

2000 ms

L Latv. No

810

Zenta Mauriņa

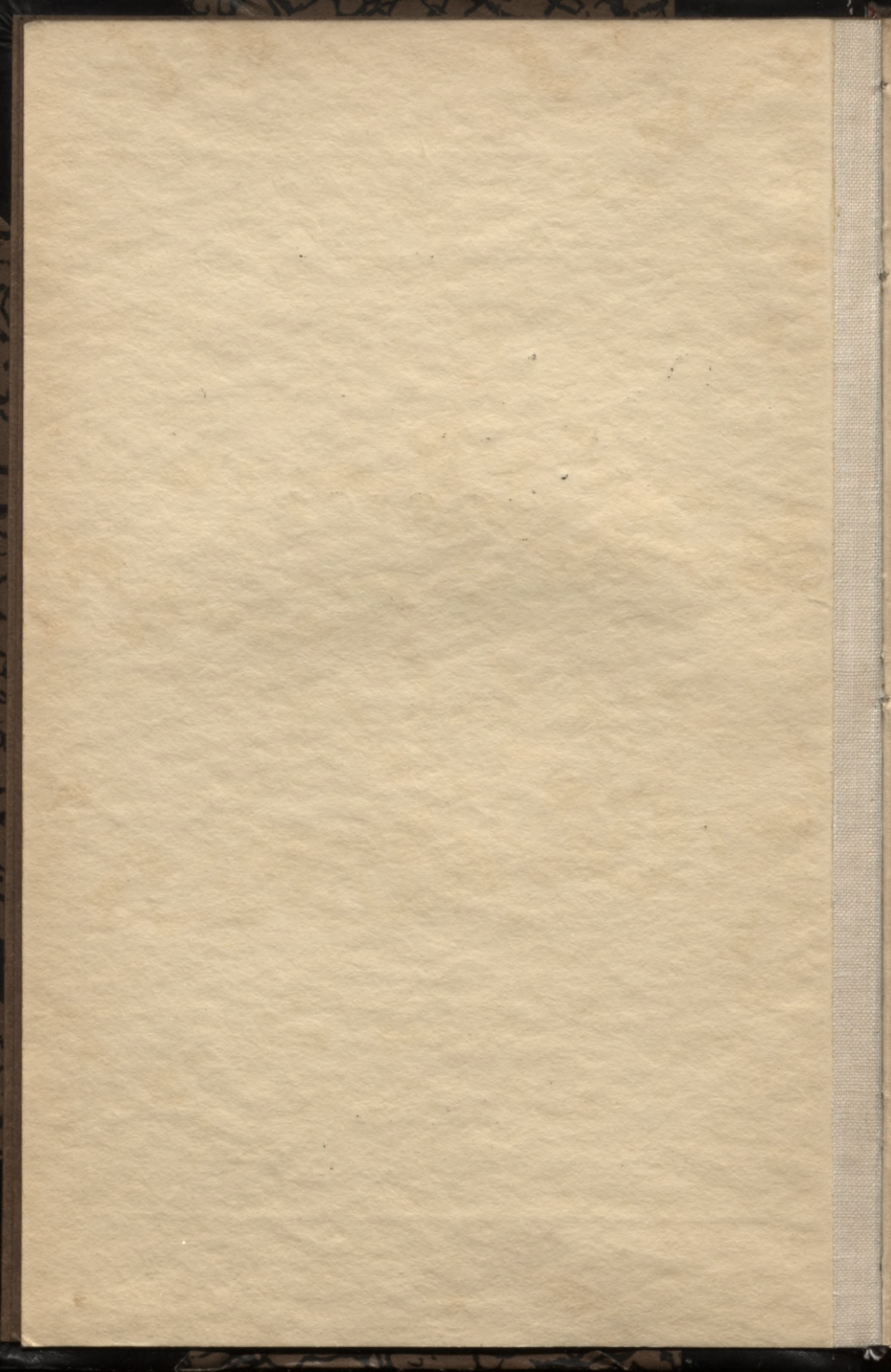
# Pārdomas un ieceres

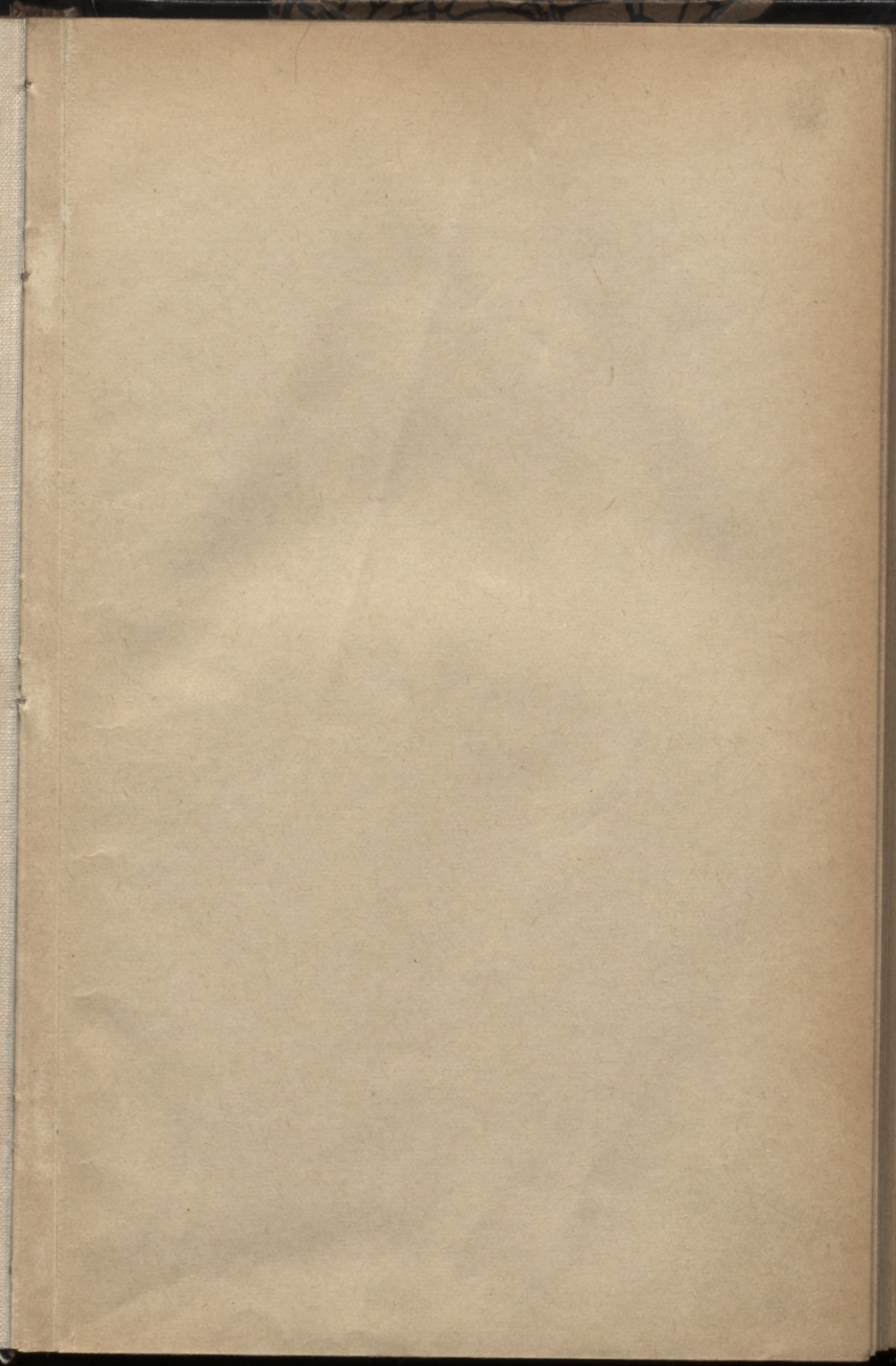
Eseju krājums

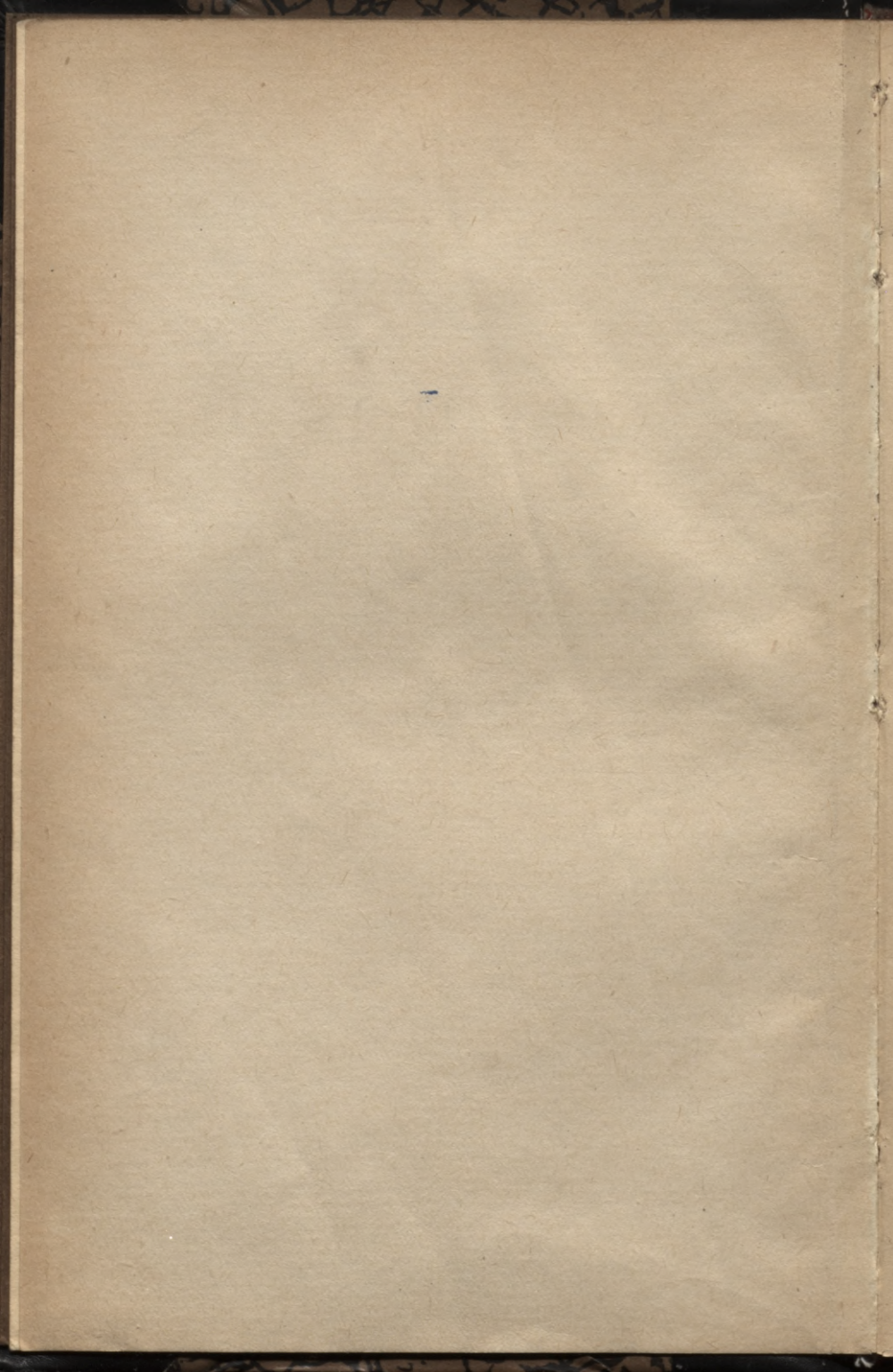
2. iespiedums

Rīgā, 1934

Valtera un Rapas akc. sab. izdevums







L 90-3  
1372

L  
Latv. Ned. 810

173

Zenta Mauriņa

Pārdomas un  
ieceres

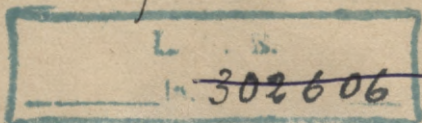
Eseju krājums

Otrs iespiedums

Rīgā, 1934

Valtera un Rapas akc. sab. izdevums

~~57.735K~~

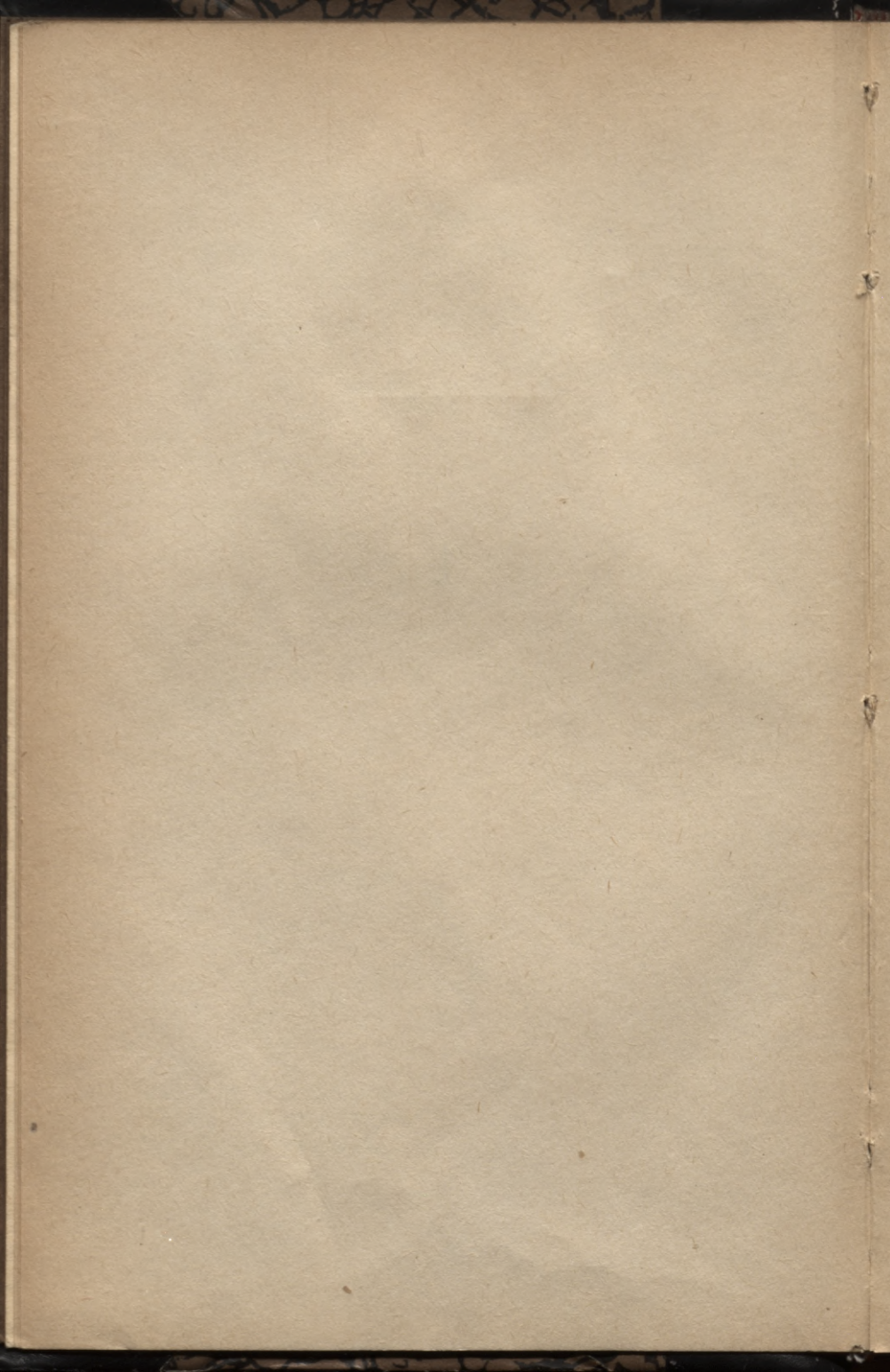


0206124561



Valtera un Rapas  
akc. sab. grāmatspiestuve  
Rīgā, Brīvības ielā 129/133.

l.



# Sievišķības ideāls pagātnē un tagadnē

„Steigt dzīves ritumā  
No veida veidā  
Ir augstākais un pirmais uzdevums.“

Rainis.

Katrs laikmets izvirza atsevišķus sieviešu tipus, katrs laikmets arī izvirza savu sievišķības ideālu. Kāda ir mūsu laikmeta sievišķība? Lai to labāk saprastu, īsumā kontūrēsīm dažus sievišķības ideālus pagātnē, bet tikai tik tālu, cik tas mums nepieciešams, lai izprastu tagadni. Pagātni mēs atgriezt nevaram, pie viņas kavēsimies tikai, lai spilgtāki atēnotu tagadni, kuņas liesmās esam ieslēgti, kas ir mūsu līdz galam izvedams uzdevums un no kuņas mēs veidojam nākamību.

Grieķu sieviešu ideāls bija skaistā Hēlena. Ja mums vajadzētu viņu raksturot, ko varētu par viņu teikt? Tikai vienu: viņa bija skaista, viņa bija pārvarīgi skaista. Un tas ir viss. Neveselīgā, nepersonīgā Hēlena ir antikas ideāls. Ko Hēlena iekšķīgi pārdzīvoja, kad Pariss viņu nolaupīja, kādas bija viņas garīgās saites ar vīru Menelaju — par to nekā nezīnām. Iekšķīgā pārdzīvojuma, jā, pat sava Es Hēlenai nav. Antikam cilvēkam milēt sievieti nozīmēja iekārot un iekāpot viņas ķermeni, vai arī — pielūgt viņas līniju un formu skaistumu. Antīkā literatūra nepazīst psiholoģiskās analīzes, tā dod statujas vārdos, un tāda marmora statuja ir arī skaistā Hēlena.

Viduslaiku brīnumzaigais sievišķības ideāls ietverts Dantes Beatričē, kas izaugusi no trubadūru dziesmām un madonnas kulta. Viduslaiki pārrāva cilvēku divās daļās un pasludināja miesu par dvēseles naidnieci. Miesas iekāres — velna radītas. Jutekliski tiekties pēc sievietes ir grēks. Bet kā tad drikst viņai tuvoties? Kā augstākai būtnei, kā madonnai, kā eņģelim. Un tā istā mīlestība tapa par pielūgsmi, un sieviete — par šķīstītāju, gaismā vedēju. Tāda ir Dantes Beatriče, par kuŗu viņš saka vārdus — kā pats atzīstas — ko vēl neviens mirstīgais nav teicis:

„ Kas viņas sveicienu ir saņēmis,  
Tas sāpes un ciešanas ir aizmirsis,  
Tam ļaunums nevar kaitēt.“

Beatriče mūžam sveša, mūžam svēta. Dante pat necenšas viņu satikt, viņam pietiek, ja drikst par viņu domāt un viņai savas dzejas veltīt. Viņa, pielūgtā, nepieder Dantem, bet debesīm. Tādā mīlestībā nevar būt jutekliskās iekāres: „Kas viņas acīs skatījies, top cēlāks visu mūžu.“ Pirmo reizi viņš Beatriči redz, kad viņam deviņi gadi, un otru reizi — kad viņam astoņpadsmit gadu. Beatriče smaidot viņu sveicina, un viņš pirmo reizi dzird tās balsi. Tas arī viss. Sv. Asizes Francis varējis dzīvot septiņas dienas no sienāža dziesmas, bet Dante visu mūžu — no visumīlās skata, smaida un sveiciena.

Kad Beatriče apprecas, Dante neskumst, un kad viņa mirst, viņš jūt viņas dvēseles tuvumu vēl tiešāk. Trimdā izdzīts, pazemots un vientuļš Dante mieru atrod Beatričes pielūgsmē, viņai veltīdams savu dvēseles bikti — elles mokas, šķīstišanās ilgas, debess svētlaimi. Visraksturīgākā vieta Dievišķā komēdijā varbūt tā, kur Dantem šķīstišanās kalnā jāiziet cauri ugunij. Liesmu plandas viņu baida, bet kad viņam pasaka, ka tikai šī uguns viņu vēl atdala no Beatričes, viņš tūlīt dodas liesmās. Ziedu lietū, plīvuŗos aizsegta

parādās Beatriče. Viņa skatās uz sauli, bet Dante — tikai uz Beatriči.

Ne vienmēr ar zināmu laikmetu mirst arī laikmeta ideāli. Daži no tiem, gadsimteņu prizmas pārļauzti sūta savus starus līdz mūsu dienām. Tā Beatriči kā 20-gadsimteņa sievišķības ideālu uzstāda spāniešu filozofs Ortega\*). Skicēsim īsumā viņa domu:

Pasaules vēsturei ir savs dzimuma ritms, vīrietības akcentēti laikmeti mijas ar sievietības akcentētiem laikmetiem. Agrie viduslaiki ir vīrietības epocha. Sieviete atklātā dzīvē nerādās, vīri savu laiku lielāko daļu pavada vīru sabiedrībā: kaņķos un dzīrēs, kur valda rupjība, izlaidība un nesamērs. Turpretī vēlos viduslaikos, Dantes laikmetā jau izmanāma sievietes ietekme: kultūrālā dzīvē atkal parādās grieķu „metron“, mērs. Arī romantisma laikmets bija, un mūsdienu kultūra ir, vai pareizāk: varētu būt sievietes zīmogota. — Senatnē sieviete vīrietim bijusi laupījums, iekaņojams ķermenis, bet vēlāk laupījums pārvērties guvumā, algā. Primitīvais vīrietis kā laupītājs uzbrūk katrai sasniedzamai sievietei, bet izsmalcinātais grib izauņt var vienas, zināmās sievietes ideālu. Un tā augstākos kultūras slāņos laupītājs pārvēršas gūsteknī. Visskaidrāk tas izpaužas Dantes un Beatričes attiecībās: ar sveicienu, smaidu un rokas mājīnu Beatriče kā ar kaltu veidojusi Dantes garu, ievadijusi to jaunā dzīvē. Sieviete kā norma — tā viena no galvenām Ortegas pamatdomām. Sieviete var būt sieva, māte, māsa, meita, tie ir brīnišķī sievietes tituli, bet viņos vēl neizpaužas sievietes būtība. Ja sieviete nav nekas cits, kā tikai sieviete, tad viņas istā misija: būt par vīrieša illūziju, radīt pilnības tieksmi. Sieviete ir sieviete tik daudz, cik viņa spēj ierosināt, apburt un illūzionēt. Šī illūzija ilgst reizumis tikai acumirkli, reizumis visu mūžu, bet kamēr viņa

---

\*) Über die Liebe. Meditationen von José Ortega y Gasset, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1933.

ilgst, sievietei ir neaprobežota vara pār vīrieti. Nepareizi dara tie, kas tic, ka sieviete, iegūstot doktora gradu vai arī vēlēšanas tiesības, pārveidos vēsturi, — to viņa spēj vienīgi ar savu maģisko potenci. Citiem vārdiem: ja sevī modernizētā veidā uzglabā Beatričes seju. Ko jaunas meitenes savās istabās izsapņo, tas vairāk pārveidojis vēsturi, nekā kaŗa dieva tērauds. „No meiteņu slepenu fantaziju liegaudumiem pa lielākai daļai atkarājas nākamo gadsimteņu īstenība.“ (25. lpp.) Vīrieši piepilda sieviešu radītos ideālus — to zinās katrs, kas dziļāk ieskatījies kultūras vēstures ritmā. Par vīrieti liecina viņa darbs, par sievieti — viņas esamība, viņas personība. Sieviete ir kā gaisma. „Gaismai nav jāpūlas, lai mirdzētu, un tomēr tās staros lietas zied visās savās krāsās. Tā arī sieviete ietekmē bez piepūlēšanās, tikai izstarojot apkārtņē savu esību.“ Tā ir sievietes dziļākā īpatnība, ka viņa spēj veidot un valdīt bez varmācības. Vīrietim jāgādā, lai viņa darbs kļūtu pilnīgāks, sievietei — lai viņa pati kļūtu pilnīgāka. Kļūdamā pati arvienu pilnīgāka, viņa vīrietim, lietu realizētājam, uzstādis arvien lielākas prasības un tā vedis dzīvi augšup. Ortega atgādina tagadnes sievietēm: „Topiet arvienu prasīgākas! Tā īsta sievietes misija zemes virsū: neapmierināties ar mazumu, būt daudzprasīgai attiecībā pret vīrieša attīstības pakāpi.“ Būt kā Beatriče. Nenokāpt ellē, bet ellē apmaldījušos ar savas personības stingro tīrskanību piespiest ilgoties šķīstīšanās un debess gaismas.

Latviešu literātūrā Beatričes aitēriskie motīvi skan Sudrabkalna un sevišķi Raiņa dzejā. Vēszilā gaismā ir ievītas Sudrabkalna Pārvērtības — tur tālas jūras krāsa, dziļi mūzikāla, atmosfairiska. Tā nav nejaušība, ka Pārvērtībās sarkans, pirmatnēji jutekliskā krāsa, ne reiz nav minēta, bet mijas zils un zaļš, abas bezķermeniskās krāsas. Sudrabkalna milas dzeja mūs apņēma kā caurspīdīgi zili zaļš agra pavasara vakars, kad nervozā klusumā ik soli var sadzirdēt. Un

viņa mīlas sākums, gals un centrs ir pielūgsme. Tādēļ arī visās Klodijas dziesmās šī vienīgsvētā, svinīgā noskaņa, kas katru satikšanos pārvērš svētdienā. Dievnama vēsums Sudrabkalna dziesmās. Ar savu dziļo nopietnību un īstenības tālumu tās atgādina stingru klosteri, kur gaišiem soļiem staigā lūgšanas melodijas.

Sudrabkalns neredz savā pielūgtā Klodijā atsevišķu sievieti, bet dievišķo sievietes ideju, jo patiesi pielūdzamais var būt tikai absolūta vērtība, par kuŗu nešaubās. Klodijas individuālais tēls nav saskatāms, vai viņai tumši vai gaiši mati, zilas vai melnas acis — mēs nezinām. Klodija gluži kā Beatriče ir trauks, kuŗā dzejnieks ielej saturu — savu pārdzīvojumu.

Pēc negulētas nakts logs pret gaismu ar melnajiem balstiem liekas krusts, kas dzejnieku gaida. Klodijas dēļ viņš uzņēmies šo krustu. Viņa ir saule, caur kuŗu pasaule top redzama. „Pasaule visa man Tu, un Tevī mana pasaule visa.“ Viņa nav bauda un miers, bet trauksme, mūžīga kustība uz augšu. Viņa sauc uz tālām kalnu grēdām un viņš, dziļāka nemiera pilns „augstāka mērķa vēl rauts, tālāku sapņu vēl saukts,“ top par mūžīgu svētceļotāju ar lepnu moku spožumu. Visgrūtākos brīžos viņš kvēli piesauc viņas vārdu. Bālā marta nakts spīdumā viņa ledainais lepnums lūst: viņš dievbijīgā lūgšanā nolaižas viņas priekšā ceļos:

„Svētīts lai mūžos Tavs vārds un piedod man pārādus manus. Valstība Tava lai nāk, notiek lai mūžos Tavs prāts.“

Svētūmam pieskarties nedrīkst. Siltas tuvuma izjūtas mēs velti meklēsim Sudrabkalna dzintardzejā. Ar dievību par ikdienišķām lietām nerunā. „Diena pēc dienas kā zūd, un Klodijai svešs es vēl vienmēr.“ Svešuma melodija skan šai kalnavota dzejā gan tenuto un sordo, gan atkal pressanto un agitato, bet neaizmirstama viņa Sudrabkalna dzejā „Svešai Kafejnīcā“.

„Es mīlu tevi, tādēļ, ka tu esi tik sveša,  
Ka mana tu nebūsi nekad —

Kā nesniedzamtāļa, nezināmradiusies, nezinām-  
ejoša esi, un līdz pat nāvei būsi man sveša, Ka tavas  
lūpas es neskūpstīšu nekad . . .“

Vēl tuvāks dantiskajai uztverei ir Rainis. Es ne-  
domāju, ka Dante sevišķi būtu ietekmējis mūsu  
Kalnā kāpēju, bet tikai gribu aizrādīt, ka abi šie  
dzejnieki ir viena un tā paša sievišķības ideāla vadīti:  
mīlēt viņiem nozīmē kāpt šķīstīšanās kalnā. Tikai  
Rainis sievietes glorifikācijā iet vēl tālāk. Ne tikai  
latviešu, bet pat pasaules literātūrā grūti būs atrast  
līdzīgu sievietes slavinājumu. Liriski tas izpaužas  
Sudrabotā gaismā un Mēness meitiņā, šais mūsu dze-  
joļu krājumos, kas ir glāsaini un reizē tvirti atturīgi  
kā latviešu daba, kā pavasaris ziemeļos: maigie glāsti  
stingst ledū, ziediem jāiztur salnas naktis. Sudrabotā  
gaismā un Mēness meitiņā katrā lapaspusē plaukst  
atziņas, kuņas paturam prātā, lai noguruma dienās  
tur spēku smeltos:

„Viss dzīves daiļums nāk no sievietes,  
Bez tās mēs dzīves nastu nepanestu, —  
Viss dzīves mīļums nāk no sievietes,  
Bez tās mēs tumsībā un naidā dvestu.“

Vai arī:

„Jūs dzimtenei un dzīvei simbols esat,  
Jūs visu lietu skaista pamatskaņa,  
Jūs mazās rokās pasaulesloku nesat.“

Un drusku tālāk:

„Ja nenāc tu, tad velti kopu garu,  
Uz lielo darbu sevi gatavodams.“

Šos vārdus mēs atkal un atkal skaitām, sevišķi  
brīžos, kad paši sev vairs neticam. Šie vārdi kveldina  
ikdienu pelniem aizbērtās ogles. Mēs lasām un labi  
zinām, sievietes nav tādas, bet bija kāds, kas ticēja,  
ka sieviete tāda var būt, un mūsos raisās ilgas kaut

uz mirkli atkratīties no sīkrūpju putekļiem, no žilbi-  
nošiem vizuļiem un piepildīt tā atziņu, kas teicis:

„Vai prātu meklēju?

Nē, l i e l u m u, kas mani pāri cels pār mani pašu.“

(Indulis un Ārija.)

Raiņa vīrišķīgi stingru roku izcirstās drāmās sie-  
viete ir gaismas avots. Visas Raiņa sievietes, izņe-  
mot mazo Vizbulīti, ir ideju aizdedzinātājas. Visas  
viņas pašas nāk un pašas iet, viņas negaida aicinā-  
juma, viņas pašas aicina un rāda ceļu, pa kuŗu kalnā  
kāpt. Viņas, kā visi Raiņa cilvēki, par sevi var teikt:  
„Es pasaulis daļa, atbildīgs par visu.“ Vienīgi Vizbu-  
lite stāv savrup. Viņa vienīgā, kuŗai nav savas pati-  
bas. Viņa neeksistē pasaulē pati par sevi, viņa dzīvo  
tikai Indulī. Viņa sevi jūt par Induļa īpašumu un čī-  
vina: „Nu, es jau viņa esmu . . .“ „Ko milē viņš, to es,  
un neprasu . . . Es mīļo māti kodišu ar prieku . . . Es  
vizbulīte, viņš — tas zaļais mežs, kuŗā augu es b e z  
a p z i ņ a s.“

Vizbulīte mūs aizkustina, mums viņas žēl, mēs  
gribētu viņai palīdzēt, viņu aizsargāt, bet mēs viņu  
nevaram cienīt. Viņa nespēj atšķirt labo no ļaunā,  
pat mātei viņa nodarītu pāri, ja Indulis to pavēlēs.  
Viņa aug bez apziņas, viņa spēj tikai atdoties un  
kalpot. Viņai pat neiekrīt prātā lūgt, lai Indulis ie-  
skatītos arī viņas dvēselē, viņa nespēj aptvert Induļa  
mokas, viņai pietiek, ka viņa drikst Indulim kalpot.

Vizbulītei nav nekā rainiska. Rainis, kā visi drā-  
matīki, ir milējis sabīdīt pretstatus. Vārā, blondā,  
mazā Vizbulīte jau āriģi ir krāšņās Ārijas pretstats,  
un šķiet, ka Rainis radījis Vizbulīti tikai, lai vairāk  
atēnotu Ārijas lepnumu. Ārija, kas meklē to, ko ne-  
var rast, ir vislepnākā Raiņa sieviete. Kad Mintauts  
viņai kā gūsteknei liek ceļos krist, viņa dzedri atsaka:

„Pie mums priekš sievas ceļos metas vīrs,

To tiesību tev atļauju, kaut tu ar' mežons.“

Ārija ar saviem smagiem zilmelniem matiem un kā marmorā izcirstām rokām un pleciem arī važās vēl karaliska, mazā Vizbulīte, brīvē skraidīdama, tikai verdzene.

Ja mēs visas Raiņa sievietes iedomājamies kalnā kāpjam, tad tur, kur kalns vēl nav sācies, pašā pakājē stāv Vizbulīte, bet jau strauji kalnā kāpj Baibiņa, un pašā virsotnē gaismas šaltis kā Dantes Beatriče zaigo Dina. Starp Baibiņu un Dinu atrodas visas pārējās. Baibiņā daudz pazemības, bet viņa nav sentimentāla. Smalkais skaistums un kautrība viņu raksturo. Viņa pieder tām sievietēm, kas staigā nedzirdamiem soļiem, kas prot klusi vērt durvis un vēsām, vieglām rokām dzesināt sakarsušo pieri. Dziļi sievišķīga ir viņas spēja žēlot vārgāko, vētras ielauzto. Viņa žēlo vēja apgāzto egli, žēlo klibo Gatiņu, un arī Uldi viņa žēlo: nav viņam neviena, kas iešūtu pogas. Bet viņa nav sentimentālā vārgulīte, viņa ir īpatnis, maza, bet droša kalnā kāpēja. Kā visas Raiņa sievietes, viņa nav ņemama ar varu. Kad Uldis strauji, varmācīgi viņu sagrābj, viņa neslikst bezspēcīgi tā rokās, bet iekož tam pirkstā; Ulža varmācība viņai pretīga, īgni viņa to atraida: „Dzelzs tev roka, vējš tev prāts.“ Un kad Uldis, kas pretešķību nepazīst, lielās: „Šodien vēl es tevi gūšu, drebināšu savās rokās,“ kad viņš apgalvo: „Tu mana,“ Baibiņa lepnī atsaka: „Nē, es savā.“ Viņa maza, nabaga bārenīte, bet viņa nav vīriešu un juteklibas verdzene, viņa pati ir noteicēja par sevi. Šis klusais spēks ir jāpatur prātā, ja pareizi gribam izprast Baibiņu. Šis klusais spēks arī šķīstī Uldi. Uldis, delveris un dzērājs, kas pats par sevi tik zīmīgi saka:

„Dzeņu spēku dzesēdams,“

atmet runiā Didža draudzību, atmet žūpošanu un ilgojas iegūt Baibiņu. „Lūk, es lēni tevi saucu, lūk, es nedzeņu vairs vīna.“ Pārveidoto Uldi Baibiņa patiesi iemil. Bet arī bagātā Zane mīl Uldi, un ja Uldis no

viņas aizies, viņa nomirs žēlabās. Baibiņa nevar savu laimi dibināt uz cita nelaimes, bet izdzēst savu mīlestību pret Uldi, to viņa nespēj, jo kas spēj izdzēst sauli, kad diena jau uzaususi? Baibiņa ir traģisks tēls. Viņa spēj par savu mīlu mirt, bet nespēj no tās atteikties.

Tāda arī ir Maija (traģēdijā Mila stiprāka par nāvi), Baibiņas tuvākā radniece. Tikai Maija nav tik spilgti zīmēta un tādēļ mūs mazāk pārliccina. Kad rupjais Jakubovskis viņai draud ar nāvi un prasa, lai tā atteiktos no sava līgavaiņa Heila, viņa mierīgi atbild: „Man var atņemt tikai dzīvību, bet paliks mana mīla.“ Viņa arī ir tā, kas zvērisko Jakubovski pārvērš par cilvēku. Maija mīl dārznieku Heilu, bet Heila greizsirdība viņu nomoka un sāpēs viņa tam pārmet: „Tu neļauj man ne mazāko savu patību.“ Viņa cieš, kad Heils pret to izturas kā pret savu īpašumu, viņai nepietiek ar Heila mīlestību, viņa grib, lai viņš to cienītu. Gluži kā Baibiņa, viņa nav ņemama ar varu: „Neviens mani nevar ņemt ar varu. Es dodu sevi no brīva prāta un uz visu mūžu.“ Viņa atzīst tikai vienu likumu: to, kuŗu diktē sirds. Kad Heils steidzina dzert kāzas, cerot, ka tad neviens vairs viņam nevarēs atņemt visumiļo, Maija viņam aizrāda: „Ak, mans vārds, mana sirds, mana mīla uz tevi ir daudz svētāki nekā visi likumi . . . Kad visi likumi būtu tavā pusē, un mana sirds tur nebūtu, tad tu būtu viens un paliktu viens.“

Raiņa sievietes nepazīst greizsirdības, jo greizsirdība ir juteklības pavadone. Tā arī Dante nevarēja būt greizsirdīgs uz Beatričes vīru: Vita nuova un Dievišķā komēdijā viņš nespēlē nekādu lomu.

Raiņa sieviete ir tā, kas vīrieti māca mīlēt. Viņa zina mīlas īsto būtību: „Mīla nekādu dāvanu neņem un atdod visu, visu; klusa kā dienas vidus, kad visi guļ un tikai saule viena pati spīd; dziļa kā Gaujas grava, pilna ziedošu puķu un zaļu koku.“ Šis motīvs atkārtojas vai visos Raiņa darbos: „Ir mīla balva vien,

bez nopelniem“ (Jāzeps un viņa brāļi). Bet tomēr — milēt var tikai vērtīgo, sirids pielūdz tikai svētumu. Viss cits ir kaislība, asiņu mulsums, bet mīla vienmēr ir ceļš uz gaišāko kalngali:

„Tu velti, velti milēts tiki,  
Ja milot labāks, skaidrāks dvēselē netapi,  
Ja milot cita dvēseli augstāk necēli.“

Milot pacelt mīļākā dvēseli dzidrākā gaismā — to dara visas Raiņa sievietes. Lāčplēsis vairākkārt jautā: „Teic, ko man darīt, Spīdola?“ Bet Spīdola nevienu nejaudā, viņa zina savu un arī Lāčplēša ceļu.

Smagais Ilja bez Apraksijas un Latigoras nemaz nezinātu, kad cīņu sākt, kad beigt. Sieviete apgaro vīrieša rupjo spēku, piešķir spēkam vērtību, palīdz atrast labāko Es, savu patību. Spīdola dažādās variācijās dzied:

„Kas mani dzeņ, pats sevi tveņ,  
Sev jaunai laimei durvis veņ.“

Zīmīgi, ka viņa nerunā par to, ka tas, kas viņu dzers, mūžīgi pie viņas būs saistīts, bet tikai aizrāda, ka caur viņu iet ceļš uz sevisatrašanu un pilnību.

Jaunai laimei, jaunai dzīvei durvis veņ arī Dina, mūsu latviešu Beatriče.

Viņa ir tā, kas Jāzepā aizdedzina sevisveidošanās ideju un tad pazūd. Jāzepam jānodzīvo garš mūžs, lai šo ideju piepildītu. Jāzeps grib mīlu, bet viņš spēj milēt tikai tos, kas viņu mīl, un vairāk par citiem viņš mīl pats sevi. Tikai mūža beigās viņš saprot: „kas sevi mīl un savu taisnību, tas visu pasauli sev dara šauru,“ bet Dina jau pašā sākumā bija zinājusi: „Ak, mīla neprasa, tik dod un dod.“

Dina nepazīst baiļu. Jāzeps gana lopus tuksnesī pie Zichemas šausmu bedres. Dina zina, ja viņa turpu aiziet, aiznes Jāzepam tēva svētību un raibos svārkus, viņai draud nāve. Bet kas ir nāve, ja mīlotam cilvēkam var gaismu aiznest? Šeit Dina mums šķiet

spēcīgāka un arī tuvāka nekā Beatriče. Beatriče pati uz elli neaiziet, viņa sūta Vergiliju, lai tas Dantem ir par vadoni. Viņas debešķīgums pārāk aitērisks, elles tumsā tā nespēj rādīties. Bet Dina pati aiziet uz visdrausmāko vietu, kur lauvas rūc un ērkšķi plosa miesu, jo viņai:

„Grūt ir neziēdēt, bet vīst ir viegli,  
Un ciest un krist un mirt, kad ziedējusi.“

Viņa sevi neuzglabā, bet izšķērš milas pārpilnībā:

„Visstraujāk — saldāk smaržo balti ziedi,  
Bet zelta atturīgi, — es, es baltais.  
Uz reiz es visu tevīm atdevu.“

Dina vistālāk aizgājusi no Vizbulītes, kas kalna pakājē aug bez apziņas. Dina zina savu uzdevumu: kad Izraeļa meitas šaubījās un jautāja: „Kas spēs svārkus aiznest?“ Dina pati pieteicas:

„Es esmu jaunākā no visām zvaigznēm,  
Es reiz tik uzliesmošu, pazūdot.“

Dinai vairāk nekā visām citām Raiņa sievietēm ir sava patība, savs garīgais Es.

Jāzepe savas idejas, sava sapņa apsēsts, redz tikai sevi, savu taisnību, redz tikai viņam draudošās briesmas, viņš cieš, ka brāļi viņu nesaprot. Viņš mīl Dinu, viņš uzrunā viņu: „Svētā! svētā!“ viņš priecājas, ka viņa ir atnākusi, bet neredz viņu, Dinu, īpatnējo, vienreizējo, neatkārtojamo. Dina to jūt, un Jāzepe egocentriskais aklums viņu sāpina. Piecas reizes ieskanas Dinas aizvainotās dvēseles motīvs, katru reizi par vienu noti skumjāk. Sākumā viņa tikai ar mazu pārmetumu aizrāda: „T u s t u l b a i s, mīļais, lielais.“ Te abi pēdējie mīļie vārdi vēl iznīcina otrā vārdā ievērtoto pārmetumu. Arī otru reizi vēl liksmi skan viņas balss, kad Jāzepe nepamana viņas krāšņāko tērpu, dvēseles un miesas tērpu: „Vēl gribu pušķoties tām

a klām acīm.“ Bet trešo reizi pārmetums skaidri sadzirdams:

„Tev ausis nedzird vēl, un acis neredz,  
Tu savas saimes pats vēl nepazīsti.“

Un ceturto reizi viņas balss jau sāpēm piesātināta:

„Ak, tu nepazīsti mani, Jāzēp,  
Tu sapņo savu domu, neredz mani,  
Tu dari pāri man, kā brāļi tev.“

Jāzēps vairāk mīl mīlestību nekā pašu Dinu, un Dina skaudrās sāpēs izsaucas: „Tu savā nāvē ej, — es savā!“

Dina visas lapas atraisa Jāzēpa dvēselē, izplaucina visus ziedus, bet viņš vēl nav izaudzis tik tālu, lai varētu viņu saprast. Dinai ir jāmirst. Jāzēps nodzīvo gaŗu mūŗu, iziet cauri ellei un ŗķīstīŗanas kalnam un tikai pēdējā cēlienā aptveŗ Dinu un viņas patiesību: naidu nevar uzvarēt ar naidu; ja naidu vispār var uzvarēt, tad vienīgi — ar mīlestību. Kad Jāzēps ir piedēvis saviem brāŗiem, kad viņŗ spēj mīlēt arī tos, kas viņam pāri dariŗuŗi, viņŗ jūt atkal Dinas gaŗsmu. Dinas vārdi atbalsojas viņā, viņŗ jūt, ka viņam tikai vēl netālu jākāpŗ un tad jāizstiepj roka, lai sasniegtu Dinu — sauli:

„Tur stāva klīts, — tur Dina, tur es kāpŗu —

— — — — —  
Es savu spozmu vienoŗu ar sauli,  
Es nākŗu saskaņā ar visumu,  
Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast.“

Raiŗa sievietes ir ideju trauki, kas stāv ārpus dzīves un noteikta laikmeta. Viņas ir abstrakcijas un ideālizācijas bez siltām asinīm. Raiŗa dzejā nedzīvo atseviŗķā sieviete ar savām rūpēm un liksmēm, tur ŗalc varena ticība sievietei kā gaiŗķakam dzīves sākumam, kā spēkam, kas veido un valda bez varmācības:

„No sievas rokas nāks gaiŗa, maiga vara.“  
(Indulis un Arija.)

Klasiskā laikmetā, t. i. 18. gadsimteņa beigās un 19. gadsimteņa sākumā par sievišķības ideālu tapa Grietiņa. Neapšaubāmi, ka Gōte Grietiņā ievēdojis visas tās īpašības, kas — pēc viņa domām — vācu sievietē visraksturīgākās un visskaistākās, bet tikpat neapšaubāmi, ka gadu desmitiem ilgi sievietes Vācijā un arī tālu ārpus Vācijas robežām veidojušās pēc Grietiņas paraugi. Tās, kas nevarētu viņai iekšķīgi līdzināties, vismaz šuva ģērbus un sukāja matus à la Grietiņa. Pat mūsdienās vēl šad tad vārdu „Grietiņa“ un „ideāla sievišķība“ lietā kā sinonimus, un tikai ar pūlēm sāk saprast, ka Grietiņa ir tā, kas jāpārvar.

Grietiņā sieviete no debess sfairām nokāpj zemē, istabā. Cik Beatriče atēriskā, tik Grietiņa konkrēta savā jaunavīgumā un svaigumā, gaišmatāina sārtaudzīte ar milīgu smaidu uz lūpām. Tāda viņa āriģi, un viņas iekšķīgā būtība izsmejama diviem vārdiem: atdeve un uzticība. Grietiņai veikla roka visos mājas darbos. Virtuve, ģimene, mājturība ir viņas valstība. Logs ar mirtēm, fuksijām un pašizšūtiem priekškaŗiem aizklāj skatu pasaules tālēs. Fausts, ieejot viņas istabā, jūt mieru un kārtību:

„Kā dvašo ņe visapkārt klusība!  
Un kārtība un pieticība!  
Šai nabadzībā kāda pārpilnība!“  
Šais ņaurās telpās kāda laimība!“

Grietiņa ir tā, kuŗas būt un nebūt ir noenkurots vīrietī. Vai Fausts labs vai ļauns, to viņa negrib un nespēj zināt. Viņa neprot izraudzīties un vērtēt. Viņa prot tikai atdoties un kalpot, un tā viņa mums liekas kā Vizbulītes vecākā māsa. Abām piemīt neaprobežota pazemība. Kā Grietiņa tā Vizbulītes skais-tums ir nesavtība, un viņu abu trūkums — apziņas ņaurums.

Uz Fausta jautājumiem Grietiņa tikai atbild ar jā un apmulsusi atzīstas:

„Es apkaunota eimu viņam blakus,  
Un visās lietās „jā“ tik saku.  
Es esmu nabags, muļķa skuķītis,  
Nesaprotu, ko viņš pie manis atradis.“

Fausts nosit viņas brāli, pati Grietiņa Fausta dēļ iedzen savu māti postā, nogalina savu bērniņu, zaudē prātu. Fausta izvaļību, viņai izdarītās pārestības viņa panes tiri engēliskā lēnprātībā, un tādēļ arī Gōte viņu pēdējā cēlienā ievieto debesīs. Bet — ja nu mēs šai debesu reālībai neticam? Tad kā pēdējais skats paliek atmiņā: ārprātīgā, piesmietā grēciniece — Grietiņa cietumā.

Pirmais, kas pie mums pret Grietiņu kā sievišķības ideālu uzstājās, bija plašu apvāršņu tvērējs Poruks. Gōti viņš dievināja, Gōte viņam nozīmēja dzejas kalngalu, bet Grietiņu viņš noliedza: „Grietiņa ir daiļa, nevainīga pilsonība ar savu baznīcu, ar savu dziesmu grāmatu, kuŗa netiek tālāk uz priekšu.“\*) Poruks ļoti pareizi aizrāda, ka Grietiņa mīl vīrieti, ko garīgi nespēj aptvert, ka viņa nepiepilda Gōtes uzstādīto prasību: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen . . . : „Viņa paliek kur bijusi. Viņa tikai jūt, ka sāp, ka briesmīgi sāp.“ Grietiņa mūsu trausmīgākajam ilgu dzejniekam likās nožēlojama un mazvērtīga. „Grietiņa uz laiku staigā ar Faustu vienu ceļu, bet tikai kā sieviete, nevis kā cilvēks ar radnieciskiem centieniem, augstākiem mērķiem un ideāliem. Grietiņa Faustu nesaprot un sviežas viņam ap kaklu tikai tāpēc, ka viņš skaists vīrietis un var izdot naudu.“\*\*) Tā tad Poruks pārmet Grietiņai inteliģences trūkumu, pārmet, ka viņa ir tikai sieviete. Bet klasiskā laikmeta pasaules uzskats prasīja: sievietei jābūt tikai sievietei, un vīrietim tikai vīrietim. Klasīķi stingri šķīra ne tikai literāriskos žanrus, bet arī dzimumu uzdevumus. Sieviete, ieslēgta ģimenes lokā,

\*) Poruka kop. raksti, Golta izd. IX. 112. lapp.

\*\*) Lib. cit. VIII. 236. lapp.

sargā pavārdū, vīrietis — cīnās un grēko plašajā pasaulē.

Šo ideālu aizstāvēja Šillers savā dzejā „Ehret die Frauen“. Par vīrieti viņš saka:

„Naida dziņas vīra sejā,  
Grāvējspēku raisa tas;  
Viņa mežonīgā skrejā  
Miera nav, ne apstājas.“

Bet par sievietēm:

„Mātes dārziņš šaurajā ēnā  
Paliek tās tikumā kautrajā lēnā,  
Dabai rāmajai uzticīgas.“

Romantiķi, kas nāca vienu paaudzi vēlāk nekā klasiķi, saslējās pret tik šauru sievišķības ideālu. Šillera sieviešu slavinājumu:

„Sievietes cieniet! tās šīs zemes gaitā  
Debesu rozes vij brīnišķā skaitā.  
Grācijas daļajā plīvurī segtu  
Svētām rokām tās sargā, lai degtu  
Skaistāko jūtu kvēle arvien,

V. Šlēgelis izsmēja asā parodijā:

„Sievietes cieniet! Tās zeķes mums dāvā,  
Mikstas un siltas, kur purvā brist rāvā,  
Salāpīt noplēstās tupeles prot.  
Izrotāt bērniem zin' lellītes jaukas,  
Izvārit vīriem māc zupas it taukas,  
Dzīvot tās mērenā taupībā prot.“

Romantiķiem nevis Grietiņa, bet Diotima cildināma. Vārdu viņi aizguva no Platona Dzīrēm, kur grieķiete Diotima Sokrātam paskaidro Erosa būtību. Hölderlins savu vismiļo, Zuzeti Gontardu, sauca par Diotimu, un Fr. Šlēgelis speciālā rakstā paskaidroja, ko romantiķiem šis vārds nozīmē. Diotima — tā ir sieviete, kas sevī apvieno gara patstāvību ar sievišķību, viņai Sappos dvēseles skaistums un Aspāzijas

milīgums. Romantiķi sievietē meklēja apgarotību, un skaistumu tikai kā gara caurspīdīgu formu. Ar viēnādu aizrautību viņi dievināja bērņus un matrones, starpība gados bija bez nozīmes, Karolinei bija jau 35 gadi, kad Šellings viņā iemilējās, un kad viņa pēc 11 laulības gadiem mira, Šellings apgalvoja, ka viņa līdz mūža beigām uzglabājusi spēju satvert sirdi pašā centrā. Doroteja Feit bija deviņus gadus vecāka nekā Fridrichs Šlēgelis, Rahele trīspadsmit gadus vecāka nekā Varnhagens.

Romantiķi kaņoja par domu: dzimuma starpību nevajag pasvītrot, bet notušēt. Bet nepareizi būtu domāt, ka romantiķi gribēja sievieti pārvērst vīrietī, nē, viņi tikai centās atbrīvot sievieti no vīrieša un aklās juteklības tirannijas, un sievišķību un vīrišķību šķīstīt augstākās cilvēcības vārdā.

Viņi gribēja sievietību tāpat kā vīrietību pakļaut augstākiem cilvēcības likumiem. F. Šlēgelis formulēja: „Tikai patstāvīga sievišķība, tikai maiga vīrišķība ir laba un skaista.“ Šleiermachers apgalvo, ka mīlēt nozīmē uztvert un atzīt otra cilvēka īpatnību.

„Athenäum’ā“ 1798. g. viņš publicē Katechismu Cēlām sievietēm, iekārtotu pēc Lutera parauga baušļos un ticības apliecībās. Citēsim dažus izvilikumus. Pirmais bauslis: „Tev nedrīkst būt mīļākais vēl bez viņa, bet tev jāspēj būt draudzenei, neieslīdot mīlas koloritā, nekoķetējot un nepielūdzot.“ Zīmīgs ir arī trešais bauslis: „Uzklausī savas sirds Zabatam, lai tu to svinētu, un ja viņi tevi kavē, tad atbrīvojies vai — aizeji bojā.“ Astotais bauslis aicina sievieti censties pēc izglītības, lai gan toreiz vēl par emancipāciju nevarēja runāt, šis uzaicinājums jāsaprot tīri individuālā nozīmē:

„Tev būs iekārot vīriešu izglītību, mākslu, gudrību un godu.“

Visinteresantākā ir pati ticības apliecība: „Es ticu nebeidzamai cilvēcei, kas bija, iekams tā pieņēma vīrietības un sievietības tēru. Es ticu, ka nedzīvoju,

lai paklausītu vai rotaļātos, bet lai būtu un taptu. Es ticu gribas un attīstības varai, kas ļauj man bezgalībai tuvoties, ļauj man no kropļojuma važām atbrīvoties un kļūt neatkarīgai no dzimuma ierobežojumiem. Es ticu sajūsmībai un tikumam, mākslas cieņai un zinātnes valdījumam, vīriešu draudzībai un tēvijas mīlestībai, pagātnes un nākotnes cēlumam.“

Sieviete, kas pilda šos baušļus un ticības apliecību ir Diotima. Katechisms gūst sevišķu nozīmību, ja atceramies, ka viņu sacerējis nevis kāds jūsmotājs jauneklis, bet reliģijas filozofs Šleiermachers, viena no markantākām, ētiski cēlākām romantisma figūrām. Romantiķiem teorētiski Diotimas tēls bija ļoti skaidrs, bet savos dzejas darbos viņi to pilnīgi nekur nav ietvēruši. Bet no tā laikmeta sievietēm viena otra tuvu pieiet šim ideālam.

Toreiz sievietes mācījās grieķu un latīņu valodu, lasīja filozofus nevis, lai iegūtu diplomu un ar izglītību pelnītu maizi, bet lai padarītu bagātāku savu iekšīgo cilvēku. R a h e l i L e v i n (1771.—1833.) varbūt varētu nosaukt par vispabeigtāko Diotimu. Raheli, kuņas dvēsele skanēja kā Bēthovena Sonāta *appassionata*, Rahele, kas mums dāvājusi garīgumā bagātas, vēl šodien mirdzošās dienasgrāmatas, vēstules, aforismus un pārlicību, ka gudriba un sievišķība ir divas dziļi saskanīgas lietas. Viņa ar savu karsto sirdi un vēso analītisko prātu nevarēja iekļauties parastajā dzīves formās. Kustins, viens no viņas daudziem draugiem, viņu raksturoja tā: „Viņai ir filozofa gars un apustuļa sirds.“ Un viņa pati: „Es esmu māte bez bērniem.“ Viņa bija Berlīnes garīgās dzīves centrs. Viņas draugi bija Šleiermachers, Fichte, valodnieks Volfs, Tīks, kā viesi nāca un gāja gandrīz visi tā laikmeta ievērojami cilvēki. Viņa nekad negribēja valdīt, bet ietekmēja ar savu aristokratisko dvēseli. Kāds laikmeta biedrs savās atmiņās stāsta: „Rahele katru sarunu pārvērš biktī... Viņas vārdi ir tikpat izteiksmīgi kā viņas acis.“ Viņas garīgais iestrāvojums

apaugļojis daudzus. Ja kāds no viņas draugiem bija radījis lielu darbu, viņa bija lepna, it kā pati to būtu veikusi. Sevī viņa bija bikla, cieta no mazvērtības izjūtas, neticēja saviem spēkiem, jo abi tie, kuŗus viņa visvairāk bija milējusi, viņu bija atraidījuši: blondais skaistais aristokrāts Kārlis fon Finkensteins nedrīkstēja apprecēt židieti, un vēlāk — kaislais dienvidnieks Don Rafaels d'Urquijo atstāj viņu vienu ar aizdedzinātu sirdi. Savā dienas grāmatā viņa raksta: „Ja mēs kaut ko rūgtu līdz ar visām mielēm esam izdzēruši, ja neviens piliens vairs nav palicis pāri, tad pēkšņi viss top ap mums vijolišu krāsā, aromātisks un salds.“ Iekšķīgi viņa cieš, viņas veselība ir vārga, bet ārīgi viņa dzīvo spožu dzīvi, viņas salons ir slavens visā Eiropā. Skumji viņa pati sev atzīstas: „Es pazīstu lieliskus cilvēkus. Viņi ir labi pret mani, bet visi grib, lai es vienmēr būtu kā klints. Neviens manī neredz cilvēku.“ Kad 1806. gadā franči ieņēma Berlīni, draugu pulciņš izirst. Vēstulē viņa raksta: „Pie sava tējas galda es tagad sēžu viena pati ar savām vārdnīcām.“ Un citā vietā: „Savā iekšienē es jūtos tik bezgalīgi brīva, it kā zemei vairs nepiederētu.“ Kad viņai jau 43 gadi, viņa apprec trīspadsmit gadus jaunāko Varnhagenu, kas toreiz Berlīnē pildīja augstu diplomātisku posteni. Varnhagens mīlēja un apbrīvoja Raheli, un viņa, vārga, nogurusi un vientuļa, dziļi pateicīga par mierīgo ostu. Noslēgsim Raheles-Diotimas skicējumu ar dažiem izvilcumiem no viņas rakstiem: „Dzīve ir grēku nožēla. Gaŗš šķīstīšanās ceļš, kur Dievs savā lēnībā pielaiž vienu otru prieku . . .“ „Nožēla, sāpes, sirdsēsti, atteikšanās — viss tas mums ir dots, lai mēs tātu bijīgāki, klusāki, sevī vairāk nogrimtu un dziļāki pārdomātu dzīvi . . .“ „Ir tikai viens tikums, un tā ir drosme.“\*)

\*) Rahel Varnhagen, ein Lebens- und Zeitbild von Otto Berdrow, Stuttgart, 1900. Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde, neu hg. von H. Landberg, Berlin, 1912. Margaret Susman „Frauen der Romantik“ Jena, 1929.

19. gadsimteni var sadalīt divās lielās daļās: pirmo pusi aizņem romantisms, otru — reālisms. Ciešā sakarā ar dabas zinātņu uzplaukumu un reālismu attīstījās sieviešu emancipācija un sufražistes tips. Literatūrā mēs viņas mākslinieciski pilnvērtīgo atveidojumu neatrodam — attiecīgie tēlojumi pārāk tendenciōzi. Bet franču rakstniece Žoržs Zands (1804.—1876.) ir tipiska emancipētas sievietes reprezentante. Viņas slava tālu pārsniedza Francijas robežas, jā, 19. gadsimteņa vidū pat runāja par Žorža Zanda laikmetu. Viņas vārdu ar šausmu un izbrīnu pieminēja arī tie, kas nevienu viņas darbu nebija lasījuši. Privātā dzīvē viņai bija ļoti poētisks vārds: Aurora Dudevant, bet atklātībā viņa bija pazīstama ar vīrieša pseudonimu George Sand. Tas ļoti zīmīgi. Toreiz visa kultūra bija vīrieša monopolizēta, un kas gribēja strādāt kultūras darbu, tam vajadzēja būt kā vīrietim. Franču valodā vārds „l'homme“ apzīmē cilvēku un vīrieti. Aurora Dudevant negribēja būt tikai sieviete, viņa gribēja būt arī cilvēks un tādēļ pieņēma vīrieša pseudonimu, masku un dzīves veidu. Strādāt kā vīrietis, pelnīt maizi kā vīrietis, atļauties sev morāliskas vaļības kā vīrietis. Aurora Dudevant bija apprecējusies bez mīlestības, un jau pēc dažiem laulības gadiem viņa pamet savu vīru, lielu muižu, ērto dzīvi, un kopā ar savu bērnu aizbrauc uz Parīzi, kur marseļjēzes skaņas un revolūcijas dūmi vēl nebija izdzisuši. Tur viņa staigā pa Parīzes ielām cigāru mutē, vīriešu biksēs, vīrieša platmali galvā, naglām kaltiem, smagiem zābakiem. Kā sīka žurnāliste un reportiere viņa sāka, bet drīzi vien kļuva par daudz slavētu un daudz lamātu rakstniecei. Viņa nebija tīras mākslas pārstāve. Kaislīga, aizrautīga, viņa nepazīna robežas, lielām līnijām iezīmēts viņas tēls kultūras vēsturē, lielas ir bijušas viņas kļūdas, liela — viņas drosme. Viņa pati atzīstas: „Il n'y a en moi rien de fort que le besoin d'aimer“ — visspēcīgākā manī ir tieksme mīlēt. Viņa vētraini

milēja vīriešus, dabu, brīvību, cilvēci, vēlāk, kā sirma vecmāmuļa, viņa iemācās milēt savu tuvāko. Viņas romāni, Indiana, Valentina, Lelia, Oras, kuŗus toreiz aizrautīgi lasīja, šodien šķiet sastingušas vulkāna lāvas masas, bet Žorža Zanda tēls arviens vēl saista psihologus un pētniekus.\*) Grūti būs atrast kādu rakstnieci, par kuŗu izteikti tik pretēji spriedumi. Turgeņevs: „Это одна из наших святых“ — tā viena no mūsu svētajiem. Dostojevskis viņu ir nosaucis par gaišreģi un laimīgākas nākotnes nojautēju. Heinrichs Heine: „Viņas uguns plūst pār visu Eiropu, gaismu viņa ienesusi cietumos, bet arī sadedzinājusi daudzus šķīstības altārus.“ Lista un Šopēna biografijās viņa tiek asi tiesāta un pat nosaukta par izvirtuli.

