

Latvijas Universitāte

Andrejs Vasiļenko

**Apokalipses tēma postmodernajā literatūrā
(U. Eko, T. Pinčons, G. Grass, V. Sorokins)**

Promocijas darbs
filoloģijas doktora grāda iegūšanai literatūrzinātnes nozarē
salīdzināmās literatūrzinātnes apakšnozarē

Promocijas darba zinātniskais vadītājs
Dr. philol. Edgars Ošiņš

Rīga 2007

Saturs

Ievads	4
Pirmā daļa	
1. Postmodernās apokalipses problemātika.....	12
1.1. Apokaliptiskā diskursa pamatdefinīcijas.....	12
1.2. Literārais postmodernisms.....	14
1.3. Attēlojuma problēma.....	23
1.4. Postmodernisma apokaliptiskais raksturs: simulācija, entropija, apokaliptiskais karnevāls, šizofreniskā valoda.....	29
2. Apokaliptisko ideju attīstības īss apskats.....	42
2.1. Apokaliptiskā pasaules uzskata senie avoti.....	42
2.1.1. Mirčas Eliades “Mīts par mūžīgo atgriešanos”: cikliskais laiks un kosmogonijas atkārtojums <i>ad infinitum</i>	42
2.1.2. Cīņa starp haosu un kārtību.....	44
2.1.3. Eshatoloģisko mītu tipoloģija.....	48
2.2. Atklāsme un viduslaiku pasaules gala koncepcijas.....	56
2.2.1. Atklāsmes tēli.....	56
2.2.2. Viduslaiku apokaliptiskā eshatoloģija.....	61
2.2.3. Mīts par Antikristu.....	64
2.3. Apokaliptiskās idejas laikposmā no renesanses līdz otrās tūkstošgades pēdējam gadsimtam.....	71
2.3.1. Apokaliptiskās bailes 15.–17. gadsimtā.....	71
2.3.2. 18. un 19. gadsimts: ceļā uz sekulāro eshatoloģiju.....	77
2.3.3. Cilvēka radītās apokalipses briesmas 20. gadsimtā.....	84
Otrā daļa	
3. Viduslaiku apokaliptiskā diskursa transformācijas Umberto Eko romānā “Rozes vārds”.....	92
3.1. Pasaules gala un vēstures ironiskā pārvērtēšana.....	92
3.2. Sadursme starp apokalipsi un karnevālu.....	104
4. Tehnoloģijas izaicinājums cilvēcei Tomasa Pinčona romānos “V.” un “Gravitācijas varavīksne”.....	114

4.1. Apokalipses nojausma Tomasa Pinčona debijas romānā “V.”.....	114
4.2. Raķetes un Bākas tēli: Virdžīnijas Vulfas modernisma utopija un Tomasa Pinčona postmodernā apokalipse.....	124
4.3. Raķete kā apokalipses simbols Tomasa Pinčona romānā “Gravitācijas varavīksne”.....	131
5. Postapokaliptiskā pasaule Gintera Grasa romānā “Žurka”.....	142
5.1. Grauzēja atklāsme: marginālā subjekta vēstījums par pasaules galu.....	142
5.2. Karnevāls uz ekoloģiskās katastrofas sliekšņa.....	150
6. Vladimira Sorokina “mākslīgās pasaules” gals.....	157
6.1. Sociālistiskā reālisma “siltuma nāve”.....	161
6.2. Atklāsme šizofrēniskajā valodā.....	167
Nobeigums.....	175
Izmantotie avoti un literatūra.....	181

Ievads

Promocijas darba temats ir “Apokalipses tēma postmodernajā literatūrā (U. Eko, T. Pinčons, G. Grass, V. Sorokins). Izvēlētā temata sarežģītība prasa no autora noteiktu elastīgumu: no vienas puses, viņš nedrīkst būt pārāk vispārīgs tēmas aplūkošanā, taču, no otras puses, nav vēlams aprobežoties tikai ar literāro darbu analīzi, nemaz nelietojot literatūras un kultūras teoriju. Lai atrisinātu šo problēmu un panāktu līdzsvaru starp teoriju un praktisku teksta interpretāciju, tika nolemts teoriju un praksi apvienot vienotā pētījuma objektā, kā arī apskatīt dažādu valstu un dažādās valodās rakstošu autoru daiļradi. Šī pieeja attaisno promocijas darba temata globālās ambīcijas. Teksta analīzei izvēlēti četrus pazīstamus rakstniekus – Umberto Eko (Itālija), Tomasa Pinčona (ASV), Gintera Grasa (Vācija) un Vladimira Sorokina (Krievija) – darbi.

Promocijas darba aktualitāte ir pamatojama ar 20. gs. otrās puses vēsturiskajām parādībām un kultūras īpatnībām: 20. gs. ir beidzies ar postmodernisma virskundzību dažādos mākslas veidos, kā arī ar apokaliptiskā noskaņojuma izplatīšanos, kura izcelsme daļēji jāmeklē šausminošajā vēsturiskajā pieredzē, ko atstājuši pagājušā gadsimta politiskie notikumi. Postmodernā literatūra piedāvā īpašu apokalipses modeli, kurš ir gan līdzīgs tā iepriekšējām eshatoloģiskajām izpausmēm kultūras vēsturē, gan arī no tām atšķiras. Līdz šim brīdim literatūrzinātnē netiek piedāvāta sistemātiska postmodernā apokaliptiskā diskursa analīze, kur atbilstošas teorētiskās bāzes apraksts un daiļdarbu interpretācija atrastos līdzsvarā. Šis promocijas darbs ir mēģinājums aizpildīt šo informācijas vakuumu.

Promocijas darba hipotēze. Postmodernās literatūras apokaliptiskajā diskursā integrētais karnevāls zaudē utopisko raksturu. Tiek uzskatīts, ka svarīgākā postmodernās apokalipses iezīme ir karnevāla elementu pretrunīgā izmantošana, kura ir gan līdzīga viduslaiku karnevāla modelim M. Bahtina traktējumā, gan radikāli atšķiras no tā. Promocijas darba gaitā tiek mēģināts izsekot apokaliptiskā karnevāla ģenēzei postmodernajos tekstos, kā arī aktualizēt tā destruktīvo dabu. Tieši tāpēc par pirmo analizējamo tekstu tika izvēlēts Umberto Eko romāns, jo tas ir cieši saistīts ar viduslaiku karnevāliskajām kategorijām. Kaut gan šajā pētījumā ir svarīgi visi postmodernā apokaliptiskā diskursa aspekti, vairāk uzmanības tiks veltīts apokaliptiskā karnevāla lomai katra autora daiļradē. Analizējot katra autora darbus, mēģināts pierādīt, ka attiecīgajā tekstā karnevālam vai nu tiek atņemts utopiskais raksturs, vai tāda vispār nav.

Promocijas darba objekts ir postmodernā literatūra, kurā tiek aplūkotas ar pasaules galu un atklāsmi saistītas tēmas, kā arī vispārīgās apokaliptiskās domas attīstība un saskares

punkti starp poststrukturālisma teoriju un postmodernajiem tekstiem ar apokaliptisku tematiku.

Promocijas darba teorētiskā bāze. Postmodernā apokaliptiskā diskursa koncepcija ir tas vienojošais faktors, kas ļauj aplūkot dažādu literārā postmodernisma pārstāvju darbus viena pētījuma ietvaros. Tā kā jāpieņem, ka viņu teksti ir šī diskursa praktiskie paraugi, tika nolemts, pirmkārt, izstrādāt nepieciešamo teorētisko struktūru. Darba teorētiskā bāze sastāv no pazīstamu kultūras, literatūras un vēstures pētnieku apokalipses fenomenam un postmodernismam veltīto darbu interpretācijas. Uzmanība tiek pievērsta gan teorētiskajai literatūrai, kurā apokalipse tiek analizēta vispārīgi, gan specifiskajiem pētījumiem, kas aplūko noteiktus vēsturiskus periodus vai mākslinieciskas parādības. Līdzīgi tiek izmantota ar postmodernismu saistītā teorētisko darbu bāze, ņemot vērā gan vispārīgus pētījumus par postmodernismu, gan kritikas materiālus, kuros tiek analizēti promocijas darbā aktualizētie rakstnieki.

No postmodernisma pētniekiem, kuru apceres bijušas nozīmīgas promocijas darba tapšanā, jāizceļ Žans Bodrijārs, Žaks Deridā, Fredriks Džeimisons, Žils Delēzs, Rolāns Barts, Braiens Makheils, Linda Hatčena, Ihabs Hasans, Viktors Ivbulis, Petrs Vaiļs, Aleksandrs Geniss, Marks Lipoveckis. Īpaši jāpiemin izcilais kultūras un literatūras pētnieks Mihails Bahtins, jo tieši uz viņa darbu, kas ietekmējis ne vienu vien postmodernās literatūras pētnieku, galvenokārt ir balstīta promocijas darbā aplūkotās parādības, t. i., apokaliptiskā karnevāla, analīze. Balstoties uz minēto autoru darbiem, ir sagatavots postmoderno tekstu aplūkošanas instrumentārijs, jo šī literatūra pieprasa īpašu pieeju, un tikai tā var pietuvināties tās izpratnei un drošāk izdarīt secinājumus. Postmodernās literatūras nenoteiktais raksturs, kā arī dažādu žanru un stilu nivelēšana prasa, lai tās pētnieks neaprobežotos tikai ar pašu tekstu, bet meklētu arī paralēles un sasauces ar teorētiskajiem darbiem. Nereti pati literatūra kļūst par poligonu kādas poststrukturālistiskās koncepcijas izmēģinājumam, un dažreiz nākas sastapties ar literatūrzinātnieku vai filozofu, kas vienlaikus ir postmodernu romānu autors. Tāpēc ir svarīgi vismaz ieskicēt postmodernisma teorijas galvenās nostājas un definēt koncepcijas, kuras promocijas darba autors izmantos tekstu analīzes gaitā.

Apokaliptiskās domas attīstības dinamikas analīze promocijas darbā ir kļuvusi iespējama, pateicoties galvenokārt šādiem minētās tēmas pētniekiem: Bernards Makgins, Robins Barnss, Malkolms Buls, Normans Kons, Mirča Eliade, Kristine Dīma-Rengo, Sīvens O'Lirijs, Damians Tompsons. Postmodernā sekulārā apokaliptiskā diskursa priekštece ir reliģiskā pasaules gala atklāsmes kategorija, kuras populārākās izpausmes atrodamas ebreju un kristiešu apokalipsēs. Apokaliptiskā diskursa sekularizācija ir samērā nesena parādība, ilgu

laiku tā eksistējusi tikai teoloģiskajā sfērā. Ņemot vērā šo faktu, tika nolemts izmantot arī teoloģisko zinātnisko literatūru galvenokārt saistībā ar Bībeles interpretācijām un nepieciešamajām definīcijām. Tomēr, izveidojot apokaliptiskās domas attīstības vēsturisko apskatu, nevar aprobežoties tikai ar kristīgo apokalipsi un ar Jāņa atklāsmes grāmatu. Kristīgās apokaliptiskās tradīcijas ir saistītas ar seniem eshatoloģiskajiem mītiem, kas ir cēlonis tam, ka minētais vēsturiskais apskats sākas ar seno civilizāciju pasaules beigu koncepciju aplūkojumu, balstoties uz trīs pētnieku M. Eliades, N. Kona un K. Dīma-Rengo, nozīmīgajiem darbiem.

Promocijas darba empīriskā bāze ir minēto rakstnieku literārie darbi, kas ir iedalāmi pie postmodernisma mākslinieciskās sistēmas diskursa un atspoguļo apokalipses tēmu. Analīzei tika izvēlēti šādi darbi: Umberto Eko (*Umberto Eco*) “Rozes vārds” (*Il Nome della Rosa*, 1980; tulk. latv. val. “Rozes vārds”, 1998), Tomasa Pinčona (*Thomas Pynchon*) “V.” (*V.*, 1963) un “Gravitācijas varavīksne” (*Gravity’s Rainbow*, 1973), Gintera Grasa (*Günter Grass*) “Žurka” (*Die Rättin*, 1986, tulk. angļu val. *The Rat*, 1987), Vladimira Sorokina (*Владимир Сорокин*) “Norma” (*Норма*, 1994) un “Pirmā sestdienas talka” (*Первый субботник*, 1998). Lēmums izmantot angļu rakstnieces Virdžīnijas Vulfas modernisma romānu “Uz Bāku” Tomasa Pinčona romāna “Gravitācijas varavīksne” apokaliptiskā simbola (Raķetes) salīdzinošajā analīzē zināmā mērā ir pārdrošs un pat eksperimentāls solis. Tomēr šī neparastā pieeja ļauj reljefāk apskatīt postmodernā apokaliptiskā tēla ambivalenci un daudznozīmību, īpaši uzsverot tā atšķirības no sarežģītības ziņā līdzīgā modernisma literatūras tēla.

Analizējamo autoru izvēli noteikuši dažādi apsvērumi. Pirmām kārtām minēto rakstnieku darbi tajā secībā, kādā tie aplūkoti šai pētījumā, ļauj parādīt apokalipses tēmas iztīrījumu dinamiskā attīstībā. Viduslaiku apokaliptiskās koncepcijas un tēli, ko aizskar U. Eko romānā “Rozes vārds” noder par piemērotu atskaites punktu diskusijā, jo tieši šajā romānā tiek parādīts, kas notiek postmodernajā teksta vidē ar viduslaiku apokaliptiskās eshatoloģijas koncepcijām, kuras balstās galvenokārt Jāņa atklāsmes grāmatā un tās teoloģiskajās interpretācijās. U. Eko romāns ir postmoderns sekulārs teksts, kas integrē daudzas teoloģiskās nostādnes, tādējādi gan uzsverot postmodernā apokaliptiskā teksta parādu reliģiskajām koncepcijām par pasaules galu un atklāsmi, gan atšķirību no tām. T. Pinčona romānos uzsvērtā tehnoloģiju loma iespējamā sekulārajā apokalipsē, parādot, ka cilvēku racionālas darbības gaitā radītās sistēmas var vērsties pret viņiem pašiem. G. Grass it kā turpina šo tēmu līdz loģiskam, kaut gan nenoteiktam cilvēku civilizācijas galam romānā “Žurka”. V. Sorokina teksti liecina par galīgu apokaliptiskā diskursa sekularizāciju, jo tajos ir

īpaši uzsvērts iznīcināmās pasaules mākslīgums, tā tekstuālā daba. Cits svarīgs faktors ir tas, ka visu minēto rakstnieku darbos ļoti bagātīgi izmantoti postmodernie paņēmieni. Analizējot tos, nav vajadzības apdomīgi un varbūt ar nepietiekamu pamatojumu piešķirt vēstījumam kādas postmodernās stratēģijas īpašības, nemaz nebūt pārliecinātam par to lietojumu noteiktā tekstā. Visi četri rakstnieki apzinās izvēlētās poētikas pamatiezīmes, brīvi un plaši tās izmantojot. Droši var apgalvot, ka promocijas darbā aplūkojamie teksti ir klasiski postmodernā vēstījuma paraugi. Šie darbi ir arī vērtīgi tajos atrodamo postmodernā apokaliptiskā diskursa aspektu ziņā, jo tieši šajos tekstos tie ir īpaši pamanāmi un izpaužas gan tēlos, gan pašā vēstījumā. Šķiet, ka izvēlētā empīriskā bāze ir ļoti tuvu ideālajam materiālam, uz kura pamata iespējams diezgan dziļi ielūkoties postmodernā apokaliptiskā diskursa dabā.

Promocijas darba mērķis ir raksturot postmodernā apokaliptiskā diskursa poētiku, akcentējot postmodernisma apokaliptiskos aspektus un aplūkojot to realizāciju U. Eko, T. Pinčona, G. Grasa un V. Sorokina daiļradē. Šim nolūkam tika izvirzīti šādi uzdevumi: veikt apokalipses un postmodernisma definējošo apskatu, noteikt apokaliptiskā postmodernā diskursa galveno problemātiku, nosaukt postmodernisma sekulāros apokaliptiskos elementus, parādīt apokaliptisko ideju attīstību un to pakāpenisko sekularizāciju, analizēt, kādā veidā postmodernie teksti saistāmi ar apokaliptisko tematiku gan specifisko tēlu, gan vēstījuma stratēģijas, gan kultūrvēsturiskās bāzes pārvērtēšanas ziņā.

Promocijas darba metodes. Pētījumā izmantotas poststrukturālisma un salīdzinošās metodes. Poststrukturālisma metode lietota postmoderno tekstu apokaliptiskās poētikas analizē. Līdz ar to, lai salīdzinātu aplūkojamo tekstu kopīgos tēlus, tēmas un motīvus, arī tiek izmantota salīdzinošā metode.

Promocijas darba praktiskie rezultāti un nozīme. Promocijas darbu var izmantot pētījumos par apokaliptisko koncepciju attīstību, tas var noderēt arī par postmoderno apokaliptisko tekstu analīzes paraugu. Šis darbs var ieinteresēt arī tos Latvijas lasītājus, kuri vēlas iegūt priekšstatu par postmoderno literatūru, kas pagaidām diemžēl nav pieejama latviešu tulkojumā. No analizētajiem darbiem tikai Umberto Eko romāns "Rozes vārds" ir iztulkots latviešu valodā. Tādējādi Tomasa Pinčona, Vladimira Sorokina un Gintera Grasa (romāns "Žurka" arī pagaidām nav iztulkots) tekstu kritisks aplūkojums ar atbilstošās literatūrzinātniskās teorijas izmantojumu var rosināt Latvijas lasītāju interesi par šī veida literatūras attīstību.

Promocijas darba struktūra. Promocijas darbs sastāv no divām daļām, kas iedalītas sešās nodaļās: pirmā daļa ir teorētiska, tajā skaidrots postmodernā apokaliptiskā diskursa

raksturs un ar to saistītā problemātika. Otrā daļa veltīta postmoderno tekstu analīzei, izmantojot pirmajā daļā izstrādātos teorētiskos jēdzienus. **Pirmajā nodaļā** tiek piedāvātas apokalipses un postmodernisma pamatdefinīcijas, kas ir postmodernā apokaliptiskā diskursa divas galvenās sastāvdaļas. Pēc tam uzmanība tiek pievērsta postmodernās apokalipses attēlojuma problēmai, aplūkojot postmoderno apokaliptisko tekstu pamattēmas, kā arī franču filozofa Žaka Deridā (*Jacques Derrida*, 1930–2004) izvērsto apokalipses problemātiku. Pirmās nodaļas nobeigumā tiek apskatīti postmodernisma sekulārie apokaliptiskie aspekti: simulācija, entropija, apokaliptiskais karnevāls un šizofrēniskā valoda, bet promocijas darba praktiskajā daļā mēģināts aplūkot šo aspektu literārās manifestācijas. **Otrajā nodaļā** lasītājs tiek iepazīstināts ar apokaliptisko ideju vēsturisko attīstību. Tas ir īss vēsturisks apskats, kurā aplūkota apokaliptisko ideju pakāpeniska attīstība no senlaiku mitoloģiskajām kategorijām caur viduslaiku kristīgo teoloģiju līdz apokalipses sekularizācijai 19. un 20. gs. Tiek izcelti minēto ideju attīstības svarīgākie posmi: cikliskās laika izpratnes aizvietošana ar lineāro laiku, kas beigsies pēc labo spēku galīgās uzvaras par ļaunajiem spēkiem zoroastriešu ticībā; viduslaiku Jāņa Atklāsmes tēlu un notikumu interpretēšanas ietvaros radies disputs par tūkstošgades jēdzienu; renesanses periodā izauklētās skeptiskās attieksmes pret pasaules gala neizbēgamību iedīgļi, kā arī Atklāsmes tēlu izmantošana politiskajā cīņā; apgaismības laikmetā izplatītā skepse par atklāsmē iegūtajām zināšanām un iespējamās pasaules bojāejas pamatošana ar dabas spēkiem; 19. gs. pirmā sekulārā apokaliptiskā romāna parādīšanās, kā arī 20. gs. izpratne par cilvēka izraisītās apokalipses iespējamību, kas izpaužas gan daiļliteratūrā, gan kinematogrāfijā.

Otrajā daļā tiek secīgi apskatīti Umberto Eko (“Rozes vārds”), Tomasa Pinčona (“V.”, “Gravitācijas varavīksne”), Gintera Grasa (“Žurka”), Vladimira Sorokina (“Norma”, “Pirmā sestdienas talka”) darbi no postmodernā apokaliptiskā diskursa viedokļa. **Trešā nodaļa** ir veltīta romānam “Rozes vārds”. Tajā analizētas transformācijas, ko viduslaiku apokalipse piedzīvo postmodernajā tekstā. Īpaša uzmanība pievērsta viduslaiku karnevāla un ar to saistīto tēlu atainojumam. Tiek atklāts romāna darbības kultūrvēsturiskais konteksts, aplūkotas dažādas viduslaiku apokaliptiskā diskursa izpausmes, kā arī parādīts, kādā veidā attīstās konflikts starp apokalipses un karnevāla diskursiem. **Ceturtajā nodaļā**, kurā analizēti T. Pinčona romāni “V.” un “Gravitācijas varavīksne”, akcentēts tajos tēlotās tehnoloģiju attīstības apokaliptiskais raksturs. Šajā sakarā tiek aplūkota nedzīvās matērijas triumfa pareģošana romānā “V.” un aktualizēts cilvēces iznīcības tehnokrātiskais simbols – Raķete – romānā “Gravitācijas varavīksne”. Sākumā šis postmodernais apokaliptiskais tēls tiek

salīdzināts ar Virdžīnijas Vulfas (*Virginia Woolf*, 1882–1941) Bāku¹, kas uzskatāma par modernisma utopijas spilgtāko simbolu, bet Raķete analizēta kā iepriekš minēto postmodernās apokalipses elementu savienojums. **Piektajā nodaļā** aplūkots romāns “Žurka”, kas kalpo kā “Gravitācijas varavīksnes” tematisks turpinājums. Tiek interpretēts, kādā veidā kodolkara, holokausta un ekoloģisko katastrofu tēmas, ko netieši aizskar T. Pinčons, skaidrāk attīsta G. Grass. Apspriežot karnevālisko tēlu un vēstījumu izmantojumu romānā, aplūkots apokaliptiskā karnevāla rašanās process, kas balstās uz pazīstamu pasaku personāžu ekstrapolāciju ar tekstuālajām līdzekļiem attēlotajā videofilmā, kas brīdina par ekoloģiskās katastrofas briesmām. Analizējot Vladimira Sorokina darbus **sestajā nodaļā**, mēģināts atklāt krievu postmodernisma specifisko raksturu, kā arī aplūkot, kādā veidā šis rakstnieks īsteno izdomātās pasaules gala tēlojumu. Vēl viens uzmanības vērts aspekts ir tāda angļu valodā rakstīta teksta apspriešana, kas varētu kalpot par krievu rakstnieka apokaliptisko konstruktū ekvivalentu. Sestās nodaļas nobeigumā analizēta V. Sorokina darbā izmantotā šizofrēniskā valoda kā postmodernās atklāsmes paradokšāls piemērs.

Promocijas darba aprobācija. Pētījuma galvenās idejas ir aprobētas divdesmit zinātniskajās konferencēs:

1. Daugavpils, 29.01.2004. Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Starptautiskā konference *XIV Zinātniskie lasījumi*. Referāts: Postmodernā apokalipse: attēlojuma problēma.
2. Rīga, 09.02.2004. Latvijas Universitātes 62. konference. Referāts: From Lighthouse to Nordhausen: the Modernist Utopia of Virginia Woolf and the Postmodern Apocalypse of Thomas Pynchon.
3. Liepāja, 27.02.2004. Liepājas 10. starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Referāts: Postmodernisma apokaliptiskais skatījums.
4. Rīga, 21.05.2004. 3. Latvijas Universitātes filoloģijas doktorantu konference *Teksti un konteksti*. Referāts: Raķete kā apokalipses simbols Tomasa Pinčona romānā “Gravitācijas varavīksne”.
5. Rīga, 28.07.2004. The Third International Aldous Huxley Symposium. Referāts: The Dystopian Vision of the World in Aldous Huxley’s *Brave New World* and Vladimir Sorokin’s *Blue Fat*.
6. Rīga, 12.11.2004. International Scientific Conference *Culture Crosspoints*. Referāts: The Peculiarities of the Ancient Apocalyptic World Outlook.

¹ Šeit un turpmāk minētie tēli rakstīti ar lielo burtu, tā īpaši akcentējot to nozīmi.

7. Rīga, 17.12.2004. International Conference *Literary and Cultural Contexts: 21st Century*. Referāts: The Intense Imagery of Revelation.
8. Daugavpils, 28.01.2005. Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Starptautiskā konference *XV Zinātniskie lasījumi*. Referāts: Grauzēja atklāsme: marginālā subjekta vēstījums par pasaules galu Gintera Grasa romānā “Žurka”.
9. Rīga, 10.02.2005. Latvijas Universitātes 63. konference. Referāts: The Conflicting Views of the Millennium during the Middle Ages.
10. Liepāja, 24.02.2005. Liepājas 11. starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. Referāts: Karnevāls uz ekoloģiskās katastrofas sliekšņa Gintera Grasa romānā “Žurka”.
11. High Wycombe, Buckinghamshire, UK, 08.04.2005. 7th Annual Conference of the Department of Arts and Media Buckinghamshire Chilterns University College *The Limits of Representation: Speaking the Unspeakable*. Referāts: The Representation of Mediaeval Apocalyptic Culture in Umberto Eco’s Novel *The Name of the Rose*.
12. Tartu, Estonia, 25.04.2005. The Sixth International Tartu Conference on North American Studies *North America: Tensions and (Re)Solutions*. Referāts: America on the Verge of Apocalypse: Some Insights into the Cold War Culture.
13. Rīga, 27.05.2005. 4. Latvijas Universitātes filoloģijas, teātra zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu konference. Referāts: Sociālistiskā reālisma “siltuma nāve” Vladimira Sorokina tekstos.
14. Barcelona, Spain, 22.09.2005. 11th International Conference of the Iberian Association for Cultural Studies *Culture and Power: Recycling Culture*. Referāts: Recycling Goya’s Monsters: The Tension Between Apocalypse and Carnival in Umberto Eco’s Novel *The Name of the Rose*.
15. Tartu, Estonia, 29.09.2005. 6th International Conference of the Estonian Association of Comparative Literature *Dynamics of the Reception of World Literature. Mundus Senescit: the Antichrist, Last Judgement, Revelation and Entropy in The Name of the Rose*.
16. Rijeka – Opatija, Croatia, 15.10.2005. International Conference *Faces of Culture 1: Inter~/meta~/trans~ disciplinarity*. Referāts: The Verbal and Visual Manifestations of Apocalyptic Anxieties during the Renaissance. An Interdisciplinary Perspective.
17. Rīga, 09.12.2005. International Conference *Literary and Cultural Contexts in the 21st Century*. Referāts: Apocalyptic Discourse in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: On the Way to Secular Eschatology.

18. Granada, Spain, 14.06.2006. International Pynchon Week, *V is for Varo Too: Exploring Thomas Pynchon's Hispanic (And Other!) Global Connections*. Referāts: Apocalyptic Quest in Thomas Pynchon's *V*. and Roberto Bolaño's *2666*.
19. York, UK, 23.06.2006. International Conference *The Eighteenth Century Now: Recent and Future Directions*. Referāts: Building the New Jerusalem in the Long Eighteenth Century.
20. Rīga, 09.12.2006. International Conference *Literary and Cultural Discourse in the 21st Century*. Referāts: The Antichrist Myth in the Middle Ages.

Ir publicēti astoņi ar pētījuma tematu saistīti zinātniski raksti recenzējamās izdevumos:

1. Postmodernisma apokaliptiskais skatījums. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. 2005, Nr. 10, 211.–217.lpp.
2. Postmodernā apokalipse: attēlojuma problēma. *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas VII*, 2006, 41.–50.lpp.
3. The Peculiarities of the Ancient Apocalyptic World Outlook. *Kultūras krustpunkti*, 2.laidiens, 2006, 356.–363.lpp.
4. Karnevāls uz ekoloģiskās katastrofas sliekšņa Gintera Grasa romānā “Žurka”. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 2006, Nr. 11, 109.–115.lpp.
5. Grauzēja atklāsme: marginālā subjekta vēstījums par pasaules galu Gintera Grasa romānā “Žurka”. *Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas VIII*, 2006, 168.–177.lpp.
6. Mundus Senescit: the Antichrist, Last Judgement, Revelation and Entropy in *The Name of the Rose*. *Interlitteraria*, 2006, vol. II, No. 11, p. 494.–506.
7. America on the Verge of Apocalypse: Some Insights into the Cold War Culture. *North America: Tensions and Resolutions*. Selected Papers from the 7th International Tartu Conference on North American Studies. 2007, Cultural Studies Series No. 8., p. 250.–259.
8. Raķete kā apokalipses simbols Tomasa Pinčona romānā “Gravitācijas varavīksne”. *Platforma*, 2007, Nr. 3, 92.–102.lpp.

Jācer, ka promocijas darbs palīdzēs dziļāk izprast gan aplūkoto autoru daiļdarbus, gan postmodernā apokaliptiskā diskursa fenomenu plašā kultūras kontekstā.

Pirmā daļa

1. Postmodernās apokalipses problemātika

1.1. Apokaliptiskā diskursa pamatdefinīcijas

Šī pētījuma pamatā ir termins, kurš cieš no pārāk biežas lietošanas. Grieķu vārds *apokalypsis* radījis daudz klišeju, kuras pārplūdinājušas mūsu valodu: apokalipse tagad, apokaliptiskā vīzija, apokaliptiskais tonis. Lai detalizēti apskatītu postmodernās apokalipses dabu, vispirms jānoskaidro, kas tieši tiek domāts ar apokaliptiskā diskursa vai vienkārši apokalipses (ar mazo burtu) jēdzienu.

Terminu skaidrojums jāsāk ar jēdzienu *diskurss*. Starp daudzām definīcijām tika izvēlēta šāda: diskurss ir “*ar likumu regulētas izteikumu producēšanas un cirkulācijas vispārīgā sfēra*” (Mills 1997, 9.lpp., šeit un turpmāk mans tulkojums – A. V.). Kad šo jēdzienu lieto kopā ar kādu precizējošu apzīmējumu (piemēram, postmodernais diskurss, apokaliptiskais diskurss, modernisma diskurss utt.), tā ir “*izteikumu individualizējama grupa*” (Foucault, citēts pēc Mills 1997, 9.lpp.).

Dažādi zinātnieki, pievēršoties apokaliptiskām tēmām, nereti lieto minētos terminus – apokalipse un apokaliptiskais diskurss. Tādēļ šajā pētījumā abi termini ir savstarpēji aizstājami. Tomēr, uzsverot kādu noteiktu apokalipses aspektu, šis termins aizstājams ar citiem, viens no tiem ir “eshatoloģija”, kas prasa īpašu uzmanību, jo apokaliptiskais diskurss ir cieši saistīts ar šo jēdzienu. Pēc slavenā teologa Rūdolfā Bultmana (*Rudolf Bultmann*, 1884–1976) definīcijas eshatoloģija ir “*pēdējo lietu doktrīna [...], notikumi, ar kuriem beidzas mūsu pazīstamā pasaule. Tā ir pasaules beigu un tās sagraušanas doktrīna*” (Bultmann 1955, 33.lpp.). Stīvens O’Līrijs (*Stephen O’Leary*) paskaidro šo terminu mazliet citādāk. Pēc viņa domām, tā ir “*pēdējo lietu diskursa logos, kosmosa likteņa tālākās iedomājamās perspektīvas*” (O’Leary 1994, 5.lpp.).

Šis zinātnieks piedāvā šādu apokalipses definīciju: “*Apokalipse (grieķu vārds, kas nozīmē “atklāsme” vai “atklāšana”) ir diskurss, kurš atklāj vai padara par acīmredzamu pēdējo likteņa vīziju, kas palīdz cilvēcei tieši uztvert kosmosa beigas pastardienā*” (O’Leary 1994, 5.–6.lpp.). Diezgan īss, tomēr ietekmīgs termina apzīmējums pieder vācu teologam Ulriham Körtneram (*Ulrich Körtner*), kas apgalvo, ka “*apokaliptiskais [diskurss] ir sabrukušās realitātes atainojums*” (Körtner 1995, 30.lpp.). Pirmie secinājumi, kas rodas: eshatoloģija aplūko pasaules galu, kā arī to, kas notiks pēc tam, bet apokalipse nodarbojas ar

šī gala atklāsmi, parādot, kā pasaule sabrūk. Apokaliptiskā teksta vispiemērotākais paraugs ir, protams, Jāņa atklāsmes grāmata. Tomēr ir pamanāma noteikta neskaidrība attiecībā uz šiem diviem terminiem, kuru uzsver Svēto rakstu ekseģēzes profesors no Lielbritānijas Kristofers Roulands (*Christopher Rowland*), samierinoši piebilzdams: “*Abi [vārdi] ir cieši saistīti un var aizvietot viens otru*” (Rowland 1995, 45.lpp.). Šī piezīme ļauj konstatēt, ka “apokalipse” ietver divas pamatidejas: beigas un atklāsmi. Tagad centīsimies atrisināt citas ar apokalipses definīciju saistītas problēmas.

Kā tika konstatēts, apokaliptiskais diskurss apvieno sagraušanas un atklāsmes tēmas. Taču nedrīkst aizmirst, ka vārda “apokalipse” primārā nozīme ir vienkārši “atklāšana” un, pēc dažu zinātnieku domām, tai nav nekā kopīga ar izpostīšanu vai iznīcināšanu. Viņi gribētu uzskatīt apokalipsi par “*literāro žanru, kurš attēlo debesu atklāsmes ar simboliem*” (citēts pēc Körtner 1995, 25.lpp.). Kā redzams, šī pieeja atņem apokaliptiskajam diskursam tā eshatoloģisko sastāvdaļu. Tā nav nejaušība, ka filozofijas apokaliptiskā toņa virtuozajā analizē Žaks Deridā akcentē grieķu vārda *apokalypsis* autentisko nozīmi (t. i., atklāšana, paslēptā padarīšana par acīmredzamo): “*Apakalupto, es atklāju, es atsedzu, es noņemu plīvuru*” (Derrida 1984a: 4.lpp.). Viņš vadās pēc Andrē Šuraki (*André Chouraqui*), “Atklāsmes” jaunā tulkojuma autora, autoritātes. Andrē Šuraki aplūko apokalipsi tās sākotnējās nozīmes kontekstā. Tulkotājs paskaidro: “*Vārdam “apokalipse” nemaz nav drausmīgas katastrofas nozīmes, kuru tas galu galā ieguvis franču valodā, kā arī citās valodās*” (Chouraqui, citēts pēc Derrida 1984a, 5.lpp.).

Mēs nevaram ignorēt šī termina sākotnējo nozīmi, tomēr arī jāņem vērā jaunā interpretācija. Džonatans Bojarins (*Jonathan Boyarin*) pareizi piebilst: “*Ir arī svarīgi atzīmēt pārbīdi no šīs oriģinālās nozīmes (atklājums) uz apokalipses mūsdienu vispārīgo jēdzienu, pēc kura tā ir kataklizma, kura izraisa laiku beigas*” (Boyarin 1995, 42.lpp.). Apokaliptiskajam diskursam ir divējāda daba: tas apvieno atklāsmes un “pēdējo lietu” koncepcijas. Varam secināt, ka termins “apokaliptiskais diskurss” paredz šādas alternatīvas: tas var nozīmēt pasaules beigas un (vai) līdztekus notiekošas katastrofas; tas var paredzēt tikai atklāsmi; tas var apvienot atklāsmes un iznīcināšanas nozīmes vienā jēdzienā: t. i., atklāsme par pasaules galu. Pirmā alternatīva ir identiska koncepcijai, kuru piedāvā vārds “eshatoloģija”. Ja konteksts skaidri norāda nozīmi, ar kuru vārds “apokaliptiskais diskurss” jeb “apokalipse” tiek lietots, mēs saglabāsim šo terminu, pretējā gadījumā tiks lietots termins “eshatoloģija”. “Atklāsme” attiecas uz otro iespēju, “apokalipse” – uz trešo, ja nav nepieciešamības izšķirties starp diviem minētajiem aspektiem.

Šīs iebildes, kas ņem vērā seno apokalipses nozīmi, ir ļoti svarīgas pētījumā izteiktajam pieņēmumam, ka postmoderno apokaliptisko tekstu atklāsme var būt iekodēta šizofrēniskajā valodā. Ņemot vērā minēto moderno apokalipses nozīmes maiņu, promocijas darbā uzmanība tiek koncentrēta apokaliptiskā diskursa sagraušanas un (vai) pasaules gala aspektā; īpaši tajā, kādā veidā tas tiek atspoguļots postmodernajā literatūrā.

Sākotnēji apokalipse ir bijusi teoloģiskā kategorija, kas galvenokārt sastopama reliģiskajos tekstos, īpaši, ja runa ir par antīkajiem laikiem un viduslaikiem. Apokalipse kā žanrs ir nesaraucami saistīta ar nojausmām par cilvēces bojāeju, atklāsmi, dievišķo sodu. Tomēr jau no pirmsākumiem tā bija arī literatūra ar spilgtiem tēliem, krāšņām metaforām un aizraujošu vēstījumu. Kā kļūš redzams nākamajās nodaļās, apokaliptiskais diskurss ir piedzīvojis pakāpenisku sekularizācijas procesu, tāpat kā citas teoloģiskas kategorijas. Tādējādi 20. gs. parādījās daudz apokaliptiska rakstura tekstu, kuriem vairs nav nekāda tieša sakara ar teoloģiju, jo pasaules galu izraisa nevis kāds pārdabisks spēks, bet pats cilvēks. Šīs modernās sekulārās apokaliptiskās literatūras pamatā ir saskatāmi daži reliģisko tekstu tēli un motīvi, kas tika transformēti, lai kalpotu jaunajiem priekšstatiem par zemes iznīcināšanas cēloņiem un sekām. Kaut gan reliģiskā literatūra ir acīmredzami atšķirīga no sekulāriem tekstiem tās funkciju un uztveres ziņā, tāda teksta kā Jāņa atklāsme poētiskā varenība, kas joprojām ietekmē sekulāro literatūru ar saviem tēliem, liek runāt par teoloģisko apokaliptisko tekstu imanento literāro potenciālu, kas joprojām tiek izmantots sekulārajā literatūrā ar attiecīgu tematiku.

1.2. Literārais postmodernisms

Postmodernisms ir galvenais 20. gs. otrās puses Rietumu kultūras virziens. Tas aptver visas iespējamās cilvēka aktivitātes jomas. Bezgala daudz ir rakstīts par dažādām postmodernisma izpausmēm gan literatūrā, gan kino, gan glezniecībā, gan arhitektūrā, gan filozofijā, gan teātrī utt. Bieži vien, rakstot par vienu konkrētu jomu, autori nevar izvairīties no citas kultūras jomas aplūkošanas, jo starpdisciplināro robežu dzēšana ir viens no postmodernisma pamatprincipiem. Šajā nodaļā tiks īsi apskatīti literārā postmodernisma attīstības galvenie posmi, kā arī analizētas šai parādībai piemītošās pazīmes. Kaut gan galvenā uzmanība veltīta postmodernisma izpausmēm literatūrā un literatūrzinātnē, jāpievēršas arī postmodernajai filozofijai, bez kuras ļoti bieži nav iespējams saprast attiecīgos literāros tekstus tieši tāpēc, ka jebkuras robežas postmodernajā pasaulē kļuvušas miglainas un mainīgas. Piemēram, ir grūti skaidri definēt tādu personu kā Umberto Eko: vai viņš pēc

nodarbošanās vairāk ir rakstnieks vai zinātnieks? Grūti definējami arī franču filozofa Žaka Deridā teksti: tie nav tīri filozofiskie prātojumi, dažus no tiem var lasīt kā eksperimentālo literatūru (piemēram *Glas* (1974)). Nevar pretendēt uz literārā postmodernisma izsmeļošu skaidrojumu, kas tik un tā nav iespējams. Šīs nodaļas galvenais mērķis ir vispārīgos vilcienos iztirzāt postmodernisma svarīgākos aspektus. Postmodernisma vispopulārākā definīcija nepieder ne rakstniekam, ne literatūras kritiķim. Tās autors ir franču filozofs Žans Fransuā Liotārs (*Jean-François Lyotard*, 1924–1998), turklāt viņš nebija starp pirmajiem, kas ievēroja jauno fenomenu. Liotāra nozīmīgais apcerējums “Postmodernais stāvoklis” (*La condition postmoderne*, 1979) tika publicēts, kad diskusijas par postmodernismu jau ritēja pilnā sparā un daudzi klasiskie postmodernie daiļdarbi bija publicēti. Tomēr Ž. Liotāru pamatoti uzskata par postmodernisma teoretizēšanas pamatlicēju, jo viņš bija pirmais, kas definēja jauno parādību, pievēršot uzmanību nevis postmodernisma kulturālajām izpausmēm (piemēram, mākslas darbiem), bet tā ideoloģiskajiem cēloņiem. Ž. Liotāram izdevies pārliecinoši izanalizēt postmodernisma darbības pamatprincipus, tādēļ reti kurā postmodernajai literatūrai vēltītajā grāmatā netiek minēts viņa vārds. Piemēram, Braiens Makheils (*Brian McHale*) sāk savu otro literatūrzinātnisko pētījumu *Constructing Postmodernism* (1992) ar īsu ekskursu Ž. Liotāra filozofijā.

Ž. Liotārs norādīja, ka visbūtiskākā postmodernisma iezīme ir “*neticība lielajiem stāstījumiem*” (*Lyotard* 1979, 7.lpp.). Par *lielajiem stāstījumiem* jeb *metastāstījumiem* viņš nosauc tās visaptverošās ideoloģiskās sistēmas, kuras pretendē uz visu cilvēku dzīves fenomenu universālu skaidrojumu, nepieņemot savas doktrīnas kritiku, kā arī nepieļaujot izmaiņas savā struktūrā. Franču filozofs min šādus metastāstījuma piemērus: “*gara dialektika, nozīmes hermeneitika, strādājošā vai racionālā subjekta atbrīvošana*” (turpat). Metastāstījumu galvenā funkcija ir leģitimizācija. Izrādās, ka noteiktas cilvēku aktivitātes jomas, kā zinātne vai valdīšana, lielā mērā paļaujas uz šiem stāstījumiem, lai iegūtu nepieciešamo leģitimitāti to plašai publiskai akceptēšanai. Postmodernisma filozofijā un kultūras praksē ir manāma izteikta skepse par jebkuru mēģinājumu pakļaut cilvēku pieredzes daudzveidību kādai konkrētai uzskatu sistēmai. Postmodernajā pasaulē vairs nav vietas tādu izskaidrojošu sistēmu kā marksisma vēstures attīstības traktējums, freidisma cilvēka psihes interpretācija vai kristietības diskurss par cilvēka dvēseles glābšanu nekritiskai pieņemšanai. Postmodernisms pievērš uzmanību tam, ka vairs nav iespējams uztvert dažādus pasaules izskaidrošanas projektus kā objektīvus un nešaubīgi “pareizus”, jo jebkurš no tiem rodas noteiktā kontekstā, izmanto noteiktu valodu un tiecas pēc noteiktiem ideoloģiskiem mērķiem. Runājot konkrēti par literatūru, jāatzīmē, ka postmodernisma teorētiķu sākotnējā kritika 60.

gados tika vērsta galvenokārt pret modernisma, kā arī romantisma lielo metastāstījumu – autora oriģinalitāti.

1967. g. pazīstamais amerikāņu rakstnieks Džons Barts (*John Barth*) publicēja rakstu “Izsūkuma literatūra” (*The Literature of Exhaustion*), kuru var uzskatīt par literārā postmodernisma neoficiālo manifestu. Pēc Dž. Barta domām, rakstnieku centienus radīt kaut ko pilnīgi oriģinālu 20. gs. otrajā pusē nevar uztvert nopietni, jo visas literārās formas, kā arī sižeti ir jau sen izsmelti un mūsdienu autors nevar izvairīties no tīšas vai netīšas savu priekšgājēju tēmu un literāro paņēmienu atkārtošanas. Analizējot argentīniešu rakstnieka Horhes Luisa Borhesa (*Jorge Luis Borges*, 1899–1986) stāstu “Pjērs Menārs, “Dona Kihota” autors” (*Pierre Menard, autor del Quijote*, 1944), Dž. Barts pierāda, kādā veidā postmodernā literatūra, kuru viņš tajā laikā dēvē par “izsūkuma literatūru”, veiksmīgi atrisina oriģinalitātes dilemmu. Kā zināms, H. Borhess savā stāstā attēlojis franču dzejnieku, kurš vārdu pēc vārda nevis *pārraksta*, bet *uzraksta* dažas Migela de Servantesa slavenā romāna nodaļas. Uzrakstīti 20. gs. sākumā, šie fragmenti atšķiras no oriģināliem, jo kultūras un vēsturiskais konteksts ir neizbēgami mainījies. Pēc Dž. Barta domām, H. Borhesa alegorija ir perfekta ilustrācija tam, ka jaunās literatūras oriģinalitāte izpaužas atklātajā oriģinalitātes neiespējamības atzīšanā: “*Borhess nepiešķir sev “Kihotu”, viņš to neraksta no jauna kā Pjērs Menārs, bet viņš rada ievērojamu un oriģinālu literāro darbu, kura implicētā tēma ir oriģinālu literāro darbu radīšanas grūtības, varbūt nevajadzība. Viņa mākslinieciskā uzvara, ja vēlaties, ir tas, ka viņš konfrontē intelektuālo strupceļu un izmanto to pret sevi pašu, lai paveiktu jaunu cilvēcisku darbu (new human work)*” (*Barth* 1969, 272.lpp.). Tā ir postmodernās literatūras mākslinieciskā uzvara tās agrīnās attīstības posmā 60. gados, kad tika uzrakstīti pirmie nozīmīgie postmodernisma daiļdarbi, kuru atklātā spēle ar iepriekšējām literārajām formām (neņemot vērā to, cik paradoksāli tas var skanēt) izrādījās ļoti oriģināls rakstīšanas veids.

Vienu gadu pēc Dž. Barta raksta publikācijas franču kultūras pētnieks Rolāns Barts (*Roland Barthes*, 1915–1980) publicēja nelielu tekstu ar nosaukumu “Autora nāve” (*La mort d’auteur*, 1968), kas ne tikai zināmā mērā apstiprināja amerikāņu rakstnieka prātojumus, bet arī neatgriezeniski sagrāva oriģinalitātes koncepcijas autoritāti. Oriģinālais autors kā vienīgais teksta radītājs un tā nozīmes “īpašnieks”, pēc R. Barta domām, ir mitoloģiska figūra, kas vairs nevar eksistēt. Tekstus rada pati valoda, nevis kāds konkrēts cilvēks, kurš tikai kombinē lingvistiskus un kulturālus artefaktus, ko smeļ no “*daudzdimensiju telpas, kur dažādas rakstības, no kurām neviena nav oriģināla, sajaucas un saduras*”, no “*kultūras neskaitāmo centru izveidota citātu tīklojuma*” (*Barthes* 1988, 170.lpp.). Neviens nevar pretendēt uz kāda teksta pilnīgu autorību, jo pats teksts vairs netiek uzskatīts par statisku, pabeigtu produktu.

R. Barta skatījumā tā ir mainīga un nepastāvīga stihija, kur atrodas visu iepriekšējo uzrakstīto darbu elementi, kas fiksējas nevis tā saucamajā autorā, bet teksta recipientā jeb lasītājā. Tieši lasītājs, raksta R. Barts, ir “*tas, kas tur kopā vienā laukumā visus elementus, kas izveido rakstīto tekstu*” (turpat, 171.lpp.).

Abi ietekmīgie raksti precīzi raksturo postmodernajā literatūrā saskatāmās īpašības: ironisku dialogu ar iepriekšējiem tekstiem un stiliem, kā arī izmaiņas lasītāja lomas izpratnē, kur lasītājs no pasīva teksta patērētāja pārvēršas par aktīvu nozīmes ģenerēšanas procesa līdzdalībnieku. Kā konkrētu piemēru no literāras prakses var minēt serbu rakstnieka Milorada Paviča (*Милорад Павић*) daiļradi. Viņa tekstus var lasīt dažādos veidos, un katrs lasīšanas mēģinājums ietekmē sižeta attīstību. Piemēram, slaveno “Hazāru vārdnīcu” (*Хазарски речник*, 1984) var lasīt saskaņā ar atšķirīgām hazāru vēstures versijām, no kurām viena apgalvo, ka šī tauta pieņēmusi kristietību, cita norāda uz islāmu, bet vēl viena uz jūdaismu. Nesen izdotajā “Unikālajā romānā” (*Уникат*, 2004) M. Pavičs aicina lasītāju pabeigt romānu tādā veidā, kā viņš pats to vēlas, atstājot romānā dažas tukšas lapas tieši šim nolūkam. Angļu rakstnieka Džona Faulza (*John Fowles*, 1926–2005) enciklopēdiskā Viktorijas laikmeta romāna paražu rekonstrukcija un parodējums “Franču leitnanta draudzene” (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) liecina par to, ka darbs, kas kritiski “atkārto” iepriekšējos kultūras kodus, var būt gan aizraujošs, gan oriģināls pašas oriģinalitātes noliegumā, padarot “izsīkumu” par jaunās literatūras raksturīgo iezīmi.

Vēl vienu svarīgu postmodernās literatūras tendenci ir pamanījis Leslijs Fīdlers (*Leslie Fiedler*, 1917–2003). Šis amerikāņu kritiķis uzsvēra postmodernisma tendenci saplūdināt populārās un elitārās kultūras elementus. Modernisma dominantes laikā šāda nivelēšana bija neiedomājama. Postmodernisma vēstures pētnieks Hanss Bertenss (*Hans Bertens*) šādi rezumē L. Fīdlera idejas: “*Fīdlers uzskata, ka postmodernisms iezīmē totālu atteikšanos no modernisma rakstnieku elitārisma. [...] postmodernais romāns aizgūs no vesterna, zinātniskās fantastikas, no pornogrāfijas, no citiem žanriem, ko uzskata par subliterāriem, tas aizpildīs robu starp elitāro un masu kultūru*” (Bertens 1993, 31.lpp.). Postmodernisma literatūra neatsakās no modernismam piemītošā intelektuālisma. Būtu nepareizi apgalvot, ka, būdama neapmierināta ar Džeimsa Džoisas, Tomasa Manna, vai Virdžīnijas Vulfas sarežģītajiem tekstiem, jaunā rakstnieku paaudze sāka rakstīt viegli uztveramu, plašām masām domātu lasāmvielu. Bieži vien postmodernā teksta intelektuālā sarežģītība pat pārsniedz modernisma šedevrus lasītāja prāta mulsināšanā. Ne katrs Virdžīnijas Vulfas lasītājs būs spējīgs izlasīt līdz galam Tomasa Pinčona apjomīgos romānus, ko var uzskatīt par postmodernā rakstnieka intelektuālo pūļu monumentiem. T. Pinčona lasītāju loks noteikti ir šaurāks nekā daudziem

modernisma paaudzes pārstāvjiem. Paradoksālā kārtā viņš ir elitārs rakstnieks, kura darbi atspoguļo postmodernisma antielitāro patosu. Šis patoss izpaužas attieksmes maiņā pret populāro kultūru. Postmodernais rakstnieks nekautrējas pievērsties tā saucamo “zemo žanru” principiem sava heterogēnā teksta radīšanā. Kā spilgts piemērs var kalpot šajā pētījumā aplūkotais Umberto Eko romāns “Rozes vārds”, kas apvieno tādu “zemo” žanru kā detektīvromāns ar vēsturiski filozofiskā romāna “augsto” žanru. T. Pinčona “Gravitācijas varavīksne” ir viens no 20. gs. sarežģītākajiem tekstiem. Tas ir piesātināts ar norādēm uz matemātiku, ķīmiju, raķešu tehnoloģijām, mazpazīstamiem vēsturiskiem notikumiem. Taču blakus šīm intelektuālajām spēlēm lasītājs sastop veselu popkultūras panoptikumu: zinātnisko fantastiku, vesternu, šausmu filmu, pornogrāfiju, komiksu, varietē, limerikus. Masu kultūra ir kļuvusi par lietderīgu materiālu, no kuras postmodernisma paaudzes rakstnieki modelē tekstuālo universu, kur vairs nepastāv stingra žanru un vērtību hierarhija. Jebkurš kultūras artefakts var kļūt par izejvielu jaunajam tekstam, neņemot vērā šī avota kvalitāti vai vērtību. Atsaucoties uz dažādu kultūras kodu mistrojumu savos darbos, Vladimirs Sorokins norāda: “*Par materiālu var kļūt gan “Pravda”, gan Ševcovs, gan Džoiss, gan Nabokovs. Jebkāds izteiciens uz papīra ir jau lieta, ar ko var manipulēt jebkādā veidā*” (Сорокин 1998d, 12.lpp.).

70. gados lielu ietekmi ieguva amerikāņu kritiķa Ihaba Hasana (*Ihab Hassan*) postmodernismam veltītie zinātniskie darbi. Hasana pieeja balstās dažādu sarakstu veidošanā. Viņaprāt, visefektīvākais veids, kā paskaidrot lasītājiem jaunā kultūras virziena specifisko raksturu, ir izstrādāt tā īpašību katalogu, kritiski aplūkojot katra elementa īpašības. Šīs metodes spilgtākais paraugs ir 1986. g. publicētā eseja “Plurālisms postmodernisma skatījumā” (*Pluralism in Postmodern Perspective*), kurā viņš rezumē iepriekšējo literatūrpētniecisko aktivitāšu radītās idejas.² Ihaba Hasana sarakstā jeb “*bezsaiķļu uzskaitījumā*” (Hasans 1995, 255.lpp.), kā viņš to pats dēvē, ir nosauktas vienpadsmit postmodernisma īpašības: nenoteiktība, fragmentācija, dekanonizācija, patības un dziļuma trūkums, neprezentējamība, ironija, hibridizācija, karnevalizācija, *performance*, konstruktīvisms, imanence. Uz šo kategoriju bāzes ir iespējams iedomāties postmoderno tekstu, kas spilgti ilustrētu jaunajam laikmetam piemītošo kulturālo relatīvismu un plurālismu. Šis teksts sastāvētu no tematikas vai stila ziņā atšķirīgiem fragmentiem, tam nebūtu noteikta nobeiguma, tas sagrautu literāros kanonus, tajā nebūtu iedziļināšanās personāžu psiholoģijā, tas atdarinātu citu tekstu mākslīgo pasauli, nevis “realitāti”, kas kļuvusi par pretrunīgu un

² Pirmo grāmatu par postmodernisma tematiku *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* viņš publicēja 1971. g.

nepieejamu parādību. Mūsu ideālais postmodernisma produkts būtu piesātināts ar ironiju gan par tajā parodētajiem tekstiem, gan par sevi pašu. Tas būtu hibrīds teksts, kurā tiktu sajaukti dažādi žanri un stili, augstās kultūras elementi karnevalizēti ar komisko, absurdo, fizioloģisko elementu invāziju. Tās *performance* jeb piedalīšanās izpaustos aicinājumā piedalīties vēstījuma izveidošanā. Saskaņā ar I. Hasana “konstruktīvisma” sapratni, kas balstās uz amerikāņu filozofa Nelsona Gudmena (*Nelson Goodman*, 1906–1998) idejām, šis teksts ilustrētu virzību “*no vienīgās patiesības un radītās, nemainīgās pasaules [...] uz patiesību dažādību un pat pretrunīgām versijām par topošo pasauli*” (citēts pēc *Hasans* 1995, 258.lpp.). Visbeidzot, mūsu teksts pārstāvētu “*imanto semiotisko sistēmu*” (turpat), par kuru kļuvusi visa kultūra jaunajā izpratnē, kur gan filmu, gan gleznojumu, gan *haute-couture* drēbju kolekciju var uzskatīt par tekstu.

I. Hasanu var kritizēt par ambīcijām iezīmēt postmodernisma visaptverošo ainu, kurā specifisko pazīmju klasifikācija padara jau tā nenoteikto fenomenu vēl neskaidrāku. Tas var atbilst postmodernisma nenoteiktības principam, bet diemžēl nedod konkrētu definīciju, kas izskaidrotu jaunā kultūras virziena specifiku. Literatūras kritiķa Braiena Makheila skatījums uz literārā postmodernisma dominanti ir iespaidīgs mēģinājums piedāvāt šīs parādības īsu, tomēr “pakļāvīgu” definīciju. Pēc B. Makheila domām, postmodernajai literatūrai raksturīga ontoloģiskā dominante. Uzsvērti tiek šādi mākslinieka un kultūras teorētiķa Dika Higginsa (*Dick Higgins*, 1938–1998) formulētie jautājumi: “*Kura pasaule tā ir? Kas ar to jādara? Kurš no maniem “es” to darīs?*” (citēts pēc *McHale* 1989, 10.lpp). Atšķirībā no modernisma tekstiem postmodernajā tekstā akcents tiek pārbīdīts no epistemoloģijas, kas aplūko zināšanu veidošanās aspektus, uz ontoloģiju, kas ir veltīta ar esamību un eksistenci saistītiem jautājumiem. Postmodernais teksts pēta gan sevis paša ontoloģiju, gan tā “*projicētās pasaules ontoloģiju*” (turpat). B. Makheila formulējums galvenokārt attiecas uz postmodernajā literatūrā pamanāmo tendenci norādīt uz apkārtējās pasaules ticama vai pareiza atainojuma neiespējamību. Lai uzsvērtu mūsdienu pamatpatiesību, ka literatūra ir mākslīgo pasauļu konstruēšanas process, postmodernais teksts speciāli pievērš uzmanību tā mākslīgumam, kā arī tajā atainoto notikumu cēloņu un seku relatīvismam. B. Makheils piedāvā ārkārtīgi daudz piemēru, lai pamatotu savu hipotēzi. Jāatzīst, ka viņa mēģinājums radīt postmodernisma poētiku ir viens no pārliecinošākajiem, par spīti pret viņu vērstajai kritikai (skat. *Hutcheon* 1988a, 50.lpp.). B. Makheils nemaz neapgalvo, ka postmodernisms vispār neinteresējas par epistemoloģiskiem jautājumiem, bet uzsver, ka tie nav priekšplānā, ņemot vērā postmodernā teksta apsēstību ar savu ontoloģiju. Ļoti laba ontoloģiskās dominantes ilustrācija ir pavisam īss argentīniešu rakstnieka Hulo Cortāsara (*Julio Cortázar*, 1914–1984) stāsts “Parku

nepārtrauktība” (*Continuidad de los parques*, 1956), kuru analizē B. Makheils. Šajā stāstā galvenais varonis lasa detektīvromānu, kurā slepkava zagšus tuvojas kādam namam ar nolūku nogalināt tā saimnieku. Izrādās, ka runa ir par pašu lasītāju, kas tiek nogalināts stāsta beigās. Šajā stāstā ir acīmredzama ontoloģiskās hierarhijas pārkāpšana, jo grāmatas personāžam dīvainā kārtā izdodas noziegties pavisam citas “realitātes” līmenī (*McHale* 1989, 120.lpp.).

Kanādiešu literatūras pētnieces Lindas Hatčenas (*Linda Hutcheon*) mēģinājums aplūkot postmodernisma poētiku no cita viedokļa, nekā to bija darījis B. Makheils, vainagojies ar vērā ņemamu veiksmi un kļuvis par klasisku pētījumu attiecīgajā jomā. Atšķirībā no amerikāņu kritiķa L. Hatčenai izdevies saglabāt līdzsvaru starp teorētiskā un praktiskā diskursa analīzi, pievēršot pietiekami daudz uzmanības gan postmodernās filozofijas un literatūrkritikas pārstāvjiem, gan postmodernajiem rakstniekiem. Var apgalvot, ka L. Hatčena nodibinājusi noteiktu literatūras pētniecības stilu, pēc kura postmoderno literāro darbu analīze ir cieši saistīta ar poststrukturālisma pārstāvju teoriju aplūkošanu. Poststrukturālistu uzskatu vispārinājums Viktora Ivbuļa izklāstā skaidri norāda uz ciešu saiti starp Rolāna Barta, kā arī Žaka Deridā un Mišela Fuko teorijām un postmoderno māksliniecisko praksi:

“...60. gadu beigās Francijā sabruka strukturālisms kā sistēma un no materiāliem, kuri izrādījās vēlreiz izmantojami, Fuko, Barts, Deridā un citi metās būvēt jaunu ēku, iesākdami ar jumtu un cenzdamies pierādīt, ka pamats – matērija vai gars – nav obligāti.

No strukturālistiem, precīzāk – no valodnieka Ferdināna de Sosīra, poststrukturālisti pārņēma triādi: zīme – apzīmētājs – apzīmējamais. Tā kā, pēc viņu domām, valoda kalpo par pamatu cilvēka eksistencei pasaulē un mēs uztveram lietas un parādības konkrēti tikai tādēļ, ka tām ir nosaukumi, apkārtējā vide cilvēkam ir nepārtraukts teksts. Diskurss ir gan ierobežots, gan brīžiem arī ļoti plašs valodas aspekts – tiek runāts par vēsturisku, filozofisku, vēstījošu, kā arī Rietumu, Austrumu, balto, melno utt. diskursu.

Galvenā poststrukturālisma atšķirība no visām iepriekšējām teorijām ir tā, ka neviena zīme nav stabila, ka nepastāv nekādas neapstrīdamas likumsakarības – visu var pakļaut un jāpakļauj galējai filozofiskai skepsei” (*Ivbulis* 1995, 82.lpp.).

Teorētiskais un literārais postmodernisms ietekmējuši viens otru tādā mērā, ka tagad ir grūti runāt par vienu, neminot otru. Pēc L. Hatčenas uzskatiem, *“teorijas un prakses mijiedarbība postmodernismā ir raksturojuma kā sarežģīta kopīga reakcija pret kopējām provokācijām”* (*Hutcheon* 1988a, 14.lpp.). Par postmodernās poētikas “artikulācijas” vērtīgu piemēru viņa nosauc *“interesu sakrišanu starp [...] teorijas rakstīšanas pretrunīgo formu Liotāra darbā Le Differend (1983) un tādu romānu kā Pītera Akroida Hawksmoor”* (turpat).

Linda Hatčena definē postmodernismu kā *“pretrunīgu parādību, kas [...] gan iedibina, gan sagrauj koncepcijas, ko pati apstrīd”* (turpat, 3.lpp.). Tas ir *“noteikti vēsturisks un neizbēgami politisks”* fenomens, kas *“darbojas tajās sistēmās, ko pats mēģina sagraut”* (turpat, 4.lpp.). Turklāt postmodernisms rāda, ka visas mūsu sabiedrībā pieņemtās vērtības nav absolūtas: pieņemot *“cilvēka vēlēšanos radīt kārtību”*, tas uzsver, ka *“mūsu radītās kārtības ir vienkārši cilvēku konstrukti, nevis dabīgas vai dotas būtības”* (turpat, 42.lpp.). L. Hatčenas analīzes galvenā tēze ir postmodernisma paradoksālais raksturs, tā tendence iedragāt sistēmas, kurās tas darbojas.

L. Hatčena pati neformulē šo ideju, bet viņas hipotēze acīmredzami uzsver postmodernisma dekonstruējošo aspektu. Svarīgi aizpildīt šo “tukšo vietu” un beidzot definēt terminu “dekonstrukcija” postmodernisma literārās prakses kontekstā. Dažādos pētījumos diezgan bieži nākas lasīt, ka kāds rakstnieks dekonstruē noteiktu žanru vai literāro darbu, vai mītu utt. Interesanti, ka autori nepaskaidro, ko viņi grib teikt ar vārdu “dekonstrukcija” šajā nozīmē, it kā pieņemot, ka tas ir pats par sevi saprotams. Dekonstrukcija, tās oriģinālajā nozīmē, ir kritiska teksta lasīšana ar mērķi atrast tādus teksta elementus, kas ir pretrunā šī teksta nolūkam, citējot Barbaras Džonsonas (*Barbara Johnson*) teikto, *“dekonstruējošā lasīšana ir tāda veida lasīšana, kas analizē teksta kritiskās atšķirības pašam no sevis specifiku”* (*Johnson*, citēts pēc *Cuddon* 1999, 210.lpp.). Acīm redzams, ka sajaukt dekonstruējošu teksta lasīšanu ar dekonstruējošā teksta rakstīšanu ir nepieļaujama patvaļība. Dekonstrukcija kā kritiska lasīšana ir analīzes veids, ko radījis Žaks Deridā un ko viņš veiksmīgi lietojis, lai parādītu, ka valodas nozīme nav stabila un ka nav iespējams radīt teoriju bez tai pretrunīgiem elementiem, jo tā ir nepastāvīgās valodas raksturīga pazīme. Ž. Deridā dekonstruē tādas koncepcijas kā F. de Sosīra stabilā zīme, Zigmunda Freida zemapziņa, Rietumu filozofijā plaši pieņemtais viedoklis par runāšanas prioritāti pār rakstīšanu. Viņš secina, ka nozīme nav fiksēta apzīmējumā, jo tiek pastāvīgi atlikta bezgalīgā apzīmētāju spēlē, ka zemapziņas koncepcija balstās apzinātajā valodā, ka rakstīšana ir primāra, bet runāšana sekundāra. Šī veida kritiskā analīze ir līdzīga, bet nav līdzvērtīga postmoderno rakstnieku praktizētajai dekonstrukcijai. Tieši tādēļ ir svarīgi definēt dekonstrukciju literārā darba kontekstā. Postmodernā literārā teksta dekonstrukcija ir apzināta šī teksta ietvaros iepriekš radīto noteikumu vai principu pārkāpšana, kas var izpausties nepamatotā žanru vai stilistisko kodu maiņā, vispārpieņemta tēla vai simbola ekspluatācijā tam pretējā kontekstā, vēstījumā dotā solījuma nepildīšanā. Tādējādi ir skaidrs, ka atšķirībā no dekonstruktīvista teorētiķa, kurš meklē slepenas un neapzinātas pretrunas “pozitīvajā” tekstā, dekonstruktīvistis rakstnieks rada

atklāti pretrunīgu tekstu, kurā vēstījuma likumu pārkāpšana ir viens no mākslinieciskiem paņēmieniem.

Rezumējums

Postmodernā literatūra neatzīst vienu absolūtu viedokli vai patiesību, akcentējot plurālismu. Tā nepieņem metastāstījumus. Šai literatūrai ir acīmredzama tendence uzsvērt, ka precīzs realitātes atspoguļojums nav iespējams, ka teksts ir radīts no citiem tekstiem, nevis no autora oriģinālās ieceres, ka postmodernā darba jēgas producēšanā piedalās ne tikai (daži šeit teiktu “nevis”) autors, kas vispār ir miris, bet arī lasītājs. Šai literatūrai piemīt pašrefleksija un ontoloģiskā dominante, tajā sastopama daudzu reālajā dzīvē nesavienojamu pasaulu mijiedarbība, kā arī mākslīgu pasaulu konstruēšana. Tā deklarē, ka visas mūsu sabiedrībā pieņemtās vērtības nav absolūtas, bet ir cilvēku radītas konstrukcijas. Postmodernajai literatūrai piemīt nenoteiktība un paradoksālums, jo postmodernisti sagrauj gan pašu radītās, gan citu autoru koncepcijas. Šis paradoksālais raksturs izpaužas dažādu koncepciju, žanru, stilu vai iepriekšējo darbu dekonstrukcijā.

1.3. Attēlojuma problēma

Ir nepieciešams klasificēt postmodernās apokalipses īpatnības. Mākslas vēsturnieks Malkolms Buls (*Malcolm Bull*) piedāvā četrus teorētiskā diskursa pamatveidus, kuriem dažādā mērā piemīt gan eshatoloģiskie, gan teleoloģiskie elementi. Tie ir šādi: augstākais reliģiskais diskurss, augstākais sekulārais diskurss, populārais reliģiskais diskurss un populārais sekulārais diskurss. Pēdējā kategorija šķiet vispiemērotākā mūsu vajadzībām. Varētu pieņemt, ka postmodernā apokalipse ir populārā sekulārā apokaliptiskā diskursa paveids, kurš “*tiek “barots” ar kodolholokausta, ekoloģiskās katastrofas, seksuālās dekadences un sabiedrības sagraušanas tēliem, kuri iedvesmo mūsdienu reliģisko mileniārismu. Bet, atšķirībā no reliģiskā paveida, sekulārā apokalipse [...] parasti nav domāta individuālas garīgas transformācijas veikšanai. Tā var ietekmēt sabiedrības viedokli tādu politisko mērķu labā kā kodolatbrūņošanās vai vides aizsardzības noteikumi, tomēr lielākoties apokalipses valoda tiek lietota, lai vienkārši šokētu, satrauktu vai saniknotu. [...] Populārā sekulārā apokalipse gandrīz ir augstās reliģiskās eshatoloģijas inversija, retorika, kurā nolādētie svin paši savu nolādējumu*” (Bull 1995, 5.–6.lpp.).

Dažas nostādnes, kas attiecas uz pēdējo un, pēc Malkolma Bula domām, zemāko mūslaiku teorētiskā diskursa kategoriju, ir pieņemamas. Tomēr ne bez ierunām. Patiešām, apokaliptiskā diskursa izpausme postmodernajā literatūrā bieži ir pārpilna ar šokējošu tēlainību un detaļām, kuras satrauc un kaitina lasītāju, bet šo strīdīgo paņēmieni lietošana nav pašmērķis. Tā kā postmodernisms ir acīmredzami politisks, vienmēr saistīts ar diskursa varas atmaskošanu, vienlaikus atzīstot, ka tas nevar darboties ārpus totalizējošā diskursa, tas lieto visus iespējamus līdzekļus, lai ietekmētu sabiedrības viedokli, un apokaliptiski tēli ir viens no tiem. Lai daļēji attaisnotu Malkolmu Bulu, jāuzsver, ka viņš droši vien domā zinātniskās fantastikas romānus, nevis atzītus postmodernisma tekstus. Taču būtu nepareizi teikt, ka aukstā kara laikā radīto fantastisko romānu vairākums bija tikai tukšs stilistisks vingrinājums ar nolūku iedvest izsmalcinātajiem lasītājiem riebumu vai viņus apvainot, izdabājot lasītājiem ar neķītrām tieksmēm. Eshatoloģisko tēmu izplatīšanās masu kultūrā bija dabiska reakcija uz totālās iznīcināšanas draudiem. Tomēr tieši postmodernā literatūra, tādi darbi kā T. Pinčona “Gravitācijas varavīksne” vai G. Grasa “Žurka”, ir “apņēmusies” veikt dziļu un detalizētu izpēti, lai atklātu mūsu ļaunās situācijas pirmavotus, pamatīgi aplūkojot politiskās un kultūras prakses, kurās vērojamas modernās apokalipses izraisītās bailes. Tas, protams, nevarēja notikt bez pievēršanās populārajai kultūrai, jo viena no postmodernisma literatūras īpatnībām ir Leslija Fīdlera aplūkotā “*roba starp elitāro un populāro kultūru aizpildīšana*” (Hutcheon 1988a, 20.lpp.). Zinātniskās fantastikas pamatelementu lietojums nav obligāti jāuztver kā “sava nolādējuma svinēšana”; gluži otrādi – atainojot šīs baismās svinības, postmodernie rakstnieki bieži cenšas mūs piespiest domāt, kāpēc mēs atrodamies bezdibeņa malā. Piemēram, masu nāvēssoda izpildīšanas šķebīgais attēlojums Viljama Berouza (*William Burroughs*, 1914–1997) romānā “Kailās pusdienas” (*Naked Lunch*, 1959), kurā skaidri izteiktā erotika nav atdalāma no neiedomājamas vardarbības, pauž rakstnieka kritisko attieksmi pret nāvēssodu. Ārpuszemes zvērnīca viņa grāmatā “Nova ekspresis” (*Nova Express*, 1964), ļoti iespējams, var atgādināt par represīviem paņēmieniem, kurus atklāti izmanto totalitārie režīmi un kurus slepeni lieto arī tā saucamās liberālās demokrātijas. V. Berouza grāmatā tā ir ASV. Tādēļ precīzāk būtu apgalvot, ka populārais sekulārais apokaliptiskais diskurss ir postmodernās apokalipses sastāvdaļa, nevis tās pamats.

Postmodernās mākslas apokaliptiskais diskurss ir radies kā atbildes reakcija uz labi pazīstamām kataklizmām: Otro pasaules karu, holokaustu, Hirosimas bombardēšanu un balansēšanu uz kodolkara robežas starp divām lielvalstīm, pieaugošu ekoloģisko piesārņojumu un ekoloģiskās katastrofas draudiem. Literārajam un teorētiskajam diskursam bija nepieciešams atspoguļot biedējošo domu, ka saprātīgas būtnes var izmantot progresīvu

tehnoloģiju metodiska genocīda veikšanai un ir pat gatavas lietot savus zinātniskos sasniegumus, lai iznīcinātu visu pasauli. Šis atspoguļojums veido postmodernās apokalipses poētikas būtisku daļu. Šajā kontekstā terminu “poētika” definēsim šādi – “*atklāta, mainīga teorētiskā struktūra, pēc kuras tiek noteiktas mūsu kultūras zināšanas un mūsu kritiskās procedūras*” (Hutcheon 1988a, 14.lpp.).

Vispirms jāpievēršas kodolkaram (kā pasaules beigu īstenošanas efektīvākajam veidam) un dažām problēmām, ko tas ierosinājis postmodernisma teorētiķu un rakstnieku aprindās. Kādā veidā literārā tekstā atspoguļot kodolkara postu? Tas ir viens no galvenajiem jautājumiem šīs tēmas sakarā. Dziļāku problēmas izpratni sniedz izcilais franču filozofs Žaks Deridā rakstā “Nekādas apokalipses, ne tagad” (*No Apocalypse, Not Now*, 1984).

Valodas semantiskās sistēmas mūsdienu klasiskais modelis ietver vārdus vai zīmes un to referentus. Referents (*referent*) ir “*moderns termins, kas attiecas uz lietām, cik vien to nosauc [...] vārdi*” (Lyons 1968, 404.lpp.). Semantiskas attiecības starp vārdiem un to referentiem norāda uz eksistenci, kura var būt gan materiāla, gan “*mākslīga vai mītiska eksistence kādā diskursā*” (turpat). Zīme, pēc Ferdinanda de Sosīra (*Ferdinand de Saussure*, 1857–1913) domām, ir apzīmējamā (*signifié*) un apzīmētāja (*signifiant*) nedalāma vienotība, kurā apzīmētājs ir “*jēdziens, ko tā [zīme] atklāj*” un apzīmējamais ir “*līdzeklis, kas to izdara*” (Ivbulis 1995, 177.lpp.). F. de Sosīrs to ilustrē ar papīra lapas metaforu: vārda nozīme tiek pielīdzināta lapas priekšpusei un nozīmes izpaušme – mugurpusei. Šveiciešu lingvists kategoriski noraidīja referentu, apgalvojot, ka zīme iegūst nozīmi tikai tāpēc, ka tai ir vairakas attiecības ar citām zīmēm sistēmas ietvaros. Pati zīme nav tik svarīga kā tās atšķirība no citām zīmēm; valodas struktūra balstās uz šīm atšķirībām. Žaks Deridā šo koncepciju tālāk attīstījis, konstatējot, ka ne vien atšķirības, bet arī *différance* (jēdziens, kurš nozīmē gan atšķirību, gan atlikšanu) rod nozīmi. Termina *différance* ieviešana “*uzsver, ka nav galīgas un pilnīgas atbilstības starp apzīmētāju un apzīmējamo*” (Macey 2001, 99.lpp.). Zīme “*nav vienība ar divām pusēm, bet acumirklīga fiksēšana starp diviem kustīgiem slāņiem*” (Selden 1989, 71.lpp.).

Ž. Deridā uzsver, ka kodolkaram nav precedenta, nekas līdzīgs cilvēces vēsturē pagaidām nav noticis. Kā viņš pats raksta, “*kodolkonflikta šausmīgā realitāte var būt teksta vai diskursa apzīmētais referents un nevis reāls (tagadējs vai pagājis) referents*” (Derrida 1984b, 23.lpp.). Viņš uzskata, ka visbaismīgākais notikums kodolkara periodā ir kaut kas teiksmains vai pasakains (*fabulous*), daudzu realitātē nebalstītu izteikumu priekšmets.

Vēl viena svarīga lieta, kas norāda uz draudošās katastrofas unikalitāti, ir rakstītā materiāla liktenis pēc kodolkara. Ļoti iespējams, ka pēc pasaules izpostīšanas visa literatūra,

viss, ko cilvēce uzrakstījusi līdz tam brīdim, būs iznīcināts, milzīgs ugunsgrēks pārvērtīs to nederīgos pelnos. No mūsu “juridiski literārā arhīva”, kurš sakrājies daudzu gadsimtu laikā, paliks tikai pelnu slānis. Ja mēs pieņemsim hipotēzi, ka jebkāds referents eksistē tikai diskursa ietvaros, ka ārpus valodas nav nekāda ārējā referenta, tad varam secināt, ka literatūras, kura “*producē un glābj savu pašas referentu*”, hipotētiska iznīcināšana liecina par “*absolūtu pašiznīcināmību bez apokalipses, bez tās taisnības atklāsmes*” (turpat, 27.lpp.). Mēs varam interpretēt šo apgalvojumu kā žēlabas par literārā diskursa nestabilitāti un nedrošību, jo tas ir pilnīgi atkarīgs no materiālās nostiprināšanās kādā arhīvā. Kodolkara varbūtība padara šo arhīvu par atklāsmes nespējīgu; bet atklāsme ir jēdziena “apokalipse” integrāla daļa. Abstraktā semantiskā sistēma pazudīs, tiklīdz visi iepriekš minētie arhīvi sadegs ugunī, un tās atklāsmes “simboliskā kapacitāte” būs zaudēta uz mūžiem. Spriežot tādā garā, Ž. Deridā formulē slaveno secinājumu, kurš kļuvis ļoti populārs mūsdienu apokalipses pētnieku vidē. Franču filozofs postulē, ka “*kodolkarš ir jebkura diskursa vienīgais iespējamais referents*” (turpat, 28.lpp.). Izrādās, ka kodolkarš (visu ierakstu pilnīgas iznīcināšanas cēlonis) ir tas ārpus zīmju sistēmas referents, kuras eksistenci noliedza F. de Sosīrs. Šis notikums, kurš ir jebkāda diskursa pretmets un visas literatūras referents, ir nenosaucams; citiem vārdiem, kodolkaru un tam sekojošo pasaules iznīcināšanu nav iespējams attēlot diskursā tāpēc, ka tie atrodas ārpus tā un nepieder simboliskajai sistēmai. Ž. Deridā beidz savu eseju ar dzēlīgu prātošanu par kodolkara kūdītāju varbūtējo motivāciju. Tā kā simboliskā sistēma, kura varētu saglabāt informāciju par pēdējā kara pulkvežiem, vairs nepastāvēs, jo militārā kliķe iznīcinās juridiski literāro arhīvu kopā ar pasauli, tad šo karu nevar sākt, lai sasniegtu kādu augstu mērķi, kura vērtība pārsniegtu dzīves vērtību. Atmiņa par šo lielo upuri nesaglabāsies arhīvā. Šī ideja, kuras īstenošana prasīja pasaules sagraušanu, nebūs iemūžināta nekādā diskursā. Franču filozofs piebilst: “*Karš notiks nekā vārdā, tas būs tīrs vārds, “plikš” vārds. Tas būs pirmais un pēdējais karš, kurš norisinās vārda vārdā [...] Tās būs Beigas un paša vārda Atklāsme, Vārda Apokalipse*” (turpat, 31.lpp.).

Nemot vērā iepriekš minēto, ir būtiski atkārtot galveno jautājumu, uz kuru mēs cenšamies atrast atbildi. Kādā veidā var atspoguļot literatūrā šo “nenotikumu”, attēlot neattēlojamo? Literatūras kritiķis Braiens Makheils uzskata, ka postmodernā literatūra izstrādājusi dažas stratēģijas, ar kurām kodolapokalipse tiek pārvietota: “*Viena stratēģija iekļauj kodolholokausta pārvietošanu uz kādu citu apokaliptisku scenāriju, kādu citu globālu katastrofu jeb katastrofu ar milzīgu mērogu [...] cita iekļauj pārvietošanu uz tāliem laikiem un vietām. [...] Kodolapokalipsi var arī pārvietot uz fantastisku vidi [...] vai metaliteratūras vidi [...], kurā metaliterārais paņēmiens, kurš [...] atmasko teksta mākslīgo dabu, darbojas kā*

kodolapokalipses metafora. [...] Pastāv arī kodolapokalipses pārvietošana uz teksta valodu. Šeit pati valoda tiek saberzta pulverī, sakausēta, iznīcināta, pārveidota ne tikai kā metafora, kura atspoguļo kodoliznīcināšanu, kas uzbruka kultūrai, kuras sastāvdaļa ir tieši šī valoda, bet arī kā apokalipses metafora tekstā” (McHale 1992, 160.–161.lpp.). Pamatojot savu viedokli, B. Makheils apgalvo, ka bibliotēkas sadegšana Umberto Eko romānā “Rozes vārds” izriet no kodolapokalipses temporālās pārvietošanas uz viduslaikiem. Viņa domai, ka klostera grāmatu iznīcināšana paredz Ž. Deridā diskusiju par juridiski literārā arhīva smago, drūmo likteni (turpat, 162.lpp.), ir noteikts pamats.

Pāris vārdos jāpiemin cits romāns, kurš, pēc B. Makheila domām, ir metaliterārās pārvietošanas spilgts piemērs. Runa ir par Megijas Džī (*Maggie Gee*) “Degošo grāmatu” (*The Burning Book*, 1983). Diemžēl nav paskaidrots, kādā veidā šī romāna metaliterārais paņēmiens palīdz attēlot neattēlojamo referentu. Tomēr svarīgi atzīmēt, kā Megija Džī tiek galā ar šo uzdevumu. Viņas pieeju problēmai varam uzskatīt par mēģinājumu atrisināt dilemmu, kuru izvirzīja Ž. Deridā. Grāmatas dažas lappuses pārliecinoši attēlo arhīva iznīcināšanu. Šīs lappuses ir iekrāsotas pelēkā krāsā. Tā ir atsaukšanās uz pelniem, kuros pārvērtīsies visas zināšanu krātuves. Ieliekot šīs pelnu krāsas lappuses tekstā, rakstniece ne vien padara metaforu vieliski uztveramu (grāmata burtiski deg), bet arī piedāvā kodolkara pirmo un pēdējo simbolu: neeksistējošu Kazimira Maleviča pelēko kvadrātu, kurš ietver sevī visu cilvēces kultūru.

Jāmin vēl viens apokaliptisks motīvs – nacistu veiktais ebreju genocīds. Džonatans Bojarins aplūko holokaustu kā apokalipsi, kura jau notikusi. Šī traģēdija simbolizē noteiktas pasaules galu; tā bija pasaule, kuru attēloja modernitātes diskurss un kuru ļoti ilgi uzskatīja par vienīgo un nedalāmo pasauli. Osvencimas krāsnis iekūra “*apgaismības bērnu ugunskuru*” (Bojarin 1995, 43.lpp.); lieliskais projekts, kurš mēģināja atbrīvot cilvēci ar prāta varu, beidzas ar vienu no šausmīgākajiem noziegumiem vēsturē. Tādējādi daudzi no mums jūt, ka atrodas viņpus nāves: “*Nākotne bruka pati sevī, un tagad mēs esam vairāk nobažījušies par to, kas notika pirms mums, nekā par to, kas gaida mūs nākotnē*” (turpat, 44.lpp.). Šī ideja ir saistīta ar vēl vienu postmodernā diskursa problēmu – situāciju, kad jāataino pagātnes apokalipse, un eshatoloģija, kura vienmēr pievēršas nākotnei, tiek paradoksāli apgāzta. Šajā kontekstā mūsu uzdevums ir attēlot apokalipsi, kura pieder pagātnēi.

Braiens Makheils uzskata, ka holokausta attēlojuma problēma ir līdzīga problēmai, kuru sastop jebkurš, kam jāataino kodolkara pastardiena. Un tādēļ, viņaprāt, postmodernisma rakstnieki arī lieto pārvietošanas stratēģiju. Piemēram, ebreju genocīds D. M. Tomasa (*D.M. Thomas*) romānā “Baltā viesnīca” (*The White Hotel*, 1981) ir pārvietots fantastiskā vidē

(McHale 1992, 292.lpp). Diemžēl B. Makheils neattīsta domu tālāk, taču mēs varam piedāvāt interpretāciju, kādā veidā šis rakstnieks mēģina attēlot neattēlojamo. D. M. Tomasa romāns ir postmodernā apokaliptiskā diskursa paraugs. Tajā tiek aplūkota gan eshatoloģija, gan atklāsmes problēma. "Baltā viesnīca" stāsta par sievieti ar pravietiskām spējām, kura cieš no psihosomatiskām sāpēm. Pārdabiskā kārtā šīs sāpes norāda uz viņas nāvi Babij Jarā ebreju slaktiņa laikā, kā arī uz ebreju nācijas traģisko likteni. Zigmunds Freids interpretē viņas ciešanas no psihoanalīzes viedokļa un paredzami secina, ka viņa paciente grib atgriezties mātes klēpī (Thomas 1996, 129.lpp.). Izrādās, ka slavenais psihoanalītiķis kļūst par apokaliptisku viltus pravieti. Viņa diskursam, kurš pretendē uz cilvēka motivācijas universālu skaidrojumu, ko mēdz darīt visi metastāstījumi, neizdodas sniegt īsto atklāsmi. Būtu nepareizi teikt, ka D. M. Tomass pārvieto holokaustu. Gluži otrādi, viņš tam sniedz naturālistisku aprakstu, atzīstot, ka tā teksta daļa, kas veltīta Babij Jaram, ir pārņemta ar nelieliem grozījumiem no Anatolija Kuzņecova (Анатолій Кузнецов) dokumentālā darba "Babij Jars" (Бабуї Яр, 1970). D. M. Tomass parāda, ka tagad vienīgais iespējamais veids, kā attēlot apokaliptisku notikumu, ir pievienot savam tekstam kādu citu tekstu un atzīt plaģiātu. Ja apokalipse pieder vēsturei, kura vienmēr "tiek stāstīta", un pagātnei, kura "nekad nebūs pieejama tīrā veidā, bet vienmēr "attēlojumu" formā" (Selden 1989, 105.lpp.), tad vienīgā atklāsmē par to ir dokumentu sniegtās netiešās un tādēļ neuzticamās liecības. "Baltās viesnīcas" pēdējā daļa ir romāna eshatoloģiskā motīva loģisks nobeigums. Tā stāsta par ebreju imigrantu pirmo vilni Palestīnā. Tiklīdz mēs uzzinām, ka šie imigranti ir holokausta upuri, mēs saprotam, ka viņi ieradušies tūkstošgadu valstībā. Šī vieta paredzēta tiem, kuri izturēja dievišķo tiesu. Tas būtu perfekts atrisinājums: Pastardienas teoloģiskais diskurss prevalē pār citiem. Tomēr romāna uzbūve padodas Z. Freida teorijas pamatiem: "Dažas Freida koncepcijas ir faktiski īstenotas mākslīgajās struktūrās. Tēlu un situāciju atkārtošana norāda uz viņa atkārtošanas nepārvaramas tieksmes koncepciju" (Hutcheon 1988a, 175.lpp.). Šis paradokss ļauj secināt, ka postmodernā apokalipse ir ļoti nenoteikta parādība un ka tās atklāsmē nekad nav galīga. Tas liecina par to, ka pagātnes notikums, kuram ir piešķirts apokaliptisks statuss, var būt attēlots tikai citā attēlojumā.

