrodas Aslana zemē, kas atgādina Atklāsmes grāmatas debesu Jeruzālemi. Piektajā grāmatā Aslans pieņem cita bibliski simboliska dzīvnieka - jēra izskatu: “Manā valstī ir durvis, pa kurām var ienākt no visām pasaulēm, - teica Jērs, taču, viņam runājot, sniegbaltais kažociņš izeja dzeltenbrūnā zeltā, mazulis izauga un pārvērtās par pašu Aslanu, kas slējās augstu pāri bērniem, un no viņa krēpēm plūda gaisma.” (Luiss, 1999, 229) Stāsta noslēgumā uzzinām, ka arī lauva ir tikai viens no Aslana veidoliem - pēdējā rindkopā Luiss pašu stāstu pārvērš metaforā: “Un, viņam runājot, Aslans vairs kopā sanākušo acīs neizskatījās pēc lauvas, bet tas, kas norisinājās tālāk, bija tik dižens un skaists, ka es neprotu to attēlot. Un visi mūsu stāsti līdz ar to ir galā, un mēs varam ļoti pamatoti teikt, ka viņi mūžu mūžos dzīvoja laimīgi. Turpretī viņiem tas bija tikai īstā stāsts sākums. Visu viņu dzīvi šinī pasaulē un visus viņu piedzīvojumus Nārnijā var uzskatīt tikai par grāmatas apvāku un titullapu: tagad beidzot sākās Pirmā Nodaļa Varenākajā Stāstā, kādu uz mūsu zemes nav lasījis neviens” (Luiss, 2000, 199 – 200), kas atgādina Bībeles apsolījumu: 1. Kor. 2:9: “... ko acs nav redzējusi un auss nav dzirdējusi (..), to Dievs ir sagatavojis tiem, kas Viņu mīl.”

Luisa darbā redzam vairāk kristīgi vispārīgo jēdzienu (pasaules radīšana un bojāeja<sup>28</sup>, pestīšana un kristieša dzīve), nekā konfesionāli specifisko, tomēr, atšķirībā no Tolkīna, viņš ignorējis Jaunavas Marijas lomu, arī sakramentu jēdzieni nav izteikti, un kristībai piešķirts lielāks uzsvars nekā Svētajam Vakarēdienam. Luisa darbos redzam protestantismam raksturīgo “sola scriptura” pieeju, kamēr Tolkīns izmanto arī Baznīcas tradīciju; Luiss atspoguļo “tīrās ticības” principu, priekšplānā nostādot Kristu (virziens Dievs-cilvēks), kamēr Tolkīns vairāk koncentrējas uz “ora et labora”, cilvēka dvēseles ceļojumu, Providenci atstājot fonā (virziens cilvēks-Dievs). Tomēr “Nārnijas hronikas” ir darbs, kas lasāms jebkuras pārliecības cilvēkiem.

### III. 4. 3. Modernās fantāzijas bibliskie aspekti

Gadsimtu mijas fantāzijā, kuru raksturo postmodernismam tipiskā elementu un stilu eklektika, bibliskā paradigma šķietami vairs nav būtiska. Tomēr darbos joprojām figurē garīgi, nevis sekulāri ievirzītas atskaites sistēmas, nozīmi nav zaudējis arī varoņa jēdziens kā šo sistēmu aizstāvis. Viens no darbiem, kurā sastopama šādas sistēmas eksistence, ir Dž.K. Roulingas grāmatu sērija par Hariju Poteru. Kaut gan šais darbos nesastapsim biblisku terminoloģiju, darbos iekļautās arhetipiskās situācijas un motīvi izmanto no Bībeles aizgūtu situatīvo paradigmu un ļauj skatīt sēriju kā balstītu kristīgajā ētikā. Šīs paradigmas saknes daļēji rodamas Rietumu vērtību sistēmā, taču stāsti ietver arī blīvu kristīgā simbolisma slāni un vairākas bibliskas koncepcijas.

Dažās no sižeta līnijām jaušamas bibliskas atbalsis, jo darbu pamatsižeti ir morālas, nevis maģiskas dabas. Svarīgākā ir tradicionālā fantāzijas tēma – **cīņa starp labo un ļauno**, ko šeit pārstāv Cūkkārpa direktors Dumidors, Harijs un viņa draugi no vienas puses, un Tumsas valdnieks Voldemorts un viņa sabiedrotie no otras. Biblisks motīvs redzams faktā, ka šie pretpoli ir personas, nevis abstraktas idejas, turklāt cīņa norisinās ne fiziskā līmenī, bet sekotāju prātos. Zīmīgā epizodē viens no Voldemorta pakļautajiem raksturo sava pavēlnieka nostāju labā un ļaunā jautājumos: “Es viņu satiku, kad apceļoju pasauli. Tobrīd es biju dumjš jauns vīrietis, piebāzts ar smieklīgām idejām par labo un ļauno. Lords Voldemorts parādīja, cik ļoti es maldos. Nav ne labā, ne ļaunā, ir tikai varenība – un tie, kas ir pārāk vāji, lai pēc tās tiektos...” (Roulinga, 2001, 282) Roulinga šeit vienādi nosoda gan morālo relatīvismu, gan nīčeānisko nihilismu. Labā un ļaunā neizšķiršana, pievilšana ir bibliskā Sātana raksturīgas iezīmes. Voldemorts spēj iekļūt cilvēka prātā un kārdināt nepakļāvīgos ar solījumiem un draudiem: “Neesi muļķis... Labāk glāb savu dzīvību un pievienojies man... vai arī tu iesi bojā tāpat kā tavi vecāki.” (Roulinga, 2001, 285) Vairākkārt atkārtota doma, ka varoņa izvēle parāda cilvēka būtību daudz labāk par tā spējām. Kritiķis Alans Džeikobs uzskata, ka “Dumidora izglītības dilemma ir - kā apmācīt jaunos burvjus ne tikai maģijas tehnoloģiju lietošanā, bet arī

<sup>28</sup> Skat. 2. daļas 5. nodaļas 1. un 3. apakšnodaļu „Kosmogoniskais mīts” un „Eshatoloģiskais mīts”.

morālajā gatavībā, lai izvairītos no pastāvīgas Tumsas valdnieku atdzimšanas un viņu sekotāju vairošanās” (Jacobs, 2000). Taču autore ne tikai atzīst nepieciešamību skaidri izšķirt labo un ļauno, bet arī atsakās savus varoņus iepriekšnoemt kādai no šīm kategorijām. D. Kolberts secina: “Cūkkārpas sienās ... ļaunumam stājas pretī ar līdzjūtību. Ne reizi vien Dumidors apliecinājies spēcīgu pārliecību, ka pakritušie burvji var atbrīvot paši sevi. Pat slīdeņu godkāre var būt virzīta uz labo.” (Kolberts, 2004, 42) Dumidora nostāja ir skaidra – jāizdara izvēle starp vieglo un pareizo ceļu, bet ļaunums ir sekas bailēm izvēlēties pēdējo. Voldemorta personā lasītājs redz iznākumu nepareizi pielietotam talantam, ar ko kontrastē Harija tēls. A. Džeikobs uzskata, ka Harija vērtība slēpjas nevis faktā, ka viņš izvēlas labo, bet gan tajā, ka viņam ir iespēja izdarīt citas izvēles.

Bibliski iekrāsota tēma ir **patiesības** izpratne. Dumidors māca Hariju nebīties no patiesības: “Vienmēr sauc lietas īstajos vārdos. Bailes no vārda dara lielākas bailes no tā nēsātāja” (Roulinga, 2001, 289), kas sasaucas ar biblisko patiesības uztveri: Jņ. 8:32: “... un jūs atzīsiet patiesību, un patiesība darīs jūs brīvus.” Nepieciešamība nošķirt patiesību no izdomas parādās epizodē ar Sagli spoguļi, kurā jebkurš saskata savas sirds ilgas un par kuru Dumidors saka: “Diemžēl – šis spogulis nedod mums nedz zināšanas, nedz patiesību. Vīri ir izniekojuši savas dzīves, spoguļi skatītā apburti. Neklājas gozēties sapnī un aizmirst par dzīvi.” (Roulinga, 2001, 210) Spogulis ir arī rakstura pārbaude, jo “tikai tas, kurš lūkojas spoguļi un saskata citus (tā kā Harijs redz savus vecākus) vai redz sevi veicam pašai izdzīvot darbību (tādu kā pasargāt (Filozofu) akmeni no Voldemorta, saņems to, ko vēlas.” (Kolberts, 2004, 148) Sagli spogulis dublē Galadrielas spoguļi, atgādinot arī jungiskās Ēnas eksistenci – tajā attēlotās “sirds ilgas” var paradoksāli izrādīties nelaiemes cēlonis.

Būtiskākā bibliskā vēsts tomēr ir nesavtīgas, upurēties gatavas **mīlestības** kā augstākā cilvēciskā spēka apliecinājums, kas caurvij visas grāmatas. Harija bojāgājušo vecāku mīlestība pasargā viņu no Tumsas valdnieka: “Jūsu māte mira, lai izglābtu jūs. Ja ir kaut kas tāds, ko Voldemorts nespēj saprast, tā ir mīlestība. Viņš nesaprata, ka tik spēcīga mīlestība, ar kādu jūsu māte mīlēja jūs, nepazūd bez pēdām. Ne rētu, ne kādu pamanāmu zīmi ... tikai bezgalīga mīlestība sargās mūs visu mūžu, pat tad, kad mūs mīlējušais cilvēks jau būs miris. Naida, alkātības un godkāres pārņemtais Drebelis, kurš ielaidis savā dvēselē Voldemortu, šī iemesla dēļ nespēj jums pieskarties.” (Roulinga, 2001, 290) Mīlestība kā sargājošs un nāvi aizkavējošs spēks ir viena no kristietības pamatdogmām: tāpat kā Harija māte upurējas un pasargā dēlu no tumsas spēkiem, arī Kristus ir nāvi “pieņēmis, lai ar nāvi iznīcinātu to, kam nāves vara, tas ir, velnu.” (Ebr 2:14)

Bibliskas iezīmes redzamas ne tikai grāmatu sižeta līnijās, bet arī **pasauļu izkārtojuma principos**, notikumos un iemītniekos. Harija dzīve noris starp divām paralēlajām pasaulēm – mūsdienu Angliju un tās ietvaros eksistējošo burvju dimensiju, kas atklājas tikai iesvētītajiem. Nokļūšana šai paralēlajā dimensijā ir praktiski neizskaidrojama un notiek ar aklas ticības akta palīdzību: lai tiktu uz dzelzceļa platformas nr. 9 ¾, no kuras atiet vilciens uz Cūkkārpu, ir “jāiet tieši



uz barjeru starp devīto un desmito platformu. Neapstājies un nebaidies, ka ieskriesi tajā, tas ir pats svarīgākais” (Roulinga, 2001, 96). Īpaši nozīmīgos momentos grāmatās figurē simboliski tēli, piemēram, biķeris, kas Jaunās derības tradīcijā apzīmē ciešanas un jaunas ēras sākumu. Uguns biķera parādīšanās ceturtajā cikla grāmatā ievada Trīsburvju turnīru, kurš nes studenta nāvi, Harija ievainojumu un Voldemorta atgriešanos. Otrs simboliski nozīmīgs elements ir asinis. Lai atkal atgrieztos dzīvē, Voldemorts varmācīgi ņem Harija asinis, lai kopā ar tām saņemtu zēna mātes doto aizsardzību. Arī bibliskajā kontekstā asinis simbolizē upuri un dzīvības spēku: Lev 17:11: “Jo miesas dvēsele mīt asinīs.” Asins lietošana kā cilvēka labākās daļas piesavināšanās sastopama daudzu tautu mītiskajos priekšstatos, tostarp kristietībā transformējoties Svētā vakarēdiena sakramentā.

Grāmatās sastopam divas **pārdabisku būtņu** kategorijas, kurām iespējams piemērot biblisku tulkojumu: Atrpātotāji un Aizstāvji. Pirmie raksturoti kā biblisko dēmonu līdzinieki, “vieni no zemiskākajiem radījumiem zem šīs saules. Tie izsūc mieru, cerības un prieku no tuvākās apkaimes, lai kur tie ietu. Ja vien tas spēs, atrpātotājs barosies no tevis tik ilgi, līdz pārvērtīs tevi par kaut ko pašam līdzīgu – bezdvēselisku un ļaunu.” (Roulinga, 2001, 187, 246 – 247) Otra būtņu grupa, Aizstāvji, atgādina sargeņģelus kristīgajā tradīcijā, tie ir “kā pozitīvs lādiņš, kas apkopo sevī visu to, ka atrpātotājs no cilvēka izsūc – cerības, laimi, vēlēšanos izdzīvot.” (Roulinga, 2001, 237) Harija Aizstāvis pieņem brieža formu, jo Harija tēvs mēdzis pārvērsties par briedi, kas, iespējams, norāda uz šķīstītavas ideju: “Vai jūs domājat, ka cilvēki, kurus esam mīlējuši, nomirstot pamet mūs? Vai jūs domājat, ka grūtos brīžos mēs viņus neieraugām sev līdzās?” (Roulinga, 2001, 423)

Kristietības simbolikā nozīmīgi ir **pārdabiskie dzīvnieki**, kas ir pastāvīgi Dumidora un Voldemorta kompanjoni. Voldemorts tiek asociēts ar čūsku, kas bibliskajā kontekstā atbilst sātānam: “Lielais pūķis, vecā čūska, to sauc par velnu un sātānu, kas pieviļ visu pasauli, tapa gāzts; viņš tika nomests uz zemi un līdz ar viņu tā eņģeļi.” (Atkl. 12:9) Roulinga apstiprina: “Čūskas bieži vien tiek izmantotas pašās tumšākajās zintīs un vēsturiski saistās ar ļaundarbībām.” (Roulinga, 2002, 550) Voldemorts tiek pielīdzināts čūskai: “Seja (..) plakana kā čūskai, ar sarkani gailošām ačelēm.” (Roulinga, 2002, 573) Čūska ir arī Slīdeņu torņa – tradicionālās tumšo burvju mājvietas Čūkkārpā – heraldiskais simbols. Dumidora mīlulis savukārt ir fēnikss, Kristus un atdzimšanas simbols, kurš Harijam tik ļoti atgādina Dumidoru, ka viņš pat spēj dzirdēt tā balsi fēniksa dziesmā. Viduslaiku kristīgajās leģendās liela nozīme bija arī vienradža tēlam, ko asociatīvi saistīja ar nevainīgo ieņemšanu. Roulingas darbos vienradzim ir cita loma: “Vienradža asinis uztur pie dzīvības pat to, kurš ir tikai mata tiesu no nāves. Tiesa, cena ir briesmīga. Ja tu nogalini ko tīru un neaizsargātu, lai glābtu pats sevi, tu dzīvo pusdzīvi, nolādētu dzīvi kopš tā brīža, kad upura asinis pieskaras tavām lūpām.” (Roulinga, 2001 253). Te savijas mītiskais asiņu simbolisms ar Kristus izpērkošās nāves un Sakramenta ideju: Jņ. 6: 53-54: “Kas (..) dzer Manas asinis, tam ir mūžīgā dzīvība.” Atšķirībā no bibliskās nostājas, Voldemorta ar varu ņemtās vienradža asinis to nolād uz mūžību.

Bibliskas paralēles iespējams novērot, analizējot darbu trīs **centrālos tēlus** – Voldemortu, Dumidoru un Hariju, to raksturus un veikumu. Dumidoram veltītie epitēti nereti liek domāt par veco burvi kā dievišķā iemiesojumu burvju pasaulē. Dumidors ir ne tikai aktīvs cīnītājs ar tumšajiem spēkiem, bet atkārtoti aprakstīts kā vienīgais, kura klātbūtne vien sniedz aizsardzību, taču saviem spēkiem pats Dumidors uzliek ierobežojumus: “Voldemortam piemīt tādi spēki, kādu man nekad nebūs. – Tikai tāpēc, ka jūs esat (...) pārāk cildens, lai tos izmantotu.” (Roulinga, 2001, 17) Dumidors tiek attēlots kā viszinošs, taču viņš notikumos iejaucas minimāli, ļaudams Harijam pašam pieņemt lēmumus: “Manuprāt, viņš vairāk vai mazāk zina visu, kas skolā notiek. Cik noprotu, viņam bija puslīdz skaidrs, ka mēs mēģināsim darīt to, ko mēs izdarījām, un viņš gādāja, lai mēs zinātu to, kas mums nepieciešams.” (Roulinga, 2001, 293), Dumidors deklarē, ka spēj dzirdēt un atbildēt lūgumus pēc palīdzības no attāluma: “Pavisam no šīs skolas es aiziešu vien tad, kad šeit vairs nebūs nevienas man uzticīgas dvēseles. Tāpat jums jāsaprot, ja Cūkkārpā kāds meklēs palīdzību, viņš to vienmēr atradīs” (Roulinga, 2001, 256), viņš arī liek apzināties, ka tikai vienotība spēj cīnīties pret ļaunumu: “Laika nav daudz, un, ja vien tie nedaudzie, kas zina patiesību, nesaglabās vienotību, mums nav ne mazāko izredžu.” (Roulinga, 2002, 635) (1.Kor. 7:29: “Bet to, brāļi, es saku: laiks ir īss.”) Šo pašu domu pauž arī Tolkīna Aragorns: “Tumsas pavēlniekam nekas nepadodas tik labi kā sēt naidu starp tiem, kas joprojām nav viņa priekšā krituši ceļos.” (Tolkīns, 2002, 434) Dumidoram raksturīgas arī taisnīgas dusmas: “Mūžvecajās rievās vīdēja ledains niknums. Dumidora stāvs gluži kā svelošu karstumu izstaroja varu” (Roulinga, 2002, 607), arī bibliskā Dieva dusmas raksturo uguns semantika (4. Mozus gr. 11:10: ”Tā Kunga dusmas iekvēlojās karsti...”) Visbeidzot, Dumidors, tāpat kā Gendalfs, atbalsta žēlsirdību kā augstāko tikumu, Harijam, kurš saudzējis nodevēja Sīkaudža dzīvību, sakot: “Kad burvis izglābj cita burvja dzīvību, starp viņiem rodas saikne... Tā, Harij, ir visdziļākā, visneizprotamākā maģijas izpausme.” (Roulinga, 2001, 422).

Voldemorts kā oponentošais spēks savās nemirstības un varas alkās ir ne tikai tipisks Tumsas valdnieks, bet arī sātāniskais spēks. Tāpat kā bibliskais Lucifers, viņš nav sākotnēji ļauns, bet kritis lepnuma un tumšo zinšu kārdinājuma varā – gribēdams pacelties pāri visiem, kritis viszemāk, tomēr pietiekoši spēcīgs, lai sev pakļautu sekotājus: Jes. 14:12: “Kā tu esi kritis no debesīm, tu spožā zvaigzne, tu ausekļa dēls! Tu gan domāji savā prātā: es kāpšu debesīs un uzcelšu savu troni augstu pār Dieva zvaigznēm! Bet nu tu esi nogāzts mirušo valstībā, visdziļākā bedrē!” Raksturīgi, ka bibliski balstītajos darbos Tumsas valdnieks reti ir ļauns no dzimšanas: “Neviens nav ļauns no sāka gala. Pat Saurons tāds nebija.” (Tolkīns, 2002, 338) Nav pat īsti skaidrs, vai Voldemorts ir spējīgs nomirt. Voldemorts izsūc cilvēciskās dvēseles spēkus, kā tas notiek ar naivo pusaudzi Džinniju: “Tieši viņas dvēsele man bija vajadzīga.” (Roulinga, 2001, 300) Ņemot vērā arī, ka Voldemorta varas laikus raksturo terors un izmisums, sātāniskais elements šai tēlā nav noliedzams.