Savos ļoti patētiskos un izplūstošos romānos un rakstos viņa prasa vienādas tiesības visiem cilvēkiem: vīriešiem un sievietēm, fabrikantiem un strādniekiem, muižniekiem un zemniekiem. Viņa ir pirmā, kas savos romānos ir uzņēmusi strādnieku; Balzaka lielajā Cilvēces komēdijā mēs gan atrodam zemnieku, bet strādnieka tur nav. Un tā Žoržs Zands literātūrā bijusi novātores, jauna ceļa gājēja. Viņas noteiktais mērķis — modināt līdzjūtību pret tautu, bet viņas romānu sarežģījumi un atrisinājumi vēl ļoti naīvi: visgrūtākie konflikti beidzas ar to, ka bagāta fabrikanta dēls apprec nabago strādnieci. Un viņas strādnieki un zemnieki runā kā salona cilvēki. Bet visur izjūtama viņas humānā tendence: „Es gribu, lai nabags nepriecātos par bagātā nāvi, es gribu, lai visi būtu laimīgi, un lai nedaudzo labklājība nekļūtu pārējiem par nastu.“ Mūsdienās šie neskaitāmās reizēs atkārtotie vārdi zaudējuši savu spožumu, bet toreiz vajadzēja daudz drosmes, lai tā runātu un rakstītu. Viņas personīgajā dzīvē visdziļākās zīmes iededzinājās

---

\*) Sk. Louise Vincent „G. Sand et l'amour“ 1917. Ernst Seilière „G. Sand mystique de la passion, de la politique et de l'art.“ 1920.

dzejnieks Misē (Musset) un komponists Šopēns. Viņai bija 30 gadi, Misē 23, kad viņi satikās. Viņa atmet ārējo maskarādi un aizbrauc uz Itāliju kopā ar neparasti skaisto, izlutināto, nervozo dzejnieku. Bohēmas dzīve un mīlas kvelme. Misē saslīgst, Žoržs Zands viņu kopj, bet tad pamet viņu un aizbrauc tālākā ceļojumā ar dzejnieka ārstu. Lūzums ir ass, viņi ne-  
taupa viens otru ne vārdos, ne arī rakstos. —

Un tad liktenīgā satikšanās ar Šopēnu, kas toreiz jau sasniedzis slavas aureolu. Viņam 28 gadi, viņai — 33. Sievišķīgi maigais, smalki stīgotais, samtains Šopēns iemīlas sievietē-amaconē. Sākumā gan Žoržs Zands viņu atbaidīja: viņas sejas panti pārāk rupji, viņas gaita pārāk trokšņaina, viņas figūra pārāk masīva, viņas izturēšanās pārāk skarba. Bet kad viņi vienu otru reizi tikušies, Šopēnu saista neparastās sievietes spēks. Un draudzība starp šiem nevienādiem cilvēkiem ilgst desmit gadus. Šopēns ir slims ar diloni, un Žoržs Zands viņu aizved uz Maiorku, salu dienvidus jūrā. Kādu laiku viņa rūpīgi gādā par slimnieku, bet jau drīzi vien raksta vēstulē: „Nelaimīgais mākslinieks ir nepanesams pacients.“ Sarūgtināti viņi atgriežas Parīzē. Žoržs Zands tagad savs salons, kur Šopēns ierodas kā viesis. Savādu kontrastu veido šis pāris. Kad Šopēns spēlēja, Žoržs Zands, atspiedusies uz viņa krēsla, sauca: „Courage, doigts de volours“ — dūšīgāki, samtu pirksti!“ Šopēns sabiedrībā vienmēr izturējās pret rakstnieci korrekti un atturīgi, bet viņa nemilēja sevi ierobežot: papirosu mutē, viņa sauca par visu zāli: „Nu, Frederik, uguni!“ Un tomēr — viņš viņu milēja. Dažas dienas priekš savas nāves Šopēns teicis: „Viņa solījās atnākt, kad es miršu. Viņa solījās, ka es miršu viņas rokās.“ Bet Žoržs Zands nenāca, viņai nebija laika: teātrī iestudēja viņas lugu, un viņa uzmanīgi sekoja mēģinājumiem.

Savās daudzsējumainās dienasgrāmatās Žoržs Zands plaši stāsta par sevi, bet šie raksti tikai liecina,

cik pretrunām pilna bijusi viņas dzīve un cik melīga viņa pati. Viņa, kas pameta savus bērnus, lai ar saviem miļākiem braukātu apkārt, savā dienasgrāmatā par sevi stāsta kā par maigu un gādīgu māti. Tāda viņa nebija. Ja maigums un pašai dziedze ir sievietes skaistums, tad Žoržam Zandam nebija skaistuma, bet ja spēks un drosme ir skaistums, tad Žoržam Zandam bija savs skaistums.

Tā esam nonākuši līdz 20. gadsimtenim. Atskatīsimies: sieviete, kas gaida, lai atnāktu vīrietis vai princis un visām briesmām cauri viņu aiznestu uz brīnumzemi, tādai sievietei mūsu asā īstenības laikā nav vietas, tāda sieviete ir bojāejas kandidāte. Un sieviete ar rokdarbu klēpī, ielēgta guļamistabā, bērnistabā un virtuvē, pazemīgā vīriešu iegribu un netikumu panesēja, ievietojama mūzejā — pie citām senlietām. Trešais pagātnes tips: emancipētā sieviete, kas, atstādama mājās bērnus nesukatām galvām, neapkoptām dvēselēm, skrej pa sapulcēm un biedrībām, lai tur aizsmakušā balsī visu pasaules jaunumu uzveltu vīriešiem, kuņus ārīgi imitē un no kuņiem iekšķīgi vēl nav atbrīvojusies, šī sieviete ir sāpīga pārejas laikmeta parādība.

Kaŗā un pēckara laikmetā sieviete pa daļai ir atbrīvojusies no vīrieša aizbildniecības un sev iekarojusi zināmu patstāvību. Bet attieksme pret jauniekaroto brīvību ir divējāda: vienām tā ir tiesība, privilēģija, bauda, otrām — brīnišķs, kaut arī smags pienākums. Un tā tagadnes sievietes var sadalīt divās grupās: periferiski laikmetiskās sievietes un būtiski laikmetiskās sievietes. Tās, kas pieder pirmajai grupai, ir satvērušas tikai jaunā laikmeta putas. Vācijas ekskeizars Vilhelms (un ne tikai viņš, arī Tolstojs šai pārliecībā viņam pievienojās) sievišķību ieslēdzis 3k lokā: Küche, Kinder, Kirche. Periferiski laikmetiskai sievietei vēl der šī 3k formula, tikai mazliet pārveidotā veidā: kleita, kosmētika, kavalieri. Kleita

un kosmētika kā līdzeklis, lai iegūtu kavalieri. Es šeit ar nodomu lietāju banālo vārdu: kavalieris, jo mīlestību un draudzību periferiski laikmetiskās, jeb kosmētiskās sievietes — kā mēs viņas arī vēl varētu nosaukt — nepazīst. Viņas zina tikai baudu un seksuālītātes prasības, kas bez aizturēm un kautrības jā-apmierina, kā izsalkums, slāpes, vai locekļu gurums. Kosmētiskajām sievietēm bērns ir tikai šķērslis, šķērslis brīvības baudai. Viņas nezina, ka negulētās naktis, rūpēs un sāpēs par vismīlāko būtni slēpjas neizsakāma saldme un dzīves pilnības izjūta. Viņas ir sterilas miesā un garā. Kosmētiskās sievietes ļoti līdzīgas viena otrai, reizēm pat nezinām, kuņa ir māte, kuņa meita. Nav sirmu matu, nav krunku. Nav personīga pārdzīvojuma, tādēļ arī nav savas sejas. Viss sakārtots pēc nivelējošas schēmas: uzvalks, matu sasukājums, acu skats. Tās ir revijzvaigznes un bārdams, kas dažādos izdevumos, dārgos un lētos, gaumīgos un bezgaršīgos, sastopamas ne tikai revijā un bārā, bet plašajā sabiedrībā, visu nozaļu darbiniecēs un pat skolās.

Būtiski laikmetiskās sievietes sejā vērojam sāpes. Bieži tās pašsavaldīšanās un pašdisciplīnas atbīdītas, vai arī smaidā aizplīvurotas, bet kaut kur tās izspiežas uz āru un uzmanīgā acs tās pamana vai nu rūgtos mutes kaktiņos, nogurušos deniņos, vai arī roku salikumā. Vecais sievišķības ideāls, vēsturē pārakmeņotais, vispārības atzītais ir apbedīts kā tagadnes dzīves cīņā nederīga, jā, pat kaitīga senlieta. Bet jaunais ideāls vēl nav galīgi izveidojies un standartizējis. Nav vēl lielu paraugu, nav tradīciju, kam droši un bez šaubām varētu sekot. Jaunais laikmets kāpinājis sievietes garīgumu, lielā mērā pārveidojis viņas prasības, viņas iekšējīgo un ārīgo dzīvi. Bet par vīrieti to nevar teikt. Grūti būtu minēt, ar ko tagadnes vīrietis atšķiras no sava priekšgājēja 19. vai 18. gadsimtenī. Un tādēļ būtiski laikmetiskai sievietei tik grūti iekļauties vīrietī, tādēļ arī divskanis vīrietis-

sieviete mūsdienās bieži tik griezīgi skan. Tādēļ arī būtiski laikmetiskā sieviete jūtas vientuļa. Dzīves likums ir mijiedarbība. Katra vienpatība paralizē. Un visa kultūra un dzīvības pilnskanība rodas vīrieša un sievietes mijiedarbībā.

Agrāk sieviete izjuta dzīvi kā sevī dusošu vērtību, dzīve un dzīvība bija pašmērķis, bet būtiski laikmetiskā sieviete — un tikai par viņu turpmāk būs runa — pazīst plaisu starp tātātību un jātātību. Viņa vairs neierindojas dabiskā dotībā kā dzīvnieks, bet, atraudamās no tās, nostājas tai pretī, jautā, meklē jēgu un cīnās. Pārdzīvodama duālismu starp to, kas ir, un to, kam ir jābūt, viņa uzsākusi strādāt kultūras darbu. Viņā dusošie spraiguma spēki atbrīvojas, viņa aug, pakļaujoties nevis vīriešu paraugiem, bet saviem iekšīgiem likumiem, jo kultūrāls ir nevis tas, kas piesavinās daudzas zināšanas un mākas, bet tas, kas katru atziņu saista ar savu iekšējo būtību. Kultūrālā cilvēkā jaunuzņemtie saturi attīsta tikai to, kas viņā pašā jau slēpās kā dīgļis un nepiepildīta iespējamība.

Velti sievietei kaņot par dažādām tiesībām, kamēr viņa vēl nav sasniegusi galveno: iekšējo neatkarību, ko tikai viņa pati sev var piešķirt, apziņu, ka viņa pati ir noteicēja par sevi un savu dzīves gaitu. Sievietes lielākā traģika beigsies, kad viņa vairs nebūs jutekļu verdzene, kā kustonis un nepielūgs vairs vīrieti kā jutekļu kairinātāju un apmierinātāju, bet spēš brīvi vēlē un brīvi vērtēt. — Ja mēs arī pielaiestu neiespējamo domu, ka sieviete spēj gluži to pašu veikt ko vīrieti, ar to kultūras dzīvē vēl nekas nebūtu iegūts, jo atdarinot vīrieša darbus un nedarbus, rastos tikai jau esošā multiplikācija. Visur, kur bija robi, paliktu tie paši robi, jo  $100 \times 0$  ir tikai nulle. Imitēdama vīrieti, sieviete labākā gadījumā vairotu kultūru kvantitatīvi, bet, paturēdama savu patību, viņa to vairos kvalitatīvi, un tikai tā kultūrā atklāsies jauni kontinenti.

Sievietes galvenais kultūras darbs ietverams 3m formulā: māja, miers un māte. Bet māja nav guļamistabas un bērnistabas summa, tā mājas idejas profanācija; māja ir maiguma, drošības un labdarības mītne, kur mierīgi attīstās jaunais un bez bailēm atpūšas nogurušais šīs zemes ceļinieks, māja ir fokuss, kas sevī uzlasa dzīves daudzkrāsainus starus, kas mikrosmā ietver makrokosmu — tautas kultūru. Un māte — šis vārds neapzīmē bioloģisko funkciju, bet dzīvību, iejūtu, gara modrību un mīlestību. Un savu patību sieviete uzglabās, ja visos arodos — pedagogiskā, sociālā, medicīniskā, juridiskā, teoloģiskā u. t. t. — ienesīs mātes, miera un mājas ideju.

Vienā ziņā visi mūsu laikmeta gaišākie gari, kas rakstījuši par sievietes uzdevumu, vienis prātis: sievietei nevajag piemēroties vīrietim, bet jāatrod un jāizpauž sava patība. Par šo jautājumu sevišķi nozīmīgas domas izteicis vācu dzīves filozofs Zimmelis, jau citētais Ortega un savdabīgais spāņu filozofs, ētikas profesors Madrides universitātē Morente.\*) Minēsim dažas Morentes domas: jāšķir sievišķīgā kultūra no fēminisma. Fēminisms ir kaŗa gājiens par sievietes stāvokļa uzlabošanas materiālā, sociālā un tiesiskā ziņā, par dzimumu vienlīdzību, pret vīrieša virskundzību. Turpretī sievišķīgā kultūra ir domu un jūtu kopums objektīvās formās, kuŗās arīģi tveŗami manifestējas sievišķības būtības. Sieviete ir pašvērtīģis cilvēku tips, ko nedrīkst uzlūkot kā vīrieŗa pakāpienu un nedrīkst mēģit vīģietģ dibinātām mēģauklām. Œo Morentes domu labģ var izteģkt Raiņa Spidolas vāģdiem: „Es patģ sevģm uzdevums, man cita nav.“

ģmancipāģija ir tikai lģdzeklis, lai piepildģtu sieģvišķģģo kultģru, proti kultģru, kur objektģvģģ for-

---

\*) Georg Simmel „Philosophische Kultur.“ Manuel G. Morente „Philosophie und Weiblichkeit.“ Schweizer Neue Rundschau, Dezember, 1929.

mās — mākslā, zinātnē, dažādās iestādēs, likumos un atklājumos — izpaustos sievietes dvēseles īpatnība. Šīs dienas sievietes neatliekamais pienākums ir gādāt, lai ātrāki realizētos sievišķīgā kultūra, kas nav vīriešu radītās kultūras naidniece, bet tikai tās nepieciešamais papildinājums. Morente savu rakstu noslēdz ar himnisku ticību 20. gadsimteņa sievietei: „Rodas jauns apbucošs tips, kas intensīvi vītālo, personīgo ievirzi savieno ar garīgi objektīviem ideāliem, kas uz iekšieni vērsto dzīvi — un tāda raksturo katru istu sievieti — apvieno ar domāšanas skaidrību.“ Šo jauno tipu, no kuŗa Morente gaida kultūru un sevišķi filozofijas jaunsniegumus, viņš nosauc par sievišķīgo cilvēku.

**A** sprātīgi veiklais, dvēseles dzelmēm svešais Sinklērs Ljuiss (Sinclair Lewis) savā natūrālistiskajā romānā „Anna Vikerss“ tēlojis tipisku tagadnes sievieti.

Straujā, godkārigā, apdāvinātā Anna Vikerss kā maza meitene labprāt rotaļājusies ar zēniem. Kad viņai divpadsmit gadu, viņai kāds sociālists stāsta par dzīves netaisnībām. Tumšām, mirdzošām acīm viņa iesaucas: „Jā, es saprotu, tas ir ļoti nepareizi. Pasakait, kas man ir jādara... Es gribu dzīvē kaut ko veikt.“ Kad viņai piecpadsmit gadu, viņa apmeklē pirmo balli, kas viņai iedēsta mazvērtības izjūtu: iemīļotais Ādolfs, visskaistākais un stiprākais no visiem puīšiem pļavas rotaļās, viņai nepiegrīž nekādas vēribas. Pārņākot mājās, vilusies un pazemota, viņa konstatē: „Būs jāatteicas. Zēni, kas man patik, man nekad nepiegrīzīs vēribu... Viņi pret mani izturas, it kā es būtu zēns... Bet es to negribu... Bet es dzīvē kaut ko veikšu. Nekad vairs es savu lepnumu neaizmirsīšu, nevienam es neizrādīšu, ka viņam esmu pieķērusies.“ Viņa, sulīgā, dzīves spēka pilnā, citīgi un sekmīgi studē socioloģiju. Mazs romāniņš ar docentu izskan disonancē. Kad viņa atraida tā nepārotamos piedāvājumus, viņš igni pārmet: „Kāpēc jūs

negribat būt īsta sieviete, kāpēc jūs esat tikai izglītots gramafons?.. Jūs esat bioloģiska monstrositāte... bez veselas, skaistas kaislības," un nesaprot Annas iebildumu: „Man gan ir kaislība, tikai ne attiecībā pret jums.“ — Jo vairāk viņas sirds sasāpējusi, jo spožāk viņa strādā. Šeit, viņas pirmā dzīves posmā, darbs vēl sublimācija, aizvietojums nepiepildītām tieksmēm. Pagājušā gadsimteņa sievietei pēc nelaimīgas mīlestības atlikās tikai trīs lietas: histerija, klosteris, pašnāvība. Mūsdienų sievietei — darba svētība un jēga. Un pēc Sinklēra Ljuisa domām sievietei vistuvākais darbs — sociālais. Istā sieviete uz sociālām netaisnībām un pārestībām humānitātes laukā reaģēs asāk nekā vīrietis, un tādēļ šai darbā izrādīs lielāko atbildības izjūtu un produktivitāti.

Annas ceļa rādītāja ir sārtā, sirmā, reizēm drusku ciniskā Dr. Vormsera, Ņujorkas iecienītā ķirurgs. Viņa ir tā, kas Annai un arī pārējām jaunavām sievietēm ar savu dzīvi un darbu uzstāda programmu: „Velti jūs pūlaties, es nelamāšos par vīriešiem... Es tikai negribu, lai man nolaupītu visskaistāko privilēģiju — strādāt 18 stundas dienā. Vēlēšanas tiesības mēs dabūsim, bet tas nav galvenais. Vairāk nekā vēlēšanas tiesības sievietei ir vajadzīgs drusku vairāk šeit augšā (un viņa rādīja uz pieri)... Brīvība neder istabas kaķenei, bet tīģerenei. Sievietēm jāiemācās kopā turēties, ticēt savam dzimumam... Bērnu dzemdēšana nav vienīgais, ar ko sieviete atšķiras no vīrieša. Sieviete ir īpašības, kas vēl kultūrā nav izmantotas... Arodā jādod priekšroka tam, kas vairāk spēj... Būsim nevis vīru ēnas, trokšņainas arodnieces, bet — cilvēcīgas būtnes.“ —

Pacilātā priekā Anna sajūt: nedarītu darbu vēl tik daudz. Ir jāsteidzas. Tik enerģiski viņa kaņo par sieviešu tiesībām, ka 1915. g. dažas nedēļas pat jānosēž cietumā. Tur viņa iepazīstas ar amerikāņu cietumu postu, kas drūmumā maz atšķiras no Dostojevskā Miroņu nama, kaut gan vēstures rats vairāk kā

pusgadusimteni tālāk ritējis. Annā dzimst pārlicība: ko valsts panāk, ja mani divas nedēļas ieslēdz? Šeit nekas mani nepadaris maigāku. Pašsavaldīšanos es šeit neiemācīšos. — Ap 1923. g. viņa strādā provincē, visdrausmīgākā cietumā, kur āriģi — sevišķi revīzijas dienās — viss rit gludi un gliti, ir vingrošanas zāle un vannas istaba, bet tumšos, apslēptos kaktos valda varmācība un sistēmātisks sadisms. Vecās plānpriekšgājās, uz nāvi notiesātās nēģerienes vaidi sagrauž Annas tik veselīgo dzīves elasticitāti. Tagad viņa noteikti zina: cietumos strādājot, vai nu jātop gluži trulam, vai arī — jāzaudē prāts. Liela nozieguma daļa sakņojas cilvēku asociālā raksturā, bet cietums sistēmātiski audzina asociālus cilvēkus. Daudzi noziegumi izskaidrojami ar psihiskām nenormālībām. Fiziski slimos mēs vairs nesodām, kādēļ tad sodām psihiski slimos? Fiziski slimos ārstē sevišķi izglītotie speciālisti, bet par psihiski slimiem cietumā valda tie, kas savu psiholoģisko izglītību ieguvuši poketspēlē un greznās vakariņās. — Viņa iegūst Dr. gradu. Pēc sviniņas promovēšanas un apsveikumiem, viņa vakarā viena pati savā istabā sev uzvāra tēju, „un rūgti garšoja šī tēja“. Meitlaidīgā cīņā viņai beidzot izdodas realizēt savu darba nama ideju, kur viņa pati ir priekšniece, kas vistumšāko kaktu izvēdina ar savu sirds spirtumu. Tagad darbs viņai vairs nav aizvietoājams, bet arvienu jaunus spēkus, jaunas iespējas izraisītājs pašmērķis. Nav tādas lietas, nav arī tāda cilvēka, kuŗa dēļ viņa atteiktos no sava darba.

Bet sievišķīgā kvelme viņā nedziest. Vakaros savā gultā viņa pati par sevi irōnizēdama domā: „Spīdzināšana atcelta — ak, kā nu kuŗam!“ Viņa jautā Dr. Vormseri: „Kādēļ neviens virietis pie manis nepstājas?“ Un sirmā ārste atbild, ka tas, kas būtu tik aprobežots, ka viņas lielumu nepamanītu, viņai pašai nebūtu pieņemams, bet tāds, kas būtu tik gudrs, ļoti grūti atrodams. — Anna Vikerss bieži pārskatās savu draugu izvēlē, bet beidzot, kad viņai jau 40 gadi,

viņa atrod īsto partneru, top māte, un visiem šķēršļiem par spīti — tiesnesis Dolfins ir precējies — nodibina laimīgu ģimenes dzīvi, kas tomēr viņu netraucē strādāt, ja tas ir vajadzīgs, četrpadsmit stundas darba namā. — Mēs aizvešam grāmatu un pasmaidām: liels darbs, miļš bērns, labs vīrs, skaista māja. Amerikāņu happy end. Tā nu tas dzīvē nemēdz būt. Bet Sinklērs Ljuiss mums varbūt atbildētu: ja jūs tik priedīgu, lietišķu spēku, tik siksti kā Anna Vikerss cīnītos par vietu, kas jums pienākas pasaulē, tad happy end gadītos biežāk nekā jūs domājat.

Salīdzinot ar latviešu sievieti, Anna Vikerss sausta grodākiem, rupjākiem pavedieniem. Viņa neprot „klusī iet, klusi nākt, klusi durvis virināt.“ Viņa lietā savus elkoņus un no laimes neatteiksies. Latviešu sieviete ir smalkāka, un tas ir viņas plūss. Latviešu sieviete ir arī garīgāka. Ja kāda sieviete pie mums ieņem tik augstu vietu kā Anna Vikerss, tad laikam gan par viņu nevarētu teikt, ka „viņa no mākslas zināja tik daudz kā trusītis“. Bet Anna Vikerss labāk pazīst istenību un ir aktīvāka. Tur viņas pārākums. Viņa negaida — kā to latviešu sieviete bieži dara — vecāku, radu, draugu, vīra palīdzību. Šķēršļos rūdītā spēkā, iekšējā patstāvībā un neatkarībā, viņa pati sev iekaro savu vietu.

Būtiski laikmetiskās sievietes traģiskumu un skaidrumu, viņas kļūdas un ilgas visdziļāk sapratis rakstnieks, kas savus darbus veltī „visām brīvām dvēselēm, kas cieš un cīnās un uzvarēs“, rakstnieks, kas mums devis lielo mācību: „Jāmil patiesība vairāk nekā sevi, bet tuvākais vairāk nekā patiesība.“ Es te domāju par varenā ētosa sludinātāju, Romēnu Rollānu un viņa romānu Apburtā dvēsele.\*) Apburtā dvēsele, Annete, ir mūsdienu topošās sievietes dzīves

\*) L'âme enchantée, 7 vol. Pirmās četras daļas arī tulkotas latviešu val.: I. Annete un Silvija. II. Vasara. III.—IV. Māte un dēls.

stāsts, pretrunu un maldu pilnas dzīves, kas veidojas un pārvēršas, cenšas satvert patiesību un gara harmoniju — lielāko cilvēkam lemto laimi.

Romēns Rollāns pats saka, ka mākslas dienīškā svētība ir dzert citas dvēseles, ietverties citās dzīvēs. Viņš, Annetes dvēseles sekretārs, ieslidējies viņas iekšienes dziļākās krociņās.

Pašā sākumā mēs lasām: „Viņa sēdēja pie loga ar muguru pret gaismu, kaklu un stipro pakausi ļaudama saules rieta stariem...“ Un tā mēs pašā sākumā jau zinām, ka viņai nebija trausls kakls, kā zieda stiebrs, bet viņa bija vitāla spēka pilna, ar veselu dzīves apetītu, viņa visu mūžu ļāvās saules stariem, gan tiem, kas nāk no debess spīdekļa, gan arī tiem, ko izstaro gaišas cilvēku sirdis. „Viņa pieder tām sievietēm, kas nekad neatsakās no tā, ko reiz nolēmušas, sevišķi, ja kavēkli ir neatlaidīgi, un ja viņas baida taisni tas, kam jānotiek.“ Kaislīgi viņa apskauj dzīvi un viņai bija pilna tiesība teikt: „Ja es pakritīšu ceļā, tad es pakritīšu savu ceļu ejot.“

Mīlestība, bērns un darbs ir tas ritms, kuŗā ieslēdzas viņas dzīve. Straujā, nesavaldīgā Annete viegli padodas Rožē kaislibai, kas viņu iekāro kā spēcīgu sievieti, bet kam nav nekādas daļas gar viņas gara prasībām. Kā pret nedzīvu sienu atsitas viņas jautājums: „Kad beidzot tu papūlēsies mani saprast?“ Viņa jūtas apvainota, kad mana, ka Rožē viņu grib paņemt kā skaistu gleznu, ko var pakārt pie kuŗas sienas patikas. Rožē nav slikts cilvēks, tikai tipisks caurmēra vīrietis: savā egocentritātē viņam nav ne mazākās jausmas, kas notiek Annetes dvēselē. Un viņa aiziet: „Ja viens otru neizprot, tad viens otru nespēj pilnīgi gūt.“

Agrākos laikmetos sieviete prasīja, lai vīrietis ceļos nokritis apzvērētu savu mīlestību, izdarītu viņas dēļ lielus varoņdarbus, bet mūsdienu sieviete meklē garīgo sapratēju, un kas neieiet viņas dvēselē, to viņa mūžam izjūt kā naidīgu svešinieku.

Arvienu asāka top Annetes pārbaudu gaita. Sākumā bija tikai cīņa ar dzīvnieku sevī, tagad vēl pievienojas cīņa ar sabiedrību. Annete pārdzīvo to, ko pārdzīvo katra sievišķīga sieviete, kuŗai ir bērns un nav vīra: laime par jauno dzīvību un sīva cīņa par to. Šī vājā radibiņa savā nevarībā Annetei bija spēka avots. „Kādu bagātību mums sniedz mīļa būtne, kas nevar iztikt bez mums... Es tagad izplešu savu dzīvi. Es redzu viņā jaunu pasauli, kas vēl augs lielumā. Es augšu tai līdzī —“. Ar vēsu, bet valdzinošu smaidu uz lūpām, nicinādama ļaužu spriedumus, viņa aizstāv savas tiesības, nevis uz laimi un baudu, bet uz sevis piepildīšanu. Raksturīgi, ka direktriese, kas skolas laikā Anneti, kā apdāvinātu un čaklu skolnieci, visādi lutinājusi, tagad strupi to atraida, ne tādēļ, ka viņa šaubītos par Annetes skolotājas spējām, bet tādēļ, ka Annete uzdriktējusies savādāki dzīvot un nemaz neslēpj to. Atklāto iestāžu durvis viņas priekšā aizveras, un viņa ir piespiesta pelnīt maizi dēlam un sev dzīvības prieku izsūcējām, sikām privātstundām. Pagurstot darbā, viņa par mudinātāju sev uzstāda jautājumu: „Vai man bija tiesības uz bērnu? Man bija tiesības, ja es to varu uzturēt, ja es to varu izaudzināt lielu un spēcīgu. Viss ir labs, ja es to spēju. Tā ir vienīgā morāle, viss pārējais ir liekulība.“ Un zākājumu lietū viņa iet tālāk savu gaitu, paceltu galvu, liksmu sirdi.

Darbs un cīņa izmodulē viņas seju. Zīmīgi ir satikšanās ar Rūtu, kas kopā ar Anneti devusies peļņas medībās. Rūta apgādā savu vīru, intelektuālo bezdarbnieku un sliņķi. Salīdzinot sevi ar Rūtu, Annete jūt savas dzīves bagātību. Rūta mirst un, pie mirējas gultas stāvot, Annete domā: „Viņa bija lepnuma, gribas, askētiskas uzņūrešanās tirākais iemiesojums, un ko viņa panāca? Neprātīga izšķērdība! Tādam sunim atdāvināt savu dzīvi!“

Šeit visskaidrāk izpaužas mūsdienu sievietes atieksme pret upuri, kuŗu es saprotu tā: izdāvināt

sevi, ziedoties — šī tieksme visdziļāk sakņojas sievietes būtībā. Un tas labi tā. Ja sievietei zustu šī spēja, dzīve kļūtu nabadzīga un kaila. Bet — ne katrs upuris apbrīnojams. Vienmēr jājautā: upurēties kam? upurēties kādēļ? Upuris purva bridējam (Blaumaņa Kristīne) nožēlojams, upuris kalna kāpējam (Ibsena Agnese) slavējams. Mūžam neizzūdoša un neiznīcināma ir sievietes tieksme ziedoties, bet jaunais laikmets šai tieksmei piešķīris saprāta gaismu. 20. gadsimtenī ideāli sievišķīgā sieviete ir nevis tā, kas ziedojas, bet tā, kas ziedošanas vērtībai.

Lielākās skumjas Annetes dzīvē — nesaprašanās ar bērnu, kas notiesā māti. Viņa jūt, ka viņa dēlam vajadzīga tikai, lai izvāritu ēdienu, viņš pat neraudātu, ja viņa nomirtu. Bet gaŗā cīņā viņa beidzot iekārto savu dēlu un piespiež viņu noliekt galvu mātesdriktētājas, mātes-upurētājas priekšā.

Darba gaitas neiznīcina, bet tikai iegrožo viņas kaislo dabu. Viņas sirds uzliesmo preti pedantiskajam dabas zinātniekam Žiljēnam, kas viņu atraida aiz tiem pašiem iemesliem kā skolas direktise: neērti ir tie cilvēki, kas nelīdzinās visiem citiem. Un Annete piespiesta aiziet ar dusmām, nožēlu un nomāktu kaislību. Labsirdīgajam skeptiķim Frankam Marselam viņa vieglāk tiek pāri, bet pašā būtības saknē viņu saista ķirurgs Vilārs, „kas nežēloja nevienu pacientu un nevarēja ciest, kad tie kļiedza. Bet kas bija glābjams, to viņš glāba ar drošu un stingru roku... Bez žēlastības viņš plēsa bagātos un nabadzīgiem palīdzēja par velti.“ Vilārs bija vēl spēcīgāks nekā Annete, un viņa saldā tvīksmē jūta, ka viņi abi vienas cilts cilvēki. Visa viņas būtne uzplauka Vilāram klātesot. Vilārs, nepazīdams šķēršļus, nolemj iegūt Anneti, bet viņš ir precējies, un Annete tagad, kur viņa pati tik daudz cietusi, vairs nespēj ņemt prieku, citam pāri izdarot, bet mīlestībā dalīties viņai nozīmē glēvulību. Ārkārtīgās sāpēs cīnīdamās, viņa aizslēdz Vilāram durvis. Pāiet laiks, un kaislības nomierinās.

Un viņa atkal ir laimīga, visam par spīti. Kas viņu glābj svelmainā pārdzīvojumā? Suverēna spēja atdalīt pārdzīvojumu no sevis un uz to skatīties zināmā attālumā. Šo atbrīvi spēj dot tikai intelekts, jo: afekts saista, intelekts raisa. Mūsu laikmetā saprāts piešķir mīlestībai savu dižciltību. Protams, nevar ar saprātu milēt, bet nevar milēt arī to, ko saprāts notiesā. Annetes dēls tik zīmīgi saka: „Es prasīju jaunu mīlestību, kas izvēl un vērtē.“ — Mīlestība savā pēdējā saknē irracionāla: nevienam neizdosies izdibināt, kādēļ zināms cilvēks mūsos izraisa skaņas un dziesmas, bet cits — tikai mēmumu. Nevar sirdij pavēlēt milēt, bet var gan pavēlēt no nevērtīgā vai grēcīgā atteikties.

Annete ir liela nevis ar to, kas viņai dabas dots, bet ar to, kā viņa ar sevi un dzīvi tiek galā. Sākumā viņas mātes jūtas šauras, tās aptver tikai dēlu Marku. Bet vēlāk, strādājot provincē par skolotāju un žēlsirdīgo māsu, viņa desmitkārsšo savu dzīvi, atrod savu likumu un liksmību un arī savas ciešanas. Ne tikai miesas pušumu viņa pārsien, bet pieliecas katram, kam sāp. Ievainotā vācu kareivja Franča netiro dzīves stāstu viņa uzņem sevī, un šī grēku nožēla viņu neaptraipa un neaizvaino, viņa sevī uzņem daļu cilvēku vājības un mīl tos vēl vairāk pēc tam, kad tiem kājas mazgājusi. Priekšpusdienā viņa strādā skolā, vakaros, līdz vēlai naktij — kaŗa slimnīcā. Svešiem jaunekļiem viņa aizver acis un raksta pēdējos sveicienus uz dzimteni. „Pasaules baisme bija viņā. Viņas sirds bija moku pilna, un tomēr tā jutās atvieglota, jo bija atradusi savu vietu cilvēces traģēdijā.“ Nakts dežūrā staigājot gar slimnieku gultām, viņa jūt, ka iekļāvusies pasaules rītmā: „Būt mātei visiem, ne tikai savam dēlam vien! . . . Jūs visi mani dēli! Laimīgie un nelaimīgie . . . Es apskauju jūs visus. Jūsu pirmais miegs un pēdējā nopūta — es to auklēju savos skāvienos. Dusiet! Es esmu jūsu visu māte . . . Es vē-

lētos, kaut man būtu lūpas, kas spētu skūpstīt visus dzīvus.“

Tāda ir Annete līdz mūža beigām, vienalga, vai peļņas darbs pēckaņa laikmetā viņu aizved uz Rumāniju par mājskolotāju vai arī uz Angliju par varmācīgā lielkanitālista Timona sekretāri. Viņas mati ir sirmi, bet viņa nenoveco, viņas darbīguma intensitāte neatslābst, arvienu vēl viņa garīgi aug un prot gaismu un siltumu sevī uzsūkt un izstrāvēt, tādēļ arī viņai tik liela vara pār cilvēkiem, pat rupjo Timonu viņa spēj savaldīt. Un Romēns Rollāns ļoti pareizi piezīmē: „Pour une femme de son espèce donner est le besoin le plus fort“ — tāda tipa sievietēm visasākā vajadzība ir — dot. Kad Marka sieva, krievu emigrante, iekšķīgi saplosītā Asja, viņas tuvumā atplaukst un, atguvusi ticību sev, izbrīnā jautā: „Kā tas iespējams, ka jūs esat mana sabiedrotā?“ Annete atbild: „Man nekad sabiedrotās nav bijis, tādēļ es jūtu visām tām līdz, kam tādu nav.“ Kaut gan viņa ārkārtīgi mīl savu dēlu, pieķērusies dēla dēlam un vedeklai, bet pāri ģimenes lokam viņas skats tiecas aptvert pasaules apvārsni. Revolūcionāri noskaņotais Marks, kam viņa visus savus jaunības spēkus ziedoja, krīt Florencē no fašista rokas — un tā viņai tiek atņemts vienīgais dārgums, kas viņai personīgi piederēja. Sākumā viņa sevi izmisumā mierina: „Viņš ir dzīvs, viņš ir ar mani, viņš ir šeit,“ bet tad viņas veselā, spēcīgā šiszemes daba atmet šo mierinājumu kā negodīgu illūziju. „Un viņa paliek viena pati ar mirušo un viņa bezdibeni.“ Kādu laiku viņa vēl turpina Marka uzsākto revolūcionāro darbu un tad mirst līdzīgi Žanam Kristofam, savam vīrietiskam pretmetam, izlīdzināta ar sevi un pasauli, apzinādamās, ka viņa, Annete Rivjēra, kā jau uzvārds aizrāda, bijusi upe, kas plūst uz augšu gar šķautnainām kalna klinītīm. Viņa vienmēr darijusi visu, kas bijis viņas spēkos, un tagad aiziedama viņa zina, ka bijusi tikai pa-



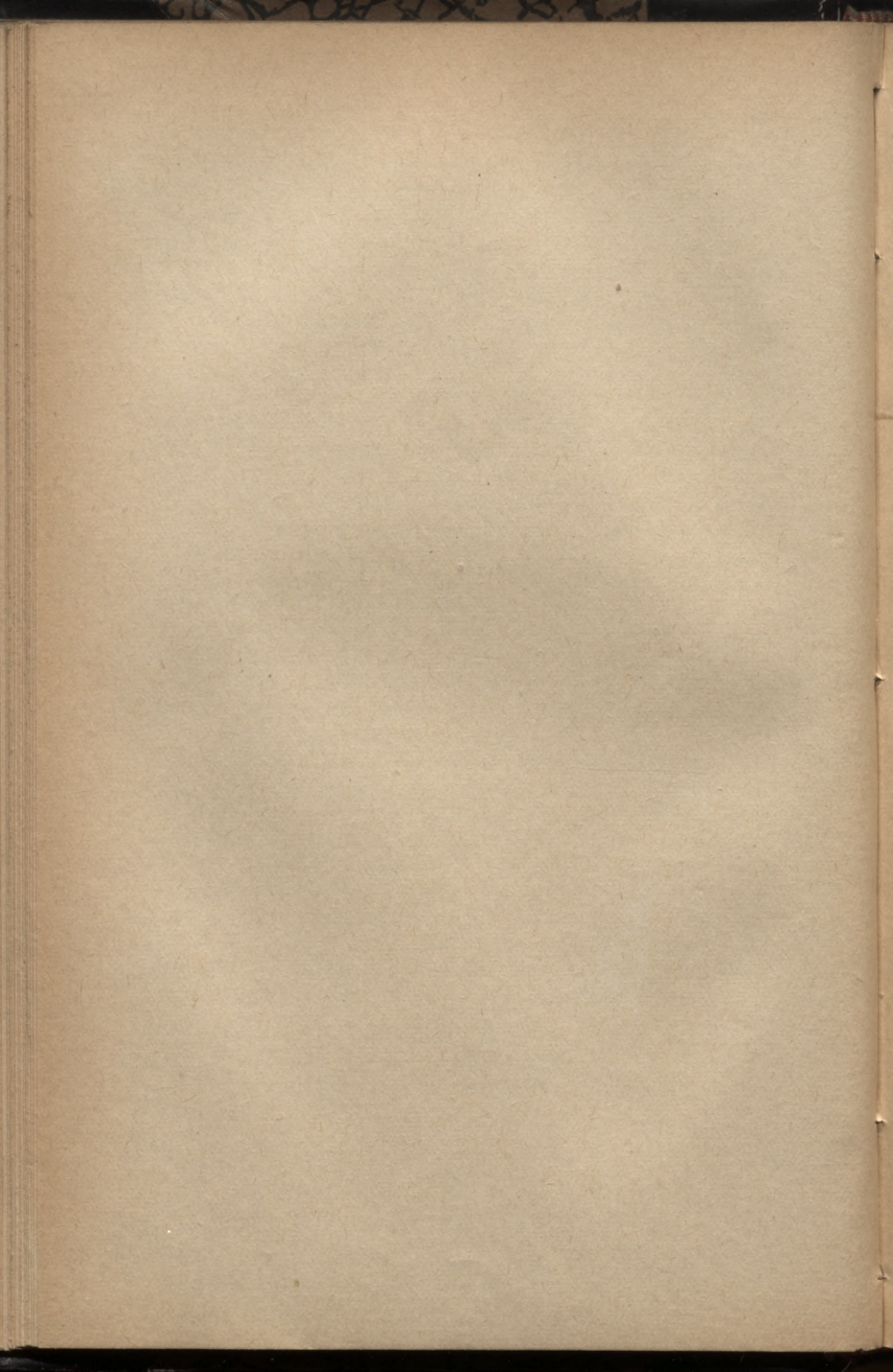
Būtiski laikmetiskās sievietes uzdevumu no latviešu dzejniekiem visplašāk sapratis, dvēseles daiļuma sludinātājs, Richards Rudzītis, „kam sirds mūžības stīgas skan“, un kā dzeja ir ziedošs ābeļu dārzs vizmoši saulainā pavasara dienā. Jau savā Svētnīcā Richards Rudzītis saka: „Īstā mīlestība ir tur, kur divi cilvēki nevien mil, bet arī patiesi dziļi, svēti viens otru cienī, iziūt viens pret otru cienību kā pret augstāku personību.“ Savā dzejā viņš, kam visu lietu mēraukla nākotne un mūžība, sievietei dzied himnu, savās ļoti teorētiskās esējās viņš mēģina iezīmēt īsto ceļu. Viņa mērķis: „Atjaunot mātes svētumu zemes virsū, svētumu, kā drānas bieži aptraipītas“ — Rudzītis sievietei uzstāda lielas prasības: viņai jābūt atbildības izjūtai pret vēl nepiedzimušo bērnu, bērnam jābūt stingraš apziņas radītam, māte drīkst būt tikai sieviete, kas mainās uz augšu. Un beidzot: sievietei jābūt mātei ne tikai fiziskā, bet arī garīgā ziņā: „Sievietes mātes! esiet arī mūsu, vīriešu, garīgās mātes, dzemdējiet mūs otrreiz — garīgi, iedvesiet mūsos ideālismu, varoņgaru, ilgas pēc miera.“ Tā Rudziša sludinātai mātei jāietiecas visos kultūras apjomos kā šķīstītājam, veidotājam spēkam. —

Noslēdzot: tagadnes ideāli sievišķīgā sieviete atstāj māju, lai ietu caur pasauli un atzītu daudz, par ko viņa agrāk nav drīkstējusi pat sapņot. Viņa iemācījusies pati par sevi valdīt, kāpināt savas spējas, nenoslīkt dzīvē, bet pārliecties pār dzīvi, uztvert savas dvēseles dališanos, t. i. ar vienu savas būtnes daļu dzīvot, ar otru — vērot un vērtēt. Viņa vairs nenoslēdz savus logus aizkariem, bet grib māju paplašināt līdz pasaulei, ne tikai savu bērnu viņa iznēsā zem sirds, bet ar mātes sirdi stājas pie katra darba. Un:

„Visa gudriba tā paliek arvienu tāpati:  
Sevi pilnīgu darīt, sevi citiem ziedot,  
Lauzt gaismai ceļu, verdzību kļiedot.“

Rainis.

II.



# Impresionisms un ekspresio- nisms

Dažas vispārīgas piezīmes par mākslu un stilu

Māksla ir attieksmju paudēja starp cilvēku un pasauli. Šo attieksmju veidojumu nosaka cilvēks, bet viņa seja katrā laikmetā ir savādāka, un tā arī katram laikmetam ir sava īpatnēja māksla.

Katrs laikmets rada savu sintaksi, savu leksikoloģiju un arī savu sēmasioloģiju, jo valoda mainās atkarībā no pašas tautas civilizācijas progresa. Pilnīgi neiedomājams, ka mūslaikos kāds aprakstītu brīvās Latvijas tapšanu tautas dziesmu metrikā un tikai ar daiņās sastopamiem vārdiem, — tas būtu smieklīgi.

Bet valoda un visi tēli, lai gan nešķīrami saistīti ar pārdzīvojumu, ir tikai līdzeklis, jo mākslā viss ir iekšēja dzīve. Cik katrai tautai ir garīgas, dvēselīgas dzīves, to liecina viņas māksla. Ja māksla skaņ āriņo dzīvi, apraksta un tēlo to, tad tas notiek tikai, lai padarītu iekšējo dzīvi uzskatāmu. Bet kur āriņās lietas nav iekšējās dzīves nesēji, tur tie ir tukši ziedi, kas mirkli varbūt valdzina, bet novīst, izzūd, neatstādami ne augļu, ne sēklas.

Jo vairāk kāds ir mākslinieks, jo vairāk viņš pasauli redz it kā pirmo reizi. Lielais izbrīns ir tas, kas mākslinieku atšķir no diletanta. Jo vairāk kāds ir mākslinieks, jo vairāk viņam ir savs leņķis, zem kuŗa viņš apskata pasauli — cilvēces priekus un ciešanas —, savs fokuss, kuŗā viņš salasa visuma starus.

Māksla pauž vispārcilvēcīgo — jeb runājot Platona valodā, mūžīgas idejas —, pārlauzta mākslinieka personības prizmā un izteiktas laikmeta valodā.

Jo vairāk mākslinieks savus redzējumus tver laikmetiski dzīvā, laikmetiski uzskatāmā valodā, jo vairāk viņš pārliecina. Lai viņa idejas būtu cik pilnīgas būdamas, bet ja viņas nav iemiesotas uzskatāmos tēlos — un katrs laikmets rada savu tēlu pasauli — viņas plūst caur pirkstiem kā vizošs aitērs, un kāri izstieptā roka paliek tukša.

Trejāds ir mākslas saistījums: mūžībā, laikmetā un personībā. Kur šie trīs momenti laimīgi apvienojas: 1) vispārcilvēcīgais satvars, kas visos laikmetos un visās tautās tāpatīgs, 2) spilgta mākslinieka personība, 3) laikmeta valoda — tur rodas lieli mākslas darbi.

Stils ir tautas, laikmeta un personības īpatnība — ar kuŗu tā atšķiras no visām pārējām — un reizē izteiksmes vienība, kas tautu, laikmetu, personību sevī vieno, pārvērsdama to par kaut ko veselu.

Jauna dzīvības izjūta rada jaunu stilu, bet protams tikai tad, ja izjūta pietiekoši spēcīga. Stila maiņa aptver ne tikai visas mākslas un zinātnes, bet arī visas dzīves nozares. Mākslas filozofs un asprātīgais stila tulks dānis Broders Kristiansens pareizi aizrāda, ka zināma laikmeta stils saskatāms ne tikai glezniecībā, literatūrā, mūzikā, zinātnē un folozofijā, bet arī audzināšanas metodēs, sociālās iestādēs, sieviešu ģērbā un pat rokrakstā un sejas veidojumā.

Katrs stils vēstī zināmu pasaules izjūtu un ir zināmas psihiskas vajadzības radīts. Paši par sevi stili vērtiņas ziņā ir neutrāli. Nevis zināms noteikts stils piešķir mākslas darbam vērtību, bet tikai radītāja talanta intensitāte. Nevienam neizdosies pierādīt, ka gotika vērtīgāka par renesansi. Tā gaumes lieta, kas parasti atkarājas no skatītāja iekšējās struktūras. Stilu maiņa nevar saskatīt nekādu hierarchiju, bet gan ir laikmeti un tautas, kam ir liels skaits

spilgtu paudēju, un arī tādi, kas uzrāda tikai dažus miglainus murminājumus. Un bieži modi aizrautībā nosauc par stilu.

Ja mēs turpmāk runāsim par impresionismu kā priekškaņa laikmeta stilu un ekspresionismu kā kara laikmeta stilu, tad nav teikts, ka minētos laikmetos šie stili bija vienīgie vai visaptverošie, viņi tikai raksturīgākie. Tāpat kā impresionisms nemira pasaules kaņam iestājoties, tā arī ekspresionisms nedzima līdz ar kara pasludinājumu.

Nekad stila kustība neaptver visu sabiedrību, sākumā tā arvienu tikai zināmas grupas īpašums, un tikai ja tā dziļi un patiesi pauž laikmeta izjūtu, tā pamazām skar arī plašākus slāņus.

Bet jāpiezīmē, ka katrā posmā ir īpatņi, kas gan dziļi saistīti ar savu laikmetu, bet tomēr nav pieskaitāmi pie valdoša stila reprezentantiem — kā piemēru te varētu minēt Sezannu.

Kaut arī divi stili savā būtībā ļoti atšķirīgi — kā impresionisms un ekspresionisms — tomēr pāreja starp viņiem dažbrīd slidoša, grūti tverama. Sevišķi ieņēmīgos īpatņos mēdz būt tā: pagātne viņos vēl dzīva, viņi cieši saistīti ar tagadni, bet reizē ar to arī atvērti nākotnes jausmām. Tā rodas visbagātākās mākslinieciskās individuālītātes — kā piemēru te varētu minēt Van-Gogu.

## Impresionisms

Filozofijas un mākslas virzieni iet līdztekus. Mākslā atrodam to pašu pasaules uzskatu izteiktu uzskatāmās gleznās un tēlos, ko tā paša laikmeta filozofi formulē precīzos jēdzienus. Tā klasiskam romantismam atbilst vācu ideālistiskā filozofija no Kants līdz Hēgelim, reālismam un naturālismam — Kanta pozitīvisms, Molešota un Marksa materiālisms. —

Impresionisms chronoloģiski nāca vienu paaudzi vēlāk nekā Zolā naturālisms, un filozofijā šim māks-

slas stilam atbilst Avenarius'a (1843.—96.) un Macha (1838.—1916.) relatīvisms un sensuālisms. Vinieta Machs ietvēra sistēmā to, ko tā laikmeta cilvēki pārdzīvoja kā nojautu. Visa pasaule, kā ārējā, tā iekšējā, — mācīja Machs — pastāv nevis no ķermeņiem, bet tā ir plūstošu sajūtu masa. Cilvēka Es kā noteikta vienība ir tikai fikcija. „Cilvēka Es ir neglābjams“ — das Ich ist unrettbar — skan Macha visbiežāk citētā un visbiežāk pārprastā teze. Cilvēka Es ir padots mūžīgām pārmaiņām. Pasaulē nav ne uztveramu ķermeņu, ne uztverēja Es, bet tikai sajūtas. Sensuālisti un relatīvistiski sagrāva materiālistu fanatisko ticību ķermeņa un lietu eksistencei, bet no otras puses arī uzstājās pret ideālistu transcendenci. Sensuālisti un relatīvistiski nekādas transcendences neatzīst, viņi tiecas uztvert pasauli vienīgi sajūtām, bez visa tā, ko ienes saprāts. Tādēļ viņi arī noliedz absolūtas patiesības iespējamību: katram cilvēkam ir sava nervu sistēma, savi jutekļi un tā tad arī sava patiesība. Ne norma, ne ideja, ne apriorā zināšana, bet pieredze nosaka patiesību. No Avenarius'a laikiem bieži runāja par p-vērtībām (pieredzes vērtībām). Velts ir mēģinājums uzstādīt kādu visiem nozīmīgu patiesību. Patiesība ir vai nu vienošanās rezultāts, vai arī tīri personīga lieta, jo patiesība ir katreiz redzētais, katreiz uztvertais. Relatīvistiski un sensuālistiski nemeklē atziņu vispār, bet atsevišķā subjekta atziņu, un tā filozofijā un literatūrā uzplauka psiholoģisms. Ārpus atsevišķas apziņas saturiem toreiz īstenības nepazīna ne filozofi ne mākslinieki.

19. gadu simteņa beigās un 20. gadu simteņa sākumā mākslinieki nedeva noteikti atšķirtus, noteikti norobežotus, cieti kontūrētus ķermeņus, bet plūstošus, vienā acumirkli dzimstošus un jau nākošā acumirkli izgaistošus iespaidus, nevis pašu pasauli, bet mūžīgi virmojošo pasaules illūziju.

Tādēļ arī šo mākslas virzienu sauca par *impressionismu*, ko burtiski varētu tulkot — *iespaidu*

m ā k s l a (impression = iespaids). Toreiz labprāt atkārtoja E. Renāna vārdus: „De ce que une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu' elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère quelquefois divin.“\*)

Vispirms impresionisms parādījās glezniecībā un tad tikai literātūrā un mūzikā. Impresionisma radītājs un izcīnītājs ir franču gleznotājs Klods Monē (1840.—1926.); no pārējiem spilgtiem impresionistiem vēl varētu minēt Renuāru, Pissarro, Sisleju, no skulptoriem — Rodēnu, ar zināmiem iebildumiem arī Sezannu: (ar savu komplicēto kultūru, ar savu smalko nianšu uztveri viņš pieder impresionistiem, bet no viņa krāsainām, šķautnaini aplauztām vizijām izauga vēlākais kubisms), no latviešiem — Rozentālu, Purvīti, Zeltiņu.

Klods Monē bija pirmais, kas jau 70. gados veco smago reālismu aizvietoja ar krāsās bagātāku, formās vieglāku mākslu. Salīdzinot impresionistisku ar vecu reālistisku gleznu, arī nespeciālists glezniecībā tūlīt pamanīs milzīgu starpību: liekas, ka reālistiskas skolas glezna aplieta ar miltainu tumšu mērci, un nevilus jādodomā par Zolā aicinājumu jaunajiem gleznotājiem: „Ieplūdināt vairāk saules gaismas un mirdzuma gleznās!“ — Nokalpodams Alžīrā kareivja gadus, Monē tur pārdzīvoja gaismas varu un radija savas gleznas gaismas un gaisa vibrācijām caurstrāvotas. Zīmīgi, ka Monē, Pissarro un Sisleja gleznās mēs melnas krāsas nemaz neatrodam. Sakarā ar Monē arī radās jaunā stila nosaukums: 1874. gadā viņš izstādīja gleznu: „Soleil levant — impression“ — lečoša saule — iespaids. Kopš tā laika vecās skolas pārstāvji visus, kas pievienojās Monē meklējumiem un atradumiem, ar izsmieklu sauca par impresionistiem. Bet

\*) Ja lieta ir iznīkstoša, tad vēl nav pamata viņu saukt par tukšu. Viss ir iznīkstošs, bet iznīkstošais reizumis ir dievišķīgs.

jaunie kā lamu vārdu domāto nosaukumu lepmi uz-  
tvēra un 1877. gadā izdeva žurnālu „L'impressioni-  
ste“, kas formulēja jaunās skolas programmu. Imp-  
resionisti cenšas satvert sekundes krāsaino gaismas  
iespaidu. Viņi nekad neglezno pēc atmiņas, no krā-  
sām viņi izvilina viskomplicētākās un intensīvākās  
atziņas, un tā kā tas vislabāk iespējams spilgtā ap-  
gaismojumā, viņi nestrādā darbnīcās, bet gandrīz  
vienmēr brīvā dabā, p l e i n a i r — viņu galvenais no-  
teikums. Impresionistu stilā krāsa top izjūtas pau-  
duma līdzeklis, krāsa top valdone par līniju un formu.  
Savu gleznu impresionists veido caurspīdīgiem krāsu  
plankumiem, nebēdādams daudz par ķermeņu kon-  
tūrām, viss top pārslains, lidojošs, netverams. Imp-  
resionists neveido pašu lietu, bet lietu parādību,  
lietu virspusi. Ar aizrautību visi impresionisti glezno  
cilvēku ādu, ūdens virsmu, dažāda veida plīvurus,  
gan miglas, gan mākoņu, gan caurspīdīgus sieviešu  
drēbju un dvēseles plīvurus.

Iepriekšējā paudze akadēmijās bija izstudējusi  
anatomijas likumus, tagad visi šie likumi šķita nāvīgi  
gaļlaicīgi. Tikko tveramas krāsas vakara debesis,  
zilas ēnas sniegā, gaismas rotaļa sievietes kņokainā  
uzvalkā — tur likās vēl dzīve. Šai dzīvē impresi-  
onists iesūcas, visi viņa jutekļi atmostas, un ar iz-  
brīnu un prieku viņš redz jaunu pasauli ap sevi. Ne-  
vis domāt un gudrot, bet redzēt un atkal redzēt, un  
redzēto smalki uztvert ir impresionistu nolūks, ne  
veltī viņi tik uzmanīgi studēja fiziku un ķīmiju, pēti-  
dami saules staru iespaidu uz priekšmeta krāsu un  
apgaismojumu.

Pavasārī, kad lapas tikko raisās, kad viņas vēl tik  
plānas, ka visas gaismas šaltis plūst cauri, kad viņu  
iemalas un koku profili vēl nav sastinguši, kad ziedu  
mākoņos zūd stumbri un zari, kad zāle vēl caurspī-  
dīga un maiga kā zīds, kad debesis un zemē izlietas  
Rozentāla iemiņotās itkā-krāsas, krāsas, kas tik liegas  
un vieglas, ka grūti par tām teikt, vai tās gaišzilas,

zaļas, dzeltānas vai rozā, kad mainīgos plīvuros ietītās ainavas zūd mīkstās dūmakās — tad liekas: pats sirmāis pasaules Radītājs ir impresionists.

Daudz ierosmju impresionisti guva no japāņiem. Japāņu varētu uzskatīt par impresionisma pirmdzimteni. 1855. un 1867. gadā Parīzes izstādē bija reprezentēta arī japāņu māksla, kuŗu Monē un viņa draugi aizrautīgi apbrīvoja. Pa daļai no japāņiem jaunie mākslinieki iemācījās ieplūdināt savās gleznās gaismu un gaisu, iznīcināt stingri plastisko elementu, ievīt priekšmetus caurspīdīgos atmosfairiskos plīvuros. Japāņu mākslā viņi atrada tik daudz jutekliski tveramas uzskatāmības, bet tā neizpaudās masīvos ķermeņos. Likās, ka japāņu dzejnieks un gleznotājs iznīcina vielu, un nevis kādas metafiziskas dvēseles vai normatīvā gara dēļ — par tādām lietām toreiz neviens negribēja dzirdēt, — bet aizvietodams to smaržīgām krāsu gammām. Un sajūsmā jaunie mākslinieki sludināja: „Japonaiserie for ever!“

[ai dziļāk izprastu impresionisma stilu, ir jāzina, ka impresionisms Japānā nav atsevišķs virziens vai ilgas attīstības gaitas rezultāts, kā pie mums Eiropā, bet japāņu tautas īpatnība sevī slēpj momentus, kuŗus mēs kopš pagājušā gadu simteņa beigām esam parādūši saukt par impresionistiskiem. Japānis nemīl abstrakcijas un loģiskas konstrukcijas. To jau liecina viņu sintakse, kas nepazīst plaši sazarotus periodus ar nodibināmo un šķīrāmo, nosacījuma — pieļāvības teikumu sakopojumiem, tur vārds pie vārda, teikums pie teikuma saistās viegli un vienkārši kā pērles virknē. Japānis daudz ātrāk reaģē uz iespaidiem un daudz tuvāks dabai nekā eiropietis. Iedzimta skaistuma mīlestība un mīlestība uz visām, arī vissīkākām dabas parādībām, raksturo viņu. Slavenais japānologs Gunderts pat apgalvo, ka visjapāniskākais vārds esot h a n a — puķe. Eiropā cilvēks stāv pasaules norises centrā, un tādēļ viņš arī galvenais mākslas priekš-

mets. Japānā, kā vispār Austrumāzijā, tas savādāk: tur ūdens un stāds saista vairāk nekā tas, ko Šekspīrs nosaucis par radības kroni. Vecākā japāņu glezniecībā un skulptūrā — līdz 1868. gadam Japāna vēl bija gluži noslēgta Eiropas ietekmēm — aktu, ķermeņu studiju neatrodam. Kāds japānis man reiz teica: „Pilnīgi skaists cilvēks ir neiedomājams, bet gandrīz visi stādi un ziedi ir nevainojami skaisti. Iemācaities tikai skatīt, un jūs baudīsiet laimes pilnību.“

Raksturīgi, ka japāņu mākslā, sevišķi gan literatūrā, kopš sensirmiem laikiem lielu lomu spēlējusi sieviete. Tā ienesusi mākslā ne tikai smalkjūtīgos sīkumus, bet arī grāciņo skaistumu un liegumu. 9.—11. gadu simtenī, vecās japāņu literatūras ziedu laikos, visi izcili darbi sievietes radīti. Minēsim tikai tādus vārdus kā Izumi-šikibu, Marasaki-šikibu, vai Sei-šōnagon.

Necik sen iznāca plašā Tsudzumi grāmata par japāņu kultūru. Šis darbs sevišķi interesants tādēļ, ka autors — kā ievadā aizrādīts — pats būdams īsts un tīrs japānis ne tikai pasaules uzskatā, bet arī rases ziņā, ilgu gadu studējis Vakareiropā un sevišķi asi uztvēris Vakareiropas un Japānas kultūras atšķirības.

Savā ļoti uzskatāmi sarakstītā, brīnišķām illūstrācijām pušķotā darbā, viņš, apskatīdams japāņu literatūru, mūziku, glezniecību un citas mākslas nozares, fiksē tādas būtiskas japāņu mākslas īpatnības:

Pirmkārt, japāņu mākslas darbs — vienalga vai tas būtu vārdu, vai skaņu glezna — nav ieslēgts aplođā: die Rahmenlosigkeit als Grundbegriff des japanischen Kunststils. Japāņu mākslas darbā nav īsta sākuma, nav arī īstu beigju. Rūpīgu kompozīciju, kur atsevišķas daļas apvienotas par kaut ko veselu, japānis nepazīst.

Otrkārt, japāņu māksla daudz tiešāk saistīta ar dzīvi, nekā tas mēdz būt Eiropā. Japāņu svētku ģēr-

bam parasti ir balta zīda odere, ko nereti ievērojami mākslinieki izgleznojuši, tā ka cilvēks staigā it kā ietērpies mākslas darbā.

Treškārt, japāņu skaistuma ideāls nesaistās ar lielumam un diženumam priekšstatu, kā Eiropā tas parasts.

Japāņim skaists un pievilcīgs liekas nevis lielais un cildenais, bet mazais, rotaļīgi grāciņzais. Lai kaut ko skaistinātu, Japānā to nepaliekina, bet samazina.

Tādēļ arī Japānā sastopam mākslas nozares, kas pie mums vai nu maz, vai arī nemaz nav attīstītas. Jau kopš 7. gadu simteņa tur pazīst ļoti sarežģītu dārza mākslu, ar mākslīgiem dīkiem, salām un klinītīm. Katram japāņim ir savs dārzs, un ja nav iespējams to ierīkot zemē pie mājas, tad to ierīko kastēs. Šim nolūkam kokus un krūmus un arī puķes mākslīgi aiztur augšanā, lai dabūtu cik vien iespējams mazu formātu, lai nelielā kastītē varētu iestādīt iemīlēto plūmi — svētā simbolu, bambusu — atklātības un lotospuķi — neaptraipītās dvēseles simbolu. Šeit izjūtama japāņu mīlestība uz miniatūru, viņa tieksme pēc mazām, glītām mērauklām.

Japāņiem ir sevišķa mākslas nozare — i k e b a n a, t. i. māksla sakārtot puķes, zarus un vītnes vāzēs. Ikebana pauž īpatnējo dailes izpratni. Ne visai lielā vāzē daži atsevišķi ziedi, vēl kādas lapas, smilgas — lai tās sakārtotu, lai katram ziedam piešķanotu piemērotu trauku, nepieciešama īsta mākslinieka roka.

Japāņu mazo formātu un aprauto tēlošanas veidu labi raksturo arī īsa japāņu dziesmiņa, tā saucamā vaka jeb uta, kas ir tankas, visizplatītākās japāņu dzejas formas, pamatā. Metrisko, kā arī tonisko pantmēru un atskaņas vaka nepazīst, dzejas ārīgā pazīme ir zilbju skaits. Vakam drīkst būt 31 zilbe, bet ir vēl īsāks dzejas veids — haiku, — tur visā dzejā drīkst būt tikai 14 zilbju. Ir haiku, kas pastāv no viena teikuma, bet ir arī tādi, kur nav vairāk par pusteikumu.

Vispopulārākais Bašo (1643.—1694.) haiku, ko japāņi bieži citē, A. Švābes tulkojumā skan tā:

„Kluss pamests diķis . . .  
Klau! ūdens runāt sāk!  
Kāda varde ielēca tur.“

Kas šo haiku grib baudīt, tam pašam jāpiedzejo sākums, jāpiedzejo beigas. Te dota tikai aprauta doma, aprauts jūtu pavediens, un mums jāvērpj, jāšķetina tālāk. Mums jāiedomājas apmēram tā: pavasara vakars. Dzejnieks, sēžot pie vientuļa diķa, vēro, kā diena dziest. Klusums tik liels, vientulība tik dziļa, ka jau vārdes lēcians izklausās kā troksnis. — Protams, katrs lasītājs, resp. klausītājs, dos citu tulkojumu, pievērs citu sākumu un citu galu. Un tas taisni ir tas īpatnējais japāņu lirikā — viņa nav cieti izkalta un pabeigta, bet viegli slidoša, ar atsevišķi izmestu vārdu tā ierosina fantaziju. Minēsim vēl kādu Bašo haiku A. Švābes tulkojumā:

„Pavasara nakts  
Tavs daiļums  
Starp rietu un ausmu.“

Beigās atzīmēsim vēl japāņu pasaules izjūtas budistisko noskaņu: cilvēks netver pašu lietu, bet tikai lietu illūziju. Viss ir nepastāvīgs, mānīgs un mainīgs:

„Šī maldu saule ir nepastāvīga,  
Un šī dzīve — nebūtības sliekšnis.  
Kur tā galīgi dziest, sākas pilnīgais miers,  
Un mierā mēs svētlaimi sniegsim.“

Tikai tas, kas no sava mazā Es spēj atteikties, saplūst ar lielo Es, ar pasaules dvēseli, un tā ieiet mūžīgā mierā.

„Kas tik smaržīgs, tam tomēr drīz jāizgaist;  
Kas gan var šai pasaulē pastāvēt?  
Aiz šīs pasaules pēdējā kalnāja  
Nav vairs mainīgo vai reibumu.“

Tā dziedāja japāņu priesteris Kukai 9. gadu simtenī.