Rezumējums

Postmodernā apokalipse ir sekulārais diskurss, kurš radies kā reakcija pret tādiem 20. gs. katastrofāliem notikumiem kā Otrais pasaules karš, holokausts, atombumbas sprādziens Hirosimā, aukstais karš un ekoloģiskās situācijas pasliktināšanās. Postmodernisma

apokaliptiskajos tekstos sastopama tā saucamā “attēlojuma problēma”, proti, cilvēka izraisītās apokalipses (sevišķi kodoliznīcināšanas) reprezentācijas dilemma. Pēc Žaka Deridā domām, kodolkarš, kuram nav precedenta, ir nenosaucams notikums, kas ir jebkura diskursa referents. Atrodoties ārpus simboliskās sistēmas, tas nevar tikt attēlots. Saskaņā ar Braiena Makheila teoriju postmodernie teksti atsaucas uz kodolapokalipsi un dažreiz arī uz holokaustu, izmantojot pārvietošanās stratēģijas, kad apokaliptiskais notikums tiek aizstāvēts ar kādu katastrofālu notikumu no pagātnes, ar fantastisku notikumu vai metaliteratūras paņēmieni. Postmodernisma rakstnieks vienmēr sastopas ar attēlojuma problēmu, un viņam pašam jāizlemj, kādā veidā to atrisināt. D. M. Tomasa romānā “Baltā viesnīca” problēma ar holokausta atainojumu tiek risināta ar atsaukšanos uz citu tekstu, tādējādi vēl tālāk pārvietojot šo notikumu un piedāvājot to kā attēlojumu attēlojumā.

1.4. Postmodernisma apokaliptiskais skatījums: simulācija, entropija, apokaliptiskais karnevāls, šizofrēniskā valoda

Simulakru iebrukumu, kuru pasludinājis franču filozofs Žans Bodrijārs (*Jean Baudrillard*, 1929–2007), varam interpretēt kā sabrūkošās realitātes draudīgu zīmi. Saskaņā ar Ulriha Kertnera (*Ulrich Körtner*) apokalipses definīciju tas ir “sabrūkušās realitātes atainojums” (*Körtner* 1995, 30.lpp.). Tātad simulāciju var attiecināt uz apokaliptiskām parādībām. Ž. Bodrijārs raksta par simulāciju šādi: “*Realitāte veidojas no miniaturizētām šūnām, no veidnēm un atmiņām, no pavēļu modeļiem – un tādā veidā tā var tikt reproducēta neskaitāmas reizes. [...] Realitāte vairs nav nekas vairāk kā operacionālais. Patiesi tā vairs nav realitāte, jo to neietin nekāda šķietamība. Tā ir hiperrealitāte, sintēzes produkts, radies no modeļu kombinācijām hipertelpā bez atmosfēras*” (*Bodrijārs* 2000, 8.lpp.). Simulācijas invāzija izpauž sevi kā “*visu referenču likvidācija – vēl sliktāk: to mākslīga augšāmcelsšanās zīmju sistēmās. [...] Runa ir par realitātes aizstāšanu ar realitātes zīmēm*” (turpat). Simulācijas un hipertelpas filozofiskos jēdzienus, kurus postulē Ž. Bodrijārs, var uzskatīt par postmodernās formulas “apokalipse tagad” drūmo pierādījumu. Ž. Bodrijārs sludina nevis pasaules galu, bet vienas no pasaulēm iznīcināšanu, kas atbilst postmodernisma ontoloģiskajai dominantei, kuru uzsver B. Makheils (t. i., kā postmodernismā sastopama daudzu pasaulu mijiedarbība). Viena no līdzās eksistējošām pasaulēm ir sabrukusi. No kurienes nāk šī pret dabiskā pavairošana? Atbilde jāmeklē informācijas un mediju tehnoloģijas pieaugošajā varā. Reālā, no taustāmiem objektiem sastāvošā pasaule kļuvusi neskaidra, pat spokaina televīzijas ekrāna nežēlīgās ietekmes dēļ. Simulētā pasaule draud izstumt reālo, un dažreiz šī

graujošā aktivitāte ir ārkārtīgi veiksmīga: fabricētā ontoloģija iegūst virsroku. Kāds notikums netiek uzskatīts par reālu, kamēr to neapliecina “*masu mediju izklaidēšanās kodi*” (Best and Kellner 2001, 74.lpp.). Zīmes, kuras spēlē to pašu referentu lomu, ir nobloķējušas pieeju reālam, tveramam referentam. Šie simulakri, (“*identiskās kopijas, kuru oriģināls neeksistē*” (Docker 1994, 118.lpp)) nav obligāti jāsaista tikai ar televīziju, kaut gan tā ir ideāla vide simulakru izplatīšanai. Simulakru uzbrukums liecina par vispārējām izmaiņām mūsu realitātes uztverē un attieksmē pret to. Ž. Bodrijārs piedāvā tādus simulēto objektu piemērus kā indiāņu rezervāti Savienotajās Valstīs vai Ramzesa mūmija, kura kļuvusi svarīgāka par vēsturisko personu. Visslavenākais piemērs ir Disnejlenda, kura ir “*te, lai slēptu, ka tā ir reālā valsts, ka visa īstā Amerika ir Disnejlenda*” (Bodrijārs 2000, 17.lpp.).

Apokalipse *tagad*. Tas notiek jau ilgu laiku un atklāsme par to nāk par vēlu, lai aizturētu simulācijas negantos plūdus. Talibi zināmā mērā cīnījās tieši pret hiperreālā invāziju. Viņi aizliedza televīziju, iznīcināja seno dievu simulakrus un izsludināja atgriešanos pie tīrā, autentiskā islāma. Bet likteņa ironijas dēļ visas viņu pūles rosināja vēl vienu hipertelpas radīšanu: Disnejlandas un Gulaga hibrīdu, kurā viduslaiku paražas pastāvēja blakus ultramodernajai kara tehnoloģijai.

Vai mums jāvaimanā par simulācijas izraisīto ontoloģisko nestabilitāti? Varbūt vajag priecāties un sagaidīt hiperreālā invāziju kā tūkstošgadu karalistes iestāšanos? Šķiet, ka ne viens, ne otrs risinājums šeit neder. Tomēr nedrīkst aizmirst, ka katru reizi, kad mēs skatāmies kādu televīzijas raidījumu, kurā tiek atainotas reālu cilvēku ciešanas un nāve, un uztveram to kā vēl vienu izklaidējošu šovu, mēs patiešām saņemam apokaliptisko atklāsmi par sabrukušo pasauli, kurai mēs visi piederam vismaz daļēji.

Simulācijas tēma ir izplatīta postmodernajā literatūrā. Šajā sakarā var minēt grāmatu, kurā ļoti daiļrunīgi atklāta simulācijas apokaliptiskā daba, izmantojot ļoti mazu mērogu: viena cilvēka apziņu. Tas ir Roberta Kūvera (*Robert Coover*) romāns “Universālā Beisbola Asociācija” (*The Universal Baseball Association*, 1968). Šajā baismīgajā, sirreālistiskajā romānā simulētā pasaule, kuru radījusi masu kultūra, galu galā izstumj realitāti. Beisbols šajā grāmatā ir spilgta spēles metafora. Spēle šeit nozīmē vidējā amerikāņa dzīvesveidu, simulāciju, kas kļuvusi par nepieciešamu vaļasprieku, palīdzot viņam atpūsties no stresa pilnās dzīves. Ar kauliņiem un izdomātu komandu arhīvu galvenais varonis simulē beisbola asociācijas spēles. Viss notiek kā paredzēts, līdz izdomātie beisbolisti sāk dzīvot patstāvīgi, viņu pasaule kļūst aizvien taustāmāka un reālāka, kamēr Henrija, galvenā varoņa, pasaule neatlaidīgi tuvojas apokalipsei. Romānā nobeigumā mēs redzam patiešām eshatoloģisku ainu:

no viena traka prāta ir radusies jauna civilizācija vesela, kas balstīta uz beisbolu, tai ir sava vēsture, filozofija un mitoloģija.

Vēl iespaidīgāk simulācijas tēma izpaužas kinomākslā. Piemēram, simulācijas apokaliptisko raksturu ļoti veiksmīgi parādījuši amerikāņu režisori brāļi Vačovski (*The Wachowski brothers*) triloģijā “Matrikss” (*The Matrix Trilogy*, 1999.–2003. g.). Viņu filmās hiperreālā telpa burtiski aizvietojuši reālo pasauli. Nezinošā cilvēce eksistē virtuālajā realitātē, kas perfekti simulē mums tuvu pasauli ar ļaužu pilnām ielām, ar lielveikaliem, debesskrāpjiem un citām modernā cilvēka dzīves neatņemamām sastāvdaļām. Bet īstenībā cilvēku civilizācija jau sen ir iznīcināta, neatkarību ieguvušajām mašīnām izmantojot cilvēkus kā enerģijas avotus, kamēr šīs “baterijas” no miesas un asinīm sapņo par mierīgu dzīvi un labi atalgotu darbu kādā pilsētā. Matriksa triloģijā sastopam Ž. Bodrijāra metaforiskās vīzijas burtisku realizāciju. Jau tagad ir skaidrs, ka ir pavisam viegli manipulēt cilvēkus ar simulācijas iespējām, ko rada kontrolētie masu mediji. Vačovsku filmās šī tēma ir attīstīta līdz loģiskajam, kaut gan fantastiskajam galam. Cilvēku augošā pakļāvība mākslīgi radītajai pasaulei var pakāpeniski pārvērsties tādā situācijā, kad viņi zaudēs gan brīvību, gan taustāmo pasauli, kļūstot parniecīgiem elementiem simulācijas procesā.

Brāļu Vačovsku filmā ļoti izteiksmīgi parādīts simulācijas apokaliptiskais raksturs. “Īstā realitāte” pazūd, to aizvieto šķietamā jeb virtuālā realitāte. Ir vērts atzīmēt, ka “Matriksā” attēlotās situācijas iedīgļi meklējami filozofiskajā argumentā par apziņas un realitātes attiecībām. Vispopulārāko formu šis arguments ieguvis Hilarija Patnema (*Hilary Putnam*) izklāstījumā ar nosaukumu “Smadzenes tvertnē” (*Brain in a Vat*). Viņš piedāvā šādu iespēju: iedomāsimies, ka ļaunais zinātnieks ievietojis mūsu smadzenes tvertnē ar īpašu dzīvības funkciju uzturošu šķidrumu, kā arī pievienojis pie smadzenēm elektrodus no aparāta, kas var tās stimulēt tādā veidā, lai mums šķistu, ka mēs esam ne tikai cilvēki ar ķermeni, bet arī, ka mēs redzam, jūtam un dzirdam apkārtējo pasauli. Tad mēs dzīvotu tik ilgi, cik ļaunais zinātnieks mums ļautu, nemaz nenojaušot, ka esam tikai smadzenes tvertnē (*Putnam 2004, 5.–6.lpp.*). Brāļi Vačovski piedāvā šī argumenta apokaliptisko realizāciju, kaut gan viņu filmā tiek izmantotas ne vien smadzenes, bet arī veseli cilvēku ķermeņi. Kriss Falzons (*Chris Falzon*) rakstā par “Matriksa” filozofiskajiem aspektiem arī norāda uz H. Patnema argumentu kā iespējamo amerikāņu režisoru iedvesmas avotu, saistot to ar Renē Dekarta (*René Descartes, 1596–1650*) skeptisko pozīciju par to “*ko mums šķiet mēs zinām uz mūsu pieredzes pamata*” (*Falzon 2006, 99.lpp.*).

Amerikāņu kultūras pētnieku Stīvena Best (*Steven Best*) un Duglasa Kelnera (*Douglas Kellner*) aprakstītais “postmodernais karš” (*postmodern war*) ir mazāk fantastisks piemērs

tam, kā var radīt hiperrealitāti un uztiept to kā patiesību. Viņi analizē pirmo amerikāņu kara kampaņu Irākā, tā dēvēto Liča karu (*Gulf war*). Pēc S. Besta un D. Kelnera domām, karš Persijas līcī, pateicoties kontrolētajiem medijiem, kā arī jaunajām kara tehnoloģijām, galvenokārt noticis hipertelpā. Vairākas televīzijas translācijas pārvērta to par masu izklaides šovu, atšķirības starp realitāti un patiesību tika izdzēstas, cilvēkam un tehnoloģijām saplūstot kopā (*Best and Kellner 2001, 72.lpp.*). Plašsaziņas līdzekļiem izdevies rādīt “tīra kara” simulāciju, ko televīzijas skatītāji varēja baudīt kā aizraujošu datorspēli. Tika akcentēta irākiešu militāro infrastruktūru iznīcināšana, ko amerikāņu karaspēks īstenoja ar ķirurģisku precizitāti. Kā rūgti secina Bests un Kelners, “*faktu, ka bumbas krita uz irākiešu civiliedzīvotājiem, sagraujot viņu mājas un sociālo infrastruktūru, noslēpa Nintendo spēlēm līdzīgi vizuālie efekti ...*” (turpat, 77.lpp.). Persijas līča kara atainojums amerikāņu medijos pārliecinoši pierādījis simulācijas varenību tādos ekstremālos apstākļos kā karš.

Modernās tehnoloģijas rada iespēju simulēt realitāti arvien precīzāk un ticamāk. Ž. Bodrijāra bažas par simulētās pasaules augošo spēku ar katru gadu kļūst aktuālākas, jo mēs redzam, kāda ir masu mediju ietekme uz jebkura cilvēka dzīvi, tikko viņš iekļaujas globālajā informācijas tīklā, kas fantastiskajā scenārijā var kļūt par šausmīgo matriksu. Tomēr nedrīkst aizmirst par tām briesmām, kas draud mūsu pasaulei kā iekārtotai sistēmai. Analizējot postmodernisma apokaliptiskos aspektus, nevar neminēt entropiju, kurai ir svarīga loma promocijas darbā apskatītajos tekstos.

Pastāv viedoklis, ka entropija ir “*vēl viens apokalipses tēls*” (*Waugh 1992, 345.lpp.*). Šo terminu humanitārās zinātnes aizguvušas no fizikas ar tādu sajūsmu un alkatību, ka tagad entropiju varam uzskatīt par literārā diskursa neatdalāmu daļu. Tas liecina par postmodernisma tendenci izdzēst robežas ne tikai starp dažādiem žanriem, bet arī starp tādām zināšanu jomām, kuras līdz šim tika uzskatītas par pretmetiem. Mēs varam pamatoti pareģot, ka 21. gs. dominējošā zinātne būs bioloģija un klonēšana kļūs par katra diskursa jauno centru, bet fundamentālās fizikas milzīgie sasniegumi, kuru dēļ cilvēce iekarojusi kosmosu un radījusi atombumbu, piešķir šai zinātnei ārkārtīgu autoritāti. Kas ir entropija? Vispirms aplūkosim sākotnējo definīciju, kura pārņemta no fizikas terminu vārdnīcas: entropija ir “*daudzums, kas raksturīgs sistēmas termodinamiskajam stāvoklim, kura nozīmīgums parasti attiecas drīzāk uz maiņām tās vērtībā nekā uz pašu vērtību. [...] Neatgriezeniskajam procesam (t. i., fiziskai sistēmai, kura ir atstāta savā vaļā un kurai atļauts izplatīt enerģiju tādā veidā, kā šī sistēma pati grib) sistēmas kopējā entropija paaugstināsies, un entropiju var uzskatīt, par enerģijas nepieejamības pakāpi [...]. Informācijas teorijā entropijas jēdziens ir aizgūts, lai apzīmētu mūsu zināšanās nenoteiktības pakāpi*” (*Thewlis 1979, 124.–125.lpp.*).

Jēdzienu “entropija” ieviesa vācu fiziķis Rūdolfs Juliuss Emanuels Klauziuss (*Rudolf Julius Emanuel Clausius*, 1822–1888), lai apzīmētu enerģijas nepieejamību noslēgtā termodinamiskā sistēmā. Jaunais termins parādījās 1865. g., kad viņš publicēja “*savu termodinamisko teoriju paplašināto versiju*” (Freese 1997, 96.lpp.). R. Klauziusa formulētais entropijas likums tika attiecināts uz Visumu kā uz milzīgu noslēgtu sistēmu. Slaveno “Visuma siltuma nāves” koncepciju formulēja cits vācu zinātnieks, Hermanis fon Helmholcs (*Hermann von Helmholtz*, 1821–1894), “*kad viņš aprakstīja pasaules pēdējo stāvokli, kurā tiek sasniegta maksimālā entropija, visa enerģija transformējas siltumā vienādā temperatūrā, un visi dabiskie procesi apstājas*” (turpat, 100.lpp.). Šai hipotēzei bija tālejošas filozofiskās un kultūras konsekvences. Otrais termodinamikas likums, pēc kura noslēgtas sistēmas entropija palielinās, ievietoja sekulāro apokalipsi jaunā plaknē, saviļņojot daudzus prātus. Pasaules gals vairs neatgādināja kosmisko traģēdiju, par ko lasījām Atklasmē. Tā vietā, lai pasaule pēkšņi ietu bojā ugunī vai ūdenī, vai kādā citā globālā katastrofā, radās iespēja, ka tā var vienkārši apstāties kā sabojājies dzinējs. Dabaszinātniskais Visuma gala pareģojums var izskatīties pat drausmīgāks nekā bibliskās eshatoloģiskās ainas. Latviešu fiziķis Edgars Siliņš (1927–1998) norāda: “*Ja entropijas pieaugums ir strikts likums, tad pasaules evolūcijai jābeidzas ar t. s. siltuma nāvi – pāreju uz visvarbūtīgāko Visuma stāvokli, t. i., uz kosmisko haosa stāvokli. Šīs statistiskās fizikas konsekvences bija dramatiski vēl apokaliptiskākas nekā Mikelandželo “Pastarā tiesa”*” (Siliņš 2002, 107.lpp.). Līdzīgu domu izteic Luisa Parkinsona Zamora (*Lois Parkinson Zamora*), rakstot par entropijas svarīgumu apokaliptiskajā diskursā: “*Uz entropijas likuma balstīta eshatoloģija ir vairāk pesimistiska nekā tradicionālā apokaliptiskā eshatoloģija, jo tradicionālās apokalipses antropomorfismu [...] aizvieto tīri fiziskās pasaules drūmais (bleak) mehānisms, kas neatgriezeniski zaudē enerģiju*” (Zamora 1989, 52.lpp.).

Termodinamikas otrais likums atstājis lielu iespaidu uz Rietumu literatūras attīstību. Par entropijas popularitāti amerikāņu literatūrā savā pētījumā rakstījis Zbigņevs Levickis (*Zbigniew Lewicki*). Pēc viņa domām, entropijas parādīšanās literārajā kontekstā kļuva iespējama, pateicoties tā vēsturiskajam traktējumam, ko devis amerikāņu vēsturnieks un žurnālists Henrijs Adamss (*Henry Adams*, 1838–1918): “*Entropija tika ieviesta literatūrā ar vēsturi, un īpaši ar Henrija Adamsa vēsturiskās attīstības teoriju*” (Lewicki 1984, 71.lpp.). H. Adamss piedāvāja divus principus, uz kuru pamata entropijas jēdziens kļuvis populārs amerikāņu literatūrā. Kā norāda Z. Levickis, H. Adamss izteica iespēju uzskatīt tā saucamo “sociālo enerģiju” par tādu pašu kā citas enerģijas un apgalvoja, ka sabiedrība sastāv no atsevišķām noslēgtām grupām, kas pakļaujas termodinamikas otrajam likumam (turpat, 72.lpp.). Izolētās sistēmas pakāpenisks sabrukums, par ko vēsta entropijas likums, zināmā

mērā bija attiecīgā perioda *zeitgeist*. Levickis min tādus darbus kā Čārlza Dikensa (*Charles Dickens*, 1812–1870) romāns “Aukstais nams” (*Bleak House*, 1853) un Hermaņa Melvila (*Herman Melville*, 1819–1891) novele “Skrīveris Bartlbijs” (*Bartleby the Scrivener*, 1853), kuros pamanāmas populārās entropijas interpretācijas, kaut gan paši autori maz zināja par topošo fizikas nozari. Abi darbi tika publicēti tikai trīs gadus pēc R. Klauziusa referāta, kurā viņš piedāvāja otrā likuma formulējumu, abos tiek attēlots sabiedrības un indivīda degradācijas process, kas atbilst laika garam. Pēc Z. Levicka domām, Bartlbija tēls ir spilgts piemērs tam, kā cilvēks pārvēršas noslēgtā sistēmā. Nabaga pārrakstītāja neizskaidrojams apstulbums, atteikšanās no darba pienākumiem, no jebkuras aktivitātes, viņa neizbēgamā nāve patiešām liecina par to, ka entropijas metafora piemērojama daiļliteratūrai, lai apzīmētu neatgriezeniskos procesus gan sabiedrībā, gan atsevišķā cilvēkā (turpat, 77.–79.lpp.).

Grūti pārvērtēt entropijas popularitāti 20. gs. amerikāņu literatūrā. Tonijs Teners (*Tony Tanner*) piedāvā veselu sarakstu; tajā iekļautie rakstnieki vai nu atklāti izmanto šo koncepciju savos darbos, vai pieskaras tai netieši. No viņa minētajiem autoriem var īpaši akcentēt Normanu Meileru (*Norman Mailer*), Solu Belovu (*Saul Bellow*, 1915–2005), Džonu Bartu, Viljamu Berouzu. Taču par neoficiālu entropijas postmoderno manifestu, bez šaubām, kļuvis Tomasa Pinčona stāsts ar identisku nosaukumu (*Entropy*, 1960). Šajā stāstā rakstnieks mērķtiecīgi un apzināti attiecina šo jēdzienu uz cilvēku attiecību sfēru. Stāsta sižets ir veidots uz divu sistēmu salīdzinājuma. Abas sistēmas atrodas vienā un tajā pašā namā. Vienu no tām pārstāv dzīvoklis otrajā stāvā, kuru saimnieks ar izteiksmīgo vārdu Kalisto pārvērtis noslēgtā siltumnīcā. Tajā viņš kopā ar sievu cer glābties no siltuma nāves, kas, spriežot pēc temperatūras aiz loga, kura nav mainījies jau trešo dienu, drīz iestāsies. Pirmajā stāvā norit ļoti trokšņainas svinības, kuru gaitā piedzērušies viesi rada vēl lielāku haosu. Taču entropijas briesmas tur nepiepildās, jo pirmais stāvs ir atklāta sistēma: viesi nāk un iet prom, pakāpeniski iestājas noteikta kārtība. Bet noslēgtajā sistēmā, par kādu tapis otrais stāvs, jūtams, ka apokalipses iestāšanās brīdis ir pavisam tuvu. Kalisto neizdodas nodot siltumu mirstošam putnam, kas simbolizē siltuma transformācijas neiespējamību (sk. *Pynchon* 1985). Nākamie T. Pinčona darbi, kā redzēsīm, atkal interpretēs entropijas tēmu.

Postmodernajai literatūrai ir raksturīga gan interese par dabas zinātnēm, gan dabas zinātnes jēdzienu ekstrapolācija. Bieži vien tur sastopam arī jauno tehnoloģiju atainojumu. Ne velti Braiens Makheils raksta, ka zinātniskā fantastika ir postmodernisma “*nekanonizētais dubultnieks*” (*McHale* 1987, 59.lpp.). Kaut arī dabas zinātņu pārstāvji var protestēt pret to, kādā veidā zinātniskās koncepcijas kļūst par literāro darbu metaforām, pats fakts, ka zinātne un tehnoloģijas kļuvušas par postmodernisma rakstību jauno tēlu avotu, daiļrunīgi liecina par

mūsdienu sabiedrības pieaugošo atkarību no tehnoloģiskā progresa augļiem, kas bieži vien slēpj sevī nenoliedzamas briesmas.

Daiļliteratūrā jēdzienu “entropija” reti lieto tā zinātniskajā nozīmē. Cilvēki ar humanitāro izglītību lieto šo vārdu ļoti plašā nozīmē: “*Enerģijas, kas kustas haotiski noslēgtā sistēmā, augoša nesakārtotība, kura ved līdz pilnam inertumam*” (Tanner 1971, 141.lpp.). Mūsu Visums, kurš lemts bojāejai no “siltuma nāves”, ir tādas sistēmas visbanālākais piemērs. Šis uzsvars uz entropijas izraisīto homogenitāti atbilst eshatoloģijas galvenajai interesei, draudošajam pasaules galam. Bet kādēļ mēs uzskatām entropiju par postmodernās apokalipses sastāvdaļu? Kāds ir sakars starp postmodernismu un entropiju? Būtu nepareizi apgalvot, ka postmodernajam diskursam ir entropijas īpašības tāpēc, ka tas neatzīst nekādas hierarhijas, sajauc zemos un augstos žanrus un tādējādi izraisa neatgriezenisku nesakārtotību un haosu. Gluži otrādi, postmodernās stratēģijas tiek izmantotas, lai parādītu jebkādas noslēgtas, perfekti strukturētas sistēmas tendenci uz entropiju. Šādas sistēmas ir pakļautas briesmām tieši sava nevainojamā, izolētā stāvokļa dēļ. Dažreiz kāda diskursīva telpa var kļūt par veselās izdomātas pasaules pamatu. Šo pasauli var radīt atbilstoši stingriem, šķietami nelokāmiem noteikumiem. Postmodernie rakstnieki atklāj ikvienas tādas sistēmas ievainojamību, paātrinot šajā pasaulē entropijas procesu, kas beidzas ar apokaliptisku iznīcināšanu. Kā kļūs skaidrs no promocijas darbā aplūkoto tekstu analīzes, īpaši, kad pievērsīsimies V. Sorokina daiļradei, postmodernajā literatūrā par iznīcinošu, haosu izraisošu faktoru var kļūt karnevāliskais diskurss, ja tas tiek ieviests minētās sistēmas vidē, sagraujot tās noteikumus. Karnevāls postmodernajā literatūrā nav identisks karnevālam, par kuru rakstījis izcilais krievu kultūrteorētiķis un literatūrzinātnieks Mihails Bahtins (*Михаил Бахтин*, 1895–1975), analizējot Fransuā Rablē (*François Rabelais*, ap 1493–1553) darbus. Kaut gan karnevāla elementi ir diezgan izplatīti postmodernajos tekstos, ir pamanāmas noteiktas atšķirības.

Vispirms jāprecizē, kas ir karnevāls un kādā veidā tas ir saistīts ar postmodernismu. Pateicoties dziļai analīzei, kuru veicis M. Bahtins, jēdziens “karnevāls” tagad nozīmē ne tikai dažādas svinības pirms lielā gavēņa, kuras bija īpaši populāras viduslaiku Eiropā, bet arī veselu kulturālu kompleksu, kurš parādījies kā šo svinību iznākums. Karnevāls ir heterogēna, divdomīga, nenoteikta estētiska parādība, kas atspoguļo īpašu pasaules uzskatu. Tautas māksla, kuru praktizēja masu svētkos, nepakļāvās oficiālās reliģiskās kultūras stingrajiem ierobežojumiem. Tā bija līdzīga greizajam spogulim, kurš pārveidoja svinīgus un dievbijīgus rituālus par nejēdzīgu māžošanos. Karnevāls nebija atdalāms no dzīves; tam nepiemita skatuves un rampas formālā izolācija. Tas pauda pagaidu atbrīvošanos no dominējošās

taisnības un ideoloģijas, no unificēta viedokļa, kā arī no augšas uzspiestām normu hierarhijām (Бахтин 1990, 15.lpp.).

Ļoti svarīgi akcentēt karnevālam piemītošo inversijas loģiku. Tirgus laukuma māksla piespiež augšu un apakšu, augsto un zemo, seju un dibenu mainīties vietām. Materiālā ķermeņa apakšdaļa, tas ir, vēders, dzimumorgāni, izvadorgāni un to produkcija, tiek sevišķi uzsvērti. Oficiālā kultūra ir karnevalizēta, kad to iegremdē šajā ķermeņa apakšdaļā un pārklāj ar tautas groteskā ķermeņa būtību. Tomēr, pēc M. Bahtina domām, karnevāla ķermeņa ietekme nav līdzvērtīga tīram noliegunam tāpēc, ka tas arī atjauno un pat atdzīvina savas nīrgāšanās objektu (Бахтин 1990, 16.lpp.). Kopumā karnevāla smiekli ir ambivalenti, tie vienlaikus noliedz un apstiprina, nogalina un liek atdzimt. Šī īpašība padara karnevālu par postmodernismam līdzīgu parādību, jo viena no postmodernisma spilgtākajām pazīmēm ir šī pretrunīgā tendence apstiprināt un noliegt, par kuru daudz rakstījusi Linda Hatčena (sk. Hutcheon 1988a). Cits kritiķis, Braiens Makheils, uzsver, ka postmodernismu var uzskatīt par mūsdienu karnevāla iemiesojumu: *“Karnevalizēta literatūra ir heterogēna un kļiedzoši “nepiedienīga”, savīdama dažādus stilus un reģistrus. Oficiālie žanri ir tipiski unitāri, [...] projicējot vienu vienīgu izdomātu pasauli, bet karnevalizēta literatūra pārtrauj teksta ontoloģisko horizontu ar izmantoto žanru vairākumu. [...] Tai ir raksturīga stilistiska heteroglosija un rekursīva struktūra, īpatnības, kuras mēs jau sastapām postmodernajā literatūrā”* (McHale 1989, 172.lpp.). B. Makheils apgalvo, ka saiknes starp mūsdienu romānu un pirmatnējām karnevāla praksēm kļuvušas diezgan trauslas un oriģinālais karnevāls pazudis. Postmodernā literatūra *“kompensē šo zaudējumu, iekļaujot karnevālu vai tā surogātu projicētas pasaules līmenī”* (turpat, 174.lpp.).

Karnevāla piedāvātājā pasaulē mūsu ierastās pasaules likumi nedarbojas. Tā ir kājām gaisā apgriezta jeb ačgārņa pasaule. M. Bahtins raksta: *“Uz karnevāla laiku tiek atcelti likumi, liegumi un ierobežojumi, kas nosaka parastās, ārpus karnevāla ritējušās dzīves struktūru un kārtību: visupirms tiek atcelta hierarhiskā struktūra un visas ar to saistītās baiļu, bijāšanas, pietātes, etiķetes u. tml. formas, proti, viss, ko nosaka cilvēku sociālā hierarhija un jebkāda cita (arī vecuma starpības izraisītā) nevienlīdzība”* (Bahtins 1991, 46.lpp.). Ačgārnās pasaules izpausmes populārajā kultūrā, kā arī literatūrā pārsteidz ar daudzveidību un izteiksmību. Īpaši iespaidīgi, pat aizraujoši, karnevāliskais pasaules uzskats izpaužas 16.–18. gs. Eiropas valstīs izplatītajās tautas gravīrās, kurās tiek atainotas ikdienišķas parādības ar vienu svarīgu atšķirību – varas attiecību hierarhija ir radikāli apvērsta.³ Šajās gravīrās,

³ Šī veida gravīras ir sīki analizētas Deivida Kuncles (David Kunzle) rakstā *World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type* (1978).

piemēram, var redzēt, kā ēzēlis skubina ar pātagu savu saimnieku, vērsis sadala miesnieka kautķermeni, bērns baro māti ar karoti, aitas ēd vilku, un cita veida hierarhiskos pārkāpumus. Kopumā šie attēli izveido veselu paralēlu pasauli, kur pazemotie un bezpalīdzīgie beidzot svin triumfu par saviem apspiedējiem. Karnevāliskā inversija ir visvienkāršākais, bet arī visefektīvākais veids, kā tiek pārvarēti oficiālās kultūras un stingri iekārtotās dzīves žņaugi. Nav pārsteigums, ka līdzīga lomu maiņa ir bieži sastopama tieši postmodernajā literatūrā, kas atdzīvina pagātnē aizgājušā tautas karnevāla elementus, tostarp arī ačgārno pasauli. Piemēram, jau minētajā Milorada Paviča romānā “Hazāru vārdnīca” velns ļoti veiksmīgi nodarbojas ar svētbilžu un reliģisku fresku gleznošanu, kas pilnīgi neatbilst ierastajam priekšstatam par velna aktivitātēm, turklāt pats erceņģelis Gabriels apsveic viņa iniciatīvu. Vēl radikālāks karnevāliskās inversijas piemērs ir īsa epizode Viljama Berouza romānā “Kailās pusdienas”, kurā kāds cirka aktieris ir iemācījis savu dibenu runāt, lai izdabātu publikai. Taču runāt spējīgais dibens vairs negrib pakļauties saimniekam, tas sāk pļāpāt patstāvīgi un, kad tam izaug zobi, barojas autonomi. Aktieris mēģina cīnīties ar sadumpojušos ķermeņa daļu, bet zaudē šajā konfliktā – viņam pilnīgi aizveras mute, un pakāpeniski atrofē visa galva, izņemot acis (*Burroughs* 120.–121.lpp.). Dibens burtiski aizvieto galvu, īstenojot klasisko karnevālisko inversiju.

Tomēr jāuzsver, ka postmodernismā karnevāls pārdzīvo ievērojamas pārmaiņas; mēs varam teikt, ka tas tiek modificēts saskaņā ar 20. gs. drūmo mantojumu. M. Bahtins uzskatīja, ka karnevāls bija ne tikai oficiālās kultūras parodiskais dubultnieks, bet arī reakcija uz tajā laikā izplatītām eshatoloģiskām bailēm. F. Rablē “Gargantijas un Pantagriela” otrajā grāmatā karnevalizē vispārējo apokaliptisko noskaņojumu, kurš sekoja stihisko nelaimju virknei, kas bija piemeklējušas Franciju 1532. gadā. Sausums ir asociēts ar neremdināmām slāpēm, ko izraisa sāls dēmons Pentagriels, tautas teātra personāžs, kura tēlu F. Rablē aizguva un veiksmīgi transformēja par Pantagrielu. No Badebekas dzemdes pirms Pantagriela dzimšanas iznāk ar sāli apkrauta mūļu karavāna (*Rabelais* 1999, 160.lpp.). Katastrofa kļūst nekaitīga, šajā epizodē ķermeņa apakšdaļa it kā samazina sausuma postošo mērogu. Kad eshatoloģija saskaras ar materiālo ķermeņa apakšdaļu, apokaliptiskais ugunsurs ir pārvērts karnevāla atjaunojošos uguņos un kosmiskās šausmas kļūst par smieklīgu briesmoni (*Бахтин* 1990, 370.–371.lpp.). M. Bahtins apgalvo, ka karnevāls liecina par zelta laikmeta, brīvības un pārpilnības utopiskās karalistes iestāšanos. Viņš pastāvīgi pievērš uzmanību tautas karnevāla utopiskajam raksturam, jo tas svin nākotnes uzvaru pār pagātņi, kā arī jaunā uzvaru pār veco. Vecā pasaule ir apglabāta; tā nokrīt materiālā ķermeņa apakšdaļā, lai pēc tam atdzimtu.

Karnevāla utopijas simbols ir grūsna nāve. Pasaules nāve ir priecīgs notikums, jo tā nav atdalāma no tās atdzimšanas.

Tieši šo optimistisko nostāju apstrīd daži mūsdienu literatūras un kultūras pētnieki. Piemēram, sakarā ar M. Bahtina teoretizētās karnevāla koncepcijas utopisko raksturu Galins Tihanovs (*Galina Tihanova*) norāda: “*Bahtina karnevāla optimistiskajā versijā negatīvisms un nāve tiek noliegtas. Tās tiek nodibinātas tikai kā novācamī (sublatable) momenti cilvēku nemirstībā; bet atteikums atzīt sāpes, negatīvismu un nāvi kā cilvēka stāvokļa nereducējamus elementus ir līdzīgs atteikumam patiesi atzīt citādību (alterity), kuras rašanās procesā piedalās minētie elementi*” (Tihanov 2002, 30.lpp.). Postmodernajā literatūrā bieži ir sastopams cits karnevāla veids. Dažādos postmodernajos romānos vērojams nevis utopiskais, bet antiutopiskais jeb apokaliptiskais karnevāls, kurā groteska līksmošanās ir pilnīgas iznīcināšanas zīme. Postmodernā attieksme, kura ir pamatota ar vispārīgu ontoloģisku nenoteiktību, ir pretrunīga un divpusēja. Postmodernists nevar pārliecinoši teikt, ka pasaule beigsies tāpēc, ka jēdziens “pasaule” ir nenoteikts un problemātisks postmodernisma diskursā. Vienas no visām pasaulēm iznīcināšana neparedz nekādu atdzimšanu. Gintera Grasa apokaliptiskā fantāzija romānā “Žurka” ir daiļrunīgs pierādījums. Zeme, kura parādās žurkas atklāsmē, nekad neatdzims. Kodolkara referents, par kuru rakstīja Žaks Deridā (*Derrida* 1984b), kā arī 2. pasaules kara šausmas atņēma postmodernajam karnevālam tā auglības spēju. Karnevāla apokaliptiskā daba ir spilgti attēlota krievu rakstnieka Vladimira Sorokina darbos. Absurdos asiņainos rituālus, kas sagrauj socreālisma varas ilūziju viņa stāstos, var uztvert kā apokaliptiskā karnevāla intermēdijas. M. Bahtins uzsver klasiskā ķermeņa pabeigtību, kas ir sadrumstalotā karnevāla groteskā ķermeņa pretmets. Socreālisma romāna personāžiem ir tieši šis klasiskais, pabeigtais ķermenis. Bet, tiklīdz noslēgtās estētiskās sistēmas entropija sasniedz noteiktu līmeni, viņu tīrie, neskartie ķermeņi piepeši tiek transformēti groteskos ķermeņos, kuri tiek izvaroti, sakropļoti, kā arī notriepti ar to funkciju galaproduktiem.

Tā kā postmodernisms nepretendē uz absolūtu taisnību un dod priekšroku jautājumiem, nevis atbildēm, un neatrodas ārpus tā pētījuma objekta, kādu atklāsmi mēs varam no tā iegūt? Cik pareizi tagad būtu runāt par atklāsmi, kuras klasiskā definīcija norāda, ka tā ir “*tiešais paziņojums, kuru dievišķā būtne sūta cilvēkiem un kas ir saistīts ar šīs būtnes eksistenci, īpašībām vai vēlējumumu vai dod kādu citu svarīgu informāciju*” (Mautner 2000, 483.lpp.). Postmoderno tekstu interpretatoriem ir milzu grūtības: dievišķā būtne, kurai jāpaziņo viņiem par savu gribu, teoloģiskais autors, kuru iepriekš uzskatīja par teksta radītāju, ir miris. Nozīmes augstākā instance, kura varētu remdēt mūsu slāpes pēc transcendentālās

realitātes vīzijas, vairs nepastāv. Tā kā postmodernajam diskursam piemīt paradoksālums un pretrunība, tas nevar atteikties no atklāsmes privilēģijas; bet, ļoti labi zinot, ka šīs slēptās taisnības atklāšana nevar balstīties uz atklāsmes klasisko jēdzienu (tāpēc, ka vispār nav neapstrīdamas taisnības, kuru atklāt), Daiļliteratūrā postmodernie teksti var atrisināt šo problēmu, dodot mums šizofrēniskā valodā iešifrētas atklāsmes. Ironiskais paņēmieni, kurš ietver noslēpumainu zināšanu atklāšanu valodā, kuru mēs nevaram saprast, ir uzskatāms par postmodernās apokalipses svarīgu aspektu.

Postmodernā diskursa un šizofrēniskās valodas saistību postulējis amerikāņu kritiķis un filozofs Fredriks Džeimisons (*Fredric Jameson*). Viņa viedoklis ir pamatots ar Žaka Lakāna (*Jacques Lacan*, 1901–1981) teoriju, kurā šizofrēnija ir “*apzīmējošas ķēdes sabrukums jeb sabrukums apzīmētāju sakabinātajās sintagmātiskajās sērijās, kuras veido izteicienu jeb nozīmi*” (*Jameson* 1991, 26.lpp.). F. Džeimisons apvieno savu hipotēzi par psihisko slimību ar apgalvojumu, ka postmoderno mākslu ietekmē lietiskošanas spēks, kurš iekļūst strukturālisma zīmē un “*atbrīvo apzīmētāju no apzīmējamā vai no jēgas*”, tādējādi mūsu priekšā ir “*tīru vai burtisku apzīmētāju spēle*”, kura “*ģenerē tekstualitātes jauno veidu*” (*Jameson* 1992, 333.lpp.). Pēc F. Džeimisona domām, zīmes sadalīšana ir šī lingvistiskā jēdziena otrais piedzīvojums; pirmo satraukumu zīme ir pārdzīvojusi, kad zaudēja referentu, par to jau stāstīja Ferdinands de Sosīrs. Pārfrāzēsim amerikāņu filozofa hipotēzi šādi: šizofrēniskā valoda rodas pēc satura plāksnes anulēšanas, kad koncepciju starpību ķēde, kura ir nepieciešama jēdzīga diskursa producēšanai, tika sarauta. Šizofrēniskās valodas gadījumā apzīmētājam nav pat acumirkliņa kontakta ar apzīmējamo, kas ļautu vismaz dot mājienu par vārda nozīmi. Perfekta šizofrēniskā valoda ļauj mums uztvert atšķirības tikai fonoloģiskajā līmenī. Tādējādi tā ievilina mūs it kā apzīmējošā sistēmā, kur mūs gaida nepatīkams pārsteigums, jo vienīgais, ko mēs tur varam izbaudīt, ir fonēmu nepārtraukta maiņa.

Jebkāds šizofrēniskās valodas traktējums būtu nepilnīgs bez atsaukšanās uz Žilu Delēzu (*Gilles Deleuze*, 1925–1995), kurš analizēja šo parādību no jēgas loģikas viedokļa. Ž. Delēza filozofiskā, ar daudzām oriģinālām metaforām ilustrētā pieeja ļauj mums ieraudzīt mehānismu, kurš transformē diskursu šizofrēniskā buldurēšanā. Šizofrēniskās valodas rašanās ir jēgas izzušanas sekas. Šeit jēga ir sarežģīta kategorija, kura ir jādefinē. Pēc Delēza domām, jēga vispirms ir tas, kas tiek izteikts, piemēram, ar teikuma palīdzību. Tā nevar eksistēt ārpus teikuma, kurš to izteic. Bet, no otras puses, tā nesaplūst ar pašu teikumu, tāpēc ka jēgai piemīt kaut kas objektīvs, kas ir atšķirīgs no šī teikuma. Otrkārt, Ž. Delēzs paskaidro, ka jēga ir atribūts lietai, kuru apzīmē teikums. Šis atribūts nekad nesajauksies ar fizisko objektu, jo tas ir notikums, kas atgadās ar šo objektu: “*Tas, ko mēs gribam teikt, kad izrunājam “augt”*”,

“samazināties”, “sārtot”, “zaļot”, “griezt”, “iegriezt sev” un tā tālāk, ir kaut kas pilnīgi atšķirīgs [no ķermeņu maisījuma]. Tie vairs nav lietas apstākļi, nav maisījumi ķermeņu dziļumā, bet bezķermeniskie notikumi uz virsmas, kuri ir šo maisījumu iznākums” (Deleuze 1993, 44.lpp.).

Ž. Delēzs piedāvā interesantu piemēru, kuru viņš aizguvis no franču rakstnieka un vēsturnieka Emīla Brejē (*Émile Bréhier*, 1876–1952), kas rakstījis, ka “*skalpelis, griežot cilvēka ādu, piešķir tai nevis jaunu kvalitāti, bet jaunu atribūtu, “būt sagrieztam”*. Šis atribūts neapzīmē nekādu reālu kvalitāti [...] gluži otrādi, to vienmēr izpauž darbības vārds, kurš nozīmē nevis esamību, bet esamības veidu. Šis esamības veids atrodas uz mainīties nespējīgās esamības robežas, uz tās virsmas” (citēts pēc Deleuze 1993, 43.lpp.). Ņemot to visu vērā, Ž. Delēzs izdara secinājumu, ka jēga ir robeža starp teikumiem un lietām; tā rodas uz virsmas. Bet šizofrēniskās valodas gadījumā šīs jēgas robežlīnija zūd un vārdi iebrūk fizisko ķermeņu dziļumos. Franču filozofs pauž šādu domu: kad kaut kas sāk runāt, viņš vai viņa nevar producēt savas runas jēgu vienlaikus ar runāšanas aktu. Jēga ir jau implicēta pirms tam, kad tiek izrunāts pirmais vārds. Taču jebkāda izteikuma jēgu var paskaidrot cits izteikums. Katru vārdu, kas apzīmē kādu objektu, var “nosaukt” cits objekts un šis objekts tādējādi noteiks vārda jēgu. Šo attīstību ķēdi var shematiski parādīt šādi: $n1$ attiecas uz $n2$, kas noteic $n1$ jēgu, $n2$ attiecas uz $n3$, kas noteic $n2$ jēgu – utt. (Delēz 1998, 50.lpp.). Šī formula izskatās kā Ferdinanda Sosīra vērtības filozofiskais ekvivalents. Mūžīgās atgriešanās paradokss ir pamatprincips semantiskajai sistēmai, kuras visi elementi ir savstarpēji saistīti.

Izdarījis šo secinājumu, Ž. Delēzs piedāvā savam lasītājam ļoti drosmīgu tēzi – bezjēdzība ierosina jēgas rašanos. Franču filozofs rada spilgtu bezjēdzīga elementa metaforu. Tas virzās caur apzīmējamo un apzīmētāju paralēlajām sērijām. Šis elements spēlē divas lomas vienlaicīgi, tas ir gan apzīmētājs, gan apzīmējamais; gan vārds, gan lieta, gan tukša vieta, gan lieks objekts. Apzīmētāju sērijā šis elements ir lieka vieta bez pasažiera, bet apzīmējamo sērijā tas parādās kā pasažieris bez vietas. Cirkulēdama abās sērijās, bezjēdzība īsteno tās komunikāciju (Delēz 1998, 102.lpp.). Pēc Delēza domām, jēga ir robeža starp fiziskajiem ķermeņiem un vārdiem. Bezjēdzība darbojas šajā robežlīnijā, padarot iespējamu jēgas producēšanu. Tomēr šizofrēniskās valodas gadījumā bezjēdzība nevis producē jēgu, bet sāk to “apriņ”, vārdi krīt ķermeņos un tiek sajaukti ar to efektiem. Gramatika, sintakse un artikulētas skaņas izgaist, teikumi pārveidojas tādā mērā, ka nekas nav palicis, izņemot līdzskaņu sakausējumu (turpat, 127., 129.lpp.). Delēzs uzskata, ka Luisa Kerola (*Lewis Carroll*, 1832–1898) humoristiskajās vārsnās var atrast daudz bezjēdzīgu vārdu, kas producē

jēgu, bet Antonēna Arto (*Antonin Atraud*, 1896–1948) darbos ir acīmredzama nokrišana šizofrēniskās valodas tumšajā stihijā.

Ž. Delēzs šādi uzsver A. Arto nozīmi: “*Mēs neatdotu pat vienu Antonēna Arto lapaspusi par visu Kerolu. Arto ir vienīgais, kas ir sasniedzis absolūtu dziļumu literatūrā, kas ir atklājis dzīvu ķermeni un šī ķermeņa briesmīgo valodu – izcietis to, pēc viņa paša vārdiem*” (Delēz 1998, 132.lpp.). Šizofrēnisko valodu var nosaukt par sekulāru runāšanu mēlēs jeb glosolāliju. Patiešām, šis termins tiek izmantots attiecībā uz Antonēna Arto daiļradi. Meģinot izskaidrot glosolālijas primāro nozīmi, mums jāizmanto teoloģiskā definīcija. Norādījumi par glosolāliju atrodami Bībelē, galvenokārt Vasarsvētku dienas aprakstā Apustuļu darbos (2:1–13) un Pāvila 1. vēstulē korintiešiem (14). Nozīmīgi, ka pirmajā gadījumā glosolālija attiecas uz brīnumainā kārtā iegūto spēju runāt tās valodas, kurus runātājs iepriekš nepārvaldīja. Mēļu dāvanu saņēma ap simt divdesmit cilvēku, kas bija pulcējušies Jeruzalemē, lai svinētu Vasarsvētkus. Runāšana mēlēs tika interpretēta kā “*Svētā Gara klātbūtnes pierādījums*” (Hayes 1996, 381.lpp.). Taču Svētā Pavīla sniegtā glosolālijas koncepcija mazliet atšķiras no Apustuļu darbos aprakstītās parādības. Viņš raksturo šo fenomenu kā “*necilvēcisku runāšanas formu, klausītājiem nesaprotamu, izņemot gadījumu, ja ir klāt kāds cilvēks, kam ir izskaidrošanas dāvana*” (turpat). Tieši otrā glosolālijas definīcija padara šo fenomenu līdzīgu šizofrēniskajai valodai Ž. Delēza traktējumā. Pāvila 1. vēstulē tiek runāts par “valodu”, kura vispār nav cilvēcei pazīstama valoda. Tas ir nesaprotams skaņu sajaukums, kas ne tikai liecina par Svētā Gara klātbūtni, bet var būt arī eshatoloģisks pareģojums, un tikai tie izredzētie, kuriem ir dāvana saprast šo necilvēciskās komunikācijas veidu, varētu to atšifrēt. Klasiskajā nozīmē glosolālija ir reliģiska parādība, kas joprojām ir aktuāla. Tā ir, piemēram, Vasarsvētku kustības rituālu neatņemama daļa.

Ņemot vērā nevis brīnumaino, bet tehnisko glosolālijas dabu, var teikt, ka kaut kas līdzīgs atrodams Antonēna Arto dzejā. Franču dzejnieka daiļrades pētnieks Adrians Morfē (*Adrian Morfee*) izmanto šo terminu, raksturojot viņa dzejā sastopamos visai neskaidros elementus: “*Glosolālija ir veids, kā pārsniegt vārdos izsakāmā robežas, un, var teikt, ka tam ir sakars tikpat ar Arto trakumu, kā ar viņa poētisko pilnbriedu [...] Arto glosolālija asociējas gan ar atgriešanos pie runāšanas, gan ar atbrīvošanos no valodas, tādējādi apvienojot vienā runāšanas aktā gan vārda dzimšanu, gan vārda miršanu – tā ir radīšana, kas neatstāj nekādas pēdas*” (Morfee 2005, 110.lpp.). A. Morfē traktējumā A. Arto glosolālija ir ambivalenta parādība, kur saduras divas pretrunīgas vēlmes – atbrīvoties no cilvēciskas valodas diktāta un sniegt kādu transcendentālu ziņu.

Ž. Delēzs tomēr dod priekšroku terminam “šizofrēniskā valoda”, jo savā nolūkā A. Arto ļoti atšķiras no pasīvajiem Svētā Gara dāvanas saņēmējiem. Viņš pats ir savas valodas demiurģs – nebaidīdamies ielūkoties neprāta bezdibenī, viņš nodzēš robežu starp ķermeņiem un teikumiem, atbrīvodamies no jēgas. Svarīgi atzīmēt, ka neievērojot šīs robežas dzēšanu, A. Arto dzejā šizofrēniskā valoda joprojām ir radošs spēks, tas ir mēģinājums paplašināt dzejnieka spējas, un bezjēdzības elementi nenodara nopietnu kaitējumu pašam darbam. Mēs nevaram teikt to pašu par V. Sorokina šizofrēniskās valodas izmantošanu, jo viņa postmodernajā praksē tā kļūst par pseidoglosolāliju. Bezcilvēcisko mēļu dāvana it kā sola atklāsmi, bet īstenībā aiz tukšām zīmēm, kas pārplūšina viņa tekstus, nekāda transcendentāla realitāte nepastāv. Krievu rakstnieka darbos šizofrēniskā valoda ir agresīva vide, kas izpilda tikai destruktīvas funkcijas.

Rezumējums

Apokaliptiskais postmodernais diskurss iekļauj šādus aspektus: simulācija, entropija, apokaliptiskais karnevāls, šizofrēniskā valoda. Simulācija ir mūsdienu globālajā pasaulē vērojams process, kurā pati realitāte tiek aizstāta ar realitātes zīmēm, kas atsaucas pašas uz sevi, jeb simulakriem. Vispārīgās informācijas laukuma rašanās, televīzija, internets u. c. veicina hiperrealitātes pārbīdīšanu priekšplānā. Itin bieži mākslīgi radīta hiperrealitāte tiek uztverta par patieso realitāti. Pasaules pakāpeniskā izsīkšana ir arī saistīta ar jēdzienu “entropija”, kas nozīmē slēgtu sistēmu enerģijas nepieejamības pakāpi. Mūsu Visums ir tādas sistēmas piemērs. Postmodernajā literatūrā par noslēgtu sistēmu var kļūt arī mākslīga literāra pasaule, kas tiek apdraudēta ar haosa pieaugumu. Par iznīcināšanas cēloni var arī kļūt karnevāla diskurss, kam postmodernajā literatūrā bieži ir destruktīvas funkcijas atšķirībā no M. Bahtina aprakstītā klasiskā karnevāla, kas apzīmē atgriešanos zelta laikmetā un eshatoloģisko baiļu pārvarēšanu. Šizofrēniskā valoda, kurā atšķirības eksistē tikai fonoloģiskajā līmenī, problematizē atklāsmes diskursu, jo komunikācija kļūst neiespējama jēgas zušanas dēļ. Pēc Ž. Delēza definīcijas, šī valoda liecina par robežu izdzēšanu starp ķermeņiem un teikumiem un neizbēgamu valodas iegremdēšanu ķermeņu dziļumos.

2. Apokaliptisko ideju attīstības īss apskats

2.1. Apokaliptiskā pasaules uzskata senie avoti

2.1.1. Mirčas Eliades “Mīts par mūžīgo atgriešanos”: cikliskais laiks un kosmogonijas atkārtojums *ad infinitum*

Dažādos laika uztveres veidus atspoguļoja mīti, kas cilvēces evolūcijas atšķirīgos posmos noderēja par apkārtējās pasaules skaidrošanas līdzekļiem. Šajā nodaļā īpaši akcentētas ar pasaules vai universa galu saistītu ideju izpausmes kultūrā un reliģijā, kā arī pazīstamu kultūras pētnieku uzskati par šo tēmu. Šeit lietotā pamattermina “apokaliptiskais” izpratnei jānorāda, ka mūsdienu kontekstā tā nozīme kļuvusi plašāka nekā senajos laikos, un tagad tas attiecas ne tikai uz Jāņa atklāsmes grāmatu, bet uz koncepcijām par galu un atklāsmi kopumā. Apokalipses kategorija neradās vienā dienā, tai ir ilga vēsture. Šīs nodaļas galvenais mērķis ir parādīt, kādā veidā idejas par pasaules galu izcēlušās senajos laikos un kādā veidā noritējusi to attīstība un transformācija caur laikmetiem, kā arī analizēt šo koncepciju izpausmi dažādās kultūrās. Galvenie teorētiskie avoti, ar kuru palīdzību tiks aplūkotas senās ticības par pasaules galu, ir Normana Kona (*Norman Cohn*), Mirčas Eliades (*Mircea Eliade*, 1907–1986) un Kristīnes Dimā-Rengo (*Christine Duma-Reungoat*) zinātniskie darbi, turklāt ne tikai mēģinot rezumēt viņu uzskatus par attiecīgo tēmu, bet arī piedāvājot kritiskus komentārus.

Pirms runāt par noteiktiem mītiem un kultūras kategorijām, ir vērts apskatīt Mirčas Eliades ieguldījumu vispārīgās laika izpratnes analīzes jomā. Nozīmīgajā pētījumā “Mīts par mūžīgo atgriešanos. Arhetipi un atkārtotāšanās” (*Le Mythe de l'eternel retour: archétypes et répétition*, 1949) rumāņu vēsturnieks un kultūras pētnieks Mirča Eliade izteic dažas būtiskas domas par to, kādā veidā senie arhetipi iedarbojas uz noteiktai primitīvai kultūrai piederošiem cilvēkiem. M. Eliade pievērš daudz uzmanības laika cikliskajai dabai. Šāda laika uztvere bija dziļi iesakņojusies senā cilvēka apziņā. Zinātnieks pastāvīgi akcentē pirmatnējo cilvēku dzīvi caurvijošo rituālu atkārtotāšanās funkciju. Dažviet viņš piemin tādu praksi kā “arhetipiskā žesta” atkārtotāšanās. Jebkāda mūsu pirmatnējo senču zīmīgā rīcība atkārtoja mītiskā laika prototipu. Šo rīcību veicot, viņi atcēla sekulāro laiku, atgriežoties mītiskajā laikā. Atkārtotāšanai bija milzīga nozīme. Piemēram, ar jaunas būves uzcelšanu saistītie rituāli atkārtoja dievišķās radīšanas aktu (*Eliade* 1995, 31.lpp.). Saskaņā ar dažiem austrumu mītiem pasaules radīšana kļuva iespējama pēc haosu pārstāvošā pirmatnējā briesmoņa sakāves (var pieminēt pūķi Vritru, kuru nogalinājis Indra, vai briesmoņu māti Tiamatu, kuru pārvarējis

dievs Marduks), jaunas struktūras izveidošanu piepildīja uz dieva radītāja varoņdarbiem norādošie simboli. Pirmo mietu nākamās būves vietā iedzina mītiskās čūskas galvā (turpat, 30.lpp.). Arī citi ar cilvēka dzīvi saistīti notikumi neapšaubāmi bija apveltīti ar simbolisku nozīmi. M. Eliade raksta, ka dažās senajās kultūrās, piemēram, precēšanās, bija debess un zemes savienošanās tēlojums, bet dzimumakts – lauka darbu reprezentācija. Masu orgijas esot palīdzējušas auglības spēkiem paātrināt labības augšanu. Jebkura apzināta rīcība cilvēces attīstības agrīnajos posmos bija sakrāla tajā nozīmē, ka tā atkārtoja kādu dievišķo arhetipu un tieši tādēļ tai bija liela nozīme un vērtība.

Seno cilvēku atkarība no gadalaikiem un gadskārtējas ražas bija pamats tam, ka jauno gadu uztvēra kā absolūtas atjaunošanās periodu, iepriekšējam posmam novecojot un izbeidzoties. Kosmogonijas simboli caurāda jaunā gada svētkus, kas sakrīta ar pavasara vai ziemas ekvinokciju. Pēc M. Eliades domām, šie svētki atkārtoja radīšanas aktu. Viens no šajā sakarā minētiem piemēriem ir babiloniešu svinības *akītu*, kas atkārtoja Marduka uzvaru pār jūras briesmoni Tiamatu: “Akītu *svētki ietver daudz dramatisku elementu, kuru mērķis ir pagājušā laika atcelšana, pirmatnējā haosa atjaunošana un kosmogoniskā akta atkārtošana* (turpat, 69.lpp.). Šo svētku rituāli satur noteiktus eshatoloģijas elementus, jo jaunās pasaules radīšana, kaut arī simboliska, prasa tagadējās pasaules iznīcināšanu. Tās izpausme ir pasaules reducēšana līdz haosa stāvoklim *akītu* festivāla gaitā. Dažādas radīšanas atjaunošanas svinības liecina par seno ciklisko laika izpratni, pēc kuras laika periodi mūžīgi atkārtojas, viens otru nomainot. Cilvēce, protams, bija šī globālā procesa sastāvdaļa. Šis uzskats ir svarīgs faktors, lai veidotu lielo mītu par pagaidu pasaules galu. Minētais mīts atspoguļoja seno atkārtošānās kategoriju kosmiskajā mērogā.

M. Eliade izceļ arī mēness fāžu mainīšanās svarīgumu apokaliptiskajā ticībā pasaules sabrukumam un tam sekojošai atjaunošanai. Cilvēce ir līdzīga dilstošam un augošam mēnesim. Tā arī pakāpeniski degradējas, līdz to iznīcina globāla katastrofa, bet pēc tam atkal atdzimst, parasti pateicoties kādam dzīvam palikušam svētam cilvēkam, jaunās cilvēces “mītiskajam sencim” (turpat, 93.lpp.). Tas viss tika iekļauts haldiešu mācībā par “Lielo Gadu”. Šī doktrīna labi ilustrē mūžīgās atgriešanās ideju. Tās piekritēji uzskatīja, ka Visums ir mūžīgs, bet katru Lielo Gadu tas tiek iznīcināts, lai rastos no jauna. Atkarībā no zvaigžņu pozīcijas par iznīcināšanas faktoru varēja kļūt gan plūdi, gan visaptverošs ugunsgrēks (turpat, 94.lpp.). Šādi mīti par kosmiskās drāmas atkārtošanos veido daudzu reliģiju pamatprincipus. Šajā sakarā var pieminēt hinduisma mācību par *jugām*, kuru aplūkosit vēlāk. Lai iegūtu realitāti un nozīmīgumu, jebkādam notikumam vajadzīgs *in illo tempore* (t. i., sensenajos laikos) noticis mītiskais prototips. Pasaules pagaidu iznīcināšana Lielā Gada laikā ir

nepieciešams priekšnoteikums tās atdzimšanai. Vecā, sabojātā pasaule tiek šķīstīta eshatoloģiskajā ugunī vai ūdenī un tiek atjaunota, lai atkal novecotu, tuvodamās nākamai iznīcībai.

Cikliskā laika koncepcijas pretpols ir jaunākais lineārā laika modelis, pēc kura laikam ir ne tikai sākums, bet arī beigas. Šī koncepcija bija sevišķi izplatīta senajos ebreju uzskatos un uzplauka kristīgajā mācībā par pasaules neatgriezenisko galu un pastardienu. M. Eliade attiecina šo modeli uz “mesiānisko” tradīciju. Šī tradīcija pārtrauc sakarus ar ciklisko laika izpratni, kā arī ar seno paraugaktu atkārtosanos, jo vēsture pati par sevi kļūst nozīmīga. Jūdu pravieši redzēja nevis arhetipisku, bet konkrētu notikumu nozīmi konkrētā laikā, tā kā caur šiem noteiktajiem notikumiem vēsture attīstījās pēc Dieva gribas. Jāņem vērā, ka viņu dievs atšķirībā no mezopotāmiešu vai indiešu dieviem izpaudās tieši ar notikumiem: *“Mesiānisma garīgajā līmenī vēsturei tiek izrādīta daudz sīkstāka pretestība nekā arhetipu un atkārtotās tradicionālajā līmenī; ja šeit no vēstures atteicās, ignorēja vai atcēla to Radīšanas periodiska atkārtojuma un laika periodiskas atjaunošanas veidā, tad pēc mesiāniskās koncepcijas vēsturi vajag paciest tāpēc, ka tā veic eshatoloģisko funkciju, bet to var izturēt vien zinot, ka reiz tā beigsies. Tādējādi vēsture tiek atcelta nevis apzinoties, ka dzīve ilgst mūžīgā tagadnē (kas sakrīt ar arhetipu atklāsmes atemporālo brīdi), un nevis ar periodiski atkārtojama rituāla starpniecību (piemēram, ar gada sākuma rītiem utt.) – tā tiek atcelta **nākotnē**. Radīšanas periodisks atjaunojums tiek aizstāts ar vienīgo atdzimšanu, kas notiks priekšāstāvošajā in illo tempore”*(turpat, 121.lpp.).

M. Eliade īpaši uzsver senajiem ebrejiem piemītošo ciešanu jēdzienu. Mūžīga ciešanu atkārtotās atņēma tām kādreizējo svarīgumu. Zinātnieks pareizi norāda, ka ciešanas var izturēt tikai tāpēc, ka tās reiz beigsies, bet visi par to atbildīgie tiks tiesāti un sodīti. Šīs idejas plaša pieņemšana raksturīga kristīgajā ticībā parusijai (Kristus otrreizējai atnākšanai) un pasaules galīgajai transformācijai, kuru tik spilgti attēlo Jāņa atklāsmes grāmata. Tā apstiprināja laika lineāro koncepciju kopā ar apokalipses jēdziena interpretēšanu, pēc kura tas ir radītās pasaules neatgriezeniskais gals atšķirībā no senajām ticībām pasaules pagaidu galam.

2.1.2. Cīņa starp haosu un kārtību

Iedziļinoties Normana Kona pētījumā, var secināt, ka apokaliptiskās ticības saknes meklējamas vienā no pasaules vecākajām binārajām opozīcijām: kosmos/haoss jeb kārtība/nekārtība. Pasaules gala eshatoloģiskās kategorijas izcelsme jāmeklē senajās

nostādņēs par kosmosu, kuram draud haosa iebrukums. Grāmatā “Kosmoss, haoss un nākamā pasaule” (*Cosmos, Chaos and the World to Come*, 1995) liela uzmanība tiek pievērsta tam, kādā veidā dažādas kultūras atspoguļo universālo antagonismu starp haosa un kosmosa pārstāvjiem. Apkopojot N. Kona pētījumā pausto, jāakcentē galvenie minētās mitoloģiskās koncepcijas aspekti:

- No pirmatnējā haosa tiek radīts kosmoss (t. i., saskaņā ar noteiktiem noteikumiem organizēta pasaule). Parasti haosu attēloja kā neierobežotu okeānu.
- Pastāv kāds kārtības princips, kādēļ radītā pasaule labi funkcionē. Šis princips atbilst visam, kas ir pareizs, taisns un paties.
- Pret kārtības principu uzstājas maldīguma princips, uz kuru balstās pirmatnējais haoss.
- Katram principam ir savi sekotāji. Tie metas kaujā, lai uz mūžu iedibinātu attiecīgo principu. Kauja parasti sākas, kad haosa pārstāvji, ko N. Kona dēvē par “haosa briesmoņiem” (*chaos monsters*), uzbrūk iekārtotajai pasaulei.
- Haosa spēki galu galā cieš sakāvi, bet viņu nākamā uzbrukuma briesmas paliek.

N. Kona aplūko dažus šim algoritmam atbilstošus mītus. Piemēram, ēģiptiešu mitoloģijā viņš atrod tādus principus kā *ma'at* un *isfet*: “Šo vārdu [ma'at] lietoja, lai apzīmētu visaptverošu kārtības principu, kas regulē katru eksistences aspektu. Visuma līdzsvars un tā elementu saliedētība, gadalaiku mija, debess ķermeņu kustības, saules ikdienišķais ceļš; cilvēku vidē priesteru piedienīgā reliģijas saistību un rituālu ievērošana, godīga izturēšanās, krietnums un taisnīgums privātās attiecībās – tas viss bija iekļauts ma'at” (Cohn 2001, 9.lpp.). Savukārt *isfet* “nozīmēja jebko, kas nesaskanēja ar pasaules pareizību ...” (turpat, 21.lpp.).

Saules dievs Ra un viņa uzticīgie sekotāji bija *ma'at* glabātāji. Patiesības principam katru dienu draudēja ļaunie haosa spēki, kuru iemiesojums bija milzīga čūska Apofiss (*Apophis*). Šis nezvērs bloķēja ceļu Ra laivai, neļaudams Saules dievam šķērsot horizonta līniju. Katru dienu dieviem bija jācīnās ar briesmoni, caurdurot to ar šķēpiem un sagraizot gabalos, lai nākamās dienas iestāšanās būtu iespējama. Tādējādi tika panākta *ma'at* pagaidu uzvara par *isfet*. Šo debess arhetipu nemitīgi atkārtoja ēģiptiešu priesteri, veidami ikdienas Apofisa nogalināšanu simboliski reprezentējošu liturģiju: “Šķiet, ka šīs liturģijas bija domātas kā maģijas veids ar mērķi iznīcināt Apofisu reiz par visām reizēm” (turpat, 22.lpp.).

Pastāv vēl citi haosa briesmoņu un varonīgo dievu cīņu piemēri. Mezopotāmijas kultūras mantojums šajā ziņā ir īpaši bagāts. Šumeru mīta akadiešu versijā pērkona negaisa dievs Ninurta nežēlīgā kaujā nosit briesmīgo putnu Anzu. Haosa dumpīgais izdzimtenis ir nozadzis galvenā dieva Enlila likteņplāksnes un pasaule apstājas. Vēl aizraujošāks ir mīts par babiloniešu dievu Marduku, kuru citi dievi aicinājuši cīnīties pret jūras briesmoni Tiamatu.

Par šo notikumu vēsta "Poēma par radīšanu". Marduka cīņai ar Tiamatu bija visai nozīmīgas konsekvences, jo pēc dieva uzvaras tika radīta cilvēce: "*Kaujai beidzoties, uzvarētājs Marduks paziņoja par nodomu samīcīt mālu ar savām asinīm un radīt Cilvēku*" (Delaporte 1996, 207.lpp.). Poēma ir ievērtības cienīga arī tāpēc, ka tajā tiek iespaidīgi attēloti bezdibeņa šaušalīgie mītnieki, kas seko līdzī Tiamatai. Marduka uzvaru svinēja katros Jauno Gadu radīšanas aktu attēlojošo *akītu* svētkos.

Cīņa starp Ninurtu un Anzu, kā arī starp Marduku un Tiamatu ataino kultūras parādību, kuru N. Kons nosauc par "kaujas mītu" (*the combat myth*). Pēc viņa definīcijas, tas ir mīts, kas "*stāsta par to, ka dievs aizsargā iekārtotu pasauli pret haosa uzbrukumu*" (Cohn 2001, 42.lpp.). N. Kons apgalvo, ka tieši kaujas mītam bija noteicoša loma eshatoloģijas (t. i., mācības par pasaules neatgriezenisko galu) veidošanā. Lai pārveidotos pilnvērtīgā apokaliptiskajā doktrīnā, kaujas mītam vajadzēja krietni transformēties. Kaut gan šis mīts atrodams daudzās reliģijās, ir pazīstama tikai viena, kurā šāda transformācija ir vērojama. Runa ir, protams, par zoroastrismu. Tik svarīgu izmaiņu autorība tiek piedēvēta slavenajam irāņu pravietim Zaratustrai (*Zarathuštra*) jeb Zoroastram (*Zoroastres*).

Zoroastrs izmantoja savu cilts biedru uzskatus paša doktrīnas nodibināšanai. Indoirāņu senās ciltis ticēja, ka pastāv divi pretēji principi: kārtības princips *aša* un *drujs* vai *drugs* "*nepatiesības un sagrozījuma princips*" (Boyce 2001, 8.lpp.). Šie divi jēdzieni pilnīgi atbilst daudzām ticībām piemītošajai kārtības un nekārtības binārajai opozīcijai. Indoirāņiem arī bija savs mīts par pasaules radīšanu. To paveica senie dievi augstākā dieva Ahuras Mazdas (Gudrības Pavēlnieka) vadībā. Pasaule tika radīta septiņos posmos. Pēdējās lietas, ko radīja, bija trīs unikālas būtnes: vienīgais Vērsis, vienīgais Augs, vienīgais Cilvēks. Lai ieviestu daudzveidīgumu jaunradītajā pasaule, dievi visus trīs upurēja. Pēc trīs būtnu iznīcināšanas zemes virsmu pārklāja zāle un koki, parādījās dzīvnieki un piedzima cilvēki.

Šajā tradīcijā augušais Zoroastrs, kādā dienā kāpdams no upes, piedzīvoja atklāsmi, kas ierosināja jaunās reliģiskās doktrīnas tapšanu. Vārds "atklāsme" ir ļoti nozīmīgs, jo šī pētījuma tapšanas gaitā kļūst skaidrs, ka Zoroastra vīzija bija pamats pirmās eshatoloģiskās mācības dzimšanai, un var pieņemt, ka viņa atklāsmē ir vērojami ebreju apokalipšu un Jāņa atklāsmes grāmatas iedīgļi.

Zoroastrs savā vīzijā redzēja *ašas* glabātāju Ahuru Mazdu cīnāties ar *druj* izplatītāju Angru Mainju (*Angra Mainyu*). Ahuras Mazdas varenā ienaidnieka parādīšanās nozīmēja duālisma iestāšanos, bet vecajam kultam tāds duālisms bija svešs. Antagonistu cīņai bija nepieciešams kaujas laukums. Ar šo nolūku tika radīta zeme. Zoroastrs šeit izmantoja veco radīšanas mītu, bet ar noteiktām izmaiņām. Praviēša "versijā" Ahura Mazda radīja pasauli ar

sešu lielu Būtņu palīdzību, kuras pats bija radījis. Jaunradītajai pasaulei uzreiz uzbruka Angra Mainju, kurš *“ielauzās caur apakšējo akmens debess trauku, sagandējot tā pilnestību. Pēc tam viņš devās augšup caur ūdeni, pārvērdams tā lielāko daļu sālsūdenī, un uzbruka zemei, radot sauszemi. Pēc tam viņš iznīcināja Augu, nogalināja unikāli radīto Vērsi un Pirmo Cilvēku”* (turpat, 25.lpp.). Ahuram Mazdam pakļautie dievi izmantoja pulverī samalto novītušo augu, nogalinātā cilvēka un vērša spermu, lai radītu vairākus augus, liellopus, cilvēkus. Tātad Zoroastra modificētajā mītā daudzuma kategorija parādījās kā ļaunā gara invāzijas blakus rezultāts.

Vēl viens Zoroastra nozīmīgs ieguldījums mīta transformācijā ir laika iedalījums trijās daļās. Viņš atteicās no senās cikliskās tradīcijas un tās vietā piedāvāja trīs posmus: Radīšanu (laiks pirms Angras Mainju uzbrukuma); Sajaukumu (ilgstošā cīņa starp abiem pretiniekiem); Atdalīšanu (Angras Mainju iznīcināšana, labajam atdaloties no ļaunā) (turpat, 25.–26.lpp.). Kosmiskās vēstures pēdējam posmam ir visi kristīgās eshatoloģijas pamatelementi: izšķirošā kauja ar ļaunajiem spēkiem, mirušo augšāmcelšanās, pastarā tiesa, galvenā ienaidnieka sodīšana ar uguni. Konfrontācijai ir dramatisks atrisinājums – *“metāla upe notecēs ellē, nogalinot Angru Mainju un sadedzinot ļaunuma pēdējās atliekas Visumā”* (turpat, 28.lpp.). Zoroastra mācība ieviesa jaunas idejas, kuras nākotnē aizgūs citas reliģijas, kā arī pauda lineāru laika izpratni, kas bija pretrunā ar mūžīgās atgriešanās mītu par statisku un nemainīgu pasauli. Mērija Bojsa (*Mary Boyce*) secina: *“Postulējot ne tikai cilvēka vēstures sākumu, bet arī beigas, Zoroastrs pārtrauca sakarus ar agrāko ideju, pēc kuras, dzīvības procesam sākoties, tam bija jāturpinās mūžīgi ar noteikumu, ka cilvēki un dievi rīkosies atbilstoši savām lomām”* (turpat, 26.lpp.).

Normans Kons uzskata, ka Ahuras Mazdas un Angras Mainju cīņa radikāli maina senā kaujas mīta tradīciju. Stāstījums par viņu kauju noteikti šo mītu padara cildenāku. Varonīga dieva (kura pienākums ir īslaicīga čūskas, pūķa vai kāda cita briesmoņa neitralizācija) vietā ir gudrs dievs, kas cīnās ar ļauno garu līdz pilnīgai uzvarai vai sakāvei. Šeit vairs nav runa par pasaules kārtības kopšanu, bet par nekārtības absolūto iznīcināšanu: *“Ahuras Mazdas cīņas mērķis ir novākt no pasaules jebkādu nekārtības formu, pilnīgi un uz visiem laikiem. Tad galu galā Angra Mainju tiek iznīcināts reizi par visām reizēm [...]. Atkārtoto un nepilno uzvaru vietā mums sola vienu galīgu un izšķirošu uzvaru. [...] Zoroastrs atrada iedvesmu senajā un spēcīgajā kaujas mītā, lai radītu citu, vēl spēcīgāku kaujas mītu, kas kļuvis par pirmo pasaules eshatoloģisko ticību”* (Cohn 1995, 34.lpp.).

2.1.3. Eshatoloģisko mītu tipoloģija

Kristīne Dimā-Rengo paveikusi iespaidīgu pētījumu ar mērķi klasificēt dažādus eshatoloģiskos mītus antīko grieķu, romiešu, irāņu, ebreju un mezopotāmiešu tekstos. Viņas darbs skaidro seno kultūru pārstāvju pasaules bojāejas scenārijus. Kaut gan piedāvātā tipoloģija ir pārāk shematiska, šis pētījums, bez šaubām, ir ļoti nozīmīgs ieguldījums senlaiku apokaliptisko uzskatu analīzē. K. Dimā-Rengo stingri nošķir divus viņas aplūkotajos tekstos bieži sastopamos motīvus. Šeit jāpiebilst, ka citējot rodas noteiktas grūtības, jo latviešu valodā nav artikulu, uz kuriem balstās viņas definīcijas. Tomēr mēģināsim saprātīgi paskaidrot viņas domu gaitu ar lielo sākumburtu palīdzību. Svarīgi saprast atšķirību starp Pasaules galu (*la Fin du Monde*) un pasaules galu (jeb vienas no pasaulēm galu) (*la Fin d'un monde*). Lai apzīmētu otro parādību, franču zinātniece lieto arī tādus jēdzienus kā (dievišķā) sodība vai katastrofa jeb sodību virkne (*le fléau, la séries des fléaux*). Šie vārdi attiecas uz kataklizmu, kas izraisa lielus postījumus un sabrukumus, bet neiznīcina pasauli pilnīgi: “*Kataklizma (jeb sodību virkne) nepadara neiespējamu pasaules atjaunošanu. Istenībā cilvēce vienmēr tiek izglābta un dzīve atkal rit savu gaitu (pat ja cilvēces eksistences apstākļi ir būtiski mainījušies), un kosmos turpina attīstīties. Daudzas sodības noteic Visuma vēstures ritmu. Turpretim Pasaules Gals ir absolūts. Visādas katastrofas, kas sakrājušas šim pēdējam notikumam, iegremdē visu universu nāvē. Jauna radīšana ir iespējama, bet tai nebūs nekā kopīga ar iepriekšējo, tā kā no vecās pasaules nekas nav palicis – nedz cilvēki, nedz dzīvnieki, nedz augi*” (Dumas-Reungoat 2001, 93.lpp.). Temporālā pasaules gala visizplatītākais piemērs ir mīts par plūdiem, kuru var atrast daudzos senajos tekstos. Visbiežāk šajā sakarā min Dziesmu par Gilgamešu un Pirmo Mozus grāmatu. Neatgriezenisko laika beigu ziņā, par visagrāko paraugu jāuzskata Zoroastra mācība, izklāstīta tādā tekstā kā *Bundahišna* (Radīšana), kurā var atrast aprakstu par pasaules iznīcināšanu ugunī. Jāpiemin arī kanoniskā Daniēla grāmata, kur parādās atsaukšanās uz pastaro tiesu, kas atzīmē cilvēces ierobežotā laika beigas, kā arī svētlaimes neaprobežotā perioda sākumu. Jāņa atklāsmes grāmatā (kuras autors daudz ko aizguvis no Daniēla) sastopam neaizmirstamus, ļoti spilgtus pasaules gala aprakstus; šo izpratnei būtisko tekstu mēs izskatīsim nākamajā nodaļā, kas ir veltīta apokaliptisko ideju attīstībai no agrīnās kristietības cauri viduslaikiem.

K. Dimā-Rengo piedāvātā klasifikācija balstīta pasaules iznīcināšanas “pabeigtības” koncepcijā. Kaut gan abos gadījumos beigas nav galīgas tādā nozīmē, ka pēc tām kaut kas tomēr notiek, atšķirības starp abu koncepciju pamatpazīmēm ir skaidras. Šajā kontekstā īpaši jāuzsver atkārtotās kategorija, jo, kā pierādīja M. Eliade, eshatoloģija rodas tikai tad, kad

atkārtošanās tiek pārtraukta. Pasaules pagaidu gala priekšnoteikums ir kosmoloģijas atkārtotās vai izpostītas pasaules atkalatdzīvināšana bez jebkādas garantijas pret nākotnes kataklizmām. Turklāt radītās pasaules pamats, neievērojot to, cik tālu tas varētu tikt destabilizēts, paliek tas pats. Cikliskā laika izpratne ieskicē šādu kosmisku procesu: pasaule tiek sagrauta, tās vietā rodas cita (atcerēsimies mītu par Lielo Gadu), kuru savukārt aizstās vēl viena utt. Tādi secīgi sabrukuma un atjaunošanās periodi atņem Visuma unikalitātes izjūtu. No šīs perspektīvas mēs varam runāt tikai par vienu no iespējamām pasaulēm, ko vajadzētu minēt ar nenoteikto artikulu: *un monde, a world*. Tās vērtība ir diezgan zema nākamā kosmogoniju milzīgā skaita dēļ. Iznīcināšanu ar tai sekojošu rekonstrukciju var kvalificēt tikai kā temporālo pasaules galu. Dievišķā sodība šajā ziņā ir vēl izteiksmīgāka. Piemēram, kaut gan mītā par grēku plūdiem cilvēce iet bojā, dzīves vide tiek saglabāta jaunajai paaudzei, kas celsies no dievbijīga dzīva palikušā patriarha: bibliskā Noasa, Babilonijas Atrahasisa, grieķu Deukaliona.

Pārejot pie antīko eshatoloģisko mītu klasifikācijas, tiek piedāvāts K. Dimā-Rengo tipoloģijas kritisks kopsavilkums.

Temporālais pasaules gals ar ūdens starpniecību. Šī tipa vispopulārākais mīts izpaužas vēstījumos par to, ka dusmīgs dievs vai dievi noslīcina cilvēci plūdos, nosodot tās smagos grēkus, izglābjoties vienīgajam svētajam vīrietim ar ģimeni, lai uzsāktu jauno paaudzi. Vecākais pazīstamais mīts par grēku plūdiem ir babiloniešu poēma, kas vēsta par gudru vīru Atrahasisu, kas pārdzīvoja dieva Enlila izraisītos postošos plūdus. Enlils ilgu laiku nevarēja aizmigt cilvēces trokšņaino aktivitāšu dēļ un, lai beidzot atrastu mieru, apņēmas visus cilvēkus aizvākt no zemes virsmas: *“Dusmu pārņemts, Enlils nolēma pilnīgi iznīcināt cilvēci un iesaistīja ar zvērestu visus dievus, lai viņi sadarbojas visu cilvēku noslīcināšanā plūdos. Bet atkal Ea iejaucās: formāli nelaužot zvērestu, viņa atrada veidu, kā brīdināt savu cilvēcisko kalpu, gudro Atrahasisu. Šis mezopotāmiešu Noass uzbūvēja lielu laivu un iekrāva tajā visu savu ģimeni un visas dzīvnieku sugas. Šī nelielā grupa pārdzīvoja plūdus, kas turpinājās septiņas dienas un septiņas naktis”* (Cohn 2001, 51.lpp.).

Jāatzīmē, ka gan N. Kons, gan K. Dimā-Rengo Atrahasisu dēvē par Noasu, kaut gan, ņemot vērā hronoloģisko kārtību, vajadzētu Noasu saukt par biblisko Atrahasisu. No otras puses, grūti neatzīt, ka tieši Pirmajā Mozus grāmatā attēlotie grēku plūdi kļuvuši par arhetipisku cilvēces noslīcināšanas stāstījumu. Starp abiem minētajiem mītiem pastāv nozīmīga atšķirība. Izrādās, ka ebreju dievs Jahve ir daudz “nopietnāks” savā rīcībā nekā Enlils. Mezopotāmiešu dievu uztrauca diezgan nevainīga lieta: trokšņi, kurus radīja nemierīgi cilvēki uz zemes. Bet Vecās Derības dievs nosoda mirstīgos par daudz smagāku pārkāpumu.

Dievišķo dusmu cēlonis ir cilvēces nelabojamā pagrimšana grēkos: “*Kad nu Dievs redzēja, ka cilvēku ļaunums augtin auga zemes virsū un ka viņu sirdsprāts un tieksmes ikdienas vērsās uz ļaunu, tad Dievam kļuva žēl, ka Viņš cilvēku zemes virsū bija radījis, un Viņš savā sirdī ļoti noskuma (Pirmā Mozus 6: 5–6). Vēl pastāv mīta par vispasaules plūdiem grieķu versija. Deukaliona un Pirras vēsturi iemūžinājis Ovīdijs (Publius Ovidius Naso, 43. p.m.ē.–17. m.ē.) monumentālajā poēmā “Metamorfozes” (Metamorphoses, 8). Ovīdija meistardarbā vēstīts, ka Zevs pārliecinājās par cilvēcei piemītošo dziļo netikumību un ļaunumu, kad viesojās pie ķēniņa Likaona. Lai pārbaudītu Zeva dievišķo dabu, Likaons pasniedza viņam nokauta verga gaļu. Saniknotais dievs sākumā gribēja sadedzināt zemi ar viņa rīcībā esošajiem zibeņiem, bet pēc tam pārdomāja, baidoties, ka tas var izraisīt ugunsgrēku debesīs (Ovid 1996; 223.–229., 44.lpp.), un nolēma noslīcināt grēcīgo cilvēci plūdos. Deukalions un viņa sieva Pirra bija vienīgie, kas palikuši dzīvi pēc šīs sodības. Metot akmeņus aiz muguras, viņi radīja jaunus cilvēkus, kas parādījās no akmeņiem metamorfozes gaitā. K. Dimā-Rengo arī atsaucas uz Platona (Plātōn, 427–ap 347 p.m.ē) “Timejā” (Timaeus, ap 360. p.m.ē.) pieminēto leģendāro Atlantīdas iegremdēšanu okeānā kā vēl vienu apokaliptiska mēroga ūdens kataklizmu (Dumas-Reungoat 2001, 56.lpp.).*

Pasaules gals ar uguns starpniecību – gan absolūtais, gan temporālais. K. Dimā-Rengo vairāk raksta par “nepilna” veida uguns katastrofām. Tas izskaidrojams ar šo ideju īpašo popularitāti senajās kultūrās, kuru priekšstati par Visumu balstījās cikliskā laika koncepcijā. Jāmin visnozīmīgākais mīts, kuru analizē franču zinātniece. Mīts par Faetonu aizraujoši vēsta par milzīgu ugunsgrēku, kas piemeklēja zemi, tāpēc, ka Faetons nav spējis vadīt saules ratus. Fēba ugunīgie rati izraisa kosmiska mēroga katastrofu: veselas pilsētas pārvēršas pelnos, jūras un upes iztvaiko, liesmas sasniedz pašu Olimpu. Galu galā Zeme, juzdama, ka drīz ies bojā, lūdz Zevu apturēt nevaldāmos ratus. Dieva zibens pārtrauc gan Faetona dzīvi, gan tālāko Zemes postījumu, glābjot ne tikai cilvēku dzīves vidi, bet arī dievu mājokli, jo uguns gandrīz izplatījās uz debesīm. Šis mīts atspoguļo pagaidu pasaules galu, kurā lielmēroga kataklizma iznīcina visu uz zemes virsmas radīto, bet pēdēja brīdī totālā iznīcība tiek novērsta.

Ugunīga katastrofa parādās stoīķu kosmoloģiskajos uzskatos, ko spēcīgi ietekmējusi Pitagora filozofija. Stoīķi attīstījuši *ekpyrosis* doktrīnu, postulēdami, ka kosmoss regulāri iet bojā lielā ugunsgrēkā un pēc tam tiek radīts no jauna. Šis process ir mūžīgs, un jaunradītā pasaule ir iepriekšējās precīza kopija: “*Stoīķi teic, kad noteiktos laika posmos planētas atgriežas tādās pašās relatīvajās pozīcijās pēc garuma un platuma, kādas tām bija sākumā, kad veidojās kosmos; tas izraisa ugunsgrēku un visa esošā iznīcinājumu. Pēc tam kosmos*

tiel rekonstruēts tieši tādā veidā kā iepriekš” (citēts pēc Ulansey 1991, 73.lpp.). K. Dimā-Rengo uzsver, ka starp daudzām pasaulēm, kas aizstāj viena otru nepārtrauktajā ciklā, nav nekādas atšķirības, apgalvojot, ka salīdzinājumā ar tādu identisko pasaulu atjaunošanu Pasaules galam “jābeidzas” vai nu ar neko (*rien plus*) vai ar pavisam citas pasaules rašanos, kura nebūs līdzīga bojā gājušajai (*Dumas-Reungoat* 2001, 160.lpp.). Zīmīgi ir arī tas, ka ugunij ir atvēlēta pozitīva, nevis negatīva loma. Visuma mēroga ugunsgrēkam, par kuru runā stoicisma piekritēji, nav raksturīgas tādas šausmas, ko radījuši Fēba rati. Periodiskie ugunsgrēki pildīja nevis iznīcināšanas, bet šķīstīšanas funkciju. Tika uzskatīts, ka uguns ir Visuma pamatelements un, pateicoties tā dievišķajai dabai, kosmos atrodas līdzsvara stāvoklī (*Sandywell* 1996, 277.lpp.).