Harija Potera tēlā grūti saskatīt kāda bibliska personāža vaibstus, taču viņa gadījumā redzam tipisku varoni “ar tūkstoš sejām”, kuram jau šūpulī novēlēts cīnīties pret ļaunumu. Harijs kļuvis par leģendu, kad izdzīvojis pēc lorda Voldemorta uzbrukuma, kurš nogalinājis viņa vecākus. Tāpat kā Mozu, viņu bērnbā glābj no ienaidnieka rokām un nodod audžuvecākiem. Bibliskā varoņa iezīmes saskatāmas faktā, ka Harijs, nebīstoties briesmu, spītē Voldemorta draudiem un kārdinājumiem un apliecina savu pārliecību, ka “dižākais burvis pasaulē ir Baltuss Dumidors. To atzīst visi. Pat savas varas pilnbriedā tu neuzdrošinājies uzbrukt Cūkkārpai. Viņš nebūt nav tik tālu projām, kā tev gribētos.” (Roulinga, 2001, 304), sal. Ap.d. 17: 27: “...[Dievs] nav tālu nevienam no mums.” Harija uzvedība bezcerīgajās konfrontācijās ļoti atgādina lūgšanu – viņš murmina “palīdzi man”, īsti neapjauzdams, no kuras puses palīdzība varētu nākt, taču šķiet, ka Dumidors to dzird – Harijam tiek sūtīts ierocis, fēnikss, palīdzīgas burvestības, norādījumi, kā rīkoties. Dumidors savukārt piedēvē palīdzības izsaukšanu tieši Harija lojalitātei pret viņu: “Jūs pierādījāt savu bezgalīgo uzticību man. Tikai uzticība spēja izsaukt (fēniksu).” (Roulinga, 2001, 321) Nav izslēgts, ka fēnikss šeit ir Svētā Gara simbols. Bibliskie elementi grāmatās par Hariju Poteru nav tik skaidri iezīmēti kā citos analizētajos darbos, taču sērijā atspoguļojas nozīmīgas kristietības pamatnostādnes.

No šī apskata iespējams secināt, ka fantāzijas žanra valodnieciskā un jēdzieniskā struktūra ir uzsūkusi Rietumu kristietības esenci gan bagātīga biblisko alūziju materiāla, gan dažādu konfesiju tradīciju veidā. Bibliskā ietekme fantāzijas darbos izpaužas divējādi – pirmkārt, kristīgās fantāzijas žanra darbos, kur šīm koncepcijām ir pamatloma, otrkārt, kā Rietumu kultūrā balstīta biblisko tēlu, motīvu un sižetu klātbūtne, kā arī kristīgas koncepcijas pasaules uzskatā, kas ir drīzāk asociatīvas, nevis verbalizētas. Bez šaubām, fantāzijas literatūras kvalitāte nebūt nav viendabīga. Taču pat sekulāras ievirzes darbos manāma bibliskā pamatdoma: aicinājums uz pārdomām pēc analogijas ar izlasīto, līdzpārdzīvojumu un transformāciju, savas un līdzcilvēku dzīves izvērtējumu plašāku norišu kontekstā, kas apliecina kristietības neizsīkstošo ietekmi mūsdienu kultūrā.

Fantāzijas literatūrā sastopam arī biblisko uzskatu pretiniekus – viens no spilgtākajiem ir rakstnieks Filips Pulmans, kura triloģija “Tumšās matērijas” rakstīta kā protests par “Nārnijas hronikās” ietvertu kristīgo vēstījumu. Savā darbā Pulmans pievēršas pirmsvēsturiskajam debesu karam un pirmcilvēku krišanai grēkā, apšaubot šo notikumu traktējumu kristīgās Baznīcas tradīcijā. Rakstnieks aktīvi vēršas pret Baznīcas institūcijām un Bībeles interpretāciju, ievedot lasītāju pasaulē, kas sašķēlusies divās nometnēs – Baznīcas adeptos, kas savās rokās tur varu pār pasauli, un dumpiniekos. Uz šī fona grāmatu varoņi, zēns un meitene, kļūst par dumpīgo eņģeļu vadoņiem cīņā pret “teroristu” Dievu, kurš no gnosticisma aizgūtajā autora skatījumā nav Radītājs, bet tikai pirmais eņģelis, radies no “matērijas, kas sākusī sevi apzināties” (Pulmans, 2006, 38), un attēlots kā narcistiska un egoistiska būtne, kas vienpersoniski sagrābis varu debesu valstībā. Dumpinieku nometne organizē bibliskā debesu kara turpinājumu, kura pirmā daļa vainagojās ar Lucifera

izraidīšanu no debesīm. Pulmana varoņi cīnās ne tikai ar sazvērnieku perēkli Baznīcas institūcijās, bet arī ar to pārstāvēto garīgo realitāti – Dievu un eņģeļiem, kuri pakļāvuši brīvās pasaules. Sižeta līnijai virzoties pa globālas teoloģiskas sazvērestības pēdām, Pulmana varoņu dievišķā meklējumi ir groteska inversija attiecībā pret Luisa varoņiem – bērni uzmeklē Dievu ar nolūku nevis to iepazīt, bet iznīcināt. Pulmana darbos redzam arī bagātīgu reliģiskās leksikas slāni, kura izmantošana fantāzijā ir netipiska, jo skaidri norāda uz kopsakarībām ar reālo pasauli. Varonei Lirai romānā piešķirta “jaunās Ievas” loma – meitenei jākrīt grēkā, lai glābtu pasauli, bet čūskas-kārdinātājas lomu uzņemas bijusī mūķene Mērija (Marija). Spēlējoties ar “pieredzes un nevainības” jēdzienu pretnostatījumu, Pulmans piedāvā vērtību pārvērtēšanu: tā kā nevainība un pieredze nav savienojamas, grēkā krišana bijusi cilvēces pubertāte, bez kuras cilvēki joprojām būtu bērna pakļautības statusā attiecībā pret Dievu. Daļēji šai nostājā redzamas Sv. Augustīna definētās *felix culpa* atbalsis, tomēr Pulmana attieksme pret šiem jēdzieniem, invertējot morālās polaritātes, ir izteikti negatīva. Detalizēta antikristīgās fantāzijas izpēte tomēr būtu atsevišķa pētījuma vērtā.

Postmodernisma laikmeta fantāzijā līdzās kristīgajam pasaules modelim arvien redzamāku vietu ieņem arī citu ticējumu sistēmu elementi. Autori īpaši iecienījuši atdarināt tā sauktās retrospektīvās kustības jeb neopagānismu, ko raksturo mēģinājumi rekonstruēt pirmskristīgo ticību; abu dzimumu dievību pielūgšana, cilvēka un dabas harmonijas akcentēšana, saulgriežu ekvinokciju atzīmēšana, binārā duālisma noraidīšana, ticība dievišķajam katrā dzīvē un nedzīvē būtne. Plaši izmantots ir dievietes kults, kas asociēts ar pretstatu oficiālajam valsts kultam, jo dieviete "atspoguļo endogāmu sabiedrību, kas koncentrējas uz dzīvības radīšanas un uzturēšanas jomu pretstatā androkrātijai." (Kursīte, 1999, 82) Viena no izvērstākajām dievietes mīta interpretācijām rodama Merionas Z. Bredlijas romānā “Avalonas miglas”, kurā deklarēts, ka pagāniskais ar kristīgo saaudies mūsdienu katolicismā, piedēvējot dievietes funkcijas Jaunavas Marijas godināšanai. Viens no plašā reliģiskās tematikas pielietojuma iemesliem varētu būt garīgas pieredzes nepieciešamība paralēlajās pasaulēs, lai to varētu salīdzināt ar atbilstošiem realitātes aspektiem. Tas ļauj secināt, ka reliģiskā pieredze kā būtisks mitoloģiskās apziņas komponents ir viens no faktoriem, kas fantāzijas žanram palīdz pieņemt mīta īpašības - pat sekulāri ievirzītas fantāzijas varoņi neapzinoties dzīvo no mitoloģiskās apziņas laikiem pārmantotās rituālās formās.

Promocijas darba **trešās daļas** nolūks bija demonstrēt nozīmīgo lomu, kādu fantāzijā spēlē dažādu laikposmu mitoloģiskās sistēmas. Pirmajās trīs nodaļās raksturota trīs mitoloģisko sistēmu - grieķu-romiešu, ķeltu-anglosakšu un ģermāņu-skandināvu – motīvu inkorporācija un modifikācijas dažādu laikposmu un ievirzes fantāzijas žanra darbos. **Pirmā nodaļa** ļauj secināt, ka fantāzijas autoriem tuvs bijis tāds Rietumeiropas kultūrai un literatūrai nozīmīgs avots kā klasiskā mitoloģija, no kuras dažādi autori aizguvuši gan iztēlotās pasaules kosmoloģiskos principus, gan antropomorfo

dievību spektru. Taču šie aizguvumi ir maznozīmīgi uz divu galveno fona – proti, fantāzijas varoņtēla saknēm episkajā Homēra un Vergīlija tradīcijā un mītisko dzīvnieku un puscilvēku plašā pielietojuma fantāzijas darbos. Nozīmīgs atklājums ir arī autoru smelšanās klasiskajā filozofijā citpasaulē būtības meklējumos, izmantojot vairākus Platona filozofijas principus - varas un brīvības attiecības, kā arī reāla, paliekoša universa eksistenci ideju dimensijā, kas daļēji pārklājas ar reliģiskās ievirzes fantāzijas darbu citpasaulē jēdzienu. **Otrā nodaļa** pievēršas bagātīgajam ķeltu un anglosakšu mītu motīvu klāstam angliki runājošo rakstnieku darbos. Nodaļa secina, ka ķeltu mitoloģija ir tieši atbildīga par fantāzijas pamatnostājas, proti, citpasaulē jēdziena un būtības, rašanos, kā arī vairākiem margināliem faktoriem – animisma, dievību panteona un aizjūras paradīzes tēlu izmantojumu. Būtisks ir arī jau par universālu kanonu pieņemtais mītisko būtņu elfu traktējums. Savukārt galvenie anglosakšu kultūras aizguvumu avoti ir senangļu dzejas tradīcija, īpaši eposs “Beovulfs” un viduslaikos franciskotais leģendu cikls par karali Artūru, kas atbildīgi par fantāzijas varoņtēla koncepcijas un biogrāfijas, kā arī jaunā, neagresīvā un neuzbrūkošā heroisma koncepcijas izveidi. **Trešā nodaļa** pievēršas nedaudz mazāk izmantotajam, bet nozīmīgajam ģermāņu-skandināvu mītu kompleksam, kurā rodamas saknes daudziem kanoniskiem žanra priekšstatiem - fantāzijas daudzpasauļu universa jēdzienam, kas sakņojas ģermāņu pasaules koka modelī, mītisko rasu traktējumam un atsevišķu simbolisku tēlu un sižetisku pavērsienu atainojumam, kur jaušamas Volsungu sāgas un Nībelungu dziesmas atbalsis. Priekšplānā izvirzās no Edu cikla varoņa Sigurda adaptētais varoņtēls; otrs būtisks aizguvums ir nozīmīgākā fantāzijas otrā plāna varoņa – burvja – līdzība ar ģermāņu panteona aizgādni Odinu. **Ceturtais nodaļas** uzmanība pievēršas bibliskajai tematikai un lielāko kristīgo konfesiju tradīciju ietekmei uz žanra darbiem. Secināts, ka bibliskā ietekme izpaužas pirmkārt, kristīgās fantāzijas žanra darbos, kur bibliskajām koncepcijām ir pamatloma, otrkārt, kā Rietumu kultūrā un kristīgajās tradīcijās balstīta motīvu, sižetu un simbolu klātbūtne un, treškārt, kā bibliskas koncepcijas pasaules uzskatā, kas ir drīzāk asociatīvas, nevis verbalizētas. Bieži izmantotas ir tādas no kristīgā pasaules skatījuma aizgūtās tēmas kā Providences darbība, varoņa meklējums kā svētceļojuma funkcionālais ekvivalents, upura nepieciešamība pasaules glābšanai. Vairāki autori kā centrālo vērtību darbos uzsver žēlsirdības tikumu, kas daļēji savijas ar jau raksturoto jaunā heroisma principu.

Šai daļā apskatītais materiāls apliecina to, ka arī postmodernā laikmeta cilvēkam ir būtiski, lai literārā darbā figurētu pazīstami motīvi, atpazīstamas shēmas, sižeti, tēli un objekti, kas tam piešķir universālas atpazīstamības gaisotni un raksturo to kā piederīgu Rietumeiropas identitātei. Mitoloģiskā materiāla izmantojumā vērojamas konkrētas tendences: fantāzijas žanra citpasauļu kosmoloģiskajās nostādņēs, varoņu tēlu traktējumā un fantastisko radību atainojumā vērojamas galvenokārt senāko mītisko priekšstatu atbalsis, kamēr fantāzijas darba morāli ētiskie aspekti bieži balstās Bībeles un kristietības, kā arī kristīgā platonisma tradīcijās.

## SECINĀJUMI

Folkloras tradicionālā mutvārdu stāstījuma struktūrelementu apvienojums ar 20. gadsimta prozas iespējām, domājams, ir viens no galvenajiem faktoriem, kas radījuši fantāzijas žanra plašo popularitāti. Šai pētījumā aplūkoti tikai daži no fantāzijas žanra aspektiem, kurus iespējams analizēt salīdzinošās mitoloģijas un literatūrzinātnes gaismā. Aplūkojot fantāzijas žanra darbus kā vienotu tekstu kopumu, kura ietvaros norit dažādu literāro tradīciju mijiedarbība, secināts, ka mīts un brīnumpasaka bijuši starp galvenajiem virzītājspēkiem, kas ietekmējuši ne tikai žanra vēsturiskās attīstības gaitu, bet arī tā mūsdienu formas pamata elementu izveidi un būtību. Analizējot fantāzijas prozas galvenās strukturālās un saturiskās kategorijas vairāku atšķirīgu autoru darbu kontekstā, šajos elementos iespējams konstatēt noteiktu atbilstību virkni mitoloģijas pētnieku formulētajam mīta un brīnumpasakas modelim. Uz šo atbilstību pamata pētījuma rezultātā izkristalizētas vispārējās pazīmes, kas ļauj fantāzijas prozu raksturot kā uz mītiskiem principiem būvētu naratīvu.

Pirmkārt, fantāzijas darba sižetiskās struktūras un tēlu sistēmas analīze saistībā ar Dž. Kempbela monomīta un K.G. Junga arhetipu teorijām demonstrē, ka fantāzijas darba uzbūves shēmas iespējams detalizēti sasaistīt ar šais teorijās definēto mītu modeli. Fantāzijas darba sižetisko struktūru iespējams interpretēt kā mītisko meklējumu stāstu, kurā pārklājas Dž. Kempbela definētā monomīta, M. Eliades iniciācijas rituāla un Dž. Freizera sezonālā mīta aspekti. Sižeta līnijai ir monomīta trīsdaļīgais raksturs un to raksturo mūžīgās atgriešanās princips – varonis pamet ierasto vidi, dodas uz haosa telpu, kur iziet pārbaudījumu ceļu / rituālu nāvi un atgriežas, pats būdams citā kvalitātē un nesot apkārtējai videi jaunu dzīves kvalitāti (kosmizējot haosu). Atgriešanās ir saistīta ar objekta vai personas atrašanu, kas ļauj saskatīt meklējuma līdzību kultūrvaroņa aktivitātēm. Šis process ir paralēls varoņa iekšējam ceļojumam pašatklāsmes meklējumos (individuācijai), tātad meklējumam ir gan globāls, gan individuāls raksturs – tā gaitā tiek pārrādīta ārējā pasaule (te izpaužas iniciācijas kosmogoniskais raksturs) un varoņa iekšējā būtība (individuālā iniciācija).

Otrkārt, fantāzijas žanra darbā centrālā loma ir varoņa tēlam, kura būtība atbilst Dž Kempbela definētajam universālā mīta varoņtēla būtībai. Varoņa galvenā funkcija ir pāreja no neziņas uz zināšanām, no negatīvības uz briedumu, vienlaikus izejot personisko iniciāciju un glābjot pasauli. Kustība šai procesā atbilst shēmai “gaisma-tumsa-gaisma”, tumsas fāzei saskatot gan ar varoņa nolaišanos pazemē / nāvi, gan ar iegremdēšanos savā zemapziņā. Fantāzijas žanra darbos dominē tā sauktais netipiskā varoņa tēls, kas nav raksturīgs mītam, bet pasakai - tas ir necils un neievērojams, taču tiek nostādīts mīta jeb episkā varoņa lomā, kam tiek uzticētas tā funkcijas – pasaules glābšana un kas to sekmīgi paveic, tā lasītāja apziņā sintezējot mītisko un reālo. Varoņa vieta citu tēlu sistēmā ir centrāla, ap viņu noteiktā secībā savirknējas citi tēli, kam daiļdarbā ir

konkrētas funkcijas un kas atspoguļo K. G. Junga definēto arhetipisko tēlu - ēnas, *animas*, *animus* - iezīmes. Šie tēli ar darba varoni atrodas zināmos, līdzīgos attiecību modeļos.

Fantāzijas literatūras dominējošo pazīmi - citpasaules jēdzienu iespējams skatīt kā mītiski konstruētu universu, kura struktūru sastāda bināro opozīciju kontrasti, galvenokārt M. Eliades konstatētais sakrālā un profānā pretnostatījums. Raksturojot citpasaules jēdzienu tā laika un telpas aspektos, to iespējams skatīt kā dubultu asu krustpunktu, kurā krustojas individuālais ar vispārējo – lineāro un ciklisko laiku, kā arī sakrālās un profānās telpas (centra un perifērijas) polaritāte ar varoņa iekšējo ceļu starp pasaulēm un realitātēm - kontrasta pozīcijās novietota “sava” un “sveša” telpa - māja un svešatne, kosmos un haoss, kurš varonim ceļa laikā jākosmizē. Tādējādi fantāzijā sintezēti realitātes un arhetipiskie aspekti gan laika, gan telpas ziņā. Fantāzijas universa mītisko konstrukciju ilustrē arī vides un ainavas raksturojumi - arhetipisku dabas un kultūras objektu un parādību summa, kurā katram objektam ir Rietumeiropas mitoloģisko sistēmu kontekstā skaidri atpazīstama nozīme. Secināms, ka fantāzijas žanru pārvalda mitoloģiskā apziņa, kurā starp dzīvo un nedzīvo dabu nav skaidru robežu, visi objekti ir pakļauti plūstošām pārvērtībām un tiklab pasaules ārējās kā dvēseles iekšējās norises izteiktas ar simbolisku, kaut gan ne apzināti simbolizētu tēlu palīdzību. Fantāzijas laiktelpas mītisko raksturu apstiprina arī fakts, ka citpasauli pārvalda ireālais faktors – maģija, kas žanra kontekstā figurē kā pasauli organizējošs faktors. Maģija ļauj varonim un lasītājam orientēties svešajā universā, tai var būt gan zinātnes, gan reliģijas vai morāles kodeksa īpašības un funkcijas. Fantāzijas pasaulē indivīdam - varonim jāpakļaujas maģijai kā to pārvaldošajam principam, no kā izriet, ka fantāzijas pasaule ir rituāli organizēta.

Gan fantāzijas varonis, gan citpasaule žanra ietvaros rādīti nemitīgos iekšējas pārradīšanas ciklos. Varoņa dzīves ceļš sastāv no rituālas pārejas ciklu virknes, kuru vidū būtiskākie atspoguļo iniciācijas procesu dažādos tā aspektos, kas vēlreiz apstiprina, ka iekšējā (psiholoģiskā) un ārējā (meklējuma) iniciācija ir fantāzijas darba koncepcijas pamats un atkārtoti konstatējama fantāzijas varoņa līdzība Dž. Kempbela universālajam varoņtēlam. Arī fantāzijas pasaule atrodas nepārtrauktā pārradīšanas ciklā, ko atspoguļo darbos ietvertie kosmogonisko un eshatoloģisko mītu pārfrāzējumi. Fantāzijas darba sižetisko struktūru – meklējumu un pasaules glābšanu - iespējams interpretēt arī kā sezonālā mīta variantu, kas funkcionāli pārklājas ar varoņa iniciācijas stāstu (varonis kā dievības ekvivalents nokļūst pazemē, izcieš simbolisku nāvi un atgriežas, lai nestu zemei pārpilnību) un kura aprises palīdz iezīmēt varoņa meklējumu pavadošie gadalaiku ciklu atainojumi, kas apliecina, ka fantāzijas žanrā redzam metaforizētu skatījumu uz realitāti tās mītiskajā atveidā.