Pirms piegriežamies impresionismam tieši literātūrā, aizrādīsim, ka šo stilu sastopam arī mūzikā. Vispār robežas starp mākslām ir vairāk vēsturiskas nekā tehniskas vai fizioloģiskas. Citiem vārdiem: starp viena laikmeta mūziku un dzeju ir lielāka radniecība nekā starp dzeju divos dažādos laikmetos, vai arī starp viena laikmeta glezniecību un dzeju ir dziļāka radniecība, nekā starp divu dažādu laikmetu glezniecībām. Monē savā iekšējā būtībā bez šaubām tuvāks Jensam Pēterim Jakobsenam nekā Rubensam. Par spilgtāko impresionisma reprezentantu mūzikā uzskatāms Klods Debisi (Claude Debussy, 1862.—1918.). Chronoloģiski un idejiski viņš pieder tam pašam laikmetam, kā Mone un Pissarro vai arī vēlāk apskatāmie impresionistu dzejnieki. Savā intimā instrumentālā lirikā, viņš skaņām pauž to pašu, ko gleznotāji krāsām, dzejnieki vārdiem. Impresionistu skaņkrāsu vizmā melodija plūst un gaist, neveidodama noslēgtu mūzikālu frazi, tur katrs akords, nemeklēdams nekādas ārējās saistības ne ar iepriekšējo, ne ar sekojošo, paliek it kā izolēts pats par sevi, frazes, teikumi un posmi nesaplūst vienā lielā vienībā. Klasīķis mūzikā pēc katras disonances dod tās atrisinājumu, proti konsonanci, bet impresionists disonances uzskata par tikpat patstāvīgām saskaņām kā konsonances, tādēļ modernās mākslas svešniekam impresionistiskā mūzika liekas „griezīgu“ harmoniju pilna. Impresionists lauž klasiskās mūzikas likumus, pārvēršdams konsonanci un disonanci it kā par viena alfabēta burtiem, kurus komponists var sakārtot gluži pēc sava prāta. Kas dzirdējis Debisi skaņu gleznojumu „Nuages-Veiles-Reflets dans l'eau-Jardin sous la pluie Fille aux cheveux de lin“ vai arī viņa simfonišķās vizošās skices *L a m e r*, zinās, ka Debisi tāpat kā Monē, vai arī Hirošiga senajā Japānā, kā Purvi-

tis mūsu dzimtenes birzīs, kā Jenss Pēteris Jakobsens ar visiem saviem izsmalcinātiem jutekļiem, prot piekļauties dabai, iesūkties viņā, noklausīties rupjām ausīm un acīm apslēpto ritmu.

Kā raksturīgu latviešu impresionistu mūzikā varētu minēt dziļi kultūrālo, iekšķīgi niansēto, ezoterisko Jāni Zāliti, kas labprāt padodas atsevišķa vārda iespaidam, kam arī grandiozoz skaņdarbos (Tā vēsma, Biķeris) trūkst viengabalainības un kas virknē tehniskā prasmē gludinātās dvēselīgi komplikētas smelzdošās skices.

No gleznotājiem impresionismu aizņēmās dzejnieki. Šis stils literatūrā nāca, kā jau teikts, vienu paaudzi vēlāk nekā reālisms. Reālistiskā mākslā cilvēks no pārzemes sfairām bija atgriezies zemes dzīvē. Kā savā laikā romantiķi nenogurstoši rakstīja par dvēseles ilgām un gara prasībām, tā reālisti un natūrālisti — par miesas tvīksmi un jutekļu alkām. Reālisti bija uzņēmuši savā mākslā visu jutekliski tveramo pasauli. Visa dzīves īstenība bija uzvarēta.

Īstenībā nevarēja vairs atklāt jaunas ainavas, varēja tikai jau atrasto smalkāk, rafinētāk tvert. To darīja paaudze, kas nāca pēc reālistiem, to darīja impresionisti. Oskars Valcelis definē:

„Impressionismus — die Kunst der Treffens.“

Impresionisms nenāca ar jaunām atziņām, veltītur meklēt tikumiskas atjaunošanās. Tā ir miera laika māksla, miers valdīja Eiropā kopš 1871. gada, un atpūšoties no kara šausmām, izveidojās šis stils, kas prasīja izsmalcināto baudīspēju.

Impresionists, vienalga, vai tas būtu gleznotājs, mūziķis, dzejnieks vai arī ikdienas cilvēks — jo arī ikdienišķo cilvēku vidū ir tādi ar impresionistisku iekšējo struktūru — ir apbalvots ar ārkārtīgi smalku dzirdi, garšu, redzi, ožu un tausti.

Vācijā impresionisma pionieri bija Arnolds Holcs un Johannes Šlāfs. Viņi esot teikuši, ka tikpat uz

manīgi un rūpīgi kā Zolā studējis lielas fabrikas, viņi studēs — kurpes napēdi. Citiem vārdiem: viņi paliks īstenības robežās, bet piegriezīsies sīkām lietām, smalki uztvers tās un reproducēs savā mākslā tādas atēnas, par kuņām agrāk ir jausmas nebija. Tādēļ arī Valcelis citā vietā definējis impresionismu kā smalkjūtīgo atdevi acumirklim — Impressionismus die feinfühilige Hingabe an den Augenblick. — Kā raksturīgus vācu impresionistus vēl varētu minēt saulaino ikdienības poētu Cēzaru Flaišlēnu, viņiēti Hermani Bāru, kas pirmais Macha relatīvismu nosauca par impresionisma filozofiju, viņiēti Pēteri Altenbergu; arī Rainers Maria Rilke savā vienīgā romānā „Laurida Brigges uzzīmējumi“ vietumis uzrāda tīri impresionistisku stilu. Tur virtuōzi aprakstīts, kā Parīzes priekšpilsētā sajaucas visdažādākas smaršas un smakas: tur savijas pavasaļa vēja dvesma ar nevēdināto drēbju un nemazgāto kāju smaku, un viņai pievienojas lētas pusdienas garaiņi, smaga vecu tauku smaka, kartupeļu suta un nolaidīgi kopta zīdaiņa salkanie un siltie izgarojumi. — Lasot šo aprakstu neviļus jādomā par Bodlēra vārdiem: „La sensibilité de chacun est son génie.“ Tiešām, impresionistiskā stilā sensibilitāte, un proti, ju-tekliskā sensibilitāte nosaka ģeniālitāti.

Impresionistu vidū gandrīz nav liela vēriena talantu. Bet daudzi lielmeistari pie viņiem mācījušies. Holcs un Šlāfs nav atstājuši nemirstīgus darbus, bet Gerhards Hauptmanis pats atzīstas, ka novērošanas mākslā esot viņu skolnieks.

Impresionisti paliek īstenības robežās, tāpat kā reālisti viņi labprāt apraksta, kā cilvēks ēd, gul, strādā un nogurst, bet visu ietveļ daudz vieglākos toņos. Vislabāk sapratisim reālisma un impresionisma līdzību un reizē atšķirību, ja salīdzināsim, kā to pašu lietu notēlo reālists, un kā — impresionists. Ņemsim

Flobēra kāzu mielasta aprakstu no romāna Bovari kundze un Altenberga skiici Flirts\*).

Flobērs: „Mielasts bija sarīkots lievenī. Uz galda bija četri lieli cepeši no vēšu muguras, sešas bļodas ar kapātu gaļu, viens kastrolis ar teļa gaļu, trīs jēra ciskas un pašā vidū skaists izsautēts sivēns, ap kuŗu bija aptītas četras desas, pildītas ar cūkgaļu un skābenēm... Tortēm un mandeļkūkām bija ataicināts konditors no Ivetotes... Desertam viņš pats ienesa savu lepnumu... Apakšējā daļa sastāvēja no zila kartona tempļa ar vārtiem, kolonnām un baltām statujām dziļās nišās... Vidējā stāvā bija pilstornis no biskvīta, kuŗam visapkārt stiepās mazi apcietinājumi no konfektēm, mandelēm, žāvētām vinogām un apelsīna šķēlēm. Augšējā platforma rādīja zaļu pļavu ar marmelādes klintīm, ezeriem, kuŗos peldēja kuģi no rieksta čaumalas“ u. t. t.\*\*)

Altenberga skiēcē jauns dzejnieks paskaidro jaunai meitenei, kādai jābūt ideālai sievietei: tai jāprot labi izvārit risus; bet tas nav nemaz tik vienkārši:

„Ikvienam risu graudam vajag būt caurspīdīgam un gaišam kā alabastram, bez plankumiem un vainām. Vārot viņam vajag pavisam mīkstum tapt un tomēr palikt formā tādām pašām, kāds bija ciets un nevārīts. Stingrs un trausls reizē. Kā diži cilvēki.“ —

Reālists Flobērs un impresionists Altenbergs — abi aizrautīgi apraksta ēdienu. Flobērs runā par vēša muguru, jēra ciskām un veselu izsautētu sivēnu, par apcietinājumiem no konfektēm un marmelādes klintīm. Bet Altenbergs par vienu vienīgu risu graudu, kam jābūt gaišam un caurspīdīgam kā alabastram. Te starpība tik spilgta, ka katrs paskaidrojums lieks.

\*) Altenberga skiēcē izlasi pārtulkojis R. Egle, Gulbja Universālā bibliotēkā Nr. 110.

\*\*) 27. lpp., Jūlija Rozes tulkojums, Valtera un Rapas izd.

Ja realisti apraksta varoņa apgērību, tad labprāt siki izglezno kurpes, zeķes, jā, pat varoņa kreklu. Bet impresionists parasti tikai saka, kāda odere vai kādas pogas bija sievietes mētelim, vai arī tikai — kādu parfimu viņa lietāja. Un tēlojot mīlas pārdzīvojumu, viņi vairās to vārdā minēt, baidīdamies, ka nodrāztais vārds apūtinās mirkļa dzidrumu.

Minēsim vēl kādu Altenberga piemēru. Dzejnieks mil vienpadsmitgadīgo Hildu, bet tas tieši nav teikts, tas lasītājam jānojaus. Ir tikai aizrādīts, ka dzejnieks uztvēris Hildas burvīgo balsi un dziļi to paturējis atmiņā. Tas arī viss. Ar to šī mazā glezna sākas, ar to viņa beidzas.

„Un kad dzīves burzmā un troksnī tava balss jau būs kļuvusi dobji drūma, tad, Hilda, atceries dzejnieku, kas tavas cēlās vienpadsmitgadējās sirds zvanu ar savu ausi uztvēra un aiznesa sev līdz.“

(Kādai vienpadsmitgadējai.)

Vai arī: Kāda jauna meitene ir slima, viņa guļ gultā baltā naktskreklā ar gaišzila zīda izšuvumiem. Kāds draugs viņai atnesis Turgeņeva Pavasaļa plūdus un bāli sārtu rozi. Pie viņas atnāk brālis, viegli noskūpst viņu un domā par meiteni, kas dažbrīd viņam saka „ej“ un dažbrīd atkal „paliec“, un abiem šiem aicinājumiem pamata nav.

„Brālis un māsa palika vēl ilgi kopā.

Viņš turēja viņas roku savējā.

Kuplā, bāli sārtā roze smaržoja — — —

Tas bija viens no tiem retajiem brīžiem,

Kad divi cilvēki dziļi saprotas — — —

(Brālis un māsa.)

Tvikstoši nemierīgo Altenbergu varbūt varētu uzskatīt kā tipiskāko impresionistu, viņš sevī nes šā tipa smalki rotaļīgās, nervozi mainīgās izjūtas un bez liekas uzbāzības un ārišķības viņš nodibinājis impre-

sionistisko vārdu mākslu. Periodos iekaltam, akadēmiskam stilam pieteikts kaŗš. Viegli vizoŗiem vārdiem jāsmeldzina un jāŗilbina. Ŗķirstot Altenberga ļoti fēminināŗ, mazāŗ grāmatas, liekas itkā viņŗ būtu iemilēļies dzīvē, un mēŗ zinām: iemilēļušais pie sava elka pamana katru sīkumiņu, katru nieciņu viņŗ gatavs pielūgt, katrs nieciņŗ viņam poēzijas pilns. Impresionismā visa dzīve pārvērsta par dāŗza mākslu. Impresionists neraksta par jūŗas bezgalību, bet par zelta zivtiņām akvārijā, ne par smiltīm milzīgos tuksneŗos, bet par saulē zeltītiem putekļiem.

Katram literāturāŗ stilam ir savs iemilots Ŗanrs. Klasīķiem tā bija drāma, romantiķiem — liriska dzeja un poēma, reālistiem — romāns, impresionīstiem — skice. Ja impresionīstī arī raksta romānus, tad tas parasti tikai skiķu sarindojums.

Vienu otru impresionīstisku stīgu atrādisim Ham-suna Badā, Uailda Dorjana Greja portrejā, Meterlinka drāmāŗ, bet būtiski impresionīstī ir dāŗņī, seviŗķī Jens Pēteris Jakobsens\*) (1847.—1885.) un Hermanis Bangs (1857.—1912.), tādēļ par viņiem drusku sīkāķī. Jensa Pēterā Jakobsena mākslas templis celts uz trausliem porcelāna pamatiem. „Nevienam nav bijis tik smalks instrūments dvēseles un nervu vāŗako trīsu izgleznoŗanai miniātūrā ķā viņam, un Ŗajā akvāreliskā, bālā, nervozā tēlojumā viņŗ ir nesalīdzināms meistars.“ (Stefans Cveigs.) Mūsu stiprai tagadnei viņa lieģī smarŗīgāŗ grāmatas Ŗķiet, varbūt, pāŗāk trauslas, bet gadsimteņa mijā tāŗ piederēķa pie visvairāķ lasītām, jo bija dziļi saistītas ar toreizēķo pasaules izķūtu. Rainers Maria Rilke\*\*) ķādā vēstulē raksta, ķa lietas, ķas

---

\*) Galvenie Jakobsena darbi tulkoti latvieŗu valodā. „Mogensu“ un citas noveles tulkoķusi L. Skalbe, Gulbķa Universālā bibliotēķā. „Nilu Lini“ tulkoķusi Zelma Krodere, Grāmatu Drauga izdevums. „Mariķu Grubi“ tulkoķusi L. Skalbe, Grāmatu Drauga izdevums.

\*\*\*) Rainer Maria Rilke „Briefe an einen jungen Dichter“, Insel-Būcherei Nr. 406.

viņam visur un vienmēr — arī tāļos ceļojumos — nepieciešamas, ir bibeles un Jakobsena grāmatas. Kādam jaunam dzejniekam, kas griežas pie viņa kā toreiz vispārārtības autoritātes ar lūgumu, aizrādīt, kā veidoties, viņš ieteic studēt Jakobsena darbus, kas izsmalcina baudīspēju, kas padara cilvēku pateicīgāku un labāku, kas iemāca vienkāršāk un dziļāk skatīties.

Nīls Līne ir stāsts par nervozu, ārkārtīgi apdāvinātu cilvēku, kas saprot, cik nožēlojami ir tie, kas spēj būt tādi kā visi citi, un kam bail no dzīves, stāsts par vecas aristokratiskas cilts pēdējo atvasi, kuŗas skaistums ir maigums un dvēselība un kuŗai trūkst spēka, gan uzvarētāja, gan brutālītātes nozīmē. Mirstot kuŗa slimnīcā, atceroties dzimtenes jūras krastu, Zēlandes mežu šalkoņu, Klarenas dzidro kalnu gaisu un Gardas ezera maigās vakara vēsmas — viņam liekas, ka dzīve bijusi neizsakāma skaistuma pilna.

„Bet tiklīdz viņš sāka domāt par cilvēkiem, viņa dvēselē atkal iezagās sāpes. Viņš atcerējās visus, citu pēc cita, un visi aizgāja viņam gaŗām, pamezdamī to vienu, un neviens nepalika pie viņa. Bet vai viņš pats tiem bija uzticīgs? Nē, nekad... Katra ticība vienas dvēseles savienībai ar otru ir meli.“ —

Viss romāns ieturēts vieglās itkā-krāsās, kā Rozentāla Siguldas ainava.

„Pie loga auga lieli ķiršu koki, baltiem ziediem pilni, — ziedu pušķi sniega baltumā, ziedu vijas sniega baltumā, velves un loki, brīnišķīgs baltu ziedu templis pret dzidri zilām debesīm.“  
Bet istabā klusī mirst jaunā Edele.

„Sveiciens Kopenhagenai!“ tie bija viņas pēdējie vārdi, vāji čukstot teikti. — Bet vispēdējo viņas sveicienu nedzirdēja neviens. Ne vienu vien reizi viņš, vājai elpai līdzī, klīda ap viņas lūpām, — sveiciens lielam māksliniekam, ko viņa klusībā mīlēja no visas sirds, bet kam viņa

nebija it nekas, tikai vārds, tikai sveša figūra milzīgajā ļaužu pūlī, kas jūsmoja par viņu.“

Jakobsena vārdu māksla dziļi radniecīga Debisi skaņu mākslai. Stāsts „Mogenss“ ir it kā teksts Debisi mūzikai „Sous la Pluie“. Lasot Jakobsenu, klausoties Debisi Lietū, mēs tīri fiziski sajūtam lietus veldzi karstajā vasaras dienā, mēs r e d z a m, ka lapas, zari, stumbri mirdz, dzirkst un laistās.

No tikpat smalkiem pavedieniem savus caurspīdīgos audumus auž arī Hermanis Bangs. Steidzīgi aprautos teikumos rit viņa mūzikālā valoda. Kuŗa dvēselē viņa liegi trīsošais tonis atradis resonanci, tas neaizmirsīs šo pustoņu un mijkrēslas kameramūziku. Viņa grāmatās — Baltā māja, Pelēkā māja, Bez tēvijas, Bojā ejoši dzimumi un sevišķi virtuōzi sarakstītā romānā Michaels — nejauši izmests vārds uzbur veselu situāciju, liek nojaukt dziļākos dvēseles noslēpumus. Viņa lepnie un vārīgie, ventuļie un smalkie cilvēki dzīvo itkā apburti kādā baltā vai pelēkā mājā, kur skaisti ar vecu sudrabu un puķēm prot klāt galdu un vakaros tie, kas nav varējuši atrast miegu, nav varējuši teikt gaidīto vārdu, vientuļi klist lielā dārzā. Šie cilvēki dzīvo itkā pašradītā klosterī, viņi instinktīvi jūt, kā tiešās dzīves pieskāriens viņus salauztu.

Banga visskumjākā grāmata — Bez tēvijas, romāns ar autobiografisku raksturu. Šās grāmatas varonis — bet vai tik klusus cilvēkus var saukt par varoņiem? — vijolnieks Jons ir dzimis kādā Donavas salā. Viņš runā ungāru, serbu, rumāņu valodu, no mātes viņš iemācījies dāniski, bet nevienā no šīm valodām viņš nespēj izpaust savas dvēseles pārdzīvojumus. Bez tēvijas — tas viņu iekšķīgi grauž un moka. Kā vēja nesta lapa viņš klist no zemes zemē, visur vienādi tuvs, visur vienādi svešs. — Arī romānā Michaels trūkst sulīgas nacionālas pašapziņas. Arī tur cilvēki pārsmalcināti un ielauzti. Vakara blāzmā un irstošos plīvuŗos ievīta darbība norisinās Parīzē. Galvenie tēli divi gleznotāji: sirmais francūzis Klōds

Zorē un viņa jaunais skolnieks čekis Michaels. Te bagāti cilvēki sanāk greznā ateljē un runā par Koro gleznu vai arī par dārgakmeņu ņirbu itkā cita nekā nebūtu pasaulē. Skaistā princese slavenā meistara viesu istabā no kristalla trauka izņem neslīpētus rubīnus un nevar izšķirties, kur tie skaistāki mirdz: vai viņas blāvajās rokās vai dārgajā traukā? — Vai tā tikai nejaušība, ka Bangu pie mums netulko, jeb arī — viņa māksla latviešu garam būtiski sveša?

Pie mums impresionisms literātūrā nekad nav lāgā iesakņojies, nekad tas nav kļuvis par valdošu stilu. Pārāk sūra mūsu darbdiena. Līdumnieks ar spožu cirvi un darba tulznām rokā un garā — ko lai tas iesāk ar dārza mākslu? Tāpat arī Atraitnes dēls — visraksturīgākais tēls gadsimteņa mijā — kas zobus sakodis cīnās ar badu un pazemojumiem, lai iekļūtu gaismas pilī? Tik sīvā cīņā nav iespējas celt porcelāna pamatus.

Bet tomēr izklaidus atradīsies arī pie mums viens otrs impresionistisks dzejnieks.

Arvēda Švābes stāstu krājumā „Ceļā“ izmanām impresionista izteiksmes tehniku: pa lielākai daļai nav pakārtotu un sakārtotu teikumu sakopojumu, bet vienkārši paplašināti teikumi:

„Pēc pusdienas viņš jau sēdēja vagonā. Pats tālākais pasažieris pa visu vilcienu. Un nu tikai sajuta: vairs tiešām nav ko steigties.“

Vai arī viena vārda teikumi:

„Bet tagad viņš tikai paliecās un iebāza tos (ābolus) kabatā. C e ļ a m. D ē l a m.“

Vai arī vienas vārdu šķiras teikumi, tikai no īpašības vārdiem:

„Kad Jānis Müllers izgāja uz ielas, krita pirmais sniegs. M ī k s t s, g l ā s t ī g s u n p i e k ļ ā v ī g s.“

Tikai no lietu vārdiem:

„Vēl savs dvēseles nams apkopjams: viena otra lekcija noklausāma, trešā, ceturtā grāmata izlasāma. Teātris, galerijas, mūzeji.“

Apzinīgi pēc japāņu parauga ir darinātas viņa glītās tankas Gong-Gong:

„Pagāja gaŗām  
Mana nedzīva kūniņa  
Kimono audā.  
Tērauda matos bij nakts,  
Rokā balts liliņas zieds.“

Bet Švābes impresionisms ir vairāk prāta sasniegums nekā iekšējā nepieciešamība. Impresionisms no viņa nav organiski izaudzis, liekas, tāpat kā impresionistiskā, viņš varētu dzejot arī kādā citā stilā. Impresionisma iekšējo satvaru mēs Švābes darbos velti meklēsim, tur visur kūp tāda maza protesta liesmiņa — pret tiem, kas savus strādniekus izmanto (romāns Darbs), pret tiem, kam ir silti mēteļi un kas vairās no visiem, kam tādu nav (Draugi), pret tiem, kas valsti pārvērš cirkulāru un blanku kaudzē (Ceļā).

Arvēdam Švābem nav smalkjūtīgas atdeves acumirklim, bet stingra izturēgriba. Viņa varoņi nav noguruši aristokrati, bagāto kultūru mantinieki, bet sīkstī zemnieki. Viņa Jānis Müllers, kaŗa un juku laikos zaudējis katru dzimteni, nerezignē, nenogrimst aistētiskās skumjās kā Banga vai Jakobsena cilvēki, bet noteiktī pats sev pavēl:

„Atliecies vēlreiz, elastīga dzimtenes smilga:  
zem tautu pakaviem tev augt. Atliecies divreiz,  
sīkstā zemnieka daba, atliecies un topi kā drāts,  
jo sakņu tev vairs nav, pa kuŗām uzsūkties dzimtenes asarām.“

Nemot vērā Arvēda Švābes vārdu tehniku, viņu varētu nosaukt par impresionistu, bet aplūkojot viņa darbu iekšējo satvaru, to gan nevarēs teikt.

Vispār jāsaka, ka mums ir viens otrs dzejnieks, kas, būdams gluži svešs impresionistiskam pasaules uzskatam, piekopj impresionistisku darba un teikumu konstrukciju.

Tā Raiņa stingri normatīvo ideālismu, viņa tvirtos varoņus, kas dzīvo un mirst par kādu augstāku ideju, neviens nenosauks par impresionistiskiem, bet var gan aizrādīt, ka Ilja Mūromieša vaļīgi saistīto, īso, pēkšņi aprauto ainu virkne ir impresionistiski sakārtota. Vēl vairāk to izjūtam Dagdas skiču burtnīcās, sevišķi Sudrabortā gaismā, kur daudzi dzejoļi tikai divas vai pat vienu rindu garī. Tie nav japāņu haiku, bet arī šeit lasītājam jāpiedzejo sākums, jāpiedzejo beigas, jāprot atsevišķas pērles kopā savērt. Uzšķiriet tikai Sudrabortā gaismā:

Iet dienas pilnas tava tuvuma —

\*

Es vaļā acīm tevī tumsā raugos,  
Līdz sapnī aizeju pie tevis būt —

\*

Man jādod tevīm viss, kas pieder tev,  
Tās dvēšles tieksmes, tās visskaistākās —  
Ko nedrīkst jaudāt cilvēki un diena,  
Tik nakts un tu.

\*

Bet mīlas pilnīgs izteicējs ir skūpstis.

\*

Pēc impresionistiska stila noteikti tiecas Antons Birkerts, un viņu varētu uzskatīt par latviešu impresionisma pārstāvi, ja viņa talants būtu spilgtāks un viņam būtu tā dvēselība, tas neatvairāmais smalkums un maigums, kas ir īsto un lielo impresionistu būtiska maģija.

Vārīgi mīkstaī jauneklis (Kā es pats sev nozudu),

kas, kļuvis sirmgalvis, mokās, ka nav nesis „nevienu akmeni lielajai, krāšņajai progresa ēkai, kā vīrs — droši — pašapzinīgi — pašai dziedīgi...“, atgādina Jakobsena un Banga tēlus.

Skice ir Antona Birkerta iemīlotais žanrs. Krājumiņš Manas meitenes (1907.) tīri arīgi ņemot ir mūsu konsekvētākā impresionistiskā grāmata. Mazās, 1—3 lapas pušu gaŗās skicēs viegli iespaidi ir viegli un ātri tverti. Iespaids izraisa sajūtas, bet teikumu izveido saprāts, un tā kā impresionisti saprāta darbību neatzīst, tad arī viņu teikumiem nav īsta sākuma un beiggu. Kā apzinīgs impresionists Birkerts aprauj savus teikumus, izmet atsevišķus vārdus, teikuma beigās parasti neliek vienu, bet trīs punktus vai arī domu svitru, izsaucēju un jautātāju reizē, gluži kā Cēzars Flaišlens vai Pēteris Altenbergs.

Tā rodza viena otra noskaņu glezniņa:

„Tā... Viens zars jau piesprausts... Cik labi!..

Spraudišu vēl un vēl... Lai viņa dus...

Vienos ziedos... Cik labi, ka viņa nemostas...

Viņa paveŗ acis...

„Robert!“

Viegls smaids un baltas, vijīgas rokas...

Stari, ziedi un Nidija... Nu veŗas laimes bezdibēni...

Nidij!...“

Bet arī daudz tukšu vārdu birumi:

„Gulēt...ēst... strādāt...

Ēst... gulēt... strādāt...

Strādāt... gulēt... ēst...

Un tā tālāk...

Tā dienu no dienas, nedēļu no nedēļas,

Gadu no gada...

Un tā tālāk, un tā tālāk...“

Iekšķīgāks un dvēselīgāks ir klusi kautrā Augusta Baltpurviņa impresionisms. Ļoti zīmīgi viņš teicis: „Izrunāts vārds ir kā lapa, vētra no zara ko rauj,“

un nosaucis kādu skiču krājumu: „Atspīdumi drumstalās“. Ne pašu dzīvi viņš glezno, bet viņas atspīdumu, un arī ne visu, bet cik to var tvert mazā drumstalā. Viņš labprāt visu ievīsta vieglā miglā, un viņa tēliem tāpat kā viņa paša talantam trūkst noteiktu līniju. Viņa cilvēki klusi viens otru meklē, klusi satiekas un vēl klusāki šķīžas.

Arī relatīvistis Apsesdēls, revolūcionārs, kas netic revolūcijai, savā ziņā impresionists. Jau viņa sadrumstaloto dzejoļu rakstīšanas veids atgādina iespaidu māksliniekus, gluži kā viņi Apsesdēls izmet nepabeigtas domas, neskopojas pieturas zīmēm:

„Tomēr tak baudi! —  
Labs nav, ko gaudi?! —“

Impresionistisks ir viņa subjektīvisms un viņa patvaļība. Zīmīgi viņš pats saka:

„Par kalniem, sirds mana, pati par saviem kalniem skatienu raida.“

Vai arī par savām neapvienotām dziesmu stīgām:

„par sevi trīs katra, par sevi skan.“

No liela vēriena talantiem, nemierniekā Akuraterā, kam divas dzimtenes — Zemgale un Parīze — apvienojas romantisms ar impresionismu. Viņa romantisms sakņojas Zemgalē, impresionisms — vairāk ārzemēs. Zīmīgi, ka Akuraters tik ļoti iemilējies japāņu mākslas smaidu un dzidri liegās krāsas. Ir viņam tēlojumi, kas viz kā saulē pierasots zirnekļa tīkls mežā starp melnzaļām eglēm. Tālumā tas liekas kā neredzēti smalks pasaku audums, bet tikko tam ciešāk pieskaņas — nedzīvi pavadieni tinas ap pirkstiem.

Ne tipiska psiholoģija interesē Akurateru, bet — kā visus impresionistus — neparastas dvēseles vibrācijas.

Viņš labprāt gribētu, lai dzīve būtu kā rozā zelta

flamingo. Vai arī kā viņš pats teicis: „Orchideja bija dzīve tava.“

1914. gadā viņš mazā stāstu virknē glezno savu draugu sejas. Un kas ir bijuši viņa labākie draugi? Kāds ķīniešu princis Kai-Tse-Tans, ar kuŗu viņš ātrvilcienā braucis no vienas stacijas līdz otrai. Viņš maigo, klusā balsī runājošo, tumšo zīda uzsvārčos tērpto princi nekad ne pirms, ne pēc tam nav redzējis, bet atvadās no viņa kā no labākā drauga. Un otrs dzejnieka draugs ir uz nāvi notiesātais cietumnieks Lēons ar skaidrām acīm kā meitenei. Cietuma drūmums nav spējis izsūkt lūpu sārtumu, izdzēst viņa gaišo smaidu. Un cietumnieki, gaŗām ejot viņa kamerai, pa pavērto durvju šķirbu uz galda ierauga brīnišķas rozes. Dzejnieks Lēonu redzējis tikai vienu mirkli — dienā pirms nāves soda. Ja gaŗā salīdzinām Akuratera cietumnieku ar Andrēja Upīša cietumnieku „Kaislā dzīvībā“, tad zinām impresionisma un reālisma starpību. Jau tādi sikumi raksturīgi: Akuratera cietumniekam drūmajā kamerā ir skaistas rozes, bet Upītis par savu cietumnieku saka: „Maizes gabals viņam līdzās bija sakaltis brūns kā sarecējušu asiņu pika. Putras traukam pārvilkusies bieza pelējuma plēve, pār kuŗu loŗņāja tārpi.“ Vai arī ārējais izskats: Upīša Adriāns ir „pelēks kā savazāta lupata“, viņa augums ir smags un ļengans, cietuma mikluma un sāpju piesūcies. Akuratera Lēonam zem melniem svārkjiem ir „sniegbalts kreklis ar maziem dzelteniem izšuvumiem“. Adriāns nāves spriedumu saņem ārpātīgā izmisumā, Lēons — klusi pasmaidot. Un nav jāaizmirst, ka Akuraters personīgi ir izcietis cietuma nejdzību varbūt vēl tiešāk nekā Upītis. — Bet atgriezīsimies pie pārējiem Akuratera draugiem.

Dzejnieka dvēseles svētdiena ir norveģiete Helga. Viņš viņu nejauši sastapis mazā pilsētiņā pie fjorda. Īsais tēlojums, kur dzejnieks vēro, kā Helga, saulei rietot, savā baltajā tērpā ar plīvuru ap galvu, noāvusi kājas, iebrien ūdenī, likdama roŗaini zaļganām viz-

mām sadrupt ap kājām — tik ļoti atgādina Monē gleznas. Dzejnieks nerunā ar Helgu, tikai aizbraucot viņš izzina viņas vārdu. Un kas ir īsā satikšanās laikā lielākais pārdzīvojums? Reiz vējš paceļ Helgas melno plīvuri (zīmīgi, ka Akuratera sievietēm parasti ir plīvuris) un apsviež dzejniekam ap pleciem. — Dzejnieka vismiļā ir Cattlea Sapho. Kas tā tāda? Sieviete? Nē, puķe. Akuraters viņu redzējis pasaules izstādē un ļaužu plūstošā drūzmā apstājies pie viņas. „Es pirmo reizi redzu zemes dvēseli ziedā, noreibušu, smaidu un daiļuma pilnu... Es šūpojos kā reibdams... Viņas krāsās un līnijās ir valoda, kuņas skaņas nebeidzas.“ — Akuraters neapraksta milzīgo pasaules izstādi, bet tikai iztver atsevišķu ziedu, tas viņā izraisa veselu jūtu vaļavīksni, mēs nelasām botāniski sīku aprakstu, bet ļaujames šūpoties mīksto kolorīta vilņos.

Kā impresionists Akuraters, anulējot saprāta darbību, ar zināmu smeldzi atdodas acumirkļa varai. Ātri gaŗām traucošos mirkļus viņš prot kaut kā īpatnēji dziļi, vispusīgi un pilnskanīgi pārdzīvot. Viņš atsevišķus mirkļus izceļ no vispārīgā sakara, nenokenkuro tos vispārnozīmīgos likumos, neapgrūtina šos viegli lidojošos mirkļus ar agrāk pārdzīvoto salīdzinājumiem. Ķīniešu princis, Cattlea Sapho, Lēons, Helga ir viņa draugi, viņš tos nesalīdzina, nesaista savā starpā. Katrs draugs ir tikai viens mirklis — izzūdošs, iznikstošs, bet neizsakāma skaistuma pilns: „Mūžība ir acumirkli ietverta.“

Katrs acumirklis jau pats par sevi mērķis, katrs acumirklis dod citu likumu un citu saistību. „Kad atzīsti, ka dzīvība ir skaistums un acumirklis, tad mostas ārkārtīgi salda laime sirdī.“ (Aizbraucot.)

Stāstā Dzīvības spēks Oļģerts Salna jaungada naktī nolēmis mirt pašnāvības ceļā. Bet pirms tam viņš vēl vienu reizi iziet uz ielas atvadīties no pilsētas bezgalīgās mēchaniskās kustības. „Viņš bija apstājies pieturas vietā, itkā būtu kur jābrauc. Blakus

viņam stāvēja jauna sieviete ar baltu plīvuri ap cepuri. Viņa paskatījās uz Olģertu, un viņš skaidri saredzēja tās skumjās skaistās acis un lūpu līniju. Un Olģertam likās, ka viņa pasmaidītu, ka ap viņu būtu kas silts un aicinošs, kā sen aizmirsts ziedonis, tāls bērības maigums un prieks. Elektriskais tramvajs apstājās, viņa iekāna. Un iekāpjot pamirdzēja balta drēbju vile, kas atšķīras no visas ielas un citām drēbēm. Bet Olģerts — ir aizmirsis nāvi. Viņš šūpojās vizošā illūziju straumē, un mājās pārnācis, „arvienu vēl skūpstīja acumirkli, kas viņu bija pielējis ar dzīvības spēku“. — Kas Olģertu glāba no pašnāvības? „Ziboša balta drēbju vile, kas atšķīrās no visas ielas un citām drēbēm.“ Viens vienīgs, nejaušs, pēkšņi uzplaukstošs un tai pašā sekundē jau dziestošs acumirkļa iespaids. Neviens no mūsu dzejniekiem tik aizrautīgi un konsekventi nav slavinājis acumirkļa skaistumu. Savu pēdējo dzeju krājumu viņš nosaucis „Elegiski momenti“, jo atsevišķā momentā Akurate-ram ieslēgts viss. Kas momentu grib pārvērst stundā, laupa puķēm smaršu, teiktiem vārdiem — arōmu, sniegtiem skatiem burvību. Pats dzejnieks saka: „Un dienas manas klist kā rožu lapas, un viņu smaršā viegli zūdu pats.“ Rožu vieglās ziedlapas simbolizē Akuratera pielūgto acumirkli. Rožu zieds veido kaut ko veselu, viņam ir stiebrs un sakne, un noziedējis tas nesīs sēklu, bet vēja nestās rožziedu lapiņas vienā mirklī pazib, otrā jau izzūd, un neviens par tām nekā nezina.

Nav vienas lielas, visaptveņošanas mīlestības. Mīlestība pastāv no atsevišķiem mirkļiem. Mīlestība ir mozaika. „Vienreiz viņa tumša kā mokas, otrreiz degoša kā asinis, tad sapņojoša kā zilgans miglājs, vai skumja kā rudens zelts. Mozaikas, tikai mozaikas mēs redzam un iegūstam.“ (Pelni.)

Milēt uz visu mūžu, milēt ar visām savām būtnes plāksnēm ir neiespējams. „Mums atliek tikai apmie-

rināties ar tādām uguns dzirkstīm — ar sapņiem, ar lieliem acumirkļiem.“ (Uguņošana.)

Impresionists nepieslāņo savu zemapziņu neatrisināmām atmiņām, un tādēļ viņa katrā laikā svaigā apercepcija spēj uzņemt arvienu jaunus un jaunus iespaidus. Impresionistu vidū nav smagiem kompleksiem apgrūtināto, psihoanalīzei nobriedušo pacientu. Impresionists, dzīvodams atsevišķiem mērķiem, nepiegrūž savu iekšpasauli, viņa dvēselē nav tumšu kaktu, viņa būtībā viss ir gaišs kā Monē blondās gleznās.

Dzīve acumirkļu iespaidiem slēpj sevī lielu saulainību, bet izslēdz absolūtas atziņas. Tādēļ arī Akuraters saka:

„Pieņem, ko diena mums nes.

Steidzīgs ir saules laiks.

Malds vai nav tu un es?

Būt un nebūt tik tvaiks?“

Akuratera pēdējā laika darbos arvienu vairāk uzvar relatīvistiskais pasaules uzskats. Krājumā Sapņotāji stāstā Nakts promenāde Dr. Lūcifera māca: „Pasaulē nav absolūtas vērtības... Mācaities mīlēt arvienu jaunas patiesības un jaunus melus, jaunas sievietes un jaunas atziņas, un jūs būsit laimīgi.“

Tagad impresionisma stils jau parādījis savas spilgtākās iespējamības, un mākslai, mūžīgi atjaunojoties, jau citi uzdevumi un atrisinājumi, tomēr tas nebūt nemazina impresionisma nozīmi, un Stefana Cveiga par Nilu Līni teiktos vārdus mēs mierīgi varam attiecināt uz impresionistisko mākslu vispār. „Mēs to vairs nebaudām kā stipru vīnu, bet dzešam viegliem, uzmanīgiem malkiem kā liegi smaržainu, eksotisku un tikai mazliet, mazliet pārsaldinātu zelta tēju. Aizvien vēl tai ir brīnišķais dzidrums līdz pašiem porcelāna pamatiem, kur redzama katra līnija, katra arabeska, izgleznota burvīgās krāsās, aizvien vēl tai ir senā, vārā grūtsirdīgā dvēsmē: tikai viņas iespaids izbālē pārsmalcinātā lirikā.“

**R e z i m ē j o t:** impresionismā darbojas nevis saprāts un loģiska doma, bet jutekļi.

Ne vispārīgam, bet atsevišķam piegriežas impresionists, un viņa metode ir nevis deduktīva, bet induktīva.

Vārds impresionisms nav viennozīmīgs. Impresionisms kā vārdu tehnika ir telegrammveidīga, īsa, aprauta izteiksme, kur liek vārdu blakus vārdam, teikumam blakus teikumam, nodaļu blakus nodaļai, krāsu blakus krāsai, akordu blakus akordam, nemaz necenšoties tos saistīt savā starpā.

Impresionisms kā pasaules pieeja ir ārkārtīgi smalka un smalkjūtīga atsevišķa acumirkļa uztvere.

Impresionisms kā pasaules uzskats ir relatīvisms.

Impresionisms ir ļoti fēminīna māksla. Ieņēmīgais, visiem iespaidiem atvērtais impresionists ļauj objektam sevi apaugļot un jau tai pašā acumirkļī reaģē uz apaugļošanu: iespaidam tieši bez pastarpinājumiem seko rosmes, pirms vēl atmiņas par iepriekšējo un līdzīgo nostājušās starpā.

Impresionismā nav gribas aktu, bet jūtu un sajūtu paudums. Impresionismā ir skumjas, bet nav traģisma.

Impresionisms ir reālisma beigu akts un jaunas mākslas sākums.

## Ekspresionisms

**B**ija laiks, kad uz ekspresionismu raudzījās kā uz modes lietu, greizi zīmētu seju, jucekliģu pantu sauca par ekspresionistisku. Tagad šis stila posms jau noslēdzies, un mēs uz viņu noraugāmies kā uz vēsturisku pagātni. Impresionisms bija miera māksla, ekspresionisms ir kara māksla. Tas vienmēr jāpatur prātā, ja pareizi gribam izprast šo stilu. Katrs karš uztrauc cilvēci, bet ja ņemam vērā, cik izsmalcināta un diferencēta bija 20. gadsimteņa cilvēce, tad saprotam, ka pasaules karš uzvandīja to līdz pamatu pamatiem. Un uzvandītās cilvēces pasaules izjūta iz-

paužas ekspresionismā. Šai stilā atspoguļojas tā paudze, kuŗas dziļākā būtība ir mokas, protests un chaoss, un par kuŗu Remarks ir teicis, ka viņas lielākā daļa ir iznīcināta kuŗā, kaut arī viņa būtu izglābusies no granātām.

„Ekspresionisms ir kļiedziens un bedre. Tas — aplaupītā, kailā un sadrumstalotā laika gara sasliešanās pret saviem līdzšinējiem maldiem. Tas — sliktstošo raudas, vaidi un elsas, palīga saucieni un ārprātīgo smiekli,“ tā literātūrfilozofs Gundolfs raksturojis ekspresionismu.

Tie, kas gulēja tranšejās, kas bija redzējuši, ka cilvēka cieņa kājām mīdīta, tiem vecie vadoņi vairs nederēja. Kants ir teicis: „Jedes Ding hat seinen Preis, der Mensch allein hat seine Würde“ — katrai lietai ir sava cena, vienīgi cilvēkam ir sava cieņa. Bet kuŗa laikā cilvēkam ne tikai vairs nebija cieņas, viņam arī vairs nebija cenas, katra lieta likās dārgāka esam nekā cilvēka dzīve. Pret šiem maldiem saslējās jaunā paaudze, un sasliešanās pret visu esošo ir ekspresionistiskā stila būtība.

Ilgī priekš pasaules kuŗa birst lielas pārvērtības. Mākslā, filozofijā un dzīvē iezīmējas jauns stils. Lai rastu īsto piepildījumu, vajadzēja nākt lieliem notikumiem, kas ar varu izrauļ cilvēku no ikdienu iemitām tekām. Šos notikumus radīja kuŗš.

Filozofijā jau ap 1900. gadu dīgst jauns virziens, relatīvisma pretpēks. Relatīvistiskais nostādījums nevarēja apmierināt meklētāja cilvēka garu. Relatīvistiski nedod slēgtu pasaules uzskatu; ja katrs mirklis dod citu patiesību, tad patiesības taču nemaz nav. Par tādu domu var asprātīgi padisputēt elegantā salonā, bet nevienam viņa vēl nav derējusi kā vairogs dzīves ciņā.

1900. gadā austrietis Edmunds Huserlis, fainomenoloģijas nodibinātājs, izdeva savu darbu: „Logische Untersuchungen I“. Mēs neiztirzāsim viņa scholastiskā valodā ietērpto lielo domu celtni, viņa

mācību par transcendentālo apziņu, bet minēsim tikai viņa atziņas, kas iezīmē jauno laikmetu. Viņš patiesībai atkal piešķir mūžības vērtību, paceļ to kā pārliecīgu ideju. Tā ir Platona, Leibnīca, Kanta filozofijas tālākā attīstība. Viņš, skaidri atdalīdams psiholoģiju no loģikas un asi nostādamies pret relātīvismu, apgalvo: kas ir patiesi, tas ir absolūti patiesi, patiesi visiem laikiem.

Savā fainomenoloģijā viņš stingri šķir faktu no būtības. Būtība ir raksturota ar savu citādineiespējāmību, bet fakts ir tas, kas varētu arī citādi būt.

Viņš pierādījis, ka būtības atziņa ir neatkarīga no pieredzes. Viņš šķir „das Wahrsein der Wahrheit“ un „das Dasein der Wahrheit“. Patiesība ir neatkarīga no tā, vai cilvēki ir tik laipni un viņu pieņem, vai nepieņem. Ja neviens arī neatzīst patiesību, tad tā tomēr vēl ir patiesība, un ja 1000 cilvēku izsaka muļķību, tad tā tomēr vēl nav patiesība, bet tikai muļķība.

Huserļa fainomenoloģija gan reizumis saukta par ekspresionistu filozofiju, bet Huserlis, īsts atziņas teoretīķis, ar savu jēdzienu scholastiku arvien bijis svešs mākslas pasaulei, turpretī Georgs Zimmelis (Simmel, † 1918.) jau agri pulcinājies ap sevi uzticīgu mākslinieku draudzi.

Šis ievērojamais literātūras filozofs savos pirmos darbos ir relātīvisma pārstāvis, bet mūža beigās noķēti iziet cīņā pret relātīvistu ētiku. Zimmeļa filozofijas centrā nestāv atziņa, bet pati dzīve. Dzīves pulsu jūtam visos viņa darbos, viņa dienas grāmatā lasām „Die Sinnlosigkeit und die Eingeschränktheit des Lebens packt einen oft als etwas so radikales und auswegloses, dass man völlig verzweifeln muss, das einzige was einen darüber erhebt, ist: dass man dies erkennt und dass man darüber nicht verzweifelt.“ Tā ir tā pati baigā pamestības izjūta, kas valda ekspresionistu darbos, tikai filozofiski disciplinēta. Zimmelis, lai gan visur atiet atpakaļ uz dzīvi, nepaliek

dzīves robežās: „Nevis vairāk dzīves mēs gribam, bet vairāk nekā dzīvi.“ Viņš atgriezta cilvēka garam viņa nolaupīto suverēnitāti.

Viņa dzīves filozofijas īstais kopsavilkums apmēram šāds: dzīve nedalās bez atlikuma uz īstenību. Dzīve nav tikai tātūtibā, dzīve sevī satur zināmu jābūtību. Dzīve ir mūžības apdvestā, bet mūžība nav kaut kas viņpasaulīgs, mūžība arī nav bezgalīgs laiks, bet pārļāicīgais pašā laika norisē. Zimmelis atrada mūžīgā nozīmi ļāicīgā — „Ewigkeitsbedeutung des Zeitlichen“. Cilvēks neierīndoņas pasaulē dotībā — to dara tikai dzīvnieki —, bet nostājonā šāi dotībai pretī, prasīdams, cīnīdamies un veīdodamies, un tikai tā rodās kultūras vērtības un lielie mākslās darbi, kas eksīstē neatkarīgi no pašā radītāja, kā arī neatkarīgi no ļāudītāja vai nolīedzēja. Subjektivā dzīve ir galīgā, bet viņās garīgais satvars bezļāicīgi nozīmīgs.

Arī V. Šterns, gribēdams rast slēgtu pasaulē uzskatu, kur atzīņā un gribā, teorījā un prakšē, zināšana un tikumība sakausēta vienībā, ir tuvs Zimmelim. Zīmīgi, ka viņš savu grāmatu „Vorgedanken zur Weltgeschichte“, kas iznāca 1916., jau bija sarakstījis priekš četrpadsmit gadiem, bet toreizējā vispārīgā skeptiskā atmosfērā nebija uzdrošinājies to publicēt. Ļāizdams grāmatu klājā, viņš priekšvārdā atzīmē, ka kādreizējā dzirkstele tagad kļuvusi par visaptverošu liesmu, kas izkaldinās jaunu filozofiju.

Vispār tās gados gars atkal grib paņemt grožus savās rokās, gars atkal grib kļūt valdnieks.

Filozofijā jaunais virziens nāca lēni, turpretī mākslās sakustināja kā zemes trīce, un zemes trīci vienmēr pavada liesmas un dūmi, bet viņā arī atklāj jaunus avotus.

Vārdu ekspresionisms (burtiskā tulkojumā: izteiksmes mākslā, expression = izteiksme) radījuši gleznotāji. 1901. gadā franču gleznotājs Augusts Harve izstādītās gleznās nosauca: „expressions“, un dažus ga-

duš vēlāk ar šo nosaukumu apvienoja visus jaunos māksliniekus, kas saslējās pret pagātnes tradīcijām, pret tagadnes sniegumiem.

Sensāciju sacēla F. Marka (Franc Marc) izstādītie zirgi: viņi bija zīmēti šķautnaini un izkrāsoti debess zilā krāsā. Kritiķi šausmās rakstīja, ka Markam bez šaubām esot talants, bet vai viņš nezīnot, ka zirgi nekad nemēdzot būt tik caurspīdīgi zili? Un Marks pārgalvīgi atbildēja, ka viņš to labi zīnot, un taisni tādēļ viņus gleznojis zilus: neesot taču vērts gleznot to, kas jau ir.

Zili zirgi raksturīgi visiem ekspresionistiem, kas negrib vairs šo nīstamo pasauli visā kailumā vērot, kā to darīja Zolā, viņi arī negrib smalkjūtīgi ieglausties dzīves zīda kļokās, kā to darījis Monē vai Altenbergs, nē, mākslinieks ekspresionistiskā uztverē ir vizionārs jaunradītājs. Pasaule ir, — viņu atkārtot būtu bezjēdzīgi. Viņas iekšējā būtība jāmeklē, viņa no jauna ir jārada — tas nākotnes mākslas uzdevums. Pasaule ekspresionistam nav esamība, bet tapšana, un cilvēks šo tapšanu var noteikt. Kā raksturīgus ekspresionistus gleznotājus varētu minēt moderno barbaru Gauguin'u, kas teica: „Mēs nestrādājam acīm, bet uztveram visu ar domu centru“, Matisse'u, Kokošku, tad vēl iekšējās kvēles pilno spānieti Picasso, kas vairāk par citiem ir nicinājis cilvēku miesu, un vairāk par citiem no šausmīgiem bezdibeņiem veidojis cilvēku tēlus. Holandietis Vincent's van Gogh's pie viņiem pieder, bet par viņu jārūnā atsevišķi.

Garīgā krīze, kas sakrita ar pasaules kara katastrofu un izraisīja strauju mākslas stila maiņu, savilņoja arī latvju gleznotājus; kā latvju ekspresionistus gleznotājus un tēlniekus varētu atzīmēt vispirms dumpinieku Valdemāru Matvēju, kam māksla bija lūgšana, tad pa daļai Jāzepu Grosvaldu, Kazāku, U. Skulmi, Melderi, Jāni Liepiņu, Romānu Sutu u. c.

Gleznotājiem bija apnikusi objektu verdzība, viņi gribēja kļūt par objektu karaļiem, pat par objektu

tiranniem, un kad iepatiksies, gleznot kaut arī zilus zirgus.

Jaunās gleznās vairs nav apakšas un augšas, priekšplāna un dibenplāna, viss ceļas, kāpj un krīt no vienas bezgalības otrā. Mēs skatāmies šais gleznās un saprotam: dzīves šaurums ir salauzts, zeme un tie, kas viņas virsū mīt, sajaukti ar zvaigžņu zaigumu un liesmu vijumiem. Jaunie mākslas tēli, šķiet, pastāv tikai no nerviem. Kas skaistumu saprot kā harmoniju, tas šeit neatradīs skaistuma. Viss ir asa, šķautnaina ciņa. No chaosa kaŗa paaudze ceļ savu bezgalības templi.

Pirms piegriežamies ekspresionismam citās mākslas nozarēs, vēl jāapstājas pie Vincent'a van Gogh'a. Viņa dzīve un būtība, viņa raksturs un māksla, jā, pat viņa āriene ir simbolistiska visam ekspresionismam. Tie, kas nesaprata viņa liesmaino izvirzīdumu mākslu, viņu pieskaitījuši impresionistiem (Max Raphael), bet kas viņa Golgatas ceļu dzīvē un mākslā izgājuši līdzī, zina, ka viņš pie impresionistiem savā laikā ir mācījies un aizņēmis no viņiem vienu otru paņēmienu, bet ka viņš, kas nevienmērīgiem otas sītiņiem daudzījis audeklu, savā dvēseles dzīvē mistiķis un nesamierināms revolūcionārs, ir ekspresionisma spilgtākā ausma un ceļa rādītājs.

Bet mēs darītu van Gogh'am pāri, ja viņu raksturotu tikai kā ekspresionisma priekšteci. Ne tikai gleznotājiem un mākslas vēsturniekiem viņš nozīmīgs, nē, šis holandietis tuvs visiem ilgotājiem, kas nevar ierindoties dzīves šaurajās formās. Van Gogh'a personība atgādina vecu pasaku: reiz bija kāds jauneklis, kas savas sirds liesmas nevarēja izturēt. Viņš izgriezta savu sirdi no krūtīm un, izgājis pasaulē, katram gaŗām gājējam to piedāvāja. Ar pāršķeltām krūtīm, ugunīgo sirdi rokās, viņš stāvēja ielas malā, kur ļaudis tūkstošiem plūda gaŗām, bet neviens dedziņošo dāvanu negribēja ņemt. —

Van Gogh'a vēstules tikpat neaizmirstami iespiežas atmiņā kā viņa gleznas. 1881. gadā viņš raksta: „Dažam deg liela uguns dvēselē, bet neviens nenāk pie tās sildīties. Gaŗāmgājēji tikai pamana mazliet dūmus augšā pār skursteni un vienaldzīgi staigā tālāk savu ceļu.“ — Viņa dziļākā atziņa bija: „Paradīze ir skaista, bet vēl skaistāka ir Ģetzemane“. Un: visa liela māksla sākas mīlestībā uz cilvēku.

Tas, ko mēs citu ekspresionistu dzīvē un mākslā atrodam tikai izklaidus, kā nejauši gribētu mērķi vai pozi, viņā ir sablīvēts, sakoncentrēts, pasvītrots līdz pēdējai iespējamībai. Viņš, kas visu deva kāpinājumā, kas katrā veidā skurbumu pārspilēja, — sākot ar kafijas, tabakas, alkohola un beidzot ar darba skurbumu — itkā saldkārīgi pats sevi iznīcinādams, liesmainas juteklibas apsēstais Dieva meklētājs, ar savu traģisko galu ārprātīgo namā (1890.), ir ekspresionistu simbols, kā olimpietis Gōte ir piln- un trīskanīgo klasiķu simbols, un dvēsmīgie jaunekļi Novālis un Šellijs ir romantisma simbols.

Van Gogh's apbrīno impresionistu tehnikas prasmī, viņu „plein air“, bet viņā pašā šalca pirmatnējs mežs, viņā trakoja okeans, un impresionistu dārza mākslu un vizošās strūklakas viņš sadauzīja smagām rokām. Impresionisti ar savu eleganci ir salona draugi, bet nekoptais, stūrains van Gogh's prata izbrist dzimtenes purvu un smilšainās kāpas, bet nekad neiemācījās staigāt pa mīkstām, soļus klusinošām grīdsegām. Viņš gan kādu laiku gleznoja Renoir'a un Seurat'a aizbildniecībā, bet tad īgnumā novērsās no viņiem. Impresionistiskā mākslā ir kaut kas ļoti personīgs un artistisks, tā ir smalkjūtīga bauda, bet viņam māksla bija sludinājums, vienīgā iespēja atjaunot izirušās saites starp Dievu un cilvēku. Nekas viņa mākslā nav izrotājums, l'art pour l'art viņam likās sātāna izgudrojums, viņš zināja tikai vienu: mākslā ieņemt Dievu.

Daudzas reizes viņš pats sevi gleznojis, un baigi

ir šie pašportreti: pakausis ass, uz augšu saslējušies mati ir sarkani, strupi un cieti kā zirga astri, uz priekšu izvelvētā piere ir plata, vasaras plankumiem klātā seja ir nesimmetriska un itkā pietvikusi, krūmainās uzacis un bārda ir tikpat sarkana kā mati. Viņa mazo acu tvirtais skats ir drūms; naidīgi, draudīgi, izbadojies, neuzticības pilns viņš lūkojas pasaulē, pāresamīgo alkdams. Viņam ir paplati pleci, saliekta mugura — kāda neredzama nasta to mūžam nospiež, galva ir vienmēr nodurta. Viņa uzvalks ir nolaidīgs, — īsa darba blūze, kreklis bez apkaklītes. Viņa rokas ir lielas, smagas, nekoptas. Viņa noklīdušais skats pauž spēku, jā, pat brutālītāti. Un vēl nelasijuši viņa daudzās biografijas, jūs zināt, ka viņš bija sirdīgs un neiecietīgs, strīdū vienmēr gribēja paturēt taisnību un, ja pretinieks nepieķāpās, kļuva īgns un rupjš. Ja jūs ilgāk un pēc kārtas esat iedziļinājušies visos viņa pašportretos no 87., 88., 89. gada, brutālītātes iespaids zūd, jums liekas, šā vīra iekšienē deg tumšā uguns, un viss viņā ir bezcerīgs izmisums un pamestība. Jūs nojaušat, ka viņa dzīvē bija kaut kas, ar ko viņš, neraugoties uz savu brutālītāti, tomēr nevarēja tikt galā. Jūs baidāties ilgāk pie viņa sejas apstāties, viņa jūs moka un nospiež, bet reizē ar to rodas neatvairāmā tieksme noliekties šā vīra priekšā, maigi noglāstīt viņa astraino galvu, kaut gan noģiedat, ka viņš jūsu varbūt kāroto glāstu ar izsmieklu, pat ar rupjību atstums.

Viņš dzimis 1853. g. Holandes tuksnesīgā lidzēnumā starp kāpām un akačainu purvu. Viņa tēvs bija lauku mācītājs, un gleznotājs maigi bija pieķēries — un visu mūžu to slēpa — visai savai dzimtai, bet agri pameta šauri aprobežotās tēva mājas. Vēlāk viņš reiz neizturēja un atgriezās dzimtenē, un par šo apciemojumu rūgti un ar parasto varmācību pret sevi atzistas vēstulē 1881. gadā: vecāki baidījušies viņu istabā ielaist, kā baidās ielaist lielu, pinkainu slapju suni, kas neprot uzvesties un pārāk skaļi rej. Suns

kož, kad viņu izdzn, bet cilvēks — jūt, ko par viņu domā, un tas ir tas šausmīgākais. „Viršu klajumā nebija tik vientuļi kā šai mājā. Lopa apciemojums, bez šaubām bija vājība, ko — kā es ceru — aizmirsis, un ko suns sargāsies atkārtot.“

Dogmātisko baznīcu viņš nīda, bet Kristus bija viņa vienīgā tversme. Protests pret buržuāzijas silto stulbumu viņā dega visu mūžu. Viņš staigāja kā Kristus mācības sludinātājs angļu kalnracēju vidū, viņš strādāja kā skolotājs, viņš mācīja strādnieku bērns lasīt, rakstīt un — izjust Dieva tuvumu. Tas savādi skan, bet tomēr tas tā bija. Viņš dzīvoja tukšā būdīnā, gulēja uz zemes, un sniegs izkusa uz viņa uģuņaini karstās galvas. Viņš neteorētēja par pamata šķiru, viņš nekliedza un ākstīdamies neorganizēja sapulces, bet piederēja strādnieku dzīvei un vienkārši dalīja viņas dzīvi. Bet prātīgie ļaudis rautīja plecus, ar izsmieklu piezīmēdami: „ārprāts“, nesaprazdami, kādēļ jauneklīs neuzņemas tēva amatu, kā tas dzimtā taču bija parasts. Kad starp kalnračiem plosās dizentērijas epidēmija, viņš visu savu naudu atdod slimniekiem, pats pārvēršdamies par neizsakāmi maigu un gādīgu saniātru.

Savās gleznās viņš labprāt tēlo zemniekus un strādniekus, smagus, izmisušus, ārprātīgi nogurušus, darba pārmērīgas nastas izķēmotus, viņš viņus tēlo tādus, kāds pats bija: drūmas apsūdzības pilns. Viņš glezno: ogļu nesēji, maisiem apkļauti, iet krucifiksam garām; nasta tik smaga, ka noliektā galva pat nespēj pacelties un ieraudzīt svecināmo Pestītāju.

Viss viņa darbs, viņa misija, pat viņa erētika pieder dzīves salauztiem, ar viņiem kopā — tikai daudz asāk vēl nekā viņi — viņš izcieš dzīves nepielūdzamību.

Kā ir cilvēki, kas neprot milēt ne darbu, ne draugu, ne sievieti, kas visu dara smīnēdami ar pusi no savas būtnes, tā ir tādi, kas visur ieliek visu savu Es, kam milētpēja dota neierobežotā veidā. Tāds bija

van Gogh's. Baigā intensitātē viņš pieņēma katrai gleznotai saules puķei, katrai tumšai pinijai. „Es esmu pārlicināts, ka daudz milēt ir vienīgais līdzeklis, kas atļauj tuvoties Dievam. Mili draugu, vispār kādu cilvēku vai arī lietu, un tu redzēsi, ka izraudzītais ceļš ir pareizais.“ (Vēstule, 1881.) Un kādā citā vietā to pašu, tikai rūgtākos vārdos: „Mēs negleznojām ar krāsu vien, bet ar atteikšanos un pašreizliedzību, ar salauztu sirdi. Jo vairāk es nonikstu, jo slimāks un irdenāks kļūstu, jo spēcīgāks manī kļūst mākslinieks, radītājs šai lielā mākslas atmodā, par kuru mēs šodien visi runājam.“ Kā Asizes Francis viņu pildīja bezgalīga milestība un iezēla pret katru dzīvu būtni. Viņš krāja pamestus putnu lizdus, klusā ekstazē apbrīnodams tos. Ieraudzīdams tārpiņu lieņam pa ceļu, to pacēla un nolika uz zara drošībā. Savādi bija viņa labākie draugi: nabagi Londonas East-end'ā, kalnu racēji Borinage'ā, audēji un lauku strādnieki Neuenen'a, kāds vēstulju iznēsātājs Arles'ā un slimnieku kopējs — Saint-Remy'ā.

Ar ielas meitu, kurai nebija nekā no Dostojevskas Soņas pazemīgā skaistuma, viņš ilgi dzīvo kopā un raksta par viņu vēstulē: „Iztumtā, sabiedrības izmestā, kā mēs mākslinieki, es un tu, viņi ir mūsu istākā draudzene, mūsu māsa.“

Proletārisms no viņa izauga organiski, bez pozēs un programmas, arī šai ziņā viņš iezīmējis ekspresionistiem ceļu, bet neviens nebija tik konsekvents un īsts kā viņš, pat Gauguins, sociālists un matrozis, salīdzinot ar van Gogh'u, liekas ārišķīgs. Un viņa pēcnieki vēl profānējuši karoga nesēja dzīves svētceļojumu.

Mēs teicām, ka van Gogh'a dvēseles īstnieks bija Asizes Francis, bet kristīgā c a r i t a s bija tikai viena viņa dvēseles puse. Viņš pats ir teicis, ka viņam esot divas dabas — mūka un mākslinieka — un tā bija viņa dzīves lielā traģēdija: nesamierināmos pretstatos viņš sadega. Par sievietēm viņš runāja kā par svē-

tām būtnēm, ap viņām cēla „mistisku kultu“, bet personīgi vislabāk pazina tās, kuŗas bija dabūjamas par 40 sū. Viņš kaisli mīlēja cilvēci un nīda vientulību, viņa sapnis bija dibināt komūnistisko mākslinieku kopdzīvi, bet pats ne ar vienu cilvēku nevarēja ilgi kopā sadzīvot, ne ar savu pacietīgo brāli, ne ar savu draugu Gauguīn'u. Viņš nevarēja tikai atteikties un iežēloties kā mūks, viņš bija sākotnīgi spēcīgs, daudzkrāsains mākslinieks, kas nespēja pieslieties, gaidīt un piedot, nē, viņam bija nepieciešams izteikties, gleznot, nepieciešams izveidoties, radīt, un ja ne citādi, tad — kliezot un bojā aizejot. Viņš bija viens no pirmiem, kas apzinīgi nav gribējis „gleznot korrektu, matēmatiski pareizu galvu, bet lielu ekspresiju“ (Vēstulē 1882.). Ļoti zīmīgi viņš pats izsakās vēstulē: „Es neattēloju to, ko redzu, bet patvaļīgi rīkojos ar krāsu... Es gleznoju mākslinieku, lielu sapņu sapņotāju. Visa kvēla, pret viņu izjusta mīlestība man jāieglezno šai portretā. Tikai paša darba sākumā es viņu gleznoju tādu, kāds viņš patiesībā ir, bet tad es patvaļīgi kolorēju. Es pārspilēju viņa matu blondumu, ņemu oranžu, chromu, gaišu citrona dzeltānumu. Aiz galvas banālas sienas vietā es gleznoju bezgalību... Un beigās gaišā mirdzošā galva ar skanīgo zilgmi pēcfōnā ir mistiska kā zvaigzne zilā ēterā.“

Un tā tas vispār bija — viņš gleznoja galvas kā zvaigznes, un zvaigznes kā galvas, un fons visur — bezgalība. Visa van Gogh'a māksla sakņojas metafizikā, un vai viņā nesakņojas visa liela māksla vispār?