Pasaules pilnīgas iznīcināšanas ugunī aprakstu sastopam arī Zoroastra mītā par pastaro tiesu. Tajā tiek stāstīts par grandiozu ugunsgrēku, kas izkausēs kalnus, ugunīgām upēm tekot pa trīcošās zemes virsmu. Tas notiks pēc vispārējās miesiskās augšāmcelšanās. Taisni cilvēki pāries pār kausētas rūdas upi it kā tā būtu “silts piens” (citēts pēc *Boyce* 2001, 28.lpp.), bet grēcinieki ies bojā. Mērija Boisa uzskata, ka šajā apokaliptiskajā vīzijā apvienojas bēdīgi slavenie irāņu pārbaudījumi ar uguni (cilvēku atzina par nevainīgu, ja viņš palika dzīvs pēc skriešanas starp divām liesmojošām malkas grēdām, vai pēc tam, kad viņam bija uzlējuši kausētu metālu) un vulkānu izvirdumu ainas. K. Dimā-Rengo arī pievērš uzmanību šai iespaidīgajai epizodei no senā zoroastriešu teksta *Bundahišna*, uzsverot, ka šis darbs rada ilgu apokaliptisko tradīciju, kas saista uguns upi ar pastaro tiesu un elli (*Dumas-Reungoat* 2001, 350.lpp.). Viens no piemēriem ir Daniēla grāmata, kuru aplūkosim mazliet vēlāk.

Franču pētnieces darbs neaptver indiešu reliģisko mantojumu par radītās pasaules ciklisko būtību. Mēs tomēr pakavēsimies pie šīs svarīgās tēmas, jo daži indiešu uzskatu aspekti ir līdzīgi stoīķu *ekpyrosis* koncepcijai. Hinduisms laiku iedala četros periodos jeb jugās, kas maina viena otru. Četras jugas veido mahajugu, kas ilgst 12 000 dievu gadus, no kuriem katrs atbilst 365 saules gadiem. Tūkstoš mahajugas veido vienu kalpu, kas ir tikai diena dieva Brahmas dzīvē. Brahma dzīvo simt gadus. Šajā reibinošajā periodu uzslāņojumā ir noteiktas ar pasaules beigām saistītas tendences. Pirmām kārtām, mahajugu veidojošie periodi kļūst aizvien ļaunāki, un pēdējais periods – kali juga, kurā mēs visi tagad dzīvojam, ir visļaunākais. Viktors Ivbulis norāda uz līdzībām starp šādu jugu izkārtojumu un antīko austrumu ticību metālu mūžu secībai no zelta līdz dzelzim (*Ivbulis* 2003, 201.lpp.). Secīgi cilvēces grēkā krišanas posmi laika gaitā kļuvuši par ļoti populāru motīvu apokaliptiskajos tekstos, (piemēram, Daniēla grāmatā) kā arī klasisko autoru poēmās (Hēsioda (*Hesiodos*) “Darbos un dienās” un Ovīdija “Metamorfozēs”). Faktiski to izcelsmi var atrast zoroastriešu

tekstā, kuru aplūkosim saistībā ar ebreju apokaliptisko tradīciju. Indiešu koncepcija par Visuma sairšanu katras kalpas nobeigumā ir ļoti līdzīga stoīķu doktrīnā aprakstītajai īslaicīgajai kosmosa iznīcināšanai. Visa pasaule iet bojā, lai atjaunotos tieši tādā veidā, kā bija, lai apzīmētu dieva jaunās dienas sākumu. Bet šis pagaidu gals ir nekas salīdzinājumā ar lielo iznīcināšanu Brahmas dzīves nogalē, kaut gan saskaņā ar cikliskā laika uztveri dieva nāve tikai iezīmē viena cikla beigas un otra sākumu: “*Viņa mūžam beidzoties, līdz ar visiznīcību (mahāpralaju) nomirst arī pats pasaules radītājs, lai piedzimtu no jauna kā kaut kas cits pēc kosmiski ilgas nakts atpūtas uz čūskas Šešas muguras*” (Ivbulis 2003, 201.–202.lpp.). Bezgalīgs Brahmū daudzums, no kuriem katrs dzīvo 311 040 000 000 000 gadus (skaitlis aizgūts no Ivbulis 2003, 202.lpp.) neapšaubāmi apliecina indiešu kosmogonijas mūžīgo dabu, kaut gan tās eshatoloģiskie elementi ir pārāk uzkrītoši un tos nedrīkst ignorēt. Kā kali jugas beigu iznīcinošo faktoru bieži vien nosauc uguni: “*Kali jugas nogalē uguns iznīcinās radīto pasauli, tukšuma okeānam to izdzēšot*” (Zimmer 1972, 152.–153.lpp.). Taču būtu nepareizi kategoriski saistīt seno indiešu iztēloto pasaules galu tikai ar uguni, jo kopīgas saskaņas šajā ziņā nav. Piemēram, M. Eliade apraksta šo šausminošo notikumu kā pasaules pakāpenisku sairšanu, pēc kuras tā atgriežas “*amorfā stāvoklī*” (Eliade 1995, 124.lpp.). Viņa skatījumā pasaules bojāeju izraisa nevis šķīstošas liesmas, bet ilgstoša matērijas pūšana.

Sodību jeb kataklizmu virkne. K. Dimā-Rengo analizē šo parādību atsevišķā kategorijā kā vēl vienu temporālā pasaules gala izpausmi (Dumas-Reungoat 2001, 61.lpp.). Īpaši svarīgs ir katastrofas mērogs. Piebildīsim, ka šai kategorijai jāpiemēro noteikta modalitāte: gadījumā, ja kataklizmas neizraisa pilnīgu iznīcību, tad to apokaliptiskā vērtība atrodas potenciālā varbūtībā to izdarīt. Viņa min Hēsioda “Darbus un dienas” kā sodību virknes piemēru. Bet šis teksts (salīdzinājumā ar Ovīdija vēstījumu par Deukalionu un Pirru) ne vienmēr nepārprotami ataino nenovēršamu globālu iznīcināšanu. Pandorai parādoties cilvēku vidū, sekoja dažādas nelaimes. No atvērtā trauka izkritušās slimības un citas nelaimes radīja lielas ciešanas, bet cilvēces eksistence nebija apdraudēta. Runājot par cilvēku ciltīm, kas nomaina viena otru, var pārliecinoši atzīmēt tikai vienu paaudzi, kuru pilnīgi iznīcināja dusmīgo dievu griba. Zelta laikmeta cilvēku paaudze izbeidzās tāpēc, ka Zevs to pārveidoja labdarīgos *daimonos*, un to nevar saukt par katastrofu. Savukārt sudraba laikmeta cilvēkus dievi tīšuprāt iznīcināja par necieņu pret nemirstīgajiem, aprokot viņus zemē. Kareivīgā bronzas laikmeta paaudze pati sevi iznīcināja ilgstošos karos, un tādēļ jautājums par dievišķo sodību paliek atklāts. Vai mēs varam teikt, ka bronzas laikmeta cilvēku sodība bija tas, ka dievi ļāva viņiem nogalināt vienu otru? Pareizāk būtu teikt, ka bronzas paaudze pati bija sev sodība. Varoņu paaudze neizzuda vispār, Zevs to nomitināja atsevišķi no mirstīgajiem

cilvēkiem pasaules malā. Visbeidzot, dzelzs paaudze joprojām gaida, kad to piemeklēs sodības. Hēsiods apgalvo, ka šie cilvēki ir viņa laikabiedri, solot viņiem neizbēgamu nāvi no Zeva rokas. Viņu bojāejas priekštecis būs visaptverošs morālais pagrimums, zaimu un ļaunumu izplatīšanās (*Hēsiods* 1998, 173.–201., 69.–70.lpp.). Tādējādi var secināt, ka kataklizmu virkne pieder pie apokaliptiskā diskursa, bet tikai ar nosacījumu, ka katastrofas vismaz potenciāli nes pilnīgas iznīcības reālo iespēju.

Visbeidzot, aplūkosim ciešāk pravietisko tekstu, kurā kāds pravietis vai gudrais vīrs novēro pasaules galu dieva sūtītā vīzijā. Atsevišķi jāanalizē Daniēla grāmata kā šāda teksta paraugs. Arī K. Dimā-Rengo apskata šo grāmatu atsevišķi ar virsrakstu “Vecās derības pravieši” (*Les Prophètes de l’Ancien Testament*). Viņa iekļāvusi to savā vispārīgajā klasifikācijā kā Pasaules gala atainojumu. Jāņem vērā, ka pašā tekstā nav tiešu norāžu par to, kādā veidā pasaule ies bojā, izņemot īsu atsaukšanos uz uguns upi blakus cienīgā sirmgalvja tronim, kas varētu būt mājiens par to, ka izšķiroša loma tomēr būs ugunij. Par globālās iznīcināšanas tehniskajām detaļām šajā ebreju apokaliptiskajā tekstā runāt ir diezgan grūti. Mūs vairāk interesē divi nozīmīgi fakti: pirmais, Daniēla grāmata ir apokalipse žanra ziņā (starp citu, tā ir vienīgā ebreju apokalipse, kuru iekļāva kanonā), un otrais, Daniēla apokaliptiskās vīzijas pamatā ir konkrēti vēsturiski notikumi.

Daniēla grāmata pārstāv apokalipses žanru, t. i., vēstījumu, kas satur atklāsmi par pasaules un cilvēka galīgo likteni. Jākonstatē, ka ebreju apokaliptiskajiem tekstiem piemīt īpaša tradīcija, kuru Normans Kons raksturo šādi: “*Apokalipses parasti tiek rakstītas ar pseidonīmu: tajos parādās autoru vārdi, bet šie autori ir svētie vīri, kas dzīvoja [...] tālā pagātnē. [...] Daniēla grāmatu attiecina uz cilvēku, kuram bija jādzīvoja Bābeles trimdas laikā sestajā gadsimtā [pirms mūsu ēras – A. V.]*” (Cohn 2001, 164.lpp.). Izrādās, ka notikumi šīs apokalipses pamatā norisinājās 160. p.m.ē., kad Seleucīdu dinastijas pārstāvis persiešu ķēniņš Antiohs IV (*Antiochus IV Epiphanes*, 215.–163. p.m.ē.) uzsāka plašas represijas pret Izraēlas iedzīvotājiem (Cohn 2001, 167.lpp). Antioha IV karaspēka iebrukuma laika traģiskie notikumi tika ekstrapolēti uz Bābeles trimdas periodu kā sapņi un vīzijas. Pravietis Daniēls, kas kalpoja Nebukadnēcara galmā, izskaidrojot šos sapņus, pareģoja pēdējās zemes karaļvalsts sabrukumu kā arī mūžīgās karalistes iestāšanos. Visiespaidīgākās Daniēla grāmatas apokaliptiskās vīzijas ir no dažādiem metāliem sastāvošs tēls Nebukadnēcara sapnī un pravieša vīzijā redzētā šaušalīgā ainava, kurā parādās četri no jūras izkāpuši zvēri. Pirmā vīzija pieder antīkajai tradīcijai, pēc kuras vēsture tiek reprezentēta kā četri secīgi periodi. Šī uzskata citi paraugi ir hinduisma četras jugas un Hēsioda “Darbos un dienās” (ja neņemam vērā varoņu paaudzi, kura nav saistīta ne ar kādu metālu un netiek iznīcināta) aprakstītas

četras paaudzes. Briesmīgajam elkam Bābeles ķēniņa sapnī galva ir no zelta, ķermeņa augšējā daļa un rokas no sudraba, vēders no vara, stilbi no dzelzs, bet kājas daļēji no dzelzs, daļēji no māla. Liels akmens sasiņ tēlu druskās, kas pārvēršas milzīgā kalnā. Šis kalns reprezentē “valsti, kuŗa pastāvēs nesagrauta mūžīgi” (*Daniēla* 2: 44). Degenerējošo valstu virkne dīvainā tēla iemiesojumā atšķirībā no vienmēr atkārtotiem jugas cikliem tiks atcelta, iestājoties mūžīgajam “mītiskajam laikam”. Katrai statujas daļai atbilst noteikti vēsturiskie prototipi. Normans Kons norāda, ka dzelzs stilbi nozīmē Aleksandra Lielā impēriju, bet kājas no māla un dzelzs ir “skaidra atsaukšanās uz nemierīgajām attiecībām starp Seleucīdiem un Ptolemajiem” (*Cohn* 2001, 168.lpp.). Mājienu par Antiohu IV var atrast citā vīzijā, ko redzējis pats pravietis. Četri zvēri simbolizē četras tirāniskās impērijas – “*babiloniešu, mēdiešu, persiešu, grieķu karaļvalstis*” (*Bultmann* 1955, 26.–27.lpp.). Pēdējā zvēra tēls ir vissarežģītākais. Tas ir fantastisks dzīvnieks ar dzelzs zobiem un desmit ragiem. Turklāt tam pēkšņi parādās vēl viens rags ar acīm un muti. Pēc dievišķā izskaidrojuma šis runājošais rags ir ķēniņš, kas “*uzstāsies ar skaļām runām pret Visaugsto*” un “*centīsies grozīt svētku laikus un bauslību*” (*Daniēla* 8: 25), bet zaimojošā ķēniņa impērija ir nolemta bojāejai. Visbeidzot notiks pastarā tiesa, kas Daniēla sapnī tiek attēlota epizodē, kurā cienīgs sirmgalvis sēž uz troņa blakus kvēlojošām liesmām, kamēr tūkstoši no tiem, kas augšāmcēlušies, gaida tiesas spriedumu. Ņemot vērā, ka Daniēla grāmata tika sarakstīta Antioha IV uzsākto vajāšanu laikā, ir ļoti iespējams, spriežot pēc Normana Kona secinājumiem, ka “*lielas un pārgalvīgas lietas*” runājošais rags ir pats Antiohs. Bauslību grozījumi droši vien attiecas uz to, ka viņš aizliedza ebreju reliģiskos svētkus, no kuriem bija atkarīga “*dievišķi noteiktās kārtības uzturēšana*” (*Cohn* 2001, 170.lpp.). Raga centieni kļūt tikpat dižam kā debesu spēki atvasināmi no vēsturiskā fakta – “*169. g. Antiohs pavēlēja kalt monētas ar viņa sejas attēlojumu ar uzrakstu Antiochus Theos Epiphanies – “Antiohs – Dieva izpausme”*” (turpat, 171.lpp.). N. Kons arī norāda, ka četrus zvērus, kas izkāpj no haotiskā okeāna, var nosaukt par “*haosa briesmoņiem*” (turpat, 170.lpp.). Ļaunās impērijas, kas draudēja Izraēlas valsts kārtībai, var uztvert kā indiešu Vritrai, ēģiptiešu Apofisam un babiloniešu Tiamatai līdzīgus haosa zvērīgus piekritējus.

Šīs nodaļas beigās, vēlreiz jāakcentē ar eshatoloģiju tieši vai netieši saistītie seno cilvēku uzskatu aspekti. Kā tika noskaidrots, pasaules neatgriezeniskais gals ir iespējams, pateicoties mūžīgās atgriešanās mīta pārtraukšanai, ko īstenojis Zoroastrs savā jaunajā mācībā. Mītiem, kas balstās uz cikliskā laika izpratni (kaut gan tie vēsta tikai par pagaidu pasaules galu), tomēr ir pazīmes, kuras ir raksturīgas arī tādām apokaliptiskajam vēstījumam kā Daniēla grāmata. Daniēla apokaliptiskā vīzija, neievērojot uz tās oriģinalitāti dažos

gadījumos, ir dažādu eshatoloģisko mītu apkopojums. Šie mīti kalpoja antīkajām kultūrām, kuru pārstāvji ticēja, ka kādreiz viņu pasaule beigsies. Dažiem šīs beigas bija tikai īss pārtraukums mūžīgā periodu atkārtotā ciklā, citiem tās bija atbrīvošanās zīme no mūžīgiem atkārtojumiem, kas solīja vienīgas un absolūtas mūžības iestāšanos.

Rezumējums

M. Eliades apcerē “Mīts par mūžīgu atgriešanos” tiek analizēta seno cilvēku cikliskā laika izpratne, kurā īpaši izpaudās arhetipiskā žesta atkārtotā. Tādi senie svētki kā babiloniešu *akitu* atkārtoja kosmogonijas aktu, kurā tieši piedalījās visi svinību dalībnieki. Haldiešu mācība par Lielo Gadu arī ilustrē mītu par mūžīgo atgriešanos, kas ir cikliskā laika uztveres sastāvdaļa. Saskaņā ar šo doktrīnu mūžīgais Visums katru Lielo Gadu tiek iznīcināts un atjaunots. M. Eliade attiecina lineārā laika modeli uz “mesiānisko” tradīciju, kas paredz vēstures galīgo pārtraukšanu nākotnē un laika beigas.

Saskaņā ar N. Kona pētījumu apokaliptiskās domas saknes atrodas senajā binārajā opozīcijā kosmos/haoss. Seno tautu mitoloģijās sastopami mīti par cīņu starp haosa un kosmosa pārstāvjiem. Kārtību parasti pārstāv varonīgs dievs, piemēram, Marduks, Ra, Ninurta. Nekārtību veicina tā saucamie “haosa briesmoņi”: Apofiss, Anzu, Tiamata. Šī cīņa N. Kona terminoloģijā attēlo “kaujas mītu”, kas vēsta par pasaules kārtības aizstāvēšanu pret haosu. Zoroastra mācībā kaujas mīts transformējas apokaliptiskajā doktrīnā, jo mūžīgā un nepārtrauktā konflikta vietā tiek piedāvāta vīzija par cīņas atrisinājumu nākotnē, kad ļaunais gars Angra Mainju un nekārtības princips *druj* tiks iznīcināti reizi par visām reizēm. Tādējādi Zoroastrs izvedoja lineāro eshatoloģisko laika un vēstures koncepciju.

Pēc K. Dīma-Rengo klasifikācijas, eshatoloģiskos mītus var sadalīt šādās kategorijās:

Temporālais pasaules gals ar ūdens starpniecību (babiloniešu poēma par Atrahasisu, mīts par Noasa šķirstu), **pasaules gals ar uguns starpniecību** – gan absolūtais (Zoroastra pastardienas vīzija), gan temporālais (mīts par Faetonu, stoiķu *ekpyrosis* doktrīna), **sodību jeb kataklizmu virkne** (Hēsioda “Darbi un dienas”).

Atsevišķi jāizceļ Daniēla grāmata, kura vēsta par pasaules gala novērošanu Dieva sūtītajā vīzijā un apkopo dažādus elementus no iepriekšējiem eshatoloģiskajiem mītiem. Šie elementi ir konflikts starp haosa un kārtības piekritējiem, vēstures kā četru deģenerējošu laikmetu vai karaļvalstu virknes izpratne, grēcīgās cilvēces dievišķa sodīšana ar uguni, ūdeni vai citām kataklizmām. Pēdējās pasaules transformācijas vīzija ir iespējama, pateicoties lineāra laika koncepcijas ieviešanai.

2.2. Atklāsme un viduslaiku pasaules gala koncepcijas

2.2.1. Atklāsmes tēli

Marka, Mateja un Lūkas evaņģēliju tā dēvētās “mazās apokalipses” ir kristīgās eshatoloģijas senākās literārās izpausmes. Piemēram, Marka evaņģēlija 13. nodaļā Jēzus Kristus atklāj saviem apustuļiem grēcīgās pasaules nelaimju un katastrofu pilno nākotni: “*Jo tauta celsies pret tautu un valsts pret valsti, un vietām būs zemestrīces un bada laiki. [...] Bet tanīs dienās, pēc tām bēdām, saule aptumšosies, un mēness nedos savu spīdumu, un zvaigznes kritīs no debesīm, un debess stiprumi sakustēsies*” (Marka 13:8, 13:24–25). Šajā nelielajā vēstījumā jau ir pamanāmi Jāņa atklāsmes grāmatas bagātīgās tēlainības iedīgļi. Kristus runā par viltus praviešiem, par Cilvēka Dēlu, kas nāks padebešos, kā arī par Dieva izredzētajiem, kurus sapulcinās no debesīm sūtītie eņģeli. Topošais cilvēces pestītājs atklāj mācekļiem brūkošas realitātes tēlus, kas apliecina šī mazā vēstījuma piederību apokaliptiskajam žanram. Marka evaņģēlija 13. nodaļā aprakstītie nākotnes katastrofālie notikumi liecina par Kristus mācībai piemītošo apokaliptisko noslieci. Frederiks Baumgartners (*Frederic Baumgartner*) norāda, ka kristietība “*sākās kā apokaliptiskais kults*” (Baumgartner 1999, 9.lpp.). Jānis Teologs tālāk attīstīja Jēzus ideju apokaliptisko saturu, izgreznojot to ar tēliem, kas aizgūti no ebreju apokalipsēm.

Apokalipse jeb Atklāsme tapa apmēram 95.–96. mūsu ēras gadā, romiešu imperatora Domiciana (*Titus Flavius Domitianus*, 51–96) valdīšanas laikā (Cohn 2001, 212.lpp.), kaut arī zinātniekiem nav vienota viedokļa par šo faktu. Pazīstamais krievu teologs Aleksandrs Meņs (*Александр Мень*, 1935–1990) tik konkrētus gadus nenosauc, uzskatot, ka Atklāsme tika uzrakstīta ne agrāk kā Nerona pret kristiešiem vērsto vajāšanu periodā, aptuveni 64. g. un ne vēlāk par 95. g. (Meņs 2000, 15.lpp.). Vismaz viens ir skaidrs, teksts tika radīts tajā laikā, kad kristieši cieta no impērijas varas nežēlīgās attieksmes, ar to izskaidrojams Atklāsme caurstrāvojošo simbolu šaušalīgums. Pēc paša autora teiktā, grāmata tapa viņa trimdas laikā uz Patmas salas. Visi grāmatā attēlotie notikumi kļuva Jānim pieejami kā Jēzus Kristus atklāsme, pestītājam nosūtot pie pravieša vēstnesi – eņģeli. Tā kā Jāņa atklāsmes grāmatas simbolu daba ir faktiski neizsmeļama un jau radījusi bezgala daudz interpretāciju sējumu, aprobežosimies ar to, ka minēsim šī vēstījuma pamatmotīvus un aplūkosim to vispārpieņemtās interpretācijas.

Atklāsme satur daudz simbolisku skaitļu. Šis fakts ļāvis dažādiem interpretatoriem un numerologiem censties aprēķināt gan otrreizējās atnākšanas, gan pastarās tiesas datumus.

Visizplatītākais skaitlis ir septiņi, jo tā ir skaitļu trīs un četri summa. Skaitlis “septiņi” reprezentē “dievišķās ieceres pilnveidi”, bet tā saskaitāmie trīs un četri attiecīgi simbolizē “dievišķo pasauli” un “radīto pasauli” (McGinn 1992, 15.lpp.). Septiņu pretstats ir Atklāsmē minētie “pusseptiņi”, piemēram, “trīs ar pusi gadi”, kā arī zvēra skaitlis, kura trīs sešinieki tādā pašā mērā “norādīja uz nepilnību, kā trīs septiņnieki uz ideālu labumu” (turpat). Divpadsmit, Izraēlas sākotnējo cilšu skaits, un skaitļi, kas rodas to reizināšanas rezultātā, arī bija svarīgi Atklāsmes skaitļu hierarhijā.

Tagad ieskicēsim Jāņa atklāsmes grāmatas pamatnotikumu gaitu un raksturosim galvenos personāžus. Kristus parādās Atklāsmē vairākas reizes dažādos veidos. Jānis redz Kristu viņa diženumā, kā arī galīgā rāmumā – gan kā baltmataino milzi ar zobenu, kas iziet no viņa mutes (Jāņa Atklāsmē 1:14–16), gan arī kā Jēru, kurš izskatās kā nokauts (turpat, 5:6). Pēc dažu zinātnieku uzskatiem, arī jātnieks uz baltā zirga, kas parādās pēc pirmā zīmoga atvēršanas, simbolizē Kristu.

Kad debess durvis veras vaļā, Jānis Teologs tiek aiznests uz turieni, lai novērotu divdesmit četru vecajo un četru dzīvo būtņu veiktu liturģiju. Vidū viņš redz Dievu ar varavīksni augšā. Vecajie simbolizē Vecās derības divpadsmit patriarhus un Jaunās derības divpadsmit apustuļus (Мень 2000, 52.lpp.). Ir pieņemts uzskatīt, ka sešspārnainās būtnes apzīmē četrus evaņģēlistus. Vissvarīgākie notikumi norisinās, kad Jērs atver septiņus zīmogus un kad Jānis apēd mazo atvērto grāmatu, kuru viņam pasniedz varenais eņģelis. Jēram vienu pēc otra atdarot grāmatas zīmogus, ārā izlaužas visādas nelaimes. Četri jātnieki auļo pa zemi, sējot apkārt postījumus un ciešanas. Saskaņā ar Atklāsmes tradicionālo interpretāciju viņi simbolizē iekarojumus, karu, badu un nāvi. Zemestrīces, Saules aptumšošanās, kā arī izredzēto iezīmēšana ar zīmogiem notiek pirms septiņu eņģeļu parādīšanās, kad tiek atvērts septītais zīmogs. Septiņi eņģeli bazūnē septiņas nelaimes. Tādējādi, zem septītā zīmoga ir septiņas katastrofas, kas atspoguļo apokaliptiskās intensitātes pakāpenisko palielināšanos. Minēto nelaimju skaitā ietilpst koku sadedzināšana, upju saindēšana, jūru pārveidošana asinīs, debess ķermeņu aptumšošanās un citas kataklizmas. Septiņas bazūnes kā spoguļattēlā turpina septiņi Dieva dusmu kausi, kurus izlej septiņi eņģeli. Tāda skaitļu vairākkārtēja atkārtošā norāda uz Atklāsmes struktūras īpatnību. Atkārtojumi un notikumu virkne, kuras pēdējais notikums satur līdzīgu notikumu virkni, uzsver dievišķās tiesas neizbēgamību.

12. un 13. nodaļā tiek stāstīts par galveno Dieva un cilvēces ienaidnieku parādīšanos. Jāņa vīzijā Sātans ir sarkans pūķis ar septiņām galvām un desmit ragiem. Drausmīgais briesmonis cenšas aprīt bērnu, kas piedzimis sievai saules tērpā un kas simbolizē jauno kristīgo baznīcu. Pēc nežēlīgās kaujas ar Miķeli un viņam pakļautajiem eņģeļiem debesīs,

uzvarētais pūķis nokrīt uz zemes, kur turpina sievas vajāšanu. Sātanam palīdz divas dēmoniskas būtnes: šausmīgs leoparda, lāča un lauvas hibrīds ar septiņām galvām, kas izkāpj no jūras, un viltus pravietis ar jēra ragiem, kas izrāpo no zemes. Normans Kons apgalvo, ka pirmajā zvērā saplūst Daniēla grāmatā atainotie četri briesmoņi, bet pats zvērs simbolizē Romas impēriju, visu pasaules tirāniju apoteozi. Otrais zvērs N. Kona traktējumā pārstāv romiešu garīdzniekus (Cohn 2001, 215.lpp.). Amerikāņu zinātnieks turklāt uzskata, ka 12. nodaļā aprakstītie notikumi ir “*kaujas mīta kristīgā versija*” (turpat, 214.lpp.), kurā pūķis ir haosa spēku iemiesojums, kas mēģina sagraut dievišķo kārtību, vajājot sievu saules tērpā. N. Kons nav vienīgais, kas piepulcina Atklāsmes sātanisko zvērnīcu pie haosa briesmoņiem kristīgajā izpratnē. Aleksandrs Meņs savā brīnišķīgajā Jāņa atklāsmes grāmatas analīzē, izsaka hipotēzi, ka šie divi zvēri cēlušies no pirmsbābeliskiem jūras un zemes arhetipiskajiem dēmoni, kas parādās Vecajā Derībā kā Leviatāns un Behemots. Pirmais reprezentē jūru, otrais – zemi (Meņ 2000, 132.–133. lpp.).

Zvēri un to piekritēji, kuru zīmes ir ņirgāšanās par 144 000 izredzēto atpestīšanas zīmogiem, zaudē kauju ar Kristus karapulkiem Armagedonā. Viltus praviešus un zvērus iemet uguns jūrā, bet pūķi ieslēdz bezdibenī. Kristus ticības mocekļiem tiek piešķirts pirmās augšāmcelšanās gads. Viņi kopā ar pestītāju valda uz zemes tūkstoš gadus. Kad svēto valstības periods beidzas, Sātanu atbrīvo no gūsta zemes dziļumos. Dieva galvenais ienaidnieks vilina Goga un Magoga tautas (noslēpumainas barbariskas ciltis, kuru tēls satricinās viduslaiku cilvēku iztēli, ar viņu tēlu tiks saistīti vairāki kristietības ienaidnieki) un ved tās uz pēdējo kauju pret svēto noņemti. Tomēr kaujai nav lemts norisināties, jo no debess kritusī dievišķā uguns pārvērš pelnos mežonīgo cilšu ordas. Sātanu iemet sēra un uguns jūrā, kur jau mokās zvērs un viltus pravietis. Notiek pastarā tiesa: “*Jūra atdeva savus mirušos, nāve un viņas valstība atdeva savus mirušos; un tie tika tiesāti, ikviens pēc viņa darbiem. [...]* Ja kas nebija rakstīts dzīvības grāmatā, to iemeta uguns jūrā” (Jāņa Atklāsmē 20:13,15). Pēc tam notiek tas, kas atšķir kristīgo lineāro vēstures izpratni, kura nāk no zoroastriešu tradīcijas, no senā cikliskā viedokļa. Debess un zeme tiek pilnīgi pārveidotas, laiks vairs nepastāv, atpestītajiem ienākot žilbinoši skaistajā jaunajā Jeruzalemē, kur viņi pavadīs mūžību.

Izvērtējot Atklāsmes atstāto vispārīgo iespaidu, jāatzīst, ka šī teksta kaleidoskopiskie pavērsieni izraisa krietnu jucekli. Grāmatu piepilda dubultotie tēli, laiku pa laikam parādās vieni un tie paši skaitļi. Turklāt Atklāsmē ir daudzas atsaukšanās uz Bībeles iepriekšējām grāmatām. Tas viss, ar noteiktiem nosacījumiem, padara to par postmodernā teksta antīko priekštecī. Atklāsmē ir visatklātākais teksts salīdzinājumā ar citām grāmatām. Aicinādama lasītāju uz vairākām interpretācijām, tā kļūst īpaši vērtīga mūsdienu literāro analīzes stratēģiju

ziņā. Piemēram, Stīvens O'Lirijs uzsver Jāņa atklāsmes grāmatā izplatīto parodisko dublēšanu: *“Katru labā pamatsimbolu parodē tā dēmoniskais dubultnieks”* (O'Leary 1994, 64.lpp.). Tātad iepriekš minētie zvēra piekritēji ar zīmēm uz pierēm ir parodija par dieva izredzētajiem, kurus apzīmogoja Dievs. Bābele ir parodija par Jeruzalemi, un zvērs ar septiņām galvām parodē Jēru ar septiņiem ragiem. S. O'Lirijs piedāvā arī Atklāsmes dramatisko interpretāciju, pēc kuras tā ir klasificējama kā komēdija Aristoteļa teorijas ziņā: *“Apokalipses varoņi, mocekļi un svētie, kas valda ar Kristu tūkstošgadīgajā karalistē, ir acīmredzami komiski tajā ziņā, ka viņu sižetiskā kustība ir vērsta augšup, nevis lejup. Viņi tiek pārvietoti no zvēra izraisīto vajāšanu ciešanām uz laimi jaunajā Jeruzalemē”* (turpat, 67.lpp.).

Vairāku interpretāciju iespējamību labi ilustrē dažādas pieejas četru jātnieku simboliskās nozīmes skaidrojumam. Īstenībā pēdējie trīs jātnieki neizraisa tik daudz diskusiju kā pirmais, jo pašā tekstā ir norādes uz viņu nozīmi. Jātnieks melnajā zirgā ar svariem rokā visticamāk simbolizē badu; tas, kas sēž ugunssārtajā zirgā, ir kara iemiesojums, un pēdējā jātnieka vārds “nāve” liecina pats par sevi. Bet ko īsti simbolizē jātnieks baltajā zirgā, kuru var dēvēt par iekarotāju jeb par uzvarētāju? Kristofers Roulands identificē viņu ar Kristu: *“Iekarot” nozīmē būt kā Jēram*” (Rowland 1998, 611.lpp.). Jurgens Rolofs (*Jurgen Roloff*) nepiekrīt viņa viedoklim, apgalvojot, ka loģiski būtu uztvert pirmo jātnieku kā ļauno spēku pārstāvi, tāpat kā tos, kas viņam seko. Tādējādi iekarotājs baltajā zirgā simbolizē *“uzvarošo karotāju, kas iemieso agresiju un iekarošanu”* (Roloff 1993, 86.lpp.) un viņš jāatšķir no otrā jātnieka, kas simbolizē *“pilsoņu karu”* (turpat). Dž. Masingberde Forda (*J. Massynberde Ford*), apkopojot minējumus par pirmo zīmogu, izklāsta vācu teologa Matiasa Risija (*Mathias Rissi*) viedokli, pēc kura noslēpumainais jātnieks ir *“Antikrists, kas Atklāsmē tiek atainots daudzos veidos”* (Massynberde Ford 1975, 105.lpp.). Jāņa atklāsmes grāmatai ir liela ambivalence, jo viens un tas pats tēls tiek traktēts gan kā Kristus, gan kā Antikrists. Tāds juceklis nav iespējams Daniēla apokalipsē, kas daļēji iedvesmoja Atklāsmes autoru.

Neņemot vērā aizguvumus no ebreju apokaliptiskās tradīcijas, Jāņa atklāsmes grāmata ir novatoriska daudzos aspektos. Tā nodibināja kristīgo apokaliptisko tekstu vispārīgo kanonu un spēcīgi ietekmēja ar eshatoloģiskajām tēmām saistītus literārus darbus, kas vēsta par ceļojumiem viņpasaulē, tādus kā *“Tundala vīzija”* (*Visio Tundali*) vai *“Dievišķā komēdija”* (*La Divina Commedia*). Kristīgajam apokaliptiskajam diskursam, kuru reprezentē Atklāsmē, ir dažas svarīgas pazīmes, kas pārtrauc sakarus ar ebreju tradīciju. Ebreju apokalipses tika uzrakstītas ar pseidonīmiem, bet Atklāsmē ir autors, kuru sauc Jānis un kurš no paša sākuma apstiprina savu statusu. Bernards Makgins (*Bernard McGinn*), uz kuru jāatsaucas šajā

sakarībā, paskaidro žanra paražu maiņu šādi: *“Mūsu priekšā ir jaunais apokalipses veids, kas kļuvis iespējams, pateicoties jaunajai apokaliptiskajai situācijai: ticībai Kristus Augšāmcelšanai. Grāmatas autors Jānis saprot, ka raksta nevis no vecās ēras beigu perspektīvas, bet no jaunā mūža, kas sākas ar Kristus augšāmcelšanos, perspektīvas. Un šajā situācijā pseidonīms vairs nav vajadzīgs”* (McGinn 1992, 13.lpp.). Makgins aplūko vēl vienu svarīgu Atklāsmes autora inovāciju – pravieša perspektīvas maiņu. Daniēla grāmatas piemērs skaidri norāda uz to, ka ebreju apokalipsē pravietis tiek “pārnestis” pirms grāmatas tapšanas periodā jau notikušajiem notikumiem, un tādējādi “pareģo” jau notikušās nelaimes un bēdas, kas automātiski apstiprina leģendārā pravieša autoritāti. Turpretim Jānis *“apgalvo, ka viņš ir ziņojuma, kas atrodas nevis zemes, bet debess grāmatā, pašreizējais, saņēmējs”* (turpat, 12.lpp.). Un, treškārt, Atklāsmē ir īpaša tā “liturģiskā rakstura” dēļ; tās poētiskā teksta ritms liecina par to, ka tā *“bija domāta lasīšanai Dieva dienas liturģisko svinēšanu kontekstā”* (turpat).

Bībeles pēdējo grāmatu var uztvert kā otro pamatavotu apokaliptisko ideju un tēlu attīstīšanai. Tāpat kā Daniēla grāmatu var uzskatīt par antīko pasaules mītu par pasaules galu apoteozi un nākamo apokalipšu modeli, Atklāsmē ir vienlaikus ebreju apokalipšu kopsavilkums un tās inovāciju dēļ galvenais avots nākotnes apokaliptiskajai kultūrai, sākot ar viduslaiku apokrifu apokalipsēm un beidzot ar mūsdienu šausmu filmām.

2.2.2. Viduslaiku apokaliptiskā eshatoloģija

Viduslaiku periodam nav stingri noteiktu hronoloģisko robežu, aptuveni to var raksturot kā laika posmu *“no Romas impērijas krišanas Eiropā (apmēram m. ē. 450. g.) līdz Itālijas renesansei vēlīnajā 15. gs.”* (Cantor 1993, 17.lpp.). Šajā nodaļā galvenā uzmanība veltīta nevis atsevišķiem vēsturiskiem notikumiem (kaut gan daži no tiem tiek minēti), bet kristīgās civilizācijas pakāpeniskās attīstības periodam piemītošo eshatoloģisko pasaules uzskatu kulturālām izpausmēm. Lai labāk saprastu minēto tēmu, vispirms jāaplūko agrāko kristīgo domātāju ieguldījums viduslaiku eshatoloģijā attiecībā uz Jāņa atklāsmes grāmatā aprakstītajiem notikumiem un tēliem, kā arī jāanalizē tā loma, kura šiem tēliem piemīt noteiktos vēsturiskos kontekstos.

Viduslaiku laika izpratne bija atšķirīga no antīko civilizāciju attiecīgajām idejām. Pretstatā cikliskajai laika uztverei, kas balstījās mūžīgās atgriešanās mītā, viduslaiku cilvēki ticēja, ka *“laiks piederēja tikai Dievam un to varēja tikai piedzīvot”*, un ka *“Dieva laiks bija ilgstošs un lineārs”* (Le Goff 1990, 165.lpp.). Cilvēku vēsturei bija sākums un beigas, un,

ņemot vērā vairākus tālaika traģiskus notikumus (tādus kā dabas katastrofas, badi, epidēmijas), pasaules galam bija jābūt pavisam tuvu. Lielo nemieru periodos, kas viduslaikos bija diezgan izplatīti, notika millenārisku gaidu uzplaukums.

Vispārpieņemts laika periodizācijas pamats bija nedēļa. Uzskatīja, ka cilvēku vēsture sastāv no sešiem periodiem, kas atbilst pasaules radīšanas dienām, kā arī cilvēka sešiem nosacītajiem vecumiem. Katrs periods ilgst tūkstoš gadus, cilvēka vēsturei sastāvot, kā 4. gs. rakstīja Kvints Jūlijs Hilarians (*Quintus Julius Hilarianus*), no “*sešiem tūkstošiem darba un svēto ciešanu gadiem*” (*Hilarianus* 1998, 53.lpp.), pēc kuriem nāks “*īsta Svētdiena*” (turpat), citiem vārdiem, Atklāsmē minētā leģendārā praviešu valdīšanas tūkstošgade. Viduslaikos cilvēki ticēja, ka pēc Kristus pirmās atnākšanas iestājās pēdējais laikmets, par to liecināja visaptverošais morālais sabrukums. Ar katru dienu pasaule kļuva arvien vecāka un vājāka līdzīgi cilvēkam gados: “*Pasaulē iestājās sestais laikmets – vārguma periods. Tas bija visu viduslaiku domāšanu un jušanu caurstrāvojošā fundamentālā pesimisma daļa. Pasaule bija ierobežota, tā mira. Mundus senescit: tagadējais laikmets bija pasaules vecuma periods*” (*Le Goff* 1990, 167.lpp.). Eshatoloģiskās gaidas bija viduslaiku cilvēka dzīves neatņemama daļa, viņa rīcību stipri ietekmēja ne tikai ikdienas problēmas, bet arī domas par nākamo, jauno pasauli un par viņa likteni pēc pastarās tiesas. Kristīgās hronoloģijas nodibināšana vēl spēcīgāk rosināja gatavošanos pēdējām dienām, jo vairāku apokaliptisko praviešu noteiktie pasaules gala datumi vairojās ģeometriskajā progresijā. Var pat teikt, ka viduslaiku vēsture ir permanenti pārceltas apokalipses vēsture, virkne galīgo termiņu, no kuriem neviens neīstenojās.

Nepiepildīta pastarās tiesas gaidīšana nebija tikai ekskluzīva kristīgā dzīvesveida iezīme. Atgādināsim, ka šis fenomens bija raksturīgs arī zoroastrismam, jo tajā parādījās mesijas Saošjanta koncepcija tieši tāpēc, ka pēdējā konfrontācija starp Ahuru Mazdu un Angru Mainju nenotika (*Cohn* 1995, 30.–31.lpp.). Agrīnie kristieši izrādīja sevišķu entuziasmu par Kristus otrreizējo atnākšanu un Atklāsmē aprakstītajiem baismīgajiem notikumiem. Kā raksta F. Baumgartners, “*pirmo kristiešu paaudžu visnepārprotamākais aspekts ir viņu pilnīgā pārliecība, ka parusija notiks viņu mūžā*” (*Baumgartner* 1999, 31.lpp.). Laiks gāja, bet ilgi gaidītā tūkstošgade nenāca. To sāka skaidrot ar nepareizu pieeju Svēto rakstu tekstam. Tikonijs (*Tyconius*) un Aurēlijs Augustīns (*Aurelius Augustinus*, 354–430) izteica ļoti svarīgu ideju par to, ka ir nepareizi burtiski interpretēt Bībeli, īpaši Atklāsmes tēlus un skaitļus. Šie gudrie vīri noteica attieksmi pret pēdējām lietām agrajos viduslaikos.

Kristīgā laikmeta sākumā dominēja millenāriskie uzskati. Izcēlās dažādas reliģiskas grupas ar kopīgu ticību parusijas neizbēgamībai. Šo apvienojumu harizmātiskie līderi

mēģināja aprēķināt pasaules gala datumu. Piemēram, Hipolīts (*Hippolytus*, ?–235), nosakot, cik gadu aizritēja no radīšanas līdz dieva iemiesošanai, pareģoja, ka otrreizējā atnākšana notiks pēc trīssimt gadiem (turpat, 40.lpp.). Tādu aprēķinu bija daudz, un daudzos gadījumos tie bija atkarīgi no tālaika politiskās un sociālās situācijas – jo stingrākas bija pirmo kristiešu vajāšanas, jo tuvāka viņiem šķita pastardienas iestāšanās.

4. gs. piedzima cilvēks, kuram bija lemts uzsākt lielo kristīgās teoloģijas pārveidošanu. Donatietis Tikonijs ir īpaši pazīstams jo viņš iespaidoja Augustīnu. Diemžēl viņa raksti līdz mūsdienām nav saglabājušies un par tiem ir zināms tikai pēc norādēm citos tekstos, kas neļauj mums pilnā mērā novērtēt viņa novatorisko pieeju Atklāsmes interpretēšanai. Viņa vissvarīgākais un diezgan vienkāršais secinājums bija, ka “*Gala laiku un atpestīto personību nevar nekādā veidā uzzināt*” (Fredriksen 1992, 26.lpp.). Šī ideja noliedza jau iedibināto tradīciju, kurā mēģināja uzzināt vismaz apokaliptiskās drāmas norises gadsimtu. Vēl viens viņa secinājums izrādījās vēl nopietnāks trieciens millenāriskajam uzskatam: Atklāsmes 24. nodaļā atainotā tūkstošgade bija periods, kurš sākās jau pēc Kristus augšāmcelšanās: “*Sātans ir ieslodzīts tagad, un svēto tūkstošgadīgā valdīšana notiek tagad, uz zemes, caur Baznīcu*” (turpat). Obligāti jāmin Tikonija viedoklis par apokaliptiskajiem skaitļiem. Viņš iebilda pret Apokalipses burtisko interpretēšanu, īpaši skaitļu ziņā, jo “*tie visi bija simboliski, vai, precīzāk sakot, mistiski. Tādējādi 6000 gadi reprezentē cilvēku laika pilnības trūkumu, nevis reālu laika periodu*” (Baumgartner 1999, 43.lpp.). Tikonija nozaudētajos Atklāsmes komentāros paustās idejas nobruģēja ceļu uz amillenisko pieeju šīs grāmatas interpretēšanā, kas kļuva par reliģiskās domas pamatnostādni agrajos viduslaikos.

Tikonija mācība atstāja dziļu iespaidu uz Augustīna filozofiju. Hiponijas bīskaps uzskatīja, ka tūkstošgade uz zemes ir tikai “*fabula*” (turpat, 44.lpp.), kā arī apgalvoja, ka pati tūkstošgade nenozīmēja precīzi tūkstošgadīgu periodu, tas bija vienkārši simbolisks skaitlis, lai apzīmētu kristietības laikmetu, kas sākās ar Kristus dzimšanu. Daudzi Atklāsmē vēstie notikumi, viņaprāt, jau esot notikuši. Sātans ir jau sen ieslodzīts, tomēr nevis kādā ģeoloģiskā bezdibenī, bet ieslēgts “*jaunu cilvēku sirdīs*” (Daley 2003, 31.lpp.). Viņš arī bija pārliecināts, ka šausmīgās katastrofas, kas piemeklē kristīgo pasauli kādā brīdī, vienalga vai tās bija dabiskās kataklizmas, vai tirānu iniciētās vajāšanas, nekādā gadījumā nenorādīja uz pasaules gala tuvumu. Vienā sprediķī Augustīns teica, ka visas šīs nelaiemes liecina par Dieva vēlmi uzlabot cilvēka uzvedību, nevis par nodomu iznīcināt radīto pasauli: “*Augustīns salīdzina Romas pilsoņu ciešanas ar bibliiskajiem piemēriem, lai pastiprinātu argumentu, ka Dievs pieļauj šādas katastrofas nevis, lai izraisītu iznīcību, bet lai mēs pārveidotos*” (turpat).

Agrīno viduslaiku periodā amilleniskā tradīcija bija diezgan izteikta līdz brīdim, kad oriģinālais domātājs Joahims Fiorietis (*Joachim de Fiore*, 1130–1202) modificētā veidā 12. gs. atjaunoja ticību tūkstošgadei. Joahims, pazīstams arī kā Kalabrijas abats, dzīves lielāko daļu veltīja svēto rakstu pētīšanai. Pēc dievišķas apgaismības viņš ieraudzīja pasaules vēstures slēpto modeli un izpaua dažas idejas, kurām bija ārkārtīgi liela ietekme viduslaiku pasaulē. Joahims uztvēra Atklāsmi kā atskaites sistēmu attiecībā pret citām Bībeles grāmatām, postulēdams, ka šis teksts ir iekšējais ritenis sarežģītajā no diviem riteņiem sastāvošajā sistēmā, kas balstīta *concordia* (atbilstības) principā. Divi riteņi tika aizgūti no pravieša Ecēhiēla vīzijas. Kalabrijas abats tos izmantoja, lai parādītu, kādā veidā Vecās derības notikumi atbilst Jaunās derības notikumiem: “*Vispārīgā vēsture ir ārējais ritenis, Apokalipse ir iekšējais ritenis. Vispārīgā vēsture sastāv no Vecās Derības vēsturiskām grāmatām, no Genesis līdz Ezras grāmatai. [...] Iekšējais ritenis ir ārējā korelatīvs. Tādējādi visa vēstures norise tiek ietilpināta Apokalipsē, kaut gan tās vīzijas ir vērstas uz Baznīcas vēsturi kopš Kristus dzimšanas. Concordia savieno abus riteņus*” (Daniel 1992, 78.lpp.). Joahims piedāvāja pats savu laika izpratnes shēmu, kas balstīta Svētajā Trīsvienībā un iekļauj pasaules sešu vecumu koncepciju. Pēc Kalabrijas abata viedokļa, cilvēces vēsture sastāv no trim *status* (stāvokļiem jeb stadijām): Tēva laikmeta, Dēla laikmeta un Svētā Gara laikmeta. Šīs trīs stadijas aptuveni atbilst periodiem, kas tika attēloti Vecajā un Jaunajā derībā, un vispārīgā miera periodam starp Antikrista sakāvi un Sātana atsvabināšanu (*Joachim of Fiore* 1998, 134.lpp.).

Bernards Makgins norāda, ka tāds iedalījums bija “*vienā ziņā agrā kristīgā millenārisma atjaunošana*” (McGinn 1998, 129.lpp.). Atšķirībā no Augustīna doktrīnas, pēc kuras simboliskā tūkstošgade ir laika periods kopš mesijas atnākšanas (proti, periods, kad dzīvoja viduslaiku cilvēki, gaidot parusiju un pastaro tiesu), Joahims Fiorietis atdzīvināja tūkstošgades koncepciju kā periodu starp Antikrista nāvi un pasaules galu. Šī perioda laikā “*visa cilvēce saņems Svētā Gara pilnīgo iespējamo apgaismību*” (Lerner 1992, 58.lpp.). Neievērojot Tikonija un Augustīna brīdinājumus par jebkura mēģinājuma izrēķināt pasterdienas datumu bezjēdzību un pat kaitīgumu kristīgajai ticībai gadījumā, ja pareģojums nepiepildīsies, Joahims Fiorietis noteica, ka otrais *status* beigsies 1260. g. (*Baumgartner* 1999, 64.lpp.). Var ironiski atzīmēt, ka tas bija labs aprēķins, jo pats abats nomira 1202. g.

Joahima idejas ieguva milzīgu popularitāti un ievērojami ietekmēja vēlīno viduslaiku reliģiskos ordeņus un tūkstošgades kultus. Viņa ietekme uz franciskāņiem un benediktīniešiem tiek raksturota nākamajā apakšnodaļā, kurā aplūkots viduslaiku vissvarīgākais mīts: mīts par Antikristu.

2.2.3. Mīts par Antikristu

“Bērniņi, ir pēdējā stunda, un kā jūs esat dzirdējuši, ka nāks antikrists, tā jau tagad daudzi antikristi ir cēlušies; no tā mēs noprotam, ka ir pēdējā stunda” (Jāņa I. Vēstule 2:18). Šī atsaukšanās uz visu godbijīgo kristiešu ienaidnieku Jāņa pirmajā vēstulē ir vienīgā vieta Bībelē, kur parādās vārds “Antikrists”. Viduslaikos šis vārds ieguva milzīgu popularitāti un diez vai kāds sprediķis vai teoloģiskais traktāts vispār iztika bez tā izmantošanas. Mīts par Antikristu ir daudzšķautņains fenomens, tas atspoguļoja ne tikai viduslaikiem raksturīgu interesi par pēdējām lietām, bet arī sociālās un politiskās aktualitātes. Pirmām kārtām, jāieskicē minētā mīta vispārīgā aina, tad jāizseko tā attīstībai, sākot no bizantieša Pseudometodija Atklāsmes, kas bija pirmais svarīgais dokuments par Antikristu, un beidzot ar vēlīno viduslaiku tekstiem.

Antikrists ir velnišķīga būtne, viņš parādīsies pēdējos laikos, lai vilinātu cilvēkus ar maldīgiem pravietojumiem, burvestību un zaimojošiem sprediķiem. Pēc izcelsmes viņš esot ebrejs no Dana pirmā cilts, un viņa visticamākā dzimšanas vieta ir Bābele. Viņš pievērsīs tautas savai nešķīstajai ticībai un valdīs Jeruzalemē trīs ar pusi gadus, līdz viņu sakaus Kristus ar saviem sekotājiem. Atklāsmē viņš figurē kā divi zvēri, no kuriem viens izkāpj no jūras, otrs – no zemes. Jāatzīmē, ka mīta detaļas viduslaiku gaitā mainījās, tās ieguva jaunas nozīmes, parādoties jauniem personāžiem.

Par pirmo ievērojamo ieguldījumu mītā par Antikristu var uzskatīt apokaliptiskā garā pārstrādātu leģendu par Aleksandru Lielo (*Megas Alexandros*, 356–323 p.m.ē.) – *“stāstu par to, ka Aleksandrs uzbūvēja mūri vai vārtus Kaukāza kalnu pārejā, lai noslēgtu no civilizētās pasaules mežonīgas barbariskas ciltis, ko viņš tur sastapa”* (McGinn 1998, 56.lpp.). 5. gs. šai leģendai *“tika dota apokaliptiska interpretācija, kad ieslodzītās ciltis tika identificētas ar Ecēhiēla grāmatā un Atklāsmē minētajiem Gogu un Magogu”* (turpat). No šī brīža Gogs un Magogs kļuva mīta par Antikristu neatņemama daļa. Bieži vien šīs nešķīstās tautas asociēja ar kristīgās pasaules ienaidniekiem, gan iekšējiem, gan ārējiem. Asinskārīgās un netīrās ordas atbrīvošana draudēja ar masveida slaktiņiem un postažu. Goga un Magoga atsvabināšana bija nepārprotama Antikrista jeb “Pazušanas Dēla”, kā viņu mēdz dēvēt (*2. tesalonīkiešiem*, 2:3), atnākšanas zīme. Goga un Magoga postošais iebrukums ir spilgti atainots sprediķī, kuru attiecina uz Serugas Jakobu (*Jacob of Serugh*, 451–521).

Pseudometodija Apokalipsē tika atspoguļots arābu pieaugošais spiediens uz Bizantijas impēriju. Šis teksts tapa 7. gs. nogalē. Mīta par Antikristu versijā tajā atrodamas vienas no agrākajām norādēm par Pēdējo Pasaules Imperatoru. Pseudometodija Apokalipse tika

uzrakstīta “*arābu un slāvu iebrukumu periodā, kad impērijas hegemonija galīgi sabruka*” (Olster 2003, 60.lpp.). Agrīno viduslaiku autora radītā apokaliptiskā shēma atspoguļoja musulmaņu iebrucēju draudus impērijas kārtībai. Arābi, kurus viņš dēvē par “*Ismaila sēklu*” (Pseudo-Methodius 1998, 74.lpp.), izpostīs kristīgo pasauli, tas būs dievišķs sods par cilvēku daudzajiem grēkiem. Bet galu galā barbarus pieveiks romiešu ķēniņš, mitoloģiskais Pēdējais Pasaules Imperators: “*Visas romiešu ķēniņa dusmas un sašutums vērsies pret Kunga Jēzus Kristus noliedzējiem. Pēc tam zemē iestāsies miers*” (turpat, 75.lpp.). Uzvarai pār arābiem sekos tūkstošgadīgās karalistes variants leģendāra Imperatora vadībā. Pēc šī klusā pārtraukuma slavenie bronzas vārti atvērsies vaļā, Goga un Magoga karapulkiem izlaižoties ārā. Bizantiešu apokalipsē viņi ir attēloti šādi: “*No ziemeļiem nākošās ciltis ēdīs cilvēku miesas un dzers zvēru asinis kā ūdeni. Viņi ēdīs netīrās čūskas, skorpionus un visādus riebīgus zvērus un rāpuļus, kas lien uz zemes*” (turpat, 75.lpp.). Saskaņā ar Jaunās derības avotu šīs ciltis iznīcinās Dievs. Pēc tam Imperators ies uz Jeruzalemi, kur viņš valdīs, līdz Antikrists iegūs spēku un uzsāks lielo sacelšanos. Tad Imperators atteiksies no savas zemes varas Dieva debess varas labā: “*Ķēniņš noņems no galvas kroni un uzliks to uz krusta, un, pastiepjot rokas uz debesi, nodos kristiešu karalisti Dievam Tēvam*” (turpat, 76.lpp.). Pēc varas nodošanas Pasaules Pēdējais Imperators nomirs. Uz īsu periodu nodibināsies Antikrista tirānija. Pašās beigās Kristus iznīcinās savu ienaidnieku un nāks pasaules gals. Pēc D. Olstera domām, šis apokaliptiskais stāstījums kalpoja impērijas mērķiem, un tā galvenās tēmas bija šādas: “*(1) dievišķa piedošana un impērijas restaurēšana, (2) Konstantinopole kā apokaliptiskais katalizators un (3) impēriskais amats kā Dieva noteikta institūcija, kuru pārņems (jeb asimilēs) pats Kristus*” (Olster 2003, 64.lpp.). Pēdējā Imperatora tēls bija ļoti populārs starp dažiem viduslaiku impērijas atbalstītājiem. (Šai tēmai tiks veltīta uzmanība, aplūkojot konfliktus starp vācu imperatoriem un pāvestiem 12. un 13. gs. turpmāk tekstā.) Vērts pievērst uzmanību tam, kā Antikrista portretu attēloja divas autoritatīvas teoloģiskas personības: Adso un Hildegarde.

Slaveno “*Vēstuli par Antikrista izcelsmi un dzīvi*” (*Epistola Adsonis Monachi ad Gerbergam Reginam de Ortu et Tempore Antichristi, Letter on the Origin and Life of the Antichrist*) 10. gs. uzrakstīja Adso no Montjērandēras (*Adso de Montier-en-Der, 910/915–992*). Tajā sastopami visi mīta par Antikristu pamatelementi. Tomēr šī vēstule ir īpaša, tāpēc ka tās autoram ir biogrāfiska pieeja cilvēces ienaidniekam. Adso centās radīt inversu hagiogrāfiju, jo, kā norāda Bernards Makgins, “*mūks izveidoja savu stāstījumu par Antikristu pēc tipiska svētā dzīves apraksta parauga*” (McGinn 1998, 83.lpp.). Mūks uzsvēra, ka Antikristam jābūt Pestītāja absolūtajam pretpolam it visā no dzimšanas līdz nāvei. Daudzos

aspektos “Vēstule” atgādina Pseudometodija Apokalipsi, kaut gan neviens zinātnieks nav pierādījis, ka Adso lasījis šo avotu. Adso aprakstītais Pazušanas Dēls saskaņā ar antikristoloģijas iedibināto tradīciju būs Dana cilts pēcnācējs. Kā pretpols šķīstajai ieņemšanai, kuras iznākums bija Kristus rašanās, Antikrista ieņemšana būs iegremdēta netīrumā un ļaunumā: “*Viņu ieņems grēkā, radīs grēkā, dzemdēs grēkā. Velns ienāks viņa mātes klēpī tieši ieņemšanas brīdī*” (turpat, 85.lpp). Tādējādi Antikrista mātes dzemdē ierāpojies Velns ir pretmets Svētajam Garam, kas ienācis jaunavā Marijā. Adso uzskata, ka Pēdējais Pasaules Imperators būs franku karalis, kas beigs zemes impērijas valdīšanu uz Olīvu Kalna (Pseudometodija Apokalipsē tā bija Golgāta), nododams savu varu debesīm. Pēc tam Pazušanas Dēls vilinās, mānīs, vajās un mocīs kristīgo pasauli trīs ar pusi gadus. Viņa nežēlīgās valdīšanas laikā divi pravietojoši liecinieki Elija un Enohs saskaņā ar Atklāsmes pareģojumu (11:1–8) ies bojā no Antikrista rokas. Arī Antikrista dienas beigsies Olīvu Kalnā, viņu iznīcinās “*mūsu kunga Jēzus Kristus vara*” (turpat, 87.lpp.). Visumā, Adso piedāvātais notikumu modelis ir diezgan tradicionāls, kaut arī tajā var atrast specifiskas detaļas, kas neparādās Pseudometodija grāmatā. Piemēram, pastarā tiesa Adso versijā nenotiek uzreiz pēc Antikrista sakāves. Viņš uz Daniēla grāmatas pareģojumu pamata apgalvo, ka vēl būs četrdesmit dienu aizkavēšanās, lai izredzētie varētu nožēlot grēkus.

Kaut arī Adso vēstule bija tikai viens no vairākiem mēģinājumiem atainot Antikrista likteni, tā kļuva par galveno šai tēmai veltīto tekstu. Vēstules kopijas izklīdušas pa viduslaiku pasauli, iedvesmojot daudzus prātus meklēt Antikrista klātbūtnes zīmes aktuālajos notikumos. Viena no tādiem bija abate Hildegarde (*Hildegard von Bingen*, 1098–1179). Savu galveno darbu *Scivias* (burtiski “Zini ceļu”) viņa rakstīja 1141.–1151. g., Lielās Reformas laikā. Šo reformu 11. gs. beigās uzsāka katoļu garīdzniecība ar mērķi šķīstīt baznīcu no samaitāšanas un grēkā iegremdēšanas, kā arī paaugstināt pāvesta politisko statusu. Reformas iznākums, kā raksta Roberto Rusconi (*Roberto Rusconi*), bija “*Romas pāvesta amata pacelšana valdošā pozīcijā Latīņu Vācu Rietumos* (Rusconi 2003, 294.lpp). Reformas galvenās sekas bija tas, ka “*pasauls vēsturi pakļāva Baznīcas vēsturei vai vismaz iekļāva tajā*” (turpat). 12. gs. uzrakstītā apcere *Scivias* atspoguļo raizes par baznīcas morālo pagrimumu. Baznīca tiek atainota kā Antikristu dzemdējoša slima sieviete. Šeit svarīgi minēt divas pamattendences attiecībā uz Antikrista dabu, kas pastāvēja viduslaiku teoloģiskajā domā. R. Rusconi nosauc pirmo Antikrista tipu par “*korporatīvo personu*” (*corporate entity*), t. i., cilvēces ienaidnieka kopējo tēlu, kas izpaužas “*ķeceru vai ebreju formā vai kā baznīcas iekšējās samaitāšanas materializācija*” (turpat, 290.lpp.). Blakus Antikrista “*korporatīvajai*” izpratnei pastāvēja tā personalizēta versija. Daži uzskatīja, ka tā ir konkrēta persona, un šo uzskatu aktīvi

eksploatēja, “*lai viņu identificētu ar kādu vēsturisku figūru*” (turpat, 290.lpp.). Otrās interpretācijas veids bija sevišķi populārs vācu imperatoru un pāvestu konflikta laikā 12. un 13. gs. Pēc minētās tipizācijas Hildegardes Antikrists ir patiešām “*baznīcas iekšējās samaitāšanas materializācija*”, par ko liecina viņa piedzimšanas riebiņā aina. Abate radīja ļoti oriģinālu Antikrista portretu, neko līdzīgu nevar atrast viņas priekšteču rakstos. Pretīgā, ar ekskrementiem iesmērētā galva izlaužas ārā no sievietes ķermeņa un, uzrāpojusi kalna galā, mēģina sasniegt debesis. Dievišķa zibens trieciens viņu aptur, un neveiksmīgais Antikrists iet bojā zem kalna, saindējot apkārtni ar kaitīgiem izgarojumiem. Hildegardes vīzijas centrā ir baznīca, un tajā neparādās Pēdējais Imperators, kas reprezentē laicīgo varu. Tā ir skaidra liecība par izmaiņām baznīcas uztverē, kas notika pēc Lielās Reformas. Abate attēloja baznīcu kā iekšēja velnišķa briesmoņa mocītu sievieti. Šis atainojums pierādīja, ka viņu “*dziļi atsvešināja tas, ko viņa uztvēra kā tagadējās baznīcas samaitātību un netaisnību*” (Lerner 1992, 341.lpp.).

Antikrista personalizētais tēls ir jāaplūko pāvestu un imperatoru cīņas kontekstā. Par šī konflikta izpausmes piemēru var uzskatīt pāvesta Gregora IX (*Gregor IX*, 1143–1241) un viņa pēcnācēju karu pret Svētās Romas impērijas imperatoru Frīdrihu II (*Friedrich II*, 1194–1250). Konflikta pirmais svarīgais cēlonis bija Frīdriha II svinīgā solījuma laušana veikt krusta karu pret musulmaņiem, jo viņš “*gribēja īstenot kampaņu Ziemeļitālijā*” (Cantor 1969, 484.lpp.). Tas noveda līdz viņa pirmajai ekskomunikācijai 1227. g. Otrā notika 1239. g., bet imperators atbildēja uz to ar pavēli “*nogremdēt vai sagūstīt kuģus, kas veda priesterus uz Romu no Eiropas citām pusēm*” (turpat). Šī kara īpašā iezīme bija abu pušu centīgais Antikrista retorikas izmantojums. Šai tēmai veltītajā rakstā ar nosaukumu “*Apokaliptisms un baznīcas reforma: 1100–1500*” (*Apocalypticism and Church Reform: 1100–1500*, 2003) Bernards Makgins apskata šo interesanto gadījumu. Gregors IX kādā vēstulē dēvē imperatoru par zvēru, kas izkāpj no jūras. Frīdrihs II atbild ar vēstuli, kurā pielīdzina pāvestu sarkanajam pūķim. Cita pāvesta, Innocentija IV (*Innocentius IV*, 1180/90–1254) laikā, kardināls Viterbo Rainers (*Rainer von Viterbo*) lika izgatavot skrejlapas, kurās Frīdrihs II tika atainots kā Antikrists, bet imperatora sekotāji rakstīja pamfletus, kur tika norādīts, ka zvēra numurs ir *Innocensius papa* skaitliskais ekvivalents (McGinn 2003, 89.lpp.). Antikrista tēla savstarpēja eksploatācija bija labs piemērs tam, kā var izmantot populāro mītu politiskajā cīņā, lai nomelnotu oponentu, apgalvojot, ka viņš esot velnišķā ļaunuma iemiesojums. Oponentiem Frīdrihu II dēvējot par Pazušanas Dēlu, piekritēji identificēja viņu ar Pēdējo Pasaules Imperatoru, interpretējot viņa mēģinājumu pakļaut itāliešu pilsētas kā centienus nostiprināt impēriju pirms pēdējā konflikta starp labajiem un ļaunajiem spēkiem. Pāvesta sekotājiem

parādījās arī savs apokaliptiskais varonis, eņģelisks pāvests, kas aizņēma imperatora vietu. Viņa iekļaušanas mītā par Antikristu galvenais iemesls bija katoliskās baznīcas pieaugošā vara. Eņģeliskā pāvesta pamatmisija bija kristiešu sadragātās ticības nostiprināšana, kā arī sprediķošana lielo apvērsumu laikā pirms pasaules bojāejas. Atsaukšanos uz šo leģendāro figūru var atrast Joahima Fiorieša rakstos: “*Bābelē celsies jauns vadonis, proti, Jaunās Jeruzalemes jeb Svētās Mātes Baznīcas pāvests. [...] Viņš celsies nevis kāju ātruma vai vietas maiņas dēļ, bet tāpēc, ka viņam tiks dota pilna brīvība atjaunot kristīgo reliģiju un sprediķot svēto vārdu*” (Joachim of Fiore 1998, 135.lpp.).

Joahims ieviesa arī “garīgo vīru” jēdzienu. Viņš rakstīja par divām reliģiskajām grupām, kas iestāsies pret Antikristu nevis ar vardarbību, bet ar svēto vārdu, kuru tās izplatīs lielo nelaimju laikā uz pasaules gala sliekšņa. Franciskāņu un dominikāņu ordeņi, kas parādījās gandrīz vienlaikus 13. gs., uzreiz identificējuši sevi ar Antikrista ienaidniekiem, kuru izcelsmi pareģojis Kalabrijas abats, integrējot dažas no viņa idejām savās eshatoloģiskajās doktrīnās. Piemēram, franciskāņu spirituāļi izmantoja *magnus antichristus* tēlu, par kuru Joahims rakstīja vienā no saviem traktātiem. Spirituāļi bija franciskāņu ordeņa grupa, kas atbalstīja apustuļu nabadzības doktrīnu, un tādēļ to stingri vajāja pāvesta institūcija, jo viņu aicinājums atteikties no īpašuma, lai ievērotu pareizu kristieša dzīvesveidu, diskreditēja pāvesta lielo bagātību. (Šim jautājumam lielāka uzmanība tiks veltīta, analizējot Umberto Eko romānu “Rozes vārds”.) Pret pāvestu vērstas spirituāļu retorikas piemērs ir Kasāles Ubertīno (*Ubertino di Casale*, 1259–ap 1330) darbs, kurā “*Bonifācijs VIII dažviet tiek identificēts ar dažādām Atklāsmes figūrām – bezdibeņa eņģeli (9:1), zvēru, kas izkāpj no jūras (13: lff), un, beidzot, mistisko Antikristu*”, bet pāvestu Benediktu XI pielīdzina “*zvēram, kas izkāps no zemes*” (Rusconi 2003, 305.lpp.). Ne tikai reliģiskie ordeņi iekļāva mītu par Antikristu savā teoloģisko uzskatu sistēmā. Ap dažādiem viltus praviešiem, kuri sprediķoja par pastarām lietām un cerēja paātrināt pasaules galu, sāka veidoties millenāriskie kultī. Šajā sakarībā var minēt brāli Dolčīno (*Fra Dolcino*, ?–1307), kas bija tāda kulta līderis. (Tā kā šī vēsturiskā persona ir svarīga romāna “Rozes vārds” izpratnei, pie viņa pakavēsimies attiecīgajā nodaļā, bet patlaban jānorāda, ka viņš iedibināja millenāristo mikrorepubliku, kuras galvenais mērķis bija sekmēt katoliskās baznīcas iznīcināšanos, jo tā esot Antikrista mitekļis. Tādējādi Dolčīno apvienoja aktīva dumpja idejas ar eshatoloģisko doktrīnu.)

Šo nodaļu var beigt, aplūkojot vienu no svarīgākajiem, kā arī skumjākajiem notikumiem viduslaiku vēsturē, kuram bija liela loma apokaliptisko ideju un mīta par Antikristu attīstībā. 14. gs. izeļās cilvēces vēsturē vislielākā mēra jeb Melnās Nāves epidēmija. Melnās Nāves postījumu milzīgais mērogs veicināja apokaliptiskā noskaņojuma

pieaugumu, jo kopš bibliskiem laikiem mēri uzskatīja par vienu no pasaules gala tuvošanās zīmēm. Epidēmija sākās 1348. g., tajā bija gājusi bojā vismaz puse Eiropas iedzīvotāju (Aberth 2001, 128.lpp.). Mēra plosīšanās izraisīja apvērsumu ne tikai pilsētās un ciemos, bet arī iedzīvotāju domāšanā. Uzskatīts par dievišķo dusmu izpausmi, mēris izraisīja flagelantu kulta atdzimšanu. Asiņojošo cilvēku procesijas lēni vilkās pa viduslaiku pilsētu ielām, to dalībniekiem nežēlīgi sitot sevi ar pātagām, kuru auklās bija iestiprināti dzelzs gabaliņi. Viņu grēku nožēlošanas veids bija vispārējās vēlmes samierināt dusmīga Dieva sodību ārkārtēja izpausme. Diemžēl ne visi savos centienos apturēt katastrofu aprobežojās ar publisku grēku nožēlošanu. Starp baiļu māktajiem iedzīvotājiem ātri izplatījās māņticība, kas bieži vien noveda līdz nepamatotai vardarbībai pret minoritāšu grupām, kuras apsūdzēja mēra izplatīšanā. Daudzi ebreji tika nogalināti grautiņos, jo uzskatīja, ka viņi inficē kristiešus ar mēri, saindējot viņu akas. Džons Aberts (*John Aberth*) raksturo šo parādību kā “*viduslaiku psihes reakciju pret mēri*” (turpat, 158.lpp.). Minētā psihe uzreiz atrada saikni starp slimības izraisītām ciešanām un tālaika “*tradicionālo grēkāzi*” (turpat). Mīta par Gogu un Magogu asociēšana ar Melno Nāvi bija vēl izteiksmīgāka, kad šīs briesmīgās tautas uztvēra nevis kā ārējo ienaidnieku simbolisko tēlu, bet kā kristiešu iekšējo ienaidnieku vispārīgo apzīmējumu. Šāda pieeja izpaudās iepriekš norādītajos gadījumos, kad ebreji tika pasludināti par mēra izraisītājiem un kalpoja mērķim “*nostiprināt Goga un Magoga pielīdzinājumu ebrejiem – nevis desmitiem pazudušu cilšu, bet tiem ebrejiem, kas joprojām dzīvoja viduslaiku kristiešu vidū*” (turpat, 162.lpp.). Interesantu liecību par šo parasta viduslaiku cilvēka aizspriedumu var atrast 14. gs. tekstā “*Kunga Džona Mandevila ceļojumi*” (*The Travels of Sir John Mandeville*, 1371), kuru piemin L. Smoleta. Šī sacerējuma autors pauž tālaika populāro ticību tam, ka Atklāsmē aprakstītā noslēpumainā tauta nav nekas cits kā ebreju kopiena līdzās kristiešiem, kas perina plānus viņiem kaitēt: “*Bez Melnās Nāves sazvērestības [...], Mandevils apgalvo ka visi ebreji mācās ebreju valodu, lai palīdzētu Antikristam, norādot, ka ebreji ir skitu kalnos ieslodzītās tautas Gogs un Magogs*” (Leshok 2002, 220.lpp.).

Melnā Nāve bija katalizators, kas atbrīvoja dažādas bailes cilvēkos, kuri bija pārlicināti, ka dzīvo pasaules vēstures pēdējā laikmetā. Lai cik ietekmīgs būtu Augustīna garīgais mantojums, cilvēki, kas pastāvīgi cieta no kariem, bada, un sevišķi mēra, nebija spējīgi atsvešināti izturēties pret šīm nelaimēm un neinterpretēt tās kā drīzas pastardienas zīmi. Gadsimtiem ilgi viduslaiku kultūru piepilda Atklāsmes bargie tēli, un mūsu senči vairākos gadījumos nevarēja atturēties no šo briesmīgo un grandiozo tēlu attiecināšanas uz aktuāliem bīstamiem un šausminošiem notikumiem, kuriem nevarēja rast racionālu skaidrojumu.

Rezumējums

Jāņa atklāsmes grāmata tapa kristiešu vajāšanas periodā, kas daļēji izskaidro tās draudīgo tēlu lielo daudzumu. Tas ir ambivalents, ar daudzšķautņainiem simboliem piesātināts teksts, kas viegli pakļaujas pretrunīgām interpretācijām. Piemēram, pastāv viedoklis, ka jātnieks baltajā zirgā ir Kristus, bet pēc citas interpretācijas viņš ir Antikrists. Atklāsmei piemīt tēlu dublēšana un parodēšana – ar Sātanu saistītajiem tēliem tiek parodēti dievišķie tēli. Tā ir nodibinājusi kristīgo apokaliptisko kanonu, atmetot ebreju apokalipšu tradīcijas svarīgos elementus, jo atklāsmes saņēmējs raksta ar savu īsto vārdu, viņš attēlo cilvēces nākotni no jaunā mūža perspektīvas, un viņa vēstījumam ir liturģisks raksturs.

Viduslaikos vēsture tika uztverta kā lineāra parādība, ar sākumu un beigām. Tā tika sadalīta sešos periodos saskaņā ar sešām radīšanas dienām, bet septītais periods nozīmēja Atklāsmē pareģoto tūkstošgadi. Tādi domātāji kā Tikonijis un Augustīns uzstājās pret Atklāsmes burtisku interpretāciju, kā arī pret jebkādiem mēģinājumiem noteikt pastardienas datumu, jo tas ir zināms tikai Dievam. Augustīns apgalvoja, ka tūkstošgade jau noriet, jo tā ir simboliskā norāde uz kristietības laikmetu. 12. gs. Joahims Fiorietis atjaunoja ticību tūkstošgadei kā periodam starp Antikrista nāvi un pasaules galu, piedāvājot jauno vēstures modeli, pēc kura tā sastāv no trim *status* jeb stadijām: Tēva, Dēla un Svēta Gara laikmetiem. Viņš arī pareģoja, ka trešais *status* sāksies 1260. g.

Īpaši populārs viduslaikos bija mīts par Antikristu, velnišķo būtni, kas vilinās cilvēkus ar maldīgiem pravietojumiem un vajās Kristus praviešus. Šī mīta pamatelementi ir Antikrista ieņemšana grēkā, Goga un Magoga atsvabināšana, Pēdējā Pasaules Imperatora vai Eņģeliskā Pāvesta pretestība Antikristam, Antikrista īsās tirānijas periods, Kristus galīgā un absolūtā uzvara. Viduslaiku teoloģiskajā domā pastāvēja divas Antikrista dabas interpretācijas. Saskaņā ar pirmo viņš esot korporatīva persona, t. i. ienaidnieka kopējais tēls, bet saskaņā ar otro interpretāciju viņš esot konkrēta persona. Antikrista personalizētais tēls tika izmantots pāvestu un Svētās Romas impērijas imperatoru konfliktā. Melnās Nāves epidēmija 14. gs. veicināja apokaliptisko noskaņu pieaugumu, tika uzskatīts, ka mēra avots ir brīnumainā Goga un Magoga zeme un ka ebreji esot vainīgi slimības izplatīšanā. Tādējādi mīta par Antikristu elementi tika attiecināti uz Citu.

2.3. Apokaliptiskās idejas laikposmā no renesanses līdz otrās tūkstošgades pēdējam gadsimtam

2.3.1. Apokaliptiskās bailes 15.–17. gadsimtā

Lai gan 15. gs. vairākās Eiropas valstīs joprojām valdīja viduslaiki, Itālijā jau bija izplaukusi renesanses kultūra. Tomēr nedrīkst aizmirst, ka intelektuālās elites progresīvie uzskati, kas vēlāk kļuva par tālaika vispārīgo domāšanas kritēriju, atšķīrās no ļaužu masas viedokļa, jo tā nebija gatava atteikties no apokaliptiskām bailēm un izrādīja gatavību sekot daiļrunīga millenāriskā pravieša norādījumiem. Dž. Savonarolas popularitāti nemiera laikā pirms karaļa Šarla VIII (*Charles VIII*, 1470–1498) karaspēka iebrukuma apliecina šāds R. Barnsa apgalvojums: “*Grūti izvairīties no iespaida, ka šīs ēras vispārīgā tendence, sevišķi ārpus humānistu aprindām, bija šausmīgu pasaules katastrofu un ciešanu gaidīšana; dominējošais uzskats bija saistīts ar bailēm*” (turpat, 146.lpp.). Dž. Savonarola uzskatīja, ka Mediči pakļautā republika ir samaitāta un grēku pilna, ka to vajadzētu atjaunot ar dievišķās sodības vardarbīga iebrukuma palīdzību. Dominikāņu mūka iedvesmojošās runas par pastāvošā režīma nekrietnību un šaušalību, kā arī par pēdējo dienu tuvošanos piesaistīja daudzus piekritējus, īpaši parastos pilsoņus. Viņu skaits palielinājās, kad franču karaļa iebrūkošā armija it kā piepildīja pareģojumus par neizbēgamo katastrofu, kas piemeklēs grēcīgo pilsētu. Džans Luka Potesta (*Gian Luca Potesta*) nošķīr divus florenciešu pravieša aktivitātes posmus. Pirms Mediči gāšanas viņš lietoja eshatoloģiskās iebaidīšanas retoriku, uzsverot pasaules gala neizbēgamību un grēku nožēlošanas nepieciešamību pirms laika beigām. Bet, kad ienīstie valdnieki zaudēja varu, viņa tonis ievērojami mainījās, tas ieguva optimistisku noslieci – viņš pasludināja, ka Florence drīz pārvērtīsies Jaunajā Jeruzalemē, kas kļūs par centru cīņā pret Bābeli un Antikristu (tas ir, pret Romu un pāvestu Aleksandru VI (*Alexander VI*, 1431–1503)) (Potesta 2003, 134.lpp.). Dž. Savonarolas bezkompromisa opozīcija pāvestam un simpātijas pret francūžiem izraisīja viņa bojāeju. Dominikānis paspēja izbaudīt varu Florencē, kad franču karaspēks izgāja no pilsētas, bet, pāvesta spiedienam palielinoties, viņš pakāpeniski zaudēja vairākus sekotājus un galu galā tika arestēts, tiesāts un sodīts ar nāvi, kļūdamas par ķecerības simbolu savu ienaidnieku vidū, kamēr piekritēju sarūkošajās rindās viņu uzskatīja par svēto mocekli.

Atklāsmes tēli, ko Dž. Savonarola meistarīgi izmantoja atbilstoši politiskajai situācijai, nepārtraukti fascinēja cilvēkus. Renesanses mākslinieku glezniecības tehnikai attīstoties, apsēstība ar šiem tēliem guva jaunu stimulu. Šeit pirmām kārtām jāatzīmē bezprecedenta

izsmalcinātība, ko izmantoja kokgrebumu mākslā slavenais vācu mākslinieks Albrehts Dīrers (*Albrecht Dürer*, 1471–1528). Var teikt, ka viņš radīja apokaliptiskās ikonogrāfijas jauno stilu un atstāja neizdzēšamu iespaidu uz tādiem meistariem kā Hanss Holbeins (*Hans Holbein*, 1497/8–1543), Lukass Kranahs (*Lucas Cranach*, 1472–1553), Hanss Burgkmajers (*Hans Burgkmair*, 1473–1531), nemaz neminot simtiem epigoņu, kas akli imitēja A. Dīrera grebumu apbrīnojamos tēlus. Kaut gan tā, protams, ir pilnīgi nejauša sakritība, tieši 1498. g., kad Savonarolu sadedzināja uz sārta, A. Dīrers “izlaida savas karjeras agrākā posma sarežģītākos un novatoriskākos mākslas darbus, lielisko Apokalipses grebumu izdevumu” (*Parshall* 1999, 100.lpp.). Šī ilustrāciju kolekcija ir īpaša detaļu precizitātes, kā arī pārdabisku lietu naturālistiskās atainošanas dēļ. Ģeniālais vācu mākslinieks atdzīvināja Atklāsmes izšķirošās epizodes, piešķirot tām bezprecedenta dziļumu un spilgtumu. Četri jātnieki, kas seko viens otram Apokalipses 6. nodaļā, A. Dīrera slavenākajā grebumā jāņ blakus viens otram. Viņu virzīšanās ir strauja un neapturama, šausmu māktiem grēciniekiem ejot bojā zem zirgu pakaviem. Aplūkojot šo attēlu, vērotājs gandrīz fiziski jūt alegorisko jātnieku kustības virpuli. Pīters Paršals (*Peter Parshall*) uzskata, ka visai neticamo teksta detaļu burtiskais attēlojums bija A. Dīrera grebumu oriģinalitātes un pievilcības galvenais faktors (turpat, 102.lpp.). Māksliniekam izdevies paveikt sarežģītu uzdevumu – “radīt stingru un sataustāmu tēlu virkni no netveramām un elastīgām iztēles valodas kustībām” (turpat).

A. Dīrera iedibinātā tēlotājtradīcija tika cieši saistīta ar apokaliptiskās retorikas izplatīšanos lielajā konfrontācijā starp Mārtiņu Luteru (*Martin Luther*, 1483–1546) un katolisko baznīcu. Reformācija vēlreiz pierādīja, ka Atklāsmes bagāto tēlainību var izdevīgi pārvērst par ideoloģisku ieroci, sevišķi izmantojot jauno atainošanas kanonu. Svarīgi atzīmēt, ka M. Luteram bija neskaidras attiecības ar Bībeles pēdējo grāmatu. No vienas puses, viņš to neatzina par kanonisku tekstu, jo neticēja tolaik pieņemtajam uzskatam, ka Apokalipses autors esot apustulis Jānis. Bet, no otras puses, viņš ļoti labi saprata, ka šim tekstam piemīt milzīgas potences ietekmēt jebkuru dievbijīgu lasītāju. Kļūva skaidrs, ka Atklāsmes ir lietderīga viņa cīņai: “Luters pēc nelielas sākotnējās vilcināšanās pieņēma, ka Atklāsmes ir vērtīgs avots viņa uzbrukumam pret pāvestu” (*Armogathe* 2003, 188.lpp.). Slavenajam Vecās derības tulkojumam, kuru pazīstam kā *Septembertestament*, jo tas tika publicēts 1522. g. septembrī, bija divdesmit viena Apokalipses ilustrācija, ko radīja M. Lutera draugs mākslinieks Lūkass Kranahs. Šo grebumu stilam piemita A. Dīrera ietekmes iezīmes, kaut gan L. Kranaham izdevās mazināt oriģinālo tēlu blīvumu. Viņš pievienoja dažas ainas, kas nebija attēlotas A. Dīrera grebumu sērijā, tādējādi noteikdams beigu kanonu, kas savukārt ietekmēja nākamās Atklāsmes ilustrētājus (*Parshall* 1999, 106.lpp.). Tagad tiem cilvēkiem, kas nezināja latīņu

valodu, radās iespēja lasīt Apokalipses tekstu bez starpniecības, bet ilustrācijas padarīja to vēl skaidrāku.

A. Dīrera *Apcalipsis cum Figuris* (Apokalipse ar attēliem) ietekmēto kokgrebumu skaits auga. L. Kranahs izveidoja apokaliptisko tēlu piesātinātas ilustrācijas pret pāvestu vēršiem pamfletiem, kuros Antikristam uz galvas bija pāvesta tiāra. Kaut gan M. Luters bija skeptiski noskaņots pret Atklāsmes kanonisko stāvokli, viņam nebija nekādu šaubu par Antikrista, kuru simbolizēja divi zvēri, patieso nozīmi. Viņš interpretēja minētos apokaliptiskos tēlus kā “pāvesta impēriju un impērijas pāvestu” (Simojoki 1997, 44.lpp.). Iespiedmašīnas izgudrošana ir viens no svarīgākajiem pagrieziena punktiem, kas atdala viduslaikus no renesanses. Taču iespēja pavairot grāmatas eksemplārus sekmēja ne tikai vērtīgo zinību izplatīšanos. To savos nolūkos izmantoja politiķi, lai izplatītu propagandu un manipulētu ar publisko viedokli. Drausmīgs grebums ar politisko ziņojumu stūrakmens bija ideoloģiskā cīņā starp pāvesta piekritējiem un protestantiem. Salīdzinājumā ar L. Kranaha patētiskajām ilustrācijām grebumi populārajās skrejlapās, kas attēloja pāvestu kā Antikristu, bieži saturēja vulgārus un pat neķītrus tēlus, piemēram tika radīti grebumi, kuros bija atainoti “velni, kas izkārņijās ar pāvestiem” (Weber 2000, 65.lpp.). Skrejlapas par Antikristu kļuva abu pušu ierocis, jo pāvestam uzticīgie cilvēki arī sāka publicēt propagandiskos pamfletus, un tajos cilvēces galvenā ienaidnieka loma tika piešķirta Reformācijas līderim. Līdzīgas abpusējas denonsēšanas ar Antikrista tēla lietojumu pretinieka attēlojumam bija raksturīgas viduslaiku politiskajai cīņai starp Romas pāvestiem un vācu imperatoriem. Rakstot par M. Lutera vispārīgajiem apokaliptiskajiem uzskatiem, jāatzīmē, ka viņš pieņēma Augustīna viedokli, noliedzot tūkstošgades burtisko interpretāciju, bet uztverot to kā simbolisku atsaukšanos uz laika posmu no kristīgās baznīcas nodibināšanas brīža (Baumgartner 1999, 84.lpp.).

Augustīns stājās pretī jebkuram mēģinājumam noteikt otrreizējas atnākšanas datumu un apsūdzēja apokaliptiskās pravietošanas praksi, bet cilvēki turpināja ar to nodarboties. Piemēram, Hanss Huts (*Hans Hut*, 1490–1527) pasludināja, ka parusija notiks 1528. g. un anabaptists Melhior Hofmans (*Melchior Hoffman*, 1495–1543) pareģoja, ka Strasbūra kļūs par Jauno Jeruzalemi 1533. g. (Baumgartner 1999, 87, 90.lpp.). Neviens no šiem pareģojumiem nepiepildījās, bet šādiem pasaules gala tuvības sludinājumiem bieži vien sekoja liela mēroga vardarbība, kas izraisīja tās upuros apokaliptiskas bailes.