Par fantāzijas žanra pamatkonceptiju bāzi kalpo dažādu Rietumeiropas mitoloģisko sistēmu tekstuālas un kontekstuālas paradigmas. Lielu skaitu atsevišķu elementu dažādu autoru darbos iespējams atvedināt uz senākiem un jaunākiem mitoloģiskiem priekšstatiem un tekstu kopumiem – klasisko, Britu salu tautu un ģermāņu mītiem, biblisko Vecās un Jaunās derības, kā arī viduslaiku

kristietības tradīciju. Šie aizguvumi veido intertekstuālu telpu, kuras bagātīgā alūziju materiāla atkodēšana piešķir darbiem papildus nozīmes un vairākus izpratnes līmeņus. Šiem aizguvumiem raksturīgs sinkrētisms un modifikācijas, tomēr tie ir atpazīstami daudzu darbu kontekstā.

Mitoloģiskā materiāla inkorporācija fantāzijas žanra darbos liecina, ka postmodernā laikmeta cilvēkam ir būtiski, lai daiļdarbs būtu būvēts saskaņā ar mītiskajiem principiem, kas tam piešķir atpazīstamības gaisotni un raksturo to kā piederīgu Rietumeiropas identitātei. Lasītāju saista mitoloģisko motīvu atpazīstamība, kas kalpo kā katalizators, lai zināmus faktus novērtētu no jauna skatu punkta. Fantāzijas žanra galvenā īpatnība, kas ļauj to uzskatīt par mītiski konstruētu naratīvu, ir tendence metaforisko iemiesot tēlos. Jāpiekrīt M. Eliades teiktajam: “Lai cik nopietna būtu mūsdienu romāna krīze, vajadzība iegremdēties “citās” pasaulēs un sekot “atgadījuma” peripetijām acīmredzot ir cilvēkam piemītoša un tāpēc neiznīcināma; šeit gūst izpausmi gan vēlēšanās sazināties ar “citiem”, “nezināmajiem”, gan vajadzība zināt to, kas *varētu* notikt.” (Eliade, 1999, 190) Tāpat kā mīts, fantāzija aktualizē arhetipiskos principus cilvēka apziņā, atjaunojot mīta kā vienlaikus jēgpilna un izklaidējoša avota nozīmi postmodernisma literārajā kultūrā.

Fantastiskās literatūras izpēte ar šo darbu uzskatāma tikai par aizsāktu. Lai Latvijas literatūrzinātnē veidotos objektīvs un sistemātisks skatījums uz populāro literatūru, nepieciešama vēl daudzu aspektu izpēte. Arī ārvalstu literatūrzinātnē tikai fragmentāri apskatīti tādi temati kā šausmu un komiskās fantāzijas specifika, fantāzijas žanra valodnieciskās nianse, žanrs kā sociokulturāls fenomens, u.c. Turpmākajā izpētē nepieciešams pievērst uzmanību arī mīta saistībai ar citiem fantastiskās literatūras žanriem, analizējot līdzīgas parādības zinātniskās fantastikas, literārās pasakas, u.c. novirzienos. Arī fantāzijas kinematogrāfija, spēļu fenomens un grāmatu ilustrācijas vēl gaida savu pētnieku Latvijā.



## IZMANTOTĀS LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS

### PRIMĀRIE AVOTI:

1. Aleksanders L. Triju sirdis. Rīga: Rasa, 2004, 204 lpp.
2. Asprins R. Kārtējais jaukais mīts. Rīga: Festart, 2003, 340 lpp.
3. Berelis G. Agnese un Tumsas valdnieks. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 177 lpp.
4. Bīgls P. Pēdējais vienradzis. Rīga: Jumava, 2005, 220 lpp.
5. Ende M. Bezgalīgais stāsts. Rīga: Sprīdītis, 1993, 351 lpp.
6. Hofmane M. Stravaganza. Masku pilsēta. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005, 312 lpp.
7. Holbeina H., Holbeins V. Pasakzeme. Rīga: Vaga, 1994, 398 lpp.
8. Jurkāns J. Nirējs. Rīga: Zvaigzne ABC, 2004, 211 lpp.
9. Kvaskova S. Monika un Dimantu ciltstēvs. Rīga: Jumava, 2003, 562 lpp.
10. Kvaskova S. Monika un Mežs. Rīga: Preses Nams, 2002, 341 lpp.
11. Kušnere E. Tomass Vārsmotājs. Rīga: Hekate, 1997, 316 lpp.
12. Le Gvina U. Atuanas kapenes. Rīga: Hekate, 1996, 171 lpp.
13. Le Gvina U. Jūrzemes burvis. Rīga: Hekate, 1996, 200 lpp.
14. Le Gvina U. Tehanu. Rīga: Hekate, 1997, 252 lpp.
15. Le Gvina U. Vistālākais krasts. Rīga: Hekate, 1996, 236 lpp.
16. Lejiņš J. Zīmogs sarkanā vaskā. Rīga: Karogs, 2001, 414 lpp.
17. Liniņš V. Pēdējais ledus laikmets. Balti dodas pasaulē. Rīga: aut. izdevums, 2005 196 lpp.
18. Luiss K.S. Burvja māsasdēls. Rīga: Svētdienas Rīts, 1996, 178 lpp.
19. Luiss K. S. Laulības šķiršana. // Solis. 05.11.1993 (3.- 4. lpp), 12.11.1993 (5. – 6. lpp.), 26.11.1993 (3.- 4. lpp).
20. Luiss K.S. Lauva, ragana un drēbju skapis. Rīga: Svētdienas Rīts, 1997, 153 lpp.
21. Luiss K.S. Pēdējā kauja. Rīga: Svētdienas Rīts, 2000, 200 lpp.
22. Luiss K.S. Princis Kaspjans. Rīga: Svētdienas Rīts, 1997, 200 lpp.
23. Luiss K.S. “Rītausmas ceļinieka” brauciens. Rīga: Svētdienas Rīts, 1999, 231 lpp.
24. Luiss K.S. Sudraba krēsls. Rīga: Svētdienas Rīts, 2000, 232 lpp.
25. Luiss K.S. Zirgs un viņa zēns. Rīga: Svētdienas Rīts, 1999, 200 lpp.
26. Nesbita E. Apburtā pils. Rīga: Rasa, 2001, 301 lpp.
27. Pratchett T. Guards! Guards! London: Corgi Books, 1990, 412 lpp.
28. Pratchett T. Hogfather. London: Corgi Books, 1997, 445 lpp.
29. Pratchett T. Moving Pictures. London: Corgi Books, 1991, 333 lpp.
30. Pratchett T. Pyramids. London: Corgi Books. 1990, 378 lpp.

31. Pratchett T. The Colour Of Magic. London: Corgi Books, 1985, 285 lpp.
32. Pratchett T. Witches abroad. London: Corgi Books, 1991, 286 lpp.
33. Prečets T. Brīnumainā Morisa dēkas. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 213 lpp.
34. Prečets T. Mazie, brīvie ķipari. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 230 lpp.
35. Priede D. Mēnesstars pār jūru. Rīga: Karogs, 1998, 359 lpp.
36. Pulmans F. Ziemeļblāzma. Rīga: Zvaigzne ABC, 2005, 437 lpp.
37. Pulmans F. Brīnumnazis. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 350 lpp.
38. Pulmans F. Dzintara tālskatis. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 556 lpp.
39. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Azkabanas gūsteknis. Rīga: Jumava, 2001, 430 lpp.
40. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Fēniksa ordenis. 1. daļa. Rīga: Jumava, 2003, 462 lpp.
41. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Fēniksa ordenis. 2. daļa. Rīga: Jumava, 2003, 439 lpp.
42. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Filozofu akmens. Rīga: Jumava, 2001, 300 lpp.
43. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Jauktasiņu princis. Rīga: Jumava, 2006, 571 lpp.
44. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Noslēpumu kambaris. Rīga: Jumava, 2001, 330 lpp.
45. Roulinga Dž.K. Harijs Poters un Uguns biķeris. Rīga: Jumava, 2002, 654 lpp.
46. Tolkien J.R.R. Tales of the Perilous Realm. London: HarperCollins, 1997, 178 lpp.
47. Tolkien J.R.R. The Silmarillion. New York: Ballantine Books, 1984, 458 lpp.
48. Tolkīns Dž. R.R. Divi torņi. Rīga: Jumava, 2003, 408 lpp.
49. Tolkīns Dž. R.R. Gredzena brālība. Rīga: Jumava, 2002, 506 lpp.
50. Tolkīns Dž. R.R. Hobits jeb Turp un Atpakaļ, Rīga: Zvaigzne ABC, 2002, 310 lpp.
51. Tolkīns, Dž.R.R. Lapa, ko gleznojis Sīkulis. // Grāmata, 1992, Nr. 5/6, 33. – 44. lpp.
52. Tolkīns Dž. R.R. Ķēniņa atgriešanās. Rīga: Jumava, 2004, 350 lpp.

#### **SEKUNDĀRIE AVOTI:**

53. Bībele. Vecās un Jaunās Derības Svētie raksti. Rīga: Bībeles sabiedrība, 1990, 1245 lpp.
54. Hēsiods. Teogonija. Darbi un dienas. Rīga: Zinātne, 1998, 132 lpp.
55. Homērs. Odiseja. Rīga: Latvju Grāmata, 1943, 405 lpp.
56. Katoliskās Baznīcas Katehisms. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrīja, 2000, 927 lpp.
57. Kūns N. Zelta aunāda. Rīga: Liesma, 1985, 438 lpp.
58. Heimskringla: Or, the Lives of the Norse Kings by Snorri Sturluson. Dover: Dover Publications, Reprint edition, 1990, 832 lpp.
59. Lielbritānijas salu tautu pasakas un teikas. Rīga: Zinātne, 1971, 291 lpp.
60. Malory Th. Le Morte d'Arthur. Hertfordshire: Wordsworth Classics of World Literature. 1996, 843 lpp.

61. Northern Mythology – From Pagan Faith to Local Legends. Ed. Benjamin Thorpe. Hertfordshire: Wordsworth Editions in Association with the Folklore Society. 2001, 683 lpp.
62. Plato. The Timaeus and Critias. London: Kessinger Publishing, 2003, 220 lpp.
63. Platons. Dialogi un vēstules. Rīga: Zinātne, 1999, 239 lpp.
64. Platons. Valsts. Rīga: Avots, 2005, 187 lpp.
65. Rainis J. Kopoti Raksti. 13. sējums. Fausti. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1951, 531 lpp.
66. Slavējiet Kungu. Dziesmu un lūgšanu grāmata katoļiem. Rīga: Rīgas Metropolijas kūrīja. 1989, 615 lpp.
67. Squire C. The Mythology of the British Islands. Hertfordshire: Wordsworth Editions in Association with The Folklore Society, 2000, 251 lpp.
68. The Poetic Edda. Translated by Lee M Hollander. Texas: University of Texas Press, Second Revised edition, 1986, 375. lpp.
69. The Prose Edda: Tales from Norse Mythology by Snorri Sturluson. Translated by Jean I. Young. California: University of California Press, 2002, 131 lpp.
70. Tolkien, J.R.R. The Letters. Ed. by H. Carpenter. London: HarperCollins Publishers, 1995, 502 lpp.
71. Tolkien J.R.R. The Monsters And the Critics And Other Essays. London: HarperCollins Publishers, 1997, 256 lpp.
72. Tolkien J.R.R. Tree and Leaf. London: HarperCollins Publishers, 2001, 150 lpp.
73. Vergilijs. Eneīda. // Antīkās literatūras antoloģija II. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1952, 111. – 144 lpp.

#### **ENCIKLOPĒDIJAS UN VĀRDNĪCAS:**

74. Mitoloģijas enciklopēdija. 1. sējums. Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1994, 312 lpp.
75. Mitoloģijas enciklopēdija. 2. sējums. Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1994, 411 lpp.
76. Lielā Simbolu enciklopēdija. Rīga: Jumava, 2002, 647 lpp.
77. Oxford Companion to Fairy Tales. Ed. by J. Zipes. Oxford: Oxford University Press, 2000, 601 lpp.
78. Svešvārdu vārdnīca. Rīga: Jumava, 1999, 909 lpp.
79. The Ultimate Encyclopaedia of Fantasy, ed. by D. Pringle. London: Carlton Books Ltd., 1998, 256 lpp.

## IZMANTOTĀ LITERATŪRA:

80. Aquino J. *Fantasy in Literature*. Washington: National Education Association, 1977, 60 lpp.
81. Bettelheim B. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Penguin Books, 1991, 339 lpp.
82. Burns M. *Perilous Realms: Celtic and Norse in J.R.R. Tolkien's Middle-Earth*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, 228 lpp.
83. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Bollingen Series XVII. Princeton: Princeton University Press, 1973, 416 lpp.
84. Campbell J. *The Power of Myth*, Toronto: Anchor Books, 1988, 233 lpp.
85. Carpenter H. *J.R.R. Tolkien: A Biography*. London: Harper Collins Publishers 2002, 384 lpp.
86. Carter L. *Tolkien: A Look Behind the Lord of the Rings*. New York: Ballantine Books, 1969, 201 lpp.
87. Chance J. *Tolkien's Art: A Mythology for England*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001, 262 lpp.
88. Day D. *Tolkien's Ring*. New York: Barnes and Noble Books, 1994, 183 lpp.
89. Day D. *The World of Tolkien*. New York: Octopus Publishing Group Ltd. 2003, 184 lpp.
90. Eliade M. *Mīta aspekti*. Rīga: Minerva, 1999, 206 lpp.
91. Eliade M. *Mīts par mūžīgo atgriešanos*. Rīga: Minerva, 1995, 174 lpp.
92. Eliade M. *Myth and Reality: Religious Traditions of the World*. New York: Waveland Press, 1998, 204 lpp.
93. Eliade M. *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*. New York: Harper & Row, 1976, 465 lpp.
94. Eliade M. *Sakrālais un profānais*. Rīga: Minerva, 1996, 186 lpp.
95. Ellwood G. F. *Good News from Tolkien's Middle-Earth*. Michigan: William B. Erdman's Publishing Company, 1970, 160 lpp.
96. Flieger V. *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*. Grand Rapids: Eerdmans, 1983, 167 lpp.
97. Flieger V. *A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*. Kent: the Kent State University Press, 1997, 276 lpp.
98. Ford P. F. *Companion to Narnia*, New York: Harper San Francisco, 1994, 512 lpp.
99. Frazer J. G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: Macmillan, 1960, 864 lpp.
100. Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000, 383 lpp.

101. Gimbutiene M. Balti aizvēsturiskajos laikos. Rīga: Zinātne, 1994, 224 lpp.
102. Grāpis A. Literatūrteorija vidusskolai. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 168 lpp.
103. Helms R. Tolkien's World. London: Thames and Hudson, 1974, 160 lpp.
104. Irwin W. R. The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy. Illinois: University of Illinois Press, 1976, 215 lpp.
105. Ivbulis V. Ceļā uz literatūras teoriju. Rīga: Zinātne, 1998, 213 lpp.
106. Ivbulis V. Romantisma revolūcija. Rīga: LU Svešvalodu fakultāte, 1996, 117 lpp.
107. Jackson R. Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Methuen, 1981, 211 lpp.
108. Jones L. E. Myth and Middle Earth, New York: Gold Spring Press, 2002, 188 lpp.
109. Jung C.G. Man and His Symbols. London: PanBooks Ltd. 1978, 410 lpp.
110. Jung, C.G. Jung: Selected Writings. Sel. and introd. by Anthony Storr. London: Fontana Press, 1986, 447 lpp.
111. Jungs K.G. Dvēseles pasaule. Rīga: Spektrs, 1994, 216 lpp.
112. Jungs K.G. Dzīve. Māksla. Politika. Rīga: Zvaigzne ABC, 2003, 229 lpp.
113. Kasīrers E. Apcerējums par cilvēku. Ievads kultūras filozofijā. Rīga: Intelekt, 1997, 222 lpp.
114. Kolberts D. Kas ir kas Harija Potera pasaulē. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2004, 199 lpp.
115. Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz. Prozas žanri. Rīga: Zinātne, 1991, 211 lpp.
116. Kūle M., Kūlis R., Filosofija. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998, 656 lpp.
117. Kursīte J. Laikazīmes dzejā. Rīga: Liesma, 1988, 141 lpp.
118. Kursīte J. Latviešu folklorā mītu spogulī. Rīga: Zinātne, 1996, 432 lpp.
119. Kursīte J. Mītiskais literatūrā, folklorā, mākslā. Rīga: Zinātne, 1999, 525 lpp.
120. Latviešu literatūras vēsture. 1. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998, 416 lpp.
121. Latviešu literatūras vēsture. 2. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 448 lpp.
122. Latviešu literatūras vēsture. 3. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 680 lpp.
123. Le Guin U. K. The Language of the Night. New York: Collins Publishers, 1979, 270 lpp.
124. Levi-Strauss C. Myth and Meaning. London: Routledge, 2003, 48 lpp.
125. Lewis C.S. Of This And Other Worlds. London: Fount Paperbacks, 1984, 192 lpp.
126. Lüthi M. Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1976, 179 lpp.
127. Lüthi M. The European Folktale. Form and Nature. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1986, 173 lpp.
128. MacRae C D. Presenting Young Adult Fantasy Fiction. New York: Twayne Publishers, 1998, 464 lpp.

129. Manlove C. N. *Modern Fantasy: Five Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975, 308 lpp.
130. Matthews R. *Fantasy. The Liberation of Imagination*. New York: Twayne Publishers, 1997, 223 lpp.
131. Matthews R. *Lightning from a Clear Sky*. California: Borgo Press, 1978, 61 lpp.
132. Meletinsky E.M. *The Poetics of Myth*. London: Routledge, 1998, 494 lpp.
133. Mūks R. *Ceļā uz Rietumu nirvānu – caur Latviju*. Rīga: Valters un Rapa, 2000, 190 lpp.
134. Noel R. *The Mythology of Middle-Earth*. London: Thames and Hudson, 1977, 198 lpp.
135. O'Neill T. *The Individuated Hobbit: Jung, Tolkien and the Archetypes of Middle-Earth*. Boston: Houghton Mifflin Company. 1979, 200 lpp.
136. Osmanis J. *Saules Akmens. Latviešu bērnu literatūras gadu gaita*. Rīga: Liesma, 1977, 477 lpp.
137. Pāvulāns V. *Skandināvu reliģiskie priekšstati*. Rīga: Latvijas Universitāte, 1991, 28 lpp.
138. Petty A. C. *One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mythology*. Alabama: University of Alabama Press, 1979, 122 lpp.
139. Prickett S. *Victorian Fantasy*. Sussex: The Harvester Press. 1979, 257 lpp.
140. Propp V. *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press. 2005, 158 lpp.
141. Purtil R. *Lord of the Elves and the Eldils: Fantasy and Philosophy in C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien*. Michigan: Zondervan Publishing House, 1974, 211 lpp.
142. Rabkin E. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976, 234 lpp.
143. Sammons M. C. *A Better Country: The Worlds of Religious Fantasy and Science Fiction*. New York: Greenwood Press. 1988, 169 lpp.
144. Sammons M.C. *A Guide through Narnia*. Vancouver, British Columbia: Regent College Publishing. 2004, 244 p.
145. Skraucis V. *Nosacītība. Dzīves īstenība. Literatūra*. Rīga: Zinātne, 1977, 185 lpp.
146. Straubergs K. *Latviešu burmaie vārdi. 1 sējums*. Rīga: Latviešu folkloras krātuves izdevums, 1939, 465 lpp.
147. Tabūns B. *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne, 2003, 184 lpp.
148. Tabūns B. *Prozas specifika*. Rīga: Zinātne, 1988, 207 lpp.
149. Timmerman J.H. *Other Worlds: the Fantasy Genre*. Bowling Green Ohio: Bowling Green University Popular Press. 1983, 124 lpp.
150. Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (Tr. Richard Howard) Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973, 180 lpp.
151. Valeinis V. *Ievads literatūrzinātnē*. Rīga: Latvijas Universitāte, 1994, 353 lpp.
152. Vīts Dž. E. *Postmodernie laiki*. Rīga: Luterisma mantojuma fonds, 1999, 251 lpp.

