

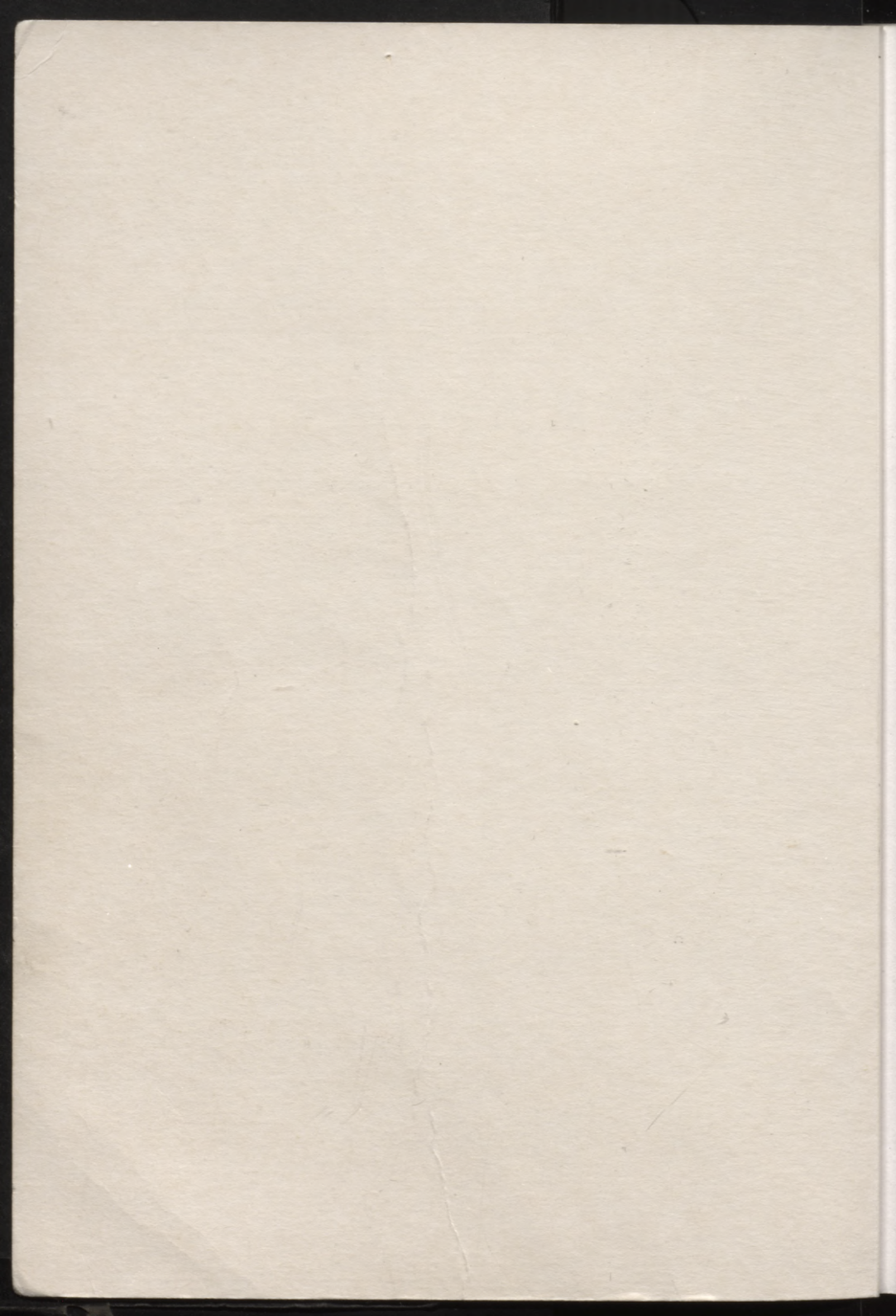
VIKTORS IVBULIS

CEĻĀ UZ LITERATŪRAS TEORIJU



NO PLATONA LĪDZ DILTEJAM





99-3
L 166

L
8

VIKTORS IVBULIS

BIBLIOTĒKA

CEĻĀ
UZ LITERATŪRAS
TEORIJU

NO PLATONA LĪDZ DILTEJAM

ZINĀTNE

UDK 82.0+101(075.8)(082)
Ce 270

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTEKA

~~99-2.119~~
0804045336

Antoloģijas sastādītājs un ievadpceres autors
VIKTORS IVBULIS

GEORGA KRUTOJA
mākslinieciskais noformējums

ISBN 5-7966-1228-X

© Viktors Ivbulis, ievadpcerē, sastādījums, 1998

© Izdevniecība „Zinātne“, 1998

SATURS

Priekšvārds	5
SENAIS POSMS	10
Platons (<i>Platon</i>)	11
Aristotelis (<i>Aristoteles</i>)	15
Horācijs (<i>Horaz</i>)	20
Longins (<i>Longinus</i>)	22
Pa citu ceļu (indiešu tradicionālā estētika)	24
RENEŠANSE	30
KLASICISMS UN TĀ PAVADOŅI	36
TEORĒTISKĀS DOMAS VIRZĪBA 19. GADSIMTĀ	44
Romantisms	45
Reālisms	57
Naturālisms un tā filozofiskais fons	66
Simbolisms	78
Gara vēstures metode (<i>Geistesgeschichtliche Methode</i>)	87
Citētā literatūra	95
LITERATŪRTEORĒTISKO DARBU IZLASE	
FILIPS SIDNIJS (<i>Philip Sidney</i>). Dzejas aizstāvība (Saisināts)	97
DŽONS DRAIDENS (<i>John Dryden</i>). Eseja par dramatisko poēziju	102

NIKOLĀ BUĀLO (<i>Nicolas Boileau-Despréaux</i>). Dzejas māksla. (Fragments)	110
ŠARLS BATĒ (<i>Charles Batteux</i>). Māksla, reducēta līdz vienam principam	122
NOVĀLISS (<i>Novalis</i>). Darbu fragmenti	130
FRĪDRIHS ŠLĒGELS (<i>Friedrich Schlegel</i>). Darbu fragmenti	132
VILJAMS VĒRDSVERTS (<i>William Wordsworth</i>). Priekšvārds „Liriskajām balādēm“ (Saīsināts)	142
SEMJUELS TEILORS KOULRIDŽS (<i>Samuel Taylor Coleridge</i>). Literārā biogrāfija (Fragments)	147
ONORĒ DE BALZAKS (<i>Honoré de Balzac</i>). Ievads pirmajam „Cilvēciskās komēdijas“ izdevumam (Saīsināts)	150
IPOLITS TĒNS (<i>Hippolyte Taine</i>). Angļu literatūras vēsture. Ievads (Saīsināts)	158
EMĪLS ZOLĀ (<i>Emile Zola</i>). Eksperimentālais romāns	167
SIMBOLISMS	
MORISS MĀTERLINKS (<i>Maurice Maeterlinck</i>). Atbildes uz jautājumiem	174
EMĪLS VERHĒRENS (<i>Emile Verhaeren</i>). Simbolisms	176
STEFĀNS MALARMĒ (<i>Stéphane Mallarmé</i>). Mūzika un literatūra	176
STEFĀNS MALARMĒ (<i>Stéphane Mallarmé</i>). Raksti mākslai	177
STEFĀNS MALARMĒ (<i>Stéphane Mallarmé</i>). Priekšvārds R. Gila „Traktātam par verbu“	177
TEODORS DE VIZEVĀ (<i>Théodor de Wyzewa</i>). Stefāns Malarmē	178
POLS VALERI (<i>Paul Valéry</i>). Vēstule Malarmē	179
ŽANS MOREĀ (<i>Jean Moréas</i>). Literārais manifesti. Simbolisms	180
ŠARLS MORISS (<i>Charles Morice</i>). Šodienas literatūra	183
SENTANTUĀNS (<i>Saint-Antoine</i>). Kas ir simbolisms?	183
KONRĀDS ALBERTI (<i>Konrad Alberti</i>). Reālisma divpadsmit panti. Literārās ticības apliecinājums	186
JULIĀNS ŠMITS (<i>Julian Schmitt</i>). Jaunā Vācija	194
VILHELMS DILTEJS (<i>Wilhelm Dilthey</i>). Poētiskā fantāzija	200
VILHELMS DILTEJS (<i>Wilhelm Dilthey</i>). Eiropas jauno laiku literatūras attīstība	205

PRIEKŠVārds

Jau kopš astoņdesmito gadu vidus, kad nolēmu pilnīgi ignorēt Maskavas apstiprinātās mācību programmas (Svešvalodu fakultātē gan, slēpdamies no pārbaudītājiem aiz savām, viņiem neizlasāmām it kā konkretizētām programām, mēs mācījām literatūru daudz brīvāk, nekā tas bija iespējams kaimiņiem — filologiem), meklēju atbildi uz jautājumu, ko īsti literatūras teorijā mācīt studentiem. Jo pārrunājamo jautājumu loks ir milzīgs. Nepalīdzēja iepazīšanās ar mūsu pašreizējās svētās govs — Rietumeiropas vai ASV augstskolu pieredzi, tādēļ ka ne viss tur ir patiesi augstā līmenī un katrā universitātē šo priekšmetu māca, galvenokārt vadoties no tā, kurai no mūsdienu literatūras kritikas, kā tagad tiek dēvēta teorija, skolām sevi pieskaita tās mācību spēki, kas daudzreiz ir arī plašu darbu autori. Turklāt ir liela atšķirība starp vadošajām — parasti pēdējai modei līdzīgi skrejošām universitātēm — un perifērijas augstskolām, kuras nereti no visa jaunā atpaliek pat par pusgadsimtu. Bet ne vairāk.

Tas nozīmē, ka 19. gs. vidus teorija, kas modernizētā variantā un marksistiskās mērces pasniegumā tika uzspiesta mums, Rietumos ir tāla pagātne. Rodas pārlicība, ka franču vai amerikāņu elitārajās augstskolās joprojām notiek tas, ko iepriekšējā grāmatā es vaicāju tās nosaukumā: „Uz kurieni, literatūras teorija?”¹. Kaut arī poststrukturālisma agrīnie dūži, kuri joprojām ir lielas autoritātes humanitārajās zinātnēs, dažkārt tiek tieši pietuvināti vācu domātājiem un Mišels Fuko (*Michel Foucault*) tiek dēvēts par franču Niči, Žaks Derridā (*Jacque Derrida*) — par franču Heidegeru, Žaks Lakāns

¹ Uz kurieni, literatūras teorija? / Sast. un ievaddaļas autors V. Ivbulis. — Rīga, 1995. — 286 lpp.

(*Jacque Lacan*) — par franču Freidu, pati Vācija joprojām nesteidzās izvirzīt sekotājus kādreizējiem jauno ideju bārstītājiem Frīdriham Šlēgelam (*Friedrich Schlegel*) vai Frīdriham Ničem (*Friedrich Nietzsche*). Laikam pat bija tā, ka šī zeme ilgi nepieņēma ne strukturālismu, ne poststrukturālismu. Ieintriģēts un izmantodams izdevību, ko radīja viena mēneša Tempus stipendija, kāri lasīju visu jaunāko, kas pēdējos gados izdots Vācijā, un atklāju ne pārāk lielo noslēpumu, ka arī Vācija pieder pie Eiropas un ka tur ilgi godā turētā hermeneitika ir savas pozīcijas zaudējusi par labu tiem pašiem trakajiem frančiem, pie kuriem bez jau minētajiem vēl vismaz jāpieskaita Rolāns Barts (*Roland Barth*) un Žans Fransuā Ljotārs (*Jean Francois Lyotard*). Izskatās, ka līdz radikālākajiem no visiem — Žanam Bodrijāram (*Jean Beaudrillard*), kura Rietumu kultūras pašiznīcības konstatējumi tiek plaši pārrunāti okeāna otrajā pusē, vācieši vēl nav īsti tikuši. Poststrukturālisma praviešu plaša iespiešanās arī Vācijā, šķiet, tikai vēlreiz norāda, ka tie franči varbūt arī nemaz nav traki, bet ir radījuši mūsdienu pasaules stāvoklim atbilstošu dziļi metaforisku traktējumu, kas tomēr ir arī metavaloda (mācība ar ļoti lielu ietekmi), ko viņi principā noraida, runājot par priekštečiem. Varbūt arī mums jāsāk plašāk operēt ar citur jau sen ieviestajiem termiņiem — zīme, apzīmētājs, apzīmējamais, diskurss un citi. To reizumis dara tikai daži mūsu filozofi. Lidz ar daudzām nāvēm arī zīme kopš sešdesmito gadu beigām ir daudzkārt pasludināta par mirušu, bet tomēr nav manāmas tās norieta pazīmes. Drīzāk otrādi — aizvien vairāk par zīmju kopumu kļūst arī jebkura pretenzija mākslā atainot īstenību, sākot ar Aristoteļa „Poētikā” pārspriesto.

Vācijā man izdevās iepazīties ar divām patiesi fundamentālām grāmatām — daudzu autoru kolektīviem darbiem: „*Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*“ (1995, 736 lpp.) un „*Grundzügen der Literaturwissenschaft*“ (1996, 804 lpp.). Nosaukumi rāda, ka plašie sējumi ir saglabājuši Latvijā ierasto un sirdij tikamo mūsu priekšmeta apzīmējumu — literatūrzinātne, kādu nelieto citās valodās. Jo literatūras pētniecībā allaž ir daudz subjektīva un, stingri ņemot, tā var arī nebūt „zinātne“.

Pirmajā nule minētajā grāmatā trūkst nodaļu par literatūras sociāli didaktisko funkciju, ar kuru vēl nesen iesākās visi atļautie literatūras teorijas varianti pie mums, bet starp Latvijas augstskolu auditorijās maz cilātām tēmām tiek runāts arī par stāstījuma literatūras (epikas), dramaturģijas un lirikas īpatnībām, par Rietumos ilgi noniecināto vērtības kategoriju (kritērijiem, uz kuriem balstoties viens daiļdarbs tiek uzskatīts par labu mākslas darbu, bet

cits — ne). Grāmatā „Uz kurieni, literatūras teorija?“ iztīrātās un arī citas skolas tiek pārspriestas kā mūsu gadsimta literatūrzinātnes vēsture.

Otrajā izdevumā ir arī diezgan daudz līdzīgu terminu tiem, kurus, piemēram, aplūkoja Vitolds Valeinis savās pēckara Latvijā unikālajās un augstskolās obligāti lietojamās grāmatās (kuras bija labas Maskavā apstiprināto programmu ietvaros): „Ievads literatūrzinātnē“ un „Literatūras teorija“. Tiek runāts arī par literatūru kā ideoloģiju transportlīdzekli, atzīstot, ka daiļliteratūras teksti ir vienlaicīgi *fait social* (fr. val. — sociāls fakts) un autonomi.

Cita starpā gribas atzīmēt, ka Rietumos pēdējos gadu desmitos izdotajos apcerējumos tēla jēdziens ne tikai nav īpaši izcelts, bet parasti par to pat netiek runāts. Vāciešiem tam nav arī īsta apzīmējuma. Tiek lietoti vārdi: *die Gestalt, das Bild, aesthetischer Schein*. Grāmatā „*Grundzügen der Literaturwissenschaft*“ tiek pat sacīts: „Tēls (*das Bild*) ir literatūrzinātniski neskaids, nenoteikts (*unbestimmte, unscharfe*) valodas izteiksmes līdzekļu dažādu formu apzīmējums. .. Termins „tēlainis izteiksmes veids“ tātad vispirms ir jāsaprot kā kopapzīmējums visiem izteiksmes līdzekļiem ar pārnestu nozīmi (tropiem)“ (256. lpp.). Arī angļu vai franču *image* (izrūna ir dažāda) parasti tiek saprasts līdzīgā veidā. Tēls kā daiļdarba vērtēšanas pamatkategorija latviešu valodā laikam ir pārņemts no krievu valodas, kā pārsteidzoši daudz kas cits pat trīsdesmitajos gados.

Diez vai tuvākajā laikā mēs ieraudzīsim latviešu autoru kolektīvu darbu, kas būtu kaut uz pusi tik fundamentāls kā nupat minētie Vācijā izdotie. Taču vismaz studentiem ir nepieciešami jēlkādi mācību līdzekļi priekšmetā, kura nozīmīgums ārzemju akadēmiskajā dzīvē turpina pieaugt. Tādēļ arī top šī grāmata. Top, sekojot tās ievada autora un antoloģijas sastādītāja pārliecībai, ka neapšaubāmās, visu pasauli aptverošās daiļliteratūras un attiecīgi arī — literatūrzinātnes krīzes laikā, kad augstskolās literatūras teorijas kursus sāk noklausīties pat dabaszinātnieki, bet plašākā sabiedrībā intereses par to nav, vajadzētu gan mācīties to, kas ir jauns, gan iedziļināties estētikas attīstības likumsakarībās. Varbūt pat daļēji rast patvērumu pagātnē, gaidot, kamēr notiks neiespējama un atkal celsies literatūras autoritāte pēc triecieniem, ko tā saņēmusi no mūsdienu saziņas līdzekļu pievilcīgā tukšuma, rakstnieku nerēķināšanās ar izglītotāko un prasīgāko lasītāju interesēm un pašiznīcinošās morālo kritēriju pazaudēšanas. Literatūras teorijas saplūšana ar lielu filozofijas daļu vai precīzāk — daudzu filozofu ienākšanu literatūrā kā aizvien grūtāk tveramās reali-

tātes relatīvi stabilā aspektā un līdz ar to daiļliteratūras robežu izšķīdināšana visaptverošā „tekstā“, patiesības jēdziena filozofiska devalvācija kopš Ničes, īstenības paslēpšanās aiz tās zīmēm, jebkuru visiem cilvēkiem noderīgu vērtēšanas kritēriju noliegums, aizsedzoties ar neizbēgamā pieeju plurālisma un gara dzīves demokratizācijas, laika un telpas nepieredzētā relativizēšana humanitārajās zinātnēs, ko vislabāk izsaka Derridā ieviestais *différance* jēdziens, Dieva, varoņa, rakstura (ši termina pirmsmodernisma laikmetu izpratnē) nāve, autora nāve, dehumanizācija (visiem atpazīstamo cilvēcisko elementu izspiešana no mākslas), humānisma (cilvēciskuma kā visa atskaites punkta) nāve, pieaugoša filozofiska neticība cilvēka prāta spējām un Apgaismības (laikmeta, sākot ar Dekartu un līdz mūsu gadsimta sešdesmito gadu vidum) nāve, apzīmējuma „valoda“ jaunās nozīmes parādīšanās — tas viss un daudz kas cits nav tikai nedaudzu ļoti gudru ļaužu prāta teātris, bet mūsu laikmeta īstenības un tās radītā garīgā apjukuma atspoguļojums apzīmējumos, bez kuru lietojuma vairs nav iespējama akadēmiskā (ši vārda starptautiskajā nozīmē) dzīve.

Atgriezīsimies pagātnē un pavērosim, kā radās plaši pārrunātas idejas un kā tās attīstījās tālāk. Jācer, ka, saliekot kopā grāmatā „Uz kurieni, literatūras teorija?“ teikto un šajā darbā aplūkoto, radīsies priekšstats par priekšmeta vēsturi. Antoloģijā ietilpinātie darbi ir rūpīgi atlasīti un tie gandrīz visi latviski parādās pirmo reizi. No 19. gs. skolām trūkst Francijā populārās biogrāfiskās un galvenokārt Vācijā izplatītās socioloģiskās pieejas. Bet visu jau nevar aptvert nelielā grāmatā. Ceru, ka lasītāji piedos nekoncekvenci materiāla izkārtojumā: klasicisms, reālisms, romantisms ir arī teorētisku nostādņu kopums, bet starptautiskā mērogā tie nav vienāda svarīguma apzīmējumi salīdzinājumā ar 19. gs. otrās puses literatūras virzieniem un tās vērtēšanas skolām. No otras puses, katrai kultūras zemei ir savas īpatnības: Francijā simbolisms varbūt nebija mazāk nozīmīgs par romantismu, bet gara vēstures metode Vācijā — par reālisma teorētiskajām izstrādņēm.

Šajā grāmatā apzināti nav aplūkoti latviešu literatūras teorētiķu apcerējumi, kaut arī esmu ar tiem labi iepazinies. Par šo tematu var daudz ko teikt, taču ne runājot par jauno ideju pirmsākumiem visas Eiropas mērogā. Ir pat jāvaicā, kādēļ, piemēram, trīsdesmitajos gados, kad literatūras teorijas laukā nebija pat slēptas cenzūras, Latvijā tik vāji atbalsojās asās diskusijas, kuru uzmanības centrā bija modernisma kā noteicošā literatūras virziena iedibināšanās pasaules literatūrā.

Sirsnīgs paldies tulkotājam Normundam Pukjanam, kurš bez jebkāda liguma apzinīgi strādā jau pie trešās grāmatas literatūras teorijā, nezinādams, vai tās jebkad iznāks un vai viņš saņems atalgojumu par savu grūto un ļoti kvalificēto darbu.

Šī grāmata ir radusies no daudzu pilsētu bibliotēkās izlasītā, gatavojot lekciju kursus ārzemju literatūras kritikas vēsturē un literatūras teorijā, kā arī iespējamās publikācijas. Ievaddaļas ir ļoti koncentrētas, brīžiem pat tēžu veidā uzrakstītas. Ceru tomēr, ka nebūs nekā nesaprotama un aperējumi kopumā noderēs studentiem un citiem interesentiem.

Viktors Ivbulis

1997. gada 25. decembris

SENAIS POSMS

Iztēles literatūra jeb daiļliteratūra (šis apzīmējums latviešu valodā ir droši vien iegājis no franču *belles lettres*, ko neizmainītā veidā lieto arī angļi) acimredzot ir tikpat sena kā pati cilvēce. Slavas dziesmas dieviem, mīti un pasakas nav tikai katras tautas senatnes pavadoņi, līdzīgs ir arī to saturs, kas norāda — cilvēkiem visā pasaulē allaž ir bijis vairāk kopēja nekā atšķirīgā.

Droši vien kopš sirmas senatnes tiek arī pārrunāts jautājums par to, kāda vieta sabiedrībā ir dzejai (šis vārds vēl 19. gs. tika lietots kā visas daiļliteratūras apzīmējums) un tās sacerētājam. Jau „Rigvēda“ (visvecākās himnas radušās pirms 3400—3500 gadiem) rosina domāt par to, ka dzejnieka darbu pirmavots ir dievišķa iecere. „No tevis, Agni, rodas dzīves gudriba, no tevis ceļas domas, himnas tās, kas atplaukst“ (15, 207. lpp.). Bet Agni ir viens no galvenajiem dieviem „Rigvēdas“ panteonā.

Indieši — hindu ticīgie ir tā pieraduši pie dažādu mākslu tradicionālas saistības ar pārdabiskajiem spēkiem, ka to pat ipaši nepārrunā. Citādi ir bijis Eiropā. Tas, ka „Iliāde“ un „Odiseja“ vai Hēsioda „Teogonija“ (visi šie avoti sacerēti 8. gs. pr. Kr.) runā par dzejnieku kā par starpnieku starp dieviem un pārējiem cilvēkiem, ir licies uzmanības vērts arī vēlākos laikmetos. Turklāt allaž ir bijis skaidrs, ka uzskats par bardu kā dievišķu gudro un pravieti ir daudz senāks par, piemēram, Homēra neatlaidīgo lūgumu mūzām palīdzēt tikt galā ar viņa grūto stāstāmvielu. Vissenākajos laikos acimredzot valdīja uzskats, ka dzejnieks runāja patiesību, sekodams dievu patiesīgumam. Bet jau Ksenofons, Pitagors un Heraklīts sāka pārmest Homēram racionālas pieejas trūkumu un to, ka viņš piepildīja Visumu ar cilvēcisku haosu un attiecināja uz dieviem atriebīgumu, skaudīgumu un ķildīgumu.

Dzejnieku un domātāju Ksenofonu uzskata par pirmo kritisko Homēra

vērtētāju. Laikabiedriem viņš bija tikai dižā dzejnieka noliedzējs. Tomēr Ksenofona apcerējumos ir runa par jauna laikmeta parādīšanos un principu sadursmi, kad Homēra pusdievi puscilvēki tika aizstāti ar piezemētākiem varoņiem, kad no literatūras sāka pazust titāni, giganti un kentauri, kad jebkuru varoņdarbu biežāk sāka mērit ar parasta prāta mērauklu. Laikam jau tolaik bija izplatīta līdz pat mūsu dienām daudz atzītā doma, ka māksla var atdarināt īstenību, materiālo lietu pasauli un dzīves patiesās norises. Vismaz Heraklīta (544.—483. g. pr. Kr.) darbi par to liecina.

Platons

No dzimstošā racionālisma viedokļa mākslas attieksmi pret „dabu“ par savas polemikas galveno mērķi izvirzīja Platons (428/427.—348/347. g. pr. Kr.). Viņš runāja Sokrata vārdā vai nu tādēļ, ka patiesi Sokratam bez ierunām piekrita, vai arī — kas šķiet visticamāk — tādēļ, ka savu viedokli gribēja izteikt netieši un visai netverami, beletrizēta dialoga veidā tai laikā patiesi eksistējušu cilvēku starpā. Tādēļ Platona domu dekonstruēt ir grūti pat šīs pieejas dižmeistaram Žakam Derridā.

Plaša un droši vien ilgi tapušā darbā, kas krievu un latviešu valodā nosaukts par „Valsti“, bet angļu — par „Republiku“, Platona atziņas par mūs interesējošo tēmu ir izteiktas 10. nodaļā. Sokrats sarunājas ar Platona vecāko brāli Glaukonu, kurš filozofam nemaz nemēģina oponent, bet tikai palīdz izgaismot svarīgākās atziņas. Tādēļ nebūs liela pavisā, ja mēģināsim izsekot Platona domai, ieklausoties Sokrata teiktajā.

Dialoga uzturētājs (neaizmirsīsim, ka nav nekādu iespēju pārbaudīt, cik lielā mērā Sokrata tēls ir Sokrats un cik — Platons) labi apzinās, ka Homērs bija ne tikai visu sengrieķu dzejnieku un dramaturgu skolotājs, bet arī izejas punkts gandrīz vai visai viņu filozofijai līdzīgi kā Upanišadas ievadīja filozofiskās skolas un budisma idejas senajā Indijā. Tādēļ arī Sokrats iesāk ar to, ka cieņa un mīlestība pret lielo eposu autoru kopš zēna gadiem liek viņam mulst. „Homērs, šķiet, ir pirmais visu traģēdijas jaukumu vadonis. Tomēr nevar cilvēku celt augstāk par patiesību, bet tas, ko es saku, ir jāpateic“ (21, 394. lpp.). Un Platons, aiz Sokrata muguras slēpdamies, no viņam iepriekš labi zināmu

principu viedokļa sāk pamazām un neuzbāzīgi, bet nesaudzīgi dekonstruēt vēl neuzrakstītās Aristoteļa „Poētikas“ galvenās tēzes, varbūt labi zināms, ko viņa 37 gadus jaunākais apdāvinātais skolnieks domā. Aristotelis taču bija kopā ar Platonu kopš 17 gadu vecuma un kļuva slavens jau Platona dzīves laikā.

Platona argumenti ir grūti apstrīdami, ja to, ko vēsta māksla, daiļliteratūru ieskaitot, uzņem tikai kā informāciju par īstenību. Ir taisnība filozofam, ka ar vārdiem „galds“ un „gulta“ dažādi cilvēki saprot dažādas lietas. To, kas visiem šo priekšmetu lietotājiem ir kopējs, var patiesi nosaukt par galda vai gultas ideju.

Platonam tā nāk no Augstākā amatnieka, t. i., no dieva, kurš rada visu, kas ir uz zemes, pašu zemi, citus dievus, debesis, elli, visu, kas ir debesis un ellē. Bet visas šīs lietas var dabūt gatavas arī cilvēcisks amatnieks. „Visātrāk, es domāju, ja jūs paņemat spoguļi un visur nēsājat to līdzī. Tad jūs ātri izgatavosiet sauli un visu, kas ir debesis, ātri — zemi, ātri pats sevi, kā arī pārējos dzīvniekus un augus, un visu, ko es nosaucu“ (turpat, 395. lpp.). Glaukons konstatē, ka šīnī gadījumā runa var būt tikai par kaut kādu parādību, bet ne būtību. Sokrats piekrīt un secina, ka galdnieks arī var pagatavot tikai kādu konkrētu gultu, bet nav spējīgs radīt gultas ideju, kas ir visu gultu pamatā. Citiem vārdiem, viņš ir šīs idejas atdarinātājs. Gleznotājs, kurš iedomāsies gultu uzgleznot, būs dabas atdarinātājs trešajā pakāpē. Arī traģēdijas autors ir atdarinātājs — trešais secībā pēc Lielā Ķēniņa, t. i., patiesības. Ja labs gleznotājs uzglezno galdnieku, viņš, rādot savu darbu pa gabalu, tikai bērniem un muļķiem varēs iestāstīt, ka ir radījis galdnieku.

Tālāk Sokrats turpina: daži teic, ka Homērs izprot visas mākslas, cilvēciskos tikumus un netikumus, pat dievišķīgās lietas. Bet vai kāds dzejnieks, atdarinādams sarunu par ārstniecību, ir arī kādu izārstējis? Vai ir kāda labāk pārvaldīta pilsēta, pateicoties Homēra vēstījumiem? „Vai ir zināms kāds Homēra laikmeta karš, kas ir bijis sekmīgs tādēļ, ka Homērs bijis pavēlnieks vai padomnieks?“ (turpat, 399. lpp.). Viņš arī nav bijis pedagogs un nav atstājis skolniekus. Sokrata pamatsecinājums: „Atdarinātājs nezina neko piemēšanas vērtu par to, ko viņš atdarina, bet viņa atdarinājums ir sava veida nenopietna spēle, un tie, kuri ņemas pie traģēdijām jambiskā vai episkā pantmērā, ir iespējami augstākā mērā atdarinātāji“ (turpat, 402. lpp.).

Pietiekoši izvērsta argumentācijai seko bieži citētais Sokrata izteikums par dzejnieku: „Tādējādi mēs tiekam uzreiz attaisnoti par atteikšanos viņu ielaist pilsētā, kura labi jāsakārto.“ (turpat, 405. lpp.). Un tālāk: „Atceries, ka mēs varam atļaut dzejai iekļūt mūsu pilsētā tikai tik tālu, cik tālu tas attiecas uz

hinnām dieviem un labā cildinājumu“ (turpat, 407. lpp.). Citējot plašāk, būtu jādzird daudz skarbāki mākslai adresēti vārdi.

Platons laikam ir pirmais, kas aizstāv pamatīgas cenzūras ideju: „Neviens dzejnieks nedrīkst rakstīt nevienu dzejoli, kurš konfliktē ar to, kas saskaņā ar sabiedriskajām normām ir pareizs un likumīgs, un daiļš un labs, nedz arī rādīt savus sacerējumus kādai privātai personai, pirms tie ir iesniegti šim gadījumam nozīmētam tiesnesim, likuma sargiem un ir oficiāli atzīti par labiem (turpat, 4. lpp.).

Arī pats Platons nopelnīja cenzūru: „Republikas“ 10. nodaļa nekādā gadījumā nerunā par labu padomju laikā pārslavētajam reālismam, varbūt tādēļ šī nodaļa 1982. gada latviešu izdevumā tika pamatīgi īsināta un man ir jāatsaucas uz starptulkojumu angļu valodā.

Īsajā agrākajā dialogā starp Sokratu un Homēra sacerējumu daiļlasītāju Platons min citu iemeslu, kādēļ nevar ticēt dzejniekiem, kas apgalvo, ka savas medus dziesmas sagādājuši no mūzu avotiem. „Jo dzejnieks ir gaisīga būtne, spārnaina un svēta būtne, un viņš nevar radīt dzeju, pirms saņem iedvesmu, un pazaudē apziņu, un nav viņā vairs prāta. .. Ne ar mākslas palīdzību tārad viņi rada dzeju ar visiem smalkumiem par visu ko — līdzīgi tavām runām par Homēru — ne ar mākslas, bet ar dievišķa rikojuma palīdzību. [...] Tādēļ dievs atņēma dzejniekiem prātu un tos izmanto kā savus kalpus, tāpat tos, kuri dzied pareģojumus un dievišķos gudros; tādēļ, ka viņš mums grib darīt zināmu, — ne tie, kurus mēs dzirdam un kam nav prāta, teic visas šīs vērtīgās lietas, bet dievs pats ir runātājs un caur viņiem parāda, ko domā“ (turpat, 18.—19. lpp.). Tādā veidā Platonam labi pazīstamā sensenā ideja par dzejnieka dievišķo būtību tiek apskaužami veikli apgriezta ar kājām gaisā un apšaubīta tik pamatīgi, ka daiļliteratūras nonievātājiem Platons daudzus gadsimtus kalpos par lielu autoritāti un tās aizstāvjiem vajadzēs skaidrot, ka patiesi dižais filozofs tik ļauni nemaz nav domājis.

Tie, kuri nonākuši mūzu kalpībā, ir jukuši. To Platons pasaka nepārprotami. Bet šiem ļaudīm tomēr ir „smalkjūtīga un neskarta dvēsele“, viņi ir spējīgi uz lielu iedvesmu, māca nākamās paaudzes. Bet tas, kam nav dvēselē nekā no mūzu neprāta, netiek ielaists mākslas valstībā, „saprātīgais cilvēks pazūd un nav atrodams, pēc tam, kad viņš sāk konkurēt ar trako“ (turpat, 3. lpp.). Citiem vārdiem, ja tev nav talanta, nemēģini rakstīt dzeju.

Platons klusībā arī pats ir mākslas — dramaturģijas varā, ja jau viņš par savu sacerējumu formu ir izvēlējis dialogu. Taču „Aionā“ ir īpaši labi

redzams, ka ar smalkas ironijas māku apveltītais Sokrats — filozofs uzsāk sarunu ar pašapmierināto Homēra darbu daiļlasītāju, lai pierādītu, ka māksla un patiesība ir dažādas lietas. Tiek lietots būtībā neatļauts paņēmiens: polemikas nolūkos pagātne tiek jaukta ar tagadni. Tas, ko saka naivais Aions, neatietcas uz Platona laika literāro praksi, bet gan uz agrākiem laikmetiem, kad pastāvēja tikai mutvārdu literatūra un tās publiska daiļlasīšana vai drīzāk — dziedāšana, kad bija atzīts priekšstats par jebkuras mākslas dievišķo spēku, kad dzejniekiem bija svarīga loma Bakha vai Dionīsija rituālos un ar tiem saistīto ekstāzi. Tad, bet ne Platona laikmetā prātam patiesi bija jāatkāpjas jūtu un tradīciju priekšā. Šādā kontekstā ir saprotams arī Sokrata jautājums: vai tad deklamētājs ir pie pilna prāta, ja viņš raud aiz pārdzīvojuma un liek raudāt arī klausītājiem. Viņam taču neviens nav nodarījis pāri un negrasās to darīt.

Katrā ziņā Platons ir gribējis uzsvērt, ka uz visu jāraugās ar prāta acīm. Arī diezgan dzelīgā kritika kā uzmanības pievēršanas līdzeklis mākslai uzsver tās lielo lomu. Viņa darbu vēsturiskā nozīme izpaužas arī tādējādi, ka viņš, varbūt to negribot, izcēla mākslinieciskās iedvesmes lomu, ieviesa literatūrzinātniskā un filozofiskā apgrozībā atdarināšanas jēdzienu, aizstāvēja domu, ka ne katrs var dzejot un ka mākslas nav arods, ko var iemācīties ar vienkāršu piepūli.

No augstu morālu principu viedokļa literatūra saņēma pelnītu pārmetumu, ka tā stāsta melus vai aizmirst par savu parauga rādītāja lomu. Dzejnieki taču ir atbildīgi, piemēram, par to, ka nepieredzēti asiņainajā karā, kas aprakstīts senindiešu milzu eposā „Mahābhārata“, vareni dievi nostājas Ardžunas pretinieku, t. i., netaisno pusē un tādējādi konfliktu padara daudz briesmīgāku. Ne tik izteikti, kaut kas līdzīgs ir arī „Iliādē“ un „Odisejā“. Varbūt Platonam bija pamats no jaunatnes audzināšanas viedokļa apšaubīt Homēra darbu milzīgo autoritāti un to vietā ieviest filozofiju ar racionālu ievirzi. Pilnībā var nostāties Platona pusē, kad viņš uzbrūk dramaturgiem par piemērošanos pūļa gaumei. Var apgalvot, ka šeit mēs sastopamies ar pirmo elitāras, izsmalcinātas kultūras aizstāvību un apšaubāmas kvalitātes masu kultūras noniecināšanu. Platons arī norāda, ka māksliniekam rūpīgi jāatlasa viņam pieejamais materiāls, ka tas jāapstrādā, pamatojoties uz noteiktiem principiem, ievērojot kārtību un nosvērtību, ka ļoti būtiskas ir plašas zināšanas un nemitīga vingrināšanās. Paša Platona sacerējumi, kurus var uzskatīt arī par daiļdarbiem, ņemot vērā domas izklāsta veidu un tēlaino valodu, ir labs piemērs tam, ka daiļdarbs ir visu tā elementu organiska vienība, kam jāaskaņojas tāpat, kā tas notiek ar cilvēka ķermeņa locekļiem, tam kustoties. Filozofs arī pirmais iedala dzeju ditiram-

biskā (liriskā), episkā un dramaturģiskā. Ja Homēram bauda, ko rada dzejas noklausīšanās, ir poētiskās pieredzes galamērķis, tad Platons izvērta argumentu, ka ļoti svarīga tās funkcija ir arī cilvēka rakstura veidošana. Pēc viņa domām, literatūras kritiķa uzdevums ir rādīt ceļu citiem, bet nepaķļauties nevienam.

Droši var apgalvot, ka Platona pārmetumi mākslai sen jau būtu aizmirsti, ja tie nenestu līdzī ar lielu pozitīvu lādiņu. Var taču apgalvot, ka īstenības atdarināšanas doktrīnas nosodījums ir mākslas aizstāvība pret vienkāršu kaut kā labi redzama neradošu atveidošanu. Pat pasaules radītājs tikai atdarina, rada kopijas. Platons arī pieļauj, ka vismaz dažos gadījumos cilvēkam ir pa spēkam atspoguļot ideju daīli — sacerot himnas dieviem par godu vai slavējot kaut ko labu. Tad mākslinieks pārņem kaut ko no dievišķās iedvesmas.

Bet galvenais droši vien ir tas, ka, saskaņā ar viņa filozofijas pamattēzi, mūžīgās idejas, kas ir visa pastāvošā dziļais saturs, nav atveidojamas.

Aristotelis

Latviski labi pazīstamā Aristoteļa „Poētika“ neapšaubāmi ir grāmata, bez kuras nav iedomājama literatūras teorijas attīstība. Laikā, kad daudzi bija paguruši no angļu — amerikāņu „Jaunās kritikas“ centrēšanās tikai uz daiļdarba tekstu un tā lēnu, rūpīgu lasīšanu, vairāki ietekmīgi amerikāņu teorētiķi piecdesmito gadu sākumā aicināja atgriezties pie Aristoteļa. Un ne bez sekmes, kā par to liecina universitāšu prakse un izdotās grāmatas. Kaut kas attālu līdzīgs notiek arī deviņdesmitajos gados, kad dažkārt dzimst steigā uzrakstītas poētikas gandrīz vai Aristoteļa garā pēc tam, kad dižais sengrieķis bija psihanalītiķu, strukturālistu, hermeneitiķu un poststrukturālistu darbos atmests kā pilnīgi nevajadzīgs. Protams, pievērsšanās Aristoteļa iedibinātajām literatūrzinātniskajām kategorijām mūsdienās ir pavisam vāja atbalss no viņa daudzo gadsimtu slavas. Jo nav vairs tā mērķa, kurš Aristotelim un acimredzot arī viņa laikabiedriem bija šķietami skaidri saskatāms: „Katra māksla un zinātne, tāpat kā jebkura darbība vai apzināta izvēle tiecas uz noteiktu labumu. Tāpēc jēdziens labais pareizi ir definēts kā mērķis, uz ko viss tiecas“ (2, 30. lpp.). Kurš filozofs šodien mēģina noteikt virzību uz sen jau par nenoteiktu kļuvušo labo? Aristotelis arī pats atzīst: „Jēdzieni skaidrais un taisnīgais, ko aplūko poētikas

zinātne, ir tik daudzveidīgi un nenoteikti, ka šķiet, ka tie pastāv tikai pēc vienošanās, nevis no dabas" (turpat, 30. lpp.). Tomēr viņš vadās no pārlicības — māksla ir morāli vērtīga cilvēka personības veidošanā.