Reformācija bija radikālu pārmaiņu un nemiera laiks, un ir loģiski, ka parādījās cilvēki, kas izvēlējās par savu mērķi paātrināt mūžīgās valstības iestāšanos, iegūstot nabadzīgo masu atbalstu. Viena no Vācijas vēstures dramatiskajām epizodēm bija anabaptistu

mēģinājums pārveidot Minsteres pilsētu Jaunajā Jeruzalemē. Anabaptisma ideoloģijas paudēji neatzina jaunpiedzimuša bērna kristīšanu, bet atbalstīja pieaugušo bapstismu, kas atdalīja izredzētos no grēciniekiem, tādējādi noraidot uzskatu, ka tā ir Kristus sevišķā privilēģija laika beigās. Melhior Hofmans veiksmīgi sprediķoja jauno dogmu, viņam bija daudz sekotāju, bet viņa sapnis par Strasbūras transformāciju Jaunajā Jeruzalemē nepiepildījās. M. Hofmans nomira cietumā. Viņa uzticīgajam skolniekam Janam Matisam (*Jan Matthys*, 1500–1534) lielā mērā izdevās īstenot līdzīgu nodomu attiecībā uz Minsteri, kuru anabaptisti okupēja 1534. g. Pilsēta patiešām tika transformēta, dažu mēnešu laikā tā kļuva par elli uz zemes virsas, par spožās debess Jeruzalemes antitēzi. Jaunie valdnieki izdzina ārā visus katoļus un luterāņus, kas nepiekrita pieņemt viņu ticību, un sāka būvēt mūžīgo valstību uz zemes. Minstere tika izolēta no ārējās pasaules bīskapa Franca fon Valdeka (*Franz von Waldeck*, 1491–1553) ielenkuma gaitā un kļuva par terora anklāvu. Situācija vēl pasliktinājās pēc J. Matisa nāves, kad viņu aizvietoja Jans Bokelsons (*Jan Bockelson*, 1508–1536), kas pasludināja sevi par Izraēlas ķēniņu. Damians Tompsons (*Damian Thompson*) raksta, ka J. Bokelsona valdīšanas laikā “*Minsteres drāma deģenerējās par gotiskajām šausmām*” (Tompson 1999, 84.lpp.). J. Bokelsona megalomāniskās pretenzijas uz bibliska ķēniņa statusu bija kļūdoša pretrunā ar iedzīvotāju pieaugošām ciešanām no bada un nabadzības, ko bija izraisījis ielenkums: “*Minsteres jaunais Ķēniņš ģērbās greznā tērpā. Apkārt viņam bija pusaudzes sievas un pazemīgi pielūdžēji. Bet parastie pilsoņi bija spiesti dzīvot netīrā nabadzībā, gaidot otrreizējo atnākšanu, kas, pēc Bokelsona viedokļa, materializēsoties tikai tad, kad visi pasaules priesteri, mūki un valdnieki tiks nogalināti. Pa to laiku galvenajā laukumā notika masveida pilsētnieku galvu nociršana. Daudzos gadījumos to personīgi īstenoja Ķēniņš. Aplenkums pastiprinājās; bads piespieda cilvēkus ēst suņus un žurkas; vēlā pavasarī iedzīvotāji bija pārāk vāji, lai pretotos iebrucējiem. Jūnijā Minstere krita pēc pēkšņa uzbrukuma* (turpat, 86.lpp.).

Neveiksmi cietušās apokaliptiskās revolūcijas līderu liktenis bija tikpat šausmīgs kā viņu valdīšana. J. Bokelsonu un divus viņa tuvākos piekritējus spīdzināja līdz nāvei “*ar kvēlojošām knaiblēm*” (Durant 1980, 401.lpp.). Tas atgādina viņu viduslaiku priekšteča, millenāriskā pravieša brāļa Dolčīno sodīšanu ar nāvi. Arī viņš gribēja paātrināt parusijas iestāšanos uz Rubelo kalna un pēc impērijas karaspēku aplenkuma tika sagūstīts un spīdzināts līdzīgā veidā. Vēsture atkārtojās kā traģēdija, kuras mērogs un brutalitāte palielinājās.

17. gs. Eiropas valstis tika iepītas virknē bruņotu konfliktu, kas kļuva pazīstami kā Trīsdesmitgadu karš. Galvenie pretinieki šajā asiņainajā konfliktā bija Katoliskā Svētā Impērija un dažādās protestantu hercogistes, kas cīnījās par neatkarību. Kara vardarbības

eskalācija un bažas par konflikta iznākumu veicināja apokaliptisko attieksmju izplatīšanos, vairojoties pareģojumiem par pasaules galu. Puritāņu revolūcija Anglijā bija vēl viens notikums, kas izraisīja apokaliptisko noskaņojumu: *“Pilsoņu kara un starpposma laikā (ap 1642–1660) pasaules vēsturiskā pagrieziena punkta izjūta sasniedza kulmināciju [...] Populārais millenārisms kļuva pamatelements propagandai par to, kas savienoja asu protestantismu ar parlamenta vai republikas valdību un “dievišķās karalistes” iedibināšanos”* (Barnes 2003, 163.lpp.). Karaļa Čarlza I (*Charles I*, 1600–1649) un parlamenta lielās konfrontācijas laikā parādījās dažas jaunas reliģiskas grupas, kas sludināja apokaliptiskos uzskatus un atbalstīja vardarbību kā tūkstošgades karalistes radīšanas līdzekli. Starp šīm grupām piektās monarhijas vīri (*Fifth Monarchy Men*), kā raksta Jūdžins Vēbers (*Eugene Weber*), bija visradikālākā. Viņu mērķis bija nodibināt uz zemes piekto monarhiju, kura ir implicēta Daniēla pravietiskajā sapnī kā svēto valdīta dievišķa valsts, kas nāks pēc četrām tirāniskajām impērijām. No sākuma viņi atbalstīja Oliveru Kromvelu (*Oliver Cromwell*, 1599–1658) *“kura Sadraudzība bija domāta viņu tūkstošgades augsnes sagatavošanai”* (Weber 2000, 73.lpp.), bet viņu attieksme mainījās, kad tie saprata, ka pēc uzvaras pār rojālistiem nodibinātajam Protektorātam nebija nekā kopīgā ar tūkstošgadīgo karalisti, ko viņi centās uzbūvēt. Kulta dalībnieki sacēlās pret lordu protektoru, kas neīstenoja viņu iecerēto plānu. Viņu sacelšanās tika apspiesta. Kad piektās monarhijas vīru līderus sodīja ar nāvi, šī organizācija pārtrauca savu pastāvēšanu (turpat, 74.lpp.).

Var atrast arī citus tālaika millenāriskās vardarbības piemērus, kā arī atsaukšanos uz neveiksmīgiem mēģinājumiem pareģot pasaules gala datumu. Ir svarīgi arī atzīmēt, ka 17. gs. strauji attīstījās empīrisms, parādījās zinātnes filozofija, tika veikti dažādi eksperimenti ar mērķi atklāt dabas noslēpumus. Vai bija iespējams apvienot apokaliptisko prātošanu ar dabas zinātniskiem pētījumiem? Izrādās, ka jā. Minētajā periodā tiešām bija pamanāma apokaliptiskā un zinātniskā diskursa līdzāspastāvēšana. Nedrīkst aizmirst, ka 17. gs. Eiropā ne tikai plosījās apokaliptiskās bailes izraisīti konflikti, šajā gadsimtā arī tika nodibināta Karaliskā zinātniskā biedrība. Robins Barnss uzskata, ka minēto apokaliptisko noskaņojumu pastāvēšana 17. gs. bija *“viduslaiku ideju un tēlu vēlinā un galējā izpausme”* (Barnes 2003, 165.lpp.), tomēr pasaule pakāpeniski mainījās, dzimstot jaunai, uz racionālisma un zinātnes pamatiem balstītai pasaulei. Pēc R. Barnsa viedokļa, neņemot vērā jaunās racionālistiskās filozofijas vispārīgo tendenci atteikties no atklāsmes jūdu kristīgajām koncepcijām, jāatzīst, ka apokaliptiskajam diskursam bija diezgan svarīga loma tālaika zinātniskajos pētījumos: *“Jaunās dabas un matemātiskās filozofijas rašanos nav iespējams atdalīt no vēlinājā renesansē uzplaukušās pravietiskās zinātnes, no meklējumiem pēc spējas izprast Visuma*

galīgo plānu. *Vēlīnā sešpadmitā un agrā septiņpadmitā gadsimta augošais sistemātiskais un "zinātniskais" apokalipticisms ietvēra sevī centienus apjēgt vēstures un dabas universālos modeļus* (turpat, 165.–166.lpp.).

Zinātnes un apokaliptisko ideju simbioze atrodama slavenā zinātnieka Īzaka Ņūtona (*Isaac Newton*, 1642–1727) 17. gs. nogalē veiktajā *Atklāsmes un Daniēla grāmatas pētījumā*. Svarīgi norādīt, ka Ī. Ņūtona pieeja bija atšķirīga no dažādu pseidopraviešu svēto rakstu oportunistiskajām interpretācijām. Pētot savā traktātā minēto pravietisko tekstu simbolu nozīmi, viņš neizrādīja tieksmi lietot savus atklājumus kādai nākotnes apokaliptiskajai drāmai. Zinātnieku vairāk interesēja šo simbolu vēsturiskā nozīmība, kā arī zinātnisko metožu piemērošana apokaliptiskajiem tekstiem: *"Ņūtons nodibināja Atklāsmes metodiskās analīzes noteikumus, rūpējoties par daļu harmoniju un elementu vienkāršību. [...] Ņūtona oriģinalitāte atrodama mazāk viņa tekstuālo pētījumu kvalitātē, bet radikāli jaunajā epistemoloģijā, kas valdīja pār to visu. Svarīgākais šeit bija viņa centieni savienot Atklāsmes simbolismu ar antīko tautas simbolismu vispār"* (*Armogathe* 2003, 195.lpp.).

Vēl viena svarīga lieta, kuru ir vērts aplūkot apokaliptisko ideju attīstības sakarā renesanses periodā ir apokaliptisko gaidu piemērošana lielajiem ģeogrāfiskajiem atklājumiem. Piemēram, Kristofora Kolumba (*Cristóbal Colón*, 1451–1506) ceļojumi bez acīmredzamiem ekonomiskajiem un politiskajiem aspektiem saturēja arī apokaliptiskos elementus. Jauno pasauli ļoti ātri sāka asociēt ar Jauno Jeruzalemi (*Milhou* 2003, 3.lpp.). Parādījās uzskati, saskaņā pēc kuriem jaunās zemes iedzīvotāji ir Izraēlas desmit pazaudētās ciltis (*Baumgartner* 1999, 120.lpp.). Jāuzsver, ka eiropiešu kolonizatori, kas atnāca uz jaunatklāto zemi ar savām apokaliptiskajām cerībām, sastapa iezemiešu cikliskos eshatoloģiskos uzskatus. Frederiks Baumgartners piemin acteku eshatoloģisko mītu izšķirošo lomu spāņu iebrucēju uzvaras nodrošināšanā. Acteki ticēja, ka viņu civilizācija beigsies, kad atgriezīsies baltais dievs Ketcalkoatls (*Quetzalcoatl*), tolteku dievišķais aizbildnis. Tolteki bija tauta, kuru zemi iekaroja acteki pēc šī dieva aiziešanas: *"Kad spāņi 1519. g. Kortesa vadībā piestāja krastā, pakļauto tautu vairākums bija atsvešināts no acteku valdības un izrādīja gatavību palīdzēt jaunatnācējiem. Viņu atbalsts bija galvenais faktors, kas atvieglāja spāņiem acteku impērijas iekarošanu. Vienlīdz svarīga bija acteku ticība Ketcalkoatlam, sevišķi no viņu pēdējā imperatora Moktezumas II puses"* (*Baumgartner* 1999, 121.lpp.). Kristofora Kolumba atklājums bija šīs un citu Jaunās pasaules drāmu avots. Eiropiešu kolonizācija vietējiem iedzīvotājiem kļuva patiešām apokaliptiska, vairākums bija lemti bojāejai no iekarotāju atnestajām slimībām, jo viņiem nebija imunitātes pret Vecās pasaules kaitēm – masalām un bakām. Arī slavenajam ceļotājam nebija sveši apokaliptiskie uzskati, viņš ticēja, ka viņa

atklājums izraisīs “*vispasaules pievēršanos ticībai pirms pasaules gala*” (McGinn citēts pēc Weber: 167.–168.lpp.). Un patiešām, pasaule beidzās. Nevis ātri augošās kristīgās civilizācijas pasaule, bet pirmskolumba seno cilšu pasaule, kas nevarēja sevi aizstāvēt.

Kā tika atklāts šajā vispārīgajā renesanses perioda “pēdējo lietu” apskatā, apokaliptiskais diskurss piedzīvoja ievērojamu transformāciju kopš Dž. Savonarolas viduslaiku millenāriskās attieksmes līdz Ņūtona zinātniskajiem pētījumiem. 18. gs. parādīsies jaunas transformācijas, kad apgaismotais prāts pavisam noraidīs apokaliptisko diskursu un apokalipses sekularizācija kļūs acīmredzama.

2.3.2. 18. un 19. gadsimts – ceļā uz sekulāro eshatoloģiju

Eiropā 18. gs. izplatījās apgaismība, intelektuālā kustība, kuras pārstāvji uzskatīja prātu par visu lietu mērauklu. Līdzās Bībeles pārdabiskajai pasaules interpretēšanai radās interpretēšana ar prāta izmantojumu. Apgaismotāji skeptiski izturējās pret atklāsni šī vārdā reliģiskajā nozīmē: t. i., patiesību, ko cilvēkam atklāj dievišķa būtne. Viņi centās izplatīt citu patiesības koncepciju, kuru Galileo Galilejs (*Galileo Galilei*, 1564–1642) formulēja 16. gs.: “*Patiesība tiek atklāta nevis Dieva vārdā, bet Viņa darbā; tā nebalstās Svēto Rakstu liecībā vai tradīcijā, mēs to varam saskatīt jebkurā brīdī. Taču to var saprast tikai tie, kas zina dabas rokrakstu un var atšifrēt tās tekstu. Dabas patiesību nevar izteikt tikai vārdos; vienīgā piemērotā izteiksme atrodas matemātikas konstrukcijās, figūrās un skaitļos*” (Cassirer 1968, 42.lpp.). Dievišķo atklāsni sāka uzskatīt par neuzticamu, jo tai piemita aprobežotība un tā nepakļāvās dabas likumiem. Ticība brīnumiem, pat Bībelē pieminētajiem, tika noraidīta kā obskurantisma izpausme. 18. gs. vadošie intelektuāļi uzsāka globālu projektu, kura mērķis bija visu dzīves pamatparādību racionāla skaidrošana. Mēģinājumu racionāli interpretēt Bībeli var uzskatīt par pēcreformācijas sabiedrību cauraudošā sekularizācijas procesa pamatu. Skeptiskas idejas par kristīgās baznīcas dogmām izraisīja bažas reliģiskajās aprindās. 18. gs. vidū abats Fransuā Plukē (*François-Adrien Pluquet*, 1716–1790) norādīja, ka “*filozofiska skepse neapšaubāmi izplatījās lielā mērogā*” (Israel 2002, 80.lpp.). Viņš nebija vienīgais garīdznieks, kas pamanījis pasaules alternatīvā uzskata attīstīšanos. Jaunā domāšanas veida paudēji nepieņēma atklāsni kā zināšanu galveno avotu, bet popularizēja tādas idejas kā “*filozofiskais determinisms un materiālisms, kas balstās uz to, ka pasaulē nav dievišķās vadības un nav viņpasaules*” (turpat). Postulējums “*nav viņpasaules*” ir ļoti svarīgs šīs nodaļas izpratnei. Neticība atklāsmei mazākā mērogā izpaudās kā skeptiska attieksme pret Jāņa atklāsmes grāmatu. Neskaitāmi daudzu teologu, reliģisko vadoņu un millenārisko

praviešu galvenais teksts, mīklainu simbolu, ko varētu piemērot gan aktuālajiem notikumiem, gan izmantot kā nākotnes nelaimju norādījumus, neizsmeļamā krātuve jaunās intelektuālās elites skatījumā kļuva par zinātniskās izpētes objektu. Ī. Ņūtona pētījums par diviem Bībeles apokaliptiskajiem tekstiem bija labs piemērs tam, kā mainījās attieksme pret pasaules bojāejas tēmām: Ī. Ņūtonu vairāk interesēja to sakari ar vēsturiskajiem notikumiem, viņš nerūpējās par nākotnes pasakainajiem notikumiem, ko pareģoja Daniēla grāmata un Atklāsme. Pareģošana tagad kļuva par neizglītotu pseidopraviešu vaļasprieku. Atklāsmes zaudēja daudz no tās bijušās nozīmes apgaismotā cilvēka acīs, jo viņš vairs neticēja ar tās tēliem pamatotiem pravietojumiem.

Dorinda Utrama (*Dorinda Outram*) piemin Džona Loka (*John Locke*, 1632–1704) traktāta “Kristietības saprātīgums” (*The Reasonableness of Christianity*) publikāciju 1695. g. kā svarīgu notikumu Apgaismības projekta ietvaros, kuras mērķis bija izgaisināt nepamatotu ticību pārdabiskām parādībām un brīnumiem, kas apturēja cilvēka intelektuālo attīstību. Viņa uzsver, ka centieni padarīt kristīgo reliģiju par “saprātīgu” neizbēgami iedragāja Svēto Rakstu autoritāti, jo Bībele ir pārpilna ar visādu brīnumu aprakstiem (*Outram* 1995, 39.lpp.). Racionāla pieeja Bībelei un kristīgajai mācībai bija deistu uzskatu pamats. Šī grupa noraidīja dievišķo atklāsmi prāta labā un uzskatīja, ka tieši prāts ir vispiemērotākais kritērijs, ar kuru nodibināt dabas reliģiju (*natural religion*), kas balstās uz pārbaudāmiem faktiem un vispārīgi pieņemtiem likumiem. Ir lietderīgi izklāstīt viena nozīmīgākā deisma piekritējiem Tomasa Peina (*Thomas Paine*, 1737–1809) argumentāciju. Šis angļu domātājs uzsver, ka monoteisko reliģiju pārstāvju mēģinājums monopolizēt dievišķās atklāsmes saņēmēju prerogatīvu ir neadekvāts. Gan kristieši, gan musulmaņi, gan jūdi sludina, ka tikai viņu reliģijai ir pieejams Dieva vienīgais taisnīgais ceļš, bet citu ticību pārstāvjus uzskata par neticīgajiem un patiesā Dieva ienaidniekiem. Kaut gan Tomass Peins neapstrīd Dieva spējas sazināties ar cilvēkiem un uzticēt viņiem svētās ziņas, viņš kategoriski nepieņem šādu ziņu patiesīgumu, ja tās tikušas atklātas vienam atsevišķam indivīdam, nevis citiem: “*Tā ir atklāsme tikai pirmajam cilvēkam, un jebkuram citam tās ir baumas, un tātad viņiem nav obligāti tai jātic*” (*Paine* 1995; 176.lpp.). Šajos vārdos mēs redzam atklāto zināšanu izplatīšanas tradīcijas noraidījumu, kas bija izteikta viduslaikos. Deistiskās racionālās pieejas gaismā jebkurš mēģinājums pārliecināt citus, ka Bībeles lasīšana esot atklājusi jebkura statusa personai – gan pāvestam, gan klaiņojošam mūkam parusijas datumu vai Antikrista patieso identitāti, jānosoda kā bezjēdzīga izprieca, kuras vienīgais mērķis ir sajaukt mānīcīgo masu prātus. Turpretim apgaismības galvenais mērķis bija atbrīvot šīs masas ar prāta varu.

Apgaismības domātāju ticība prātam un apņemšanās nodibināt labāku sabiedrību ļauj secināt, ka šie intelektuāļi, kaut gan noraidot millenārisko praviešu uzskatus, faktiski gaidīja sekulāras prāta “tūkstošgades” iestāšanos. Frederiks Baumgartners piemin baronu de Turgo (*Anne Robert Jacques Turgot, Baron de Laune, 1727–1781*), kas 1766. g. uzticēja papīram savu progresa dzītās vēstures skatījumu. Viņš iedalīja vēsturi trīs periodos: antropomorfisma laikā, metafizikas laikā un zinātniskā prāta laikā, kurā cilvēki sasniegs pilnības stāvokli un likvidēs visas nesaskaņas, kas kaitējušas cilvēcei no seniem laikiem. Šī ideja bija viduslaiku mūka Joahima Fiorieša trīsdalīgā vēstures sadalījuma sekulārais variants. Joahims pareģoja universālo laimi trešajā vēstures periodā, kuru viņš sauca par Svētā Gara laikmetu (*Baumgartner 1999, 136.lpp.*). Atbrīvotās cilvēces un progresa triumfa perspektīva konceptuāli bija ļoti līdzīga senajai apokaliptiskajai ticībai dažādu laikmetu secīgajai maiņai, bet apgaismības domātāju filozofijā šīs idejas tika pārveidotas: “*Daudzi apgaismības vēstures teorētiķi faktiski apgrieza otrādi daniēlisko vīziju par pasaules vēstures nokāpšanu četrās monarhijās, jaunais modelis bija uzkāpšana pie prāta zelta laikmeta*” (*Barnes 2003, 176.lpp.*).

Apgaismotāju filozofijā izmantotās apokaliptiskās koncepcijas tika radikāli pārveidotas sekulārā garā saskaņā ar jauno pasaules uzskatu, kas ietvēra uzdevumu cīnīties pret mānticību. Sekularizācija bija diezgan izplatīta tendence 18. gs. Eiropā daudzās dzīves sfērās. Dažādas parādības, ko līdz šim laikam skaidroja, piesaucot pārdabiskos spēkus, tagad tika izskaidrotas ar prāta palīdzību. Šī tendence kļuva acīmredzama pat garīdznieku diskursā. Anglikāņu priesteris Tomass Roberts Maltuss (*Thomas Robert Malthus, 1766–1834*) apgalvoja, ka “*Dieva neapšaubāmajām rīcībām*”, tādām kā karš vai bads, “*nebija nekā kopīga ar velnu vai Apokalipses jātniekiem, tās automātiski izrietēja no cilvēka apetītes pēc ēdiena un seksa skaitliskās nelīdzsvarotības*” (*Porter 2001, 207.lpp.*). Pasaules gala koncepts, kuru ilgu laiku uzskatīja par dievišķās gribas iepriekš nolemto aktu, arī netika pasargāts no sekularizējošām pārmaiņām. 18. gs. pirmajā pusē ļoti populārs kļuva Tomasa Berneta (*Thomas Burnet, 1635–1715*) traktāts “*Zemes sakrālā teorija*” (*The Sacred Theory of the Earth, 1681*). Autors apgalvoja, ka pasaule beigsies lielā ugunsgrēkā, ko izraisīs vulkānu izvirdumi un meteorītu lietus. Galvenā apokaliptiskā loma tika piešķirta dabai, jo T. Bernets “*izslēdza no Ugunsgrēka Dieva īpašo providenci*”, uzskatot, ka “*Kristus atnāks vēlreiz tikai tad, kad visi dabas apstākļi sagatavos šo notikumu*” (*Almond 1994, 120.lpp.*).

Apgaismības domātājiem bija sveša apokaliptiskā retorika (tas ir, Atklāsmes un citu pravietisko grāmatu iznīcināšanas un atbēdības tēlu lietojums pārliecināšanas stratēģijā). Tas bija viņu oponentu ierocis. Bija diezgan daudz cilvēku, kas uzskatīja Franču revolūcijas

vardarbību par Apgaismības projekta millenārisko kulmināciju. Četrus gadus pirms asiņainā haosa uzliesmojuma Francijā Leskaras bīskaps raksturoja tālaika saspīlēto atmosfēru, atsaucoties uz Apokalipses septiņām bazūnēm, no kurām sešas jau bija skanējušas, bet apgaismotāju filozofija tika pasludināta par “*pasaules gala lielo zvēru*” (McMahon 2002, 43.lpp.). Apgaismotāji tika identificēti ar Antikrista palīgiem. Kad sākās revolūcija, apokaliptiskās noskaņas saņēma lielāku atbalstu, pareģojumi par laika beigām intensīvi vairojās. Lionas arhibīskaps 1789. g. interpretēja Francijā valdošo nemieru kā “*aktīvas providences rokas skaidro liecību, atriebīgā Dieva rīcību pasaulē*” (turpat, 56.), bet pareģe Suzeta Labrusa (Suzette Labrousse, 1747–1821) “*uzskatīja revolūciju par lielu kustību, kas ievēdīs tūkstošgadi, kas, pēc viņas cerībām, atausīs 1800. g.*” (Barnes 2003, 177.lpp.). Apgaismības kritizētāji sasaistīja Franču revolūcijas šausmas ar jaunās kustības filozofu atbrīvojošo programmu. Tika norādīts, ka apgaismotāju vēlēšanās realizēt abstraktās ideālistiskās shēmas, kuru mērķis ir nodibināt vienlīdzību un likvidēt ciešanas, bija 1789. g. apvērsuma greizās tiesas izraisīto neizsakāmo nežēlību galvenais avots. Darins Makmahons (Darrin McMahon) šajā sakarībā raksta: “*abstrakta sistēma, neiecietīga, fanātiska, ateistiska, un radikāla – atbildīga vienlaikus par vecā režīma morālo pagrimumu un revolūcijas asiņainām galējībām – tādas bija apsūdzības, kurās philosophie [apgaismotāju filozofija] tika notiesāta un nosodīta*” (McMahon 2002, 105.lpp.).

Daudzi britu intelektuāļi, mākslinieki un dzejnieki uztvēra Franču revolūciju par cilvēka atbrīvošanās no tirānijas vēstnesi. Vecā režīma krišanai piešķīra apokaliptisku nozīmi. Piemēram, Viljams Bleiks (William Blake, 1757–1827) uzskatīja Francijā notikušo un Amerikas revolūciju par pasaules gala neizbēgamības zīmēm. V. Bleiks ticēja, ka abi notikumi “*bija vispasaules dumpja sākums, kas izraisīs viņa apokalipsi (his apocalypse)*” (Frye 1969, 66.lpp.). Poēmā “*Franču revolūcija*” (The French Revolution, 1791) V. Bleiks ataino nosaukumā minēto notikumu kā apokaliptisko vīziju, kurā tiek dots mājiens par priecīgu cilvēka atbrīvošanu laika beigās. Pat pirmā rinda norāda uz dzejnieka pārliecību par to, ka tas, kas notiks ar Franciju, nav tikai sociālie nemieri: “*The dead brood over Europe: the cloud and vision descends over cheerful France*” [Mirusie lidinās virs Eiropas: mākonis un vīzija nolaižas pār liksmo Franciju] (Blake 1978, 162.lpp.). Tādam mistiķim kā V. Bleikam likās, ka tēli lielam konfliktam starp monarhijas piekritējiem un tautas dumpīgajām masām bija cieši saistīti ar cilvēka dvēseles atsvabināšanu no materiālās pasaules važām, kā arī no prāta uzliktajiem ierobežojumiem, jo tieši prāts bija mākslinieciskās domas un iztēles galvenais ienaidnieks. Tika uzskatīts, ka apgaismotāju idejas brūģēja ceļu Franču revolūcijai,

bet šīs idejas bija pilnīgi svešas V. Bleikam. Viņš noliedza dabas reliģijas nostādnes, uzskatot, ka tās apspiež cilvēka radošo enerģiju, ieslodzīdamas to dabas cietumā.

Millenāriska apsēstība ar pasaules galu bieži vien tika asociēta ar patoloģisku māniju, kas pieprasīja medicīnisko palīdzību. Pašpasludināto praviešu ieslodzīšana psihiatriskajās slimnīcās tajos laikos bija izplatīta prakse. Viens no ievērojamākiem gadījumiem bija Ričarda Brazersa (*Richard Brothers*, 1757–1824) liktenis. Bijušā jūras flotes virsnieka R. Brazersa aktivitāte bija vispārējā millenāriskā entuziasma, kas izplatījās Lielbritānijā 18. gs. nogalē, sastāvdaļa. Šajā periodā britu sabiedrība piedzīvoja restoracionisma (*restorationism*) atdzimšanu. Restoracionisms bija uzskatu sistēma, pēc kuras “*tieši pirms tūkstošgades notiks ebreju pievēršana viņu bijušajai mājai un slavai*” (McCalman 1996, 315.lpp.). Šīs millenāriskās vides pamatelements bija Bābeles apsūdzēšana un cerības uzcelt Jauno Jeruzalemi. Senās, grēkā iegrimušās pilsētas iemiesojums nebija nekas cits kā tālaika Londona. Izveidojās specifiska apokaliptiska pilsētas kultūra, un Ričards Brazerss bija viens no tās pārstāvjiem. R. Brazers pasludināja sevi par izraēliešu princi, nosauca Londonu par Bābeli un perināja plānus “*padarīt Jauno Jeruzalemi par Svētās Zemes realitāti*” (Fulford 2002, 12.lpp.). Viņš atklāti izteica šo nodomu, uzsverot, ka ir tas izredzētais, kas īstenos ebreju pievēršanu pirms tūkstošgades valsts iestāšanās. R. Brazersa aktivitāte nopietni satrauca varas institūcijas, jo viņš izrādījās harizmātisks vadonis, un viņa sekotāju skaits ievērojami palielinājās. Galu galā viņš tika arestēts un ieslodzīts Bedlamā, kur palika līdz mūža galam.

Viljams Bleiks arī piederēja videi, kas pievēršas idejai par Jeruzalemi uz zemes. Bet savā smalkajā pieejā viņš bija tāls no vienkāršajiem uzskatiem, ka cilvēks var saviem spēkiem paveikt šo kosmiskas nozīmes uzdevumu. Dzejnieks nebija sektas līderis, bet mīta radītājs. V. Bleika mīta kodols ir garīgas brīvības sasniegšana, atbrīvotas cilvēces saplūšana ar dievišķības unikālo ķermeni. Nortrops Frajs (*Northrop Frye*, 1912–1991) šādi rezumē V. Bleika pausto Jaunās Jeruzalemes skatījumu: “[pēc V. Bleika uzskatiem] *garīgā pasaule ir iztēles bagātu cilvēku integrētais ķermenis. Kristīgā baznīca ir tās vistuvākais simbols uz zemes; bet visas redzamās baznīcas ir īstenībā politiska ķermeņa daļa. Politisko ķermeni Bībelē simbolizē Jeruzaleme, kas Apokalipsē kļūst par Jauno Jeruzalemi, iztēles apgaroto baznīcu, brālībā apvienoto Dieva dēlu brīvību. Tādējādi Jeruzaleme ir uzmodinātas Albionas emanācija*” (Frye 1969, 128.lpp.).

Episkā poēma “Jeruzaleme” (*Jerusalem*, 1804) pēta mītiskās Albionas atdzimšanas un atmodas motīvus. Albiona ir Anglijas alegoriskais attēlojums, jaunā cilvēka šūpulis. Atmoda tiek panākta galvenokārt ar māksliniecisko impulsu, kura atbrīvošanas potenciāls tiek

pastāvīgi uzsvērts V. Bleika dzejā un mākslā. Mitoloģiska figūra ar vārdu Loss (*Los*) tiek atainota poēmā kā radošā ģēnija iemiesojums. Viņš ir gan izcils mākslinieks, gan meistarīgs amatnieks. Pilsētas Golgonūzas (*Golgonooza*) uzbūve simbolizē iztēles lietošanu Jaunās Jeruzalemes uzcelšanas procesā. Tas ir galvenais priekšnosacījums garīgajai brīvībai un radošumam.

19. gs. laikā netikumīgās Bābeles iznīcināšanas un Jaunās Jeruzalemes celšanas tēmas palika aktuālas. Ričards Brazers aprobežojās ar kaislīgiem sludinājumiem par to, ka grēcīgā Londona ir bojāejai lemtā Bābele, bet viņš neveica praktiskus pasākumus, lai īstenotu metropoles pelnīto sodu vai vismaz saistītu pilsoņu uzmanību ar ienīstās pilsētas brīdinošo sodīšanu tā, kā to izdarīja Džonatans Martins (*Jonathan Martin*, 1782–1838). Dž. Martins arī bija millenārisks fanātiķis, kas palika vēsturē, neveiksmīgi mēģinot sadedzināt Jorkas katedrāli 1829. g. Viņam izdevās aizdegt baznīcu, un būvei tika nodarīts ievērojams kaitējums, bet tā netika pilnīgi nodedzināta, kā to cerēja Dž. Martins. Savu rīcību dedzinātājs uzskatīja nevis par destruktīvu aktu, bet par “*pravietisku brīdinājumu, kas atsauc atmiņā iznīcināšanas tēlus Atklāsmes grāmatā un Vecās derības pareģojumos*” (*Bindman* 1999, 226.lpp.). Tāpat kā Ričards Brazers, neveiksmīgais dedzinātājs tika atzīts par psihiski slimu un pavadīja visu mūžu ārstniecības iestādē.

Pilsēta kā Bābeles modernā versija bija svarīga dzejas un reliģisko sprediķu tēma, tomēr 19. gs. otrajā pusē, strauji norisinoties Londonas industriālajai transformācijai, literatūrā parādījās vēl viens motīvs. Daži sāka uzskatīt Londonu nevis par Bābeli, bet par urbānistisko elli, drūmu un nomācošu vietu, kas pastāvīgi atgādina cilvēkam par eksistences bezjēdzību.

Plaša pilsēta ar šaurām un tumšām ieliņām, kur aiz katra stūra var redzēt cilvēku nabadzību un ciešanas, izraisīja dziļas nomāktības sajūtu. No bezmiega cietušais dzejnieks Džeimss Tomsons (*James Thomson*, 1834–1882), kurs turklāt pārmērīgi lietoja alkoholu, poēmā “*Drausmīgas nakts pilsēta*” (*The City of Dreadful Night*, 1874) atspoguļoja sava nomāktā prāta stāvokli vairākās apdullušās pastaigās pa Londonas tukšajām ielām. Ar acīmredzamu atsaukšanos uz Dantes “*Dievišķo komēdiju*” šajā poēmā tiek atainota urbānistiska elle. Dž. Tomsona darbu var raksturot kā apokaliptisku, tāpēc ka tam ir atklāsmes tonis. Ievaddaļā Dž. Tomsons raksta, ka viņa vēstījuma sapratējam ir jābūt iniciētam, jābūt cienīgam tuvoties dzejnieka piedzīvotajai atklāsmei. Pilsēta ir mūžīgā naktī iegrimusi, pat “*moon and stars shine*” [mēness un zvaigznes spīd] uz to “*with scorn or pity*” [ar nicību vai nožēlu] (*Thomson* 2004, 47., 396.lpp.), bet saulei nelabpatīkas to apgaismot. Dzejnieks seko ēnainai figūrai, savā “*drear pilgrimage to ruined shrines*” [drūmajā svētceļojumā uz

sagruvušajām svētnīcām] (turpat, 154., 399.lpp.), norādot, ka šajā vietā “*Faith and Love and Hope are dead indeed*” [Ticība un Mīlestība, un Cerība patiesi ir mirušas] (155.lpp., turpat).

V. Vorens Veigars (*W. Warren Wagar*) aplūko eshatoloģijas sekularizācijas procesu grāmatā “Pastarās vīzijas” (*Terminal Vision*, 1982). Viņš uzskata, ka minētā sekularizācija ir jāuztver kā trīs procesi. Pirmais no tiem ir “*tradicionālo reliģisko formu un ticību metamorfoze jaunajās formās un ticībās*”, kas saglabā iepriekšējo formu pēdas. Otrais process ir “*jūdu un kristiešu vērtību aizvietošana ar analogiskām mūsdienu vērtībām [...] bez manāmām jūdaisma un kristietības pazīmēm*”. Un trešais ir “*sekulāro mērķu vadīta tradicionālās ticības simboliskās valodas piesavināšanās*” (*Wagar* 1982, 60.lpp.). Viņa pētījums koncentrējas sekulārās eshatoloģijas otrajā veidā, kas galvenokārt nodarbojas ar “*galu, kuram ir dabas vai vēsturisks cēlonis, kas dažreiz piedāvā atpestīšanas iespējas, kas atšķiras savā diženumā*” (turpat). Protams, šāds sadalījums ir diezgan paviršs un neņem vērā visas sekularizētā apokaliptiskā diskursa nianšes. Taču, no otras puses, minēto procesu precīza un izsmeļoša klasifikācija nav iespējama to heterogēnā rakstura dēļ. Piemēram, aplūkojot pasaules gala sekulāros veidus, grūti noteikt, kāda ir to atkarības pakāpe no attiecīgajiem reliģiskajiem veidiem. V. Veigars pats atzīst šīs situācijas neskaidrību: “*Es pilnīgi saprotu, ka neviens sakrālo arhetipu mūsdienu analogs nevar būt pilnā mērā neatkarīgs no tā priekštečiem tradicionālajā kultūrā*” (turpat, 60.–61.lpp.). Tieši tādēļ svarīgi uzreiz paskaidrot, ko gribam teikt, saucot kādu literāro darbu par sekulārā apokaliptiskā diskursa paraugu. Šeit jāievēro pie attiecīgā darba vispārīgais raksturojums: tiek runāts par tekstu, kas ataino beigu un atklāsmes apokaliptiskās kategorijas (kā arī dažādas nelaimes, kas šim galam seko), nenoteicot to dievišķo avotu. Pastarām lietām ir simtgadu vecā reliģisko tekstu tradīcija, un pat ultramodernas sekulārās pasaules bojāejas vīzijas var sekot svēto tekstu nodibinātajam apokaliptiskajam modelim. Svarīgi atcerēties, ka sekulārās apokaliptiskās literatūras teksts, kaut gan tajā nav bazūnējošo eņģeļu, ar daudziem elementiem ir saistīts ar reliģisko eshatoloģisko tradīciju, ko iedibinājuši tādi teksti kā Daniēla grāmata un Atklāsme.

Pēc V. Veigara domām, eshatoloģijas sekularizācijas pagrieziena punkts ir Mērijas Šellijas (*Mary Shelly*, 1797–1851) romāna “Pēdējais cilvēks” (*The Last Man*, 1826) uzrakstīšana. Jāatzīmē, ka ideja par vienīgo dzīvu palikušo cilvēku uz zemes nepieder angļu rakstniecei, jo jau agrāk šī tēma tika aplūkota, piemēram, franču klerikāļa Žana Batista Kuzena (*Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville*, 1746–1805) 1805. g. tapušajā romānā ar tādu pašu nosaukumu franču valodā (*Le dernier home*). Tomēr tieši Šellijas apjomīgā grāmata par cilvēku ģints bojāeju iezīmē pilnvērtīga sekulārā apokaliptiskā teksta parādīšanos: “*Pēc savas būtības, “Pēdējais cilvēks” ir sekulārs stāstījums par cilvēka*

iznīcību, ko vēsta nevis kā ticības vai svēto baiļu aktu, bet tāpēc, ka Šellijas dienās bija jau vienkārši iztēloties bezmērķa galu, ko radīja pasaules kārtība. [...] Par antropomorfu dievu un aizkapa dzīvi, kam Šellija paradoksālā kārtā ticēja, nav ne vārda. Tie nav skaidri izslēgti; bet viņas stāstījumam tie nav vajadzīgi, kaut gan tā ir tēma par cilvēku dzīves izbeigšanu uz zemes” (Wagar 1982, 16.lpp.).

Romānā “Pēdējais cilvēks”, kas ir palicis klasiskā “Frankenšteina” ēnā, M. Šellija iztēlojas cilvēces beigas 21. gs. nāvējošā mērī. Mēris sākas Austrumos un pakāpeniski izplatās pāri Eiropai un pārējai pasaulei. Pēc epidēmijas dzīvs palicis ir vienīgi anglis Laionels Vernejs. Viņš raksta memuārus tuksnešainajā Romā, kuras greznie pieminekļi tagad pieder tikai viņam vienam, bet tas nepadara viņu laimīgāku. Viņš labi saprot savu pūļu bezjēdzību, bet tomēr turpina, jo arvien lolo cerību, ka citi cilvēki kaut kur var slēpties un ka cilvēcei būs otrs sākums. Romāna nogalē vecais varonis nolemj pamest pilsētu un mēģināt atrast citus cilvēkus. Viņš atvadās no savas uzturēšanas vietas un gatavojas apmeklēt citas pasaules daļas.

Viņa ceļojuma sākums sakrīt ar M. Šellijas vēstījuma beigām. Mēs nekad neuzzināsim, vai viņš atradīs citus cilvēkus, vai nē. Ja viņam tas būtu izdevies, mēs raksturotu “Pēdējo cilvēku” kā antīkā mīta par pasaules galu sekulāro versiju. Tāda veida vispopulārākais piemērs ir stāstījums par grēku plūdiem, kuros vienīgais dzīvs palikušais kļūst par jaunās cilvēces ciltstēvu. Bet, ja M. Šellija būtu norādījusi, ka Vernijs bija patiešām pēdējais cilvēks un, viņam mirstot, cilvēce vairs nepastāvēs, mēs apgalvotu, ka viņas romāns ir neatgriezeniskā pasaules gala sekulārā versija, kurā cilvēku ģints pilnīgo zudumu var uzskatīt par sekulāru Daniēla grāmatā un Atklāsmē aprakstītās pasaules bojāejas analogu. Jebkurā gadījumā M. Šellijas darbs ir nozīmīgs, tāpēc ka tas kļuva par vairāku 20. gs. apokaliptiskā diskursa sfērai veltītu darbu priekštecī.

2.3.3. Cilvēka radītās apokalipses briesmas 20. gadsimtā

20. gs. cilvēce saprata, ka tagad ir spējīga iznīcināt pasauli bez jebkādas pārdabisku spēku iejaukšanās. Šādai izjūtai un sapratnei ir viens ārkārtīgi svarīgs datums – 1945. g. 6. augusts. Todien lidmašīna “Enola Geja” (*Enola Gay*), kas tika nosaukta grupas komandiera mātes vārdā, nometa uz japāņu pilsētu Hirosimu atombumbu. Protams, pirms šī notikuma cilvēci jau bija piemeklējušas daudzas traģēdijas, visšausmīgākās no tām bija divi pasaules kari; katrs no tiem daudzu apziņā tika uzskatīts par grēcīgās cilvēces apokaliptisko sodu. Masu iznīcināšanas ieroču attīstība, kā arī to lietojums iztēlē izraisīja pasaules gala ainas. Šajā sakarā var minēt gan ķīmisko ieroču plašu izmantošanu Pirmā Pasaules kara laikā, gan

Japānas bioloģisko karu pret Ķīnu Otrā pasaules kara laikā. Vēl tuvāk Bībelē attēlotajām sodību ainām bija sabiedroto spēku īstenotā Hamburgas un Drēzdenes uguns bombardēšana (*firebombing*) 1943. un 1945. g., kurā degbumbu izraisītā “uguns vētra” sadedzināja tūkstošiem civiliedzīvotāju. Zīmīgi, ka Hamburgas bombardēšanas segvārds tieši atsaucās uz bibliskās grēcīgās pilsētas dievišķo sodīšanu – “Operācija Gomora” (*Operation Gomorrah*) (sk. *Musgrove* 1981). Ļoti iespaidīgu Drēzdenes bombardēšanas aprakstu piedāvā amerikāņu rakstnieka Kurta Vonnegūta (*Kurt Vonnegut*, 1922–2007) daļēji autobiogrāfiskais romāns “Lopkautuve Nr. 5” (*Slaughterhouse-Five*, 1969). Tajā vācu pilsētas iznīcināšana tiek atainota kā apokaliptisks notikums, pēc kura zeme atgādina Mēness virsmu.

Otrajam pasaules karam beidzoties, kļuva skaidrs, ka neņemot vērā tā šausmu dažādumu un mērogu, divi notikumi īpaši skaidri liecina par to, ka pastāv ļaudis, kas vēlas un ir spējīgi nodarīt milzīga apjoma postījumus. Šie notikumi daudz ko vēsta par izmaiņām, kas piemeklējušas cilvēci 20. gs. gaitā. Otrās tūkstošgades pēdējais gadsimts bija straujas tehnoloģijas attīstības periods. Cilvēku masveida iznīcināšana koncentrācijas nometnēs, kā arī Hirosimas un Nagasaki civiliedzīvotāju nogalināšana ar atombumbām bija tehnoloģiski attīstīta cilvēka ļaunuma visšokējošākās izpausmes. Stīvens O’Lirijs rezumē šo ideju šādi: “*Kopā ņemtas, Hirosima un Osvencima uzsvēra cilvēces beigu jautājumu tehnoloģiskajā laikmetā vairāk nekā iepriekš. Kamēr “Manhetenas Projekts” ar zvaigznes barojošās enerģijas izmantošanu padarīja dzīvības iznīcināšanu uz planētas tehniski iespējamu, nacistu neaprobežotais impulss radīt nāves fabrikas atklāja acīmredzami neaprobežotu impulsu īstenot genocīdu, kam tehniskā racionalitāte nepretojas, un pat palīdz*” (O’Leary 2003, 397.lpp.).

Atombumbas parādīšanās ir svarīgs faktors apokaliptiskā diskursa sekularizācijas procesā, kas sākās līdz ar apgaismības filozofijas izplatīšanos 18. gs. Tas nenozīmē, ka reliģiskā apokaliptiskā doma distancējusies no jauna veida ieročiem ar ārkārtīgi spēcīgu destruktīvu potenciālu. Gluži pretēji, parādījās daudzi, kas sāka interpretēt Atklāsmi kā kodolkara postījumus alegoriski atainojošu tekstu. Tādējādi šādu apokaliptisku gudrību sludinātāju diskursā “*laika beigu un kosmosu iznīcinošās apokalipses bibliskie attēlojumi kļuva nešķirami no kodoltermiskā 3. pasaules kara*” (Boyer 2003, 170.lpp.). Vēl viens zīmīgs moments ir reliģisko eshatoloģisko tēmu un motīvu lietojums kodolkara konsekvencu aprakstā. Šie tēli iesakņojušies mūsu kultūrā gadsimtu gaitā, un pat tāds populārs sekulārs žanrs kā zinātniskā fantastika, vismaz metaforiskajā līmenī, labprāt smeļas no šīs eshatoloģisko baiļu krātuves. Pat tie zinātnieki, kas ar racionālo izziņu un daudziem eksperimentiem padarīja iespējamu fizikas likumos balstītā jaunā ieroča tapšanu, nevarēja

atturēties no pievēršanās reliģiskajām un mistiskajām idejām. Kad Los Alamos laboratorijas direktors Roberts Openhaimers (*Robert Oppenheimer*, 1904–1967) novēroja pirmo kodolizmēģinājumu Trīnīti, viņš “savā iztēlē atrada rindu no *Bhagavad Gitas*: “Tagad esmu kļuvis par Nāvi, pasauļu iznīcinātāju”” (*Henriksen* 1997, 6.lpp.), bet amerikāņu vēsturnieks Perijs Milers (*Perry Miller*, 1905–1963) norādīja, ka “ziņojums par Hirosimas bombardēšanu, ko 1946. g. publicēja Savienoto Valstu Stratēģiskās bombardēšanas apskats, [...] baismīgi atgādināja klasiskus apokaliptiskus pareģojumus” (*Boyer* 2003, 240.lpp.).

Apokaliptiskā diskursa sekularizācijas 20. gs. vispopulārākā literārā forma ir, protams, zinātniskā fantastika. Šī “vieglā” žanra rakstnieku reakcija uz jaunajām briesmām cilvēces pastāvēšanai, kas kļuva skaidras pēc Hirosimas bombardēšanas, bija diezgan ātra. Minētās briesmas ieguva papildu nozīmi, kad Padomju Savienība izmēģināja savu pirmo atombumbu un kļuva teju sataustāmas “Karību krīzes” laikā. Kāpēc tieši zinātniskā fantastika? Zīmīgi, ka tā dēvētā “nopietnā” literatūra nepievērš tik lielu uzmanību kodoliznīcināšanas tēmai. Pēc šausmīgajiem 1946. g. sprādzieniem “vispārīgā literārā reakcija bija nenoteikta un klusa (tentative and muted)” (*Boyer* 2003, 257.lpp.). Turpretī zinātniskās fantastikas autori ātri reaģēja uz šiem notikumiem. Īstenībā daudzi no viņiem piedzīvoja “*deja vu*” līdzīgu sajūtu, kad uzzināja par amerikāņu veiktajām kodolbombardēšanām. Pols Bojers (*Paul Boyer*) šajā sakarībā raksta par diviem interesantiem gadījumiem. Kad slavenais rakstnieks Rejs Bredberijs (*Ray Bradbury*) ieraudzīja avīzē paziņojumu par Hirosimas bombardēšanu, viņš nemaz nebija pārsteigts, jo bija jau lasījis par līdzīgu notikumu tālaika populārajās zinātniskās fantastikas grāmatās. Izrādījās, ka fantastiskās literatūras zinātnē balstītie sekulārie pareģojumi bija daudz efektīvāki nekā dažādu apokaliptisku traktātu maz ticami pravietojumi par Armagedona un pastarās tiesas neizbēgamību. Otrreizējās atnākšanas noteiktie termiņi nekad netika ievēroti, pasaules gals nenāca tāpat kā iepriekšējo gadsimtu gaitā, kaut arī bija vairāku pseidopraviešu sludināts. No otras puses, daudzi izgudrojumi, kas tagad pakļauj briesmām dzīvību uz Zemes, sākotnēji parādījās zinātniskajā fantastikā. Piemēram, atombumba tika pirmo reizi atainota angļu rakstnieka Herberta Velsa (*Herbert Wells*, 1866–1946) romānā “Atbrīvotā pasaule” (*The World Set Free*, 1914), kas ieraudzīja gaismu “vairāk nekā gadsimta ceturksni pirms kodola šķelšanas atklājuma eksperimentos ar urānu” (*Wagar* 1982, 121.–122.lpp.). Klonēšanu, kuras briesmas, laimīgā kārtā, joprojām ir tikai spekulāciju priekšmets, prasmīgi attēloja cits angļu rakstnieks Oldess Hakslijs (*Aldous Huxley*, 1894–1963) romānā “Brīnišķīga jauna pasaule” (*A Brave New World*, 1932) 20. gs. pirmajā pusē.

Aukstais karš iedvesmoja daudzus spekulatīvas literatūras tekstus, kuros Zemes iznīcināšana tika atainota kā konflikta starp Savienotajām Valstīm un Padomju Savienību

iespējamais iznākums. Zinātniskās fantastikas autori pelnījuši uzslavu par to, ka viņi nemitīgi brīdinājuši cilvēci par draudiem, ko nes aklā tieksme sasniegt politisko mērķi ar jebkādiem līdzekļiem, nemaz nedomājot par konsekvencēm. Aukstais karš bija periods, kad pasaule kļuva par divu lielvalstu pašnāvnieciskās sacensības ķīlnieku. Katra konfliktā iesaistītā puse mēģināja radīt vairāk kodolieroču nekā tās aizjūras oponents. Padomju raķešu uzstādīšana Kubā 1962. g. izraisīja papildu saspīlējumu, kas gandrīz beidzās ar 3. pasaules karu. Tas bija pierādījums tam, ka zinātniskās fantastikas rakstnieku izteiktās bažas nebija tukšas spekulācijas. Šī krīze vēlreiz lika saprast, ka cilvēka vājības kopā ar tehnoloģijas varenību tagad varēja nodarīt bezprecedenta kaitējumu, un tas kļuva par sekulārā apokaliptiskā diskursa populāru tēmu. Viens no ievērojamākiem minētajai tēmai veltītiem darbiem ir Reja Bredberija stāstu krājums “Marsiešu hronikas” (*Martian Chronicles*, 1950), kas iznāca vienu gadu pēc pirmās padomju atombumbas veiksmīgā izmēģinājuma.

Raksturojot aukstā kara laikmeta kultūru, jāpiemin cita, netekstuāla māksla, kas uzplauka 20. gs. un kļuva pat ietekmīgāka nekā literatūra. 1950. un 1960. g., kas bija konfrontācijas saspringtākais periods, tika uzņemta virkne katastrofu filmu ar dažādu kvalitāti. Vairākums no tām bija zinātniskās fantastiskas šausmu filmas, kurās cilvēki cīnījās pret svešo naidīgu spēku invāziju. Ienaidnieki bija dažādi: no milzīgajiem kukaiņiem mutantiem līdz asinskārīgiem citplanētiešiem. Šo neveselīgo interesi par briesmoni un globālām katastrofām kinoekrānā spoži analizējusi amerikāņu rakstniece un kritiķe Sjūzena Zontāga (*Susan Sontag*, 1933–2004) esejā “Katastrofas iztēle” (*Imagination of Disaster*, 1966). Viņa pedantiski aplūko visas otršķirīgu zinātniski fantastisko filmu klišejas, norādot, ka tām parasti ir vienveidīgs sižets – viss sākas ar kādas naidīgas būtnes parādīšanos un beidzas ar uzvaru pār to, pateicoties kāda jauna zinātnieka izgudrojumam. Starp šiem diviem notikumiem briesmonis izraisa lielu haosu un postījumus, kas tiek attēloti ar diezgan vājiem vizuālajiem efektiem. S. Zontāga raksta, ka šajās filmās katastrofas tēlus var uzskatīt par “neadekvātas reakcijas izpausmi”, paskaidrojot savu ideju šādi: “*Man nav ieceres uzbrukt šīm filmām. Tās pašas ir tikai tādi paraugi vairāku cilvēku reakcijai pret viņu apziņu inficējošām nepārvaramām šausmām, kuriem tika atņemta sarežģītība. [...] Fantāzija zinātniski fantastiskajās filmās izpilda divas funkcijas. Filmas atspoguļo vispasaules bailes un remdē tās*” (Sontag 1966, 227.lpp.). Cituviet viņa atbalsta šo viedokli, norādot, ka pēc kara japāņu kino izplatītie lielie aizvēsturiskie nezvēri ir atombumbas metaforiskās reprezentācijas (turpat, 221.lpp.). Drausmīgais Godzila tādējādi kalpo par remdējošo aģentu, palīdzēdams skatītājiem pārvarēt 1945. g. notikumu atstāto psiholoģisko traumu.

Bailes par kodolkara iespējamo iznākumu ne vienmēr materializējušās kinoekrānā kā citplanētiešu uzbrukums vai kāda briesmoņa pamošanās. Parādījās filmas, kas atainoja tālaika izplatītās raizes vairāk vai mazāk reālistiskā manierē. To iedarbība uz skatītāju bija lielāka nekā zinātniski fantastiskajām filmām tieši tāpēc, ka tās bija diezgan precīza tālaika politiskās situācijas atspoguļojums. Amerikāņu režisora Stenlija Kubrika (*Stanley Kubrick*, 1928–1999) drūmais satīriskais meistardarbs “Doktors Streindžlavs jeb kā es iemācījos neuztraukties un iemīlēju atombumbu” (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), kas bija visveiksmīgākais mēģinājums rezumēt aukstā kara laikā valdošo absurdu, atmaskojot to, kāds bezdibenis šķir cilvēka dabai piemītošās vajības un destruktīvo ieroču milzīgo potenciālu, kurus tagad varēja izmantot cilvēki. Kaut arī filmas personāži ir groteskas karikatūras ar smieklīgiem vārdiem “*Bat*” *Guano* vai *T. J. “King” Kong* un padomju inženieru Ziemeļos uzstādītā “pastardienas iekārta” (*doomsday device*) ir zinātniski fantastiskais elements, šīs filmas galveno tēmu – cilvēku faktora dēļ uzsākto kodolkatastrofu – Karību krīzi piedzīvojušī auditorija uztvēra nopietni. Filmās būtiskākā iezīme ir tas, ka tā groteskā veidā attēlo katastrofu, kuras analogs bija īstenojams reālajā pasaulē filmas uzņemšanas laikā. Cilvēka izraisītā sekulārā apokalipse notiek kā traģikomisku gadījumu virknes sekas, ko uzsāk trakais ģenerālis Ripers. Attīstījis dīvainu savvērestības teoriju, ģenerālis pavēl amerikāņu stratēģiskajiem bumbvedējiem nomest ūdeņraža bumbas Padomju Savienībā. Tāds uzbrukums uzreiz nolēm j bojāejai visu planētu, jo, tikko pirmā bumba sasniegs mērķi, ieslēgsies minētā pastardienas iekārta, ietinot visu Zemi radioaktīvā mākonī. Tā arī notiek. Zīmīgi, ka doktora Streindžlava personāžs, bijušais nacists, kas kļuvis par amerikāņu raķešu zinātnieku, ir, pēc Stīvena Dž. Vitfīlda (*Stephen J. Whitfield*) domām, divu labi pazīstamu vēsturisko personu, Henrija Kisindžera (*Henry Kissinger*), “kodolstratēģijas teorētiķa” (*Whitfield* 1996, 222.lpp.), kā arī Vernera fon Brauna (*Wernher von Braun*, 1912–1977), amerikāņu zinātnieka, kas Hitleram uzbūvēja V-2 raķetes un pēc kara kļuva par amerikāņu kosmosa izpētes programmas tēvu, kombinācija.

Vēl viens svarīgs moments ir diskusija par atombumbu un tās kulturālās asimilācijas problēmu. Rakstnieku klusā reakcija pēc Hirosimas un Nagasaki bombardēšanas šajā pētījumā ir jau minēta. Faktiski ir vērts attiecināt šo klusumu uz kodoliznīcināšanas attēlojuma vispārīgo estētisko problēmu, kas jārisina jebkuram, kurš mēģina atspoguļot šo tēmu literatūrā vai citā mākslas veidā: “*Visiem rakstniekiem un māksliniekiem bija radusies problēma. Kāda varētu būt piemērotākā bumbas estētika? [...] kādā veidā jāreaģē ar iztēli uz Hirosimu un Nagasaki, kā arī uz pasaules holokausta perspektīvu?*” (*Boyer* 1994, 250.lpp.). Pasaules iznīcināšana ar kodolieročiem bija īstenojams, bet līdz ar to, par laimi, bezprecedenta

notikums, ko vajadzēja asimilēt literatūras un filozofijas diskursā. Atombumbas specifiskais raksturs prasīja jaunus kultūras reakcijas veidus, parādījās vajadzība teorētiski izprast atombumbu, kā arī izanalizēt ar cilvēces kodolpašnavību saistītu jauno sekulāro apokaliptisko diskursu. Tā saucamās kodolkritikas (*nuclear criticism*) parādīšanās bija tieši šāds teorētiku uzsākts analīzes mēģinājums. 1984. g. aprīlī Kornelas Universitātē notika minētajai tēmai veltīts kolokvijs. Daži nolasītie referāti tika publicēti zinātniskajā žurnālā *Diacritics*. Īpaši svarīgs ir 1984. g. vasaras numurs, jo tur parādījās kodolkritikas galvenais manifests – Žaka Deridā raksts “Nekādas apokalipses, ne tagad”, kurā franču filozofs formulēja kodolkara kulturālas reprezentācijas problēmas.⁴

Fransisa Fergisone (*Frances Ferguson*), cita šī numura autore, uzskata, ka kodoliznīcināšana ir saistīta ar “diženā” (*sublime*) jēdzienu. Šis vārds viņas izpratnē nozīmē “*lietu, kas lielāka nekā jebkāds indivīds, sevišķi lielāka tādā nozīmē, ka tā ir varenāka un parasti draudīgāka*” (*Ferguson 1984, 6.lpp.*). Dīns Makkanels (*Dean MacCannell*) norāda, ka globālās iznīcināšanas draudi samaitāja Savienoto Valstu sociālās struktūras un dažu indivīdu apziņu tādā mērā, ka “*zem baiļu virsmas [...] var atrast liecību par augošu vēlmi piedzīvot atombumbu*” (*MacCannell 1984, 34.lpp.*). Šis kritiķis atmasko politiķu latento vēlēšanos atrisināt ar sociāliem jautājumiem saistītas problēmas, upurējot pilsētas PSRS kodoluzbrukumam. Šķiet, ka pilsētu iznīcināšana kopā ar neapmierinātiem strādnieku šķiras iedzīvotājiem, lielu noziedzības līmeni un citām nepatīkamām parādībām nav tik slikts mūsdienu pilsētniekus vajājošo bēdu risinājums. D. Makkanels ar sarkasmu raksta: “*Mūsu vadoņi vairs neuztver kā draudus tās bumbas, kas iznīcina pilsētas, nevis lauksaimniecību*” (*turpat, 45.lpp.*). Vidrosmīgāko hipotēzi izteica Deriks De Kerkhouvs (*Derrick De Kerckhove*). Pēc viņa domām, atombumbas izgudrojums kļuva iespējams tieši Rietumu kultūrā tāpēc, ka tās pārstāvju valoda balstās uz fonētisko alfabētu atšķirībā no Austrumu valodām, kuru pamats ir tēls. Viņš uzsver, ka fonētiskā alfabēta vissvarīgākā funkcija ir atomizācija (*atomization*), informācijas sašķelšana mazos gabalos, kas noveda līdz kodoltehnoloģijas izgudrojumam: “*Novedot šo fragmentējošo procesu līdz subatomisko līmeņu pētījumam un ekspluatācijai, fonētiskais alfabēts ļāva izgudrot kodolbumbu*” (*Kerckhove 1984, 73. lpp.*).

Nav obligāti jāpiekrīt visiem kolokvija dalībnieku viedokļiem, bet fakts, ka “neiedomājama” cilvēces iznīcināšana kļuva par diskusiju un kritisko domāšanu tēmu, skaidri

⁴ Tā kā šis raksts jau bija aplūkots apakšnodaļā 1.3., šeit pieminēsim citu kolokvija dalībnieku domas, lai parādītu, kādu sarežģītības pakāpi atombumba piešķīrusi teorētiskajam diskursam.

liecina par to, ka racionāla un saprātīga pieeja tādām apokaliptiskam objektam kā atombumba bija viens no veidiem, kā izraisīt atkusni aukstajā karā.

Pēc Padomju Savienības sabrukuma 1991. g. bažas par kodolkara iespējamību mazinājās. Atombumbas draudīgais profils pārvietojās otrajā plānā, bet apokaliptiskais noskaņojums nepalika bez atbalsta. Apkārtējas vides sabojāšana deva cilvēkiem iespēju prātot par pasaules gala alternatīvajām versijām pat tajā laikā, kad “kodolvariants” bija joprojām aktuāls. Nav brīnums, ka, aukstajam karam beidzoties, ekoloģiskās idejas guva lielu atbalstu no Atklāsmes interpretatoriem: “[Apokaliptisko ideju] *popularizatori pieminēja ekoloģiskās briesmas, tādas kā piesārņojums, globālā sasilšana, ģenētiskā mutācija, tektonisko plākšņu kustības un ozona caurums kā prelūdijs Jāņa Apokalipsē paredzēto laika beigu katastrofām*” (Boyer 2003, 173.lpp.). Atšķirībā no “teiksmainā” kodolkara apkārtējās vides piesārņošana un dabas resursu izsīkums ir ikdienišķi procesi, kas notiek jau ilgu laiku par spīti mēģinājumiem tos apturēt. Daži varētu teikt, ka pakāpenisks ceļš uz iznīcību ir atzīstams par labāku salīdzinājumā ar pēkšņu pasaules bojāeju, ko sola kodolieroču izmantojums. Pat pieņemot šo viedokli, jebkurš prātīgs cilvēks mēģinās nevis atlikt, bet novērst pasaules galu, vienalga, ar kādiem līdzekļiem tas tiktu izraisīts. Ja apokaliptisks karš starp komunisma un kapitālisma spēkiem (kurš no tiem bija “labs”, bija atkarīgs tikai no attiecīgās ideoloģijas) tagad ir tikai šausmīga pagājušā gadsimta pasaka, ekoloģiskās katastrofas diemžēl ir viens no svarīgākajiem izaicinājumiem cilvēcei 21. gs.

Promocijas darbā tiek interpretēta 20. gs. otrās puses literatūra, un tādēļ teorētiskā fona pētījums vairs neietver 21. gs. politikas un kultūras notikumus. Tomēr svarīgi atzīmēt, ka diemžēl jaunais gadsimts sācies ar notikumiem, kas ir īpaši aktuāli izvēlētajai tēmai. Terora akti Ņujorkā un Vašingtonā 2001. g. 11. septembrī, tiem sekojošā karadarbība Afganistānā un Irākā, Ziemeļkorejas atombumbas izmēģinājums un Irānas vēlme attīstīt kodolprogrammu liecina par to, ka aukstā kara fantomi sāk atgriezties. Kodolkara draudi atkal var kļūt aktuāli, jo vairāk un vairāk valstu grib iegūt kodolieročus, bet ekoloģiskās problēmas kļūst redzamākās ar katru gadu. Tas viss liecina par to, ka apokalipses tēma diemžēl vēl ilgi būs aktuāla mūsu kultūras telpas tapšanā.

Rezumējums

15.–17. gs. radikālais apokaliptiskais diskurss galvenokārt izpaudās pseidopraviešu sprediķos. No tiem jāizceļ florenciešu mūks Džirolamo Savonarola un anabaptisma propagandisti Jans Matiss un Jans Bokelsons. Par nevardarbīgu piemēru uzskatāmi Īzaka

Ņūtona traktāti par Atklāsmi un Daniēla grāmatu, kuros tika apvienota zinātniskā pētniecība un apokaliptiskā doma. Kļuva svarīgs arī apokaliptiskā diskursa vizuālais aspekts. Ar renesanses meistarū tēlošanas tehnikas attīstību tas ieguva papildu ietekmi. Albrehta Dīrera apokaliptiskās ikonogrāfijas nodibinātā tradīcija bija cieši saistīta ar konfliktu starp Mārtiņu Luteru un katolisko baznīcu, kas izpaudās apokaliptiska rakstura gravīrās un skrejlapās. Reformācijas gaitā kļuva skaidrs, ka Atklāsmes tēlus var izmantot par efektīvu ideoloģisku ieroci. Jaunie ģeogrāfiskie atklājumi, galvenokārt Kolumba ceļojums uz Ameriku, arī sekmēja apokaliptiskā diskursa attīstību, jo jaunatklātās zemes tika asociētas ar Jauno Jeruzalemi.

Apgaismības filozofi uzskatīja atklāsmes kategoriju par mānīcīgu anahronismu. 18. gs. sāka izplatīties prāta izmantojums svēto rakstu interpretēšanai. Tomēr, noliedzdami pseidopraviešu milenāriskos uzskatus un tūkstošgades valstības iespēju, paši apgaismotāji cerēja nodibināt līdzīgi mītisku sekulārā prāta valstību. Sekularizācija bija 18. gs. izplatīts fenomens, un daudzām parādībām, kuras iepriekš skaidroja no pārdabisko spēku viedokļa, tagad sāka meklēt racionālu skaidrojumu. Franču revolūcija savukārt sekmēja pretēju tendenci – eshatoloģisko ideju vairošanos reliģiozo cilvēku vidū. Īpaši svarīga kļuva Jaunās Jeruzalemes koncepcija, kas fascinēja ne tikai pseidopraviešus, bet arī tādus dzejniekus kā Viljams Bleiks. 19. gs. nereti apsēstība ar apokalipsi bija saistīta ar apsēstību medicīnas ziņā, kad pasaules gala sludinātāji tika ieslodzīti psihiatriskajās slimnīcās. Par apokaliptiskā diskursa literārās sekularizācijas pagrieziena punktu var uzskatīt Mērijas Šellijas grāmatu “Pēdējais cilvēks”, kur pasaules galam ir dabiski cēloņi.

20. gs. cilvēce apjauta, ka tagad ir spējīga iznīcināt pasauli bez pārdabisku spēku palīdzības. Atombumbas rašanās bija apokaliptiskā diskursa galīgās sekularizācijas izšķirošais faktors. Par apokaliptiskā diskursa literārās sekularizācijas populārāko veidu 20. gs. kļuva zinātniskā fantastika. Karību krīze 1962. g., kas gandrīz beidzās ar 3. pasaules kara sākumu, pierādīja, ka zinātniskās fantastikas autoru izteiktās bažas nav tukšas spekulācijas. Aukstā kara periodā tika uzņemtas daudzas katastrofu filmas, kas brīdināja cilvēci par atomieroču izmantošanas bīstamību. Kinematogrāfs ar tam pakļautajiem izteiksmes līdzekļiem daiļrunīgi attēlojis 3. pasaules kara konsekvences visai cilvēcei. Tā saucamās kodolkritikas rašanās iezīmēja mēģinājumu teoretizēt kodolkara briesmas. Par šīs kritikas manifestu kļuva Žaka Deridā raksts “Nav apokalipses, ne tagad”. Kaut gan pēc aukstā kara beigām kodolkatastrofas iespēja samazinājās, cilvēcei joprojām draud iznīcināšanas briesmas, kas saistītas ar potenciālām ekoloģiskām katastrofām un ar dažu režīmu ambīcijām radīt savus kodolieročus.

Otrā daļa

3. Viduslaiku apokaliptiskā diskursa transformācijas Umberto Eko romānā “Rozes vārds”

3.1. Pasaules gala un vēstures ironiskā pārvērtēšana

Romāna “Rozes vārds” darbība norit 14. gs. Šim periodam bija raksturīga apsēstība ar Antikrista atnākšanas un neizbēgamā pasaules gala idejām. “Rozes vārda” personāži bieži izteic nožēlu par visas pasaules pagrimumu, par to, ka pasaule sasniegusi vārguma stāvokli, kas ir raksturīgs vecumdienām. Šo ideju īsi un trāpīgi apraksta viduslaiku izteiciens *mundus senescit*. Abats Abone, sagaidīdams Bāskervilas Viljama un Melkas Adsu savā lielajā abatijā 1327. g. novembrī, sīki un plaši runā par grēcīgās pasaules nelabojamo stāvokli: “*Cilvēku grēku pēc pasaule nonākusi bezdibeņa malā, bezdibeņa tumsa to apņēma un vilina lejup... Un drīzā nākotnē, kā pareģoja Honorijs, cilvēku miesas būs sīkākas par mūsējām, tāpat kā mūsu augumi ir mazāki nekā priekšteču augumi. Mundus senescit*” (Eko 1998, 53.lpp.). Līdzīgu domu izteic Adss daudzus gadus vēlāk, kad viņš ir sācis rakstīt traģisku stāstu par bojāejai nolemtajā abatijā pavadītajām sešām dienām: “*Kādreiz cilvēki bija liela auguma un skaisti, tagadējie šķiet bērni un punduri, taču šis ir tikai viens no novecojušās pasaules slimības apliecinājumiem*” (turpat, 27.–28.lpp.). Var pieņemt, ka vecā Adsa uzskatos par radītās pasaules stāvokli ir vairāk pesimisma nekā abata domās, nemaz nerunājot par viņa jauno “es”, novicu Adsu. Vecais drebošais mūks, kas raksta skumju stāstu aukstajā skriptorijā Melkas abatijā, bijis liecinieks patiešām apokaliptiska mēroga notikumam. Runa ir, protams, par tā saucamo Melno Nāvi jeb mēra epidēmiju, kas postīja Eiropu 14. gs. vidū. Starp citu, Viljams no Bāskervilas bija viens no šīs šausmīgās epidēmijas upuriem. Viņš nebija spējīgs pretoties nāvējošai slimībai, neņemot vērā viņa milzīgās zināšanas par medicīnu un dabas zinātnēm.

“Rozes vārda” apokaliptiskais tonis galvenokārt balstās konkrētos vēsturiskos notikumos un noteiktu personu aktivitātēs. Tādēļ ir svarīgi ieskicēt romāna darbības reliģiskā un politiskā fona vispārīgo raksturu. Daži 13. gs. un 14. gs. sākuma notikumi pārliecinoši paskaidro tekstu caurstrāvojošo apokaliptisko noskaņu visuresamību. Viens no šīs situācijas “vaininiekiem” bija Kalabrijas abats Joahims Fiorietis. Kad franciskāņu ordenis, pārkāpjot tā iedibinātāja novēlējumu, sāka krāt īpašumus un tādējādi atkāpās no nabadzības principiem, no tā atdalījās neliela grupa, pasludinādama sevi par “garīgajiem vīriem”, ko bija pareģojis Kalabrijas abats. Viņiem bija jāiesāk trešais laikmets: “*13. gs. 50. gados, par spīti*

Bonaventuras centieniem, saspīlējums starp konvenciāļu franciskāņiem, kas gribēja pārveidot radikālās nabadzības noteikumu, un spirituāļu franciskāņiem, kas gribēja to saglabāt, palielinājās. (Colish 1998, 249.lpp.).

Disputi par nabadzību (svarīgs notikums arī U. Eko romānā) un Joahima Fiorieša apokaliptiskās vīzijas savijās jau 13. gs. Franciskāņu spirituāļu pozīcija neiepriecināja oficiālo baznīcu, kas tajā laikā bija viena no bagātākajām institūcijām. Pāvests pasludināja spirituāļus par ķeceriem un uzsāka viņu vajāšanu. Vajātie spirituāļi parādā nepalika, savukārt pasludinot, ka pāvests esot Antikrists. Šo spirituāļu pozīciju izteic Kāsals Ubertīno (*Ubertino da Casale*, 1259–1330), viena no vēsturiskajām personām, kas figurē romānā “Rozes vārds”. No oficiālās baznīcas vajāšanas bēgdams, viņš atradis patvērumu benediktīniešu abatijā, kur gaida, kāds būs iznākums disputam par nabadzību, kurā piedalīsies pāvesta sūtņi un imperatora Ludviķa IV (*Lois IV*, 1282–1347) legāti. Ubertīno dedzīgi runā par pāvesta Antikrista dabu, izmantojot Joahima idejas: “*Zini, abats Joahims ir teicis taisnību. Esam sasnieguši cilvēces sesto ēru, kurā parādīsies divi Antikristi, mistiskais un īstais [...]. Bonifācijs bija mistiskais Antikrists [...] Benedikts XI bija pats Antikrists, zvērs, kas izkāpj no zemes!*” (Eko 1998, 82.lpp.).

Tomēr Joahima ideju izplatīšanās nebija ierobežota tikai reliģisko ordeņu vidē. Daudzi laji tās aizstāvēja un interpretēja pēc sava prāta. 13. un 14. gs. izplatījās dažādas ķecerīgas kustības, kuru dalībnieki ne tikai gribēja atbrīvoties no sava nožēlojamā stāvokļa tūkstošgadu valstības laikā, bet bija arī gatavi paātrināt šīs karalistes iestāšanos. Vēl viens romāna “Rozes vārds” izpratnei svarīgs notikums ir brāļa Dolčīno sadedzināšana uz sārta 1307. g. Dolčīno bija millenāriskās revolucionārās kustības “Apustuļu brāļi” jeb *Apostolici* vadonis. Šī apokaliptiskā grupa propagandēja radikālas ar nabadzību un pasaules galu saistītas idejas. Dolčīno vārds parādās U. Eko tekstā gandrīz tik pat bieži kā vārds “Antikrists”. Viņa apokaliptiskās idejas bija daudz radikālākas nekā franciskāņu spirituāļu prātojumi par trešās ēras neizbēgamo nākšanu. Apustuļu brāļi radīja revolucionāru millenārisku republiku Plikajā Kalnā un vēlāk *Monte Rebello*, kur aktīvi gatavojās pasaules galam. Atsaucoties uz brāļa Dolčīno ķecerību “Rozes vārda” kontekstā, Luisa Parkinsona Zamora (*Lois Parkinson Zamora*) secina: “*Eko dramatizē apokaliptisisma kā revolucionārās ideoloģijas attīstību, pievēršot uzmanību brālim Dolčīno un viņa apustuļu brāļiem. Brālis Dolčīno droši vien bija pirmais, kas izdarīja konceptuālu lēcieni no apokaliptisko ideju sprediķošanas līdz bruņota dumpja propagandēšanai*” (Zamorra 1988, 42.lpp.). Joahima Fiorieša smalkā mistiskā filozofija pēc tam, kad Dolčīno to “iztulkoja” un izplatīja starp nabadzīgajiem klaiņotājiem, pārvērtās ideoloģiskā ierocī: tūkstošgade nāksot pēc pilnīgas klerikāļu un oficiālās baznīcas piekritēju iznīcināšanas. Apustuļu brāļi tika izredzēti būt par šī “tīrīšanas” procesa aktīviem

dalībniekiem. Dolcīno sekotāji uzbruka kaimiņu ciemiem, slepkavodami to iedzīvotājus un laupīdami viņu mājas, līdz imperatora karaspēks viņus sagrāva *Monte Rebello*.

Sakropļotais skrandainis Salvatore ir ļoti sarežģīts un daudzšķautņains romāna personāžs. Viņš labi attēlo tā laika ķecerīgas sektas vidusmēra locekļa aprobežoto psiholoģiju. Tādi “vienkārši” cilvēki, apvienojušies grupā, gaidot apsolītos debesu labumus kā apbalvojumu par ideoloģiski atbalstītu vardarbību, veica šausmīgus noziegumus, kas attaisno epiteta “tumšie” lietojumu līdzās jēdzienam “viduslaiki”. Salvatore paspēja piedalīties gandrīz visās pazīstamajās ķeceru grupās, ieskaitot Apustuļu brāļus, pirms piebiedrojās benediktīniešu klostera dzīvei. Simptomātiska ir viņa līdzdalība tā saucamajā ganeļu karagājienā, kas notika septiņus gadus pirms romānā attēlotajiem notikumiem un kļuva par millenāriskās vardarbības un naida pret citiem simbolu. Šī krusta kara kampaņa sākās kā karagājiens pret Palestīnas musulmaņiem. Spontānā kustība sastāvēja no vienkāršiem cilvēkiem, kas cerēja bagātināties Svētajā Zemē. Taču viņi nerasniedza sava ceļa galapunktu. Ganeļi terorizēja Francijas dienvidus, laupot feodāļu pilis un nogalinot ebrejus, kas visvairāk cieta no viņu uzbrukumiem: “*Ganeļi koncentrēja galveno uzmanību uz ebrejiem, pievēršot viņus savai ticībai vai nogalinot*” (Nirenberg 1996, 45.lpp.). Dāvids Nirenbergs (*David Nirenberg*) aplūko ganeļu karagājienu pētījumā “*Vardarbības kopienas*” (*Communities of Violence*, 1996), kas ir veltīts vajātām minoritātēm. Tekstā viņš uzdod jautājumu (“*Kāpēc ganeļi uzbruka ebrejiem?*” (turpat, 46.lpp.)), kas ir ļoti līdzīgs apmulsinātā Adsa jautājumam, kas viņam rodas, kad viņš uzzina par Salvatore piedalīšanos minētajos grautiņos: “*Kāpēc tieši ebrejus? – es vaicāju*” (Eko 1998, 192.lpp.). Un izdomātais personāžs Salvatore, kas šajā brīdī pārstāv viltus praviešu nabagos sekotājus, atbild gan Adsam, gan, var teikt, vēsturniekam. Salvatore atbilde ir vienkārša un baismīga: “*Un kāpēc ne?*” (turpat).

“*Apokalipses realitāte “Rozes vārda” klosterī tiek uzskatīta kā pati par sevi saprotama*” (Kellner 1988, 18.lpp.), raksta Hanss Kelnars (*Hans Kellner*), un mēs pilnīgi viņam piekrītam. Pasaules gala tuvums abatijā ir jūtams visur. Apokaliptiskais diskurss galvenokārt izpaužas caur Atklāsmes tēliem, kas caurstrāvo galveno darbības vietu un mulsina mūku prātus. Šos tēlus var atrast brīnišķīgajā un šausmīgajā timpanonā virs abatijas baznīcas portāla, kas attēlo pastaro tiesu, kā arī bibliotēkas spāņu apokalipšu ilustrācijās. Sastopam arī daudzas norādes uz mītu par Antikristu: Abata un Ubertino runās, sirmgalvja Alinaldo brīdinājumos, un īpaši Horhes ugunīgajā sprediķī, kuru aklais mūks nolasa piektās dienas komplētā. Frāzes no Atklāsmes ir iegravētas virs ieejas portāliem labirintveida bibliotēkā un kalpo kā atslēgas istabu izvietojuma šifram, kas atbilst tālaika pasaules attēlojumam: “*Pabeiguši zīmēt karti, mēs pārliecinājāmies: bibliotēka patiesi bija iekārtota,*

atveidojot pasaules lodi” (Eko 1998, 390.lpp.). Izrādās, ka apokaliptiskais diskurss ir pasaules (kuru reprezentē tās mērogā darināts modelis – bibliotēka) organizējošais princips. Uzskatu, ka bibliotēka ir maza mēroga pasaules kopija, apliecina tās intertekstuālā sasauce ar bezgalīgo Bābeles bibliotēku no slavenā Horhes Luisa Borhesa stāsta “Bābeles bibliotēka” (*La Biblioteca de Babel*, 1941). Atsaukšanās uz minētajām ķecerīgajām sektām arī ir romāna apokaliptiskā diskursa daļa. Pateicoties Normana Kona pētījumam “Dzīšanās pēc tūkstošgades” (*The Pursuit of Millennium*, 1957), kura svarīgumu Umberto Eko romāna saprašanai uzsver daži kritiķi (Kellner 1988, 15.lpp., Zamora 1988, 41.lpp.), var apsvērt apokaliptisko gaidu intensitāti, iepazīstoties ar Adsa ķecerīgo grupu uzskaitījumu, kad viņš lūdz Viljamu paskaidrot viņam, kāda ir starpība starp visām šīm kustībām: “*Vairs nespēju saskatīt pat virspusīgās atšķirības starp valdiešiem, katariem, Lionas nabagiem, humiliātiem, begīniešiem, pincokēriem, lombardiešiem, joahimiešiem, patarīņiem, apustuliskajiem brāļiem, nabaga lombardiešiem, arnaldiešiem, vilhelmītiem, brīvā gara brāļiem un luciferiešiem. Ko lai daru?*” (Eko 1998, 237.lpp.). Kaut gan ir diezgan grūti atšķirt vienu sektu no otras, Normans Kons norāda uz vienu specifisku pazīmi, kura piemīt vairākumam revolucionāru ķeceru grupu. To var formulēt kā vēlēšanos steidzami īstenot sabiedrības apokaliptisko transformāciju: “*Misija, kas visvairāk pievilka šīs masas no trūcīgām iedzīvotāju kārtām bija – dabiski – misija, kuras mērķis bija pilnīga sabiedrības transformācija. No agrīnās kristietības aizmirstās pasaules senākās pagātnes iemantotajām eshatoloģiskajām fantāzijām šie cilvēki atrada savām vajadzībām vispiemērotāko sociālo mītu*” (Cohn 1990, 60.lpp.).

Minētie apokaliptiskā diskursa paraugi ir vērojami “klasiskajā” postmodernisma tekstā. Kādā veidā viduslaiku apokaliptiskās vides elementi tiek transformēti postmodernā teksta nestabilajā un paradoksālajā telpā? Pirmām kārtām, svarīgi atzīmēt, ka romāns “Rozes vārds” ir historiogrāfiska metaliteratūra (*historiographic metafiction*), izplatīts postmodernās literatūras tips, ko var definēt šādi: “*Literatūra, kas ir intensīvi un pašrefleksīvi mākslīga, bet arī balstās vēsturiskajā, sociālajā un politiskajā realitātē*” (Hutcheon 1988b, 13.lpp.). Romānā pašrefleksija ir akcentēta no paša teksta sākuma. To izdara anonīmais itāliešu zinātnieks, kuru var identificēt ar profesoru Umberto Eko, kas ievadā norāda, ka teksts mūsu priekšā ir viduslaiku manuskripts, ko latīņu valodā uzrakstījis vācu mūks Adss un vēlāk rediģējis un publicējis Žans Mabijons, savukārt franču valodā iztulkoja abats Valē, bet galu galā itāliešu valodā iztulkojis pats U. Eko, ceļojot pa Donavu Prāgas vētrains notikumu laikā. Šis krievu koka spēļmantiņai vai ķīniešu kastītei līdzīgās sākotnējā manuskripta transformācijas paņiņo lasītājam, ka šis romāns ir tikai teksts, kas nepretendē uz realitātes nepastarpinātu atainojumu. Pašrefleksija arīdzan izpaužas ievada nosaukumā *Naturalmente*,

Un Manoscritto (Protams, manuskripts). U. Eko it kā vēlas mums teikt: “Vai jūs patiešām gaidījāt, ka es atzīšu romāna autorību intertekstualitātes un autora nāves laikmetā? “Rozes vārds” ir artefakts, teksts, kas tika pārveidots tādā mērā, ka vairs nav iespējams būt pārliecinātam par autora domas oriģinalitāti. Tas tikai ilustrē mūsu laika banālo patiesību, ka mēs varam uzzināt par tagadni, tikai izmantojot tekstuālo atsaukšanos, kuru ietekmējis teksta radītāju diskurss. Zīmīgi, ka “Rozes vārda” vēstījums ir apokaliptisks, daži kritiķi pat teic, ka tā nosaukums varētu būt “*Adsa Apokalipse*” (Haft et al 1999, 177.lpp.). Patiešām, vēstījuma veids atspoguļo uzskatus par Apokalipsi, kurus pauž tāds domātājs kā Žaks Deridā. Grāmatas daudzkārtainā struktūra ironiski atspoguļo situāciju, kas ir līdzīga tai, ko franču filozofs saskatījis Atklāsmē. Šis teksts, kā norāda Ž. Deridā, nav tieša atklāsmes diskursa nodošana Jānim no Dieva. Tas tika saņemts kā vēsts ar eņģeļa starpniecību. Jānis savukārt pārsūtīja šo vēsti septiņām baznīcām: “*Tik daudz sūtījumu, envois, tik daudz balsu, daudz cilvēku piedalās šajā virknē*” (Derrida 1984a, 26.lpp.). Vai benediktīniešu novica Adsa “atklāsmē” šajā ziņā nav līdzīga Jāņa aizsūtītajam apokaliptiskajam pastam? “Rozes vārds” sasniedz lasītāju kā vēstule palimpsests, kas tika pārveidota vismaz trīs reizes Mabijona, abata Valē un profesora U. Eko rīcības rezultātā.

U. Eko romānu var dēvēt ne tikai par “Adsa Apokalipsi”, bet arī par “Otro vēstuli par Antikrista izcelsmi un laiku”. Pateicoties vārdam (oriģinālvalodā tas ir *Adso*), jauno mūku var asociēt ar vēsturisko Adso, Montjērandēras abatu, kas dzīvoja 10. gs. un kļuva pazīstams kā ietekmīgā traktāta par Antikristu autors. Iepazinies ar Horhes no Burgosas komentāru, lasītājs uzzina, ka vārds *Adso* nav aprobežots intertekstualitātes ziņā tikai ar norādi uz Šerloka Holmsa uzticīgo draugu Vatsonu: “*Tu nes diženu un skaistu vārdu, – viņš teica. – Vai zini, kas bija Adsons [sic] no Montjērandēras? – viņš jautāja. Atzinos, ka nezinu vis. Tad Horhe paskaidroja: – Viņš bija lielas un briesmīgas grāmatas, Libellus de Antichristo, autors, un tajā viņš paredzēja visu, kam jānotiek, kaut viņu negribēja uz klausīt*” (Eko 1998, 108.lpp.).

Tādējādi mēs varam izšķirt vismaz trīs Adsa personāža veidošanās komponentus: viņā tiek apvienotas Vatsona pazīmes, īpaši, kad viņš apbrīno Bāskervilas Viljama prāta asumu un erudīciju, kā arī teologa Jāņa un viņa 10. gs. vārdabrāļa pazīmes. Tāds vēsturisko un izdomāto personu mistrojums norāda uz historiogrāfiskās metaliteratūras paradoksālo raksturu. Dažos brīžos viens prototips kļūst vairāk saredzams nekā citi. Baltkrievu literatūrzinātniece Irīna Skoropanova (*Ирина Скоропанова*) trāpīgi nosauca tādu nestabilu postmoderno personāžu ontoloģisko statusu par “mirgošanu” (*Скоропанова* 1999, 173.lpp.). Adss it kā mirgo, vienā vietā spēlējot Vatsona lomu, citā vietā kļūstot par Jāni teologu vai Adso no Montjērandēras.