153. Waggoner D. *The Hills of Faraway*. New York: Atheneum, 1978, 326 lpp.
154. Wood R.C *The Gospel According to Tolkien*. London: Westminster John Knox Press. 2003, 167 lpp.
155. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1994, 136 с.
156. Сапковский А. Нет золота в серых горах. Москва: Ацт, 2002, 374 с.

#### **RAKSTI PRESEĒ, GRĀMATU NODAĻAS:**

157. Alton A. H. *Generic Fusion and the Mosaic of Harry Potter*. // *Harry Potter's World. Multidisciplinary Critical Perspectives*. New York: RoutledgeFalmer. 2003, 141. – 162. lpp.
158. Auden W.H. *The Quest Hero*. // *Tolkien and the Critics*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1970, 40 – 62 lpp.
159. Bahtins M. Laiks un hronotops // *Kentaurs XXI – 1999*, 109.- 123.lpp
160. Berelis G. Starp varoņu un ākstu pieminekļiem. // *Karogs*, 11/1993., 143.-158.lpp.
161. Brandiss J. E. F. Rasels un “galaktiskā tradīcija”. // E. F. Rasels. “Pārbaudes akmens”, Rīga: Zinātne, 1978, 5. – 18. lpp.
162. Caldecott S. *The Lord and the Lady of the Rings: The Hidden Presence of Tolkien's Catholicism in The Lord of the Rings*. // *Touchstone, A Journal of Mere Christianity*, January – February 2002, Vol. 15, No. 1, 51. – 57. lpp.
163. Carney B. *Battle of the Books*. // *Opinion Journal*. 30.11.2001.
164. Čaklā I. *Literatūra un mūsdienu bērna pieredze*. // *Sudrabotais vārds. Raksti un materiāli par literatūru bērniem*. Rīga: Liesma, 1982, 20. – 45. lpp.
165. De Rosa D. *Wizardly Challenges to and Affirmations of the Initiation Paradigm in Harry Potter*. // *Harry Potter's World. Multidisciplinary Critical Perspectives*. New York: RoutledgeFalmer. 2003, 163. – 184. lpp.
166. Ermansons E. *Pēcvārds*. // *Cilvēks ar bērnu ratiņiem*. Rīga: Karogs, 1992, 209. – 210. lpp.
167. Fedoroviča I. *Asu problēmu lokā*. // *Literatūra un Māksla*. 14.01.1977.
168. Glenn J.A. *To Translate a Hero: The Hobbit as Beowulf Retold*. // *Arkansas: Publications of the Arkansas Philological Association*, 17 1991, 13. – 34. lpp.
169. Grant P. *Tolkien: Archetype and Word*. // *Cross Currents*. Winter 1973, 365-380. lpp.
170. Jacobs A. *Harry Potter's Magic*. // *First Things, The Journal of Religion and Public Life*, 99 (January 2000), 35. – 38. lpp.
171. Jefremovs I. *Nākotne pieder fantastikai*. // *Padomju Jaunatne*, 16.06.1968.
172. Jefremovs I. *Zinātne un zinātniskā fantastika*. // *Zinātne un tehnika*, 2/1962.

173. Jundze A. Edgars Allans Po un Latvija. // *Salīdzinošā literatūrzinātne Austrumeiropā un pasaulē. Teorijas un interpretācijas*. Rīga: Pētergailis, 2001, 163 – 170. lpp.
174. Jungs K.G. Par arhetipa "Bērns" psiholoģiju. // *Grāmata*, 12/1990, 4. – 11. lpp.
175. Kagarlickis J. Priekšvārds // *Ciemos Fantāzijas zemē*. Rīga: Zinātne, 1971, 5. – 22. lpp.
176. Kalve A. 2003. gada raža latviešu oriģinālliteratūrā bērniem un pusaudžiem. // *Bērnu literatūra: vērtējumi, pārdomas, atzinības, lasīšanas veicināšana*. Rīga: Garā pupa, 2005, 35.-41. lpp.
177. Keenan H. *The Appeal of the Lord of the Rings: a Struggle for Life*. // *Tolkien and the Critics*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1970, 62. – 81 lpp.
178. Kiršentāle I. Tautas rakstniece Anna Sakse. // *Mūsdienu latviešu padomju literatūra*. Rīga: Zinātne, 1985, 414 lpp.
179. Klingbergs J. Fantastiskais stāsts bērniem. // *Grāmatu Apskats*, 1995, 9. nr. 30. – 31. lpp, 10. nr. 18. lpp., 11. nr. 32. – 33. lpp, 13/14. nr., 38. – 39. lpp, 15/16. nr., 38. – 39. lpp., 19. nr. 18. -19., 29. lpp.
180. Livšics I. Fantastiska realitāte un reālistiskas fantāzijas. // *Civilizācijas skatlogs*. Rīga: Zinātne, 197, 273. – 279. lpp.
181. Lotmans J., Uspenskis B. Mīts – Vārds – Kultūra. // *Kultūra. Teksts. Zīme. Filosofisku rakstu krājums*. Rīga: Elpa, 1993, 22. – 41. lpp.
182. Miller D.M. Narrative Pattern in the Fellowship of the Ring. // *A Tolkien Compass*. Ed. by Jared Lobdel. Illinois: Open Court, 1975, 95. – 107. lpp.
183. Moorman Ch. The Shire, Mordor and Minas Tirith. // *Tolkien and the Critics*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1970, 201. – 218. lpp.
184. Nikolajeva Maria. Harry Potter – a Return to the Romantic Hero. // *Harry Potter's World. Multidisciplinary Critical Perspectives*. New York: RoutledgeFalmer, 2003, 125. – 140. lpp.
185. Propp V. Fairy Tale Transformations. // *Modern Genre Theory*. New York: Longman 2000, 50. -67. lpp.
186. Schlobin R. C. Fantasy versus Horror. // *Survey of Modern Fantasy Literature*. Ed. Frank N. Magill. New York: Englewood Cliffs, 1983, 2259. - 66. lpp.
187. Schlobin, R. C. The Locus Amoenus and the Fantasy Quest. // *Kansas Quarterly* 16 (1984), 29. – 33. lpp.
188. Stikāne I. Fantāzijas žanrs mūsdienu literatūrā bērniem // *Bērnu literatūra: vērtējumi, pārdomas, atzinības, lasīšanas veicināšana*. Rīga: Garā pupa, 2005, 59. – 73. lpp.
189. Stikāne I. Ieskats nonsensa teorijā literāro pasaku tipoloģijas kontekstā. // *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē. Rakstu krājums 11*. Liepāja: LiePA, 2006, 55. – 64. lpp.



190. Stikāne I. Tumšā telpa. // Vērtību pasaule latviešu bērnu literatūrā. Rīga: RaKa, 2005, 71. – 85. lpp.
191. Timmerman J. H. Fantasy Literature's Evocative Power.// Christian Century, May 17, 1978, 533. - 537. lpp.
192. Toporovs V. Par agrīno vēsturisko aprakstu kosmoloģiskajiem avotiem. // Kultūra. Teksts. Zīme. Filosofisku rakstu krājums. Rīga: Elpa, 1993, 78. – 119. lpp.
193. Velss H. Priekšvārds krājumam "Septiņi izcili romāni". // Rietumeiropas rakstnieki un kritiķi par literatūru. Rīga: Liesma, 1974, 325. – 331. lpp.
194. Windling T. On Tolkien and Fairy Stories.// Meditations on Middle-Earth. Ed. by Karen Haber. New York: St. Martin's Press, 2001, 215. – 231. lpp.
195. Zvirgzdiņš J. Harijs Poters – latvietis? // Bērnu literatūra: vērtējumi, pārdomas, atzinības, lasīšanas veicināšana. Rīga: Garā pupa, 2005., 73. – 79. lpp.

#### **INTERNETA AVOTI:**

196. Aesop's Fables Online Collection. // [<http://www.pacificnet.net/~johnr/aesop/aesop1.html>] 2005. gada 11. janvāris.
197. Bryant C. Postmodern Parody In The Discworld Novels of Terry Pratchett. // [<http://www.lspace.org/books/analysis/christopher-bryant.html>] 2002. gada 29. marts
198. Coleridge S.T. Biographia Literaria. // [<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>] 2006. gada 4. septembris
199. Skogemann P. A Jungian Interpretation of Tolkien's The Lord of The Rings. // [[http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=541&Itemid=4](http://www.cgjungpage.org/index.php?option=com_content&task=view&id=541&Itemid=4)] 2003. gada 10. maijs
200. The Voyage of St Brendan the Abbot. Celtic Christianity Library. University of Wales, Lampeter. // [<http://www.lamp.ac.uk/celtic/Nsb.htm/>] 2006. gada 15. janvāris.
201. The Wanderer, transl. by Tim Romano. // [<http://aimsdata.com/tim/anhaga/edition.htm/>] 2005. gada 11. janvāris.
202. Мелетинский Е. М. Миф и сказка. // [<http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky11.htm>] 2006. gada 15. janvāris.

## PIELIKUMS

### FANTĀZIJA UN LATVIEŠU LITERATŪRA

#### 1. Ieskats latviešu fantāzijas literatūras vēsturē

Kaut gan fantastiskā literatūra uzskatāma par starptautisku parādību, tomēr, kā jebkurā žanrā, tajā var atrast nacionālās savdabības pazīmes. Tādēļ promocijas darba **pielikums** veltīts ieskatam latviešu literatūrā, meklējot atbildi uz jautājumu, vai šai kontekstā ir iespējams runāt par iedibinātu fantastiskā vēstījuma tradīciju un kādas ir šīs tradīcijas attiecības ar fantāzijas žanru.

Lai gan pētījuma "Prozas žanri" autore izvirza tēzi, ka "tīra fantāzijas pasaule latviešu romānistus nesaista, viņi paliek uz cietas zemes, lai no tās, no vēsturiskā laika un telpas, sāktu savas iztēles lidojumu." (Kiršentāle, 1991, 78), tomēr, izpētot literatūras vēsturi, jāsecina, ka fantāzijas tradīcijas nav *terra incognita* arī latviešu rakstniecībā. Latviskās fantāzijas koncepcija galvenokārt balstās uz folkloru, kas bijusi nozīmīga nacionālās literatūras sastāvdaļa visos laikmetos. Jau vēstītājfolklorā iespējams runāt par stabilu fantastiskā vēstījuma paraugu – brīnumpasaku, kurā, tāpat kā daudzu tautu pasakās, ievēroti stingri sižetiskās darbības un kompozīcijas principi un meklējumu stāsta elementi. Folkloras elementiem latviešu fantāzijas attīstībā ir noteicošā loma, jo dažādu ideoloģiju valdības laikos autori turpina radoši izmantot folkloras materiālu. Pārfrāzējot J. Kursīti, iespējams teikt, ka tāpat kā folklorā, fantastiskais aktualizējas "galvenokārt pārejas laikos", kad tas "funkcionē kā sakrāls pamats pārtapšanai un atdzimšanai." (Kursīte, 1999, 72) Tas pamato novērojumu, ka galvenie latviskās fantāzijas vēstījuma uzplaukuma posmi ir tautiskais romantisms, simbolisms, starpkaru posms un laikposms no neatkarības atjaunošanas līdz mūsdienām.

Latviešu oriģinālliteratūras pirmsākumos – 19. gadsimta otrajā pusē fantastiskie elementi literatūrā galvenokārt saistījās ar vēsturiski nacionālo aspektu un mēģinājumiem restaurēt autentisku mitoloģiju kā nacionālo identitāti veidojošu faktoru. Dzejnieki un rakstnieki, bieži iespaidojoties no Garlība Merķeļa darba „Vanems Imanta”, poētiski idealizē "zaudētās paradīzes" mītu – latviešu tautas brīvo, varonīgo, leģendāro senatni, izmantojot daudz eksaltētu simbolu un aizgūtu vai jaunradītu mitoloģisku elementu. Uz teiku un pasaku pamata top romantiskas poēmas, kas cenšas radīt tautas mītisko vēsturi un jaunus varoņtēlus, piemēram, Fridriha Mālberģa „Staburags un Liesma jeb: Veci un jauni laiki”, Jēkaba Lautenbaha-Jūsmiņa „Niedrīšu Vidvuds jeb Varenu vīru darbi Latvijas senatnē”. Šais darbos konstatējama vēsturisku notikumu sapludināšana ar leģendāriem faktiem un stilizētu folkloras materiālu, dominē duāla pasaules uztvere, romantismam raksturīgi dievišķā izpausmes tiek meklētas dabā, plaši izmantota mitoloģisko būtņu semantika –

Īpašu vietu ieņem daļēji izgudrots, daļēji no citu tautu tradīcijām aizgūts senlatviešu Olimps. Folkloras vielu dzejnieki pārstrādā poēmās, piemēram, Auseklis izmanto teiksmu par zalkša un cilvēku meitenes laulību darbā “Čūsku tēvs Zalksis”. Par vienu no būtiskākajiem agrīnās latviskās fantāzijas paraugiem var uzskatīt Andreja Pumpura episko poēmu “Lāčplēsis”, kurai piemīt vairums fantāzijas pamatpazīmju – brīnumpasakas sižetiskā konstrukcija, pārdabiski dzimuša (lāču mātei) un pārdabiskām spējām (milzu spēku, apslēptu varoņa lāča ausīs) apveltīta kultūrvaroņa tēls, duāla ļaunā un labā spēka cīņa, kas iemiesota simboliskos tēlos (tautas aizstāvis Lāčplēsis un vācu krustneša iemiesojums Tumšais Bruņinieks), fantastiskas būtnes (senlatviešu dievības un mītiski tēli) un priekšmeti (Staburadzes meitiņas brīnumspogulis), augsta stila valoda, plašs heroiskās senatnes tēlojums, kas vienlaikus aktualizē laikmetīgas tēmas. Folkloras materiālu izmanto arī dramaturģija - Ādolfā Alunāna satīriskā „burvju pasaka” „Džons Neilands”, dažus gadus vēlāk - Aspazijas teiksmu drāma „Vaidelote”. 1890. gados uz tautas pasakas bāzes attīstās arī literārās pasakas žanrs, ko pārstāv Rūdolfa Blaumaņa “Velniņi”: pasaku tēli – velniņi – darbojas savam laikam mūsdienīgā vidē, iejaucoties gan zemnieku, gan baronu dzīvē, Doku Ata pasakas „Par Adatu un Īlenu”, „Par gulbju ķēniņu”, u.c., Annas Brigaderes simboliskā pasaka „Mare”, u.c. Anša Lerha-Puškaiša darbos attīstās arī pasaka - fabula un pasaka – alegorija. Literāti, raksturojot savus darbus, nereti izmanto apzīmējumu „fantāzija”, kas gan nesaskan ar žanru tā mūsdienu izpratnē – piemēram, Jānis Poruks šādi raksturo poētiskas līdziības, kā arī romantiski filozofisko garstāstu „Pērļu zvejnieks”, kam no mūsdienu viedokļa ar fantāzijas žanru maz kopīga (tomēr jāatzīmē, ka J. Poruka atstātajās piezīmēs ir arī nepabeigti divu zinātniski fantastisku stāstu uzmetumi).

20. gadsimta pirmajās desmitgadēs, rakstniekiem savos darbos apvienojot dažādu Rietumeiropas literāro virzienu elementus, fantastiskais tiek plaši izmantots dramaturģijā. Ievērojamu daļu pirms Pirmā pasaules kara sarakstīto oriģināllugu veido tieši teiksmu un pasaku lugas, par klasiskiem šī virziena pārstāvjiem var uzskatīt Raini un Aspaziju. Raiņa lugās sastopam plašu, galvenokārt no latviešu un citu tautu folkloras materiāla aizgūtu fantastisku elementu klāstu – velnus, pūķi un raganas (simboliskajā drāmā “Uguns un Nakts”), pasakas sižetu un tēlus (saulgriežu pasakā “Zelta Zirgs”), vēlāk - arī veļus un vampīrus („velnu naktī” “Spēlēju, dancoju”, kurā pasaka apvienota ar Orfeja mīta pārfrāzējumu). Lugu darbība norit nosacītā laiktelpā, kur apvienota mitoloģiska senatne ar Latvijas vēsturi, uz šī fona darbojas simboliski un alegoriski tēli (nāves un dzīvības spēku pārstāvji Melnā māte, Baltais tēvs), kultūrvaronis (Lāčplēsis), burvis (Laika vecis), burve (Spīdola), priesteris-dzejnieks (Tots), u.c. Raiņa pasaku lugas „Mušu ķēniņš” un „Suns un kaķe” salīdzinoši ietver daudz mazāk fantāzijas elementu. Aspazijas luga „Sidraba šķidrants” stāsta par varoni - burvi, kuras īpašums, dievu dāvana, maģiskais sidraba šķidrants, ļauj tai redzēt pagātni un nākotni, kā arī izzināt ļaužu slēptākās domas. Cīnoties par taisnību, varone nonāk konfliktā ar despotisko valdnieku, ko vēl padziļina viņas mīla uz karalisko princi. Pasaku tematiku un tēlainību

mazāk simboliskā, vairāk sižetiskā aspektā, izvērsti apstrādājot tautas motīvus, izmanto Anna Brigadere pasaku lugās “Sprīdītis” un “Princese Gundega un karalis Brusubārda”. Teiksmu motīvi un misticisms ienāk arī prozā – piemēram, Augusta Saulieša stāstā „Veļu tiesa”, kur darbojas veļu tēli, spriežot tiesu dzīvajiem. Pētnieki uzskata, ka „pasakas žanram 20. gadsimta sākums ir viens no vislabvēlīgākajiem.” (LL1, 1998, 305), pasakas žanrā raksta Andrievs Niedra (alegoriskā „mūsu laiku” pasaka „Zemnieka dēls”), Kārlis Skalbe, kura pasakas „Bendes meitiņa”, „Kaķīša dzirnavas” u.c. sacerētas uz tautas pasaku un simbolisma poētikas bāzes, Jānis Poruks, Jānis Akuraters u.c. Pasakas sižetiskajā un simboliskajā formā nereti ietērpti arī saturiski citiem žanriem piederīgi sacerējumi, piemēram, Kārļa Skalbes romantiski revolucionārais manifests „Kā es braucu Ziemeļmeitas lūkoties”, Augusta Saulieša alegoriskā satīra par mākslinieka, daiļrades un sabiedrības attiecībām „Andra Vītalka piezīmējumi un karikatūras” (LL1, 1998, 306), Eduarda Cālīša alegoriskās līdzības „Kinkinas plūdi”, „Milža gals” u.c. Līdzās pasakai prozā pastāv arī V. Plūdoņa un A. Brigaderes pasaku poēmas. Fantastiskus un mistiskus motīvus (dēmonus, vīziju tēlus) kā ietilpīgus simbolus un metaforiskus dvēseles stāvokļu apzīmējumus plaši izmanto dekadences autori, piemēram, Kārlis Jēkabsons romānā „Dēmona slāpes”. Nereti šīs tendences izpelnās nosodījumu reālisma tradīcijas apoloģētu kritiskajās apcerēs, īpaši asi pret dekadences fantastiski simbolisko ievirzi vēršas Andrejs Upīts savā „Latviešu literatūras vēsturē” un citur.