Nav skaidrs, vai „Poētika“ ir paša Aristoteļa uzrakstīts darbs, vai tikai viņa domu pieraksts, ko izdarījusi cita persona, varbūt kāds skolnieks. Izcilā kultūras pieminekļa stils ir ļoti koncentrēts, tomēr doma nepietiekami argumentēta un maz izskaidrota. Netrūkst arī pretrunu, atkārtošanos, pavirši formulētu frāžu. Tādēļ jo pārsteidzošāk, ka šāds darbs, kurš diez vai bija domāts publicēšanai un kurš turklāt līdz mums nonācis nepilnīgā veidā, varēja atstāt tik lielu ietekmi uz Eiropas literatūrzinātņi kopš 1536. gada, kad „Poētika“ parādījās latīņu valodā.

Apcerējums ir pirmais pietiekoši sistematizētas literatūras teorijas pietiekums. Tas, ka traģēdijai tiek veltīta it kā pārāk liela uzmanība pat salīdzinājumā ar eposu, droši vien vairāk izskaidrojams ar teātra lielo lomu senajā Grieķijā nekā ar „Poētikas“ fragmentāro raksturu. Dzeja šī vārda mūsdienu lietojumā tiek pieminēta pavisam maz. Var domāt arī tā: Aristotelis aizstāv tos literatūras veidus, kuriem visvairāk pārmetumu veltīja Platons.

Ja pieņem, ka īstenība ir izzināma, bet ne mūžīgi anonīma un ka to var atspoguļot mākslā, ja pastāv visiem kopēja objektīvā patiesība ideju vai jutekļiem tveramas realitātes veidā, kā par to bija pārliecināti lielumi Eiropas domātāju vairums, sākot ar pirmsplatona Grieķiju, ka literatūrai ir liela loma audzināšanā, ka svarīgs ir gan daiļdarba saturs, gan forma, ka rakstnieks izpilda svarīgu misiju un ir atbildīgs līdzcilvēku priekšā, Aristotelis patiesi ir tradicionālās Rietumu literatūrzinātniskās domas gigants un nav viegli pateikt, kādi viņa formulējumi ir bijuši visnozīmīgākie.

Jāiesāk laikiem ar to, ka jau pirms Platona acīmredzot ir bijusi izplatīta pārlicība — radošās rakstniecības prakse ir jāpakļauj kaut kādām normām, kas pastāv ārpus literatūras. Tādēļ gan viņa, gan Aristoteļa domāšanai ir raksturīgs uzsvars uz to, ka literatūrai ir jākalpo kā sabiedrības, tā arī katra atsevišķa cilvēka pilveidošanai, ka estētiskie meklējumi ir saistāmi ar patiesības, taisnības un tikumības jēdzieniem. Aristoteļa lielais nopelns ir arī tas, ka viņa teorija atspoguļo sengrieķu rakstniecības tiem laikiem milzīgo pieredzi un aizstāv tās autoritāti.

Viņš ir arī pirmais, kurš pa īstam pamato literatūras un mākslas īpašo lomu izzīņas procesā. Gudrajam un viltīgajam dekonstruētājam Platonam, kā mēs šodien viņu nosauktu, dzejnieks ir pusjucis, bez savas gribas, mistisku

norādījumu pildītājs un tādēļ spējīgs slikti ietekmēt normālus cilvēkus, bet Aristotelim viņš ir augstākās nopietnības iemiesojums, patstāvīgs savos spriedumos un tāds, uz ko var paļauties. Cilvēks var saukties par dzejnieku arī tad, kad viņš attēlo patiesus atgadījumus, tādēļ ka arī patiesi notikušais varēja risināties saskaņā ar varbūtību un iespējamību. Šai ziņā viņš ir to radītājs (3, 58. lpp.). Daudznozīmīgā frāze, ka „dzejas māksla ir spēcīgu talantu vai apsestu cilvēku sfēra“ (turpat), „Poētikā“ netiek izvērsta, un pētnieki nez kādēļ tai parasti nepievērš uzmanību.

Var apgalvot, ka vēsturiski meli saskaņā ar Aristoteļa viedokli var būt pilnvērtīga mākslinieciska patiesība, ka noteiktas formas dzejnieka radīts darbs ir pasaule par sevi ar vienīgi tai raksturīgu varbūtību. „Dzejnieks atšķiras no vēsturnieka ar to, ka pēdējais stāsta par notikušo, bet pirmais par to, kas varētu notikt. Tāpēc jau arī dzejā ir vairāk filozofijas un nopietnības nekā vēsturē: dzeja interesējas vairāk par vispārīgo, bet vēsture par atsevišķo“ (turpat, 56. lpp.).

Tā kā daiļrakstniecība ir cilvēka talanta svarīga un patstāvīga izpausmes sfēra, tai piemīt savas iekšējās likumsakarības un tās uzbūvi raksturojoši pamatjēdzieni. Šai sakarībā ir jāmin literatūras iedalījums veidos, ko salīdzinājumā ar Platonu Aristotelis izstrādā daudz pamatīgāk. Mēs varam sacerēt, liekot stāstīt citai personai, kā to dara Homērs, vai savā personā, neaizstājot sevi ar citu, vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā“ (turpat, 38. lpp.).

Ko pret šādu epikas, lirikas un dramaturģijas vienas noteicošās īpatnības izcelšanu var iebilst? Protams, no mūsdienu domāšanas vadoties, „cita persona“ var būt arī stāstījums autora vārdā pirmajā personā tādēļ vien, ka par šo personāžu lasītājs labākā gadījumā iegūst tikai netiešu informāciju. Lirīķis var arī nerunāt savā personā, un lugas var būt bez ievērojamas darbības, bet tā tas droši vien nebija Aristoteļa laikā.

Kā epikai, tā dramaturģijai ir nepieciešami raksturi un sižets. Tiem tādēļ arī tiek veltīts daudz uzmanības. Vēl vairāk — var pat sacīt, ka šie jēdzieni Aristotelim ir tik svarīgi, ka liriskās dzejas nelielā vieta „Poētikā“ daļēji izskaidrojama ar to, ka tajā nav darbības un skaidri iezīmētu personāžu. Lirika tajos laikos arī tika uzskatīta par mūzikai radniecīgu un varbūt jau tādēļ vien tā šķita mazāk nozīmīga par pārējiem veidiem.

Varbūt viena no redzamākajām pretrunām aplūkojamā tekstā ir prasība, no vienas puses, lai visi raksturi būtu labi (latviešu tulkojumā lietotais vārds „cildeni“ ir sastopams tikai vēl krievu valodā un šķiet apšaubāms no visa apcerējuma satura viedokļa), no otras — Aristotelis teic, ka komēdija cenšas

parādīt sliktākus raksturus, bet traģēdija cildenākus par tagad sastopamajiem ļaudīm (turpat, 72. lpp.). Gadu simtiem Eiropā tika ievērota viņa prasība veidot izvēlētajam cilvēka tipam piemērotus un savā rīcībā konsekventus raksturus — sievietei, piemēram, neklājās būt vīrišķīgai vai pārlietu bargai, bet Odisejam līdzīgam varonim nenācās raudāt. Lieki teikt, ka mūsdienu dramaturgi šādus padomus neievēro, bet režisori pat ar sengrieķu lugām rīkojas pēc sava prāta un untumiem. Tā kā arī Latvijā kritiķi vairs neiedrošinas runāt par literatūras vai teātra audzinošo funkciju, jaunajās lugās un romānos „labi“ raksturi (kurus acimredzot krievu literatūrzinātnes ietekmē latviešu valodā joprojām mēdz saukt par tēliem) vai nu parādās reti, vai izskatās smieklīgi. Vairs netiek ievērots arī cits svarīgs nosacījums — traģēdija (faktiski jebkura luga) jākoncentrē ap vienu vienotu un pilnīgi pabeigtu darbību, „kam ir sākums, vidus un beigas, lai kā vienots un viengabalains organisms radītu šim dzejas veidam raksturīgo (estētisko) baudu“ (turpat, 98. lpp.).

Noteicošā loma Aristoteļa „Poētikā“, kam viss pārējais ir pakārtots, ir tēzei: „Episkā dzeja, traģēdija, tāpat arī komēdija un ditirambu dzeja, lielākā aulētikas un kitaristikas daļa, — visas tās kopā ir atdarinātājas mākslas“ (turpat, 33. lpp.). Tikums vai netikums ir tas, kas nosaka cilvēka uzvedību — atdarināti tiek labāki vai sliktāki vai arī vidusmēra cilvēki. No vēlāko gadsimtu literatūras attīstības viedokļa ļoti svarīgs ir apgalvojums: „Kā raksturu veidošanā, tā arī notikumu risināšanā dzejniekam vienmēr jācenšas atrast nepieciešamo un varbūtējo, lai tādējādi tāda un tāda rakstura cilvēks tā vai citādi runātu un rīkotos vai nu saskaņā ar nepieciešamību vai varbūtību un lai viena darbība sekotu otrai tāpat saskaņā ar nepieciešamību vai varbūtību“ (turpat, 73. lpp.). Citiem vārdiem, dzejnieks ne tikai atdarina notikumu vai situācijas, ko viņš pieredzējis vai izdomājis, bet attēlo tās, izceļot vispārīgās un raksturīgās iezīmes un tādējādi tām pievēršot īpašu uzmanību, bet ne nejaušajam vai subjektīvi tvertajam. Šajā sakarā Aristotelis stingri brīdina: „Dzejnieks pats savas personas vārdā drikst runāt vismazāk, jo tas nav viņa kā atdarinātāja dzejnieka uzdevums“ (turpat, 102. lpp.). No filozofa teiktā arī izriet, ka galvenokārt jāatdarina pārlicinoši uztveramais un nozīmīgais, bet ne neskaidrais un mākslotais.

Aristoteļa domāšanas ievirze ir vispārcilvēciska, bet ne lokāla un tikai savam laikmetam raksturīga. Tādēļ viņu — pagānu — varēja cildināt pietiekoši stingri ticīgā Eiropa, sākot ar Renesansi, un labākie musulmaņu aprindu prāti dažus gadsimtus pēc šīs ticības nodibināšanās. Varbūt ne visi zina: Aristoteļa darbu pārstāsti caur arābu valodu nonāca Eiropā ilgi, pirms tie tika tulkoti no

oriģinālvalodas, viņa mācības izplatīšanā īpaši nopelni ir pašreizējo tadziku un uzbeku senčiem, kuri, pārstāvēdami varbūt 10.—12. gs. izkoptāko kultūru pasaulē, tos tulkoja persiešu un arābu valodā un izplatīja daudzās zemēs.

Par Aristoteli nule teiktais visvairāk attiecas uz viņa radīto un joprojām autoritatīvo traģēdijas teoriju. Šis žanrs A. Ģiezena tulkojumā tiek definēts šādi: „Tātad traģēdija ir nopietnas un pabeigtas darbības atdarinājums, kas katrā tās atsevišķā daļā ietērpts dažādi izdaiļotā valodā; šis atdarinājums tieši ar darbību, nevis ar stāstījumu, izraisot līdzjūtību un bailes, panāk šādu dvēseles pārdzīvojumu tīrīšanu“ (turpat, 48. lpp.). Ļoti svarīgs ir uzsvars uz darbību un līdz ar to — uz sižetu. Tiek pat apgalvots, ka traģēdija vispār var iztikt bez raksturiem (mums pieejamā tekstā nav pateikts, kā šo izteikumu saprast).

Teorētiski īpaši daudz pārrunā traģēdijas definīcijā ietverto, bet vāji izskaidroto katarses jēdzienu. Ar to parasti saprot līdzjūtību un bailes par varoņu likteni, kas šķīsta skatītāja vai lasītāja dvēseli. Lai tas būtu iespējams, „Poētika“ tai raksturīgajā, varētu teikt, autoritārajā manierē norāda, ka „uz skatuves nevajag rādīt augsti tikumisku cilvēku laimi pārvēršamies nelaimē, jo tas skatītājā nerādītu ne bailes, ne līdzjūtību, bet būtu pretīgi. Tāpat autors nedrīkst rādīt bezgodi paceļamies no nelaimes laimē, tas būtu viskrasākajā pretrunā ar traģēdijas būtību, jo tad tur nebūtu nekā, kas tai nepieciešams, proti, tas neierosina ne cilvēku līdzjūtību, ne bailes“ (turpat, 65. lpp.). Katarses jēdziens ar tajā netieši ietverto pamācību — ej uz teātri, skaties traģēdiju un tu kļūsi kaut nedaudz labāks —, protams, cildina mākslu un ir vērsti pret Platona bridinājumiem īpaši uzmanīties no teātra, kas baro pūļa kaislības un izpatik tām.

Allaž ir virmojuši strīdi ap Aristotelim tik būtiski svarīgo pieņēmumu, ka visa estētiskā bauda izriet no mākslas spējas atdarināt, jo šo domu nevar viennozīmīgi saprast. Kas īsti tiek atdarināts? Realitāte ārpus cilvēka un viņa paša pārdzīvojumi. Bet kas ietilpst realitātē ārpus cilvēka? Citēsim pašu filozofu: „Tā kā dzejnieks ir atdarinātājs, tāpat kā gleznotājs vai kāds cits tēlu veidotājs mākslinieks, tad tam jāizvēlas viens no šiem trim atdarinājuma veidiem: pirmkārt, tas savu objektu var attēlot tādu, kāds tas bijis vai kāds tas ir; otrkārt, kādu to ļaudis iztēlo vai kādu to iedomājas; treškārt, kādam tam vajadzētu būt“ (turpat, 105. lpp.). Iznāk — var atdarināt visu ko, ieskaitot jebkuras idejas. Tādēļ Aristotelis diez vai ir pieskaitāms pie reālisma ciltstēviem, kā to vēl nesen darīja.

Nedaudz mulsina arī kāda cita svarīga atziņa: „Šķiet, ka dzeju ir radījuši divi cēloņi, proti, tādi, kas pamatoti paša cilvēka dabā. Pirmkārt, cilvēkā jau no pašas bērnības vērojama tieksme atdarināt, un tieši ar to viņš atšķiras no citām

dzīvām būtņēm, ka tam piemīt vislielākās atdarināšanas spējas“ (turpat, 40. lpp.). Vai šeit nav runa par mimikriju — par sava ārējā izskata piemērošanu apkārtnei un par senso magisko mākslu, kad burvis atdarināja zvēru, lai iegūtu varu pār to. Mimēzes (atdarināšanas) jēdziens senajā Grieķijā pastāvēja pirms Platona un Aristoteļa un nozīmēja „personificēt dzejā un mākslā“.

Horācijs

Platona mērķi, kad viņš rakstīja par dzeju, bija drīzāk filozofiski vai politiski nekā estētiski, un nav pierādījumu tam, ka pirms Aristoteļa kāds bija pa istam nodevies daiļliteratūras kā tādas izvērtēšanai, kaut arī līdz mums ir nonākušas interesantas Homēra, Ksenofona un Pindara domas. Nav zināms, cik pazistams bija Aristotelis kā estētikas teorētiķis — šķiet, ka laikabiedri un nākamās sengrieķu paaudzes par „Poētiku“ zināja maz. Romieši tās ietekmi sāka izjust jau 3. gs. pr. Kr., tomēr nav pierādījumu, ka arī tur Aristoteļa idejas būtu bijušas stipri izplatītas. Horācija (65.—8. g. pr. Kr.) „Vēstule Pisos ģimenei“, kuru parasti sauc par „Dzejas mākslu“, ir patstāvīgs darbs, taču vienlaicīgi stipri atgādina Aristoteļa „Poētiku“ (slavenais dzejnieks jaunībā apguva filozofiju Atēnās), un dzejnieks tur augstā godā sengrieķu literatūru kā lielas mākslas galveno atskaites punktu.

Horācijs, būdams viņa laika lielākais latīņu liriķis (Vergilijs nomira 9. g. pr. Kr.), vienlaicīgi ievadīja jaunu ēru antīkajā literatūras teorijā un kritikā.

Dažādos apcerējumos, bet īpaši „Dzejas mākslā“, viņš jo stingri norāda, ka visas daiļdarba sastāvdaļas ir organiskā vienībā, ka tas ir īpaša veida struktūra ar savu mākslas loģiku. Gadsimtiem ilgi, taču ne modernisma vai postmodernisma laikmetā, kā pamācība tika citēts Horācija izteikums: „Tad, kad gleznotājs iedomātos uzzīmēt zirga kaklu, kam pievienota cilvēka galva un visu to pārklātu ar nez kur un visur sagrabinātu apspalvojumu, padarot to, kas augšpusē ir skaista sieviete, par noglumējušu zivi lejasdaļā, vai jūs, pat būdami viņa draugi, spētu atturēties no smiekliem? Ticiet man, dārgie Pisos, šāda ainai vistuvākā būtu grāmata, kura, līdzīgi drudža slimnieka sapņiem, izplūstu trakā izdomā, kad ne kāja, ne galva neiederētos kaut kādā formā“ (11, 114. lpp.).

Horācijs tieši nenorāda, ka mākslinieks kaut ko atdarina, taču saikne

istenība — literatūra viņam ir fundamentāli svarīga. „Dzejnieku mērķis ir vai nu būt noderīgiem vai sagādāt patiku, vai arī viņu frāzēs apvienot valdzinājumu ar augstu pielietojamību dzīvē“ (turpat, 124. lpp.). Visas rakstniecības avotu avots ir gudrība, un to var atrast Sokrata sacītajā (tā kā Sokrata darbi nav saglabājušies, kompliments tiek viņa izteikumu atdarinātājam Platonam). „Tas, kurš ir iemācījies, ko viņš ir parādā savai zemei un ko — draugiem, un kā jāmil vecāki vai brālis, vai viesis, kādi ir senatoru vai tiesnešu pienākumi, kāda ir vadoņa loma, kurš aizsūtīts karot, — tas zinās, ko piemēroti var piedēvēt katram cilvēkam. Es gribētu pamācīt radošu mākslinieku, kas ir apguvis šīs attieksmes, ilgi noraudzīties dzīves norisēs un ieradumos, un no turienes paņemt pielietotus izteikumus“ (turpat, 123. lpp.). Lai ko dzejnieks arī izgudrotu, tas nedrīkst būt tālu no patiesības.

Uz vaicājumu, vai dzejnieks iegūst izcilību, pateicoties dabai (talantam) vai mākslai (rakstniecības iemaņu apgūšanai), Horācijs atbild, ka nepieciešams kā viens, tā otrs. Literatūra viņa izteikumos tiek pacelta ļoti augstu: ar dzejnieka vārdu pagodina to, kas ir ģēnijs, kam ir dievišķs prāts un mēle, ar ko atbalsot varenas lietas. Sacerēt dzeju nozīmē ļoti daudz strādāt, labot un pār-labot, nesteigties ar darbu publicēšanu, pirms ar tiem nav iepazīnis kāds, uz kura spriedumu var paļauties.

„Dzejas māksla“ vispār ir sacerēta kā pamācības, to tonis brīžiem ir kategorisks: katram žanram jāiekļaujas tam paredzētajos rāmjos, ieskaitot stingri regulētu pantmēru, sižetam jābalstās uz seniem, zināmiem stāstījumiem, kuriem svaigumu piešķir dzejnieka māka. Var mēģināt rakstīt arī par jaunām tēmām, taču tas prasa lielu izveicību. Tragēdija un eposs arī Horācijām ir vislielākās uzmanības vērti. Par tiem viņš saka: „Ja jūs attēlotajā skatā ievēdat kaut ko iepriekš neizmēģinātu un uzdrošināties radīt jaunu raksturu, saglabājiēt to līdz beigām tādu kā sākumā un ievērojiet tajā konsekvenci“ (turpat, 118. lpp.). Ahillejs vienmēr ir jāattēlo kā enerģisks, sakaitināts un dedzīgs, Medēja kā mežonīga un nepakļauta, Orests kā nospiests un bēdu sagrauzts. Jāievēro arī vecuma īpatnības — bērni jāparāda kā tādi, kas ātri sadusmojas un drīz nomierinas, zēniem jābūt pārgalvīgiem un nepastāvīgiem, briedumu gadu ļaudīm jābūt lietišķiem, godkāriem un gudriem pasaulīgās lietās, bet veciem jāslavē vecie un jānosoda jaunie laiki. Ne visu drīkst radīt uz skatuves — pretīgi un šausmas iedvesoši notikumi skatītājiem tikai jāpastāsta. Lugai nedrīkst būt vairāk par pieciem cēlieniem un trim aktieriem vienā cēlienā. Dievi nedrīkst jaukties cilvēku darišanās, izņemot īpašus gadījumus, kad bez tā nevar

iztik. „Ja es nepazīstu un nespēju ievērot paražas, kādēļ gan es tieku saukts par dzejnieku?“ jautā Horācijs (turpat, 117. lpp.).

Senie domātāji un dzejnieki bija tālu no mūsdienu autoru visaptverošās pārlicības — jo oriģinālāk, jo labāk.

Longins

Par to, kā jāraksta daiļdarbs, daudz ir pateikts arī Longina (vai pseido-Longina, jo neesam droši, kā īsti autoru sauca) sacerējumā, ko saisināti pieņemts dēvēt „Par cildeno“, sekojot Buālo (*Nicolas Boileau-Despreaux*, 1636—1711) pirmā un autoritatīvā tulkojuma daļējam virsrakstam franču valodā 1674. gadā.

Par Aristoteļa estētikas vietu sengrieķu kultūrā ir ļoti trūcīgas ziņas, bet Longina darbs senatnē vispār nav pieminēts. Varbūt tādēļ nav skaidrības par tā autoru. Viņa apcerējuma teksts ir arī stipri nepilnīgs. Īpašu nožēlu izraisa tas, ka zudusi ir sadaļa par kaislibām, jo citi grieķu un romiešu autori šo tematu ir apgājuši. No tā, kas palicis, var spriest, ka Longins priekšplānā izvirza retorikai ļoti būtisko stila jautājumu. Tas ir likumsakarīgi, jo antikajā pasaulē tikai retoriskā proza tika pieskaitīta pie izsmalcinātajām mākslām un daiļproza kā tāda vispār izauga no oratoru teiktā.

Pārsteidz klātība, ar kādu autors sludina savu pārlicību, ka literatūras galamērķis ir patikt lasītājam, nevis viņu audzināt vai par kaut ko informēt. Šī iemesla dēļ „tīrās mākslas“ aizstāvji romantisma laikmetā tīši vai netīši Longinu stādīja augstāk par Aristoteli. Jau pašā ļoti garās vēstules sākumā lasām: „Rakstot jums, mans labais draugs, kas ir labi apguvis literatūru, es jūtos gandrīz atbrīvots no nepieciešamības ievadīt domu, ka cildenums ir zināma izteiksmes oriģinālitate un izcilība un ka ne no viena cita avota kā tikai no šī lielie dzejnieki un rakstnieki ir ieguvuši savu augsto stāvokli un iemantojuši slavas nemirstību“ (11, 65. lpp.).

Longina traktāta pamatdomas ir formulētas šādā izteikumā: „Var teikt, ka ir pieci pacilatās valodas avoti. Tiem ir it kā kopējs pamats un obligātais priekšnosacījums — runas dāvanas. Pirmais un vissvarīgākais avots ir spēja attīstīt dziņas idejas, kā mēs to citviet izskaidrojām piezīmēs par Ksenofonu. Otrkārt, spēcīga un iedvesmojoša kaisle. Šīs divas obligātās cildenā sastāvdaļas

lielākoties ir iedzimitas. Atlikušās daļēji ir mākslas augļi. Pienācīgi veidoti tropi ir divējādi: pirmie attiecināmi uz domu, otrie uz izteiksmi. Tālāk seko cildens stils, kurš savukārt sastāv no vārdu izvēles, metaforu lietojuma un valodas rūpīgas izstrādāšanas. Piektais pacilātības cēlonis — visiem iepriekšējiem piemērots noslēgums ir cienīga un pacilāta kompozīcija“ (turpat, 71. lpp.). Longins brīdina, ka kaislības nekādā gadījumā nevar atnest, kaut arī tās pastāv vienotībā ar cildenumu. Var būt arī zemas kaislības — tādas kā žēlums, skumjas un bailes:

Patiess cildenais (ar šo vārdu Longins saprot dižai senai literatūrai raksturīgo augsto stilu, kam pamatā ir autora cēla dvēsele, cēlas domas un to izteikšanai atbilstoši neikdienišķi līdzekļi) pacilā sirdi, sniedz prieku, rosina jaunas idejas un izjūtas, ir tīkams visiem un vienmēr. Viltus cildenais ir ārišķīga spozme, kas apslēpj tukšumu, pārspilēts patoss valodā, kas ietērpj niecīgu un bērnišķīgu domu. Bet nav arī tā, ka ļoti apdāvinātais ir brīvs no kļūdām. Neder pārlicīga rūpība, jo tā var novest pie sīkumainības. Neliela nepilnība parasti paliek nepamanīta. „Var būt, ka zemie un viduvējie nenovēršami ir pasargāti no vājībām, tāpēc ka viņi nekad neriskē un nekāpj augstumos tai laikā, kad lielie talanti nav droši sava dižuma dēļ“ (turpat, 99. lpp.).

Longins ir pirmais literatūras kritiķis šā vārda Latvijā lietotajā nozīmē. Viņš dzeju aplūko ciešā sasaistē ar autoru un laikmetu, lieto salīdzinošo pieeju, pateicoties tam, ka ir pazinis senbreju literatūru. Īpaši daudz un auglīgi viņš izmanto kontrastu, mēģinot noteikt gan daiļdarba īpatnējos vaibstus, gan tā vispārcilvēciskās iezīmes. Aplūkoti tiek gan mums zināmi, gan pilnīgi nepazīstami autori, kuru darbi nav saglabājušies. Longina kritika var būt diezgan asa, īpaši ja runa ir par — teiksim mūsdienīgi — paaudžu konfliktu: „Visiem neglītajiem un parazitiskajiem izaugumiem literatūrā ir viens cēlonis — dzīšanās pēc jauninājumiem to ideju izteikšanā, kas ir laikmeta modes untums“ (turpat, 69. lpp.).

Longins neuzskata, ka dzejai būtu kaut kas jāatdarina, izņemot to, ka jāseko lielu priekšgājēju paraugam. Tas ir viens no ceļiem uz cildeno. „Māksla ir pilnīga, ja tā šķiet daba, un daba sasniedz mērķi, ja tā satur sevī ieslēptu mākslu“ (turpat, 90. lpp.). Tomēr mākslas krāšņums, atšķirībā no dabas, nav nekad bez lietderības un labuma.

Izskatās, ka Longins ir arī pirmais, kurš tik nopietni runā par iztēli kā dzejnieka ilūziju, kas tiek pārnesta uz lasītāju. Dzejas tēliem ir jāpārsteidz un jārada izbrīns, bet retorikas tēliem jābūt spilgtiem un skaidriem. Taču kā vieni, tā otri uzviļņo kaislībās un emocijās.

Pa citu ceļu (indiešu tradicionālā estētika)

Pēc Aristoteļa poētika lielā mērā atsakās no saviem sabiedriskajiem mērķiem. Uzskatu, ka dzeju rada novērojums un atdarināšana, jau pēdējos gadsimtos pirms mūsu ēras sāka nomainīt doma, ka ne mazāk svarīga ir iztēles bagātība. Horācijs bija gan par dabas dotu un intuīcijai pakļautu talantu, gan par mākslu, t. i., šā vārda tā laika izpratnē — rūpīgi izkoptu dzejošanas māku. Sofisti aizsāka, Sokrats un Platons turpināja darbu ar vārdu, tā etimoloģiskiem skaidrojumiem, nozīmju analīzi, tiešās un pārnestās nozīmes pretnostatīšanu, tropu skaidrošanu. Horācijs un Kvintiliāns uzsvēra domu, ka valodā jāseko izciliem autoriem, kas palīdz veidot dzejnieka prātu. Longins rūpīgi analizēja tropus un rakstīja, ka harmonisks vārdu izkārtojums ir ne tikai dabīgs pārliecināšanas un iepriecināšanas avots, bet arī brīnumains cildena izteikuma un dedzības instruments.

Līdzīga, bet daudzējādā ziņā radikālāka domas virzība raksturīga senajai Indijai. Gan tādā ziņā, ka dzejniekam un dzejai (māksliniekam un mākslai) tur tiek ierādīta ļoti augsta vieta, gan daiļvārda izkopšanas ziņā.

Vēdiskie gudrie vairāk nekā pirms trīstūkstoš gadiem, paši būdami dzejnieki, runāja par vārdu kā dievišķu spēku, saprata, ka tas pakļaujas tikai īpaši apdāvinātam lietotājam. Dzejnieks bija arī riši — gaišreģis. Jo viņš taču bija tas, caur kuru dievi darija zināmas pasaulei visaugstākās gudrības. „Brihadaranjaka Upanišadā“ lasām: „Šie brāhmani, šie kšatrijas, šis pasaules, šie dievi, šis radības, viss šeit ir tas, kas ir Dvēsele. . . Tā ir — kā no uguns, kas ir sakurta no mitra kurināmā, izplūst savrupas dūmu grīstes, tā, patiesi, izplūst tas, kas ir „Rigvēda“, „Jadžurvēda“, „Sāmavēda“, Atharvanu un Angirasu himnas („Atharvavēda“), leģendas (itihāsa), senās zināšanas (purānas), zinības (vidjā), mistiskās doktrīnas (Upanišadas), panti (šlokas), aforismi (sūtras)“ (30, 100. lpp.). Vēdiskajā literatūrā arī ir pateikts, ka dzejnieka acis redz cauri visām trim pasaulēm — debesīm, zemi un elli. Vēdas pašas taču arī ir himnas — dzeja ar mērķi atklāt cilvēkiem dievišķu gudribu. Nav brīnums tādēļ, ka dzejnieka sabiedriskais stāvoklis senajā Indijā bija augsts. No viņa savukārt tika arī prasīta liela atbildības sajūta. Ja jau dzejas radīšana bija vairāk vai mazāk svēta nodarbošanās arī seno laiku beigās, pie tās varēja ķerties tikai ar tīru un koncentrētu prātu, stingri noteiktā laikā.

No dzejnieka tika prasīta iztēle (pratibhā). Iedvesmai gan varēja būt arī visai vienkāršs avots. Tā, ģeniālais Vālmiki — dižā eposa „Rāmajāna“ sacerētājs — savu divrindu pantmēru atrada, nolūkojoties, kā dzērve sēro pēc savas otrās puses, ko bija nošāvis mednieks. Tomēr nevajag aizmirst, ka indietim daba un jebkura dzīvā radība — vismaz senajā literatūrā — ir daudz tuvāka nekā sengrieķim un ka divas galvenās „Rigvēdas“ dievības — Indra (pērķona dievs) un Agni (uguns dievs), kā arī Ušas (ausmas dieviete, apdziedāta skaistās himnās), Vāju (vēju dievs) ir dabas parādību personifikācijas un to pielūgšana ir arī dabas pielūgšana.

Vēlākos gadsimtos dzejas gara rašanos piedēvēja joprojām plaši pielūgtajai gudrības dievieteī Sarasvati, bet mākslai kopumā palika saistība ar lielo jaunāko dievu trijotni — pasaules radītāju Brahmā, tās veidotāju un grāvēju Šivu, saglabātāju Višnu (parasti Krišnas iemiesojumā).

Īpaša vieta šajā dižajā trijotnē pieder kosmiskās enerģijas iemiesotājam Šivam, kurš ir galvenais dejas un teātra patronizētājs. Viņš savai rituāla dejai, kas var atnest gan plūdus, gan radīt pasauli no jauna, izvēlas Himalajus un vakaru, kad ir jau tumšs un viņš var kļiedēt tumsu pats ar savu starojumu. Pat bulta dejo Šivas varenajās rokās. Vīrs galvas viņam ir mēness un zvaigznes visapkārt. Dažkārt viņa deja kā brīvdabas teātri noraugās citi dievi. Brīžiem veidojas kaut kas līdzīgs orķestrim, kurā Višnu ņem rokās bungas, Brahmā — šķīvju pāri, Indra liek pie lūpām bambuka fleitu, bet Sarasvati spēlē vīnu — instrumentu, ar kuru viņa parasti tiek attēlota —, vai kokli. Liels dejas pārzinātājs ir ne tikai Šiva, bet arī Brahmā, Višnu, Indra. Arī Šivu bieži attēlo ar kokli rokās, un viņš tādējādi kļūst par tiešu mūzikas augstāko aizgādnieku. Šivas deja simbolizē patiesību un daili, izveidi un sairumu, spēku un ritmu, kustību un pārmaiņas, laika skreju un mieru. Natarādža — deju valdnieks — ir patiesi dievišķs mākslinieks. Ar viņu saistītās mitoloģijas motīvi ir attēloti neskaitāmās skulptūrās gan Indijā, gan Dienvidaustrumāzijas zemēs, kur kādreiz bija ļoti liela Indijas ietekme. Mūzika attīstījās arī Vēdu un Upanišadu mācību garā, kas nozīmēja, ka tā tika cieši saistīta ar garīgu pilnveidošanos. Tādēļ visām dziesmām bija jābūt ar garīgu raksturu. Dziedāšana tika pielīdzināta jogas praksei un bija saistīta ar attiecīgiem elpošanas vingrinājumiem un koncentrēšanos. Augstāka mūzikas forma bija dziedāšana bez vārdiem, un tas parasti tika darīts vēl naktī, kad vairs nebija dzirdami nekādi citi trokšņi. Ir mistiska sajūta, kaut ko tādu klausoties pat eiropietim, — varu apliecināt no savas pieredzes.

Kurā pasaules civilizācijā vēl var sastapt tādu mākslas pacelšanu dievišķos augstumos? Vai tādēļ brīnums, ka agrīnie vācu romantiķi, pat maz zinādami par senindiešu estētiku, tā aizrāvās ar tālās zemes gara kultūru.

Sanskrita literatūra bija ļoti bagāta jau pirms Homēra un var droši apgalvot, ka jau pirms mūsu ēras bija izvērsti apcerējumi par to, kas ir literatūra un kā to vērtēt. Taču senākais līdz mums atnākušais darbs ir Bharatas „Nāṭja-šāstra“ (4. gs.), kurā ir aplūkota dramaturģija. Seko daudzi citi, kuri pēc ievirzes daudz neatsķiras cits no cita līdz pat Ānandavardhanas plašajam darbam „Dvanjāloka“ (apm. 850. g.), kurš dzejas raksturošanai ievieš ļoti būtisku terminu — dhvani (rosināšana).

Indiešu poētikām ir raksturīgs tas, kas ir arī daiļliteratūras pamatā: visu cilvēka pūļu augstākais mērķis ir mokša — atpestīšana, ja tā drīkst teikt, lietojot kristiešu terminoloģiju. Lieglaime, ko spēj sniegt māksla, ir pielīdzināma Augstākās Esamības iepazīšanas lieglaimei. Rakstnieks māca, paturot prātā garīgos mērķus.

Galvenais termins, ar kuru operē poētikas, ir daudznozīmīgais vārds „rasa“. Vēdās ar to apzīmēja ūdeni, pienu, sulu. Vārda etimoloģiskā nozīme ir „garša“, arī prasme izbaudīt dzeju. Taču jebkurā tā lietojumā estētikā acīmredzot ir jāņem vērā jau „Taittirija Upaniṣadā“, t. i., vismaz 6. gs. pr. Kr. teiktais, ka rasa ir pamats tam, kā no neesošās pasaules dvēsele — Ātmans — radās un kā katrs kļūst lieglaimīgs, kam ir šis pamats (30, 287. lpp.). Paskaidrosim — Ātmans Upaniṣadās ir Augstākās Esamības dzirksts cilvēkā. Rasa ir tas, kas nosaka lūgas vai dzejoļa iedarbību. Šīni gadījumā rasa ir īpaša veida estētisks pārdzīvojums, tas kā labi sagatavots lasītājs uztver un izjūt daiļdarba autora pārdzīvojumu. Rasa var kļūt par tīras dievišķas lieglaimes attieksmi, ja cilvēks spēj pacelties pāri priekiem un sāpēm, kā to dara jogs. Runa šeit ir, protams, par īpaša veida izkoptu garīgu intuīciju. Bet, kā es to saprotu, rasa var būt arī tikai autora ieceres atpazīšana. Tā kā visi cilvēki ir spējīgi uz vienu un to pašu savijņojumu un viņu izjūtas var vispārināt, dzejas darbs sasaista tā autoru ar iespējamo lasītāju ļoti konkrētā veidā. Par tiltu starp abiem kļūst vispārzināmais. Taču šeit nav runa par cēloni — autora personības ietekmi un lasītāja reakciju uz to.

Indiešu estētikas mērķiem kalpo tas, ka no sākuma bija tikai astoņas rases, vēlāk to skaits pieauga līdz deviņām. Pirmā rasa ir erotiskā, otrā — vīrišķības. Klasiskajā variantā vēl ir humors, skumjas, bailes, dusmas, riebums, izbrīns. „Nāṭjašāstrā“ papildus tiek minētas 33 citas rases, kuras apzīmē mazāk

noturīgus pārdzīvojumus. Līdz ar to rakstniekam pieejamā satura dažādība tiek paplašināta. Tomēr dižā eposa „Rāmajāna“ galvenie raksturi — valdnieks Rāma un viņa sieva Sītā nav vispusīgi tvertas personības, bet galvenokārt milētaji — saglabājas klasifikācijas obligātais raksturs un tā, protams, neļauj izteikt visu cilvēka izjūtu gammu. Nevarēja arī būt runas par īpašu rakstnieka individuālā pasaules skatījuma atklāsmi sacerējumā. (Tomēr tas, ko nepieļāva teorija, notika praksē, piemēram, Kālidāsas vai Šudrakas sacerējumi ir apzīmogoti ar viņu personības zīmogu). Poētikas arī nenorāda uz to, ka rakstniekam būtu jāizsaka savs viedoklis par tematiem vai notikumiem, ko viņš pārrunā. Tikai ar dhvani jēdziena parādīšanos dzeja sāk iegūt to teorētisko netveramību šī vārda mūsdienu nozīmē, kas tai pienākas kā dzejai.

Abhinavagupta (10.—11. gs.), kurš, šķiet, ir pēdējā lielākā autoritāte visumā stipri sastingušajā indiešu klasiskajā poētikā, norāda, gan atsaukdami uz Bharatu, ka vismaz daļēji literatūra kalpo arī laicīgiem mērķiem — „Drāma ir visu triju pasaulu lietu pārstāsts“ (16, 83. lpp.). Katram dzejas sacerējumam ir jāatrod tikai tam piemērotie vienīgie vārdi — atziņa, kas arī šodien attiecas uz jebkādu dzeju. Turklāt tikai „Tas vārds, kurš sevī satur burvību, ko nevar izteikt nekā citādi un kurš ir piepildīts ar rosinājuma spēku, ir noderīgs piemērs apzīmējumam „rosinošs“ (turpat).

Indieši daudz runā par dzejas augsto misiju, noraidot domu, ka tā varētu būt tikai izklaide, uzsver, ka nevar būt lielas vārda mākslas, ja tā neaplūko nozīmīgu tēmu. Viņu domāšana tomēr ir ievirzīta īpatnā gultnē un tanī nav vietas pat kaut kam līdzīgam atdarināšanas teorijai Platona vai Aristoteļa variantā. Galvenā uzmanība tiek veltīta valodas izteiksmes līdzekļiem. Pat Ānandavardhana, kurš rasu ievirza izjūtas rosināšanas gultnē, teic: „Gudro vidū pirmie ir gramatiķi, tādēļ ka gramatika ir visu studiju pamatā“ (turpat). Tai patiesi tiek piedēvēta pat pārdabiska vara. 7.—8. gs. estētikas grāmatu autori Bhāmaha un Vāmana runā par lielā gramatiķa Pānini (4. gs. pr. Kr.) uzskatu triumfu, kas ir loģiski tādēļ, ka sanskrits kā valoda tika maz lietota ikdienas dzīvē un tādēļ negāja līdzī laikam. Atcerēsimies „krievu formālistu“ un strukturālistu autoritātes Romāna Jakobsona formulējumu: „dzeja kā gramatika“.

Senajiem indiešiem daiļdarbs bija kaut kas pilnīgi nobeigts un tas tika analizēts bez atsaucēm uz radošo procesu. Aplūkoja to, kā viss ir pateikts, nerūpējoties par atbildēm uz jautājumu, kādēļ dzejnieks ir izvēlējies savas tēmas. Var pat apgalvot, ka sanskrita poētikas izauga no izteiksmes līdzekļu, mēs teiktu, tropu vai indiešu terminoloģijā — izskaistinājumu (alamkāra)

klasifikācijas bez sacerējuma satura izvērtēšanas, nemaz nerunājot par to, ka ārpus uzmanības palika daiļdarba satura patiesības un dzīves īstenības sastatījums. Interesēja gandrīz tikai vārds (šabda) un vārdu izkārtojums (riti) kā dzejiskuma pamats. Bija tomēr arī termins — artha, ar ko apzīmēja saturu. Gandrīz kā mūsdienu strukturālismā (nav nekā īsti jauna zem saules!) tie tika mehāniski grupēti šķirās un tipos ar mērķi atrast likumsakarības un radīt sistēmu.