Zināmā mērā Adsa manuskripts ir arī traktāts par Antikrista dabu nevis mitoloģiskajā ziņā, bet diskursa un varas ziņā. Antikrista vilinošās runas paradoksālā kārtā tiek atainotas romānā kā Horhes apokaliptiskie sprediķi un inkvizitora Bernardo Gī (*Bernardo Gui*, 1261–1331) tiesas spriedums. Minētie diskursi sludina vienpusēju pasaules uzskatu, atzīstot tikai vienu patiesību. Pēc šī skatījuma, pasaule tiek uztverta un attēlota ar binārās opozīcijas “ķecerība/patiesa ticība” starpniecību. Atšķirība un ambivalence, Viljama paustās filozofijas neatņemamās daļas, netiek pieļautas. Gī un Horhe ir Antikrista dedzīgie oponenti, bet izrādās, ka viņi izpilda “zvēru” funkciju Adsa apokaliptiskajā vēstījumā: viens dedzina sārtā nevainīgus cilvēkus, otrs sadedzina grāmatas, kas viņam tika uzticētas glabāšanā. Nav nekāds brīnums, ka, Horhem detaļās aprakstot Antikrista fizisko izskatu sprediķa laikā, Viljams asi teic: “*Izklausās pēc viņa paša portreta*” (*Eko* 1998, 405.lpp.). Apokaliptiskais mīts par Antikristu tiek dekonstruēts romāna “Rozes vārds” postmodernajā vēstījumā. Sprediķojot par Antikrista atnākšanu un aprakstot visas ar to saistītās katastrofas un nelaimes, tādi kā Horhe un Gī paši paveic Antikrista cienīgus noziegumus. Reāla cilvēces zudība jāmeklē totalitāras sistēmas vēlmē kontrolēt diskursu, un tipisks piemērs tam ir Horhes izmisīgie centieni neļaut, lai smieklu apoloģija nokļūtu līdz lasītājam (nemaz nerunājot par plašu cirkulāciju viduslaiku pasaulē), kā arī Gī vēlēšanās fiziski iznīcināt atšķirību, izmantojot juridiskā sprieduma diskursu. Tiesu, kas beidzas ar nabagās meitenes apsūdzēšanu un notiesāšanu uz sārta kopā ar kādreizējiem dolčīniešiem Remīgiju un Salvatori, var interpretēt kā parodiju par pastaro tiesu, kas notiek pirms abatijas apokaliptiskās sadedzināšanas.

Aprakstīdams Horhes un Gī noziegumus, romāna vēstītājs spēlē postmodernā Adso antikristologa lomu, bet citās epizodēs, piemēram, kad viņš apbrīno abatijas baznīcas durvis, viņš ir vairāk līdzīgs Jānim teologam, kas, reliģiskās ekstāzes pārņemts, formulē vārdos dievišķās atklāsmes spilgtos tēlus. Objekts, kas izraisa Adsa ekstātisko reakciju, ir vēl viena svarīga viduslaiku apokaliptiskā diskursa izpausme romānā.

Timpanons un portāla izgreznotās kolonnas, kas saista Adsa uzmanību, ir meistarīgi radīti konstrukti. To izcelsmi U. Eko paskaidro romāna “Pēcvārdā”. Viņš piemin trīs baznīcas, kuru portāli ir līdzīgi tam, ko viņš atainojis romānā: Otīnas, Muasakas un Konkas baznīcas. (*Eko* 1998, 620.lpp.). Šo baznīcu lieliskie portāli spēcīgi ietekmēja apokaliptiskās ikonogrāfijas attīstību monumentālajā mākslā. Romānā attēlotās katedrāles timpanons apvieno minēto celtņu bareljefu un cilņu visizcilākās pazīmes. Var pieņemt, ka Sēdošā un četrus zvēru veidi tika aizgūti no Klinī abatijas baznīcas Muasakā. Piemēram, pazīstamais franču vēsturnieks Žaks Legofs norāda uz Muasaku kā galveno U. Eko avotu (*Le Goff* 2000, 244.lpp.). Briesmīgo sodīšanas ainu, iespējams, iedvesmojušas Otīnas Svētā Lācara katedrāles

un Konkas *Saint Foy* abatijas baznīcas attiecīgās detaļas. Franču mākslas vēsturnieks Emīls de Mals (*Emile de Mâle*, 1862–1954), analizējot pastarās tiesas attēlojumu Otīnas katedrāles timpanonā, mēģina raksturot izjūtas, ko izraisa šis grandiozais meistardarbs. Viņa apraksts ir līdzīgs Adsa izteiktajai sajūsmi. E. de Mals pievērš uzmanību sapnīm līdzīgo ciļņu kvalitātei. Šķiet, ka akmens kompozīcija ņirb, radot skatītājā pārdabisku iespaidu, pilnīgi pārņemot viņa prātu (*Mâle* 1924, 418.lpp.). Portāla ainavas satriec jaunā mūka iztēli līdzīgā veidā, viņš piedzīvo sirreālu vīziju, timpanona akmens mītniekiem sākot kustēties.

Zem arkas ievietoto elles zvēru uzskaitīšana liecina par to, ka Otīnas, Muasakas un Konkas apokaliptiskās zvērnīcas nevar konkurēt ar abatijas baznīcas nevaldāmo daudzveidību. Tādu iespaidīgu briesmoņu katalogu var drīzāk atrast “Izdomāto dzīvnieku grāmatā” (*El libro de los seres imaginarios*, 1968), Horhes Luisa Borhesa un Margaritas Gerero (*Margarita Guerrero*) sastādītajā mūsdienu bestiārijā. Epizode ar timpanonu ilustrē viduslaiku apokaliptiskās kultūras telpas postmoderno atainojumu. Viduslaiku portālu apdzīvo viduslaiku nezvēri, kas pārcēlušies no H. Borhesa un M. Gerero 20. gs. bestiārija un zaudējuši sākotnējo nevainību. Šo radījumu uzskaitījums līdzinās H. Borhesa grāmatas satura rādītājam. Tādējādi portāla reprezentācija atbalsta U. Eko galveno tēzi par postmodernisma attiecību pret pagātņi: “*Jāpārvērtē pagātne, ja jau to nevar iznīcināt, jo tās iznīcināšanas sekas ir klusums, – taču jāpārvērtē ironiski, bez naivuma*” (*Eco* 1998, 643.lpp.).

Nodaļa ar portāla aprakstu ir tik fascinējoša ne tikai tajā atainoto tēlu daudzveidības dēļ. Pats vēstījums ir uzmanības vērts. Šajā epizodē notiek naratīva stilistiskā koda maiņa, kas ir viena no daudzām šajā grāmatā. Valoda, kuru Adss lieto, lai raksturotu portāla majestātiskumu, krietni atšķiras no valodas, kurā viņš stāsta, piemēram, par to, kā Viljams palīdzēja abatijas mūkiem atrast aizbēgušo zirgu. Novics atzīst, ka pastarās tiesas ainas viņu apžilbinājušas, ka viņš ticis iegremdēts šajā vīzijā. Tādējādi viņa vēstījums atgādina pravietisku transu uz ekstātiskā delīrija robežas. Taču šī delīrija tiek veikli instrumentēta, tajā sastopam aliterāciju, kas atspēko vēstījumā izmantoto izteiksmes līdzekļu spontānumu. Ilustrēsim šo ideju ar fragmentu oriģinālvalodā un atbilstošu tulkojumu latviešu valodā: “[...] *miracolo di consonanza e concordia di voci tra sé dissimili, compagine disposta a modo delle corde della cetra, consenziente e conspirante continuata cognazione per profonda e interna forza atta a operare l'univoco nel gioco stesso alterno degli equivoci, ornato e collazione di creature irriducibili a vicenda e a vicenda ridotte...*” (*Eco* 2004, 50.lpp., akcentētie burti mani – A. V.). [“[...] *atšķirīgu balsu harmonijas un saskaņas brīnums, vienkop kā cītaras stīgas, nemitīgā saskanīgi dvesmojošā tuvībā dziļa iekšēja spēka sieti – spēka, kurš tiecas viest vienotu jēgu dažādu nozīmju mainīgajā spēlē, – vienā sekā nesavērpjami un tomēr*”

rotājumu virknēs kopā savīti...” (Eko 1998, 60.lpp.)] U. Eko atzīst, ka tādas pasāžas teksta audumā var salīdzināt ar komiskas operas ārijām starp rečitātvīkiem, tās “*atbilda viduslaiku dižās retorikas garam*” (Eko 1998, 627.lpp.). Rakstnieks pat dalās savās šaubās par grāmatas stilistisko aspektu, jo dažas daļas atgādinot Agatas Kristi prozu, bet dažas Svētā Bernāra vai Sīgera izsmalcinātos sprediķus. Gan pamanāms saspīlējums starp teksta “vienkāršajām” daļām un tām daļām, kurās vēstījumu pēkšņi pārplūst krāšņas metaforas, gari teikumi ar sarežģītu sintaksi, dīvainu tēlu un salīdzinājumu virknes. Adsa vīzijas aprakstā ir izmantota gan Atklāsmes liturģiskā kadence, gan viduslaiku stilam raksturīgais “*uzskaitījumu sablīvējums*” (Curtius 1991, 93.lpp.). Periodiskas “ārijas”, kas parādās vēstījumā, apstiprina, ka “Rozes vārds” ir intertekstuāla kolāža, tas ir teksts, kas komentē tā radīšanu, ļaujot lasītājam atšķetināt dažādos stilistiskos pavedienus, no kuriem tas ir savērpts.

Vēl viens svarīgs apokaliptiskais toposs ir labirintveidīgās bibliotēkas YSPANIA daļa. Tajā glabājās retā spāņu apokalipšu kolekcija, no kuras īpaši jāizceļ tā saucamie Beata manuskripti. Liebanas Beats jeb Svētlaimīgais (*Beatus de Liebana*, ap 730–798) bija mūks, kas dzīvoja Spānijā 8. gs. Viņa būtiskākais teoloģiskais sasniegums bija divpadsmit sējumu komentārs par Atklāsmi ar spilgtām ilustrācijām. Pārsvarā tajās tika izmantota sarkana, dzeltena un zila krāsa. Šo stilu vēlāk aizguva apokalipšu mozarābiskie ilustratori, kuru miniatūras kļuva ārkārtīgi populāras viduslaiku Spānijā. Laika gaitā manuskripti ar komentāriem par Atklāsmi, kuru ilustrācijas atbilst Liebanas Beata nodibinātajam kanonam, kļuva pazīstami kā Beata apokalipses. Piemēram, 11. gs. radīts manuskripts *Beatus de Saint-Sever* ir tipisks šīs tradīcijas pārstāvis.

Beata apokalipšu eksistence romāna “Rozes vārds” pasaulē izraisīja interesantu disputu, kuru piemin franču kritiķis Aleksandrs Lomonjē (*Alexandre Laumonier*). Kāds vēstures pētnieks norādījis, ka šo manuskriptu iekļaušana Ziemeļitālijas abatijas bibliotēkā 14. gs. sākumā ir vēsturiski nepareiza, un tas liecina par U. Eko diletantismu. Franču kritiķis pārliecinoši atspēko šo uzbrukumu, teikdams, ka Beata apokalipses nav atrodamas šajā teritorijā tieši tāpēc, ka tās tika iznīcinātas abatijas ugunsgrēkā (*Laumanier* 2000, 464.–465.lpp.). Neapšaubīsim U. Eko kompetenci šajā sakarībā. Pareizāk būtu pieņemt, ka Beata apokalipšu eksistence bibliotēkā dotajā laikposmā nemaz nav vēsturiskas patiesības pārkāpšana, bet pašrefleksijas paņēmiens, kas norāda uz zinātnieka Umberto Eko interesēm. Kā zināms, U. Eko uzrakstījis komentāru Liebanas Beata komentāram par Apokalipsi ar attiecīgajām ilustrācijām. Beata manuskriptu iekļaušana bibliotēkā tādējādi ir rakstnieka U. Eko ironisks komentārs zinātnieka U. Eko komentāram par Ibērijas mūka komentāru. Tas ir

vēl viena ilustrācija tam, ka historigrāfiskās metaliteratūras pašrefleksija iznīcina pretenzijas attēlot pagātnes notikumus precīzi un patiesi, ar ko raksturojama historiogrāfiskā literatūra.

U. Eko efektīvi izmanto Beata apokalipšu ikonogrāfiju, lai izteiktu visuresošo apokaliptisko gaidu klātbūtni 14. gs. benedikīniešu abatijā. Kā jau atzīmēts iepriekš, šo ilustrāciju krāsas ir ļoti spilgtas, un mūsdienu kontekstā tās varētu pat dēvēt par “psihodēliskām”. Mozarābu apokalipses ilustrācija ar sarkano pūķi un *mulier amicta sole* jeb sievu saules tērpā pēkšņi atdzīvinās, Adsam pakļaujoties gaismeklī ievietoto halucinogēno zāļu iedarbībai: “*Piepeši redzēju, ka pūķis pieņemas augumā; žilbās zvīņas saslējās kā mežs, tas atrāvās no lappuses un sāka riņķot man ap galvu*” (Eko 1998, 210.lpp.). Šī pieredze vēl spēcīgāk apliecina Adsa vēstījuma pravietisko aspektu. Viņš ir atklāsmju par pasaules galu saņēmējs. Tāpat kā epizodē ar timpanonu, novics nonāk transa stāvoklī, šoreiz ar kvēpošo narkotisko zāļu palīdzību, un pieredz velna klātbūtni, kuru simbolizē sarkanais pūķis.

Beata apokalipšu spilgtās ilustrācijas tiek izmantotas romānā “Rozes vārds”, arī lai uzsvērtu gadsimtu vecu dihotomiju par sievieti, kas sakņojas viduslaiku kristīgajā tradīcijā. Bināro pieeju sievietēm, pēc kuras tās ir vai nu netikles, vai jaunavas, iedragā vēl viena norāde uz mozarābu manuskriptu ilustrācijām. Adss patstāvīgi iezagās bibliotēkā pēc sarunas ar Ubertīno, kas sprediķoja par garīgās mīlestības pret Jaunavu Mariju pārkumu pār miesisko tieksmi pēc sievietes. Pāršķirstot spāņu apokalipsi, novics vēro nevainīgās *mulier amicta sole* un izvirtušās Bābeles netikles krāsainās bildes. Pārdomājot otrās grēcīgo dabu un pirmās šķīstību, Adss pēkšņi apjēdz, ka starp viņām nav nekādas atšķirības: “*Es vairs nespēju saskatīt atšķirību starp tām*” (turpat, 293.lpp.). Apokalipses tēli palīdz Adsam saprast cilvēku konstrukta pretrunīgo dabu, kad mēģina reducēt diskursu par Citu (šajā gadījumā par sievieti) līdz savstarpēji noliedzošo terminu opozīcijai. Šī ironiskā divu kategoriju saplūšana sasniedz kulminācijas punktu Adsa seksuālajā tikšanās reizē ar nabadzīgo meiteni, kas ir spiesta pārdot savu ķermeni par ēdienu, tādējādi formāli atbilstot “netikles” statusam saskaņā ar tālaika kristīgajām kategorijām. Kaut gan viņu ir pārņēmusi kaislība pēc meitenes, Adss apgalvo, ka tajā brīdī starpība starp svētlaimīgām jūtām, ko apcerējuši svētie, un viņa tagadējo miesisko saviļņojumu beidza pastāvēt.

Tāpat svarīgi atcerēties, ka tieši Horhe no Burgosas ir atnesis uz bibliotēku visas mozarābu apokalipses. Horhes ieguldījums klostera bibliotēkā bija izšķirošais faktors viņa paaugstinājumā par galveno bibliotekāru, kas padarīja viņu par mazā mērogā darinātas pasaules pavēlnieku.

Viljams izvēlējies Atklāsmes tekstu kā shēmu, pēc kuras tika nogalināti abatijas mūki. Taču galu galā viņš nenāk pie secinājuma, ka aiz noziegumiem neslēpjas nekāda kārtība un ka

apokaliptiskais scenārijs ir viņa paša mēģinājums saskatīt struktūru tur, kur tās nav. Terēze Koleti (*Theresa Coletti*) raksta: “*Visu “Rozes vārda” vēstījumu veido divu fundamentāli vēsturisko Apokalipses un liturģijas struktūru saplūšana, kas uzstiepj slepkavību noslēpumam kārtības, noslēguma un atbilstības cerības, kuras nepiepildās. Tāpat kā slepkavību struktūras trūkuma gadījumā šie vēstures un kosmosa strukturēto formu iedragājumi nepakļaujas tiem teleoloģiskās kārtības priekšnoteikumiem, uz kuriem vēstījums acīmredzami balstās. Tādējādi romāna priekšplānā izvirzītais apokaliptiskais vēstījums galu galā pievērš uzmanību paša vēstījuma strukturētajai pievilcībai”* (Coletti 1988, 37.lpp.).

Mūku nāvei bija dažādi iemesli. Juridiski, bija nevis viens, bet divi noziedznieki: bijušais bibliotekārs Horhe no Burgosas un pašreizējais bibliotekārs Maleahijs no Hildesheimas. Horhe netieši noslepkavojis Berengaru un Maleahiju, kas nomira pēc kontakta ar grāmatu, kuru aklais sirmgalvis bija saindējis, nezinot, kas būs tās upuris. Nekā personiska viņa velnišķajā stratēģijā nebija. Horhe bija slepkava jebkuram, kas uzdrīkstēsies lasīt, pēc viņa domām, graužošu tekstu. Horhe uzskatīja, ka Aristoteļa traktāts par komēdiju var sadragāt kristīgās pasaules dogmatiskos pamatus, kurus viņš aizstāvēja, ierobežojot pieeju “nepareizajām” grāmatām bibliotēkā. Horhe noslepkavoja arī abatu Aboni, ieslēdzot viņu bibliotēkas slepenajā ejā. Maleahijs, Horhes kūdīts, nogalināja Severīnu ar armilāro sfēru. Adelmo izdarīja pašnāvību. Atklāsmes shēma tomēr ir pārāk vilinoša, un varbūt nevajadzētu to atnest kā pavisam nederīgu. Būdams dedzīgs eshatoloģijas entuziasts, Horhe aizgūst franciskāņu detektīva maldīgo versiju un iedvēš Maleahijā bailes pret piektās bazūnes šausmām. Tādēļ, pirms nāves bibliotekārs iedod Viljamam kļūdainu atslēgu noziegumu sakārtošanas principam. Izrādās, ka šī neeksistējošā shēma ir tik pievilcīga, ka Horhe to īsteno, apdomīgi pakļaujot savus pēdējos nelabos darījumus Jāņa atklāsmes grāmatas simbolismam. Viņš apēd saindēto manuskriptu, citējot pantus, kur Jānim tiek pavēlēts apēst eņģeļa doto grāmatu. Rodas jautājums par to, vai shēma bija, vai nebija? Atbilde ir gan “jā”, gan “nē”. Tas nav nekas pārsteidzošs, ņemot vērā, ka tas ir postmodernais teksts, kam piemīt neatrisinātas pretrunas. Kaut gan aiz nāvju virknes nav atrodams kāds slepens plāns, kas balstītos uz Atklāsmes bazūnēm, šie traģiskie notikumi producē zīmes, pēc kurām tie atbilst shēmai, par kuru runā pustrakais Alinardo. Bibliotēku iznīcinošais ugunsgrēks ir pēdējā epizode vēstījumā par pasaules galu, kas notiek anonīmajā itāļu abatijā.

Visbeidzot jāaplūko, kādā veidā romāns, kura darbība notiek viduslaikos, atspoguļo 20. gs. otrajai pusei aktuālas problēmas. Ņemot vērā, ka līdzīga analīze jau bija īstenota, mēģināsim kritiski aplūkot dažu pētnieku idejas, kā arī piedāvāt viedokli par šo tēmu.

Braiens Makheils apgalvo, ka bibliotēkas sadedzināšanu var interpretēt kā “pārvietotas apokalipses” piemēru. Viņaprāt, lielais ugunsgrēks romāna beigās “*jāinterpretē ne tikai no viduslaiku apokaliptisisma redzespunkta, bet arī postmodernās kodolkara poētikas kontekstā*”, kas ir pakļauts “*temporālajai pārvietošanai*” U. Eko postmodernajā tekstā (McHale 1992, 161.lpp.). Viņš velk paralēles starp bibliotēku un “juridiski literāro arhīvu”, par kuru rakstīja Žaks Deridā. B. Makheila secinājums ir uzmanības vērts, jo U. Eko romāns tika publicēts 1980. g., kad aukstais karš joprojām nebija zaudējis aktualitāti, un bija pamatotas kodolkara briesmas. Grūti spriest, vai bibliotēkas sadedzināšana patiešām ir kodolkara alegorija. Jā tā ir, tad tāda interpretācija maina ugunsgrēka blakus apstākļu kontekstu. Kodolkara izraisīšana prasa tāda apokaliptiskā obskuranta kā Horhe, līdzdalību, bet tā pastāvēšanas iespēja ir atkarīga no tādiem ziņkārīgajiem zinātniekiem kā Bāskervilas Viljams, kas uz priekšu virza tehnoloģijas attīstību, lai apmierinātu alkas pēc jaunatklājumiem. Nav brīnums, ka abi oponenti papildina viens otru, turklāt Viljama iejaukšanās padara viņu par netieši vainīgu abatijas katastrofā: “*Viņa nelaikā notikušais mēģinājums sagrābt aizliegto grāmatu no Horhes neviļus iesaista viņu intelektuālās dzīves, kuru viņš tik dziļi mīl, iznīcināšanā*” (Coletti 1988, 174.lpp.). Atoma kodolu sašķēla tāda rakstura cilvēki kā Viljams, kas ar bibliotēku palīdzību izprata pasaules noslēpumus un izdarīja lielus atklājumus. Taču šos atklājumus savukārt ļaunprātīgi izmantoja tādi kā aklais Horhe, kas, fanātiski nododamies savam mērķim, ir gatavi iznīcināt gan bibliotēkas, gan pasauli.

“Rozes vārdā” arī tiek aktualizēta entropijas koncepcija. Karls A. Rubino (*Carl A. Rubino*) norāda, ka haoss, kas valda liesmu pārņemtā abatijā, ir termodinamikas otrā likuma piemērs. Saskaņā ar šo likumu noslēgtās sistēmās entropija pieaug: “*Lielais klosteris, kādreiz tik iespaidīgs, ka šķita tas pastāvēs mūžīgi, sabrūk liesmās, satricinošā karstuma un enerģijas izkliedēšanā. Viljams un Adss stāv, novērodami tagad slavenā otrā termodinamikas likuma piemēru, izkliedēšanas un neatgriezeniskuma fenomenu, laika bultu*” (Rubino 1985, 61.lpp.). Neņemot vērā entropijas izraisīto izkliedēšanos, K. Rubino, atsaukdami uz beļģiešu fiziķa Iļjas Prigožina (*Ilya Prigogine*, 1917–2003) teorijām, apgalvo, ka entropija jāsaprot kā radošs faktors, kas izraisa tālākai attīstībai nepieciešamo maiņu: “*Klostera pagrīmušo pasauli ieskaujošais apokaliptiskais epirosis ir šajā ziņā Lielais Sprādziens, kas rada renesansi*” (turpat). Neapšaubāmi, ka šim apgalvojumam ir pamats, bet jāpieļauj, ka renesanse kļūva iespējama par spīti bibliotēku sadedzināšanai, nevis pateicoties tai. Nemaz nenoliedzot I. Prigožina skolas postulēto haosa radošo potenciālu, tomēr jāuzsver entropijas apokaliptiskais aspekts, bet bibliotēkas iznīcināšana jāinterpretē kā pasaules gals miniatūrā. Raksturojot U.

Eko romānu entropijas kategorijas aspektā, vēlreiz jāuzsver Viljama nejaušā kaitīgā rīcība. Anglis atnāk uz abatiju, kur notika Adelmo nāve, viduslaiku Šerloka Holmsa lomā. Viņš ir apbruņots ar Okama loģiku un Frensis Bēkona filozofiju un cer noņemt noziedznieku, un atjaunot kārtību. Citiem vārdiem formulējot, viņa galvenais mērķis ir samazināt nezināmā ļaundara izraisīto haosu. Šis pieņēmums atbalsta Franko Moreti (*Franco Moretti*) viedokli “*detektīvam jāsamazina entropija*” (Moretti citēts pēc *Veeser* 1988, 105.lpp.). Taču Viljams neņem vērā, ka kārtības mākslīgu izveidošanu var panākt tikai par entropijas pieauguma cenu (Tanner 1971, 143.–144.lpp.). Viljams sāka samazināt entropiju, piešķirot nesaistītajām nāvēm likumsakarīgu kārtību, pamatojot to ar septiņu bazūņu secību Atklāsmē. Viņa izmeklēšanas gaitā līķu skaits pieaug, un, beidzot, visa abatija tiek sadedzināta. Izcils šādas kaitīgas kārtību nodibinošas aktivitātes grafiskais atainojums ir holandiešu mākslinieka Maurica Ešera (*Maurits Escher*, 1898–1972) darbs “Kārtība un Haoss”. Edgars Siliņš apspriež šo darbu, rakstot par entropiju. Pēc E. Siliņa domām, M. Ešeram izdevies radīt veiksmīgu ilustrāciju tam, ka jebkura iecere “*kaut ko sakārtot, veidot jaunas struktūras*” ir iespējama “*tikai uz entropijas pieauguma rēķina*” (Siliņš 2002, 108.lpp.). Zīmējumā ir attēlota perfekta ģeometriskā figūra, kārtības simbols, kurai apkārt ir visādi gruži, kas simbolizē par jaunās struktūras veidošanu samaksāto augsto cenu. Patērētās matērijas driskas, kas palikušas pēc sarežģītā daudzskaldņu priekšmeta veidošanas, tagad piesārņo telpu, palielinot haosu. Kaut kas līdzīgs notiek abatijā. Viljama mēģinājums nodzēst ugunsgrēku ir jebkuras sakārtošanas procedūras entropiskā potenciāla ironiska ilustrācija: “*Viņš sagrāba kādu smagu sējumu, kas šķita iesiets stingrāk par citiem, un ar šo ieroci rokās centās noslāpēt naidīgo elementu. Taču, daudzdamts liesmojošo grāmatu grēdu ar apkaltajiem sējuma vākiem, viņš sacēla gaisā vien jaunus dzirksteļu spietus. Viņš mēģināja sabradāt liesmas, bet nodarīja vēl lielāku ļaunumu, jo gaisā sacēlās neskaitāmas teju pārogļojušās pergamenta plēksnes, kas lidojās kā ugunīgi sikspārņi, un gaiss, šis lidoņu sabiedrotais, tās nesa aizsvēlt liesmās aizvien jaunu lapu nīcīgo matēriju*” (Eko 1998, 590.lpp.). Viljams kļūst par netīšu ugunsgrēka līdzautoru. Daudzi aizliegtie zinību sējumi, šis intelektuālo dārgumu krājums, tiek iznīcināti. Viņam nav izdevies nedz novērst turpmākās mūku nāves, nedz saglabāt bibliotēku, turklāt arī viņš pats mirst vēlīno viduslaiku vishaotiskajā periodā no Melnās Nāves.

U. Eko apgalvo, radīdams šo romānu, ka šodien viduslaiku pasaule ir jāinterpretē ar ironiju. Viņa literārā viduslaiku “apmeklēšana”, bez šaubām, ir ironiska. Atklāsme kalpo kā slepkavību pseidosizēta shēma, tāpat kā bērnu skaitāmpantiņš Agatas Kristi (*Agatha Christie*, 1890–1976) detektīvromānā “Desmit nēģerēni” (*Ten Little Niggers*, 1949). Beata ilustrācijas atdzīvinās halucināciju vīzijā un stāsta mums par kristīgajai kultūrai piemītošajām binārajām

opozīcijām, kas joprojām pastāv mūsdienu sabiedrībā. Abatijas baznīcas portāls apliecina mūsdienu interesi par pasakainajiem radījumiem, kura iemiesojums ir H. Borhesa un M. Gerero grāmata par fantastiskajiem dzīvniekiem. Varbūt romānā ironija tās centrālā izpausmē jāmeklē mērogā darinātajā bibliotēkā, kuru Adss rada daudzus gadus vēlāk no grāmatu puspāroglotajām driskām. Tā kļūst par postmoderno *cento*.

Kaut arī romānā ir nepārtraukta ironijas klātesamība, tomēr var izlasīt nopietnu atklātu brīdinājumu par briesmām mūsu civilizācijai, kas balstās uz zinību krāšanu. Adsa stāstījums sākās ar biblisku frāzi “*Pirmsākumā bija Vārds*”, bet beidzas ar atsaukšanos uz pazudušās rozēs tukšo vārdu, kas parādās Morlē Bernarda (*Bernard de Morlaix*, 1122–1155) satīriskajā dzejolī *De Contemptu Mundi*: “*stat rosa pristina nomine, nomina nudus tenemus*” (Eko 1998, 502.lpp.). Šis citāts, kurā roze nozīmē “*lietu nepastāvību un robu starp valodu un realitāti*” (Bennett 1985, 126.lpp.), ir diezgan pesimistisks un liek mums domāt par mūsdienu civilizāciju, kas kādā brīdī var kļūt līdzīga šai rozei. Tā var pazust no zemes virsas, un nekas no tās nepalikis pāri, izņemot dažu tukšu vārdu, ar noteikumu, ka juridiski literāro arhīvu nepiemeklēs Umberto Eko izdomātās bibliotēkas liktenis.

3.2. Sadursme starp apokalīpsi un karnevālu

Umberto Eko viduslaiku atainojums ir pārsteidzoši rūpīgs un erudīts. Atklāsme un mīts par Antikristu tiek aizraujoši aplūkoti caur tālaika teoloģisko un filozofisko ideju prizmu. Apokaliptiskais diskurss ir viens no viduslaiku kultūras svarīgākajiem aspektiem, kurus aplūko U. Eko. Līdzīgi plaši izplatīts un nozīmīgs ir karnevāla diskurss, nevis šaurā pirms lielā gavēņa svētku nozīmē, bet oficiālās kultūras simboliskā apvērsuma nozīmē. Jēdzienu “karnevāls” rūpīgi analizējis krievu kultūras pētnieks Mihails Bahtins monumentālajā darbā par Fransuā Rablē. Šīs nodaļas galvenā tēma ir problemātiskās karnevāla un apokalipses attiecības. Abi diskursi ir gan viduslaiku, gan postmodernisma kultūras sastāvdaļa. Kādā veidā oriģinālais viduslaiku karnevāls tiek reprezentēts romānā “Rozes vārds”? Vai romāns saglabā oriģinālā viduslaiku karnevāla utopisko raksturu, kas, pēc M. Bahtina domām, bija viens no tā neatņemamām daļām (*Бахтин* 1990, 16.lpp.)?

U. Eko romānu lasot, sastopam dažādas karnevāla izpausmes. Piemēram, kritiķe Terēze Koleti izšķir trīs galvenos karnevāla tēlu toposus tekstā. Tie ir “*klostera virtuve, personāžs Salvatore un Adsa Coena Cypriani sapnis*” (Coletti 1988, 128.lpp). Viņa pievērš uzmanību arī ačgārnās pasaules bildēm lappušu malās slepkavību virknes pirmā upura Adelmo ilustrētajā psaltērijā. Braiena Makheila minēto toposu saraksts iekļauj arī “*Dolcino*

sacelšanās “*lielisko karnevālu*”” (McHale 1992, 154.lpp.). Taču abi zinātnieki piemirsuši īsu atsaukšanos uz muļķu kuģiem romāna beigās, kad vecais Adso atzīst – viņam liekoties, ka “*pa Donavu peld kuģi pilni ar neprāšiem, kas dodas uz tumsas krastu*” (Eko 1998, 610.lpp.).

Jau sākumā svarīgi atzīmēt, ka ar ačgārno pasauli saistītais briesmoņa motīvs, karnevāla diskursa pamatelements, pirmoreiz parādās nevis Adsa manuskriptā, bet tulkotāja ievadā. Itāliešu tulkotājs, kas droši vien ir neviens cits kā semiotikas profesors Umberto Eko, ievada nobeigumā iekavās atsaucas uz vienu no slavenākajām Francisko Gojas (*Francisco de Goya*, 1746–1828) gravīrām no “*Kaprīžu*” (*Los Caprichos*, 1799) sērijas. Diemžēl romāna tulkotāja uz latviešu valodu nav pamanījusi šo sakarību, un viņas tulkojumā šī atsaukšanās pazudusi, lai gan vārds “briesmonis” ir ārkārtīgi nozīmīgs gan F. Gojas gravīru, gan U. Eko romāna saprašānai. Tādēļ citēsim oriģināltekstu un pēc tam tulkojumu, uzsverot, ka vārda “mošķi” vietā būtu pareizāk izmantot vārdu “briesmoņi”, jo tieši šis jēdziens atrodams itāļu vārdā *i mostri*: “*E così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo (ora che la viegla della ragione ha fugato tutti i mostri che il suo sonno aveva generato), così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze*” (Eko 2004, 15.lpp.). [“*Tā arī es jūtos brīvs izklāstīt Melkas Adsa stāstu vienkārši stāstītprieka pēc, un mani mierina un stiprina doma, ka tas risinās neaizsniedzami tālos laikos un tam laimīgā kārtā nav ne mazākā sakara ar mūsdienām (kad prāta nomods iztrenkājis miega dzemdinātos mošķus), un tas tik svešs mūsu priekšstatiem un centieniem*”] (Eko 1998, 18.lpp.). Šī it kā nejaušā atsaukšanās uz F. Gojas gravīras nosaukumu “Prāta miegs rada briesmoņus” (*El sueño de la razon produce monstruos*) ir viens no svarīgākajiem romāna motīviem. “Rozes vārdā” tiek atklāts, kādā veidā rodas dažādi briesmoņi: marginālījas briesmoņi, Plīnija vecākā (*Gaius Plinius Secundus*, 23.–79. p.m.ē.) “Dabas vēsturē” (*Historia Naturalis*) minētās briesmoņu tautas, kuru attēli klāj timpanonu kapitula zālē, kā arī cilvēki briesmoņi: karnevālists briesmonis Salvatore un morālie briesmoņi Horhe no Burgosas un Bernards Gī. Liela nozīme šajā sakarībā ir Mihaila Bahtina ieviestajam terminam “smieklīgais briesmonis”, kas apzīmē, kā karnevāla diskurss izsmej kādu šausmīgu parādību, iegremdējot to materiālajā ķermeņa apakšdaļā. “Rozes vārdā” mēs sastopam jēdziena “briesmonis” problemātisko traktējumu kā no apokaliptiskā, tā no karnevāla diskursa viedokļa.

Pamēģināsim atcerēties F. Gojas gravīras saturu. Aizmigušo mākslinieku apskauj baismīgu radību bars: kliezošas pūces, uztraukti sikspārņi, lūsis, gatavs lēkt virsū tā upurim. F. Goja alegoriski attēlo to brīdi, kad cilvēka prāts dažādu iemeslu dēļ ir aizsnaudies.

Mežonīgo un nekontrolējamo spēku uzbrukums ir straujš un nežēlīgs. Spāņu mākslinieks pats interpretējis šo darbu šādā veidā: *“Iztēle, ko pametis prāts, rada neiespējamus briesmoņus; apvienojusies ar prātu, tā ir visu mākslu māte un to brīnumu avots”* (citēts pēc Bookchin 1995, 28.lpp.). U. Eko dekonstruē šo teikumu un brīdina mūs, ka jāšargās no briesmoņiem, ko radījis prāts, kas atmetis iztēles augļus. Romānā “Rozes vārds” sastopas marginālījas nevainīgie briesmoņi ar dogmatikas un sholastikas bīstamajiem nezvēriem.

Viduslaiku ilustrētā manuskripta lappušu malas ir īpaša kultūras producēšanas vieta, kurā var atrast zīmējumus, kas ar groteskiem, fantastiskiem un ķermeniskiem elementiem sadragā oficiālo diskursu uz lappuses galvenās daļas. 1992. g. tika publicēts Maikla Kamila (*Michael Camille*) pētījums “Tēls uz robežas: viduslaiku mākslas malas” (*Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*), kas ir ļoti lietderīga rokasgrāmata U. Eko romāna lasītājiem. M. Kamils aplūko jēdzienu “mala” visplašākajā kontekstā – kā graužošas kultūras toposu ne tikai uz lappuses, bet arī uz katedrāļu fasādēm, karaļu galmā, pilsētā. M. Kamila vērojumi ir noderīgi viduslaiku grāmatu marginālās mākslas nozīmības novērtēšanai. Pirmais šīs mākslas piemērs, ko sastop lasītājs, ir Adelmo iluminācijas. Jaunā mūka zīmējumi sniedz pirmo iespaidu par tālaika ačgārnās pasaules priekšstatu.

Pēc M. Kamila domām, marginālījas zīmējumi sāka strauji izplatīties 13. gs., kad mainījās manuskriptu veidošanas principi. Iepriekš tekstu ar zīmējumiem izrotāja paši pārrakstītāji. Taču laika gaitā šo darbu pārņēma ilustrators, kas *“bieži sekoja pārrakstītājam, kas padarīja viņa darbu otršķirīgu, bet arī deva viņam iespēju sagraut jau uzrakstīto mūžīgo Vārdu”* (*Camille 1922, 22.lpp.*). M. Kamila minētie piemēri liecina par tēlotājmarginālīju bagātību, kā arī par ilustratoru atjautību, jo viņiem dažreiz izdevās ievietot daudz nozīmju lappuses malas šaurajā telpā. Viņš min tādus interesantus marginālas sagraušanas piemērus kā burta *p* no vārda *conspectu* Ratlandes psaltērijā (*Rutland Psalter*) transformāciju. Šis burts pārvēršas bultā, kas caurdur zemāk uzzīmēta briesmoņa dibenu (turpat, 22.lpp.). Citā manuskriptā, *Petrus de Raimbeaucourt* ilustrētajā lūgšanas grāmatiņā, sastopam pērtiķa zīmējumu. Dzīvnieks rāda mūkam pakaļu. M. Kamils raksta, ka šo zīmējumu var interpretēt kā ironisku piezīmi par *“neveiksmīgo vārda sadalījumu septiņas rindas augstāk”*. Vārds *culpa* tiek sadalīts *cul-pa*, tādējādi rinda *“lasāma Liber est a cul – grāmata pakaļai!”* (turpat, 26.lpp.). Vēl radikālāki piemēri ir ekskrementu atainojumi lappušu malās, ko var atrast pat lūgsnu grāmatās, kas noteikti vairāk šokēs moderno lasītāju, nekā tas mēdza pārsteigt viduslaiku lasītāju, jo, M. Kamila vārdus citējot, tajos laikos *“sūdam bija noteikta vieta lietu shēmā. Tā vēl nebija noslēpumaina sekrēcija – tekot ielām pa vidu, tā smakas bija visuresošas”* (turpat, 111.lpp.).

Nogalinātais Adelmo ir tipisks graujošs ilustrators. Viņš izrotā svētā teksta manuskriptus ar krāsainiem ornamentiem, kuros var ieraudzīt slaveno kājām gaisā apvērsto pasauli jeb ačgārno pasauli tās krāšņumā. Viņš zīmē neapvaldītas iztēles radītus briesmoņus, kas ir pilnīgi sveši Horhes sludinātajai prātīgajai un patiesajai Visuma ainai: *“Psalmu grāmatas lappušu malās ņirbēja ačgārna pasaule, pretēja tai, pie kuras pieraduši mūsu jutekļi. [...] Mazas galviņas ar putnu kājām, dzīvnieki, no kuru mugurām dīga cilvēku rokas, uz ķetnām uztupināti pinkaini pauri, svītrināni pūķi, četrkāji ar kakliem, kas gari kā čūska, turklāt sametušies neatpiņķējamās mezglos [...] Re, no lielā sākumburta L liekuma izvijas pūķis, bet lūk, tur no “Vārda” lielā sākuma V kā vīnstīga tūkstoš līkumos aizlokās čūska, ap kuru kā lapas un skaras pinas daudzas citas...”* (Eko 1998, 100.–101.lpp.)

Adelmo zīmējumi nav vienkārši dīvaini. Tie ir arī pravietiski. Čūskā transformējies vārds simbolizē Aristoteļa Poētikas otrās grāmatas indīgo vārdu, kas nogalinās tulkotāju Venanciju, bibliotekāra palīgu Berengāriju un bibliotekāru Maleahiju. Neredzīgais Horhe vērš visu retorikas dižumu pret smieklīgajiem briesmoņiem. Viņi izraisa negodbijīgus smieklus, kas, viņaprāt, ir kaitīgi mūku kopienai. Viņa skatījumā ačgārņā pasaule ir dvēseles bojāejas vieta, un tādēļ tai jāpaliek tumsā, mākslas nomalē, un to nekādā gadījumā nedrīkst pacelt līdz oficiālo reliģisko diskursu līmenim. Pirmoreiz diskutējot ar Viljamu, Horhe bargi norāda: *“Tāpat kā ir nekrietnas runas, ir arī nekrietni attēli. Tie, kuri apvērš ačgārni radības veidus un rāda pasauli pretēji tam, kādai tai jābūt, kāda tā ir un kāda tā vienmēr būs, mūžīgi mūžos līdz laika galam”* (Eko 1998, 102.lpp.). Horhes negatīvā attieksme pret margināliju tēliem padara viņu par postmodernisma ienaidnieku, paša Umberto Eko alegorisko oponentu, kā arī romānā izmantoto metožu pretinieku. Postmodernā māksla ir materializējies lietuvēns tādiem kā Horhe, jo tas ir patiešām ačgārņās pasaules triumpfs, kaut gan citā līmenī un ar sarežģītāku filozofisku un teorētisku saturu. Kā zināms, postmodernisma māksla sveic visu marginālo (Linda Hatčena pat piedāvā: *“Postmodernā devīzei jābūt “Lai dzīvo malas!” (Hail to the Edges!)”* (Hutcheon 1988a, 73.lpp.), decentrēšana tiek uzsvērta kā svarīga postmodernisma estētikas sastāvdaļa, par ierastu lietu ir kļuvusi paratekstuālu diskursu (zemteksta piezīmju, epigrāfu, komentāru) nozīmības akcentēšana⁵, un plaši atzīts ir viedoklis, ka karnevalizācija ir postmodernisma pamataspekts (sk. *Ihab Hassan*, 1986). Kaut gan viduslaiku bibliotēkas noslēpumu aklais glabātājs ir ironisks konstrukts ar atsaukšanos uz Horhi Luisu Borhesu, viņš reprezentē viļņus pasaulē, sludinot stingras kultūras vērtību hierarhijas nepieciešamību, kā arī vajadzību norobežot pieeju “graujošiem” mākslas un literatūras

⁵ Piemēram, Vladimira Nabokova (*Владимир Набоков*, 1899–1977) romānā “Bālā liesma” (*Pale Fire*, 1962) komentāri par poēmu ir tikpat nozīmīgi kā pats poēmas teksts.

paraugiem, tomēr pats neatsakās no privilēģijas baudīt aizliegto augli. Šajā personāžā ir personificēta cenzūras divkosīgā daba. Tā nav obligāti jāuztver kā totalitāras valsts cenzūra, bet drīzāk kā cenzūra vispārīgā nozīmē – kā liekulīga institūcija, kur daži izredzētie locekļi nolemj, ko vairākums cilvēku redzēs vai lasīs, paši patērējot aizliegto produktu un tādējādi novietojot sevi pāri sabiedrībai. Horhe ir bezjēdzīgo tēlu dedzīgs ienaidnieks, taču, pat pēc redzes zaudēšanas, viņš var atcerēties ikvienu ienīstās ačgārnās pasaules detaļu. Tas ir pierādījums tam, ka viņa šausmīgās esamības daļa joprojām gūst perversu baudu no margināliju tēliem. Ačgārno pasauli šaustīdams, Horhe tās radības apraksta ar tādu pašu prieku kā Adss, sajūsmas pilns pirmo reizi vērodams Adelmo ilustrācijas.

Dažos U. Eko romāna fragmentos acīmredzama kļūst sadursme starp karnevāla un apokalipses elementiem. Rodas sajūta, ka dažādas karnevāla diskursa izpausmes pilda svarīgu uzdevumu abatijas kā sarežģītas reliģiskas, politiskas un zinātnes attiecību sistēmas balansa uzturēšanā, mazinot bailes, kuras izraisa mūku dzīvi piesātinošais apokaliptiskais diskurss, uzbrūkot viņu redzei un dzirdei. Adelmo marginālijas var uztvert kā pretindi baismīgajām spāņu apokalipšu ilustrācijām, kas ar narkotisku zāļu palīdzību piespiež Adsu piedzīvot halucinācijas. Līdzīgi, piemēram, Adsa pastarās tiesas vīzijas, ko izraisījušas akmenī grieztās abatijas baznīcas portāla figūras, līdzsvaro viņa skatīšanās uz vecās, sadrupušās baznīcas portālu kapitula zālē, kuram nav apokaliptiska svinīguma un nopietnības; tā vietā ir vēl viena groteska ainava: “*Kristum virs galvas divpadsmit daivās iedalītā puslokā un pie viņa kājām, zem troņa nenogurstošā gājienā soļoja visas pasaules tautas, kurām bija lemts uzklaut Eviņģēlija pasludinājumu. [...] Daudzi no tiem man bija sveši, taču dažus pazinu, piemēram, zvēriņus sešpirstaiņus, faunus, kas izkūņojas no kāpurēm, kuri mājā zem koku mizas, zvīņastes nāras, kas pavedina jūrniekus, etiopus gluži melnām miesām, kuri rok pazemes alas, lai slēptos tajās no saules svelmes, onokentaurus, kuri līdz nabai izskatās kā cilvēki, bet zemāk – kā ēzeļi*” (Eko 1998, 410.–411.lpp.) Šo briesmoņu uzskaitījums ir tikpat iespaidīgs kā Adelmo margināliju radību apraksts vai abatijas baznīcas portāla nezvēru apkopojums, bet, salīdzinot ar grēciniekus plosošo briesmoņu vardarbību abatijas portālā, kapitula zālē Adss neredz nekādas briesmas. Kristus sludinātais vārds ir domāts gan pazīstamajām tautām, tādām kā bizantieši un romieši, gan arī zemes nomales briesmoņiem, no kuriem daudzi tikuši aizgūti no Plīnija vecākā “Dabas vēstures”, piemēram: suņgalvji, lielkāji, blemmi. Kā pats Adss norāda, cilvēku cilšu un briesmīgo tautu mierīgā līdzāspastāvēšana liecina, “*ka labā vēsts apskrējusi visu mums pazīstamo pasauli un izplatās arī nepazīstamajā, tāpēc portāls bija gaviļains saskaņas un Kristus vārda panāktas vienotības solījums, brīnišķs ekumenes apliecinājums*” (Eko 1998, 412.lpp.). Jāatzīmē, ka daži šī timpanona briesmoņi nav nekādas

fantastiskas būtnes, bet reāli tā saucamās “pagānu pasaules” pārstāvji, kā arī tālu zemju dzīvnieki, kuru tēlus izkropļojusi ceļotāju bagātā iztēle. Džons Bloks Frīdmans (*John Block Friedman*), grāmatas “Briesmīgās tautas viduslaiku mākslā un domā” (*The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, 2000) autors, minējis dažus piemērus tam, kā mūsdienu pasaulē atpazīstams cilvēks vai dzīvnieks viduslaikos tika transformēts pasakainā radījumā. Viņš raksta, ka Plīnija grāmatā sastopamie blemmi un epifāgi “*ar sejām uz krūtīm*” varētu būt etiopiešu ciltis, kas izmantoja “*rotātus vairogus vai krūšu bruņas*” (*Friedman 2000, 25.lpp.*), bet briesmīgie suņgalvji nebija nekas cits kā “*paviāni un cilvēkveidīgie pērtiķi*” (turpat, 24.lpp.). Kristus, kas apvieno ar savu Vārdu cilvēku un briesmoņu raibo kompāniju, līdzsvaro Atklāsmes bargo Kristu, kas lemj sodu abatijas baznīcas timpanonā elles zvēru gabalos plēstu grēcinieku vidū.

Tālāk attīstot hipotēzi par karnevāla diskursa īstenoto apokaliptiskā saspīlējuma samazināšanu, jāpievērš uzmanība kroplajam vazaņķim Salvatore. Abatijas mantziņa palīgs pirmo reizi parādās vēstījumā, lai izklaidētu Adsa apokaliptisko miegu, ko izraisījusi pastarās dienas ainava timpanonā. Jaunā novica apmātību, kuras avots ir viens no spilgtākajām romāna apokaliptiskā diskursa izpausmēm, pārtrauc karnevāliskā personāža iejaukšanās. Salvatore runā sajauktā valodā, kas sastāv no latīņu un provansiešu valodām, kā arī no dažādiem itāliešu dialektiem. H. Arama Vezera (*H. Aram Veeseer*) vārdus citējot, Salvatore seja ir “*karnevāla maska*” (*Veeseer 1988, 112.lpp.*), savukārt B. Makheils, pieņemot, ka šī personāža tapšanas galvenā iedvesma atvasināma no F. Rablē slavenā tēla Panurga, apgalvo, ka ķēmīgais klaidonis ir “*kultūras heteroglosijas staigājošs piemērs, viena cilvēka polifonija*”, “*vesels karnevāls vienā cilvēkā*” (*McHale 1992, 154.lpp.*). Kaut gan Bāskervilas Viljams augstprātīgi nosauc Salvatori par “vienkāršu ļaužu” pārstāvi, visumā viņš ir viens no sarežģītākajiem U. Eko radītajiem personāžiem. “Vienkāršums” ir tikai viena no viņa hipostāzēm. Turklāt viņš veic arī karnevāliskās sagraušanas uzdevumu. Viņa makaroniskais brīdinājums par *draco* (pūķi), kas atnācis, lai varētu “*rodegarla l'anima tua*” (aprīt tavu dvēseli) (*Eko 1998, 64.lpp.*) laika beigās padara smieklīgu Horhes turpmāko uzpūtīgo un paštaisno daudzvārdību, kad viņš brīdina baiļu māktos klausītājus par Antikrista atnākšanas neizbēgamību. Dīvainajā valodā izklāstītais pasaules gala sludinājums zaudē šausminošo spēku, un eshatoloģiskās bailes pārvēršas nekaitīgajā “smieklīgajā briesmoni”. Šīs parādības nozīmīgumu vienmēr uzsvēra Mihails Bahtins (sk. *Бахтин 1990, 372.lpp.*). Pašu Salvatori var uztvert par smieklīgā briesmoņa iemiesojumu. Piedzīvojis savā dzimtajā zemē badu un kanibālismu, piedalījies asiņainā ganu karagājienā un dolčīniešu sacelšanās, viņš tomēr “mīkstina” šos šausmīgos notikumus, stāstot par tiem karnevāliskajā valodā.

Taču visapjomīgākais karnevāliskais vēstījums, kas aptver gandrīz visus romāna personāžus, ieskaitot Salvatori, ir Adsa sapnis, kura struktūra un vairums notikumu tikuši aizgūti no pazīstamā komiskā dzejoļa “Kipriana dzīres” (*Coena Cypriniani*). Pamatā šis dzejolis ir galveno biblisko personāžu un ar tiem saistīto notikumu katalogs. Viesi atnāk uz dzīrēm, ko Kaanā sagatavojis ķēniņš Jolijs, lai svinētu savas kāzas. Apsēdušies “*saskaņā ar biblisko stāstu atribūtiem*” (Rose 1993, 148.lpp.), viņi ar baudu ēd un dzer. Pēc dzīrēm viņi pasniedz ķēniņam dāvanas. Ķēniņš saskaišas, kad “*uzzina, ka viņam tika nozagtas dažādas mantas, un moka viesus, līdz Hagara tiek nogalināta par viņu grēkiem un tiek apbedīta ar lielu ceremoniju*” (turpat). Šis draiskulīgais dzejolis, kurā svarīgie bibliskie notikumi tiek karnevalizēti ar ēšanas un dzeršanas svinīgu tēlojumu, bija ļoti populārs kopš tā rašanās laika aptuveni 5.–6. gs., kaut gan baznīcas varasvīri uzskatīja to par zaimojošu sacerējumu, kas neesot piemērots mūkiem lasīšanai. “Kipriana dzīres” ir Adsa sapņa galvenais interteksts. To, ka šis vēstījums nav vienkārši agro viduslaiku komiskā teksta pārveidošana, apliecina Terēzes de Lauretisas (*Teresa de Lauretis*) piezīme. Viņa uzskata, ka Adsa sapnis “*ir iespaidīgs pasticho, kurā sajaucas Voltēra, Breigela, Bunjuela, Liotāra un kas to lai zina, vēl kādi darbi, ar komiksu grāmatu ikonogrāfiju un litāniju liturģisko kadenci*” (Lauretis 1985, 19.lpp.). Varam uzreiz piebilst, ka bez T. Lauretisas uzskaitītajiem autoriem minētās epizodes šokējošās detaļas liek arī domāt par skandalozo franču rakstnieku marķīzu de Sadu (*Donatien Alphonse François, marquis de Sade, 1740–1814*). Vēl svarīgāks ir fakts, ka Adss sapņo baznīcā, kad koris dzied *Dies irae* himnu. Viņa vīzijas gaitā visi abatijas bēdīgie notikumi, īpaši mūku nāves, kas šķietami atbilst eņģeļu bazūņu secībai Atklāsmē, tiek apgriezti kājām gaisā, to nopietnība tiek pārvērsta par smieklīgu muļķu svētku izrādi. Sapņa kulminācija ir nabaga meitenes karnevāliskais nāvēssods. Reālajā dzīvē viņa ir nelaimīga lauku iedzīvotāja, kas ir spiesta pārdot savu ķermeni par ēdiena atliekām lai izdzīvotu. Kad inkvizīcijas aģenti noķer meiteni ar melnu gaili, ko viņai uzdāvinājis Salvatore, viņu apsūdz burvestībā un piespriež nāvēssodu uz sārta. Adsa sapnī, kurā nav īpašas loģikas, izņemot karnevāla diskursa pazemināšanas un turpmākās atdzīvināšanas loģiku, viņu nogalina ļoti groteskā veidā. Viņas sakropļotais ķermenis saskaras ar ķermeņa apakšdaļas elementiem. Viņa tiek sarauta gabalos un apbedīta auglīgajā jautrajā substancē, pēc tam kļūstot par milzīgo makroķermeni. Galu galā meitene tiek atdzīvināta un atgriežas pie dzīru galda kopā ar pārējiem kāzu viesiem it kā nekas nebūtu noticis. Meitenes viltotā nāve kļūst par pasaules gala karnevālisko tēlojumu, jo visi viesi pēkšņi iet bojā un pārakmeņojas. Vēstījuma laimīgās beigas, viesiem atgūtajos veidolos dodoties pēc trifelēm, liecina par to, ka jauneklā vēlme pārvarēt savas bažas ir pilnīgi realizējusies viņa zemapziņā. Nākotnes šausmīgie notikumi tika savaldīti un transformēti M.

Bahtina “smieklīgajā briesmonī”. Tādējādi Adsa sapnis kļūst par karnevāla utopisko triumfējošo aspektu, kas uzvar apokaliptiskās bailes un sniedz pieeju zelta laikmeta greznumam, ko Adss cer atrast bezvārda meitenes vulvā. Turpmāk, lai ilustrētu karnevāliskā nāvēssoda izpildīšanu, ir citēti daži fragmenti no Adsa vīzijas: “*Jānis Kristītājs tai nocirta galvu, Ābels pārgrieza rīkli, [...] Labrencis cepināja uz restēm, Bartolomejs tai nodīrāja ādu [...]. Tad visi metās uz šīm nelaimīgajam miesām, kārnīdamies un pirdami viņai sejā, mīzdami tai uz galvas, vemdami uz krūtīm, plēsdami viņai matus, svilinādami kaunumu degošām lāpām. Meitenes augums, kādreiz tik skaists un tik maigs, tagad sašķīda, saira gabalos, kas izbārstījās pa dārgumu kriptas relikvārijiem un šķirstiņiem. [...] Vairs neredzēju nesenā mielasta dalībniekus, ne arī to sanestās dāvanas; likās, visi dzīru viesi tagad guļ kriptā kā mumificējušās atliekas, ikviens kļuvis par trauslu sevis paša sinekdohu [...]. Itin kā dzīres, kas visgalā bija izvērtušās par meitenes bendēšanu, būtu beigušās ar vispārēju slaktiņu un šeit varētu skatīt tā sekas, un ķermeņi [...] būtu pārvērtušies vienā vienīgā mirušā augumā [...]*”(Eko 1998, 529.–530.lpp.). Šis “vienīgais mirušais augums” radīs jaunu pasauli, un vismaz Adsa sapnī izrādīsies, ka apokaliptiskais masveida slaktiņš ir bijis tikai karnevālisko svinību sastāvdaļa. Taču ārpus viņa vīzijas, kas ir karnevāliskās pretestības zona, notiek abatijas sairšana un bojāeja. Nabaga meitenes un smieklīgā briesmoņa Salvatores sadedzināšana pēc Bernardo Gī sprieduma, kā arī abatijas apokaliptiskā bojāeja ir neizbēgami katastrofiski notikumi.

Ugunsgrēks jeb *ecpyrosis*, kā tas tiek dēvēts tekstā itāliešu valodā, norādot uz antīko grieķu pasaules ugunsgrēka koncepciju, ir ļaunā bibliotēkas pavēlnieka pēdējais darbs. Horhe no Burgosas galu galā ir uzvarētājs, viņš pielieto iznīcināšanas argumentu, un to nav iespējams atspēkot. Bargais, nesmaidošais vecis izraisa uzkrāto zinību pilnīgu iznīcināšanu. Abatijas sadedzināšana ir notikums, kuram nav karnevāliskā pretvēstījuma, tas ir neizsakāmā pasaules gala mēģinājums un karojošā obskurantisma, kura iemiesojums ir Bernardo un Horhe, triumfs. Pēdējais disputs par smieklēm starp Viljama un Horhi, kas notiek pirms šīs katastrofas, liek atcerēties briesmoņu tēmu, kuru U. Eko pieteicis romāna sākumā. Izpaudis savu viedokli par smieklu kaitīgajām pazīmēm un par briesmām, kas rastos, komisko un smieklīgo paaugstinot līdz mākslas līmenim gadījumā, ja Aristoteļa “Poētikas” otrā grāmata kļūtu publiski pieejama, Horhe noliedz smieklu svarīgāko īpašību: slima cilvēka sāpju remdināšanu. Viņaprāt, labāk ir iznīcināt kaiti kopā ar slimnieka ķermeni. Šis viedoklis ir pilnīgi svešs Viljama liberālajam garam, un viņš beidzot apjēdz aklā veča briesmīgās dabas dziļumu. Pasakaino dzīvnieku un Plīnija kropļu nīdējs ir briesmonis, kuru Viljams labprāt karnevalizētu, pazeminātu un atjaunotu, iznīcinot tā bīstamību, bet diemžēl viņš nav spējīgs to

izdarīt: *“Es tevi ienīstu, Horhe, un, ja vien varētu, es tevi pliku vadātu pa abatiju, saspraudis tev dīrsā putnu spalvas un izkrāsojis ģīmi kā ākstam, lai viss klosteris varētu pasmieties un neviens vairs no tevis nebaidītos!”* (Eko 1998, 582.lpp.). Šeit mēs redzam Viljama veltīgo vēlēšanos pārvērst Horhi un viņa pausto pasaules uzskatu smieklīgajā briesmonī, nekaitīgajā karnevāliskajā biedēklī un atjaunot līdzsvaru starp diviem diskursiem, jo apokaliptiskā diskursa nomācošā vara sestajā dienā ir kļuvusi pavisam acīmredzama. Vēlāk tekstā Viljams netieši atsaucas uz uzrakstu zem F. Gojas gravīras, par ko ir runāts jau iepriekš: *“Dievs ir radījis arī briesmoņus. Arī tevi”* (turpat, 584.lpp.). Beidzot Viljamam izdevies norādīt uz Horhes īsto dabu. Viņa pretinieks ir briesmonis, kura dzimšana kļūva iespējama, pateicoties “iztēles miegam”, atsakoties no dīvainām un fantastiskām lietām un apņēmoties sekot sholastisko dogmu noteiktajam ceļam. Horhe simbolizē dominējošo uzskatu stingrību. Šajā periodā, kad bieži dega svētās inkvizīcijas sārta, nav iespējams nobīdīt viņu malā, jo viņš ir varas stūrakmens, dibināto vērtību centrs, kas nekad neļaus perifērijas parādībām šķērsot noteiktas robežas; pretējā gadījumā tiks iznīcināta visas varas institūcijas: *“Bet tajā dienā, kad Filofofa vārds attaisnotu kroplās iztēles marginālās spēles, – ak, tad patiesi tas, kas stāvējis nobīdīts tālu malā, piepeši ielēktu vidū, bet no vidus nepaliktu ne miņas! Dieva tauta pārvērstos nezināmo zemju bezdibeņu izvēmtos briesmoņos, un tajā pašā brīdī zināmās zemes nostūri kļūtu par kristīgās impērijas sirdi; arimaspi sēstos Pētera tronī, mošķi apmestos klosteros, un punduri uzpūstiem vēderiem un milzu galvām stātos sargāt bibliotēkas!”* (Eko 1998, 580.lpp.). Horhe attēlo karnevāla universālo uzvaru ar tādu izmisumu, it kā tas būtu nāves triumfs. Viņa centra apoloģijai var oponent tikai augstākajā naratīva līmenī, jo bibliotēkas iznīcināšana liecina par vienpusīga uzskata uzvaru pat par pasaules bojāejas cenu. Abatijas ontoloģiskā universa pazušana ir Horhes apokaliptiskais triumfs, bet Adsam izdevies pārsniegt šīs pasaules robežas un paaugstināt karnevāla daudzkārtīgo patiesību pār sajaukumu, ko radījis aizliegto zinību sargs.

Nav nejaušība, ka manuskripta beigās muļķu kuģa tēli parādās kā spoki novecojušā Melkas Adsa pārkaitinātajā iztēlē. Viņa aizraujošā stāstījuma tulkotājs veic darbu uz kuģa, kas dodas pa Donavu, un atgādina ar trakajiem pasažieriem klātos kuģus, kas līdzīgi ceļo pa Donavu Adsa pēdējā vīzijā, kad *“Zeme dej Nāves deju”* (Eko 1998, 610.lpp.). Augstāka naratīva līmeņa nāves dejas, protams, ir karadarbība Čehoslovākijā; tās sākums piespieda tulkotāju pamest šo valsti kopā ar manuskriptu. Darbs tiek tulkots, kamēr ievada autors brauc pa Donavu uz Melku, Adsa dzimto vietu. Šis “muļķīgais” ceļojums liecina par Melkas abata pravietiskajām spējām. Kas zina, varbūt starp spokainajiem muļķu kuģiem, ko viņš redz vecumā, šausmīgajā un vētrainajā 14. gs. otrajā pusē viņš var saskatīt to kuģi, uz kura viņa 20.

gs. tulkotājs strādā pie manuskripta, lai tā saturs kļūtu pieejams visiem un lai iemācītu cilvēkus vairs nebaidīties no briesmoņiem – gan no margināliju briesmoņiem, gan, kas ir vēl svarīgāk, no briesmoņiem, kas apdzīvojuši centru.

Rezumējums

Romāna “Rozes vārds” apokaliptiskais tonis galvenokārt balstās uz vēsturiskajiem notikumiem un konkrētu vēsturisku personu darbībā. Franciskāņu spirituāļu kustība ir parādā Joahima Fiorieša darbiem, kuros viņš ne tikai iedala vēsturi trīs *status*, bet arī pareģo garīgo vīru parādīšanos, kuriem būs liela nozīme Svēta Gara laikmeta sākumā. Romānā arī tiek veltīts daudz uzmanības dažādām ķecerīgām sektām ar apokaliptisku noslieci, sevišķi Apustuļu brāļiem Dolčīno vadībā. Apokaliptiskais diskurss romānā izpaužas arī Atklāsmes tēlos, gan vizuālos, kurus atrodam abatijas baznīcas timpanonā un mozarābu apokalipšu ilustrācijās, gan verbālos, ko sastopam sprediķos par Antikristu. Umberto Eko postmodernais teksts transformē šīs apokalipses izpausmes ironiskajā plāksnē, mainot to kontekstu un pašrefleksīvi pievēršot uzmanību tekstam kā mākslīgam multidiskursīvam konstruktam, nevis kā vēsturiskās realitātes atainojumam. Paša teksta nenoteiktā un daudzslāņainā struktūra, ar vairākkārtējo “pāradresēšanu” akcentē Atklāsmes epistolāro dabu. Bernards Gī un Horhe no Burgosas kontekstuāli pārvēršas Antikristā, divos zvēros no Atklāsmes, savukārt Beata apokalipses norāda uz dihotomiju attiecībā uz sievieti, bet elles radības timpanonā sasaucas ar H. Borhesa un M. Gerero sastādīto bestiāriju. Romānā var arī saskatīt tādas modernas tēmas kā kodolkara briesmas un entropijas pieaugums.

Viens no svarīgākajiem konfliktiem romānā ir sadursme starp apokalipses un karnevāla diskursiem. Karnevālu “pārstāv” ačgārnās pasaules briesmoņi un groteskas būtnes. Rodas iespaids, ka karnevāliskais diskurss tur abatiju līdzsvarā, mazinot apokaliptiskās bailes. Marginālijas dīvainās radības un briesmoņi vecās baznīcas timpanonā kapitulas zālē līdzsvaro mozarābu apokalipšu un abatijas baznīcas portāla šausminošās pasaules gala ainas, bet Kipriana Dzīru ironiskā pārrakstīšana Adsa sapnī pat liecina par karnevāla triumfu pār nāvi. Tomēr entropijas likums, joprojām nepazīstams viduslaikos, efektīvi darbojas, un pasaule, kuru simbolizē abatija, nav glābjama, tās ugunsgrēkam jeb *ecpyrosis* simbolizējot pasaules galu zemākajā naratīva līmenī. Cerība parādās tikai augstākajā līmenī, ko pieļauj postmodernā teksta ambivalentā un daudzslāņainā konstrukcija.

4. Tehnoloģijas izaicinājums cilvēcei Tomasa Pinčona romānos “V.” un “Gravitācijas varavīksne”

4.1. Apokalipses nojausma Tomasa Pinčona debijas romānā “V.”

Tomasa Pinčona pirmais romāns “V.” tika publicēts, kad jaunajam rakstniekam bija tikai divdesmit seši gadi. Tas uzreiz nodrošināja viņam slavu un atzinību literatūras pasaulē. Šis romāns ir svarīgs tāpēc, ka satur T. Pinčona nozīmīgāka sacerējuma, “Gravitācijas varavīksne”, iztirzātajām tēmām tuvas idejas. Daži “V.” personāži un notikumi sastopami 1973. g. publicētajā romānā. Taču būtu nepareizi sākt “Gravitācijas varavīksnes” analīzi bez vismaz īsas “V.” interpretācijas, jo daudzas idejas, ko aplūkosim, analizējot viņa pēc kārtas trešo romānu⁶, var labāk saprast, pārzinot debijas darba saturu un formu.

“V.” centrālie personāži pārstāv divas pretējas 20. gs. Rietumu civilizācijas attīstības idejas, ko simbolizē iela un siltumnīca. Šīs dihotomijas aprakstu atrodam Herberta Stensila⁷, viena no minētajiem personāžiem, dienasgrāmatā: *“Mēs rīkojamies šajā gadsimtā ar neizturamu dubultvīziju. Labais un kreisais; siltumnīca un iela. Labie var dzīvot un strādāt tikai hermētiski, pagātnes siltumnīcā, kamēr ārā kreisie nodarbojas ar savām lietām, manipulējot pūļa vardarbību, un var tikai dzīvot nākotnes fantastiskajā ainavā.”* (Pynchon 1999, 506.lpp.). Stensila pretpols ir demobilizētais jūrniece Benijs Profeins⁸, ar kura piedzīvojumiem sākas “V.” pirmā nodaļa. Civilajā dzīvē ir ļoti grūti atrast darbu, jo noteiktas profesijas viņam nav. Profeins pelna naudu, veicot gadījuma darbus. Turklāt viņam patoloģiski neveicas ar nedzīvajiem priekšmetiem. Vēstījumā īpaša uzmanība veltīta divām Benija nodarbēm: aligatoru mednieka darbam Ņujorkas kanalizācijā, kā arī nakts sarga postenim korporācijā *Anthroresearch Associates*⁹, kas nodarbojas ar cilvēku organisma reakciju uz visādām briesmām simulāciju. Benijam nav īpaša mērķa dzīvē, viņš “peld” kopīgajā straumē, nemaz nemēģinot no tās attālināties un piešķirt dzīvei kādu struktūru. Filozofiskajā plaknē Benijs reprezentē ielu, tas ir, atklāto, nestrukturēto ontoloģiju: *“Viņš neatrod nekur atrisinājumus, nemotivēts klaidonis divdesmitā gadsimta ielā būdams; viņš iet uz nekurieni un redz tikai atsevišķus priekšmetus sabrūkušā pasaulē”* (Tanner 1982, 42.lpp.).

Herberts Stensils no pirmā acu uzmetiena ir līdzīgs Profeinam. Viņam arī nav pastāvīga darba, un viņš ir tas pats klaiņotājs un dēkainis, taču Stensila klejotumu mērķtiecība

⁶ Otrais T. Pinčona publicētais romāns ir “Izkliedzot lotu Nr. 49” (*The Crying of Lot 49*, 1965).

⁷ Angļu vārda *stencil* nozīme ir ‘trafarets’.

⁸ Angļu vārda *profane* galvenās nozīmes: ‘laicīgs, bezdievīgs, zaimojošs’.

⁹ Var aptuveni tulkot kā ‘Cilvēka pētīšanas apvienība’.

padara viņu par bezmērķa Profeina pretpolu. Stensils ir cēlies no augstākās sabiedrības, viņa tēvs ir bijis Lielbritānijas Ārlietu ministrijas aģents. Viņa “gadījuma darbi” atšķiras no Profeina nodarbošanās gan ģeogrāfiskajā, gan politiskajā ziņā: “*Viņš strādāja par krupjē Dienvidfrancijā, par plantāciju darbu vadītāju Austrumāfrikā, bordeļa menedžeri Grieķijā, kā arī virknē civildienesta ierēdņu pozīcijās mājās*” (Pynchon 1999, 49.–50.lpp.). Stensila meklējumu objekts ir noslēpumaina sieviete V., par kuru viņš uzzina, lasot nelaiķa tēva dienasgrāmatu. Visas savas zināšanas un iemaņas Stensils velta, lai uzzinātu par V. jo vairāk, jo labāk, ar nolūku viņu sameklēt. Herberta meklējumu ietvaros tiek “apmeklētas” jaunās vēstures dramatiskās epizodes, no kurām katrā ir pamanāma mīklainās V. kaitīgā darbība. Stensils reprezentē siltumnīcas principu, jo viņš modulē savu tagadni atkarībā no “noslēgtajiem”, noteiktajā diskursā strukturētajiem vēstures notikumiem.

“V.” ir ļoti sarežģīts un daudz balsīgs romāns, kur gan personāži, gan darbības vietas maina vienu otru drudzainā tempā. Tomēr ir iespējams atšķirt divas galvenās vēstījuma līnijas. Viena ir 1950. g. ASV atainotie notikumi, kur piedalās galvenokārt Benijs Profeins, viņa biedri no flotes, kā arī bohēmiskās mākslinieciskās grupas ar nosaukumu “Visa slimā komanda” (*The Whole Sick Crew*) dalībnieki. Otrā vēstījuma līnija sastāv no dažādām vēstures epizodēm, kas tika rekonstruētas Herberta Stensila apsēsto meklējumu gaitā. Šīs divas līnijas dažkārt sakrīt, jo pats Stensils arī ir tuvs “Visas slimās komandas” aktivitātēm, kaut gan viņa vienīgais motīvs ir dabūt kādu noderīgu informāciju par V. Stensila vēstures pārskatīšana pēc V. atstātajām zīmēm veido piecas atsevišķas nodaļas, kurās darbība notiek 1898. g. Ēģiptē, 1899. g. Florencē, 1922. g. Dienvidrietumāfrikā, Otrā pasaules kara gados Maltā un 1913. g. Parīzē.

Vēstījumā pakāpeniski parādās aizvien vairāk informācijas par iespējamo V. iejaukšanos vēsturiskajos procesos, galvenokārt tajos, kas draud beigties ar masveida vardarbību vai cilvēku ģints pilnīgu iznīcību. Kļūst arī zināms, ka V. var būt Viktorija Rena, sieviete ar šaubīgu reputāciju, kas pakāpeniski pārvēršas mehāniskā būtnē, pievienojot savam ķermenim mākslīgas detaļas. Taču šī informācija ir pretrunīga, un pat pēdējā lapaspusē nav iespējams noteikti apgalvot, kas īstenībā ir V. Šī tēla nenoteiktā daba rodas kā sekas T. Pinčona skeptiskajai attieksmei pret jebkuru paskaidrojošu sistēmu. Tā ir, protams, izteikti postmoderna attieksme. V. ir simbols, kas rosina daudzas interpretācijas. Šo interpretāciju daudzums, kā arī pretrunīgums atspoguļo postmodernā laikmeta nenoteiktības principu. Tomēr maz šaubu, ka visur, kur darbojas V., ir pamanāms apokaliptiskā diskursa uzplaukums.

Romāns “V.” tika izdots aukstā kara “viskarstākajā” periodā, neilgu laiku pēc Karību krīzes. Kā sava laika produkts romāns daiļrunīgi izteic aukstā kara laikmeta izplatītās bailes,

par ko tika minēts arī promocijas darba teorētiskajā daļā. Šīs bažas iegūst papildu nozīmi, kad romāns vēsta par vēsturiskajiem notikumiem, kam bija zīmīga loma pasaules tuvināšanā globālai katastrofai. Daži kritiķi apgalvo, ka “V.” tonis ir drīzāk apokaliptiski parodisks nekā apokaliptisks, jo vairākas tekstā ieskicētās drūmās nojautas nematerializējas (sk., piemēram, *Celmer* 1993, 26.lpp.), un tādējādi vēstījumu piesātinošā ironija noraida “reāla” pasaules gala iespējamību: “*Armagedona iespēja, kas pastāvīgi līdinās “V.” dibenplānā, [...] neapšaubāmi šajā dibenplānā paliek*” (*Seed* 1988, 110.lpp.). To pašu var attiecināt uz atklāsmi par šo šausminošo notikumu. Kanalizācijas aligators, ko medī Henrijs Stensils, nesaņem apokaliptisku melu dāvanu, un atmosfēras parādību kodētais ziņojums Kurtam Mondaugenam pavēsta, ka nekāda ziņojuma nav. Tomēr promocijas darba autors uzskata, ka par spīti ironiskajam tonim “V.” ir saskatāmas patiesas rūpes par tajā atainoto politisko un sociālo procesu iznākumu. Līdzīgas raizes ir raksturīgas T. Pinčona agrīnajiem darbiem, kļūstot pavisam izteiktas romānā “Gravitācijas varavīksne”. Ir taisnība tiem, kuri neatrod “V.” konkrētu pasaules gala aprakstu. Taču nedrīkst aizmirst, ka viens no galvenajiem amerikāņu rakstnieka mērķiem ir kritiski aplūkot virkni notikumu, kas *var* izraisīt nenosakāmu (aizgūstot šo terminu no Žaka Deridā) planētas iznīcināšanu.

T. Pinčona entropijas traktējumam nav nekā kopīga ar Iljas Prigožina optimistisko viedokli par šo procesu, pēc kura tas ir pozitīvs maiņas faktors. Kā atzīmējis Pīters L. Kūpers (*Peter L. Cooper*), blakus globālas katastrofas “ātrajai apokalipsei” ir arī entropiskās degradācijas “lēnā apokalipse” (*Cooper* 1983, 64.lpp.). Entropija ir viena no T. Pinčona mīļākajām tēmām. Tai ir veltītas daudzas romāna “V.” lappuses, kurās pasaule lēnām, bet nemitīgi kustas vispārīgā sabrukuma un iznīcības virzienā. Tajā paliek arvien mazāk vietas cilvēcei un cilvēciskām jūtām, nedzīvajai matērijai pakāpeniski iezogoties visās cilvēku darbības sfērās. Deivida Sīda viedoklis šajā sakarā ir diezgan skeptisks. Viņš pieņem T. Pinčona attēloto notikumu entropisko raksturu, bet uzsver, ka autora attieksme pret šo procesu ir ambivalenta, jo viņš vienlaikus to apgalvo un noliedz (*Seed* 1988, 115.lpp.). Kā zināms no šī pētījuma ievaddaļas, šāds pretrunīgums ir viens no postmodernā vēstījuma pamatpazīmēm, un tādēļ nav pareizi uzsvērt T. Pinčona romānu caurstrāvojošo nenoteiktību kā kādu ideju pilnīgu noliegumu. Neņemot vērā ambivalences visuresamību, ir grūti uztvert “V.” kā optimistisku vēstījumu. Elektromehāniskās lelles Bongo-Šaftsberija pravietiskās frāzes “*Humanity is something to destroy*” (*Pynchon* 1999, 79.lpp.) ambivalence ir ļoti uztraucoša, jo šo teikumu var iztulkot gan kā “Cilvēciskums it tas, kas jāiznīcina”, gan kā “Cilvēce ir tā, kas jāiznīcina”. Gan cilvēciskumam, gan pašai cilvēcei draud iznīcināšana pakāpeniskajā dehumanizācijas procesā, kura galvenais simbols ir noslēpumaina sieviete ar vārdu V. Molijas

Haitas (*Moly Hite*) vārdus citējot: “Ja V. eksistē, viņas sazvērestība ir tik tālejoša, ka tā mūsdienu pasauli efektīvi padara par noslēgtu sistēmu, kas ir pakļauta entropiskajai deģenerācijai, kura beidzas haosa stāvoklī” (*Hite*, 1983, 48.lpp.).

Atklāsmes par 20. gs. likteni notiek Herberta Stensila neatlaidīgo meklējumu gaitā. Kopā ar šo personāžu mēs dodamies ceļā, meklējot mīklaino figūru, kas, pirmām kārtām iemieso Jaunavas transformāciju dinamomašīnā (*dynamo*). Šīs radikālās maiņas metafora pieder Henrijam Adamsam. Norādes uz viņa autobiogrāfiju “Henrija Adamsa izglītība” “*The Education of Henry Adams*” (1907) ir bieži sastopamas T. Pinčona agrīnajā daiļradē. H. Adamss bija viens no pirmajiem, kas izteica bažas par vēstures attīstības dehumanizējošiem aspektiem 20. gs. sākumā. Dzīves tempa straujā paātrināšanās, zinātnes augošā loma sabiedrībā, kā arī ražošanas procesa plašā mehanizācija lika H. Adamsam domāt, ka šķīstās Jaunavas tēlā pamatotā kristīgā civilizācija drīz tiks aizvietota ar jaunu tehnokrātisku civilizāciju, kuras galvenais simbols ir nedzīvā dinamomašīna: “*Adamsa vēsturiskā procesa teorija [...] projicē entropisko pagrimumu haotiskajā, dehumanizētajā neitralitātē. Šo pagrimumu reprezentē [...] dzīvi noteicošās Jaunavas metamorfoze dzīvi noliedzošajā dinamā*” (*Eddins* 1990, 52.lpp.). V. atainojumā T. Pinčons “personificē” dinamā. Šo personāžu var uztvert kā Henrija Adamsa dinamā “*simulakru, nekārtības un nāves mehanizēto apustuli*” (turpat).

Nenotveramās V. meklējumi ir nogurdinošs un gandarījumu nenesošs process. Nekad nevar būt pārliecināts, ka tā ir viena un tā pati persona, vai viņa patiešām ir Viktorija Rena, kas pakāpeniski pārvēršas automātā. Vairākās epizodēs šī sieviete parādās ar atšķirīgiem vārdiem, piemēram, kā Vera Merovinga nodaļā par Dienvidrietumāfriku, kā V. Parīzes epizodē, bet epilogā, kur darbība notiek Maltā 1919. g., kā Veronika Manganēze. Ievēriņas cienīgs ir fakts, ka visu šo sieviešu kopīgās iezīmes ir viegli aizstājami objekti no nedzīvas matērijas – tādi kā mākslīgā acs, kājas protēze, liekie zobi vai ziloņkaula ķemme, nevis dzīvā ķermeņa pastāvīgās iezīmes. Zināmā mērā lasītājam ir tā pati dilemma, kas mulšina Francu Pēkleri romānā “Gravitācijas varavīksne”, kuram ir atļauts redzēt savu meitu tikai vienu reizi gadā, un viņš nevar droši teikt, vai šī mainīgā persona ir viņa īstā meita, vai tikai viena no viltvāržu virknes. V. dažādos iemiesojumus var interpretēt kā nedzīvo spēku kolektīvo tēlu, par kuru viltīgo aktivitāti mēs uzzinām caur Herberta Stensila meklējumu “trafaretu”.

Ir bijis daudz pārdomu par to vārdu, kas sākas ar burtu V, daudzumu un nozīmi T. Pinčona tekstā: žurka Veronika, zeme Vheissu, vulkāns Vezuvs, Venecuēla, Valetta utt. Šī burta visuresamība norāda uz to, ka V. nav tikai kāda sieviete. Meklējumi pēc V. atļauj gan Stensilam, gan lasītājam apskatīt noteiktus vēstures notikumus, kuru traģiskais, kā arī

komiskais raksturs liek domāt par to, kas 20. gs. bijis nepareizi un kāpēc gan cilvēces, gan cilvēciskuma iznīcināšana kļuvusi ne tikai par dažu cilvēces pārstāvju cinisku moto, bet arī par pavēli, kas jāīsteno. Tonijs Teners pamatoti uzskata, ka V. meklējumi vienlaikus ir arī “*mēģinājums izsekot divdesmitā gadsimta vēstures etioloģiju*” (Tanner 1982, 47.lpp.). Skatoties uz burtu “V” no globālās perspektīvas, var pieņemt, ka arī tas varētu simbolizēt Rietumu civilizācijai piemītošu bifurkāciju, sadalījumu objektā un subjektā, kas nav raksturīgs Austrumiem.

Benija Profeina pasivitāte, kaut arī viņš pilnībā apjēdz minēto vēstures attīstības katastrofisko raksturu, ir ilustrācija tam, ka nedzīvās matērijas triumfs daļēji kļuvis iespējams, pateicoties pretestības trūkumam. Daudzi kritiķi piekrīt Benija Profeina vārdiem “*es neesmu iemācījies ne velna*” (Pynchon 1999, 491.lpp.), lai raksturotu viņa statisko un nemainīgo raksturu. Piemēram, Frederiks R. Karls (*Frederick R. Karl*) uzskata, ka Profeins nekad nemainās (*Karl* 1983, 303.lpp.). Var arī pieņemt, ka viņa frāzi traktē burtiski, bez nepieciešamās skepses. Vai mums patiešām jātic Profeina apgalvojumam? Grūti atbalstīt viedokli, ka Profeins neko nav iemācījies šķietami bezjēdzīgo klejojumu gaitā atšķirībā no mērķtiecīgā Stensila. Tas, ka Profeins paliek par “šlemili”¹⁰ un “jojo cilvēku”¹¹, jo viņš nav iekārtojies dzīvē un viņam nav nekādas karjeras, neliecina par to, ka viņš neko nav iemācījies. Šeit ir acīmredzams ontoloģisko un epistemoloģisko jautājumu sajaukums. Profeina zināšanas par apkārtējo pasauli neapšaubāmi kļūst lielākas, bet viņš negrib un droši vien nevar izmantot jauniegūto informāciju savas esamības haotiskās dabas strukturēšanā. Cilvēks, kas runājis ar radiācijas mērījuma manekenu SHROUD, nevar pretendēt uz ignoranci. Profeina vārdus var uzskatīt par vēlēšanos būt neziņā. Viņš apzināti melo, kad atbild uz Brendas Viglvortas jautājumu par savu pieredzi. Varbūt viņš negrib mainīt dzīvesveidu tieši tāpēc, ka ir iemācījies pārāk daudz.

Nedzīvās pasaules rašanās “V.” notiek dažādos veidos. Nedzīvās matērijas vairošanos var veicināt ar paša ķermeni, kā to dara lēdija V., aizstājot vienu acs ābolu ar pulksteni, ievietojot vēderā safīru, ieliekot mutē zobu protēzi vai citādi mainot savu anatomiju, pārvēršoties kiborgā. Līdzīgi rīkojas ēģiptologs un spiegs Bongo-Šaftsberijs, kas ir kļuvis par elektromehānisko lelli un Ēģiptes epizodes nobeigumā nošauj citu slepeno aģentu Porpentinu par to, ka viņš izrāda cilvēciskumu. Uz nedzīvo stāvokli virzās arī viens no modernās līnijas personāžiem Fergus Miksolidians¹², kas ir ievietojis rokā slēdzi un pievienojis sevi pie televizora. Šim procesam var būt arī seksuāls raksturs. Piemēram, Benija paziņa Reičela

¹⁰ Amerikāņu žargonvārds *schlemiel* nozīmē neveiksmīgu cilvēku, kas bieži tiek piemulģots.

¹¹ Cilvēks, kas klaiņo turp un atpakaļ līdzīgi amerikāņu jojo rotaļlietai.

¹² Vārds ir atvasināts no mūzikas termina *Myxolydian mode*, kas apzīmē vienu no gammas veidiem.

Aulglase¹³ piedzīvo seksuālo uzbudinājumu savas automašīnas “MG” salonā. Mehāniskais priekšmets ir kļuvis par viņas iekāres objektu, kas liecina par to, ka V. simbolizētais dehumanizācijas process nokļuvis arī dzimumattiecību sfērā.

Nedzīvās matērijas izplatīšanās procesam var būt arī diezgan ļaunas nokrāsas. Tās var sastapt šausminošajā daudzu līķu ainavā, kur ķermeņu krautne simbolizē cilvēku dehumanizējošos impulsus. Šī ainava parādās mēmajā sarunā starp Beniju Profeinu un manekenu SHROUD (*Synthetic Human, Radiation Output Determined* – radiācijas izstarojumu noteicošais sintētiskais cilvēks).¹⁴ Manekens salīdzina salauztu automašīnu izgāztuvi ar koncentrācijas nometņu upuru grēdās uzkrātajiem ķermeņiem: “*Vai atceries Osvencimas fotogrāfijas? Tūkstoši ebreju līķu, krauti kaudzē, kā šo nabaga automašīnu karkasi. Šļemil, tas jau ir sācies*” (Pynchon 1999, 314.lpp.). SHROUD atklāsme atgādina drausmīgo atklājumu Mondaugena stāstā, kurā mēs uzzinām par holokausta mēģinājumu Dienvidrietumāfrikā, ko īstenojuši vācu kolonizatori. To pašu metaforu var attiecināt uz 1904. g. noslepkavoto herero līķiem. Kā zināms, Dienvidrietumāfrikas herero zaudējuši aptuveni 80% no kopējā iedzīvotāju skaita Lotara fon Trota (*Adrian Dietrich Lothar von Trotha, 1848–1920*) iznīcināšanas akcijā (Midlarsky 2005, 31.lpp.). Vēstītājs drūmi piebilst: “*Tas ir tikai viens procents no sešiem miljoniem, bet vēl aizvien diezgan labi*” (turpat, 259.lpp.).

Dienvidrietumāfrikas epizode ir romāna satriecošākā nodaļa. Šeit T. Pinčons vēsta par nedzīvās matērijas triumfu, izmantojot reālus notikumus, kas diemžēl joprojām nav plaši pazīstami. Daudzi uzzināja par šausminošajiem notikumiem vācu kolonijā gadsimta sākumā tikai tāpēc, ka izlasīja T. Pinčona romānu. Kaut gan runa ir par vienu no pirmajiem 20. gs. genocīdiem. Ļoti svarīgi, ka šajā epizodē parādās vācu kara inženieris Vaismans, kam ir prominēta nozīme romānā “Gravitācijas varavīksne”. Jaunā inženiera Kurta Mondaugena stāsts par piedzīvojumiem Dienvidrietumāfrikā, kurā savijas gan 1904., gan 1922. g. traģiskie notikumi, ir ļoti sarežģīta poētiska konstrukcija, īsta dažādu stilu un žanru “simfonija”. Ļoti izteikti ir karnevāla elementi, kas ļauj runāt par apokaliptiskā karnevāla invāziju, jo visādas ākstīšanās notiek uz genocīda fona. Vispirms jāieskicē konkrētā vēsturiskā situācija ar amerikāņu kritiķa Deivida Sīda palīdzību. Iepazinies ar T. Pinčona varbūtējiem avotiem, D. Sīds šādi rezumē galvenos vēsturiskos notikumus: “*1904. g. lopu zādzību un vispārīgās sliktās apiešanās dēļ herero cilts sadumpojās pret vācu priekšniecību. Tālaika gubernatoru majoru Leitveinu aizvietoja ģenerālis Lotars fon Trota, kas izsniedza Vernichtungs Befehl (iznīcināšanas pavēli), kura izraisīja cilts piecu ceturtdaļu slaktiņu. Pēc sakāves dzīvi*

¹³ *Owlglass* burtiski nozīmē “pūces spogulis”, kas ir nekas cits kā vārda *Eulenspiegel* tulkojums angļu valodā.