Fantastiskās prozas tradīcijas turpina plaukt starpkaru periodā, kad „paaugstinās visu žanru mākslinieciskā nosacītība, paplašinot tās robežas un iespējas ar tādiem vēstījuma elementiem kā hiperbolizācija un stilizācija (..) groteska un fantastika.” (LL2, 1999, 43-44) Autori joprojām smeļas no folkloras materiāla, darbos ieviešot velna, veļu un citu teiksmainu būtņu tēlus (Jāņa Jaunsudrabiņa romāns „Jaunsaimnieks un velns”) vai piedāvājot senu leģendu interpretāciju jaunās skaņās (Jēkaba Grīna un Kārļa Ieviņa stāsti). Vienu no šī laika būtiskākajām fantastiskā vēstījuma tendencēm attīsta Jānis Veselis, radot t.s. teiksmu romāna žanru, ko pats autors nereti dēvējis par fantāzijām. Veseļa darbos „Saules kapsēta”, „Dievu gulta”, „Tīrumu ļaudis” u.c. iedomātas senlatviešu civilizācijas un reliģijas kontekstā mēģināts izvērst kosmisku melodramu, kurā figurē tiklab cilvēciski, kā dievišķi spēki, „vienkopus saplūst gadsimti, reāli cilvēki darbojas kopā ar nereālām būtnēm” (LL2, 1999, 92). Romānos „Cilvēku sacelšanās” un „Tērauda dvēsele” izmantoti arī zinātniskās fantastikas motīvi – pašbūvēti zvaigžņu kuģi, utt. Arī Veseļa īsprozā dominē divu pasaulu, laiciskās un astrālās, sadursme ar spilgtiem fantastiskiem elementiem. Šo fantāzijas virzienu autors turpina attīstīt arī pēckara gados trimdā (romānos „Viesturs Varapoga”, „Pa senajām upēm”, fragmentā „Jumja valstī” u.c.). Arī publicistikā J. Veselis argumentēti aizstāvēja fantastiskās literatūras noderīgumu. Jāpiebilst, ka latviešu un seno dievību pasaules mijiedarbība šai laikā ir populārs temats vairāku citu rakstnieku, tostarp Jāņa Sārta, romānos. Jānis Sārts atzīmējams arī kā utopiskā romāna „Pagars” un atsevišķu zinātniski fantastiskas ievirzes stāstu autors.

Otru raksturīgu starpkaru perioda literatūras virzienu iezīmē Aleksandra Grīna vēsturiskie darbi – romāni un īsproza, kuros izvērsti mītiskā nacionālā varoņa un karavīra kults, uz skatuves nereti uzvedot arī senču garus, raganas un citas pārdabiskas būtnes (romāns "Nameja gredzens", stāstu krājums "Nameja atgriešanās"). Grīns šais darbos profesionāli imitē senu tekstu, hroniku un leģendu stilu, kā pašsaprotamus min brīnumus, vīzijas, pareģojumus un pravietiskus sapņus, kā arī „izmanto un piešķir jaunu dzīvību latviski ikdienišķākiem mistikas elementiem – mitoloģiskajiem veļiem, Jaunās derības personāžiem (bieži strēlnieka izskatā), melnajai Bībelei, mūsu folklorai tik raksturīgajiem nostāstiem par nokauto dvēseļu parādīšanos...” (Jundze, 2001, 167-168). Kritika šos darbus dēvē par „mistisko vai fantastisko reālismu.” (LL2, 1999, 127). Šī posma literatūrai raksturīga reāla un nereālā saplūsmē, vēsturiskiem faktiem iegūstot mītisku spožumu un mistikas auru. Parādās nesenu pagātnes notikumu romantizācija fantastiskā gaisotnē, to vidū Gotfrīda Milberga (Skuju Frīda) "Sidrabota saule lec" – latviešu strēlnieku iedvesmota utopija par tautas un neatkarības nākotni, kurā ar patiešām fantastisku precizitāti (romāns tapis 1920. gadu sākumā) aprakstīts Krievijas (Maskavijas) uzbrukums Baltijas valstīm. Mistikas elementi pavīd arī reālpsiholoģiski orientētos darbos - piemēram, gleznas personifikācija Anšlava Eglīša romānā "Ģīmetne", ko, iespējams, iedvesmojis Oskara Vailda "Doriana Greja portrets". Mirdzas Bendrupes īsprozā (krājumā „Dievu viesuļi”) sastopamas romantiski eksaltētas vīzijas – tēli redz personificētu nāvi, spokus, bet tikpat labi tās var uzskatīt arī par slima prāta radītiem māņu tēliem. Starpkaru periodā uzplaukst arī populārā beletristika; zinātniskās fantastikas tēmas risina Viļa Lāča romāni - "Ceļojums uz Kalnu pilsētu" apcer gēnu inženierijas, ārpuszemes inteligences un cilvēka-tehnoloģiju attiecību jautājumus, "Cietumu valsts" - sociālās utopijas ekonomiskos aspektus. Sociālutoģiski sižeti ir arī Anša Gulbja romāniem „Jaunā valsts”, „Druvā un karā”. Piedzīvojumu romānos (Miķeļa Paulocka "Pasaules glābējs" un "Profesora Sūnas brīnišķīgais eliksīrs", Jēkaba Zaļkalna „Dzīve zvaigžņu pasaulē” u.c.) nereti kā dēķu katalizators funkcionē arī kāds fantastisks pieņēmums – sastapšanās ar citu planētu iemītniekiem, pārdabisks izgudrojums, darbības pozicionēšana tehnoloģiski augsti attīstītā nākotnē, u.c. Starp šī laika fantāzijas lugām minamas Aspazijas teiku drāmas „Zaļšā līgava” un „Velna nauda”, Annas Brigaderes pēc tautas pasaku motīviem sarakstītās lugas „Maija un Paija” un „Lolitas brīnumputns”. Folkloras motīvu apdari dramaturģijā turpina arī Leona Paegles pasaku lugas „Ugunspuķis” un „Runga, iz maisa!”, prozā - literārās pasakas žanrs Kārļa Skalbes un Kārļa Ieviņa daiļradē. Folkloras materiāls salīdzinājumā ar gadsimta sākumu tiek traktēts daudzpusīgāk, sapludinot brīnumaino ar sadzīvīskām situācijām, novietojot pasaku varoņus, piemēram, tālaika pilsētvidē, utt. Kopumā šā laika prozā fantastisko motīvu koncentrācija ir visai augsta, pat darbu apakšvirsrakstos bieži lietots termins „fantāzija (par...)” vai „moderna pasaka”, taču fantāzijas elementiem ir epizodisks un simbolisks raksturs - tie kalpo kā psiholoģisku pārdzīvojumu metafora, bet izstrādāta paralēlā pasaule nav sastopama.

Padomju varas gados attieksme pret dažādiem populārās literatūras žanriem bija radikāli atšķirīga, jo attīstības brīvība tika dota tikai zinātniskajai fantastikai, fantāzijai piekarinot ideoloģiski kaitīgas “bulvārliteratūras” etiķeti. Ne tikai Latvijas, bet visas Padomju Savienības teritorijā tiek intensīvi publicēti ievērojamāko zinātniskās fantastikas autoru darbi, iznāk fantastikas darbu apkopojumi un sērijas, turklāt plaukst augstvērtīga žanra rakstniecība Latvijas krievu kultūrā (Vladimira Mihailova darbi). Turpretim fantāzijas tradīcija no skatuves ir nozudusi gandrīz pilnībā, pirmskara Latvijā rakstošie autori (J. Veselis, A. Grīns), kā arī atsevišķi darbi ir iekļuvuši aizliegtās literatūras sarakstos, citi tiek pārveidoti līdz nepazīšanai vai uzlūkoti ar aizdomām (Viļa Lāča antiutopijas). Šīs tendences ideoloģisko pamatojumu ilustrē krievu rakstnieka Ivana Jefremova kādā intervijā presei teiktais: „... gan Rietumos, gan dažu jauno padomju rakstnieku fantastu vidū vērojama tendence atnest jēdzienu „zinātniskā”, tas nozīmē – rakstīt fantastisko literatūru, balstoties tikai uz brīvu izdomu, kas nav pamatota ar zinātniskiem atklājumiem. Man šķiet, tas nav pareizais ceļš – mūsu gadsimtā, kad strauji attīstās tehnika, šāda fantastika atgādina pasaku.” (Jefremovs, 1968) Nosacītā žanra kritika - Latvijā izdoto fantastikas grāmatu priekš- un pēcvārdi, - ne tik daudz iepazīstina ar žanra specifiku, cik izskaidro autora daiļradi saskaņā ar ideoloģiski pareizu domāšanu. Tas izskaidrojams ar to, ka zinātniskā fantastika atbilstoši Padomju Savienībā valdošā režīma ideoloģijas nolūkiem propagandē tehnoloģisko un sociālo progresu, proletariāta uzvaru šķiru cīņā, "zvaigžņu iekarošanu" un ideālās nākotnes sasniegšanu - žanra pamatnostādnes saskan ar dialektiskā materiālisma pamatprincipiem, sava loma ir arī ārējiem faktoriem - PSRS kosmosa iekarojumiem. Taču fantāzija, būdama pašos pamatos citādi orientēta - sakņodamās mitoloģijā un folklorā, kā galveno uzsvērdama citas pasaules eksistenci un individuālo iniciāciju, nevarēja izpelnīties valdošās kolektīvisma ideoloģijas atzinību. I. Jefremovs vairākās preses publikācijās bargi nosoda autorus, kuri „sacer dažādus reliģiskus un mistiskus murgus”, deklarējot, ka rakstniekam nav tiesību „rakstīt blēņas, kaut arī tās uzrakstītas ar lielu māksliniecisko meistarību”. (Jefremovs, 1962) Pieminot fantāziju, literatūrkritika mēģina to piesaistīt kādam no akceptētajiem žanriem, piemēram, kā “nezinātnisko fantastiku, kas neprasa stingrus motivējumus” (Brandiss, 1978, 10). Dažviet žanru robežšķirtne iezīmēta ar atzinīgākām frāzēm: “Ja stāsts pilns ar aparātiem un mašīnām, kas sen vairs netiek lietoti, tas var likties mums vecmodīgs. Stāsts par brīnumu ir pietiekami mūsdienīgs. Interesanti – tehnika noveco, bet burvestība nenoveco.” (Kagarlickis, 1971, 12) Citi kritiķi mēģina nodalīt “tehnisko” (zinātnisko) no “sociālās” fantastikas (utopijas), taču spiesti atzīt, ka pastāv arī “brīnumu” fantastika, “kuras autori pat nemēģina kaut ko zinātniski nopamatot” (Livšics, 1977, 274), tātad no mūsdienu viedokļa – fantāzija. Tomēr šādas definīcijas bija liekas, jo cauri dzelzs priekšskaram neizlauzās pat tādi kultūrfenomeni kā Dž.R.R.Tolkīna daiļrade, kas nevienā ārzemju literatūras vēstures apskatā netiek pat pieminēta. Ārvalstu fantāzijas rakstnieku daiļrade tiek pieminēta tikai tiktāl, cik to darbi risina sociālus

jautājumus, spilgts piemērs šajā ziņā ir Viljams Moriss, no kura fantastiskajiem darbiem antoloģijas piemin tikai sociāli ievirzītos.

Atgriežoties pie oriģinālliteratūras, bērnu literatūrā režīms vēl atļauj darboties fantāzijai (Annas Sakses stāsts "Lidojums uz Mēnesi", Mercedes Salnājas luga „Nezāļu karaliene”, Alberta Jansona pasaka "Lielā Kristapa jaunais amats", kurā bērni no mūsdienām nokļūst Latvijas dzimtbūtnieciskajā pagātnē, autoram hiperbolizēti atainojot apspiestību, šķiru cīņu, reliģijas liekulību), taču, piemēram, Andrejs Upīts pieprasa no "padomju bērnu literatūras vitālu, reālistisku, māksliniecisku patiesās dzīves tēlojumu" (Osmanis, 1977, 319). Latviešu bērnu literatūras pētniece A. Stikāne, uzskatot, ka zinātniskās fantastikas darbi padomju bērnu literatūrā ieņem nozīmīgu vietu, kā piemēru nosauc tikai vienu darbu - jau minēto A. Sakses stāstu. Priekšplānā izvirzoties ideoloģijai un ētiskās vērtību skalas aizstājot ar sociālajām, mainās arī izpratne par fantastisko: "Senos milžu un rūķīšus aizstāj darba cilvēks, zinātnes un tehnikas radītie varenie darbarīki." (Turpat, 407) Šī režīma attieksme atstājusi pēdas arī abu žanru mūsdienu traktējumā, jo ignorēšana nonivelēja fantāziju līdz pseidoliteratūrai, kamēr fantastiku degradēja žanra pakļaušana ideoloģijai.

1970. - 1980. gados, pakāpeniski atslābstot cenzūras spiedienam, latviešu literatūrā ienāk pasaules literāro strāvojumu atbalsis, un fantāzijas elementi atkal parādās kā ideju nesošs izteiksmes līdzeklis. Kritika atzīmē: „Šai laikā prozā pieaug fantastikas un groteskas elementu, hiperbolas nozīme.” (LL3, 2001, 77) Fantastiski motīvi, realitātes nosacītība, dažādu laiktelpas līmeņu sapludināšana un citi fantāzijas elementi bieži izmantoti nestabilu psihi stāvokļu metaforiskos raksturojumos, dominē sapņa poētika, teksta fragmentācija, žanru hibridizācija, laika un telpas kategoriju neviendabīgums un tēlu sašķeltības motīvs. Literatūrzinātnieks Bronislavs Tabūns daudzos šī laika darbos saskata sirreālisma poētikas iezīmes, jo tajos „... īstenais un mītiskais, dzīvais un nedzīvais, konkrētais un abstraktais ir viena semantiskā bloka parādības.” (Tabūns, 2003, 145) Starp drosmīgākajiem darbiem jāmin Visvalža Lāma tā sauktie „mitoloģiskie romāni” („Tava valstība”, „Pavarda kungs Ašgalvis”, vēlāk arī „Ķēves dēls Kurbads” u.c.), kas metaforiski interpretē Latvijas vēsturi, izmantojot simboliskus tēlus un sapludina reālo un irreālo vidi.

Šai laikā literatūrā no jauna parādās vairāku līdz šim maz vai nemaz izmantotu fantastisko žanru aizmetņi – tā Anatols Imermanis publicē vienu no pazīstamākajiem oriģinālās zinātniskās fantastikas darbiem "Mortona piramīda", kurā pirmo reizi latviešu literatūrā risina mākslīgā intelekta problēmas, uzdodot jau no Frankenšteina ēras laika aktuālo jautājumu – kas notiek, kad cilvēces tehnoloģiskais progress spēj radīt mašīnu (datoru), kas par to pārāka? Atkal uzplaukst literāri filozofiskā pasaka Skaidrītes Kaldupes (krājumi „Pūķa galva”, „Dižā kalve”, u.c.) un Annas Sakses (krājumi „Pasakas par ziediem” un „Pīķa kunga stāsts”) daiļradē. Imanta Ziedoņa krājumos „Krāsainās pasakas” un „Blēņas un pasakas” pirmo reizi parādās nonsensa iezīmes - spēles ar valodu, tīšu paradoksu meklējumi. Alberta Bela romānā "Bezmiēgs" saplūst dažādu laiku līmeņi,

viena varoņa dzīves ietvaros izspēlēti vairāku personību likteņi. Komiskās fantāzijas iedīgļi parādās Vizmas Belševicas „spoku” stāstā „Baltā sieva”, kas veidots kā humoristisks pašnāvnieces monologs. Andra Puriņa romānā ”Bezrūpīgie ceļotāji” un Laimdotas Sēles darbā ”Spoguļa pārbaude” parādās laiktelpas ceļojuma motīvs kā reālās un fantastiskās telpas savienotājs. Pirmajā darbā varoņi apceļo viduslaiku Rīgu, kosmosa kuģi, citas planētas, otrajā – iepazīstas ar pašu pilsētas (Ventspils) vēsturi četrus simt gadu senā pagātnē. Vladimirs Kaijaks attīsta gotisko šausmu stāstu tradīciju stāstu krājumos „Akācija akmens pagalmā” un ”Visu rožu roze”, par kuriem kritika atzinīgi izsakās kā par tipiskiem laikmetu raksturojošo baiļu iemiesotājiem. Fantastiski elementi (dzīvās un nedzīvās dabas, iedomātā un reālā saplūsmē, laika un telpas nobīdes) kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi izmantoti arī darbos ar postmodernismam raksturīgajām „spēlēm ar iespējamību” - Regīnas Ezeras fantasmagoriņā ”Zemdegas”, stāstu krājumos ”Cilvēkam vajag suni”, ”Slazds”, Marģera Zariņa darbā „Viltotais Fausts jeb Pārlabota un papildināta pavārgrāmata”, u.c.

1990. gadu sākumā, sabrūkot valsts izdevniecību monopolam, ceļš uz publicēšanos atveras dažādas kvalitātes darbiem; agrāk nerekomendētajiem žanriem tiek dota brīva iespēja attīstīties un vairāki autori pievēršas tieši fantastikai. Vairums šo darbu neizceļas ne ar oriģinalitāti, ne kvalitāti un negūst cerēto popularitāti. Nereti tipiskais ļaunā un labā spēka kontrasts tiek meklēts nacionālās atmodas un komunistiskā režīma pretnostatījumā. Raksturīgs piemērs ir Andra Puriņa ”Ar skatienu augšup” - politiski mistisks trilleris, kurā komunisti identificēti ar vampīriem. Ar fantāzijas elementiem mēģina atdzīvināt aktuālas tēmas, piemēram, Andra Puriņa romānā ”Mana dzīve jūsu rokās” paaudžu konflikta tēma risināta kā stāsts par sātana apsēsta pusaudža dzīvi, kuru nelabais skubina uz dažādām ļaundarbībām un kuru atbrīvo tikai kritiens no baznīcas torņa. Ne sevišķi veiksmīgi ir mēģinājumi sacerēt modernu piedzīvojumu fantastiku - Austra Kalmiņa darbs ”Izredzētie” atgādina Rietumu sliktāko „katastrofu fantastikas” paraugu vārgu atdarinājumu. Apgāda ”Karogs” romānu konkursos tiek publicēti vairāki romāni ar fantastiskiem sižetiem - Vladimira Kaijaka gotiski apokaliptiskā vīzija ”Rēgi”, Egila Ermansona “holokausta” fantāzijas ”Cilvēks ar bērnu ratiņiem” un ”Mala” - abi romāni modelē situāciju, kad mūsdienu Latvijā noslēpumainu katastrofu rezultātā izzūd ne vien iedzīvotāji, bet arī padomju režīma politiskā un sociālekonomiskā struktūra, dodot iespēju palicējiem celt dzīvi un cilvēci no jauna. Pirmā romāna pēcvārdā E. Ermansons kā viens no pirmajiem Latvijas literatūrā formulē fantāzijas pamattēzi: “Fantastika jau nav meli. Tā ir tikai tāda prizma, neparasts atskaites punkts, savādāks redzes leņķis, impulss, kam jāizsit mūs no ikdienas automātiskās uztveres. Un šajā neparastajā vidē darbojamies mēs – Tu, es, mums pazīstamie cilvēki. Un te ir jābūt patiesībai.” (Ermansons, 1992, 210). No jauna uzplaukst nacionālo pirmsākumu meklējumi vēsturiski mitoloģizētos sižetos (Jāņa Lejiņa triloģija ”Zīmogs sarkanā vaskā”, Andra Puriņa ”Lāčplēša klejojumi”), pirmo reizi redzam arī alternatīvās



vēstures versijas - Aināra Zelča darbos "1945 Rīga" un „1940” attiecīgi izspēlētas situācijas, kad Otrajā pasaules karā uzvar Vācija un Latvijas prezidents dod armijai pavēli pretoties iebrucējiem.