Viņš nerādīja pasauli, bet pasaules dīvainības. Viņam bija šī pārmērīgi jūtīgā iekairinātība, šis izsmalcinātais izbrīns, kas mēdz būt rekonvalescentiem, ko nāve skārusi, un kas, dzīvē atgriezušies, visas lietas redz itkā pirmo reizi, un ko mazākais nieks spēj iepriecināt, bet arī uztraukt un biedēt — jo viss ir tik mīļš, bet reizē arī neparasts, svešatnīgs, ķekatains. — Arvienu vairāk viņš aiziet no īstenības, radot neparas-

tu krāsu mūziku. Viņa „Kafejnīcā“ mēs vairs neredzam krēslus un galdus, bet tikai vietu, kur cilvēku pārņem ārprāts, vai arī — mītni, kur lēni izperē noziegumu. Viņš ir atstājis daudzus pašportretus, bet īsteni arī tur, kur zem gleznas stāv rakstīts „Sauls-puķes“ vai „Ainava ar vētraiņiem mākoņiem“ vai „Ciprese ar mēnesi un riņķojošām zvaigznēm“ — visur viņš gleznojis pats sevi, savu izmisumu. Viss ir iziris, it kā izcelts no virām, ciprese ir kā tumši kāpj-joša liesma; un visa debess ir pārvērsta riņķojošās liesmās, un zeme — mutuļo liesmās. Viņa pasaule ir mūžīgi topošs kosms, Hērakleita „panta rei“ te gūst optisku izpausmi. Viņa cipreses aug, viņa zilie, smailie irisi tiecas aizlidot, viņa saule riņķo, viņa gaiss viļņo, viņa ielas plūst.

Kaut kas no ģeniāla autodidakta ir viss viņa kosmosofiskās, zibeņa vizionārā gaismā ietvertās gleznās ar baiļu pilnām un drāzošām perspektīvām un liknēm, un visas varētu apvienot ar vienu kopēju virsrakstu: pasaules šausmas un izbrīns.

Viņš pats ir teicis, ka dabūjis brīvbiļeti dzīves lielājo posta skolā. Dr. Doitō un E. Leroi, kas viņu novērojuši slimības laikā, biografijas ievadā saka, ka šī grāmata rakstīta, lai mazinātu šausmīgo van Gogh'am izdarīto netaisnību. Un vai visa van Gogh'a māksla un arī viņa dzīve — jo pie vislielākiem džžgariem dzīve un māksla ir nešķīrāma — nav aicinājums slēgt dzīves lielo posta skolu?

Jā gribam laikmetu no 1914.—1924. g., t. i. kara zīmogoto laikmetu, uztvert simfōniski, uztvert visā kopumā, tad jā saka daži vārdi par ekspresionistu mūziku, bet tas ir sūti, jo te jaunais stils neizpaužas tik noteikti kā glezniecībā vai dzejā. Bet katrā ziņā zīmīgi, ka arī jaunajā mūzikā skan saraustītais, asais, griezīgais laikmets, kad ne tikai atsevišķais cilvēks, bet veselas tautas bija neapmierinātas un satrauktas.

Jaunā mūziķu paaudze atmet veco meistarū formas un pārliecību, ka mākslas vērtīguma mēraukla ir klasiskais stils. Vēl pirms 20 gadiem Richarda Štrausa harmonijas plašākai publikai likās nepieņemamas, bet lietpratējam neķija grūti šais „nepanesamās disonancēs“ atrast zināmu radniecību ar Vāgneru. Turpretī ekspresionistu mūziku nekādā ziņā nevarēs uzskatīt kā kaut kādas attīstības turpinājumu, viņa liecina par pēkšņu lūzumu.

Mūzikas impresionisti sāka atbrīvoties no tradīcijām, galīgi tās sagrāva ekspresionisti. No visa līdzšinējā ekspresionisti patur tikai pašas skaņas; tonkārtu un tonālītāti viņi galīgi noliedz — tādēļ arī ekspresionistus mūzikā sauc par „atonāliem“. Daži no viņiem cenšas atgriezt mūziku pie visprimitīvākā mākslas pirmveida. Tas sevišķi izdevīgi bijis — tāpat kā arī dzejā — mazākiem gariem, kas ievēduši mūzikā eksotisku: nēģeru džesbendu un citus mežoņu tautas paņēmienu un kustoniskus trokšņus, bet spēcīgie, veselīgie talanti arī šeit devuši interesantus meklējumus.

Ekspresionistu mūzikā melodija un emociōnālais moments pilnīgi zūd. Galvenais ir — ārkārtīga sprāiguma pilna koncentrācijas griba un agresīvais moments. Zīmīgi, ka ekspresionisti tikai retumis komponējuši dziesmas: piekļauties teksta noskaņai, to šie mūziķi nespēj.

Kā zīmīgus ekspresionistus mūzikā minēsim spēcīgo Hindemitu un Arnoldu Šōnbergu. Ar saprātu Šōnberga mūzikas loģisko uzbūvi var apbrīnot, bet ar ausi to grūti akceptēt. Viņš izdevis teōrijas grāmatu: „Lehre der Komposition mit 12 Tōnen“. Te mūzika ir konstrukcija, aplešama kombinācija. Stāsta, ka Šōnbergs komponējot nēc tabulām, kuŗas viņš sakarā ar savu teōriju sastādījis. Varbūt tā leģenda, bet katrā ziņā ļoti zīmīga.

Šai grupai arī pieder Šrekers un jaunā ordeņa meistars Igors Stravinskis. Pēdējais noliedz melodiju un

kandenci kā nepanesamu banālītāti. Viņa barbariski nedziesmainā, svilpjošā, kaucošā, virpuļojošā mūzika ar trakiem ritmiem liek domāt par kazāku zirgiem un pātagām, bet arī par stepes bezgalību. Un visas kaislības šeit saprāta prizmas pārlauztas.

Literātūrā ekspresionisms visspilgtāk izpaudās Vācijā, angļu literātūrā nepazīst strauju stilu maiņu, franči gan devuši izcilus ekspresionistiskus gleznotājus, bet franču literātūrā šis stils bijis tikai gaŗām-ejoša parādība. Krievu futūrisms ar Majakovski priekšgalā ir savā ziņā ekspresionisma paveids, bet savrupa un atsevišķi aplūkojama parādība. — 1917. gadā Kazimirs Edšmits sarakstīja ekspresionistu manifestu: „mēs noliedzam tautību, mēs noliedzam valsti, mēs noliedzam visu, kas liek šķēršļus ekstazei un apskurbumam. Mēs gribam garu. Mūsu laiks slāpst pēc mākslas, kas dzimusi nevis fragmentcilvēkā, bet paša garā.“ Vācu spilgtākie ekspresionisti ir: Francis Vesfelis, Döblins, Edšmits, Kaizers, Unrūs, Tollers u. c. Impresionisms Latvijā nekad nav guvis plaāku nozīmi, gluži otrādi tas ir ar ekspresionismu: tas — viszīmīgākais pēdējā gadu desmita stils, kuŗu reprezentē mūsu lielākie pēckaŗa dzejnieki, kas tieši vai netieši ietekmējuši gandrīz visu mūsdienu dzeju.

Latviešu ekspresionisma krāšņākais uzplaukums bija ap 1920. gadu, un nekādā ziņā tas nav uzskatāms par vācu ekspresionisma atdarinājumu. Spārnotās Armadas otrā iespaidumā Sudrabkalns ļoti zīmīgi izsakās par latviešu ekspresionismu:

„Polijā, kādā 1915. gada maija naktī smilšainos laukos es dzirdēju mierīgās debesīs ciruļus nenorimstam. Šie sudrabainie guldzieni siltajā tumsā izlikās tik fantastiski, tāda dīvaina nemiera pilni, ka viņus atceros vēl tagad. Tur vientulībā dzima ekstatiskās ilgas pēc draudzības, pēc tautu brālības, kuŗas — kā vēlāk izrādījās — vienā un tai pašā laikā bija pazibējušas Vācijā, Krievijā, Francijā. Dzejnieki, kuŗi cits cita ne-

pazīna, rakstīja vienā trauksmē. Forma bija katram savāda, — es nedomāju, ka pie vislabākās gribas Spārnotā Armadā varētu atrast kaut ko no vācu ekspresionisma, — bet domas bija vienas.“

Cik lielā mērā dzejnieki rakstīja „vienā trauksmē“, cik ļoti domas bija vienas, mēs redzēsim, salīdzinādami latviešu un vācu ekspresionismu, bet nenoliedzams arī, ka latviešu ekspresionisms izveidojās spontāni, viņam šeit pat Latvijā bija savas saknes, savi izcelšanās iemesli. Vai spalgaiss kaŗa troksnis un apziņa, ka viss drūp un irst, pie mums, šeit robežas joslā, starp divām naidīgām tautām nebija sevišķi draudīga? Vai 1918. gads neuzvēlās Latvijai kā smaga sniega kupena? Palasait tikai Pēterā Ērmaņa koncentrēto, ekspresīvo grāmatu Lietuvēna laikā, kur gandrīz visi 1919.—1921. gadā rakstītie stāsti ir lielgabalu uguns apspīdēti, granātu šņākoņu un neapmierinātā zvēra rūkoņas pilni. Atcerieties tikai mazo ekspresiju Neapmierināts zvērs, kur „pelēka, utu, bada, un ierakumu izmociātā masa sajaucas, saaurojas gavilēs: būs miers! būs maize!“ Vai arī ekspresiju Lietuvēna laikā: stacijas uzgaidāmās istabas kā kastes ar zaldātiem piebāztas un tur „plēsojas milzīgs daudzums visādu mutū, ņirdzēja desmittūkstošiem visdažādāko zobu.“ Un dzejnieks, viņu jēlās rupjības vērodams, jautā: „Vai tie visi ir dzimtsošā jaunā laika dzemdību sārņi, vai nelaikā dzimušā, jau apraktā pirmie tārpi?“ Tad vīriešu blāķi iejūk vājprātīga, netīra, paveca sievietē. Neķītrā saruna ātri pārvēršas rupjā sadursmē. Dzejniekam liekas, ka šī vecene ir šī laikmeta un viņa varoņu izsmieklis, un viņš, trakas šausmas pārņemts, izmetas paša trača vidū ārā, un skrej, skrej milzīgā steigā, itkā elpā viesuļaini joņojot varētu no laika šausmām glābties. Viņš skrej bez apstājas, līdz nokrīt nespēka nemanā uz dzelzceļa slieķēm. — Vai šī Ērmaņa vārdu ekspresija neatgādina van Gogh'a krāsu ekspresijas? Vai arī Trīs pie tribu-

nāla: dēls-lielinieks notiesā uz nāvi tēvu-kontrevolūcionāru, bet tas, izdzirdis spriedumu, metas dēlam virsū un nožņaudz to. Bet sirmais vectētiņš, kam „plānā baltā bārdiņa ir tik mīligas sirsnības un skumju pilna, ka jāsaka, tāds būtu Kristus izskatījies, ja būtu virs zemes sirmumu piedzīvojis,“ vaimanādams nogāžas zemē pie dēla un dēladēla. —

„Kaŗš pameta cilvēkus neizteicamā vientulībā... Personīgā dzīve bija pazaudēta, visas domas izkaisītas, visas dzīves saistības šarautas, visas margas gar bezdibeņiem notriektas.“ (Spārnotā Armada, priekšvārds.)

Lietuvēna laikā, kaŗa un revolūcijas dienās ieskanējās latvju dzejnieka nemiera pilnās balsis. Viņi, kas vienmēr bijuši jauna laikmeta vēstneši, varbūt izteica savu trauksmi un aizrautību pārāk patētiskiem, stūrāiniem žestiem, pārāk skaļiem un šķautnainiem vārdiem, bet, vai paša mājai degot kāds domās par to, ka ir nekultūrāli un nepieklājīgi skaļi kliegt un rokām mētāties?...

Tiķ pareizi Šudrabkalns saka par saviem toreizējiem dzejas kuģiem: „Kurp viņi traucās? Ceļa plāna, tik sīka kā bedkeros un dzelzceļu sarakstos, kapteinim nebija. Signāls bija dots: projām no šejienes! no nezvēribām un gara pagrimšanas!“

Pēterā Ērmaņa mazo 20. gadā iznākušo grāmatīņu „Es sludinu“ mēs varam uzskatīt kā ekspresionisma katechismu; tur pusnaktīgā ekstazē aizšalc vai visas ekspresionistiskās atziņas. Jau grāmatīņas ļoti neglītais ietērps un lētais papīrs aizrāda, cik lielā mērā šī stila pārstāvji sveši aistētiskiem meklējumiem.

Ja runā ir par ekspresionistiem, tad vispirms gribam zināt, kuŗi tad ir latviešu ievērojamākie ekspresionisti. Uzšķirsim ekspresionisma katechisma 42. lp.:

„Mēs trīcam, mēs lidojam, mēs kliezdam šais Latvijas negaisos, šais cilvēces vētru auros, mēs pretēji tuvie.“

Kas ir šie mēs? Virsraksts to skaidri pasaka: Ērmanis, Laicēns, Sudrabkalns. Ērmanis laikam ir pirmais, kas latviešu literatūrā nopietni domātā dzejā pats par sevi runājis trešā personā, kā minētā dziedājuma virsrakstā, vai arī:

„Ak, šī apnikstošā Ērmanība mana . . .“  
(Es sludinu, 13. lpp.)

Toreiz tas bija oriģināli, bet ja to mūsdienu visjaunākie dzejnieki atkal un atkal atkārtu, tad tas izliekas kā apnikusi noze.

Pēteris Ērmanis kā raksturīgākos cilvēces vētru dzejniekus, kā dzeju kā dzirkstis met „laikmeta brāziens šis trakais“, citiem vārdiem kā raksturīgākos ekspresionistus atzīmē pats sevi, Laicēnu un Sudrabkalnu. Un tā tas arī ir. Laicēnam, kam „piere laika karsonī kvēlo“, katrs „nost“ ir svēts, un katrs „lai dzīvo!“ lupata, un viņa „Attaisnotie“ ir drosmīgs ekspresionistisks stāstu krājums, tikai parāk bieži viņa asi zīmētos darbos ir piejaukta kaila politiska tendence, un tādēļ par viņu kā par zināma stila reprezentantu grūti runāt. To pašu arī varam teikt par talanta ziņā bālāko Andrēju Kurciju, kas savās dzeju grāmatās apzinīgi arvienu tiecies pēc ekspresionistiskā stila.

Arī Jānis Veselis pa daļai ir tuvs šī stila idejām savā pirmā stāstu krājumā ar ļoti ekspresionistisku virsrakstu — Pasaules dārdos: „Cilvēce gaida atjaunošanu, brīnumu un jaunu, liksmāku dzīvi.“ Richards Rudzītis tās pašas paaudzes cilvēks kā Sudrabkalns, Ērmanis un Veselis, noslēdz ekspresionistu četrstūri, lai gan viņš, klasiskās dzejas šķīstīts, vistālāks ekspresionistu chaosam, bet viņa pirmā dzeju grāmata Cilvēka dziesmas vēl noteikti nes šo zīmogu, kā jau moto to liecina: „Veltījums cilvēcības zvaigznes nerimstošiem ilgotājiem, cīnītājiem.“

Bet tomēr jāsaka, ka reprezentatīvākie un tīrasi-

nīgākie latviešu ekspresionisti ir un paliek bez šaubām „pretējie — tuvie“: Pēteris Ērmanis, cilvēcijas karoga nesējs, mūsu literatūras jaunā ceļa iezīmētājs, un Jānis Sudrabkalns „anarchists klasiskais, brālības, dailes, cīņas trijādības pielūdžs“.

Abiem galvenais ir kustība, bet Ērmaņa kustība smagi veļas kā sniega lavīna no kalna; Sudrabkalna kustību varētu raksturot ar viņa paša dzejoli Zvaigzne:

„Bēga reiz zvaigzne pa tumsības telpu,  
Glūži kā nāves bēg vajāta stirna.“

Sudrabkalns lielāks varētājs, disciplinētāks un smalkāks nekā Ērmanis, viņš zina daudz komplicētākas gara rosmes. Ērmani nepavisam neinteresē aistētikas jautājumi, bet viņš ir tiešāks un cilvēcīgi siltāks nekā Sudrabkalns.

Ekspresionisti saslejas ne tikai pret noteiktu formu, bet pret formu vispār. Iekšējos pārdzīvojumus viņi negrib vairs izteikt ar īstenības lietu palīdzību, bet tieši. Īstenības lietas vairs neder kā starpnieces. Tiekme visu dot cik vien iespējams pirmatnīgi, brīvi no ikkatras tradīcijas tuvina ekspresionistus primitīvo tautu mākslai. Daži ekspresionisti pat braukuši pie mežoņu tautām (Gauguin's uz Tahiti salu), lai mācītos, kā izteikt savus pārdzīvojumus tā, it kā pasaulē nekad nebūtu bijuši stili, kā antikais, gotika vai renesanse. Un tā, kā ekspresionisma secinājums un nozarojums, ir radusies tā saucamā eksotiskā māksla.

Ekspresionistu dzejnieku žanrs ir „brīvā pantmērā“ rakstīta dzeja, kur apdāvinātie sasniedz savu individuālo ritmu, bet epigonu leģions — tikai patvaļīgi sadala prōzu īsās un garās rindās. Mūsu ekspresionistu brīvo ritmu pa daļai ietekmējis Valts Vitmenis, ko ap 1920. gadu bieži citēja un tulkoja.

Zīmīgākos ekspresionistu darbos visa valoda ir tikai ērupcija, eksplozīve un intensīve. Apraksto-

šais, saistošais elements atkrīt. Ērmanis savā ekspresionistu katēchismā 1. lpp. dod vārdu kosmogoniju: sākumā radies verbs: „Verbs! Verbs! Bezgaltelpā valdnieks tik verbs“. Viņš radīja substantīvu — pilsoni resno, tad nāca adjektīvs. Un dzejnieks aizrāda, ka substantīvi visi ir smagi, nekustīgi: cilvēks, maize, druva, tirgotava, bet verbā ir visa kustība: karot! dumpoties! ritēt! sludināt! — Izgudrojums šeit, kā tas vispār Ērmaņa darbos, ļoti īpatnējs, bet patvaļība nenoliedzama: vai substantīvs nav arī — revolūcija un kaŗš? Un verbs — gulēt un ēst? Paša Ērmaņa darbos nevis verbs ir visbiežāk lietāta vārdu šķira, bet adjektīvs, jo Ērmanis ir liels epitētu meistars. Šos epitētus viņš nelietā, kā tas parasts, priekš apzīmējamā vārda, bet pēc: sejas svarīgi muļķīgas, nabagi skrandainkaili. Bet kas zīmējas uz verbu, tad katrā ziņā zīmīgi, ka Ērmanis tai laikā, kad vācu ekspresionistu grāmatas mums vēl nemaz nebija pieejamas, kā prasību uzstādīja gluži to pašu, ko ekspresionistu teorētiķis Edšmits sludināja saviem draugiem: „Verbā spraigums vislielais. Verbs top par bultu.“ Savā ziņā tas arī saprotams: verbu uztvēra kā darbības simbolu. Katēchisma otrā lappusē Ērmanis riebumā nosviež nost sonetu „kaklasaitei, pletdzelža gludinātai, žņaudzošai līdzīgu“ un tāpat arī trioletas — zeltīto pulkste-kēdi un rondo — mēтели siltpilsonīgo. Jo visi šie glītīie karuļi un važiņas kavē ekstazi, neļauj tuvoties Dievam: „Un plūst kā raustošas elsas, kā dīvaina moku un gaviļu vienība rindas manas neveiklsma-gās.“

Ērmanis vairās nolietātu izteicienu. Ja viņš kādā vietā runā par „vasarvējaino dzeju“, vai „siltpilsonīgo mēтели“, tad otru reizi nekad šos izteicienus nesastapsim.

Šo pašu kaŗu pret atskaņām un „dzejiskiem“ vārdiem kaisli izcinījis Ērmaņa dvēseles īstinieks, ekspresionistu lielmeistars Francis Verfelis. Viņam pat ir „Lūgsna pret vārdiem“ — Gebet gegen Worte: ja

vārdi pastāv tikai no glītlietiņām, tad labāks par vārdiem ir mēmums.

„Wir . . . Weltzernenner, Weltverräter  
Morden Gott in uns mit Namen, Namen.“

Un ir netaisnīgi — saka Verfelis — ka daži vārdi — kā lakstīgala un zvaigzne — katrā ziņā pielaižami dzejā, bet atkal citi no laika gala uzskatīti par rupjiem un viņiem dzejas vārti paliek aizvērti.

Ja zinām, ka ekspresionisti pieteica kaŗu visām formām, tad saprotam, ka līdz ar šo stilu jaunie „mākslinieki“ nāca bariem. Ekspresionisms iznīcināja cienību amata priekšā, pasvītrodams, ka māksla ir pārdzīvojuma paudums, un nu iznāca tā, kā Broders Kristiansens saka: „Katrs no viņiem rakstīja dienas grāmatu un rādīja to visai pasaulei,“ vai arī vēl ļaunāk: katrs savu „pārdzīvojumu“ nekautrēdamies izkliedza tirgū, bungu pavadībā. Bet tas protams zīmējas tikai uz epigoniem. Van Gogh's studējis lielmeistarus un gar saviem darbiem strādājis „kā vērsis jūgā“. Lielie zinājuši leģendu, ka tikai tā ēka pārsniegts cilvēka mūžu, kur iemūrēta dzīva būtne.

Bet paša ekspresionisma teorija atvēra durvis diletantiem, un nekur viņu bars nebija tik liels kā šī stila robežās. Atrasisīdamies no noteiktas formas, daži no viņiem saslējās pret katru kultūru, katru saistību vispār. Viena šīs atrasisības konsekvence ir seksuālā izlaidība, kas protams vienmēr ir eksistējusi, bet pēckāŗa laikā tika uzskatīta nevis kā fakts, bet kā augstākā tiesība. Un tā nevis kā ekspresionisma kodols, bet kā viņa nozarojums radās bicarra seksuālitate un izvirtība.

Atraisoties no dabas paraugiem un lieliem skolo-tājiem, patvaļībai bija brīvs ceļš. Šī bezjēdzīgā patvaļība atrada savu izpausmi dadaismā. 1916. gadā Cūrichē dažādas tautības jaunekļi slēdza separātu mieru un izdeva savu žurnālu „391“. Paši viņi sevi sauca par dadaistiem, vārdam „dada“ nav nekādas

nozīmes, dadaisti paši paskaidroja „dada ir dada“ un pasludināja bezjēdzību kā savu principu. Dzejas radīja tā: atsevišķus vārdus uzrakstīja uz zīmītēm, tās tad sajauca, un dzeja bija rokā. Dadaisti lepojās, ka viņu „dzejas“ var lasīt no augšas uz apakšu, kā arī no apakšas uz augšu — jēgas nekādas nebūšot. — Un tā tagad vārds dadaisms apzīmē to pašu, ko angļu nonsens.

Ekspressionisti nāca ar lielu ētisku patosu. Viņi gribēja katrā cilvēkā atrast tiro cilvēcību, un ne tikai atrast, bet to glābt un kāpināt. Gluži dabīgi, ka šī tieksme radās taisni tai laikmetā, kad cilvēcībai visrupjāk tika pāri darīts. Dziedāja himnas apdraudētai humānitātei, zudušai Dieva izjūtai un visiem cietējiem. Bet sociālas sāpes nekur nav tēlotas reālistiskos detaļos, kā to mēdza darīt ap 1890. gadu, bet deva tikai vispārīgas kontūras, nevis atsevišķo faktu, bet pašu būtību.

Ar visu cietēju svētmokām saplūst vienībā Ērmaņa dzeja:

„Ja tie vārgie, sevis aizmirst nevarošie,  
Visu atstātie, skumji kurnošie,  
Tie ir mani brāļi, tās ir manas māsas,  
Un ik viņu vaidā, ik ilgojumā žēlā  
Skan līdzī dzejnieka sirds mana.“

(Es sludinu, 8. lpp.)

Un viņa gods ir, ka dārdošā, kladzošā pasaulē pie viņa nāk, tversmi meklēdami, visi tie, kam monarhisms, komūnisms, dēмократija un anarchija nenes nekādas pārmaiņas: ubags no ielmalas, bakurētāinas, vientuļas jaunavas, klibs suns „klusu bailību acīs, smilksstošs badā, promtrenkts no visiem ķēķiem,“ liepiņa jauna, „ko cilvēks aizcirta briesmons“. — Arī tā laikmeta stāstos Ērmanis viskvēlāk mīl tos, kam dzīve un cilvēki pāri darījuši: smalkjūtīgo Robertu Vītiņu, kas dzīves pārāk skarbā pieskārienā zaudējis prātu,

un lēnprātīgo, klibo, apkārtnei svešo Edvartu Viksnu, kas, nespēdam noskatīties, kā ar viņa izredzēto milinās cits, klusi aiziet nāvē. Un viņa nāvi, kā arī viņa dzīvi neviens nepamana.

Kādā dzejoli Ērmanis saka: „Ak, saldi domās kavēties pie tā, Ko liekas neredz paša Dieva acs.“ Un tiešām, redzēt to, ko ne tikai cilvēki neredz, bet ko arī pats Dievs it kā piemirsis, šī priekšrocība dota Ērmanim tik lielā mērā, kā nevienam mūsu dzejniekam. Reizumis liekas, ka bez jutekļiem, ar kuņiem mēs parasti uztveram ārpusauli, bez redzes, ožas, dzirdes, taustes un garšas, viņam vēl ir dota kāda slepena spēja, kāda iekšēja acs.

Cik brīnumaini viņš uztvēris pat nedzīvo lietu, vecā pulksteņa, skapja, šķūnīša vai pirts „psīcholoģiju“. Viņš nevēro un nepēti, bet liekas, lietas un cilvēki paši viņam atklāj savas vienaldzīgā ārienē aplēptās savdabības. Ērmanis mūsu lielākais iejutējs, un tamdēļ arī viņa zīmētās rakstnieku sejās trūkst varbūt domu skaidrības kā vispār intelektuāla un arhitektoniska momenta, bet tīri intuitīvais skatījums apbrīnojami pārliecina. Ja Ērmanis spētu savus ar iekšējo aci gūtos redzējumus pilnīgāki izveidot, sākot un apvienot, viņš būtu mūsu visdziļāk tvepošais psihologs, bet to viņš nevar: trūkst gribasspēka.

Pār visiem cietējiem, pār visiem dzīviem radījumiem Pēteris Ērmanis ceļ rīta vīstālā, visvienojošā, vaļavīksnes — cilvēcības karogu, uz kuŗa rakstīts: „Spēks, maigums, trauksme, miers, šķīstskaidrība un mīlestība, mīlestība, mīlestība“. (Es sludinā, 42. lpp.)

Šis pats karogs arī plivinās Sudrabkalna Spārnotā Armadā: „Brīvības karogs, pussarauts un plūkošs, Debesspils pacelts par zemi reiz taps“ (150. lpp.). Tas arī bija van Gogha karogs, un arī Francis Verfelis zvērīna savējus:

„Den aller Dinge Mass und Übermass  
Ist nur die Seele, die sich liebend ganz vergass.“

Vai šie vārdi neskan kā atbalss Sudrabkalna vārs-  
mām:

„Slava tam, kas iemīl tā,  
Ka par sevi gluži aizmirst pats.“

Un arī Richarda Rudzīša sludinājumam:

„Tik mīli mīlu,  
Un mūžībai dzims  
Iemiesots milā tavs gars.“

Visi Verfeļa darbi, vienalga, vai agrie chaotiski  
ekspresionistiskie, vai arī pēdējie, formas gribas ap-  
valditie, apvienojami ar kopēju virsrakstu: amo, ergo  
sum, mīlestība viņam ir esamības pierādījums. Kas  
nespēj mīlēt, ir miris. Pat vistumšākā naktī Verfelis  
tic, ka gaisma atausīs cilvēka smaidā, kas sevī slēpj  
lielāku spēku nekā debess saule. Gluži tumša cilvēka  
nav nemaz:

„Noch im schlammigsten Antliz  
Harret das Gott-Licht seiner Entfaltung.

—————  
In jedem geborenem Menschen  
Ist uns die Heimkunft des Heilands verhiessen.“

Ikdienišķo, pelēko cilvēku vareno tikumības spēku  
Verfelis ir rādījis savā novelē „Der Tod eines Klein-  
bürgers“ un arī savā romānā „Barbara oder die  
Frömmigkeit“ (1929), kur vienkāršās lauku sievas  
pašai dziedīgā mīlestībā uz svešo ļaužu bērnu brīnū-  
mainā gaismā apstaro kaŗa un revolūcijas ņausmas.  
Aizverot biezo grāmatu aizmirstas komunistu sacel-  
šanās Vinē un drēgnie ierakumi ar lielām žurkām un  
stulbiem cilvēkiem, atmiņā paliek tikai šī pasmagā  
vecā lauciniēce Barbara ar savu nesatricināmu mīle-  
stības spēku, un aina, kur viņa pie ievainotā virsnieka  
Ferdinanda gultas sēž septiņas dienas un septiņas  
naktis, sargādama viņa miegu, un tad aizbrauc uz  
savu sādžu, nekā nesacīdama, nekā neprasiidama, —

Ekspresionistu vismīlestība, tieksme saplūst ar cietēju svētmokām, tuvina viņus kā Dostojevskim tā arī lielajam saniātram Valtam Vitmenim, kam Ērmanis, Sudrabkalns un Rudzīts dziedājuši slavas dziesmas: „Jo stiprāk par vētru, par lietu un tumsu, kāds runā un spīdēja naktī. Vitmeņa balss! šī jūru pārkrācējbals, varenā Valta balss, — es teicu tūlīt to sev, uz vietas es pazinu to, kaut Vētra bij, lietus un nakts,“ — tā atzīstas Sudrabkalns. Un kas Vitmeni padara par viņa gara īstīnieku? Ticība cilvēka varoņdarbam. „Ak, kāda bezgalība, kāda neuzvarāmība! kāda zeltvēsmaina trauksmība, kādas ilgas un spēks! Lai slavēts, slavēts ir ilgotājgars! lai godināts cilvēks, šis mūžīgais ilgotājs!“ (Gājēji par Vitmeņa kapu.)

Kā jau teikts, Ērmaņa iežēla un iejūta nepazīst gribas momenta, bet pārējos ekspresionistos griba stipri akcentēta, tā galvenām kārtām atšķir ekspresionismu no romantisma, ar kuŗu ekspresionismam ir daudz kopēju momentu, jo abi šie stili ir vienas un tās pašas dinamiskas mākslas atsevišķojumi.

Ekspresionismu varētu nosaukt par 20. gadsimteņa romantismu. Tikai tur, kur romantisms atļāva saviem varoņiem uz plašas terrases stāva ezera kras-tā vakara zilgmē skumt par dzīves nepilnībām, ekspresionisms liek saviem varoņiem atstāt skaisto ter-rasi, ieiet dzīves sivākā ciņā un cietām rokām veidot to pilnīgāku. „Nav sapņotāju ciltij žēlastības, Kas ne-grib cīnīties, tas kļuvis lieks,“ saka Sudrabkalns Pār-vērtībās (149. lpp.), un zīmīgi, ka Spārnotās Armadas pirmais dzejolis beidzas: „Par saviem sapņiem ciņu sāk!“ Apgarota ciņa un kustība pilda katru Sudrabkalna dziesmu. Visbrīnīšķīgākais šai ziņā ir otrais dzejolis Pārvērtībās, kur visi darbības vārdi un arī visi lietas vārdi izteic trauksmi: šūpoties, pacelt, rau-dzīties, laisties, kliegt, uzkāpt, izliekties, pieaugt, aiz-raut u. t. t. Un substantīvu rinda: zari, debesis, putni, torņi, lūkas, jūra, mākoņi u. t. t.

Pēteris Ērmanis tikai cieš, bet nekustas cietējiem līdz. Viņš itkā aizmirsis, ka pēckara laikmeta vienīgais standarts — darbs. To labi zinājis Verfelis, nosaukdams sapņus par vampīriem, kas izsūc spēju darboties un aizrādīdams, ka griba uz mīlestību vēl nav mīlestība, un griba uz labo vēl nav labais: — „Der Wille zur Liebe ist Liebe noch nicht, der Wille zur Güte ist Güte noch nicht.“

Labais ir jāizved dzīvē, mīlestība — jāreālizē: „Die einzige Liebe ist die Tat.“

Simpatiskajam, iekšēji cēlajam Maksimiljanam (drāmā „Juarez und Maxmilian“) neglābjami jāaiziet bojā savas pasivitātes dēļ, bet darba cilvēks Chuarecs, ļaužu gaviļu pavadīts, uzvar.

Vēlāk no ekspresionistiem atšķēlās tā saucamie aktivisti, kas no daudzām ekspresionisma idejām kā savu pavēlnieci izraudzījās šo vienu — aktivitātes ideju.

Ekspresionistu temats ir cilvēcība, un darbības fons — visums. Rudziša pirmā grāmatiņā gandrīz katrā lapas pusē sastopam šo vārdu:

„Dievs mans ir visums.“

„Visums man šķita kā koks ar brīnišķiem Zeltziedu zariem.“

„Pret visumu lido dvēsele,“ u. t. t.

Visums dzejniekam tuvāks nekā ikdienība un īstenība.

Tā ekspresionisti galīgi salauž natūrālisma pēdējos balstus. Šī pasaule nevienam ekspresionistam nav pēdējā un vienīgā. Naturālisti un reālisti deva īstenību bez līdzības, ekspresionisti dod līdzību bez īstenības, reizumis pat pārdzīvojuma vārdā priekšmetīgo pasauli izmežģīdami un izvarodami.

Ekspresionista dvēsele un miesa asiņojusi šīs pasaules īstenībā, un viņš šausmās novēršas no tās. Viņš negrib pasauli atveidot, bet pārveidot, vai arī glābties no viņas savās fantazijās.

Ekspresionisti gribēja radīt jaunu mītu. No mil-

zīgiem Teodora Däublera mēģinājumiem („Das Nordlicht“, „Der flammende Lavabach“), no viņa episki metafiziskiem un astrāliem dziedājumiem gan maz palicis pāri. Toreiz iemīloja nākotnes romānus, tā Alfrēda Döblina romāns „Berge, Meere und Giganten“ norisinās 27. gadsimtenī, kad cilvēka visuvarenam garam izdosies Grenlandi atsvabināt no ledus.

Arī Ērmanis fantastikai ierāda plašu vietu. Miņoni ceļas un sarunājas ar dzīvajiem, sapnis top par īstenību, un īstenība saplūst ar sapni.

Ērmanis naksnīgā pilsētā satiekas un sarunājas ar pašu Garu, kas svētī viņa dzeju un priecājas par dzejnieku šai pilsētā, kur valda miesas diktatūra.

Impresionisti, tverdami acumirkli, tvēra tikai nebūtisko, izgaistošo, bet ekspresionisti ignorē atsevišķas faktiskas piezīmes un cenšas atzīmēt tikai vispārīgo. Viņi dod tikai kontūrējumu, vienu otru kontūras momentu pasvītrodami, pastiprinādami. Tā Pēteris Ērmanis, piegriezdamies dzimuma problēmai, neņem atsevišķo cilvēku, bet vispār Vīru un Sievu. Un par pēdējo saka: tā bija Afrodīte, Marija, Beatriče, Antigona, Džuljeta, Kleopatra, Eloiza, Žanna d'Ark, Vittorija Kolonna. Tikai kontūras, iekšējais pildījums — nulle.

Vai arī: ir jārāda hetēras vara, un vajadzīgs pilsētas fons, netiek raksturota atsevišķa pilsēta, bet tikai uzcelta „pilsētība“ vispār.

„Neatceros vairs, Parīzē, Hamburgā, Melburnā, Kalkutā vai Vašingtonā. Varbūt Latvijā, varbūt Rīgā tas bija?“

Ģeografiskais moments gluži vienaldzīgs, nozīmīgs ir kaut kas cits: pašas pilsētas būtība, tāpatīga visos kontinentos, un tur arī dzejnieks uzliek visu akcentu.

„Tas bija tai pilsētas stundā dziļi tumšā,  
Slep kavu, zagļu, piedzērušo un izvarotāju stundā.  
Ielas blandones tad ir spīdošākas par karalienēm!  
Šķērsielas un nomales baigas atver ellību savu.

(Es sludinu, 26. lpp.)

Šis Ērmaņa pilsētas ekspresijas atgādina Pikasso portretus, kur reizēm nezinām, vai tur zīmēta sieviete, vai vīrietis — tik „atšķermenotas“ ir kontūras. Vai arī Kokoškas ainavas, kur neziņā jautājam: vai tas rudens, vai pavasaris, rīts vai nakts?

Ekspressionisma īstenības tālums līdz pēdējai konsekvencei novests kubismā, kur saturs galīgi zūd, un viss ir izteikts matēmatiskās formulās.

Zīmīgi, ka dabas aprakstu ekspresionistiskā literatūrā nav... Visa daba ir „pārcilvēkota“. Ekspresionistu katēchismā ir dziedājums Aprīļa rita ekstaze. Sākumā šķiet, ka te nu būs runa par pavasari un dabu:

„Zāle kā sazēlusi zaļa šai aprīļa rītā...  
Un cīruļi dzied kā!“

Bet kas ir šie cīruļi, kas dzejnieku noved līdz ekstazei? Francis Verfelis, Sudrabkalns, Vitmenis, Tolstojs un Poruks! Viņu dziesmas pārdziedās lielgabalu troksni, šī „cīruļība“ iezvanīs cilvēces pavasari.

Šodien par Ērmani un Veseli kā par ekspresionistiem vairs nevar runāt. Tīrumu ļaudīs, mūsu labākajā tagadnes romānā, Trīs laimēs, kā arī Ērmaņa pēdējā laika darbos nav vairs ekspresionistiska stila, bet savas pēdas tas atstājis: arvienu vēl šo abu dzejnieku cilvēki ir vairāk konstruēti nekā novēroti, viņi dzimuši dzejnieku galvās, un kaut arī viņi būtu tik kaislīgi kā Veseļa Laima. Veseļa tēli nav smelti dzīves vērojumos, viņu psihikas krāsu kombinējums un spilgtums ir tāds, kādu mēs to dzīvē nekad neredzam. Arī Sudrabkalna dzejā dveš īstenības tālums, tikai tas izpaužas savādā veidā.

Sudrabkalns pats tik labi raksturojis savas dzejas: „Ak, dziesmas manas, kaislā vanagcilts!“ Kā vanaga smailie, asi zīmētie spārni ir viņa dzejas, un tālas no zemes kā šī putna lidojums.

Uzskatāmu gleznu Sudrabkalna dzejā nav, viņa gars veido lepnus domu obeliskus, garīgas kaisles sublīma koncentrācija rada šo dzeju, kas „garu pret

zvaigznēm, pret mūžību rauj“ (Pārvērt. 151), kas meklē ceļu uz neaprobežoto, spārnoto brīvību.

Abstrakti priekšstati ļoti iemīļoti un bieži personificēti:

„N o g u r u m s nenāk vēl sēsties uz kāpēm,  
Šaubās vēl neķeras prāts.“

(Pārvērtības 153.)

Sudrabkalna garīgā kultūra ir liela, tādēļ arī viņu tā iemīlējusi mūsu akadēmiskā un arī visjaunākā dzejnieku paaudze, kuŗu viņš, vairāk nekā Ērmanis, lielā mērā ietekmējis.

Vēl varētu dažus vārdus teikt par Rudziņa īstenības tālumu. Jā pārējie ekspresionisti glezno zilus zirgus, tad Rudzītim zirgu vispār nav, pāri paliek tikai zila krāsa, bet šai ziņā viņš varbūt tuvāks romantiķiem nekā ekspresionistiem.

Ekspresionisti sludināja viscilvēcību. Sudrabkalns dzied:

„Es robežas pēdējās nīstu  
Un veidus un atveidus sekām, kas sek,  
Es mīlu tik brīvību īstu,  
Kā vilņi bez krastu, kas vizmojot tek —“

Šī ideja par sienu un robežu nojaukšanu šalc kā vējš pāri visiem Sudrabkalna darbiem. Viņš nīst robežas, kas atdala cilvēku no cilvēka, tautu no tautas. Kara šausmu apžīlbinošā gaišumā dzima viscilvēcības ideja: „Doch das Lächeln schlägt Bogen von mir zu Dir, wir schenken einander das Ich und das Du, ewig eint uns das Wort „Mensch“. Tā dziedāja vācu ekspresionists Heinike, un līdzīgi viņam Verfelis un citi, un vēl pirms Sudrabkalns par viņu eksistenci kaut ko zināja, viņš skurba tai pašā atziņā: „Mēs saprotamies bez starpniekiem, jo ... viņa garā es jūtu savu garu, vienveida pasaules garu, cilvēcīgo, visaptverošo mūžīgo! jo gars ir no cilvēkiem, un cilvēki ir vieni: Apeninu nogāzēs un Lombardijas līdzenumos un Vid-

zemes bālzaļo bērzu birzīs“. Jo kas par to, ka Itālijā runā itāļiski un Latvijā latviski? Tā vairs nav robeža, bet tikai mazs, viegli pārvarams šķērslis. Ir pienācis „ilgi gaidīts, dzejnieku dzejots, cīnītāju cīnīts laiks, kad sadilst karaļu kongresu sprautās robežas, kad cilvēki staigā no zemes zemē un meklē satikties un grib runāt viens ar otru, un saprot! saprot viens otru!“ Šai himnai savu balsi pievieno arī aītēriskais Richards Rudzītis: „Ak kļūsti viena, gaišā viscilvēces ģints, ne vārdos, darbos — d v ē s e l ē, ak, kļūsti vienbūtīga, nelaužama saules klints!“ Tā ekspresionisti noplēsa ķīnisko sienu un izveda cilvēku no karaļa, no atlasa režģiem, no kļaviem aizauguša pagalma. Ne šķira, ne tauta, bet vienīgi cilvēka iekšējā cieņa un apgarotība, viņu svētumu izjūta, viņa pienākuma izpratne nosaka viņa vērtīgumu. Tagad šī doma, ekspresionistu paceļnieku un nevarīgu kopētāju bezgala atkārtota un atšķaidīta, ir apnikusi, bet toreiz, kad vēl granātu mākoņi nebija aizvilkušies, tas bija drosmīgs vārds. Šī viscilvēcības ideja tuvina ekspresionistus Romēnam Rollānam, kuŗu Sudrabkalns aizrautīgi apdziedājis un citējis, bet R. Rudzītis bijīgi interpretējis.

Ekspresionisti prasīja jauno cilvēcību. Bet kādā veidā viņi to iedomājās? Vecā pasaules iekārta sagraujama. Bet kāda būs jaunā? Francis Verfelis savā romānā „Barbara oder die Frömmigkeit“ rādījis komūnisma un sociālisma nožēlojamo bezspēcību un izteicis domu, ka cilvēku var glābt tikai klusa iekšēja dievbijība, nevis dogmātiska reliģija, bet dievbijība kā svētuma pārdzīvojums, kas piepilda cilvēku ar absolūtas jēgas apziņu, ar bezgalīgu mieru, prieku un spēku.

Pēteris Ērmanis visu jaunumu pirmcēloni apvieno ar vienu vārdu: vara. Kamēr būs vara — vienalga, kas viņu tur savās rokās — būs arī varmācība un pāridarījumi.

Komūnismu un sociālismu Pēteris Ērmanis nīst

tāpat kā cara monarchismu, jo visas šīs iekārtas bez varas nav domājamas. Mazā grāmatiņa „Es šaubos, es ticu“ mākslinieciskā ziņā stipri izšķobijušies, bet interesanta ar savu nesaudzīgo sociālisma un komūnisma kritiku. Tur brauc komisāri automobiļos ar „desmit ķeizaru uzpūtību sejā“, un dzejnieku pārņem riebums, ieraugot aģitatoru, kas nevar izšķirties: kur omulīgāk, vai uz tribīnes, vai sestdienas vannā? Kādā fantazijā viņš redz, ka Kristus un Pans, „Dieva svētums garīgais un pirmcilvēka prieks dabīgais“, ienāk pilsētā un atpestī visu tautu. Visi liksmo. Tikai sociālists, „jaunkundziņš glaunīgs“ ar baltmīkstām rokām, dreb bailēs un dūsmās: kā drikstēja kāds cits nekā partija atbrīvot tautu? — Vai arī: biedrenei Līdai divi visvairāk iemīļotās lietas ir modes žurnāls un partijas uzsaukums, un viņa pati zīdā čaukstot kā dzīva izkārtne lido pa ielām ubadzei gaŗām.

Monarchisms un šaurais nacionālisms ir nesis kaŗa šausams, ekspresionisti, tos noārdīdami, tomēr netic sociālismam un komūnismam. Ērmanis netic ne bijušām, ne esošām valsts iekārtām. Savā dzeju grāmatā „Es visur dzīvību redzu“ viņš visdaŗādākā veidā atkārtu savu „miļo, vislielo“ vārdu: sinteze. Pilsētas un lauku, laba un ļauna, Daimona un Dieva sinteze. Bet kā viņš reāli šo sintezi iedomājas, to ar vislielāko gribu nevar saprast.

Skaidrāks ir Richarda Rudzīša idejiskais ceļš. Ekspresionistiskai vētrai rimstoties, viņš atrada dzīves jēgu inkarnācijas mācībā. Bet Sudrabkalns, ar lielu aizrautību izteicies Spārnotā Armadā un Pārvērtībā, arvienu vairāk ievelkas savā grāmatu šķautnēm veidotā klosterī.

Mēs aizrādijām, ka saslēšanās pret formu un īstenību, varenais ētoss, aktivitāte un viscilvēcības ideja vieno latviešu un cittautu ekspresionismu. Aizrādīsim tagad trīs īpatnības, kas latviešu ekspresionismu šķīr no šī stila Vakareuropā.

Vispirms, latviešu ekspresionisms ir daudz klu-

sāks, tur nav tādu pārkoņu jūtu, dārdoņu un pārspilējumu. Tādus izteicienus kā A. Bronnena: „Viel Schreien ist besser als sehr klug sein,“ mēs pie latviešu ekspresionistiem neatrodam. Kaŗa skaļums divaini savijies ar latviešu klusumu:

„Es esot skaļš? Bet skaļums man ir vijies  
Ar klusumu tik cieši, cieši kopā,  
Ka grūti tos šķirt. Es klusumā skaļš esmu,  
Bet brīnummēms un kluss var būt mans skaļums.“  
(Es visur dzīvību redzu.)

Pēteris Ērmanis gan dzied par viesulīgi svilpjošo auto, par šo pilsētas vērsi, kas reizumis viņam izliekas kā pilsētas cīrulis, par bulvāŗa spuldzēm, bet kaut kur starp rindām mēs jūtam, ka dzejnieks vēl „birza ļaļuma aplipsis“. Tur, kur Vakareiropas ekspresionistu dvēselē atspīd pilsētas kanālis un fabrikas skurstenis, latviešu dvēselē mirgo klusais meŗa ezers ar baltskaidriem bērziem. Šis dabas tuvums tad arī latviešu ekspresionisma otrā atšķirība. Un trešā — mūsu ekspresionisti ir gaišāki. Līksmi skan Pēterļa Ērmaņa katēchisms:

„Pricājos es, ka esmu cilvēks,  
Saitē ka esmu bezgalības vijumā varenā,  
Un pricājos es, ka esmu dzejnieks.  
Gaismas lāse ka esmu šai Saulē viskvēlā.“  
(„Es sludinu“, 44. lpp.)

Un kādās gavilēs šūpojas abas Sudrabkalna grāmatas:

„Šis laiks ir iesvētīts no vienas gribas,  
Pēc visu sāpēm solīts visu prieks.“  
(Pārvērtības, 149. lpp.)

Tādu gaviļu Vakareiropas ekspresionismam nav. Un tas arī saprotami: vecajām valstīm pasaules kaŗā zaudējumu bija vairāk nekā ieguvumu — arī tām, kas kaŗā uzvarēja; bet mēs, kā arī pārējās mazās tautas izkaŗojām patstāvīgu valsti un līdz ar to iespēju

radīt patstāvīgu kultūru. Pirmos pēckaņa gados šī apziņa skurbināja visu mūsu tautu. Šī apziņa arī izjūtama mūsu ekspresionistu „ekstazē svētā un reibonī saldā.“ Un ja Sudrabkalns dzejo: „Sirds pāri man plūsmo, sirds pasauli sauc, un sirdi man pasaule plaša,“ viņš tikai pauž pacilāto laikmeta izjūtu.

Ekspresionisma būtība skaidra, ja to salīdzinām ar iepriekšējā laikmeta stilu, ar impresionismu. Impresionisms bija attīstījis cilvēka baudas spējas, izsmalcinājis viņa garšu, dzirdi, redzi, ožu un tausti. Ekspresionists nekādu vērību nepiegrīž esošam, viņš grib radīt jaunu cilvēku vai vismaz parādīt, ka vecais neder. Ekspresionistu pārmērības, viņu ekstaze un vizijas, aptumšodamas skatu, neļāva saskatīt objektīvo īstenību. Katra mēra sajūta, kā mazpilsonības pazīme, bija nīstama. Tā izveidojās pārliecība — „viss, kas starp Dievu un dzīvnieku, ir no ļauna.“ Ekspresionists nekad nerunā par īstenību, par to, kas ir, bet vai nu par to, kam jābūt (ētiski ekspresionisti: Ērmanis, Sudrabkalns, Rudzītis, Verfelis), vai arī par to, ko redzējuši bagātos fantāzijas dārzos (Veselis, Gauvain's, Döblins), vai beidzot arī par to, ko izdomājuši matēmatiskās konstrukcijās (Pikasso, Šönbergs).

Impresionisms ir iedziļināšanās objektā, ekspresionisms iedziļināšanās sevī. Ekspresionismā valda liela egocentritāte, bet šī Es-eksānsija nav mērķis, tā tikai līdzeklis un ceļš, lai indivīdiem būtu iespējams saplūst ar kosmu. Un tā ekspresionists dotā, reālā pasaulē, kas viņam nekad nav pēdējā, rada jaunu, garīgu pasaules vienību starp cilvēka Es un garīgo pirmsākumu.

Impresionisti mīlēja klusinātos toņus, ekspresionisti sludina skaļi. Impresionisms bija aristokrātiski vēss, ekspresionisms — revolūcionāri kvēls. Impresionisms — smalki kultūrāls, ekspresionisms — spēcīgi pirmatnējs.

Noslēdzot jāsaka, ka ekspresionisma būtība pati kā tāda nav jauna: tos pašus elementus mēs sastopam

jau il Greko gleznās, „Sturm und Drang“ periodā, 19. gadsimteņa romantismā, Vitmeņa dzejā. Jauns ir vārds: ekspresionisms un arī zīmogs, 20. gadsimteņa zīmogs, jeb precīzāk: pasaules kara zīmogs, bet zīmogtais ir tas pats: cilvēka dinamiskais pasaules pārdzīvojums. Ekspresionisma kvēles ir izdzisušas, tagad kļiedzieni ir lieki, to sapratuši lielākie ekspresionisti, atrazdami mierīgākas formas.

Nākošais stājas bijušā vietā, bet ar to neiznīcina bijušo. Ja mēs kādu stilu uzskatām par noslēgtu, ar to mēs vēl neiezārkojam šī stila radītās vērtības. Ekspresionistiskais stils pieder pagātnei, bet ekspresionistu aizdedzinātās reliģiōzās ilgas, viņu varenais ētoss, viņu drosmīgais sintezes meklējums nav aizskālots aizmirstības vilņiem. Nekad neiznikstošie cilvēces pamatmotīvi ieskanējās jaunās variācijās, un bagātīgāka kļuvusi šalc bezgalīgā kultūras straume.

Mēs teicām, ka māksla ir laikmeta izjūtas paudums, un kara laikmeta izjūta izpaudusies ekspresionismā. Tā tas bija. Bet kas šodien ir? Vēl jaunā pasaules izjūta nav galīgi izformējusies, var viņu tikai dažos vispārīgos vilcienos skicēt.

Mēs šodien tiecamies apvienot vielu un garu. Nevis noliegt juteklisko, bet apgarot to un garīgo neaiznest pārzemes sfairās, bet jutekliski tverami to izpaust. Mēs nenovēršamies vairs no īstenības, mēs zinām, cik viņa asa un nepielūdzama, un ka viņai gaŗām neviens netiek. Un tomēr labākie tagadnes mākslas darbi nav naturalistiski — jō mēs pārāk labi zinām: ar īstenību vēl viss nebeidzas.

Mūsdienu labākie dzejnieki cenšas ne tikai reģistrēt pagātnes un tagadnes notikumus, bet lietišķi atklāt un saprast cilvēces lielākās problēmas, un viņās gremdējoties — mācīties. Šodienas prasa darba pazemību.

Filozofijas nozarēs valda liels dzīves tuvums un bijība dzīvības priekšā. Mēģina tvert cilvēku visā

viņa totālītātē. cilvēku, kas bez garīgā, tāpat kā bez miesīgā nav iedomājams. Nav vairs psihiskais un fiziskais, bet psihofiziskais, un katra cilvēka darbībā šie divi nedalāmi pirmsākumi apvienoti. Pasauli vairs nepārtrauj divās daļās. Nav vairs naturālisma, kas sankcionē visas dziņas, nav relatīvisma, kam vispār nav ētisku problēmu, nav arī ekspresionisma, kas uzstāda nepiepildāmus uzdevumus. Katram, pamatojoties uz savu vienreizīgo, neaizvietojamo īpatnību, ir savs paša uzdevums un savas tiesības. Šīs tiesības nav izdzīve, bet vērtību dzīve, vērtību esamība. „Cilvēkam tikai tad iespējams pildīt savu uzdevumu pasaulē, ja eksistē no viņa neatkarīgas vērtības“ (Ed. Šprangers). Un mēs šodien zinām, ka tādas vērtības eksistē.

Bija mākslinieki atveidotāji, bija mākslinieki grāvēji, mūsdienas prasa mākslinieku būvmeistaru.

### Literätūra:

- Oskar Walzel: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod.  
Max Raphael: Von Monet zu Picasso.  
Camille Mauclair: L'impressionisme.  
George Clemenceau: Claude Monet.  
Wilhelm Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart. 1914.  
Broder Christiansen: Das Gesicht unserer Zeit. 1929.  
Tsuneyoshi Tsudzumi: Die Kunst Japans, herg. vom Japan-Institut in Berlin, 1929.  
K. Kanokogi: „Der Geist Japans.“ (Japan-Institut, 1929.)  
Мойчи Ямагучи: Импрессионизмъ какъ господствующее на правленіе японской поэзии. 1913.  
W. Gundert: Japanische Literatur, 1929.  
A. Švābe: Japāņu lirika.  
H. Eimert: Atonale Musiklehre.  
Alois Hába: Die Beziehungen zwischen der alten und neuen Musik.  
G. F. Hartlaub: Vincent van Gogh (Junge Kunst).  
Paul Coquiott: Vincent van Gogh.  
K. Jaspers: „Strindberg und van Gogh.“ Arbeiten zur angewandten Psychiatrie.  
Emil Bernard: „Vincent van Gogh.“ Paris, Vanier 1891.  
Lettre de Vincent van Gogh à Emile Bernard, Paris, Ambroise Vollard, 1911.  
Dr. Doiteau Leroy: „Vincent van Goghs Leidensweg“, Urban Verlag, 1930.  
F. Knapp: Vincent van Gogh. Verlag von Velhagen u. Klasing, 1930.

# Futūrisms un Vladimirs Majakovskis

„Я над всем, что сделано.  
Ставлю „ nihil.“

Вл. Маяковский,

Futūrisms savā ziņā ir ekspresionisma nozarojums. Arī futūrisma galvenais ir sasliešanās, dumpis, tikai ekspresionismā dumpis ir līdzeklis, bet futūrisma pašmērķis. Mākslas virziens, pazīstams literatūrā ar vārdu futūrisms, nācis no Itālijas, un viņa pirmvadonis bijis Marinetti. 1909. gadā Marinetti izdeva savu pirmo manifestu, un jau 1912. g. Maskavā parādījās krievu futūristu manifests — „Pliķis sabiedriskai gaumei“, kur parakstītāju vidū bij arī Vl. Majakovskis. Šis manifests kā bargas prasības uzstāda — 1) salauzt veco valodu, just pret viņu nepārvaramu naidu, 2) nogāzt vecās slavenības no tagadnes kuģa, 3) ar visu sparū nodoties valodas jaunradišanai.

Lai gan jaunā mākslas virziena nosaukums nāca no Itālijas, tomēr starp itāļu un krievu futūrisma diezgan maz kopēja. Kad Marinetti 1913. gadā iebraucis Krievijā, tad krievu futūristi viņu pat esot izsvilpuši. Marinetti sludināja kaŗu „kā zemes labāko higiainu“, itāļu futūristi bija imperiālistiski noskaŗoti, bet krievu futūristi no sākta gala bija nevolūcionāri kaŗa naidnieki. Kopēja itāļu un krievu futūristiem ir griba būt par „nākotniekiem“ — no kurie-

nes arī cēlies šā virziena vārds. Mērķis bija radīt mākslu tehnikas un mēchanizācijas stilā. Kā itaļu, tā krievu futūristi ar jauneklīgu drosmi apbedīja pagātnes tēlus, slavēdami par paraugu šoferā, aviātorā, pilota aso profilu. „Ātrumā — skaistums“, tā visi futūristi ir pilsētnieki — elektrizētās, mašinizētās pilsētas bērni, kas tiecas dzīvi paātrināt. Ar visu varu viņi centās jaunās, urbanizētās dzīves vārdnīcu iepludināt dzejā un pasludināt, ka vārdi, kā „ideāls“, „taisnības principi“, „dievišķais pirmsākums“ sen pieder antikvāriātam.

Krievu futūristi (будущники) izgāja cīņā pret simbolismu un reālistu. Pašā sākumā šim virzienam bija vairāk formāls raksturs. Futūristi vispirms grībēja radīt jaunu valodu, brīvu no esošās valodas rāmjiem, un tā arī apdāvinātākie no viņiem šur tur atjaunojuši valodas asinis, bet pārējie — gādājuši par dzejas diskreditēšanu.

Viens no pirmiem krievu futūristiem A. Kručēnīchs: teica: „Общий язык свясывает, свободный позволяет выразиться полнее“, un pārmeta, ka simbolistiem neesot drosmes iet līdz beigām. A. Kručēnīchs ļoti illūstrāīvi arī paskaidroja savu tezi: te, piemēram, ir līlija. Puķe ir jauka, bet nosaukums nepatīk poētam. Ko lai tur dara? Ļoti vienkārši: nepieciešama individuāla valoda, nosaukums, atbilstošs reizē dzejnieka un arī šās puķes īpatnībai. „Vārdi mirst, bet pasaule ir mūžam jauna. Mākslinieks redz pasauli it kā pirmo reizi, un kā Ādams visām lietām dod nosaukumus. Līlija ir skaista, bet nejauks ir viņas nosaukums, nolietāts un izvarots. Tādēļ es šo puķi sauķšu nevis „līlija“, bet „jauū“ (еуы) un tā viņas pirmatnīgs šķīstums ir glābts.“\*)

---

\*) Krievu futūristu teorētiskie uzskati izteikti grāmatās: В. Хлебников, „Слово как таковое“, „Русский футуризм“, „Эту книгу должен прочесть каждый. А. Крученых, „Новые пути слова“.

Futūristu pirmlaikos bija pazīstams tāds Kručē-  
nicha pants:

Дыр бул щыл  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз,

kuņā veiklie „kritiķi“, pēc visām formālām metodēm konstatēja, ka tur „vairāk krievu nacionālā gara nekā visā Puškinā.“ Šai posmā krievu futūrisms tuvs Va-  
kareiropas dadaismam.

Kā jau teikts, futūristi bija zvērināti pilsētnieki, pilsētas inteliģence, kam nebija vietas buržuju siltā omulības pasaulē. Krievu literatūras kritiķis Jangeņ-  
jevs-Maksimovs viņus pareizi nosaucis par „Lumpen-  
Intelligenz“ (История новой русской литературы). Ap 1912. gadu saīgušie itelliģentie bezdarbnieki sa-  
rīkoja aistētisko revolūciju, bet kad nāca lielā re-  
volūcija, tad viņi, pēc savas būtības dinamiski un tra-  
dīciju nīdēji, aizrautīgi propagandēja arī politisko ap-  
vērsumu.

Par futūristiem, varbūt, nebūtu vērts runāt un rakstīt, ja viņu vidū nedurtos acīs Vladimira Maja-  
kovska varenā figūra.

Majakovskis pats kādreiz teica: „Mēs, futūristi, pavisam esam tikai kādi septiņi cilvēki.“ Bet viņš maldījās: ir pagājis gadu divdesmit, Majakovskis ar-  
vienu vēl populārs, bet par pārējiem vairs nerunā. Majakovskis iesāka ar reklāmu un untumiem: viņš nēsāja spilgti dzeltānu jaku: krāsoja melnus riņķus zem acīm, ap kaklu tina raibu lakatu. Uz ielas ļaudis, iraudzīdami viņu, ziņkārīgā izbrīnā apstājās. Maja-  
kovskim reklāma, iekšķīga un ārīga, bija nepiecie-  
šamība.

Sākumā viņš, vēl sapinies futūristu valgos, dzejas rakstija kā rebusus

Пестер как фо —  
Рель — сын  
N  
Безузорной пашни.

Vēlāk viņš ģērbās kā visi cilvēki un, saprazdams, ka bezjēdzība un īpatnība vēl nav tas pats, atmeta vārdu sakapāšanu un rakstija:

Пестер как фореель  
Сын  
безузорной пашни.

Kā ir dzejas, kas jālasa pusbalsī, tā arī ir tādas, kas jāaurē. Kā ir dzejas, kas jālasa vientuļā klusā istabā, tā arī ir tādas, kas prasa tirgus laukumu. Ja kāds Majakovski gribētu lasīt meditācijas brīdī, tas būtu tas pats, ja kādam iekristu prātā zīda spilvenus izšūt ar virvēm. Viņš nav kameramūziķis, bet bundzinieks. Viņa dzejas īpatnība ir spēks, viņa instruments bungas —

„Uz ielas, futūristi,  
Dzejnieki un bundzinieki!“  
(Pavēle mākslas armijai.)

Viņa dzejas veids ir forte-fortissimo nospēlēts maršs:

„Uz ielas klavieres izvelciet!  
Bungas pa logu — viens rāviens —  
Bungas vai klavieres uzsitiet,  
Tikai lai būtu grāviens.“

Futūristiem vienmēr galvenais bijis grāviens, troksnis, kaut arī radīts korķa šāvieniem. Kaut arī Majakovskis šinī ziņā visraksturīgākais futūrists, tomēr viņam ir dažas intimas rindas, savādi aizkustinošas, daudz īpatnējākas nekā viņa vienmuļie rēcieni. Tā dzejā „Хорошее отношение к лошадям“ viņš pil-sētas kņadā redz pakritušu zirgu, un viņam līdzās —

saniknotu, rēcošu ormani. Dzejnieks pieiet nodzītam zirgam un saka: „bērnīņ, visi mēs esam drusku zirgi, katrs no mums savā ziņā ir zirgs.“ Un vēl citiem maiģiem vārdiem viņš mierina nomocīto kustoni, kamēr tas sakustas, pieceļas, un liksmi iezviegdamies, atgriežas stallī.