Bharatas „Nātjašāstra“ — senākā un autoritatīvākā poētika, līdzīgi Aristoteļa „Poētikai“, visvairāk aplūko dramaturģiju, no kā var secināt, ka tai senajā Indijā bija liels īpatsvars. No drāmas Bharata prasa pacilātu tematiku un cēlus raksturus. Starp astoņām rasām tiek izcelta mīlestība (indiešiem teorētiski tā nav platoniska) un vīrišķība. Augstas izcelsmes varonis var milēt ne vienu vien sievieti (precēt bija atļauts līdz četrām) un patiesi milēt visas gan ar sirdi, gan fiziskās izpausmēs. Lūgai vispār bija jāatspoguļo nevis reālā dzīve, bet gan tās augstākās iespējamības. Tika prasīts, lai sacerējuma galvenais varonis ir pieticīgs, drošsirdīgs, skaists, devīgs, veikls darbos, laipns, savu pakļauto milēts, augstdzimis, labs runātājs, noteikts. Tam parasti bija jābūt arī jaunam, gudram, izveicīgam mākslās un paklausīgam likumiem. Bija dažādi tipi — bramīni, tirgotāji, ministri, karavadoņi, dzejnieki, kēniņa ziņneši utt. Līdzīgi tika klasificēti arī sieviešu kārtas raksturi — bija ķēniņienes (mahādevi — galvenā ķēniņiene, devi — ķēniņiene un mīlas prieku īpaša piekopēja), meitenes — nopietnas, jautras vai vieglprātīgas, hetēras utt. Katram raksturam (ieskaitot negatīvos, kas tādi jau bija pa gabalu un sevi atklāja gan ar izskatu, gan ar uzvedību) bija izstrādāts savs īpašību kopums un dzīves normu kodekss, būtībā nekas neviena autora darbā nevarēja atklāties negaidīts. Sieviešu raksturi visumā bija ne mazāk nozīmīgi kā vīriešu. Tām vajadzēja izcelties ar fizisku un garīgu pievilcību, jaunību, kaisli mīlestībā un uzticību līdz nāvei. Protams, bija arī negatīvie tikpat stingri klasificētie tipi.

Augstākais drāmas paveids bija varoņlugas, kurās varēja darboties dievi un to iemiesojumi uz zemes vai cēli, augstdzimuši, bieži vien no milzu eposiem „Mahābhārata“ un „Rāmajāna“ pārņemti varoņi. Šinī gadījumā var runāt par sekošanu dabai Eiropas klasicistu estētikai garā, kopš vēlās renesanses. Dramaturgiem bija jāpieliek lielas pūles, lai īstenotu prasību pēc obligātajām laimīgām beigām. Pirmā gandrīz traģēdija ir Rabindranata Tagores luga „Upuris“ (1890). Tradicionālajai indiešu domai traģiskais nebija pieņemams jau tādēļ vien, ka līdz ar nāvi beidzas tikai viena cilvēka dzīve un seko neskaitā-

mas citas — labākas vai sliktākas atkarībā no tā, kā ir nodzīvotas visas iepriekšējās, kāda ir radu „kadru ankete“: katrs dabū, ko pelnījis, šī apgalvojuma ļoti plašajā „indiskajā“ nozīmē. Tādēļ lugās ļaunie mirst, bet labajiem jāpaliek dzīviem. Cilvēks arī nav pasaules centrs, bet tikai nenozīmīga daļiņa mūžīgajā visa dzīvā un nedzīvā aprītē. Laimīgas beigas prasīja arī tas, ka daiļdarbam ideālā variantā jāsniedz svētlaime, ko spējīgs izjust garīgu atpestīšanu sasniegušais.

Mūsdienu indiešu sanskritologi īpaši uzsver „pratibhā“ (iztēle) jēdzienu senajās poētikās (daži par tā sinonīmu uzskata arī „manīšā“) kā radniecīgu romantismam. Ar „pratibhā“ apveltīts cilvēks spēj uztvert dzejas daili un pārvērst savas emocijas mūžīgā rasā. Visādā ziņā par mākslas darba lielo nozīmi runā arī tas, ka to radot, saskaņā ar poētikās netieši izteikto domu, cilvēks kļūst līdzīgs visas pasaules dzemdinātājam.

No uzveduma viedokļa raugoties, indiešu drāma ir ne tikai literatūra, bet arī deja un dziesma. Citas mākslas nav piedevas, bet organiska lugas sastāvdaļa atšķirībā no sengrieķu kora. Līdzīgs sintētisks teātris pastāvējis arī citās Austrumu zemēs un saglabājas joprojām. Mēģinājumi to atdarināt uz eiropiešu skatuves ir beigušies ar neveiksmi. Visā 18. gs. beigu izglītotā Vācija bija sajūsmā par jaunatklāto Kālidāsas lugu „Šākuntala“, bet nav dzirdēts, ka jebkāds teātris to būtu iestudējis. Austrumu zemēs — Indijā, Ķīnā, Japānā — mūsdienu dramaturģija dzima, vadoties no Aristoteļa un citu sengrieķu iedibinātajiem principiem.

Nereti tiek sastatīta Aristoteļa „Poētika“ un Bharatas „Nāṭjaśāstra“. Varbūt pati galvenā atšķirība ir tā, ka Aristotelis aicina atdarināt darbību, bet Bharata — dvēseles stāvokli. Indiešu lugās darbībai ir mazāka vieta un dramatismu, šī vārda mūsu izpratnē, pazemina katra dziesma vai deja. Attiecīgi Aristotelis daudz lielāku nozīmi piešķir sižetam, salīdzinājumā ar Bharatu. Protams, senindiešu poētikās vietas, laika un darbības vienotība nav iezīmēta un nav arī pazīmju, ka kāds dramaturgs būtu centies tām sekot praksē.

Seno laiku civilizācijas veidojās neatkarīgi cita no citas. Vismaz runājot par literatūras teoriju, nav pierādījumu tam, ka senindiešus būtu ietekmējuši grieķi arī pēc Aleksandra karagājiena uz Indiju, kaut arī ir sfēras, kurās tas notika. Kaut kādi parasakari tomēr ir radušies. Kā gan citādi augstāko domas uzplaukumu senā Ķīnā, Indijā, Persija un Grieķijā piedzīvotu apmēram vienā laikā — Buda, Konfūcijs un Pitagors ir laikabiedri, taču ne pēc pārāk ilga laika parādās arī dižais, bet nesaderīgais Platona—Aristoteļa filozofiskais divjūgs.

RENEŠANSE

Agrinās kristietības filozofija ne tikai bija ievirzīta antīkās, pagāniskās kultūras noliegšanas gultnē, bet tā arī ar neuzticību raudzījās uz jebkādu laicīgu māksliniecisku darbību. Gandrīz vai par visu romiešu grēku iemiesojumu kļuva teātris un izrādes vispār. Atcerējās Platonu, kurš savā ideālajā valstī neatrada vietu dzejniekam — it kā šķietamas patiesības paudējam. Dzejai vieta, protams, atradās, bet tai vajadzēja atbalstīt reliģijas nostādnes. Nebija vienalga, kā tas tika darīts, tādēļ arī dzejnieka talants guva labu novērtējumu. Jau Svētais Akvīnas Toms (*Thomas Aquinas*, 1226—1274) atzina, ka māksla atdarina dabu. Bet arī viņš uzskatīja, ka tās galvenais uzdevums ir pamācīt, nevis sagādāt estētisku patiku.

Tā bija, runājot ļoti vispārīgi. Taču saglabājās arī pirmskristietības mitoloģijas paliekas, kam ļoti labs piemērs joprojām ir mūsu kaimiņi un tuvākie etniskie radnieki lietuvieši. Dažādās zemēs pat baznīcu glezniecībā ielaužas grūti izskaidrojami tēli. Pietiekoši autoritatīva bija jaunplatonieša Plotīna (*Plotin*, 205—270) mācība, ka viss skaistums uz zemes, tātad arī māksla, ir dievišķas dailes atspulgs. Mūsdienu zinātnei ir raksturīgi: joprojām nepietiekoši izpētītie viduslaiki atklāj aizvien jaunas, agrāk nepazīstamas šķautnes, kas parāda, ka baznīcas un tās dogmu vara pār ļaužu prātiem nemaz nebija tik visaptveroša, kā tas šķita vēl pavisam nesen.

Ļoti saturīgs šīni ziņā ir 1988. gadā Oksfordā izdots vairāku autoru kopdarbs „*Medieval Literary Theory and Criticism*“. Tanī tiek pārliecinoši parādīts, ka 12. gs. laicīgā literatūra tiek pārrunāta pat izteikti garīga rakstura sacerējumu. Jau 13. gs., kad kļuva plašāk pazīstama Aristoteļa „Fizika“ un „Metafizika“, apgrozībā nāca daudz jaunu terminu un apzīmējumu.

Interesants, piemēram, ir Konrada fon Hirsava (*Konrad von Hirsau*

1070—1150 ?) sacerējums, kurā skolotājs sarunājas ar skolniekiem par daiļliteratūru. Skolnieks tieši vaicā: „Es gribētu, lai jūs man īsi un koncentrēti paskaidrojat, kas mums jāmeklē katrā no skolas grāmatas autoriem, kuri tiek izmantoti, lai vingrinātu iesācēju plaukstošos prātus — proti, kas ir autors, ko viņš ir uzrakstījis. Kāds ir viņa darba mērķis, kad viņš to ir sacerējis un kā tas ir, kad jārunā par dzeju vai prozu, kāds ir sacerējuma priekšmets vai nolūks, kāds ir sacerējuma mērķis“ (40. lpp.). Skolotājs no sākuma izvairās, teikdams, ka, liekot izskaidrot laicīgo literatūru, skolnieks aizmirst pravieša vārdus: „Tas Kungs iznīcināja Ēģiptes jūras mēli“, tas ir, Dievs iznīcināja laicīgās zināšanas, lai ar dievišķās gudribas atslēgu apklusinātu laicīgo necīgumu. „Tādēļ kāpēc gan tu prasi no manis zināšanas, kas būtu piedodamas skolniekam, bet skolotājam par to pienākas rāšana un kaunināšana?“. Taču pēc šīs priekšpeles — nodevas tradīcijai seko godīga un nopietna atbilde uz skolnieka vaicājumiem, kuri ir arī visu pirmsmodernisma laikmetu literatūrzinātnes jautājumi.

Dante (*Dante Alighieri*, 1265—1321), kurš ir kā tilts starp viduslaiku un renesanses mentalitātēm, jau bieži atsaucas uz Aristoteli un Horāciju, izstrādā pats savu literatūras koncepciju, kuras pamatā ir alegorija un simbols. Dzejas sacerējuma vārdiem izteiktais, šķietami visaptverošais saturs neatspoguļo nākamo alegorisko slāni. Bet aiz tā vēl ir morālais un — visdziļāk mistiskais, kam ir sakars ar mūžīgo ideju (atcerēsimies Platona mācību par idejām). Lidz tai tad arī būtu jānonāk lasītājam vai lugas skatītājam. Citviet atkal Dante runā par vienkāršu dzejnieka iztēli un iedvesmu bez redzama sakara ar dievišķo ideju. Dižais dzejnieks ir arī iegājis vēsturē ar to, ka pirmais cēla godā vietējo dialektu, ar to aizstādams latīņu valodu.

Renesanses humānisti (vārds „humānisms“ šīnī grāmatā tiek lietots tā pirmatnējā un arī mūsdienu nozīmē kā „cilvēciskums“, nevis „cilvēcīgums“), sākot ar Petrarku (*Francesco Petrarca*, 1304—1374) saprata, ka viņi dzīvo milzīgu pārmaiņu laikmetā, ka sākas kaut kas jauns domāšanā un kultūrā, ka dzimst antisholastisks dumpis, ka liela filozofijas daļa atsakās sekot baznīcas norādījumiem. Renesanse tomēr visvairāk ir pārejas un jaunu kritēriju meklēšanas laikmets, atgriežoties pie antīkās pasaules izcilāko prātu sacerējumiem filozofijā un literatūrā. Par galveno atskaites punktu kļuva joprojām maz izpētītā būtne — cilvēks. Dievišķais iegūst cilvēcisku seju, pārjutekliskais pārvēršas jutekliskajā un neticamais reālajā. Tādēļ gan Jēzus, gan Marija iegūst cilvēcisku veidolu. Renesanse ir arī visa sintēzes laiks: Rafaēla gleznā „Atēnu skola“ Platons un Aristotelis vairs nav filozofiski pretinieki. Tiek uzsvērta visa

esošā harmonija, laicīgās domāšanas un teoloģijas sadzīvošana, nesen vēl pilnīgi neticamā kristietības un pagānisma sarokošanās, dievišķās un cilvēcīgās pasaules vienlaicīgs īstenums.

Lai gan Aristotelis un Horācijs renesanses laikmetā ir drīzāk svētbildes nekā cilvēki ar miesu un asinīm, viņu izteikumi bieži kļūst par neapstrīdamu spriedumu sakopojumu un atspoguļo lielo antikās pasaules ietekmi. Galu galā arī cilvēks kļuva par istu izzināšanas objektu jau sofistu un Sokrata mācībā. Platons gan iestājās par indivīda gribas pakļaušanu valsts interesēm, tomēr viņa dialogu dalībniekiem piemīt nevirtota zinātkāre un vēlme tuvoties patiesībai. Nevarēja radīt iebildumus arī tas, ka Platons atzina labo par visaugstāko vērtēšanas kritēriju un ka labais viņam ir vēl skaistāks nekā patiesais.

Nekad nav trūcis mēģinājumu atspēkot Platona daudzkārt atkārtoto un taču laikam nopietni iecerēto domu, ka dzejnieks nenes atbildību par to, ko saka. Plotins viņa skolotāja apgalvojumu ievirza pavisam citā gultnē: „Mums jāpatur prātā, ka māksla ne tikai atdarina redzamo, bet atgriežas pie cēloņiem, no kuriem izveidojās daba; tālāk tie daudz ko rada paši no sevis un pievieno tam, kas ir nepilnīgs, jo pašiem cēloņiem piemīt skaistums.“ (11, 4.—5. lpp.). Citiem vārdiem, mākslinieciskā domāšana it kā iziet cauri sajūtām uztveramajai pasaulei un piekļūst ideālajam, vienlaicīgi atspoguļojot to, kas nav dabā saskatāms. Šī tēze tika atdzīvināta 16. gs. Itālijā, tādējādi mākslinieku no amatnieka (kāds viņš būtībā bija gan Platona, gan Aristoteļa skatījumā) pārvēršot Dievam līdzīgā radītājā. Daudzi izlasīja to, ko dziļi erudītais Cicerons (*Cicero*, 106—43) mācīja: Platona dievišķās idejas pastāv arī cilvēka prātā. Tādā veidā arī dzejnieka iztēle ieguva pavisam citu dimensiju — viņš atdarina to, kas ir paša galvā. Arī tādas individuālā prātā mītošas idejas tomēr ir ciešā sakarā ar vispārējām un nemainīgām pasaules mēroga idejām, kā to mācīja Platons. Tomēr vēl ir tālu līdz romantiķu atziņai, ka personība ir mikrokosms.

Platonu izmantoja arī tie, kas gribēja uzturēt baznīcas lielo aizdomīgumu pret laicīgo mākslu, īpaši teātri. Tādēļ pat pirms itāļa Vidā (*Marco Girolamo Vida*, 1450—1566) „Dzejas mākslas“ (1527), kas kļuva par pirmo līdzīgā veida teorētisko apcerējumu Renesanses Eiropā, balstoties uz labi pazīstamajiem Horācija darbiem un jaunatklāto Aristoteļa „Poētiku“ (tās tulkojums no grieķu valodas itāļu mēlē parādījās 1536. gadā), šodien mazzināmos sacerējumos tika aizstāvēts atdarinātājas dzejas nozīmīgums un lietderīgums. Ar Vidu aizsākās klasicismam raksturīgā pamācība: zodz no seniem, izciliem autoriem

gaišā dienas laikā un kļūsti slavens, jo neko labāku par viņiem tā kā tā neradīsi. Laika gars gan esot jānomaina.

Cits itālis — Kastelvetro (*Lodovico Castelvetro*, 1505—1571) savukārt, it kā uz Aristoteļa balstīdamies, ievada tā dēvēto trīs vienotību (laika, telpas un darbības) likumu, kuru cītīgi ievēroja klasicisti un kura Aristoteļa „Poētikā“ būtībā nav. „Traģēdija ir jāaplūko darbībā, kas risinājusies ļoti ierobežotā telpā un ļoti ierobežotā laikā — tajā vietā un tajā laikā, kurā ir aizņemti darbību attēlojošie aktieri un nekādā citā vietā un nekādā citā telpā. .. Darbības laiks nedrīkst pārsniegt divpadsmit stundas“ (11, 809. lpp.). Un tas viss, lai radītu lielāku ticamību, ka tiek atdarināts patiesi notikušais. Lielu izplatību ieguva Ciceronam piedēvētais apgalvojums, ka komēdija ir dzīves kopija, ieražu spogulis, patiesības atspoguļojums.

Nav pareiza plaši izplatītā pārliecība, ka klasicisms bija tas, kas mākslai uzlika lielas obligāti ievērojamu priekšnoteikumu važas. Paradoksāli, bet tās sāka kalt pēc lielākas brīvības alkstošie Renesanses autori. Jo arī izteikti filozofiski domājošais Skaligers (*Julius Caesar Scaliger*, 1484—1558), pēc vispārējā atzinuma vismācītākais tā laika literatūras teorētiķis, ir piedalījies trīs vienotību šaurās izpratnes iedibināšanā un no viņa „Poētikas“ (1561) ved ceļš uz 17. gs. Franciju.

Skaligers ir pārņēmis no sengrieķiem lielo uzmanību retorikai. Oratora runas galvenais mērķis ir panākt, lai labiem cilvēkiem tiek atmaksāts ar labu un ļauniem — ar ļaunu. Līdzīgi ir arī ar dzeju. Kādēļ labās īpašības dzejniekā var radīt vislielāko sajūsmu? „Spēju dēļ ietekmēt pilsoņus, ka viņiem ir nepieciešams kļūt par labākiem cilvēkiem“ (11, 153. lpp.). Par visvairāk atdarināšanas cienīgu Skaligers uzskatīja Vergiliju (*Vergil*, 70—19) „tādēļ, ka izcilais dzejnieks bija radījis otro dabu — vēl skaistāku par pirmo. Arī tēze, ka slavens daiļdarbs ir atdarināma „daba“, pārceļo uz klasicismu. Pieturēdamies pie Aristoteļa, Skaligers tomēr šo to konkretizē. Piemēram: komēdijā tiek izmantoti raksturi no lauku vai zemāko pilsētas slāņu dzīves un tie runā ikdienas valodā, bet traģēdijās darbojas ķēniņi un prinči, kuriem darišanas pilsētā, cietoksni, militārā nometnē. „Traģēdija iesākas mierīgāk nekā komēdija, bet tās beigas ir šausminošas, valoda — nopietna, izsmalcināta, attālināta no sarunu valodas“ (11, 157. lpp.). Vienā ziņā Skaligers iedrošinās runāt arī preti toreiz vēl maz zināmajam un bieži vien nepareizi iztulkotajam Aristotelim, apgalvodams, ka „šķīstīšanas pieminēšana [domāta ir katarse — V. I.] ir ierobežojoša, jo ne jau katrs temats rada šādu efektu“ (turpat, 188. lpp.).

Pārējo Eiropas zemju autori atradās ne tikai lielā antiko teorētiķu, bet arī itāļu ietekmē, sākot ar Danti. Francūža di Beleja (*Joachim du Bellay*) „Aizstāvība un ilustrācija“ (1549), piemēram, ir ļoti daudz parādā „Dievišķās komēdijas“ sacerētājam un aizstāv franču valodas lietošanu latīņu valodas vietā. Bet „atdarināšana“ viņam ir kaut kas stipri tuvs Vidas aicinājumiem atdarināt antīkos autorus. Di Belejs, tāpat kā vairums visu zemju autoru, ir ļoti augstās domās par sevi: „... Es ticu, ka esmu pelnījis mūsu rakstniekiem ar pirkstu norādīt, pa kuru ceļu jāiet, lai sasniegtu seno ļaužu meistarību“ (11, 173. lpp.). Līdzīgi, pat vēl pašpārliecinātāk izsakās apdāvinātais dzejnieks de Ronsārs (*Pierre de Ronsard*, 1524—1585). Acimredzot šādu domu gaitu noteica senenā un Renesanses laikmetā pietiekoši izplatītā pārlicība, saskaņā ar kuru „dzejniekiem piedēvēja dievišķīgumu ne tik daudz viņu dieviem līdzīgās dvēseles dēļ, kas tos padarīja apbrīnojamākus par citiem, kā sazināšanās dēļ ar orākuliem, praviešiem, garīdzniekiem, sapņu tulkiem, jo lielāko daļu no tā, ko viņi zināja, bija apguvuši dzejnieki: tam, ko orākuli pateica dažos vārdos, šie pāri citiem paceltie ļaudis sniedza paplašinājumu, krāsu, komentārus, jo cilvēkiem viņi bija tas, kas orākuli paši sev“ (turpat, 180 lpp.). Tā, lūk! Taču estētiskās domas attīstības kontekstā svarīgāka ir de Ronsāra atziņa, ka dzejnieks var ne tikai atdarināt, bet arī izdomāt to, ko viņam pasaka priekšā iztēle. „Bet jūsu izdomām, kurām es nevaru piedāvāt likumus tādēļ, ka tās attiecas uz garu, jābūt labi sakārtotām un izvēlētām“ (turpat).

Starp daiļliteratūras slavinātājiem Renesanses gados var atzīmēt angļa Filipa Sidnija (*Philip Sidney*, 1554—1586) darbu „Dzejas aizstāvība“ (1583). Tas ir uzrakstīts, atbildot Stīvena Gossona (*Gosson*) uzbrukumiem, kurš dzejniekus izsmēja un tiem piedēvēja naidīgumu tikumībai, bet drāmas to pagāniskās izcelsmes dēļ sauca par publiskām izlaidībām. Atsaucoties uz Platonu, protams. Sidnijs atgriežas pie senenā strīda par to, kas pārāks — dzeja vai vēsture kopā ar filozofiju, un par uzvarētāju pasludina dzeju tādēļ, ka filozofs māca ar priekšrakstiem, vēsturnieks ar piemēriem, bet dzejnieks izmanto šos abus līdzekļus. Sidnijs atrod, ka Platons, dzimis dzejnieks, nav nošodījis dzeju, bet gan tās pārmērības un turējis bardus godā, kaut arī tos ir nodēvējis par „bālām, spārnotām un izbiedētām būtnēm“. Sidnijs lielu uzmanību velti literatūras aplūkošanai žanru griezumā (ir heroiskā, liriskā, traģiskā, komiskā, satīriskā, jambiskā, pastorālā utt.) dzeja, un nevienā no tiem nav nekā ļauna. Viņš tomēr aizstāv tīrus žanrus, nosoda angļu dramaturģus, kuru darbi nav ne komēdijas,

ne traģēdijas un uzteic trīs vienotību koncepciju. Gandrīz vai klasicisma teorētiķis simts gadus pirms Buālo!

Angļu dramaturgs Bens Džonsons (*Ben Jonson*, 1573—1637), kurš droši vien būtu bijis daudz pazīstamāks, ja vien nebūtu atradies Šekspira ēnā, turas pie Aristoteļa bez starpniekiem, salīdzinot ar Filipu Sidniju, īpaši ja runa ir par mākslu kā atdarinātāju vai darbības vienotību dramaturģijā. Enciklopēdiski izglītotais Bens Džonsons, kuru izcilais dzejnieks Miltons (*John Milton*, 1608—1674) tomēr dēvēja par „mācītu zeķi“, dzejniekam izvirza augstas prasības un liek daudz mācīties — ar to vien, ka „viņā ir Dievs“ un „bagātīga deva dievišķīgās elpas“ ir par maz. Un vienalga — „Dzejnieks vai radītājs ir atdarinātājs, kurš spējīgs vērst cita dzejnieka vielu vai bagātību sev par labu“ (11, 265. lpp.). Zīmīgi, ka arī mūsu gadsimta beigās gandrīz vai par domnējošu kļūst doma, ka rakstnieks nereaģē uz īstenību, bet uz citu rakstnieku sacerējumiem. Antīkie autori Džonsonam tomēr ir vairāk padomdevēji nekā komandētāji — svarīga ir paša cilvēka un viņa laika pieredze un nekā nav smieklīgāka kā Aristoteļa padarīšana par diktatoru.

KLASICISMS UN TĀ PAVADOŅI

Ievērojamas mākslinieciskas brīvības apsolītā zeme, kāda bija agrās Renešanses laikmeta Itālija, ilgi nesaglabājās. Aizsteidzoties notikumiem priekšā, var apgalvot, ka pilnīgu uzvaru neguva arī racionālisti klasicisti — antīkās kultūras dižāko sasniegumu diezgan formāli atdarinātāji, kad literatūras teorijas atskaites punkts kļuva Francija. 17. gadsimta 60. gados Franču Akadēmijas akceptētā „augstā gaume“ visās mākslās kļūst arī par Luija Četrpadsmitā absolūtās monarhijas atribūtu un jau tā reliģiski stipri konservatīvie visa oriģinālā noraidītāji klasicisti vēl vairāk sāk aizstāvēt it kā iedzimtām idejām atbilstošu veselo saprātu, kurš galu galā ir tikai šauru akadēmisku un aristokrātisku aprindu saprāts.

Šo laikmetu vislabāk raksturo Buālo dzeja un ar atskaņām sarakstītais, visā Rietumeiropā plaši pazīstamais darbs „Dzejas māksla“ (1680), kas ir tapis lielā Horācija ietekmē. Taču, to lasot, kļūst skaidrs, ka erudētais un talantīgais skolnieks ir gājis daudz tālāk par skolotāju arī racionālisma un dzejas limeņu noregulēšanas virzienā, kas ir Horācija izteikti stiprā puse, īpaši ņemot vērā to, cik sen tapa viņa darbi. Nav jābrīnās, ka racionālistiskās poētikas īpaši uzplauka Francijā — tur taču filozofija bija visvairāk orientēta uz dabaszinātnēm un Francija bija prāta visvarenības doktrīnas iedibinātāja Renē Dekarta (*René Descartes*, 1596—1650) dzimtene, kurš dzīves pēdējos divdesmit gadus pavadīja, veicot matemātiķa, fiziķa, fiziologa un filozofisko studiju darbu tālaika visattīstītākajā zemē Nīderlandē. Dekarts, sekojot vēl agrīnākiem Eiropas domātājiem, uzstādīja mūsdienās ne visai populāro mērķi — padarīt cilvēku par dabas valdnieku. Tomēr Dekarta ietekmi uz Buālo nevajag pārspilēt jau tādēļ vien, ka izsmalcinātais Buālo konstatēja: Dekarts ir nogalinājis dzeju, liedzot tai nopietnu lomu pasaules izzināšanā. Var šaubīties arī par plaši

izplatīto pieņēmumu, ka klasicisms literatūrā citās zemēs izplatījās tieši Buālo ietekmē, jo dzimtenē, kur viņa autoritāte bija neapšaubāma, pētnieki to pārliecinoši saskata tikai Rasina dramaturģijā.

Buālo „Dzejas māksla“ tomēr ir augstākais viņa laikmeta sasniegums literatūras teorijā un caur tās prizmu var aplūkot klasicismu kā tādu. Tajā visspilgtāk izpaužas prasība pēc saprātīguma, kārtības, līdzsvarotības, skaidrības, atturības, mērenības, likumu un priekšnoteikumu, pat etiķetes ievērošanas, kas bija raksturīgs racionālisma gadsimtam. „Pirms raksti, iemācies domāt,“ teic Buālo. Viņa personība vismaz netieši saistās ar laikmeta pamatidejām. Saprāts (*raison* ir arī „prāts“) ir pat jāmīl un tam jāklūst par jebkura sacerējuma pievilcības avotu. Iztēle ir noderīga, sava vieta ir arī kaislibām, bet tās jāpakļauj stingrai prāta kontrolei. Pat baznīcai tam ir jāklausa. Saprātīgi ir atzīt ķēniņa dievišķīgo varu. Katrā cilvēkā ir ieslēpts gan labais, gan ļaunais. Labais ir ciešā sasaistē ar saprātīgumu. Ja tā pietrūkst, uzplaukst muļķīgas, nepārdomātas kaislības. Saprātīgums ir arī liela pašdisciplīna, individa brīvības upurēšana par labu sabiedrībai, sava pienākuma pildīšana. Katram cilvēkam labi klājas pamatīgi sakārtotā valstī, par kādu tika uzskatīta Francijas absolūtā monarhija ar tās ļoti izteikto sociālo hierarhiju. Augstākais, pēc kā vajag tiekties ne tikai estētiskā, bet arī dzīvē, ir vienotība, saskaņa un harmonija. To visu savukārt nodrošina prāta virskundzības atzišana. Neko nepārmetot Buālo, sacīsim: neviens atklāti nedrīkstēja runāt par to, ka pilsoņa un valsts attiecībās disciplīna varēja nozīmēt verdziskumu un paklausību tirānam, iztapšanu visvarenajam ierēdnim, bet pieturēšanās pie dogmām un tradīcijām estētiskā — sastingumu un aizspriedumainību.

Stingri reglamentētajai, it kā veselajam saprātam un labā nostiprināšanai atbilstošai visu vērtību hierarhijai literatūrā vajadzēja izpausties tās iedalījumā žanros. Augstos un zemos. Tragēdijā un odā nebija vietas vienkāršajai tautai, tādēļ tās valoda bija izsmalcināta un vieta žanru iedalījumā — augsta, bet zemo komēdiju raksturi nevarēja būt ķēniņi, prinči, karavadoņi vai mitoloģiskas būtnes. Attiecīgi prasības pret viņu valodu bija citas: no vienkāršas līdz parupjai.

Gandrīz viss teiktais tā vai citādi atspoguļojās estētikās, un Buālo nebija īpašs izņēmums. Viņš, pats būdams dzejnieks, dod izvērstus un latīņu literatūrā balstītus raksturojumus pastorālam, elēģijai, odai, kura

Augšup ceļas savā lepnā lidojumā,

Nonāk saskarē ar dieviem debesjumā. (6, 26. lpp.)

Aplūkots tiek arī sonets, balāde, madrigāls, epigramma.

Skaidriba un kārtība, ko no mākslas prasija gan antīkie teorētiķi, gan Dekarts un Buālo, ir arī ciešā sakarā ar dabu un sekošanu tai. Uzreiz jāpiebilst, ka „daba“ var būt gandrīz viss, bet tā nav konkrēta cilvēka patiesā dzīve vai tas, ko mēs šodien saucam par dabu. Drīzāk jau tā ir eleganta, izkopta galma un pilsētas „daba“, t. i., realitāte, kuru tā laika rakstnieki un teorētiķi labi pazina un kura viņiem nelika nolaisties līdz vienkārša cilvēka ikdienas dzīves attēlojumam. Buālo pat parasts iekarotājs ir par zemu, lai derētu kā epa raksturs. Tāds varētu parādīties romānā — žanrā, kurš tā laika poētikās netika pat isti pārrunāts, būdams nebūtisks un izteikti zems. Ja apstājamies ne tikai pie teorijas, bet arī pie Korneja (*Pierre Corneille*, 1606—1684) vai Rasina (*Jean Racine*, 1639—1699) traģēdijām un Moljēra (*Jean-Baptiste Poquelin Molière*, 1622—1673) komēdijām, „daba“ nozīmē atlasītus spilgtākos un skaistākos tās aspektus raksturu veidā vai tāda veida sintezējumus, kad vienā objektā tiek sakopotas daudzu patīkamās puses. Raksturi bija arī vispārinājumi, uzsverot tipisko, kopējo, viegli pamanāmo. Būtībā izfantazēta cilvēka daba varēja būt kopēja dažādu tautu pārstāvjiem, arī ķīniešiem, kā viņus par paraugu eiropiešiem vienu laiku gribēja padarīt Voltērs — stingrais klasicists paša dramaturģijā. Tādēļ šajā kontekstā mazliet strīdīgs ir Aristoteļa un Horācija garā izteiktais Buālo apgalvojums, ka nekas nav skaists, kas nav paties, un nekas nav paties, kas nav daba.

Nevar apšaubīt teorētiķu un dramaturgu labo gribu, kad viņi, gribēdami pēc iespējas būt tuvāk dabai jau šī jēdziena mūsu izpratnē, centās iekļauties trijās vienotībās. Kornejs skaidro: (dramaturģisks) „attēlojums ilgst divas stundas, un tas būtu pilnīgi adekvāts, ja parādītā darbība neprasītu vairāk laika īstenības šķietamības sasniegšanai. Tādēļ neapstāsimies pie divpadsmit vai divdesmit četrām stundām, bet ierobežosim dzejoļa [Acimredzot ir domāta luga. — *V. I.*] darbību ar tik īsu laiku, cik vien spējam. .. Kas attiecas uz vietas vienotību, es nespēju atrast uz to attiecošos norādījumus ne Aristotelī, ne Horācijā. .. Es vēlētos, lai skatītājs netiktu kaitināts un ka tas, kas ir attēlots viņa acu priekšā divu stundu laikā, arī varētu notikt divās stundās, un tas, kas ir parādīts uz skatuves, arī varētu notikt kabinetā vai salonā“ (11, 817. lpp.). Lai izpatiktu mākslas darba adresātam, arī tika ievērots nosacījums: lasītājs vai skatītājs nebūs apmierināts, ja autors viņam neatgādinās kaut ko labi zināmu, t. i., neuzsvērs, ka arī publika ir gudra. Tādēļ jauneklīm vajadzēja būt karstasinīgam un kaprīzam, viegli iekārdināmam ar netikumiem. Cilvēks vīra

gados ir nosvērtāks, dzenas pakal šis pasaules diženajiem, auž intrigas, spēj būt savaldīgs. Vecis krāj joprojām, bet ne sev, slavē pagātņi un ķengā tagadni.

Taču Buālo var runāt arī tā:

Laiks, kas visu pārgriež, maina mūsu attieksmes;
Savus priekus, savu garu, paražas katrs laikmets nes. (6, 272. lpp.)

Tādēļ rakstnieks tiek aicināts izprast dažādu zemju attieksmes. Omu atšķirīgumu nosaka arī klimats. Cik te tālu no romantiskā historisma?

Daba Buālo izpratnē pieturas pie vienādošanas, taču daba, dāsna būdama, talantu sadalē pret visiem neizturas vienādi. Literatūras mērķis ir saviņņot skatītāju, aizkustināt viņu ar sirdi, kas katram ir savādāka. Tomēr kaislibām jānoturas dabas atļautajās robežās. Arī, lasot klasicisma laikmeta literatūru, rodas sajūta, ka varonis vai parasts raksturs tiek nepārtraukti turēts neredzamos grožos — lec, cik augstu gribi, uz zemes vien nokritīsi un par to pārvērtīsies.

Mūsdienu vērtējumos Buālo izskatās divējāds: tie, kas ir gatavi gandrīz visu pirmsmodernisma laikmeta teoriju nodot aizmirstībā, izņemot romantiķus, simbolistus, Niči (*Friedrich Nietzsche*, 1844—1900), Marksu (*Karl Marx*, 1818—1883), Freidu (*Sigmund Freud*, 1856—1939), Jungu (*Karl Gustav Jung*, 1875—1961) un vēl nedaudzus, protams, uzsver, ka Buālo ietekme uz daudziem 17.—18. gs. rakstniekiem bijusi smacējoša, ka viņa doma ir sterilizējusi iztēli, atbaidījusi no rakstniecības ne vienu vien patiesu tālaika talantu. Man tomēr gribas piekrist tiem, kas uzsver, ka klasicisma stingrā reglamentācija, ieskaitot stilu, savus ziedu laikus sasniedza vairāk nekā gadsimta ceturksni pirms „Dzejas mākslas“ izdošanas, kā tas redzams, palasot Renē Rapēna (*René Rapin*) „Pārdomas par Aristoteļa „Poētiku““. Sava laikmeta kontekstā Buālo, tāpat kā ikviens liels gars, drīzāk bija liberāls nekā konservatīvs un aizstāvēja vispārcilvēciskas vērtības, kas nereti ir aktuālas vēl šodien. Jā, „*Auteurs, prêtez l'oreil a mes instructions*“ (autori, uzklausiet manas instrukcijas) mūsdienās skan it kā nevienam nepieņemami; jā, viņš gan aicina rakstīt slavai, bet ne atbaidošajam pašlabumam un vienlaicīgi ieteic slavēt to apgaismoto princi, kas paglābj no nabadzības; jā, mākslīgumu, nevis mākslinieciskumu formā un stilā varēja radīt uzstājīgā prasība, ka jāseko ir antikajiem tādēļ, ka tas, ko viņi darija, bija saprātīgi un dabiski. Bet kas var noliegt, ka arī dažiem mūsdienu latviešu rakstniekiem derētu lielāka gaumes izjūta salīdzinājumā ar vecmeistariem, nemaz nerunājot par pasaules klasikas paraugiem. Un cik ir tādu, kas

pašreiz ir laimīgi ar veselajam saprātam, t. i., tautas garīgajai veselībai kaitīgo dzīvniecisko instinktu kultu, diletantisma un virspusējības pacelšanu normas līmenī. Vēlajai Renesansei bija dažas mūsdienām līdzīgas iezīmes, un klasicisti, kā par to liecina Buālo morālais dižciltīgums, mēģināja radīt visiem laikiem derīgu estētisku cietoksni. Ne velti Buālo bija tas, kurš pārtulkoja Longina „Par cildeno“ un šo apcerējumu ieviesa Eiropas apgrozībā nevis kā retorikas mākslai veltītu traktātu, kāds tas patiesībā bija, bet kā noteikumu kopumu, kurus ievērojot literatūra darītu cilvēkus labākus. Protams, tas ir gan paradokss, ka Longins (vai pseido-Longins), būdams estētisks dumpinieks, kļuva par svarīgu franču dzejas likumdevēju.

Klasicisma laikmetam un Buālo par labu liecina arī tas, ka: lai gan aiz ideāliem, kārtības un harmonijas valdīja absolūtā kristīgā Dieva gudrība, augstu tika pacelti pagānisma, kāda bija antīkā kultūra, sasniegumi. Buālo liek bailēs tricēt smējējam, kurš par savas satīras objektu izvēlētos Dievu, bet ne reizi vien nosoda dievbijīgos viduslaiku senčus par to, ka viņi ienīda grieķu—latiņu teātri un tā vietā inscenēja uzvedumus ar Bībeles scenārijiem.

Vēl daži Buālo pamācošie izteikumi:

Lai par ko jūs arī rakstītu, sargieties no zemsirdīgā —
Stilā necilākajā ir jābūt cildenuma stīgai. (6, 256.—257. lpp.)

Lai tā dvēsele un tikumi, kas jūsu darbos iezīmēti,
Vien kā cēlsirdīgu tēlu liek jūs vērtēt. (6, 275. lpp.)

Kļūstiet drīzāk mūrnieki, ja tādas jūsu dotības —
Cienijami strādnieki tik vajadzīgā prasmē šajā,
Bet ne ikdienības aprakstoši šādi tādi vārsmotāji. (6, 274. lpp.)

Ja 17. gs. Francijā klasicisti visumā noteica toni, tas nenozīmē, ka nebija citu ceļu gājēju. Jau 16. gs. beigās parādījās lugas, kur nebija kora, tādēļ ka tā klātbūtni neprasīja dzīves patiesība. Renesanses dabīgās un harmoniskās sintēzes izzušana, kas atklājās jau Mikelandželo (*Michelangelo Buonarotti*, 1475—1564) gleznās un Šekspīra (*William Shakespeare*, 1564—1616) lugās un franču filozofa Monteņa (*Michel de Montaigne*, 1533—1592) apcerējumos, vēlāk pārvērtās klasicistu mēģinājumos harmoniju uzspiest no augšas, varbūt labi zinot, ka patiesībā dzīvē un mākslā noteicošā ir saraustītība, augstā un zemā, ideālā un reālā, atsevišķā un vispārīgā, konkrētā un abstraktā pret-

nostatījums. Jau visai agri — 17. gs. vidū Itālijā un Spānijā izplatījās baroka idejas — pirmais mēģinājums parādīt, ka patiesais dzīvē nav mākslas patiesība, ka izdomāt un iztēloties ir svarīgāk, nekā censties atdarināt dabu. Tādēļ baroka mākslā, kas tomēr nekur neguva lielu izplatību, lielu vietu iemantoja metaforas un simboli, estētiski pieņemams kļuva groteskais un atbaidošais. 1656.—1662. gadā Francijā tapa matemātiķa, fiziķa un filozofa Blēza Paskāla (*Blaise Pascal*, 1623—1662) galvenais darbs „Domas“, kuru dažkārt uzskata par reliģiozā eksistenciālisma priekšteci. Pašreizējā apcerējuma ietvaros pieminami ir Paskāla atzinumi, ka prātu pavada jūtas, intuīcija, pārdzīvojumi un ka tādā veidā iegūtās zināšanas ir visnoturīgākās. Filozofs arī uzsver individuālās estētiskās pieredzes nozīmi. Viņa atziņas runā preti valdošajiem uzskatiem, kaut arī Paskāls nebija konsekvents, meklēja „labās gaumes“ vispārderīgus un nemainīgus etalonus.