Pēdējos desmit gados fantāzijas elementi ieņem paliekošu vietu dažādu žanru darbos, taču galvenokārt metaforas statusā. Klasiskās un pašmāju mitoloģijas sižetus pārfrāzē Jāņa Kalniņa stāstu krājums „Sadursmes krēslas laikmetā”. Latviešu literatūrā tikai fragmentāri skartas tēmas risina divi Paula Bankovska darbi - teksta un realitātes attiecību apcerējums "Laiku grāmata", kurā pārvietošanās starp laikiem un telpām notiek ar grāmatu palīdzību, un antiutopija „Plāns ledus”, kurā divu bērnu skatījumā atainota planētas dzīve ekoloģiskas katastrofas izraisīta moderna ledus laikmeta apstākļos. Pēdējo darbu fantāzijai tipiski pats autors atbalsta ar ārpus teksta esošu materiālu – uz grāmatas vāka P. Bankovskis apgalvo, ka tekstu viņam pa elektronisko pastu atsūtījis viens no romāna galvenajiem varoņiem. Postmodernisma spēles ar realitāti turpina Gunta Bereļa avangardiski metaforisko stāstu krājumi "Mitomānija" un "Mīnotaura medības", kur apspēlēti arhetipiski kultūras un literatūras tēli un sižeti un Gundegas Repšes krājums „Septiņi stāsti par mīlu”, kurā sapludināti reāli, sirreāli un psiholoģiski motīvi; fantāzijas iezīmes demonstrē garstāsts „Stigma”, vēstot par pasauli, kurā neizskaidrojamu iemeslu dēļ pazuduši visi cilvēki, izņemot nelielu grupiņu, kas apceļo tukšo, kultūras pieminekļu pārbagāto Eiropu. Īpatnēji darbi, kuru pozīcija balstās fantastiskā pieņēmumā, ir Alises Tīfentāles romāns "Galvenā balva - ceļojums divatā" - redzējums par latvieti, kurš netālā nākotnē uzrakstījis romānu par tālākas nākotnes varbūtībām un Laimas Muktupāvelas romāns "Cilpa", kura darbība norisinās mūsdienu Latvijā, kuras nosacītajā centrā saglabājusies mītiska, folkloriska vide. Stāsti ar fantastisku ievirzi parādās arī periodikas izdevumos, lokālā mērogā tos publicē Latvijas Fantāzijas un Fantastikas biedrība. Fantastiskā dramaturģijā, kas padomju režīma gados ir gandrīz pilnībā izzudusi, atdzimst Andra Zeibota drāmā „Telefons”, kas dod varoņiem iespēju piezvanīt sev uz nākotni, lai brīdinātu no kļūdām, un Alvja Hermaņa iestudējumā „XX gadsimts. Pojezd prizrak. Vision Express” – stāstā par spoku vilcienu, kas ceļo caur laiktelpu savdabīgu zinātnisku „izskaidrojumu” pavadībā.

No šī apskata iespējams secināt, ka fantāzija kā mākslinieciskā attēlojuma paņēmiens latviešu literatūrā ir novērojama visos laikposmos. Līdzīgi kā cittautu literatūrā, fantāzijas elementi reģistrē gan sava laika literārās tendences, gan norises ārpus literatūras. Latviskā fantastiskā vēstījuma tradīciju raksturo orientācija uz pārdabiskā meklēšanu līdzās, nevis paralēlajās realitātēs, bagātīgi izmantoti folkloras motīvi, dominē ikdienišķs varoņa tēls, nostalgija pēc teiksmainās pagātnes. Mītisko motīvu koncentrācija šajos darbos ir pārlicinoša, taču darbiem, ko varētu klasificēt kā fantāzijas vai fantastikas žanru, ir gadījuma raksturs, jo virziens nav ticis kultivēts.

Sabiedriskās domas nostāju attiecībā uz fantāzijas žanru neapšaubāmi ietekmē arī tulkotā literatūra. Aplūkojot žanra darbus, kas kopš neatkarības atgūšanas tulkoti latviešu valodā un mēģinot saskatīt vienotu sistēmu to atlasē, iespējams izdarīt atsevišķus secinājumus. Pirmkārt,

vērojama tendence - vairākas izdevniecības par galveno fantāzijas mērķauditoriju acīmredzot uzskata pusaudžus, tāpēc lielu darbu daļu sastāda romāni, kas balansē uz fantāzijas un bērnu literatūras (A. Lindgrēnes "Mio, mans Mio", T. Pračeta „Mazie, brīvie ķipari”), fantāzijas un „tīņu romāna” (D. K. Veisa un B. G. Veisa „Sabrina, pusaugu burve”), fantāzijas un dzīvnieku pasakas (B. Džeika "Redvola jeb Leģenda par Sarkanā Mūra klosteri”) robežas. Otrkārt, klasiski darbi reizēm tiek izdoti fragmentāri, t.i., no darbu sērijas tiek izdots tikai viens vai divi romāni, turklāt ne vienmēr tie, ar ko sērija aizsākas, bet turpinājums visbiežāk neseko (E. Raisas "Velns Memnohs", R. Asprina "Kārtējais jaukais mīts", L. Aleksandera „Triju sirdis”). Treškārt, kvalitatīvu fantāzijas un fantastikas darbu izdošanu bieži iedvesmo to ekranizāciju demonstrēšana ("Harijs Poters un Filozofu akmens", „Gredzenu Pavēlnieks”, S. Lukjaņenko „Nakts sardze”), tātad neapstrīdama ir kino ietekme uz literatūras izdošanu Latvijā. Ceturtkārt, izdodamo grāmatu atlases kritērijs izdevniecībām bieži vien ir grāmatas vai tās autora skandalozā popularitāte ārvalstīs, nevis darba kvalitāte - šī iemesla dēļ atsevišķas izdevniecības koncentrējas uz parodiju tipa darbiem (H.N. Bērda un D.S. Kenija "Gredzena Caurums", D. Jemeca "Taņa Grotere un Burvju kontrabass”) vai ļoti jaunu autoru sacerējumiem (F. Bižoras "Trīs maģiskie akmeņi”, R. Lasitjē „Datorcilvēks Haks”), kaut gan tie negūst cerēto atsaucību. Kā redzams, fantāzijas literatūra pakāpeniski iekaro vietu arī Latvijas literārajā kultūrā, tomēr tulkoto fantāzijas darbu atlases principi ir haotiski.

## **2. Latviešu fantāzijas mūsdienu tendences**

### **2. 1. Ezoteriskais romāns kā fantāzija pieaugušajiem**

Pēdējo desmit gadu laikā Latvijā publicētajos darbos, kuros samanāmas fantāzijas iezīmes, iezīmējas divi pamatvirzieni. Pirmkārt, tie ir daiļprozas darbi, kuros sižeta un tēlu darbības kontekstā inkorporētas ezoteriskās teorijas. Šī pētījuma mērķis nav analizēt ezoteriskās literatūras fenomenu, kurš fantastiskās literatūras klasifikācijā ietilpst tikai nosacīti, taču, tā kā latviešu ezoteriskais romāns satur fantāzijas žanra struktūru un motīvus, to šobrīd iespējams saukt par fantāzijas tuvāko funkcionālo ekvivalentu latviešu literatūrā. Iespējams, to var skaidrot ar to, ka pēc "dzelzs priekšvara" krišanas un reliģisko ierobežojumu atcelšanas Latvijā strauji ieplūda tulkota ezoteriskā literatūra, taču fantāzijas darbi tika tulkoti un izdoti daudz lēnāk, tāpēc atšķirībā no Rietumu literatūras, kur abas tradīcijas veidojušās neatkarīgi viena no otras, Latvijā vērojama visa pārdabiskā vienādošana, jo abās jomās trūkst stabilas, lokālas tradīcijas.

Ezoterisko romānu definē, pirmkārt, plašs klāsts no populārzinātniskiem avotiem aizgūtu vai kompilētu fantastisku elementu, kas tekstā traktēti kā faktiskā (ne hipotētiska) realitāte mūsdienu pasaulē. To vidū ļoti izplatīti ir Jaunā laikmeta reliģisko ticējumu sistēmas postulāti: piemēram, tādi

jēdzieni kā karma, gaišredzība, domu pārraide, astroloģija, bioritmi, auras, u.c., raksturīgas arī tādas nostādnes kā antropocentriskums un predeterminācija. Tas raksturo žanra galveno tematiku - citu garīgās eksistences līmeņu sasniegšanu, pārdabiskās dimensijas apgūšanu un kodētas informācijas avotu atšifrēšanu. Otra raksturīga iezīme ir izteiktais uzsvars uz nacionālā (latviskā) nozīmīgo vietu pasaules kultūras kontekstā. Trešā pazīme: šī tipa darbi sevi reti apzīmē kā fantāziju, tā vietā izvēloties nekonkrētus, pašradītus žanra apzīmējumus - pretenzijas uz realismu pauž tādi romānu apakšvirsraksti kā "hipotētiskais romāns", "romāns – varbūtība", u.c. Galvenā strukturālā līdzība ar fantāzijas žanru rodama faktā, ka šie darbi fantāzijai raksturīgi apraksta divas strikti nošķirtas pasaules: dabisko, kas attēlota atbilstoši mūsdienu Latvijas realitātei, gan nereti tendenciozi izceļot dažādas sadzīviskas un politiskas negācijas, un pārdabisko, kuras ainava palienēta no ezoteriskajā literatūrā aprakstītajiem utopiskajiem pagātnes vai nākotnes valstības modeļiem. Pie līdzīgas ievirzes romāniem pēdējo gadu literatūrā pieder Jāņa Mauliņa "Aizvēstures traģēdija", Viļa Liniņa "Pēdējais ledus laikmets. Balti dodas pasaulē", Eduarda Reģa "Vai tu mani mīlēsi pēc 50 gadiem?", Alberta Caunes "Kad brīnumpuķe zied", Valda Rūmnieka "Ozola grāmata", Jāņa Jurkāna "Nirējs", Daces Priedes "Mēnesstars pār jūru", Jāņa Lejiņa "Zīmogs sarkanā vaskā", Skaidrītes Gailītes "Dvēsele mūžīgi dzīvā", atsevišķi Andra Puriņa un Astrīdas Beināres romāni, u.c. Ne visos minētajos darbos ezoteriskā ietekme ir vienādi izteikta, taču, tā kā aplūkota tiek literāra tendence, šeit tie skatīti kā nostājā vienots darbu kopums. Iespējams konstatēt, ka to struktūrelementi atbilst galvenajām pazīmēm, kas ļauj raksturot daiļdarbu kā piederīgu fantāzijas žanram. Šīs pazīmes ir: paralēlās pasaules, tipveida tēli, meklējuma sižets, pārdabisko elementu lietojums.

**Paralēlās pasaules** jēdziens šais romānos dominē trīs pamatzpausmēs. Pirmkārt, tā ir vēsturiski nepierādāma augsti attīstīta senbaltu civilizācija, no kuras kultūra izplatījusies pa visu pasauli. Šai civilizācijai piedēvēti visi ievērojamākie mākslas, kultūras un zinātnes sasniegumi, tiklab seno ķeltu, ēģiptiešu u.c. daļēji mistificētu civilizāciju, kā arī pilnīgi mītisku senpasauļu (Atlantīdas, Hiperionas) iezīmes. Senbaltu izcilība pamatota ar ārpuszemes intelekta iejaukšanos - uzskatu, ka slepenās zināšanas senatnē Latvijas teritorijā nogādājuši ārpuszemes civilizāciju pārstāvji, mītiskie "Dieva dēli". Šeit redzam raksturīgu ezoteriskā romāna folkloras traktējuma paņēmieni – aizgūstot atsevišķu mitologēmu ("Dieva dēli"), tai tiek pielāgots it kā racionāls, kaut patiesībā vēl fantastiskāks izskaidrojums. Kosmiskās izcelsmes skatījumu atbalsta arī darbu varoņi: "Mēs, balti, nākam no debesu tālēm un mums ir zināmi Zemes radīšanas un arī citi svarīgi notikumi un noslēpumi" (Liniņš 2005: 27- 28). Baltu civilizācijas pirmsākumi nereti meklēti vēl pirms ledus laikmeta; šo versiju, piemēram, V. Liniņš uzskata par pilnīgi vēsturiski pamatotu un kā pierādījumu citē dainu: "Lec, saulīte, rītā agri / Bāra bērņus priecināt, / Bāra bērņi gauži raud, / Tumšu nakti staigājot. / Bāra bērņi sastājuši / Lielas upes maliņā" (Liniņš 2005: 186) – tumsas un aukstuma semantika, pēc autora domām, vēsta par pirmlaikiem, kurus pārdzīvojuši senie balti. J. Jurkāna

romānā “Nirējs” savukārt konspektīvi izklāstīta iecienītākā senatnes notikumu secība: “Kaut kad uz zemes bija valdījusi cita kārtība. Vai tad, kad vēl dievi to nebija pametuši, savos uguns ratos aizskriedami debesu tālumos? Ņemdami līdzī otru mēnesi. Vēl ilgi pirms milzu plūdiem. Vēl pat pirms lielā aukstuma, kad sasala vai puse pasaules” (Jurkāns 2004: 126), tā sasaistot vēsturiskus (ledus laikmets), leģendārus (grēku plūdi) un mītiskus (otrs mēness, dievu vizīte) notikumus.

Senbaltu kā “kultūras nesēju” jēdziens liek pamatu tam, ka apskatāmajos darbos bieži meklētas latviešu kopsakarības ar citām pasaules tautām un valodām. D. Priedes romānā “Mēnesstars pār jūru” uz seno rakstu ārējās un simboliskās līdzības pamata tiek vilktas paralēles starp senajiem latviešiem un Ziemeļamerikas indiāņu ciltīm. Arī Vilis Liniņš uzskata, ka Dieva dēli (“domājams, atlanti” (Liniņš 2005: 190)) seno baltu priesterus “gaisa kuģos” nogādājuši pie indiāņu ciltīm, lai nodotu tiem savas zināšanas: “... vēl tagad daudz kas indiāņu dzīvē atgādina dzīvesveidu, rituālus, paražas, ornamentiku, īpašvārdus, kas raksturīgi Latvijai un senatnē bija tikai Latas baltu zemē.” (Liniņš 2005: 189) Savukārt Mauliņš apraksta fiktīva zinātnieka atklājumus, kas apstiprina latviešu radniecību “ne tikai ar sengrieķiem, senindiešiem, sensakšiem un ķeltiem, bet arī ar japāņiem, ēģiptiešiem un kādu Amerikas indiāņu cilti.” (Mauliņš 2003: 82)

Romānu varoņi - mūsdienu cilvēki - ar senpasauli iepazīstas sapņos, vīzijās, atmiņās par iepriekšējām dzīvēm, starppasaļu ceļojumos. J. Jurkāna romāna “Nirējs” varoņi ir divi zēni, kam piemīt pārdabiskas spējas iekļūt jebkurā nākotnes un pagātnes laikmetā, kā arī savās iepriekšējās dzīvēs, jo tie “atpazīst” gan senbaltu apmetnes, gan Heopsa piramīdas: “Ar kādu septīto prātu viņš nojauta, ka viņā slāņojas vēl kādi citi laiki, viņš jūta, ka ir nevis ienirsis, bet atgriezies. (..) viņam radās aizdomas, ka arī šī pasaule nav vienīgā, kurā viņš bijis.” (Jurkāns, 2004, 164) Šai kontekstā tiek piedāvātas arī utopiskas versijas par senāku un jaunāku laiku notikumiem.

Aizraušanās ar senvēsturi ilustrē pagātnes kā zelta laikmeta gloricēšanas tendences. Taču zelta laikmets var slēpties arī tuvākā pagātnē - J. Lejiņa romānā “Zīmogs sarkanā vaskā” - Latvijas teritorijā pirms 13. gadsimta, vai nākotnē – E. Reģis utopiskā 50 gadu tālas nākotnes vīzijā redz ideālo dekolonizētās Latvijas valsti, kur cilvēkus apkalpo roboti, darbā pieņemšanas pamatkritērijs ir auras krāsa un ar mirušajiem radniekiem iespējams sazināties telepātiski. Nereti autors, neradot neatkarīgu realitāti, modificē dažus faktus esošajā, kas izmaina notikumu tālāko gaitu, piemēram, Alberts Caune darbā “Kad brīnumpuķe zied” tēlo Latviju, kāda tā būtu, ja izpaliktu Otrais Pasaules karš un okupācijas režīms, valdītu latviskuma un dievturības principi.

Otra paralēlās pasaules versija ir slepena valsts vai garīga brālība mūsdienu pasaulē, parasti ar centru Tibetā, Himalajos vai citā, saskaņā ar Jaunā laikmeta teorijām, reliģiski nozīmīgā reģionā. Tās adepti un ilumināti maskēti iefiltrējas neapgaismoto ļaužu vidū un nes tiem zinības, taču, rēķinoties ar tumšo spēku pretestību, tas tiek darīts slepeni. J. Mauliņa darbā „Aizvēstures traģēdija” šāda pasaule atrodas Himalajos, kur pazemē ierīkots Ēdenes dārza ekvivalents, mīt augsti attīstītas

būtnes ar vidējo vecumu 20 000 gadu un klinšu sienas darbojas kā savdabīgs dators, pārraidot attēlus un citu slepeno informāciju no senas pagātnes, kas uztverama tikai izredzētajam varonim.

Treškārt, paralēlā pasaule ir garu pasaule, kurā mājo eņģeliskas vai "augsti enerģētiskas" būtnes, kas palīdz šīs zemes iedzīvotājiem ar mediju – atsevišķu īpaši apdāvinātu šīs pasaules indivīdu - palīdzību. Tas izskaidro faktu, ka sevišķa ezoterisko darbu kaislība ir kastu sistēmas rehabilitācija. Mauliņš raksta: " ... cilvēces izdzīvošanai nav cita ceļa kā vien ļaunu gudra sadalīšana kastās pēc viņu prāta īpašībām un tikumiem, lai varu neiegūtu tie, kam netiekams mierīgs darbs un cilvēces gājums uz zvaigznēm." (Mauliņš 2003: 179) Arī E. Reģis savā romānā iedala cilvēci piecās kārtās, no kurām augstākā ir "Lielo Skolotāju jeb Dieva Ercenģeļu iemiesojušies skolnieki", kas "redz tautas un cilvēces saistību ar visu Kosmosu" (Reģis 2004: 72).

Tomēr romānu darbība nenoris pasaules mērogā, bet par tās vietu izvēlēta nelielāka teritorija – piemēram, pilsēta kā ļaunuma perēklis un kontrastā ar to – kāds Latvijas lauku nostūris kā dzīvesziņas glabātava. Gandrīz nekad netiek aprakstīta neatkarīga citpasaule, tāpat reti raksturotas pārejas starp pasaulēm. Tā vietā, lai apzināti spertu soli cauri durvīm uz citu realitāti, varoņa pāreja notiek augstāku spēku darbības rezultātā, kas saskan ar Jaunā Laikmeta predeterminācijas teoriju.

Izcila nozīme idealizētās senās civilizācijas kontekstā ir senbaltu reliģijas jēdzienam. Latvijas svētvietām autori piedēvē globālu nozīmi, apveltot tās ar priesteru kārtu, rituālu sistēmu, slepeno rakstību - atkal iezīmējas baltu civilizācijas centriskums pasaules kontekstā. Svētvietas raksturo dievkalpojumu rituāli, kas pēc Brastiņu Ernesta parauga dēvēti par "Dieva daudzinašanu" un aprakstīti G. Merķeļa darbiem raksturīgās tautiskās romantikas gaisotnē. Tautas mutvārdu daiļrades avoti: dainas, teikas un pasakas, kā arī sakrālie objekti - tautas ornamentu, dižakmeņi u.c. tiek minēti kā galvenais pierādījums latviešu globālajai unikalitātei. Jau kanoniskumu ieguvuši atsevišķi fantastiskām īpašībām apveltīti objekti – piemēram, Lielvārdes josta kā kodētais kosmosa vēstījums nākamajām paaudzēm. Svētvietu vidū centrālā nozīme ir Pokaiņiem, kas raksturoti kā seno cilšu enerģētiskais avots, Latvijas Stounhendža; te iespaidu neapšaubāmi atstājušas svētvietu pētnieka Ivara Vīka teorijas kurš Pokaiņus nodēvējis par visas senās pasaules svētkoļojumu centru un kura pieminējumi, pēc viņa domām, vēlāk atspoguļoti somu "Kalevalā" kā kosmiskās Sampo dzirnavas un Rietumeiropas leģendās kā Svētā Grāla kauss. Šo teoriju iespaidā sakrālu raksturu iemantojis akmens tēls kā pirmatnējais "dators", kurā uzkrātas senās baltu priesteru zināšanas. Kā raksta Jānis Lejiņš: "...augstākie krīvi devās mirt īpašās vietās starp svētajiem akmeņiem. Viņi mira vienatnē, ilgi un mierīgi, savas nākamām paaudzēm nododamās zināšanas kopā ar aizplūstošo dzīvības spēku ierakstīdami akmeņos. Šādi noglabāta gudrība nebija iegūstama nedz ar varu, nedz viltu." (Lejiņš, 2001, 239) Akmeņu dziedinošās un maģiskās īpašības tiek pamatotas ar samērā nelielu dainu kopojumu, piemēram, "Bēdu, manu lielu bēdu", "Strauja, strauja upe tecēj", kā arī mītiskajiem "akmens taukiem", ar kuriem ieziežas dainu varonis, dodoties karā.