Bet tādu iekšķīgu toņu Majakovskim ļoti maz. Viņš pats stāsta, kā dzejas „taisa“ (brošūrā „Как делать стихи“), un ka galvenais dzejā ir nevis iedvesme, bet rūpīgs galvas darbs, kur katrs vārds aplēsts. Pēc viņa sīki izstrādātās teōrijas dzeja sākas tur, kur ir tendence. Tas tā nav ne tikai jaunā proletāriešu laikmetā, tas vienmēr tā jau bijis, tikai ļaudis to nav zinājuši. Tā Ļermontova „Выхожу один я на дорогу“ pēc Majakovska domām, ir aģitācija, lai jaunavas ietu pastaigāties ar poētiem. Lai rastos dzeja, vispirms nepieciešams sociāls pasūtījums, tad otrkārt — noskaidrot sev dzejas mērķi, treškārt — noskaidrot dzejas materiālu. Konkrēts piemērs: uz Pēterpils fronti ejošiem sarkanarmiešiem jārada dziesma. Dziesmas mērķis — iejūsminot sarkanarmiešus uzvarēt Judeņiču; dzejas materiāls šai gadījumā — kareivju leksikona vārdi.

Majakovskis no visiem pilsētas dzejniekiem vispilsētnieciskākais, viņš spilgtākais urbānisma pārstāvis. Viņš ievēdis dzejas valodā ielas un ikdienu sārūnas vārdus, ielas izsauceņus. Viņa dzejas temats, valoda, ritms, tēli, — viss pilsētas zīmogots; šai ziņā viņa dzejai piemīt stingra vienība. Pasaules visums viņam liekas kā „centrālā stacija, stepseju, kloķu un svīru jūklis“. Akmeņainais simtkājis viņu ir sagrābis un ne uz mirkli nepalaiž vaļā. Saules rietā viņš redz miesnieku darbojameis, un savus vārdus viņš izmet „kā degoša publiska māja izmet kailas prostitutās“. Viņa dzeja pieblīvēta publiskām mājām, kautuvēm, mēslu kastēm, krogiem, kafejnīcām, nakts patversmēm un akmeņiem. Vienā savā dzejolī, runādams par nākotnes valsti, viņš gan saka, ka ielas mēs bru-

ģēsīm zvaigznēm, tas skan pavisam rudzītiski, bet tas ir izņēmums, parasti pilsēta ir elle, un viņš — šās ēles dzejnieks. „Visi šie iekritušiem deguniem zina — es viņu dzejnieks esmu.“ Majakovskis nīst šo elļi un arī pats sevī, bet cita nekā neredz.

Majakovskis nedzīvo īrētā namā, viņš pats sev cēlis savu kļiedzoši spilgti izkrāsotu reklāmas būdu, kuŗa pamatā atrodas divi vareni blūķi: spēks un drūmums.

L. Trockis zīmīgi teicis, ka Majakovskis ar vienu kāju atspiedies Monblānā, ar otru — Everestā. Kas izlasījis kaut arī tikai vienu viņa dzeju, tam paliks atmiņā viņa lielās dimensijas un fantastiskās hiperbolas. Majakovskis tiešām kā Ādams redz lietas it kā pirmo reizi un dod viņām neparasti raibus nosaukumus. Viņa iemīļotākais skaitlis ir miljons, sīkākiem niekiem viņš nemaz nenododas. Runādams par Krievijas revolūciju, viņš saka: tur nāca 150.000.000 cilvēku, biljons zivju, triljons kukaiņu. Vai arī, salīdzinādams veco dzejnieku valodu ar jauno: — Šekspīram un Baironam kopā bija 80 tūkstoš vārdu, bet ģeniālā nākotnes dzejnieka rīcībā katrā sekundā būs 80.000.000.000 vārdu. Vai arī dzejā par Ameriku — Vilsona hoteli ir vareni lielas kāptuves: ja kāds jauns būdams sāk pa viņām kāpt, tad viņš tikai sirms kļūvis vecis sasniedz augšu. Arī viņa iegribas ir pārdrošas un kolosālas. Viņam smagi staigāt, jo visa zemes lode piekalta pie viņa kājas, sauli viņš noņem no debesīm un ieliek kā monokli plaši atplēstā acī, bet pašu Napoleonu viņš aiz važiņas ved kā mopsi. Noguris plakātus rakstīt, viņš uzdriktas pašu sauli saukt pie sevis uz tēju. Viņš to neaicina, bet vienkārši uzkļiedz tai un pavēl, un tiešām „staru kājām saule steidz pa lauku taku klātu.“ Lūkodamies debesīs uz Piena Ceļu, viņš jautā: vai tur neplivinās mana nosirmojusī bārda?

Viņa tēli vienmēr konkrēti, cieši nokontūrēti, abstraktus priekšmetus viņš nevar ciest. Viņš pats aiz-

rāda, ka nekad nevajag sacīt: ienaidnieks, tik vispārīgi vārdi neizraisa nekādu priekšstatu. Ja viņš, piemēram, runā par ienaidnieku, tad tūlīt saka: viņš — buržujs rij ananassus un irbes. Viņa tēli reizumis oriģināli, jā, pat rupji, jēli: debess ir uzpampis mikstums, vai arī — nolaižīts gludums, zeme — aptaukojusies mīļākā, ko izmilējis Rotšilds, ielas ir iekritušas kā sifilitiķa deguns. Viņš viscaur ir naīvs reālists, kas domā, ka pasaule jau izsmelta ar lietām. Protams, viņa lietas ir savādākas nekā veco reālistu lietas, tās ir 20. gadu simtņa inventārs, bet ārā no konkrētām lietām viņš netiek ne soļā. Pret ideālistu pasaules uzskatu viņš nekaņo ar Marksa mācības tezēm, nē, viņš šo vecveco cīņu izšķir daudz vienkāršāk. Paradīze? Pēc viņas ilgoties nav vērts — tur skābus kāpostus neviens nedos ēst. Un vispār tādas paradīzes nemaz nav, jo ar liftu turpu aizbraukt nevar, Domātāju sistēmas viņu neinteresē. L. Tolstoju, šo lielo meklētāju, viņš vienkārši novieto debesis par kulišu bīdītāju. Flobērs ir teicis: ir nepieciešams aprīt grāmatu kaudzi, lai drīz vien tās atkal izvemtu. Majakovskis pieder pie pretējā tipa māksliniekiem, citu cilvēku domas viņu neinteresē.

Šā milža garīgais aptvars ir nožēlojami sekls, naīvs un primitīvs. Viņš noliedz visu sarīgo un dvēselīgo, ne tikai dievišķo un viņpasaulīgo, bet visas iekšķīgā cilvēka prasības. Ja Majakovskim parādītu kādu cilvēku ar iekšķīgu dzīvi, viņš stulbā izbrīnā teiktu: tādu ērmu es nepazīstu. Idejas viņam ir kapitālisma saindētais kaņaspēks. Visa kultūra un zinātne paņemama tikai tik tālu, cik tā ūtilitāra, Luvrs ir tikai puvumu bedre. Bijību — šo izjūtu viņa iekšķīgā inventārā neatrodam. Viņš necienī nekā, un tas varbūt ir nesimpatiskākais viņā; par lielākām personībām un pasaules notikumiem viņš runā familjārā tonī, par visiem — kā par saviem pudeles brāļiem. Sevi pašu viņš visur slavē un nostāta par piemēru. Majakovskis ir revolūcijas bundzinieks un reizumis bēr-

nišķā sajūsmā pat raksta revolūciju ar 3 r. Tai par slavu viņš rakstījis „150.000.000“, maršus un pavēles. Viņš vienmēr ir centies iet soļos ar proletāriātu, savert proletāriešu laikmeta ritmu, viņš daudz ir dzejojis par kolektīvu, bet — viņš nemil kolektīvu. Viņš ir bohēmietis, individuālists, egoists, varmācīgs orators, kam nepieciešama pūļa ovācija. Viņš runā tikai par sevi: es, es, es, manis . . . par sevi gan pirmā, gan trešā personā. Pazemoto, izmocīto viņš nepazīst, jo redz tikai sevi. Dostojevskim vienā lapaspusē ir vairāk proletāriešu psiholoģijas nekā visās Majakovska grāmatās. Šim dzejniekam cilvēks nozīmē to pašu, ko Vladimirs Majakovskis, palasait tikai dzeju virsrakstus: Рождество Маяковского (nozīmē — cilvēka dzimšana), Жизнь Маяковского (nozīmē — cilvēka dzīve), Страсти Маяковского, Вознесение Маяковского u. t. t.

Majakovskis sludina: svētā veļas mazgātāja revolūcija ar ziepēm nomazgājusi visus dubļus no zemes sejas, iznīcinājusi pasaules pilsonību, kas apsiekalojusi cilvēka vārdu. Nāks nākotnes valsts, kuņas dēļ tūkstoši bija jāmet pār bordu. — Bet kāda nu viņa ir šī Majakovska aurieniem sauktā, kaucieniem sludinātā paradīze zemes virsū? Tur valda cilvēks un viņa fizioloģija, visa cita „kultūriņa“ atmesta prom mēslu kastē. Zāles ir piebāztas mēbelēm, darbs tur netulzno rokas, bet dara tās rožaini smaršainas. Sešreiz gadā nobriest ananasi — šeit neviļus jāpasmaida, jo taisni ananasu ēšana citā vietā Majakovskim ir bijusi riebiņa, iznīcināma buržuju pazīme:

„Ешь ананасы,  
Рябчиков жуй,  
День твой последний приходит, буржуй.“

Tur ir vienmēr gatavas vannas un lifti, un vienmēr karsta tēja un smaršīgi šķiņķi. Koki zied nevis ziediem, bet — baltmaizītēm, un apkārt staigā sukura sievietes. — Vai tā tiešām asiņainā revolūcijā izcīnītā

nākotnes valsts? Vai tā nav vienkārša — Lejputrija, slinko bērnu pasaku zeme? Vai šai nākotnes valstī visi proletārieši uz rāvienu nepārvērtīsies nīstamos buržujos? Tiešām, ja Majakovskis šur tur nelietātu nerātnus vārdus, tad šo slinko komfortu visvairāk iemīlotu mietpilsoņi, mikstmēbeļu dievinātāji, dvēseles tukšinieki.

Šai paradīzē ir viss, izņemot vienu — tur nav neviena garīga grauda, tur valda tikai cilvēka fizioloģija.

Jā, šis Majakovska nākotnes cilvēks, jaunais cilvēks, īstais cilvēks ir pavisam nebrīvs. Kaucot viņš nāk pa laiku kalniem. Un atkal mēs redzam, ko jau neskaitāmas reizes redzējuši: katrs radītājs rada pēc sava ģimja. Majakovska cilvēks ir liels nevis pārnestā, bet šā vārda tiešākā nozīmē — viņš septiņas pēdas garš. Viņš nerunā, bet blauj, viņš nesauc, bet aurē, viņš neēd, bet rij. Viņa vārdi vienkārši kā lopa māvieni. Viņš viss no gaļas. „Kas mani skūpstījis, zina: nav saldākas sulas kā manas siekalas.“ Un mutē guļ lieliska, sarkana mēle. Saldkāriģi viņš rūc: „Голодным самкам накормим желания — поросшие шерстью красавцы-самцы.“ Šim jaunam cilvēkam no elles nav bail un par paradīzi nav prieka. Viņš tik spēcīgs, ka var pasaules plašumā lidojošai komētai apgriezt asti. Bet citādi ļoti tuvs četrkājainiem. Majakovskis pastāsta, kā cilvēks pārvērties sunī — izauga aste, sāka iet četrpāpus un pēkšņi nebija vairs cilvēks, bet suns. Jā, tā arī gandrīz visa starpība — cilvēkam divas kājas, sunim — četras. Tāds ir šis jaunais cilvēks, kam himnu dzied fabriku rūkoņa un ķīmisku laboratoriju klaboņa. Labi. Bet kā jūtas šis Majakovska izdomātais cilvēks Majakovska izdomātā paradīzē?

Ieskatīsimies paša dzejnieka sejā. Vispirms mūs pārsteidz brutāls spēks. Vulgāri saliktas platas lūpas, rupji vaigu kauli, lielas ausis, smags apakš-

žoklis, piere apaļa kā jaunam vērsēnam. Bet melnos  
riņķos ietvertās acis ir drūmas. Šo smago drūmumu  
uzmanīgs lasītājs jūt visās Majakovska dzejās.

„Грядущие люди,  
Кто вы?  
Вот — я  
весь  
боль и ушиб.“

Dzejnieka dzīves pēdējā posmā drūmums arvienu  
vairāk uzvar. Viņa milzīgais spēks it kā pats sevi  
saēd. Viņa spēkam nav vērtības. Pats dzejnieks, ve-  
selais atlēts, kas milējis labi gulēt un labi paēst, runā  
par savu zemes ārprātu. Viņa rokas ir lielas, viņa  
kājas ir stipras, bet viņam smagi soļot. Viņam liekas,  
ka viņš dzejas virvēm piesiets pie tilta margām, sep-  
tiņus gadus viņš kā gūsteknis piespiests lūkoties  
ūdenī, velti gaidīdams atbrīvošanas brīža. Vai arī:  
„Знать опять | темно и понурно | сердце возьму | еле-  
зами окапав | нести как собака | которая в контуру |  
несет | перееханную поездом лапу.“

Viņa labākā poēma „Про это“ sarakstīta 1923.  
gadā, kad viņš oficiāli skaitījās uzticamākais revolū-  
cijas bundzinieks. Tur Majakovska visspilgtākās un  
visdrūmākās gleznas. Viņš sevi redz kā smagu ledus  
lāci aizpeldam uz ledus gabala arvienu tālāk un tālāk  
tumšā ledus tuksnesī. Vai arī — tai pašā poēmā —  
dzejnieks ir miris, un viņš piesauc visvarenākos spē-  
kus — ķīmiķi un mīlāko, lai tie viņu atdzīvinātu, viņš  
vēl vienu reizi grib dzīvot, nedzīvota dzīve viņam ne-  
dod miera.

„Я свое земное  
не дожил на земле.  
Был я сажень ростом,  
а на что мне сажень?  
Воскреси!  
Свое дожить хочу!“

Ko tad viņš nav izdzīvojis? Viņš taču vienmēr apgalvoja, ka viss cilvēks pastāv tikai no gaļas; un šai savai gaļai viņš vienmēr ļāvis brīvu vaļu. Bet te slēpjas Majakovska mākslas bankrots. Ja viss cilvēks pastāvētu no miesas vien, tad jau viss būtu labi. Cilvēkam ir divas kājas, sunim četras, bet tā nav vienīgā izšķirība. Un ja uz pāresamīgo sfairu nevar aizbraukt ar liftu, tad ar to vēl šī pāresamīgā sfaira nav iznīcināta. Majakovskis savu mākslu ir novedis līdz pēdējai konsekvencei, tas ir viņa lielums un arī viņa traģika. Noiedams līdz beigām, viņš rādīja — kaut gan neapzināti — šā mākslas virziena iekšējo bankrotu. Cilvēks ar zooloģisko fizioloģiju rēkdams atzīst tikai fizioloģiju, bet nepastāv no šīs fizioloģijas vien. Jo no kurienes citādi šis varenais drūmums, šī smagā nebrīvība (ar dzeju virvēm piesaistīta pie tiltu margām), kas līdzās spēkam guļ Majakovska mākslas pamatā?

Savā kļiedzienā Majakovskis ir apvienojis visu to kļiedzienus, kam spēka ir daudz, bet kas nezina, kur savus spēkus likt, kas iekšējo neziņu un nebrīvību cenšas aizmaskēt ar cinistu bravūru. Un otrs drūmuma iemesls: neviens no krievu dzejniekiem ar tādu sparū nav centies atdoties revolūcijai. Bet kā iespējams talantam iekļauties pavēļu tiklīnā? Kaut prāts to arī atzītu, talants šo tiklīņu arvienu sarauj. Kad Jesēņins pakārās, Majakovskis ar savu Jesēņinam vel-tīto dzeju notiesāja pašnāvību. Kā Padomju Krievijas kārtības teorētiskais slavinātājs, viņš Jesēņinu nevarēja attaisnot, bet — drusku vēlāk pats, vēl nesasniedzis 37. dzīvības gadu, izdarīja pašnāvību.

Majakovska māksla ir grāvēju māksla, kas vispēdīgi pati sevi sagrauj.

Prāvs ir viņa skolnieku skaits. Bet bīstami būt par viņa skolnieku: pašu Majakovski vēl glābj talanta lielās dimensijas, fantazijas bagātā paletē un bezbai-

līgā konsekvence; kam tādas nav — iznāk tikai rupji un jēli. Mūs latviešus Majakovskis var saistīt kā spilgta un savdabīga parādība, bet būtiski viņš mums svešs. Ko lai mēs gūjam? Mūsu zeme vēl tukša. Mēs gribam un mums vajaga celt.

Rīgā, 1930.

## Mūsu laikmeta cilvēks

Lai kam gan nekad nav bijis tik grūti dzīvot kā tagad, ne tikai saimnieciskā ziņā, bet vēl vairāk ētiskā, jo nav vairs vispārīga dzīves stila, katram atsevišķam cilvēkam pašam jāatrod savs dzīves veids un pamats. Tādēļ mūsdienās arī āriņi vismierīgākie, visharmoniskākie cilvēki savos zemslāņos slēpj baigu neziņu un postu. Mūsu laikmets ir viens no tiem, par kuru vēsture vēlāk rakstīs kā par vienu no visinteresantākiem, bet mēs, kas viņā dzīvojam, jūtam vairāk tā smagumu nekā interesantumu. „Tādā veidā varbūt nekad vēl nebijušas dzīves bailes ir modernā cilvēka baigais pavadonis.“\*) Tagadnes cilvēks jūtas kā tukšā telpā pamests puteklītis, jo visdziļākās saistības — ģimenes, tautas, darba un reliģijas — kļuvušas irdenas. Mūsdienu cilvēks neprot savu mazo Es gremdēt ģimenes lokā, viņš nepazīst mājas dziedinātāja siltuma, māja tam tikai iebraucama vieta, un darbs vairs nav misija, iekšējo spēju papildījums, bet peļņas avots. Cilvēks vairs neprot visu savu mazo Es ielikt kādā darbā, visu savu būtņi mest svaros par kādu lietu. Tāpat viņš arī neprot savu mazo Es iegremdēt dievapziņā un tādēļ jūtas atstāts, lieks un vienušķis kā telegrafa stabs ceļmalā, kam vētra abās pusēs norāvisi stiepuļes.

Lai cilvēks spētu uzvarēt dzīves kaujā, lai spētu panest dienas krustu,

\*) Dr. Karl Jaspers „Die geistige Situation der Zeit.“ Vierte Auflage. 1932. Sammlung Göschen.

ir vajadzīga apziņa, ka kaut kur kaut kam viņš nepieciešami vajadzīgs. Bet ja cilvēks nav saistīts ģimenē, tautā, reliģijā vai darbā, ja nepakārtojas kādai augstākai jābūtībai, tad dzīve pati sevi zaudē, top bezmērķīga, tukša. Bet tukšumā eksistēt nevar, tādēļ mūsdienu cilvēks kāri tver kuŗu katru nodarbošanos, kas bieži vien nemaz nesaskan ar iekšējo struktūru un nepieciešamību. Šodien dara to, rīt kaut ko citu, vaļas brīža nav neviena. Peļņa un izprieca pārvalda visu.

Ne tikai materiālais posts ir tas, kas cilvēku spiež no agra rīta līdz vēlai naktij skriet un steigties, daudz biežāki tās ir bailes palikt vienatnē ar sevi pašu un apzināties tukšumu sevī un ap sevi.

\* \* \*

Cilvēki nogājuši līdz pēdējai izmisuma robežai, tālāk vairs nav kur iet. Labākie gari apstājušies un pētidami jautā: kāpēc viss šis chaoss un posts? Līdzsvarotos, apmierinātības piesātinātos brīžos cilvēks nedomā par dzīves jēgu, bet tragiskos pārdzīvojuma posmos viņš mkelē sāpēm cēloni un slāpēm veldzi. Meklētāja ilgas ir atkal atmodušās un viņās mūsu laikmeta lielākais skaistums. Dažādās pasaules malās parādās domātāji, kas cenšas uzstādīt mūsu laikmeta slimības diagnōzi un prognōzi\*). Viņu vidū par visievērojamāko es uzskatu tagadnes kvēlo spēņu dzīves filozofu Ortega (dz. 1883.), kuŗa grāmatas gan nepamāca, bet paceļ lasītāju. Ortega mūs saista ar savu visu tagadnes kultūru aptverošo skatu, ar savu nīcšeāniski mirdzošo valodu, bet visvairāk ar savu

---

\*) Dānijā: Broder Christiansen „Das Gesicht unserer Zeit“. Felsen Verlag 1929. Vācijā bez jau pieminētās Jaspersa grāmatas: Curtius „Deutscher Geist in Gefahr“. Stuttgart/Berlin. Francijā: Georges Duhamel „Qurelles de famille“. Paris 1932. Spānijā Ortega y Gasset „Der Aufstand der Massen“. Deutsche Verlagsanstalt.

dzīves tuvumu un aktivitātes filozofiju, kas katram atsevišķam cilvēkam gan uzkrāj milzīgu atbildības nastu, bet reizē ar to arī atveļ negaidīti gaišas perspektīves: „Kur ir dzīve, tur vienmēr arī izvēles brīvība, atbildība pret to, par ko mēs topam... Mēs neesam izšauti esamībā kā ieroču lode, kuŗas ceļš jau iepriekš noteikts... Brīnišķa dzīves satversme, kur ir dota brīvība izlemt šīs pasaules gaitas! Nevienam acumirkli mūsu lemšanas spēja nedrīkst atpūsties...“

Ortega mums palīdz tikt galā ar mūsdienu problēmām. Asi tverdams un vārdā nosaukdams tagadnes īpatnības, viņš ieceļ apziņā tās latentās, apslēptās parādības, kas, vārdā sauktas, pārvēršas par aktīviem spēkiem, par dzīves sastāvdaļu. Vienmēr bijusi un būs vērojama mijiedarbība starp radošo mākslinieku un īstenību. Un tā arī Ortega ne tikai atveido, bet arī veido īstenības seju. Viņš sastādījis tagadnes garīgā inventāra sarakstu, un tā mēs zinām, kas tur lieks, kā tur trūkst, zinām pret un par ko cīnīties.

\* \* \*

\*

Lai cik dažādi būtu pētījumi par tagadni, vienā ziņā visi kultūras vēsturnieki vienis prātis: mūsu laikmetā galvenā iezīme — pārprodukcija. Pilsētas pārpildītas iedzīvotājiem, ārsta uzgaidāmās telpas — slimniekiem, vilciņi — braucējiem, universitātes — studentiem. Masas valda. Visu nolemj balsojot, un nonāk pie vislielākām aplamībām, jo tūkstoš reiz izteiktā muļķība arvienu vēl muļķība, un patiesība paliek patiesība, kaut arī neviens savu balsi par to nenodotu. Agrāk vispārīgas balsošanas tiesības nedeva masai iespēju izlemt, bet tikai piejemt viena vai otra vadoņa lēmumu. Taisnība Ortegam, aizrādot, ka tagad nodibinājusies hiperdēmokratija. Dēmokratijas principu aizstāvēs katrs normāls cilvēks, jo šo principa jēga: visiem kam vienādas spējas — vienādas

tiesības, bet hiperdēmokratija piešķir vienādas tiesības kā gudrajam tā muļķim.

Ko agrāk drīkstēja tikai retais, to tagad drīkst — visi, kas agrāk bija pieejams tikai atsevišķam, tas tagad pieder masai. Illūstrēsim to ar kādu piemēru: agrāk Čaikovska piektā simfonijs bija pieejama tikai izredzētiem, šodien katrs, kamēr radio spēlē Čaikovski, var ēst savus skābos kāpostus un stāstīt gļotainās anekdotes. Taisnība Dūamelam, apgalvojot: mūsu laikmeta pazīme ir svinīguma vulgārizācija, retā pārvēršana ikdienišķā.

Vispārīgais līmenis cēlies. Tā mūsdienās vairs nav nepārkāpjama aiza, kas atdala kareivi no pulkveža, un, sastopot uz ielas kalponi, ne vienmēr izdosies to atšķirt no kundzenes. Ortega mūsu laikmetu nosauc par izlīdzinājuma laikmetu un šī laikmeta īpatnība nenoliedzams plūss. Īpašumi izlīdzinās, šķiras nīvelējušās, no juridiskā viedokļa neviena šķira vairs nav privilēģēta, likuma priekšā visi cilvēki vienlīdzīgi. Vēl pagājušā gadsimtenī tā bija nesatricināma problēma, ka Bēthovens, kalpones dēls, mīlēja grāfa meitu Terēzi. Bet mūsdienās — grāfi kļuvuši par pavāriem, un pavāri dzīvo kā grāfi. Izlīdzinājušies dzimumi: līdzās gadusimteniem dievišķotam vienvaldniekam vīrietim, par dzīves veidotāju un vērtību pārvērtētāju nostājusies sievietē. Beidzot izlīdzinājušās arī kultūras. Mūsdienās vairs nav iespējams ieslēgties vienas kultūras čaulā, ar katru gadu pieaug visattālāko kultūru savstarpējā iedarbība. Ne tikai starp atsevišķām valstīm, arī starp atsevišķiem kontinentiem ceļ kultūras tiltus. Labākie cilvēki zina, ka īsts dzīvotspējīgs nacionālisms ir tikai tur, kur uzglabā savas tautas vienreizējo, īpatnējo dvēseli, bet to padziļina un bažo ar visu, kas vērtīgs citās tautās.

Mūsu laikmets sevī glabā lielus vītāla spēka krājumus, bet nezina, kur tos likt. Cilvēks valda par pasauli, bet nevalda par sevi pašu. Viņam ir vairāk zināšanas, attīstīta tehnika, lielāks dzīves komforts,

bet visā šai pārpilnībā viņu pārņem atstātības izjūta, jo nav vairs saattiecības starp materiālām un garīgām vērtībām. Dvēseles spēku pieaugšana nav gājusi līdztekus dabas izmantošanai. Mūsu laikmetā izcilu vērtību piegriež materiālai labklājībai un aizmirst iekšējo dzīvi, aizmirst, ka „cilvēka pirmais uzdevums ir zināt, kādam tam jābūt, lai būtu cilvēks“.

\* \* \*

Katrs laikmets izbīda īpatnējo cilvēka tipu, kurā var saskatīt attiecīgā laikmeta raksturīgākās pazīmes. Tā 18. gadsimteņa otrā pusē izveidojās sentimentālais tips, nopūtu cilvēks: visvairāk iecienītā pastaigāšanās vieta bija kapsēta, kur ar mīlāko pārmija asarām slacītus kabatas lakatiņus (Ričardsona un Sterna cilvēki). 19. gadsimteņa pirmās puses raksturīgākais reprezentants — romantiskais cilvēks, kas visās esamības lietās meklē mūžības atspulgu un kuŗu mēs labi pazīstam Puškina-Čaikovska veidotā Ļenska tēlā:

„un brīves jausmas sapņainās,  
kas runas uguns sparū dvesa,  
un matu sprogas cirtainās,  
kas pleciem pāri viņojās.“

19. gadsimteņa otras puses zīmīgākais pārstāvis — dabaszinātniskais, šīs zemes cilvēks, savas apvides produkts, iedzimtības, klimata un apkārtnes nebrīva būtne (Osvalds Ibsena Spokos, cilvēki Zolā romānos). Un kāds nu ir mūsu pēckaŗa laikmeta raksturīgākais reprezentants? Nevis mūsu laikmeta ideāls, bet tas cilvēks, kuŗu mēs ik dienas sastopam visās sabiedrības šķirās? Te atbildi dod Ortega savā grāmatā Masu sacelšanās. Mūsu laikmeta zīmīgākais pārstāvis ir — masas cilvēks. Šo vārdu viegli var pārprast. Ortegā terminoloģijā „masa“ nav sociāla, bet tīri cilvēcīga kategorija. Viņš vairākkārt uzsver, ka masas cilvēku var sastapt kā profesorus un kapitālistos, tā

arī studentos un strādniekos. Masas cilvēks jeb caurmēra cilvēks ir tas, kas ne ar ko neatšķiras no pārējiem. Masa ir tur, kur visiem tie paši vēlējumi, tās pašas dzīves formas, „Masa ir katrs, kas jūtas labi savā ādā, priecādamies, ka ir tāds kā citi.“ (lib. cit. 11. lapp.). Caurmēra cilvēku varam, kā jau teikts, sastapt visur, bet biežāk nekā uz laukiem sastopam to pilsētās, jo pilsēta nivelē cilvēka individuālās savdabības. Visus cilvēkus Ortega neatkarīgi no šķiras un sabiedriskā stāvokļa ļoti asprātīgi sadala divās grupās: pirmā ietelp tie, kas daudz no sevis prasa, kas sev uzkrāuj grūtības, tie ir istie aristokrati; otrā grupā ietelp masas cilvēks, caurmēra cilvēks, jeb — kā Ortega viņu vēl citā vietā nosauc — *h o m o v u l g ā r i s*, kas dzīvo no acumirkļa acumirkli, apmierinādamies ar to, kas ir. Protams, caurmēra cilvēki bija arī agrāk, bet tagad tie reprezentējas veselās biedrībās, atklātībā skaļi proklamēdami un par paraugu nostādīdami savu ikdienišķību. „Nav vairs varoņu, ir tikai koris.“ Mūsdienās nemil to, kas pārāks visiem, bet tikai to, kas līdzīgs visiem. Agrāk laikrakstos parādījās ievērojamo cilvēku ģimenes un apraksti par tiem, mūsdienās — jo nenozīmīgāks kāds, jo vairāk tam izredzes iekļūt presē. Lai atceramies tikai visas skaistuma karalienes, kuŗas pareizāk būtu saukt par muļķības karalienēm. — Caurmēra cilvēkam eksistē tikai viņš pats. Vēstures viņam nav, tradīciju nav, normu nav. *Homo vulgāris* daudz veselīgāks un spēcīgāks nekā agrāku laikmetu cilvēks (pat aktieŗi tagad nodarbojas ar sportu!), bet arī daudz prīmitīvāks garīgā ziņā. Ortega ļoti pareizi saka: „Ja vērojam tagadnes caurmēra cilvēku, tad reizēm šķiet, ka mežonis ielaists gadu tūkstoŗiem vecā kultūras pasaulē.“

Ja agrāk augstā cieņā bija nāves apdvestā Kameļijas dāma, vārga sieviete, pie kuŗas kājām guļ pielūdzējs, tad tagad caurmēra cilvēks apbrīno bezbailīgo sievieti pie autostūres, sievieti, kas slēpotāju sportā gūst pirmo godalgu. *Homo vulgāris* am ir spēcīgi iz-

veidota muskulātūra, bet iekšķīgi viņš neziņās pilns. Viņš lepns uz saviem spēkiem, bet šiem spēkiem nav vērtības. Tādēļ arī sportistu vidū pieaug pašnāvnieku skaits. Caurmēra cilvēkam tagad daudz lielākā mērā iespējams apmierināt savas prasības. Viss tā iekārtots, lai nevajadzētu atteikties, lai varētu atbrīvoties no aizliegumiem un aizturiem, lai visas tieksmes tiktu kairinātas un apmierinātas. Homo vulgāris visas savas vēlēšanās grib piepildīt bez traucēkļiem. Viņa ideāls — „ein reibungsloses Dasein“ — bezberzes esamība. Tādēļ arī Ortega caurmēra cilvēku salīdzina ar izlutinātu bērnu, jo lutināt nozīmē — neapcirt veltējumus, radīt pārliecību, ka visu drīkst un ka nav nekādu pienākumu.

Izlutinātais bērns, kam aiztaupa ār pasaules spiedienu, domā, ka viņš viens pats pasaulē, viņš neprot rēķināties ar citiem, viņš neatzīst tādus, kas pārāki par viņu. Tā izaug glēvi cilvēki, kas — ja nedabū tūlīt to, ko grib — bez kaut kādas sevišķas cīņas un traģēdijas lec ūdenī vai arī iedzeļ indi. — Homo vulgāris pazīst tikai savas personīgas iegribas, visu viņš ņem kā gatavu, nekur negrib pūlēties, nevienam negrib pateikties. Neviens nepateicas par ieelpojamo gaisu, jo neviens gaisu nav radījis — tā mūsdienās homo vulgāris uzņem mākslu, sevišķi radiofona sniegtumus, kur intīmais, tiešais sakars ar mākslinieku zūd. Un vēl vairāk patafona priekšnesumus, kur izzūd vienreizīguma apziņa, visas mākslas un arī dzīves lielākais noslēpums un burvība.

Ortega mūsdienā raksturīgāko reprezentantu nosaucis par masas cilvēku, par caurmēra cilvēku, par homo vulgāris'u, beigās viņu vēl sauc par apmierināto jaungkungu. Te šķiet, mazliet jāpapildina spāņu filozofa doma, jo būtu arī jārunā par apmierināto jaunkundzi. No tādiem apmierinātiem jaungkungiem un apmierinātām jaunkundzēm mudž mūsu mākslas, zinātnes, sabiedrības un ikdienas dzīve. Viņi visu, ko sevī nes, pieņem kā dabīgu, nav ko kaunētis, nav ko

apkarot, ne uzskatos, ne dziņās, tieksmēs un iekārēs. Viss kas manī ir, tas jādzīvo — tā apmierinātā jaun-  
kunga un apmierinātās jaunkundzes devīze. Šie cil-  
vēki nākuši pasaulē, lai darītu to, kas viņiem tik. Un  
svētā sašutumā Ortega izsaucas: ja kur valda apmie-  
rinātais jaunķungs, tad jāsaņem trauksme, jo tur visa  
cilvēce draud izdzimt.

To pašu homo vulgāris'u, ko Ortega spilgtiem jē-  
dzieniem tvēris savā filozofiskā apcerējumā, atrodam  
arī kā tēlu mūsu laikmeta literātūrā, ir ārzemju, ir  
latviešu. Lai minam tikai Dreizera mākslinieciski ar-  
hitektoniski vājo, bet kultūrvēsturiski ārkārtīgi in-  
teresanto Amerikāņu traģēdiju ar Klaidu kā tipisku  
apmierinātu jaunķungu, vai arī Veseļa Dienas krustu  
ar Austru un Viktoru.

\* \* \*

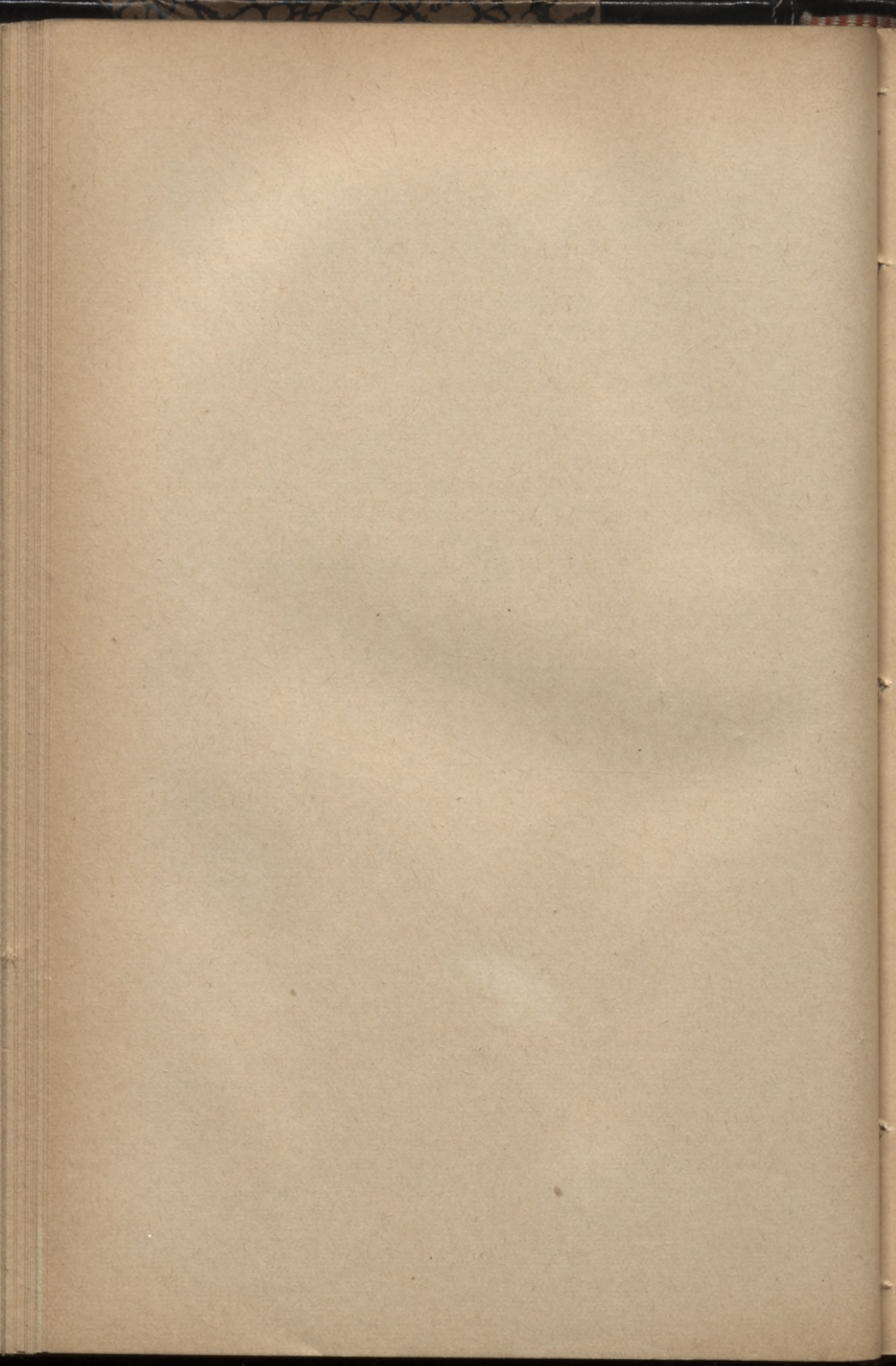
Laiskajai, vulgārajai dzīvei Ortega nostāda pretī  
aktīvo, cēlo dzīvi; caurmēra cilvēkam — aristokratu.  
Kā homo vulgāris'u, tāpat arī aristokratu mēs sastop-  
am visās sabiedrības šķirās, jo īsto aristokratu rak-  
sturo ne nauda, cilts, bet — iekšējā nepieciešamība  
tālāk par sevi augt, sevi labprātīgi pakārtot augstākai  
normai. To jau Rainis tik labi izteicis: „Pāri par dzīvi  
būs augt, pāri par likteni stāt.“ Īstie aristokrāti ir  
tie, kas Eiropas kultūru glābj no galīgā sabrukuma.  
Tāds īsts aristokrāts ir pats Ortega; izsekosim vēl  
mazliet viņa domai par gara cēlumu. Caurmēra cil-  
vēks pats ar sevi apmierināts, pats par sevi sajūsmi-  
nāts, bet cēlais daudz no sevis prasa, vienmēr redz  
kādu augstāku pakāpienu. Ortega gan nepiemin, bet  
te nevilus jādodomā par muļķa un gudrā atšķirību: muļ-  
ķis sevi uzskata par gudrāko visā pasaulē, bet gudrais  
zina, ka ir vēl gudrāki par viņu. — Aristokratam  
dzīve ir sāja, ja viņš to nevar kaut kam augstākam  
ziedot. Kalpošana viņam nevis jūgs, bet nepiecieša-  
mība. Ja aristokrāts kaut ko sasniedzis, viņu pār-

ņem nemiers, prasība pēc vēl augstākā un pilnīgākā. „Das Leben als Zucht — adliges Leben“ (66. lapp.). Aristokratu raksturo nevis — kā to reizēm aplam domā — privilēģijas, bet sev un citiem uzstādītās prasības. „Adel — gleichbedeutend mit gespanntem Leben, das immer in Bereitschaft ist sich selbst zu über-treffen“ — aristokratiskā dzīve ir spraiguma pilna dzīve, kas vienmēr cenšas pati sevi pārspēt. Te atkal jādomā par Raini: „Šaurs ir loks, ko aptver manas acis...“ un: „Gars grib savilkt sevī pasaul's visumu.“ Caurmēra cilvēka dzīve ir pasīva, ilgstoši inerta, tā gaida ārēju spēku satraucēju. Tādēļ arī Ortega caurmēra cilvēku nosaucis par masas cilvēku, jo masa pēc būtības inerta. Caurmēra cilvēks nelabprāt piespiežas un tikai tad, ja to prasa ārēja nepieciešamība, bet cēlais — uzņemas darbu iekšējas nepieciešamības dzīts. Šie retie, cēlie cilvēki monumentālizējas mūsu atmiņā, dzīves pelēcībā mēs viņus atceramies kā kalnus vienmuļā līdzenumā. Šie patiesi aktīvie, izredzētie, kam esamība pastāvīgs spraigums, ir dzīves atjaunotāji.

Kultūras nevar būt tur, kur nav bijības normu un dižgaru priekšā. Normu trūkums ir pirmā barbarisma pazīme. Normas ir kultūras termometri: tur, kur kultūra ir liela, tur tās iesūcas visās dzīves un dzīvības funkcijās. To atzinuši visu tautu un visu laikmetu kultūras filozofi. Krievu mistiķis Vl. Solovjevs, minēdams trīs pazīmes, kas atšķir cilvēku no dzīvnieka, kā vienu no galvenām uzsvē — bijību. Un Gōte ir teicis: „Ehrfurcht, die niemand mit sich zur Welt bringt, dennoch das ist, von der alles abhängt, soll der Mensch in jedem Sinne Mensch werden,“ — bijība, ar kuŗu neviens nepiedzimst, ir tas, no kā viss atkarājas, lai cilvēks kļūtu par cilvēku šā vārda īstā nozīmē. Arī Karleils (Carlyle), viens no reprezentatīviem angļu dižgariem, apgalvo, ka visas kultūras jēga ir tā, lai tas, kas mazāks, prastu galvu noliekt tā priekšā, kas lielāks par viņu. Orientā šī doma izpau-

žas vēl spilgtāki: Vivekananda māca, ka pilnību iegūs tikai tas, kas bijīgi uzklausa savu skolotāju — guru. Mūsu bezbijības laikmetā to visdziļāk sapratis Ortega. Bijības un atbildības izjūta ir viņa zīmētā aristokrata neatņemama manta. Un tiešām, šo divu izjūtu intensitāte ir iekšējā cēluma mēraukla. Pēc manām domām: pirmajā cēluma pakāpē cilvēks jūtas atbildīgs par sevi pašu, savu darbu un ģimeni, uz drusku augstākas pakāpes — atbildīgs par savu tautu, uz vēl augstākas pakāpes — atbildīgs par visu cilvēci, un beidzot — par visu kosmu. Pārtulkojot šo atziņu latviešu apstākļos, varētu tā teikt: homo vulgāris uz sava karoga rakstījis visnejaukāko, bet diemžēl, ļoti raksturīgo latviešu sakāmvārdu: „Ne mana cūka, ne mana druva,“ bet aristokrats līdz ar Raini saka: „Es pasaul's daļa atbildīgs par visu.“

III.



## Sigridas Undset pasaulē

Sievietes pārdzīvojumu straume atšķiras no vīrieša dvēseles dzīves jau vispārīgās noskaņās un motīvos, nerunājot jau nemaz par specifiski sievietisko sfairu. Tolstojs, Romēns Rollāns ir metuši dziļu skatu sievietes psiholoģijā, bet arī viņu darbos atrodam sievieti vīriešu uztvērumā. Un citādi tas arī nemaz nevar būt. Līdz šim pati sieviete vēl nav pratusi par sevi runāt.

Gan atradīsies viens otrs izņēmums, bet tie tikai mēģinājumi, visā visumā mēs nepazīstam sievietes pasaules izjūtu pirmtekstā, bet tikai vīrieša tulkojumā. Un ja arī reizumis gadās kāds mazs pirmteksts, tad tas mudž no „izlabojumiem“, izlaidumiem, bojājumiem. Bieži lasot sievietes sacerētu romānu, sevišķi vietas, kur sieviete stāsta par savu intīmāko dzīvi, ir jānosarkst: tik nepatiess, tik tendenciōzi nokrāsots viss izliekas. Rakstītāja sieviete verdziski ir gājusi vīrieša ceļus, viņa dzīvojusi vīrieša noskaņām, skatījusies uz pasauli vīrieša acīm, tēlošanā un izteiksmē ir centusies lietot vīrieša paņēmienus. Ja viņai tas teicami izdevās, kritika neliedza talanta apliecinājuma. Ja sieviete kaut ko vērtīgu sniedz, kritiķi atzīmē: viņa raksta kā vīrietis, ar ko ir domāts: viņa raksta labi. Bet ja dziļāki padomājam, vai tas nepazīmē gluži pretējo? — Pati sieviete, nejudzdamās sevi droša, bieži slēpusies aiz vīrieša pseudonima: Žoržs Zands, Džordžs Eliots, Dominique Dunois (prievātā dzīvē Margerite Lemesle), zviedru rakstniece Ma-

rika Stjernstedt debitēja ar pseudonimu Marks Strens u. t. t. Gan sieviete tāpat kā vīrietis ir vispirms cilvēks, un tīri cilvēcīgais kopējs abiem dzimumiem. Bet bez šā tīri cilvēciskā vīrietim ir sava īpatnēja atmosfāra, tāpat kā sievietei sava. Sievietes būtību, viņas dvēseles ievīļojumus, tikai viņas dvēselei piemītošās rosmes mēs sievietes mākslas darbā nemānām. Pēc dzīvās balss, pēc soļiem, jā, pat pēc rokkraksta, mēs tūlīt sievieti atšķiram no vīrieša. Kāpēc tad viņas balsi nesadzirdam literātūrā? Kāpēc literātūrā sievietes stils, viņas pieeja pasaulei un cilvēkiem nav izpaudusies? Un ka dzīvē šī pieeja ir savādāka, neviens laikam nedz gribēs, nedz arī varēs noliegt. Un negribēs un nevarēs arī noliegt, ka mākslā ir liels tikai tas, kas ir pats un savs.

Ja rakstniecei, resp. dzejniecei, līdz šim ir bijušas īpatnības, tad galvenā kārtā negatīvas: liekvārdība, pārāk liela mīlestība uz detaļiem (sevišķi apģērba aprakstā), sensācijas kāre, tieksme pēc kutelīgām situācijām.

Mākslinieks ir ikdienas cilvēka kāpinājums. Mākslinieka struktūrā neatrodam gluži jaunus, parastā cilvēkā neieejošus momentus, tikai māksliniekā šie jau ikdienas dzīvē pazīstamie momenti ieiet citā sakārtojumā un tas varbūt galvenais — citā intensitātē.

20. gadsimtenī ir radusies jaunā garīgā sieviete, kuŗai nepietiek ar bioloģijas likumiem — sevis un sugas — uzglabāšanas tieksmi, viņa gan uzticīga dabas likumiem, bet nav vairs tajos ieslēgta, viņa, iemācīdamās iet pārindividuālo ceļu, ir tapusi par kultūras līdzstrādnieci, jo tikai tik tālu, cik mēs sevī nesam un realizējam pārindividuālās vērtības, mēs iejam kultūras lokā. Un ja nu tādai jaunā laika garīgai sievietei ir mākslinieces dāvanas, ja tā raksta romānus, tad tā cilvēcei dāvina tik lieliskas grāmatas kā Sigrida Undset.

Iejūta arvienu ir bijusi sievietes stiprā puse, un

iejūta ir vienīgais ceļš uz cilvēka dvēseli. Iejūtā gūstam ziņas par līdzcilvēka psihisko saturu. Bet lai radītu mākslas tēlu, ar iejūtu vien nepietiek, ir jāprot objektivizēt. Sigridai Undset lielā mērā piemīt šī spēja, viņa neizkūst — kā to parasti sievietes dara — individuālā pārdzīvojumu plūsmē. Bet savā dzīves un pasaules izjūtā, savā dziļi zinošā pieejā cilvēkiem viņa ir īsta sieviete. Viņas grāmatās apvienojas intensīvs dvēseles maigums ar dzienu spēku un mierīgu lie-tišķību.

Sigridas Undset dzīslās tek tās pašas tautas asi-nis kā neviesmīlīgajā ideālistā Ibsenā, kā nevaldāmi lepņajā individuālistā Hamsunā, kas vēlējas, lai ko-mētu aste vēsinātu viņa karsto pieri. Viņa nāk no tās pašas zemes kā rupjais gleznotājs, grodu pavedienu audējs, āriņi skarbaiss, iekšķīgi maigais Kristjāns Krōgs un problēmu urbējs, mistisku vīziju pilnais Edvards Munchs. Viņas dvēselē virmo tās pašas ska-ņas kā tautas dziesmu melodijām cauraustā Kr. Sin-dinga un kā E. Grīga patvaļīgām liksmēm izrobotos ritmos.

Sigrida Undset ir dzimusi 1882. gadā. Mātes senči bijuši dāņi un skoti, bet tēvs — norveģietis. Te at-kal pierādījums Reibmeiera uzstādītai teorijai: diž-gari bioloģiskā ziņā bastardi, izcilas personības reli-ģijā, mākslā, zinātnē, politikā rodas tur, kur sugas krustojas. Sigridas Undset patstāvīga dzīves vieta Lillehamerā, bet tur darbu kavē bērni, mājturība, viesi. Tādēļ viņa laiku pa laikam aizbrauc tāļu kal-nājos, kur tikai piļu un ūdens vistu kliedziņi satrauc drūmo vientulību. Netāļu no Losnas ezera, kur melni pelēkās klinšu spraugās aug mazas priedes, sakropļoti bērzi un šur tur iespiedusies šaura rudzu druvas strē-mele, stāv dažas mazas ēciņas: Sigridas Undset darba klosteris. Retajam apmeklētājam iznāk pretī liela, pasмага sieviete, mierīga savā mātišķīgā spēkā. Apaļa seja, plata piere. Zilgani pelēkās acis kaut kas kara-lisks. Gludī sasukātos matus sedz raibs zīda lakatiņš.

Viņas mītne prīmatīvi vienkārša: sienas no apaļiem balķiem, kamīns, maza dzelzs krāsns, gulta ar kažoka sedzeni, sols, apaļš galds, trīs krēsli. Par mājturību gādā no pilsētas līdzpaņemtā saimniece, un rakstniece pati, no darba atpūzdamās, slauc govīs, sien sieru, cep maizi no zirņu miltiem, dzer stipru pilsētas kafiju un smēķē papirosus kā vīrietis. Bet lielās rokas ir maigas — tādas, kas labi prot bērnu auklēt. Ne tikai savās grāmatās, arī savā dzīvē Sigrida Undset apvieno spēku ar kaislīgo mātes sirdi.

Kāds no apmeklētājiem viņu reiz jautājis, kāpēc viņa tik daudz pa viduslaikiem rakstot, un viņa atbildējusi: „Tagad cilvēki piegriezušies tikai ārigām lietām, dzīvei nolaupīta dvēsele, bet vidus laikos cilvēki vēl tuvi Dievam.“ Visos viņas darbos kvēlo atziņa: „No laiku pirmsākotnes līdz pēdējai dienai Dievs gaida cilvēkus.“

Reiz, viena pati klejodama vientuļajos kalnajos Ūsterdalena pusē, viņa iemaldījusies lielā ērzeļu barā. Bailes viņu pārņēmušas, jo bieži viņa bija dzirdējusi stāstām, cik nikni esot šie kalnu zirgi. Bet tad kāds ērzelis viņai uzlicis galvu uz pleca, un viņa to sajutusi kā draugu. Bailes zudušas, un zirgs viņu pavadījis stundām ilgi. — Nesaraujamām saitēm Sigrida Undset saistīta ar savu dizmtenes dabu.

\* \* \*

Sigrida Undset savos tagadnes, tāpat kā savos pagātnes romānos ir objektīva realiste. Ieejot viņas radītā pasaulē, jādomā par Stendāla prasību: „Verité, l'âpre verité.“ Viņa cenšas būt „spogulis lielceļa malā“, dot skatīto īstenību, nepiejaucot filozofiskas atziņas. No viņas darbiem nevar izrakstīt pregnantus citējumus, asprātīgus aforismus. Gluži kā dzīvē mēs neredzam notikumu jēgu, bet tikai notikumu norisi. Jēga jāizloba pašam lasītājam — ja viņš to prot. Cilvēki nav vērtēti, bet tikai tēloti. Nekur nav teikts,

kuņš pozitīvāks, Erlends vai Kristine, Olavs vai Inguna. Nav arī minētas cilvēku psiholoģiskās īpašības, bet tikai fiksēta viņu izturēšanās attiecīgā brīdī. Tā nekur nav teikts, ka Kristine, kā visas kaislīgas sievietes, bijusi ārkārtīgi greisirdīga, bet tikai tēlota attiecīgā situācija: kad Erlenda nav, Kristine, aizgājusi viņa mītnē, dzird tur sievietes drēbes šalcam, nodreb, nobāl, bet tad, ieraudzījusi, ka nācēja veca un klība sieviete, atviegloji uzelpo. Nav teikts, ka vecais Lavrans bijis sevī ieslēdzies, skarbi atturīgs, bet tikai tēlots, kā viņš naktī ar savu sievu sēž siena šķūnītī un glāsta viņas galvas lakatiņu, viņas piedurkni. — Viņas reālisms ir lietišķi prēcīzs. Viņa apraksta ne tikai savu varoņu matos un acis, bet katru pogu kreklā un kurpē, katru sprādzi uz cepures un ieročiem. Slimību pazīmes tik lietišķi fiksētas, ka diagnoze viegli uzstādāma: Inguna slimo ar diloni, mūks Edvīns ar vēzi. — Viņas reālisms stāv uz naturālisma robežas. Visas dzīves funkcijas, visas miesas daļas nosauktas tiešā vārdā. Slepkaivība aprakstīta tik pat sīki kā saules riets. Pagātnes romānos šekspīriski daudz slepkavību un liķu. Sevišķi Vikingos: Vigdis nokauj vīrieti, it kā tas būtu zoslēns, un asinis samērcētās rokas noslauka noslepkavotā matos. Un vēl viena viņas reālisma īpatnība: balādīskis drūmums. Drausmas ainas tēlotas ar sevišķu suģestiju: ziemas nakts Haugeņā, kur Erlends nogalinājis savu pirmo sievu Elīnu un mēness gaismā aizved to kamanās, apģērbtu un nosēdinātu it kā tā būtu vēl dzīva, atgādina vecās skandinavu balādes.

Sigrīdas Undset pasaule ir monumentāla, jau tīri ārīgi ņemot. Daudzos biezos sējumos virknējas viņas romāni. Viņai vajag laika, lai uzsāktu notikumu risināt un lēni un pakāpeniski viņa to beidz. Un tad šis milzīgais viņas sīrāmatās ieslēgtais cilvēku pulks! Kristīnei ir septiņi dēli, un katram no viņiem ir atkal savi bērni, radi, draugi, kalpi. Romānā „Kristīne Lavrana meita“ ir kādi 60 sīki izstrādāti tēli, un tādu,

kas tikai kontūrās doti — aņmēram tik pat daudz. Bet nejaušu un epizodisku tēlu gandrīz nav. Lai sprastu Kristīni, jāzina viņas attiecības pret vecākiem, māsām, bērniem, māsas vīru, kalponēm, ubagiem, dziļciltīgiem. Katru periferisko tēlu Undset noenkuro galvenā varonī, un tā viņas plašie romāni gūst cieši noslēgtas celtnes raksturu. Ar viņas cilvēkiem mēs iepazīstamies pamazām. Pirmā nodaļā, jā, pat pirmā sējumā mēs nekad nezinām, vai tie sevī nes pozitīvus, vai negatīvus spēkus. Mēs viņus uztveram kā cilvēkus dzīvē: redzam tikai ārējo izpausmi un arī pat no tās — tikai daļu. Viņas cilvēki nav tipizēti, tie bagāti daudzējādās esamības atsevišķi izpaudumi. Tur spēcīgi vīrieši, kā ētiskā spēka pilnais Olavs Auduna dēls, un vijīgi vieglprātīgais, žilbinātājs Erlends, Norveģu troņa tīkotājs. Un mūki — cilvēku kaislības jūrā mierīgas un mierinošas salas. Dinamiskais brālis Gunulfs, kuŗa miers ir tikai dzelzaini tvirti gribēta uzvara pār iekšējo kvelmi, un filozofiskais baskājis brālis Edvīns, kas nekāro nevienas zemes mantas, bet tomēr tik dziļi saprot Kristīnes kaislības un grēkus. Un sievietes viņa nav ne apsūdzējusi, ne arī ideālizējusi, bet rādījusi tās bezgala daudzus veidos. Sterilo, standartizēto sievieti, kuŗas sejas panti sakārtoti pēc parauga, laikmetisko, racionālizēto sievieti, kas vēsa un lietišķa, pati pelnī maizi saviem bērniem (Paula māte Gimnadenijās), mazpilsoņu lelli Bjergu, simpatisko labsirdīgo vecmeitu Bomanes jaunkundzi (romānā Hjeldes kdz.) un daudzas citas. Visas viņas ir dzīvas, bet tomēr jāatzīst — pagātnes romānos tēli ir spilgtāki un dzīvāki. Savus redzējumus Undset lāgā neprot ietvert mūsdienu gērbā: viņas spēcīgās rokās tas sairst. Tādēļ arī „Kristīne Lavrana meita“ un „Olavs Auduna dēls“ mākslinieciski daudz vērtīgāki par Undset tagadnes romāniem, un viņas visskaistākie sievietu tēli ir pasīvā, trauslā Inguna un viņas pretstats — aktīvā, spēcīgā Kristīne.

Sigrīdas Undset cilvēki pirmatnēji tuvi dabai.

Fjords savām zilām mēlēm izkrusto visu viņas pasauli. Grāmatas smaršo pēc saules un vēja, pēc sājā jūras ūdens. No ūdens sfairas arī ņemti viņas visvairāk iemīļotie salīdzinājumi: skūpsti birst kā pilieni; taupīgi vārdi krīt lēnām kā atsevišķas lietus lāses, mierinājumi skaņ kā vēsa rasa... Palu laiks līdztekus cilvēka nevaldāmām kaislibām vairākkārt aprakstīts. Pirmatnēja saistība ar norveģu dabu tuvina Sigridas Undset mākslu Hamsunam, bet ko Hamsuns izmet satrauktās rapsodijās, to Undset mierīgi iztēlo plašajā simfōnijā. —

Viņas cilvēki savādi tuvi dzīvniekiem. Kad Kristīne, kas varētu karaļa dēlu apprecēt, patumšā kūti slauc govi, nogurušo galvu atspiedusi pret govus vēderu, viņas uztrauktos prātus mierina un mājīgi apņem silti smaršīgā kūts. Un tik labi viņas abas sader, Kristīne un viņas govus. Uai arī Kristīne un viņas suns, ko viņa naktis paņem gultā, kad vientulība spokojas mājās. Vai arī par zirgiem. Lavrana zirgs Guldsveins un Erlenda ērzelis Kvēps tēloti kā personas. —

Kā sēklā ir jau noteikta nākamā auga suga, tā Sigridas Undset cilvēku dzīve pirmbūtīgi nosacīta. Viņi ieslēgti drūmi varenā dabā, pret ko katra sacelšanās velta. Monumentāli statiska ir viņas pasaule. Tapt citādākam nekā viņš ir, neviens no viņas kosma iedzīvotājiem nespēj, un tas ir tas, kas visvairāk nopiež viņas grāmatās. Kur ir ticība liktenim, tur vairs nevar būt runas par sevis veidošanu, un visi dabai pirmatnēji tuvi cilvēki tic liktenim. Sigridas Undset ļoti dažādi struktūrētiem cilvēkiem ir kopēja sakne grēkā. Izmisumā viņi cīnās pret savu grēku, bet atpestīšanas, atjaunošanās nav. Šķīstīšanās kalna trūkst Sigridas Undset kosmā. Grēcīguma apziņa ir kopīga visiem viņas cilvēkiem, un Degošā krūmā — labākā no viņas tagadnes romāniem — minēts visu grēku pirmcēlonis: „Es pats gribu būt savs kungs, es vēlos, lai viss notiktu vienīgi pēc manas gribas.“ Smagi

sarakstītās pašatzišanās „Satikšanās un šķiršanās“ rastniece tam, ko romānos izteikusi tēlos, grib rast teorētisku izskaidrojumu, un no sava tagad stingri katoļticīgā viedokļa saka: “Mēs negribam, lai  $2 \times 2 = 4$ , bet gribam, lai tas mūsu dzīvē reizumis būtu 0 un reizumis 7. Cilvēks pats grib noteikt lietas un lietu īpašības, bet tas ir neiespējams. Visi cilvēki ir ieslēgti Dieva radītā dabas ķēdē, un nelaime tā, ka viņi ar varu grib izrauties, daudz vieglāk būtu, ja viņi mēģinātu ciešāki iekļauties šai ķēdē.” — Interesanti, ka Dantem, kas arī tik labi pazinis grēkošanas dažādību, visu grēku pirmsakne tā pati kā Sigridai Undset: pazemības trūkums, sevis pielīdzināšana Dievam. Dievišķajā komēdijā tikai tas, kas arīozies niedrēm, proti ar pazemības simbolu, spēj uzsākt šķīstīšanās kalna gaitas. —

Nerveģija ir pretstatu zeme. Un tā arī Sigridas Undset grāmatās līdzās pirmkaislibas degošai, pagāniski grēcīgai vikingu pasaulei sastopam katoļu baznīcas askēzi. „Dzīvot kaut arī tikai tik ilgi, kamēr asinis ķermenī pukst, būt laimīgam par savu veselību, par to, ka jutekļi modri un asi tver esošo. Iesūkt sevī gaismas un zemes smaršu, silto sūnas elpu saules sakarsētā klintī, atdoties vēju un ūdens glāstiem. Nekā labāka par zemi nezināt un ticēt, ka svētlaimi var atrast un apskaut kādā cilvēkā . . . Zeme un dzīvība — tā mums pieder tik ilgi, kamēr dzīvojam, tā zūd, kad izdziestam kā svece“ (Degošais krūms). Un līdzās šiem jutekļiem pirmatnējiem prieka strautiem pesimisma mākoņi: „Kur cilvēki rada jaunas paaudzes, jausca un griežas miesas kāres saistīti — tā ir izzūdamības pasaule, sirdsētu un vilšanās pasaule . . . Ne tikai nāve, arī dzīve šķīr draugus tik pat droši kā ziema šķīr lapas no kokiem“ (Kristīne Lavrana meita). Tik daudz pagāniskuma līdz ar katoļu baznīcas prasīto svētumu vēl tikai Dievišķajā komēdijā.

\* \* \*

„Lielas sievietes bijušas lielas tikai tādēļ, ka bijušas kā vīrieši,“ šo novecojušos 19. gadsimteņa atziņu vasādā kārtā vēl atrodam Krečmera pētījumos par ģeniāliem cilvēkiem. Šodien mēs zinām: sievietes kultūras darbs nozīmīgs tikai tad, ja viņa patur savu sievišķību. Rakstniece visdziļāka tad, ja izcērt logu tā visuma daļā, kur vīrietis bezspēcīgs. To Undset darījusi. Kas iegājis viņas kosmā, kas sadraudzējies ar viņas tēliem, zina: tā dzīvi un cilvēkus skatīt spēj tikai sieviete, tādas dvēseles un miesas sāpes pazīst tikai mātes sirds. Bet Undset pašpārdzīvoto, to ko tiešā pārdzīvojumā pazīst tikai sieviete, tēlo kā citur novēroto. Tā ir katra liela mākslinieka pazīme: tēlot savu pasauli kā svešu, un svešo — kā savējo.

Sievietes un vīrieša iekšējo pārdzīvojumu gamma ir Sigridas Undset romānu ass. Sieviete un vīrietis ir divas pirmasaules, kas nekad nespēj sakust, nekad nespēj viens otru pilnīgi saprast. Gluži kā Muncha gleznās arī Undset pasaulē vislielākā tuvumā vēl rēgojas svešums. Laulības problēma, ģimenes problēma, bet visām šīm problēmām pāri — mātes ideja.