¹⁴ Svarīgi atzīmēt, ka *shroud* angļu valodā nozīmē ‘līķauts’.

palikušos savāca koncentrācijas nometnēs Līdericbuhtā, Šarkailendā un Svakopmundā un piespieda strādāt pie ostas un dzelzceļa būves. Cerības, ka pamatiedzīvotāji saņems labāku apiešanos Savienības varas laikā neattaisnojās, un 1922. g. Abrahams Morīss, bondelsvartcu līderis, nelikumīgi atgriezās no trimdas. Mēģinājums viņu arestēt izraisīja cilts dumpi. Savienības vadītāji nogalināja nemierniekus ar ložmetējiem un bumbām, kuras meta no lidmašīnām[...]” (Seed 1988, 95.lpp.).

Kurta Mondaugena 1922. g. Dienvidrietumāfrikas apmeklējums sakrīt ar otro vietējo cilšu sacelšanos. Jaunais inženieris atrod patvērumu lielā zemes īpašnieka Fopla nocietinātajā muižā, kas vairāk atgādina viduslaiku pili. Droši izolēts no karadarbības aiz cietiem mūriem un aizsarggrāvja, Mondaugens turpina veikt viņam uzdoto uzdevumu. Viņš pēta atmosfēriskos radio traucējumus, un, pieslēdzis savai aparatūrai oscilogrāfu, pat mēģina tos atšifrēt. Tajā laikā muižas saimnieks Fopls, apjēdzis, ka bondelsvartcu nemieri neļaus viņam un viņa viesiem pamest nožogoto muižu, pasludina ilgstošu *Fasching* jeb vācu karnevālu, lai izpriecas un spēles novērstu elitāro viesu uzmanību no apkārt valdošajām šausmām. Muiža faktiski atrodas aplenkumā, apkārt notiek dažādas zvērības, bet Fopla viesi pavada laiku hedonistiskās izklaidēs. Iestājas klasisko “dzīru mēra laikā” parodija ar izsmalcinātām intertekstuālām norādēm. “Mondaugena stāsta” galvenie interteksti ir Edgara Alana Po (*Edgar Alan Poe*, 1809–1849) stāsts “Sarkanās nāves maska” (*The Red Masque of Death*, 1842) un Džozefa Konrada (*Joseph Conrad*, 1857–1924) novele “Tumsas sirds” (*The Heart of Darkness*, 1899). Fopls, tāpat kā princis Prospero, cer izolēties no nāves un kara šausmām savā koloniālajā fermā, kur sarīko dekadentisko karnevālu: “*Lai viņi tur iet pie velna. Lai viņi karo. Bet šeit mēs svinēsim Fasching. Aizslēdziet durvis, aizzīmogojiet logus, nojauciet dēļu tiltus un izsniedziet ieročus. Šovakar mēs nonākam aplenkuma stāvoklī.*” (Pynchon 1999, 248.lpp.). “Mēris”, no kura Fopls grib paslēpties, ir kolonizēto afrikāņu tautu atriebība. Taču atšķirībā no E. Po “dzīrēm mēra laikā” versijas dumpiniekiem neizdodas iekļūt labi aizsargātajā “pilī”, un viņu apspiešana ar artilēriju, automātiskajiem ieročiem un aviobumbām, ko muižas iemītnieki sajūsmā novēro no jumta, ir uztverama kā “Sarkanās nāves maskas” dekonstrukcija. Tehnokrātiskā un rasistiskā vācu impērija, kuru reprezentē pats Fopls un leitnants Vaismans, īstenībā pati ir “mēra” izplatītāja, un Dienvidrietumāfrikas cilšu genocīds ir tikai lielāka iznīcināšanas projekta mēģinājums. Kurts Mondaugens nejauši pārtop 20. gs. sākuma varonī Marlovā un pieredz baismīgo atklāsmi par jauno “tumsas sirdi”, ko atrod Fopla muižā. Mondaugens neīsteno briesmu pilno ceļojumu pa Kongo upi, lai džungļu dziļumos atrastu ārprātīgo Kurcu starp praulainiem ziloņkauliem un uz mietiem uzdurtām cilvēku galvām. Jaunais inženieris ceļo laikā. Viņš atgriežas 1904. g. cingas drudža

izraisītajā delīrijā un piedzīvo aktīva herero genocīda dalībnieka iespaidus šokējošajā, barokālajā valodā rakstītajā, nežēlību pilnajā epizodē. Mondaugena murgu galvenais personāžs ir Uguns Lilijas jātnieks. Ir pamats uzskatīt, ka tas ir pats Fopls, kurš dažreiz pieminēja savu piedalīšanos ģenerāla Trotas soda ekspedīcijās, kaut gan T. Pinčona kritiķu vidū vienprātības šajā sakarā nav (*Grant* 2001, 132.lpp.). Uguns Lilijas jātnieka piedzīvojumi, kuros attēlots gan Trotas kareivju īstenotais genocīds, gan pēc sacelšanās apspiešanas ierīkotās koncentrācijas nometnes, kur strādā galvenokārt dzīvas palikušās sievietes, ir tas apokaliptiskais elements, kas “atmasko” Fopla organizētā karnevāla īsto dabu. Fopls nav prātā jukušais Kurcs, kas pirms nāves uzrakstīja verdiktu afrikāņu rases pārstāvjiem: “*Iznīcināt visus lopus!*” (*Conrad* 1994, 72.lpp.). Viņš aukstasinīgi un metodiski izpilda Kurca ideoloģisko mantojumu un ir gatavs to atkārtot daudzas reizes. Zīmīgi, ka Fopla karnevāls ir tematisks pasākums, jo muižas saimnieks pavēl viesiem saģērbties 1904. g. kostīmos, lai simulētu tālaika atmosfēru. Kā zināms, M. Bahtina aplūkots viduslaiku karnevāls ļāva to dalībniekiem atgriezties “zelta laikmetā”, kur nebija tagadnes bažu un ciešanu. Bet Fopla iekārotais “zelta laikmets” ir herero 80% iznīcināšana. Tas, kas notiek, ir apokaliptiskais karnevāls, jo tas svin ne tikai herero genocīdu, bet arī pareģo gan holokaustu, gan iespējamo cilvēces iznīcināšanu. Šajā gadījumā var runāt par Braiena Makheila analizēto “pārvietošanas” stratēģiju, jo Fopla ierīkotā simulācija satur nākotnes apokaliptisko notikumu iezīmes. Anonīmā jātnieka zirgs ar poētisko vārdu Uguns Lilija var simbolizēt ne tikai herero iznīcinošu šaujāmieroču uguni vai krematorijas uguni, kurā nacisti sadedzinās ebreju ķermeņus, bet arī kodolsprādziena ugunīgo liliju, kas izaugs Rietumu racionālajā un nežēlīgajā prātā. Simbolikas ziņā Mondaugana murgu galvenais personāžs ir grotesks Apokalipses jātnieks, kas seko līdzī dejojošai nāvei. *Danse macabre* tiek attēlots kā herero gūstekņu važās sakaltā ķēde: “*No malas tā [ķēde] vienmēr izskatījās kā kaut kas no viduslaikiem [...] Cik daudz cilvēku varētu saprast līdzību, ko viņš redzēja? Lauku baznīcā Palatineitā bija Nāves dejas freska. Sievišķā un diezgan lunkana nāve melnajā apmetnī, ar izkapti rokā veda visu sabiedrības slāņu pārstāvjus, no prinča līdz zemniekam. Afrikāņu pārgājienam nebija tādas elegances [...] Taču asociāciju, kas vairākiem bija kopīgas, pietika, lai piešķirtu nepopulārajam un nepatīkamajam darbam ceremonijas atmosfēru*” (*Pynchon* 1999, 278.lpp.). Runājot par 1904. g. “varoni”, Fopls izmanto apokaliptisko retoriku, pielīdzinot Trotu bargajam Kristum, kas atgriezīsies, lai sodītu nepakļāvīgās tumšās tautas ar uguni un zobenu: “*Ģenerālim fon Trotam būs jāatgriežas, lai jūs visus sodītu. [...] Kā Jēzus, kas atgriežas uz zemes, fon Trota nāk jūs atpestīt. Priecājieties, dziediet pateicības himnas.*”

(Pynchon 1999, 254.lpp.). Karnevāla laikā skanošās *Dies Irae* himnas jo izteiktāk akcentē masu jautrību cauraudošu apokaliptisko diskursu.

Kurts Mondaugens iekļūst Rietumu civilizācijas tumšajā sirdī, taču no tā neko adekvāti nesecina. Gan 1904., gan 1922. g. notikumi vēsta par pakāpeniskā dehumanizācijas procesa kvalitatīvo un kvantitatīvo maiņu. Mondaugens uzzina par masveidīgo cilvēku pārvēršanas nedzīvajā matērijā projektu, bet, kā kļūst zināms “Gravitācijas varavīksnē”, viņš tomēr nevar izvairīties no piedalīšanas tajā, kad sāk strādāt pie V-2 ražetes būves. Šī procesa iemiesojums ir, protams, V., kas parādās “Mondaugena stāstā” kā četrdesmitgadīgā Vera Merovinga, leitnanta Vaismana ceļabiedre. Kā raksta Roberts Ņūmens (*Robert Newman*): “Pinčons aplūko vāciešu Dienvidāfrikā izdarītās šausmas, kas atgādina tās, ko radījis Kurcs Džozefa Konrada “Tumsas sirdī”, kā tukšuma triumfa, kuru personificē V. un kuram pakļāvās divdesmitā gadsimta dzīve, loģisko paplašināšanu” (Newman 1986, 48.–49.lpp.). V. mīļākais Vaismans ir cilvēks, kas noslēdzis līgumu ar nedzīvajiem spēkiem un jau 1922. g. gatavojas jaunam iznīcināšanas projektam. Tieši viņš beidzot atšifrē atmosfēras signālu kodu. Izrādās, ka oscilogrāfa pierakstītie burti satur Kurta Mondaugena vārda anagrammu un Ludviga Vitgenšteina (*Ludwig Wittgenstein*, 1889–1951) “Loģiski filozofiskā traktāta” (*Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921) pirmo teikumu: “Die Welt ist alles was der fallt ist” – “Pasaule ir viss, kas gadās”¹⁵. Mondaugena no debesīm nākošās atklāsmes saturs faktiski vēsta, ka nekādas atklāsmes nav. Pati pasaule ir atklāsmē. Tā ir pasaule, kur ir iespējams 1904. g. genocīds un iznīcināšanas projekti, kas aizēnos herero slaktiņu ar lielāku necilvēcību un nežēlību.

Kā jau tika atzīmēts, apokaliptiskajiem tēliem “V.” dažreiz ir ironiska daba. Piemēram, Ēģiptes epizodē apokaliptiskās bažas par draudošo karu izpaužas norādēs uz pasaules gala tēliem. Šo norāžu nopietnību sagrauj humors vai nepiedienīgi komentāri. Epizodes piektajā nodaļā tiek nosaukti galvenie islāma eshatoloģijas personāži: glābējs Mahdi, antikrists Dedžals un Asrafils, eņģelis, kas ar bazūnes skaņām vēstīs par pastardienas iestāšanos. Bet apokaliptisko toni iedragā šāds Džebraila, eņģeļa ateistiskā vārdabrāļa, komentārs, kad viņš skatās uz savu zirgu no mugurpuses: “*Nabaga zirga pakaļa. Viņš gandrīz iesmējās. Vai tā bija Dieva dota atklāsmē?*” (Pynchon 1999, 83.lpp.). Tomēr nevajag uztvert šādu eshatoloģisko tēlu un cinisko komentāru līdzāspastāvēšanu par apokalipses iespējas kategorisku noraidījumu. Pat tad, kad apokalipse tiek ironiski apšaubīta, ir iespējams saskatīt patiesās bažas: vai tā tiks atlikta mūžīgi, ņemot vērā mūsu zināšanas par 20. gs. vēsturi?

¹⁵ Jāņa Taurena tulkojums (sk. *Vitgenšteins* 2006, 17.lpp.).

Pakāpeniskā V. degradācija, kuras gaitā viņa kļūst vēl vairāk mehanizēta, ir pierādījums tam, ka viņas paustais nedzīvās matērijas triumfa princips ir patiešām nopietna T. Pinčona iztirzātā tēma. Maltas epizodē V. manifestācija ir Ļaunais Priesteris. Gandrīz pilnīgi pārvērties nedzīvā objektā, viņš sprediķo bērniem par jauno ticību, kuras galamērķis ir cilvēku ģints galīgā izzušana. Tas notiek uz Otrā pasaules kara fona, un Ļaunais Priesteris mēģina paātrināt iznīcināšanas procesu ar dzīvi noliedzošo ideoloģiju, kuru viņš pauž kā Svēto Vārdu: *“Viņš ieteica meitenēm kļūt par mūķenēm, izsargāties no seksuālajām galējībām – dzimumakta baudas un dzemdību sāpēm. Zēniem viņš ieteica [...] kļūt tādiem kā viņu salas akmens”* (Pynchon 1999, 366.lpp.). Faktiski V. māca cilvēci, kā brīvprātīgi atsacīties no reproducēšanās, lai īstenotu nedzīvā valstības iestāšanos. Likteņa ironijas dēļ viņa pati kļūst par nedzīvās bumbas sprādziena upuri, kad salauztais baļķis viņu piespiež pie zemes un tie paši bērni viņu demontē, aiznesot prom kā suvenīrus viņas mākslīgo aci, zobus, kājas protēzi, parūku. Bet, kā rāda T. Pinčona paradoksu pilnā daiļrade, Ļaunā Priestera “izjaukšana” nemaz nenozīmē, ka viņa simbolizētais princips, t. i., metafiziskā V., arī ir mirusi. Romānā “Gravitācijas varavīksne” figurējošos ieročus V-2, uz kuru bāzes vēlāk tiks būvētas kontinentālās kodolraķetes, var uztvert kā lēdijas V. nākotnes avatāras. T. Pinčona norādes uz atoma laikmeta briesmām, pat ņemot vērā viņam raksturīgo ironiju, nenoliedz sekulāras apokalipses iespējamību. Turklāt, ar kodolkaru vai kodolenerģiju saistītie tēli romānā tiek atainoti, lai aizvietotu novecojošos reliģijas apokaliptiskos elementus. Varbūt tas ir pamats tam, ka islāma eshatoloģijas aspekti tiek ironizēti, bet kristietības apokaliptiskie simboli tiek profanizēti ar sekulārās plaknes invāziju, kad, piemēram, herero bendi Trotu pielīdzina Jēzum Kristum?

Žurka kā iznīcinātā cilvēka mantinieks uz iztukšotās zemes neapšaubāmi ir šāds sekulārais apokaliptiskais tēls. Tas ir īpaši nozīmīgs aukstā kara kontekstā, kad žurkas tēls mākslā iegūst papildu nozīmi attēlojumos, kļūstot par vienīgo pēc kodolkara dzīvu palikušo radību. Šīs tēmas izsmeļošu iztirzājumu veicis Ginters Grass romānā “Žurka”. T. Pinčons piedāvā grotesku stāstu par mācītāja tēva Feiringa nodomu Lielās Depresijas laikā žurkas pievērst kristietībai kā izmirstošo Ņujorkas iedzīvotāju aizstājējus. Feiringa pasākums ir nekas cits kā kodolkara ģenerālmēģinājums, tāpat kā herero genocīds kalpo par holokausta ģenerālmēģinājumu.

Noslēpumainajai zemei Vheissu, kuru kādreiz apmeklēja ceļotais Hjū Godolfins, ir arī sekulārā apokaliptiskā nozīme. Tas izriet no oriģinālās Džuditas Čeimbersas (*Judith Chambers*) interpretācijas par zirnekļpērtiķi, ko Godolfins atrod Dienvidpolā krietnu laiku pēc atgriešanās no mīklainās zemes parastajā pasaulē. Pēc kritiķa domām, T. Pinčons šeit

alegoriski apraksta postošu kodolenerģiju: *“Neizpētītās teritorijas centra ledū sasalis zilzaļš zirnekļpērtiķis kā Einšteina “sasalušā stāvokļa strukturās slēgta enerģija” vēsta šausminošo stāstu par aizraujošo cīņu par zināšanām [...] Godolfinš redz Antarktikā urāna īpašību atklājumu, kā arī tā dabisko spēku”* (Chambers 1992, 73.lpp.).

Vispārinot iepriekšminēto, jāatzīmē, ka romānu “V.” var nosaukt par “Gravitācijas varavīksnes” tematisko placdarmu. T. Pinčona debijas darbs iezīmē viņa trešā romāna galvenās tēmas, attēlojot to, kā nedzīvā matērija aizņem dzīvās matērijas vietu, kā apokalipses elementi caurvij karnevālisko vēstījumu, kā arī mēģinot atrast ekspresīvos līdzekļus, lai aprakstītu neizsakāmā pasaules gala veidolu. Par vienu no svarīgākajām V. manifestācijām var uzskatīt “Gravitācijas varavīksnes” galveno personāžu, raķeti V-2. Nākamajās T. Pinčonam veltītajās disertācijas divās nodaļās akcentēts šī simbola daudzšķautņainās dabas raksturojums. “Gravitācijas varavīksnes” analīze ļauj dziļāk izpētīt dažādu apokaliptiskā diskursa aspektu mijiedarbību, jo savā trešajā romānā T. Pinčons vēl izteiktāk ķeras pie apokaliptiskās tematikas. Taču ir svarīgi atcerēties, ka romāna “Gravitācijas varavīksne” dominējošā apokaliptiskā diskursa iedīgli jāmeklē viņa debijas romānā “V.”

4.2. Raķetes un Bākas tēli: Virdžīnijas Vulfas modernisma utopija un Tomasa Pinčona postmodernā apokalipse

V-2 raķete ir piepulcināma apokalipses simbolu klāstam, jo tās izgudrošana un turpmākā lietošana karadarbībā kļuvusi par mūsu civilizācijas pašiznīcināšanās mēģinājumu pagrieziena punktu. Starpkontinentālās ballistiskās raķetes, kas ir spējīgas daudzas reizes izpildīt globālās iznīcināšanas uzdevumu, ir V-2 tehnoloģiskie pēcteči: *“V-2 raķete ir posms tehnoloģiskās attīstības ķēdē, kuras virsotne ir kodolraķetes”* (Robson 1995, 66.lpp.). Raķete, bez šaubām, ir dominējošais T. Pinčona romāna “Gravitācijas varavīksne” tēls. Šo sarežģīto un daudzkārtaino simbolu var pamatotī dēvēt par grāmatas galveno personāžu. Lai reljefāk aplūkotu Raķeti kā postmoderno apokaliptisko simbolu, to derētu salīdzināt ar vienlīdzīgi nozīmīgu literārā modernisma diskursu raksturojošu simbolu. Veicot šādu salīdzinošo analīzi, var panākt T. Pinčona romāna dziļāku izpratni.

Pirmajā brīdī šķiet, ka starp atriebības ieročiem, kas postīja Londonu Otrā pasaules kara pēdējos gados, un Virdžīnijas Vulfas radīto tēlu Bāku, remdinošu gaismu izstarojošu vientuļu torni, nav nekā kopīga. Šos divus simbolus atdala tas pats bezdibenis, kas nošķir divus atšķirīgus pasaules uzskatus un estētiskos principus. Tomēr, pēc pietiekami uzmanīgas

analīzes, parādās iespēja atrast neparastas vai pat dīvainas paralēles starp romāniem “Gravitācijas varavīksne” un “Uz bāku”.

Modernisma īpatnējā pazīme ir pievēršanās “*racionālas vienprātības, prāta un vērtību universālās koncepcijas, kā arī totalitātes un sintēzes leksikai (vocabulary)*” (Mephram 1991, 142.lpp.). Modernisma virziena pārstāvji pamatoja savu literāro darbu tapšanu ar “*subjektivitātes reālistisko attēlojumu, ar apziņā radīto pasauli*”. Tieši tādēļ modernistus sevišķi interesēja “*apziņas plūsma, laika un atmiņas pieredze, bezapziņas ietekme uz apzināto pieredzi*”, kā arī “*epifānijas attēlojums*” un “*vīziju momenti*” (turpat, 141.lpp.). Vēl viena svarīga modernisma pazīme ir periodiska pievēršanās “*mākslinieka vispārējās atsvešinātības no kapitālisma kultūras*” (Russel 1993, 290.lpp.) tēmai. Visas minētās pazīmes var bez lielām pūlēm atrast V. Vulfas nemirstīgajā darbā, īpaši mēģinot aplūkot neparastās attiecības starp viņas romāna galvenajiem personāžiem un tā centrālo simbolu.

Šķiet, ka Bākas tēla interpretēšanas process ir mūžīgs un nekad neizsīks. To pašu var teikt par Raķetes tēlu, kaut gan simboliskajai polifonijai, kas ieskauj abus tēlus, katrā gadījumā ir cita tonalitāte. Bākas dažādās simboliskās šķautnes pirmām kārtām liecina par dažādiem veidiem, ar kuriem grāmatas personāži uztver šo ierasto, no betona un stikla uzbūvēto konstrukciju. Bākas tēls it kā lūst caur katra personāža apziņas prizmu, iegūstot noteiktu nozīmi. Tādējādi Virdžīnija Vulfa rada cilvēka psihes iekšējo mehānismu pamatotu autonomu modernisma tēlu. Pirmkārt, Bāka simbolizē mazā Džeimsa neīstenoto sapni, jo viņš ilgojas doties uz šo “*sudrabain[o] dūmakaina izskata torn[i] ar dzeltenu aci*” (Vulfa 2005, 172.lpp.). Diemžēl sliktu laikapstākļu dēļ ceļojums tiek atcelts. Neveiksmīgie centieni sasniegt šo tālo torni vēl vairāk tiek sarūgtināti ar Džeimsa tēva mistera Remzija cietsirdīgo attieksmi. Remzijs ar racionālo un pragmatisko pieeju dēla trauslajam sapnim apzināti nodzēš pēdējo cerības dzirksti. Pēc desmit gadiem, kad misters Remzijs, mēģinot izpirkt seno vainu, tomēr rīko braucienu ar negribīgo Džeimsu un Kemu laivā, Bāka simbolizē viņa atteikšanos no aprobežotā egoisma, kā arī viņa veiksmīgo bēgšanu no groteskā alfabēta burtos izteiktās intelektuālās attīstības vērtēšanas sistēmas. Kad viņi beidzot sasniedz Bāku un aptver to, ciešā tuvībā rodas sarežģīta simboliska spēle, kas iekļauj laika un telpas mijiedarbību (pagātnes bāka, kuru redz no tāles, un tagadnes bāka, kuru redz tuvumā), kā arī dažādu (tēva un dēla) subjektīvo uzskatu mistrojumu. Herberts Marders (*Herbert Marder*) šajā sakarā izteica šādu domu: “*Bāka, uz ko Džeimss un misters Remzijs brauc, izteic katram atšķirīgas vērtības. Misters Remzijs sasniedz brīvību no sevis, izpildot atteikšanās sarežģīto uzdevumu, bet viņa dēls atrodas tādā posmā, kurā pirmo reizi mēģina atrast sevi un pierādīt savu vīrišķīgumu*” (Marder, 1968, 147.lpp.). Bet minētās Bākas dažādās izpratnes “versijas” nekādā gadījumā

neizārda šo simbolu. Gluži otrādi, romāna harmoniskā izskaņa ir pierādījums tam, ka Bākas tēlā slēpjas apvienojošs princips. Tas pats kritiķis norāda, ka “*tomēr bāka paliek par vienotības simbolu; Džeimss dabū to, kā viņam trūkst; misters Remzijs atsakās no rakstura īpašībām, kuru izpaušmē viņš nonācis līdz galējībām*” (turpat, 147.lpp.). Tieši tajā brīdī, kad tēvs un dēls sasniedz sava ceļa mērķi, Lilija Brisko, atsvešināta modernisma mākslinieka iemiesojums, piedzīvo mistisku epifāniju un pabeidz misis Remzijas portretu. Totalitāte un sintēze, kura jau pieminēta modernisma mākslas principu sakarā, pilnā mērā izpaužas V. Vulfas romānā. Personāži sasniedz pilnīgu harmoniju; mēs varam teikt, ka viņi ienāk garīgās svētlaimes utopiskajā valstī. Modernismam raksturīgā viengabalainība tiek visai daiļrunīgi izteikta Bākas tēlā, jo tā apgaismo tumsu un dod mums iespēju piedzīvot patieso, “apgaismoto” vīziju. Šajā ziņā Bāka ir V-2 raķetes absolūtais pretpols.

Bāka ir unikāla, kaut gan piesātināta ar simbolismu, kas ļauj dažādiem interpretatoriem izrādīt savas uztveres spējas. Bet Raķete ir daudzējādības un unikalitātes paradoksāls savienojums. No vienas puses, šis sarežģītais simbols aptver dažādas V-2 raķetes, ko izšāva uz Londonu laika periodā starp 1944. un 1945. g. No otras puses, pastāv tikai viena unikāla raķete ar numuru 00000, kas satur slepeno *S-Gerät* (S-ierīce) ar plastmasas *Imipolex-G* izolācijas materiālu. Tomēr šīs ierīces “ekskluzivitāti” sabojā tās tumšā dubultnieka uzbūve, kad Zonas herero ar kopējiem spēkiem konstruē raķeti ar numuru 00001. Jāņem vērā arī kodolraķete, kas krīt uz Orfeja teātri teksta nobeigumā, kā arī uz Hirosimu izmestā atombumba. Raķete nav tikai vispārējs apzīmējums, bet masu iznīcināšanas ieroču palimpsests. Šī simbola paradoksālo dabu var uzskatīt kā smalku parodiju par modernisma mākslas darba koncepciju, pēc kuras tas ir kaut kas oriģināls un unikāls. V-2 ir masveida ražošanas tipiskais piemērs, bet 00000. raķete ir Vaismana ģēnija oriģinālais un neatdarināmais radījums. Taču, uzbūvējuši 00001. raķeti, *Schwarzkommando* locekļi nodara ļaunumu šī veidojuma unikalitātei, jo tā paradoksāli top par sērijas pirmo produktu. Šis paradokss sasniedz kulmināciju, ja mēs aplūkojam kodolraķešu masveida ražošanu: katra no tām ir “negadījuma” (*non-event*) apzīmētājs, par ko daudz rakstījis Ž. Deridā. Nav šaubu, ka zemes iznīcināšana ir unikāls gadījums, tas var notikt tikai vienreiz. Bet interpretēšana jau ir paveikta, turklāt Raķete izraisa dažādu ezoterisku skolu rašanos: “*Bet Raķetei jābūt daudzām lietām, tai jāatbilst vairākām dažādām formām sapņos, kas pieder tiem, kuri tai pieskaras, [...] un parādīsies arī ķeceris: gnostiķi, kurus vēja un uguns virpulis atnesa pie Raķetes troņa kambariem ... Kabalisti, kas pēta Raķeti kā Toru, [...] Manihejisma sekotāji, kas redz divas raķetes, labu un ļaunu, kas runā kopā Pirmatnējo Dvīņu ideolālijā (daži saka, ka viņu sauc Encians un Blicero) par labo Raķeti, kura aiznesīs mūs pie zvaigznēm, un par ļauno Raķeti,*

kas īstenos pasaules pašnāvību; abas vienmēr cīnās viena pret otru” (Pynchon 1995, 727.lpp.).

Bāka rosina dažādas interpretācijas, tas ļauj izteikt minējumus, bet Raķete noliedz interpretēšanas mēģinājumus tāpēc, ka to jau izskaidrojuši vairāki pretēji diskursi. Raķetes simbolisma groteskā daba un absurdie kulti, kas parādījušies ap to: tas viss nirdzīgi imitē lasītāja interpretēšanas stratēģiju. Nav iespējams radīt Raķetes oriģinālo lasījumu, tā kā tai jau ir pievienota iespaidīga bibliogrāfija. Kas būtu noticis ar V. Vulfas romānu, ja viņa pati būtu sākusi interpretēt sava darba galveno simbolu un izteikt savas domas? Vai mēs varam iedomāties, ka misters Remzijs izstrādātu jaunu universitātes kursu ar nosaukumu “Bākas hermeneitika”, vai ka Lilija Brisko organizētu impresionistiskās mākslas jauno skolu, kuras vienīgais priekšmets būtu Bākas interpretēšana? Ja tas būtu noticis, postmodernisma laikmets būtu sācies daudz agrāk. Raķetes ekseģēzei veltītais apjomīgais tekstu krājums, par kuru eksistenci dots mājiens romānā “Gravitācijas varavīksne”, apstiprina šādu Sjūzenas Zontāgas ideju: “*Tagad ir tāds laiks, kad interpretēšanas projekts ir lielā mērā reakcionārs un spiedīgs*” (Sontag 1966, 17.lpp.). Bākas nevainība jāsalīdzina ar Raķetes neizsakāmo izsmalcinātību. Izrādās, ka Raķete ir postmodernā teksta spilgts paraugs, tā ievilina mūs apzīmētāju bezgalīgajā spēlē, nenodrošinot pieeju transcendentālajam apzīmējamajam.

Kaut arī starp abiem tēliem pastāv radikāla atšķirība, jānorāda, ka tiem tomēr piemīt dažas līdzīgas simboliskas iezīmes. Gan Raķeti, gan Bāku bieži vien identificē ar fallu. Pirmajā gadījumā šī simbolisma saite ir latentā, bet otrajā – uzkrītoša. Pēc Maikla Rozentāla (Michael Rosenthal) domām, Bāka ir “*askētiski falliska, bet no tāluma tā izskatās maiga un miglaina, nelokāmi slejoties virs jūras haosa*” (Rosenthal 1979, 24.lpp.). Šāda interpretācija pieļauj divu bāku līdzpastāvēšanu un sasaucas ar Herberta Mardera viedokli, pēc kura pagātnes bāka simboliskā kārtā ir saistīta ar mīsi Remziju un “*sievišķo principu*”, bet tagadnes bāka, uz kuru dodas misters Remzijs ar bērniem, asociējas ar viņu un, vispārēji runājot, ar “*vīrišķo principu*” (Marder 1968, 144.lpp.). Tādējādi Bāka ir uzskatāma par androgīnu parādību, par “*dzimumu apvienošanu*” (turpat, 145.lpp.). Vēl viens bākas pētnieks Džeimss Naremors (James Naremore) nepieļauj tādu harmonisku paskaidrojumu, apgalvojot, ka pagātnes bāka ir nenoliedzami maskulīna, tās falliskajam staram iespējoties mīsi Remzijas sievišķīgajā logā (Naremore 1973, 141.lpp.). Kā tika apgalvots pirms tam, Virdžīnijas Vulfas radītais simbols pieļauj dažādas interpretācijas. Ja mēs akceptējam Bākas fallisko aspektu, varam droši apgalvot, ka šis falls ir samierināšanās pozitīvais, pat utopiskais simbols: tēvs atsakās no sava egoisma un pasniedz dēlam vīrišķības simbolu, uzslavējot viņa stūrēšanas spējas. Vai tā nav Edipa kompleksa pārvarēšanas laimīga aina?

Ir vērts aplūkot Raķetes tēla apokaliptisko iedabu. Ir maz šaubu, ka tā ir “*falliska un fatāla, Eross, kas transformējies Tanatosā*” (Tanner 1978, 49.lpp.). Raķete atspoguļo nāves vēlmi, kas piespiež Rietumu civilizāciju veicināt pastardienas iestāšanos. Sekojot biheiviorista Neda Pointsmana un viņa kolēģu interpretēšanas stratēģijām par leitnanta Slotropa noslēpumaino karti, uz kuras ar zvaigznēm ir atzīmēta viņa seksuālo uzvaru topoloģija, uz Londonu tēmētās V-2 raķetes var uzskatīt par priapiskiem totēmiem, jo tām ir dīvains sakars ar Slotropa dzimumloekli. Izrādās, ka atriebības ieroči trāpa tieši tajās Londonas vietās, kur leitnants ir pavedis sievietes. Tomēr sakramentālā 00000. raķete ir izteikti androgīna, tās speciālā kapsula ar nosaukumu *Schwarzgerät* tiek pielīdzināta dzemdei, bet viens no tās pārslēdzējiem nosaukts par “*patieso klitoru*” (Pynchon 1995, 751.lpp.). Raķetes tēlam piemītošās vīriešu un sieviešu pazīmes atgādina Bākas androgīno dabu H. Mardera traktējumā, kaut gan grūti ieraudzīt utopiju Kapteiņa Blicero jeb Vaismana iecerē “*sasniegt nezināmo garīgo pasauli*” (Helterman 1976, 37.lpp.), kas beidzas ar apokaliptisko katastrofu. Raķetes klēpī atrodas šausminošs lādiņš – Vaismana homoseksuālais mīļākais – jauneklis Gotfrīds, kurš iet bojā sprādzienā. Ja mēs mēģināsim izjaukt minētās raķetes simbolismu, tad varam sastapt freidisma nostādnes saturošu scenāriju: valdošās elites “vīrišķīgais princips” dzen visu planētu mūžīgajā dzemdes tumsā. “*Tu domā, mums būtu Raķete, ja kaut kas, kaut kas ar vārdu un dzimumloekli, nebūtu gribējis aizmest amatola tonnu 300 jūdzes un uzspriecināt civiliedzīvotāju kvartālu?*” (Pynchon 1995, 521.lpp.). Tādu retorisku jautājumu uzdod “Gravitācijas varavīksnes” vēstītājs. “*Cilvēcisko sultānu bezprieķa erekcijas*” (turpat) dod formu nāvīgajiem ieročiem, kas palīdzēs īstenot cilvēces sapni atgriezties mātes klēpī uz mūžiem. Tomēr šo paskaidrojumu iedragā ironiska norāde uz pašu psihoanalīzes tēvu. T. Pinčons sairdina minēto drūmo ainu tanī brīdī, kad viņa tekstā tiek pieminēts ekscentriskais personāžs ar trāpīgu vārdu *Le Froyd*. Runa ir par psihiatriskās klīnikas, kuras nosaukumu var pārtulkot gan kā “Baltā sodība”, gan kā “Baltā apgaita” (*White Visitation*), pacientu, kas pēc bēgšanas no šīs iestādes nonāk pie klints malas un “*sper soli atpakaļ tukšumā*” (Pynchon 1995, 73.lpp.). Tas nav nekas cits kā Z. Freida nāves vēlmes teorijas karnevalizācija. Dižais psihoanalīzes pamatlicējs tiek attēlots saskaņā ar karnevāliskās inversijas stratēģiju – doktors pārvēršas pacientā, kas īsteno savas revolucionārās idejas, lecot no klints malas simboliskajā dzemdē un reāli ejot bojā.

Romānā “Uz bāku” atainotā Edipa drāma ir līdzīga situācijai “Gravitācijas varavīksnē”, kaut gan ir manāmas svarīgas atšķirības. Kā jau tika minēts, Džeimsa bērņības sievišķā, miglainā Bāka var tikt asociēta ar viņa māti. Tad kļūst labāk saprotama mistera Remzija cietsirdība, īpaši tajā epizodē, kur viņš kategoriski pasludina, ka ceļojums nenotiks,

kā arī viņa dēla negatīvā reakcija: *“Ja pa rokai atrastos cirvis, krāsns kruķis vai jebkurš cits ierocis, kas varētu ietriekties tēvam krūtīs un nogalināt viņu uz līdzenas vietas, Džeimss būtu to pakampis”* (Vulfa 2005, 12.lpp.). Marija DiBattista (*Maria DiBattista*) uzsver šo V. Vulfas romāna psiholoģisko aspektu, norādot, ka Remzija strupā uzbāšanās Džeimsa cerību pilnajā sapņojumā izraisa konfliktu *“pēc autoritātes konkurējošām divām vīriešu gribām”* (DiBattista 1980, 70.lpp.). Romāna beigās Edipa konkurence izbeidzas ar mieru, “kastrējošais tēvs” pamet savu fallisko tirāniju un atļauj dēlam iegūt vīrišķīgumu, kuru simbolizē Bākas sastingusī erekcija. “Gravitācijas varavīksnē” ir analogiska situācija, kas izpaužas Slotropa *“fantāzijā, ka viņš esot tēva sazvērestības potenciālais upuris”* (Sanders 1976, 143.lpp.). Šī sazvērestība atklājas nākotnes pilsētas Raketenshtadta (*Racketenstadt*)¹⁶ halucināciju atgādinātajā vīzijā, kur figurē Tairons Slotrops un kaitīgais tētis (*pernicious pop*), kas cenšas viņu nogalināt. Skots Sanderss (*Scott Sanders*) analizē šo epizodi, izmantojot psihoanalīzes nostādnes: *“Ar freidismu pazīstamie lasītāji atradīs pēdējā epizodē pamatu viņa paranoju interpretēt ar Edipa kompleksa jēdzienu palīdzību – gribēdams nogalināt tēvu, bērns noraida šo vēlmi, projicējot to uz paša tēvu, tādējādi tiek uzskatīts, ka tēvs vēl savam dēlam nāvi un tādēļ kļūst par dēla naida objektu”* (turpat, 143.lpp.). Amerikāņu kritiķis tomēr skaidro, ka nedrīkst reducēt Slotropa bailes līdz Z. Freida akurātajām formulām. Tā ir pareiza doma, ņemot vērā, ka pašā sākumā austriešu doktora karikatūra *Le Froyd* atgriežas dzemdē, būdams pierādījums tam, ka psihoanalīzes metastāstijums nefunkcionē romāna “Gravitācijas varavīksnē” anarhiskajā telpā. S. Sanderss pievērš mūsu uzmanību tam, ka Slotrops bija tēva sazvērestības *reālais* upuris, jo tēvs viņu atdeva Laslo Džemfam, lai viņš veiktu ar to eksperimentus, un slavenā krievu fiziologa Ivana Pavlova (*Иван Павлов*, 1849–1936) mācības pārstāvis Neds Pointsmens cieši apņemas Slotropu kastrēt, lai uzzinātu viņa erekcijas noslēpumu (turpat, 143.lpp.). Šī ačgārnā freidisma centrā atrodas Raķete. Slotropa erekciju stimuls bija polimērs *Imipolex-G*, ko izgudrojis Džemfs, bet Vaismans vēlāk izmantoja kā izolācijas materiālu. No šīs plastmasas darinātajā apmetnī bija ietinies Gotfrīds, kad viņu ielika 00000. raķetes kapsulā. Pats to nezinādams, Slotropa tēvs deva viņam svētību ilgajā ceļā pie Bākas postmodernā analoga (vai, pareizāk sakot, antipoda). Raķetes meklējumi pārtop par iegremdēšanos postmodernās apokalipses stihijā, kuras galamērķis ir izlasīt Raķetes patieso vēstījumu, kas ir rakstīts šizofrēniskajā valodā. Vienotība un samierināšanās, ko atrodam V. Vulfas romāna beigās, var kalpot kā kontrasts Slotropa sairšanai “Gravitācijas varavīksnes” pēdējās lappusēs.

¹⁶ Tulkojumā – ‘raķetes pilsēta’.

Visbeidzot, var salīdzināt divus abu romānu fragmentus, kas var palīdzēt pabeigt diskusiju.

“Ar pēkšņu degsmi, kā mirkli saredzējusi to skaidri, viņa ievilka līniju tur, pašā vidū. Tas bija paveikts; tas bija pabeigts. Jā, viņa domāja, bezgalīgā nogurumā likdama nost otu, man bija mana vīzija” (Vulfa 2005, 192.lpp.).

“Nu, Pirātam gandrīz neizdodas, viņš tikko paspēj izņemt locekli no biksēm un uzreiz sāk izšļākt visu apkārt. Tomēr viņam pietiek spermas, lai to iesmērētu fotogrāfijai pievienotajā tukšajā papīra gabalā. Lēni caur viņa sēklas perlamutro plēvi parādās atklāsme – nēģerbrūns ziņojums [...]” (Pynchon 1995, 72.lpp.).

Modernisma mākslinieka iemiestojs Lilija Brisko piedzīvo savu unikālo vīziju un pabeidz autonomo mākslas darbu, kurā viņai izdodas iemūžināt misis Remzijas gaistošo tēlu. Viņas mākslinieciskais panākums sakrīt ar konflikta starp misteru Remziju un Džeimsu labvēlīgo atrisinājumu. Autora kā oriģinālā mākslinieciskā produkta radītāja tēlu ir aizvietojis, pēc Rolana Barta domām, postmodernais skriptors, kas *“piedzimst vienlaikus ar tekstu”* (Barthes 1988, 170.lpp.). Pirāts Prentiss ir vispiemērotākais kandidāts šim jaunajam amatam. Viņa radošo vīziju mākslīgi izraisa “Viņi”, kas ielikuši pasta sūtījumā Skorpijas Mosmunas, Pirāta bijušās mīļākās, bildi, tādā veidā izraisot viņā nosacīto reakciju: ar ejakulāciju paveiktu kriptozama¹⁷ uzrakstītas noslēpumainās ziņas atšifrējumu. To izgudrojis neviens cits kā visuresošais Laslo Džemfs. Pirāts saņem *ready-made* tekstu jeb, izmantojot R. Barta terminu, *“citātu tīklojumu”* (“a tissue of quotations”), padarīdams to redzamu ar parodiskas pildspalvas, sava dzimumlocekļa, palīdzību. Šī epizode apgāna modernisma negaidītās epifānijas kategoriju. Viņa vīzijas visintīmākie avoti tiek stingri kontrolēti. Pirāts Prentiss, atšķirībā no atsvešinātās mākslinieces Lilijas Brisko, ir tikai sīka detaļiņa sarežģītajā komunikācijas mehānismā. Šajā sakarā Timotijs Melijs (*Timothy Melley*) teicis: *“Ja Prentisa ķermeni var izmantot kā faktoru [...] informācijas pārsūtīšanā apkārt pasaulei, tad viņa autonomija nav tik liela, kā bija iepriekš domāts. Viņa personu – to, kas viņu definē un kontrolē – izgaisināja tīklojumā, kas izstiepjās tālu ārpus viņa materiālā ķermeņa”* (Melley 1994, 712.–713.lpp.). Veids, kā vēstule tika nosūtīta, padara viņu par acīmredzamu apokaliptisko skriptoru. Vēstule glabājās tvertnē, kuru V-2 raķetē ielika slepenais aģents Holandē. Tādējādi mēs uzzinām par vēl vienu svarīgu Raķetes funkciju. Izrādās, ka V-2 ir nāvīga vēstule, kas iznīcina savu adresātu. Vārdu spēļu mīļotājs Žaks Deridā norādījis uz līdzību starp pasta pakalpojumiem un raķešu nogādāšanas sistēmu. Raķete (*missile*) īstenībā ir

¹⁷ Kriptozams ir T. Pinčona izdomātā ķīmiskā viela – tirozīna paveids, kas pārvēršas ādas pigmentā pēc kontakta ar spermu.

vēstule (*missive*), jo tai ir sūtītājs, saņēmējs un, noteikti, ziņojums. Ballistiskā raķete ir atkarīga no “*piegādes, sūtīšanas tehnoloģijas*” (Derrida 1984b, 24.lpp.). Šāds Ž. Deridā ideju izmantojums simboliskajā tīklojumā apkārt Raķetei kļuva iespējams, pateicoties Timotijam Melijam, kas sīki aplūkojis V-2 raķeti kā “ienākošo pastu”, kā arī pateicoties Deividam Robsonam, kurš prasmīgi izmantojis franču filozofa pamatidejas (proti, raķete kā vēstule un kodolkarš kā absolūtais referents) viņa “Gravitācijas varavīksnes” analīzei. D. Robsons uzsver, ka Raķete “*funkcionē kā apokaliptiskais Vārds*” (Robson 1995, 66.lpp.) kuru izplata saskaņā ar raķetes/vēstules piegādes sistēmu, par ko rakstījis Ž. Deridā. Šo Raķetes specifisko aspektu šeit pieminējam, lai pabeigtu diezgan dīvaino salīdzinošo analīzi, kurā aplūkoti divi lielākie 20. gadsimta literatūras simboli. Cilvēce un tās māksla veikušas ilgu un grūtu pāreju, ceļā piedzīvojot divus pasaules karus. Šis simboliskais ceļš ved no modernistu ilūzijām, kuras simbolizē Bāka, uz postmodernistu vilšanos, kā arī tehniski realizējamu eshatoloģiju, kuras iemiesojums ir Raķete.

4.3. Raķete kā apokalipses simbols Tomasa Pinčona romānā “Gravitācijas varavīksne”

Šis nodaļas galvenais mērķis ir kritiski aplūkot T. Pinčona romāna “Gravitācijas varavīksne” centrālo simbolu, pievēršot īpašu uzmanību tajā sastopamajiem postmodernisma apokaliptiskā diskursa aspektiem, proti: entropijai, simulācijai, apokaliptiskajam karnevālam un šizofrēniskajai valodai. Romāna galvenais simbols ir Raķete, kura parādās T. Pinčona tekstā ar lielo burtu tāpēc, ka tas ir nevis parasts ierocis, bet sarežģīta metafiziska kategorija, kas ietver sevī gan cilvēces pašiznīcības tehnoloģijas (virsskaņas raķetes V-2, atombumbu, modernas spārnotās raķetes), gan tehnoloģijas, ar kurām cilvēce mēģina pārsniegt savas šaurās pieredzes robežas un izlauzties nezināmajās tālēs (kosmiskā raķete). “Gravitācijas varavīksnes” galvenā personāža – leitnanta Tairona Slotropa dzīve ir cieši saistīta ar Raķeti, un, apskatot viņu neparastās “attiecības”, var dziļāk saprast romāna centrālā simbola apokaliptisko saturu.

Var sākt ar nelielu kopsavilkumu, rezumējot visu nepieciešamo informāciju par Raķetes apokaliptisko simbolismu un sazvērētības tīklu, kas to aptver. Var teikt, ka viss sākās ar izcilā vācu ķīmiķa Frīdriha Augusta Kekulē (*Friedrich August Kekulé*, 1829–1896) pravietisko sapni. 1865. g. Beļģijas pilsētā Ģentē, kur viņš tolaik strādāja par ķīmijas profesoru, aizmidzis pie rakstāmgalda, F. Kekulē sapnī ieraudzīja virpuļojošu atomu grupu transformējamies savu asti rijošā čūskā (Roberts 1989, 75.–81.lpp.). Šī čūska nav nekas cits kā Uroboross, mitoloģiska būtne, kura simbolizē pasaules ciklisko dabu: nogalinot sevi, tā

sevi apaugļo, un tas turpinās bezgalīgi (*Энциклопедия символов, знаков, эмблем* 1999, 203.lpp.). Pateicoties šai vīzijai, F. Kekulē beidzot apjēdza “*benzola molekulas ciklisko sešstūraino struktūru, aizsākot aromātisko savienojumu pētīšanu*” (*Weisenburger* 1988, 197.lpp.). T. Pinčons piemin vācu ķīmiķa slavenu atklājumu, uzsverdams, ka tas veicina plastmasas ražošanu divdesmitā gadsimta pirmajā pusē un izraisa radikālas izmaiņas ne tikai organiskajā ķīmijā, bet arī izdara pavērsienu cilvēku un dabas attiecībās, jo tagad zinātnieki “*vairs nav atkarīgi no dabas varas*” (*Pynchon* 1995, 249.lpp.). Romāna “Gravitācijas varavīksne” ļaunais ģēnijs Laslo Džemfs (atšķirībā no F. Kekulē tā ir izdomāta persona) aktīvi iesaistās jaunajā zinātnes nozarē un izgudro īstu ķīmijas šedevru – pirmo erekcijas spējīgo plastmasu *Imipolex-G*. Tā ir ražota topošajam transnacionālajam kartelim *IG-Farben*. Tas pats Laslo Džemfs veic bezprecedenta eksperimentus ar mazo Taironu Slotropu. Bērna tēvs ir atļāvis to darīt par solīdu summu, lai nākotnē nodrošinātu savam dēlam izglītību Hārvardā. Mazo Taironu trenē piedzīvot seksuālo uzbudinājumu *Imipolex-G* klātbūtnē. Turklāt šī viela tiek izmantota kā izolācijas materiāls V-2 raķetē ar numuru 00000, kuru konstruē kapteinis Vaismans jeb Blicero, vācu kara inženieris. Taču Slotrops reaģē uz visām V-2 raķetēm, ko vācieši izšauj uz Londonu Otrā pasaules kara beigās. Mīkla netiek atrisināta, radot labvēlīgus priekšnoteikumus kritiskām interpretācijām. Rakstūdam par dažādajām Raķetes izskaidrotāju skolām, kuru pārstāvji mēģina “lasīt” šo iznīcināšanas ieroci kā ezoterisku grāmatu, T. Pinčons jau sākotnēji izsmej jebkādu mēģinājumu interpretēt viņa tekstu. Galvenā simbola sarežģītība, kā arī tā pretrunīgais atainojums neļauj mums izdarīt vienpusīgus secinājumus – mēs varam tikai norādīt uz noteiktiem motīviem, kas saistīti ar šo tēmu.

Vispirms jāaplūko tāds postmodernās apokalipses aspekts kā simulācijas un entropijas mijiedarbība. “Gravitācijas varavīksnē” ir daudz entropijas motīvu. Amerikāņu kritiķis Tonijs Teners īpaši uzsver iepriekš norādītā zinātniskā sasnieguma entropisko raksturu, jo revolūcija organiskajā ķīmijā tiek izmantota “Viņu” vajadzībām (atsaucoties uz “Viņiem”, T. Pinčons lieto lielo burtu, jo šis vārds apzīmē noslēpumainu organizāciju vai pasaules mēroga sazvērestības iniciatorus, par kuru eksistenci parastiem cilvēkiem ir ārkārtīgi maz zināms). Pēc T. Tenera viedokļa, “Viņi” ir “*spēks*”, kas “*aktīvi mēģina novest visu līdz nullei un ārpus tās, cenšoties nodibināt neesamības pasauli – nāves karalisti. “Viņi” cenšas pārvērst organisko pasauli plastmasas un papīra inertajā pasaulē. Entropija tiek uzskatīta par ārkārtīgi varenu vispasaules organizāciju*” (*Tanner* 1978, 51.lpp.). “Viņi” ir gatavi paātrināt entropijas procesu pasaulē, tiecoties pēc sava merkantilā mērķa un pārtraucot mūžīgās atgriešanās ciklu, kuru simbolizē mitoloģiskā čūska. Firma jeb “Viņi” cieši apņēmušies izlietot visu pieejamo zemes enerģiju, nemaz nekompensējot briesmīgos zaudējumus. Zemi

sedzošs plastmasas līķauts var kļūt par “Viņu” eshatoloģiskās aktivitātes vispiemērotāko simbolu. Tādējādi “ *tiek izpostīta pasaules lielākā daļa: dzīvnieki, augi, minerāli*” (Pynchon 1995, 412.lpp.). “Viņi” ir apsēsti ar enerģijas patērēšanu un darīs visu, kas ir viņu spēkos, lai veicinātu savu apsēstību līdz pasaules galam.

F. S. Švarcbahs (F. S. Schwarzbach) netic globālajai sazvērestībai, kuru reprezentē visuresošā Firma. Viņaprāt, pēckara sabiedrības augošā haosa un pagrimuma cēloņi jāmeklē mūsu vēlmē “*izprast apkārtējo pasauli*” (Schwarzbach 1978, 61.lpp.). Viņa viedoklis ir pamatojams, jo nedrīkst aizmirst par sakārtošanas entropisko potenciālu: “*Kārtība, ja tā ir vēltīta vienveidīgas kustības iegūšanai, var faktiski paātrināt entropiju, nevis pretoties tai*” (Tanner 1971, 143.–144.lpp.). Nepārvaramā vēlēšanās apveltīt haotisko pasauli ar racionālu struktūru noveda apgaismoto cilvēci pie nežēlojama rezultāta. Paradoksāli, kā racionalizācijas process radījis nekārtību globālā mērogā – benzola molekulas perfektā struktūra kļuvusi par visaptverošas dehumanizācijas vēstnesi, šis aplis sola gan nedzīvās matērijas ielaušanos vairākās cilvēces dzīves sfērās, gan zemes enerģijas resursu nenovēršamo izsīkumu. Pēc kritiķa uzskatiem, kalvinisti ir galvenie vainīgie, jo viņi esot izstrādājuši jauno kapitālisma ētiku, apgalvojot, ka pasaule ir jāmaina ne tikai garīgi, bet arī fiziski (Schwarzbach 1978, 62.lpp.). Pēc F. S. Švarcbaha loģikas, varam secināt, ka patiesībā, lai cik šausmīgi tas skanētu, “Viņi” tikai izpilda mūsu uzdevumu. Mēs baidāmies no pirmatnējās nesakārtotības un mēģinām iekarot ar savu prātu vēl jaunus apvāršņus līdz izpratīsim, ka telpas vairs nav palicis un esam patērējuši visu pieejamo enerģiju, lai tagad mums būtu lemts mūžīgi vārgt plastmasas tuksnesī. Kā redzam, T. Pinčonam izdevies izveidot savu darbu tādējādi, lai nebūtu iespējams skaidri atbildēt uz vairākiem jautājumiem, kas uzdoti “Gravitācijas varavīksnē”. Varbūt “Viņi” tieši grib mūs pārliecināt, ka tie neeksistē, lai drošāk nodotos savām kaitīgajām aktivitātēm?

Tā kā mēs postulējam romānā “Gravitācijas varavīksne” pausto interesi par entropiju, kā arī apokalipses tēmu, ir vērts aplūkot, kādā veidā T. Pinčonam izdevies padarīt šo tēmu vēl reljefāku, lietojot vienu no postmodernisma paņēmieniem. Paņēmiena nosaukums ir *mis-en-abyme*. Termins tika aizgūts no heraldikas un sākotnēji attiecās uz kāda objekta daļu, kura ir tā precīza kopija mazākā mērogā. Kā teicis Braiens Makheils, “*īstais mis-en-abyme [postmodernajā tekstā] ir iedarināta (embedded) reprezentācija, kura atrodas vēstījuma līmenī, kas ir zemāks nekā primārā (diegetic) pasaule*”, kura “*primārās pasaules līmenī kaut ko atgādina*” (McHale 1989, 124.lpp.). “Gravitācijas varavīksnes” struktūra padara jebkuru norādi uz entropiju, termodinamikas otro likumu vai enerģijas zudumu par *mis-en-abyme* principa skaidru izpausmi. Daudzi T. Pinčona lasītāji ir pamanījuši, ka romāna fragmentārā un

nesakārtotā uzbūve atspoguļo tā tematu. Piemēram, Maikls Seidels (*Michael Seidel*) secina, ka “*grāmata beidzas ar savu iznīcinošo asti mutē; tā izlieto līdz galam visu pieejamo enerģiju*” (Seidel 1978, 197.lpp.), un Hanjo Beresems (*Hanjo Berressem*) apgalvo: “*Tuvāk nobeigumam viss stāstījums faktiski zaudē pat to paviršo sakarīgumu, kas tam piemita iepriekš, un tiek sadragāts daudzos fragmentos*” (Berressem 1993, 131.lpp.). Patiesi, mēs varam uzskatīt “Gravitācijas varavīksni” par tekstu ar ārkārtīgi lielu enerģijas patērēšanas koeficientu. Ar prātu neaptverama personāžu pārpilnība un izmantoto žanru daudzveidība it kā galu galā izraisa romāna “siltuma nāvi”. Tomēr nedrīkst aizmirst, ka entropijas koncepcija šajā romānā ir cieši saistīta ar tādu postmodernisma kategoriju kā simulācija.

Pasaules fiziska pārveidošana, kuru propagandēja kalvinisti, kļuva par reālu faktu, kad zinātnieki beidzot apguva dabu simulējošas tehnoloģijas. Plastmasas entropiskais potenciāls atrodas simulācijas varā, kas kļuva pieejama cilvēkiem, tiklīdz viņi atklāja aromātiskās molekulas noslēpumu. Pūšanas un atjaunošanās dabiskais cikls bija pārtraukts, lai sasniegtu iespēju producēt trešās kārtas simulakrus. To vizualizējamais piemērs ir plastmasa. Šādu secinājumu var izdarīt, aplūkojot Hanjo Beresema analīzi, kurā viņš piemēro franču filozofa Žana Bodrijāra idejas T. Pinčona romānam. Kā viņš pats teica, simulācijas “*trešais posms rada savu realitāti saskaņā ar tā struktūrā izstrādātajiem modeļiem*”, to var “*ilustrēt ar plastmasas izgudrojumu*”. Viņa doma tiek attīstīta šādi: “*Pinčona teksts perfekti ilustrē to, ka galvenais priekšnoteikums attiecībām starp plastmasām, simulāciju, nāvi un kontroli ir simulācijas ietekme gan uz realitāti, gan uz subjektu. Ar plastmasu sintētiskā substance “sasaldē” gan pasaules, gan subjekta dzīvības procesus, radot statisku ainavu, kur vara var darboties pēc savas gribas. Bodrijārs un Pinčons uzskata, ka plastmasas izgudrojums ir pēdējais posms mēģinājumā kontrolēt visu fizisko, kā arī psihi, prāta substanci: matēriju un subjektivitāti*” (turpat, 135.lpp.).

Vai šī “*statiskā ainava*” nav galēja entropiskā inertuma vēstnesis? Kārotā dabas kontrole katrā ziņā izraisīs “Viņiem” un atlikušajai cilvēcei katastrofiskas sekas. Aromātiskā polimēra izmantošana 00000. raķetes konstruēšanā ir baismīga liecība tam, ka, atbrīvojot simulācijas džinu, to vairs nav iespējams iedzīt atpakaļ pudelē. Kapteiņa Vaismana katamita Gotfrīda ievietošana *Schwarzgerät* tumšajā kamerā iezīmē šausminošu pārmaiņu attiecībās starp dzīvo un nedzīvo. Gotfrīds kļūst par Raķetes sastāvdaļu, viņš ir pazemots līdz mūnīcijas elementa statusam. Turpretī ar erekcijas funkciju apveltīts plastmasas veids ar nosaukumu *Imipolex-G*, kas tiek lietots kā izolācijas materiāls – paaugstināts līdz dzīvo audu līmenim, pateicoties savām gandrīz cilvēciskajām īpašībām. Tādējādi var izdarīt diezgan drūmu secinājumu – tehnoloģijas straujā attīstība ļauj sasniegt visaugstāko simulācijas pakāpi,

jo iepriekš minētajā gadījumā cilvēks simulē nedzīvo mākslīgo objektu, un mākslīgais, sintētiskais materiāls simulē cilvēka funkcijas. Šīs tehniskās mezalianses auglis ir apokaliptiskā Raķete, kuru izšauj ziemeļu virzienā. Kapteinis Vaismans, kurš izauklējis Raķeti kā mazu bērnu, ar simbolisko palaišanu cer sasniegt transcendentālo stāvokli. Viņš ir noguris no nāves un pagrimšanas, kas valdījušas pasaulē kopš senseniem laikiem. Viņa galvenais mērķis ir ar sava garabērna palīdzību izlauzties brīvībā, kādā jaunā, nezināmā dimensijā, kur nepastāv šīs zemes ierobežojošās kategorijas. Bet kādu transcendentālo stāvokli var nopirkt par dehumanizācijas cenu? Zēns un Raķete tiek *“saprecināti”* (Pynchon 1995, 751.lpp.) ar cerību, ka viņu groteskā laulība ievadīs jauno simulācijas ēru, kur nāve cietīs sakāvi. Bet, kā raksta H. Beresems, *“sintētiskais sapnis un ilūzija par pasauli bez nāves rada tādu pasauli, kur pilnīgi nav dzīves”* (Berressem 1993, 136.lpp.). Raķetes izšaušana ir ļoti sarežģīta un ar dziļu simbolismu piesātināta epizode. Var teikt, ka viena no tēmām, kas saistīta ar šo notikumu, ir simulācija. Tomēr būtu nepareizi apgalvot, ka šāda interpretācija izsmel visu tās simbolisko potenciālu. Šis notikums netieši norāda uz kodolkara draudiem, kas *“reprezentē”* citu apokaliptisko scenāriju, kurš noteikti atšķiras no visaptverošas simulācijas apokalipses. Šeit valda postmodernisma daiļdarbiem raksturīga nenoteiktība, bet tas nenozīmē, ka T. Pinčonam nav ko teikt. Raķetes simboliskais saturs atspoguļo modernās civilizācijas sasniegto tehnoloģiju sarežģītību, kā arī uzsver pašiznīcināšanās veidu dažādību, kas radusies, attīstoties šīm tehnoloģijām. Tagad reāli pastāv tik daudz mākslīgās apokalipses variantu, ka nenoteiktība attiecībā uz konkrēta gala sasniegšanu ir modernā cilvēka eksistences sastāvdaļa.

Tagad pievērsīsimies Taironam Slotropam – vienam no *“Gravitācijas varavīksnes”* centrālajiem personāžiem. Viņa piedzīvojumu pilnā dzīve ir cieši saistīta ar Raķeti. Slotrops cenšas atrisināt galveno mīklu savā dzīvē, proti, kāda ir viņa saistība ar Raķeti. Par šo pašu jautājumu interesējas dažādi izlūkdienesti, kas mēģina sekot katram viņa solim. Neds Pointsmens grib atrast zinātnisko risinājumu, kas ļautu viņam izskaidrot Slotropa seksuālajās dēkās novērojamo cēloņu un seku maiņu: Slotrops reaģē uz V-2 raķetēm dažas dienas pirms tās krīt viņa nesenās *“uzvaras”* vietā. Varbūt sakarība ir tajā, ka V-2 ir pirmās virsskaņas raķetes un to sprādziena skaņu var dzirdēt tikai pēc paša sprādziena? Slotrops var reaģēt uz savu stimulu tikai tad, kad tā nav. Kaut kas līdzīgs notiek ar Pavlova suni, kurš sasniedz ultraparadoksālo fāzi, kad viņš *“reaģē uz ēdiena stimulu, kad tā nav”* (Bersani 1989, 110.lpp.). Mēs varam izvēlēties arī citu galējību un pieņemt Pointsmena oponenta statistiķa Rodžera Meksiko viedokli, pēc kura starp diviem notikumiem (Slotropa seksuālais akts un raķešu krišana) nav nekāda sakara, un visu var ļoti vienkārši paskaidrot, izmantojot

statistiskās nejausības kategoriju. Kļūst zināms, ka *Imipolex-G*, kuru Džemfs izmantoja kā mazā Slotropa uzbudinājuma stimulu, nav iekļauts parastā V-2 uzbūvē, to izmantoja tikai vienu reizi, kad Kapteinis Vaismans jeb Blicero būvēja 00000. raķeti. Rodas iespaids, ka zinātne šajā gadījumā ir bezpalīdzīga, kaut gan sakritība starp diviem iepriekš norādītajiem notikumiem ir tik skaidra, ka statiskas dīvainības versiju pieļaut ir diezgan grūti. Kritiķis Džefrijs Heltermans (*Geoffrey Helterman*) tic mistiskajam risinājumam: “*Tairons attīstīja atemporālo refleksu attiecībā uz raķetēm nevis tāpēc, ka tām ir imipolex, bet gan zinātnieka Vaismana sapņa dēļ. Vaismans izmantoja imipolex, lai aizsūtītu zēnu uz zvaigznēm*”, un tāpēc “*Slotropam parādās garīgas saites ar raķeti*” (Helterman 1976, 30.–31.lpp.). Pievienosim vēl vienu viedokli, kuru izteicis viens no romāna epizodiskiem personāžiem Mikijs Vukstrijs-Vukstrijs: “*Džems bija fikcija [...], kura palīdzēja viņam noraidīt to, ko viņš, iespējams, nevarēja atzīt – ka viņš mīl, mīl ar seksuālo mīlestību savu un savas sugas nāvi (his race’s death)*” (Pynchon 1995, 738.lpp.).

Nemot vērā dažādas interpretācijas, no kurām mēs nupat apskatījām tikai nelielu daļu, var secināt, ka Slotropam tomēr ir saistība ar Raķeti. Viņš ar to nav saistīts kā ar atreibības ieroci vai unikālo raķeti ar *Schwarzgerät*. Raķete, ar kuru viņa dzīve ir saistīta no agras bērnības, ir cilvēces tehnisko sasniegumu iemiesojums, kas ļauj tai īstenot pašnāvību. Turklāt visa kņada ap Raķeti notiek visaptverošā karnevāla neķītrajā un jautrajā vidē, kur utopiskie impulsi, kas bija raksturīgi viduslaiku karnevālam, ir anulēti kodolkara neatinojamības dēļ, jo šis briesmīgais notikums no paša sākuma ir iekodēts Raķetes simbolā. Aplūkosim karnevāla funkciju romānā, atbildot uz šādu jautājumu: kāda nozīme ir dīvainajai dublēšanai, kas notiek ar Raķeti romāna nobeigumā? Tiešām, alternatīvās raķetes uzbūve ir ļoti noslēpumaina lieta, tās liktenis netiek skaidrots, un mums atliek vien minēt, vai to izšāva, vai nē? Šajā sakarā pastāv vismaz divi pretēji viedokļi. Maiklam Seidelam pieder šāds viedoklis: “*Divas V-2 raķetes “Gravitācijas varavīksnes” nobeigumā ir tās raķetes, kas parādās grāmatas sākumā, satīriskie viltojumi. Vācu mītiskā ceļotāja raķete paredz bruņinieku romāna episko meklējumu projicēto mērķi, transcendentālo misiju jaunās zemēs, jaunās Zonās. Bet Obersta Enciana pašnāvības raķete gatavojas pēdējam kritienam, entropiskajai misijai neizpētītā teritorijā, zibenim, kurš saspers visu paranoisko un vajāto civilizāciju. Šīs raķetes, protams, nav tik atšķirīgas, kā varētu likties*” (Seidel 1978, 195.lpp.).

Kritiķis identificē Raķetes divus pretrunīgos aspektus (utopiskais ceļojums zvaigžņu tālēs un apokaliptiska pašiznīcināšanās) ar divām raķetēm, kuras uzbūvējuši divi bijušie mīļākie: baltais Blicero un melnais Encians. Pirmais cenšas īstenot transcendentālo ceļojumu kosmosā, otrs – zemes kodoliznīcināšanu. Savukārt Dž. Heltermans apgalvo, ka Enciana

raķete ir nevis Vaismana sapņa negācija, bet turpinājums: “*Raķetes mērķis nebija sasniegts, kad Gotfrīds fatāli nokrita atpakaļ uz zemes, tomēr Vaismana koncepcija ļāvusi cilvēkam ticēt tam, ka viņš var pārsniegt savas robežas. Kad romāns beidzas, 00000 pēctecis 00001 ir samontēts, un pastāv iespēja, ka tam izdosies atklāt jaunas perspektīvas cilvēcei*” (Helterman 1976, 65.lpp.). Pirmais kritiķis uzskata, ka abas raķetes ir dialektiskais pāris, kas tiek apvienots kodolsintēzē – starpplanētu ceļojumu potenciāls un nepārvarama vēlēšanās iznīcināt pasauli tiek apvienoti. Parādās transkontinentāla spārnotā raķete, kas krīt uz “Orfeja teātra”. Otrais kritiķis norāda uz pārmantotu saikni starp divām raķetēm – patiesībā katra no tām iemieso dialektikas principus, kas netiek atrisināti. Risinājuma vietā mēs esam ieguvuši iespēju izvēlēties, vai pārkāpt šīs pasaules robežas, vai iznīcināt to. Bet mēs arī varētu iztirzāt Enciana raķeti karnevāla aspektā. Tas ļaus mums ieraudzīt Zonas herero meklējumiem piemītošo karnevāla loģiku. Otro raķeti var uzskatīt par pirmās raķetes karnevālisko dubultnieku. Pateicoties Mihailam Bahtinam, mēs zinām, ka viduslaiku karnevāla uzplaukuma laikā “*patiesībā pastāvēja divas pasaules, kur parodiskajā formā svinību dzīve būvēja savu personīgo joku baznīcu un joku valsti*” (Docker 1994, 174.lpp.). Zonas herero būvē savu personīgo joku raķeti. 00001. raķete, kuru saliek kopā no visādiem atkritumiem Zonā, parodē oficiālo balto V-2 raķeti, kuru kapteinis Blicero projektē un konstruē ar visām pienācīgajām ceremonijām un dižmanīgu simbolismu. Herero sarīko postmodernas svinības, izvēlot muļķu karali, kas izsmej Rietumu civilizācijas progresa karali. Taču svinības caurstrāvo eshatoloģijas motīvi, kuru iedīgļus herero dzīvē ienesusi Dienvidrietumāfrikas vācu kolonizācija. “Gravitācijas varavīksnē” atrodamas norādes uz herero sacelšanās nežēlīgo apspiešanu. Daļu bērnu, kas pārdzīvojuši slaktiņu un badu, izsūtīja no dzimtenes uz koloniālo valsti, kur viņus iepazīstināja ar Eiropas kultūru. Vēlāk no šiem bērniem sakomplektēja slepeni artilērijas vienību *Schwarzkommando*. Faktiski herero pārstāvjus iesaista Raķetes kultūrā, un viņi kļūst par maza ranga priesteriem, noturēdami dievkalpojumus baltā tehnokrātiskā ģēnija kritiskajā misē¹⁸.

Pēc Otrā Pasaules kara bijušie *Schwarzkommando* sāka jaunu projektu, kas kļuva par romānu caurstrāvojušā apokaliptiskā karnevāla sastāvdaļu. Vaismana raķetes iepriekšminēto dialektiku atspoguļo šķelšanās herero savienībā. “Tukšie” (*The Empty Ones*) Ombindija vadībā cenšas “*tikt galā ar iznīcināšanu, kuru vācieši sākuši 1904. gadā*” (Pynchon 1995, 317.lpp.) un mēģina panākt tautas pašnāvību, bet Obersts Encians un viņa piekritēji grib īstenot lidojumam kosmosā līdzvērtīgu garīgu ceļojumu, kas viņiem ļautu sasniegt Mēnesi. Saskaņā ar senu leģendu Mēness ir viņu mocību pirmavots: “*Tas sākās mītiskajos laikos, kad*

¹⁸ Angliskais “*critical mass*” ir kalambūrs, kurš vienā jēdzienā apvieno dievkalpojumu un kodolsprādzienu.

uz Mēness dzīvojošais viltīgais zaķis atnesa cilvēkiem nāvi īstās Mēness ziņas vietā. [...] Varbūt Raķete kādreiz aiznesīs mūs turp, un Mēness beidzot pateiks mums savu taisnību” (turpat, 322.lpp.). 00001. raķeti transportē uz starta vietu fragmentos, tās karnevāliskais gabalos saraustītais ķermenis ir 00000. raķetes klasiskā pabeigtā ķermeņa pretmets. Turklāt baltās raķetes parodiskais dubultnieks savukārt tiek dublēts, it kā ņirgājoties par Blicero raķetes dialektikā atrodamo topošās atoma ēras dilemmu. 00001. raķetei ir nekaitīgs simulakrs, makets, kuru sameistaro uz ātru roku no zariem un auduma gabaliem, lai novērstu sabiedroto spēku uzmanību. Pēc 00001. raķetes montāžas karnevāls beigsies, bet dilemma paliks, un tā ir sveša dilemma, kuru viņiem uztiēpj savu un citu nāvi mīlošā rase. Diezgan bieži Raķeti sauc par tekstu, kuru herero mēģina lasīt. Tādējādi, izjaukta raķete ir *Schwarzkommando* karnevalizētais teksts, kurš pārkāpj oficiālās valodas noteikumus. Tomēr, samontējot Raķeti, viņi transformē to stabilā zīmē, kas pierāda kodolreferenta nenovēršamību. Romāna nobeigumā figurē tikai viena raķete, varbūt kādā brīdī Zonas herero pretējās tiekšanās beidzot sasniedz nāvējošo sintēzi, kaut gan raķetes palaišanas brīdis nav aprakstīts – šeit ir acīmredzama postmodernismam raksturīga nenoteiktība. Ir svarīgi atzīmēt, ka amerikāņu literatūras teorētiķis Ihabas Hasans novietojis nenoteiktības principu sava postmodernisma īpašību saraksta priekšgalā, apgalvojot: “*Nenoteiktības caurauž mūsu rīcību, mūsu domas, mūsu interpretāciju, tās veido mūsu pasauli*” (Hasans 1995, 255.lpp.).

Ar herero mēģinājumu konstruēt Raķeti apokaliptiskā karnevāla motīvi romānā nebeidzas. Raķetes limerikas, Slotropa pārvēršanās komiksu varonī Raketmenā, Komiskie Kamikadzes – tas viss pieder pie apokaliptiska karnevāla, kas uzplaukst “Gravitācijas varavīksnē” un pārpludina divus vājus mēģinājumus atjaunot tīro rablēzisko karnevālu kā parasto ļaužu pretestības veidu. Roberts Meksiko urinē uz transnacionālā karteļa valdītājiem, kā arī kopā ar Cūku Bodīnu (*Pig Bodine*) sabojā elites kanibāliskās dzīres ar materiālās ķermeņa apakšdaļas tēlu palīdzību. Edvards Mendelsons (*Edward Mendelson*), komentējot Roberta Meksiko draiskulīgo akciju, pievēršas tieši M. Bahtina teorijai: “*Bahtina iztirzājums, pēc kura urīnam ir gan pazemošanas, gan atjaunošanas spēks, īpaši uzsver Meksiko dumpja žestu Mosmuna ofīsā*” (Mendelson 1976, 173–174.lpp.). Diemžēl šis karnevāla veids nav pietiekami stiprs, un pretpēks pakāpeniski zaudē impulsu un kļūst par birokrātiskās sistēmas sastāvdaļu – to, pret ko tas bija organizēts. Slotrops bija pretpēka pēdējā cerība, bet viņš sairst, un maz cilvēku joprojām var sajūst viņa klātbūtni. Slotropam neizdodas saprast, cik nozīmīga ir viņa saistība ar raķetēm, bet varbūt viņa klaiņojumiem ir noteikts mērķis, un, pirms pats sadalās fragmentos kā mītiskais Orfejs, viņš tomēr piedzīvo svarīgāko atklāsmi savā dzīvē, kaut gan nav spējis to pilnīgi aptvert. Bet mēs varam to iztulkot. Slotrops atrod

avīzes fragmentu ar virsrakstu “*MB DRO ROSHI*”, kas šizofrēniskajā valodā vēsta par pasaules galu, tajā ir redzama arī atomsprādziena fotogrāfija. Paradoksāli, bet šo ziņu, kurā ir tikai sajaukti apzīmētāji, tomēr var atšifrēt. Protams, to var izdarīt nevis Slotrops, bet lasītājs. Mēs varam rekonstruēt zaudēto jēgu, *Atom Bomb Dropped on Hiroshima*, bet tas mūs nenodrošina ar patiesu atklāsmi, kuru slēpj šī frāze. Virsraksts satur vairāk informācijas, nekā mums šķiet. Hirosimas traģēdija sasniedz kosmisku mērogu tieši tāpēc, ka tā tiek izsludināta šizofrēniskajā valodā. MB DRO ROSHI nav identisks teikumam “Atom Bomb Dropped on Hiroshima”. Pastāv viedoklis, ka “*V-2 raķete ir atombumbas aizstājēja: tā ir labāk saprotama, to var vieglāk uztvert ar apziņu nekā domu par kodoliznīcināšanu, kas tik bieži asociējas ar “neiedomājamo” un ko Deridā sauc par “pilnīgi citu, ko nevar asimilēt”*” (that unassimilable wholly other)” (Robson 1995, 67.lpp.). Tad, ja V-2 var aizvietot atombumbu, varam attīstīt šo domu tālāk un pieļaut, ka Hirosimas iznīcināšana, kas kļūst “zināma” ar šizofrēnisko valodu, ir vienīgā iespējamā kodolkara aizstājēja.

Tomēr T. Pinčons nav pilnīgi apmierināts ar šādu aizvietošanu; viņš grib, lai katrs lasītājs piedzīvo savu personīgo atklāsmi. Beidzot lasīt romānu, mēs, nevainīgi lasītāji, saprotam, ka visu laiku sēdējām kinoteātrī “Orfejs” un skatījāmies filmu, kurā redzējām visu, kas noticis grāmatā. Bet piepeši filma tiek pārtraukta, un visi skatītāji, kuri vienlaikus ir grāmatas lasītāji, sastingst, pirms viņus iznīcinās kodolraķete, kuru T. Pinčons ironiski sauc par “ienākošo pastu”:

“Ekrāns ir nespodra lappuse mūsu priekšā. Tā ir balta un klusa. Lente pārplīsusi vai projektora spuldze pārdegusi. [...] Pēdējais tēls bija pārāk acumirkļīgs, lai kaut viena acs būtu varējusi to notvert. Varbūt tas bija cilvēka siluets. Sapņojot par agru vakaru katrā lielā galvaspilsētā, kas bija pietiekami spīdoša, lai teiktu, ka viņš nekad nemirs, viņš iznāca ārā, lai kaut ko vēlētos, redzot pirmo krītošo zvaigzni. Taču tā nebija zvaigzne. Tā krita no augšas, nāves gaišais eņģelis. Baisajā satumstošajā ekrānā kaut kas turpinājās – tā bija filma, kuru skatīties mēs nebijām iemācījušies ... tas ir sejas tuvplāns – mēs visi pazīstam šo seju.

Un tieši šajā vietā, šajā tumšajā un klusajā kadrā Raķetes smailais gals, krītot ar ātrumu gandrīz viena jūdze sekundē, pilnīgi un uz mūžīgiem laikiem bez skaņas sasniedz savu pēdējo neizmērojamo attālumu līdz šī vecā teātra jumtam – pēdējo deltu-t.”(Pynchon 1995, 760.lpp.)

Šīs nedaudzās rindas ir ārkārtīgi nozīmīgas, tās joprojām rosina dažādas interpretācijas. Acīmredzams secinājums, radies no iepriekš citētā fragmenta, ir šāds: visa grāmata ir ļoti spēcīgs simulācijas paraugs, jo izrādās, ka tās teksts ir filmas simulakrs. Tomēr simulakrs paradoksāli ir ietverts romāna teksta telpā. Aplūkojot šo problēmu no

postmodernisma paņēmienu formālā viedokļa, var secināt, ka stāstījumā tiek ieviests *tromp-l'oeil*, tas ir, “reprezentācijas pārvietošana atpakaļ mazāk nozīmīgajā plaknē”, tātad – ““Gravitācijas varavīksnes” veselā pasaule atklājas retrospektīvā kā filmas pasaule romānā” (McHale 1989, 116.lpp.). Bet mēs atrodamies ārpus romāna, kaut gan saskaņā ar T. Pinčona darba loģiku mēs esam romāna sastāvdaļa. Tādējādi lasītājs ir ieslēgts “virtuālajā telpā, kura nav tekstuāla un tāpat nav “reāla”” (Berressem 1993, 198.lpp.).

Tomēr tā nav pēdējā atklāsme, kuru T. Pinčons mums sagatavojis. Šī virtuālā telpa ir radīta, lai ar tās palīdzību mēs varētu būt klāt mūsu civilizācijas sagraušanas brīdī. Izrādās, ka pati civilizācija ir līdzīga nabaga Orfejam, kura liktenis tika atspoguļots Slotropa sairšanā. Kādu seju mēs redzam dažas sekundes pirms tam, kad kodolraķete sasniedz teātri?

Saskaņā ar Žaka Lakāna mācību bērns vecumā no sešiem līdz astoņpadsmit mēnešiem piedzīvo tā saucamo “spoguļposmu”: skatoties uz savu atspulgu un identificējot sevi ar to, bērns mācās atšķirt sevi no mātes ķermeņa un apkārtējās pasaules, un tādējādi iepriekšējais “fragmentārais ķermenis tēls” tiek pārvērsts “tā pilnības formā” (Lacan 1992, 125.lpp.). Citiem vārdiem, parādās bērna *ego*. Franču kinoteorētiķis Kristiāns Mecs (*Christian Metz*, 1931–1993) uzskata, ka kinoekrāns ir līdzīgs šim spogulim, izņemot vienu svarīgu aspektu – tas nevar atspoguļot skatītāja ķermeni (Metz 1983, 45.lpp.).

Varbūt katrs no mums šajā brīdī vienu mirkli redz savu paša seju tuvplānā, un uz “Gravitācijas varavīksnes” pēdējās lappuses noriet mūsu civilizācijas šausminošais spoguļposms? Mēs paši gatavojam savu apokalipsi ar stulbu neatlaidību. Notiek kaut kas neticams – skatītājiem radusies iespēja redzēt savas sejas ekrānā un izsvērt sava ieguldījuma pakāpi apokaliptiskā scenārija īstenošanā. Tā ir oriģinālā spoguļposma drūmā parodija: bērni izauguši, ienākuši simbolu vidē un reālajā pasaulē, bet viņiem nav izdevies to saglābt. Tagad – uz kodoliznīcināšanas sliekšņa – mēs skatāmies mūsu vēstures kinematogrāfiskajā spogulī un redzam tur sevi. Mēs mēģinām savākt sevi kopā, izbēgt no tagadējā fragmentārā atspulga, kas sairst iekšējās entropijas dēļ, mēs cenšamies iegūt jaunu viengabalainību. Bet otrpus mūsu sejām kodolraķetes gals jau sasniedz savu mērķi, un mēs saprotam, ka pēc sairšanas Orfejs vairs nebūs viens vesels.

Rezumējums

T. Pinčona debijas romāns “V.” pauž aukstā kara perioda bažas, aplūkojot vēstures epizodes, kas saistītas ar masveida iznīcināšanu vai paaugstinātu starptautisku saspīlējumu. Rakstnieka atainotajā pasaulē taustāmi pieaug entropija, nedzīvajai matērijai aizņemot jo

vairāk vietas un pakāpeniski aizstumjot cilvēku nomalē. Noslēpumainā V., kas apzināti pārvēršas mehāniskajā būtnē, ir nedzīvā iebrukuma galvenais iemiesojums, kā arī 20. gs. katastrofiskās vēstures simbols. Romāna Dienvidrietumāfrikas epizodē, kas vēsta par herero iznīcināšanu kā nacistu īstenotā genocīda ģenerālmēģinājumu, manāma karnevāla un apokalipses diskursa saplūšana, izveidojoties apokaliptiskajam karnevālam. Kaut gan par dažām apokaliptiskām nostājām romānā tiek ironizēts (piemēram, islāma eshatoloģija), “V.” daiļrunīgi brīdina par tehnoloģiju straujās attīstības briesmām un par dehumanizācijas procesa iespējamām apokaliptiskām sekām, ja šis process netiks apturēts.

Romāna “Gravitācijas varavīksne” galvenais simbols ir Raķete. Tas ir postmodernās apokalipses spilgts tēls, kurš tiek salīdzināts ar modernisma laikmeta utopisko simbolu Bāku no V. Vulfas romāna “Uz bāku”. Bāka iemieso modernisma estētikas pamatnostādnes, tā akcentē sintēzi, veselīgumu, harmoniju, problēmu atrisinājumu, oriģinālu māksliniecisku vīziju, radošu interpretēšanu. Raķete ir pretrunīgs un nestabils simbols, kas jau ir vairākkārt interpretēts un parodēts pašā romānā. Šis tēls noliedz radošu potenciālu un jebkuras interpretācijas noderīgumu. Kaut gan abi simboli ir saistāmi ar fallu un Edipa kompleksu, Raķete vienlaikus pieņem un noraida šo pieeju, ietverot sevī gan pasaules iznīcināšanas, gan transcendentālo ceļojumu iespējas.

Raķetes simbols apvieno simulācijas, apokaliptiskā karnevāla, entropijas un šizofrēniskās valodas elementus. Entropijas un simulācijas motīvi tajā tiek savērpti, pateicoties fantastiskās plastmasas veidam, kas ne tikai norāda uz zemes resursu izsīkšanas procesiem un draudošo dabiskā riņķojuma pārtraukšanu, bet arī liecina par pilnīgu dehumanizācijas triumfu, jo šī ķīmiskā viela simulē cilvēka organiskās īpašības, bet tajā ietīnīes cilvēks tiek degradēts līdz mehāniskas detaļas statusam. Pats romāna teksts ir pakļauts entropijai, sagrūstot kopā ar tā galveno varoni Slotropu. Turklāt romāna teksts, izrādās, ir paradoksāla hipertelpa, kas iekļauj tā lasītājus. Raķete un ar to saistītie karnevāla elementi, tādi kā herero būvētais dubultnieks un dubultnieka simulakrs, ir apokaliptiskā karnevāla izpausmes romānā. Hirosimas bombardēšana, kas vēstīta šizofrēniskajā valoda, tiek interpretēta kā postmodernā atklāsme par pasaules galu, kurā atombumba aizstāj Raķeti kā masveida iznīcināšanas ieroču kopīgo tēlu. Romāna beigumu var saprast kā mūsu civilizācijas spoguļposmu.

5. Postapokaliptiskā pasaule Gintera Grasa romānā “Žurka”

5.1. Grauzēja atklāsme: marginālā subjekta vēstījums par pasaules galu

Patiesību sakot, “Žurka” nav Gintera Grasa labākais darbs. Salīdzinot to ar viņa pārējiem romāniem, grūti atzīt “Žurku” par ļoti veiksmīgu papildinājumu vācu rakstnieka iepriekšējiem meistardarbiem: “Skārda bungas” (*Die Blechtrommel*, 1959), “Suņa gadi” (*Hundejahre*, 1963) un “Bute” (*Der Butt*, 1979). Visumā reakcija pret šo romānu bija diezgan nelabvēlīga (*Шевченко* 1989, 95.lpp.); daudzi kritiķi vēsi uzņēma G. Grasa apokaliptisko sajaukumu, kurā var atrast personāžus no iepriekš minētajiem romāniem. Bet, neraugoties uz daudzajiem trūkumiem, “Žurka” ir ārkārtīgi svarīgs darbs tā tematikas ziņā, un, analizējot apokaliptisko diskursu postmodernajā literatūrā, izvairīties no šī dīvainā grauzēja stāsta nav iespējams. Romānā “Žurka” G. Grass pieskaras tādām ar 20. gs. beigu apokaliptiskajām bailēm saistītām tēmām kā ekoloģiskās katastrofas un kodolkarš. Aprakstīdams piesārņotu apkārtējo vidi un turpmāko kodolholokaustu, vācu rakstnieks pauž nožēlu par to, kādu stāvokli mūsu civilizācija sasniegusi, transnacionālo korporāciju neierobežotās kundzības un divu lielvalstu elites politisko spēļu dēļ.

Savā Nobela lekcijā Ginters Grass ironiski piemin, ka viņam jau nācies saskarties ar Zviedrijas Akadēmiju, jo “Žurkas” galvenais personāžs bija apbalvots ar Nobela prēmiju par sasniegumiem medicīnā:

“Manā romānā “Žurka”, kas iznāca klajā gandrīz pirms četrpadsmit gadiem, atrodams panegiriks žurkai jeb, precīzāk runājot, laboratorijas žurkai. Šis panegiriks tiek lasīts jums līdzīgas auditorijas priekšā.

Žurkai ir piešķirta Nobela prēmija. Var teikt “beidzot”. Gadiem ilgi viņa ir bijusi sarakstā [...]” (Grass 2000, 11.lpp.).

Žurka ir ne tikai romāna galvenais personāžs, bet arī rakstnieka mīlule. Stāstījuma gaitā viņa saņem ārkārtīgi daudz uzmanības, pat maiguma. Tomēr savu balvu tā, bez šaubām, ir pelnījusi, jo, pateicoties nesaskaitāmiem ar žurku veiktiem eksperimentiem, tika īstenoti milzum daudzi medicīnas sasniegumi un daži šo sasniegumu autori ir saņēmuši par paveikto Nobela prēmiju. Žurkas ceļš uz atzīšanu ir bijis garš un ērkšķains. Grass beidzot dod daudzciekušajam grauzējam vārdu, lai viņa varētu mums par to visu pastāstīt, kā arī atklāt pēcapokalipses šausminošo nākotni. Bet sāksim no sākuma.