Svētvietu kontekstā aktualizējas viens no centrālajiem romānu **tēliem** – priesteris / burvis, kas pilda vienlaikus senās gudrības iemiesojuma un autora rupora funkcijas. Šis tēls autoru traktējumā ieguvis mūsdienīgus vaibstus, taču saglabājis pasakas tēla anonimitāti un viendabīgumu – tas ir dzīvesgudrs latvietis, apveltīts gan pārdabiskām spējām, gan tautas dziednieka dotībām. No reliģiskā viedokļa šī gudrā uzskati ir izteikti polifoniski – tajos savijas kristietības, neopagānisma un Jaunā Laikmeta mācību ietekme, ko ilustrē, piemēram, šāds teikums E. Reģa romānā: "Zaiga palielījās, ka viņai esot ļoti spēcīgs biolauks un sargājot ietekmīgs sargeņģelis." (Reģis 2004: 214) Raksturīgi burvja tēla piemēri ir aklā bronzas laikmeta senlatviešu reģe J. Jurkāna darbā "Nirējs", dzīvesgudrā Balto māju saimniece D. Priedes darbā, vēstures zinātniece Roze, ekstrasenss Metuzāls un zinātnieks Jānis Indrāns J. Mauliņa romānā "Aizvēstures traģēdija", detektīvs Jānis Burtņieks V. Rūmnieka "Ozola grāmatā" – par priesteru funkcijām signalizē jau personvārdi.

Šī persona darbojas kā palīgs vai padomdevējs darba varonim, kas ir fantāzijai tipiskais pasaku un episkā varoņa hibrīds: sākotnēji viņš ir necils, pat izstumts, taču viņa liktenis ir iepriekšizlemts, izredzētība iešifrēta jau viņa vārdā vai kādā mantotā priekšmetā. Nereti varoni apciemo vīzijas un pravietiski sapņi, līdz sākotnējo neticību nomaina fanātiska tieksme atklāt patiesību. Kā varoņa antagonists darbojas svešas tautas, varas vai reliģijas pārstāvis, reti konkrēts cilvēks, biežāk - kopiena (padomju režīms, krustneši, ebreji, slepenas brālības, kristīgie fundamentālisti). Visi romānu tēli un to pārstāvētie viedokļi pēc binārās opozīcijas principa iedalīti attiecīgi savējos un svešajos, ar kuriem lasītājā tiek mākslīgi uzkurinātas attiecīgi simpātijas vai antipātijas. Tā J. Mauliņa romānā varoņa datorā ielaužas nezināmi datorpirāti, izdzēš neizpaužamo informāciju un pa e-pastu piesūta draudīgus attēlus, A. Puriņa romānā "Ar skatienu augšup" darbojas vampīriski komunisti, E. Reģa romānā – anonīmi Latvijas okupanti, Priedes "Mēnesstarā" - vārdā nesaukti slepeni izlūkdienesti, utt. Plaši izplatītas ir sazvērestības teorijas, īpaši - versija par pārdabisko atklājumu slēpšanu valsts varas interesēs. Paralēli ļaundariem eksistē arī labvēlīgas slepenās organizācijas, piemēram, J. Mauliņa romānā minētā Augstākā Prāta Sapulce jeb Svētā Grāla Biedrība, kuru pārziņā "krājas aizliegtā informācija" (Mauliņš 2003: 102).

**Sīžetu** pamatmotīvi raksturo visu fantāzijas literatūru: globāla cīņa starp labajiem un ļaunajiem spēkiem, uz kuras fona noris varoņa meklējumu ceļš pretī pilnībai. Meklējuma mērķis ir patiesības atklāšana, kam nepieciešams simbolisks priekšmets. V. Rūmnieka "Ozola grāmatā" nenosaukti augstāki spēki liek varonim nemitīgi visur saskatīt to pašu savādo attēlu – ozolu ar atšķirtu grāmatu pie saknēm, kamēr atklājas, ka augstākie spēki varoņiem "signalizējuši" par slepenu dokumentu un senu priekšmetu krājumu, kas apglabāts zem ozola kādā Latvijas nostūrī un kam pēdas tiek sadzītas ar dažādu moderni fantastisko līdzekļu klāstu – datoru, kurā parādās šifrēti attēlu vēstījumi, maģisku kārbiņu ar vizbulītes attēlu, kas producē zaļu staru un atver klintī

apslēptās durvis, u.c. Izrādās, ka slepenās bagātības senajiem latgaļiem (letiem) atstājusi izmirusi kultūrtauta, ko Lielais Debesu Spēks brīdinājis par drīzo bojāeju.

Fantāzijas darbā neaizstājams ir **magijas** un pārdabisko elementu pielietojums, taču ezoteriskajā romānā tradicionālos brīnumus aizstāj apceres par parapsiholoģijas parādībām un mītiskiem dabas spēkiem. Autori izplūst plašās ilustratīvās analīzēs, izsmeļoši pamatojot visu pārdabisko parādību eksistenci. Horoskopiem, nākotnes pareģošanai un tamlīdzīgām nozarēm nereti piešķirts teju vai zinātnes statuss. E. Reģa nākotnes utopijā katra indivīda "gēnu kombinācija tika datorā analizēta kopā ar astroloģiju, hiromantiju, fiziognomiku." (Reģis 2004: 103) Liela loma šais darbos ierādīta arī auru analīzei un karmiskās pārdzimšanas teorijai. Reti sastopamas pārdabiskās būtnes, turklāt to paveidu skaits ir ļoti ierobežots: mājas gari, parādības no viņsaules vai puscilvēki (piemēram, vampīri, vilkači, dēmoni - raksturīga komponente A. Puriņa jaunākajos darbos), kā arī neizskaidrojamas parādības (poltergeists) šais darbos ir iecienītākas, nekā, piemēram, runājoši dzīvnieki. E. Reģa romānā līdzās zinātniskās fantastikas elementam - cilvēkveida robotiem sastopam arī tradicionālākas fantastiskās būtnes: "Zaiga zināja stāstīt, ka viņa pāris reižu šeit manījusi rūķus, bet viņas draudzene pat netālu runājusies ar fejām." (Reģis 2004: 215)

Jau minēta ir ezoterisko romānu tendence folkloras metaforisko valodu tulkot kā šifrētu simbolisku vēstījumu par latviešu tautas senatnes dzīves gudrību. Dažādi kodēti teksti, zīmes un to atšifrēšana ir autoru īpaša aizraušanās. Kā raksta Mauliņš: "Lai iemūžinātu galvenos pasaules gara uzbūves struktūrmetus un saglabātu šīs zināšanas paaudžu paaudzēs, to zīmes iededzināja apmetņu ādās, ieauda gurnautos un pasludināja par svētām, kas pasargā no nelaimēm un rāda ceļu uz nākotni." (Mauliņš 2003: 206) Romāni pieblīvēti autoru atkāpēm, kurās tie izskaidro folkloras tekstus un operējot ar zinātniskiem terminiem: „Racionālā skaidrojumā buramvārdus, citācijās, magiskās zīmes un rituālus var vērtēt kā līdzekļus enerģētiski informatīvā lauka kodēšanai un pārkodēšanai. Rituāls ir tikai enerģētiskā lauka kods, kas ietekmē cilvēka psihi.” (Priēde 1998: 89)

Raksturīgi ir ne latviešu folkloras tekstu skaidrojumi, bet arī senu sakrālu tekstu, piemēram, Bībeles, interpretācijas. "Atzīšanas koka augli", atklāj Mauliņš, "ēda nevis Ieva, bet gan pirmo cilvēku māte - puspērtiķiene. Vairāki jaunie vīrusi iekļuva mātes organismā, saindēja augli un ietekmēja mazuļa attīstību." (Mauliņš 2003: 26) Savukārt Jānis Lejiņš velk paralēles starp vairāku tautu ticējumiem: "... pagānu ciltstēvu, no kura cēlušās visas tautas, nesauca vis par Noāsu, bet Jāni – viņš bija sūtījis savus dēlus piepildīt un apdzīvot pasauli pēc Sampo dzirnu sagrašanās, kad vispirms nāca uguns no debesīm, pēc tam ilgs aukstums un tumsa. Bet, lediem kūstot, patiesi viss pārplūda ar nevaldāmiem ūdeņiem" (Lejiņš 2001: 77). Savukārt Vilis Liniņš pauž pārliecību, ka "pirms ledus laikmeta baltu tautas viegli aizšifrētās Dainas un teikas" apgāž gan Darvina evolūcijas teoriju, gan Kopernika Saules sistēmas modeli un atklāj, ka "tā saucamā Saules sistēma ir Zemes apsildīšanas un orbītas stabilizēšanas sistēma." (Liniņš 2005: 9)

Redzams, ka ezoteriskajam romānam ir izteikti **religisks fons**, kura būtība ir neopagānisma, kristietības un Jaunā Laikmeta mācību sintēze. Kristīgās vērtības tiek pieņemtas ar lielu atlases principu. Dace Priede savā romānā gan apgalvo, ka autentiskā folklorā un kristietība ir “viena koka divi zari” un ilustrācijai apraksta akmeni, uz kura vizlas gabaliņi izveido Dievišķās Acs attēlu, uzdodot to par senu kādas Rīgas baznīcas altārakmeni, taču nedaudz vēlāk uz šī paša akmens romāna varone rituāli upurē ūbeli, lai izlūgtos garu pasaulei sava dēla dzīvību. Rakstnieki iespēju robežās apiet jēdzienu "Dievs", tā vietā lietojot gan bezpersoniskus atvasinājumus: dievība, dievišķs, cilvēkdievi; gan eifēmismus - Liktenis, Augstākais Spēks, Pasaules Dvēsele utt., noliedzot kristīgās dogmas un meklējot slepenus informatīvus papildmateriālus, īstus vai viltotus apokrifus. Ārēji dominē uzskats, ka “latvjiem jāatgriežas pie savas dievestības, kas iedibināta tais gadsimtos, kad pilskalnos pacēlās sentēvu pilis” un balstās “dainās paustajās dievatziņās” (Caune 1999: 67). J. Lejiņš romānā “Zīmogs sarkanā vaskā” rezumē: “Cilvēks dzīvoja Laimas lemto mūžu Šajā un Viņā saulē, tā dvēsele aizgāja pie Dieva un atkal atgriezās savā dzimtā. Viņa mūža gājumu noteica paša rīcība, tās atbilstība Pasaules likumiem, nevis pievēršanas vai novēršanās no kādas baznīcas sludinātās mācības. Dievs tik un tā bija viens vienīgs.” (Lejiņš 2001: 257) Arī V. Liniņš deklarē: “Nemainīga un mūžīga ir tikai Dieva Dabas reliģija.” (Liniņš 2005: 194) Taču, neskatoties uz šiem apgalvojumiem, lielā cieņā pie autoriem ir dažādu Jaunā Laikmeta domas virzienu kompilācijas, par ko liecina arī izmantotā leksika. Atslēgas vārds šais romānos ir “enerģija” - saules, tumsas, kosmosa utt. Bagātīgi tiek lietoti augsta stila epiteti un metaforiski izteikumi (Karma, Kosmoss, Vīzija, u.c. personificētas kategorijas), blīvs svešvārdu klāsts, kas piederīgs mīta semantiskajam laukam: "zikurāts", "sfinksa", "čakra", „sagrāls”, kā arī jau žanrā nostabilizējušās klišejtīpa frāzes, piemēram "gaišs / tumšs enerģētiskais strāvojums", "kosmiskā enerģija", "informatīvais lauks" u.c. Šie novērojumi atbilst fantāzijas žanrā sastopamajām zīmīgajām valodas niansēm un burvju formulām.

Fantāzijas darbam raksturīgi vēstījums nekur nenorāda uz savu fiktivitāti, tieši otrādi, tiek blīvi citēti literatūras avoti, laikrakstu ziņas, minēti patiesi notikumi, gadskaitļi, uzvārdi, reālas personas tiek iesaistītas kā otrā plāna varoņi vai fona elements: ar šo detaļu palīdzību autors cenšas panākt stāstītā pilnīgu ticamību. Visplašākais atsauču slānis attiecas uz ezoteriskās literatūras tekstiem, taču sastopama arī fikcija: atsauces, piemēram, uz pašu varoņu teikto, neesošiem literāriem darbiem utt., tātad var saskatīt fantāzijai tipisko sekundārās pasaules nostabilizēšanu ar tikai šās pasaules ietvaros reālistisku faktu materiālu.

Iespējams secināt, ka latviešu ezoteriskā romāna autori radījuši savu īpatnēju fantastiskās prozas paveidu, kam raksturīgs vairums literārās fantāzijas žanra formālo iezīmju, tomēr tās būtiski modificētas galvenokārt reliģiskās bāzes iespaidā, jo autori savos darbos smeļas gan no populārzinātniskiem folkloras tekstu skaidrojumiem, gan Jaunā laikmeta reliģiskās kustības jēdzienu interpretācijās. Šis sinkrētisms ir raksturīgs Latvijas sabiedriskās domas atainojums.



## 2. 2. Fantāzijas žanrs literatūrā bērniem

Kaut gan latviešu literatūrā fantāzija tradicionāli uzskatīta par bērnu literatūras monopolu, bērnu fantāzijas statuss tajā vienmēr bijis nevienmērīgs. To atzīst arī literatūras pētnieki, jau 1970. gadu beigās konstatējot, ka „gandrīz pilnīgi balts laukums mūsu literatūrā pašreiz ir bērnu fantastika (..) visticamāk, ka bērnu fantastika pārdzīvo zināmu lūzuma periodu savā attīstībā.” (Fedoroviča, 1958, 7) Dažus gadus vēlāk pētnieki secina, ka latviešu literatūrās fantāzijas „pasaku pasaule ir tik dziļi iegremdēta folkloras organikā, tik cieši saistīta ar tās tēlu veidošanas principiem, cilvēcisko attieksmju struktūrām, ētiskajiem un estētiskajiem kritērijiem, ka uztverama kā savdabīgs, bet tradicionāli reālistisks īstenības atveides modelis, nevis individuālās fantāzijas veidojums,” kam maz raksturīgas „dažādu sistēmu sadures, sava laika dzīves realitātes savienošana ar fantastikas, pasakainības, ekscentrikas elementiem vai individuālas pasakas veidošana.” (Čaklā, 1982, 33-34) Pētniece Inta Čaklā uzskata, ka, pateicoties 1960. un 1970. gados valdošajai kritikas prasībai pēc tikai un vienīgi reālistiskas bērnu literatūras, līdz pat 1980. gadiem fantastikas elementi latviešu bērnu grāmatās aprobežojas tikai ar cilvēciskotu dzīvnīeku un atdzīvinātu rotaļlietu tēliem. Arī vairākos pēc neatkarības atgūšanas izdotajos literatūrās ražas apskatos konstatēts fantāzijas oriģinālgrāmatu trūkums un izdevniecību neizvēlīgums attiecībā uz tulkojumiem (Zvirgzdiņš, 2005, 75-76) Tomēr pēdējo gadu laikā iznākuši atsevišķi bērnu literatūras darbi, piemēram, Valda Rūmnieka “Ozola grāmata” un „Mārīte pazemē”, Jāņa Jurkāna „Nirējs”, Māra Putniņa darbu sērija „Mežonīgie pīrāgi”, Vladimira Kaijaka „Melnais kamols-amols-mols”, u.c., kas atbilst visiem bērnu fantāzijas principiem. Kritika bērnu fantāzijas literatūras atdzimšanu saista arī ar rakstnieci Signi Kvaskovu, kuras grāmatas “Monika un mežs” un “Monika un dimantu ciltstēvs” literatūrpētnieki nereti salīdzina ar Harija Potera piedzīvojumiem. Pēdējo gadu latviešu bērnu fantāzijas literatūra sāk iemantot arvien izteiktākus nopietna virziena vaibstus, arvien plašāk sākot izmantot mītiskas tēmas, bez didaktikas ievēdot darbā motīvus un problemātiku, kas aktuāla ne tikai bērniem, bet arī pieaugušajiem. Šai nodaļā aplūkoti divi fantāzijas darbi – Signes Kvaskovas divu darbu sērija un Gunta Bereļa jau atkārtotu izdevumu piedzīvojušī pasaka „Agnese un Tumsas valdnieks”, tipoloģiski salīdzinot šo darbu pamatiezīmes ar pasaules fantāzijā izplatītās tendences - Harija Potera fenomena raksturīgajām iezīmēm. Kaut gan šīs prozas tradīcijas neapšaubāmi radušās neatkarīgi viena no otras, apskatītās paralēles liecina par līdzīgu procesu ietekmi uz žanra attīstību.

Fantāzijas žanra galvenā pazīme ir **citpasaules eksistence**. Tāpat kā Harijs ir mūsdienu angļu zēns, latviešu meitenes Agnese un Monika dzīvo ikdienas realitātē - cik noprotams, mūsdienu Latvijā „nemaz ne kādreiz, kaut kad sensenos laikos... Un nemaz ne kaut kur tālu, tālu aiz trejdeviņām zemēm... Šoreiz viss sākās tik tikko, tepat blakus, acu priekšā, degungalā, aiz ielas stūra” (Berelis, 2004, 5), kad negaidot atklāj, ka tepat līdzās pastāv noslēpumainā burvju pasaule, –

kas atbilst tipiskam pārejas fantāzijas darba iesākumam. Pārejas fantāzijas pazīme ir arī varoņu **pārvietošanās** no reālās pasaules fantastiskajā un atpakaļ. Harijam ir jāizklūst cauri sienai dažādās Londonas vietās, taču burvju skolā iespējams nonākt arī ar lidojošas automašīnas palīdzību; latviešu Monika nokļūst paralēlajā pasaulē Mežā, “ar skaļu blarkšķi” pazūdot vannas notekūdeņu caurumā vai kanalizācijas lūkā: “... Monika sajuta, ka viņu kāds nepārvarams spēks rauj klāt pie lūkas... Un tad viņu pārņēma jau pazīstamā dīvainā sajūta, kas nebija ne īsti krišana, ne īsti lidošana, bet kaut kas no abiem diviem... un nākamajā mirklī viņa jau nobumsījās zālē pie Meža Vecas kājām.” (Kvaskova, 2002, 103). Vēlāk uzzinām, ka starp mūsu pasauli un Mežu pastāv daudzi pārvietošanās veidi. Draudzene stāsta, ka Mežā nokļuvusi, lecot no koka, cits bērns ticis „ierauts grāmatā”, utt. (Turpat, 106). G. Bereļa pasakas varone Agnese nonāk pasaku zemē ar pamestā mājēlā atrastas milzīgas, senatnīgas pasaku Grāmatas palīdzību, kurā vispirms ierauga pati sevi un savus turpmākos piedzīvojumus: „... atkal viņa ieraudzīja sevi – un tieši tādu, kāda bija pašlaik. Sīka meitene, manāmi samulsusi un izbrīnījusi, tup kambarī uz grīdas un lielām acīm raugās grāmatā, kurā – arī to itin skaidri varēja saskatīt – attēlota vēl viena Agnese” (Berelis, 2004, 16) un attopas paralēlajā pasaulē. Vēlāk Agnese uzzina, ka pārceļošana notikusi tādēļ, ka „starp burvju zemi un Agneses pasauli piepeši parādījies Sliexsnis” (Berelis, 2004, 123), jo „pasaku un teiksmu zeme nebūt nav aiz trejdeviņiem kalniem un trejdeviņām jūrām, ne sasniedzama, ne atrodama. Šī zeme bija tuvu, pavisam blakus” (Berelis, 2004, 177) – šis apgalvojums atbilst fantāzijas literatūrā bieži sastopamajam daudzpasauļu modelim, ko savieno portāli jeb ejas.