Spēcīgi citāda veida strāvojumi radās Spānijā. Tur dramaturgi, pirmām kārtām Lope de Vega (*Lope Felix de Vega Carpio*, 1562—1635), droši runāja, ka viņi nevar rakstīt lugas, balstoties uz Aristoteļa nostādnēm, tādēļ ka īstenība bija ļoti izmainījusies, ka nebija iespējams atdarināt senatni citādi, kā tikai atstājot no tās vienīgi čaulu. Turklāt galvenais noteicējs bija skatītājs, kas gribēja redzēt kaut ko savai gaumei atbilstošu. Lope de Vega atzinās, ka viņš dažkārt ir mēģinājis rakstīt saskaņā ar nosacījumiem, kurus saprot tikai nedaudzi, bet parasti, sacerot komēdiju, viņš ieslēdza visus likumus aiz sešām atslēgām, izdzina no savas istabas Plautu (*Titus Maccius Plautus*, 244—184) un Terenciju (*Publius Terentius Afer Terenz*, 195—159), lai tie viņu neizsmietu. „Tā kā šis pūlis maksā par mūsu komēdijām, mums muļķīgi jātērgā, lai pakļautos tā gaumei“ (11, 810. lpp.). 1636. gadā Spānijā notika izvēsta diskusija par to, kā ir jāraksta lugas. Uzvarēja Lope de Vegas viedoklis. Noteikumi kaimiņzemē izraisīja elitārākās Francijas nosodījumu. Ari Buālo, aizstāvēdams trīs vienotību principu, ar redzamu nepatiku atzīmē:

Pantdaris bez riska viņpus Pirenejiem
Vienā dienā skatuviski iekļauj gada skreju:
Tur jo bieži varonis uzvedumā neķītrā
Sāk kā bērns pirmā cēlienā un kļūst par veci pēdējā. (6, 265. lpp.)

Tomēr varbūt visspilgtākais savdabis starp 17. gs. Eiropas literārajiem talantiem ir angļis Džons Draidens (*John Dryden*, 1631—1700). Tas, ko Aristotelis teica par Eshilu (*Aischylos*, 525—456) un Sofoklu (*Sophocles*, ap 496—

406), kļuva par likumu Benam Džonsonam un Pjēram Kornejam, taču Draidens — angļu modernās prozas iedibinātājs un „angļu literatūras kritikas tēvs“, kā viņu nereti dēvē, iespējams, vadoties no Šekspīra piemēra, kuram neeksistēja nekādi teorētiski priekšraksti un kura lugas varbūt tādēļ Francijā kļuva kaut cik pazīstamas tikai 19. gs. vidū, daudz agrāk par citiem mēģināja pamatot, kas ir patiesa literatūra.

Nav viegli citēt Draidena slaveno „Eseju par dramatisko dzeju“ (1668), jo tani Platona dialogu veidā savas domas izteic vairāki cilvēki un neviens no viņiem nerunā autora vārdā. Tādā veidā viņu teiktajam nav nekāda nobeiguma, kā par jebkuru tekstu saka Žaks Derridā. Draidens ieteic studēt dabu, Aristoteli, Horāciju un viņu interpretētājus, ar cieņu izturas pret sava laika franču teorētiķiem, bet izsaka stipri neatkarīgus vērtējumus. Viens no „Esejas“ runātājiem teic, ka modernie ir gan daudz aizguvuši no senajiem, bet tas ir bijis iespējams, pateicoties moderno čaklumam. „Tādēļ mēs neattēlojam viņus, bet dabu. Un, tā kā dzīve mūsu priekšā ir papildus tai pieredzei, ko viņi pārzināja, nav brīnums, ka mēs pamanām toņus un īpatnības, ko viņi palaida garām“ (11, 315. lpp.).

Dramaturģisku sacerējumu, kas ir laivā sēdošo vīriešu sarunas galvenais objekts (tam, ka viņi atrodas lēnā kustībā lejup pa Temzu, ir arī simboliska nozīme — cilvēku nes sev līdzī mūžam mainīgā īstenība), viens no viņiem raksturo kā „Pareizu un dzīvu cilvēka dabas attēlu, kas atklāj kaislības, noskaņojumus un likteņa nejaušības, kam tā ir pakļauta, ar mērķi cilvēci iepriecināt un pamācīt“ (11, 310. lpp.). Šīnī definīcijā būtiski ir tas, ka pamācīšana ir tikai otrajā vietā, tādēļ ka daiļliteratūrai jāietekmē cilvēka dvēsele, jāmodinā viņā apbrīns. Citviet mēs lasām, ka, pateicoties iztēlei, dzejnieks atlasa, sakārto materiālu un sniedz pilnveidotas īstenības attēlojumu. Neatrast nevienā literatūrteorētiskā darbā pirms Draidena viņa netiešo apgalvojumu, ka dzejiskā iztēle pārveido un izmaina īstenību, kaut arī klasicistu ieteiktā dzīves ideālizācija būtībā ir virzīta uz to pašu mērķi.

Plašajā darbā izvērsti tiek pārspriesta stipri reģlamentētā franču un daudz brīvākos apstākļos eksistējošā angļu dramaturģija. Nevarētu apgalvot, ka Draidena „runasvīri“ nenovērtētu kamiņzemes talantus. Taču, konstatējot, ka pēdējo divdesmit un vairāk gadu laikā lugu darbības laiks tur nav sasniedzis pat trīsdesmit stundas, ka vietas vienotība tiek ievērota tikpat pedantiski precīzi, ka franču autori sevi neapgrūtina ar apakšsižetiem, kā to dara angļi, Draidens lasītājus noved pie secinājuma, ka īstai mākslai šādi ierobežojumi

nāk tikai par sliktu. „Verdziski padevīgi ievērojot laika un telpas vienotību, kā arī ainu veselumu, viņi [franči — V. I.] ir iedzīvojušies tajā sižeta nabadzībā un izteles šaurībā, kas ir vērojama visās viņu lugās“ (turpat, 339. lpp.). Savukārt vairumā Šekspīra vai Flečera (*Fletcher*) lugu ir vairāk virišķīgas fantāzijas un augstāka literāra gara nekā jebkurā franču lugā (turpat, 341. lpp.). Šekspīra vēsturiskās lugas vispār ir „valdnieku vai notikumu hronikas, kur trīsdesmit vai četrdesmit gadi ir iespiesti divarpus stundās uz skatuves; kas nozīmē neatdarināt un negleznot dabu, bet savilkt to miniatūrā, uzņemt to mazās devās, aplūkot to no perspektīvas otrā gala un uztvert tās tēlus ne tikai vājāk, bet arī bezgalīgi nepilnīgāk, nekā tas ir dabā“ (turpat, 327. lpp.). Iebilstot pret klasicisma estētikas kategorisko aizliegumu apvienot vienā darbā traģisko ar komisko, viens no Draidena apcerējuma raksturiem norāda: „Aristotelis teic, ka traģēdiju vai citu nopietnu lugu mērķis ir raisīt apbrīnu, žēlumu vai ieinteresētību. Bet vai jautriība un žēlums ir nesavienojamas lietas?“ (Turpat, 326. lpp.) Traģikomēdija Francijā nebija iespējama, taču brīvdomīgākajā Anglijā to sacerēja ne tikai Šekspīrs.

Ne vienmēr Draidens bija klasicisma pamatdoktrīnu noraidītājs. Dažkārt viņš varēja būt pat pārlieku stingrs prasībās, piemēram, uzskatot, ka nopietnas lugas jāsacer dzejā tādēļ, ka proza ir pārāk tuva sarunu valodai un rastos nepieņemami liela tuvība dabai, no kā 17. gs. „dabas atdarinātāji“ tomēr baidījās. Šajā laikmetā nereti pieminētais spoguļa princips praksē tomēr bija diezgan greizs un rādīja stipri idealizētas ainas.

Anglijā literatūras sacerējumos klasicisma nostādnes stipri atmieksķējās izcilā romānista Henrija Fildinga (*Henry Fielding*, 1707—1754) darbos un noveloti pastiprinājās gandrīz vairāk nekā jebkad dzejnieka Aleksandra Poupa jeb Popa (*Alexander Pope*, 1688—1744) teorētiskajos sacerējumos, taču Francijā tās valdīja visu 18. gadsimtu, atstājot lielu ietekmi arī uz citām zemēm. Tas ir labi saskatāms Šarla Batē (*Charles Batteux*, 1713—1780) 1747. gadā izdotajā grāmatā „Māksla, reducēta līdz vienam principam“. Tās autors apzinās — visi sūdzas par to, ka likumu ir par daudz un tie apgrūtina gan sacerētāju, gan to, kurš vēlas daiļdarbu aplūkot, un apsola neviņam norādījumu devēju skaitu. Ņemot vērā Aristoteļa, Horācija, Buālo un citu „lielo meistarū“ teikto, Batē sola savilkt visu kopā un tādējādi vienkāršot estētisko izvērtēšanu. Taču būtībā tiek atkārtots jau labi zināmais: patiesa dzeja ir atdarināšana un tā iedalās veidos pēc tā, kā šī atdarināšana notiek. Dzejas uzdevums ir sniegt tīksmi (šis akcents nav klasicisma tradīcijas garā), tomēr tādā veidā, kā to prasa

saprātīgums. Tālāk seko visai kategoriski vārdi: „Nozieguma atbaidošais raksturs, kam seko kauns, bailes, nožēla, nerunājot par citām līdzīgām izjūtām; līdzī jušana nelaimīgajiem, kas ir gandrīz tikpat izvērsta kā pats cilvēciņš; sajūsmināšanās par izciliem paraugiem, kuri sirdī atstāj tikumiskuma pēdas; heroiska, tārad likumīga milestība, lūk, kādas kaislības, pēc visu domām, jāaplūko dzejai, kura nav domāta, lai gandētu jau samaitātas, bet lai iepriecētu tikumiskas dvēseles“ (5, 102. lpp.). Autors arī uzsver harmoniskuma nepieciešamību, kas „rodas no kārtības un rada vai visus gara priekus“ (turpat, 114. lpp.), slavē Korneju, Moljēru, La Fontēnu (*Jean La Fontaine*, 1621—1695) par to, ka viņi ievēro žanra tīrību. Klasicisms Francijā bija dzinis tik dziļas saknes, ka to varēja gāzt no troņa tikai ar citu zemju kultūras palīdzību.

TEORĒTISKĀS DOMAS VIRZĪBA

19. GADSIMTĀ

Klasicisms neizplatījās pat visā Eiropā. Francijas ietekmē tas pārsiviedās uz Angliju un sasniedza novēlotu briedumu Aleksandra Poupa un Džozefa Edisona (*Joseph Addison*, 1672—1719) personās, ilgstoši, bet ne pārāk stingrā veidā pastāvēja Vācijā, atstāja ietekmi uz krievu literatūru un nemaz neparādījās Atlantijas okeāna otrajā krastā vai Āzijā (kur vispār nevarēja notikt kaut kāda atgriešanās pie Eiropas antikās kultūras). Rasins, Kornejs un īpaši Moljērs, protams, ir tik lieli mākslinieki, ka viņi allaž būs laikabiedri visām paaudzēm, taču nevar apgalvot, ka šodien literatūras teorētiķi par klasisisma doktrinām runātu citādi kā tikai par vēsturē aizgājušām gudribām. Aizsteidzoties notikumu hronoloģijai priekšā, var sacīt, ka pavisam atšķirīgs ir klasisisma kaprača — romantisma liktenis, par kuru var teikt, ka tas ir vienīgais virziens Eiropas kultūras vēsturē, kurš ne tikai savu priekšgājēju teorētiski gandrīz noslaucīja no zemes virsas, bet arī spēja nepārtraukti dalēji atdzimt citos virzienos — „mākslā mākslas dēļ“ un tam radniecīgajā simbolismā, šeit neaplūkotajā jaunromantismā un pat modernismā.

Romantisms

Vārds „romantisms“ etimoloģiski ir cēlies no spāņu *romance*, ar ko apzīmēja viduslaiku prozas žanru, kas balstījās uz leģendu, bruņniecisku mīlestību un piedzīvojumiem vai pārdabisku spēku parādīšanos. Daudz kas no vārda pirmatnējās nozīmes ir saglabājies arī tā mūsdienu, ar literatūru nesaistītā ikdienas lietojumā.

Var droši apgalvot: lai cik revolucionārs romantisms un tā teorija arī būtu, pilnīgi citādākās pieejas iedibinātāju idejām ir aizsākumi iepriekšējā virziena beigu mantojumā, ko pazīstamais komparatists jeb komparatīvis (starpautiski retāk lietots apzīmējums) Pols van Tigems (*Paul van Tieghem*) pirmais nodēvēja par priekšromantismu. Ar to saprot 18. gs. beigu novitātes filozofijā un literatūrā: lielāku ticību katrai atsevišķai personībai, pievēršanos visam dabiskajam dzīvē un mākslā, interesi par oriģinalitāti un ģēniju, iedziļināšanās sākumu Viduslaiku vēsturē un rakstniecībā, folkloras estētiskās vērtības daļēju atzišanu, tās vākšanu un publicēšanu, jūtu izcelšanu uz prāta rēķina. Jau tolaik sāka izplatīties pārliecība, ka likumdošana mākslā nav nekas labs, ka jāatsakās no virspusējas elegances, ka nevienu teoriju vai domu nevar uzskatīt par galīgu, ka māksla ir kaut kas lielāks par sabiedrībai derīgu tikumu ieaudzinātāju. Priekšromantismam tomēr nebija nekādas kaut vai relatīvi kopējas platformas un tas bija tikai ceļa sagatavotājs.

Teiktais tomēr nenozīmē, ka nav pienācīgi jānovērtē Ruso (*Jean Jacques Rousseau*, 1712—1778) lielā uzmanība pret dabu un „dabisko cilvēku“, Didro (*Denis Diderot*, 1713—1784) dziļā skepse attiecībā uz prāta visvarenību, kas īpaši labi redzama viņa „Ramo brāļadēlā“. Tas bija apgaismotājs Kants (*Immanuel Kant*, 1724—1804)), kas 18. un 19. gs. mijā pauda pārliecību, ka māksla nav jāvērtē kā prāta, bet gan kā ģēnija spēju izpaušanās, ka tai jābūt brīvas darbības sfērai. Tādēļ filozofs vēlāk no Novāliisa (*Novalis*, īst. v. *Friedrich von Hardenberg*, 1772—1801) izpelnījās salīdzinājumu ar Koperniku. Fihtes (*Johann Gottlieb Fichte*, 1762—1814) „Absolūtais es“ katrā cilvēkā nebija savienojams ar 18. gs. aizstāvēto domu, ka viss ir izzināms, tātad galīgs. Pirms romantisma dzimšanas pastāvēja spēcīgā vācu rakstnieku „vētras un dziņu“ kustība, Herders (*Johann Gottfried Herder*, 1744—1803) īpaši uzsvēra nacionālo vērtību nozīmi gandrīz vai tā, kā mēs to saprotam šodien, Roberta Bērnsa (*Robert Burns*, 1759—1796) dzeja jau bija tuva dabai un

vienkāršajai tautai. Romantismam daudz kur bija radniecīgs angļu un vācu sentimentālisms. Jau 1791. gadā vāciski tika pārtulkota (vēl tikai no angļu valodas) un izraisīja milzu interesi topošo romantiķu aprindās un tai laikā viņiem tuvajā Ģētē senindieša Kālidāsas (*Kālidāsa*, 5.—6. gs.) luga „Šākuntala“.

1798. gads tomēr parasti tiek uzskatīts par jaunā literatūras virziena uzvaras gājiena sākumu: Vācijā iznāk žurnāls „*Athenaeum*“, kurā savus manifestus publicē Frīdrihs Šlēgels (*Friedrich Schlegel*, 1772—1829) un Novālis, Anglijā tiek izdotas Vērdsverta (*William Wordsworth*, 1770—1850) un Koulridža (*Samuel Taylor Coleridge*, 1772—1834) „Liriskās balādes“, kurām pāris gadus vēlāk tiek pievienots svarīgais Vērdsverta uzrakstītais priekšvārds. Dānijā par jaunās estētikas dzimšanas gadu min 1802., Itālijā — 1810., Polijā — 1822., bet Francijā tikai 1827. gadu. Bet ir pētnieki, kas romantisma rašanos Vācijā attiecina jau uz 1795. gadu, kā pamatargumentus minot Fihtes „Izziņas teorijas“ iznākšanu 1794. gadā un Šellinga (*Friedrich Wilhelm Schelling*, 1775—1854) vācu ideālistiskās filozofijas pirmuzmetumu 1796. gadā. Nav arī noliedzams, ka pat tik izcila dzejnieka, kāds bija Bairons (*Lord George Gordon Byron*, 1788—1824), darbos ir labi samanāmas 18. gs. literatūras normu iezīmes.

Šā apcerējuma autors atsakās definēt jēdzienu „romantisms“. Un ne tikai tādēļ, ka ar to apvieno dzejniekus, prozistus un dramaturģus, kuri principiālu atšķirību dēļ savas dzīves laikā bieži vien asi apkaroja cits citu, un ne tāpēc, ka Heine (*Heinrich Heine*, 1796—1856) pirmais tos salika kopā tikai 1833. gadā grāmatā „Romantiskā skola“, bet gan tādēļ, ka virzienam ir pārāk daudz pazīmju un pārāk dažādi ir šī vārda lietojumi, īpaši valodās, kurās nepastāv atsevišķi apzīmējumi „romantika“ un „romantisms“. Kāds pētnieks jau 1948. gadā saskaitījis 11 396 romantisma definīcijas. Dzīvi arī tiek pārrunāts jautājums, vai ir labāk aplūkot romantismu kā daudzām zemēm kopēju parādību, vai tomēr uzsvērt tā spilgtākās īpatnības Vācijā, Anglijā, Francijā, Itālijā utt. Salīdzinot Eiropas un bengāļu romantismu, kura spilgts pārstāvis ir Latvijā ļoti labi pazīstamais Rabindranats Tagore, gan, manuprāt, nav jāšaubās par to, ka romantismam dažādos reģionos ir vairāk kopēja nekā atšķirīgā.

Skaidrs tomēr ir arī tas, ka īstam šā virziena pētniekam ir jāprot vācu valoda, jo tikai Vācijā 1798. gadā sākās neapšaubāms un izvērstis romantisma dumpis,

aptverot filozofiju, estētiku, poētiku un brīžiem pat reliģiju. Jau „*Athenaeum*“ šajā pastāvēšanas laikā tiek formulēti jauni uzskati par mītu, ironiju, simbolu un iztēli, tiek izteikta prasība apvienot racionālo ar iracionālo domāšanā un mākslinieciskajā darbībā. Par romantiskās jaunrades augstāko teorētisko mērķi kļūst cilvēka apziņas vienotība ar tam pāri stāvošu mistisku realitāti.

Lai romantismam piekļūtu tuvāk, ir jānosauc pirmo manifestu autoru apcerētās vai vismaz nosauktās tā raksturīgākās īpatnības. Vispirms minēsim skaļi pateiktos „nē“, starp kuriem ir:

— prāta nedalītas virskundzības noliegums, kas tomēr nenozīmēja nevēribu pret zinātņi vai loģiskiem spriedumiem;

— opozīcija pret klasicisma sastingumu 18. gs. un tā normām;

— atteikšanās ticēt neizbēgamam cilvēces progresam;

— atteikšanās visa vērtēšanai meklēt objektīvus kritērijus;

Vairāk tomēr ir pozitīvu jaunievedumu. To skaitā:

— kustība un attīstība kā laikā, tā telpā;

— mēģinājums 1789. gada Franču revolūcijas dižos lozungus „Brīvība, brālība, vienlīdzība“ iemiesot vismaz garīgajā dzīvē;

— personības absolūtas brīvības meklējumi;

— katras atsevišķas personības lomas radikāla paaugstināšana pretstatā visiem kopējai (būtībā tikai izglītotajai Eiropai) „cilvēka dabi“. Ši iemesla dēļ vien nevar runāt par romantismu pirms Franču revolūcijas, kas vismaz teorētiski cilvēku atbrīvoja no sociālām važām;

— subjektivitāte un individuālisms kā rezultāts personības padarīšanai par visa galveno mēru;

— dabas kā cilvēka tuvākā sabiedrotā rehabilitācija un pat tās pielūgšana, filozofisks panteisms;

— uzmanības pievēršana viduslaikiem kā noniecinātam periodam Eiropas vēsturē, cilvēces vēstures pirmsākumu meklējumi pirmsgrieķu pasaulē un reizē ar to;

— historisma kā gandrīz visam 19. gadsimtam (noteikti izņemot Nīči) noteicošā principa nostādņu pirmatnējā izstrādāšana;

— liela cieņa pret visu patiesi nacionālo, kas Vācijā jau pēc 1806. gada dažkārt pārvēršas par nacionālšovinismu;

— interese par bezgalīgo, mistisko, tālo, eksotisko, neizvērtēto;

— oriģinālītes kults kā brīvības izpausme;

— ticība mākslas svētai nopietnībai, tās un pat dzejnieka dievināšana;

— dzejas pacelšana pāri citiem literatūras veidiem, lirisms un emocionālitate kā individa vērtības paaugstināšanas izpausme;

— atsevišķā izcelšana uz vispārējā fona;

— iztēles kults kā subjektivismā augstākā izpausme;

— ticība jūtām un izteiksmes līdzekļu pārbaģātība.

Teiktais, protams, attiecas arī uz daiļradi. Bet romantisms visspilgtāk aizsākas ar tā principu pasludināšanu. Runājot par teoriju, vēl jāpiebilst, ka:

— īpaša vēriba tiek pievērsta fundamentāliem jautājumiem — dzejas būtības (ar to, protams, apzīmējot visu literatūru vai vismaz labu literatūru un pat visas mākslas) un tās uzdevumu skaidrojumiem, bet ne stilam vai žanru teorijai;

— tiek izcelta iedvesma, intuīcija un spontānums;

— priekšplānā kā dzejas virsmērķis tiek izvirzīta estētiskā bauda, nevis tās audzinātājas funkcija. Taču patiesībā Vērdsverts, Igo (*Victor Hugo*, 1802—1885) vai Kūpers (*James Fenimore Cooper*, 1789—1851) un daudzi citi romantiķi ar saviem darbiem bija labāki audzinātāji par klasicistiem, kuri šādu mērķi formulēja kā galveno;

— tiek izcelta valodas vienkāršība kā atkāpšanās no iepriekšējā gadsimta augstā un ar antikās literatūras piemēriem un izteikumiem izrotātā stila. Jāpiebilst tomēr, ka pat Vērdsverts, kurš deklarēja, ka dzejā lietos vienkāršo ļaužu valodu, līdz tai tomēr nenonāca;

— visi literatūras periodi un visu zemju autoru sacerējumi ir jāaplūko viņu laika un viņu reģiona kontekstā (uz literatūru attiecinātais historisma princips).

Par katru no iepriekš nosauktajām pazīmēm varētu uzrakstīt grāmatu, un tas arī tiek darīts, jo romantisms Rietumos joprojām tiek aplūkots plašāk un pamatīgāk nekā jebkurš cits 19. gs. literatūras virziens. No daudzo manifestu un romantisma vēsturiskā nozīmīguma viedokļa vissvarīgāk, šķiet, ir runāt par protestu pret klasicisma estētikas reglamentējošo raksturu, par individualitātes pacelšanu nepieredzētos augstumos, par attieksmi pret dabu, vēsturi, māksliniecisko daiļradi un mākslinieku, par vienības un harmonijas meklējumiem un iedziļināšanos Indijas pagātnē kā mēģinājumu meklēt visai cilvēcei kopēju ideālu. Par šiem romantisma aspektiem diezgan izvērsti esmu rakstījis 1996. gadā izdotajā grāmatā „Romantisma revolūcija“. Tādēļ šoreiz aprobežosos tikai ar izklāstu tēzu veidā.

18. gs. dziļie apgaismotāji prasīja nodibināt prāta valsti, prāta sabiedrību, prāta virskundzību indivīda darbībā. Formulēdams principu „domāju, tātad esmu“, Dekarts reducēja cilvēku uz viņa spriešanas spēju. Vācu filozofs Hristiāns Volfs (*Christian Wolff*, 1679—1754) rakstīja par Dievu kā par tīru saprātu. Klasicisma estētika, kura saglabājās arī 18. gs., lielā mērā balstījās uz domu, ka mākslā tāpat kā fizikā var atrast kaut kādas vispārējās patiesības un, tām sekojot, iegūt mūžīgas vērtības. Šādu pārlicību būtībā atspoguļo šajā grāmatā ievietotais Batē apcerējuma fragments. Tomēr bija pienācis laiks, kad ļaudis sāka nopietni šaubīties par prāta spējām atbildēt uz visiem jautājumiem, kaut arī tās it kā apstiprināja aizvien jauni un lieli zinātnes sasniegumi. Tā kā romantisma pamattēzes neparedzēja nekādus cilvēka gara lidojuma ierobežojumus, likumsakarīgi notika pāreja no pieejamiem mērķiem pie nepieejamiem, no galīguma — pie bezgalīguma pat attiecībā uz katru atsevišķu cilvēku, jo gara brīvībai nav nekā neiespējama. It kā uz viszinātniskākajiem pamatiem būvētās mentalitātes konstrukciju sagrāva priekšromantiķu un romantiķu skudru pūznis, kur katrs atsevišķs darbarūķis bija gandrīz anonīms salīdzinājumā ar iepriekšējo gadsimtu prāta celtnes dziļajiem arhitektiem. Kas gan ir Frīdrihs Šlēgels vai Novālis salīdzinājumā ar Aristoteli, Dekartu vai Voltēru?

Jaunajai domāšanas skolai bija labi dažādi ceļi, izņemot vienu — atgriešanos pie iepriekšējā gadsimta valdošajiem uzskatiem, par kuriem visādā ziņā ļoti nosvērtais agrīnais Augusts Vilhelms Šlēgels (*August Wilhelm Schlegel*, 1767—1845) rakstīja: „Tas, ko parasti sauc par Apgaismību, būtu drīzāk dēvējams par Aptumsumu tādēļ, ka tas nozīmē cilvēka iekšējas brīvības izdzīšanu“ (24, Bd. 8, 332—333). Ļoti apdāvinātais un agri mirušais Novālis savukārt nešaubīdamies paziņo: „Mēs izpildām misiju. Mēs esam aicināti veidot zemeslodi“ (20, Bd. 2, 18). Pasauli vajag romantizēt, un tā izmainīsies. Kā to izdarīt? Piešķirot ikdienišķajam cildenuma un noslēpumainības nokrāsu, galīgo parādot sakarā ar bezgalīgo. Šī būtiskā doma, kuru pāris gadus vēlāk mazliet citādā veidā atkārtā Vērdsverts (10, 164. lpp.), arī nozīmē, ka daiļliteratūrai jāatgriežas pie reliģijas. Novālis, kuru uzskata par vienu no īsti ticīgajiem starp romantiķiem, atzīmē: „Pie senajiem reliģija bija jau zināmā mērā tas, kādai tai jābūt pie mums — praktiska dzeja“ (20, Bd. 3, 35). Gan agrīnā Novāliša, gan Frīdriha Šlēgela Dieva piesaukšana ir kaut kas ļoti neskaids, tomēr tā jau liecina par otru galējību — no visu lietu un parādību racionāla skaidrojuma cilvēka apziņā pārsviedās uz atziņu, ka pasaule ir noslēpumu un

miklu pilna. Romantiķu dziņa ielūkoties tālu aiz apziņas sliekšņa nenozīmē, ka viņi pilnīgi atsakās no iepriekšējo gadsimtu aizstāvētās saiknes starp garīgo un materiālo pasauli, starp mākslu un istenību. Šellings, sekojot Kantam, runā par trim ideālā un reālā potencēm un trim tam atbilstošām idejām — patieso, labo un daiļo, apsver, ka patiesība, t. i., realitāte un daiļais (mūsu gadījumā māksla), nestāv viena otrai pretī, bet drīzāk veido veselumu. Vērdsverts pat atklāti saglabā 17. un 18. gs. estētikā valdošo atziņu, ka māksla seko dzīvei.

Romantisms ir pirmā lielā vilšanās mēģinājumos organizēt strauju sabiedrības augšupeju, sekojot 18. gs. filozofu skaļi un nešaubīgi pasludinātajai pārliecībai: pasaule ir nelāgi iekārtota, bet mēs zinām, kā to var padarīt labāku. Tā ir vilšanās arī visās tolaik izplatītajās dzīves pārveidošanas teorijās un doktrīnās. Šinī ziņā tas ir modernisma un postmodernisma priekšgājējs. Individu apzināti garā izraujot no sabiedrības pakļautības, vienlaicīgi tiek uzsvērtā viņa vērtība un ticība tā pilnveidošanās iespējām. Protagora principa „cilvēks ir visu lietu mērs“ iedzīvināšana ir gan renesanses renesanse, kā tam ticēja ne viens vien romantiķis, gan reakcija uz jauno vēsturisko situāciju. Protams, 18. un 19. gs. mijas antropocentrisms izauga arī no Kanta mācības, kura pasaules centrā novieto subjektu ar tā apriorām idejām. Novālis nešaubās, ka gaisma, kas visu vērtis par labu, izplūdis no cilvēka dvēseles, bet Frīdrihs Šlēgels ir pārliecināts, ka „tieši individualitāte ir pirmatnējais (*das Ursprungliche*) un mūžīgais cilvēkā: ar personību tik daudz kas nesaistās. Padarīt šīs individualitātes veidošanu un attīstību par kultu būtu dievišķs egoisms“ (25, 26. lpp.).

Doma, ka atskaites punktam jābūt individam un nevis sabiedrībai, acimredzot, radās kapitālisma attīstības rezultātā, kad indivīds, formāli kļuvis ekonomiski neatkarīgs, sāka pieprasīt godpilnāku attieksmi pret sevi. Tomēr, deklarējot katra indivīda kā garīgo īpašību kopuma pašvērtību un reizē ar to viņu utopiski paceļot pāri sabiedrībai, romantiķi turpināja citā sfērā Franču revolūcijas uz barikādēm aizsākto cīņu par brīvību, vienlīdzību un brālību.

Nošķiršanās no sabiedrības kā no plašāka „es“ lika meklēt patvērumu citur, un par to kļuva daba un vēsture.

Runājot par dabas apgārošanu un pat dievināšanu, romantiķiem netrūka priekšgājēju un domubiedru. Panteistisks ir kā senāko, tā arī civilizācijas neskarto mūsdienu cilšu pasaules redzējums. Panteists bija Džordano Bruno (*Giordano Bruno*, 1548—1600) un Frīdriha Šlēgela īpaši slavinātais Spinoza (*Benediktus de Spinoza*, 1632—1677), panteists bija Gēte. Cilvēka un dabas

vienība raksturīga arī folklorai. Ruso ietekmēti vai ne, romantiķi atgriezās pie „dabīgā cilvēka“ — būtnes, kura laimīgi dzīvoja vienībā ar apkārtējo vidi, un pievērsa uzmanību dabai tādā mērā, ka ievadīja pilnīgi jaunu pieeju. Jo nekādā gadījumā nevar teikt, ka sabiedriskā doma iepriekšējā gadsimtā bija orientēta uz dabas godā celšanu.

Saule un mēness, mākoņi un vējš, koki un zāle romantiķim neeksistē paši par sevi. „Daba māksliniekam nav nekas vairāk, kā tā ir filozofam, proti, ideālā pasaule, kas pastāvīgi parādās ierobežotā izskatā vai ir tikai tās pasaules nepilnīgs atspulgs, kas nav ārpus viņa, bet viņā pašā“ (23, Bd. 5, 628), teic Šellings. 1800. gadā viņam daba ir arī dzejolis, kur viss ir ieslēpts noslēpumainā, brīnumainā formā. Filozofs, kura ietekme uz citzemju literatūru varbūt bija pat noteicošāka par Frīdriha Šlēgela jauno ideju bagātību, saistīja dabas un dvēseles pasaules vienotā pavedienā, vienotā nepārtrauktas attīstības un formu maiņas procesā. Tādēļ ne tikai viss dzīvais un zaļais uz zemes, bet pat tālās un šķietami aukstās zvaigznes kļūst par tikpat aktīviem visuma iemītniekiem kā cilvēks — notiek galīgā un bezgalīgā, reālā un ideālā, materiālā un garīgā šakūšana vienā veselumā. Ja cilvēks tiek nodalīts no dabas vai viņa lielums tiek salīdzināts ar dabas lielumu, atšķirībā no iepriekšējā gadsimta, kontrasts ir vienmēr par labu dabai. Vērdsverts, par kuru pasaules literatūrā tikai bengālis Rabindranats Tagore (angliskojumā — *Rabindranath Tagore*, 1861—1941) ir vēl lielāks dabas pielūdzejis, saka:

Viens impulss, kas no ziedoņmeža nāk,
Par cilvēku var vairāk iemācīt,
Par labo, jauno pasacīt
Nekā visi gudrie kopā māk.

Var apgalvot, ka romantiķi nemīlēja pilsētas, kļuva par ceļotājiem fiziski un garā ne tikai, lai slāpētu savas ilgas pēc bezgalības, bet arī, lai, dabu dziļi cienīdami, no tās mācītos. Gandrīz vai jāteic, ka, ja vēlāk virsroku nebūtu ņēmis uzskats, ka cilvēks ir aicināts tikai dabu izmantot, pasaulei nedraudētu tādas briesmas kā pašlaik.

Mūsdienās daudzi uzskata, ka vēsturiskums (historisms) ir 19. gs. noteicošā koncepcija, kuras ietvaros darbojās Hēgels, Markss, Vilhelms Diltejs (*Wilhelm Dilthey*, 1833—1911). Neapšaubāmi, ka historisma ēku pa istam sāka celt romantiķi, kaut arī labi vēsturnieki bija jau senajā Grieķijā un Romā.

Vērtējot „Šākuntalu“, Indijas īpatnības aicināja ņemt vērā apgaismotājs Herders. Jaunā pieeja radās, vairāk garīgās nekā materiālās kultūras faktus apkopojot, jo ne tikai Šellings un brāļi Šlēgeli, bet pat Valters Skots (*Walter Scott*, 1771—1832) atradās diezgan tālu no arheoloģijas, materiālu vākšanas par valdniekiem, kariem un tautu nemieriem. Viņi pie vēstures nonāca galvenokārt caur tautu gara vēsturi — literatūru, folkloru, mitoloģiju. Svarīga bija arī uzmanība, ko Vācijā pievērsa pirmvēsturei (*Urgeschichte*), kas jo aizraujošāka ir tādēļ, ka allaž būs neskaidra, noslēpumaina un atradīsies saiknē ar bezgalīgumu.

Tiecoties pēc maksimālas brīvības un plašuma, romantiķi met skatus gan uz priekšu, gan atpakaļ, īpaši apstādāmie pie gadu tūkstošu dūmakā tītajiem cilvēces soļiem un pie iepriekšējos gadsimtos noniecinātajiem viduslaikiem. Meklējot cilvēces asnus, īpaša uzmanība tiek veltīta mitoloģijai kā tālo laiku domāšanas veida lieciniecei, kas, pēc Šellinga domām, ir arī pirmreizēja, tādēļ aizraušānās ar vēstures kāpņu pirmajiem pakāpieniem, par kuriem daudziem vāciešiem noderēja Indijas senatne, palīdzēja restaurēt visas kāpnes. Viduslaikiem vairums vāciešu pievērsās ne tikai laicīgās un garīgās dzīves vienotības meklējumos, bet arī lai iedziļinātos svarīgā un neizpētītā cilvēces attīstības posmā.

Mīts kā kaut kas allaž dzīvs atšķirībā no mīta drumstalām, ar kurām rakstnieki operēja divos iepriekšējos gadsimtos, tomēr kalpoja arī tīri mākslinieciskiem mērķiem. Frīdrihs Šlēgels apgalvoja: „Mitoloģija un poēzija ir vienas un nedalāmas“ (25, 497. lpp.). Novālis ticēja, ka mitoloģija novērš atšķirību starp to, ko māca dzeja un reliģija, ka tā it kā ietver sevi neierobežotu laiku un telpu un tādēļ apvieno pagātņi, tagadni un nākotni. Dzejniekus romantiķus par mitoloģijas radītājiem dēvēja Šellings. Būtībā tā arī bija: no Novāliša dziļi romantiskā romāna „Heinrihs fon Ofterdingens“, ja tas vispār ir romāns, līdz Raiņa „Ugunij un naktij“ mēs redzam, kā tiek noārdīta robeža starp reālo un iztēloto, starp vēsturi jēdzienos un vēsturi mākslas tēlos. Pievērsdamies mītam kā virstēlam, dabas un vēstures faktu virsvispārinājumam, meklēdami pirmmītu (*Urmyth*), kas atspoguļotu cilvēces laimīgo bērnību un it kā atradami to Indijas senatnē, vācu romantiķi neapzināti upurēja viņiem tik dārgo individu uz sabiedrisko vērtību altāra.

Jaundzimusi ģeoloģija, izrakumi palīdzēja filozofiem un literātiem aizdomāties tik tālu, ka pasaule ir daudz vecāka par tiem 4000 gadiem pirms Kristus dzimšanas, ko tai piedēvēja Mozus, bet viduslaiku kā cilvēces attīstības posma rehabilitācija tomēr ir domātāju un rakstnieku nopelns. Viņi bija arī tie, kas

sniedza daudz informācijas par viduslaikiem. Valtera Skota romāni ir tam labākais piemērs. Protams, neiztika bez lielas ideālizācijas — Novālisa plaši pazīstamais apcerējums „Kristietība vai Eiropa“ ir tam labākais liecinieks. Taču, rakstot par ne pārāk seno un piespiesti aizmirsto pagātņi (autoru un ideju iedzišana pagridē boļševiku laikos nav nekas oriģināls), tika atdots parāds cilvēkiem, kuri daudzus gadsimtus dzīvoja, strādāja, radīja. Pat jābrīnās, kā dižajiem Apgaismības domātājiem neienāca prātā, ka feodālisms — ilgaus laikmets, kurš skaitījās tumšs jau kopš Petrarkas gadiem —, ir visu Eiropas (starp citu, arī vairuma Indijas) vadošo nāciju, ieskaitot frančus, dzīvības devējs un laiks, kad izveidojās to valodas.

Gandrīz vai intuitīvo un tomēr nopietno interesi par vēstures apgūšanu tās pilnībā un attīstībā, mēģinājumus skaidrot faktus un parādības laikmeta un nacionālā kontekstā pavadija un historismu stiprināja folkloras vākšana un izdošana. Dažādās zemēs pāris desmit gadu laikā tika publicēts milzums agrāk nezināmu, pat daļēji aizmirstu pasaku, teiku, balādu, tautasdziesmu. Šo procesu, protams, veicināja arī daiļrades procesa apzināta mitoloģizācija. Nav noliedzams, ka nevilto tā cieņa pret tautas garamantām, neraugoties uz to, ka tā veicināja agrīnā nacionālšovinisma parādīšanos, ir citādi joprojām diezgan elitārās domāšanas ievirzes demokrātisma pazīme.

Kopš 19. gs. sākuma rakstniecība iemanto daudz lielāku pašvērtības apziņu, nekā tas bija agrāk. „Literatūra, kas ir oriģināla un neatdarināma, nacionāla un nav importēta, patiesa un ne konvencionāla, moderna un senatnes neiedvesmota, neatkarīga no tradīcijas, likumiem un modeļiem, — lūk, tās ir fons,“ par romantismu saka Pols van Tigems (31, 167. lpp.). Pārmaiņas, kaut arī ļoti nokavētas, visstraujāk risinājās Francijā, un to sākums sakrita ar Viktora Igo ievada publicēšanu viņa lugai „Kromvels“ (1827). Tanī rakstnieks aicina: „Ar āmuru pa teorijām, poētiskām un sistēmām. Norausim vecā apmetuma (*platrāge*) grūžus, kas aizsedz mākslas fasādi!“ (12, 44. lpp.) No šādas pieejas caur simbolismu ved ceļš uz modernismu.