Ir divējāda vientulības izjūta: cilvēks var justies atstāts, būdams viens savās četrās sienās, bet rūgtāka ir otrā vientulība, kad dzīvojam kopā ar kādu cilvēku visu dienu, visu nakti, dalām ar viņu istabu un gultu un tomēr jūtamies bezgala vieni. Bieži Sigridas Undset tēlotā laulība ir tāda atstātības izjūta divatā. Cilvēks tik maz zina par viņam līdzās dzīvojošo draugu, nezina viņa sapņus un slepenās bailes, un šai neziņā slēpjas galvenā vaina, pārpratumu un pāridarījumu iemesls. Hjeldas kundze (tā pašā nosaukuma romānā) ar savu vīru piedzīvojusi četrus bērnus un lēni un sāpīgi aug apziņa: nekā viņas vīrs nezina par viņu, un viņa pati nekā nezina par savu vīru. Nevīlus te uzplūst jautājums: vai vislaimīgākie cilvēki nav tie, kas nemaz neapzinās, cik sveši viņi vistuvākiem? Aterēsīsimies Lavrana un Ragnfridas laulību romānā Kristīne Lavrana meita. Ragnfrīda,

drusku vecāka nekā Lavrans, vienmēr jutusies vainīga sava vīra priekšā un piedāvājusi tam visu, arī to, ko viņš nekad nebija prasījis. Viņiem seši bērni, viņi nodzīvojuši laulībā 27 gadus, iekšķīgi gluži sveši viens otram. Lavrans, labais, godīgais Lavrans, kas savas kļūdas tiesā asāk nekā citu cilvēku kļūdas, ļāvis sakrāties Ragnfridas dvēselē kodīgam rūgtumam, pats nekā nezinādams par to. Meitas Kristīnes kāzu nakti abi laulāti draugi bez miega sēž siena šķūnītī. Uzplūst neizdzīvotas jūtas, un tikai tagad viņi baigi apjauž, cik sveši viens otram. Varbūt tas tādēļ, ka Lavrans precējies nevis to sievieti, ko milējis, bet to, ko vecāki viņam bija nolēmuši? Bet Lavrana meita Kristīne apprec Erlendu, ko pati stūrgalvīgi sev izraudzījusi. Un arī viņas laulība ir sājpu pilna. Viņai ar Erlendu ir septiņi dēli, viņa Erlendam visu mūžu uzticīga, arī Erlends nevienu sievieti tā nemil kā Kristīni un tomēr — arī šeit laulības gadi ir sājpu un vilšanās virkne. Kāpēc tas tā? Kristīne, lepna, stingra, grib, lai viņa vīra priekšā varētu galvu noliekt. Visu viņa tam var piedot, tikai ne to, ka nav vairs ko apbrīnot. Kaislības varas aizrauta, viņa neredzēja Erlenda īsto seju. Erlends nebija mainījies. Kāds viņš bija tai maigajā vasaras naktī, kad klosterā dārzā pirmo reizi skūpstīja Kristīni, tāds arī bija kā septiņu dēlu tēvs. Un arī Kristīne bija tā pati. Viņi neiekļāvās viens otrā, viņi stingri paturēja katrs savu īpatnību: te slēpjas Kristīnes un Erlenda skaistums un spēks, bet arī viņu abu traģēdija. —

Neviena laulība neizraisa visas cilvēka spējas, nepiepilda visas viņā dusošās iespējas. No kaut kā vienmēr jāatsakās. To Erlends neprot, un Kristīne, nepiesātināmā, vēl mazāk, tādēļ arī viņu kopdzīvē sājēm nav gala.

Undset tēlojusi mīlestības atteikšanos (Simona mīlestība uz Kristīni), un mīlestību, kas lauž visus šķēršļus, lai sasniegtu savu mērķi (Kristīnes mīlestība uz

Erlendu). Kur ir vajadzīgs varenāks spēks, lai izteiktu savu mīlestību, vai arī — lai to ieslēgtu sevī? Šo jautājumu Undset atstāj neatbildētu. Aizrādīsim vēl uz dažiem viņas mīlestības uztverē īpatnējiem motīviem. Jaunībā iecerēto ligavu nevar aizmirst, jo vairāk par atsevišķu konkrēto cilvēku mēs milam mūsu mīlestību, mūsu mīlestības spēku, un tas jaunībā spārnots, tas jaunībā visspēcīgāks. Tādēļ arī jaunībā iemīļots cilvēks mūs pavada visu mūžu. Nevis no viņa paša ir grūti šķirties, bet no illūzijas. Tā Pauls nevar aizmirst Lūciju, kaut gan zina, lēts pūderis klāj viņas vaigus, lētas rosmes — viņas dvēseli (Gimnadenijās). Tā Simons nevar aizmirst Kristīni. Viņam jauka sieva, jauki bērni, bet nāves brīdī, kur visa dzīve sakoncentrējas dažos mirkļos, viņš atvadās tikai no Kristīnes. Jaunībā sapņotā mīlestība ir neņemama, kā tā spoguļaina, kas reizē biedē un apbur mazo Kristīni kalna strautā, kas satrauc un valdzina Kristīni viņas kāzu vakarā. Tas pats tikai citā simbolā iztekts arī Gimnadenijās: Paula māte stāda dārzā retu orchidejas pasugu — gimnadeniju, bērni priecīgā ziņkārībā gaida ziedu uzplaukštam kā kādu brīnumu. Bet uzplaukušais zieds neliecina nekādu krāšņumu, ar pūlēm tas veļ bālās ziedlapiņas. Tikai mīlestības illūzija smaršo, pats zieds ir tikai Gimnadenija. Tikai sapnī mīlestība liesmo, sasniegums ir pelni. Ar tādu simbolistisku ainu sākas Kristīnes Lavrana meitas pēdējā daļa: „Visas ugunis reiz izdeg.“ Netālu no Jērundiem ir veca kalve, kur kādreiz koncentrējās visa dzīve, kur kala vistvirtāko dzelzi. Tagad kalve sakritusi, tur ož pēc aukstiem dūmiem, milzīgie akmeņi ir melni un auksti, zemi klāj pelni un ogles, tikai šur tur vārgi dīgst jauna zāle. Šai vecajā kalvē sirmā Kristīne labprāt sēž, šeit visskaidrāki saprazdama savas dzīves jēgu, vai arī: saprazdama, ka visām kaislibām un iekārēm nebija nekādas jēgas. Zem velēnām dus Erlends, kam viņa visu sevi bija atdevusi, zem velēnām dus Simons, kas viņai visu gri-

bēja atdot, un viņas sirdsasinīm radītie dēli aizgājuši tālā pasaulē — „visas ugunis reiz izdeg.“

Visdažādākas mātes radījusi Undset. Māti starp laulības un ārļaulības bērnu, māti — sava bērna nomaitātāju, māti, kas savu bērnu gaida priekā un nepacietībā, un māti, kas staigā ar bērnu zem sirds kā ar smagu negribētu nastu. Mātes ideja atsevišķiem akordiem, gan skaudrākiem, gan maigākiem skan visās Sigridas Undset grāmatās, bet Kristīnē Lavrana meitā tā šalc kā zvani Lieldienu naktī. Kristīne lepnā, kas necieš, ja kāds par viņas vīru saka jaunu vārdu, bet pati naktis reizumis ceļas un aizskrej mežā, jo nespēj izturēt vīra tuvuma; Kristīne gudrā, ar ko vīri apspriežas vissvarīgākos jautājumos, Kristīne bezbailīgā, Kristīne spītīgā, kur slēpjas tas viņas skaistums, kas viņu paceļ pāri visiem pārējiem tēliem? Mīlestības spēkā.

Mazo Kristīni kaisli mīlējis tēvs. Un nav lielāka spēka kā nesavtīga mīlestība. Ir cilvēki, kas neprot mīlēt. Šie mīletnepratēji ir parasti tie, kas bērnībā nav saņēmuši mīlestības. Bērnībā mīlēti cilvēki spēj atkal mīlēt citus: savus vecākus, savus bērnus, savus draugus. Viņi sevī iesūkuši saules spēku, kas nav ieslēdzams cietā čaulā, kas visu apkārt dzīvina un raisa. Kas saņēmis nesavtīgu mīlestību, tam tā jāizstaro tālāk, varbūt pēc gadiem, varbūt gluži svešā vietā, bet agri vai vēlu tā sev izlauzīs ceļu, jo nesavtīgā mīlestība ir burvju dāvana, ko neviens sevī ilgi paturēt nevar. — Kristīne spēj dzīvot tikai mīlot, upurējoties, izdāvinot sevi. Sākumā viņas nesavaldāmā kvelme gāžas pār Erlendu, vēlāk — arī pār bērniem. Un kuŗu no saviem septiņiem dēliem viņa visvairāk mīl? Visnevarīgākais mātes sirdij vistuvākais, tas, kam mātes mīlestība visvairāk vajadzīga.

Nav otras grāmatas pasaules literatūrā, kur maigi kaislīgā mātes mīlestība tēlota tik spēcīgiem vilcieniem. Atcerēsimies tikai, kā Kristīne vakaros iet apraudzīt savus aizmigušos dēlus. Pie katra viņa ar

sveci rokā kavējas: tagad arī lieliem var tuvu pieiet, var viņus noglāstīt. Nokves, vecākā dēla kāja rēgojas no segas ārā, šaura, smalka, un atkal — nemazgāta, bet tomēr tā mātei neizsakāmi mīļa. Zēnam jau ap-  
 pūkojusies virslūpa, bet mātei liekas, tas bija vēl ne cik sen, kad šī kāja bija tik maziņa, ka to varēja saspīest rokā, piespiest lūpām kājas pirkstiņus, „sārtus un saldus kā melneņu ziedķekarīšus.“ Salda ir anziņa, ka viņa ir tā, kas dzemdējusi šos skaistos dēlus, bet sāpīgi apzināties, ka viss viņas diženums aizgājis bērniem līdz. Savu ķermeni viņa agrāk sajuta kā rotu, tagad tas, sauss un neglīts kā skals, kļūvis par nastu. Kristīne, visu paņēmusi no savas mātes, pati gāja savu ceļu, ar katru soli mātei sāpes daridama. Tad viņai pašai piedzima bērni, un tie atkal iet savu ceļu, mātei pāri daridami. Tas ir dzīves ritms, nepielūdzams, neapturams kā visi likumi. Kristīne savu māti sāk saprast, kad viņai jau pieauguši bērni, bet tas par vēlu: māte jau dus kapsētā. Undset zina: „Bērni nevar savu māti tā milēt, kā māte bērnus. Māte mil bērnus tādēļ, ka viņa citādi nevar, bet bērni mil tādēļ, ka māte viņiem vajadzīga, un kad tas tā vairs nav, tad viņi ātri raisās no tās.“ Bet mātes sirds visu mūžu vērojot bērnu dzīvi „dreb, lokās, un grozās kā apses lapa ap savu kātu“ (Kristīne Lavrana meita).

„Mater dolorosa's“ vainags staro ap Kristīnes galvu. Bet vai tāds vainags nav katras mātes galvā? Vai māternitātes galvenā iezīme nav, ka sāpes un prieki tik cieši savijušies, kā grūti tos šķirt? Kristīne kā katra māte savus bērnus gribēja pasargāt no ciešanām. Nekad viņa nepagura bērnus auklēt un kopt. Kad mazā Bjergulfa slimās actiņas bija aizlipušas, un viņa naktis nevarēja uzsildīt ūdeni, viņa ar mēli izlaizīja strutainās skropstas, lai sāpes ātrāki rimos. Un tomēr — Bjergulfs pieaug un top neredzīgs. Viņš ilgi no mātes to slēpj, bet tad nāk nakts, kur viņa to

nejauši uzzina, un tā ir viena no drausmākām grāmatas lapaspusēm. —

Sieviete, dzīvības radītāja, kaut kā organiskāki nekā vīrietis pārdzīvo nāvi un nāves jaunākās māsas — slimības. Undset grāmatās ir daudz par nāvi un slimībām. Gleznās Ulfhildas nāve, mazā Andra slimība, pret ko Kristīne izmisumā cīnās kā pārdrošs sarga postenis.

Un ne tikai bērnu slimības, arī Simona un Erlenda nāve urbjas Kristīnes sirdī. Viņa zina visas zāles, kam dziedinātājs spēks, bet tos, kas viņas sirdij vistuvāk, viņa nespēj izglābt.

Visgaišāk Kristīnes mater dolorosa's vaiņags iemirdzas pēdējā sējumā, mēra laikā. Te Kristīne iziet no šaura ģimenes loka, daudzās sāpēs kaldināta, viņa savā sirdī jūt visas pasaules ciešanas, un ne tikai zem savu bērnu kājām, zem katra cietēja kājām viņa izklāj savu mater dolorosa's mēteli. — Vientuļā fjorda krastā sakritušā būdā ar mēri slimo paklidusi sieviete. Visiem bailes turpu aiziet. Bet Kristīne nepazīst bailes. Kopā ar radnieku Ulfu viņa vēl tai pašā naktī, kur saņēmusi ziņu, uz improvizētām nestuvēm atnes līdz klosterim jau mirušo grēcinieci. Tās skrandas aplātas ar Ulfa apmetni, nomīta kurpe rēgojas ārā, tumša un mitra skala gaismā. Un Kristīne noliecas un noskūpsta šo kurpi. Te jādomā par Dostojevskas vārdiem: „Ne tev es paklanos, bet visām cilvēces ciešanām.“

Kad šīs pašas paklidušās sievietes puisītis ir briesmās, Kristīne to aizstāv un apmiļo, it kā tas būtu viņas pašas bērns. Nav cita tēla literātūrā, kur mātes ideja tik pilnīgi izpaustos. Bet ko īsteni nozīmē mātes ideja? Mēģināsim to drusku sikāk paskaidrot. Vai māte ir katra sieviete, kam ir bērni? Tā to izprotam tikai dzīvnieku valstī. Blaumaņa Raudupiete nav māte, jo ļāva Matisiņam noslikt akā. Sieviete, kas nepazīst atbildības izjūtu pret pašradīto, vai arī cita radīto dzīvību, var būt gan dzemdētāja, bet nekad



tas. Viņas sejā tas skumjais miers, kas apņem mūs līdz ar apziņu, ka lielāku sāpju vairs nevar būt. Pie viņas kājām guļ divi krituši kareivji. Vai tie ir viņas dēli? Visi ir viņas dēli, visi, kas tur guļ aiz vienkārša koka un lepniem marmora krustiem, jo viņi visi ir cietuši, un par viņiem visiem ir asiņojusi viņas sirds. Un vai viņa nav vairāk mocījusies nekā tie, kas krituši kaņā un dzīves kaujā? Jo grūtāk nekā pašam ciest ir noskatīties mīlota cilvēka ciešanās.

Brāļu kapos Zāle atturīgā skarbumā apvienojis mātišķīgumu ar jaunavīgumu, sāpes ar dziļu mieru, latvisko ar vispārcilvēcīgo. Vismāte ir Zāles veidotā māte, vismāte ir Sigridas Undset veidotais Kristīnes tēls.

Rīgā, 1933.

# Islandietis Gunnars Gunnarsons

„Ir liela māksla dzejot, bet daudz lielāka māksla ir dzīvot un sirdi turēt šķīstu.“

No Gunnara Gunnarsona autobiografijas.

Labi, ka arī vēl mūsdienās rodas tādas grāmatas. Lasot jums liekas, ka no lūpām nezūd jūras ūdens sālā garša, svaigs, dzedrs vējš jūs apņem, plašiem vilcieniem jūs ievielkat šo gaisu, svešādo un skarbo. Intellektuālisms, amerikānisms, skepticisms, chaoss — kā šie vārdi apnikuši, un apnicis ir arī nekad nobriedušo pusaudžu egoisms, kas redz tikai sevi, mīl tikai sevi un naīvi bērnišķīgi domā, ka līdz ar viņa ego dzimst un zūd pasaules; neizprazdami sevi, pusaudži dzejnieki neredz un neizprot arī citus cilvēkus; daudz viņi sola un maz pilda un pastāvīgi tukšumā kliedz: mēs gāzīsim, mēs veidosim. Ja jūs esat izvizinājušies reibinošā laikmeta karuselī, apbrīnojuši koka zirdziņus un puķēm līdzīgus gulbjus, jūs gribat atkal zemi iust zem kājām, jūs pārņem ilgas pēc dzīviem cilvēkiem ar miesu, asinīm un dvēseli. Jo kaut arī lidmišīnas un radio viņi krusto pasaules izplatījumu, tomēr dzīvais cilvēks ir un paliek visas mākslas sākums un gals. Ja nevis dzīvais cilvēks, bet mašīna būtu mākslas baudītāja, tad varbūt aplēstais konstruktīvisms, sma-

dzeņu sulu rakstītās gleznas būtu vairāk nekā tikai interesanta gaŗāmejoŗa parādība. Sākumā, kad tehnikas jaunizgudrojumi un iespējas likās tik pārsteidzoŗi, cilvēks apmuls, vērtēdams zaudēja distanci, un domādams, ka tehnika ir jau viss, ka ārpus viņas nav nekā, centās visur ievest viņas likumību. Bet tagad mēs atjēguŗies zinām: cilvēks izdomā maŗinu, bet neviena maŗina nespēj radīt cilvēku. Mēs zinām: maŗina ir tikai viena no daudziem cilvēka radijumiem, un nebūt ne galvenā. Un tādēļ arī islandietis Gunnars Gunnarsons, kam nav nekā „laikmetiski“ konstruktīva, mēchanizēta, atrod visplaŗāko atbilsti mūsdienu cilvēkos.

Priekŗ apmēram gadiem diviem es kādā ārzemju ņurnālā izlasīju daļu no Gunnara Gunnarsona romāna „Af Borgslaegtens Historie“ (Borga ļaudis), un apbrīnodama ņo neparasto skarbā spēka un liegā dvēselīguma apvienojumu, domāju: cik islandieŗi laimīgi, ka viņiem ir dzejnieks, kas tautas dvēseles īpatnīgumu pauŗ tik suģestējoŗā skaistumā, jo pēc idejām un tēliem, kas ietēŗpti zināmās tautas rakstniecībā un mākslā, mēs sprieŗam par visu tautu.

Tas, kas sākumā pārsteidz un interesē Gunnara Gunnarsona grāmatās, ir sveŗādais, neparastais — dāniskais, vai pareizāk — islandiskais; tas, kas vēlāk saista, kas arvienu liek atgriezties pie viņām ir — vispārcilvēcīgais.

Parasti mēs zviedru, norveģu un dāņu literātūru apzīmējam ar kopīgu nosaukumu: skandinaviŗu literātūra, bet nav ļaizmirst, ka ņo tautu dvēseles struktūras daudzējādā ziņā ļoti atŗķirīgas. Tā rigorozais protestētājs Ibsens vai arī Hamsuns ar savu mistiski kosmisko skurbumu nekad nevarētu būt zviedrs. Zviedru un norveģu īpatnību spilgti pauŗ divas lielas tagadnes rakstnieces: vienkārŗi sirsnīgā, gaiŗi ētiskā Zelmā Lagerlōf un daimoniski spēcīgā, drūmā Sigrida Undset. Zviedrietes humora pilnā Dalarnes meitene

un norveģietes likteņu drausmām spītētāja Kristīne Lavrana meita simbolizē šo atšķirību.

Arī Gunnars Gunnarsons savā laikā aizstāvēja pankandināviešu ideju, gribēdams apvienot ne tikai Zviedriju, Norveģiju un Dāniju, bet arī Somiju. Šodien mēs zinām, ka tā utopija. Kopš 20. gadsimteņa sākuma ziemeļu tautas ne tikai politiskā, bet arī kultūrālā ziņā arvienu vairāk atšķiras, viņu nacionālās īpatnības arvienu skaidrāk izceļas. Par skandināviešu kultūru kā tādu šodien nav vairs iespējams runāt. Norveģijā pēdējos gadu desmitos attīstījusies jauna valoda, skarbāka nekā tā mikstā, dāniski norveģiskā, kuŗā vēl Ibsens rakstīja. Mūsdienu dānis lasa zviedru grāmatas tikai tulkojumos, un zviedru literātūra viņam nav vairāk pazīstama kā angļu vai franču. Dānis savā ziņā ir ziemeļu francūzis. Viņam piemīt tā aistētiskā smalkjūtība un skumjā irōnija, kuŗu zviedriem un norveģiem sveša. Dāņu mākslas īpatnība ir izjūtu izsmalcinātība, sapņaina doma, iekšējs maigums, kā to dzirdam Gade's melodiskā mūzikā, kuŗā atšalc dāņu lielo viksnu mežu mikstie vilņi un atspīd šo mežu zaļgani caurspīdigās ēnas.

Ko dāņi, šī mazā 3½ miljonu lielā tauta devusi pasaules literātūrai? Te vispirms mināmi trīs lieli gari: Hans Kristjāns Andersens (1805.—1875.), Sōrens Kierkegaards (1813.—1855.) un Georgs Brandess (1842.—1927.). Savā īpatnībā ģeniālais, irōniski smaidošais nasaku ķēniņš Andersens, kuŗa stilu velti mēģinājuši atdarināt neskaitāmi rakstnieki (Oskars Uailds) ir arī tipiski dāniskās, impresionistiskās novelistikas pamata licējs. Viņa gara bērni apceļojuši gandrīz visu pasaules lodi, visur atrazdami sev draugus, bet nekur — līdzvērtīgus mantiniekus. Mistiķa atsacīšanās un pazemības filozofa Kierkegaarda, Šopenhauera gara radnieka un laika biedra, nozīmi īsteni sāk aptvert tikai mūsdienās. Viņa vairāk dai-monisko nekā dievišķo skaņošā filozofija lielā mērā ietekmējusi daudzus rakstniekus, sevišķi Strindbergu.

Georgu Brandesu 19. gadsimteņa beigās turēja par iespaidīgāko personību pasaules rakstniecībā. Šodien, kur mēs stingri šķīram gara zinātnes no dabas zinātnēm, šā neapšaubāmi ļoti apdāvinātā literatūras vēsturnieka darbi mazliet novecojušies, viņa vienpusības asāk dužas acīs, bet viņa nenoliedzamais nopelns paliek, ka viņš bijis pirmais, kas vērsis Eiropas uzmanību uz Nīčses filozofiju. Georgs Brandes gan bija teorētiskais reālisma izcīnītājs un aizstāvis, bet reālists un sevišķi naturālisms nekad nav laidis dziļākas saknes daņu mākslā. Dānis mil nevis smagas eļļas krāsas, bet vieglus akvāreļus. Dānija ar intimo psihologu J. Jakobsonu (1847.—1885.) un sapņaini niansēto Hermani Bangu (1864.—1912.) ir vizošā impresionisma zeme. —

Jaunas skaņas daņu literatūrā ienes islandiešu dzejnieki. Islandiešu valodu runā tikai kādi 100.000 cilvēku, un tā izcilākie islandiešu dzejnieki piespiesti rakstīt daņu valodā, valodā, kurā viņi arī gūst savu augstāko izglitību. Līdz šim bija dzirdēts par islandieti J. Sigurjersonu (1880.—1919.) un arī Gudlaugsonu (1886.—1916.), bet noteikti par islandiešu īpatnību var runāt tikai kopš tā laika, kad parādījās prometējiskā Gunnara Gunnarsona (dzim. 1889.) romāni. Viņš daņu zīda dzīpariem pievienojis savus grodus pavedienus, un taisni tādēļ, ka viņa smalkais zīda raksts ir ieausts tik rupjos audos, tas atstāj vēl ilgāku iespaidu nekā Banga irstošie plīvuņi.

Pirmā Gunnara Gunnarsona grāmatīņa, mazi prōzas uzmetumi, iznāca 1906. gadā un rakstīta vēl islandiešu valodā. Gunnarsons ir rakstījis dzejas, lugas, noveles un stāstus, bet viņa īpatnība visspilgtāk izpaužas lielos romānos.

Dažiem viņa romāniem ir autobiogrāfisks raksturs („Kuģi pie debesīm“, „Nakts un sapnis“), bet grūti teikt, cik tur patiesības. Parasti gan domā, ka autobiogrāfijās atrodam visdrošākās ziņas par pašu autoru, bet tā nav. Ja arī ne visi tā ar nodomu melo

kā Stendāls, tad tomēr autobiografijas, vienalga, vai tās ir Buso pašatzīšanās ar visām jēlibām, vai André Žida dzīves stāsts ar perversitātēm, vai Tolstoja grēksūdze — mēs neredzam īsto dzejnieka seju, bet redzam to tikai zināmā, paša autora gribētā apgaismojumā. „Pastāstīt patiesību ļoti grūti“ — ir teicis Tolstojs, un vēl jāpiebilst: sevišķi patiesību par sevi pašu. — Gunnars Gunnarsons uzaudzis īslandiešu zemnieku mājās ļoti primitīvos apstākļos (rakstāmgalds jau gluži nedzirdēts luksuss!), kopā ar neskaitāmiem radiem, kopā ar zirgiem, suņiem un aitām. Viņa dzīvības stāsts risinās lēni, epizodiskas personas gausina notikumu gaitu. Šie autobiografiskie romāni ir vislēnākie, visplūstošākie, bet arī — visliegākie un mūzikālākie. Es nedomāju, ka Gunnarsons sevišķi daudz rakstījis par mūziku, nē, bet ja mēs pieskaņamies šeit tēlotiem cilvēkiem un ainām, mūsos raisās nezināmas, skumji vilinošas skaņas.

Visu grāmatu apstaro agrī mirušās mātes tēls. Mazais jūtīgais puisītis nevar saprast, kā var aiziet un neatgriezties? Viņš, ļoti reliģiozi audzināts, pēc mātes nāves nevar vairs skaitīt tēvreizi. Kā lai saka: Tavš prāts lai notiek, ja šis prāts ir tik nežēlīgs un netaisnīgs? Viņš savās lūgšanās negriežas vairs pie Dieva, bet pie mātes, kas nekad nebija tik nežēlīga, lai atņemtu visdārgāko. Arvienu vairāk viņš aiziet no tiešās apkārtnes, mirušās mātes tuvumu viņš izjūt daudz intensīvāk nekā visu tieši ap viņu esošo cilvēku. Dzīve ap viņu ir nakts, vairāk un vairāk bērns ievēlka sapņos. Jau mazs būdams viņš zina: „nedzīvās lietas raud tikai naktī, aizvainotā sirds — tikai vientulībā.“ Īslandiešu zemnieki ir ļoti mazrunīgi un tā zēns piegriežas lietām, un drīz vien mana, ka ar tām var tikpat labi sarunāties kā ar cilvēkiem, viņas var tikpat labi jautāt, jo arī cilvēki tikai retumis sniedz atbildes, un apmierinošas — nekad. Viņš gana savas aitas viršu klajumā, kur dienām ilgi var klejot, nesatiekot neviena cilvēka. Bet kā liesma apēd sveci,

tā viņu izsūc nemiera domas: tur zied virši, tur gul saules sasildīti akmeņi, uz kuriem viņš ar māti sēdējis, tur ir tas pats ezers ar gluži to pašu miklaino ūdeni, viss kā agrāk, tikai mātes vairs nav, viņa gul kapsētā. Viņš uzaug par lielu puiku, un vienalga, lai viņš dara ko darīdams, vai vēro kā putni svinīgi un klusi slīdz pa tumšo ezera līmeni, vai arī posta viņu līdzus — māte ar savu mierinošo roku nekad vairs tam nepieskaņas. Kā tas ir iespējams? Un kā lai tālāk dzīvo ar šo atstātības izziutu? Atdzīvināt sugestējošās atmiņas, tās saistīt ar nūpat pārdzīvojamo, savīt nešķīramā vītnē bijušo un esošo — tā ir viena no Gunnara Gunnarsona mākslas īpatnībām.

Viņa līdz šim ievērojamākais romāns bez šaubām ir „Af Borglaegstens Historie“ („Borgu ļaudis“, 1912.). Tur mūsu priekšā norit triju paaudžu dzīve. Centrā stāv varenā Ormara tēls. Ļoti asi un psiholoģiski pareizi ir tverts, kā pirmatnīgi šķīsts, viengabalains cilvēks pārdzīvo lielpilsētu. Ormars, islandiešu zemnieka dēls, kļūst slavens vijoļu virtuōzs. Bet isi priekš pirmā atklātā koncerta Kopenhagenā, viņu moka jautājums: Kamdēļ? Kāpēc? Kam viss tas ir vajadzīgs? Kāpēc tas, kas manā dvēselē skan, jānes uz tirgu? Domājot par slavu, par laikrakstu atsauksmēm, viņš jūt tikai riebumu un nogurumu. Viņu pārņem kvēlas dzimtenes ilgas, savam draugam viņš saka: „Nekur debesis nav tik dziļas un zilas kā manā dzimtenē... Es te, Kopenhagenā, esmu uzdzīvojis un dzēris, bet es nederu visam tam. Es vienīgi deru darbam un atmiņām.“ Un drusku patētiskais draugs viņam atbild: „Tu sevi nes kalnus, glečerus un vulkānus.“ Spidoši uzsāktā koncerta vidū viņš pēkšņi aprauj Bēthovena sonātu, pāriet uz kaislīga valša tempiem un tad pārtrauc koncertu. Publika ir neziņā. Impresario paziņo, ka jaunajam virtuozam pēkšņi uzbrukusi nervu lēkme. Ormars atmet visam ar roku un brauc uz dzimteni. Ir ziema. Jau no tālienes viņš redz Islandi gigantiskā skaistumā iznirstam no zaļganās jūras „tik

baltu, skaidru, mirdzošu un lielu“, un ar katru savas esamības šūniņu viņš jūt, ka viņš ir šo vareno, majestātisko kalnu bērns: „Īslande! Mana — m a n a zeme! Kā visas zemeslodes baznīca tu tur stāvi un svēta, vistālākā Ziemeļu jūrā!“ Vēlāk Ormars ir direktors lielā kuģniecības sabiedrībā, lai veicinātu pārāk atšķirtās Īslandes satiksmi ar ārzemēm. Drīzumā viņš, enerģisks un apdāvināts, kļūst par miljonāru, bet tad atmet arī šim uzņēmumam ar roku: viņš nespēj uzvarēt dzīvot, viņš spēj to tikai sasniegt. — Loti drāmatiski tēlota Ormara ciņa ar jaunāko brāli Ketilu; arī Ketils ir spēcīgs raksturs, tikai viņa spēkam ir cita, egoistiska vērstība. Te norisinās sirmvecā Ābela un Kaina ciņa. Arī šoreiz Ābels (Ormars) ir simpatisks, un Kains (Ketils) — maziska rūgtuma pilns. Savtīgā Kaina psiholoģiski labi motivētā saslēšanās ļoti saprotama: kāpēc visas priekšrocības un visi talanti piešķirti vecākajam brālim? Es negribu būt niecīgāks kā viņš, es negribu atkāpties un atsacīties, un kaut arī viņš būtu tūkstošreiz cēlāks par mani. —

Ja Gunnars Gunnarsons Borgu ļaudis dzied himnu Īslandei, tad dažus gadus vēlāk sarakstītā tagadnes romānā „L i v e t s S t r a n d“ (Dzīves krastā, 1915.) viņš tik asi tiesā savu dzimteni, kā spējam tiesāt tikai to, ko ar visu sirdi mīlam, kā pilnību nepacietīgi gribam. Te Īslande vairs nav „šķīsta un balta zemeslodes baznīca“, te smird vecas zivis un sapuvusi jūras zāle. Akciju sabiedrības pārstāvis Tordsens izmanto islandiešu zvejnieku muļķību. Ar Tordsenu sīvi cīnās nesavtīga darba darītājs mācītājs Sturla, kas lai glābtu savu tautu no nabadzības posta, dibina partikas biedrību. Bet zemnieki jaunajam pasākumam neuzticas, „ir tā, it kā viņiem trūktu kaut kā, ja nav neviena, kas viņus apspiež.“ Tordsens uzvar, kā jau parasti uzvar tas, kam rupjāka sirdsapziņa. Romāna intimā stīga (katrā Gunnarsona romānā ir tāda) ir mācītāja Sturlas traģiskā laulības dzīve (viņa kaisli

mīlotai sievai nedrīkst būt bērnu) un dievciņa, kas atgādina Ivana Karamazova izmisumu. Romāns „Salige er de Enfoldige“ („Svētīgi ir tie vientiesīgie“, 1920.) norisinās mūslaiku Īslandes galvaspilsētā. Divkāršš posts piemklējis Reikjavīku: vulkāna izvirdums un gripas epidēmija. Cilvēki nodoti aklu spēku varā: ārējo un arī — iekšējo. Un iekšējie spēki varbūt vēl baigāki. Šad tad cilvēks uzdrošinās saslieties, izmisis viņš pretojas, bet, salīdzinot ar drausmo Nezināmo, viņa spēki ir nožēlojami un niecīgi. Pelnu lietus klāj cilvēku rokas, drēbes un dvēseli — ar pelnu miglu cauru nakti un dienu cīnās elektrība. Kā šai kopīgā postā izturas atsevišķie cilvēki — ārsti un slimnieki, bagātņieki un ubagi, — kā viņi mīl, mirst, cik dažādi viņi izturas nostatīti vienā un tai pašā situācijā — tas romāna saturs. Un intīmā stīga — naidis starp ideālo ārstu Grimuru un viņa rupjo sāncensi Pallu, kas, godkāribas un garlaicības dzīts, rotaļas dēļ cenšas iegūt Grimura sievu, harmoniski skaisto Vigdisu. Grāmatas beigās milzis Grimurs, kuŗa darbs nes svētību visai pilsētai, kļūst ārprātīgs. Darba pārmēribu, ārkārtīgo atbildību, negulētās naktis, neēstās pusdienas viņš var panest tikmēr, kamēr tic savas sievas absolūtai sirdsskaidrībai un uzticībai. Šī ticība viņu sargā kā talismans. Bet vēlā nakts stundā, atgriezdami no slimnieka, satiekot savu sievu ar Pallu, viņš sabrūk. Un vai tas vienmēr nav tā: ja mums ir tāda ticība, par kuŗu bibelē teikts, ka tā kalnus pārceļ, tad spējam nest ar smaidu pat tādu dzīves smagumu, kas smagāks par visiem kalniem. Un vienalga, kam mēs ticam: vai Dievam, vai kādam cilvēkam, vai savam darbam. Bet ja šī ticība sabrūk, sabrūkam arī mēs. Kas savu sirdi pārāk cieši piesējis pie kādas lietas, tā sirds lūst, ja šo lietu atņem.

Drūmi nežēlīgā, sausi protokolistiskā romānā „Svārtfugl“ („Melnie spārni“) autors izmanto kādu 1817. gada chroniku. Šķēršļus nezinošais zem-

nieks Bjarni nemīl savu slimīgo, bet gan kaimiņa ziedošo sievu. Viņš noslepkavo kaimiņu un tad kopā ar savu mīļāko nogalina vēl arī savu slimo sievu. Lieta nāk tiesas priekšā. Tiesāšanas apraksts, liecinieku pratināšana aizņem ap 100 lappuses un var interesēt jaunus juristus. Spīdzināšana un nāves sods aprakstīti šaušalīgi sīki, nebaudāmi naturālistiskās krāsās. Un raksturīgākais citējums: „Cilvēki nespēj cits citam palīdzēt, cilvēki tikai spēj cits citu nomaitāt.“

Ir divējādas grāmatas: tādas, kas skar tikai dzīves perifēriju, un tādas, kas šķeļ pašu centru. Un starp šām centru šķelējām grāmatām ir saistoši efektīgas un lēni pasmagas. Gunnarsona darbi pieder pie pēdējām. Kaut gan viņa sižeti bieži drausmi — ārprāts, slepkavība, viesuļu vētra, epidēmija, vulkāna izvirdums, — viņš necieš raķetes un iespaidīgus sprādzienus, krāsu un vārdu ugunošanu, tāpat kā necieš rezonēšanu un garus tēlojumus. Viņš ļauj runāt pašiem notikumiem. Savus tēlus viņš cērt pelekā granītā un nostāda tos vienmuļās, bezgalīgi plašās jūras piekrastē. Zīmīgi, ka grāmata, kas viņu jaunībā visvairāk ietekmējusi ir Maksima Gorkija stāstu izlase „Drūmas ainas“; aizrautīgi viņš apbrīnojis krievu rakstnieka kaislīgo spēku un nesaudzīgo patiesības gribu. Šī bezbailīgā patiesības griba raksturo arī pašu Gunnarsonu, kaili tā izpaužas viņa drausmi naturālos nāves soda, loņu kaušanas, sliņķa aprakstos.

Katrs liels mākslinieks rada savu pasauli, un jo labāks kāds mākslinieks, jo organiski noslēgtāks, jo vienbūtīgāks viņa kosms. Tā arī Gunnars Gunnarsons, kaut gan viņam tikai 41. gads, jau paspējis nopasūtīt savu kosmu, jau paspējis nonākt līdz radišanas septītai dienai. Viņa rakstura un temperāmenta ziņā ļoti dažādie cilvēki, viņa zvaigžņainās naktis un dziedrie pavasara rīti, viņa mūzika un jūra, jā, pat Dievs debesīs nes viņa zīmogu.

Mēģināsim īsumā skicēt, kāda ir šī Gunnara Gun-

narsona pasaule. Vispirms tā ir Īslande ar dziļi zilām zvaigžņainām debesīm pāri pasakainam nakts klusumam, kuŗā dobajā jūras dunoņa veļas kā mūžīga laika plūsma. Īslande — drāmatisko pretstatu — glečera un vulkānu zeme. Īslande, kur spīdoši svinīgās nakts krītošas zvaigznes un kāvi svin dzīres. Īslande — dziļākas dzīves nopietnības un likteņa dzimtene, dzīves nepielūdzamības un bezjēdzības izšķērdības zeme. Un kādi cilvēki mīt šai Gunnara Gunnarsona Īslandē? Par savu vistipiskāko varoni Ormaru viņš saka: „Šmagā, sapņainā izteiksme, kas viņa fanatiskā, citur mītošā tumšo acu skatā gailēja, vēstīja par krāšņo un baroko fantazijas dzīvi, kuŗu vientuļā, varenā un tai pašā laikā krāšņā un salti neauglīgā islandiešu dabas valdonība iezīmējusi savos bērnos kā vienu no galvenām rakstura līnijām.“

Gunnara Gunnarsona radīto cilvēku skaits ir liels, tur tagadnes un pagātnes zemnieki, pilsētnieki, ubagi, ārsti, tirgotāji, mākslinieki, ļoti niansēti tverti bērni, bet visi viņi pieder vienai, sava radītāja ciltij. Tikai sievietes stāv mazliet savrup. Gunnarsons ir vairāk vīrietības tēlotājs. Viņa sievietes nav tik skaidri izmodulētas un gandrīz visas līdzinās dzejnieka maigi harmoniskajai mātei. Viņa cilvēki cieši ieslēdz sevī savas ilgas un ar savu vārdu skopumu atgādina latviešus. Šie cilvēki nekad neapstājas pusceļā, ja arī uzvara nav paredzama, viņi cīnās līdz pēdējam mirklim. Viņi prot bojā aiziet, bet neprot samierināties, un nav tāda grūtuma, kuŗa priekšā viņi nolaistu rokas. Viņa spēks un griba izpaužas vai nu pozitīvā, ceļošā (Ormars, Dr. med. Grimurs, Sturla Steinsons), vai arī negātīvā, ārdošā darbībā (Palls, Ketils, Tordsens). Gunnara Gunnarsona cilvēki ir pārvērtību gribētāji, nemierīgi uz priekšu trencēji. Viņi pastāvīgi cīnās: ar sevi, ar dabu, ar ļauno pretinieku, ar likteni, ar Dievu. Viņi nepieņem dzīvi, viņi salauž to — bieži salauzdami paši sevi. Gunnara Gunnarsona cilvēki nav izskaidrojami ar loģiku un pieredzi vien, tumši, neizdi-

bināmi spēki guļ viņu dvēselēs. Gunnars Gunnarsons neidealizē savus cilvēkus. Lasīdami viņa grāmatas, mēs, tāpat kā raudzīdamies dzīvē, brīnāmies: kā tas iespējams, ka ar to pašu nosaukumu „cilvēks“ mēs apzīmējam cēlas būtnes un arī netīrumu savārstījumus? Bet viņš mil savus cilvēkus, to jūtam katrā vārdā. Savā autobiografijā viņš stāsta, kā ar pirmiem dzejoļiem aizbraucis pie kāda veca, slavēna dzejnieka, tas dzejoļus nokritizējis un viņu pašu pamācījis: „Nerādi lasītājam savas asaras, bet nekaunies viņu, un tai dienā, kur tu par it neko vairs nevari raudāt, izej tuksnesī kā Kains.“ Un tā tas laikam arī ir: jo vairāk dzejnieka sirds rakstīdama asiņojusi, jo dziļāk viņa vārdi iespiežas mūsos. Kā Ničšē ir teicis: „Kas raksta asinīm un sentencēs, tas grib, lai viņu nevien lasa, bet iemācās no galvas.“

Gunnara Gunnarsona varena ētosa pilnā pasaule ir drūma. Bet mēs zinām, tā autora situācijas, kuŗa vārds ir Dzīve, vēl daudz drausmīgākas. Kas piespiests bijis — labprātīgi to laikam neviens nedarītu — lasīt šai visgrūtākajā grāmatā, zinās, ka ar tās bezjēdzīgo nežēlīgumu nekas nevar salīdzināties. Tādēļ arī Gunnarsons saka: „Ja ar auktsu skaidrību lūkojas dzīvē, tad tā tēlojas ka jūras piekraste, kur cilvēki tiek izskaloti, krampjos raustīdamies, nosliukuši un izvaroti“ („Dzīves krastā“).

Un viens no vissimpatiskākākiem Gunnarsona tēliem, ideālists Dr. Grimurs saka: „Ar kādu tiesību es gādāju par dzīvības turpināšanu, es taču nepazīstu ne viņas jēgu, ne robežas. Neviens piedzimis cilvēks neizbēg dzīves martiriumam, nāves uguns pārbaudei. Tādēļ tā arī pārāk liela atbildība — laist pasaulē jaunu dzīvību.“ Gunnara Gunnarsona pasaulē vienīgais absolūti drošais guvums ir nāve, bet par viņu cilvēks vismazāk domā, lai gan šiem vārtiem neviens netiek gaŗām. Bet visi, cik ilgi vien iespējams, dzīvo, it kā par šo vārtu esību nekā nezinātu, un ja reiz viņu ēna cilvēku skārusi, tad viņš cenšas to ātri aizmirst, no-

bidīt no apziņas loka. „Cilvēki aizmirst, ka dzīvība ir tikai kā pārsļa bezgalīgajā telpā, aiz mums un mūsu priekšā guļ mūžība, kuŗas saturu neviens nepazīst.“ Tas, kas neapmierinās ar dzīves maliņu vien, kas grib visu, kam nekad nav gana, tam — vienalga kādos dzīves apstākļos tas nostatīts — rūgtais ciešanas kauss nepaies gaŗām. Par sāpēm mēs varam skaisti filozofēt un dzejās tās glorificēt, kamēr pati dzīves nežēlība mūs nav noliekusi pie zemes. Sāpes ir galvenais dzīves saturs, bet tas, kas dzīves jēgu viņās rod, noliedz pašu dzīvi. Bet jēga, lietu un norišu jēga ir katras dzīvās dvēseles pirmā un pēdējā prasība, visas dzīves iespējamības kodols. Naīvi ticīgam reliģija aizvieto dzīves jēgu, un tas, ko dzīve skar tikai perifērijā, spēj glābties intelektuālās jēdzienu spirālēs. „Bet tas, kā nesagatavoto acu priekšā pēkšņi atklājas dzīves satricinoša mīklainība, tas, kas jau kā bērns ir krustā sists un Dieva pamests, zina tikai divas iespējamības — pazaudēto jēgu atrast vai bojā aiziet“ („Nakts un sapnis“).

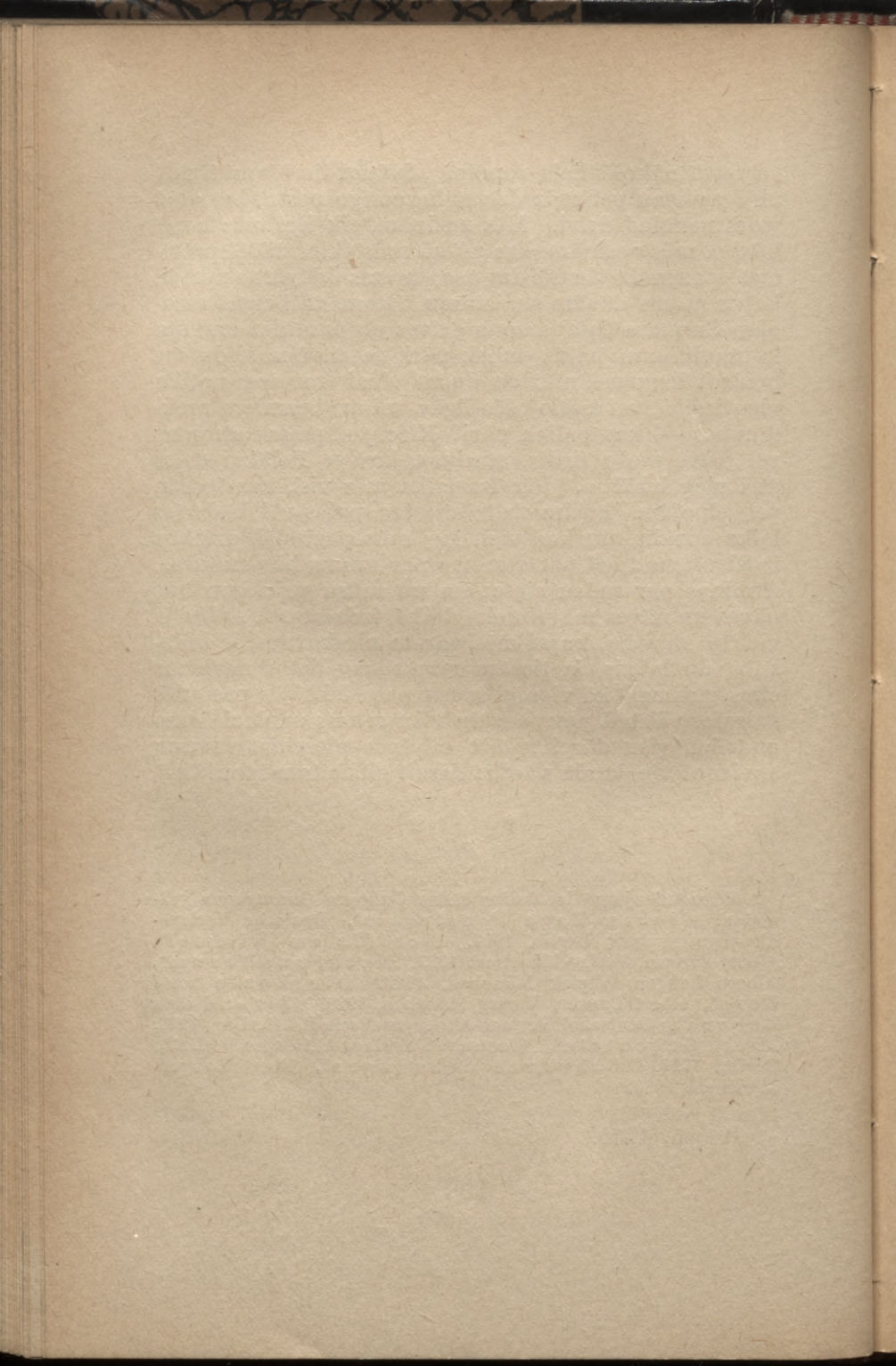
Gunnars Gunnarsons neaiziet bojā. Kā visi tiešām lieli mākslinieki viņš zina, ka māksla ir dzīves kāpinājums. Neraugoties uz viņa ētisko pesimismu, viņa grāmatās ir apslēpta gaisma, kas asām šaltīm pāršķeļ viņa pelēkos granīta blukus. Pazaudēto jēgu viņš atrod sirdslēnības filozofijā. Viņa skaidri izkveļdinātā cilvēcība nav tik mistiska kā Dostojevskā, vai tik visaptveŗoša kā Romēna Rollāna, tā daudz skarbāka, atturīgāka, asiem vējiem appūsta, bet viņas iekšējā gaisma tā pati. Vēl romāns „Dzīves krastā“ beidzas ar lāstu dzīvei. To, kas izdomā visas lietas līdz galam, kas neapstājas pusceļā, gaida vienīgi ārprāts. Kā saprātīga būtne var pieņemt dzīves bezjēdzīgo patvaļību, šausmīgās ciešanas? Ja jauna glāsaīna meitenīte, kas reizē bikli un kāri veŗas dzīvei pretī, noslikst jūrā, kāda tur jēga? Vai arī: kad jauna maīga māte mirst, atstādama savu nevarīgo puisīti rupju cilvēku rokās?

Savā nākošā lielā romānā „Svētīgi tie lēnprātīgi“ viņš arvienu vēl redz dzīves bezcerīgo postu, bet viņš vairs nenolād dzīvi. Mēs nezinām, cik ilgi mēs kopā būsim, mēs nezinām, kas un kā mūs šķirs, tādēļ pateicīgā pazemībā baudīsim īso, mums dāvāto sprīdi, katru mums dāvāto skaistumu. Romāna beigās atrodam Gunnara Gunnarsona dzīves un pasaules uzskata kopsavilkumu: „Kas paliek pāri, ja cilvēka sirds sev beidzot ieguvusi mūžīgo dusu? Vai nu tas notika vientiesībā, vai kvēlojošās ilgās, vai arī bezmiera meklējumos — kas paliek pāri? Necīgas, pašas atmiņas vēl dzīvē esošo sirdīs, atmiņas, kas pa lielākai daļai ātri vien izbāl... Pēc īsa laika mēs visi, kas šodien vēl elpojam, būsim izdzēsti; tad paies vēl kāds īss laika sprīdis, un kad visi, kas mūs pazinuši, arī būs izdzisuši, tad arī pat atmiņas par mums būs zudušas. Atmiņas par mūsu ciešanām un mūsu priekiem būs nāves un nāves mantinieka, laika, izdzēstas... Un ja vienīgā dievība, kuŗai mēs varam pieskarties, ir mīlestība un labais, ja tiešām mums nav dotas nevienas citas gaismas, kā vienīgi mūsu pašu iekšējās pasaules gaisma, vai tad nevajadzētu visu mums nepieciešamo gudrību, visu dārgi iegūto cilvēces pieredžu summu apvienot vienkāršā vārdā: darait cits citam labu!“

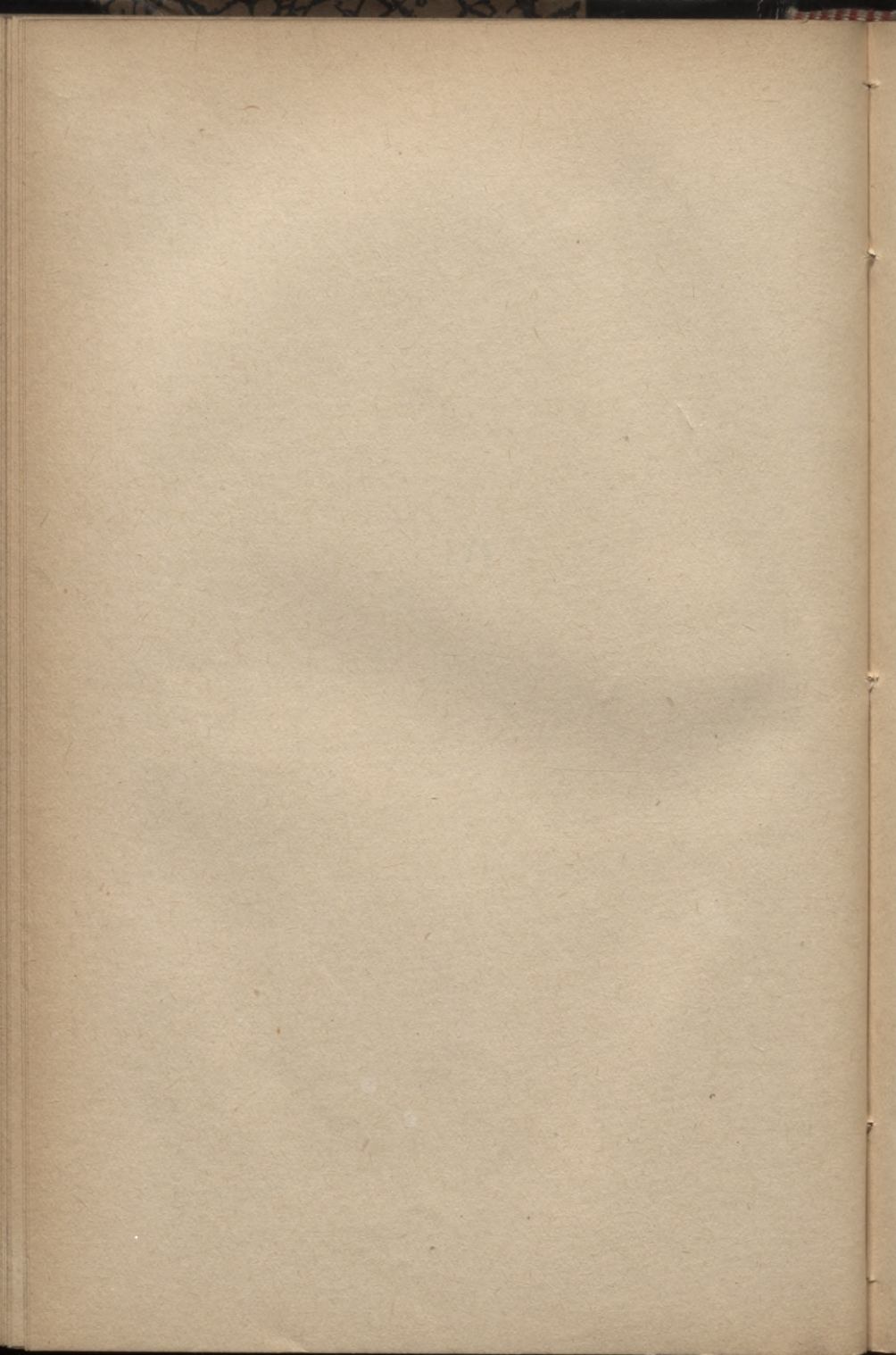
\*            \*  
\*            \*

Vācu tulkojumā iznākušas šādas Gunnara Gunnarsona grāmatas: „Sieben Tage Finsternis“, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft, Berlin, 1927. „Schiffe am Himmel“, Albert Langen, Verlag München, 1929. „Nacht und Traum“, Albert Langen, Verlag München, 1929. „Die Leute auf Borg“, Albert Langen, Verlag München, 1929. „Strand des Lebens“, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft, Berlin, 1929. „Der Geächtete“, Deutsche Verlags-Aktiengesellschaft, Berlin, 1929. „Schwarze Schwingen“, Albert Langen, München, 1930.

R ī g ā, 1930.



IV.



# Rainer Maria Rilke

„Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendlang.“

**R**ainers Maria Rilke ir dzimis 1875. gadā Prāgā, daudzū savādnieku pilsētā, un miris 1926. gadā Montreux.

Mūsu dzelzainā laikmetā viņa dzīve un dzeja ir uzplaukusi kā baltā lilija tai vecajā klusajā dārzā, kur Maria saņēma prieku vēsti.

Novālis ir teicis: „Poēzija ir vienīgi absolūti reālais — tas ir manas filozofijas kodols.“ Šī „filozofija“ atdzimst Rainerā Maria Rilkē, 20. gadsimta Parsifalā. Un vēl cits Novālisa vārds piepildās viņa dzīvē: „Īsti morāliskais cilvēks ir dzejnieks.“ Rilkes esamība bija dzeja, viņa dzeja bija esamība. Viņš sevi nesa lielu šķīstību, maigumu un klusu bijību. Viņš dzīvoja, it kā būtu devis svētu solījumu pieskarties tikai tam, kas pārvēršams dzejā. Katra netiruma viņš vairījās, baidīdamies aptraipīt dzejas sakrāmentu. Nekā no bohēmas viņā nebija. Viņš, cēlies no vecas aristokrātu dzimtas, pret cilvēkiem bija atturīgi vēss, dzīves ikdienā pedantiski korekts. Viņa draugi zina stāstīt, ka viņš katrā nenozīmīgā sīkumā — jā, pat rokas mazgājot — bijis dzejnieks. Viņš milēja veco kultūru, labprāt dzīvoja vecās pilis, dzēra vīnu no smalki slīpēta kristalla, bet, pazaudējis visu savu mantojumu, neskuma par to.

Visšausmīgākās atmiņas, ko viņš pat neuzdrošinājis savā mākslā uzņemt, bija saistītas ar kaņaskolu,

kuņā iestāties viņu piespieda vecāki. Militārās aprindas viņam šķita klišejā pārvērsta pasaule. Savā vēlākā izglītībā viņš staigāja savdabīgu ceļu — tā Hamletu viņš nekad nav lasījis. Šekspira gigantiskās dimensijas un asiņainie skati viņu atbaidīja.

Tālos ceļojumos viņu parasti pavadīja divas grāmatas: bībele un J. P. Jakobsena Nils Līne. Arī Spiteleru, sevišķi tā Promēteju, viņš ļoti cienīja. Anglija viņam bija sveša, Amerika — ķēmīgs monstros, Krievijas mistika viņu neatraisāmi saistīja, ļoti viņš mīlēja Franciju; Andrē Žids, Pols Valerī, Ogists Rodēns bija viņa sirdij tuvi draugi. Pēckaņa Francija dzīvi interesējās par Rilki; tas bija tai laikmetā, kad Andrē Žids guva plašāku iespaidu, kad parādījās Marseļa Prusta darbi un plašākā atklātībā atzina Polu Valerī.

1923. g. Rilkes atmiņu stāsts „Die Aufzeichnung eines Malte Laurids Brigge“ parādījās franču tulkojumā, un klātpieliktā reklāmlapiņā bija teikts, ka Rilke esot liriska Prusta atklāsme. Prusts un Rilke ir lielākie 20. gadsimteņa kontemplācijas dzejnieki. Vini dziļi radniecīgi savā dvēseles un arī jutekļu ārkārtīgā sensibilitātē. Rilke ir tikpat smalks vērotājs, kā Prusts, un viņa smalkums tikpat īsts. Ne vienam, ne otram nav nekā pirmatnēja. Kā Prusts, tā arī Rilke prata ieslēgties sevī, sūkt barību no lēni sakrātām atmiņām, bet Prusts, piederēdams pie Rošefukō un Stendāla dzimtas, ārsta dēls un arī ārsta brālis, katru notikumu sadalīja pirmelementos, ar to mēģinādams saglābt savas dvēseles līdzsvaru, bet Rilke — glābās fantastikā.

No vācu dzejniekiem Rilke ir vistuvāks franču īpatnībai: viņš ļoti apzināts mākslinieks, liegas jūtas un maigas noskaņas ielej caurspīdīgā, bet cietā traukā, vācu izplūstošo romantiku viņš ietvēris tvirtā formā.

Savu intimo dzīvi Rilke bikli slēpa no atklātības. Ovācijas un katra veida godinājumi viņam bija pretīgi. Viņš negribēja spoguļoties nedz puļa sajūsmā,

nedz arī gudru ziņu iegūto draugu apcerējumos, bet sievietes mirdzošās acīs, klusā, simtgadīgo gobu apšāktā ezerā. Viņam bija sieva un bērns, viņš viņus atstāja, kā atstāja savu dzimteni, kā atstāja Prāgu, Romu, Parīzi, Mūncheni, Florenci, un klusēdams staigāja blakus sirmajam Tolstojam Jasnajas Poļanas rasotās pļavās, uzmanīgi vēroja, kā Rodēns akmens materiņā iedvesa dzīvību. Sava mūža pēdējā posmā viņš aizgāja no visas dzīves, ieslēdzās Šveices provincē vientuļā Muzot tornī, kā viduslaiku mūks rakstīja savas eļģijas, dēstīja vīnu un rozes un klausījās ko vēsti „klusais kaimiņš Dievs.“

Lūgšana, dzeja, darbs viņam bija tās pašas norises dažādi apzīmējumi. Viņš apbrīvoja gleznotāju Sezannu, kas, būdams dievbijīgs un tradicionāls reliģijas piekritējs, neaizgāja uz mātes bērēm, baidīdams zaudēt darba dienu. Bez šīs rīgorozitātes, bez šīs cietās neatlaidības dzejnieks paliek mākslas periferijā — tā domāja Rilke.

„Skatīdamies savā sirdsapziņā, es redzu tikai vienu likumu, nepielūdzamu pavēli: ieslēgties sevī un vienā elpas vilcienā pildīt sirds centra diktēto uzdevumu,“ tā Rilke raksta savai draudzenei. Būt par dzejnieku — to viņš agri izjuta kā liesmainu pienākumu, kas visu citu pārvērtā pelnos. Viņš apbrīvoja Spittleru, kas pie sava Promēteja strādāja sešpadsmit gadus, un nekādi nevarēja saprast, kas jaunus dzejniekus drīzina ar mutuļainiem ūdeņiem pārplūdināt pilsētas.

Kādam jaunam dzejniekam, kas viņam aizsūtīja dzejas sava talanta pārbaudei un žēlojās par dzīves vienmuļību, viņš atbildēja: „Uzstādaī sev paši jautājumu: vai jums būtu jāmirst, ja jūs nedrīkstētu rakstīt? . . . Ja jums jūsu ikdiēna šķiet pārāk pelēka, neapsūdziet viņu, bet apsūdziet paši sevi, pasakait sev, ka jūs neesat diezgan dzejnieks viņas bagātības atmodināt, jo radošam garam nav nabadzības, nav garlai-

cīgu vietu pasaulē... Mākslas darbs ir labs, ja tas nepieciešamības radīts.“

„Maltes Laurids Briggēs uzzīmējums“ garākā nodaļā Rilke noskaidro dzejnieka būtību. „Ak, ar dzejām, kad tās agri rakstītas, ir tik maz panākts. Ar tām vajadzētu nogaidīt visu mūžu, un ja iespējams garu mūžu krāt lietu jēgu un saldumu, un tad, pašās beigās, varbūt ka tad varētu desmit vārsmu uzrakstīt, kas būtu labas. Jo dzejas nav, kā ļaudis domā, jūtas (tās ir jau pietiekoši agri), tās ir pieredzes. Vienas dzejas dēļ ir jāredz daudz pilsetu, cilvēku un lietu, jāpazīst dzīvnieki, jājūt, kā putni laižas, jāzina kustības, ar kādām mazās puķes rītos veļas, jāspēj atcerēties ceļi svešos apvidos, negaidītas satikšanās un šķiršanās. Un svešos nepietiek vēl ar to, ka ir atmiņas. Jāspēj tās aizmirst, jo viņu ir daudz, un jābūt lielai pacietībai gaidot, kad tās no jauna radīsies. Jo pašas atmiņas vēl nav dzeja. Tikai tad, kad tās kļūst par mūsu asinīm, mūsu skatiem un kustībām, bezvārdīgas un neatšķiramas no mums pašiem, tikai tad var gadīties, ka kādā ļoti divainā stundā viņu vidū ceļas un no tām izrist dzejas pirmais vārds.“

Rilke pēc savas būtības ir Hölderlina un Novālista pēctecis. Kā viņi, viņš universā, sava paša un citu cilvēku dzīvē jauš noslēpumu. Dziļi skanīga klostera skaistuma pilna ir viņa grāmata „Stundebuch“, kuŗas satura sadalījums jau ļoti zīmīgs: Vom mönchischen Leben. Von der Pilgerschaft. Von der Armut und vom Tode. — Tā ir moderna mistiķa lūgsnu grāmata, uz tumši naksnīga fona zīmētas zelta vinjetes. „Kā mākoņi ap torni“ Rilkes spārnotā dvēsele klist arvienu jaunās līdzības ap Dievu.

„Für Dich (Gott) nur schliessen sich die Dichter ein und sammeln Bilder rauschende und reiche, und gehen hinaus und reifen durch Vergleiche.“

Stundu grāmatā izjūtam Krievijas ietekmi. Rilke divas reizes ilgāku laiku ciemojās Krievijā, un tur pa

lielākai daļai cēlusies Stundu grāmata. Lai gan sirmais Tolstojs viņu biedina neupurēt tautas mānticībai, viņš līdz ar pareizticīgiem svin Lieldienu nakti, un šī nakts ir viņa dzīves lielākais pārdzīvojums. Savai draudzenei Lou viņš vēlāk raksta: „Ka Krievija ir mana dzimtene, tā ir viena no tām noslēpumainām, lielām drošībām, no kurām es dzīvoju.“ No krievu mistikas un bieži apdziedātas tumsas viņu atbrīvoja Rodēns, kuŗa sekretārs un draugs viņš bija ilgus gadus. Viņš kopā ar Rodēnu dzīvoja Parīzes tuvumā, Meudonā, staigāja tur lielā, skanīgā zālē, akmeņu mežā, kur baltī un tīri auga statujas, atšķirtas cita no citas ar telpas tukšumu un kontūru iekšējo pabeigtību. Viņš vēroja sirmā meistara radošo, atdalošo, ierobežotāja spēku, un viņā auga tikai viena vēlēšanās, viena griba: izcirst liriskā materiālā tikpat stingrus un sevī noslēgtus veidojumus, kā meistars tos izcirtis zemes smagā, baltā marmorā, Viņš atmet savu veco, liegi dziedājo valodu. Ne melodīķis viņš grib būt, bet plastiķis. Spartāniski viņš sevī audzina tvirtumu un nepersonīgumu. Katra lieta pasaules visumā ir viena un iegrimusi sevī, šo lietas svēto monologu dzejnieks nedrīkst traucēt ar savu elpas troksni. Ar nožēlu viņš aplūko dzejniekus, kas kā slimnieki runā tikai par sevi un savām sāpēm.