Vēlāk bērni uzzina vairāk par pasauli, kurā nonākuši. Atšķirībā no daudziem bērnu literatūras darbiem šīm pasaulēm piemīt iekšēja loģika un saskaņotība, tās nav anonīmas brīnumzemes: “Mežs un Zeme ir, ja tā var izteikties, paralēlas pasaules – un, kā jau paralēlās pasaulēs, tajās daudz kas ir vienāds. Saprotiet, laiku pa laikam notiek priekšmetu nobīde – no vienas pasaules otrā un atpakaļ...” (Kvaskova, 2003, 91) S. Kvaskovas darbā ievīts arī paralēlās pasaules radīšanas stāsts, kas gan atgādina īsu evolūcijas teorijas izklāstu: “Pašā sākumā bija bezgalīgs tukšums. Bija vajadzīgs biljoniem gadu, lai tas beidzot sāktu pārvērsties. Vēl pēc biljoniem gadu radās pirmās pasaules, taču tajās nebija ne zemes, ne debess, ne jūras – itin nekā. (..) Taču tad uz vienas no pasaulēm no kādas sīkas ūdens lāsītes radās upes, jūras un okeāni, kuros peldēja pirmās dzīvās radības – mazmazītiņi, aļģēm līdzīgi dzīvnieciņi. Bet tad netālu no šīs pasaules uzsprāga kāda zvaigzne, un okeāna dziļumā mītošie mazie dzīvnieciņi atžilba no miljoniem gadu ilgā sastinguma. (..) No viņiem radās visi augi un dzīvnieki, kas ar skubu metās apdzīvot plašos, mūžzaļos pasaules mežus.” (Kvaskova, 2003, 32) Savukārt pasaule, kurā nonāk Agnese, ir „vieta, kur notiek pasakas un rodas jaunas pasakas, kur dzīvo un satiekas pasaku iemītnieki”, kur sensenis mājjojuši „burvji un karaļi, princeses un raganas, rūķi un milži, bārenītes un trešie tēvadēli” ... ļoti laimīga zeme, jo, kā zināms, visām pasakām ir laimīgas beigas.” (Berelis, 2004, 113-114) Taču

brīdī, kad aizsākas stāsta darbība, Agnese uzskata, ka tā ir „ļoti nepatīkama pasaka” (Berelis, 2004, 80) - apmākusies, lietaina un drūma zeme, kurā ielauzušās „ļauņa pasaku” tumsas būtnes Laikarijēji un apturējušas pasaku laiku, līdz ar to apstājušies visi pulksteņi, jo nav vairs, ko skaitīt. Saule ir sašķīdusi drumslās, līst nerimstošs lietus, cilvēki zaudējuši atmiņu un dzīvo letarģiskā pusmiegā, pasaku burvestības nedarbojas, jo brīnumam vajadzīgs laiks, kurā notikt. Pasaku valstī valda tipisks neauglīgās zemes sindroms – „...mājas lēni sabrūk, ielu bruģi izspārda zirgu pakavi, akas izsusē, Pilsētas mūrī izdrūp milzu robi ... Pasaku zeme ir pārvērtusies posta zemē, un drīz vairs neviena pasaka nebeigsies laimīgi.” (Berelis, 2004, 118-119) Pētniece Ilze Stikāne akcentē citu tipisku fantāzijas žanra iezīmi šais darbos – **laika nelinearitāti**, kas dod iespēju ar to manipulēt sižetiskos nolūkos, „iespēju bērniem pazust no savas pasaules un brīvi dzīvot Mežā tik ilgi, cik vajag, lai īstenotu visu iecerēto. Kad bērni pēc pusgada atgriežas savā parastajā pasaulē, tur pagājušas tikai vairākas dienas.” (Stikāne, 2005, 6) Arī Agneses piedzīvojumi notiek „saspiestā” laikā: „...tu mierīgi gulēsi šeit visu nakti, bet tētīm un mammai liksies, ka pagājusi tikai viena minūte. Viņi pat nepamanīs, ka tu esi pazudusi.” (Berelis, 2004, 23) Laika esamības un neesamības attiecības, laiks kā ētiska un filozofiska kategorija ir viena no Bereļa darba centrālajām tēmām, ko ieskandina jau Agneses atrastais burvju priekšmets - runājošs rokas pulkstenītis, vēlāk - gudrā sirmgalvja Laikaveča tēls, kas mitinās Lielajā Pulkstenī, gaidot, kad meitene no citas pasaules ieradīsies atjaunot laika ritējumu. Laika atjaunošana iezīmē fantāzijai raksturīgās kosmiskās tēmas – pasaules sakārtošanas un haosa likvidēšanas – aprises. Tomēr, kad tas paveikts, Agnesei (arī Monikai) jāsteidzas uz savu pasauli, jo arī tur laiks atsācis ritēt un vecāki jau ir nobažījušies.

No tipiskā varoņu klāsta būtiskākais ir **centrālais tēls**, izredzētais pusaudzis ar īpašām spējām. Latviešu autoru darbos bērni – varoņi ir jūtami jaunāki un bērnišķīgāki par Dž.K. Roulingas varoņiem, tāpēc ne to spējas, ne pavadošo konfliktu daba nav tik izteikta. Raksturīgi, ka varoņi ir apveltīti ar neparasti spilgtu iztēli. Tā Monika, vannā gulēdama, iztēlojas, ka peldas fantastisku ūdensradību pilnā ezerā, Agnese spēj saskatīt noslēpumainus rakstus uz ielas atrastā pulksteņa ietvarā un saklausīt balsi tā tikškos. Taču bērniem apkārt ir cilvēki, kas iztēli nonievā. Tāpat kā Harijs Poters, arī Monika aug ģimenē, kuru par tādu var dēvēt tikai nosacīti. Monikai pazudusi vecmāmiņa, Harija īstie vecāki gājuši bojā konfliktā ar tumsas spēkiem. Vienīgi Agnese dzīvo normālā ģimenē. Nav nemaz jābūt bāreņiem - pietiek, ka vecāki neizrāda ne mazāko interesi par bērnu: “Nebija jau tā, ka vecāmāte uz Moniku kliegtu. Parasti viņa ar meiteni vienkārši nesarunājās, un, tā kā vectēvs nerunāja vispār, tad Monikai atlika sarunāties tikai pašai ar sevi.” (Kvaskova, 2002, 10) Sērijas pirmajā grāmatā Monika meklē Mežā pazudušo vecmāmiņu, jo tā, kas dzīvo viņas mājās, nepavisam nav „īstā”. Kad tiek atrasta īstā vecmāmiņa, “neīstā” pazūd, bet vectēvs atgūst valodu un labo omu. Taču fantāzijai būtiskais sarga un aizstāvja tēls (Harijam tāds ir burvis Dumidors) latviešu bērnu piedzīvojumos tikpat kā neparādās, jo visi pieaugušie – Meža Veča,

Mežsargs un mūžvecā Loja – ir bezpalīdzīgāki par bērniem. Arī Agnese palīdzību no pieaugušajiem nesagaida – pasaku stiprinieks Lielais ir „neizdarīgs un nevarīgs – ne viņš mācēja kārtīgas pusdienas pagatavot, ne savu kreklu izmazgāt” (Berelis, 2004, 84), arī Laikavecis, kurš „baidās pat kāju spert laukā no sava torņa un to vien zina, kā gudri spriedelēt” (Berelis, 2004, 145) un Pūce var palīdzēt tikai daļēji, varoņdarbi Agnesei jāpaveic vienai, baiļojoties un dusmojoties par pārējo prombūtni. Tādēļ nevar izslēgt, ka darbus iespējams daļēji tulkot arī alegoriski - kā bērnu ilgošanos pēc ģimenes (Monikas gadījumā), stabilitātes, sapratnes un aizsardzības (Agnese gadījumā).

Svarīgas ir varoņa **neparastās spējas**. Harija burvju spējas līdzsvaro Monikas ekstrasensorās dāvanas, kas romānā dēvētas par Aci, kas “nozīmē, ka tu vari redzēt lietas un vietas, kaut arī tās atrodas tūkstošiem kilometru no turienes, kur īstenībā atrodies. Vai pat citā *pasaulē*...” (Kvaskova, 2002, 81) Monikas Acs izmantošanas apraksts atgādina elementāru meditācijas tehniku, kur koncentrēšanās nolūkos nepieciešams aizvērt acis, ieklausīties vienmuļā melodijā un koncentrēt domas uz ieraugāmo objektu. Agnesei nav pārdabisku spēju, vienīgi viņas piederība citai pasaulei nosaka to, ka tumsas mošķi Laikarijēji uz meitenei neiedarbojas. Taču Agnesei piemīt varens spēks, ko meitene pati neapjauš – tie ir patiesi, sirsnīgi smieklī, kas sagrauj un iznīcina Tumsas valdnieku - te autors ievijis domu par izsmiekla graužošo spēku.

Maģisko parādību uzskaitījums nebūtu pilnīgs bez pareģojumiem un zīmēm, kas lielā mērā nosaka sižeta virzību gan angļu, gan latviešu autoru darbos. Pareģojums vēsta, ka tiks atrasts mītiskais Dimantu ciltstēvs “... baltajā naktī, kad sastapsies mēness stari ar zibens šautru – tikai tad visu dimantu ciltstēvs atradīs ceļu pie saviem brāļiem.” (Kvaskova, 2002, 216) Arī Agnese, nonākusi pasaku pasaulē, uzzina, ka noslēpumainajā Grāmatā, kas kļuvusi par portālu uz citpasauli „esot arī kāda jauka pasaka par mazu meiteni, kura nez no kurienes atnākšot un pieveikšot ļauno Valdnieku” (Berelis, 2004, 94). Savdabīgi, ka grāmata dod sākotnējus norādījumus, bet „nemil runāt par nākotni, kaut arī viņa zina visu, kas notiks.” (Berelis, 2004, 144)

Nozīmīga fantāzijas sastāvdaļa ir **pārdabiskās būtnes**. Harija pasaulē tās ir vairāk mitoloģiskas, Monikas mežā – jaunradītas (pūpēžveidīgie, mēness suņusēnes, koki un krūmi, kas pārvietojas pēc patikas, aszobainās tās radības, milzu šinšilla, Vadātājs, dimantu apstrādātāji aluķēmi), Agneses piedzīvojumos piedalās ugunsilvēciņi – saplīsušās saules drumstaliņas, tātad gaismas druscīņas, runājošas pūces, saprātīgi sikspārņi, feja un daudzgalvaini monstri, tomēr neviena no šīm būtnu sugām nav sīkāk raksturota. Kvaskovas darbā fantastisko būtnu raksturojumos fantāzijas elementi savijas ar zinātniskās fantastikas iezīmēm: Mežā ieradušies “kringi no Tālās zvaigznes.” (Kvaskova, 2003, 33) Kad romāna varoņi beidzot sastop kringus, tie izrādās “milzīgas, melnas būtnes, tērtas tādos kā melnos halātos, kas sniedzās līdz zemei.” (Kvaskova, 2003, 219). Taču īpaši oriģinālas detaļas šo būtnu aprakstos neredzam.

Grāmatu sižeti veido fantāzijai tipisko **meklējuma** / maģisku detektīvstāsta līniju. Piedzīvojumi nereti dublē to pašu tēmu, piemēram, stāstot par noslēpumaino vietu, kuru pieminēt nav atļauts un no kuras neviens nav atgriezies. Līdzīgi kā Harijam un draugiem noliegts doties Aizliegtajā mežā, Monikai noliegti Klinšu krāvumi un Vadātāja purvs – abos gadījumos varoņiem tieši uz turieni sanāk doties. Monikas Dimanta meklējumi, kuriem gan parastus, gan maģiskus šķēršļus liek visi iespējamie radījumi, sākot ar putniem un beidzot ar šķietami draudzīgiem cilvēkiem, atgādina Harija Filozofu akmens meklējumus apgrieztā formā – Dimantu ciltstēvam jātiek atņemtam tiem, kas nelietīgi manipulē ar tā enerģiju, un aizsūtītam atpakaļ uz laiku pirmsākumiem, šim nolūkam izmantojot daudzkrāsainas gaismas apstarojumu. Gan Dž.K. Roulinga gan S. Kvaskova par meklējuma objektu izvēlējušās neparasta, maģiska akmens tēlu – Filozofu akmens alkīmiķu tradīcijā spēj pārvērst zeltā visus metālus un tiek izmantots mūžīgās jaunības eliksīra pagatavošanā, arī dimantam gan senos, gan jaunāku laiku ticējumos tiek piedēvētas pārdabiskas īpašības - atvairīt ļaunus garus, neitralizēt indi, remdēt ķildas utt. (Simbolu enc., 2002, 125), bet Agnesei jāuzmeklē Grāmata, kurā ierakstītas varoņu tālākās gaitas. Varoņi ceļā nedodas vieni. Tāpat kā Hariju Poteru visur pavada divi draugi, Monikas kompanjoni ir trīs bērni no Zemes, Agneses sabiedrotie ir vecais mags Laikavēcis, stiprinieks Lielais un Pūču karaliene. Diemžēl bērnu piedzīvojumu aprakstos trūkst spriedzes, bieži neskaidra arī darbības motivācija, kas attālina darbus to fantāzijai raksturīgās psiholoģiskās pamatotības un tuvina pasakas žanra abstrakcijām.

Galvenais **sižetiskais** sarežģījums saistās ar konfliktu starp labo un ļauno, parasti - gaišās un tumšās maģijas piekritējiem. Harijs cīnās ar Tumsas valdnieku Voldemortu, Monikas antagonisti vairāk ir grupējumi – te aluķēmi, te ļaunie citplanētieši dofori, savukārt Agnesei jāuzveic Laikarijēji – mošķi, kurus iemieso „ļaunā”, neīstā tumsa, kurā cilvēki „aizmiegot un vairs neatceroties, ne kas viņi ir, ne ko viņiem vajag darīt” (Berelis, 2004, 102) un jāatjauno laika ritējums. Ilze Stikāne, analizējot šo darbu, uzsver, ka pasakā veidojas loģiskas jēdzienu ķēdes „laiks-gaisma-labais” un „bezlaiks-tumsa-ļaunais”, kas ilustrē to, ka tipiski daudzām pasakām šai darbā ļaunums asociējas ar tumšu telpu, šeit to papildina laika neesamība kā nedabiska kategorija. Pasakai un fantāzijai tipiski abstraktās laika, tumsas / gaismas un ļaunā / labā kategorijas darbos ir konkretizētas, iemiesojot tās tēlos – ugunsilvēciņos, laikarijējos, utt. (Stikāne, 2005, 76) Darbā figurē arī pozitīvās, glābjošās tumsas tēls, tā autors mītiski ambivalento tumsas jēdzienu ir sadalījis divās bērna uztverei saprotamās kategorijās – šī otra tumsa ir dabiska, alu un pazemes, nevis ļaunuma tumsa.

Latviešu literatūrzinātnieki akcentē, ka, atšķirībā no angļu fantāzijas paradigmas, „latviešu autoru fantāzijas grāmatās ļaunums vairāk asociējas ar muļķību, aprobežotību. Labā un ļaunā sadursme tiek rādīta, neakcentējot vardarbību.” (Kalve, 2005, 38-39) Diemžēl šis fakts atņem cīņām realitātes un nopietnības auru, kas raksturīga Dž.K. Roulingas grāmatām – piemēram, kad Agnese beidzot ierauga savu antagonistu, viņa nespēj valdīt smieklus, jo izrādās, ka Tumsas valdnieks ir

„ne ļaundaris, bet visu ķēmu ķēms”, un tieši Agneses smieklī to iznīcina. Tāpat kā daudzos fantāzijas darbos, Tumsas valdnieks alkst mūžīgas dzīves, t.i., nemirstības, kas to padara par dzīvības ciklisko norišu pretinieku. Taču raksturīgi, ka fantāzijas cīņa reti ir galīga, un ļaunais ik pēc laiciņa atgriežas ar jaunu spēku, tādēļ var pieņemt, ka tiklab Harija, kā Monikas un Agneses piedzīvojumi vēl turpināsies, „bet tas jau būs citā stāstā” (Berelis, 2004, 171).

Šī apskata uzdevums bija raksturot fantāziju - gan vēstījuma tradīciju, gan žanra aizmetņus – latviešu oriģinālliteratūras kontekstā, lai izprastu, kāda vieta literārajai fantāzijai 21. gadsimta sākumā ir latviešu lasītāja apziņā. Iespējams secināt, ka fantāzijas žanra vieta latviešu oriģinālliteratūrā ir neviendabīga.

**Pirmā nodaļa** sniedz ieskatu fantāzijā latviešu oriģinālliteratūrā no tās pirmsākumiem līdz mūsdienām. Secināts, pirmkārt, ka nacionālā romantisma un simbolisma laikposmos kultivētais fantāzijas uzplaukums, kas ar pārtraukumiem aizņem laiku no 19. gadsimta beigām līdz 20. gadsimta 30. gadiem, lika stabilu pamatu latviska fantāzijas žanra izveidošanai. Otrkārt, žanra tālāko virzību ietekmēja okupācijas laika ideoloģija, kas noteica reālisma pārsvaru pār iztēli literatūrā – šī pieņēmuma ilustrēšanai sniegts ieskats šī laika fantastiskās literatūras kritikā, iezīmējot atšķirību starp zinātnisko fantastisku kā ideoloģijas ruporu un fantāzijas žanru, kas tiek nobīdīts aizmirstībā. Treškārt, nodaļa ieskicē fantastiskā atdzimšanu postmodernisma literārajā kultūrā līdz ar neatkarības atjaunošanos. Nodaļa izvirza hipotēzi, ka kopumā fantāzijas žanrs latviešu literatūrā sastopams fragmentāri, un fantastiskajam ir galvenokārt metaforiska nozīme. Taču šī apskata rezultātā izkristalizējas vairākas specifiski latviskas fantastiskā vēstījuma tradīcijas iezīmes, - galvenokārt secinājums, ka latviešu fantastiskajā literatūrā centrālā loma ir folklorai un tās radošajiem atvasinājumiem.

Diviem no šiem atvasinājumiem pievēršas **otrā nodaļa**, kas, pirmkārt, aplūko ezoteriskās prozas paveidus latviešu autoru izpildījumā kā fantāzijas žanra ekvivalentu pieaugušajiem. Konstatēts, ka šiem darbiem atbilst vairums fantāzijas žanra formālo un saturisko pazīmju, kas gan tiek modificēti darbu reliģiskās ievirzes kontekstā. Otrs fantāzijas žanra iedīgļis latviešu oriģinālprozā meklēts bērnu fantastiskajā literatūrā, kurā pēdējos gados vērojama pasaules tendenču ietekme. Rezumējot iespējams teikt, ka fantāzijas žanra uzbūve un pamatstruktūras sastāda arī latviešu bērnu fantāzijas kodolu - arī šeit pakāpeniski ienāk literārās fantāzijas žanram tipiskie pieņēmumi, tēli un sižetiskās konstrukcijas, kaut gan atšķirībā no Rietumvalstu literatūras joprojām jūtama darbu bērnišķošana. Taču pozitīvi vērtējami nopietnu tēmu (laiks, telpa, bailes, ģimene) metaforiskie traktējumi, kas paver lasītājam brīvu telpu dažādām interpretācijām, kā arī iztēles arvien brīvākais lidojums, izmantojot ne tikai pašmāju folkloras motīvus, bet arī citās tautās populārus fantastiskus elementus.