Sākumā galvenais stāstītājs, cilvēku ģints pārstāvis un Gintera Grasa *alter ego* zem Ziemassvētku eglītes atrod mazu žurku. Cik laba dāvana Ziemassvētkos! No šī brīža viņš sāk

sapņot pravietiskus sapņus, kuros parastā žurka pārvēršas par runājošo Žurku. Turklāt šī plāpīgā būtne apgalvo, ka esot redzējusi cilvēces bojāeju. Žurkai tiek piešķirts pareģes statuss, kas ļoti spilgti parāda postmodernisma attieksmi pret marginalizētiem jeb ekscentrikiem. Šo neoloģismu izgudrojusi kanādiešu kritiķe Linda Hatčena. Kā viņa pati raksta: “*No decentralizētas perspektīvas [...] ekscentriskais [ex-centric] (šķiru, rasu, dzimtu, seksuālās orientācijas vai etniskās piederības ziņā) iegūst jaunu nozīmi, ņemot vērā implicētu atzīšanu, ka mūsu kultūra nemaz nav viendabīgs monolīts*” (Hutcheon 1988a, 12.lpp.). Žurkas nozīme strauji pieaug vēstījuma gaitā, it kā kompensējot iepriekšējo diskrimināciju attiecībā uz šo grauzēju, kura balss tika izslēgta no cilvēku diskursa. Cilvēka nekrietnībām pret žurku ir gara un piesātināta vēsture. Saskaņā ar viņas liecībām viss sākās bibliskajos laikos, kad Noass nolēma neņemt žurku savā šķirstā par spīti Dieva gribai: “*Jau tajos laikos iesakņojušies aizspriedumi. Naidis no paša sākuma un vēlēšanās iznīdēt to, kas izraisa cilvēkiem sliktu dūšu. Cilvēka iedzimtais riebums attiecībā uz mūsu sugu neļāva Noasam izpildīt viņa bargā Dieva pavēles. Viņš mūs atraidīja, izsvītvoja no sava saraksta, kur bija atzīmētas visas ar dzīves elpu apveltītas radības*” (Grass 1989, 4.lpp.). Noasa šķirsta tēls un tam raksturīgās izslēgšanas un marginalizācijas tēmas ir diezgan populāras atoma laikmeta rakstnieku vidū. Šķirsta apokaliptiskais aspekts ir bijis pielāgots jauniem pavērsieniem. Atsaucoties uz šo biblisko tēlu, G. Grass dod ieguldījumu postmodernā šķirsta globālajā būvē, ar ko nodarbojušies tādi rakstnieki kā Džulians Barnss (*Julian Barnes*), Timotijs Findlijs (*Timothy Findley*, 1930–2002), Roberts Kūvers (*Robert Coover*), Kobo Abē (*Abe Kōbō*, 1924–1993). Piemēram, žurkas stāsts atgādina kokurbēja kāpura piedzīvojumu aprakstu Džuliana Barnsa romānā “*Pasaules vēsture 10 ½ nodaļās*” (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989). Šis kāpurs arī piedzīvojis marginālā subjekta likteni, kad viņam neatļāva ceļot kopā ar citiem dzīvniekiem Noasa šķirstā, bet viņam izdevās klusiņām ielavīties uz kuģa un kļūt par aculiecinieku notikumiem, kas neatbilst Noasa ceļojuma “oficiālajai” versijai. G. Grasa žurka, līdzīgi šim kāpuram, arī nodarbojas ar kanoniskā teksta pārrakstīšanu, radot alternatīvu vēsturi decentralizētā skatījumā. Atšķirībā no minētajiem kāpuriem žurkas netiek šķirstā, bet izglābjas no plūdiem, paslēpjoties apakšzemes alās un aizbāžot izejas ar savas sugas pārstāvjiem, kas ir pirmais pierādījums viņu pārdabiskajai spējai izdzīvot grūtos apstākļos. Kad šķirsts sasniedz Araratu, leģendārais kalns jau čum un mudž no žurkām. Vēlāk kļūst zināms, ka žurkas pārdzīvo masīvu kodolbombardēšanu, izmantojot to pašu metodi, kas saglabāja viņu dzīvības Plūdu laikā.

Kokurbēja kāpurs tieši apdraud šķirstu, jo barojas ar koksni, bet žurkas gadījums ir vēl sarežģītāks. G. Grass uzskata žurku par daudzu diskursu krustpunktu: šeit jāmin politiskais,

mitoloģiskais, zinātniskais, kā arī vēsturiskais diskurss. Žurka ir gan mēra izplatītāja, gan bēgle no grimstoša kuģa, gan laboratorijas dzīvnieks, gan nacistu propagandas metafora, ko attiecina uz ebrejiem, gan kodolkarā vienīgā dzīvā palikusī radība. Pārrakstot Bībeles stāstu par Plūdiem, Ginters Grass apvelta šķirstu ar 20. gs. mitoloģiskajiem motīviem. Postmodernais šķirsts ir paradoksāls simbols: domāts kā glābšanas kuģis, tas ir nolemts bojāejai kopā ar cilvēci – izglābjas tikai veiklā žurka, pateicoties iedzimtajam izdzīvošanas instinktam.

“Pirmajā Mozus grāmatā ne vārda par mums” (Grass 1989, 15.lpp.), sūdzas Žurka stāstītāja sapnī. Žurkai ir liegta tās likumīgā vietā ne tikai šķirstā, bet arī diskursā. Uzsvērdams varas nozīmīgumu diskursīvās praksēs, izcilais franču filozofs Mišels Fuko apgalvo, ka vienmēr pastāvējušas balsis, ko vardarbīgi izslēdz no diskursa, piemēram, ārprātīgo cilvēku balsis. Cilvēkam ar psihisko slimību nav tiesību izteikties sociālajās institūcijās, toties “no otras puses, bezprāša runai pierakstīja dīvainus, pārējiem nepiemītošus spēkus; spēku pateikt slepeno patiesību vai pareģot nākotni” (Foucault 1992, 222.lpp.). G. Grasa romāna galvenais personāžs ir zināmā mērā līdzīgs šim neprātim. Žurka simbolizē visu, kas apvaino cilvēka gaumi; viņai atņēma tiesības uz savu pašas diskursu, kaut gan viņai ir pārdabiskas spējas atklāt cilvēkiem nākotni. Ar laiku žurka iegūst agrāk nepieejamās privilēģijas un izmanto tās ar uzviju: savos apokaliptiskajos pareģojumos viņa no jauna apciemo vēsturi, apskatot to no marginālā subjekta viedokļa. Viņa it kā parodē Jāņa Teologa diskursu, kļūstot par Pēdējās Atklāsmes autori, un tas ir ļoti ironiski, ņemot vērā, ka, pēc viņas vārdiem, Mozus grāmata viņu pat nepiemin.

Žurkas atklāsmes ir tieši saistīta ar attēlojuma problēmu attiecībā uz kodolkaru. Pieņemot amerikāņu kritiķa Braiena Makheila hipotēzi, pēc kuras kodolholokausta attēlojums postmodernajā literatūrā tiek īstenots, pielietojot pārvietošanas stratēģiju (McHale 1992, 160.lpp.), var apgalvot, ka kodolkara atspoguļojums romānā “Žurka” ir fantastiskās pārvietošanās paraugs. Šis runājošais grauzējs, kurš neatlaidīgi apraksta trešā pasaules kara šausmas, ir patiešām fantastiska radība, stāstītāja pārkairinātās iztēles auglis. Bet šo vienkāršo paskaidrojumu destabilizē tekstu caurstrāvojoša nenoteiktība. Romāna beigās Žurka pasludina sensacionālas ziņas – izrādās, ka tā ir viņa, kas guļ un redz savā sapnī stāstītāju (kādu cilvēku, kurš kosmosa kapsulā griežas ap zemeslodi, novērodams, kas notiek uz tuksnešainās zemes virsmas), nevis otrādi. Tādējādi G. Grass apgāž attēlojuma dilemmu, kaut gan viņa inversija ir diezgan problemātiska, jo jautājums par to, kas šajā romānā sapņo un kas ir šī sapņa tēls, netiek atrisināts. Kodolkarš, kas saskaņā ar Ž. Deridā tēzi var būt tikai “apzīmētais referents” (Derrida 1984, 23.lpp.), kļūst par “realitātes” neatņemamu daļu, bet stāstītāja šķietami reālā

eksistence ar Ziemassvētku eglīti un ar mazo žurku zem tās ir iepriekš minētās fantastiskās pārvietošanās ilustrācija. Izrādās, ka cilvēku ģintis kļuvusi nenosauicama, tās eksistence tiek pielīdzināta nenotikušam notikumam, ko var atainot tikai kā žurkas zemapziņas tēlu.

Vēl viens apokaliptiskais referents, ebreju genocīds, tiek atainots ar teiku par Hemlinas Raibo Stabulnieku. Šajā leģendā tiek stāstīts par Stabulnieku, kurš izglāba pilsētu no žurku uzbrukumiem, noslīcinot tās ar savas daiļskanīgās stabules palīdzību. Pilsētas domniekiem atsakoties samaksāt viņam pienācīgo atalgojumu par žurku iznīcināšanu, Stabulnieks tādā pašā veidā aizvīlināja visus šīs pilsētas bērnus kāda kalna alā, kas aizslēdzās ciet, tiklīdz bērni iekļuva iekšā, apburti no žurku dīdītāja skaistās melodijas. Angļu dzejnieks Roberts Braunings (*Robert Browning*, 1812–1889) iemūžinājis šo veco leģendu poēmā “Hemlinas Raibais Stabulnieks” (*The Pied Piper of Hamelin*, 1849).

“Rats!

They fought the dogs and killed the cats,

And bit the babies in the cradles,

And ate the cheeses out of the vats,

And licked the soup from the cook’s own ladles”

(*Browning* 1956, 75.lpp.)

[*Žurkas!*

Tās kāvās ar suņiem un nogalināja kaķus.

Tās koda mazuļiem šūpuļos,

Apēda sierus kublos

Un nolaižīja zupu pavāra smeļamajos kausos]

Šajā poēmā žurkas tiek attēlotas kā visu iespējamo ļaunumu pirmsākums, kuri atgadās ar Hemlinas turīgajiem un klusajiem pilsētniekiem. Raibais Stabulnieks ierodas pilsētā kā Mesija, glābējs un atbrīvotājs. Viņam izdodas tikt vaļā no kaitīgajiem grauzējiem, ievilinot visu žurku populāciju upē. Izmantojot “Raibā Stabulnieka” motīvus Žurkas stāstījumā, G. Grass kardināli maina tā vispārpieņemto kontekstu, pārvērzdams šo leģendu šausminošajā apokaliptiskajā palimpsestā. Viņš mudina lasītāju vērīgi ieskatīties dzejoļa rindās, lai ieraudzītu slepeno vēsti, kas atspoguļo dziļo ienaidu pret Citu. Zem alegoriskā slāņa it kā slēpās Ādolfa Hitlera (*Adolf Hitler*, 1889–1945) stindzinošie spriedumi, ka ebreji ir parazitāri uz tautas ķermeņa, ka viņi vienmēr traucē nācijas attīstību (*Hitler* 1997, 200.lpp.). Žurkas stāstījumā nav tiešās atsaukšanās uz Ā. Hitlera “Manu cīņu” (*Mein Kampf*, 1925, 1926). Tur pat nav ne vārda par Ā. Hitleru un nacionālsociālismu. Taču šis fakts tikai pastiprina “Raibajā Stabulniekā” atrasto eshatoloģisko elementu, jo Ā. Hitlers tiek izdzīts uz minēto nenosaucamo

sfēru. Stabulnieks kļūst par politisku figūru, kas veikli manipulē ar ļaužu masu arhetipiem un aizspriedumiem, lai iznīcinātu ienīsto Citu un aizmānītu savu nāciju uz muklāju, kur visi ies bojā: *“Nesen paļāvīgā Vācijas tauta, kad vienmēr identisks Raibais Stabulnieks nemaz neiekliedzas: “Žurkas ir mūsu nelaimes avots” – tad viņam nekas nebūtu izdevies – bet apvainoja ebrejus valsts nelaimē – kamēr gandrīz katrs vācietis domāja, ka viņš zina, no kurienes nāk visas nelaimes, kurš tās atnesa un izplatīja un kuru tādēļ vajadzēja izdzīt ar stabules melodiju no pilsētas un iznīcināt kā žurkas”* (Grass 1989, 41.lpp.).

Hemlinas pilsētnieku naidis pret žurkām kļūst par nacistu Vācijas neapvaldītā antisemitisma simbolu. Šajā jaunajā kontekstā raibajā tērpā apģērbtā jaunatnācēja stabule pārvēršas par ļaunā eņģeļa tauri, kas vēsta par drīzu Pastardienu. Nedrīkst aizmirst, ka Hitlera grāmata dažās vietās sasniedz *“apokaliptiskās proporcijas”* (Burleigh 2001, 92.lpp.), tās autors pretendē uz transcendentālajām zināšanām par pasaules galu un par iespējamiem līdzekļiem, ar kuriem paglābt zemi no ļaunajiem spēkiem, kuru iemiesojums esot ebreji. Ārietis un Ebrejs tiek attēloti kā divi kosmiskie spēki, kas cīnās par civilizācijas likteni. Pirmais tiek pasludināts par gaismas nesēju, bet otrais – par viņa tumšo pretpolu, kurš mēģina īstenot universālo sabrukumu, iedragāt pasauli haosa bezdibenī.

Šai vācu teikas interpretācijai seko vēl viena, pavisam cita versija, un “Hemlinas Raibais Stabulnieks” kļūst par divu visbaismāko 20. gadsimta notikumu krustpunktu; tajā sakrīt divi motīvi: tautas nežēlīgā iznīcināšana Otrā pasaules kara laikā un cilvēces bojāeja kodolkarā. Cilvēka vēsturei beidzoties, žurku kopiena parādās avanscēnā. Tomēr žurkas ir tikai dzīvnieki un nav spējīgi pilnvērtīgi izmantot bez cilvēkiem palikušo zemi. Vecās civilizācijas kapam jātop par jaunās, labākās un taisnīgākās civilizācijas šūpoli. Zemes jaunajiem saimniekiem jābūt sugai, kas apvienotu neiznīcināmās žurkas un iznīcinātā cilvēka vislabākās īpašības. Cilvēka ģēnijs kopā ar žurkas atjautību un dzīvotspēju ir patiešām harmonisks savienojums! Šo savienojumu priekšnoteikumi atrodami leģendas par Raibo Stabulnieku alternatīvajā versijā, pēc kuras Hemlinas bērni bija mūsdienu panku priekšteči. Viņi dievināja žurkas un pakāpeniski izveidoja žurku pielūdzēju kultu, radot paniku pieaugušajos pilsētniekos. Bērnu vecāki un radinieki nolēma tikt vaļā no šīs sabojātās paaudzes un salīga Stabulnieku, kurš aizveda bērnus kopā ar iemīļotajiem dzīvniekiem lielā kalna alā, un tur viņi palika uz visu mūžu. Birģermeistara vienīgā meita Grēta arī bija piedalījies žurku kultā un pat piedzīvoja mīlas dēku ar žurku Hansu, tapa grūta un dzemdēja jaukus trīnīšus ar cilvēka ķermeni un žurkas galvu. Tādu mutantu piedzimšana ir pēdējais piliens, kas ietekmē pilsētas iedzīvotāju lēmumu izdzīt prom savus bērnus, jo *“vārds “nukleīnskābe” un “ģenētiskais kods” tolaik vēl nebija lietošanā”* (Grass 1989, 324.lpp.).

Pēccilvēces vēsture liecina, ka minētie trīnīši bija jaunās rases priekšgājēji. Šī jaunā rase izveidojās no Vatsonkrikiem, hibrīdiem ar cilvēka un žurkas gēniem. Viņi saņēma šo nosaukumu par godu amerikāņu zinātniekiem Džeimsam Vatsonam (*James Watson*) un Frensisam Krikam (*Francis Crick*, 1916–2004), kurus apbalvoja ar Nobela prēmiju par DNS molekulas struktūras atklāšanu. Vatsonkriks jeb žurkcilvēks ir pēccilvēces civilizācijas uzplaukuma vienīgā cerība, viņu parādīšanās tiek paredzēta žurkas zinātniskajiem sasniegumiem veltītajā Nobela lekcijā (*Grass* 1989, 42.lpp.). Vatsonkriku rašanās uz tukšās zemes ir tieši saistīta ar sarežģīto spēli ar utopijas diskursu, ko reprezentē piecas feministes, kas veido zinātniskās pētniecības kuģa “Jaunā Ilzebila” komandu.

Šis kuģis ir Noasa šķirsta parodiskais dublikāts. Tas apzīmē oriģinālā šķirsta selektivitātes un hierarhijas inversiju. Marginalizētajiem, tiem, kam atteica vietu centrā, tagad ir iespēja sasniegt kāroto mērķi. Kuģa ekipāžas oficiālie pienākumi ir Baltijas jūras ekoloģiskais monitoring, kā arī medūzu populācijas anomālā pieauguma pētīšana. Taču īstenībā kuģa kapteinis Damroka dodas uz nogrimušo salu Vinetu, kas kādreiz bija matriarhāta uzplaukuma centrs, bet diemžēl tika izpostīta vīriešu ekspansijas gaitā. No Gintera Grasa iepriekšējā romāna atceļojušais varonis – runājošā bute – brīdina sievietes no “Jaunās Ilzebilas” par nenovēršamu katastrofu, un zinātnieces cenšas sasniegt teiksmaino salu, lai nodibinātu tur jaunu, no vīriešu klātbūtnes brīvu civilizāciju. Šajā utopiskajā sieviešu karalistē nekad neatkārtosies fatālās kļūdas, kuru dēļ vīriešu civilizācija nolēma sevi iznīcībai. Vineta tiek reprezentēta kā Tomasa Mora Utopijas un Fransisa Bēkona Jaunās Atlantīdas marginālā pēcnācēja. Acīmredzot sieviešu paradīzes iestāšanās laiks ir klāt. Tomēr šī cerību pilnā ceļojuma iznākums it kā apstiprina Krišana Kumāra (*Krishan Kumar*) vārdus: “*Vispārīgi runājot, utopija zaudējusi savu spēku Rietumos*” (*Kumar* 1995, 217.lpp.). Atsevišķās grupas utopija vairs nav iespējama, neņemot vērā to, cik marginalizēti šīs grupas locekļi var būt. Sievietes to izprot, raugoties ūdens dziļumos un ar apjukumu apjēdzot, ka brīnišķīgo Vinetu jau apdzīvojuši riebīgie grauzēji: “*Žurkas skrien pa ielām. Šīs žurkas tagad dzīvo Vinetā, nodibinot šeit savu valsti. Nemierīgo žurku straumes plūst caur spraišļotiem vārtniem uz Rathaus tirgu, ieplūstot daudzās Vinetas baznīcās vai tūļājoties pie durvīm pēc dievkalpojumiem. [...] Nekādai republikai, nekādai sieviešu republikai šeit nav vietas*” (*Grass* 1989, 237.lpp.).

Šī atbaidošā pilsētas ainava ir pēdējais, ko redz “Jaunās Ilzebilas” ekipāžas locekles, jo visas iet bojā kodolsprādzienā. Zināmā mērā sieviešu bēdīgais liktenis dod mums ļoti svarīgu postmoderno mācību: tikko marginalizētie sasniedz kāroto centru, viņi uzreiz zaudē savu ekscentrisko statusu. Damrokas domās izlolotā Jaunā Republika krietni pārkāpa Žana Fransuā

Liotāra mazā stāstījuma robežas. Pēc franču filozofa domām, šie mazie stāstījumi (*petits récits, little narratives*) ir pietiekami efektīva alternatīva metastāstījumiem, kas pretendē uz visu parādību izskaidrošanu, nemaz nekritizējot tajos radītās pretrunas. Mazais stāstījums ir domāts konkrētā mērķa realizēšanai; tas nav radīts uz ilgu laiku un neizplatās pa visām dzīves sfērām (Sim 1999, 306.lpp.). Taču Damroka plānoja uzbūvēt jaunu valsti, kurā līdzšinējās marginalizētās grupas izveidotu jaunas hierarhijas un metastāstījumus. Žurkas visu to bija paredzējušas un izskaudušas pašā dīglī. Var secināt, ka cilvēce ir izsmēlusi uzticības kredītu un tā jānomaina ar pavisam jaunu sugu.

Zīmīgi arī tas, ka Ginters Grass ironiski restaurē “Jaunās Ilzebilas” ar dzīves glābšanu saistītu “klasiskā šķirsta” statusu. Īsajā uzturēšanās laikā kādā piejūras pilsētiņā zinātnieces kopā ar protestējošo pūli izsit ģenētiskās pētniecības institūta logus. No izpostītās laboratorijas, kur mēdza veikt ģenētiskos eksperimentus un kas, protams, ļoti neapmierināja dzīvnieku aizsargātājus, aizmūk daži Vatsonkriki un nenovēršami iekļūst “Jaunās Ilzebilas” kravas telpā. Pateicoties jauniegūtajam patvērumam, mutanti vēlāk izdzīvos kodolsprādzienā. Šīs transformācijas veicina pretrunīgā postmodernā tēla kristalizāciju, kurā karnevāliskais muļķu kuģis tiek apvienots ar apokaliptisko Noasa šķirstu. “Jaunā Ilzebila” ir apokaliptiskā karnevāla spilgta ilustrācija, jo šis kuģis ir neiedomājamā jucekļa un ākstīšanās tvertne uz globālās katastrofas sliekšņa. Vispirms sievietes kuģis tiek asociēts ar utopisko diskursu, bet izrādās, ka utopiskā karaliste ir ekipāžas muļķīgais sapnis, kas pielīdzina tās locekles muļķu kuģa ārpriekšējiem pasažieriem, par kuriem Mišels Fuko rakstīja: *“Bezprātīm nav kur bēgt no ieslodzījuma uz kuģa, kas viņu nes uz upi ar tūkstošiem roku, uz jūru ar tās tūkstošiem taku, ārējās nenoteiktības virzienā. [...] Viņa taisnība un dzimtene atrodas šajā neauglīgajā plašumā starp divām viņam nepiederošajām valstīm”* (Foucault 2001, 9.lpp.) “Jaunās Ilzebilas” pasažieres arī ceļo starp divām valstīm jeb, precīzāk, divām pasaulēm – starp bojāejai lemto vīriešu civilizācijas pasauli, kas viņas aizstūmusi perifērijā, un Vinetas utopisko pasauli, kas sola tapt par jaunās sievietes republikas šūpuli, par atgūto centru, tomēr ceļojums uz centru pārvēršas par eshatoloģisku piedzīvojumu, jo, sasniedzot savu mērķi, šīs sievietes zaudē nomadu taisnību, kas slēpās šajā “neauglīgajā plašumā”.

Svarīgi atzīmēt, ka minētais postmodernais muļķu kuģis vēl pirms tam, kad to apsvilina iznīcinošās liesmas, ir vīriešu tradicionālā skatījuma uz sievietes pamatnodarbībām karnevalizācijas paraugs. Šis šovinistiskais arhetips ir daiļrunīgi izteikts brāļu Grimmu slavenajā pasakā par pacietīgo zvejnieku un viņa nesātīgo sievu, kuru sauc Ilzebila. Saskaņā ar karnevāla inversijas loģiku jaunās Ilzebilas ir nekustīgās zvejnieka sievas pretpoli. Sievietes uz kuģa klāja apvieno ļoti atšķirīgas aktivitātes: adīšanu un okeāna zinātnisko

pētīšanu. Tādējādi viņu ceļojumu var uzskatīt par karnevāliskām svinībām, kuru gaitā tiek apsmieta kuģošanas kā tradicionālas vīriešu darbības uztvere. Sieviete vairs nesūta glāvu vīru pie butes lūgt kārtējo brīnumu, viņa pati iet uz krastu, kāpj uz kuģa un dodas ceļā, savu laimi meklējama. Šajā kontekstā adīšana iegūst acīmredzamo karnevālisko raksturu, sievietes izpilda joku rituālu, sagraujot vispārpieņemtās klišejas. Kuģa pamatfunkcijai nav lemts īstenoties, diemžēl tas nekļūst par šķirstu, kura pasažieri atgūst zaudēto sieviešu utopiju. Gluži pretēji – tas top par viņu nāves vietu. Šis muļķu kuģa un neveiksmi cietušā šķirsta hibrīds tomēr pilda glābšanas funkciju, jo žurkcilvēki, kas tajā slēpās, neiet bojā un veiksmīgi izkāpj ārā uz sava Ararata, kur viņus jau gaida parasto žurku pulks.

Šis dīvainais hibrīds, ko var nosaukt par “muļķu šķirstu”, ir nestabilā, daudznozīmīgā, kā arī ar eshatoloģiju piesātinātā postmodernā tēla tipisks piemērs. Līdzīgu simbolu rada Džulians Barnss romānā “Pasaules Vēsture...” un arī Tomass Pinčons romānā “Gravitācijas varavīksne”. Piemēram, T. Pinčona romānā figurē kuģis ar trāpīgu nosaukumu “Anubiss”. Romāna galvenais personāžs Tairons Slotrops, uzkāpjot uz kuģa klāja, saprot, ka atrodas modernā šķirstā: *“Tagad mēs esam visu tautu kuģis. Pie mums ir pat japānis”* (Pynchon 1995, 462.lpp.). Kā izrādās, šis Japānis ir neizbēgamās pasaules mēroga katastrofas vēstnesis; jāņem vērā, ka “Anubiss”, vienlaikus nāves un muļķu kuģis, ir arī pasaules mazā kopija. Leitnanta Morituri nostaļģiskā replika par savu dzimto pilsētu Hirosimu vēl pirms kodolbombardēšanas impregnē kuģa atmosfēru ar eshatoloģiskajiem motīviem.

Tagad mēģināsim noskaidrot, vai “Jaunajai Ilzebilai” galu galā izdevies kļūt par īstu pēccilvēces ēras šķirstu? Vatsonkriki, kuru eksistenci nodrošināja miljoniem laboratorijas žurku ar Nobela prēmiju atzīmētie upuri, beidzot pārņem iztukšoto zemi savā īpašumā. Vai divu vissvarīgāko gēnu kombinācija kļuvusi par uzdevuma uzbūvēt jaunu veiksmīgu civilizāciju īstenošanu? Vēlreiz atsauksimies uz Gintera Grasa Nobela lekciju, kurā viņš apgalvo, ka cilvēce esot iemācījusies lietot zinātniskos sasniegumus visiem mērķiem, izņemot vienu: *“Visam, ko izgudro cilvēka prāts, atrod brīnumainu izmantošanu. Tikai badu joprojām nav izdevies pārvarēt”* (Grass 2000, 18.lpp.). Jebkurš, kas būtu spējīgs likvidēt šo sodību, noteikti būtu Nobela prēmijas cienīgs. Šīs problēmas risinājumam jābūt jaunās civilizācijas stūrakmenim, jo cilvēki ar to nespēja tikt galā.

Pēc kodolkara ēdienu rezervju fonds ir nožēlojams. Žurkas izstrādājušas primitīvas lauksaimniecības pamatus, bet ar to viņas tik tikko var savilkt galus, nerunājot par jaunatnācēju barošanu. Žurkas un cilvēka hibrīdi atrod ilgi gaidīto risinājumu, tomēr viņu atklājums nav nekas cits kā bojāgājušās cilvēces paražu atjaunošana: *“Pareizi! viņa iekliedzās, tu uzminēji. Tajā vietā, kur mēs piestājam krastā, kur salauztais kuģis ir joprojām*

piesiets un kuru var apmeklēt brīvdienās, uz tā saucamās Noliktavas Salas mēs barojām ar atlasītiem graudiem atlasītās jaunās žurkas, kamēr tās ir pietiekami piebarotas un der kaušanai. Tā kā mums izdevās ēdamo žurku ar normu pārsniedzošu svaru ražošana, drīz mēs būsīm adekvāti nodrošināti ar cepešiem” (Grass 1989, 358.lpp.). Žurkas saistīja savu likteni ar Vatsonkrikiem, cerēdamas īstenot vēl vienu utopiju, bet izrādās, ka nepateicīgie mutanti ir abu sugu, kuru gēni padarīja viņu eksistenci iespējamu,niecīgas karikatūras. Groteskā veidā viņi atjauno Cita iznīcināšanas praksi, remdējot žurkas apetīti un apmierinot cilvēka ambīcijas. Parastās žurkas, kamēr viņu skaits pārsniedz Vatsonkriku skaitu, nogalina jaunās rases pārstāvjus vienu pēc otra – citas izvēles viņām nav.

Civilizēta civilizācija nav iespējama. Tādu drūmu secinājumu var izdarīt pēc žurkas atklāsmes lasīšanas. Zeme paliek tukša, tā ir mūžīga *tabula rasa*, ko apsargā atomkarā dzīvi palikušie grauzēji. Šķiet, ka vienīgā būtne, kura ir cienīga dzīvot uz zemes, ir *Rattus rattus* jeb vienkāršā žurka, kuru pat neņēma Noasa šķirstā.

5.2. Karnevāls uz ekoloģiskās katastrofas sliekšņa

Pasaules gals ekoloģisko katastrofu dēļ ir būtisks romāna “Žurka” motīvs, kaut gan tā apskatīšanai nav veltīts tik daudz uzmanības kā atomkaram – cilvēces iznīcināšanas visefektīvākajam veidam. Apkārtējās vides postījums, aktivizējoties tādiem “miermīlīgiem” procesiem kā gaisa un ūdens piesārņošana, atmežošana un ozona cauruma palielināšana, notiek pakāpeniski, bet, lai piespiestu sarkano pogu, izraisot neatgriežamu katastrofu, ir vajadzīga tikai sekunde. Romānā pastāv neatrisināma dilemma, jo kodolkarš šeit var izrādīties gan reāli notikusi traģēdija, pēc kuras palicis dzīvs tikai viens cilvēks, gan šī cilvēka pravietisks sapnis. Otrajā gadījumā cilvēcei vēl ir iespējas izglābties un novērst draudošo kodolkaru, bet, ja tas izdosies, vēl joprojām pastāvēs ārkārtīgi svarīgas ar ekoloģiju saistītas problēmas, un jo ātrāk cilvēki ķersies pie to risināšanas, jo reālākas būs iespējas atstāt daudzcietošo zemi viņu pēcnācējiem vismaz dzīvei piemērotā stāvoklī. Gintera Grasa romānā ekoloģijas glābšanas uzdevumu mēģina paveikt pasaku personāži.

Izcilais vācu sociologs Ulrihs Beks (*Ulrich Beck*) uzskata, ka mūsdienu pasaule ir milzīga laboratorija. Viņa metafora balstās uz satraucošu mūsu sabiedrībā pastāvošu praksi: jebkādu zinātnisko jauninājumu var pienācīgi pārbaudīt tikai tad, kad tas tiek ieviests ražošanā, kļūdamas par cilvēku dzīves neatņemamu daļu. Piemēram: “*Atomelektrostaciju darbības un drošības teorijas [...] var pārbaudīt tikai pēc to uzbūvēšanas*” (Beck 1997,

358.lpp.). Tādējādi sabiedrība nemanāmi pārvēršas par laboratoriju, kur veic eksperimentus ar ļaudīm, kas neko nenojauš. Ar jaunu tehnoloģiju saistītu ekoloģisko katastrofu var uzskatīt par nepatīkamu, bet nepieciešamu posmu zinātniskās pētniecības garajā un sarežģītajā ķēdē. Diemžēl tam jānotiek, lai novērstu smagākus kaitējumus nākotnē: *“Aktīvai zinātnei ir vajadzīga rīcība, ražotas realitātes, lai izlabotu tās kļūdas”* (turpat, 359.lpp.). Tomēr tehnoloģisko kļūdu vairošanās var pārvērst visu planētu par nelabojamu defektu uzkrājumu. Romānā *“Žurka”* attēlotā pasaule ir pussagruvusi laboratorija, kur ļoti īsā periodā ir notikuši pārāk daudzi eksperimenti.

Zināmā mērā *“Žurkā”* piepildās drausmīgās nojautas, par kurām tiek vēstīts T. Pinčona romānā *“Gravitācijas varavīksne”*. Šajā romānā T. Pinčons pieskaras daudzām aktuālām tēmām, neaizmirstot izteikt bažas sakarā ar vides pasliktināšanos un brīdināt par tās iespējamām konsekvencēm. Viņa bažas kļūst visai uzkrītošas, kad viņš raksta par noslēpumainu organizāciju, kuru visi sauc *“Viņi”* jeb *“Firma”*. Tās locekļu kolosālā vara un neierobežotā ietekme ir atkarīga no enerģijas, un, lai nostiprinātu savu statusu, *“Viņi”* ir gatavi patērēt zemes resursus, līdztekus piesārņojot apkārtējo vidi, kamēr daba ir iznīcināta un visa planēta kļūst dzīvei nederīga. Šī organizācija, protams, ir alegorija. Par *“Viņiem”* var uzskatīt jebkurus lielrūpniekus, fabrikantus, oligarhus un transnacionālo korporāciju vadītājus, kas, rīkodamies atbilstoši savām merkantilajām interesēm, nemaz nedomā par to, ka viņu darbība nodara kaitējumu dabai un parastiem cilvēkiem. Izrādās, ka *“Viņi”* jau sen kļuvuši par tehnoloģiju vergiem un veicina globālu dehumanizācijas procesu –tādējādi nedzīvais var pilnīgi aizvietot dzīvo. Entropija, kuru izraisījušas *“Viņu”* aktivitātes, pilnā sparā rit Gintera Grasa romānā. Vācu rakstnieks attēlo pasauli uz globāla mēroga katastrofas sliekšņa. Acīmredzama ir saikne starp diviem romāniem tieši ekoloģiskās tematikas ziņā, jo *“Gravitācijas varavīksnē”* tiek pareģots, ka cilvēka atbrīvošana no dabas varas, kuras atskaites punkts ir aromātiskās ķīmijas iedibināšana un tai sekojoša plastmasas izgudrošana, novedīs pie bezprecedentiem dabas postījumiem. *“Žurkā”* tiek pieminēti lielrūpnieki, kas aktīvi nodarbojas ar dabas postīšanu. Ir svarīgi atzīmēt, ka viņi pārstāv dažādas transnacionālas korporācijas, kuru izcelsmi un veidošanu iztīrījis T. Pinčons. Bet paralēles starp G. Grasa un T. Pinčona darbiem šeit nebeidzas. Abos romānos ir atrodami maza mēroga karnevāli, balstīti uz brāļu Grimmu pasaku motīviem. *“Gravitācijas varavīksnē”* karnevālu inscenē SS kapteinis Vaismans, pārvērdams savu mītni par pasakaino Piparkūku Namiņu, kurā viņš tur divus gūstekņus un piespiež viņus spēlēt Ansīša un Grietiņas lomu. Gintera Grasa karnevāls nav norobežots ar vienu pasaku, bet piesaista visus populārākos brāļu Grimmu personāžus. Vācu rakstnieks attēlo savu karnevālu ļoti pretrunīgā veidā, kā filmu, kura vēl nav uzņemta, bet tiek

ieskicēta tās iespējamā producenta Oskara Macerata (tas, starp citu, ir varonis G. Grasa pirmajā romānā “Skārda bungas”) un galvenā stāstītāja diskusijās. Šāda nenoteiktība notikumu reprezentācijā ir viena no postmodernās literatūras nepārprotamām pazīmēm. “Žurkā” figurējošie Ansītis un Grietiņa ir Vācijas kanclera bērni. Sadumpojušies pret tēva politiku attiecībā uz apkārtējo vidi, viņi pārgērbjas minēto brāļu Grimmu pasakas varoņu kostīmos un pievienojas pārējiem personāžiem ekoloģijas aizsardzības organizācijas štābā, par kuru kļuvis Piparkūku Namiņš.

Kāpēc abi rakstnieki pievēršas pasakām, aplūkojot ārkārtīgi nopietnas problēmas? Droši vien šeit jārunā par apokaliptisku, briesmu pilnu notikumu pārvietošanu pasaku vidē, lai padarītu šīs briesmas nekaitīgas un vieglāk vadāmas. Līdzīgu viedokli izteic kāds T. Pinčona personāžs, holandiešu spiedze Katje Borgessius, kura ir spiesta spēlēt Grietiņas lomu “Gravitācijas varavīksnē”. Katje uzskata, ka vienīgā iespēja izturēt iekarotajā valstī valdošo haosu un nepamatoto vardarbību, kā arī visaptverošu paranoju, ir radīt karalaika nenoteiktības racionālo versiju. Kapteinis Vaismans, Katje un Gotfrīds īsteno Ansīša un Grietiņas scenāriju, un šī dīvainā spēle ar sadomazohisma iezīmēm top par “rutīnu”, aizsargājot viņus no šausmām, kas plosās ārā (*Pynchon* 1995, 96.lpp.).

Tomēr, neņemot vērā to, cik intensīvi Katje un Gotfrīds cenšas atrast glābšanu brāļu Grimmu pasakas racionālajā sižetā, viņu spēle nav atdalāma no kara visbriesmīgākajām izpausmēm. Kaut gan spēles dalībnieki vienojušies, ka Krāsns simbolizē Vaismana apmešanās vietas iznīcināšanu pēc Lielbritānijas bumbvedēju uzbrukuma (tas pierādītu, ka Katje ir Holandiešu pagrīdes dalībniece), vārds “Krāsns” šajā epizodē parādās ar lielo sākumburtu un, cik noprotams, nozīmē vairāk nekā mazā namiņa iespējamo sadedzināšanu. Pasakainā Krāsns ietver sevī visas krāsni, kur nacisti dedzināja milzum daudz nevainīgu upuru. Ļaunais tehniskais ģēnijs Vaismans ir Trešā reiha perverso un slepkavīgo tehnoloģiju iemiesojums, viņš ļoti labi zina savas spēles īsto izcelsmi. Ir arī svarīgi piebilst, ka Krāsnij var piemist vēl viena nozīme, tāpēc ka “Gravitācijas varavīksne” ir viens no tiem tekstiem, kas tajā valdošo nenoteiktību dēļ it kā aicina lasītāju veidot vairākas interpretācijas. Krāsni var uztvert kā “Viņu” entropijas izraisošo darbību metaforu, kā “*Viņu vajadzību “krāsni”*” (*Leverenz* 1976, 232.lpp.). Gintera Grasa Ansītis un Grietiņa apdzīvo pasauli, kuru rūpniecības giganti daļēji sakausējuši savā Krāsnī, paātrinot ekoloģiskās pastardienas iestāšanos. Acīm redzams, ka G. Grass, līdzīgi T. Pinčonam, iztīrā ļoti nopietnas un sarežģītas tēmas minētajā pasakainajā vidē. Ekoloģisko katastrofu apspriešana pasakainās pasaules ietvaros ir mēģinājums iegrozīt ar vides draudošo faktoru saistītās bailes, padarīt tās savaldāmas, kā arī mēģināt atrast piemērotāko veidu ekoloģisko problēmu risināšanai.

Oskara Macerata filma ir veltīta specifiskai apkārtējās vides piesārņošanas izpausmei, tās nosaukums vācu valodā ir *Waldsterben*; latviešu valodā to var pārtulkot kā “mežu nāve” vai “mirstoši meži”. Vācijas valdība negrib risināt ar šo neatliekamu risinājumu prasošo problēmu, bet lielrūpnieki ir pat ieinteresēti, lai lietas nevirzās uz priekšu, jo viņu uzņēmējdarbības veiksmē ir apgriezti proporcionāla vides pasliktināšanās procesam. Mežu nāve ir daiļrunīga liecība lielrūpnieku noziedzībai pret dabu, un viņi mēģina jebkādiem līdzekļiem aplēpt savu noziegumu pēdas. Tādējādi no paša sākuma tiek aizskarta simulācijas tēma. Šeit ir piemērojams Franču filozofa Žana Bodrijāra apgalvojums: “*Simulēt nozīmē izlikties, ka ir tas, kā nav*” (Bodrijārs 2000, 9.lpp.). Ieinteresētā puse “izliekas”, ka Vācijā joprojām pastāv tīri un lekni meži līdzīgi greznajiem mežiem, kurus attēloja 19. gadsimta romantisma mākslinieki. Citiem vārdiem, varas pārstāvji cenšas noslēpt vesela meža trūkumu, izgatavojot tā simulakru un mēģinot pārliecināt iedzīvotājus, ka tas ir reāls: “*Mežsargi ar ķiverēm galvā, izmantojot cauruļveida sastatnes, galvenā mežziņa uzraudzībā uzstāda prospektus koku garumā. Uz tiem ir uzgleznoti veseli koki, laikam Morica fon Švinda stilā – zaraini ozoli, tumšas egles, gaiši dižskābarži saplūst ar pirmatnēju mežu [...] Aiz dekorācijas skaņu inženieris ieslēdz magnetofonu. Ir dzirdams bagāts putnu dziesmu kombinējums*” (Grass 1989, 35.lpp.) Šī diezgan primitīvā videofilmā atainotā simulācija simbolizē “īstu” globāla mēroga simulāciju, kuru klusībā realizē transnacionālās korporācijas. Cenšoties paslēpt reālos vides sabojāšanas apmērus, tās fabricē labvēlīgu hiperrēalo telpu ar pakļautiem masu informācijas līdzekļiem. Patiešām, šādi Macerata kunga vārdi drīzāk atspoguļo samierināšanos ar likteni nekā sarkasmu: “*Vienīgie pārliecinošie fakti ir sapņi no burvīgas kastes. Donalds Daks ir patiesība un Mikimauss ir viņa pravietis*” (turpat, 60.–61.lpp.).

Kancelera bērni atmasko mānīšanos, parādot sausus stumbrus un trauslus zarus aiz zaļās simulētās ainavas. Pēc šī dumpja Ansītis un Grietiņa bēg prom un atrod patvērumu Piparkūku Namiņā, kas ir būvēts no koka un noder gan par muzeju, gan par brāļu Grimmu pasaku personāžu sapulču vietu. Kopā ar šiem personāžiem jaunie dumpinieki piedalās neveiksmīgajā valsts apvērsumā, cenzdamies aizstāt nogāzto valdību ar labai draudzīgajiem vācu pasaku teicējiem. Ļoti neparastā “filma” romānā līdzinās feministes Damrokas un viņas sekotāju utopiskajam projektam. Damroka parādās vienā no dažiem “Žurkā” atrodamajiem stāstījuma slāņiem. Kopā ar savām draudzenēm viņa cenšas sasniegt nogrimušo salu Vinetu, lai tur iedibinātu sieviešu utopisko valsti, bet viņai neveicas, jo salu jau apdzīvojusi žurku populācija. Pasaku personāži arī iecerējuši cildenu un utopisku pasākumu. Tā mērķis ir ne tikai saglabāt mirstošos mežus, viņu dzīvesvietu, bet arī “zaļās” revolūcijas gaitā atrisināt globālas ekoloģiskās problēmas. Kopumā projektu ar pasaku personāžiem var raksturot kā

postmoderno karnevālu, kas ir sterils un dzīvot nespējīgs; galu galā tas ir lemts sabrukumam, par spīti tā dalībnieku vēlmei atdzīvināt dabu.

Kā jau minējām, runa ir par neparastu un ļoti pretrunīgu filmu. Izrādās, ka tas ir tikai projekts, kuru apspriež stāstītājs un Oskars Macerats. Tomēr šis projekts ir integrēts “Žurkas” tekstā kā pabeigta produkta atainojums. Lasītājs it kā “skatās” filmu, stāstītāja un viņa sarunas biedra komentāriem laiku pa laikam laužot ilūziju. Norādot uz neskaidrībām minētajā projektā, Sjūzena Andersena (*Susanne Andersen*) teikusi: “*Filma par pasaku personāžiem, kaut gan tā ir interesanta, kļūst aizvien vairāk neskaidra, kad Oskars un autors stāstītājs strīdas par to, kādā veidā radīt filmu*” (Andersen 1991, 108.lpp.). Ilustrēsim šo paradoksu ar citātu: “*Kanclera meitai atvelkot loga aizkarus, garām ejot mēs redzam no koka izgrieztu ceļazīmi, uz kuras starp diviem elfiem lasām reljefus gotiskos burtus “vācu pasaku ceļš.” Šeit, gadījumā ja mirstošais mežs kļūs par filmu ar Macerata kunga producentu kompānijas palīdzību, autokolonnai jāsamazina ātrums.*” (Grass 1989, 35.lpp., [kursīvs mans – A.V.]

Ir brīži, kad personāži kļūst neatkarīgi no filmas radītājiem un rīkojas kā reālas būtnes, pārkāpjot romāna ontoloģiskās robežlīnijas. Patiešām, kā var gadīties, ka tekstā pieminētās neuzņemtās filmas personāži nepakļāvās sava radītāja gribai: “*Es mēģināju nosūtīt viņus atpakaļ uz mirušo mežu, lai turpinātu savu scenāriju [...], bet viņi nemaz neinteresējas par tā galveno domu*” (turpat, 58.lpp.)? Ontoloģiskā nestabilitāte tiek saasināta sakarā ar to, ka brāļi Grimmi, būdami vēsturiskas personas, sazinās ar viņu pašu pasaku personāžiem. Filma ir strukturēta pēc ķīniešu kastītes principa, kas palielina šī karnevāla sarežģītību. Ļaunās Pamātes spogulis ir bijis modernizēts tik tālu, ka kļuvis par pasakainu televizoru ar tāldarbības kontroli un rāda melnbaltas filmas, kur personāži uzvedas stingri saskaņā ar brāļu Grimmu iedibinātajiem kanoniem. Tomēr jāatzīmē, ka telefilmās neuzņemtās videofilmas ietvaros tikai uzsver vēstījuma augstākā slāņa karnevalizācijas mērogu.

No koka būvētā Piparkūku Namiņa iemītnieki nevar nevainīgi atgriezties viņu kanonizētās reprezentācijas romantiskajā pagātnē. Viņi it kā samierinājušies ar postmodernās intertekstualitātes specifisko raksturu, par kuru raksta Linda Hatčena, apgalvojot, ka intertekstualitāte postmodernisma kontekstā ir “*tekstuālas pagātnes parodiskā pārveidošana*” (Hutcheon 1988a, 124.lpp.). Labi pazīstamas epizodes tagad vai nu tapušas par cirka numuriem, vai uz freidismu tēmētiem ironiskiem komentāriem. Piemēram, Pundurītis (*Rumpelstilzchen*) norauj kājas protēzi, lai iespaidotu ministru, un Princis pastāvīgi skūpstā Ērkšķrozīti, kura ar līdzīgu neatlaidību aizmieg un atostas. Stāstītais apvelta šo dīvaino praksi ar trāpīgu terminu “*skūpstīšanās nepārvaramā tieksme*” (Grass 1989, 130.lpp.). Tad vēl – Sarkangalvīte reizi pa reizei atvelk rāvējslēdzēju Vilka vēderā un ierāpo iekšā; bet

Mazās Meitenes nocirstās rokas var aplaudēt, kā arī veikt sīkus mājas darbus. Tādas pasaku personāžu maģiskās īpašības var uzskatīt par karnevāla groteskā ķermeņa izpausmju paraugiem, jo groteskā ķermeņa nepabeigtība izpaužas tā *“sadalīšanā gabalos vai “sprādzienā”* (McHale 1989, 172.lpp.). Pundurīša ķermenis ar atkabināmo kāju, Mazās Meitenes nocirstās rokas, kā arī Vilka ar rāvējslēdzēju aprīkotais vēders reprezentē simboliskā groteskā ķermeņa veidošanos. Tā mērķis ir aprīt veco, sabojāto pasauli un radīt jaunu ar atjaunotu ekoloģisko līdzsvaru.

Pasaku personāžu makjavellickais plāns tiek īstenots visai veiksmīgi. Viņiem izdodas aizvilināt visu ministru kabinetu uz mežu un tur aizmidzināt, Ērkšķrozītei pašreizējā saduroties ar vārpstiņu, kas atgūta no muzeja. Tomēr jaunais kanclers Jākobs Grimms un viņa vietnieks Vilhelms nav spējīgi mainīt notikumu gaitu, viņu mēģinājumi pierunāt ārkārtējo apstākļu valdības locekļus uzsākt apkārtējās vides glābšanas programmas īstenošanu beidzas nesekmīgi. Reālā vara joprojām pieder lielrūpniekiem. Peļņa, kas iegūta no dabas resursu ekspluatācijas, ir pārāk liela un neļauj vēlā kapitālisma laikmeta uzņēmējam pārtraukt savu ienesīgo darbību, pat ja viņu pārņem sirdsapziņas pārmetumi par ekoloģijai nodarīto ļaunumu. Lielrūpnieku attieksme kļūst pavisam skaidra, kad viņi pavēl arestēt brāļus Grimmus, tādējādi apspiežot jauno revolūciju :

“Viens no tiem iekliek: “Bet mūsu viedoklis ir izšķirošs!”

Cits: “Neviens mūs neaizturēs!”

Visi auro: “Nost ar pasakām!” (Grass 1989, 298.lpp.)

Pēc tam burvīgajā mežā norisinās soda ekspedīcija. Tās gaitā visi pasaku personāži tiek iznīcināti ar groteskām nojaukšanas mašīnām. Šo masveida noslepkavošanu var interpretēt kā karnevāliskā ķermeņa apokaliptisku sašķelšanu, pēc kuras nekas jauns nav radīts. Īstenībā pasaku personāžu iniciatīva bija nolemta neveiksmei no paša sākuma, stāstījuma augstākajā līmenī, jo filmas autori paši saprot, ka viņu mākslas darbs *“nevar paglābt mežus”* (turpat, 64.lpp.). Buldozeri iznīcina Piparkūku Namiņu un tā iemītniekus reizi par visām reizēm. Pasaku mākslīgā vide saskaņā ar entropijas likumu deģenerējas līdz asiņaina haosa stāvoklim: *“Visi ir sašķaidīti, vai [...] aizdedzināti ar šķeltām mēlēm, izsūkāti, sasisti druskās, pārvērsti pelnos vai, kā vācieši mēdz teikt, likvidēti – “pūķi” izspļauj aizmugurē to, ko sagrābuši priekšā”*(turpat, 320.lpp.). Šeit mēs vērojam neko citu kā pasaku personāžu genocīdu. Kaut arī šī epizode ir komiska (piemēram, ekspedīcijas upuri pretodamies apmētā uzbrucējus ar Molotova kokteiļiem, kas izgatavoti no raganas urīna), tajā ir saskatāma norāde uz to, kādā veidā nacistu Vācijas varas nesēji pieveica tos, kuru rīcība apdraudēja Trešā reiha stabilitāti.

Gintera Grasa dzēlīgajā parabolā pasakainais mežs ir vienīgā ekoloģiski tīrā vieta valsts piesārņotajā teritorijā, un ekscentriskie pasaku personāži ir apkārtējās vides pēdējie aizsargi. Mīnētā komiskā slaktiņa apokaliptiskais mērogs norāda uz globālas ekoloģiskās katastrofas neizbēgamību vēstījuma augstākajā līmenī.

Rezumējums

G. Grasa postapokaliptiskā pasaule tiek reprezentēta žurkas (marginālā un ekscentriskā subjekta) vēstījuma ietvaros. Grauzējs–stāstītājs vēsta par kodolkara izraisīto pasaules galu, parodējot “cilvēcisko” atklāsmes diskursu. Noasa šķirsts tiek aktualizēts kā sociālās un politiskās atstumtības un marginalizācijas simbols. Apokalipses un karnevāla iezīmes, ko rakstnieks piešķir kuģim “Jaunā Ilzebila”, transformē to sinkrētiskā tēlā, kuru var nosaukt par “Muļķu šķirstu”. Kodoliznīcināšana romānā tiek pārvietota pasakainajā dimensijā, un žurkas kā vēstītāja statusa nenoteiktība padara katastrofu par ambivalentu parādību, kas var būt gan reāls notikums, gan šausmīga pasaka, kas radusies ekscentriskajā diskursā. Teikas par Hemlinas raibo stabulnieku ironisko pārrakstīšanu var interpretēt kā simbolisku holokausta atainojumu, kur alegorija aizvieto tiešas norādes uz nenosaukamo genocīdu. Ģenētiski perfekta rase kā utopiskā cilvēces aizvietoējuma iespējamība tiek noraidīta alegoriskajā vēstījumā par žurkcilvēkiem jeb Vatsonkrikiem.

Ekoloģisko katastrofu nojausma romānā turpina T. Pinčona aizskarto tēzi par oligarhijas un lielrūpniecības pārstāvju tiešo saistību ar apkārtējās vides pasliktināšanos. Viņu aktivitāšu entropijas palielināšana arī atspoguļojas ekoloģiskā līdzsvara traucējumā. Ar ekoloģiskiem draudiem saistītas problēmas tiek aplūkotas ar brāļu Grimmu pasaku karnevalizāciju. Pasaku karnevāls tiek atainots kā daudzlīmeņu filma ar nestabilu ontoloģisku statusu. Politiski angažēto lielrūpnieku simulācijas stratēģijas, kas slēpj nodarīto kaitējumu, tiek atspoguļotas zemākajā naratīva līmenī kā rupjā teatralizētā simulakra izveidošana. Ar groteskiem ķermeņiem apveltītie pasaku personāži nav spējīgi atgriezties romantiskajā pagātnē, kā arī mainīt apkārtējai videi naidīgo valdību. Viņu iznīcināšana liecina par globālās ekoloģiskās katastrofas neizbēgamību augstākajā naratīva līmenī, kas piedāvā tikai vienu alternatīvu šim scenārijam – cilvēces pilnīgu iznīcināšanu kodolkarā.

6. Vladimira Sorokina “mākslīgās pasaules” gals

6.1. Sociālistiskā reālisma “siltuma nāve”

Salīdzinājumā ar Rietumu postmodernismu jaunais krievu postmodernisms atradās sevišķā un neparastā situācijā. Tajā laikā, kad amerikāņu vai britu, vai vācu rakstnieki eksperimentēja ar literārajām formām, mēģinot radīt jaunu estētiku, vairākums padomju rakstnieku “ražoja” pompozus, optimistiskus literāros produktus par rūpnīcu strādniekiem, kolhozniekiem un komunistiskās partijas darbiniekiem, kas ar kopējiem spēkiem tuvināja komunisma iestāšanās brīdi. Lai publicētu savu darbu, bija jāraksta šādā veidā. Rietumu postmodernā literatūra radusies kā dabīga reakcija pret modernisma hierarhisko kultūru, kas bija “organiski” izveidojusies 20. gadsimta sākumā (Луновецкиū 1995, 196.lpp.), bet krievu postmodernisms attīstījās kultūras pagrīdē visaptverošā sociālistiskā reālisma ietvaros, jo šī “metode” tika uztipta visiem kā vienīgais pareizais mākslas stils. Krievu modernisma attīstība tika vardarbīgi pārtraukta 20. gs. 30. gados, lai uz politiski – ekonomiskās bāzes varētu bez kavēkļiem veidot kultūras virsbūvi. Jaunās sociālistiskās mākslas diskursu atbalstīja totalitārā valsts, tās vara bija spēcīgāka nekā Rietumu modernisma ietekme. 70. gadu beigās, kad Vladimirs Sorokins sāka rakstīt savus skandalozos tekstus, Padomju Savienības literatūras milzīgajai mašīnai izdevās radīt veselu triumfējošās padomju utopijas pasauli. Tomēr šī pasaule jau bija lemta bojāejai tekstos, ko uzrakstījis viens no 20. gs. visšķekļošākajiem rakstniekiem.

Kas īsti ir “sociālistiskais reālisms”? Piedāvājam divas definīcijas: vienu no iekšpuses (kādā veidā to definējusi padomju literatūrzinātne) un otru – no ārpusē. Pirmā definīcija:

“Sociālistiskais reālisms ir jauna daiļrades metode. Tā radusies un attīstījusies uz proletāriskās revolucionārās kustības pamata un atspoguļojusi sociālisma izcīņas gaitu. Mūsdienu padomju literatūrā sociālistiskais reālisms attēlo sociālistiskās sabiedrības tālāko attīstību tās gaitā uz komunismu. [...]

Sociālistiskā reālisma metode radās tad, kad par literārā tēlojuma galveno priekšmetu kļuva proletariāts kā spēks, ko vēstures attīstība izvirzījusi par buržuāziski ekspluatatorisko attiecību sagrāvēju, lai nodibinātu to vietā harmoniskas brīvu cilvēku attiecības” (Valeinis 1982, 186.lpp.).

Otrā definīcija: *“Oficiālās Padomju literatūras un kultūras dominējošais stils, sākot no 1934. g., raksturojams ar heroiska darba attēlošanu un valdošās Komunistiskās Partijas slavināšanu. 1934. g. tas tika noteikts Rakstnieku savienības statūtos kā padomju literatūras*

pamatmetode, kas prasa no rakstniekiem un māksliniekiem reālitāšu patieso attēlojumu to revolucionārā attīstībā, kā arī saistību ar cilvēka ideoloģisko pārveidošanu sociālisma garā” (Macey 2001, 157.lpp.).

Otrā definīcija norāda uz pretrunām, kas raksturīgas oficiālajam stilam, kuru “stādīja priekšā” PSKP CK sekretārs Andrejs Ždanovs (*Андрей Жданов*, 1896–1948) pirmajā Padomju rakstnieku Kongresā. Sociālistiskais reālisms pretendē uz objektīvas realitātes attēlošanu, neatlaidīgi apgalvojot, ka vienīgā realitāte, kuru vērts attēlot, ir revolucionārās attīstības realitāte. Bet kāds ir šī progresa mērķis? Atbilde ir pati par sevi saprotama: padomju literatūrai pilnīgi jānododas kustībai uz laimīgo komunistisko nākotni. Šādu totālu teleoloģiju kritiski aplūkoja slavenais krievu kritiķis Ābrams Terca (*Абрам Терц*, 1925–1977)¹⁹. Pēc A. Terca domām, pats termins “sociālistiskais reālisms” ir neadekvāts, jo minētais mērķis, kuru cenšas sasniegt padomju rakstnieks, izkropļo viņa darbā atainoto reālītāti līdz nepazīšanai. Oficiālajā stilā nevar būt nekā “reālistiska”, jo teleoloģija prasa, lai mākslas darbā attēlotie notikumi tiek idealizēti saskaņā ar marksisma loģikas piedāvāto paraugu. Komunisma ideālā realitāte tiek atainota kā Padomju sabiedrībā pastāvošā reālītāte. (*Терц* 1999, 156.lpp.). Tādējādi daudzi literatūras darbinieki ražo milzīgu daudzumu tekstu, kuros cilvēki veltījuši savu dzīvi sociālistiskajam darbam un valdošās ideoloģijas dogmām; kuros vairums personāžu ir pozitīvi, un tie nedaudz, kas tādi nav, tiek veiksmīgi pāraudzināti vai “taisnīgi” sodīti; kuros cilvēkiem ir eņģeļu īpašības: viņi nenodarbojas ar seksu, nelamājas, neapmierina savas dabiskās vajadzības. Tajā laikā redaktori pat saskaitīja negatīvos personāžus iesniegtajā manuskriptā un, ja ļaundaru skaits bija pārāk liels, darbu nepublicēja. Cenzūra nebija atdalāma no literārā procesa, kas “*ietvēra gan tekstus, gan to producēšanas mehānismu: autoru un bezgala daudzus “līdzautorus” – literatūras komandēšanas, vadīšanas, apbalvošanas, iebiedēšanas un sodīšanas kompleksu [...]*” (*Berelis* 1994, 151.lpp.). Pastāvēja nesatricināmi noteikumi, ko nedrīkstēja pārkāpt. Citiem vārdiem, sociālistiskā reālisma diskurss bija noslēgtās sistēmas tipiskais paraugs. Bet, kā zināms no fizikas, jebkura noslēgta sistēma ir nolemta bojāejai pakāpeniskas entropijas palielināšanās dēļ. Pat Visums neizvairīsies no šī likteņa, galu galā to piemeklēs tā saucamā “siltuma nāve” – maksimālās entropijas stāvoklis, kad visai matērijai būs vienlīdzīga temperatūra un darba veikšanai nepieciešamā enerģija vairs nebūs pieejama. Vladimirs Sorokins savos agrīnajos darbos spīdoši ataino sociālistiskā reālisma “pūšanu”, mākslīgi paātrinot entropijas procesu šķietami harmoniskā sociālistiskā universā. Figurāli var teikt, ka viņš īsteno šīs mikropasaules “siltuma nāvi”.

¹⁹ Īstais vārds – Andrejs Siņavskis (*Андрей Синявский*).

V. Sorokina tekstu analīze izraisa dažas problēmas, īpaši satura ziņā. Viszīmīgākais V. Sorokina agrīnajā daiļrade ir nevis viņa romānu un stāstu satura detaļas, bet apokaliptiskais paņēmiens, kas uzreiz piesaista lasītāja uzmanību. Rakstnieka iemīļotā stratēģija, kuru laika gaitā viņš pārvērtis klišejā, sastāv no diviem soļiem. Pirmais solis ir sociālistiskā reālistiskā diskursa nevainojamā imitācija. Krievu rakstnieka darbi grūti analizējami tieši tāpēc, ka lielākā daļa viņa tekstu ir nekas cits kā smalki izstrādāta pastičo. Sākot lasīt tādus stāstus kā “Sergejs Andrejevičs” (*Сергей Андреевич*) vai “Sacensība” (*Соревнование*) rodas iespaids, ka teksti uzrakstīti pilnīgi saskaņā ar oficiālajiem kanoniem. Gan valoda, gan sižets perfekti atbilst attiecīgajiem standartiem. Jāuzsver, ka viņa agrajos tekstos nemaz nav pamanāma postmodernā parodija, kuru Linda Hatčena definē kā “atkārtojumu ar kritisku distanci” (*Hutcheon* 1988a, 26.lpp.). Šeit jārunā tieši par pastičo, citu postmodernisma naratīvam raksturīgo tehniku, par kuru daudz rakstījis amerikāņu kultūras pētnieks Frederiks Džeimisons. Viņa definīcija ir šāda: “*Pastičo līdzīgi parodijai, ir īpašas maskas imitācija, tā ir mirusi valoda, arī neitrāla nodarbošanās ar šāda veida mīmikriju, bez parodijai raksturīgajiem slēptajiem motīviem; tās satīriskie impulsi ir amputēti, tai atņemti smieklī un jebkura pārlicība, ka blakus aizlienētajai nenormālai valodai vēl varētu pastāvēt arī veselīga valodnieciska norma*” (citēts pēc *Īgltons* 1995, 266.lpp.).

V. Sorokina pastičo ir “atkārtojumi” bez atšķirības vai “kritiskas distances”, pretējā gadījumā tie neatstātu satriecinošu efektu uz tiem, kas lasa viņa tekstus pirmo reizi. Šajā posmā, kuru apzīmēsim kā “pirmo soli”, galvenais ir mākslīgas pasaules ģenerēšana, kas tiek veidota saskaņā ar padomju rakstnieku pirmajā kongresā pasludinātajiem noteikumiem. Šai pasaulei jābūt tādā mērā pazīstamai dažām lasītāju paaudzēm, lai izraisītu garlaicības sajūtu. Lai pierādītu, ka V. Sorokina teksti ir nevis parodijas, bet tieši pastičo, ir vērts aplūkot divus fragmentus:

“ – *Завод знает не только Бочкарев, но и другие! – Он встал. – В министерстве знают и понимают больше, чем вы думаете, товарищ Бахирев. Мы знаем, что вы провалили технологию, вовлекли завод в катастрофу и теперь хотите свалить все на конструкцию и уйти от ответственности.*

Бахирев тоже встал.

– *Я не уйду от ответственности. Считите меня виновным за прошлое, судите и наказывайте. Я приехал говорить о будущем. О новой конструкции. Она технологичнее, дешевле, прочнее той, которая имеется.”*

[– *Ne tikai Bočkarevs, bet arī citi pazīst rūpnīcu! – Viņš piecēlās. Ministrijā zina un saprot vairāk, nekā jūs domājat, biedri Bahirev. Mēs zinām, ka jūs esat izgāzis tehnoloģiju un novedis rūpnīcu līdz katastrofai, un tagad gribat visu vainu uzvelt uz konstrukciju un izbēgt*

no atbildības.

Bahirevs arī piecēlās.

– *Es nebēgu no atbildības. Uzskatiet mani par vainīgu, tiesājiet un sodiet. Esmu atbraucis, lai runātu par nākotni. Par jaunu konstrukciju. Tehnoloģijas ziņā tā ir labāka nekā esošā. Tā ir lētāka un stiprāka.]*

“– Ну и правильно, – спокойно проговорила Звягинцева, постукивая карандашом по столу, – механосборочный никогда план не выполняет, всегда завод подводит. Кузнечный с литейным поднажмут, а сборщики все на тормозах спустят: то станки у них ломаются, то текучесть кадров... Поэтому и завод-то не балуют – ни квартир, ни заказов, ни путевок.”

[– *Pareizi, – mierīgi teica Zvjaginцева, klauvējot ar zīmuli pa galdu, – mehāniskais un montāžas cehs nekad neizpilda plānu, vienmēr apkauno rūpnīcu. Kalšanas cehs un metāllietuve cenšas strādāt ātrāk, bet montētāji visu darbu kavē: gan darbmašīnas viņiem salūst, gan kadru mainība... Tieši tādēļ mūsu rūpnīcu nelutina – nedod ne dzīvokļus, ne ceļazīmes, neko nepasūta.]*

Kāda ir starpība starp šiem diviem fragmentiem stila ziņā? Tas acīmredzot ir retorisks jautājums. Abi fragmenti it kā ņemti no diviem rūpnīcas romāniem (*заводской роман*), kas bija viens no populārākajiem sociālistiskā reālisma žanriem. Pirmais fragments ņemts no Gaļinas Nikolajevas (*Галина Николаева*, 1911–1963) rūpnīcas romāna “Cīņa ceļā” (*Битва в пути*, 1957), kurā jaunais progresīvais inženieris ar paša izdomātu tehnoloģiju uzlabo traktoru ražošanas kvalitāti (*Николева* 1987, 550.lpp.). Otrs fragments pieder Vladimira Sorokina postmodernajam apokaliptiskajam stāstam “Rūpnīcas komitejas sēde” (*Заседание завкома*), kur “augstais” stils ir tikai imitācija (*Сорокин* 1998b, 431.). Pastīcho ir ļoti derīgs instruments trafaretās padomju prozas telpas konstruēšanai. To, ka tā nav parodija, apstiprina arī labi pazīstamie krievu kritiķi Pjotrs Vaiļs (*Петр Вайль*) un Aleksandrs Geniss (*Александр Генис*): “Viņš nevis parodē, bet smalki stilizē padomju literatūras klišejas, atsedzot tās mākslīgo izcelsmi” (*Вайль, Генис* 1994b, 191.lpp.).

Kad pasaule ir radīta un lasītājs ir pilnīgi pārliecināts, ka tekstā attēlotie notikumi ir sociālistiskās realitātes neatņemama daļa, V. Sorokins sper otro soli – iznīcina tik rūpīgi sakonstruēto mākslīgo pasauli. Ir divi veidi, ar kuriem viņš īsteno šo procedūru. Pirmo var raksturot kā “*nemotivētu pāreju no šķietami mierīgas situācijas pie vardarbības un pirmatnēja haosa*” (*Mozur* 2002, 226.lpp.). Parasti vēstījums tiek sagrauts ar negaidītu ainu invāziju. Pēkšņi tekstā parādās šokējošas prakses – seksuālas perversijas, kanibālisms, kropļošana, koprofāģija u. tml. Personāži piepeši atsakās no pieņemtajām lomām un sāk uzvesties visai dīvainā veidā, ne tikai runājot pretī iepriekšējai sižeta attīstībai, bet arī nodarot

tai nelabojamu kaitējumu, jo tiek sagrauta vesela pasaule. Otrais veids ir saistīts ar stāstījuma valodu, kura negaidīti pārvēršas par šizofrēnisko buldurēšanu. Šeit mēs sastopam postmodernisma atklāsmi, kas notiek ar šizofrēnisko valodu.²⁰ Zīmīgi ir arī tas, ka abi veidi var būt kombinēti vienā tekstā.

Tagad aplūkosim “mākslīgās pasaules” iznīcināšanas pirmo veidu, izmantojot piemērus no V. Sorokina stāstu krājuma “Pirmā sestdienas talka” (*Первый субботник*, 1998).

“Rūpnīcas komitejas sēde” no sākuma izskatās kā diezgan banāls rūpniecības stāsts: nelabojams dzērājs un kavētājs nevērības dēļ sabojājis frēzmašīnu, tādēļ huligānam un sliņķim jāstājas biedru tiesas priekšā. Komitejas locekļi atmasko viņa slikto uzvedību un nežēlīgi šausta viņa trūkumus. Komiteju morāli atbalsta apkopēja, kā arī negaidīts viesis – milicijas virsnieks ar vijoles futlāri. Kad biedriskā kritizēšana sasniedz apogeju, milicis iznāk ārā no zāles, bet pēc kāda brīža atgriežas, mežonīgi aurodams mīklainu vārdu “*Prorubono*” (*Сорокин* 1998b, 440.lpp.). Komitejas locekļi un apsūdzētājs pārņem miliča trako skandēšanu un sagrabj apkopēju, kura pat nepretojas. Pēc tam rūpnīcas darbinieki izģērbj savu nevainīgo upuri un nogalina viņu šaušalīgā veidā, kas atgādina kādu ezoterisku rituālu (*Костырко* 1992, 255.lpp.) – ar metāliskām caurulēm viņi pārdur apkopējas ķermeni un aizbāž caurumus ar dzīviem tārpiem (caurules un tārpus viņi ņem no miliča vijoles futlāra), visu laiku izkļiedzot nesakarīgas frāzes:

– *Сливо! Сливо!* – закричала Симакова.

Быстро стекая по красному сукну, кровь растекалась по полу тремя большими лужами.

Хохлов полез на коленях к раскрытому футляру.

– *Нашиго! Набиво!* – заревел милиционер.

– *Напиho червие! Напиho червие!* – закричала Симакова и все, кроме милиционера и лежащего в партере Клокова, двинулись к футляру” (*Сорокин* 1998b, 442.lpp.).

[– *Slivo! Slivo!* – iekļiedzās *Simakova*.

Asinis ātri notecēja pa sarkano vadmalu, veidojot uz grīdas lielas peļķes.

Hohlovs uz ceļiem līda pie atvērtā futlāra.

– *Našpigo! Nabivo!* – *bauroja milicis*.

– *Napiho červije! Napiho červije!* – *nobļāvās Simakova, un visi, izņemot milici un parterā guļošo Klokovu, devās pie futlāra.]*

Līdzīgi šokējošus elementus var atrast tādos stāstos kā “Sacensība” un “Sergejs Andrejevičs”. Pirmā stāsta darbība notiek mežā, kur divi mežcirtēji gatavojas sociālistiskajai sacensībai.

²⁰ Šis sagraušanas veids aplūkots nākamajā nodaļā.

Viņi apspriež savas brigādes perspektīvas izcīnīt vimpeli, kā arī konkurentu stahanoviešu neatlaidību, ko viņi cer pārvarēt ar savu izveicību. Pēkšņi viens no sociālistiskās sacensības dalībniekiem nozāgē savam biedram galvu un ielec upē. Stāsts beidzas ar šīs upes malā makšķerējošā zēna murgaino monologu, kur sociālistiskas dzīves ikdienu detaļas sajaucas ar kāda noslēpumaina rituāla aprakstu. Otrajā stāstā cienīgs vidusskolas skolotājs kopā ar skolēniem iet uz mežu, lai ieaudzinātu viņos mīlestību pret dabu un nolasītu morāli par sociālistiskā darba svarīgumu. Šī didaktiskā idille beidzas ar šķebinošu ainu – kāds skolnieks slepeni novēro, kā pasniedzējs izkārnās un pēc tam aprij atstātos ekskrementus. Standartizēti padomju prozas sižeti deģenerējas dažnedažādās perversijās vai nepamatotā asinspirtī. Kaut gan tādi sižetiski pavērsieni ir negaidīti un no pirmā acu uzmetiena pilnīgi nemotivēti, tomēr V. Sorokina tekstos var atrast noteiktu loģiku. Ar šo uzdevumu nodarbojušies daudzi krievu literatūras pētnieki. Piemēram, Mihails Bergs (*Михаил Берг*) nosauc rakstnieka apokaliptiskās burleskas par Padomju stila “sodīšanu ar nāvi” (*Берг* 2000, 108.lpp.) par šī stila banalitāti un pareģojamību. Marks Lipoveckis (*Марк Липовецкий*) uzskata, ka minētās krasās maiņas stāstījumā norāda uz rituāla un mitoloģiskajiem elementiem, kas slēpjas sociālistiskā reālisma kultūras zemapziņā (*Липовецкий* 1998, 289.lpp.). Viņa domas sasaucas ar Irinas Skoropanovas galveno tēzi par V. Sorokina daiļradi, proti, ka viņš atsedzot sociālā vēsturiskā procesa destruktīvo libido, kam seko padomju cilvēku kolektīvajā zemapziņā paslēpto nāves tēlu eksteriorizācija (*Скоропанова* 1999, 277.–278.lpp.). Patiešām, sociālistiskā metastāstījuma vēsturiskais uzplaukums sakrīt ar liela mēroga represijām, spīdzināšanām un nāvessodiem, kas dzemdē cilvēciskajā psihē jaunus arhetipus, kuri aptumšo pat Hieronima Bosha eshatoloģiskos nezvērus. Naīvi un bērnišķīgi darbi, kuros vislabākais vienmēr sakauj labāko, slēpj savā klēpī arī neizsakāmas šausmas, kas izlaužas V. Sorokina tekstuālajā dzemdniecībā. Tādējādi rūpnīca kļūst par represīvas valsts simbolu, norādot uz “soda mašīnu”, kas samalusi miljoniem cilvēku “nometnes putekļos”. Cirsma, kurai jāslavina sociālistisko darbinieku pūles, piespiedu kārtā simbolizē Sibīrijas mežus, kur daudzi Gulaga vergi pūlējās necilvēcīgos apstākļos līdz pēdējam elpas vilcienam. Viedoklis par to, ka sociālistiskā reālisma diskursu V. Sorokina tekstos iznīcina tā “slēptie” dēmoni, ir patiesi ticams.

Nosauktie kritiķi tomēr neņem vērā rakstnieka otrā soļa karnevālisko aspektu. Šķietami harmoniskus stāstījumus graužošās absurdās un ārkārtīgi varmācīgās situācijas var traktēt kā apokaliptiskā karnevāla intermēdijas, kas pēkšņi parādās oficiālās kultūras vidē. Mihails Bahtins pastāvīgi uzsvēra klasiskā ķermeņa pabeigtību, salīdzinot to ar karnevāla groteskā ķermeņa sadrumstalotību (*Бахтин* 1990, 32.–36.lpp.). Personāžus, ko sastopam V.

Sorokina sociālistiskā reālisma pastīcho telpā, var uzskatīt par šādas pabeigtības iemiesojumiem. Tomēr kādā brīdī, kad augošas nesakārtotības dēļ noslēgta estētiskā sistēma sasniedz nevaldāmu un haotisku stāvokli, stingro paražu hierarhijai gāžoties, nevainojamie ķermeņi pārvēršas karnevāla groteskajos ķermeņos, kurus kropļo, izvaro, kā arī nosmērē ar fizioloģisko funkciju produktiem. Svinīgas oficiālas ceremonijas tiek karnevalizētas joku rituālu gaitā, to izdara personāži, kuru ideoloģiskais lādiņš ticis novārdzināts. Dažreiz lasītājs var pamanīt mājienu, kas norāda uz to, ka stāstījums drīz “uzsprāgs”. Stāstā “Rūpnīcas komitejas sēde” apspriešanas laikā sēdes zālē ienāk milicis ar vijoles futrāli. Lasītāju ar pieredzi, kas labi orientējas sociālistiskā reālisma klišejās, šī epizode uzreiz padarīs modru. Padomju milicis, kas spēlē vijoli, tērpies uniformā, ir karnevāliska figūra, pilnīgi sveša imitējamā diskursa loģikai. Neskaidrās aizdomas attaisnojas, kad negaidītais viesis katalizē asiņaino rituālu, kas nav nekas cits kā rūpnīcas romāna paražu karnevalizācija. Kā kapa zvans tā pasludina rūpīgi rekonstruētās mākslīgās pasaules galu. Koprofāģijas epizode stāstā “Sergejs Andrejevičs” ne tikai “*novēd līdz absurdam sociālistiskā reālisma simbolisko disciplīnas un ideoloģiskās pārlicēbas “stafetes nodošanas” motīvu*” (Mozur 2002, 225.lpp.), bet arī iegremdē oficiālo diskursu ķermeņa apakšdaļā – izslēgtais elements atgriežas ar uzviņu. Līdzīga prakse tiek atainota T. Pinčona romānā “Gravitācijas varavīksnē” kā perversa rituāla sastāvdaļa. Brigādes ģenerālis Pudings katru nakti apciemo Katji Borgesius, kura spēlē Nakts Pavēlnieces (*Domina Nocturna*) lomu, un šo vizīšu laikā arī nodarbojas ar koprofāģiju. Riebīgā procedūra ir saistīta ar brigadiera atmiņām par asinīm un dubļiem, kurus viņš pārdzīvojis Iprā Pirmā pasaules kara laikā (*Fussel* 1978, 214.lpp.). Nedrīkst aizmirst, ka minētais rituāls ir “*sīki izstrādāta satīriskā [vai, piebildīsim, karnevāliskā] kabalistiskās Merkabā, vai tronī uzkāpšanas inversija*” (*Weisenburger* 1988, 120.lpp.). Ievedot izslēgto ķermenisko elementu, T. Pinčons iedragā kabalas diskursu, kas ir līdzīgs tam, kādā veidā sociālistiskā reālisma rituāla daļa tiek karnevalizēta V. Sorokina stāstā.

Kā jau minējām, krievu modernisma dabiskā attīstība tika pārtraukta totalitārās valsts estētiskās kontroles dēļ. Dažos stāstos, piemēram “Sacensība” un sevišķi “Tabakmaks” (*Kucem*), V. Sorokins izmanto modernisma diskursu otrajā apokaliptiskajā daļā. Viņš it kā ekspluatē tā priekšlaikus nodzēsto impulsu ar mērķi efektīvāk īstenot savu totālās iznīcināšanas projektu. Racionāls un stingri strukturēts stāstījums, kas atbrīvots no modernisma formālistiskajiem paņēmieniem, atgriežas haotiskajā stāvoklī, no kā tas baidījās visu laiku. Stāstā “Tabakmaks” figurējošās apziņas plūsmas ietekmē rūpīgi sameistaroto kara stāstu, kas pēc stila līdzīgs, piemēram, Konstantīna Simonova prozai (*Вайль, Генис* 1994b, 191.lpp.). Mainās ne tikai saturs, bet arī forma, jo komati pazūd, lielie burti netiek lietoti un

tādējādi stāstījumam tiek laupīts organizējošais princips. Aplūkosim divus fragmentus no minētā stāsta:

“Вернули мне в пятьдесят шестом партбилет, устроили на работу в роно. И как только первые выходные выдались – сразу в Смоленскую область поехал. И аккурат в ту самую деревню. Быстро нашел ее. Да только наташиного дома найти не смог. В войну всю деревню немцы сожгли, после в сорок шестом ее заново строили. [...]” (Сорокин 1998b, 515.lpp.).

[Piecdesmit sestajā gadā man atdeva partijas biedra karti un iekārtoja darbā rajona tautas izglītības nodaļā. Pirmo brīvdienu laikā uzreiz devos uz Smoļenskas apgabalu, tieši uz to ciemu. Ātri to atradu. Bet Natašas māju es nekādi nevarēju atrast. Kara laikā visu ciemu bija nodedzinājuši vācieši, un vēlāk, četrdesmit sestajā gadā, to uzcēla no jauna.]

“Я, помню, ночью, бывало, встанешь – полиестого тьма за окном фрамуга насквозь промерзла позавтракаешь чаем пустым и на вокзал а там мешки с углем разгружать в двенадцать обед в кухню зайдешь а там пар как в бане повара стоят возле чанов а в чанах там булькает клокочет варят головы у пленных отрубанные в муке в муке там в клейстере и запах богатый идет [...] ты рукавами ватника голову из чана хвать [...] да по темени тюк тюк расколунаешь черепок на мозги и ешь и ешь и ешь не ох наешься так что вспотеешь ...”(turpat, 517.lpp.).

[Es atceros kā reiz piecēlos naktī – pussešos tumsā virslogs sasalis pabrokastuju ar pliku tēju un uz staciju tur izkraut maisus ar oglēm divpadsmitos pusdienās atnācu uz virtuvi un tur tvaiki kā pirtī pavāri stāv pie kubliem un kublos burbuļo mutuļo varās nocirstas gūstekņu galvas miltos tur miltos vai klīsterī un ļoti bagāta smarža [...] vateņa piedurknēm paņemu galvu no kubla [...] pauri sašķaidīju un ēdu smadzenes ēdu ēdu un ēdu ak kamēr pieēdos pat sasvīdu ...]

Pirmais fragments ir no stāsta pirmās, vēstījuma un satura ziņā “normālās” daļas, kurā nejaušs paziņa klāsta sarunu biedram par tabakmaku, ko savām rokām izgatavojusi viņa līgava. Otrā pasaules kara dēļ viņi šķīrās. Sentimentāls vēstījums par atgriešanos uz mājām un satikšanos ar līgavu ātri pārvēršas nesakarīgas buldurēšanas plūsmā. Diezgan banāls padomju prozai raksturīgs sižets tiek meistariski reproducēts un pēc tam sadragāts ar apziņas plūsmas invāziju, kurā stāstīts par cilvēku galvu vārīšanu, milzīgu kanibālisku tārpu, ar utīm pilnu tranšeju un par šausmīga kropļa piedzimšanu. Kaut gan vēstījuma tehnika ir līdzīga paņēmieniem, kurus izmantojuši Rietumu modernisti, “Tabakmaka” iekšējiem monologiem ir noteiktas īpatnības. Modernisma literatūras pārstāvji, tādi kā Džeimss Džoiss (*James Joyce*, 1882–1941) un Viljams Folkners (*William Faulkner*, 1897–1962), atklāj savu personāžu apziņas sarežģīto un pretrunīgo pasauli. Šie rakstnieki attēlo ikdienišķo un parasto ar neparastiem līdzekļiem, caur cilvēka iekšējās pasaules prizmu. Bet anonīmais stāstītājs, kas

vēsta tabakmaka vēsturi, ir arhetipisks sociālistiskā reālisma prozas personāžs, kurš ir spējīgs tikai izteikt pārakmeņojušās klišejas, unikālas apziņas viņam nemaz nav. Kad viņš pēkšņi sāc izmantot modernisma naratīva tehniku, lai pabeigtu stāstu, viņš vairs nav tas, kas ir bijis. Svešais stils viņu kā ticamo “reālistisko” vēstītāju iznīcina. Vienalga, cik ticams ir šīs pasaules atainojums, kurā divi personāži satiekas un apspriež cilvēka likteni vētrainajā kara laikā. Izrādās, ka viss ir tikai kopija bez oriģināla jeb simulakrs. Šeit ir būtiski pieminēt Mihaila Epšteina (*Михаил Эпштейн*) viedokli, pēc kura sociālistiskais reālisms ir dubultsimulakrs Padomju Savienības hiperreālajā telpā, jo tas bija ne tikai šīs telpas sastāvdaļa²¹, bet arī producēja hiperrealitāti: “*Rūpnīcas bija rūpnīcu tēli, kolhozi – kolhozu tēli*” (*Эпштейн* 1996, 168.lpp.). Ticamības un reālistisko aprakstu nozīme šajā literatūrā bija vērsta uz realitātes pārvēršanos lielā ideoloģiskā tekstā. Ja ievērojam šādu loģiku, tad V. Sorokina pastīcho var raksturot kā simulakra simulakru. Viņa personāžam nav tiesību uz savu paša apziņu, un, kad viņa ar klišejām pārpilnā runa pēkšņi iegūst formu, kurai vajadzētu atspoguļot viņa patieso subjektivitāti, viss, ko mēs redzam, ir sajukušu tēlu sablīvējums, šķietami veselam diskursam transformējoties apokaliptiskajā tuksnesī. Modernisma diskurs, kas tika “izstumts” no krievu literatūras, V. Sorokina stāstos tagad atgriežas nevis kā radošs spēks, bet kā iznīcināšanas faktors.

Nodaļas nobeigumā tiek mēģināts atrast paralēles starp V. Sorokina tekstiem un Rietumu literatūrā rodamo, neievērojot krievu postmodernisma specifisko raksturu. Kāds varētu būt Rietumu sociālistiskā reālisma diskursa analogs, kura imitācija un turpmākais apvērsums radītu entropijai līdzīgu sadrupšanas efektu? Aleksandrs Geniss uzskata, ka var vilkt paralēles starp sociālistisko reālismu un Rietumu populāro kultūru, ņemot vērā auditorijas līdzīgo pakļaušanu attiecīga diskursa iedarbībai (*Генис* 1994b, 246.lpp.). Uzreiz jāizteic viena ļoti svarīga iebilde. Kaut arī pastāv amerikāņu populārās kultūras visuresamība un pat agresivitāte, Rietumos pats indivīds lemj vai viņam patērēt piedāvāto produktu vai ne. Atkārtosim, ka sociālistisko reālismu uztiepa lasītājiem, nepiedāvājot alternatīvas; šī diskursa izplatīšana bija ideoloģisks akts. Grūti nepiekrīt Markam Lipoveckim, kad viņš apgalvo, ka krievu autors salīdzinājumā ar Rolāna Barta “mirušo” autoru ir burtiski miris – viņu nogalinājusi valsts ideoloģija (*Липовецкий* 1995, 196.lpp.).

Ņemot vērā iepriekš minēto, jābūt iecietīgam attieksmē pret mazāko vardarbības pakāpi tekstā, kuru var uzskatīt par kaut ko līdzīgu V. Sorokina literārajam projektam. Runa ir par amerikāņu rakstnieka Roberta Kūvera stāstu “Tas tev jāatceras” (*You Must Remember This*, 1987), kur var atrast krievu rakstnieka izstrādātajai stratēģijai līdzīgu paņēmieni. R.

²¹ Padomju Savienības telpa ir nosaukta par hiperreālu tāpēc, ka realitātes vietu aizņēma ideoloģija.