Vēl nebūdamas pazīstams ar Rodēnu, Rilke jau bija lietu dzejnieks. Stundu grāmatas ievadā viņš saka, ka katra lieta viņam nāk pretī kā līgava.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es trotzdem  
und mal es auf Goldgrund und gross  
und halte es hoch, und ich weiss nicht wem  
löst es die Seele los.“

Bērns būdamas, viņš stundām ilgi varēja rotaļāties ar savu vizošu pāva spalvu, viņam neapnika skatīties, kā māte no vecas mahagonija kumodes izņēma un attina mežģiņu lentas, veco franču un italiešu darbu; vērojot valencienne smalkos rakstus viņam šķita, ka ap viņu ir stindzinoši auksts, sarmains ziemas rīts.

No lietām viņš guva pirmo mācību, pieaudzis viņš pie lietām labprāt atpūtās, jo tās neierobežoja brīvību un tomēr deva ilgotu: klusumu un līdzību. Bet Rodēns viņu iemācīja lietu satvert abās rokās un sajust viņas dumpīgās īpašības. No Rodēna viņš mācījās, cik daudz mākslinieks gūst, pilnīgi iepazīdamies ar savas mākslas materiju. Rodēns viņam mācīja pazemību materiijas priekšā, un ka tikai šī pazemība ir liela talanta pazīme, un tā Rilke iemācījās pilnīgi pārvaldīt valodas instrumentu, bez pūlēm viņš virtuōzi brīvi, neupurēdams dzejas skaidrību un plasticitāti, rīkojās ar asonancēm, alliterācijām un refinētām iekšējām atskaņām. Krājumā „*Neue Gedichte*“ ap katru tēlu valda tvirti lietišķa gaisma, kā tas agrāk vācu lirikā nekad vēl nav bijis.

Šī tvirtā gaisma atšķir Rilkes pēdējā perioda grāmatas (*Neue Gedichte*, *Der neuen Gedichte anderer Teil*, *Duineser Elegien*, *Sonette an Orpheus*, *Aufzeichnungen des Malte Laurid Brigge*) no pirmajiem, miglas plīvuņos un puskrēslā ievītiem darbiem (*Mir zur Feier*, *Das Buch der Bilder*, *Das Stundenbuch*, *Vom lieben Gott und anderes*), kuŗu īpatnība izpaužas vārdos: „*Ich fürchte mich vor der Menschen Worte, sie sprechen alles so deutlich aus.*“

Steidzīgam lasītājam Rilkes lietu dzejas nekā nedod, tās jālasa vairākkārt, lai izprastu viņu neparasto skaistumu. Rilke netveŗ panteri viņa pirmatnīgumā, sagūstītais zvērs aiz dzelzsstieņiem, atraisīts no dabīgiem sakariem, reprezentē dzejniekam traģisku fainomēnu, kuŗā viņš iejūtas nevis tieši, bet skatīdamies no zināmas distances. Te — kā gandrīz visās Rilkes pēdējā perioda dzejās — ir dota bezsakņaina esamība. Zīmīgi, ka Rilke apstājas pie zirgiem nevis pļavā, pie baltiem elefantiem nevis mūŗa meŗā, bet iejūdŗ viņus karuselī.

Viņa vispēdējās dzejās (*Duineser Elegien*) krūze, spogulis, gredzens arvienu no jauna tiek uzrunāti un apdziedāti. Visikdienišķākām lietām viņš ir devis tik

dziļu tulkojumu, ka dažbrīd, izlasījuši viņa dzeju, mēs vairs nevaram vienaldzīgi uzlūkot šo lietu. Ar savu caurspīdigumu un krāsu kvēli „Duineser Elegien“ atgādina Pola Valerī nobriedušo mākslu, bet tulkot šīs virtuōzi izvitās elegijas spēj tikai kongeniāls dzejnieks.

Rilke, uzņemdamš kādu lietu savā dzejā, pilnīgi atraisa to no apkārtējās dzīves sakara. Savai draudzenei viņš raksta, ka viņam bieži ir bijis, it kā lietas viņam teiktu: „Vai tu esi ar mieru man visu savu mīlestību veltīt? Apgulties ar mani, kā viesmīligais sv. Jūlians apgulās ar spītāligo tik ciešā apskāvienā, kādu nepazīst parastā, paviršā tuvāko mīlestība?“ Un tālāk: „Ja lieta tev redz pievērstu kaut kam citam — kaut arī tikai ar vienu tavas intereses šūniņu, tad tā aizvežas. Tā varbūt tev veltīs vienu vārdu vai likumu, tev dos mazu, viegli saprotamu, draudzīgu zīmi, bet tā tev liegs savu sirdi, tā tev neuzticēs savu pacietīgo būtņi, savu zvaigžņaino patstāvību, kas viņu tik ļoti pielīdzina debess konstellācijām.“ Noslēdzot savu domu, viņš tai pašā vēstulē vēl saka: ja mēs gribam, lai lieta uz mums runātu, tad zināmu laiku jāpiegriežas šai lietai kā vienīgi eksistējošai, tā jāpieņem par ūniversa centru.

Rilke daudz ir guvis no Rodēna. Bet kur beidzas ņemšana un kur sākas došana? Vai katra ņemšana nav līdz ar to arī jau došana? Un vai mēs vispār zinām, kurš kuŗa parādnieks? Rilke visdziļāki sapratis Rodēnu. Viņa grāmatu „A u g u s t e R o d i n“ paši franči atzīst par pareizāko un dziļāko Rodēna mākslas tulkojumu. Ļoti bagātā grāmata ne tikai vēstī par šo divu vīru īpatnējo draudzību, viņā gaiši izceļas skulptora un dzejnieka īpatnība vispār, un Rodēna un Rilkes sevišķi.

Rilke milēja visas lietas, bet visbiežāk viņš dzejoja par jaunām meitenēm, biklām kā aprīļa vakars, par jaunām sievietēm, skaistām un vēsām kā perlmuts, par zēniem ar karogu rokās; vīrietis viņa dzejā tikai var-

mācīgs iebrucējs, klusuma traucētājs. Viņš milēja vecas cilts, vecas katedrāles un pilis, nodzeltējušas vēstules, vīstošas puķes, visu sen pagājušo, iznikstošo, nāves apdvesto. Viņa Malte Laurids Brigge, vecas, nogurušas dāņu cilts pēdējā atvase, neprot un nespēj dzīvei pretoties, viņš, pārsmalcināts un pārsensibls, klusi aiziet bojā, jo „dzīves skolā nav klases pirmziemniekiem, dzīve tūlīt no katra prasa visgrūtāko.“

Nāves skaistuma dzejnieks ir Rainers Maria Rilke. Nāves klusums un svinīgums viņam tuvāks nekā dzīves trokšņainā steiga, no kuņas viņš visu mūžu bēga:

„Man soll nicht weinen, und man soll nicht lachen,  
hingleiten soll man wie ein sanfter Nachen  
und horchen auf des eignen Kieles Spiel.“

Viņa mākslā nav ziedošas miesas, tur daudz ornāmentu un izdailinājumu, bet nav tur nekā klišejiska, nekā neīsta. „Mākslinieks ir tikai tas, kam ir kaut kas dziļi vientuļš, kaut kas, kas viņu atdala no citiem,“ — šo vārdu viņš ne tikai teicis, bet arī piepildījis. Viņa mākslā nav dzīves šā vārda tiešā nozīmē, jo dzīvē viss ir ass, griezīgs, nepielūdzams, dzīve nevienu nesaudzē. Mēs to zinām, un taisni tamdēļ ir brīnišķīgi reizumis ieiet Rainera Maria Rilkes gobelēniem izklātā ziloņkaula tornī un tur paciemoties kādu brīdi.

R ī g ā, 1929.

## Hansis Karosa (Carossa)

Cilvēku attiecībās slēpjas dzīves lielākais skaistums, bet arī — lielākās sāpes.

**R**eti gadās, ka ievērojami ārsti ir arī ievērojami dzejnieki. Parasti rakstnieki, kas medicīnu studējuši, ātri atmet šo amatu (A. Čehovs, A. Šniclers), bet tie, kas ārsta amatu ilgstoši izpildījuši, bijuši tikai viduvēji rakstnieki (Veresajevs, K. L. Šleichs). Un tas arī saprotami: ārsta arods prasa precīzi naturālistisku nostādījumu, bet naturālisms pēdējā konsekvencē iznīcina mākslu. Ārstam galvenais — faktiskā īstenība, bet mākslas darbā nekad neprasām: vai tas tiešām tā bijis? Lai mākslas darbu pieņemtu, pietiek, ja varam iedomāties, ka tas tā bijis, iedomāties, ka tas reiz tā varētu būt. Nevis īstenība, bet sugestējošā illūzija izšķir mākslas darba vērtīgumu. Bet ārsts, kas illūzijām atdodas, parasti ir slikts ārsts. Šai ziņā Hansis Karosa — visai neparasta parādība. Kā slimo kases ārsts viņš Mūnchenē ļoti iecienīts, ne tikai jaunībā, bet vēl tagad, kur viņam jau pāri par 50 gadiem (dzimis 1878.) un viņa darbi jau vairākkārt godalgoti, viņš kaislīgi atdodas ārsta amatam, šad tad dāvādams pasaulei savas mazās, smalki stigmatās grāmatas.

Ja mēs arī nezinātu Karosas biogrāfiju, jau pēc stila varētu spriest, ka viņš ārsts. Katru lietu viņš nosauc istā vārdā, novēro un precīzi tver — reizumis it kā ar pinceti izceļ ārā — mazāko miesas un dvēse-

pārmaiņu. Kā ārsts viņš katrai norisei uzmeklē cēloni, katram cēlonim — sekas. Stingra lietišķība valda viņa pasaulē, kā operācijas istabā, kur nevienu lietu nedrīkst pārbīdīt.

Kā ārsts, resp. dabaszinātnieks viņš pārdzīvo dabu: rasainā rītā, iziedams viršu laukumā, viņš redz ne tikai sauli un putnus, bet redz arī, kā pa smilšaino ceļu lēni velkas pussabraukts krupis, kuŗa vātis salasiļušās mušas. Bieži viņš atgriežas pie materijas izīršanas procesa, bieži apraksta ārstam labi pazīstamo vielas sadrupšanu sastāvdaļās. Arī personāžā un problēmu uzstādījumā jūtam autoru ārstu. Viņa pasaulē ārsti ir galvenās personas, dominē ārstu intereses, tā pārāk sīki aprakstīta pilokarpina iedarbība plaušās, vai arī modernā ārstniecībā bieži lietātā asins analīze, asins mikroskopizēšana. Autoram labi pazīstamas psihoanalītiķu metodes: zemapziņa kā viens no galveniem cilvēku dzīves kustīnājumiem, sapņi kā palīglīdzeklis apslēpto rīcības motīvu tulkošanai. „Sapnis par tevi zina vairāk nekā tu pats“ (Ārsts Gions).

Dziļāk ieejot Karosas pasaulē, mūs pārsteidz tās klusums. Tur valda klusums nevis kā bezkustība vai sastingums, bet klusums kā uz iekšieni vērsts skats, klusums kā kontemplācija. „Pasaulē, dzedrā, rupjā, ķēmīgā, es viņā tagad dzīvoju, kā ieslēgts smalkā, vižošā ziepju burbulī un pieturu elpu, lai tas neizšķīstu.“ (Rumāņu dienas grāmata). Šais vārdos slēpjas galvenā dzejnieka Karosas īpatnība: rupjā skaļumā viņš spēj gremdēties sevī. To pateicīgi izjūtam kā brīnumu mūsu tukšsteidzīgā laikmetā, kur cilvēku ar iekšķīgu dzīvi uzskata par mūzejā ievietojamu senlietu, un cilvēki dzen un dzenas ne tikai materiālu rūpju spiesti, bet arī aiz bailēm, palikt vienatnē ar sevi. — Karosam nevajag bēgt un steigties, viņš drīkst un prot klusi apstāties. Viņš necenšas vispārīgo skaļumu pārkleigt, nevienam viņš neuzbāžas, viņš gaida, kamēr dvēseles īstīnieki paši pie viņa atnāks. Zīmīgi, ka viņš, dienvīdus vācietis, kuŗos vispār ceļošanas

kāre liela, līdz savam piecdesmitajam mūža gadam pat Berlīnē nebija bijis: tik ļoti viņš iegrimis savā ārsta un rakstnieka darbā.

Viņa grāmatā „Bērnība“ jūs ieejat kā agrā pava-saŗa vakarā bērzu birzī, kur uz gaŗiem kātiem šūpo-jas vējotnes, un jūs nezināt, no kurienes nāk šī smalkā vizma, vai no baltiem bērzu stumbriem, vai no vējotnēm, vai arī no jūsu paŗu dvēseles.

Savādā kārtā Karosas mākslā ir apvienoti divi tik reti apvienojami elementi: no vienas puscs — ārsta īstenības tvirtā, kailā pieeja lietām, no otras aistē-tiski smalkā noskaŗa. Un abi šie elementi vienādi no-teic viņa pasaules uzskatu. Karosam aistētiskais pār-dzīvojums ir visdziļākā prieka raisītājs. Jau mazais zēns instinktīvi pēc tā tiecas: atradis ielas putekļos zilu stikla pērlī, viņš to rūpīgi pārnes mājās, uzveŗ uz diega un pakar atvērtā logā, tur tā vakara vēsmā šū-pojas, un mazais zēns prieka pilns stāv un skatās (Bērnība). Dzejnieks, vēl mazs puika būdams, stun-dām ilgi varējis vērot, kā zivis peld vēsā ūdenī, vai arī ziemā pie aizsaluŗā ezera gaidīt ledus putna parā-diŗanos. Un tagad darbā noguruŗais dzejnieks lab-prāt izbrauc savā klusajā ārpsilsētas mājiņā, kur va-nags apsēŗas uz viņa pleca un stirnas un baloŗi ēd maizi no viņa rokas. Mātes puŗu dārza „Salpi glosis“ smarŗa pavada zēnu kazarmveidīgajā skolā, neatstāj viņu drēgni netīrajās tranŗejās. No šās kontemplā-tīvās pieejas dabai un lietām izaug viņa dzeja:

„Grosse blaue Falter schlagen  
Sich wie Bücher vor uns auf.“

Kā cilvēks, kas dzīvo nevis ar savu būtnes peri-feriju, bet saviem iekŗķīgākiem slāņiem, Karosa sevi uzņem tikai nedaudzus iespaidus, uzņem tos ļoti iz-vēlīgi, lēni; pacietīgi un ilgstoŗi tos sevī iznēsā un tad tikai atdāvina pasaulei. Rumāņu dienas grāmatā, rakstītai pasaules kaŗā, viņu neapdullina lielgabalu dunoŗa; neraugoties uz visām kaŗa ŗausmām, viņš

spēj tēlot kādu atsevišķu smilgu, kādu savādī atēnotu apgaismojumu, kādu tālumā ieskanējušos balsi. Aistētiskais pārdzīvojums — tīra, beziekāres skatīšana — glābj no izmisuma un noguruma, tā tas ir Karosas dzīvē, tā tas arī ir viņa mākslā. Doktors Būrgers (stāstā Dr. Būrgera gals), daudzu pacientu nomocīts, iziet klusā vakarā, sajaucas ar krēslu, te pēkšņi ierauga kādu mirdzošu bārbeļu krūmu, norauj zaru un tālu izmet to nezināmā tumsā, un saldas trīsas viņu pārņem, it kā viņš „naktī šo zaru būtu iemetis mīļotās sievietes logā. Vai arī: Dr. Gions (stāstā Ārsts Gions) pērkona negaisā, zem kāda ozola paslēpies, vēro taurēnīti, nevis spārnu raibo ārpusi, bet smalkiem rakstiem klāto iekšpusi. Pērkonu viņš nedzird un lietus gāzes nemana.

Pasauli aistētiski tveģošie cilvēki parasti nepazīst labā un ļaunā problēmu, ētiskā ziņā viņi ir indifērenti, tāds ir bijis Prusts, aistētiskā pārdzīvojuma virtuōzs. Bet Karosa mazo grāmatu vadmotīvos ietveņams vārdos: „Nekad nekļauvēsim pie tās valsts vārtiem, kur cilvēkam ar savu sirds lēnību un savām spēēm nav nekādas nozīmes... Es gribētu, lai man būtu piešķirts tāds liktenis: agrā rītā iziet cilvēkos, daudzus mierināt un dziedināt, un vakarā bez nožēlas, nevienam nemanot, pazust“ (Dr. Būrgera gals). Karosa ir ārsts ar katru savu būtnes šķiedriņu, bet — ļoti neparasts ārsts. Viņš zina, ka cilvēks ir ne tikai asins riņķošanas, sirds darbības, vielu maiņas produkts, bet katrā cilvēkā ir vēl kāds irracionāls atlikums, ko nevar ne kvalificēt, ne mikroskopizēt. Dr. Būrgers atzīstas: „Pacients, kas ir tikai numurēts gadījums, istaba 6 vai 7, ar rūpīgi zīmētu drudža tabulu un klinisku protokolu, nekad nespētu manī modināt ziņkāri, arī ne tiksmi palīdzēt, ārstēt un glābt. Slimas iekšas dziedināt un nezināt cilvēku, kam šīs iekšas pieder — nekad es to nespētu.“ Tādi ārsti, kā zināms, ļoti reti, bet Karosas tēlotie ārsti visi ir tādi. Karosas ārsts (un vai viņa ārsts nav ideālais ārsts?)

ir cilvēks, kas spēj citos dzīvot un tomēr nekā no sevis neatdod. Kas grib raisīt cita traģiskos mezglus, tam pašam sevi jāizslēdz no traģiskām iespējām: kas pats par sevi nedomā, tā augs smalkāk dzird, tā acs skaidrāk redz. Dr. Būrgers dzird ne tikai trokšņus bronhās un plaušās, bet arī savu slimnieku apslēptākās bailes un cerības — kamēr pats nedomā par sevi, kamēr nemeklē sev egoistiskas laimes. Lai darbs būtu radošs un nestu augļus, jāieliek visu sevi un nav jāprasa atalgojuma. Tas ir teorētisks prasījums, dažs to spēj pildīt stundām, dažs — gadiem ilgi, bet agri vai vēlu laikam gan katram cilvēkam nāk brīdis, kur viņš prasa kaut ko tikai sev. Šai brīdī sabrūk Dr. Būrgera darbs, viņa vara pār pacientiem, un viņš, kas tik daudzus glābis, nespēj glābt cilvēku, kuŗu visvairāk mīlējis. Sevi tiesādams, viņš izdara pašnāvību. —

Stāsts par otru ārstu, Dr. Gionu, gaišāks, kaut gan lētās beigās sabojā brīnišķās grāmatas māksliniecisko vērtību. Savāda saime veidojas ap ārstu Gionu: tur ir kalpone, biklā lauku strādniece Emerencija ar bērnu zem sirds. Ārīgi viņa atstāj milzenes iespaidu, bet viņai trūkst sarkano asins ķermenīšu, un ārsts matemātiski skaidri aplēsis, ka viņa nespēj dzemdēt bērnu, pati palikdama dzīvajos. Bet viņa vēl pirmatnēji nesalauztā maternitātē grib bērnu — kaut arī par to būtu jāsamaksā ar dzīvību. Tad Gions viņu paņem pie sevis, lai labāk par viņu gādātu, viņa dzemdē un mirst. Mazo bārenīti uzaudzina ārsts, pierādīdams, ka svešu bērnu var mīlēt tikpat kā savējo. Un tad histēriskā nervu slimniece, skaistā komplicētā tēlniece Cintija, kas svaidās starp mazvērtības izjūtu un varas kāri, un lai maskētu savas pārāk maigās jūtas, pīpē lielu pīpi un staigā darba ķitelī. Viņa augstprātīgi apgalvo, ka negrib dzemdēt nepilnīgus, nāvei veltītus bērnus, viņas bērni ir mūžībai piederošās bronzas statujas. Un starp šām abām sociālā un rakstura ziņā tik nevienādām sievietēm jaunais

ārsts, kas karā iemācījies aukstasinību, bet kam karš nav apklusinājis dvēseles kokli. Vai viņš tās mīl? Vai viņš ir to draugs? Visi šie vārdi neder.

Kā trešais Dr. Giona saimei piebiedrojas zēns Tonijs ar „taupīgo smaidu“; viņš, ievīstīts vecā kareivja mētelī, pilsētas laukumā ar teleskopa demonstrēšanu pelna naudu un smēķē papirosus, badu remdēdams, miegu atgaiņādams. Visi šie cilvēki un vēl daudzi nāk pie Dr. Giona, viņš neapcietinās garā, mazajā viņš redz lielā parādīšanos, visus viņš pieņem un savā sirds dziļciltībā nevienam neliek sajūst, cik bagātīgi to apdāvina. Viņš zina, cik barga ir atšķirība, un zina arī, ka tas, kas cilvēkam pašreiz visvairāk vajadzīgs, ir saprotoša mīlestība. Tā mūsu irstošā un irdinošā laikmetā ap Dr. Gionu veidojas tāds mazs cietoksnis, kur mierīgi atkal var uzplaukt ticība dzīvībai un dzīves jēgai. Agrāk tādus cietokšņus veidojusi ģimene, tagad — garīgi tuvi cilvēki.

Neparastas cilvēkus tēlo Karosa, neparastas psiholoģiskas situācijas. Tur nav standartizētas attiecības: vecāki — bērni, līgavainis — līgava, vīrs — sieva; šķietami tālu stāvoši cilvēki atrod kādu satiksmes tiltu, sniedz viens otram roku, lai kādu ceļa gabalu kopā nostaiģātu, lai vismaz kādu laika sprīdi kopīgi nestu dzīves nastu. Dr. Gions labi zina, ka mūsu laikmeta pārāk diferencētajam cilvēkam nav iespējams pilnīgi saplūst ar otru. Ja divi cilvēki savu mūžu grib saistīt, tad nav jājautā: cik tālu tu mani vari aizraut? Vai es varēšu pie tevis mieru rast? bet: „kas varētu no mums abiem izveidoties, ja mēs kaislībai nepiešķirtu pārāk lielu lomu un mūsu Es-am atstātu plašu attīstības brīvi?“

Tā ir divdesmitā gadsimteņa mīlestība, par kuru jau Rilke teicis: „divas vientulības viena otru sargā, robežo un sveicina.“

Pāri visām konvencijām un nejausībām, ko cilvēkam uzspiež amats, sabiedriskais stāvoklis, šķira, dzimums, vecums un tauta, Karosa cilvēkos saskata tīri

cilvēcīgo. Viņa Dr. Gions ir Dostojevskas Aļošas Karamazova cilts turpinātājs, tikai bez slavu mistikas, atturīgāks, lietišķāks, īstenības tvirtāks. Aļošam nav darba, un viņš laikam gan arī neprastu strādāt, Dr. Gions turpretī visu sevi iekausējis darbā. Bet pie Dr. Giona gluži kā pie Aļošas nāk cilvēki, kā viduslaikos gājuši pie priesterā, lai atbrīvotos no tā, ar ko paši vairs nevar tikt galā. Iedziļinoties šais attiecībās, jājautā, vai mūsdienu ārsts un skolotājs — protams jābūtības ārsts un skolotājs — nav pārņēmuši arī viduslaiku priesterā pienākumus? Bet šie jaunā tipa ārsti un skolotāji vēl tikai veidojas.

Trejādi Karosa pārdzīvo pasauli: kā ārsts, kā aistēts, kā cilvēku sapratējs. Viņa visvairāk iemīļotais fons ir pēckaņa laikmets un viņš zina: tie, kas bijuši pasaules kaņā, ir ielauzti, kā veseli, pilnspēcīgi cīnītāji viņi vairs nespēj ierindoties dzīves kaņa dienestā, bet:

„Es gibt kein Ende,  
nur glühendes Dienen.  
Zerfallend senden  
wir Strahlen aus.“

Šo ielauzto galvenais uzdevums — palīdzēt jaunajiem atrast pareizo dzīves ceļu.

Daudz bērnu Vācijā ir badā miruši un vēl vairāki nav piedzimuši, bet tie, kas izturējuši, būs savādāki nekā tie, kas dzimuši pārbaņotā, apmierinātā laikmetā — bezbailīgi viņi būs, vai nu dzīvības iznīcināšanā un pārmērīgā baudā, vai arī — bezbailīgi darbībā un upuros. Tā Dr. Gions raksturo jauno, pēckaņa paaudzi, kurai visas illūzijas iznīcinātas („Schrecklich ernüchtert ist unser Volk“), bet „kā no izkaltušās zemes izaug viscēlākie augi, tā arī tagad biežāk nekā priekš kaņa kaut kur pēkšņi uzliesmo ugunīgs gars“. Pēckaņa paaudze pazīst dzīves nepielūdzamību un atkal un atkal uzplūst jautājums: „Kā iespējams šīs dienas kalpojošā cilvēka saraustīto, simts mazās at-

bildības sadrupināto dzīvi saskaņot ar gara prasībām? Kas ir tik liels, ka spēj strādāt veikala darbu un to nenosodīt gara acīm? Kaņā, nāvei tuvos acumirkļos, daudzi to spējuši, bet tad atkal to aizmirsuši, un tas ir žēl. Vajadzētu vienmēr palikt kareivim, nedrīkstētu nekad pilnīgi atbrūņoties. Jo kas gan cits ir mūsdienu apzinīgi strādīgā vīra dzīve, ja ne ielenkts cietoksnis, kas aizsargāms ar lielu apdomību, taupību un modrību pret vienmēr esošu, dažbrīd pat paša asiņās mītošu ienaidnieku“ (Ārsts Gions).

Parasti ētiski meklētāji ir nevīžīgi formu jautājumos, bet Karosa ir liels vārdu mākslinieks, sevišķi bērības atmiņās. Viņa atturīgā izteiksme ir klasiski vienkārša kā veco leģendu valoda. Vācu kritiķi aizrāda, ka no viņa grāmatām varot iemācīties pareizu vācu valodu, kas pēcķaņa laikmetā tik nejauki kontuzēta; izvilkumi no viņa stāstiem drīzi vien ieiešot kā paraugi vācu chrēstomatijās. Karosas valodā nejūt ne elsu, ne aizardētas elpas, ne patētiskas roku pacelšanas, viņa cieti kontūrētais stils ir caurspīdīgi dzidrš kā saulaina rudens diena. Zimīgi, ka ne tikai literātūrā, bet visās mākslas nozarēs pēdējā laikā atkal izjūtama prasība pēc stingrām formām, ne velti tagadnes mūziķi par augstāko paraugu uzstāda Joh. Seb. Bachu.

Karosas mākslas īpatnīgums varbūt pa daļai izskaidrojams ar rašu krustojumu: viņa dzīslās tek romāņu un ģermāņu asinis, viņa vectēvs bijis itālietis, no viņa Karosa mantojis kuplos zili melnos matus un tumšās acis, bet lietišķajā pētītāja skatā ir kaut kas ziemeļniecisks, tāpat arī vēsajā, šaurlūpainajā mutē. Ja iedziļināmies viņa sejā, tad visvairāk atmiņā paliek apgarotība un tvirtā pašdisciplīna — gara aristokrātu iezīme.

Karosas valodas zelta briedums liek atcerēties Stifteru, bet līdz ar to Karosa dziļi laikmetisks. Ar Franci Verfeļi viņu vieno kaislība uz cilvēku, tieksme veidot neparastas psiholoģiskas situācijas, bet bijušā

eksperionista virpuļaina baisma un pārmēriba viņam sveša. Atturīgais smalkums, subtilitāte, kā arī vārdu māksla viņu tuvina Rilkem. Bet Rilkem māksla bija dvēseles lūgšana un dzīves izgreznojums, turpretī Karosa — urbjas dziļumos, lai atrastu un pēc šķīstītu pašu dzīves avotu.

Visa īstā māksla vieno — šīs vecās patiesības papildījums ir tas, kas mūs saista Karosas darbos.

\* \* \*

Karosas grāmatas: Gedichte. — Doktor Bürgers Ende. — Die Flucht. — Ostern, elf Gedichte. — Rumänische Tagebuch. — Eine Kindheit. — Verwandlungen einer Jugend. — Der Arzt Gion. — Führung und Geleit.

Par Karosu: Buch des Dankes für Hans Carossa. Mit Beiträgen von Ernst Bertram, Wilhelm Hausenstein, Hugo von Hofmannsthal, David Herbert Lawrence u. a. Visas grāmatas iznākušas Insel Verlag'ā, Leipciģā.

Rīģā, 1932.

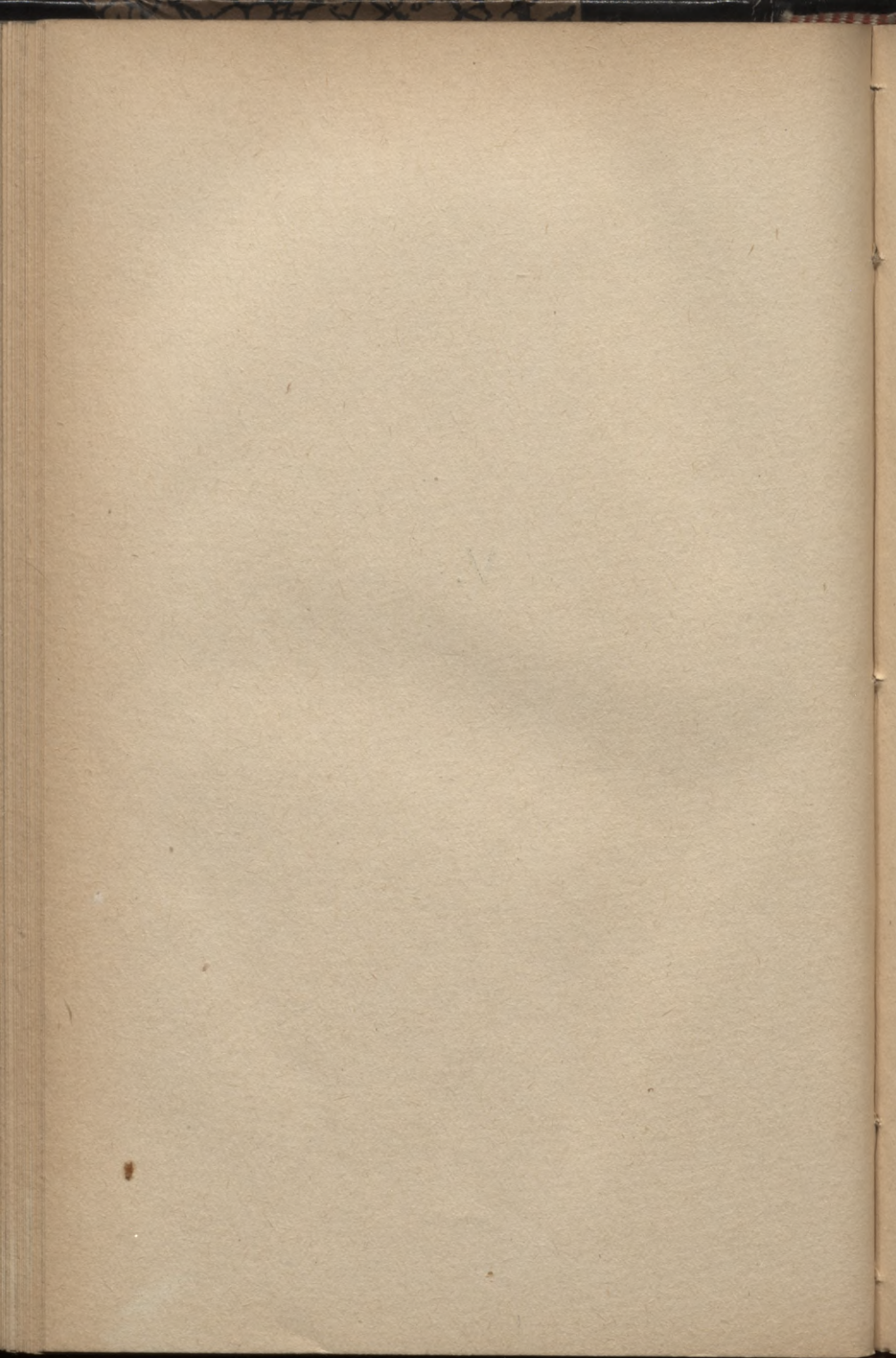
1870  
1871  
1872  
1873  
1874

1875  
1876  
1877  
1878  
1879

1880  
1881  
1882  
1883  
1884

1885  
1886  
1887  
1888  
1889

V.



# Lauztā priede

Dārziņa piemiņai

(4. nov. 1875.—31. aug. 1910.)

31. augustā 1910. gadā laikrakstā „Latvijā“ hronikas daļā bija mazs ziņojums: „Pagājušā naktī īsi priekš p. 1 ar vilcienu Nr. 74, kuņš iet no Rīgas uz Ķemeļiem, Zaslauka stacijas tuvumā sabraukts nepazīstams jauns, glīti ģērbies vīrietis. Nepazīstamajam nogriezta roka un pilnīgi sadragāta galva. Nogalinātā personība nav vēl uzzināta...“

Kā vēlāk noskaidrojās, sabrauktais nepazīstamais vīrietis bijis Dārziņš. Kabatas grāmatiņai viņš bija izplēsis visas lapas, pie viņa atrada tikai trīs lietas: koncerta karti, dzelzceļa biļeti un Jauno derību mazā formātā.

Vai koklētājs tai tumšā rudens naktī pats salauzis savu dzīvi, vai arī tas bijis nelaimes gadījums? Galīgo atbildi viņš paņēmis līdz kapā. Mums paliek tikai tumša nojauta.

Emīlis Dārziņš nācis no Vidzemes vidienes, viņš ir dzimis Jaun-Piebalgā, Jāņu skolā kā skolotāja dēls 4. nov. 1875. gadā. Zīmīgi, ka līdz šim visi mūsu lielie mākslinieki — vienalga, vai tie būtu gleznotāji, mūziķi vai dzejnieki — nākuši no laukiem. Rainis ir muižas nomnieka dēls, Akuraters — mežsarga dēls, Anna Brigadere — kalpa meita, Jānis Ziemeļnieks — stārasta dēls. Un vēl kas zīmīgi: gandrīz visi mūsu klusas smeldzes liriķi ir vidzemnieki. Vidzemnieki

savā būtībā ir klusāki, iekšējām resonancēm bagātāki nekā straujākie, drāmatiskie, lepni neatkarīgie kurzemnieki. Baltās bērzu birzis zaļās pļavās, vai arī kalnu pauguros, kuŗu pakājē čalo upīte vai avots, iezīmē Vidzemes peizāžu. Šo balto bērzu kluso svētumu nes sevī mūsu lielākie liriķi.

Akuratera Latvijas balādēs ir brīnišķas rindas, veltītas Kurzemes un Vidzemes īpatnībai. Par Kurzemi viņš saka:

„Un tā kā tavos ciemos atskan ligo,  
Nav dziedāts vēl nekur un milēts tā,  
Ar sirdi smejošo, pilnasinīgo,  
Kā tavas meitas mil, vairs nespēj Latvijā.  
Un tavā karogā, kas dziļi spīgo,  
Ir brīvība līdz nāvei milēta.“

Par Vidzemi:

„Kas daiļāks ir kā tavas birzis svētas,  
Kur bērzu baltums dus kā pasakā!  
Pār tevi nakts bij visu baigāka,  
Un visu dziļāka tev mūžu rēta.“

Kurzemnieks ir episkais Janševskis ar savu plašo Dzimteni, patētiskais nemiernieks Akuraters ar Ugunīgiem ziediem, skaidrā veidotāja Anna Brigadere ar Sprīdiša saulainiem smiekliem, balādiskais Plūdons ar traģisko Atraitnes dēlu. Bet vidzemnieks ir Poruks ar Zilizāna sirdsdedzi, Fricis Bārda ar Sapnotāju pāžu, Skalbe ar pazemīgājām Kaķīša dzirnavām, Jānis Ziemeļnieks ar savām Naktīm.

Arī Dārziņš ir vidzemnieks. Liels no auguma, slaiks, blonds, viegli viļņainiem, kupliem matiem, kuŗos it kā aizķērušies saules stari, pareiziem sejas pantiem, mazliet piemiegtām acīm, vāri smalkjūtīgs, ar skaidri skanīgu sirdi, sirdsšķīsts kā Poruka Pērļu zvejnieks, mazrunīgs, sevī nogrimis, latviski vienkāršs un kluss. —

Emīls Dārziņš beidzis tikai draudzēs skolu, tālākai sistēmātikai izglītībai trūka līdzekļu. Līdzekļu

trūkums gan vienu otru ir pārāgri salauzis, bet vēl nevienu plašuma slāpstošo garu nav atturējis kalnā kāpt. Vēlāk Dārziņš pašmācības ceļā pilnīgi iemācījies vācu, krievu, franču valodu, viņš prata arī itāliiski un latiniski. Kāri viņš gremdējās grāmatās. No pilsetas pārbraucis mājās, viņš parasti ar grāmatu aizgājis mežā, izstiepies uz vēdera un stundām ilgi lasījis. Kad viņam bija 23 gadi, viņš aizbrauca uz Pēterpils konservātoriju un tur studēja trīs gadus — ilgāk palikt Pēterpili neatļāva līdzekļu trūkums. Pārnācis uz Rīgu, viņš pelnīja maizi, dodams privātstundas, rakstīdams mūzikas kritikas, kuŗu aparotība saista vēl šīsdienas lasītāju. Nevienas ienesīgas vietas viņam nebija. Viņš cīnījās ar to, ar ko cīnās katrs, kas ir vairāk nekā pelēkais caurmērs: ar baigu vientulību. Viņš cīnījās ar to, ar ko cīnās katrs, kas „nespēj slēpties un muguru liekt“ — ar badu. Un bez šaubām: dvēseles bads sāpīgāks par miesas badu. Jo dvēseļu kopēdināšanas galdus vēl neviens nav izgudrojis.

Kā visiem mūsu dvēselīgiem lirīkiem — Porukam, Ziemeļniekam, Rudzītim — arī Dārziņam tuvākā sapratēja bijusi māte, kas līdz sirmam vecumam uzglabājusi savu mūzikālo balsi, iekšķīgo rosmi un lepnumu, maigo, silti atsaucīgo sirdi. Viņa savam gudrajam dēlam nevarēja visur līdzī tikt, ar galvu nevarēja līdzī tikt, bet viņas sirds to visur pavadīja. Kā Jēzus māte viņa savu dēlu reizumis sāpēm meklēja un nesaprata viņa atbildes, bet visus viņa vārdus tā dziļi ieslēdza savā sirdī. Viņa negribēja, lai dēls brauc uz Pēterpili un studē mūziku, jo kuŗa māte grib, lai viņas bērns ciestu badu, un kaut arī šis bads vēlāk būtu lauriem vainagots?

Bet kad viņa redzēja, ka Emīls, saņēmis vecāku atraidošo atbildi, caurām naktīm savā gultā raud, un no rītiem, ne vārda nerunājis, aiziet mežā, un tikai vakarā atgriežas saraudātām acīm, viņa klusi aizgāja pie kaimeiņiem — pie viena, pie otra, pie trešā — un sadabūja ceļojumam nepieciešamo summu. Vēlāk,

kad dēls atbrauca no Pēterpils, viņa stundām ilgi varēja klausīties tā spēlē. Viņa visdziļāk nojauta, ka dēlā kvēl tā Dieva dzirkstelīte, kas tikai retiem izredzētiem dota. Sāpes par dēla pēkšņo nāvi nav varējuši izdzēst divdesmit gari gadi. Visi Emiļa Dārziņa mūzikas cienītāji viņai tuvi, miļi draugi. Kad kāda lauku organizācija, tālu no Rīgas, rīkoja vakaru Emiļa Dārziņa 20 gadu aizmūža piemiņai, viņa, neraugoties uz saviem 78 gadiem, aizrakstīja rīkotājiem — gluži svešiem cilvēkiem — vēstuli, lūgdama paziņot, kā visvienkāršāk no Rīgas varētu aizklūt turpu, kur piemin viņas „dārgo lolojumu“. Un kad Rīgas konservātorijā Rīgas latviešu skolotāju biedriba rīkoja piemiņas vakaru, viņa pati saviem drebošiem pirkstiem nopina mazus, apaļus viršu vainadziņus, jo virši bijuši dēla mīļākie ziedi. Svētku vakarā šie vainadziņi kopā ar lauru kokiem greznoja komponista ģimetni, un otrā rītā Dārziņa māte visus vainadziņus aiznesa uz dēla kapu, jo viņai likās, kā viņa pati izteicās — „ka šie vainadziņi svētīti miļu un labu cilvēku skatiem.“

Cik dziļi komponists bija pieķēries savai mātei, mēs nojaušam viņa mātei veltītās dziesmās ar Helgi un sevišķi ar Poruka tekstu:

„Par to mazo šūpulīti,  
Ko tev as'rām māte kāra,  
Vienu miļu, miļu skatu  
Dod no tava acu pāra.“

Un tomēr — mātes mīlestība viņu nespēja glābt, nespēja pasargāt no pēdējās rudens nakts drausmā stinguma.

Tik daudz par Dārziņa ārīgo dzīvi. Par viņa iekšīgo dzīvi mēs zinām vairāk — par to vēsti kompozīcijas.

Dārziņš galvenām kārtām komponējis dziesmas. Skaņu gleznu orķestrim „Vientulā priede“ viņš, pārāk viegli aizvainojams, iznīcinājis, kad daži, kas savu sprieduma saturu neapsvēra, bija izteikušies, ka viņš

to norakstījis no Sibeliusa; un tā mēs kā orķestra gabalu pazīstam vienīgi „Valse mélancolique“.

Dārziņš vairāk par visiem ticējis latvju iekšējam daiļumam, ticējis latvju skanīgai dvēselei. Bet viņam likās, ka pēdējos gadu desmitos šī dvēsele apsūnojusies, nosmakusi. Savā rakstā Ceļa jūtis viņš saka: man bail par latvju nākotni, bail, ka mantas kāre nē-taps par lipīgu slimību. Un rūgti viņš piezīmē, ka virs Rīgas vārtiem, uz dzelzceļa tilta un visiem stabiem būtu jāuzraksta: Nost ar garu! lai svešnieks iebrāucot zinātu, ar kādiem ļaudim viņam būs darīšana, lai iebrāucēju pasargātu no veltīgas vilšanās. (Laikam gan koklētājs pats bija izbaudījis šīs sāpīgās vilšanās). Viņš ar visu savu būtni nīda pašapmierināto, trulo buržuaziju. Dažbrīd viņam likās, ka šai atmosfērā vairs nav iespējams elpot, un tādās bezsaules dienās radās viņa izmisuma dziesma:

„Ne domu, ne jūtu,

Viss tukšs un salts,

Man liekas, ka būtu

Es ledū kalts.

Man liekas, ka birtu

Man sirdī sniegs,

Un manī mirtu

Viss dzīves prieks.“

Bet jaunai audzei viņš ticēja, to viņš milēja. Viņš ticēja, ka jauniešu dvēseles stīgas vēl nav galīgi sarūsējušas, tās vēl varēs dziesmām modināt un dziesmām daiļināt. Un viņam šķita, ka dziesma, un sevišķi koņa dziesma, ir visdrošākais ceļš, pa kuru tauta atkal ieies mākslas svētnīcā. Dārziņš nebija mākslinieks, kas radīja sev vai arī daži izredzētiem par prieku. Viņš vienmēr ir gribējis runāt uz visu tautu. Viņam likās, ka ir nepareizi, ka tikai daži privilēģēti cilvēki zina gara skaistumu, viņš gribēja, lai māksla kļūtu par visas tautas svētdienu. —

Un vai viņa dziesmas nav arī kļuvušas par visas tautas īpašumu? Dārziņa dziesmas pazīst pat arī tie,

kas citādi nekā nezina par latvju mūziku. Dažu viņa dziesmu, („Vēl tu rozes plūc“) jau dzied kā tautas dziesmu; gadās, ka dziedātājs vai klausītājs skaņām veldzē dvēseli, pat nezinādams komponista vārdu. —

Visvairāk Dārziņš komponējis Poruka dzejas. Gandrīz puse no viņa dziesmām rakstīta Poruka tekstiem, un varētu teikt, ka visa Dārziņa mūzika ir Pērļu zvejnieka sirdsskaidrības ilgas. Poruku un Dārziņu saista dziļi iekšķīgi pavedieni. Viņi abi viena laikmeta cilvēki. Kaut kas traģisks un neizskaidrojams ir kā Poruka, tā arī Dārziņa mūža noslēgumā. Klusa smeldze vieno Poruka dzeju un Dārziņa mūziku. Ja kāds pirmo reizi dzirdētu kādu gabalu, un nezinātu, ka tas Dārziņa, tad pēc šīs klusās smeldzes varētu pazīt radītāja seju. Poruks ir bijis mūsu lielākais klusētājs, un arī Dārziņš parasti staigājis sevī nogrimis. Viņa skolnieki stāsta, ka tie stundās bieži ilgojušies, kaut dievinātais skolotājs pateiktu kādu vārdu.

Glūzi kā Poruks arī Dārziņš ir bijis apolītisks cilvēks, valsts lietas, politiskas strāvas un cīņas viņam bijušas pilnīgi svešas. Poruks, latvju lielākais lirīķis, spēja uzrakstīt slavas dziesmu Krievijas caram par godu. Un Dārziņš, visvairāk iemīļotais latvju komponists, 1910. gadā, t. i. toreiz, kad latvieši vēl smaka krievu monarha žņaugos, savā apcerējumā „Ceļa jūtis“ raksta: „Verdzību mēs, paldies Dievam, jau esam pārdzīvojuši, un mums nekur nevar klāties labāk, kā zem bicantiešu divgalvainā ērgļa apsardzības.“ Tādi izteicieni nav nejausība, tie labi raksturo cilvēkus, kas dzīvo kāpinātu iekšķīgo dzīvi: ārigās pasaules lietās tie spriež un rīkojas kā bērni. —

Poruks kaut kur saka: Nakts ir mana karaliene. Un arī Dārziņa mūzikā ir vairāk samtaini mikstās nakts nekā spīdīgi mirdzošās dienas. Klusais lirisms, pusnakts baisme, pasaules sāpes vieno Poruku un Dārziņu. Un vēl: Dārziņš tāpat kā Poruks dziļi pazina svētuma pārdzīvojumu, viņi abi šīs zemes virsū

bija tikai svešnieki. Vai nav simbolistiski, ka tai liktenīgā rudens naktī, kad Dārziņu sabrauca jūrmalas vilciens, pie viņa atrada tikai trīs lietas: dzelzceļa biļeti, koncerta karti un Jauno derību mazā formātā.

Dzelzceļa biļete? — šiszemes virsū viņš bija tikai viesis, ceļotājs. Koncerta karte? — ne trokšpainā Rīgā, ne klusās tēva mājās, vienīgi mūzikā viņš rada isto dzimteni. Un Jaunā derība? — Tur viņš meklēja mierinājumu savai satrauktai sirdij. Sirmā māte man stāstīja, ka viņas dēls bieži esot teicis, ja ļaudis vairāk pildītu Kristus mācību, tieši dzīvotu pēc Kristus vārdiem, tad pasaulē nebūtu tik daudz bezjēdzīgu sāpju. — Vai Dārziņš nav mūsu reliģiozākais komponists? Kad viņš pirmo reizi taisījās braukt uz konservātoriju, un viss jau bija sagatavots gaŗajam un grūtajam ceļam, māte, viņu izvadot, vēl noskaitīja dziesmu:

„Paliec ar žēlastību,  
Kungs Jēzus Krist', mums klāt,  
Ka velns ar netaisnību  
Mūs nevar samaitāt.“

Kopš tā laika tas bijis Dārziņa visvairāk iemīļotais korālis: pārejot jaunā dzīvokli, uzsākot jaunu darbu, viņš parasti piesēdās pie klavierēm un nospēlēja to.

Reliģiozā vizijā arī radies Melancholiskais valsis. Šā valša pirmmetu viņš uzrakstījis ciemodamies Lāčos, Poruka sievas mājās. Kādā vasaras naktī Poruks un Dārziņš ilgi sēdējuši aizaugušā dārza lapenē. Kā parasti viņi maz runājuši, sēdējuši klusu, domās nogrimuši. Tad beidzot dzejnieks piecēlies un aizgājis. Komponists, palicis viens pats, vēl ilgi klausījies noslēpumu pilnā vasaras naktī. Pēkšņi viņam licies, ka pie lapenes ieejas pamirdz Dievmātes tēls — viegls, balts, mirdzošs; ar skumju smaidu Dievmāte pacēlusi savu roku, aicinājusi līdzī. Un viss gaiss bijis pilns vilinoši saldām skaņām. — No rīta Dārziņš piesēdies pie klavierēm un, spēlējams Melancholiskā valša mo-

tīvus, teicis Porukam, ka tas esot tas, ko viņš pagājušā naktī redzējis un dzirdējis.

Dārziņa mūzikā galvenais ir melodija. Un viņa mūzikas īpatnība: pāri gaišām melodijām slid sēru plīvuris, bet pāri skumjām melodijām — gaismas mirdzums. Rudenī un sevišķi augusta mēnesī mēs bieži pie debesīm redzam melnus, smagus padebešus ar caurspīdīgu baltu maliņu, vai arī — pāri melniem padebešiem slid balts plivurains mākonītis. Šis savādais rudens skaistums elpo Dārziņa dziesmās, pat viņa baltās mīlestības pierasotās dziesmās („Aizver aciņas un smaidi“) jūtama kādu sāpju smeldze. Un tik gaiša dziesma kā Minjona pieder rudenim. Sākumā gan liekas, ka šī dziesma par ziediem, maigo vēju un zilo debessloku ir sveša rudens baismei. Bet tādas kāpinātas saules ilgas rada tikai drēgna rudens tumsa. Un vienmēr tā bijis un būs: kad naktis tumst, tad ilgotais skaistums vēl gaišāk mirdz. —

Viņa nāves dziesmas nav drūmas. „Es zinu kā roze plaukst —“ ir skumja, bet izmisuma un saslēšanās tur nav, baltais mākonītis gluži aizsedz melno padebesi. „Kad būs as'ras izraudātas“ — arī tā ir nāves dziesma, bet maigie as-dur akordi jau priekšspēlē izstaro kluso svētlaimi, un beigās — pāri nāves tumsai slid smaržīgs, gaišs plīvuris:

„Lai uz kapa zied tik rozes,  
Lai ap mani daba klus',  
Lai tie, kas man bij tik mīļi,  
Visi man pie sāniem dus.“

Dārziņš bijis mānīcīgs, nelabprāt viņš braucis ar baltu zirgu, nevienu darbu neuzsāka piektdienās. Agri viņu pārņēma tuvas nāves nojauta. Bet nepareizi darām, ja viņu iedomājamies drūmu, saīgušu: gaišums izstaroja ne tikai no viņa gaišajiem matiem. Bet viņa būtības gaišums bija kā vizošs plīvuris pāri dzelmainai tumsai. Viņš ļoti milēja vieglo, rotaļīgo Mocarta mūziku, sauca Mocartu par Rafaelu starp komponistiem, un, pārfrazējot Hamleta vārdus, mēdza

teikt: „Daiļums, tavs vārds ir Mocarts!“ Bet iekšķīgi tuvs viņam bija Čaikovska graužošais nemiers, piektās simfōnijas *Andante cantabile*'s neizsakāmi sāpīga rudens melancholija.

Dārziņa melodijas viegli ieglaužas atmiņā. Viņās izskan tas, ko katrs no mums izjutis. Ja mēs klausāmies „Kā zagšus“, tad pāri mums „plaukst baltu rožu sappu zars“, tik smaržīgs, kā mēs viņu dzīvē nekad neesam redzējuši, bet mēs zinām, ka savos gaišākos brīžos mēs tā esam milējuši, tā esam gribējuši milēt. Un kad beidzot žēli kā vaidi, kā nopūta sēra izskan Zemgaliešu Birutas Pazuđusi laimīte „Velti meklēt un ilgoties man,“ tad mums liekas, ka tur dzied tieši par mūs u sengaidīto, aizgājušo laimīti. Un kaut arī šī dziesma rudenīgi sēra — kā gandrīz visas Dārziņa dziesmas — tad tomēr, kad nodziedam viņu, top vieglāk, kā vienmēr top vieglāk, ja kāds mūs ir sapratis, ja kāds ir izteicis to, ko mēs paši neprotam izteikt.

\*

Dārziņš ir komponējis tikai divas dziesmas Raiņa tekstiem: *Senatne un Lauztās priedes*. Viņš pats sevišķi milējis pēdējo:

„Vējš augstākās priedes nolauza,  
Kas kāpās pie jūrmalas stāvēja.  
Pēc tālēm tās skatieniem gribēja sniegt,  
Ne slēpties tās spēja, ne muguru liekt.“

Un vai pats Dārziņš nebija tāda agrā rudenī lauzta priede? Ja domājam par viņa dzīvi, par visām viņa kompozīcijām, tad iekšķīgai acij tēlojas tāda aina: par lielu viršu klajumu slīd saule, šaltis un mākoņu ēnas, kūp silta, medaina smarža, vītes san. Šad tad pārļido lieli dzeltāni taurenīši — vai arī tās agrās rudens zeltotās lapas? Uz baltā, smilšainā ceļa, spārniem drebot, saulē sildās lieli, melni, samtaini taurenīši, vasaras nāves vēstneši.

Un viršu klajuma nokalniņā stāv vientuļa priede, sprogaino galvu augsti pacēlusi debesis, augstāk par

visām viņa pacēlusies, un tādēļ atvērta visiem saules stariem; augstāk par visām viņa pacēlusies un tādēļ padota visiem vējiem. Un baigā rudens naktī, kad nāves motīvi kokos iešalcas, un no ziemeļiem pūš pirmā ledus dvesma, nāk naidīga pretvara un salauz vientuļo priedi. —

Mēs šogad gan provincē, gan Rīgā pieminējam rudens naktī laužto priedi, nelaikā aizgājušo koklētāju, un dziļi sirdī jutām, ka esam viņa parādnieki. Pavīdēja arī doma, ka nepareizi izturamies pret saviem parādiem. Ja esam aizņēmušies kādu nieka latu, tad steidzamies to atdot. Bet ja dvēselē esam parādnieki, tad tas mūsu sirdsapziņu daudz mazāk nospiež.

Bet vai nav tā: kas maka parādus maksā, ir godīgs, kas dvēseles parādus maksā, ir cēls. Kas maka parādus nemaksā, ir blēdis, kas dvēseles parādus nemaksā, ir rupjš.

Dārziņa saldsukumjā, samtainā mūzikā mēs remdējam nemierīgo sirdi. Bet ko mēs devām viņam par Melancholisko valsi, par Mūžam ziliem Latvijas kalniem, kur dažos mirkļos brīnumaini spilgti uzplaukst viss Latvijas skaistums, ko mēs viņam devām par visām tām glāsainām dziesmām, kuņās izsāpējusi un apklususi viņa sirds? Vai tikai to mazo pieminekli Āgenskalna kapos? Vai tas nav par maz? Bet vai apziņa, ka mēs mūžam būsīm viņa parādnieki, vai tā nav pārāk mocoša un rūgta? Vai mēs nevarētu kaut kādā veidā nolīdzināt kaut daļu sava parāda? —

Ja mēs no savām namdurvīm izdzēšam to melno uzrakstu „Nost ar garu!“, kas Dārziņu durstīja visu mūžu un ko viņš redzēja rēgojamies gandrīz vai katrā latvju celtā ēkā, ja mēs savā dzīvē ienesam kaut drusku tā iekšējā daiļuma un sirsnības, pēc kuņa koklētājs visu mūžu velti ilgojies, tad, un tikai tad, mēs dzēšam daļu sava parāda.

Protams, tikai to daļu, ko vēl iespējams dzēst.

M ū r m u i ž ā, 1930.

# Dieviņa velniņš

Jāņa Ezeriņa piemiņai

(9. aprīlī 1891. — 24. dec. 1924.)

„Es, dieviņa velniņš, mazs un naigs,  
Viņš nesūta mani ellē:  
Pie mirkļa mirklis man mirgo maigs  
Un dienas kā pērles krit krellē.  
Es viņas ap sevi apvižu  
Un mirdzu no prieka un mokām,  
Es eju, un eju, un aizeju  
Gar tūkstoš atplēstām rokām.“

Tā pats Ezeriņš sevi raksturojis. Viņš mīl pasauli katrā viņas mirklī, katrs mirklis viņam sniedz sižetu, un stāsti kā pērles krit krellē. Ar ista stāstītāja prieku viņš slīd no situācijas situācijā, ar liesmas ātrumu pavedienus mezglojot un raisot. Vējainais, gaisīgi grāciņzais Ariēls ar savām raibām dziesmām ir Ezeriņa mūzas patrons. Pārgalvīgi jauns un svaigs kā rasas piliens ir Ezeriņš ik katrā savā sniegumā.

„No šī kalna, kas caur mežiem slienās,  
Sūtu jums es, draugi, labas dienas,  
Un ar spožu rasas pavedienu  
Sviežu simtu dzegužkūkojienu.“

Kāds spožums, kāda bezbēdība šinīs vārdos. —  
Krāšņatas — Ezeriņa dzejoļu krājums, kas iznācis pēc viņa nāves (1925. g.), jau tanī ziņā atšķiras

no parastiem dzejoļkrājumiem, ka mīlestības dziesmu tur gandrīz nav. Vienu Ezeriņa dzeju mēs gan atrodam Richarda Rudziša antoloģijā „Dziesmas par mīlestību“. Bet to sakopotājs gan būs ievietojis aiz piētātes: šai sfairiskā vaņavīksnes pasaulē Ezeriņa dzeja ar savu sulaino konkrētību neieder. Bet jautri top viņu izlasot, un „slavējamā starp sievietēm“ ar āboliem klēpī un vaigos kā gleznot uzgleznota. Un tādas visas viņa dzejas: sulainu krāsu pilnas, isām, neparastām atskaņām (saule-jaule, zaļš-vaļš, largo-margo u. c.). Bet ja dzeja „gleznotas rūtis“, caur kuņģam pasaules apvāršņus redz, ja tā mūžība rāsas piliēnā, bezgalība galīgā dotībā, tad Krāšņatās (cik tvirts jau pats virsraksts) maz dzejas. Dzejoli „Klaidonis“ Ezeriņš uzrunā draugus, salīdzina sevi ar tiem:

„Jūs steidzaties vien uz priekšu,  
Uz zvaigznēm, uz zelta riekšu —  
Es druscīņ sānis liekšu,  
Kā Dievs to licis.

Bet ko viņš licis — jauks:  
Mežs, pilsēts, ezers, lauks!  
Un saldaiss dzīņu trauks  
Skan manā ejā.“

Krāšņatas pārlicina, ka Ezeriņa elements ir episkā un nevis tīrās dzejas laukā. Krāšņatās dōminē tiešība: „mežs, pilsēts, ezers, lauks“, par būtību tur maz, bet vesela virkne uzskatāmu gleznu. Kāds smalks un atjautīgs humors Sausā vasarā un tas pats tipiskais E z e r i ņ a humors, t. i. apgarotais humors, arī Dieviņā. Tikai tē skumjas piejauktas:

„Tai mazā klusā mājā,  
Kur sērmukšu zaros jums,  
Par šaurām vecām durvīm  
Pats dieviņš nāca pie mums.“

Un dieviņš uz siltā mūrīša sēžot visiem uzdod neatminamas mīklas. — Cik jauks stāstījums par ubadzi Ilzi un tverams — par mazo gani Līziti:

„Sārts lakatiņš un deguntiņš, un šķiba vīzīte —  
tā pirmo reizi mājās dzen no ganiem Lizīte.“

Tik patikami viegli iespīežas atmiņā čaukstošs, smejošs dzejolis par rudo vecīti, ķēniņu Septembrīti, viens no vērtīgākiem bērnu dzejoļiem latviešu literātūrā. Bet visraksturīgākais tomēr būs Kāzu mēnesis:

„Tas ir tas kāzu mēnes's,  
Kad Malienā aug sēnes,  
Un silā uz rudās tekas  
Tup bērzlapas un bekas.“

Un tad ļoti omulīgā kārtā, vienā minūtē — jo tas ir dzejas ilgums — beku papa apprec savu bērzlapīti: sēnotājs abus saliek savā grozā. Te smieklu dzirkstelītes patvaļīgi jautri lēkā no vārsmas vārsnā, te visvairāk pārplūstošās, smejošās dzīvības, un — tas ir vienīgais dzejolis, ko Ezeriņš savā nāves gadā rakstījis.

Ezeriņam daudz dziesmu ar rudens motīviem, arī viņa stāstos rudens foni iemīļoti. Un pašā Ezeriņā ir kaut kas no agrā rudens, kad sulotie augļi krīt, kuļmašinas dūc, un mitrie, spoži sarkanie dakstiņu jumti asām līnijām iegriežas spilgti zilās debesīs. Zelta mirklī jāsmej ātri un smejoši. Jo veļi kaut kur jau spokojas. Vēl viņi tālu. Bet naktis jau gaudo. Viss vēl pārpilnībā, bet drīz būs beigas. Un šī atziņa dod dienām sevišķu saldumu, sāpošo, paaso rudenssaulainību.

„Un saldaiss dzīru trauks skan manā ejā“ — dziesminieka un velna dzīru trauks. Dzīve ir rūgta. Ezeriņš pazīst sāpes, bet viņš neceļ tām templi. Sāpes tik pat labi var aprakt viņā kā lūgšnās. Viņā varbūt vēl drošāk, vēl dziļāki. Un tamdēļ: lai kūso pārpilnais trauks. Kas mūžība, mīla? Dzīve un sirds? „Vai izdevies kādam iespieties dziļāk bezgalībā, nekā mēs varam viņā iesviest ar akmeni?“ Tā Ezeriņš gan tikai Leijerkastē (1924. g.) jautā, bet jau Dzies-

miniekā un velnā (1920. g.), Ezeriņa pirmā stāstu krājumā, šis uzskats izjūtams.

Mīla? Marija (Kristus brūte) dzīvo mūžīgās gaidās. Kad izredzētais nenāk, viņa aiziet klosterī un pirms nāves viņas beidzami vārdi: „Pasaule mūs mācīja skūpstīt, bet neteica, ko.“ —

Dzīve ir sods. Mazais Minitis (Tā bija dzīve) mirst un nonāk debesīs. Viņš pārgalvīgi jautrs, visas debesis vizuļo no viņa smiekliem, viņš kūleņo un sit plaukstas. Bet Dievs tas Kungs to nemīl. Viņš grib pazemību un izdzen Mīniti no debesīm: Ej, ņem zemes smagumu un dzīves tukšumu uz sevi. Un tikai kad viņa sēja jau dzeltāna kā vasks un pats viņš izdilis un vājš, viņš drīkst atgriezties debesīs. „Dzīve ir galā. Tas Kungs izbeidz savu sodu.“

Un Sirds? Par to Ezeriņš zina pasaku: „Sirds, tā ir neprātīgākā lieta uz zemes, tā ir, ka gribas gūlties ziedos, saukt, dziedāt, sarunāties ar vēju un mākoņiem, un skūpstīt un atgrūst, graut drupās un atkal celt.“ Sirds aizmalda ceļinieku tumsā, liek viņam kavēties, iemīlēt nakti, atdot visu zemes bagātību un beigās pat atdot dzīvību. —

Dziesminiekā un Velnā Ezeriņš romantisma varā. Viņš „dzīvo pie sappu galdiem, kas likst no dzirkstošā vīna un rozēm.“ Arī pār nākošo stāstu krājumu Majestātes kazarmēs (1922. g.) romantisks, illūzionārs plīvuris. Ir ziedi, kas neiztur pieskaršanos. Arī starp cilvēkiem tādi radījumi, un par viņiem šeit stāsta Ezeriņš. Zailana laulībā Ezeriņš vissubjektīvāks, sevišķi tur, kur saka: „Un sastopu es daiļumu daudz un dažādos veidos, aizvienu jaunu, pārsteidzošu, neredzētu. Es elpoju tikai ar viņu un eju tālāk, tālāk, gaŗām smacīgiem mūzejiem turp, kur dzīva straume plūst.“ Šinīs vārdos Ezeriņa skaistums — bezgalīga brīve, iekšēja kustība un tāds slepens nemiers:

„Un katram sava mīkla  
Mums nedod miera vairs.“

Apstāšanās nav. Ir tikai neatlaidīga izsmeltgriba. Mūžīga alka, kas neļauj atkārtot nevienu soli.