Patiesi novatoriskas estētikas iezvanītāju izteikumos liela vieta ir ierādīta dzejniekam (māksliniekam) un dzejai (dailei). Tas aplūkojamam virzienam kā mākslas visvarenības aizstāvētājam ir ļoti būtiski un nozīmē apzinātu atgriešanos, izmantojot Renesanses priekšstatu par dzejnieku kā dievišķas gribas paudēju, pie senseniem laikiem, kad bards, ja var ticēt literatūrai, uzklusēja un iegaumēja Dieva vārdus, lai nodotu tos parastajiem mirstīgajiem. Tie bija

pirms-Platona laiki, tie bija „Rīgvēdas“ laiki, kas dzejnieks un priesteris, kā Novālis saka, bija viens un tas pats. Bet pat tad viņš nebija tik uzvarošs pašā dzīvē kā Tots un dailei nebija tāda spēka kā Spīdolai. Šellingam dzejnieks ir pravielis tikai tādēļ, ka „viņš piedalās mūžīgajā, bezgalīgajā un vienīgajā“. Katrā ziņā cilvēka spēkiem nepanesama, pašuzkrauta nasta radija titānus daudzās literatūrās — Šelliju (*Persy Bysshe Shelley*, 1792—1822), Baironu, Puškinu (*Aleksandr Puškin*, 1799—1837), Ļermontovu (*Mihail Lermontov*, 1814—1841), Mickēviču (*Adam Mickiewicz*, 1798—1855), Petefi (*Sandor Petöfi*, 1823—1849), Igo, Raini, Tagori un citus, kuri savu tautu literatūrās joprojām pieder pie visdzižākajiem.

Mākslas darba iecelšana dievišķo parādību rangā ir arī ilgas pēc bezgalīgi daiļā, romantiskās personības pūļu iemiesojums fiziski uztveramā objektā. Jau 1796. gadā, kad dzima Šellinga pamatieceres, viņš atgāja no patiesā un daiļā nodalījuma Kanta mācībā un nāca klajā ar Platonam tuvu domu, ka „daile apvieno visas pārējās idejas“. Visums uzbūvēts Dievā kā absolūts mākslas darbs. „Ja filozofijā Absolūtā priekštēls ir patiesība, tad mākslai tas ir daile. Mums tātad ir jāpierāda, ka patiesība un daile ir vienīgā Absolūta divi dažādi aplūkošanas veidi“ (23, Bd. 5, 86). Tieši mākslas un dailes sakarā Šellings visvairāk operē ar izteikumiem „galīgais bezgalīgajā“ un „bezgalīgais galīgajā“. Nav nekādu pierādījumu tam, ka Rabindranats Tagore būtu zinājis Šellinga darbus, taču arī viņš uzskata, ka dailei ir dievišķa izcelsme, ka cilvēks, kas to rada, ir Visuma Radītāja mākslinieka līdzinieks. Jau Šellings, starp citu, izsaka domu, par ko vēlāk kritiķi pamatīgi „knābāja“ Oskaru Vaildu (*Oscar Wilde*, 1856—1900): daiļais mākslā ir mēraukla daiļajam dabā. Novālisam ienākšana mākslas sfērā pēc būtības ir kā reliģiska atklāsme. Viņš arī runā par „bezveidīgu un neapzinātu dzeju, kas viņoņas augos, spīd gaismā, smaida bērņā, staro jaunības puķē, kaist sievietes dzīvīgajās krūtīs“ (20, Bd. 2, 339). Viljams Bleiks (*William Blake*, 1757—1827) pat apgalvoja, ka viņam dzeju diktējusi kāda pārdabiska būtne, bet Tagore sevi juta „dzīves dievību“ — viņa literārās darbības patieso autoru. Jāpiebilst, ka it kā izteikti reliģiskajā Indijā tautieši dzejnieku par šādām izjūtām pamatīgi nosodīja, bet diezgan neticīgajā Eiropā, cik zināms, ne Bleiku, nedz arī vēlāk Bodlēru (*Charles Baudelaire*, 1821—1867) par viņu sakariem ar citu pasauli neviens nenorāja. Laikam neņēma nopietni. Īpašā iedziļināšanās romantisma mantojumā pēdējos gadu desmitos nozīmē arī nopietnu uzmanību mākslas un mākslinieka pacelšanai dievišķo rangā. Zināmā mērā arī tai radniecīga ir parādība, ka gan manifestos, gan daiļrades

praksē tika aizstāvēta pilnīga brīvība attiecībā uz žanriem — tos drikstēja gan jaukt, gan radīt jaunus. Lirisma uzplūdu rezultātā dzima liriskā poēma, bet historismu teorijā apliecināja vēsturiskā romāna rašanās.

Tas, ka tika atmests kopš Aristoteļa laikiem iedibinājies uzskats par mākslu kā īstenības atdarinātāju, ļāva rakstniekiem raudzīties uz dzīvi ar atklāti subjektīvām acīm un reizē ar to saskatīt īstenībā daudz ko jaunu; aizgāja vēsturē reglamentējošā estētika un mākslas darbu varēja vērtēt, vadoties tikai no tā talantīguma vai trūkumiem, — dzima pilnīgi jauna veida literatūras kritika. Un tas varbūt ir viens no pašiem galvenajiem romantisma revolūcijas paliekošajiem iekarojumiem.

Nebija pieņemams uzskats, ka kaut kas tik dzižs kā māksla varētu kaut kam uzticīgi sekot, lai arī tā būtu pati dzīve. Jā, Igo deklarētais princips — „Esiet uzticīgi dabas un raksturu apgleznotāji. Uz skatuves man labāk patik paties cilvēks nekā paties fakts“ (13, 23. lpp.) — tika ievērots, tomēr netrūka arī patiesu faktu vai patiesi dzižu ideju, par kurām mira romantiskie varoņi. Vai starp tām nav cilvēkmīlestība un īsta mīlestība vispār kā vienojošs un šķīstījošs spēks, kas izpaužas pat smējēja Bairona radītajos pirātu raksturos. Vai par tuvināšanos dzīvei nerunā prasība pēc valodas vienkāršošanas, simpātijas, kā tagad teic, pret mazo un apspiesto cilvēku gandrīz visu angļu romantiķu darbos. Daudz vairāk nekā agrāk reāla satura mākslā ielikts arī ar to, ka pasaules centrā tika izvirzīts ne cilvēks vispār, bet konkrētam laikmetam un vienai nācijai piederošs cilvēks.

Kaut arī uzskata, ka t. s. romantiskās ironijas īstais tēvs ir Gēte (*Johann Wolfgang Goethe*, 1749—1832), tomēr tikai Tiks deklarēja, ka tā ir augstākais mākslas princips. Daudz par ironiju raksta Frīdrihs Šlēgels, kuram tā ir „mūžīgā izveicīguma (*Agilitaet*), bezgalīgi pilnīga haosa skaidra apzināšanās“ (25, 97. lpp.). Viņš arī atzīst, ka ironija ir visbrīvākā no visām vaļībām, ka tā izceļ pretenziju uz romantiskās personības pašvērtību un neiespējamību to realizēt, ka tā neizsmej vienīgi gara brīvību un nenoliedz iespēju pacelties no zemāka stāvokļa augstākā. Visčaklākais starp agrīnajiem jauno domu sējējiem (vēlāk viņa vietā daudzējādā ziņā stājas Augusts — vecākais brālis) arī uzsver, ka būtiska ir spriedze starp tieksmi radīt un vēlmi paša radīto iznīcināt. Var arī saprast tā: romantiskā ironija ir neticība paša pateiktajam. Katrā ziņā tās spilgts paraugs ir Tota dūšīgā glābēja — gaiļa parādīšanās Raiņa lugā „Spēlēju, dancoju“.

No teiktā kļūst skaidrs, ka romantiķu pasaules skatījumu raksturo ne tikai nesamierināmas pretrunas starp īsteno un ideālo, materiālo un garīgo, starp reālajām sabiedriskajām attiecībām un ilgām pēc jauna zelta laikmeta, kā to daudzi uzskata, bet gan visa esošā vienība, harmonija, sintēze, kas ir pagātnes mēraukla un nākotnes mērķis. Šādas ilgas ir tikpat senas kā cilvēce. Fridrihs Šlēgels ar viņam raksturīgo vērienu norāda, ka romantiskai dzejai „ir lemts ne tikai apvienot dažādus dzejas žanrus un piesaistīt dzeju filozofijai un retorikai. Tā arī tiecas sajaukt un tai jāsakausē dzeja un proza, ģēnijs un kritiķis, mākslinieciskā dzeja un dabīgā dzeja, dzeja jāpadara par dzīvu un sabiedrisku, daba un sabiedrība jāpoetizē, mākslas formas jāpiepilda un jāpiesātina ar visāda veida noderīgu saturu, kas ir humora atdzīvināts“ (25, 28.—29. lpp.). Citiem autoriem par konkrētu vienotājspēku kalpo mila vai Absolūts.

No visiem viņu pasaules skatījuma aspektiem raugoties, romantiķi, kā Sartrs (*Jean-Paul Sartre*, 1905—1980) teiktu, — bija nolādēti aizrauties ar Austrumiem, īpaši ar Indiju, jo šī zeme visvairāk bija teiksmu apvīta, saskaņā ar nostāstiem materiāli un garīgi pasakaini bagāta un bija ideāla vieta aiziešanai no nepieņemamās īstenības. Turklāt — un tas ir galvenais — neilgi pirms romantisma pirmo manifestu parādīšanās anglis Viljams Džounss (*William Jones*, 1746—1794) bija konstatējis, ka sanskrits ir radniecīgs vairumam eiropeiešu valodu. Angļi arī bija sākuši intensīvu literatūras tulkošanu no sanskrita un Kalkutā nodibināja pirmo orientālistisko žurnālu „*Asiatic Researches*“, kurš kāri tika lasīts Vācijā. Būtiski bija arī tas, ka pirmie indologi, noticēdami norādēm tekstos un indiešu konsultantiem, visiem avotiem piešķīra pārlietu senumu. Vispārēja jūsma par Kālidāsas lugu „Šākuntala“ valdīja varbūt arī tādēļ, ka vāciešiem nebija kolonizatoru kompleksa un vispārcilvēciskā filozofiskā apzināšanā viņi bija tikuši tālāk nekā franči vai angļi. Nav daudz konkrētu atsauču uz Indiju viņu tālaika sacerējumos un vēstulēs, kaut arī tā fascinēja lielāko daļu kultūras elites, Gēti ieskaitot. Bet tālās zemes klātie pamanāma daudzos darbos un atzinumos. Ne velti Fridrihs Šlēgels teic: „Kaut mums Austrumu dārgumi būtu tikpat pieejami kā antikās pasaules dārgumi! Kādi gan jauni poēzijas avoti mums plūstu no Indijas, ja dažiem vācu māksliniekiem, apveltītiem ar universālismu un intereses dziļumu, ar tulkotāja ģēniju, kas piemīt tikai viņiem, būtu iespējas, kuras Vācija, kas kļūst aizvien dumjāka un brutālāka, maz prot izmantot. Austrumos ir jāmeklē visromantiskākais (*das höchste Romantische*)“ (25, 502. lpp.). Aizraušanās pārgāja zinātniskā

interesē. Frīdrihs Šlēgels sanskritu īsti neapguva, taču brālis Augusts kļuva par tā pirmo profesoru Vācijā. Vācu romantisms un Indija ir cieši saistīti jēdzieni un jābrīnās, kādēļ parasti par to netiek runāts.

Romantisma estētika nenoriet, kā tas notika ar klasicismu, kaut arī ātri — Vācijā pēc 1806.—1808. gada un Anglijā divdesmito gadu beigās — pastiprinās arī agrāk klātesošais neauglīgais sapņainīgums, māksliniecisks blāvums, bēgšana no atbildības par to, kas notiek pasaulē. Ja var spriest pēc jaunākajām publikācijām lielajās Rietumu valodās, 20. gs. tīrās mākslas idejai un mūsdienu filozofiskajam skepticismam vistuvāki ir Koulridža, Šleiermahera (*Ernest Schleiermacher*, 1768—1834) un Helderlina (*Friedrich Hölderlin*, 1770—1843) apcerējumi.

Reālisms

Par romantisma dažādiem aspektiem nepārtraukti iznāk grāmatas dažādās valodās un tā pētniekam atliek tikai sekot citu domām un formulēt savas, par reālismu turpretim tiek rakstīts gandrīz, tikai mēģinot noskaidrot, vai tas vispār ir iespējams. Jautājumu sarežģi arī apstākļi, ka atšķirībā no visiem citiem virzieniem, pat tādiem, kuri nesalīdzināmi maznozīmīgāki, reālisma aizstāvji un lieliskie romānistu, dramaturģu gandrīz nav publicējuši manifestus. Ir Balzaka (*Honoré de Balzac*, 1799—1850) priekšvārds viņa pirmajiem kopotajiem rakstiem (1843), ir Džordža Eljota (*George Eliot*, īst. v. *Mary Ann Evans*, 1819—1880), Dikensa (*Charles Dickens*, 1812—1870) un dažu vēlāku amerikāņu izteikumi, ir uz dažām, galvenokārt Krievijai raksturīgām parādībām un literatūras sociālo nozīmi reducēti t. s. krievu revolucionāro demokrātu darbi un izteikumi. Taču no minētajiem un dažiem citiem avotiem nerodas kaut kas līdzīgs reālisma teorijai.

Varbūt tādēļ ir tik daudz „reālismu“. Starp tiem arī Latvijā vēl nesen skandinātie: Renesanses reālisms, Apgaismības reālisms (citur saukts arī par empirisko reālismu), kritizētājs reālisms (bijušajā Padomju Savienībā lietots neskaidras izcelsmes ideoloģizēts apzīmējums, kuram Vācijā jau Marksa laikā

pastāvēja viņam droši vien zināmais un viņa lielo uzslavu objektam nepieņemamais nosaukums — „buržuāziskais reālisms“), boļševistiski doktrinālais sociālistiskais reālisms, kā arī — fantastiskais reālisms, ironiskais reālisms, naivais reālisms, nacionālais reālisms, optimistiskais reālisms, pesimistiskais reālisms, naturālistiskais reālisms, poētiskais reālisms, psiholoģiskais reālisms, romantiskais reālisms, maģiskais reālisms u. c. Visu šo un citu „reālistu“ pamatā ir tieksme „atdarināt dabu“ arī modernajos laikos. Diemžēl bieži tā tiek identificēta ar konkrētu literatūras un mākslas virzienu, kura nedalītas „valdišanas“ vēsturiskās robežas ir pietiekoši skaidri noteiktas — pagājušā gadsimta 30.—80. gadi franču un angļu literatūrā un pārējās, kā kurā.

Mūsdienu literatūrteorētiskos apcerējumos tomēr parasti ar vārdu „reālisms“ saprot tā praktizētāju darbību pēcromantisma periodā. Turklāt bez ierunām starp vispazīstamākajiem rakstniekiem par reālistiem tiek nosaukti gandrīz tikai Balzaks un brieduma gadu Stendāls (*Frederic de Stendhal*, 1783—1842), Tekerejs (*William Makepeace Thackeray*, 1811—1863) un Turgeņevs (*Ivan Turgenjev*, 1818—1883), tādēļ ka pārējie vai nu nespēj izvairīties no kaut kādas idealizācijas (netiek vaļā no romantisma mantojuma), vai arī pāriet naturālismā, vai dara gan vienu, gan otru.

Joprojām iznāk grāmatas, kurās tiek spriests par reālistu šā vārda agrāk lietotajā nozīmē, t. i., kā par teoloģiski filozofisku virzienu, kura pārstāvji runā par jēdzienu prioritāti attiecībā pret lietām, ko tie apzīmē. Visvairāk galvas jauc apcerējumi, kuros vārda „reālisms“ viduslaiku interpretācija tiek apzināti sapludināta kopā ar šīnī darbā aplūkoto „reālistu“. Reālisma teorētiskās pamatnostādnes ir grūti formulēt arī vēl tādēļ, ka bez literatūras klasificētāju piekrišanas pa durvīm laužas iekšā, piemēram, Henrijs Fildings, kurš, nūdien, ir tuvāk dzīvei nekā daži simts gadus jaunāki un par reālistiem dēvēti autori.

Jaunā virziena likteņi ir atšķirīgi. Francijā no sākuma uz to skatījās ar aizdomām kā spēkā pieņemošās buržuāzijas pavadoni, kurai par mākslu nav sajēgas. Pēc tam reālists kļuva par plaši atzīta un pāri romantismam stāvoša virziena lepnu pārstāvi, par sociālās apziņas spoguļi un sabiedriski aktuālu problēmu atspoguļotāju, kā to uzskatīja arī Markss, piešķirot reālismam tik augstu statusu, ka „pirmajā strādnieku un zemnieku valstī“ par reālistiem vismaz daļā no daiļrades kļuva Puškīns un Ļermontovs, šim virzienam mēģināja piesaistīt Baironu, Valteru Skotu un, runājot par dažiem darbiem, pat vienu no modernisma literatūras pilāriem Džeimsu Džoisu (*James Joyce*, 1882—

1941). Vispārpieņemto, bet redzami aplamo uzskatu, ka Rabindranats Tagore it kā ir realists, vēl 80. gadu sākumā ar apjomīgu grāmatu un doktora disertācijas aizstāvēšanu Maskavā nācās mēģināt apgāzt šo rindu autoram.

Sajukumu veicināja arī tas, ka istenība Krievijā šīs zemes mūžīgās sociālās un ekonomiskās atpalicības dēļ bija citāda nekā Francijā. Tādēļ tur liela ietekme bija kristīgi patriarhāliem motīviem, no romāna uz romānu pārceļoja romantismam tuvā, visa it kā patiesi krieviskā, sievietes un mīlas ideālizācija, jūtu pacelšana pāri prātam. Ne Dostojevska (*Fjodor Dostojevski*, 1821—1881), ne Tolstoja (*Lev Tolstoi*, 1828—1910) darbos gandrīz nav buržuāzijas straujās augšupejas atspoguļojuma un reizē ar to — materiālo apstākļu determinējošās varas par cilvēku un viņa garu, ar ko izcēlās klasiskais franču realisms, raksturi ir vāji piesaistīti konkrētā Krievijas reģiona īpatnībām. Reālisma prasībām neatbilstošā lielā loma, kāda krievu rakstnieku darbos tika piešķirta vispārcilvēciskajam, droši vien atbilda Beļinska (*Vissarion Belinski*, 1811—1848) stingrajām prasībām pēc dzīves atspoguļojuma literatūrā tādā veidā, kā to redzēja krievu inteliģences gaišākā daļa. Krievijas īpatnību nosacītā un lielo rakstnieku iztēlē pārveidotā krievu tautas mentalitāte īsti neiederējās tālaika Eiropas kontekstā, izgāja ārpus laikmeta. Varbūt tādēļ pat modernisma pietiekoši stingri reglamentētās estētikas valdīšanas laikā Tolstojs joprojām saglabāja plaši atzīta, bet Dostojevskis pat ļoti autoritatīva rakstnieka statusu. Šeit, protams, svarīgi arī bija tas, ka krievu literatūrā, īpaši Dostojevska romānos, pēc tam kad ar viņa (un Tolstoja) darbiem, sākot ar pagājušā gadsimta 80. gadiem, iepazīnās Rietumeiropa, parādījās spēcīgi iracionāli, it kā instinktu diktēti uzvedības motīvi — tuvi tam, ko sludināja Niče un freidisms.

No krievu īpatnējā un romantisma elementiem bagātā reālisma vai naturalisma fāzē pārgājušās vārda mākslas ietekmes (līdz ar reālisma slavinājumiem marksisma dižgaru darbos) varbūt arī dzima svarīgā virziena tik ilgus gadus valdošā, divainā un amorfā izpratne bijušajā Padomju Savienībā. Starp kau dzēm krievu valodā vien sarakstīto grāmatu, kuras bija veltītas reālismam, grūti atrast kaut vienu, kurā vismaz paralēli virziena ideoloģizācijai būtu minētas arī tā galvenās īpatnības salīdzinājumā ar iepriekšējiem periodiem.

Anglijā arī romantiķu — Vērdsverta, Skota, Bairaona — sacerējumos un literatūras vērtējumos patiesajai dzīvei tiek ierādīta pienācīga vieta, tur agrāk nekā citur daiļdarbos plaši ienāk vienkāršā tauta. Tomēr realisms Anglijā netiek uzskatīts par klasisku. Mūsdienų kritiķi uzsver, ka tam bieži vien ir raksturīgi harmonijas, dzīvē ieslēptas labākas pasaules meklējumi. Džordžs

Henrijs Lūiss (*George Henry Lewes*), pirmais jaunās estētikas aizstāvis Anglijā, norādīja, ka tas ir pamats visam un ir antitēze nevis ideālismam, bet nepatiesībai. Bet patiesība, kā to zinām, nav īpaši skaidrs jēdziens: kas man ir patiesība, citam varbūt būs meli. Lūisa ietekmē Džordžs Eljots gan ir par ļaužu vairuma dzīves atainošanu, gan arī meklē kaut ko tikamāku. Rakstniece teic, ka viņa apmierinās ar vienkāršu stāstījumu, nemēģinot lietas padarīt par labākām nekā tās ir, un aicina: „Gleznajiet mums eņģeļus, ja jūs to spējat, ar plīvojošiem violetiem svārkkiem un ar seju bālu no debess atspīduma, vēl biežāk gleznajiet Madonnu ar augšup vērstu maigu seju un atvērtām rokām dievišķā goda saņemšanai, bet neuzspiediet mums nekādus estētiskos likumus, kas izraidītu no mākslas sfēras sievas, kuras tīra burkānus ar darbā izdilušām rokām. .. Ir tik ļoti nepieciešami atcerēties, ka viņas eksistē, citādi mēs varam tās atstāt ārpus mūsu reliģijas un filozofijas. ..“ (9, 116. lpp.). Padevīgi jāturas pie dabas un fakta, līdzciltēki jāuztver tādi, kādi tie ir. Bet viņa arī atzīst, ka ir gan augsta un augstsirdīga, gan zema un lišķīga realitāte. Tādēļ mākslai jāsniedz par īstenību patikamāki rēli, jāattēlo trokšņainā un vētrainā ikdienu tādā veidā, ka tās dažādiem aspektiem tiktu piešķirta ritmiska daile ar mērķi celt ļaužu gaumi un tuvoties pilnībai. Džordža Eljota teikto lielā mērā var attiecināt uz vairumu viņas angļu laikabiedru.

Vācijā Šellinga–Hēgela–Šopenhauera u. c. idealistisko (neaizmirsīsim — filozofijā šis vārds nozīmē prāta un ideju prioritāti attiecībā pret pārējo īstenību) filozofu ietekme bija tik liela, ka tur ir grūti runāt par nobriedušu reālismu vai tā teoriju, kas turklāt nebūtu naturālisms. Vēl tagad tur operē ar dažādiem nosaukumiem — poētiskais reālisms, buržuāziskais reālisms, literārais reālisms, kamēr Anglijā un ASV, manuprāt, tiek lietots starptautiski vispieņemamākais nosaukums — 19. gs. reālisms. Tas parādību raksturo visprecīzāk.

Kā šinī gadījumā būs ar Latviju, kur visi lielie „ismi“ allaž ir nākuši ar milzu nokavēšanos? Līdzīgi arī amerikāņu literatūrai vajadzēja ļoti ilgu laiku, lai tā atbrīvotos no visāda veida sapņiem, kuri rada auglīgu augsni romantismam. Aizokeāna „dzīves atainošanas“ aizstāvji turklāt arī ir stiprā citzemju ietekmē.

Bet vai franči ir tāds etalons, par kādiem tos uzskata? Nedaudz pakavēsimies pie Balzaka, kurš dzīvoja laikmetā, kad zinātne strauji attīstījās un atziņa, ka prātam nav gandrīz nekā neizzināma, ieguva nepieredzētu autoritāti, kad tika būvētas aizvien jaunas dzelzceļa līnijas un fabrikas, kad cilvēki lielā skaitā atstāja laukus, lai kļūtu par slikti apmaksātu darbaspēku pilsētā, kad vieni ātri

klūva bagāti, bet citiem bija jādzīvo pusbadā. Vēsturiskā attīstība bija ieguvusi tādu paātrinājumu, ka rakstnieki, gribēdami, lai nekas būtisks no notiekošajām brīnumainajām lietām neaiziet aizmirstībā, pārvērtās par notikumu hronistiem, par cilvēku tikumu un netikumu pierēģistrētājiem, par vēsturniekiem, kuri lietu un parādību jūklī meklē svarīgāko. Tālāk izvēršdami romantisko historismu, viņi gribēja būt precīzi, ļoti precīzi. Atcerēsimies, cik rūpīgi, it kā zinātniski tālaika romānos ir aprakstīta darbības vieta un laiks, kāda nozīme tiek piešķirta sociālo tipu (Nikolaja Dobroļubova termins, kas ir iegājis starptautiskā aprītē) nodalīšanai un apzīmēšanai. Mēģinādams attiecināt 1830. gadu zinātnes atziņas uz sevi un citiem divkājainiem radījumiem, Balzaks taujā: „Vai tad sabiedrība, vadoties no vides, kurā izvēršas cilvēku darbība, nepadara viņus par tik dažādiem cilvēkiem, cik dažāda ir daudzveidība zooloģijā?“ (4, 190. lpp.) Karavīrs, strādnieks, administrators, advokāts, diendienis, zinātnieks, valstsvīrs, komersants, jūrnieks atšķiras cits no cita tāpat, kā atšķiras vilks, lauva, ēzelis, krauklis, haizivs. „Tātad ir pastāvējušas un vienmēr pastāvēs gan sociālās, gan zooloģiskās sugas“ (turpat). *Homo sapiens* citādīgums, pēc Balzaka domām, izpaužas tādā veidā, ka ne tikai pilnīgi atšķiras prinča, baņķiera, mākslinieka, buržuja, garīdznieka un nabaga apģērbs, runas veids, mājoklis (šīnī ziņā sociālās sugas ir līdzīgas zooloģiskajām sugām), bet arī apstākļi, kuros cilvēki dzīvo, mainās atkarībā no civilizācijas untumiem. Un Balzaks sev izvirza uzdevumu: aprakstīt ieražu (*moeurs*) vēsturi — inventarizēt tikumus un netikumus, savācot ar izplatītākajām kaislibām saistītus atgadījumus, radot tipus no vairākiem līdzīgiem raksturiem. Rakstnieks kļūst arī par intīmo drāmu pārstāstītāju, sociālā dzīvokļa iekārtas arheologu, profesiju uzskaitītāju, labā un ļaunā reģistrētāju. Vai viņam nav jāstudē sociālo seku cēloņi vai cēlonis pēc tam, kad viss ir paveikts? jautā Balzaks. „Vai nevajadzētu beidzot, tad, kad šis cēlonis, šis sociālais dzinējs ir ticis meklēts — es nesaku atrasts —, padomāt par dabas principiem un palūkoties, kā izpaužas sabiedrības attālināšanās vai pietuvošanās mūžīgajam likumam, patiesībai, dailei. . . Tādā veidā attēlotai sabiedrībai ir jānes līdzī tās kustības cēlonis“ (turpat, 220. lpp.).

Grūti pateikt, ko rakstnieks ir domājis, pieminēdams „mūžīgo likumu“. Bet šādas domas varbūt lika Bodlēram, kurš nebūt nebija reālisma aizstāvis, nodēvēt Balzaku par kaislīgu sapņotāju, nevis par rūpīgu dzīves vērotāju, kā tas šķiet citiem.

Reālisma jēdziens teorijā tādā nozīmē, kādā to saprotam šodien, pārliecinoši iedibinājās diezgan vēlu, tikai ap 1850. gadu, tas ir tad, kad jau sākās jaunu ceļu meklējumi literatūrā tai pašā Francijā. Tomēr pa šiem gadiem ir radusies vienprātība, vismaz lielumlielā vairuma pētnieku vidū, kuri virzienu viennozīmīgi uzskata par pēcromantisma parādību. Saliekot kopā daždažādu autoru izteiktās domas un izvērtējot tās ar manis paša neremontējamā kompjuāra palīdzību, gribētos apgalvot, ka sevišķi svarīgi ir šādi momenti:

— *uzticība īstenības norīšu attēlošanai*, kas ir primāra attiecībā uz mākslu. 1826. gadā, pirmo reizi ierunājoties par aplūkojamo virzienu gandrīz vai mūsu izpratnē — tad, kad vēl pat franču romantisms nebija pārliecinoši dzimis, avīzē „*Le Mercure français*“ kāds žurnālists rakstīja, ka reālisms „ir literatūras doktrīna .., kas novedis nevis pie mākslas meistardarbu atdarināšanas, bet pie oriģināliem, ko piedāvā daba. .. Spriežot pēc noteiktām pazīmēm, tā var kļūt par 19. gadsimta literatūru, par patiesības literatūru“ (1, 15. lpp.). Nedaudz vēlāk, atgriežoties pie jau agrākos gadsimtos bieži minētās metaforas, Stendāls norāda, ka romāns ir kā spogulis, kas pastaigājas pa lielceļu, un nevar tam pārmest, ja kļūst redzams kaut kas acīm netikams.

Nav noliedzams: jau virzienu uzplaukuma laikā bija skaidrs, ka dzīvi mākslā nav iespējams attēlot tādu, kāda tā ir, kā mums vēl tagad māca skolās. Runa var būt tikai par mēģinājumu nejaušību plūsmā atrast un izcelt būtisko. Tādēļ pat priekšmeti, kas pieder raksturam, viņa apgērbs, runas veids un teiktā saturs kalpo vienīgi mērķim — atklāt autora uzskatus par dzīvi. „Zaļā zeme“ un „Straumēni“ droši vien dzīva kā mēģinājums parādīt raksturīgāko Latvijas laukos. Rakstnieku pasaules uzskati radikāli atšķīrās, un tādēļ mums ir trīs iespējas abus romānus salīdzināt: 1) melo vai nu Andrejs Upīts, vai Edgars Virza, 2) taisnība ir abiem, tādēļ ka īstenība ir nesalīdzināmi bagātāka, nekā to var parādīt māksla, 3) arī godīgs reālistisks attēlojums neapšaubāmi ir subjektīvs kā viss, kas dzimst cilvēka prātā.

— *objektivitāte*, kas pēc ieceris ir gandrīz vai sinonīms vārdam „reālisms“, jo pasaules izzināšanas zinātniskais modelis ir reālistu ideāls un tas balstās uz vairākām tēzēm: novērojumi papildina mūsu zināšanas un jāuzticas tādā veidā iegūtajām atziņām, autoram ir jāsamierinas ar domu, ka viņš ir tikai agrāk nepamanītu sakarību atklājējs, to atlasītājs un sistematizētājs, jāturas no tiešiem īstenības vērtējumiem, ļaujot par visu spriest lasītājam. 19. gs. vidus cēloņu un seku sakarības zinātniskā pasaule, kurā nav vietas brīnumiem un ticībai pārdabiskiem spēkiem, ir arī tālaika rakstnieku pasaules skatījuma

paraugs. Interesanti šajā sakarībā Hauelsa (*William Dean Howells*, 1837—1920) izteikumi par viņa zemē savā laikā ļoti populāro Turgeņevu, kuru kritiķis raksturo kā cilvēku, kas starp visiem stāstītājiem visvairāk aizmirst sevi un ne nosoda, ne slavē kādu no saviem radījumiem. Vispārinot Hauelss atzīmē, ka reālistam „nav nekā nenozīmīga, viss dod liecību par likteni un raksturu, nekas no Dieva radītā nav nicināms. Viņš nedrīkst paraudzīties uz cilvēka dzīvi un teikt, ka tā vai cita lieta nepelna uzmanību, tāpat kā zinātnieks nevar deklarēt, ka kāds materiālās dzīves fakts ir zem pētnieka goda“ (9, 136. lpp.). Tomēr jāpiezīmē, ka īsts 19. gs. vidus mākslinieks nezaudē galveno mērķi: rādot īstenību, kāda tā ir, cilvēkiem ir jāatver acis un jāpalīdz tiem kļūt labākiem. Tādā veidā allaž saglabājas spēcīgs ideālā lādiņš.

— *cilvēka dzīves determinētība*: mēs augam un veidojamies apkārtējās vides iespaidā. Visam pāri stāv materiālās dabas faktori — Balzaka romānos naudai un mantai pieder cilvēks, bet ne otrādi. Mūsu rīcību nosaka arī iedzimtība, audzināšana ģimenē un skolā, sociālais stāvoklis, pat ģeogrāfiskā vide. Ārējo faktoru vara ir izskaidrojama ar zinātnisko (dabaszinātņu nozīmē) pieeju īstenībai: pāreja no ideālā prioritāras attēlošanas, kas bija mākslas funkcija agrāk, uz reālo, praksē pārbaudāmo nozīmēja, ka nav īstenības, kas nav pārbaudāma ar maņu orgāniem, vai kas nav reducējama uz matemātiskām formulām, diagrammām. Reālisms kā māksla neatkarīgi no tā, vai rakstnieks ticēja Dievam vai ne, operē ar fiziski pastāvošu īstenību, kura eksistē pirms individuāla prāta un ir no tā neatkarīga. Dikenss, kuru mūsdienās neatzīst par pārliecinātu reālistu, vienā no saviem romāniem pat pasmejas par prasību pēc zinātniskuma mākslā: „Visās lietās jūs tiekat .. fakta regulēts un pārvaldīts. Tuvākā laikā mēs ceram radīt fakta valdi, kas sastāvēs no fakta pilnvarotajiem, kuri piespiedīs ļaudis kļūt par fakta cilvēkiem un tikai fakta cilvēkiem. Jums pilnībā jāatmet vārds „fantāzija“. Jums ar to nav nekāda sakara. Jums nedrīkst būt nekā nevienā lietojamā priekšmetā vai rotā, kas runātu pretī faktam. Jūs taču īstenībā nestaigājat pa puķēm un jums nav atļauts staigāt pa puķēm uz paklāja. Jūs nepiedzīvojat, ka svešzemju putni un tauriņi atlido un nolaižas uz jūsu traukiem, jums nevar atļaut gleznot svešzemju putnus un tauriņus uz jūsu traukiem“ (7, 5. lpp.).

— pat mūsdienās nepietiekoši analizēts un laikabiedru neizcelts, tomēr ļoti būtisks reālisma atklājums ir *raksturu psiholoģiskā pašattīstība*: daudzos jo daudzos dažādu zemju romānos varonis jaunībā ir cīnītājs pret konformismu, pret sabiedrības varu pār cilvēku, par kaut kādiem ideāliem, bet vēlākā dzīvē kļūst tāds kā tie, pret kuriem viņš uzstājās. Mainās arī viņa uzskati, pašam

nemanot. Šī iezīme vispārliciecināšāk atšķir 19. gs. realismu no visiem agrākajiem dzīves atdarinātājiem, ieskaitot angļu 18. gs. romānistus vai Gēti — sentimentālistu.

— *visaptverošs historicisms*, kad cilvēks tika parādīts kā iebetonēts politiskā, sociālā un ekonomiskā īstenībā, kas ir vienmēr konkrēta un atrodas nepārtrauktā attīstībā. Valsts, likumi, morāle, reliģija, arī māksla ir tikai vēsturiskas attīstības fragmenti. Šāda pieeja arī nozīmē saišu saraušanu ar tuvāku un tālāku pagātņi, kas tiek skaidri apzīmēta kā uz neatgriešanos aizgājusi pagātne, mazāku vietu vispārcilvēciskajam salīdzinājumā ar visiem iepriekšējiem gadsimtiem. Tiek iedragāta ticība transvēsturisku un transkulturālu vērtību pastāvēšanai. Paradoksālā veidā galējs historicisms, kurš gan vairāk iespējams teorijā (marksistiskajā!) nekā praksē, nesa sev līdzīgu arī modernistiskā un — īpaši — postmodernistiskā relativisma spēcīgus iedīgļus: ja jau nav nekā nemainīga, nekādas visiem kopējas „cilvēka dabas“, tad jāšaubās, vai ir iespējamas drošas zināšanas humanitārajā un sociālajā sfērā. Aizraušanās ar precīzu darbības laika un vietas norādīšanu reālistiskos romānos (un šajā žanrā literatūras virziena iezīmes izpaužas visspilgtāk) ir arī romantiķu iedibinātā vēsturiskā romāna ietekme.

— *īstenības tipizācija*, kas savu augstāko izpausmi rād sociālajos tipos. Tajos ne tikai izpaužas virziena didaktisms, reformatorisms un tieksme radīt uzvedības paraugus, neraugoties uz formālo objektivitāti, bet arī atklājas sabiedrības attīstības tendences. Balzaks stāda sev par mērķi atklāt visbūtiskāko gan kaislibās, gan sociālā dzīvē, un tipu radīšana viņam nozīmē maksimālu pietuvināšanos īstenībai. Visumā var apgalvot, ka reālistiem katrs atsevišķs cilvēks vairs nav visuma centrs, kā tas bija romantiķiem, — vislielākā uzmanība tiek pievērsta cilvēka un sabiedrības, cilvēka un cilvēka attiecībām.

— dažādu sabiedrības slāņu lietotās *valodas atspoguļojums* kā īstenības tipizācijas rezultāts.

— *ikdienas dzīves* izvirzīšana priekšplānā.

— *dogmu un iesakņojušos paražu noraidīšana*, ar kurām, piemēram, Francijā pat romantiķi nebija tikuši galā.

— *nesamierināšanās ar pastāvošo sabiedrisko iekārtu* un pieaugoša vēlme to mainīt. Acīmredzot šī iemesla dēļ arī dzīma nosaukums „kritizētājs realisms“.

Viens no iemesliem, kādēļ ir tik maz reālisma manifestu (līdz ar pārliecību, ka nav nemaz vajadzīgs aizstāvēt kaut ko tik dabisku kā dzīves atspoguļošanu mākslā), ir vēlme nesekot romantiķu daudzvārdībai.

Bet kādēļ ir daudz pētnieku, kas reālismam piešķir tikai vēlinas romantisma fāzes statusu? Šāds uzskats, manuprāt, tomēr ir kļūdainš un radies mūsdienu atziņu ietekmē par īstenības netveramo raksturu. Taču nav noliedzams, ka, noraidot daudziem romantiķiem raksturīgo pārliecīgo *ego* un izteles izcelšanu, aizraušanos ar pagātni kā tagadnes mērauklu, paļaušanos uz intuīciju, tieksmi rakstīt par nejaušo, neparasto, tālo, bezgalīgo, mītisko, pasakaino, alegorisko, simbolisko, stilizēto, abstrakto un dekoratīvo kā pretstatu viņu nīstajam klasicismam, reālisti saviem priekšgājējiem ir parādā daudz vairāk, nekā viņi to varēja iedomāties. Šeit var runāt par historismu, dabu (šā vārda mūsdienu izpratnē) kā cilvēka darbības vidi. Jaunais virziens nebija iedomājams iepriekšējā gadsimta sastingušā racionālisma apstākļos, bet filozofiski to salauza romantisma teorētiķi vai tā tiešie mantinieki (Hēgels). Dzejnieki, dramaturgi un prozisti savukārt deva brīvību cilvēka dvēselei. Reālists salīdzinājumā ar romantiķi personībai apgriezī spārnus, taču sniedz vispusīgāku tās tēlu nekā pirmsromantisma laikmetos. Bet galvenais — ja romāna autors atļaujas iztēloties, ka patiešām spēj atrast un parādīt sociālās dzīves noteicošo saturu, viņš (vai viņa) ir sevi iztēlojuši par radītāju, kas ir apveltīts ar tikpat dievišķu spēku, kādu sev piedēvēja visistākais romantiķis. Par to, ka abi virzieni tomēr visai tuvi, liecina arī tas, ka ir grūti pateikt, kad romantiķis, kas iegājis reālisma ērā, jau ir saucams par reālistu.

Nebūt nononiecīnot reālistu milzīgo ieguldījumu romāna vai drāmas attīstībā, to, ka ne tikai Beļinskis, bet daudzu zemju laikabiedri viņu devumu uzskatīja par tautas sirdsapziņas iemiesojumu, var tomēr arī sacīt, ka vairāki jauninājumi, kurus piedēvē 19. gadsimta vidus rakstniekiem, atrodamī agrāk: augsts psiholoģisma līmenis bija jau Lorensa Sterna (*Lawrence Sterne*, 1713—1768) romānā „Tristrama Šendija dzīve un domas“, angļu sentimentālisti ieveda literatūrā raksturus, kuri nebūt nepiederēja pie privilēģētajām šķirām atšķirībā no tālaika franču prozas, un aprakstīja viņu dzīvi, neskopojoties ar visai atbaidošām detaļām. Romantiķe Žorža Sanda (*George Sand*, īst. v. *Lucile Aurore Dupin*, 1804—1876) savukārt norādīja: „Domās pārcēlusies uz savu pusi, uz savu provinci, uz mazo pilsētiņu, kurā dzīvoju, es izjūtu noskaņojumu attēlot tās cilvēku tipus un ieražas, un ir zināms, ka tad, kad māksliniekam attēlā fantāzija, tā ir jāapmierina“ (22, 119. lpp.).

Naturālisms un tā filozofiskais fons

Romantisma uzplaukuma laikā lielajās Rietumeiropas valodās, kuras noteica toni pārējām, nevar runāt par kādu citu plaši atbalstītu mākslinieciskās domāšanas veidu. Uzvarot reālismam, šķita, ka mūžīgais strīds starp Platona un Aristoteļa ievadītajām domāšanas skolām uz visiem laikiem ir atrisināts par labu Aristotelim, jo kas gan var būt dabīgāks un patīkamāks kā ieraudzīt manas, tavas, viņa dzīves attēlojumu mākslas darbā. Tas, starp citu, nozīmēja arī cieņas parādīšanu konkrētās zemes un nevis aizkapa vai kādas citas pasaules malas dzīvei.