Kūvers manipulē ar ļoti pazīstamu amerikāņu populārās kultūras paraugu: kulta filmu “Kasablanka” (*Casablanca*, 1942). Neapstrīdamu Holivudas filmu kulturālo virskundzību var uzskatīt par oficiālās padomju estētikas tirānijas rupju ekvivalentu. Protams, “Kasablankas diskursu”, ko stāsta sākumā mēģina atainot R. Kūvers, nevar nosaukt par tīru pastičo. Viņš nevis imitē labi pazīstamo stilu, bet verbāli ataino viegli identificējamus vizuālos tēlus. R. Kūvers rada ilūziju, ka lasītāji ir skatītāji, kas skatās populāro, daudzas reizes redzēto filmu. Visa darbība it kā notiek kinoekrānā un, ja mēs iedomāsimies, ka ir tāda filma, kuru attēlo R. Kūvers, mēs varam definēt stāsta pirmo daļu par “virtuālo pastičo”. Mūs pārlicina, ka lasām filmas “Kasablanka” precīzu verbālo reprezentāciju. Ar V. Sorokinam līdzīgu precizitāti R. Kūvers rekonstruē vienu no filmas svarīgākajām epizodēm. Arhetipisks mačo Riks satiekas ar savu bijušo mīļāko, *femme fatal* Ilzi, kura cenšas dabūt no viņa vēstules, kas ļautu viņai un viņas vīram Laslo aizbraukt prom no Kasablankas uz Lisabonu. Klasiskās filmas atmosfēra ir radīta: personāži ir puritāniski un atturīgi, kas, protams, ir svarīgs 20. gs. 40. g. amerikāņu kinematogrāfa estētikas priekšnoteikums. Kā zināms, visatklātākais moments “Kasablankā” ir Rika un Ilzes šķīstais skūpstis tuvplānā. Bet pēkšņi, tāpat kā V. Sorokina stāstos, labi pazīstama aina pārvēršas par kaut ko filmas uzņemšanas laikā neiedomājamu. Visi izslēgtie elementi parādās, vai arī, aizgūstot metaforu, kuru lietojām V. Sorokina daiļrades analīzē, var teikt, ka nemitīgi palielinās entropija. Filmās varoņi izģērbjas un izpilda neticami ilgu dzimumaktu, kas tiek aprakstīts vissīkākajās detaļās. Personāžu, kurus attēlo Hamfrijs Bogarts un Ingrida Bergmane (tas jāiztēlojas!) pārdabiski ilgo kopošanos pārtrauc pornogrāfiskas retrospekcijas, kur tiek vēstīts par viņu seksuālajiem piedzīvojumiem Parīzē. Oriģinālajā “Kasablankā” neiedomājama seksuālo tēlu pārpilnība iznīcina kulta filmas rekonstruēto pasauli. Šādi krasi pavērsieni atgādina notikumus V. Sorokina stāstā “Ierosinājums” (*Деловое предложение*). Šī stāsta sākumā divi komjaunieši diskutē par materiālu universitātes avīzes nākamajam izdevumam, bet vēlāk sāk uzvesties kā netradicionālas orientācijas pārstāvji. Viņi strīdas, bet galu galā līgst mieru, pateicoties eksotiskajai dāvanai – nocirstam cilvēka sejas gabalam. R. Kūvers rīkojas ar populāro kultūru, kuru reprezentē “Kasablanka”, tādā pašā veidā, kā V. Sorokins rīkojas ar sociālistisko reālismu, īpaši cilvēka ķermeņa attēlošanas ziņā. Agrīnu Holivudas filmu personāžiem bija arī pabeigti klasiskie ķermeņi, un negaidītās metamorfozes ar tiem R. Kūvera stāstā var kalpot par karnevāla groteskā ķermeņa piemēru. Rika un Ilzes mīlēšanās atainojums ir divdesmit lappušu garš, un Rika izturība pārsniedz cilvēka spēju robežas. Viņš un viņa partnere iegūst karnevāliskos ķermeņus, kas var diennakti nodoties miesas priekiem bez pārtraukuma. Šī postmodernā karnevāla invāzija iznīcina pirmo imitēto daļu.

“Kasablankas” pasaule čum un mudž no klišejām, tāpat kā jebkurš rūpnīcas romāns. Umberto Eko nosaucis “Kasablanku” par “*neticamu kopā savāktu sensacionālo ainu sajaukumu*” (Eko 1988, 446.lpp.). Minētā pasaule tiek iznīcināta pēc saskarsmes ar ķermeņa apakšdaļu, bet salīdzinājumā ar V. Sorokina tekstiem tas ir noticis mājīgāk un mierīgāk. Kāpēc? Varbūt tāpēc, kā Rietumu populārās kultūras pamatā ir mazāk vardarbības (gan fiziskas, gan ideoloģiskas). R. Kūvera destruktīvo tekstu var nosaukt par rotaļu apokalipsi, bet V. Sorokina apokalipse tika izveidota uz estētiska genocīda fona.

6.2. Atklāsme šizofrēniskajā valodā

Umberto Eko romānā “Rozes vārds” ir kāds ārkārtīgi spilgts personāžs – nabadzīgais klaidonis Salvatore. Liekas, ka viņš sarunājas Bābeles valodā uzreiz pēc lielās valodu sajaukšanās. Romāna vēstītājs Adss saprot Salvatori ar lielām grūtībām, jo viņa teiktais sastāv no dažādu valodu driskām. Šajā lingvistiskajā mistrojumā pamanāmi vulgārās un klasiskās latīņu valodas elementi, kā arī frāzes provansiešu valodā un itāliešu dialektos, turklāt savā dīvainajā valodā viņš izrunā apokaliptiskos pareģojumus: “*Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodearla l’anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata!*” (Eko 1998, 64.lpp.). Šo klīstošo poliglotu var uzskatīt par dažu Vladimira Sorokina romāna “Norma” personāžu pretpolu. Romāna darbības laikā dižais Bābeles tornis ar nosaukumu “komunisms” joprojām bija tapšanas procesā. Tāda torņa celšanai vajadzēja vienu kopīgu valodu, kuru būtu maldīgi nosaukt par krievu. Drīzāk tā bija sociālistiskā reālisma smēdē izkalta “padomju valoda”, kuru šķīstīja, pielāgoja valdošajai ideoloģijai un pārplūdināja ar klišejām. Šai valodai draudēja pārvēršanās bezjēdzīgā šizofrēniskajā mēlē, kuras apzīmējamais tika uz mūžiem nozaudēts. Tieši tāda transformācija notiek V. Sorokina tekstos, un šīs nodaļas galvenais mērķis ir aplūkot jēgas zudumu V. Sorokina daiļradē, izskaidrojot to karnevālisko avotu un apokaliptiskos aspektus.

Vispirms kāda atrūna. Kā zināms, viena no postmodernisma literatūras pamatnostādņēm ir tas, ka “*robežas starp literāriem žanriem kļuvušas kustīgas*” (Hutcheon 1988a, 9.lpp.). “Normas” gadījumā šis kustīgums kļuvis pārāk radikāls. Tas nav romāns tradicionālajā nozīmē, bet dažādu tekstu kompilācija, ikvienu no tiem var aplūkot atsevišķi, nemaz nekaitējot visam veselajam, jo tā nemaz nav. Šī darba fragmentācija (nosacīti mēs to sauksim par romānu) ir daudz vairāk attīstīta nekā “Gravitācijas varavīksnē” un “Žurkā”. Tā kā mūs galvenokārt interesē V. Sorokina šizofrēniskās valodas lietojums, veltīsim vairāk uzmanības tādām viņa romāna daļām, kuras satur minēto parādību.

Daudzi kritiķi pievērš uzmanību V. Sorokina tekstos bieži vien sastopamajiem bezjēdzīgajiem vārdiem. Dažus var atrast stāstu krājumā “Pirmā sestdienas talka”. Piemēram, stāsta “Tabakmaks” murgu apmāts stāstītājs izrunā kādus noslēpumainus vārdus, kam nav nozīmes krievu valodā: “*видо*” un “*брито*”. “Ģeologos” (*Геологи*) šī amata pārstāvji beidz diskusiju par zudušās ekspedīcijas likteni ar nesaprotamiem buramvārdiem: “*Мысль, мысль, мысль, полокурый вотлок*” (Сорокин 1998b, 425.lpp.). Dažreiz vārdu jēga tiek saglabāta, taču to sakopojumam nav nekādas loģikas, tādējādi sintaktiskajā līmeni jēga pilnīgi izzūd. Tādus izkropļotus teikumus var atrast “Tabakmakā”, bet vēl bagātāka šajā sakarā ir V. Sorokina luga “Uzticība” (*Доверие*, 1991), kuras pamatā ir šī stratēģija.

“ПАВЛЕНКО. Да. Показали бы нам тогда эту модель... (С моделью в руке поворачивается к зрительному залу.) Вот! Семнадцателетние мальчишки делали ровные числа памяти, ставили оранжевые просветы, изменяли направление. Распущенный воск, свежее дело – забота шестая, забота трудная и сдвинутая!” (Сорокин, 1998c, 543.lpp.)

[ПРАВЛЕНКО. Я. Ja tajā laikā mums būtu parādījuši šo modeli... (Ar modeli rokā pagriežas pret skatītāju zāli.) Re! Septiņpadsmitgadīgi zēni taisīja taisnus atmiņas numurus, uzstādīja oranžas atstarpes, mainīja virzienu. Iziris vasks, svaiga darīšana – sestās rūpes, grūtas un pārbīdītas rūpes!]

Negodbijīgas spēles ar tādu svarīgu kategoriju kā nozīme ir vienmēr bijušas viduslaiku karnevālu privilēģija, jo tās kultivēja apdomīgas bezjēdzības žanru *coq-à-l'âne*. Šī termina burtiskais tulkojums “no gaiļa uz ēzeli” ir idiomātisks teiciens, kas nozīmē ‘pavisam nevietā’. Šāds mutvārdu mākslas tips bija viens no būtiskākajiem notikumiem tirgus laukumos tāpat kā Polišeneļa šovs un muļķu karaļa vēlēšanas. *Coq-à-l'âne* svarīgumu pastāvīgi uzsvēra Mihails Bahtins, raksturodams šo tautas mākslas veidu šādi: “Tā ir it kā vārdu un lietu rekreācija, kad tos izlaiž vaļā no jēgas, loģikas, vārdu hierarhijas žņaugiem. Brīvībā tie stājas pavisam dīvainās attiecībās viens pret otru” (Бахтин 1990, 468.lpp.). Fransuā Rablē šo žanru padarījis nemirstīgu tajā “Garagantijas un Pantagriela” nodaļā, kur notiek prāvošanās starp Dibenlaižu un Smakuli. Viņu runas čum un mudž no absurdiem izteicieniem, piemēram, “*ja nu arī gadītos, ka ātrie suņi aizskrējuši prom, pirms notārs ar kabalistisku mākslu paspējis nosūtīt savu ziņojumu, tomēr nebūt nevar secināt [...], ka seši ļoti treknas un auglīgas pļavas arpani līdzinās trim smalkas tintes mucām*” (Rablē 1965, 178.lpp.). V. Sorokins reanimē šo žanru, lai karnevalizētu sociālistiskā reālisma novazāto valodu, lai parādītu, ka jebkādas rūpnīcas romāna vai lugas “galvenā ideja” ir tikpat bezjēdzīga kā to personāžu muldēšana. Tomēr var pastāvēt vēl radikālāka valodas ekspluatēšana, jo nozīme var pazust leksiskajā

līmenī vai, precīzāk, zīmes līmenī. Apzīmējamā pazušana šizofrēniskajā valodā ir *coq-à-l'âne* tālākā attīstība, šeit ir runa par apzīmētāju rekreāciju, kurai var būt neatgriezeniskas konsekvences.

Pirmā kritiķe, kas sākusī lietot šizofrēniskās valodas kategoriju Vladimira Sorokina darbu analīzē, ir baltkrievu literatūras pētniece Irīna Skoropanova. Viņa neiedziļinās Ž. Delēza filozofiskajās nostādnēs attiecībā uz rakstnieka tekstiem, aprobežodamies ar vispārīgo secinājumu: “Šizofrēniskā” zīmju sistēma, kas nesatur nekādu informāciju un kurai nav estētiskās nozīmes, pēc Sorokina idejām, ir ekvivalenta tautas “patērētās” literatūras kvalitātei” (Скоропанова 1999, 275.lpp.). Kaut gan I. Skoropanovas viedoklis ir nepārprotami svarīgs, mūsaprāt šizofrēniskās valodas loma V. Sorokina tekstos ir lielāka nekā vienkārši sociālistiskā reālisma darba kvalitātes metafora.

Aplūkosim šizofrēniskās valodas izmantošanu romānā “Norma”, kas, pēc Aleksandra Genisa viedokļa, ir pilnīgi veltīts salauztajai zīmei (Генис 1994a, 190.lpp.). Romāna pēdējās daļas nosaukums ir “Operatīva sanāksme” (Летучка). Tā veltīta kāda padomju literārā žurnāla piektā un sestā numura apspriešanai. Ļoti simptomātiski ir tas, ka nav paziņots, kāds ir žurnāla nosaukums. Šīs epizodes sākums ir ļoti tradicionāls, atkārtojams viņa vairākuma stāstu shēmu. Vispirms V. Sorokins iedibina sociālistiskā reālisma viltoto varu. Pēc parasta un uzkrītoši “reālistiska” ievada, galvenais redaktors piešķir dežurējošo kritiķu lomas žurnāla darbiniekiem un dod vārdu pirmajam runātājam. Šeit vēstījuma valoda cieš nelabojamu kaitējumu, žurnālistam Burcovam piebārstot savu runu ar bezjēdzīgiem vārdiem:

“Он перелистнул страницу:

– Следующим идет...морог итаса Александра Палыча. Это прога царомира прос тилык нор. Очень прогвыва керанорп, очень полозар. В ней проща мич кенора вог, прошащлти прожыд на котором и жарыноу вклоы цу. Тема, я повторяю, имрпаиш, но Александр Палыч буквально женощло митчы джав, о котором уже говорилось” (Сорокин 1998a, 248.–249.lpp.)

Tas ir kaut kas atšķirīgs no Luisa Kerola “Rīfkarīļa”. Bezjēdzīgie vārdi ir pārāk agresīvi, uzkrājoties sakopojumos, par kuru nozīmi lasītājam nav ne jausmas, turpretim šķiet, ka personāži tos saprot. Apspriedes dalībnieki ļoti labi saprot viens otru, it kā teksta vide, ko viņi apdzīvo, nemaz nebūtu mainījies. Pirms dažām minūtēm viņu saruna noritēja labi saprotamā krievu valodā bez jebkādam nejēdzībām, bet tagad viņi muld kaut kādas absurdas frāzes. Kā to saprast? Pieņemsim, ka tā ir *coq-à-l'âne* radikāla attīstīšana, kas prasa zīmes laušanu, nozīmes pēdējam priekšpostenim sabrūkot. Mūsu acu priekšā notiek atbrīvoto apzīmējamo karnevāls, kas ņirgājas par redkolēģijas arhetipisko sanākumi totalitārajā valstī.

Diskusijai nav nekādas jēgas, jo visi svarīgie lēmumi jau bija pieņemti saskaņā ar cenzūru. Jebkurš viedoklis par oficiāla iespaidarba saturu ir ārkārtīgi aprobežots no augšas uztiptas normas dēļ. Svarīgi pieminēt, ka romāna pirmajā daļā norma figurē kā ekskrementa brikete, kura padomju iedzīvotājam piespiedu kārtā ir jāēd katru dienu. Īsajām trīsdesmit ikdienas dzīves ainas tēlojošām epizodēm, no kurām sastāv pirmā daļa, ir tikai viena kopīga iezīme – visi personāži noteiktā brīdī ēd savu normu. “Operatīvās sanāksmes” žurnālisti var strīdēties par viņu žurnālā publicētās dzejas vērtībām un trūkumiem, bet viņu viedoklis nekad nenovirzīsies no ideoloģijas diktētā galvenā kursa. Romāna pirmajā daļā ideoloģija tiek pielīdzināta ķermeņa produktam, un tā astotajā daļā mēs redzam, ka valoda, kuru tā pati ideoloģija sakropļojusi, tiek sajaukta ar ķermeni (pēc Ž. Delēza teorijas) un tādējādi kļūst par šizofrēnisko valodu. Padomju klišeju izplatīšanās izdzēsusi neredzamo robežu starp vārdiem un fiziskajiem ķermeņiem, un tagad nekas nevar atturēt šos vārdus no transformācijas ķermeniskajos afektos.

Šī ideja tiek konsekventāk attīstīta “Normas” piektajā daļā, kuru ērtības dēļ var dēvēt par “Vēstulēm”. Šeit V. Sorokins imitē tādu sociālistiskā reālisma žanru kā lauku proza, piemērodams savam pastīčo epistolāro formu.

Šī autonomā romāna daļa sastāv no trīsdesmit trim vēstulēm, ko raksta vecais lauku iedzīvotājs savam sievasbrālim, profesoram, kas dzīvo pilsētā un apmeklē radnieku tikai vasarā. Māja, kurā vēstuli autor dzīvo, formāli pieder profesoram, kaut gan sava nekustamā īpašuma apkope viņu maz interesē. Ir vēl viena ģimene, kas reizi pa reizei apciemo šo māju: profesora krustmeita un viņas lempīgais un rupjais vīrs. Savās vēstulēs runātīgais laucinieks rūpīgi apraksta savas ikdienišķās pūles, uzskaitot visas garlaicīgās detaļas par mēģinājumiem pārbūvēt pussagruvušu šķūni un saremontēt mājas caurumaino jumtu. Pakāpeniski ziņojumu tonis mainās. Neliels aizkaitinājums sakarā ar profesora krustmeitas un viņas vīra nepiedienīgo uzvedību kļūst par atklātu naidu, kas savukārt izplatās uz adresātu. Noslēgtas estētiskas sistēmas, kuru šajā gadījumā reprezentē lauku prozas diskurss, entropija izpaužas caur nenormatīvas leksikas invāziju, kurai seko degradācija šizofrēniskajā muldēšanā. Lamuvārdu parādīšanās ir ārkārtīgi svarīga, jo tie ir cieši saistīti ar ķermeni un tā funkcijām, kalpodami par starpstacijām ceļā uz jēgas pazušānu. Jācītē viena no vēstulēm, kurā bezjēdzība daļēji sagremojusi valodu pēc lamu uzbrukuma:

“Здравствуйте Мартин Алексеевич! Дождь был вечером хорошо что я всё накрыл и ещё в сарае убрал а то бы промокло всё. Я вот опять один тут мудохаясь а вы там только клубничку с молочком любите да картошечку с маслицем а я тут один. А вы вон как дом на вас записан и мы значит мордой не вышли и теперь нас поджопник!

ikdienišķā darbā dārzā un šķūnī. Tas acīmredzot ir sociālistiskā reālisma personāža ķermenis, kura galvenais mērķis ir strādāt un ar savu darbu tuvināt bezšķiru sabiedrības utopijas iestāšanos. Pamazām viņa ķermenis mainās, iegūstot jaunas un no sākuma pilnīgi svešas īpašības. Jaunieģūtais ķermeniskums izpaužas pret adresātu vērstajās lamās. Laucinieka ķermenis dižojas ar savu potenciālu, tagad tas spēj izkārņīties uz sava oponenta un seksuāli viņu pazemot. Atsauksšanās uz šīm svarīgajām ķermeņa funkcijām visbiežāk parādās viņa mantrai līdzīgajās lamās, tomēr par jauno statusu jāmaksā dārga cena. Paralēli neķītrību plūsmā atspoguļotajam fiziskā ķermeņa rašanās aktam notiek jēgas pazušana, un vienā brīdī lauku grafomāns var izteikties tikai šizofrēniskajā valodā, tai pakāpeniski degradējoties līdz entropiskā izsīkuma stāvoklim, kuram ir raksturīga atšķirību zušana fonoloģiskajā līmenī. Vienīgā burta “a” trulā atkārtošana liecina par to, ka runātājs neatgriezeniski zaudējis lingvistiskās īpašības.

Šajā brīdī ir svarīgi uzsvērt teksta piektās daļas epistolārās formas svarīgumu. Tā ir ideāla forma atklāsmei. Kā zināms, Atklāsme tika aizsūtīta Jānim ar eņģeļa starpniecību, kas savukārt saņēmis šo vēstuli no augstākās autoritātes. Žaks Deridā šādi komentē apokalipses pasta aspektu: *“Tad Jānis ir tas, kas jau saņem pastu caur tālāko starpnieku”* (Derrida 1984a, 26.lpp.). Lasot V. Sorokina tekstu, mēs pamanām, ka profesoram Martinam Aleksejevičam adresētās vēstules pakāpeniski kļūst arvien neskaidrākas un nesakarīgākas, pārvēršdamies šķietami noslēpumainos ziņojumos, kuru adresāts kļūst anonīms tāpat kā autors. Vai šīs vēstules joprojām ir domātas profesoram, ņemot vērā, ka uzruna, kā arī adresāta vārds pazūd, šizofrēniskajai retorikai apriņot pēdējos jēgas rudimentus? Komentējot par daudziem apokaliptiskā ziņojuma sūtītājiem un saņēmējiem Jāņa atklāsmes grāmatā, Ž. Deridā norāda: *“Vairs neviens nav pārliecināts, kas aizdod savu balsi un toni citam Apokalipsē; vairs nav pārliecības, kas kam ko adresē”* (turpat, 27.lpp.). Var pieņemt, ka adrese uz aploksnēm, kurās tiek liktas nezināmā autora vēstules, arī tiek uzrakstīta šizofrēniskajā valodā tāpat kā paši ziņojumi. Tādējādi parādās vēstule ar nesaprotamo adresi un nesaprotamo saturu, kas cirkulē pa padomju pastu, stingru sistēmu, kurai jāvēro, lai nekāds graužošs ziņojums nerasniedz savu adresātu. Šī situācija atbilst Ž. Deridā paustajai idejai, ka *“apokaliptiskais diskurss var arī apiet cenzūru, pateicoties tā žanram un kriptiskajām viltībām [...] Tas ir izsaukums nodibinātajai ziņojumu saņemamībai (receivability), kā arī adresāta kontrolei, īsumā pasta policijai un pasta monopolam”* (turpat, 29.–30.lpp.). V. Sorokina teksts ir tieši šāda izsaukuma piemērs. Šizofrēniskajā valodā uzrakstītās vēstules, kuru autors un adresāts vairs nav zināms, ienāk sistēmā, kas balstās “saņemamībā”. Tādi jēdzieni ka sūtīšana un saņemšana tiek bieži lietoti, kad runa ir par diskursu. Pēc franču

lingvīsta Emīla Benvenista (*Émile Benveniste*, 1902–1976) definīcijas, diskurss “*implicē sūtītāju un saņēmēju*” (Prince 1989, 21.lpp.). Ideja par pasta policiju ir sevišķi nozīmīga, kad mēs runājam par sociālistiskā reālisma totalitāro diskursu. Analizējot “Gravitācijas varavīksni”, īpaša uzmanība tika pievērsta tam, ka Raķeti var uztvert kā apokaliptisko vēstuli. Var apgalvot, ka šizofrēniskajā valodā uzrakstītas vēstules kļuvušas par oficiālo diskursu spridzinošām raķetēm. Tās atklāj to, kas slēpās valsts atbalstītajā literatūrā. Šīs vēstules sola un vienlaikus noraida atklāsmi (transcendentālās nozīmes atklājumu), it kā imitējot pakļautās sociālistiskā reālisma valodas nespēju izpildīt savu solījumu un atklāt vienīgo patieso realitāti.

Tādējādi piektās daļas pēdējās vēstules, kas satur tikai kailus apzīmētājus, var uzskatīt par postmodernās atklāsmes apoteozi. No paša sākuma iedibinātā epistolārā forma stiprina teksta noslieci uz atklāsmi. Neņemot vērā to, kādā valodā vēstules ir uzrakstītas, tās tomēr ir vēstules, proti, tās ir domātas saņemšanai un lasīšanai. To neskaidrību var uztvert kā slēptās patiesības liecību, kuru var atklāt ar nepieciešamu ekseģētisko praksi. Bet mēs taču zinām, ka šīs burtu rindas neko nevar atklāt. Tas ir vienkārši pūšanas produkts. Astotās daļas personāži ir līdzīgā situācijā. Tas, ka viņi piedalās dialogā, it kā liecina par to, ka tie saprot viens otru, lietojot kopīgu semantisku sistēmu, no kā izriet, ka viņu valodu var atšifrēt. Vai viņu diskusija pieder pie apokaliptiskās literatūras žanra, kas atklāj lasītājam neiedomājamu noslēpumu? Dialoga forma sola kāroto atklāsmi, bet tā ir tikai ilūzija, jo saturs ir pretrunā ar formu. Nedrīkst aizmirst, ka viņi izmanto “padomju” valodu trūdēšanas stāvoklī. Sociālistiskās reālistiskās literatūras ražotājiem nav izdevies “*izcīnīt patiesības zināšanas*” (Fox 1952, 76.lpp.), kas bija viens no viņu galvenajiem uzdevumiem, un “Normā” atainotā viņu valodas sabrukums ir šī fakta daiļrunīgs pierādījums.

Rezumējums

Krievu postmodernisms, atšķirībā no Rietumu postmodernisma neattīstījās kā dabīga reakcija pret modernisma hierarhiskajām vērtībām, bet radās kultūras pagrīdē kā pretsvars valsts uztiptajam sociālistiskajam reālismam. Metaforiski runājot, sociālistiskais reālisms ar stingriem politiskajiem un estētiskajiem noteikumiem ir noslēgta sistēma, kuras “siltuma nāve” entropijas pieauguma dēļ tiek demonstrēta V. Sorokina tekstos. Viņa stratēģija sastāv no diviem soļiem: mākslīgās socreālisma pasaules konstruēšana un tās negaidītā apokaliptiskā iznīcināšana, kas tiek panākta ar nemotivētu stilistisko kodu maiņu, no oficiālā diskursa izslēgtajiem elementiem atgriežoties un pārvēršot smalki izstrādāto mākslīgo pasauli vai nu haotiskās un asiņainās drupās, vai šizofrēniskā murmināšanā. Jāuzsver arī V. Sorokina

tekstuālās iznīcināšanas karnevāliskais aspekts – sociālistiskā reālisma personāžu pabeigtie ķermeņi tiek transformēti karnevāliskos groteskos ķermeņos, kas ar prieku nododas ar materiālās ķermeņa apakšdaļas saistītajām galējībām. R. Kūvers stāstā “Tas tev jāatceras”, kas dekonstruē populāro filmu “Kasablanka”, izmanto V. Sorokinam līdzīgas stratēģijas, amerikāņu populārās kultūras klišejām izpildot analogisku lomu sociālistiskā reālisma kanoniem.

V. Sorokina tekstos sastopama interesanta postmodernās apokalipses pamatelementu mijiedarbība. Sociālistiskā reālisma mirušās valodas simulācijai seko tās sairšana. V. Sorokins padara redzamu šķīstītās un ar klišejām noslogotās valodas pieaugošo entropiju. Šim procesam piemīt visas karnevāla žanram *coq-à-l'âne* raksturīgās pazīmes. Kaut gan V. Sorokina tekstos atspoguļotais process ir tālāk attīstīts, jo iznīcina nozīmi zīmes līmenī. Vladimira Sorokina postmoderno *coq-à-l'âne* var uzskatīt par apokaliptiskā karnevāla aspektu tāpēc, ka tas neparedz karnevalizētas valodas atjaunošanu, faktiski to iznīcinādams. Šī procesa iznākums ir tīra, no kailiem apzīmētājiem sastāvoša šizofrēniskā valoda, kas saskaņā ar Ž. Delēza teoriju rodas no vārdu iegremdēšanas ķermeņa dziļumā. Ķermeņa rašanos apzīmē izstumto elementu (piemēram, lamuvārdu) ieviešana sociālistiskā reālisma pasticho. Visbeidzot jāatgādina, ka V. Sorokina tekstos šizofrēniskā valoda sola atklāsmi, bet šo solījumu neizpilda, kas atbilst postmodernisma pretrunīgajai dabai.

Nobeigums

Promocijas darba gaitā aplūkotais kritiskais un praktiskais materiāls ir ļāvis dziļāk ieskatīties bezdibenī, kas rēgojas postmodernajā apokaliptiskajā diskursā. Kaut gan galvenā uzmanība bija veltīta tikai četriem autoriem un tika analizēti tikai daži viņu darbi, tomēr promocijas darbs, kas iekļauj apokaliptiskās domas vēsturisko apskatu, ļauj izdarīt secinājumus par postmodernisma apokaliptisko poētiku. Pirmām kārtām jāmin četras svarīgas postmodernisma apokaliptisko aspektu funkcijas un jānoteic to nozīmība plašākā literatūras un kultūras kontekstā.

Mūsdienu cilvēka ikdienišķajai dzīvei piemīt simulācija, un tagad, 21. gs., ir maz šaubu, ka tai ir ārkārtīgi svarīga nozīme. Tā ietekmē mūsu sabiedrību arvien vairāk, īpaši attīstoties mediju tehnoloģijām. Protams, var teikt, ka postmodernās literatūras valoda ir simulakru valoda, un šī literatūra vienmēr kaut ko simulē. Taču tā būtu pavirša šī fenomena lasīšana, kas ignorētu simulācijas apokaliptisko raksturu, kā arī to, ka postmodernā literatūra var brīdināt par simulācijas briesmām, izmantojot simulācijas diskursu. Nepareizi būtu uztvert postmoderno literatūru par vienkārši tukšu spēli ar kultūras kodiem, par ironisku dialogu ar iepriekšējiem tekstiem bez jebkāda politiskā konteksta un bez vēlēšanās ietekmēt vai brīdināt sabiedrību. Tas, ka postmodernisma rakstnieki netic, ka ir iespējams nepastarpināti attēlot realitāti, bet tikai atainot jau attēloto, nebūt nenozīmē, ka viņu pašrefleksīvie un ar intertekstualitāti piesātinātie darbi nav domāti lasītāju ietekmēšanai. Dažreiz pret postmodernismu izvērstajā kritikā sastopama vienkāršošana, pret kuru uzstājas promocijas darbā aplūkotie autori. T. Pinčons romānā "Gravitācijas varavīksne" ievietojis visus savus lasītājus kinoteātrī dažus acumirkļus pirms kodolkatastrofas, un šāda tekstuālā simulācija ir viens no veidiem, kā var pievērst uzmanību simulācijas procesa apokaliptiskajam raksturam, proti, ka vēlēšanās simulēt dabu var novest cilvēci līdz iznīcībai. Postmodernais teksts ir kļuvis par poligonu, kurā, pateicoties postmoderno tekstu ontoloģiskajai nestabilitātei, var ieraudzīt, kādas nepatikšanas mūs var piemeklēt ja simulēta pasaule pilnīgi aizņems realitātes vietu mūsu dzīvē. Vai Ginters Grass, aprakstīdams savā romānā dzīvās dabas simulāciju, kamēr paša daba mirst, neliek domāt par to, ka īstu ekoloģisko kaitējumu mērogi tiek slēpti līdzīgā veidā? Simulācija ir attiecināma uz apokaliptisko diskursu ne tikai tāpēc, ka tā aizvieto realitāti, bet arī tāpēc, ka tā piedalās entropijas pieauguma procesā.

Entropija ir cits svarīgs postmodernās apokalipses aspekts. Tāpat kā veidojot paša simulakrus, postmodernais teksts norāda uz simulāciju kā uz globālu, sabiedrībai bīstamu parādību, postmodernais teksts var pats dezintegrēties un pazust entropijas dēļ, tādējādi

atspoguļojot šī procesa briesmas. Veiktā tekstu analīze ir parādījusi, ka dažādas sistēmas bieži kļūst par postmodernā vēstījuma uzmanības objektiem. Cilvēks kā neatkarīga, unikāla būtne ar dziļu garīgo pasauli, kuras psiholoģijā meklējami viņa rīcības cēloņi, nav sastopams postmodernajā literatūrā. Daļēji tas skaidrojams ar postmodernisma rakstnieku skepsi par iespēju taisnīgi un precīzi attēlot cilvēku kā personību, ko mēģinājuši izdarīt literārā reālisma un modernisma pārstāvji. Mūsdienu cilvēkam kļūst arvien grūtāk darboties ārpus globālo komunikāciju sistēmām. Varbūt mēs nedomājam par sevi kā par kādas lielākās sistēmas elementiem, bet tomēr mēs tie esam. Šajā ziņā bija interesanti apskatīt, kā postmodernie rakstnieki ataino noslēgto sistēmu pilnīgo izsīkumu entropijas dēļ. Ir bijusi iespēja pārlicināties, ka postmodernajā literatūrā personāži paši par sevi nav tik svarīgi kā idejas, kuras katrs no tiem pauž. Nav obligāti, lai noteikts personāžs pārstāvētu tikai vienu ideju, kaut gan tas nav retums: piemēram, “Gravitācijas varavīksnē” Pointsmens reprezentē I. Pavlova fizioloģijas mācību, Damroka romānā “Žurka” – ekofeminismu, gandrīz visi V. Sorokina personāži aizstāv marksisma-ļeņinisma ideālus pirmajā, simulētajā daļā. Taču ir pamanāmi arī daudzšķautņaini personāži, kuri satur dažas idejas: piemēram, Viljams no Bāskervilas ir daudzu ideju sakopojums, viņš reprezentē gan filozofiskos uzskatus, kurus pauž dialogā ar citiem personāžiem, gan tiek izmantots kā rupors U. Eko domām, no kurām viena ir par to, ka mākslīga kārtības uzturēšana var novest pie entropijas palielinājuma. Gan viduslaiku abatija romānā “Rozes vārds”, gan Zeme “Gravitācijas varavīksnē” un “Žurkā”, gan socreālisma mikropasaule V. Sorokina stāstos un romānos ir sistēmas, kas nonākušas apstāšanās, izdegšanas, izsīkšanas briesmās. Postmoderno rakstnieku lietojumā entropija kā sekulārās apokalipses sastāvdaļa ir spilgts piemērs tam, kā pievērst uzmanību pasaulei nevis kā metafiziskai kategorijai, bet kā noteiktiem līkumiem pakļautai sistēmai, ar visām no tā izrietošām sekām. Protams, nevēlēdamies noteikt robežas un kategoriski pasludināt pasaules izsmeļošo ainavu, postmodernais rakstnieks pieļauj daudz ambivalences ontoloģijas tēlojumā, jo ne par vienu promocijas darbā analizētajiem tekstiem nevar teikt, ka tas satur vienu, noteiktu, nemaināmu pasauli. Šī nenoteiktība jāpieņem kā postmodernā apokaliptiskā diskursa poētikas neatņemama daļa.

Daudz uzmanības veltīts parādībai, kura nosaukta par “apokaliptisko karnevālu”. Pašā nosaukumā ir pamanāma pretruna, jo karnevālam tādā nozīmē, kādu tam piešķīra M. Bahtins, ir jāpārvar eshatoloģiskās bailes, nevis jāpadodas tām, nerunājot par piedalīšanos iznīcināšanā. Kādus secinājumus var izdarīt par apokaliptiskā karnevāla vietu postmodernajā literatūrā, balstoties uz veikto analīzi? Kaut gan karnevalizācija ir uzskatāma par imanentu postmodernisma īpašību (piemēram, pēc I. Hasana domām) un postmoderno literatūru ar

dažām atrunām var dēvēt par karnevālisku parādību, tekstu analīze pierādījusi, ka karnevāliskais diskurss postmodernajos tekstos ir izceļams kā atsevišķa kategorija, bet tā dalība iznīcināšanas stratēģijās, ļauj uzskatīt apokaliptisko karnevālu par vienu no nozīmīgākajiem postmodernā apokaliptiskā diskursa elementiem. Dažas reizes teksta analīzes gaitā tika noskaidrots, ka vairs nav iespējams pilnā mērā “atdzīvināt” pirmatnējo karnevālu, par kuru rakstījis M. Bahtins, bet jāuzsver postmodernā karnevāla eshatoloģiskais aspekts. Šī ideja tiek pausta gan U. Eko romānā, kur apokaliptiskais diskurss pārmāc karnevālisko diskursu, gan T. Pinčona romānos, kur karnevāls ir cieši saistīts ar vizuālo pierādību. Klasiskā atdzīvinošā karnevāla neiespējamību pierādījis arī G. Grass, iznīcinot karnevalizētos pasaku personāžus. V. Sorokina tekstos karnevālam ir piešķirtas pavisam destruktīvas funkcijas, jo tas piedalās veselas “mākslīgās pasaules” anihilācijā. Tā kā postmodernie personāži pamatā ir uztverami par vēstījuma funkcijas un noteiktu ideju ilustrācijām, bet nevis par maksimāli realitātei pietuvinātām, “pilnasinīgām” būtnēm, kādu secinājumu var izdarīt, ja viņi tiek apveltīti ar groteskiem ķermeņiem vai tiek saistīti ar materiālo ķermenisko apakšdaļu? Pēc veiktās tekstu analīzes var secināt, ka postmodernā groteskā ķermeņa funkcionalitāte, kā arī tā intertekstuālā iesaistība tiek izvirzīta priekšplānā. Pats par sevi groteskais ķermenis nav tik interesants kā tā efekts uz tekstu, vai tā loma ironiskajā dialogā ar iepriekšējām kultūrām. V. Sorokina teksti ir tik šokējoši nevis vienkārši tāpēc, ka tajos tiek atainoti ķermeņi nepatīkamās situācijās, ko jau ir sen paveicis tāds rakstnieks kā Marķīzs de Sads, bet tāpēc, ka tie piedalās apokaliptiskajā transformācijā, kuras gaitā sociālistiskā reālisma pabeigtie ķermeņi kļūst par saviem pretpoliem, to jaunā būtība neatbilst simulētās pasaules stingrajiem likumiem, tādējādi tiek iznīcināta veselā ontoloģiskā plakne, kurā tie mīt. U. Eko aprakstītais makroķermenis nav tik daudz milzīga būtne, kā viņa meistarīgajā kolāžā atainotais visas karnevāliskās tradīcijas kopīgais tēls. Pasaules gals ar smiekliem, kuriem nav atdzīvinošā spēka, ir svarīgs postmodernās apokalipses poētikas elements. Salīdzinājumā ar viduslaiku karnevālu, kas ir auglīgs, postmodernā karnevāla analīze atklāj tā sterilo dabu, tajā slēpjas bezdibenis, kurā ne katrs uzdrošināsies ielūkoties. Līdzīgi var teikt arī par šizofrēniskās valodas lietojumu, kas var būt saistīts ar karnevalizāciju.

Šizofrēniskā valoda postmodernajā literatūrā nebūt nav mēļu dāvana. Tas drīzāk ir nolādējums, jo zem apzīmētāju jucekļa nav nekādas transcendentāla patiesības. Vēstījums jeb dialogs šizofrēniskajā valodā tikai sola atklāsmi, bet paradoksālā kārtā apstiprina postmodernisma estētikas truismu par atklāsmes neiespējamību. Kā liecina veiktā analīze, šizofrēniskā valoda nav tik izplatīts fenomens postmodernajā literatūrā. Tā analizēta galvenokārt V. Sorokina daiļrades kontekstā, kaut gan šī parādība atrodama arī T. Pinčona

romānā “Gravitācijas varavīksne”. Neņemot vērā literāro piemēru deficītu, jāuzsver, ka šizofrēniskā valoda, īpaši Ž. Delēza traktējumā, ir neatņemama postmodernās apokalipses estētikas sastāvdaļa, jo tieši šī parādība atklāj postmoderno pieeju valodai kā atklāsmes izpausmes līdzeklim. Ir saprotami cēloņi, kāpēc tieši V. Sorokina darbos šī parādība ieguvusi tādu izplatību. Kā jau tika minēts, krievu postmodernistiem atšķirībā no Rietumu kolēģiem bija darīšana ar ideoloģizētu valodu, un pati valoda tika uzskatīta gan par represīvu instrumentu, gan par veidu, kā pārvarēt, pat iznīcināt uztieptās ideoloģijas žņaugus. Šizofrēniskās valodas izmantošanu var interpretēt arī kā autora stratēģiju mudināt lasītājus uzminēt vārdos neizsakāmā nozīmi, kas nav izteikta pašā tekstā. Tādējādi “Gravitācijas varavīksnes” lasītājs iegūst atklāsmi par kodolkara briesmām caur šizofrēnisko vēstījumu, bet personāži nav spējīgi to izdarīt. Mēs varam interpretēt V. Sorokina personāžu bezjēdzīgo buldurēšanu gan kā tikai mums pieejamo atklāsmi par Gulaga šausmām, gan kā sociālistiskā reālisma tekstu valodas nivelēšanu līdz tukšu zīmju rindām. Tomēr jānorāda, ka, postulējot šizofrēniskās valodas “atklāšanas” statusu, kuru nodrošina epistolāra vai dialoga forma, bet galu galā neīstenojot nekādu nozīmes nodošanu, postmodernais rakstnieks atņem valodai prerogatīvu nodot galīgu, absolūtu un nepārprotamu atklāsmi, vienlaikus atzīstot, ka cilvēka alkas pēc atklāsmes ir neizskaužamas.

Attēlojums vispārīgā ziņā ir postmodernās literatūras problemātiskais laukums, jo vairs nav ticības nepastarpinātas realitātes reprezentācijas iespējamībai. Šī skepse kļūst vēl lielāka, kad runa ir par tādu šausminošu un bezprecedenta notikumu kā pasaules iznīcināšana. Veiktais pētījums pierādīja, ka postmodernajā literatūrā nav tieksmes pēc pasaules gala “reālistiskā atainojuma” ar visām nepieciešamām detaļām un varbūtējām personāžu emocijām, kas varētu dot lasītājam priekšstatu par šo pieredzi. Galvenokārt postmodernie rakstnieki izvēlējušies citus veidus, kā raksturot sekulāro apokalipsi, mēģinot attēlot neattēlojamo tik pilnīgi, cik tas iespējams. Ž. Deridā izdevās precīzi formulēt šo problēmu, un mums ir bijušas dažādas iespējas pārliecināties, ka kodolkara atainojums, būdams attiecīgā teksta galvenais referents, tiek skarts netieši ar citu diskursu palīdzību. Braiena Makheila teoretizētā pārvietošanās stratēģija ir noderīgs instruments, ar kuru postmodernais rakstnieks var pietuvināties apokaliptiskajam notikumam, vai tas būtu bērnu pasaku diskurss, zinātniski fantastiskais diskurss jeb metaliteratūras paņēmiens, kas norādītu uz attēlotās pasaules tekstuālo dabu. Kaut kas līdzīgs notiek ar genocīdu, mūsu gadījumā tas ir holokausts un herero iznīcināšana. Kaut gan atšķirībā no kodolkara šie notikumi jau ir bijuši, visas briesmas, šausmas un sāpes, ko tie satur, arī ievietojuši tos nenosaucamā sfērā. Pievēršot vairāk uzmanības diskursīvām praksēm, ar kurām tiek atainots apokaliptiskā notikuma surogāts,

postmodernais rakstnieks jo stiprāk uzsver postmodernisma ideoloģisko nostādni pret “realitātes” reprezentāciju tekstā, bet arī jāatzīmē, ka šī stratēģija attiecībā uz apokaliptisko notikumu paradoksālā kārtā padara to vēl svarīgāku un reljefāku un mudina lasītājus vairāk domāt par to, kas netika attēlots viņiem ierastajā veidā.

Postmodernā literatūra ir sekulārais kultūras fenomens, bet tās pārstāvji arī saprot apokaliptiskā diskursa reliģisko izcelsmi. Postmodernais teksts nevar izmantot reliģiskos tēlus, kas atrodami kristīgajā jeb ebreju apokalipsē, ar to pašu mērķi, ar kuru to darījuši senie atklāsmes autori. “Rozes vārda” analīzes gaitā kļuvis skaidrs, ka reliģiskais apokaliptiskais diskurss ir tikai artefakts postmodernajā spēlē, tam nav sakrālas nozīmes, jo primāri tas parādās kā teksts cita tekstā, norādīdams uz noteiktu tradīciju, kas ir gan poētiska, ja runa ir par Jāņa atklāsmes grāmatu, gan ikonogrāfiska apokaliptisko ainavu atainojuma gadījumā. U. Eko romāns atklāj postmodernā teksta pieeju reliģiskajiem simboliem. Atklāsmes tēlainība tiek dekontekstualizēta, jo tā ne tikai attiecas uz kristīgās eshatoloģijas pamattekstu, bet arī tiek izmantota, lai ironiski komentētu mūsdienu parādības un bažas. Šo fenomenu var raksturot kā sakrālo tēlu sekulāro izmantošanu, kas savukārt pieder pie vispārīgās postmodernisma tendences dekanonizēt, dekonstruēt, desakralizēt. T. Pinčons ir aplūkojis šo problēmu no otras puses, parādot, kā tādai sekulārai parādībai kā tehnoloģija tiek piešķirtas reliģiskas īpašības. Bet, to veidams, amerikāņu rakstnieks uzsver, ka šī pieeja ir tikai viena no daudzām iespējamām metodēm, ar kurām jāpārvar bailes pret nāvi nesošajām tehnoloģijām, un ka Raķetei var būt tik daudz interpretāciju, cik ir pasaules izskaidrošanas veidu. Postmodernā literatūra šeit arī demonstrē savu pretrunīgo raksturu, un mums kā lasītājiem ar to jārēķinās. Tā ir literatūra, kurā pamanāma gan Dieva, gan Autora nāve, bet kura var izmantot teoloģiskos tēlus kā materiālu iespējamās sekulārās apokalipses atainojumā.

Promocijas darba ierobežojumi, no kuriem galvenais ir apjoms, nav ļāvuši apskatīt visas problēmas saistībā ar izraudzīto tēmu. Tādējādi nobeigumā arī jāmin noteiktas lietas, kas nav bijušas apskatītas vai nav tikušas aplūkotas pietiekami dziļi. Kaut arī pats vārds “apokalipse” asociējas ar kristīgo tradīciju un Atklāsmes ir noteicošais teksts apokaliptiskajā diskursā (gan sekulārajā, gan reliģiskajā), ir svarīgi atcerēties, ka citu reliģiju eshatoloģiskais diskurss arī var būt svarīgs postmodernajā literatūrā. Piemēram, islāma eshatoloģija un tā izmantojums postmodernajos tekstos ir viena no tēmām, kas nav tikusi skarta šajā darbā (izņemot īsu minējumu saistībā ar T. Pinčona romānu “V”), bet ko varētu būt interesanti apskatīt nākamajos pētījumos. Tā kā šī darba praktiskā daļa koncentrēta uz sekulāro apokaliptiska diskursa izpausmi postmodernajā literatūrā, ir acīmredzams, ka zinātniskās fantastikas ietekme uz šī veida tekstiem ir īpaši svarīga, tādējādi, ja darba apjoms to atļautu,

būtu interesanti ne tikai analizēt postmoderno apokaliptisko literāro darbu zinātniskās fantastikas elementus, bet arī paplašināt aplūkojamo tekstu skaitu, analizējot kādu šī žanra tekstu postmodernā apokaliptiskā diskursa poētikas ietvaros. Līdzīga situācija ir ar kino. Šajā darbā pieminēti daži kinematogrāfiskie darbi, bet, protams, to analīze nav tik dziļa, cik tā varētu būt. Ņemot vērā, ka kino ir būtiska ietekme uz postmoderno literatūru īpaši intertekstualitātes ziņā tas ir vēl viens aspekts, ko varētu aplūkot pat tikai literāro darbu analīzes ietvaros, jo sinkrētisms un dažu žanru un mediju iesaistīšana ir izplatīta prakse postmodernajā vēstījumā. Šī neliterārā diskursa analīze varētu būt ļoti lietderīga jebkuru postmoderno tekstu pētījumam. Vēl viena tēma, kas palīdzētu dziļāk izprast postmoderno apokaliptisko diskursu, varētu būt saistīta ar postapokaliptiskās civilizācijas attēlojumu, kā arī ar veidu, kādā tiek reprezentētas saglabājušās atmiņas gan par notikušo civilizācijas iznīcināšanu, gan par norādēm uz pasauli pirms katastrofas. Iepriekš minēto ierobežojumu dēļ šajā darbā postmodernā apokaliptiskā diskursa analīze beigta ar G. Grasa romānu “Žurka”, kurā nākotnes pēcapokaliptiskās civilizācijas aprises ir tikai ieskicētas.

Beigās vēlreiz jāuzsver, ka, neņemot vērā dažādās tekstuālās spēles, ko sastopam minēto tekstu analīzes gaitā, postmodernās literatūras apokaliptiskā tēma lasītājam liek nopietni domāt par reālām briesmām, kas sagaida mūsdienu civilizāciju. Pesimistiskais skatījums uz cilvēces nākotni izriet no pagātnes, kas diemžēl pierādījusi, ka reizē ar tehnisko attīstību cilvēcei ir tendence pilnveidot arī nodarīto ļaunumu mērogu un efektivitāti. Bruņoto konfliktu skaits nesamazinās – vieniem beidzoties, sākas jauni. Vienīgā apokaliptisko postmoderno tekstu lasītāja cerība ir, ka pasaules gals paliks simboliskajā vidē un nekad neīstenosies ārpus tās.

Izmantotie avoti un literatūra

Pētījuma avoti

1. ECO, Umberto. *The Name of the Rose*. Trans. William Weaver. London: Vintage, 1998. 502 p. ISBN 0-7493-9705-5.
2. ECO, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 2004. 442 p. ISBN 88-452-1421-4.
3. EKO, Umberto. *Rozes vārds*. No itāliešu val. tulk. Dace Meiere. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 1998. 694 lpp. ISBN 9984-623-07-6.
4. GRASS, Günter. *The Rat*. Trans. Ralph Manheim. San Diego, New York, London: Harcourt, Inc., 1989. 371 p. ISBN 0-15-675830-X.
5. PYNCHON, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1995. 760 p. ISBN 0-14-018859-2.
6. PYNCHON, Thomas. *V*. HarperPerennial: New York, 1999. 534 p. ISBN 0-06-093021-7.
7. СОРОКИН, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*, том 1. Москва: Ad Marginem, 1998. 815 с. ISBN 5-88059-041-0.
8. СОРОКИН, Владимир. Норма. В: Сорокин, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*, том 1. Москва: Ad Marginem, 1998a, с. 23–259.
9. СОРОКИН, Владимир. Первый субботник. В: Сорокин, Владимир, *Собрание сочинений в двух томах*, том 1. Москва: Ad Marginem, 1998b, с. 409–594.

Izmantotā literatūra

1. ABERTH, John. *From the Brink of the Apocalypse: Confronting Famine, War, Plague, and Death in the Later Middle Ages*. New York and London: Routledge, 2001. xvi, 304 p. ISBN 0-415-92715-3.
2. *A Critical and Cultural Theory Reader*. Anthony Easthope and Kate McGowan (eds.). Toronto: University of Toronto Press, 1992. 270 p. ISBN 0-8020-7416-2.
3. ADSO. The Destruction of the Antichrist. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 87.

4. ADSO. The Origin of the Antichrist. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 84–85.
5. ALMOND, Philip C. *Heaven and Hell in Enlightenment England*. Cambridge: Cambridge University Press 1994. 232 p. ISBN 0-521-45371-2.
6. ANDERSEN, Susan. Lies and More Lies: Fact and Fiction in Günter Grass's *Die Rättin*. *Germanic Review*, 1991, Vol. 66, No. 3. p. 106–112. ISSN: 0016-8890.
7. *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Malcolm Bull (ed.). Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995. 308 p. ISBN: 0-631-19082-1.
8. *A Postmodern Reader*. Joseph Natoli and Linda Hutcheon (eds). New York, State University of New York: 1993. xiv, 584 p. ISBN 0-7914-1638-0.
9. *Au nom du sens: autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Jean Petitot, Paolo Fabbri, (eds.). Paris: Bernard Grasset, 2000. 633 p. ISBN 2-246-53761-4.
10. ARMOGATHE, Jean-Robert. Interpretations of the Revelation of John: 1500–1800. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum, 2003, p. 185–203.
11. BAHTINS, Mihails. Karnevāls un literatūras karnevalizācija. No krievu val. tulk. Ansis Zunde. *Grāmata*, 1991, Nr.6, 46.–52.lpp. ISSN 0134-3181.
12. BARNES, Julian. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. London, Picador, 1990. 309 p. ISBN 0-330-31399-1.
13. BARNES, Robin. Images of Hope and Despair: Western Apocalypticism: ca. 1500–1800. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. Bernard McGinn (ed.). New York and London: Continuum, 2003, p. 143–184.
14. BARTH, John. The Literature of Exhaustion. In: *The American Novel since World War II*. Marcus Klein (ed.). New York: Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1969, 267–279 p.
15. BARTH, John. *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor, 1988. 224 p. ISBN 0-385-24087-2.
16. BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London and New York: Longman, 1988, p. 167–172.
17. BAUMGARTNER, Frederic J. *Longing for the End: A History of Millennialism in Western Civilization*. New York: St. Martin's Press, 1999. 286 p. ISBN 0-312-21092-2.

18. BECK, Ulrich. The World as Laboratory. In: *Twentieth Century Political Theory: A Reader*. London and New York, Routledge: 1997, p. 356–363.
19. BERELIS, Guntis. Kas tas ir: sociālistiskais reālisms...un ko tas izdarīja ar latviešu literatūru. *Karogs*, 1994, Nr.11, 151.–165.lpp. ISSN 0132-6295.
20. BERRESSEM, Hanjo, *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993. 273 p. ISBN 0-252-01919-9.
21. BERSANI, Leo. Pynchon, Paranoia, and Literature. *Representations*, Winter 1989, No 25, p. 99–118. ISSN 0734-6018.
22. BERTENS, Hans. The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation to Modernism: an Introductory Survey. In: *A Postmodern Reader*. New York: State University of New York, 1993, p. 25–70.
23. BEST, Steven and KELLNER, Douglas. *The Postmodern Adventure: Science, Technology and Cultural Studies at the Third Millennium*. London: Routledge, 2001. 312 p. ISBN 0-415-23963-X.
24. *Bībele. Vecās un Jaunās Derības Svētie Raksti*. Bībeles Sabiedrība. 1991. 1245 lpp.
25. BINDMAN, David. The English Apocalypse. In: *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1999, p. 208–231.
26. BLAKE, William. *The Complete Poems*. Penguin Books, London, 1978. 1072 p. ISBN: 0-14-042215-3.
27. BLOOM, Harold. *Blake's Apocalypse: A Study in poetic Argument*. Doubleday & Company: Garden City, New York, 1965. 454 p.
28. BODRIJĀRS, Žans. *Simulakri un simulācija*. No franču val. tulk. Sarmīte Madžule. Rīga: Omnia mea, 2000. 160 lpp. ISBN 9984-9250-5-6.
29. BOOKCHIN, Murray. *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. Edinburgh: AK Press, 1995. 86 p. ISBN 1-873176-83-X.
30. BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, M. *The Book of Imaginary Beings*, trans. N. T. Di Giovanni. London: Penguin, 1990. 176 p. ISBN 0-14-018023-0.
31. BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. 218 p. ISBN 84-206-3312-7.
32. BOYARIN, Jonathan. At Last All the Goyim: Notes on a Greek Word Applied to Jews. In: *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, p. 41–58.
33. BOYCE, Mary. *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*. London and New York: Routledge, 2001. xxv, 252 p. ISBN 0-415-23903-6.

34. BOYER, Paul. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994. 464 p. ISBN 0-8078-4480-2.
35. BOYER, Paul. The Growth of Fundamentalist Apocalyptic in the United States. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 3. *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*, New York and London: Continuum, 2003, p. 140–178.
36. BRADBURY, Ray. *The Martian Chronicles*. New York: Bantam Books, 1994. 182 p. ISBN 0-553-27822-3.
37. BROWNING, Robert. *Poems of Robert Browning*. Donald Smalley (ed.). Cambridge and Boston: The Riverside Press and Houghton Mifflin Company, 1956.
38. BULL, Malcolm. On Making Ends Meet. In: *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995, p. 1–17.
39. BULTMANN, Rudolf. *The Presence of Eternity: History and Eschatology*. New York: Harper & Brothers, 1957. 170 p.
40. BURLEIGH, Michael. *The Third Reich: A New History*. London: Pan Books, 2001. xxv, 965 p. ISBN 0-330-48757-4.
41. BURROUGHS, William. *Naked Lunch*. New York, Grove Press, 1990. xlv, 232 p. ISBN 0-8021-3295-2.
42. BURROUGHS, William. *Nova Express*. New York: Grove Press, 1992. 179 p. ISBN 0-8021-3330-4.
43. CAMILLE, Michael. *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: 1992. 176 p. ISBN 0-674-44361-6.
44. CANTOR, Norman F. *Medieval History: The Life and Death of a Civilization*. Second Edition. London: Collier-Macmillan, 1969. xxiii, 584 p. ISBN 0-023-19070-1.
45. CANTOR, Norman F. *Inventing the Middle Ages*. New York: Quill, 1993. 480 p. ISBN 0-688-12302-3.
46. CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Trans Fritz. C. A. Koelin. James P. Pettegove (ed.). Princeton: Princeton University Press 1968. 384 p. ISBN 0-691-01963-0.
47. CELMER, Paul W. Pynchon's V. and the Rhetoric of the Cold War. *Pynchon Notes*, 1993, No 32–33, p. 5–32. ISSN 0278-1891.
48. CHAMBERS, Judith. *Thomas Pynchon*. New York: Twayne Publishers, 1992. 220 p. ISBN 0-8057-3960-2

49. CLARK, Lorraine. *Blake, Kierkegaard, and the Spectre of Dialectic*. Cambridge: Cambridge University Press 1991. xii, 238 p. ISBN 0-521-39509-7.
50. COHN, Norman. *Cosmos, Chaos and the World to Come: The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*. Second Edition. New Haven and London: Yale University Press, 2001. x, 282 p. ISBN 0-300-09088-9.
51. COHN, Norman. How Time Acquired a Consummation. In: *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995, p. 21–37.
52. COHN, Norman. *The Pursuit of the Millennium: Revolutionary Millenarians and Mythical Anarchists of the Middle Ages*. New York: Oxford University Press, 1990. 412 p. ISBN 0-19-5004-56-6.
53. COLETTI, Theresa. *Naming the Rose: Eco, Medieval Signs and Modern Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988. 212 p. ISBN 0-8014-2114-4.
54. CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin Books, 1994. 111 p. ISBN 0-14-062048-6.
55. COOPER, Peter L. *Signs and Symptoms: Thomas Pynchon and the Contemporary World*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. 238 p. ISBN 0-520-04537-8.
56. COOVER, Robert. *Pricksongs and Descants*. New York: Grove Press, 2000. 256 p. ISBN 0-802-13667-2.
57. COOVER, Robert. *A Night at the Movies or, You Must Remember This*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1997. 197 p. ISBN 1-56478-160-7.
58. CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1999. xix, 991 p. ISBN 0-14-051363-9.
59. CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press. 1991. xviii, 718 p. ISBN 0-691-01899-5.
60. DALEY, Brian E. Apocalypticism in Early Christian Theology. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism. Volume 2: Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum: 2003, p. 3–47.
61. DANIEL, E. Randolph. Joachim of Fiore: Patterns of History in the Apocalypse. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 72-88.
62. DE KERCKHOVE, Derrick. On Nuclear Communication. *Diacritics*, 1984, Vol. 14, No 2, p. 72–81.

63. DE LAURETIS, Teresa. Gaudy Rose: Eco and Narcissism. *SubStance* 1985, No 47, p. 13–29.
64. DELAPORTE, Louis. *Mesopotamia: The Babylonian and Assyrian Civilization*. Trans. by V. Gordon Childe. London and New York: Routledge, 1996, 371 p. ISBN 0-415-15588-6.
65. DELEUZE, Gilles. *The Deleuze Reader*. Constantin V. Boundas (ed.). New York: Columbia University Press, 1993. viii, 304 p. ISBN 0-231-07269-4.
66. DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974. 291 p. ISBN 2-7186-0015-2.
67. DERRIDA, Jacques. Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy. Trans. John P. Leavy Jr. *Oxford Literary Review*, 1984a, Vol. 6, No 2, 3–37. ISSN 0305-1498.
68. DERRIDA, Jacques. No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives). Trans. Catherine Porter and Philip Lewis. *Diacritics*, Vol. 14, No 2, 1984b, p. 20–31.
69. *Diacritics*. Vol. 14. No 2. 1984. Richard Klein (ed.). ISSN 0300-7162.
70. DIBATTISTA, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven and London, Yale University Press, 1980.
71. DOCKER, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. xxi, 313 p. ISBN 0-521-46598-2.
72. DUMAS-REUNGOAT, Christine. *La fin du monde: Enquête sur l'origine d'un mythe*. Paris : Les belles lettres, 2001. 401 p. ISBN 2-251-32433-X.
73. DURANT, Will. *Story of Civilization*. Volume VI: *The Reformation*. New York: Simon & Schuster. 1980. 1040 p. ISBN 0-671-61050-3.
74. ECO, Umberto. Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage. Trans. William Weaver. In: *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London and New York: Longman, 1988, p. 446–455.
75. EDDINS, Dwight. *The Gnostic Pynchon*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 173 p. ISBN 0-253-31907-2.
76. EKO, Umberto. Pēcvārds 1983. gada izdevumam. No grām.: Umberto Eko. *Rozes vārds*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 1998, 613.–649.lpp.
77. ELIADE, Mirča. *Mīts par mūžīgo atgriešanos*. No franču val. tulk. Irēna Auziņa, Leons Briedis. Rīga: Minerva, 1995. 174 lpp. ISBN 9984-9021-3-7.

78. *Enlightenment and Religion: Rational Dissent in Eighteenth-Century Britain*. Knud Haakonssen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1996. xii, 348 p. 0-521-56060-8.
79. FALZON, Chris. Philosophy and Matrix. In: *The Matrix in Theory*. New York and Amsterdam: Editions Rodopi BV, 2006, p. 97–111.
80. FERGUSON, Frances. The Nuclear Sublime. *Diacritics* 1984, Vol. 14, No 2, p. 4–10.
81. FOUCAULT, Michel. *Madness and Civilization*. Trans. Richard Howard. London and New York: Routledge, 2002. xiv, 282 p. ISBN 0-415-25385-3.
82. FOUCAULT, Michel. The Order of Discourse. In: *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold, 1992, p. 221–233.
83. FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage, 2004. 445 p. ISBN 0-099-47833-1.
84. FOX, Ralph. *The Novel and the People*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1954.
85. FREDRIKSEN, Paula. Tyconius and Augustine on the Apocalypse. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 20–37.
86. FREESE, Peter. *From Apocalypse to Entropy and Beyond: The Second Law of thermodynamics in Post-War American Fiction*. Essen: Die Blaue Eule, 1997. 605 p. ISBN 3-89206-800-3.
87. FRIEDMAN, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse: Syracuse University Press, 2000. 308 p. ISBN 0-8156-2826-9.
88. FRYE, Northrop. *Fearful Symmetry*. Princeton: Princeton University Press: 1969. 472p.
89. FULFORD, Tim. Millenarianism and the Study of Romanticism. In: *Romanticism and Millenarianism*. New York: Palgrave Macmillan 2002, p. 1–22.
90. FUSSELL, Paul. The Brigadier Remembers. In: *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.,: 1978, p. 213–219.
91. GEE, Maggie. *The Burning Book*. London and Boston: Faber and Faber, 1983. 304 p. ISBN 0-571-13174-3.
92. GRANT, Kerry J. *A Companion to V*. Athens and London: The University of Georgia Press, 2001. 224 p. ISBN 0-8203-2251-2.
93. GRASS, Günter. “To be Continued ...” The 1999 Nobel Lecture. In: *World Literature Today*, 2000, Vol. 74, No 1, p. 11–18. ISSN 0196-3570.

94. HAFT, A.J., WHITE J.G, WHITE R.J. *The Key to The Name of the Rose*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999. 194 p. ISBN 0-472-08621-9.
95. HASANS, Ihab. Plurālisms postmodernisma skatījumā. No angļu val. tulk. Viktors Ivbulis. No grām.: *Uz kurieni, literatūras teorija?* Sast. Viktors Ivbulis. Rīga: 1995. 254.–266. lpp.
96. HASSAN, Ihab. Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry* 1986, No 3, p. 503–520. ISSN 0093-1896.
97. HAYES, John. *Introduction to the Bible*. Philadelphia: Westminster, John Knox Press, 1996. 560 p. ISBN 0-664-24883-7.
98. HELTERMAN, Jeffrey. *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Critical Commentary*. New York: Monarch Press, 1976. 75 p.
99. HENRIKSEN, Margot. 1997. *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age*. Berkeley: University of California Press. xxvi, 451 p. ISBN 0-520-08310-5.
100. HĒSIODS. Teogonija. *Darbi un dienas*. No latīņu val. atdzejojis Augusts Ģiezens; red. Ābrams Feldhūns. Rīga: Zinātne, 1998. 134 lpp. ISBN 5-7966-1220-4.
101. HILDEGARD OF BINGEN. Scivias 3:11. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 100–102.
102. HITE, Molly. *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus: Ohio State University Press, 1983. 183 p. ISBN 0-8142-0350-7.
103. HITLER, Adolf. Nation and Race. In: *Twentieth Century Political Theory: A Reader*. London and New York: Routledge, 1997, p. 195–203.
104. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988a. 268 p. ISBN 0-415-00706-2.
105. HUTCHEON, Linda. 1988b. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto, New York, Oxford: Oxford University Press. xvi, 230 p. ISBN 0-19-540668-0.
106. ISRAEL, Jonathan I. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650–1750*. Oxford: Oxford University Press, New Ed., 2002. 834 p. ISBN 0-19-925456-7.
107. IVBULIS, Viktors. *Uz kurieni, literatūras teorija?* Rīga: 1995. 287 lpp. ISBN 9984-59-44-3.

108. IVBULIS Viktors. *Šīva izdejo un sagrauj pasauli. Ievads tradicionālajā hindu domā.* Rīga: Zinātne, 2003. 571 lpp. ISBN 9984-698-49-1.
109. JACOB OF SERUGH. The Discourse of Jacob Serugh. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages.* New York: Columbia University Press, 1998, p. 57–59.
110. JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s, *The Sixties Without Apology.* In: *Modern Literary Theory: A Reader.* London, Edward Arnold, 1992, p. 309–340.
111. JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, Duke University Press, 1991. xxii, 438 p. ISBN 0-8223-1090-2.
112. JOACHIM OF FIORE. The Three Status. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages.* New York: Columbia University Press, 1998, 133–134.
113. JOACHIM OF FIORE. The Papacy and the Spiritual Men. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages.* New York: Columbia University Press, 1998, p. 134–137.
114. KARL, Frederick R. *American Fictions 1940–1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation.* New York: Harper & Row, 1983. 637 p. ISBN 0-06-091150-6.
115. KELLNER, Hans. “To Make Truth Laugh”: Eco’s *The Name of the Rose.* In: *Naming the Rose: Essays on Eco’s The Name of the Rose.* Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988, p. 3–30.
116. KORTĀSARS, Hulio. *Stāsti.* No spāņu val. tulk. Guntis Valujevs. Rīga: Atēna, 2006. 206 lpp. ISBN 9984-34-210-7.
117. KÖRTNER, Ulrich H. J. *The End of the World: A Theological Interpretation.* Trans. Douglas W. Stott. Louisville: Westminster John Knox Press, 1995. xii, 367 p. ISBN 0-664-25631-7.
118. KŪLIS, Rihards. Postmodernisms un cilvēciskās solidaritātes filosofija. *Kentaurs XXI,* 1998, Nr.16, 117.–125.lpp. ISSN 1019-5351.
119. KUMAR, Krishan. Apocalypse, Millennium and Utopia Today. In: *Apocalypse Theory and the Ends of the World.* Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995, p. 200–224.
120. KUNZLE, David. World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type. In: *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1978, p. 39–94.

121. KURSĪTE, Janīna. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne, 1999. 525 lpp. ISBN 5-7966-1240-9.
122. LACAN, Jacques. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. In: *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold, 1992, p. 122–127.
123. *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. Caroline Walker Bynum and Paul Freedman (eds). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000. p. viii, 363. ISBN 0-8122-1702-0.
124. LAUMONIER, Alexandre. De l'Histoire, des livres et de mondes. A partir de la bibliothèque du «Nom de la rose». In: *Au nom du sens: autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, 2000, p. 454–481.
125. LE GOFF, Jacques. *Medieval Civilization 400–1500*. Trans. Julia Barrow. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell, 1990. viii, 393 p. ISBN 0-631-17566-0.
126. LE GOFF, Jacques. Umberto Eco et le Moyen Age. In: *Au nom du sens: autour de l'œuvre d'Umberto Eco*. Paris: Bernard Grasset, 2000, p. 235–254.
127. LERNER, Robert E. The Medieval Return to the Thousand-Year Sabbath. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 51–71.
128. LESHOK, David B. Religious Geography: Designating Jews and Muslims as Foreigners in Medieval England. In: *Meeting the Foreign in the Middle Ages*. London and New York: Routledge, 2002, p. 202–225.
129. LEVERENZ, David. On Trying to Read *Gravity's Rainbow*. In: *Mindless Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1976, p. 229–249.
130. LEVINE, George. V-2. In: *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.,: 1978, p. 178–190.
131. LEWICKI, Zbigniew. *The Bang and the Whimper: Apocalypse and Entropy in American Literature*. Westport: Greenwood Press, 1984. 135 p. ISBN 0-313-23674-7.
132. LYONS, John, *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. 520 p. ISBN 0-521-09510-7.
133. LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de minuit. 112 p. ISBN 2-7073-0276-7.
134. MACCANNELL, Dean. Baltimore in the Morning ... After: On the Forms of Post-Nuclear Leadership. *Diacritics* 1984, Vol. 14, No 2, p. 33–45.

135. MACEY, David. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books, 2000. vi, 490 p. ISBN 0-14-051369-8.
136. MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XII^e siècle en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1924.
137. MARDER, Herbert. *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1968. ix, 190 p. ISBN 0-226-50461-1.
138. MAUTNER, Thomas (ed.). *The Penguin Dictionary of Philosophy*. London: Penguin Books, 2000. xviii, 641 p. ISBN 0-14-051250-0.
139. MCCALMAN, Iain. New Jerusalems: prophecy, Dissent and radical Culture in England 1786–1830. In: *Enlightenment and Religion: Rational Dissent in Eighteenth-Century Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 312–335.
140. MCGINN, Bernard. *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998. 390 p. ISBN 0-231-11257-2.
141. MCGINN, Bernard. Introduction: John's Apocalypse and the Apocalyptic Mentality. In: *The Apocalypse in the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 3–19.
142. MCGINN, Bernard. Apocalypticism and Church Reform: 1100–1500. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum, 2003, p. 74–109.
143. MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1989. xiii, 264 p. ISBN 0-415-04513-4.
144. MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992. xii, 342 p. ISBN 0-415-06014-1.
145. MCMAHON, Darrin M. *Enemies of the Enlightenment: The French Counter-Enlightenment and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 288 p. 0-19-513685-3.
146. *Meeting the Foreign in the Middle Ages*. Albrecht Classen (ed.). London and New York: Routledge, 2002. lxxiii, 274 p. ISBN 0-415-93002-2.
147. MELLEY, Timothy. Bodies Incorporated: Scenes of Agency Panic in *Gravity's Rainbow*. *Contemporary Literature*, 1994, Vol. 35, No 4, p. 709–738. ISSN 0010-7484.
148. MENDELSON, Edward. Gravity's Encyclopedia. In: *Mindless Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1976, p. 161–196.

149. MEPHAM, John. Narratives of Postmodernism. In: *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: B.T. Batsford, 1991, p. 138–155.
150. METZ, Christian. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. London and Basingstoke: Macmillan Press Ltd., 1983. 336 p. ISBN 0-333-36640-9.
151. MIDLARSKY, Manus I. *Killing Trap: Genocide in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. xv, 463 p. ISBN 0-521-81545-2.
152. MILHOU, Alain. Apocalypticism in Central and South American Colonialism. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism, Volume 3: Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. Stephen J. Stein (ed.). New York and London: Continuum, 2003, p. 3–35.
153. MILLS, Sarah. *Discourse*. London: Routledge, 1997. viii, 177 p. ISBN 0-415-11053-X.
154. *Mindless Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. George Levine and David Leverenz, (eds). Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1976. ix, 272 lpp. ISBN 0-316-52231-7.
155. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. David Lodge (ed.). London and New York: Longman, 1988. 488 p. ISBN 0-582-49460-5.
156. *Modern Literary Theory: A Reader*. Philip Rice and Patricia Waugh, (eds.). London: Edward Arnold, 1992. 352 p. ISBN 0-340-57599-9.
157. MORFEE, Adrian. *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Oxford University Press, 2005. x, 233 p. ISBN 0-19-927749-4.
158. MOZUR, Joseph P. Vladimir Sorokin. Pervyĭ subbotnik: Rassказы. *World Literature Today*, 2002, Vol. 76, No 2, 225–226. ISSN 0196-3570.
159. MUSGROVE, Gordon. *Operation Gomorrah: The Hamburg Firestorm Raids*. London: Jane's, 1981. 197 p. ISBN 0-7106-0079-8.
160. *Naming the Rose: Essays on Eco's The Name of the Rose*. Thomas M. Inge (ed.). Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988. 206 p. ISBN 0-87805-345-X.
161. NAREMORE, James. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven and London: Yale University Press, 1973. 259 p. ISBN 0-300-01594-1.
162. NEWMAN, Robert D. *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia: University of South Carolina Press, 1986. 155 p. ISBN 0-87249-486-1.

163. NIRENBERG, David. *Communities of Violence: Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1996. ix, 301 p. ISBN 0-8223-2061-4.
164. O'LEARY, Stephen D. Apocalypticism in American Popular Culture: From the Dawn of the Nuclear Age to the End of the American Century. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism. Volume 3: Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. New York and London: Continuum, 2003, p. 392–426.
165. O'LEARY, Stephen D. *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rhetoric*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1994. ix, 314 p. ISBN 0-19-512125-2.
166. OLSTER, David. Byzantine Apocalypses. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism. Volume 2: Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum, 2003, p. 48–73.
167. OUTRAM, Dorinda. *The Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. xv, 141.p. ISBN 0-521-42534-4.
168. OVID. *Metamorphoses*. Trans. by John Dryden and others. Sir Samuel Garth (ed.). Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1998. lix, 520 p. ISBN 1-85326-790-2.
169. PAINE, Thomas. The Age of Reason. In: *The Portable Enlightenment*. New York: Penguin Books, 1995, p. 174–180.
170. PARKER, Douglass. The Curious Case of Pharaoh's Polyp, and Related Matters. *SubStance*, 1985, No 47, p. 74–85.
171. PARSHALL, Peter. The Vision of the Apocalypse in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1999, p. 99–124.
172. PORTER, Roy. *The Creation of the Modern World: The Untold Story of the British Enlightenment*. New York: W.W. Norton & Company, 2001. xxiv, 728. ISBN 0-393-32268-8.
173. *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. xiii, 296 p. ISBN 0-8122-1558-3.
174. *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Smyth, Edmund J. (ed.). London: B.T. Batsford, 1991. 206 p. ISBN 0-7134-5776-7.
175. *Postmodernism: The Key Figures*. Hans Bertens and Joseph Natoli (eds). Oxford: Blackwell Publishers, 2002. 384 p. ISBN 0-631-21797-5.

176. POTESTÀ, Gian Luca. Radical Apocalyptic Movements in the Late Middle Ages. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*, Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum, 2003, p. 110–142.
177. PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1989. ix, 103 p. ISBN 0-8032-8714-3.
178. PSEUDO-METHODIUS. The Last World Emperor. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 75–76.
179. PSEUDO-METHODIUS. The Moslem Crisis. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 74.
180. PUTNAM, Hilary. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 224 p. ISBN 0-521-29776-1
181. *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Edward Mendelson (ed.). New Jersey, Prentice-Hall, Inc.,: 1978. 225 p. ISBN 0-13-744706-X.
182. PYNCHON, Thomas. *Slow Learner: Early Stories*. New York and Boston: Little, Brown and Company, 1985. 193 p. ISBN 0-316-72443-2.
183. QUINTUS JULIUS HILARIANUS. The Progress of Time. Trans. Bernard McGinn. In: Bernard McGinn, *Visions of the End: Apocalyptic Traditions of the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1998, p. 52–53.
184. RABELAIS, François. *Gargantua and Pantagruel*. Trans. Thomas Urquhart and Peter Motteux. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 1999. xxxiv, 788 p. ISBN 1-84022-107-0.
185. RABLĒ, Fransuā. *Gargantija un Pantagriels*. Tulkojuši Ludvigs Sēja un Valdis Grēviņš. Rīga: Liesma, 1965. 654 lpp.
186. RĒVALDS, Valdis. *Fizikas un tehnikas vēstures lappuses: No akmens cirvja līdz atomreaktoram*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2006. 430 lpp. ISBN 9984-802-20-5.
187. *Revelation*. Introduction, Translation and Commentary by J. Massyngberde Ford. New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Doubleday, 1975. xlviii, 455p. ISBN 0-385-00895-3.
188. ROBERTS, Royston M. *Serendipity: Accidental Discoveries in Science*. New York: John Wiley & Sons, 1989. xvii, 270 p. ISBN 0-471-60203-5.

189. ROBINSON, Douglas. Literature and Apocalyptic. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 3: *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. New York and London: Continuum, 2003, p. 360–391.
190. ROBSON, David. Frye, Derrida, Pynchon, and the Apocalyptic Space of Postmodern Fiction. In: *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 61–78.
191. ROLOFF, Jürgen. *The Revelation of John: A Continental Commentary*. Trans. John E. Alsup. Minneapolis: Fortress Press, 1993. xi, 275 p. ISBN 0-8006-9650-6.
192. *Romanticism and Millenarianism*. Tim Fulford (ed.). New York: Palgrave Macmillan 2002. xvii, 248 p. ISBN 0-312-24011-2.
193. ROSE, Margaret. *Parody: Ancient Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. viii, 316 p. ISBN 0-521-42924-2.
194. ROSENTHAL, Michael. *Virginia Woolf*. New York: Columbia University Press, 1979. 270 p. ISBN 0-231-04848-3.
195. ROWLAND, Christopher. ‘Upon Whom the Ends of the Ages have Come’: Apocalyptic and the Interpretation of the New Testament. In: *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1995, p. 38–57.
196. ROWLAND, Christopher. The Book of Revelation. In: *The New Interpreter’s Bible*. Vol. XII. Nashville: Abingdon Press, 1998. p. 501–743.
197. RUBENE, Māra. Postmodernisms. *Grāmata*, 1991, Nr.12, 3.–7.lpp. ISSN 0134-3181.
198. RUBINO, Carl A. The Invisible Worm: Ancients and Moderns in the *Name of the Rose*. *SubStance*, 1985, No 47, p. 54–63.
199. RUSCONI, Roberto. Antichrist and Antichrists. Trans. Meredith Ray. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. New York and London: Continuum, 2003, p. 287–325.
200. RUSSELL, Charles. The Context of a Concept. In: *A Postmodern Reader*. New York: State University of New York, 1993, p. 287–298.
201. SANDERS, Scott. Pynchon’s Paranoid History. In: *Mindless Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1976, p. 139–160.
202. SANDYWELL, Barry. *Presocratic Reflexivity: The Construction of Philosophical Discourse 600–450 BC*. London: Routledge, 1996. 517 p. ISBN 0-415-10170-0.
203. SAUSSURE, Ferdinand de. From *Course in General Linguistics*. In: *A Critical and Cultural Theory Reader*. Toronto: University of Toronto Press, 1992, p. 9–13.

204. SCHOEPFLIN, Rennie B. Apocalypticism in an Age of Science. In: *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 3: *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. New York and London: Continuum, 2003, p. 427–441.
205. SCHWARZBACH, F.S. A Matter of Gravity. In: *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.,: 1978, p. 56–67.
206. SEED, David. *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. London: Macmillan Press, 1988. 268 p. ISBN 0-333-41757-7.
207. SEIDEL, Michael. The Satiric Plots of *Gravity's Rainbow*. In: *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc.,: 1978, p. 198–212.
208. SELDEN, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1989. vii, 159 p. ISBN 0-7450-0603-5.
209. SHELLEY, Mary. *The Last Man*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 512 p. ISBN: 0-192-83865-2.
210. SILIŅŠ, Edgars. *Lielo patiesību meklējumi*. Rīga: Jumava, 2002. 510 lpp. ISBN 9984-05-186-2.
211. SIM, Stuart. Little Narrative. In: *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. New York: Routledge, 1999, p. 306.
212. SIMOJOKI, Anssi. *Apocalypse Interpreted: the Types of Interpretation of the Book of Revelation in Finland, 1944–1995, from the Second World War to the Post-Cold War World*. Åbo : Åbo Akademi University Press, 1997. 220 p. ISBN 952-9616-78-3.
213. SMOLLER, Laura A. Of Earthquakes, Hail, Frogs, and Geography: Plague and the Investigation of the Apocalypse in the Later Middle Ages. In: *Last Things: Death and the Apocalypse in the Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000, p. 156–187.
214. SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1966.
215. *SubStance*. No 47, 1985. ISSN 1527-2095.
216. TANNER, Tony. *City of Words: American Fiction 1950–1970*. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1971. 463 p. ISBN 0-06-014217-0.
217. TANNER, Tony. V. and V-2. In: *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1978, p. 16–55.
218. TANNER, Tony. *Thomas Pynchon*. London and New York: Methuen, 1982. 95 p. ISBN 0-416-31670-0.
219. *The American Novel since World War II*. Marcus Klein (ed.). New York: Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1969. ISBN 0-056-77890-3.

220. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Frances Carey (ed.). Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1999. 352 p. ISBN 0-8020-8325-0.
221. *The Apocalypse in the Middle Ages*. Richard K. Emmerson and Bernard McGinn (eds). Ithaca and London: Cornell University Press: 1992. 428 p. ISBN 0-8014-9550-4.
222. *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 2: *Apocalypticism in Western History and Culture*. Bernard McGinn (ed.). New York and London: Continuum, 2003. xix, 524 p. ISBN 0-8264-1254-8.
223. *The Encyclopedia of Apocalypticism*. Volume 3: *Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*. Stephen J. Stein (ed.). New York and London: Continuum, 2003. xxii, 498 p. ISBN 0-82-64-1255-6.
224. *The Matrix in Theory*. Myriam Diocaretz and Stefan Herbrechter (eds). New York and Amsterdam: Editions Rodopi BV, 2006. 314 p. ISBN 90-420-1639-6.
225. *The New Interpreter's Bible*. Vol. XII. Nashville: Abingdon Press, 1998. xx, 748 p. 0-687-27825-2.
226. *The Portable Enlightenment*. Isaac Kramnick (ed.). New York: Penguin Books, 1995. 704 p. ISBN 0-14-024566-9.
227. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Barbara A. Babcock (ed.). Ithaca and London: Cornell University Press, 1978. 302 p. ISBN 0-8014-1112-2.
228. *The Routledge Critical Dictionary Of Postmodern Thought*. Stuart Sim (ed.). New York: Routledge, 1999. 401 p. ISBN 0-415-92353-0.
229. THEWLIS, James. *Concise Dictionary of Physics and Related Subjects*. Oxford, New York, Toronto, Sidney, Paris, Frankfurt: Pergamon Press, 1979. 379 p. ISBN 0-08-016900-7.
230. THOMAS, D. M. *The White Hotel*. London: Indigo, 1996. 240 p. ISBN 0-57540-022-6.
231. THOMSON, Damian. *The End of Time: Faith and Fear in the Shadow of the Millennium*. Hanover: University Press of New England, 1999. xiv, 373 p. ISBN 0-87451-880-6.
232. THOMSON, James. The City of Dreadful Night. In: *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Oxford: Blackwell, 2004, p. 394–422.
233. TIHANOV, Galin. Mikhail Bakhtin. In: *Postmodernism: The Key Figures*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. p. 25-31.

234. *Twentieth Century Political Theory: A Reader*. London and New York, Routledge, 1997. Stephen Bronner (ed.). 415 p. ISBN 0-415-91533-3.
235. ŪDRE, Dace. Tuvāk pie utopisko ideju saknēm. *Karogs*, 1995, Nr. 10, 154.–161.lpp. ISSN 0132-6295.
236. ULANSEY, David. *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology in the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press, 1991, 168 p. ISBN 0-19-506788-6.
237. VALEINIS, Vitolds. *Literatūras teorija*. Rīga: Zvaigzne, 1982. 270 lpp.
238. VEESER, H. Aram. Holmes Goes to Carnival: Embarrassing the Signifier in Eco's Anti-Detective Novel. In: *Essays on Eco's The Name of the Rose*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988, p. 101–115.
239. *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Francis O'Gorman (ed.). Oxford: Blackwell, 2004. xxxviii, 697 p. ISBN 0-631-23436-5.
240. VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-Five*. New York: Laurel, 1991. 224 p. ISBN 0-440-18029-5.
241. VITGENŠTEINS, Ludvigs. *Loģiski filozofisks traktāts*. No vācu val. tulk. Jānis Taurens. Rīga: Liepnieks un Rītups, 2006. 304 lpp. ISBN 9984-9609-2-7.
242. VULFA, Virdžīnija. *Uz bāku*. No angļu val. tulk. Silvija Brice. Rīga: Atēna, 2005. 192 lpp. ISBN 9984-34-140-2.
243. WAGAR, W. Warren. 1982. *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana University Press. xiii, 241 p. ISBN 0-253-35847-7.
244. WAUGH, Patricia. Stalemates?: Feminists, Postmodernists and Unfinished Issues in Modern Aesthetics. In: *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Edward Arnold, 1992, p. 341–360.
245. WEBER, Eugen. *Apocalypses: Prophecies, Cults, and Millennial Beliefs through the Ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000. 294 p. ISBN 0-674-00395-0.
246. WEISENBURGER, Steven, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988. 345 p. ISBN 0-8203-1026-3.
247. WHITFIELD, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996. viii, 275 p. ISBN 0-8018-5195-5.
248. WOOLF, Virginia, *To the Lighthouse*. London: Penguin Books, 1996. 306 p. ISBN 0-14-062214-4.

249. ZAMORA, Lois Parkinson. Apocalyptic Visions and Visionaries in *The Name of the Rose*. In: *Naming the Rose: Essays on Eco's The Name of the Rose*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1988, p. 31–47.
250. ZAMORA, Lois Parkinson. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 233 p. ISBN 0-521-36223-7.
251. ZIMMER, Heinrich. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton: Princeton University Press, 1972. 282 p. ISBN 0-691-01778-6.
252. БАХТИН, Михаил, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с. ISBN 5-280-00710-2.
253. БЕРГ, Михаил. *Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. 342 с. ISBN 5-86793-101-3.
254. ВАЙЛЬ, Петр, ГЕНИС, Александр. Поэзия банальности и поэтика непонятого. *Звезда* 1994, № 4, с. 189–192. ISSN 0321-1878.
255. ГЕНИС, Александр. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры. *Знамя* 1994а, № 8, с. 188–200. ISSN 0130-1616.
256. ГЕНИС, Александр. Треугольник (Авангард, Соцреализм, Постмодернизм). *Иностранная литература* 1994b, № 10, с. 244–248. ISSN 0130-6545.
257. ДЕЛЁЗ, Жиль. *Логика смысла*. Перев. Я. И. Свирский. Москва, Екатеринбург: Раритет, Деловая Книга, 1998. 480 с. ISBN 5-88687-041-5.
258. КОСТЫРКО, Сергей. Чистое поле литературы. *Новый мир* 1992, № 12, с. 250–260. ISSN 0130-7673.
259. ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк. *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Уральский Государственный Педагогический Университет, 1997. 317 с. ISBN 5-7186-0363-4.
260. ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма. *Знамя* 1995, № 8. ISSN 0130-1616.
261. МЕНЬ, Александр. *Читая Апокалипсис*. Москва: Фонд имени Александра Меня, 2000. 261 с. ISBN 5-89831-006-1.
262. НИКОЛАЕВА, Галина. Битва в пути. В: Николаева, Галина. *Собрание сочинений в трех томах*, том 2. Москва, Художественная литература, 1987. 671 с.

263. ПАВИЋ, Милорад. *Хазарски речник*. Београд: Дерета 2003. 501 с. ISBN 86-73-46-278-9.
264. ПАВИЧ, Милорад. *Уникальный роман*. Перевод с сербского Л. Савельевой. Москва: Азбука-классика, 2006. 336 с. ISBN 5-352-01655-2.
265. СКОРОПАНОВА, Ирина. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта, Наука, 1999. 607 с. ISBN 5-89349-180-7 (Флинта). ISBN 5-02-011617-3 (Наука).
266. СОРОКИН, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*, том 2. Москва: Ad Marginem, 1998. 751 с. ISBN 5-88059-042-0.
267. СОРОКИН, Владимир. Доверие. В: Сорокин, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*, том 2. Москва: Ad Marginem, 1998с, 535–560.
268. СОРОКИН, Владимир. «В культуре для меня нет табу...»: Владимир Сорокин отвечает на вопросы Сергея Шаповала. В: Сорокин, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*. Том 1. Москва: Ad Marginem, 1998d, с. 7–20.
269. ТЕРЦ, Абрам (Андрей Синявский). *Путешествие на черную речку и другие произведения*. Москва: Захаров, 1999. 479 с. ISBN 5-8159-0016-8.
270. ШЕВЧЕНКО, Г. Гюнтер Грасс. Крыса. *Современная художественная литература за рубежом* 1989, № 4, с. 92–95.
271. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. Сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. Москва: Локид-Миф, 1999. 576 с. ISBN 5-320-00305-6.
272. ЭПШТЕЙН, Михаил. Истоки и смысл русского постмодернизма. *Звезда* 1996, № 8, с. 166–188. ISSN 0321-1878.