„Es eju un eju, un aizeju  
Gar tūkstoš atplēstām rokām.“

Ezeriņa nemiers nebija dibināts ārējos apstākļos, bet pašā viņa būtībā. Varbūt viņš jūta, ka drīzi „pāri dzīves komēdijai pēd'jo reizi priekšskars kritīs.“ Par savas slimības spoku viņš zināja. Iekšējais nemiers viņam lika pēdējos gados tik drudzaini dzīvot: piecos gados ir iznākušas Ezeriņa piecas grāmatas!

Šī izsmeltgriba viņu 24. g. aizdzina uz ārzemēm, bet jau pēc pāris nedēļām Ezeriņš atkal staigāja pa Rīgu. Šis iekšējs nemiers viņu dzina no redakcijas krodziņā, kur caurvējš vilka un kājas sala, uz mājām (ja divas pustukšās istabas ar matraci uz grīdas par „mājām“ var saukt) un atkal krodziņā, kur Ezeriņš parasti turēja cauri līdz pēdējai iespējamībai — kā to K. Zariņš stāsta savās atmiņās.

Krodziņā viņš labprāt nokārtoja visas darišanas. Krogu Ezeriņš milēja kā vietu, kur var brīvi justies, var nākt un iet kā un kad iepatikas, ar nevienu nav jārēķinās. Omulīga pilsonība Ezeriņam bij tikpat sveša, kā stīva konvencionālitate. Ierobežot sevi viņš neprata un negribēja. Visu un visus, kas viņam uzlika kaut mazāko slogu vai arī tikai saistījumu, viņš nīda no sirds dziļumiem.

Ezeriņš mūsu istākais bohemjens: bezbēdība viņa pazīme, un viņa dzīves gudrība: esiet laimīgi — kaut no vienas saules līdz otram. Ezeriņa seju labi raksturo Jāņa Grīna vārdi:

„Smiet un raudāt, smiet un raudāt,  
Mainīt masku katru dienu . . .  
Mirt un celties, mirt un celties,  
Vienmēr zinot tikai vienu:

Atnāks reizi viņa, īsta . . .  
Melniem pirkstiem kokli sitīs . . .  
Pāri dzīves komēdijai  
Pēd'jo reizi priekšskars kritīs.“

Gadu pēc Majestātes kazarmēm iznāca Fantastiskā novele (1923. g.). Šis stāstu krājums pārejas moments. Vecie galdiņi vēl nav galīgi sasisti un jaunie vēl nav celti. Vietumis sēri pasmaida jaunības romantisms (sirsnīgā stāstā Pundurītis), šur tur izbāž galvu Ezeriņa velniņš: ārkārtīga situācija (Viesības Kalnāres pili), bet vēl autors nevalda par viņu. Noteiktības stilā nav. Fantastiskā novelē vislabākā Ezeriņa grāmatā (tikai Iegātnišā jūtam īstu talantu), no paša Ezeriņa viņā vismazāk, jo bāls Ezeriņš ir *contradictio in adjecto*.

1924. g. izdotā Leijerkastē Ezeriņš jau pilnīgi sevi atradis, lai gan nevar teikt: piepildījis. Abas Leijerkastes (otrā daļa iznāca jau pēc Ezeriņa nāves) sevišķi interesantas kompozīcijas ziņā. Pats Ezeriņš reiz esot teicis, ka ar stāstāmo materiālu un stāstu ir kā ar dedzināmo materiālu un sārtu: daudz ko tur iemet, daudz un dažādu koku sakrauj, bet pieliek uguni, un liesma visu vieno. Tā Ezeriņa gars pa dzirkstelītei iemetis ik novelē: nav nekā ārpusstāvoša, visas atsevišķas daļas ugunīgi saistītas, liesmainām mēlēm skautas. Abās Leijerkastēs nav nekā lieka. Tikai nepieciešamais kā personāžā, tā arī katrā teikumā, jā, pat katrā vārdā. Un tas Ezeriņu tik ļoti atšķir no mūsu rakstnieku lielākās daļas, kuŗu spīdošos dārgakmeņus brīžiem nespēj saredzēt aiz pārliedzi lielā un smagā iesaiņojuma. Ezeriņu ir salīdzinājuši ar Blaumani. Blakus Ezeriņam Blaumanis liekas izdomā nabags. Tos pašus stāstus viņš raksta vācu un tad latviešu valodā, to pašu vielu apstrādā episkā un drāmatiskā formā, un pat stāstos mēs jauno sievu, saistīto pie vecā vīra, ne vienreiz vien satiekam. Bet Ezeriņš nekad neatkārtojas, nedz tēlos, nedz sīžetos, nedz situācijās. Kulminācijas punkts gan erotikā, gan ārpus erotikas. Ezeriņa cilvēki tikpat brīvi un darbīgi kustas latvju lauku mājās, kā dižciltīgās aprindās. Viņa sieviete gan smalka pavadinātāja (Muitnieks un varizējs), gan sentimentāla meitene (Prinča manti-

nieks), gaiša mocekle (Apstarotā galva), kaislīgā māte (Joču pirts), nogurusi grizete (Rožainais Ēzelis), buržuiska jaunkundzīte (Blusas stāsts). Ezeriņa dialogiem mūsu literātūrā grūti būs atrast sāncenšus, tie — asprātīgu cilvēku asi nosmailētas, asprātīgas sarunas. Abās Leijerkastēs Ezeriņa izteiksme vietumis drastiska (ar vārdiem, kā velns, bendes maiss, viņš neskopojas), bet viscaur spirdzinoši oriģināla. Tikpat nedzirdētas, kā viņa atskaņas, ir arī viņa ainas. Cik neparasts Andžas bildinājums Migā. „Es, par piemēru teikt, esmu tāds cilvēks, kas nevar iztikt bez lamāšanas. Kuŗu satiec, tam nodod kārtu un tik. Bet apnicis sunities uz visām pusēm, nudien, apnicis. Vai tu nebūtu ar mieru, ja uz priekšu es lamātu tikai tevi?“ Un tad salīdzinājumi: „Saule jau nāca tik zemu, ka mazie ganiņi varēja viņu nobučot.“ Vai arī, lai jaunsaimnieka Čukāna smago sirdi uzskatāmu padarītu: „Čukāna balss palika arvienu klusāka, viņš stāstīja Gustam visu. Bet kad bij beidzis, tad likās, ka tanī vietā, kur sēdēja Čukāns, bija tikai viens vieniņš tumšs, zemē iedzīts akmens.“

Bieži Blaumanis min par mūsu labāko novelistu. Bet Blaumaņa vērtīgākie darbi tomēr vairāk stāsti nekā noveles. Nemazinot nemaz Blaumaņa lielumu, mēs tomēr droši varam teikt, ka Ezeriņš ir mūsu klasiskās noveles nodibinātājs. Blaumanis sīkāki nodarbojas ar savu varoņu psiholoģiju, viņš intensīvāki ieskatās iekšējos pārdzīvojumos.

Ezeriņam nav rakstura zīmējumu, tikai momentuzņēmumi, kas asās, interesantās kontūrās izceļ zināmu mirkli hic et nunc. Blaumanis turpretim savos labākos darbos neapstājas pie atsevišķa notikuma, bet cenšas ieskatīt vispārnozīmību. Tā Purva bridējs nav stāsts par Kristīnes mīlestību uz vieglprātīgo, netikumīgo Edgaru, bet vispār mīla kā neprātīga vara. Un stāsta beigās neatvairāmi uz mācās jautājums: kāpēc šķīstbaltas sievietes mīl purva bridējus? — Blaumanis dziļāks, Ezeriņš asāks.

Ezeriņš pats reiz esot teicis: „Es esmu vājš mākslinieks, man bez anekdotes neiet.“ Sprieduma pirmo daļu mēs pieņemt nevaram, bet otru, ja viņu attiecinām uz Leižerkastēm, pa daļai gan. Ezeriņš nemil risināt psiholoģiskās problēmas. „Novelei jābūt jaunai un frapantai katrā savas esamības un serdes punktā.“ Šos šlēģļa vārdus Ezeriņš vislabāki izpratis. Viņa velniņš — ārkārtīgā siutācija — jau kopš lielmeistara Bokačio laikiem atzīta par noveles conditione sine qua non. Un ar šo ārkārtīgo situāciju Ezeriņš rīkojas, kā īsts virtuōzs. Jo savādāks notikums, jo kaislīgāks top viņa lietišķais tonis. Ar apslēptu, bet tomēr izmanāmu pārākuma smīnu uz lūpām viņš visneticamākos notikumus ticami stāsta. Un arvienu viņš stilā un kompozīcijā inteliģents, elegants, viegls. Nav viņam latviešu zemes smaguma. Ariēls mīt viņa dvēselē, ar visu viņš bezbēdīgi rotaļājas:

„Kad migla aprok dienas  
Un nava nekā vairs žēl,  
Ne draugu, ne vecā naida —  
Ar likteni spēlēju vēl.“

Brīžiem, šķiet, Ezeriņš lepojas: nav situācijas, ko pārvarēt nevarētu, ko nespētu pacelt mākslinieciskā plāksnē. Ir Leižerkastē novele Prinča mantinieks: sapņainai sievietei muša izliekas kā pasakas prinča mantinieks, un viņa to nēsā zelta kapselī. Reiz viņas vīrs nejauši to pamana, un muša top šā labā, mīļošā vīra nopietnais sāncensis. — Šī laikam būs Ezeriņa visniecīgākā, vissmieklīgākā viela. Bet Ezeriņš tik asprātīgi stāsta, ka lasītājs ar interesi viņam seko. Visspožāki novelista Ezeriņa dāvanas parādās Šacha partijā, kuŗas iespējamību mēs tikai pieņemam, pateicoties Ezeriņa dzirkstošajai stāstītspējai. Jo nav taču lāgā ticams, ka mīlestība irst kādas nieka šacha partijas dēļ. Bet Ezeriņa lietu nostādījumam nevar neticēt. Un tā jau ir tā virtuōzitate, Špenglers ļoti

interesanti pierādījis: jo vairāk mēs izjūtam noveles motīva vienreizīgumu, jo vairāk mēs izjūtam, ka tikai pie šiem cilvēkiem, tikai šīs apstākļos notikums iespējams, — jo nozīmīgāka ir novele. No pasauleslaveniem novelistiem — Bokačio, Mopasanu — Ezeriņš atšķiras ar zināmu ētišku stingrumu: kuteligie sižeti nav viņa jājamais zirdziņš.

Tas pats velniņš, „mazs un naigs“, kas abas Leijerkastes griež, jau parādījās Majestātes kazarmēs, bet tur sapņainā princese — romantika, stiprāka nekā viņš. Bet Leijerkastes pirmā un otrā daļā velniņš uzvar un līdz ar viņa uzvaru saprotama pāreja no subjektīvi liriskā uz objektīvi episko. Vispār Ezeriņš savā mākslā nosvērts, smalkjūtības un neparastas gaumes paraugs, bet tomēr Leijerkastēs neizprotamā kārtā ieslīdējuši daži tukši feļtoni: Cilvēks mārķā, Pūra nauda, Pēdējā māja uz Pelnu kalna. Sevišķi pēdējā no minētām novelēm pārsteidz ar savu, citādi Ezeriņam tik svešo, vulgāritāti. (Kāda resna, saldkārīga sieva papriekš alū mazgājas un tad ar to pašu alu dzirdina savus kavalieņus). — Te — parupja sensācija un situācija uzvar situācijas karali.

Savu godalgoto noveļu krājumu Ezeriņš nosaucis „Leijerkaste“, un šinī nosaukumā tipisks Ezeriņa smīns: autors savam darbam itkā liedz nopietnību, „noveles īsam laikam!“ Bet runājot paša Ezeriņa vārdiem, „Leijerkastē ir sava specifiskā dzīvība, viņai ir savi jautri un ļoti bēdīgi gabali.“

Ar ārkārtīgo situāciju Leijerkastes nav izsmēlamas. Visīsākais laiks būs lasot Šacha partiju, Mērkaķi, bet visdziļāki iespaidos Apstarotā galva, Joču pirts un Miga, šīs trīs noveles, kur ap sievietes galvu apvīts aureōls.

Apstarotā galvā atkal uzpeld sapņu pasaule. Un vai Ezeriņš galīgi no tās kādu reizi ir atbrīvojies? Zilā puķe — varbūt pašam autoram nezinot — kādā apslēptā stūrī vienmēr ziedējusi viņa mūzas dārzā.

„Tumsā zūd mūsu esamības sakne, neatrisināms

noslēpums ir mūsu dzīves burvība,“ — tā visraksturīgākā 18. gadusimtena romantiķa atziņa. Un šis romantiski noslēpumainais, ilgupilnais noskaņojums mirdz mijkrēslā gleznotā Apstarotā galvā. Lēni, bez parastā Ezeriņa spraiguma rit stāsts:

„Neskubināts kumelš soļoja uz priekšu, gandrīz vai zinādams, ka šovakar man nav nekas pretī izjāt caur birzi, jāt ilgi, ilgi un atpakaļceļā ieraudzīt pirmās zvaigznes.“ Ezeriņš itkā apstājas, atpūšas no parastās drudzainās steigas un ļauj sevi ieaijāt Šopēna nokturno-akordiem. Krāsas samtaini mikstas. „Vaboles dūciens gaisā, zvaigznes lidojiens cauri zariem, tāļš suņa rējiens, smarža no vēlina zieda, — viss savērpj tos liegos, bet nesaraujamus pinekļus, kuņģos mēs ļaujamiēs slēgties, nezinādami kāpēc.“ — Ezeriņa romantika nekad nav salkana, kaut kas vēss un sāpošs viņā. Ezeriņš — antisentimentāls. Milas scēnās, — kur parastā romantika taču sākas — Ezeriņš saviem cilvēkiem skarbi aizver lūpas. Nav skaistu vārdu mijas, jūtu pilnas atzišanās — kāds īss vārds, vai arī tikai izsauciens, bet visbiežāk izšķīrošos mirkļos — klusuciešana. „Es dzirdēju divus lūdzošus un klusus vārdus:

— Mīlais, nevar.“

Vai tad es patiešām būtu ko lūdzis? Taču. Laikam. Jo, vai tad viņa citādi ko atbildētu? Bet viņas vārdos bij neizprotama padošanās.

U z n e v a r ir tikai viena atbalss, īsa, tuva, kaisla; un viņa atskanēja kaut kur dziļi no manis:

— Var.“

Tikpat patiesa un neparasta ir arī Mūra saruna ar Varen jaunkundzi (Dāma sērās) un vēl vairāk Ilzes un Kalēja Joču pirti.

Pēteris Ērmanis savās atmiņās par Ezeriņu izsakās, ka Ezeriņš skeptiski izturējies pret sievieti, bet viņa darbos šī skepse nav izmanāma. Cik dziļi sievišķa, cik patiesa ir Ilze Joču pirti! Un Māra (Iegātniša) ar savu trako lepnumu ir tā pati Ilze, tikai citā

aplodā. Ilze un Māra — lielā formāta sievietes, viņas pieder pie mūsu reti sastopamām, bet neizsakāmi skaistām latvju sievietēm. Laimīte, smaidoša, glāstoša, pie šām sievietēm nenāk. Viņas par daudz cietas un asas, par daudz viengabalaini smagas, laimīte tām pieglausties nespēj. Viņas laime ir sāpju pilna. Tā nenāk pati, tā ar varu jāņem, jālauž. Šīs sievietes prot milēt, un viņu dziļākā būtība — upurprieks. Ezeriņš savu tumšmataino Māru salīdzina ar rasainu, tvikstošo kļavu. Un: „kas pieliks roku pie stumbuŗa, tam pilnas acis būs sudraba.“ Māru un Ilzi vieno spēks, spīts un lepnums. Kad Māra redz, ka precinieki nevis viņu, bet viņas mājas grib, viņa ignā ekstazē nodedzina tās. Arī Ilze to būtu darijusi. —

Mūsu dzīves likums ir mērs. Visur ir sākums un gals. Un labi tiem, kas to ievēro un šiem likumiem padodas. Bet kas lepnā spītī sacelās, kas patvaļīgi lauž likumus, tam šinī pasaulē nav vietas. Ilze pati aiziet pie mīlotā vīrieŗa, kam mājas apsargā maza, jauka sieviņa, un viesuļainā neprātā, spēcīga, ugunīga, nekā neprasīdama, atdodas viņam. Karsts vilnis pārveŗas par Ilzi un izkausē visu stingumu. „Viņa strauji apskauj Kalēju, un viņas jaunai miesai gribas ziedēt un augļus nest kā auglīgai zemei šinī naktī.“ Agri no rīta viņa atgrieŗas pie darba „spirgta, paceltu galvu, ar smaidu, itkā tas būtu iesnīdzis no zvaigznēm.“ Ir būtnes, kas pašas sev raksta savus bauŗļus. Šos bauŗļus nevar visnārināt, bet šo bauŗļu rakstītāji ir svētdienas starp cilvēkiem, jo liela drīkstēŗana ir svēta. — Visu savu kaislības jūŗu Ilze veltī savam mazajam bērniņam, un vīŗu, kam tikai daŗas stundas piederēŗusi, aizmīŗst. Viņa ir laimīga, tik laimīga, kādi tikai spēcīgie cilvēki spēj būt. Kādi spēj būt tikai tie, kas paŗi savu ceļu zina un bezbailīgi to iet. Bet dievi skauŗ tādu laimi: Ilzes bērniņš mīŗst, un Ilzes gaiŗsais prāts aptumŗojas, kā vājprātīga nabadzīte viņa klejo no mājas mājā. — Joŗu pīŗtī ir ārpīŗtīgas sāpes par pasaules kārtību, kas sevī necieŗ

izņēmuma eksistences: viskrāšņākos, visvērtīgākos radījumus dzīve lauž un dzen bezdibeni. —

Joču pirts ir Ezeriņa stiprākais darbs. Šo noveli līdzās Migai varētu uzskatīt par Ezeriņa šedevru. Abus stāstus vieno sāpju sūrsme un savāda iekšēja gaisma, kas slēpjas aiz bezbēdīgas fabulēšanas. Ar dīvainu ainu, baisu un gaišu reizē, noslēdzas Miga. Strādnieks Andžs, pārnākot no darba, atrod savu sievu Annu mirušu. „Pie krāsns kā agrāk stāvēja gulta, bet tagad viņā bija tik daudz gulētāju, ka Andžs izbrīnījies palika uz vietas. Patiesi tur gulēja visa viņa dzimta, sieva vidū, bet apkārt bērni, pieglaudušies kur kurais: kājgalī, sānos, padusēs, ap galvu... Piepeši caur logu iespīdēja saule un apņēma visu gultu... Tas bija negants mirklis. Saule nekad vēl nelikās spīdējusi tik gaiši, dzēloši un bargi. Viņa norāva kādu spēcīgu segu no gulētājiem un Andžam pārgāja drebuļi. Viņš ieraudzīja nežēlīgu un neatrisināmu mezglu, ko nakts bija savijusi viņa gultā. Cik mīļi bija apskāvušies šīs zemes lielākie ienaidnieki — pati dzīvība un nāve! Sievas nelokāmās rokas apskāva mazos locekļus, un viņi draudzīgi gulēja viens otru apņemdami. Lūk, kaut kas sakustējās pašā vidū. Viņš pārlicās, e, tas bija mazais kunkuls. Viņš zīda vēl mātes krūti.“

Šai mirklī atveras durvis un ienāk jaunā, nīprā Līze, uz kuŗu Anna vienmēr bijusi greizsirdīga, bet priekšnāves dienā to pati izraudzījusi par savu pēcnācēju, labi zinādama, ka Līze, mīlējama Andžu, mīlēs arī viņa bērnus.

Baiga ir dzīvības un nāves saskaršanās, bet mātes mīlestībā dzīvība svētī un uzvar nāvi.

G r o b i ņ ā, 1926.

# Nokvēpušais līdumnieks

A. Saulieša piemiņai

(22. dec. 1869. — 27. janv. 1933.)

„Dīvaina mana mīlestība,  
Katru nīstu ar' ko mīlu“ —

tāda bija Saulieša sirds, naidpilnas mīlestības piesātināta, kur tā visvairāk mīlēja, tur tā arī visvairāk nīda.

Jau vienā no pirmajiem stāstiem — Kalējā Indriķī (1900.) — Saulietis tēlojis tādu mīlētāju-nīdēju. Tas ļoti simbolistiski, ka Indriķa uzvārds Cietais — Saulieša cilvēki ir tvirti un cieti. Indriķis Cietais strādā smagu kalēja darbu dūmos un kvēpos, lai māsas dēlam Valdim sagādātu iespējamību studēt, lai Valdim būtu vairāk zināšanas nekā viņam, kalējam, lai Valža dzīve būtu skaidrāka, pilnīgāka. Pašam Indriķim nav bērnu, un visu savu mīlestību viņš atdod Valdim. Bet kad kalējs Indriķis redz, ka Valdis dzīvo nevis kādam apzinātam mērķim, bet padodas acumirkļa iekārei un uzdzīvei, kad viņš redz, ka māsas dēls, izvaļīgi rotaļādamies, saļauž rožaini svaigo Lienī, to pašu Lienī, kas bija kalēja darba mūža svētdiena, — kalējs nesavaldāmās dūsmās nogāž Valdi gar zemi, sadauza viņu tik stipri, ka Valdim ilgu laiku jāguļ slimam. Nikni viņš iesaucas: „Samīdit šitādus cilvēkus, sašķaidīt kā tārpus zem kājām!“ Bet tūlīt pēc īgnuma brīža, kalējs sevi apber rūgtiem pārmetumiem: kā viņš drik-

stēja tiesāt citus, viņš, kas pats kļūdu un grēku pilns? Izmisumā viņš iet krogū, pudeļu rinda uz galda top arvienu gaŗāka, bet atvieglinājuma nav nekāda. — Tad, kādā ziemas dienā mazs puisītis sliks peldoŗā ledū. Neviens neuzdroŗinās bērnu glābt; Indriķis metas ūdenī un izvelk bērnu. Zēns ir glābts, bet kalējs Cietais saslimst un mirst. Bet viņš mirst bez rūgtuma, klusā izlīdzinātībā: „Kā silts vēsmas vilnis viņam uzplūda atmiņa par izglābto puisēnu. Sirds juta pateicību pret Dievu, kas viņam licis ko labu izdarīt. Varbūt ŗis puisēns izaugs par viru, kam sirdī degs svēta uguns, kuŗas siltumā varēs atspirgt daudzi, kas sāpju mocīti un saluŗi.“ —

Tādi kā Indriķis Cietais ir tipiski saulietiski cilvēki: ar grūtsirdīgām un domīgām acīm viņi klusi staigā savu ceļu, viņiem sveŗi sāp dvēselē, viņi neprot runāt, pāŗāk jūtīgi ŗret pāŗi darijumiem, viņi ielvelkas sevī, savrupnieki, drūmi ideālisti.

Kalējs Indriķis ir viens no pirmajiem Saulieŗa tēliem, bet arī savā pēdējā, lielā stila traģēdijā Zauls (1930.) viņš ir izkalis tādu naidpilnu milētāju. Zauls mīl un apŗino Dāvidu, jauko kā pavasari, ar kokli rokās un dziesmu dvēselē, bet reizē viņš arī nīst Dāvidu, jo tas viņam atņēmis iespēju valdīt, nolaupījis tautas mīlestību. Dāvids uzvarējis Izraēla bīstamāko ienaidnieku milzi Goliatu, un visa tauta viņam uzgavilē: „Zauls tūkstoŗus ir kāvis, bet jaunais Dāvids nokāvis desmit tūkstoŗus.“ Zauls, kas grib valdīt par savu tautu, grib uzpurēties savai tautai, ir nobīdīts pie malas, ir lieks. „Es kļuvis lieks, es nevērtīgs, es nīstams...“ ŗi pati apŗiņa mocīja arī Indriķi ŗis domas pazīst vai visi Saulieŗa pozitīvie cilvēki, arī dzejā sastopam ŗo noskaņu: „es — sveŗnieks, kas neies vairs dzimtenes sētā, un visur citur ar' lieks,“ bet Zaulā tā kāŗpināta traģiskā lielumā. Tādu paŗu mīlestības naidu kāŗ pret Dāvidu, Zauls arī jūt pret Izraēla tautu.

„Ne cēlums, Izraēl, ir tava daļa;  
Tu zema, netīra un ļauna tauta!  
Ak, liktens grūts ar tevi kopā iet  
Un goda sirdi glabāt krūtīs savās.“

No smirdoņa, no kauna viņš tautu ir cēlis, un tā atmaksā ar kurnēšanu un nodevību. „Tu grozīgs, vilcīgs, negants suņu bars.“ — Vai tikai Zauls to saka par Izraēla tautu? Ja dziļāk ieejam Saulieša pasaulē, tad zinām: Zauls ir pats Saulietis, un Zaula attieksme pret Izraēlu ir Saulieša attieksme pret latviešu tautu. Pirmā acumirkli tas pārsteidz. Šķiet, kā tas iespējams, ka Saulietis, — kas tik dziļi ieaudzis savā tautā, kam tautas dzeja zvaigžņojusi vistumšākās naktis, kas savu kopoto rakstu II sējumu veltījis Barona tēvam „bārenītes baltajam auklētājam“, — teicis tik rūgtus vārdus? Bet tomēr tas tā ir. Taisni tāpēc, ka viņš savu tautu tik ļoti mīlējis, viņš sāpīgi redzējis visas nepilnības, neganto vergu mantojumu. Taisni tur, kur viņš visvairāk mīlēja, viņš nepiedeva nevienas kļūdas. Viņš prata tikai sāpīgi mīlēt, un ja sirds kur pieķērās, tā tiesāja un nīda. —

Pa sniegu un tumsu mūs vada dzejnieks. Saulieša visvairāk apdziedātais gada laiks — ziema, visvairāk apdziedātā stunda — vakars un nakts. Ieskataities tikai viņa labākā dzejoļu krājumā Tālās vēstīs, un jums pretī raudzīsies mēma nakts un spalgs aukstums. Tur vesels cikls ar virsrakstu „Vientulība“, un cits — „Nakts dziesmas“, un vēl cits „Viņa saule“ un „Laika drausmas“. — Laikam gan neviens no mūsu rakstniekiem tik daudz nav dzejojis par dūmiem un kvēpiem, kas saēd drēbes, un par rūgtumu, kas saēd dvēseli. No šā rūgtuma viegli var pazīt saulietisko cilvēku. Vientulība un noslēgtības lepnums ir — kā to jau aizrādījis Pēteris Ērmanis savā, Saulietim veltītā, dziedājumā — saulietisko cilvēku dārgākā manta. Bet tas nav baironiskais egoistiskais lepnums, Saulieša cilvēki ir bargi sevis un cita tiesātaji. Viņi ievelkas savā vientulībā, un tur viņiem laika gana audzēt katru ērkšķi, pārdomāt katru dzi-

ves asumu. Kā katrs radītājs, Saulietis savus cilvēkus radijis pēc sava ģimja, un kā katrs īsts tautas rakstnieks, viņš savos cilvēkos iekalis dažas savas tautas īpatnības. Šķiet, mūsu klusās lauku sētās arī vēl tagad mīt daudzi tādi saulietiski drūmi ideālisti, kas zem tvirtas čaulas glabā visai vārīgu dvēseli.

Šai tumsā vienīgo gaismu, šai ziemā vienīgo siltumu ienes mātes tēls un dabas glāsts. Līdzās mūsu vismaigākiem lirīkiem, Porukam un Ziemeļniekam, arī Saulietim ir vesela rinda mātei veltītu dziesmu, no kuņām dažas jau dzied kā korāļus svinamās Mātes dienās:

„Es nāku šurp uz miera vietu,  
Pie tava kapa, mana māt.  
Šurp nesu savas tumsas sāpes,  
Kaut spētu tās te izraudāt.“

Un tad dabas glāsts. Gandrīz visi mūsu latviešu dzejnieki ir dabas dzejnieki, bet Saulieša dabas tuvums pirmatnējs un tiešs. Nav nemaz domājams, ka Saulietis spētu sēdēt Rīgā kā departamenta direktors, vaļas brīžos slavēdams lauku dzīves poēziju. Ar īsiem pārtraukumiem viņš visu mūžu dzīvojis savos Sauliešos, pats vadījis arklu, kaisījis zemē sēklu. Pilsētu viņš nīda, bet laukus neideālizēja; lauciniekos viņš žultaini tiesājis nenovīdību un gara trulumu („Pasaulē vidū“). To, ko mēs pilsētņieki gūstam koncertos, teātros, priekšlasījumos, viņam sniedza mežs, pļava, druva. Grūtā brīdī viņš pieglaužas pie tumšas egles, mieru razdams domā:

„Viņas dēļu šaurā mājā  
Reiz es tikšu guldināts.“

Nu dzejnieka ilgas un egles skumjas aizbērs tās pašas dzimtenes smiltis. — Saulietim ir jauki dzejoļi, veltīti atsevišķu koku psiholoģijai: Egle ar rētu, Trīsu apse, Kailais piladzis, Mazais paeglītis, bet visvairāk viņš dziedājis par bērzu. Baltie bērzi ir viņa vistuvākie radi, viņa zaļās draudzenes. Baltie bērzi — mūsu latviešu skaidribas ilgu simbols, baltie bērzi —

mūsu latviešu lirikas simbols, baltie bērzi — mūsu vidzemnieku simbols. Tā nav nejaušība, ka tas, kas bērzu skaistumu ir ietvēris linijās un krāsās, ka arī Purvītis ir vidzemnieks. Jo baltās bērzu birzis Vidzemes peisaža simbols, un visi mūsu liriski — vienalga, vai tie būtu vārdu, skaņu, vai liriski — ir vidzemnieki.

Saulieša visvairāk iemīļotais vārds ir „rūgts“, bet gandrīz tik pat bieži viņš lietā vārdu „balts“. Balti ceļi māj, balti draugi gaida, balta puķe smaržo, un gribas baltam tikt... Tālas Vēstis beidzas ar nodaļu „Baltā klusumā“. Latviešiem vārdā „balts“ sintezējas daiļā un labā jēdziens. Tādā nozīmē šo vārdu sastopam jau tautas dziesmās, tādā nozīmē to lietājuši mūsu dzejnieki: Poruks, Blaumanis, Rainis. Arī Saulietis ilgojas ieiet baltā klusumā, atbrīvoties no kvēpiem un rūgtuma. Darba diena ir smaga, bet tad nāk sestdienas vakars, pāri klusiem mežiem skan svēti zvani, un drūmais kalējs, izmocītais līdumnieks gūst baltas drānas.

„Es rūgtos kvēpos viss,  
Un sirds man iztvīkusi,  
Un sribas baltam tikt,  
Un svētam sapnim pie kājām  
Uz dusu galvu likt.“

Ilgas pēc baltām drānām, latviešu tautas šķīstīšanās ilgas, tuvina Saulieti Porukam. Saulietis ir dzimis divus gadus agrāk nekā Poruks, un lielais Druvienietis šur tur ietekmējis Saulieti. Saulietis ļoti cienījis Poruku, ar lielu rūpību sakopojis tā rakstus, un vēltījis Druvienietim divas dzejas („Mākoņi“, „Jāņa Poruka piemiņai“). Saulietim ir daudzas rindas, kuņas būtu varējis arī Poruks uzrakstīt.

„Sirds gudra kļūs un laimīga un klusa.  
Un svētvakars, un baltās drānās dusa.“

Vai tas neskan gluži porukiski? Daži Saulieša tēli ir itkā Poruka radinieki. Tā mazā Anniņa, kas par

sniegu un tumsu, pārvarēdama savas bailes, aiziet pie savas slimās draudzenes, lai viņai aiznestu Ziemsvētku prieku. ir Poruka Zuzītes māsa, un Saulieša Vientiesītis ir Cibiņa brālis. — Baltas ilgas un kļums kā augstākā svētlaimē ir motīvi, kas vieno Poruka un Saulieša pasauli, bet Saulietis ir daudz rūgtāks nekā melodiski mūzikālais Poruks. Saulieša dzejas darbnīcā dobji dun āmura sitieni, Poruka — liegi zuz visuma vēji. Poruks arī daudz plašāks par Saulieti, ieslēgtu liepām un kļavām aizēnotā latviešu sētā, bet ilgas pēc baltām drānām, labā un daiļā sintezes, abus vieno. Abi zināja, ka šīs ilgas nepiepildāmas; un Poruks juta pasaules sāpes, Saulietis — rūgtumu. Poruks ir Parsifals baltī vizošās drānās, Saulietis — nokvēpis lidumnieks ar balto puķi rokā.  
Bet:

„Nesakait, ka mirst bez laimes  
Nokvēpušais lidumnieks:  
Līkst uz krūtīm balta puķe —  
Melna mūža baltais prieks.“

# Pavasara dvēsele

Friča Bārdas piemiņai

(25. janvārī 1880. — 13. martā 1919.)

„Kas asinīm jaunām spēj likumus dot?  
Kas plaukstošā birztaļā, pļavā  
var dzeltaini sapņainai melodijai  
likt apstāties šalkoņā savā?“

Ir pavasara cilvēki ar brīnumu saucošām acīm, kas no akas negrib ūdeni izsmelt, bet to zilo debess gabiliņu, kas ūdenī peldas. Tāda pavasara dvēsele, zaļu, sapņainu šalkoņu rinda, bij Fricis Bārda. Jaunatne mīl Frici Bārdu, jo viņa dzejā tā var spoguļoties, un jauni cilvēki mīl spoguļoties — kāds brīnumains saldums ir redzēt savu vēl svešo seju, redzēt savas nepazītās skumjās mirdzošās acis, kāda bauda dzirdēt par sevi, tikai par sevi.

Jaunības drebošais nemiers, tāles sauciens, plašuma ilgas atspoguļojas Bārdas dzejā. Viņš saprot, ka

„jaunība brīnās, un nezin kurp iet —  
tai liekas, ka viņu katrs mākonīt's sauktu  
un naktī, kad acis aizdarās ciet,  
tad ir, it kā spārnī pie pleciem augtu.“

Saka, arī pie mums jaunatne zaudējusi savu spozģumu, tā sarūsējusi pēckara skepticismā. Bet vai tas tiešām tā?

Zemes dēļs jau piedzīvojis piekto iespiedumu. Vita somnium ir izpārdota, un Bārdas grāmatās

taču nav neviena skeptiska smilšu grauda, visur vijas melodija: „Kas sapnim ar visu būtību tic, tos sapnis atpestī beigās.“ Šai pārlicībā vēl arī šodien mūsu zemes dēli ar zvaigžņu dvēseli.

Bārdam nav dzīves īstenības, „viss teika, viss sapnis, viss pasaka tam.“ Un vai nav tā: vecie stāsta pasakas, bērni klausās pasakās, bet jaunie — pārdzīvo pasakas.

Jaunība ir ticība brīnumam. Jauni būdami, mēs neprasām, vai mūsu vēlēšanās ir prātīga, attaisnojama, iespējama. Mēs ilgojamies, un ticam, ka ilgotais piepildīsies, tikai tādēļ, ka mēs to tik ļoti gaidām. Un šī ticība ir jaunības radošais skaistums, dzīvi virzītājs spēks. Jo vecāki kļūstam, jo vairāk zūd brīnuma gaidas (tikai retas pavasarī apburtas dvēseles to uzglabā līdz mūža beigām), jo biežāki reibuma ziedus plauj analīzes izkopts.

Sapņu krāšņums un viņa piepildījums ir apgriezti proporcionāli lielumi: jo krāšņāks sapnis, jo mazāk iespējas to piepildīt. Bet pavasarī cilvēks to nezina, pavasarī

„durvis un logus  
neviens neslēdz ciet —  
sapņi visu nakti  
iekšā un ārā iet.“

Dzejniekam ir rokā zils salapojis ilgu zizlis, tas viņam aiztīklojis seju, viņš staigā maldu tekas, meklēdams savu sapņu karalieni, un visi pavasara cilvēki viņam seko, viņu saldi sāpīgās skumjas kā apspiestas elsas rod atbalsi dzejnieka zilajā dziesmā. Viņš meklē savu sapņu karalieni, tā nav zemes meita, tā mīt augstajos zvaigznājos. Kur ceļš uz viņu ved, to nedrīkst jautāt zemes ļaudīm, tas jājautā mūžībai, jo „mūžība un mīlestība ir viens, un dievība ir viņu mērs.“

Katram dzejniekam ir „savs vistuvākais“. Bārdas vistuvākais ir Dievs, Dieva atklāsme dabā. Dzejnieks

pats saka: „Zaļajā Dieva namā ar zvaigznēm dzied mana sirds.“ Zvaigžņu mirdzums viņam svēts un miļš līdz sāpēm. Viņa dziesmās un lūgsnās nav cilvēku seju, nav lielu namu aso šķautņu un akmens katedrāļu smaļo torņu. Zilā mūžības miglā peld kūpošs lazdu krūms, zaļas vārdes un dzeltānas purenes, tur „bērzi un dzimtenes lauki uz mākoņiem lūgšanas raida,“ tur „satīstītas zaļos krekliņos guļ vārpas neizplaukušas.“

Viss elpo, peld un plūst, klist un plīvo. Par tvirtām vielām reti ir runa, par nedzīvām nekad. Ja nejauši šai ligojošā dzejā iemaldās čuguns, tad tas nav kalnračēju un fabrikas strādnieku smagā masa, bet tumšās debessvelves čuguns, un ja dzejnieks piemin akmeņus, tad tie „kā svētdienas kukuļi saulītē miļi un silti.“

Friča Bārdas pamattonis ir makrokosma apbrīns, ticība visdzīvības dievišķai vienībai. Viņa dziesmas un lūgšanas ir dzejojoša metafizika.

Viņš nedocē un neteorētizē, savu pasaules uzskatu viņš ir ietvēris tik vienkāršās dziesmās, ka tās ir radušas atbalsi tūkstoš arī filozofiski neizglītos cilvēkos. Viņa Dievs nav dogmās iežņaugts, nav scholastiski preparēts, nav baušļiem draudētājs Jehova, nav arī saprāta ledū sastingusi ideja, nē, viņa Dievs, pirmajai zālei dīgstot, zaļām postalām pa zemi iet. Uz pēdējo, parasti mokās izasiņoto, jautājumu: „Kur esi apslēpies mans Dievs?“ skan pavasarīgi gaišā atbilde:

„Tu dīgsti zaļā velēnā,  
tu smeļies brūnā pumpurā.  
Ar tārņu ābeles zargalā  
tu šūpojies zaļajā paēnā.“

Bārdas Dievs nav domātāja cilvēka postulāts, viņš — kā vecvecā dziesmā jau sacīts — visur jū t a m s klāt. Un kā visiem romantiķiem arī Bārdam „just ir tiešāk nekā zināt.“ —

Ir tikai viena, mūžībā ieslēgta dzīvība, tā ir svēta,

un visi radījumi ir šīs vienas dzīvības izpausmes veidi. Bārda neceļ cilvēku uz pjedestālu, viņš neatdala to no pārējiem Dieva radījumiem. Purva ķīvītes ir viņa skumjās māsas, un jautrais brālis — ziedošs rožu zars. Odam nav cimdu, un viņš gluži kā cilvēks martā vēl salst. Gulēdams zālē, vērodams mazā kukainiņa neatlaidīgās pūles tikt līdz stiebra galam, dzejnieks saprotoši smaidīdams jautā: „kuŗš prātīgāks — nezīnu: es vai viņš?“

Visa daba ir dzīva. „Svārcīņos vecos brien lietīņš un miegojas,“ un marta vakaros „pa krēslu urdziņas ratiņos brauc.“ Bārda nešķir abstraktas lietas no konkrētām, viss ainājas uzskatāmi. Vakaros dzejnieks iet uz birztaļu vējus uz dusu pavadīt, it kā tie būtu viņa draugi. „Vakars uz miglāinām rokām nes pār kalniem mirstošo dienu“, un „meitas tumsu smēļ un salej pagalmā traukos“... Bet jāpasvītro, ka Bārdam nav simbolu, un tādēļ arī varbūt viņa dzeja saprotama un mīļa ikvienam. Kas sāk tulkot Bārdas dzejas simbolus, tas velti aptumšo mūsu gaišāko dzeju.

Ja Bārda dzejo par skudru, tad tā nekad nav darba cilvēka simbols, bet vienkāršā, brūnā, mazā skudrite, kuŗu vērot un apdziedāt ir tik pat svarīgi, kā viņas divkājaino brāli, un ja viņš dzejo par pūpoliem, tad tie ir tikai „bubuliši pūkainie“ un nekas cits.

Bārda nevirknē savas dzejas tēlus pirmatnējā naivitātē, viņa smalkā intelligence tos gudri sagrupē: visi vienā dzejā sastopami tēli ir tās pašas pamatizjūtas paudums, bet katrs atsevišķi ienes kādu jaunu momentu. Atcerēsimies kaut Bārdas stilam ļoti raksturīgo Pelēko dienu:

„Elksniņu plecos  
pelēka diena šūpojas.  
Svārcīņos vecos  
brien lietīņš un miegojas.

Žagata kļāvā  
nelaimi melš.  
Apmaldījies bērniņš raud pļāvā —  
nezin uz māju kur ceļš.  
Kalnā stāv ragus pacēlis  
milzīgs slapjš pelēks gliemezis.  
Tam krūtīs guļ dzirnavu akmenis.  
Arī piekūsis.“

Visi šie slapjie un pelēkie tēli — samirkušie elk-  
snāji, samiegojušais lietutiņš, baltmelnā žagata, rau-  
došais bērns, gļotainais gliemezis — izsaka dzejnieka  
skumjas lietainā dienā. Bet bērnu asaras tik pat no-  
spiež kā nerimstošais, sikais lietus, un apmaldījušais  
bērns tik vientuļš, kā gliemezis lielajā kalnājā, kā pats  
dzejnieks šās dzejas pārdzīvojumā.

Bārda visu pasauli redz it kā pirmo reiz, viss vi-  
ņam ir jauns un brīnumains, un tādēļ arī viņa tēli  
ļoti savdabīgi, viņš baidās no visa jau daudzreiz iz-  
teiktā. Viņš nekad nerunā par „zelta sauli“, kā par  
to runājuši jau tūkstoš dzejnieku pirms viņa. Pelēkā  
dienā lien skumju gliemezis, bet gaišā: „sarkanām  
postalām bradā saule pa kļavu.“

Un kāda divaina aina saucošam pavasaŗa nemie-  
ram:

„Caur manām rokām silts nemiers tek —  
es dzirdu marta urdziņas savos elkoņos.  
Uz maniem pleciem sarkanās ilgas stāv,  
kā stārķi sarkanos zābakos.“

Pirmā acumirkli šķiet pat neiespējams, kā urdzi-  
ņas var elkoņos tecēt? Un ilgas — sarkanās stārķa  
kājas! Bet dziļāki iedomājoties, saprotam: visi šie  
tēli ir saistīti ar šalcošo pavasaŗa nemieru cilvēkā un  
dabā.

Bārda ir viens no mūsu gaišākiem, jā, varbūt, pat  
mūsu visgaišākais dzejnieks. Ar kādu vieglu rotaļi-  
gumu viņš ļauj Laimītei zaļumos iet:

„Ak, esi jel prātīgs un cieties mazliet,  
ja Laimīte ar' kādreiz zaļumos iet...“

Brižiem dzejniekam „pusnaktī no miega jāceļas —  
tik brīnumsaldas jausmas krūtīs pamostas“. Viņš  
naktīs nevar gulēt, nevis aiz sāpēm vai rūpēm, bet  
aiz laimes, un šai laimei nav nekādu faktisku iemeslu,  
tā dzimst un sakņojas vienīgi dzīvības izjūtas priekā.

Bārda skatās dabā ar sajūsmas pilnu skatu. Pa-  
saule viņam ir kosms šā vārda divkāršā nozīmē: vi-  
sums un rotas lieta, kur katru arī vissīkāko daļiņu  
var pateicīgi priekā aprīnot. Visas disonances at-  
slēdzas harmonijā: „nelaimē dvēsele zvaigžņota kļūs“. Pasaules kārtībā sāpes un trūkumi ir tikai gaismai  
nepieciešamas ēnas. Nav prieku nomācošās sāpēs, ir  
tikai sāpes-prieks, un prieks-sāpes:

„dvēseles strauts krāsainā vijumā rit:  
kā sāpes prieks, prieks šķiet kā sāpes.  
Ik dzīslīnā laimes tik bezgala daudz,  
bet bezgala lielas vēl slāpes.“

Reizumis Bārdu sauc par skumju dzejnieku. Un  
tiešām viņš bieži apdziedājis skumjas, bet tās arvienu  
saldi sāpīgas, tās pumpura plaukšanas sāpes, pava-  
saļa klusās trīsas sengaidītā, bet nezināmā brīnuma  
priekšā. Viņa skumjas nekad nepāriet izmisumā, viņa  
skumjās nekad nav sastinguma. Zīmīgi, ka Bārdam ir  
sevišķi daudz pavasara dzejoļu, ir vasaras un rudens  
dzejoļi, bet nav ziemas dzejoļu. Skumjām cauri ar-  
vienu mirdz ticība jauniem maija paliem, jauna ābo-  
liņa ziediem. Ja arī ir gurdenums un vientulība, tad  
tikai kā ieskaņa, nekad kā pamata noskaņojums. Pir-  
mai bitei dūcot, noveļas akmens, kas krūtīs spieda,  
un atkal „zaļais smieklu vilnis šalkdams lejas.“ Bārda  
zina, ka katra doma dzimst sāpēs, bet arī zina, ka tā  
veidu guvusi, liksmi skauj dvēseli. Visas meklēšanas  
atgriežas gaismas pirmavotā. Ciešanas ir pārejošas,  
vai arī tikai šķietamas:

„Ciešanas un laime ir viens, un skaistums ir viņu mērs.“ —

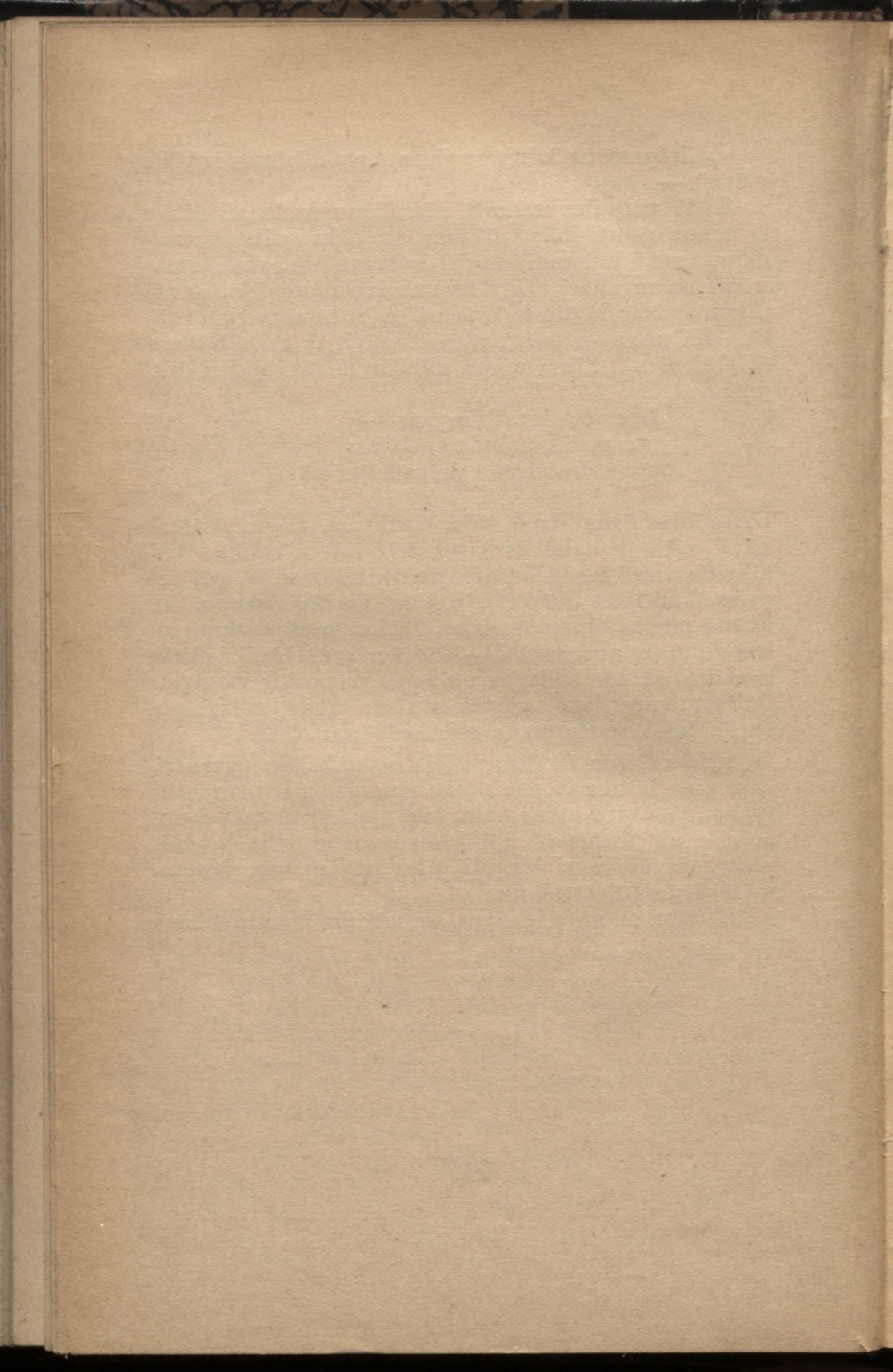
Tādā pasaules uzskatā nāvei nav dzeloņa. Nāve ir nenovēršams dabas likums, ar tādu pašu pazemīgumu, ar kādu baudījām dzīves smaržaino skaistumu, ir jāpieņem nāve. Cilvēks nav izņēmums dabas radījumu ķēdē, ķīvīte ir viņa māsa, rožu zars viņa brālis. Kā puķe un putns pieņem nāvi, tā arī cilvēkam tā jāpieņem. Klusa miera pilni ir Bārdas nāves dzejoļi:

„bez vēja birst magone —  
es cepuri noņēmis apstājos:  
mana draudzene skūpstās ar nāvi.“

Dzīve bija ilgas, dzīve bija trauksme, miers ir tikai nāvē. „Un kad lielais sargs reiz mieru sauks,“ tad atkritis viss, kas dzīvē dedzināja un mocīja, bet arī „viss, kas likās satverts, panākts, gūts, izzudis kā krēslā miglas elpa,“ . . . izirs, kā irst pārļu virkne, kā irst viņu pinums avotā. — Un ja mēs zinām, ka skalu krustiņš, skaidu spilvens un zaļās velēnas ir vienīgais mūža guvums, vai tad vēl ir vērts kāda maza asa vārda, kāda spoža nieka dēļ raudāt vai nīst?

Fricis Bārda tik ļoti milēja agro, brūno pavasari. Visa viņa būtība ir pavasaris, viņa dzeja ir pavasaris, un arī nāvi viņš lūdza nākt, kad plaukst pirmās ciruļactiņas un pirmie rūboli. Nāve viņam nelikās naidniece, nīrgātāja ar izkapti, nāve viņam bija draugs, māte, lielais Svētvakars.

„Dzīvība un nāve ir viens, un mūžība ir viņu mērs.“



## Saturs

### I.

Sievišķības ideāls pagātnē . . . . .	7
--------------------------------------	---

### II.

Impresionisms un ekspresionisms . . . . .	45
Futūrisms un Majakovskis . . . . .	107
Mūsu laikmeta cilvēks . . . . .	119

### III.

Sigridas Undset pasaule . . . . .	131
Islandietis Gunnars Gunnarsons . . . . .	147

### IV.

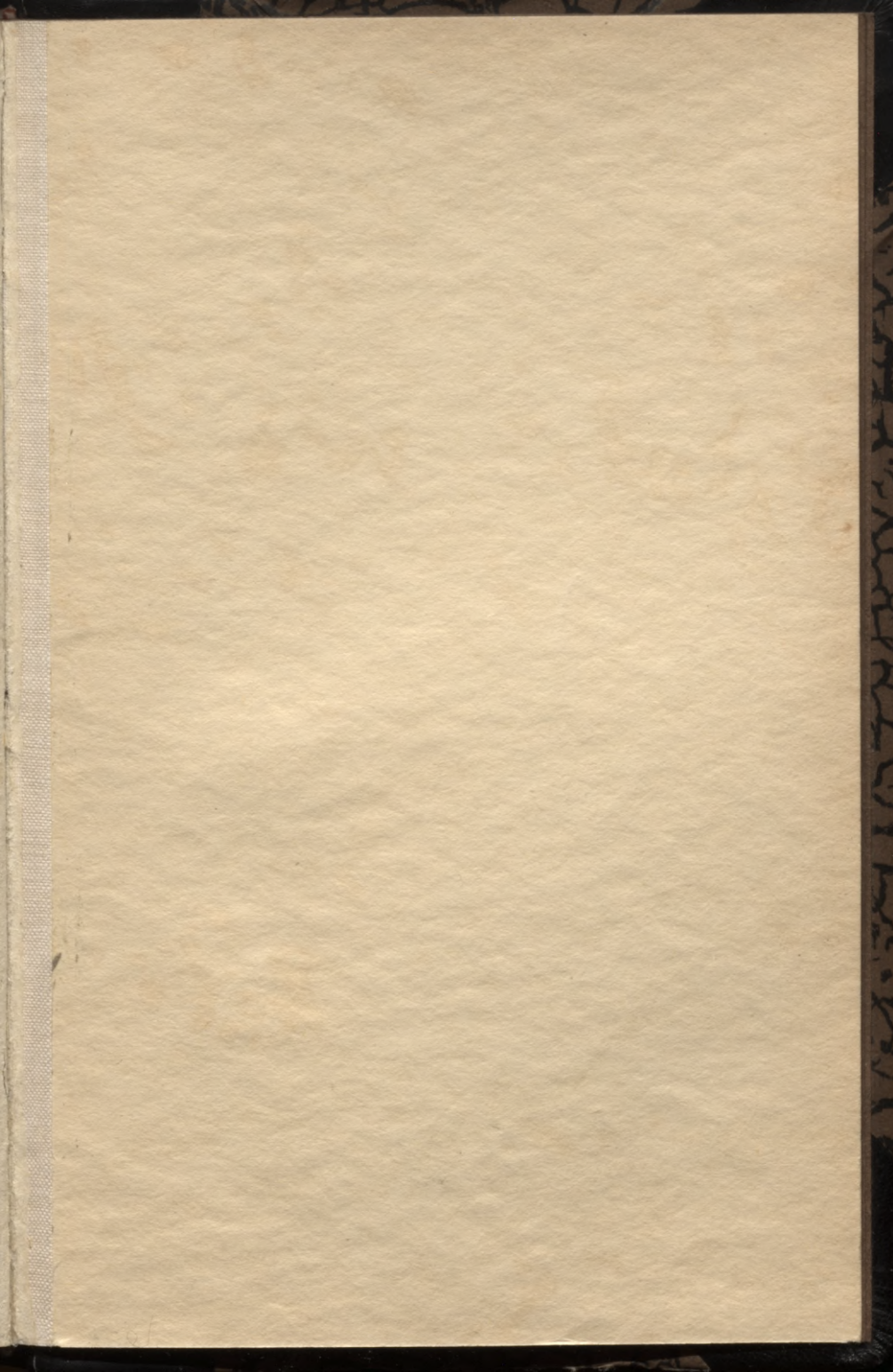
Rainer Maria Rilke . . . . .	163
Hansis Karosa . . . . .	171

### V.

Lauztā priede — E. Dārziņa piemiņai . . . . .	183
Dieviņa velniņš — J. Ezeriņa piemiņai . . . . .	195
Nokvēpušais līdumnieks — A. Saulieša piemiņai . . . . .	205
Pavasara dvēsele — Fr. Bārdas piemiņai . . . . .	211

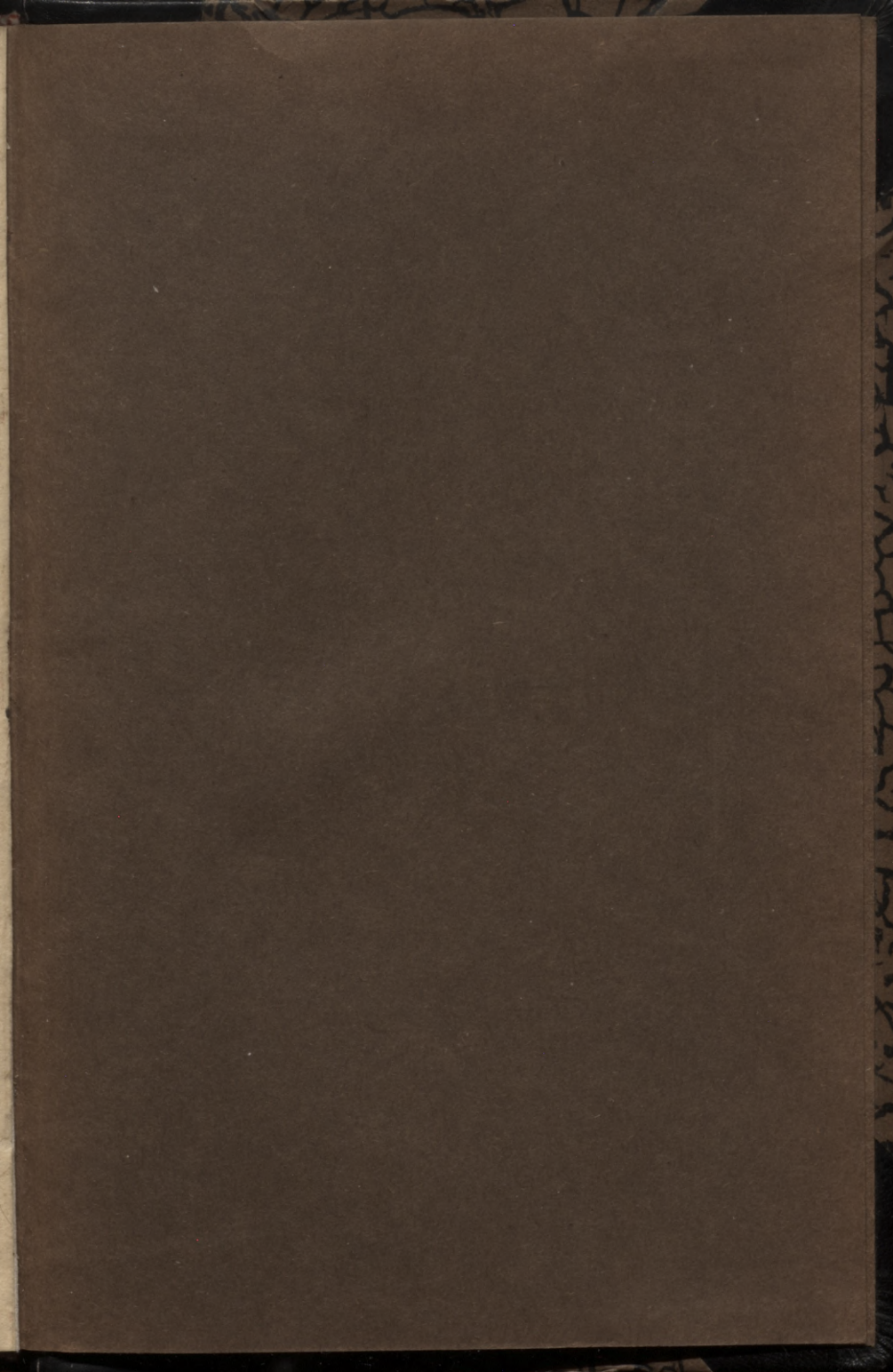


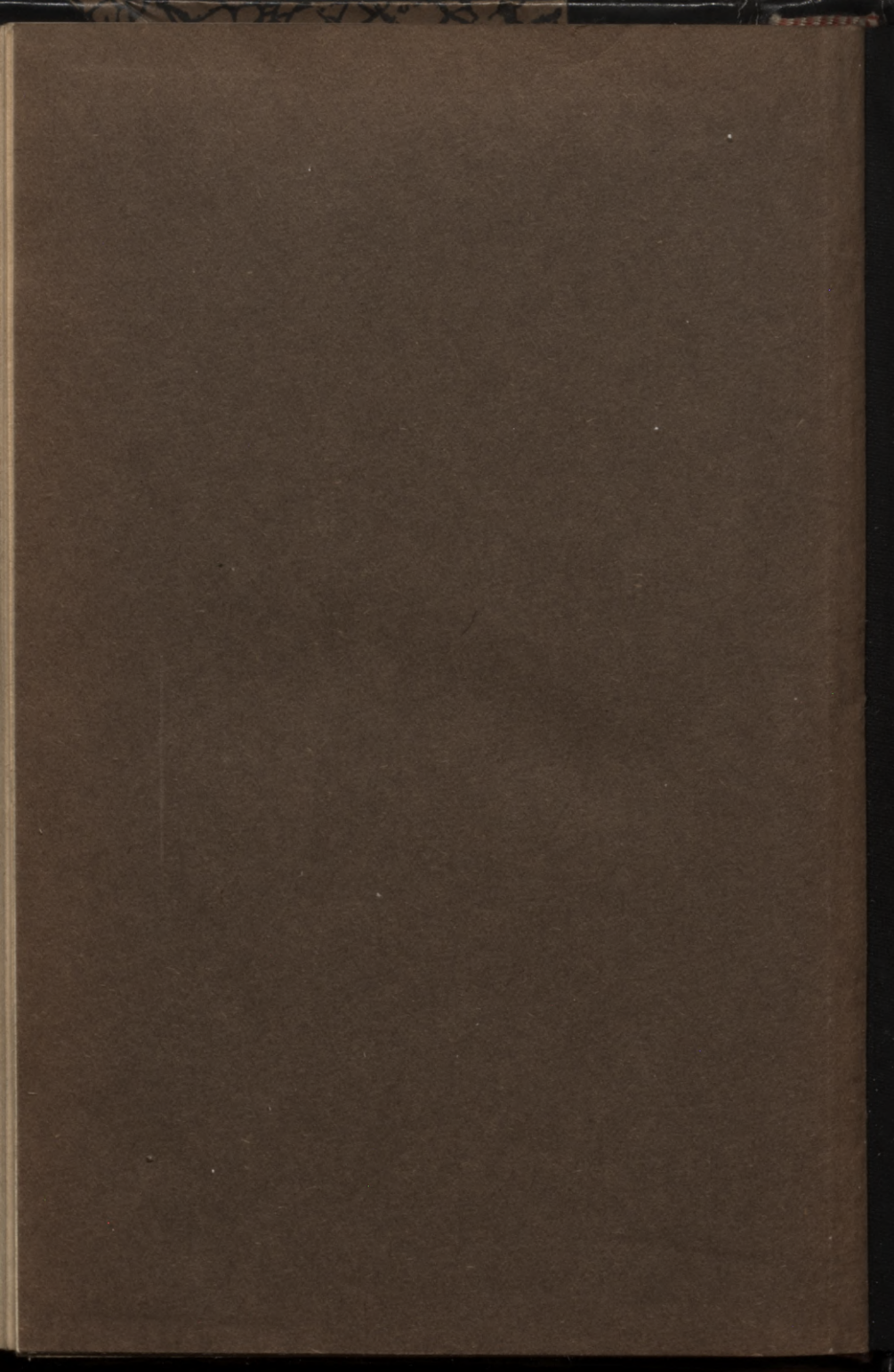
2c 1631.



20. Nov. 1934.

LB Kzi'





150.

24.1

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306124561