Taču ne filozofija, ne māksla necieš vienveidību un šablonus. Dumpīgajā Francijā drīz pēc Balzaka nāves, kad lasītāji negaidīja ne drīzu jauna, izcila prozista parādīšanos, ne atkāpšanos no Balzaka tik pārliecinoši iedibinātajiem mākslas principiem, 1857. gadā tika izdota Flobēra (*Gustave Flaubert*, 1821—1880) romāns „Bovari kundze“. Tajā pašā gadā parādījās arī Bodlēra dzejoļu krājums „Launuma puķes“. Pirmais darbs nozīmēja pietiekoši krasu reālisma atteikšanos no vispārinājumiem un pievēršanos dzīves virspusei, bet otrs, neraugoties uz lielo vietu, ko autors ierādīja naturālām detaļām, ir gandrīz vai tramplīns nākamo simbolistu ielekšanai pavisam jaunā dzejas kvalitātē. Šim vienlaicīgumam nav gadījuma raksturs: it kā pretējiem abu mākslinieku domāšanas poliem tomēr ir kopēja neapmierinātība ar dzīvi. Tikai vieni (nākamie naturālisti) to gribēja parādīt visā atbaidošajā kailumā, lai panāktu uzlabojumu, bet otri (simbolisti) mēģināja no nepatīkamās ikdienas iebēgt „tīrā mākslā“ kā gara brīvības augstākajā izpausmē, lielā mērā sekojot nedaudz agrākajiem „māksla mākslas dēļ“ idejas piekritējiem un mazskaitligajiem franču „dekadentiem“, kuri vēlāk saplūda ar simbolistiem.

Pārmaiņas tomēr sākās ar filozofiju, kura tikai mūsu gadsimta beigās un, iespējams, uz visiem laikiem ir zaudējusi „zinātņu zinātnes“ augsto statusu. Francūzis Ogists Komts (*Auguste Comte*, 1798—1857) savās 1830.—1840. gada lekcijās nāca klajā ar aicinājumu visu uzmanību veltīt faktiski zināmajam un empīriski izzināmajam. Jaunā domāšanas skola strauji izplatījās arī Anglijā un kļuva par vadošo 19. gs. otrās puses filozofiju Rietumeiropā. Tās pamatā ir visu abstrakto teoriju noraidījums un paļaušanās vienīgi uz novērojumu un eksperimentu. Tika sludināts, ka viss subjektīvais ir jāizslēdz tādēļ, ka tā

atbilstību patiesībai nevar garantēt. Visi pozitīvistu ir arī agnostiķi, t. i., viņi netic nekam, ko nevar pārbaudīt ar jutekļu palīdzību. Pieeja likās tik droša un neapšaubāma, ka pret to it kā nevarēja iebilst neviens skeptiķis.

Simbolismam, tāpat kā tā idejiskajam priekšgājējam romantismam, nebija savas drošas filozofiskās bāzes, naturālismam tā bija pozitīvisms. Par visdrošāko autoritāti literatūras teorijā kļuva erudētais dažādu laikmetu estētikas pazinējs Ipolits Tēns (*Hippolyte Taine*, 1828—1893), kurš, sākot ar pagājušā gadsimta 70. gadiem līdz pat nāvei, var teikt, dominēja pār Francijas gara dzīvi, bija autoritāte Vācijā, Krievijā, ASV un daudzās citās valstīs. Viņa galvenie, estētiskajām problēmām veltītie darbi — priekšvārds paša sarakstītajai „Angļu literatūras vēsturei“ (1863), „Esejas par kritiku un vēsturi“ (1866), „Mākslas filozofija“ (1862. gadā nolasītās lekcijas, kuras grāmatā iznāca 1882. gadā). Jau 1852. gadā Tēns nāk pie slēdziena, ka cilvēces vēsturē var runāt par anatomiju tāpat kā dabas vēsturē.

Ipolita Tēna „Mākslas filozofija“ pirmām kārtām tiek meklēti objektīvi kritēriji daiļdarba izvērtēšanā. Citiem vārdiem, filozofs pirmais Eiropā aicināja iet pa ceļu, ko vēlāk gāja daži no t. s. krievu formālistiem mūsu gadsimta 20. gadu beigās, angļu—amerikāņu „jaunie kritiķi“ apmēram tai pašā laikā un vēlāk, kā arī strukturālisti. Ipolits Tēns „Mākslas filozofijas“ pašā sākumā norāda, kā starp citiem cilvēka veikumiem mākslas darbam, šķiet, visvairāk piemīt gadījuma raksturs. Ir kārdinājums noticēt, ka ar to nesaistās ne prāts, ne kādas likumsakarības, ka izšķiroša loma ir individuālai fantāzijai un ka „publika ir tikpat kaprīza kā vēja pūsma. Tomēr tāpat kā vējam arī visam tam ir nemainīgi noteikumi un likumi: ir derīgi tos noskaidrot“ (29, 1.—2. lpp.). Tēns meklē mākslas fenomenam arī šādu zinātnisku argumentāciju: „Tā kā atbilstoša zināma fiziska temperatūra nosaka tās vai citas augu sugas rašanos, izmaiņas morālajā temperatūrā nosaka tās vai citas mākslas sugas parādīšanos“ (turpat, 9. lpp.). Jau savā plašajā esejā par Balzaku (1858) viņš uzsver, ka ne tikai gars ir garadarba tēvs, bet viss cilvēkā un ap to — izglītība, dzīves veids, kaislības un spējas, tikumi un netikumi — ir dabas dotumi. Lai Balzaku saprastu un par viņu spriestu, ir jāpazīst rakstnieka izjūtas un dzīves gaita.

Tuvāk aplūkosim Ipolita Tēna slaveno „Ievadu“.

„Ir atklāts, ka literārs sacerējums nav tikai iztēles spēle, uzbudinātu smadzeņu vienreizēja kaprīze, bet laikmeta izturēšanās veida un ieražu kopija,

kā arī intelekta specifiskā stāvokļa zīme," raksta Tēns darba sākumā (11, 871. lpp.). Nekas nepastāv ārpus konkrēta indivīda, tāpēc, lai spriestu par vēsturi vispār vai literatūras vēsturi, jāzina pēc iespējas vairāk par personībām, kas tās veido. „Valoda, likums, ticība nekad nav nekas cits kā abstrakcija; jebkura lieta pilnībā ir atrodama aktīvā cilvēkā, fiziski redzamā figūrā, kas ēd, pārvietojas, cīnās un strādā“ (turpat, 874. lpp.).

Tik tālu nav nekā īpaši jauna. Seko: „Nav svarīgi, kādi ir fakti — fiziski vai morāli; tos vienmēr izraisa cēloņi: ir cēloņi godkārei, drosmei, taisnīgumam, kā arī gremošanai, muskuļu darbībai un ķermeņa radītam siltumam. Netikumi un tikumi ir tādi paši produkti kā cukurs un vitriols; jebkurš komplicēts fakts izaug no vienkāršiem faktiem, kas tam piederīgi un no kuriem tas ir atkarīgs“ (turpat, 877. lpp.). Reālistu dedzīgi aizstāvētā doma par cilvēka dzīves determinētību no zinātniski izzināmiem ārējiem faktoriem tiek novesta līdz loģiskai kulminācijai. Tā pati pārlicība atklājas arī ļoti grūti tulkojamā slaveņajā Tēna triādē: *milieu* (apmēram „vide“), *race* (apmēram „tautība“), *moment* (apmēram „laikmets“). Īpaši svarīgs termins ir *milieu*, jo tanī ietilpst ne tikai sociālie un vēsturiskie apstākļi, bet arī attiecīgā klimatiskā josla un ģeogrāfiskā vide vispār. Pasugas cilvēku vidū ir salīdzināmas ar liellopu un zirgu pasugām. Jebkuram dzīvniekam ir jāpiemērojas apkārtnē. Ar to arī ir izskaidrojamas atšķirības tautu starpā. Tēna argumentācija aptver ne tikai Eiropu, bet arī Indiju. Bez redzamas viņa laika Eiropā izplatītā rasisma piedevas viņš runā par budismu un islamu. Cilvēce viņam ir it kā vienota, bet tai pašā laikā tautas ir stipri nodalītas cita no citas, kas idejiski tomēr nozīmē soli atpakaļ pat salīdzinājumā ar 18. gs. „pasaules pilsoņa“ koncepciju.

Pie agrīnajiem pozitīvistiem estētikas jomā pieskaitāmi angļi Džeimss Milss (*James Mill*, 1773—1836) un Herberts Spensers (*Herbert Spencer*, 1820—1903), kuri, starp citu, atstāja lielu pozitīvu ietekmi uz 19. gs. Indijas garīgajiem reformatoriem, vācieši Karls Gustavs Karuss (*Carl Gustav Carus*, 1789—1869) un Vilhelms Šērers (*Wilhelm Scherer*, 1841—1886), daļēji — modernās franču literatūrzinātnes tēvs Gustavs Lansons (*Gustave Lanson*).

Ir mazliet dīvaini, ka pozitīvisms, kas Eiropā ilgstoši bija vadošā domāšanas skola, pie mums ir atradusies tādā ideālistiskās vācu filozofijas un marksisma ēnā, ka par to, cik var spriest, nekad nav īsti nopietni runāts. Vispārīnot pozitīvisma idejas, kas pārgāja uz literatūrzinātņi, jāuzsver: cilvēks vai raksturs daļdarbā aplūkojams kā fizisko un psihisko, materiālo un garīgo, ārējo un

iekšējo faktoru kopums; principā mākslas darbā izzināms ir viss, ja tam pieiet ar zinātnes kritērijiem; jārūnā tikai par to, kas ir nekļūdīgi skaidrs, bet par pārējo ir jāklusē; pat dzejas oriģinālākie impulsi rodas no autora un plaši saprastas vides attiecībām; analizē jāvirzās no atsevišķā uz vispārējo pretēji tam, kā domāja Hēgels; daiļdarba kvalitāte jāvērtē, vadoties no ētisko, estētisko un sociālo elementu kopuma.

Divdesmitajā gadsimtā pozitīvisms saglabājās kā socioloģiskā kritika, kura arī marksistiem bija miļa, neraugoties uz to, ka starp abiem „ismiem“ pastāvēja ienaidis.

Principam, ka māksla attēlo dzīvi, vajadzēja sasniegt savu pabeigtību arī daiļrakstniecībā. Uz to aicināja sauklis: atdarināsim īstenību visās tās detaļās un tādējādi novērsisim jebkuru subjektīvismu. Neraugoties uz to, ka būs jāaptver sabiedriskās dzīves visatbaidošākās puses un jāattēlo cilvēka viszemākie instinkti. It kā viszinātniskākā filozofija, ko piedāvāja pozitīvisms, deva šādi pieejai pamatu, un pieaugošā neticība cilvēces progresam ļāva atteikties no cēlā un labā uzvaras pār ļauno vismaz mākslas darbā. Tā radās naturālisms (no franču vārda *naturaliste*, kuru var tulkot „dabas pētnieks“). Rakstniekam cilvēku vajadzēja pētīt tikpat neitrāli un objektīvi, nešķirojot, kas ir labs un kas ļauns, kā zoologs pēta zvērus, rāpuļus un to upurus. Reakcija bija negaidīta: divkājainajai būtnei nepatika literatūra kā patiesi visas īstenības spogulis, vismaz iecerē. Tādēļ neviens iepriekšējais virziens nesastapās ar tādu naidīgumu, kāds bija jāizjūt naturālismam.

Tas jau attiecās uz Zolā (*Emile Zola*, 1840—1902) romānu „*Thérèse Raquin*“, kurš sacerēts Ipolita Tēna lielā ietekmē un iznāca 1867. gadā. Francs Mēringš (*Franz Mehring*, 1846—1919) — pirmais marksistiskais literatūras vērtētājs bargi norāja Zolā par to, ka viņa darbos nav partejiskuma, nav perspektīvas, nav progresīva pasaules redzējuma, bet ir vienīgi nenovēršamā buržuāzijas pagrimuma atspoguļojums. „Buržuāzijai“ savukārt šķita, ka naturālisti tikai „inventarizē pasauli“, atspoguļo postu, neparādot ceļu, kā no tā tikt laukā, izmanto mākslu par līdzekli, lai izplatītu nepieņemamas idejas, lieto zinātnisko metodoloģiju, labi apzinādamies, ka mākslā tā neder, pretendē uz maksimālu objektīvismu, uzmanības centrā nostādot banāli ikdienišķo un atbaidošo, sakausē cilvēku ar apkārtējo vidi, pretendē uz bezkaislīgu stāstījumu, kāds cilvēkam nav iespējams. Aktīvākie jaunā virziena noraidītāji bija politiski orientētie, kaut arī Zolā uzsvēra, ka viņš ir ārpus partijām.

Zolā jau 1872. gadā runā par „naturālistu skolu“, par grupu, „kas turpinās gadsimta zinātnisko kustību“. Tomēr naturālisms kā jēdziens un jaunas literatūrteorētiskas skolas apzīmējums ieguva izplatību, tikai sākot ar 19. gs. 80. gadu Vāciju, kur atskanēja aicinājumi izvēlēties atspoguļojumam literatūrā dzīves atbaidošākās šķautnes un aprakstīt tās atbilstoši nepatīkamā valodā jau pirms vācu valodā parādījās Zolā darbi. Bet viens no teorētiķiem, kas tika pieskaitīti pie naturālistiem, netiekot vaļā no ārkārtīgi bagātā vācu ideālistiskās filozofijas un ar to saistītā romantisma, vēl 1887. gadā uzsvēra: „Patiesie reālisti sadalās vairākās grupās. Starp tiem pirmie ir naturālisti. Jaunajai dzejai vēl vairāk raksturīgs būs tāds reālisma un romantisma sakausējums, kad naturālistiskās sausās un neizteiksmīgās patiesības fotogrāfija savā ideālajā kompozīcijā apvienosies ar māksliniecisku dzīvīgu” (19, 43. lpp.). Vāciešiem raksturīgā veidā tas pats autors — Karls Bleibtroijs (*Carl Bleibtreu*, 1859—1928) tālāk teic: „Jaunā metode, kurai daudzi cenšas sekot un kura ievadis tīrās gara zinībās (*reinen Geisteswissenschaften*), nozīmē saprast cilvēka darbus, īpaši mākslas darbus kā sasniegumus un faktus, kuru būtība ir jānosaka un cēloņi jāizpēta” (turpat, 82. lpp.). Lasot vācu tālaika daudzus naturālisma manifestus, kļūst skaidrs: doma, ka tas nav reālisma tālāka attīstība, bet ir kaut kas jauns, ir krietni vēlāku laiku hipotēze. Jau tādēļ vien, ka vārds „naturālisms“ runājot par mākslu, tiek lietots ik uz soļa (un Rietumos ne retāk kā vārds „reālisms“), jāmēģina tuvāk noskaidrot tā saturu.

Dosim vārdu Zolā, kurš neapšaubāmi ir galvenā visu citētā autoritāte: „Naturālisms ir atgriešanās pie dabas. Tā ir tāda pati rīcība, kā zinātnieku paļaušanās uz pieredzi, uz risinājumiem, vadoties no analīzes kopš tā laika, kad viņi nolēma atiet no ķermeņu un parādību novērošanas. Naturālisms literatūrā ir tāda pati atgriešanās pie dabas un pie cilvēka, tiešs vērojums, precīza anatomija, samierināšanās ar pastāvošo un tā atainošana. Mēs sākam šo jauno pasauli, mēs esam tieši naturālisma un pārējo lietu mantinieki kā politikā, tā filozofijā; kā zinātnē, tā literatūrā. Es paplašinu vārdu „naturālisms“, jo patiesi tas ir viss gadsimts, mūsdienu inteligences kustība, vara, kas pārņem mūs un darbojas nākamajos gadu simtos” (34, 151.—152. lpp.). Vēl viņš uzsver, ka rakstniekam jāapietas ar raksturiem, kaislibām un sociāliem datiem tāpat kā ķimīķis un fiziķis apietas ar nedzīvo, bet fiziologs ar dzīvo dabu. Šāda veida analīze, Zolā atzīst, ir cietsirdīga tādēļ, ka „tā sniedzas līdz cilvēciskā liķa pašiem pamatiem“. Skaidrs, ka, ne jau cits no cita noskatīdamies, naturālisti ar

tādu aizrautību aprakstīja cilvēka ķermeni un padarīja to par mākslinieciskas izpētes objektu — viņiem likās, ka laikmets prasa šādu pieeju.

Runājot par savu „Eksperimentālo romānu“ (1880), Zolā norāda: mums ir eksperimentālā fizika un ķīmija, būs eksperimentālā fizioloģija un vēlāk — eksperimentālais romāns, jo viens un tas pats determinisms valda gan par akmeni uz ceļa, gan cilvēka smadzenēm. „Esmu nolēmis izsaukt tādu faktu parādīšanos, kas neizskatās izolēti un mēģināt tos piesaistīt likumsakarībām, noteikt to cēloņus un atpazīt veidu, kā šie cēloņi iedarbojas, kas arī ir patiesa eksperimentēšanas metode“ (35, 31. lpp.). Fakti, protams, ir raksturu darbības loģiskā attīstība. Zolā asi vērsās pret tiem, kuri uzskata, ka naturālisti ir tikai īstenības fotogrāfi un it kā noliedz individuālu izteiksmes formu. Viņa pieeja ir eksperimentēšana un analīze, sekojot dabaszinātņu piemēram. Arno Holcs (*Arno Holz*, 1863—1929), kuru uzskata par teorētiski visspēcīgāko vācu naturālistu (viņam tai pašā laikā ir arī saites ar simbolismu), piebalso Zolā vēl radikālāk: „Visa līdzšinējā estētika nebija mākslas zinātne, kā tā sevi lepni dēvēja, bet pirmām kārtām pseidozinātne zinātnes priekšā. Tā taps par tādu nākotnē, kad, kļūdama mākslas socioloģijā atšķirībā no līdzšinējās pat Tēna variantā, būs attiecībā pret pašreizējo kā agrāk bija alķīmija pret ķīmiju vai astroloģija pret astronomiju“ (19, 150. lpp.).

Zolā no rakstnieka visvairāk pieprasa patiesā izjūtu (*sens du réel*), kas viņam visupirms ir ikdienišķais un banālais. Jāpakļaujas visām īstenības izpausmēm, lai cik haotiskas tās arī šķistu, jāmeklē sekām cēloņi, kuri maskējas ar sakritību laikā. „Es personiski domāju, ka naturālisms pastāv kopš pirmās cilvēka uzrakstītās rindas. Kopš tā laika pastāv patiesības problēma“ (34, 148. lpp.). Un citur: „Ja vēlamies, lai mums pieder nākotne, mums jābūt jauna veida cilvēkiem, kas iet uz priekšu ar metodes un loģikas, ar patiesā studēšanas un apgūšanas palīdzību“ (turpat, 44. lpp.).

Daudzajos naturālistu manifestos ir izcelta Ipolita Tēna kaismīgi aizstāvētā tēze: lai pareizi izprastu mākslas darbu, mākslinieku vai mākslinieku grupu, labi un detaļās jāstādās sev priekšā attiecīgā laikposma gara dzīve un ieradumi, jo, saskaņā ar Zolā, mākslu rada tikai laikmets, to nepalīdz apgūt ne vēstures, ne teoloģijas, ne simbolu studēšana. „Vēsturē un kritikā faktu un *milieu* izziņāšana aizstāj vecos sholastiskos likumus“ (turpat, 154. lpp.). Individī, kas savstarpējos vērtējumos paceļas visaugstāk, kļūst par sava laikmeta un savas sugas domu tulkkiem un to pilnveidotājiem. Viņi šinī ziņā atgādina dabiskās

atlases rezultātā izveidojušos, konkrētajā vidē izdzīvot spējīgākos dzīvniekus un augus. Darvinisms, protams. Izcilā angļa 1859. gadā izdots, ātri pasauli apskrējušais darbs „Par sugu izcelšanos“ ir viena no visu vēlāko naturālistu ābecēm. Īpaši tika uzsvērtas: dabiskā atlase, iedzimtība, vides noteicošā loma un cīņa par eksistenci. Ar bioloģiska rakstura argumentiem un Apgaismības laikmeta cienīgu degsmi tika noraidīts agrākais uzskats, ka dvēsele cilvēku paņēl pāri dzīvniekiem. Priekšstats par mākslu autoritatīvs kļuš angļu sociālais darvinists Herberts Spensers. Vācietis Vilhelms Belše (*Wilhelm Bölsche*, 1861—1939) 1887. gadā gan norāda, ka reālistiska dzeja, kurai nav nekāda ideāla, viņam ir kaut kas nesaprotams, bet arī apgalvo: „Sociālā dzīve ar visiem tās asumiem un maldiem, ar triumfiem un jauninājumiem pieprasa, lai to aplūko no darvinisma redzes viedokļa“ (19, 107. lpp.).

Varbūt vienam otram liksies, ka naturālisms ir tikai nedaudzu cilvēku fantāzijas auglis un šodien nav vērts to studēt. Ja mūs tomēr interesē literatūras un tās teorijas attīstība un ja kaut ko nozīmē vairākuma mūsdienu ārzemju pētnieku viedoklis, tad šis virziens ir svarīgs ne tikai tādēļ, ka Zolā un kādu laiku lielā mērā viņam tuvais Ibsens (*Henrik Ibsen*, 1828—1906) bija slavenākie rakstnieki 19. gs. beigū Eiropā, bet arī tāpēc, ka tas bija šā laikmeta noteicošā metode Vācijā (ācīmredzot no Vācijas nācis arī apzīmējums „metode“, ko tur lieto vēl tagad) un ka vismaz daļā daiļrades par naturālistiem tiek saukti arī Flobērs, Mopasāns (*Guy de Maupassant*, 1850—1893), Dostojevskis, Tolstojs, Čehovs (*Anton Čehov*, 1860—1904), Strindbergs (*August Strindberg*, 1849—1912). Jau sākot ar 19. gs. 70. gadiem, „zinātniskais naturālisms“ šeit pārrunātajā nozīmē attīstījās ASV un ieguva savu seju ar to, ka tur tika īpaši uzsvērts dzīvnieciskais cilvēkā, kas spilgti izpaužas Frenka Norisa (*Frank Norris*, 1870—1902) romāna „*McTeague*“ (1899) zelta meklētājos. Kā Noriss, tā vairāki citi amerikāņu prozisti, ieskaitot agrīno Teodoru Draizeru (*Theodore Dreiser*, 1871—1945), bija lielā Zolā ietekmē.

Teoriju ieviest praksē vislabāk izdevās romantiķiem un droši vien tādēļ, ka viņi varēja atļauties teikt, ko grib. Naturālistu zinātniskā pieeja istenojās tikai daļēji un galvenokārt romāna žanrā, bet arī tur vēlākais Zolā atgāja no saviem uzskatiem. Labas dzejas Francijā nebija. Teātris panīka, jo ne visiem patīka ikdienišķā attēlojums, bet pasaulē bez mītiem, šī vārda mūsdienu lietojumā, vispār nebija vietas traģiskam konfliktam. Tomēr Gerharda Hauptmana (*Gerhart Hauptmann*, 1858—1921), Strindberga un Ibsena drāmas bija

pirmās, kurās dzima jauna tipa raksturi — pirms cīņas uzvarēti. Un tas jau ir modernisma ievadijums.

Naturālisms, dabiski, ir kaut kas pilnīgi pretējs romantisma tradīcijai, kura augstāk par visu stādīja gara brīvību un neatkarību no jebkādiem ārējiem apstākļiem. Zolā gan iesāka savu radošo dzīvi kā romantiķu — Žoržas Sandas, Stendāla, Misē (*Alfred de Musset*, 1810—1857) un, īpaši, Viktora Igo — darbu liels pazinējs un cienītājs. Arī vēlākos gados viņš prot novērtēt romantiķu lielos nopelnus, teikdams gan, ka viņu laiks ir pagājis un ka romantisms un naturālisms ir divas dažādas filozofijas, dažādi pasaules skatījumi un ideoloģiskas nostādnes. „Sadalīt saturu tā, ka vienā pusē ir briesmonis un otrā — engēlis, vicināt spārnus debesīs un sapņot par iedziļināšanos zemes dzīvē — nekā nav antizinātniskāka,“ raksta Zolā par Igo lugu „Kromvels“ (34, 25. lpp.). Tikai pievērsšanās dzīves nepatikamajām detaļām ar mērķi tām piešķirt estētisko vērtību sarado naturālistus (viņi dīvainā kārtā slavēja Bodlēru!) ar simbolistiem.

Daudz var runāt par reālisma un naturālisma attiecībām, kuras parasti tiek reducētas uz agrākā virziena loģisku pāriešanu vēlākajā vai arī abi tiek dēvēti par naturālistiskiem un mimētiskiem. Pats Zolā taču arī bieži tiek dēvēts par reālistu, kas nemaz nav nepareizi, runājot par viņa vēlinajiem romāniem. Gandrīz visi augstāk nosauktie, ar naturālismu vairāk vai mazāk saistītie rakstnieki, taču galvenokārt ir reālisti. Jucekli veicina arī tas, ka reālisti atturējās no manifestu rakstīšanas un ka naturālisti no priekšgājējiem norobežojās reti. Zolā rakstīja: „Literatūra ir kļuvusi stipri eksperimentāla. Īpaši romāna žanrā Balzaks piedzima, ieviešot ķirurģisku metodi, balstoties uz zinātņi, palīdzot zinātņei“ (35, 41. lpp.). Arī Stendāls, reālists, saņēma no Zolā komplimentus par to, ka viņš „sirds vēsturē ieviesis zinātniskus paņēmienus, māku atšifrēt, sadalīt un deducēt“ (turpat, 26. lpp.). Savukārt Flobērs esot naturālismam devis „to pēdējo impulsu, kā tam pietrūka, — formas pilnīgumu“ (turpat, 162. lpp.). Vācijā, kur visu 19. gs. gudrākie prāti bija orientēti uz estētisku problēmu pārspriešanu, ap 1860. gadu risinājās karstas debates, kurās ideālisms (bet ne romantisms) tika pretstatīts reālismam. Bija daudz tādu, kas aicināja romantismu apvienot ar reālismu. Taču Vācija bija vienīgā zeme, kur vismaz 1885.—1895. gadā naturālisms valdīja nedalīti arī literatūras žurnālos un radās pat tā gultnē ievirzīta lirika. Zolā apgalvoja, ka mākslā no reālā jāsaglabā tikai vienkāršais, „jo stāstījums būs vispārinātāks un banālāks, jo tipiskāks tas kļūs“. Arī vācietis Heinrihs Harts (*Heinrich Hart*, 1855—1906) uzsver:

„Zinātne pēta likumus, kuri pārvalda dabu un cilvēci. Literatūra to abu jaunradītos tēlus iespiež tipisku raksturu gultnē, visu parādību iemiesojumā, saskaņā ar savu būtību un savu ideālo kodolu, bet ne vadoties no nejaušām ārējām izpausmēm. .. Tur likumi, šeit tipi“ (19, 124.—125. lpp.). Tiek nosaukti Zolā, Ibsena un Tolstoja vārdi, kuru darbos šī reālistiskā, bet par naturālismam raksturīgo uzdotā tipizācija atspoguļojas vislabāk. Sakrīt arī tas, ka abu „ismu“ mērķis ir rakstīt par pasauli kā par pazaudētu paradīzi un par ilūzījām kā pazaudētām. Kopīgs ir arī jaunais mīts — īstenības zinātniska izpēte mākslā. Un vai Tēna *milieu* nav arī reālisma aizstāvju pūrā? Īstenība taču arī abiem virzieniem pastāv objektīvi ārpus mūsu apziņas. Nav arī jūtams, ka naturālistiem būtu kaut kas nepieņemams reālistu izstrādātajā stāstījuma tehnikā vai sacerējuma formā vispār.

Taču, ja atšķirību nebūtu, nevajadzētu divus iesakņojušos terminus dažādu lietu apzīmēšanai. Acīmredzot šeit ir jārunā par sekojošo:

— naturālistiskā attēlojumā daiļdarbā spēcīgi tiek uzsvērts tas, kas nebija pietiekoši aplūkots kā pārāk atbaidošs;

— apzināti mākslinieciski pārveidotas īstenības vietā parādās tās neviltots atspulgs cilvēka spēju robežās;

— valoda zaudē tās mākslīgo skaistumu, un cilvēki sāk vairāk runāt saraustītos, nepabeigtos teikumos, atkārtojoties;

— reālistiskos darbos ikdienas dzīves detaļām parasti ir vispārinoša, sociāla vērtība, lietas neparādās pašas par sevi, bet lai palīdzētu iezīmēt raksturus, toties naturālisti attēlo jutekļiem uztveramo īstenību kā objektīvi dotu fonu darbībai;

— naturālistiem īstenība tomēr bija sastingusi. Vācijā pat parādījās attiecīgs termins „*Sekundstil*“, kas nozīmēja fotogrāfiski precīzu un nekustīgu attēlojumu.

Var arī teikt tā: naturālisti padara reālistu kļūdainos priekšstatus redzamākus. Varbūt tādēļ amerikāņu rakstnieks Henrijs Džeimss (*Henry James*, 1843—1916), kuram pašam nereti piekar naturālisma birku, jūtas tā kā sakaunējies par Zolā tēlojumiem romānā „*Nana*“ un teic: „Nekad tāda neķītrība nav bijusi tik spontāna un tik nobeigta, un nekad tā nav bijusi savienota ar tik augstām īpašībām pašām par sevi un iekšēji tik cienījamām. Mājā Zolā ir mākslinieks, un tam ir jābūt garantijai, bet noteikti nekad nav bijis neviens mākslinieks tik nekrietns kā mājā Zolā“ (9, 239. lpp.). Mūsdienās ir kritiķi, kas apgalvo, ka naturālisti izgāja ārpus estētikai atļautajām robežām, jo viņu traktē-

jumā mākslas darbam vairs nav nekādas autonomijas. Citi atkal teic pretējo: ar to, ka Flobērs un visi, kas viņam sekoja, īstenību aplūkoja maksimāli objektīvi, it kā zem mikroskopa un bez redzamas autora attieksmes pret to, ko viņš attēloja, tika radīts nobeigts tīri estētisks artifakts īstenības veidolā, kurā pat tā autoram nebija vietas, tas ir, autors jau gandrīz nomira simts gadus, pirms to konstatēja Rolāns Barts. Tādēļ naturalismu daži sauc arī par estētisko reālismu.

Lai kā arī būtu — no teiktā ir skaidrs, ka autora dzīvības daļēja izdzišana, stāstījuma veids, kas dažkārt pietuvojas filozofa Viljama Džeimsa (*William James*, 1842—1910) ieviestajam terminam „apziņas plūsma“, ar ko pēc pirmā pasaules kara sāka apzīmēt zināmu rakstīšanas veidu, nevaroņu padarīšana par daiļdarba noteicošajiem raksturiem, īstenības objektu un parādību aprakstīšana bez to kaut kādas idejiskās slodzes ir pazīmes, ka nav aiz kalniem modernisms.

Mūsdienās par reālismu vai naturalismu kā īstenības atdarināšanas pēdējiem modeļiem vairs nerunā kā par daiļrades metodi (šo apzīmējumu lietoju negribīgi, jo tas tika pārāk daudz un pārāk vulgāri lietots mūsu ne pārāk senajā pagātnē), pat atskatoties atpakaļ, bet gan kā par tāda veida tekstu filozofisku iespējamību. Turklāt „reālisma“ vietā visbiežāk tiek lietoti apzīmējumi „mimētiska māksla“, „reprezentējoša māksla“. Ar šiem vārdiem vajadzētu dēvēt saiti starp atdarinātāju un atdarināmajiem īstenības aspektiem. Taču aizvien vairāk arī šajā sakarībā tiek runāts par autora vai lasītāja psiholoģiskajām īpatnībām, par to, vai daiļdarba valoda kā visaptverošas valodas (piedzimstot cilvēks nokļūst sava laikmeta, tautas un valsts viņam zināmu vai nezināmu likumu, paradumu un sociālo normu varā, kas ir „valoda“ un pilnīgi neizbēgams starpnieks starp individu un pasauli) sastāvdaļa spēj adekvāti attēlot cilvēka ikdienas dzīves apstākļus.

Ši apcerējuma autoram šķiet neapšaubāmi, ka reālisms tā klasiskajā 19. gs. formā ir izzudusi parādība ne tikai teorētisku deklarācijās, bet arī rakstniecības praksē. Jā, joprojām netrūkst Solam Belovam (*Saul Bellow*) vai Džonom Apdaikam (*John Updike*) līdzīgu dzīves attēlotāju. Bet ir pazudusi raksturu psiholoģiskā attīstība līdz ar ticību kaut cik loģiskai vēstures attīstībai. Protams, nevar vairs runāt arī par historismu tā paša iemesla dēļ. Nav vairs raksturu stingras atkarības no ārējiem apstākļiem un līdz ar to — cēloņsakarības viņu uzvedībā, kas ir drīzāk haotiska nekā prognozējama, nav ticības kaut kāda

veida „gaišākai nākotnei“. Ja sociālie tipi arī kādreiz patiešām pastāvējuši, tad pašreiz to nav ne dzīvē, ne literatūrā. Neviens vairs arī netic tam, ka rakstnieks patiesi spētu izziņāt vai vismaz uzminēt laikmeta sociālās dzīves noteicošās likumsakarības.

Bet galvenais — reālisms kā literatūras virziens iespējams tikai tad, kad ir visiem vairāk vai mazāk kopējs reālītares jēdziens, uz ko var paļauties kā rakstnieks, tā lasītājs. Šim jēdzienam sevī ir jāietver kaut kā iepriekšēja un nepieņemama noliegums, ir nepieciešami ar īstenības attēlošanu saistīti morāli kritēriji. Lieki teikt, ka literatūras praksē tas viss nav vairs tā, kā bija iepriekšējā gadsimtā.

Šodien filozofiski nav vairs īsti skaidrs, kas ir īstenība vispār. Nenoliedzami manai istabai ir sienas, kurām es nevaru iziet cauri, tātad pasaule pastāv ne tikai manās izjūtās; tāpat skaidrs, ka pat visniknākie visu filozofisko sistēmu dekonstruētāji un prāta spēju noliedzēji nonāk pie drošām objektīvām zināšanām pašu personiskajā dzīvē, uzvedas racionāli un atzīst zinātnes un tehnoloģijas atklājumus — brauc ar labākajiem transporta līdzekļiem, lieto jaunākās zāles un vakcinējas pret slimībām. Tādēļ pēdējā laikā var sastapt jaunu terminu — „zinātniskais reālisms“, kas aicina cīnīties pret plaši izplatīto teorētisko agnosticizmu ar zinātniskiem paņēmieniem (vai jauns, šķiet, droši mirušā pozitīvisma veidols?), jo īstenības izziņāšanas noliegums nekad nespēs dot atbildes uz aktuālām politiskām, ētiskām, ekoloģiskām un kultūras problēmām. Apstākļos, kad filozofija ir faktiski atteikusies no tās tradicionāli galvenās lomas — sagādāt zināšanas par realitāti —, rakstniekam atliek pēc tās tiekties, vismaz nežēlīgi kritizējot to, ko viņš redz sev visapkārt. Par nesaprotamās īstenības nepieņemšanu varbūt var uzskatīt arī mūsdienās tik izplatīto dekonstruēšanu.

Jaunākie atklājumi fizikā runā pat par matērijas netveramību, par to, ka atomi varbūt ir tikai enerģijas forma. Gan es, gan kāds cits cilvēks ir pārliecināts, ka esam pakļauti vienām un tām pašām, parasti diagnozējamām slimībām, bet viss pārvēršas, tiklīdz man jāsalīdzina mana pārlicība par, teiksim, stāvokli pašreizējā Latvijā ar to, ko domā politisks pretinieks. Mēs abi redzēsim vienu un to pašu ainu, bet patiesība kļūs dažāda un pilnīgi dažāda būtu mūsu romānos aprakstītā īstenība. Līdzīga tā būtu tikai tad, ja mēs abi sekotu kaut kādam vispārpieņemtam uzskatam, klišejai par to, kāda ir šī īstenība. Lūk, to arī pārmet reālistiem: jūs visi pārrakstat vienu un to pašu kodu.

Vispār ņemot, uzskatam, ka arī reālistiskos sacerējumos atspoguļotā dzīve ir fikcija, netrūkst pamata. Kā gan citādi vispār var būt, ja tos raksta cilvēks, bet nevis „daba“ pati?

Tādēļ pareizi tiek konstatēts: ja jau kāds grib fikciju uzdot par īstenību, tad ne jau nopietni vai ne bez nolūka. Vai arī Balzaks zemapziņā nebija pārliecināts par savu titānisko pūļu veltīgumu — vispusīgi parādīt tā laika Francijas dzīvi — ar noslēguma vārdiem savam „Ievadam“: „Ieceres netveramība, kura sevi iekļauj gan sabiedrības vēsturi, gan tās kritiku, tās kaišu analīzi un principu pārspriešanu, man atļauj, es ceru, dot manam darbam nosaukumu, ar kuru tas parādās patlaban — „Cilvēciskā komēdija“ (4, 92. lpp.). Tātad radošās programmas grandiozitātes deklarēšanai apcerējuma sākumā, mākslinieka īsti romantiskas visvarenības apliecinājumam (tikai Dievam līdzīga būtne spēj izziņāt sabiedrības attīstības likumsakarības, uz ko pretendē reālisti) seko nosaukums, kurš visnopietnāk domāto romānu virkni pasludina pa pasmiešanās vērtu.

Uzbrukumi reālismam kā iespējamībai ir gandrīz neatspēkojami no plaši izplatītā viedokļa, ka mēs kaut ko par pasauli zinām, tikai pateicoties priekšmetu un parādību apzīmējumiem valodā. Pietuvinot filozofiju Latvijas liktenim, iznāk: mēs gan joprojām runājam tajā pašā latviešu valodā, bet kopš padomju impērijas sabrukuma mums ir cita valoda šī vārda papildu nozīmē — pilnīgi cita veida zīmes un kodī, kas ir apzīmētāji jaunai realitātei. No šādas valodas izpratnes viedokļa vadoties, rakstnieks vispār īstenībai netiek klāt — viņš operē tikai ar apzīmētājiem. Šādas hiperzīmes ir televīzijas, radio, avižu sniegtā un nedaudzu cilvēku rūpīgi regulētā informācija. Mēs taču uzzinām tikai to, kas parādās kā tūkstošiem un miljoniem cilvēku uztveršanai domāts kopējs tēls (šeit vārds „tēls“ ļoti noder) teorētiski, bet ne praktiski pārbaudāmas īstenības vietā. Citiem vārdiem, pasaule pastāv, bet mēs tai klāt netiekam. Jebkurā gadījumā starp to un mums ir valoda. No valodas kā cilvēka saites ar ārpasauli (atkārtoju — ne latviešu vai angļu valodas nozīmē) izriet „autora nāve“ pirms tā piedzimšanas. Jo arī subjekts ir tikai valodas sastāvdaļa, sīks mezgliņš tās visaptverošajā tīklā.

Ērihs Auerbahs (*Erich Auerbach*) 1946. gadā vācu valodā izdeva varbūt pēdējo fundamentālo reālistiskās literatūras pētījumu, bet nosauca to: „Mimēze. Īstenības attēlojums Rietumvalstu literatūrā“. Vai nu viņa ietekmē,

vai ne „mimēze“ ir kļuvis daudz pieņemamāks termins par „reālismu“. Zināmā mērā tā ir arī atgriešanās pie Aristoteļa ievadītā īstenības atdarināšanas jēdziena, kas atļauj runāt par dažādām lietām — par sabiedrības, autora dzīves pieredzes, laikmeta gara un vispārcilvēciskā atdarinājumu. Pie labas gribas šini terminā var iespiest arī kādu ētisku, filozofisku vai reliģisku doktrīnu attēlojumu. Tādā veidā kaut ko atdarina vai katrs autors. Ja kādam arī šāds traktējums vēl ir par šauru, var, sekojot Aristotelim, mimēzē iekļaut arī mimikriju — sevis piemērošanu apkārtnei ar nolūku vai nu paslēpties, vai gūt kādu labumu. Daži autori uzskata, ka tieši tas ir Aristoteļa atdarināšanas teorijas kodols.

Var spriest, kā grib, taču no īstenības prom nevar aizmukt neviens — pat zinātniskajā fantastikā racionāli domājošas dzīvās būtnes parasti ir cilvēka atdarinājums. Mākslā turklāt gandrīz nekad nav „ismu“ teorētiski tīrā veidā. Tādēļ neliekas pārlicinošas vairuma literatūrteorētiku un filozofu aizstāvētās binārās opozīcijas: reālisms — izdomājumi, kaut kā attēlošana — rakstnieka koncentrēšanās uz pašu sacerēšanas procesu (sava veida narcisisms), objektīvi pastāvoša patiesība — atklāts relativisms vai subjektīvisms. Dzīvē un literatūrā bieži vien visas šīs lietas pastāv kopā un nav nekā apzīmējamas.

Symbolisms

19. gs. otrajā pusē vairums izglīto to cilvēku bija pārliecināti, ka pasaule ir izzināma tikai ar prātu, ka zinātnes un tehnoloģijas straujā attīstība novedīs pie labklājības. Tomēr daudziem bija skaidrs, ka racionālā domāšana nedod atbildes uz visiem, īpaši katras atsevišķas personības eksistences jautājumiem un ka tādēļ allaž pastāvēs neizdibināmi noslēpumainais, mistiskais. Tādēļ arī vismaz daļēji saglabājās ilgas pēc tālā un bezgalīgā, lielāka ticība intuīcijai nekā prātam, „es“ izcelšana uz „mēs“ rēķina, nonkonformisms un atdarināšanas doktrīnu noliegums. Šīs tendences pastiprinājās 19. gs. beigās un radās jaunromantisms.

Var apgalvot, ka neapklusušais dumpis pret prāta visvarenību un cilvēka bioloģiskās eksistences attēlošanu literatūrā, kā arī estētisks nonkonformisms ir romantisma mantojums, kurš pārgāja uz franču dzejas novatoriskāko daļu un kuru grieķu izcelsmes franču dzejnieks Žans Moreā (*Jean Moréas*)

1886. gadā nokristīja par simbolismu. Tas ir izteikti estētiska rakstura dumpis. Bet ne tikai pret mākslas pakārtošanu īstenībai — rūpīgi izstrādāts dzejolis sevi iemiesoja arī sava veida protestu, jebkāda materiālas dabas dzinūļa noliegumu pretēji tajā laikā izvērstajam mantas, naudas un varas kultam.

Jaunais virziens norobežojās ne tikai no sava ciltstēva — romantisma, reālisma un naturalisma, bet arī no vēlākajiem, daudz mazāk vērienīgajiem — kubisma, futūrisma, ekspresionisma un sirreālisma, būtībā uzsūca sevi impresionismu, kas glezniecībā pirmsākumā bija it kā reālisma tālākā attīstība. Bet attēlojamam priekšmetam izšķīstot, realitātei fragmentējoties un subjektam pārvēršoties par atmiņu, izjūtu un noskaņu neatšķetināmu samezglājumu, impresionisms ielūda simbolisma gultnē, kas vismaz dzejā kļuva par laikmeta karognesēju.

Nav viegli pateikt, kas īsti ir simbolisms, jo simboli bija arī romantisma sirds un tos plaši izmantoja simbolistu lielās autoritātes — Novālisss un Po (*Edgar Allen Poe*, 1809—1849). Ielūkojoties tālākā pagātnē, redzam, ka simboli valdīja Eiropas viduslaiku mākslā. Tie ir allaž bijuši tradicionālās indiešu dejas vai skulptūras pamats. Viena no mūsdienu definīcijām: „Simbolisms, saka gudrie, ir domas un valodas stāvoklis, kurā dogmas tiek izteiktas ar simbolu palīdzību. Bet simbols, savukārt, ir figūra vai tēls, kas tiek lietots kā lietas zīme“ (17, 426. lpp.). Jauno virzienu ir grūti analizēt arī tādēļ, ka tas iekaroja autoritāti kā smalki izstrādāta lirika. Kā var analizēt dzejoļus, lai paskaidrotu teoriju? Turklāt visvairāk ir jārūnā par franču dzeju.

Par laimi kārtējā „isma“ piekritēji nav bijuši atturīgi manifestu sacerēšanā, nepierimst arī tam veltīto grāmatu izdošana dažādās valodās. Minēsim šeit galveno.

1. Simbolisms nav tikai kustība mākslā vai stila iezīme, bet arī gara dzīves izpaušme un pat rīcības veids, kas vislielāko izplatību ieguva industriāli attīstītās zemēs ar katoļticīgo pārsvaru — viena veida simboli acīmredzot veicināja citādāku zīmju parādīšanos un katoļticīgie bija vairāk apjukusi nekā citi apstākļos, kad strauji pieauga nevienlīdzība, zuda ideāli un Niče jau bija tuvu „Dieva nāves“ konstatējumam. Īstenības attēlojuma noraidījums mākslā, protams, bija tikai vājš protests pret apstākļiem, kādos dzīvoja cilvēki. Neveidojās arī līdzīgi domājošu mākslinieku kopa — katrs darbojās uz savu roku. Par sasaisti kalpoja tikai pulcēšanās Parīzē Malarmē (*Stéphane Mallarmé*, 1842—1898) dzīvoklī katru trešdienas vakaru. Dzejnieks bija liela autoritāte, un pie viņa brauca ļaudis no Vācijas, Anglijas, Krievijas, ASV un citām zemēm.

2. Tāpat kā „māksla mākslas dēļ“ piekritēji ar Teofilu Gotjē (*Theophile Gautier*, 1811—1872) priekšgalā un dekadentu grupa, kuri no simbolistiem atšķirās tikai ar mazāku radikālismu, pagājušā gadsimta 80. gadu dzejnieki meklēja iespēju radīt mākslu, kas būtu pilnīgi neatkarīga no visa, kas nav māksla. Tādēļ tai vajadzēja nākt arī ar savu filozofiju, kura noārdītu agrāko, uz racionālisma balstīto pasaules skatījumu un iedibinātu jaunu, ar reliģiju saistītu. Ja jau pasaule un cilvēka dvēsele ir noslēpumainībā tīta, no dzejnieka tāpēc nevar prasīt, lai viņš izteiktos skaidrā valodā. Taču tā nedomāja visi lasītāji un dzejas grāmatu tirāžas strauji krita — process, kas vismaz simt gadus ir augstvērtīgākās literatūras pavadonis. Rakstīdams 1888. gadā, tālaika situāciju labi izskaidro ietekmīgais evolūcionisma teorētiķis Ferdinands Brinetjērs (*Ferdinand Brunetièr*): „Laikā, kad naturālisma vārdā māksla tika reducēta uz lietu ārējo kontūru atdarināšanu, simbolisti, vēl nenosaukdami sevi šādā vārdā, mācīja jauniem cilvēkiem, ka lietām, no kurām acis uztver tikai apvalku, plīvuru vai masku, ir arī dvēsele. .. Dabas aina pati par sevi var būt „skumja“ vai „jautra“, tā var „ciest“, „dusmoties“ vai „nomierināties“. Var teikt citiem, vēl vispārīgākiem vārdiem, ka starp dabu un mums ir atbilstība (*correspondance*), aplēpta „radniecība“, mītiska „identitāte“ un ka, tikai to apjēdzot, iekļūstot lietu iekšienē, mēs varam pietuvoties to dvēselei. Lūk, simbolisma pamatprincips, lūk, izejas punkts vai kopējs elements jebkuram misticismam“ (17, 416. lpp.).

3. Īpaša nozīme ir vārdam „atbilstība“, kuru savulaik apdzejoja Bodlērs un kurš droši vien ir pārņemts no zviedru mistiķa Svēdenborga (*Emmanuel Swedenborg*, 1688—1772), kurš jau bija paspējis ietekmēt virkni angļu un franču romantiķu. Un ne ar domas oriģinālītāti, bet ar spēju sintezēt dažādus mistiskus jēdzienus. Simbolistiem bija īpaši pieņemams Svēdenborga atziņums: „Ar vienu vārdu sakot, visas lietas, kas pastāv dabā, no sīkākajām līdz lielākajām, ir atbilstības. Tās ir atbilstības tāpēc, ka dabas pasaule ar visu, ko tā sevī ietver, eksistē un ir atkarīga no garīgās pasaules un abas šīs pasaules — no Dievišķās Būtnes“ (26, 440. lpp.). Un tālāk: „Vārdam ir burtisks un garīgs saturs. Burtiskais saturs iestājas par lietām, kas ir uz zemes, garīgais — par lietām, kas ir debesīs“ (turpat, 49. lpp.). Mums ir pieejama garīgo lietu pasaule, pateicoties garīgumam mūsos pašos. Simbolisti, izņemot viņu tiešo priekšgājēju Bodlēru, nestāstīja, ka viņi būtu piedzīvojuši Svēdenborgam līdzīgas vīzijas ar pārdabisku spēku piedalīšanos, un viņiem atbilstības jēdziens bija simbolos izteiktās patiesības, kuras sevī ietvēra sakarību starp neredzamo būtības un katram pamanāmo parādību pasauli.

Anglis Arturs Saimons (*Arthur Symons*), kuram ir lieli nopelni franču simbolisma ideju izplatīšanā viņa zemē, teic, ka tas ir „literatūra, kurā redzamā pasaule vairs nav realitāte un neredzamā nav vairs sapnis“ (27, 5. lpp.). Turklāt neredzamais ir eksistences mistiskais un noteicošais aspekts. „Visa pamatā jābūt kaut kam okultam, es noteikti ticu — kaut kam grūti saprotamam,“ uzsver Malarmē (17, 393. lpp.). Reālisms (simbolisti ar šo vārdu praktiski apzīmēja naturālismu) ir noraidāms tādēļ, ka tā atbalstītāji interesējas tikai par virspusējo un parādībām. Tāpēc tas ir gan iluzors, gan nevajadzīgs, iluzors, jo divi cilvēki, nemaz nerunājot par daudziem, pasauli neuztver vienādi, un nevajadzīgs, jo dublē dabu.

4. Stingri ņemot, jāatzīst, ka gan tie simbolisti, kas paziņoja, ka reliģijas, leģendas, tradīcijas un filozofijas ir visredzamākie Absolūta izpaudumi (kā, piemēram, Šarls Moriss — *Charles Morice*), gan tie, kas nepieslējās kaut kāda veida misticismam, bet pozitīvisma ietekmē apgalvoja, ka mēs pazīstam tikai parādības un netiekam klāt būtībai (Remī de Gurmonts — *Remy de Gourmont*), bija vairāk vai mazāk pārliecināti Platona piekritēji tādēļ, ka aiz parādības centās izsekot idejas attīstībai. Vai gan Platona garā nerunā Žans Moreā, kad viņš norāda, ka simbolisma mākslā „dabas gleznas, cilvēku darbība, visas konkrētās parādības netiks atspoguļotas pašas par sevi; tās mākslā ir jutekļiem tveramas izpausmes ar mērķi attēlot to ezotērisko radniecību ar fundamentālām Idejām“ (28, 29. lpp.). Galu galā atbilstības jēdziens arī ietilpst Platona domas laukā.

Katrā gadījumā simbolistiskā lirika pastāv telpā starp ārējo, sajūtām tveramo pasauli un iekšējo. Arī dramaturģija tiecas pēc šī ideāla — ārējais kļūst par citādi nesaprotamā iekšējā atspoguļojumu. Turklāt dramaturģijā, kā tas ir redzams Morisa Māterlinka (*Morice Maeterlinck*, 1862—1949) lugās, var saglabāties it kā pēc reālistu modeļa veidoti raksturi, ja vien nemeklējam, kas aiz tiem slēpjas. Der atzīmēt, ka jau simbolistu izteikumos parādās visai mūsdienīgi apzīmējumi. Varam, piemēram, izlasīt: „Valoda (*langue*) ir gan skaņa (*son*), gan zīme (*signe*). Kā zīme tā ir idejas metaforisks (*figurée*) attēlojums“ (17, 463. lpp.).

5. Pēc ieceres visām lietām jābūt kaut kā cita simboliem un hierogļifiem. Dzejnieks ar intuīcijas palīdzību mēģina atšifrēt to slēpto nozīmi. Viņš drīzāk cenšas nojaust, nekā saprast. Jāatceras tomēr, ka nav runa par atgriešanos pie viduslaiku pārliecības, ka viss dabā ir zināmas transcendentālas realitātes simbols. Aplūkojamā mākslā un tās teorijā ir galvenokārt runa par dzejnieka un

liriskā subjekta individuālo stāvokli, par to, ka nav visiem kopēju simbolu. Kaut arī arhetipiskos apzīmējumus „ūdens“, „uguns“, „durvis“, „logs“, „bulta“ utt. var lietot daudzi dzejnieki. Simbols arī nepastāv pats par sevi, bet gan kā noteiktas idejas paudējs. Jeitss (*William Butler Yeats*, 1865—1939) var pateikt, ka „Īrija ir torņu zeme“, acīmredzot ar to domājams daudzos izcilos iru izcelsmes rakstniekus. Citam autoram „tornis“ būs pavisam kaut kas cits. Un nevajag meklēt loģiku tur, kur ir tikai nojausma, zināmā un nezināmā sintēze.

6. Symbolistiska sacerējuma saturs neizbēgami ir netieši, pat divdomīgi un neskaidri pateikts. „Uzvedināšana uz domām“ — tā varbūt var tulkot Malarmē un citu franču ieteikto *suggestion* (angļu valodā tiek lietots tas pats, bet, protams, citādi izrunāts vārds, bet vācieši teic — *das Andeuten*). „Nosaukt priekšmetu nozīmē paturēt pie sevis trīs trešdaļas no baudas, ko rada dzejolis, kurš ir radīts no laimes uzminēt pa druskai; uzvedināt uz domām — lūk, par ko ir jāsapņo,“ saka Malarmē (14, 21. lpp.). Šarls Moriss viņam piebalso: „Uzvedināšana uz domām ir atbilstību valoda un radniecības ar dabu valoda. Tā vietā, lai radītu lietu atspulgu, uzvedināšana uz domām iedziļinās tajās un kļūst par to bāsi. Uzvedināšana uz domām nav nekad neitrāla (*indifférente*) un pēc būtības ir vienmēr kaut kas jauns tādēļ, ka tā par lietām pavēsta aplēpto, neizskaidroto un neizsakāmo“ (17, 454. lpp.). Laba dzeja patiešām neko nepasaka, tieši tādēļ ir pamats simbolistu pretenzijai, ka viņu radītā lirika un dzeja vispār ir sinonīmi.

Jau Bodlērs norādīja, ka atbaidošais kļūst daiļš, ja par to runā mākslinieciski un ja ņem talkā fantāziju — „cilvēka spēju karalieni“. Tā izrikojas ar īstenības faktiem pēc savas gribas. Jau viņš bija pārliecināts, ka no katras lietas spēj izdabūt būtību, ka var dubļus pārvērst zeltā — daiļā veidošanā viņam ir vieta arī naturālistiskām detaļām, it kā savstarpēji nesaistītiem īstenības fragmentiem. Sekojot savam skolotājam, vēlākie franču dzejnieki pacēla nebijušos augstumos daiļo un izsmalcināto kā mākslas mērķi. Stiārs Merils (*Stuart Merill*) 1892. gadā uzsver: „Dzejniekam jābūt tam, kas ļaudīm atgādina par mūžīgo Dailes ideju, kura ir ieslēpusies nepilnīgas dzīves pārejošās formās. No visām formām, ko dzejniekam piedāvā dzīve, viņam jāizvēlas savas Dailes Idejas simbolizēšanai tikai tās, kas atbilst šai Idejai. No dzīves nepilnīgajām formām viņam ir jārada pilnīga dzīve. Citiem vārdiem, viņam jājūtas absolūtam saimniekam (*le maître absolu*) pār dzīves formām, bet ne to vergam, kādi ir reālisti un naturālisti“ (17, 409.—410. lpp.). Šarls Moriss, savukārt, teic, ka māksla ir kādas tautas vai laikmeta reliģiozo ideju izpausme dailes aspektā, ka

māksliniekiem nākas iztulkot (*traduire*) dvēseļu neatvairāmo tieksmi pēc Absolūta, ka reliģija, metafizika, leģendas, mīti un pat okultās tradīcijas ir „visiem kopīgas, būdamas vienīgais mākslas avots“ (18, 13. lpp.). Un vēl: „Mēs meklējam patiesību Dailes harmoniskajos likumos, no tās atvasinot visu metafiziku tādēļ, ka nianšu un skaņu harmonija simbolizē dvēseles un pasaules harmoniju — un visu morāli; jo mēs esam atvasinājuši vārdu *honnêteté* (godīgums) no vārda *honestus*, kas nozīmē „daiļš“ (turpat, 417. lpp.). Malarmē uzskata: „Dzeja ir cilvēciskā valodā izteikta un līdz ritmam novesta eksistences mistēriskā aspekta izpausme; tā piešķir mūsu dzīvei autentiskumu un sastāda tās vienīgo garīgo mērķi“ (turpat, 393. lpp.). Estētiskā absolūtizācija nozīmē tuvināšanos „tīras dzejas“ (*poésie pure*) idejai, kad didaktiska vai polēmiska aprakstīšana kļūst par tai svešiem mērķiem. Aiziešana no vēstures sociālās un politiskās dzīves tematiem atspoguļoja arī to garīgo vientulību, kādu izjuta dzejnieks, kad viss jau bija kļuvis par precī, kad dzeja bija neejoša prece un kad arī literatūrā „nevienam nebija vajadzīgs neviens“ (turpat, 478. lpp.).

7. Būtisks simbolistu jaunievedums bija citāda dzejas valoda. Un ne tikai tādā ziņā, ka no romantiķu daiļrunības, kuri Francijā tā arī nepaspēja pārvarēt racionālisma valdišanas gadsimtos izveidojušos nevērīgo attieksmi pret liriku, viņi pārgāja uz ļoti koncentrētu domu izpausmi pēc apjoma īsos sacerējumos; ne tādēļ vien, ka viņu dzejoļos bija vieta arī tēmām, kuras agrāk uzskatīja par liriķa necienīgām, bet galvenokārt pateicoties stilam, kas lielā mērā ir saglabājies līdz mūsu dienām. Tā galvenās iezīmes: koncentrēšanās uz valodu kā pašmērķi un atgriešanās pie vārda pirmnozīmes, apejot tā lietojumu sadzīvē, panta apzināta muzikālīzācija, skaņas un nozīmes mijiedarbības meklējumi, divdomīga izteiksme, aplūkotā tēma kā dvēseles stāvoklis, tēli, kuru nozīme atklājas tikai visa dzejoļa vai plašākā kontekstā, redzes viedokļa maiņa, pretstatu asuma izkliešana.

Tas viss atrodams, piemēram, šādās Malarmē dzejoļa rindās (sastāv no diviem četrriņdu un diviem trīsriņdu pantiem):

*La vierge vivace et la belle aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Le lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!*

Jaunavīgā, dzīvīgā un skaistā diena šī
Vai tā mūs saplošīs ar viena apreibuša spārna vēzienu
Ezers cietais aizmirstais zem sarmas tvīkst
Neaizbēgušo lidojumu caurspīdīgie šļūdoņi!

Pat parindenī redzams, cik daudz pie šīm rindām strādājis Malarmē. Un ne tāpēc, lai mēs saprastu tās. Nepalīdz iedziļināšanās arī tad, kad tālāk runa ir par gulbi (ar mazo un lielo burtu), kura kakls nokrata balto agoniju, tātad no kaut kā atbrīvojas.

Lasot attēlojuma virsējo slāni, it kā viss saprotams austriešu dzejnieka Hofmanstāla (*Hugo von Hofmannsthal*, 1874—1929) „Ceļojuma dziesmā“ (*Reiselied*):

*Wasser stürzt uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen.
Kommt schon aufstarken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.*

*Aber unter liegt ein Land,
Früchte spiegeln ohne Ende
In der alterslosen Seen.*

*Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigen Gelände,
Und die leichten Winde wehn.*

Ūdens gāžas, lai mūs aprītu,
Veļas klints, lai mūs nosīstu.
Stiprām spārnu vēdām lido šurpu
Putni, lai mūs projām aiznestu.

Taču apakšā ir kāda zeme,
Augļi spoguļo bez mitas
Mūžsenajās jūrās.

Marmorpieres, aku malas
Paceļas no puķu laukiem,
Un viegls vējiņš pūš.

Pirmais plāns: briesmu pilna kalnu pāreja, kam seko auglīga ieleja. Tālāk — klasisko skulptūru fragmenti starp puķēm. Bet ko šī vienkāršā aina isti nozīmē? Un kas tas par putnu, kurš „mūs“ nes prom ar saviem stiprajiem spārniem? Skaidrs, ka ir attēlots dvēseles stāvoklis: došanās prom no briesmām. Varbūt no dvēseli apdraudošās modernās dzīves uz klasiskās mākslas harmoniju. Bet arī tur ir tikai fragmenti. Vidusjūras mūžsenie ūdeņi tāpat ir pakļauti laika tecējumam.

Nekas nerodas tukšā vietā. Simbolisms ir ne tikai sava laikmeta bērns (līdz ar paralēli pastāvošo naturālismu), bez Platona un Svēdenborga tam ir arī citi skolotāji — vācu romantiķi, Šopenhauers (*Arthur Schopenhauer*, 1788—860) un, protams, Po, kura esejas un stāstus tulkoja jau Bodlērs. Lielī viņa slavētāji bija Malarmē un Valerī (*Paul Valéry*, 1871—1945). Var pat apgalvot, ka Francijā Po bija daudz lielākā cieņā nekā dzimtenē vai Anglijā. Daļēji to var izskaidrot ar faktu, ka lielie angļu romantiķi, iespējams politisku iemeslu dēļ, daļēji izņemot Baironu, Francijā tad bija maz zināmi. Arī Igo franču simbolistu acīs nespēja lidzināties Po, jo francūzis, atšķirībā no amerikāņa, grotesko un atbaidošo esot spējis uztvert tikai virspusēji.

Tas pats Žans Moreā, kurš deva nosaukumu jaunajam virzienam mākslā, jau 1891. gadā deklarēja, ka simbolisms ir miris. Bija otrādi — 1885.—1895. gadā tas piedzīvoja ziedu laikus Francijā un pārsviedās uz daudzām citām literatūrām, pakļaujot savai ietekmei vai visus labākos tālaika dzejniekus. Krievu literatūrā tie bija Valērijs Brjusovs (*Valerij Brjusov*, 1873—1924) un Aleksandrs Bloks (*Aleksandr Blok*, 1880—1921), vācu — Stefans George (*Stefan George*, 1868—1933) un Rilke (*Rainer Maria Rilke*, 1875—1926), austriešu — jau minētais Hofmanstāls, īru—angļu — Viljams Batlers Jeitss, itāļu — Gabriēle D'Annuncio (*Gabriele d'Annunzio*, 1863 — 1938), spāņu — Huans Ramons Himeness (*Juan Ramon Jiménez*, 1881—1958). 1904.—1914. gadā par visai izteiktu simbolistisku māksliniecisku pasaules redzējumu var runāt pat Rabin-dranata Tagores (transliterācijā no bengāļu valodas — *Robīndronāth Thākur*, 1861—1941) dzejā un dramaturģijā, neraugoties uz to, ka nevar pierādīt, vai viņš vispār zināja franču simbolistu dzeju un pat Māterlinka lugas.

Ne visi nosauktie ir simbolisti tādā mērā, kādi bija Malarmē, Valerī, Rembo (*Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud*, 1854—1891) vai Māterlinks. Taču jaunais virziens viņiem bija pieņemams jau tādēļ vien, ka pirmo reizi teorija

tika radīta, vadoties no jauna veida dzejas īpatnībām, bet ne otrādi. Tas, protams, bija pa prātam arī tādēļ, ka neprasīja ievērot kaut kādas sociālas vai mākslas konvencijas (kaut arī Francijā tālaika literārā mode uzstāja, lai dzejnieks būtu simbolists), nelika aizstāvēt vai noraidīt kaut kādu sabiedrības normu vai politisku viedokli. Neapšaubāmi, ka šāda nostādne arī bija doktrīna un nozīmēja visu pārējo doktrīnu noraidījumu, ieskaitot cilvēces nākotnes attīstības dažādos modeļus un veda uz izteiktu pesimismu. Tādēļ pat iru nacionālistam (šis vārds tiek lietots tā starptautiskajā nozīmē, kurā neietilpst nacionālšovinisms) Jeitsam bija tuva cita slavena īra un viņa drauga Oskara Vailda sludinātā un simbolismam vispār tuvā „māksla mākslas dēļ“, kā arī okultisms, kas nebūt neliecina par drošu raudzīšanos nākotnē. Vai to nerāda Jeitsa rindas:

*Time drops in decay
Like a candle burnt out,
And the mountains and woods
Have their day, have their day.*

Laiks sāk vāguļot
Kā izdegusi svece,
Un kalniem, tāpat mežiem
Diena beidzas, diena beidzas.

No teiktā jau ir skaidrs, ka simbolisms ir modernisma tiešs priekštecis, pat sastāvdaļa. Tas ir izaicinoša saišu saraušana ar buržuāzisko sabiedrību un ieraušānās savā gliemežvākā, liriskā subjekta izteikta „depersonalizācija“, kā rezultātā parasti vairs netiek runāts pirmajā personā, atsevišķu zemju mākslas pārvēršanās par Rietumu mākslu (neraugoties uz folkloras ietekmi dažu dzejnieku darbos), uzsvars uz pārļaicīgo, pārģeogrāfisko, pārnacionālo, pārsektantisko, mēģinājums cinīties pret vārda inflāciju un tā nozīmes iztukšošanu, kas vēlāk tik spilgti atklājas Semjuela Beketa (*Samuel Beckett*) lugā „Godo gaidot“, fantastiskais. Neraugoties uz to, ka skatpunkts ir subjektīvs, literatūrā notiek sākotnējā dehumanizācija, konkrētas personības izjūtu aizstāšana ar kaut ko vispārīgu. Saglabājas prasība pēc personiska stila, bet autors kļūst anonīms viņa darba vērtējumos. „Autora nāve“ patiešām iestājas pamazām, un Rolāns Barts vai pārējie poststrukturālisti to nebūt neizdomāja. Pievēršanās sapņiem simbolistus sarado pat ar mūsdienām, kad literatūrā vispār izzūd robeža starp reālo un klaji izdomāto. Tas viss ir atbilde uz jautājumu, kādēļ moder-

nisma dzejas pilāri Ezra Paunds (*Ezra Pound*, 1885—1972) un, īpaši, Eljots (*Thomas Stearns Eliot*, 1888—1965) tik daudz mācījās no simbolistiem.

Simbolisms arī nozīmēja jaunu pieeju sasaistē daba — mākslas darbs. Jau Bodlērs uzsvēra, ka fantāzija rada jaunu pasauli un daba ir simbolu kopums. Viņa slavenajā sonetā „*Correspondances*“ ir rindas:

*La nature est un temple ou de vivants pilliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe a travers dès forêts de symbols
Qui l'observe avec des regards familiers.*

Daba templis ir, kura dzīvās kolonnas
Brīžiem izdveš mulsinošus vārdus;
Tur caur simbolmežu cilvēks nāk,
Kurš to aplūko kā senu paziņu.

Daba ir simbolu sakopojums arī 80. gadu franču dzejnieku sacerējumos, taču tās loma mainās. Māterlinka „Zilajā putnā“ daba dziļi neuzticās cilvēkam un baidās tam palīdzēt. Nav īsti skaidrs, kas ir Zilais Putns. Varbūt tas ir neatrodamā laime, bet varbūt arī atslēga Visuma kārtības izzināšanai, kuru sameklējot cilvēks iegūtu par daudz lielu varu, tajā skaitā arī pār dabu. Valerī ievadīja estētiku, kurā daba vairs nav patvērums no strauji pieaugošās tehnokrātijas varas. Vairums simbolistu, atšķirībā no viņiem visai radniecīgajiem romantiķiem, ticēja cilvēka krišanai un to bieži attēloja kā konfliktu ar dabu. Māterlinks, kam daba nebija nodarījusi pāri ne pievilcīga izskata, ne prāta ziņā, jau 1910. gadā, kad viņa slava bija zenītā, sāk pamatīgi pievērsties nāves tēmai. To dara gandrīz visi simbolisti, izņemot Rembo.

Gara vēstures metode (*Geistesgeschichtliche Methode*)

Tā vācieši sauc pieeju, kas ir loģisks neizzūdošā romantisma un ideālistiskās filozofijas mantojums, pacelts 19. gs. beigu sociālo un filozofisko atziņu līmenī. Vēl tālāk raugoties pagātnē, tā ir Aristoteļa iedibināto atdarināšanas principu īpaša veida noliegums un varbūt vienīgais īstais mēģinājums dot

filozofisku pamatojumu gara jeb humanitārajām zinātnēm kā zinātnēm un patstāvīgai pētnieciskās darbības sfērai.

Jau 1769. gadā par cilvēka dvēseles vēsturi runāja Herders. Apzīmējumu „gara vēsture“ pirmais lietoja Frīdrihs Šlēgels, bet visu savu mūžu tā teorētiskajam nopamatojumam veltīja Vilhelms Diltejs. Viņa un citu līdzīgi domājošu autoru darbos ir aplūkota filozofija, reliģija, tiesību zinātne, tēlotāja māksla, mūzika un — visvairāk — literatūra. 1906. gadu, kad iznāca Dilteja darbs „*Das Erlebnis und die Dichtung*“, uzskata par metodes plašas izplatīšanās sākumu, kad tā vāciski runājošās zemēs uz ilgu laiku aizēnoja citas, gandrīz nepāriedama pat uz kaimiņvalstīm, kad Francijā, Anglijā un aiz okeāna par valdošo kļuva pavisam citādāks modernisms. Ne velti par tā filozofisko pravieti tapa neatšifrējamais skeptiķis Niče.

Kas tad ir „gars“, kas sevi atklāj vēstures gaitā. No sākuma uz šo jautājumu atbilde skanēja: kaut kas cilvēka iekšējai pasaulei raksturīgs atšķirībā no ārējās, jutekļiem tveramās īstenības. „Gars“ aptvēra ļoti būtiskus jēdzienus: brīvība, prāts, tikumība. Mūsu gadsimta 30. gadu sākumā tika izdarīti mēģinājumi „garu“ (ar to saprotot jutekļiem netveramo) nodalīt no „dvēseles“ (tā, kas dzīvei piešķir nozīmi un jēgu), tādā veidā „gara“ definēšanas problēmu sarežģījot vēl vairāk. Šajā apcerējumā abi radniecīgie apzīmējumi, sekojot Dilteja „Ievadam gara zinātnē“ (1883), tiks sakausēti vienā un nosaukti par garu.

Diltejs par sev tuviem uzskatīja romantiķus: Šellingu, brāļus Šlēgelus un Šleiermaheru. Taču visvairāk filozofs ir paņēmis no Hēgela, ko arī parasti pieskaita pie romantiķiem, sevišķi domu, ka „gara vēsturē mēs nenodarbojamies ar pagātņi, bet gan ar pašreiz pastāvošo, tagadējo“.

Diltejs nodala gara zinātnes (ideālo) no dabaszinātnēm (materiālā) kā sfēras, kuru priekšmets ir atšķirīgs. Daba ir iekšēji neapgarota, tai nav ne mērķu, ne domas struktūru. Tādēļ ar prātu, jūtām un gribu apveltīts cilvēks (izzīņas subjekts) izzina kaut ko ārēju un materiālu, tai laikā, kad gara zinātnēs viņš (subjekts) izzina pats sevi (objektu). Tādēļ it kā rodas nelōģiskā, bet jau romantiķu karsti aizstāvētā subjekta un objekta vienība. Diltejs noraida arī fizisko un psihisko motīvu nošķiršanu — cilvēka iekšējās dzīves fakti jāpēta, iedziļinoties visā tā gara pasaulē. Par noteicošo faktoru šīnī procesā kļūst jau Fihtes lietotais, bet Dilteja plašā apgrozībā ieviestais termins *Erlebnis*, ko citvalodās parasti netulko. Jāriskē skaidrot: *Erlebnis* šīnī gadījumā apmēram

nozīmē iejušanos citas personas pārdzīvojumā. Katrā ziņā runa ir par līdzcilvēka izpratni no viņa iekšējās pasaules viedokļa. Diltejs šini sakarībā uzsver „visu dvēseles spēku iegremdēšanu priekšmetā“. Dabiski, ka gan viņš, gan citi šai skolai piederīgie iet iracionālā virzienā. Var pat teikt, ka tā ir intuitīva sintēze pretēji materiālistiskās ievirzes domātāju racionālistiskai analīzei. Priekšplānā izvirzās arī psiholoģiskā, bet ne vienmēr intuitīvā izziņāšana. Literatūras kritiķim jāvērtē sekot autora domai, nevis vērtēt viņu no sava vai kādas doktrīnas viedokļa, nedistancējoties no aplūkojamā rakstnieka pat nopietnas un kvalificēti veiktas viņa daiļrades pārrunāšanas nolūkā. No visumā neapstrīdamā konstatējuma, ka „istas asinis neplūst Loka (*John Locke*, 1632—1704), Hjūma (*David Hume*, 1711—1776) un Kanta izzinošā subjekta artērijās“, Diltejs nonāk otrā galējībā, kad literatūrpētnieks tiek aicināts uz prātu paļauties tikai daļēji. Taču svarīgs ir uzsvars uz izziņas objekta — cilvēka gara — autonomijas atzīšana humanitārajās zinātnēs: gara kultūras vēsturi var izziņāt tikai ar gara kultūrai atbilstošu pieeju, nevis tai piemērojot dabaszinātņu metodes, kā to dara naturaļisti. Dilteja *Erlebnis* princips nozīmēja arī individuālu pieeju, jo katrs patiess mākslas darbs ir vienreizējs un neatkārtojams atšķirībā no dabaszinātnēm, kurās var brīvi izdarīt vispārīgumus.

Nākamais svarīgais secinājums, ko izdara Dilteja skolas piekritēji: tāpat kā gara dzīves izziņāšanā nav iespējama saistība ar dabaszinātnēm, arī literatūras virzieni ir autonomi attiecībā pret vēsturiskajām realitātēm. Tādēļ it kā vienkāršais jēdziens „dzīve“ (vai „rakstnieka dzīve“), ja to aplūko tikai kā gara dzīvi, kļūst sarežģīts. To var aprakstīt, izdalīt tā būtiskākās iezīmes, bet nevar aptvert ar kaut kāda veida analīzi tādēļ, ka cilvēka doma, kas to veic, pati ir „dzīves“ izpausme. Šī paša iemesla dēļ daiļdarbu nepalīdz saprast arī tā autora biogrāfijas studēšana. Citiem vārdiem, jau gara vēstures aplūkotājiem Dilteja principu garā daiļdarbs nereti kļūst par gandrīz vienīgo literatūras kritikas uzmanības objektu, nodalot to no sacerētāja, no laikmeta estētiskajām, sociālajām, filozofiskajām un politiskajām nostādnēm. Nekas nav īsti oriģināls un, izrādās, vismaz ceturtdaļgadsimtu vēlākajiem angļu—amerikāņu „jaunajiem kritiķiem“ ir neapjausti priekšgājēji Vācijā.

Pastāv tomēr būtiska atšķirība starp abām skolām — Dilteja ne visai konsekvēnto filozofiju caurauž motīvi, kas ir 19. gs. historismam raksturīgi un, tāpat, galīgi nepieņemami visām modernisma laikmeta modes kustībām. Jā,

dzīve ir gara parādība, un tā par sevi nestāsta neko noteiktu un skaidru. Bet „dzīves“ daudzskaitli veido arī laikmeta vēsturi un katrs atsevišķs indivīds tajā ir tikai kaut kāda kopīguma izpausme. Par indivīda bezspēcību, pretēji romantisma personības kultam, spilgti runā Dilteja secinājums: „Historiskā apziņšanās (*Bewußtsein*), ka katra vēsturiskā parādība, katrs indivīds vai sabiedrības stāvoklis ir galīgi, ka jebkura veida pārliecība ir relatīva, kļūst par pēdējo soli ceļā uz cilvēka atbrīvošanu. .. Mēs no pasaules neko neienesam dzīvē. Mēs esam atvērti iespējai, ka jēga un nozīme vispirms rodas cilvēkā. Ne atsevišķā, bet vēsturiskā cilvēkā. Jo cilvēks ir kaut kas vēsturisks (*denn der Mensch ist ein Geschichtliches*)“ (8, Bd. 8, 290—291). Vēsturiska objektivitāte ir tikai tiktāl iespējama, ciktāl no dažādiem skatpunktiem rodas veselums. Katra kultūra izceļas ar to, ka ar savu institūciju palīdzību sasniedz ilgstošas virsotnes, kurās tās atsevišķas sistēmas ir saistītās harmoniskā struktūrā. „Patiesībā vēsturiskais stāvoklis vispirms ir atsevišķu faktu dažādums. Tie stāv savrup un neļaujas, ka tos savstarpēji satuvina. Tie taču ir radušies no sākotnējām pretējībām — no iedalījuma zemē un ūdeni, kalnos un līdzenumā, klimata zonās, no cilvēku dažādības, kuri apdzīvoja zemeslodi“ (8, Bd. 6, 229).

Var saukt Dilteju arī par ahistorisku, kā daudzi to dara, jo viņš vēsturē saskata tikai gara attīstību. Tā viņam ir ne tikai izpētes priekšmets, bet arī veids, kā lūkoties uz pasauli. Tā arī būtu jāsaprot viņa atzinums, ka „Herders ir mūsu vēsturiskuma skolas dibinātājs“ (8, Bd. 6, 120). Vārda „vēsture“ lietojums patiesībā sevī ietver ideālā (gara) un reālā (vēsturiskā materiāla) sasaisti. Varbūt tādēļ Dilteja sekotāji Konrāds Burdahs (*Konrad Burdach*) un Pauls Klukhons (*Paul Kluckhohn*) runā arī par attīstību vēsturē. Savukārt bija domātāji — Rūdolfs Haims (*Rudolf Haym*), Karls Foslers (*Karl Vossler*), Rūdolfs Ungers (*Rudolf Unger*) u. c., kuri vēl vairāk iedziļinājās ideālajā nekā Diltejs.

Bet arī Diltejs jūta, ka ir grūti savienojams tas, ka, no vienas puses, literatūras sacerējumu rada autora individuāli pārdzīvotais, bet, no otras, — šis pārdzīvojums ieplūst laikmeta garīgajā vispārīgumā. Darbā „Gēte un dzejnieka fantāzija“ viņš atzīst, ka nav likteņa, kas nepiederētu pie tiem, kādos garīgajā jomā izpaužas dzīve. Kaut kas jau daudzkārt dzirdēts. Jā, līdz ar romantisma jēdzienu kā tādu arī gara vēstures metodes piekritēju apcerējumos ielaužas kaut kas no reālisma un pozitīvisma.

Toties vācu romantisma — īpaši Frīdriha Šlēgela garā ir Dilteja uzsvars uz tādiem jēdzieniem kā vienotība, sintēze, vispārējā sasaiste, garīgā sasaistība,

koppiederība, veselums, totalitāte. Ap tiem kā pretstatu pozitīvisma analītikumam un virzībai no atsevišķā uz vispārīgo filozofs grupē savas atziņas. Cilvēks vai nācija, vai laikmets ir jāaplūko kā no dažādiem elementiem sastāvošs veselums. Arī augstskolu mācību procesā gara zinātnes būtu jāapgūst, izejot ārpus vienas fakultātes robežām. Šai agrīnajai Dilteja domai radās sekotāji. 1923. gadā sāka iznākt žurnāls „*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*“, kurā tika mēģināts sintezēt literatūrpētniecību, filozofiju, vēsturi, baznīcas vēsturi, socioloģiju un klasisko filoloģiju.

Diltejs un viņa sekotāji neapstājās tikai pie atzinuma, ka jebkurā izpētē jāiet no vispārīgā uz atsevišķo, bet centās šo vispārīgo arī strukturēt. Pazīstami ir viņa izteikumi: „Kas ir griba? Kas ir jūtas? Viss ir struktūras.“ Tās ir veids, kā parādās veselums. Ideju vēstures struktūras atklājas literatūras un filozofijas kopsakarībās. Šeit runa nav par filozofijas virzieniem, tās ietekmi uz literatūru vai otrādi, bet par „visaptverošu, abpusēju dvēselisku kopsakaru“, par harmoniju daiļdarbā starp saturu un tēlu (*Gehalt und Gestalt*). Struktūras, kas saistītas ar cilvēka izcelsmi, aptver iemantotās īpašības, dzimteni, cilti (tautu) un dabas faktoros. Pēdējie ir tik svarīgi, ka tiek pat ieviests termins „literatūrģeogrāfiskā zinātne“. Jozefs Nādlers (*Josef Nadler*) izdod tai laikā plaši pārspriestu grāmatu „*Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaft*“. Lai atrastu atslēgu atsevišķu rakstnieku daiļrades pētīšanai, tajā gandrīz vai no pozitīvisma viedokļa gara zinātnes tiek papildinātas ar etnogrāfijas, etnoloģijas un antropoloģijas materiālu. Agrāk lietotā „cilts“ tiek pārdēvēta par „asinīm“, „dabas ainava“ (*Landschaft*) — par zemi. Apgrīžot šo to kājām gaisā vai pārveidojot, šāda veida apzīmējumi tika iekļauti nacionālsociālisma ideoloģijā, diskreditējot visu Dilteja skolu, kas to nebija pelnījusi.

Estētiski formālas struktūras bija mēģinājums ar gara zinātnes palīdzību dzeju satuvināt ar citām mākslām. Par pamatu tika ņemti ārējie, it kā jutekļiem tveramie aspekti dzejā, tēls (*die Gestalt*) kā formas elements. Vienlaicīgi forma tomēr tika aplūkota saistībā ar saturu, jo tēls ir saistīts arī ar dzejnieka iekšējo pasauli. Virzība no formas uz saturu sacerējuma analizē jau ir 20. gs. estētikas iezīme.

Runājot par gara parādībām, Diltejs ļoti lielu vietu ierāda mākslinieka, īpaši dzejnieka darbībai, neraugoties uz to, ka tās saturs ir vēsturiski nosacīts

un kopējs daudziem cilvēkiem. „Dzejnieka tehnika allaž ir vēsturiski ierobežota laikmeta nosacīta. Tomēr kaut kāda laikmeta un tautas vienotība, ko mēs apzīmējam ar zināma laikmeta vēsturisko garu, kā tāda vispirms veidojas ar radoša spēka un ģēnija pašizcelšanu (*die Selbstherrlichkeit*)“ (8, Bd. 6, 284). Tā kā laikmets nomaina laikmetu, ir likumsakarīgi runāt par stingri apzīmētiem literatūras virzieniem. Cilvēks ir vēsturiska būtne, tādēļ „Mainoties laikmetam, dzejnieki mūs vairs tā neaizrauj, kā tie savā laikā aizrāva laikabiedrus“ (8, Bd. 6, 284). Diltejs atzīst, ka visu poētiku galvenais jautājums ir vispārderīgums vai gaumes nosacīto spriedumu, dailes izpratnes, darba izpildes tehnikas un tās likumu vēsturiska nomaiņa. Šeit slēpjas arī viņa filozofijas galvenā nepārvarētā pretruna: ideju pārvēsturiskums un nemainīgas likumsakarības cilvēciskā subjekta darbībā, no vienas puses, un vēsturiskā nosacītība un visu vērtējumu relativitāte — no otras. Filozofs iesaka šīs abas nesaderīgās domāšanas ievirzes apvienot, tāpat kā nākas apvienot mākslinieciskās daiļrades izpēti gan saistībā ar laikmeta gara dzīvi, gan meklējot tajā sociāli vēsturisko īstenību. Mākslas darbs gan rodoties saskaņā ar visai gara vēsturei saistošām likumsakarībām. Patiesai poētikai, kas kalpotu par pamatu daiļliteratūras un tās vēstures izpētei, tādēļ jāgūst atziņas no cilvēka vispārējās dabas izpētes.

Taču 20. gadsimts ir 20. gadsimts un nemainīgs paliek īstenības attēlošanas teorētiskais noraidījums mākslā. „Aristoteļa radītā poētika ir mirusi. Stāstošās dzejas lielie ģēniji, tādi kā Dikenss vai Balzaks, ir pārāk piemērojušies lasītākārās publikas pieprasījumam“ (8, Bd. 6, 103). Diltejs arī nešaubīdamies apgalvo: „Dzeja nav kādas īstenības atdarināšana, kas atrodas tās priekšā, tā nav patiesību vai garīga satura ietērs, kas tai arī ir zināms, — estētiskās spējas ir radošs spēks satura veidošanai, kas iet pāri īstenībai un kā nav nekādā abstraktā domāšanā; jā, tā ir veids, kā apercerēt pasauli“ (8, Bd. 6, 116). Aristotelim un sengrieķiem, kuri ir ievadījuši domu par mākslas pakārtoto lomu pārējo īstenības parādību priekšā, Diltejs, tāpat kā romantiķi, pārmet to, ka ir nevajadzīgi un neiespējami radīt likumus estētikā, to, ka poētikas līdz pat 18. gadsimtam ir tikušas izmantotas tikai kā instrukcijas, lai apgūtu formu un uz tās balstītu dzejas tehniku.

Runājot par mākslinieku kā radītāju, Diltejs labprāt atsaucas uz vissenākajiem grieķiem, kuri saskatīja radniecību starp dzejnieka iztēli un sapņiem, halucinācijām un jukušā idejām. Demokrits esot teicis, ka liels dzejnieks bez zināma dievišķa ārprāta nekad nebūtu varējis kļūt par to, kas viņš ir. „Es

apzīmēju to, kas ir kopīgs sapņojošam, hipnotizētam, jukušam (*dem Irren*) un māksliniekam vai dzejniekam kā tēlu (*der Bilder*) un visa, kas ar tiem saistās brīvu veidošanu, neierobežotu ar īstenības nosacījumiem“ (8, Bd. 6, 93). Mūsu pārdzīvoto ārējās un iekšējās pasaules saskarsmi estētiskās spējas pārvērs par dzīvinošu enerģiju un to izplata arī pār nedzīvo dabu. Šo domu Diltejs izsaka, atzinīgi pieminēdams Šilleru, Šellingu un Augustu Šlēgelu. Dzejnieka radītāja līdzinieks ir tāpat ievirzīts literatūrpētnieks, kas analīzes vietā liek intuīciju. Nekāda mehāniska versifikācijas vai dzejoļa skaņu ietērpā aplūkošana nav pieļaujama tādēļ, ka ikviens pants, tāpat kā dzejnieka valoda tās kopumā ir kā indivīds un indivīdu nevar vērtēt, aplūkojot to pa daļām.

Diltejs dažkārt arī seko reālistiem, tiem pat kaut ko pārmezdams. Vai par to neliecina šāds apgalvojums: „Mūsdienu reālists koķetē ar to, ka kopē īstenību, viņš bailīgi strādā pēc modeļiem, tomēr vienmēr liela dzejnieka pazīme būs tas, ka viņš rada tipu, kas paceļas pāri agrākajai pieredzei un ar kā palīdzību mēs labāk apjēdzam kopējo agrāko pieredzi un to pietuvinām sirdij“ (8, Bd. 6, 92). Par sirdi reālisti šādā nozīmē gan runāja nelabprāt, vairidamies no jebkura subjektivisma, bet īstenības tipizācija ir viens no viņu estētikas pamatācieniem. Citā vietā par tipiem Diltejs izsakās vēl noteiktāk: „Mēs dēvējam par tipisku no īstenības izdalītu būtisko. Domāšana rada jēdzienus, bet mākslinieciskā daiļrade — tipus. .. Tipiski ir raksturi. .. Tipiskas ir kaislības. .. Tipiska ir darbība pati par sevi un saistībā ar likteni. .. Tipisks ir pat attēlojuma veids“ (8, Bd. 6, 186).

Krietni vēlāk, kad domātājs jau ir atbrīvojies no sākotnējās pozitīvisma ietekmes, viņš uzsver, ka cilvēks cilvēku labāk saprot, pateicoties savstarpējai radniecībai, ka arī iedziļināšanās atsevišķajā, ja tas ir saistībā ar kopējo cilvēkos, palīdz nonākt līdz aizvien dziļākai garīgās pasaules izpratnei. „Tāpat kā objektīvais gars satur tipizētu kārtību, arī cilvēce sevi ietver kārtības sistēmu, kas no vispārcilvēciskajām likumsakarībām un struktūrām noved pie tipiem, caur kuriem rodas individu izpratne“ (8, Bd. 7, 213). Šīni ne visai viegli saprotamajā tēzē jau ir pilnīgs reālistu piekoptās sociālās tipizācijas noliegums. Naturālisms un gara vēstures metode Vācijā hronoloģiski pastāvēja gandrīz vienlaicīgi, un Diltejs nespēja pilnībā ignorēt šo viņa mācībai acīmredzamo pretstatu. Tādēļ arī savas darbības vēlākā posmā viņš atkārtoti, ka, tipizējot cilvēku pārdzīvojumus, jāņem vērā arī ģeogrāfiskās vides, īpaši klimata ietekme. Šī ideja vispār nav arī pozitīvistu ieviesta — 18. gs. beigu apcerējumi par Indiju

mudžēt mudžēja no apgalvojumiem, ka indieši ir maīgi pēc dabas turienes siltā klimata ietekmē.

No 1877. līdz 1900. gadam Diltejs vairāk nekā jebkurš cits domātājs mēģināja radīt humanitāro zinātņu pastāvēšanas filozofisko motivāciju, vēlākā laika posmā daudz darija mūdienu hermeneitikas pamatu likšanā, un viņa ietekme uz Gādameru — tās lielāko autoritāti 20. gadsimtā — ir neapšaubāma. Var pat apgalvot, ka „gara vēstures metode“ zināmā mērā tika izšķīdināta mākslas darba interpretācijas pieeju kopumā, kas ir hermeneitika. Tā saucamā hermeneitiskā apļa jēdziens arī aizsākās ar Dilteja un Heidegera darbiem. No šī jēdziena izriet jau sengrieķu aizstāvētā pārliecība, ka veselo nevar pareizi saprast, neiedziļinoties tā sastāvdaļās, bet sastāvdaļas nevar pareizi saprast, nedomājot par veselo. Apzīmējums „saprast“ (*verstehen*) Dilteja humanitāro zinātņu celtnē vispār ir viens no stūrakmeņiem, domāšanas gaitā tas iet par priekšu jau aplūkotajam *Erlebnis* un abi kopā apzīmē gara zinātnēm raksturīgo īpatnību intuitīvi (jo citādi tas nemaz nav iespējams) un simpatizējoši iedziļināties cita cilvēka pārdzīvojumā. No šejienes var vilkt paralēles uz mūsdienās tik plaši aspēlēto Citu jeb Otro — parasti man svešo, pat nepiepēnamo, kāda, piemēram, ir Latvijā dzīvojošo to cilvēku masa, kuri nespēj sevi iekšēji identificēt ar mūsu valsti. Cits pastāv pilnīgi neatkarīgi no manis, to es varu pat ignorēt. Un tomēr tas ir manis vērtēšanas galvenā mēraukla.

Ideja pētniecības darbam humanitārajās nozarēs piešķirt zinātniskumu varbūt arī nāk no pozitīvisma. Tomēr pozitīvisms un „gara vēstures metode“ krasi atšķiras jau ar to, ka pozitīvismi ar nagiem un zobiem turas pie īstenības, bet Dilteja skola zvēr uzticību idejām, kuras ar īstenību galvenokārt saista tikai savdabīgi saprasts vēsturiskuma jēdziens. Pārējās prioritātes var attēlot grafiski:

Gara vēsture	Pozitīvisms
pārlaicīga eksistence	vēstures fakti
gars kā radītājs	reālā pieredze
dedukcija	indukcija
intuitīva sintēze	racionāla analīze
struktūras radoša cikliska domas gaita	lineāra domas gaita
daiļdarba nodalīšana no visa pārējā	rakstnieka biogrāfija
literatūras autonomija kā gara brīvība	cēloņsakarība un nepieciešamība
personiskās apziņas izcelšana	pievēršanās objektam kā dotajam

Kā ir ar „gara vēstures metodi“ mūsdienās? Visumā tā ir aizgājusi vēsturē, bet ne pazudusi bez pēdām jau tādēļ vien, ka sevi par parādniekiem Diltejam ir uzskatījuši pazīstami domātāji: Edmunds Huserls (*Edmund Husserl*, 1859—1938), Osvalds Špenglers (*Oswald Spengler*, 1880—1936), Karls Jaspers (*Karl Jaspers*, 1883—1969), Ortega i Gaset (*Ortega y Gasset*, 1883—1955), Georgs Lukačs (*Georg Lukács*, 1885—1971) u. c. Kādā franču enciklopēdijā („*Dictionnaires des idées contemporaines*“, 1964) varam izlasīt, ka ir četri mūsdienu pasaules pravieši — Hēgels, Markss, Komts un Diltejs. Nebūs velti atzīmēt, ka pēdējie divi Latvijā ir ļoti maz pazīstami. Citās zemēs 20. gados tika stipri pārrunāta mūsdienās ļoti aktuālā tēma „Diltejs un relativisms“, tādēļ ka Dilteja ieteiktā struktūranalīze un tipoloģija patiesi lej ūdeni uz vēsturiskā skepticisma dziļnavām. Diltejam pārmesto fragmentārismu var arī saskatīt postmodernisma laikmeta antitotālitarismā. Katrā ziņā par filozofa nozīmīgumu liecina tas, ka viņa 150. dzimšanas diena 1983. gadā ASV tika atzīmēta ar piecām plašām zinātniskām konferencēm un darbu izlases sešu sējumu izdošanu.

Citētā literatūra

1. *The Age of Realism*. — Harmondsworth, 1974.
2. *Aristotelis*. Nikomaha estētika. — Rīga, 1985.
3. *Aristotelis*. Poētika. — Rīga, 1959.
4. *Balzac H. de*. Ouvres complètes de Balzac. La comédie humaine. — Vol. 1, p. 1: Études des mœurs. — Paris, 1863.
5. *Batteux Ch.* Les beaux arts réduits a un même principe. Paris, MD CC LIII.
6. *Boileau N.* L'art poétique. Épitres et satires. — Paris,
7. *Dickens Ch.* Hard times. — New York, 1966.
8. *Dilthey W.* Diltheys gesammälte Schriften. — Leipzig; Bd. 6, 1924; Bd. 7, 1927; Bd. 8, 1929.
9. *Documents of Modern Literary Realism*. — Princeton, 1963.
10. *English Critical Texts*. — Delhi, 1979.
11. *The Great Critics*. — New York, 1951.
12. *Hugo V.* Littérature et philosophie melée. — Paris,

13. *Hugo V.* Préface // Kromwell. — Paris, 1827.
14. *Hures J.* Enquête sur l'évolution littéraire. — Paris, 1891.
15. The Hymns of the Rigveda / Tr. by Ralph T. H. Griffith. — Delhi, 1973.
16. The Indian Aesthetics / Ed. by E. Seturaman. — Madras, 1992.
17. *Michaud G.* Le symbolisme tel qu'en lui même. — Paris, 1995.
18. *Morice Ch.* Du chance religieux de la poésie. — Genève, 1893.
19. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. 1880—1900. — Stuttgart, 1987.
20. *Novalis.* Schriften / Hrsg. von Minor. — Jena, 1923.
21. *Plato.* The Great Dialogues of Plato. New York, 1956.
22. *Sand G.* Souvenirs et impressions littéraires. — Paris,
23. *Schelling F. W.* Sämtliche Werke. — Abt. I, Bd. 4—5. — Stuttgart, 1856.
24. *Schlegel A.* Sämtliche Werke. Bd. 1—12. — Leipzig, 1846.
25. *Schlegel Fr.* Kritische Schriften. — München, 1971.
26. *Swedenborg E.* Heaven and Hell. — New York, 1911.
27. The Symbolist Movement in Literature. — London, 1911.
28. Le symbolisme. Les manifeste littéraire de la belle époque. 1886—1914. — Paris, 1966.
29. *Taine H.* Philosophie de l'art. — Paris,
30. The Thirteen Principal Upanishads / Tr. by R. E. Hume. — Delhi, 1990.
31. *Tieghem P. van.* L'ère romantique. — Paris, 1933.
32. *Yeats W.B.* The Collected Works of William Butler Yeats. — London, 1958.
33. *Zola E.* Écrits sur l'art. — Paris, 1991.
34. *Zola E.* Face aux romantique. — Paris, 1989.
35. *Zola E.* Le roman expérimental. — Paris, 1971.

LITERATŪRTEORĒTISKO DARBU IZLASE

Filips Sidnijs

DZEJAS AIZSTĀVĪBA

(Saīsināts)

Iekļūvis dzejnieka godā, es jūtu nepieciešamību izteikties, lai aizstāvētu šo pašā neizvēlēto nodarbi, un šie vārdi jums būtu iecietīgi jāuzklausā, ja arī tie paudīs vairāk labas gribas nekā labu apsvērumu, jo skolnieks ir jāatvaino, kad viņš seko sava skolotāja pēdās.

Tomēr man jāsaka: tā kā man ir dibināti iemesli uzsākt nabaga dzejas žēlu aiztāvību, kas ir zaudējusi pašas augstākās zinības statusu un kļuvusi par apsmieklu pat bērniem, tad man jāsaģādā vairāk pieejamu pierādījumu, lai novērstu karu starp Mūzām. [...]

Grieķijas filozofi ilgu laiku uzdriksējās parādities pasaulei tikai zem dzejnieku maskas. Tā Talless, Empedokls un Parmenīds savu filozofiju rakstīja vārmās, tāpat kā Pitagors un Fokilīds — savus morāles padomus; Tirtarejs tāpat rikojās kara jautājumos un Solons — politikā; vai precīzāk runājot, viņi, būdami dzejnieki, īstenoja savas lieliskās dotības šajās augstāko zinību jomās, kas pirms tam bija slēptas pasaulei. Tas, ka gudrais Solons bija dzejnieks, ir acīmredzams, jo viņš dzejā sacerēja slaveno stāstu par Atlantīdas salu, ko vēlāk turpināja Platons. Un patiešām, pat aplūkojot Platona uzrakstīto, mēs atklāsim, ka viņa darbu iekšiene un spēks ir filozofiski, bet to ārpusē un skaistums lielā mērā ir saistīti ar dzeju, jo viss tajos balstās uz dialogiem, kuros tiek attēlots, kā godīgi Atēnu pilsoņi runā par tādām lietām, ko viņi nekad neatzītu esam teikuši pat uz moku sola, un Platons poētiski apraksta šo sanāksmju apstākļus, piemēram, labi izplanotās dzīres, pastaigu ceļa jaukumu, ievijot vienkāršus nostāstus, ko neuzskatīt par dzeju var tikai cilvēks, kurš nekad nav staigājis pa Apolona dārziem.

Pat vēsturnieki (lai gan viņu lūpas vēsta par pagātnes notikumiem un patiesība ievēl grumbas viņu pierēs) labprāt aizgūst no dzejniekiem gan

manieri, gan svarīgumu. Tā Herodots savas vēstures nodaļām deva deviņu mūzu vārdus, un gan viņš, gan viņa sekotāji vai nu nozaga dzejai, vai arī uzurpēja kaislibu dedzīgo aprakstu, kauju daudzās detaļas, ko neviens nevarēja apliecināt, un garās karaļu un karavadoņu runas, ko viņi noteikti nebija teikuši.

Tā kā filozofi un vēsturnieki patiesībā nemaz nespētu iesojot publikas vērtējuma arēnā, ja nebūtu apgādājušies ar dižajām dzejnieka caurlaidēm; un visām tautām, kam zinības nav uzplaukušas, tomēr pastāv dzejas nojausmas. Turcijā, neskaitot likumdevējus garīdzniekus, vienīgie sacerētāji ir dzejnieki. Mūsu kaimiņzemē Īrijā, kur istas zināšanas ir reti sastopamas, tomēr pret dzejniekiem izturas ar dziļu cieņu. Pat pašiem mežonīgākajiem indiāņiem, kuriem vēl nav rakstības, ir savi dzejnieki, kas sacer un izpilda dziesmas, slavīnot senču varoņdarbus un pielūdzot dievus. Ļoti iespējams — ja kādreiz viņu vidū izplatīsies zinības, tas notiks tikai tad, kad viņu trulos prātus apskaidros saldā dzejas jūsma, jo, kamēr viņi neiepazīs prāta vingrinājumu prieku, nekādi zinību apsoliījumi tos nepārliecinās. Droši avoti apliecina, ka Velsā, seno britu pēdējo bastionā, jau senatnē bija dzejnieki, ko sauca par bardiem, un pēc sakšu, dāņu un normāņu iekarojumiem par spīti mēģinājumiem iznīdēt atmiņas par zinībām velsiešu apziņā, daži no šiem dzejniekiem pastāv arī šodien.

Tā kā mūsu zinātņu autoru vairākums bija romieši un pirms tiem — grieķi, tad mums nedaudz jāpievēršas viņu uzskatiem, lai noskaidrotu, kādus vārdus viņi deva šai mūslaikos nicinātajai nodarbei. Romieši dzejnieku sauca par „vatēs“ — „pareģis, pravietis“, tik lielisku titulu šī izcilā tauta piešķīra šai sirds ieliskmes zinībai.

Tagad aplūkosim grieķu nosaukumus un vērtējumus par dzejnieku. Viņi to dēvēja par *poētēs*, kas radies no *poiein* — „darināt, izgatavot“, šis vārds ir pārņemts daudzās citās valodās, un es nezinu, vai laimīgas sakritības vai gudrības dēļ mēs angļi tāpat kā grieķi saucam dzejnieku par darinātāju.

Cilvēcei netiek dota neviena māksla, kuras galvenais priekšmets nebūtu dabas veidotais, bez kā mākslas nespēj pastāvēt un no kā tās ir tik lielā mērā atkarīgas, ka kļūst par aktieriem dabas sacerējumā. Tā astronoms novēro zvaigznes un no redzētā nosaka, kādu kārtību daba tām ir radījusi; tāpat rikojas ģeometrs un aritmētiķis ar savu materiālu. Mūziķis savukārt pauž to, kas ir atbilstīgs un reizēm arī neatbilstīgs dabai. Dabas filozofam vārds nāk no šīs pašas dabas, un morāles filozofs balstās uz cilvēku dabiskajiem tikumiem, netikumiem un kaislibām; viņš saka: „Sekojiet dabai, un jūs nekļūdisieties.“ Jurists pauž to, ko cilvēki ir nolēmuši, vēsturnieks — to, ko viņi ir paveikuši.

Gramatikas zinātājs runā tikai par valodas likumiem, un retorikas un loģikas pratējs, apsverot, kas dabā ir vislabākie pierādījumi, nosaka tam cilvēku dotus likumus, kuri iekļaujas vienā jautājumu lokā. Mediķis apskata cilvēka ķermeņa un tam derīgo un kaitīgo vielu dabu. Un metafizikas zinātājs, lai gan viņa jēdzieni ir otrēji un abstrakti un tādēļ uzskatāmi par pārdabiskiem, tomēr balstās uz dabas dziļumiem.

Tikai dzejnieks, lepni vairoties jebkuras pakļautības un savas paša izdomas augšupcelts, patiesībā uzņemas dabas lomu, vai nu uzlabojot dabas radīto, vai arī radot jaunas un dabā neesošas formas — hērojus, pusdievus, ciklopus, himēras, fūrijas u. tml., tā ka viņš darbojas kopā ar dabu, iziedams ārpus tās dāvanu robežām un brīvi rikodamies savas apziņas jomā. Daba nav devusi zemei tik krāšņu ietērpu, kā to attēlo dzejnieki, tas pats attiecas uz jaukajām upēm, augļīgajiem kokiem, saldi smaržīgajiem ziediem un visu pārējo, kas padara mīļoto pasauli vēl skaistāku; dabas pasaule ir veidota no vara, bet dzejnieki apzelti to.

Tādēļ dzeja ir atdarināšanas māksla, un Aristotelis to nosauc par *mimesis* — pārstāvēšanu, viltošanu, atveidošanu; izsakoties metaforiski, tā ir runājošs attēls, kura nolūks ir izglītot un nest prieku.

Tam ir trīs atšķirīgi veidi. Galvenais no tiem, gan senatnē, gan lieliskuma ziņā, ir Dieva neaptveramās augstības atveidošana. To darija Dāvids savos Psalmos, Zālamans savā Augstajā dziesmā, Zālamana grāmatā un parunu grāmatā; Mozus un Debora savos Psalmos; Ījaba grāmatas autors, un šo grāmatu Emanuēls Tremeliuss un Francisks Jūnijs sauc par Svēto rakstu dzejisko daļu. [..]

Filozofs un vēsturnieks ir spējīgi sasniegt šo mērķi, pirmais — ar morālu norādījumu palīdzību, otrais — ar piemēriem. Taču, tā kā neviens no viņiem neizmanto abus šos līdzekļus vienlaikus, viņi nonāk grūtībās. Filozofs, ar sausiem argumentiem lietišķi nosakot likumsakarības, izsakās tik sarežģīti un nesaprotami, ka mums jāpavada viss mūžs, lai rastu pietiekamu pamatu godīgumam, ja mums filozofs ir vienīgais vadonis. Tā kā filozofa zinības balstās uz vispārējo un abstrakto, tad laimīgs ir cilvēks, kurš sapratis tās, un tas, kurš tās pielietos. No otras puses, vēsturniekam trūkst šāda priekšraksta, viņš ir piesaistīts nevis vēlamajam, bet gan esošajam, konkrētai lietu patiesībai, nevis lietu vispārējam cēlonim, tāpēc viņa piemēri neizsauc neizbēgamus secinājumus un rada mazāk auglīgu mācību.

Bet lieliskais dzejnieks izmanto abus līdzekļus; visam filozofa teiktajam un paredzētajam viņš dod pilnīgāku attēlu, apvienojot vispārējo priekšstatu ar

konkrētu piemēru. Es saciju — pilnīgāku attēlu, jo viņš prāta spriedumam sniedz tā attēlu, par ko filozofs dod tikai sausu aprakstu, kas nesatricina, nesaviļņo un nesavaldzina dvēseli kā dzejnieka dotais. Jo cilvēks, kurš nekad nav redzējis ziloni vai degunradzi, var noklausīties aprakstu par šo dzīvnieku apveidu, krāsu un lielumu vai par greznas pils arhitektūru visā tās daiļumā un atkārtot visu dzirdēto, tomēr nespēdams gūt iekšēju pārlicību, ka tās ir patiesas un dzīvas zināšanas; bet šis pats cilvēks, tiklīdz ieraudzīs šo dzīvniekus uzgleznotas vai pils atbilstīgu modeli, bez jebkādiem aprakstiem aptvers šos objektus. Tāpat filozofs ar zinātniskajām tikumu un netikumu, valsts politikas vai individu pārvaldes definīcijām papildina atmiņu ar daudziem gudrības argumentiem, kas tomēr atrodas ārpus iztēles un sprieduma jomas, ja netiek izgaismoti ar dzejas izteiksmīgajiem attēliem.

Jāatzīst, ka filozofs māca, bet viņš māca sarežģīti, tā ka tikai to var saprast tikai izglītotie, proti, viņš māca tos, kuri jau ir mācījušies. Toties dzejnieks sniedz „prāta pārtiku“ arī vismazāk sagatavotajiem un ir īstais tautas filozofs. To labi apliecina Ēzopa fabulas ar savām trāpīgajām alegorijām, kas maskētas kā stāsti par dzīvniekiem un liek pat zemiskākajiem cilvēkiem sadzirdēt tikuma vārdus no šo dzīvnieku mutes.

Bet tagad varētu apgalvot: ja šī objektu iztēlošanās ir piemērota izdomai, tad vēsturnieks būtu pārāks, jo dod mums reālu notikumu attēlus, kas patiešām bija notikuši, nevis pastāvējuši iedomās vai maldos. Aristotelis pats savā „Sarunā par dzeju“ skaidri izšķir šo jautājumu, sakot, ka dzeja ir filozofiskāka un nopietnāka par vēsturi. Viņa pamatojums ir tāds, ka dzeja nodarbojas ar vispārīgiem apsvērumiem, bet vēsture — ar konkrētiem.

Tātad dzeja ir valdniece starp visām citām zinībām (es runāju gan tikai par humanitārajām), jo dzejnieks norāda ne tikai ceļu, bet arī atklāj tik lielisku skatu uz šo ceļu, ka liek cilvēkiem izvēlēties to. Viņš pasniedz jums brīnišķīgu vīnogu ķekaru, it kā jūs ietu cauri vīndārzam, lai jaukās garšas kārdināts, jūs vēlētos doties tālāk tajā. Dzejnieks sāk nevis ar grūtām definīcijām, kas noskalo skaidras robežas un pilda prātu ar šaubām, bet gan ar tikamiem, samērīgi sakārtotiem vārdiem, ko pavada valdzinošā mūzikas māka vai kas sacerēti šim nolūkam. Dzejnieks nāk pie jums ar vēstījumu, kas liek bērniem pārtraukt rotaļas un sirmgalvjiem — snaudu pie krāsns un kura vienīgais nodoms ir izdzīt ļaunumu no jūsu apziņas un pievērst to tikumam, tāpat kā bērnus reizēm pierunā iedzert zāles, pārklātas ar saldu vielu, jo, uzzinot par tajās ielikto alveju vai vērmelēm, viņi noteikti tās izspļautu. [..]

Manu pierādījumu slogs ir patiešām smags, un tas ir saistīts ar Platona izteikumiem. Jāatzīst, ka šo filozofu es godāju augstāk par visiem citiem, jo viņš ir pats poētiskākais filozofu vidū. Taču, ja Platons nosoda šo avotu, no kura ir dzimusi viņa paša domu straume, tad jānoskaidro, kā viņš to pamatoja. [..]

Jājautā, no kādas tieši valsts Platons padzina dzejniekus. No tās, kurā viņš pats pieļauj sieviešu klātbūtni; jo dzejas rindas nespēj nodarīt lielu ļaunumu tur, kur katrs vīrietis iegūst to sievieti, pēc kuras tas alkst. Bet es augsti godāju filozofiskus norādījumus un saprātu, kas tos radījusi; tādēļ mēs nedrīkstam nelietīgi izturēties pret tiem, un tas pats attiecas uz dzeju. Platons nosodīja to, ka tālaika dzejnieki izplatīja aplamus priekšstatus par dieviem, vieglprātīgi runājot par šīm nevainojamajām būtnēm, un tādēļ viņš nevēlējās, lai jaunatni samaitā ar šādiem uzskatiem. Šajā sakarā ir daudz kas sakāms, bet šoreiz pietiks at šo: dzejnieki paši neradīja šādus uzskatus, tomēr atdarināja jau radītus viedokļus.

Džons Draidens

ESEJA PAR DRAMATISKO POĒZIJU

Tā bija ievērojamā diena nesenā kara pirmajā vasarā, kad noritēja kauja starp mūsu un holandiešu karakuģiem — divas visspēcīgākās un vislabāk bruņotās flotes pasaules vēsturē cīnījās par virskundzību lielākajā zemeslodes daļā, par tirdzniecību ar citām valstīm un pasaules bagātībām. Kamēr milzīgie peldošie cietokšņi no abām pusēm peldēja tuvāk paralēlās līnijās un mūsu tautieši Viņa Karaliskās Augstības vadībā pamazām ielauzās ienaidnieka pozīcijās, lielgabalu dārdi nonāca līdz mums pilsētā, stipri satraucot visus, un nobažījies par kaujas iznākumu, kam drīzumā bija jāizšķiras, ikviens, savas iztēles vadīts, sekoja šīm skaņām, un pilsēta kļuva gandrīz pilnīgi tukša; daži devās uz parku, citi — pāri upei, vēl citi — lejup pa to. Katrs dziļajā klusumā centās būt tuvāk troksnim.

Eižēnijam, Kraitenam, Lizidejam un Neandram palaimējās palikt kopā; tā kā trīs no viņiem sava krietnuma un asprātības dēļ bija pilsētā labi pazīstami, es esmu nolēmis slēpt tos ar šiem izdomātajiem vārdiem, lai nenostādītu viņus neērtā stāvoklī sakarā ar viņu sarunas atstāstu.

Kraitess dedzīgi sāka nosodīt dažus rakstniekus un ierosināja, ka maģistrātiem būtu jāaizliedz tie un ka visu godīgo pilsoņu miera labad slikti dzejnieki būtu jāapklusina tāpat kā musinātāji sprediķotāji. „Manuprāt,“ atbildēja Eižēnijs, „tu tagad pārspīlē, jo es tik ļoti milu dzeju, ka vēlētos apbalvot visus dzejniekus, kuri cenšas rakstīt labi; vismaz es gribētu tiem tādu pat atalgojumu, kādu viens no dzejniekiem saņēma no dikatora Sullas.“ Kraitess atbildēja: „Toties es no sirds vēlos, lai arī citus apdāvinātu tikpat dāsni ar noteikumu, ka viņi mūs vairāk netraucēs.“

„Ja tavi pārmetumi mūsdienu rakstniekiem,“ turpināja Eižēnijs, „balstītos tikai uz cieņu pret senatni, tad grūti atrast citu, kurš vairāk par mani godātu

dižos grieķus un romiešus. Taču no otras puses es nespēju tik nievīgi domāt par laiku, kurā es dzīvoju, un būt tik negodbijīgs pret savu zemi, ka uzskatītu mūsu rakstniekus par sliktākiem nekā senatnes autori visos dzejas veidos; dažos no šiem veidiem mēs pat pārspējam tos. Un es neredzu nekādu iemeslu, lai kvēli neaizstāvētu mūsu laikmeta labo slavu, tāpat kā to darīja senatnes cilvēki attiecībā uz tiem, kas bija dzīvojuši agrāk. Es jautāšu Kraitessam, kādam dzejas veidam viņš pievērsīs savus argumentus un vai viņš atbalstīs senatnes vispārējo lietu sadursmē ar mūsdienu uzskatiem vai arī pretstatīs jebkuru iepriekšējo laikmetu mūsējam.

Kraitess, kādu brīdi apdomājies, pavēstīja, ka vēlas šo diskusiju attiecināt tikai uz dramatisko poēziju, un tad nebūs grūti pierādīt senatnes pārkumu pār mūsdienām vai arī iepriekšējā laikposma — pār pašreizējo. [..]

Eiženijs jau grasījās turpināt, kad Līsidejs iebilda, ka būtu jādod mēraukla viņu strīdam, jo nevar izlemt, kuri ir uzrakstījuši labākās lugas, ja nav skaidri zināms, kādai īsti jābūt lugai. Visi tūdaļ uzstājīgi pieprasīja, lai viņš sniedz šādu definīciju, jo nedz Aristotelis, nedz Horācijs, nedz kāds cits autors nav tādu devis.

Līsidejs atzinās, ka viņa priekšstats ir ļoti aptuvens, tas drīzāk ir apraksts, nevis definīcija, kas tomēr palīdz viņam orientēties, kad viņš spriež par lugām. Viņaprāt, lugai jābūt pareizam un dzīvīgam cilvēka dabas attēlojumam, atainojot kaislības un sliekmes, un likteņa pārmaiņas, kam šī daba ir pakļauta, cilvēku iepriecinājumam un pamācībai.

Šo definīciju, — kaut gan Kraitess pamatoti iebilda, ka tā apraksta tikai vispārējo raksturu un nolūku un tādēļ nav pilnīga, — pārējie uzņēma atzinīgi. Kraitess sāka runāt senatnes autoru aizstāvībā: „Protams, lai labi atdarinātu tos, nepieciešams daudz darba un ilgi pētījumi; mūsu dzejniekiem trūkst ierosinājumu uzņemties šīs pūles, pat ja viņi spētu paveikt šo uzdevumu. Senatnes dzejnieki patiesīgi atdarināja un gudri novēroja dabu, kas mūsu lugās ir tik sašķelta un sagrozīta; viņi atstāja mums pilnveidīgu tās atveidojumu, ko mēs kā nemākulīgi kopētāji, nepapūloties apskatīt, esam padarījuši atbaidošu un kropļīgu. Bet, lai jūs saprastu, cik lielu pateicību esat parādā senatnes autoriem un cik netaisnīgi esam pret viņiem izturējušies, atgādināšu, ka visi likumi, pēc kuriem tiek sacerētas lugas šodien (attiecībā uz sižeta pareizumu un simetriju un uz epizodiskiem rotājumiem — aprakstiem, stāstījumiem, kas nav būtiski lugai), ir nonākuši līdz mums no Aristoteļa novērojumiem par senākajiem vai viņa laika dzejniekiem. Mēs tiem neesam pielikuši nevienu savu likumu, bet

mums pietiek pašapārlicības teikt, ka esam gudrāki par senatnes cilvēkiem, ko var apgalvot tikai tie, kuri neizprot mūsu laikmetu. Horācija „Poēzijas māksla“ ir lielisks komentārs par Aristoteļa grāmatu, un, manuprāt, no jauna dod mums priekšstatu par viņa otro grāmatu par komēdiju.

No tās ir ņemti trīs likumi, ko franči sauc par trijām vienotībām, kas jāievēro ikvienā lugā — laika, vietas un darbības vienotība.

Laika vienotību viņi izprata divdesmit četru stundu — dabiskās diennakts — ietvarā vai arī pēc iespējas tuvāk tai. Iemesls ir gluži skaidrs: izdomātās darbības jeb lugas sižeta ilgums ir pēc iespējas jāsamēro ar laika sprīdi, kurā luga tiek uzvesta. Tā kā teātrī visas lugas uzved divdesmit četru stundu laikā, tad luga jāuzskata par vistuvāko dabas attēlojumu, kura darbība jeb sižets iekļaujas šajā laika sprīdī. No šī vispārējā ilguma likuma izriet, ka lugas daļas ir vienlīdzīgi jāsadala, proti, lai viens cēliens nesamērīgi pret citiem neaizņemtu nosacīto pusi dienas.

Ar vietas vienotību viņi saprata to, ka sākumā aprakstītajai notikumam vietai jāpaliek nemainīgai lugas laikā, jo uzveduma skatuve ir viena un tā pati, un ir nedabiski iecerēt to kā vairākas vietas, turklāt vēl tālas viena no otras. Es nenoliedzu, ka iztēle ar uzgleznotu dekorāciju palīdzību, maldinot pati sevi, reizēm var iedomāties vairākas vietas ar zināmu pārliecību; tomēr vispatiesāk būtu, ja šīs vietas atrastos tuvu viena otrai, piemēram, vienā pilsētā vai ciematā. Tas viss ietilpst vienotas vietas plašākajā jēdzienā, jo lielāki attālumi būs nesamērīgi ar uzvedumam ierādīto īso laika sprīdi, lai varētu pāriet no vienas attāls vietas uz citu. Līdztekus senatnes autoriem visprecīzāk šo noteikumu izpilda franči. Viņi tik strikti ievēro vietas vienotību, ka šajās lugās cēliena vidū nekad netiek mainīta notikumu vieta: ja cēliens sākas dārzā, ielā vai istabā, tas turpat arī beidzas. Lai mums tas būtu skaidrs, skatuve vienmēr ir piepildīta ar personāžiem un nekad nav tukša; aktierim, kurš uznāk otrais, ir kāda saistība ar pirmo uznākušo; iekams otrais noiet no skatuves, ierodas trešais, kam savukārt ir saistība ar to. Kornejs to sauc par ainu nepārtrauktību, un tā ir labi uzrakstītas lugas pazīme, ja visi personāži pazīst viens otru un katram ir kādas darišanas ar pārējiem.

Ar trešo — darbības — vienotību senatnes autori saprata to pašu, ko loģiski — ar terminu *finis*, jebkuras darbības mērķu secību — pirmais iecerētais mērķis tiek izpildīts pēdējais. Dzejniekam ir jātiecas veidot lielu un nobeigtu darbību, kuras turpinašanai jāizmanto viss viņa daiļdarbā, arī šķēršļi. Tā iemesls ir tikpat acīmredzams kā iepriekš minētie, jo divas darbības līnijas, vienlīdz spēcīgi

izstrādātas, izjauktu darba vienotību; tā vairs nebūtu viena luga, bet gan divas. Kā Bens Džonsons atzīmēja savos „Atklājumos“, vienā lugā var būt vairākas nodaļas, bet tām visām jākalpo plašākajiem nodomiem, ko sauc par apakš-sīžetiem.

Ja mēs spriestu par mūsdienu lugām pēc šiem likumiem (atmetot daudzus citus, kas izriet no senatnes priekšrakstiem un metodēm), tad tikai dažas iztūrētu šādu pārbaudi — darbība, kam būtu jānorisinās vienas dienas laikā, dažās no tām aizpilda veselu laikmetu; vienas sīžeta līnijas vietā tās attēlo it visas cilvēka dzīves ainas un uz skatuves rāda nevis vienu notikumu vietu, bet gan reizēm vairāk valstu, nekā redzams uz pasaules kartes.

Turklāt es gribu pievērst jūsu uzmanību pēdējā perioda izcilākajam cilvēkam, Benam Džonsonam, kurš vēlējās ierādīt senatnes autoriem lomu it visā. Viņš bija ne tikai atklāts Horācija atdarinātājs, bet arī mācīts visu pārējo antīko rakstnieku plaģiators; viņa „pēdas“ ir atrodamas Horācija, Lukiāna, Petronija, Senekas un Juvenāla darbos; un tikai nedaudzas nopietnas Džonsona domas ir viņa paša. Manuprāt — un jums jāatvairina mani — Džonsonam vienkārši patika viņu stils, ka viņš apģērba senatnes tērpus. Tā kā man tomēr ir liela cieņa pret viņu un tu, Eižēnij, godā viņu augstāk nekā citus, es neizmantošu citu argumentu kā vien viņa piemēru: es likšu jums iztēloties Tēvu Benu, ietērptu senatnes rakstnieku ģērbā un rotās. Jums nevajadzēs citu vadoni; vienalga, vai jūs apskatīsiet mūsdienu sliktās lugas vai iepriekšējā laikmeta labās lugas, gan sliktākie, gan labākie mūsdienu dzejnieki jums tiks apbrīnot senos autorus.“

Tiklīdz Kraitess pārtrauca runāt, Eižēnijs, kurš nepacietībā bija gaidījis savu kārtu, ieteicās: „Tavas runas sākuma daļa bija pārlicinoša attiecībā uz labumu, ko mūsdienu dzejnieki gūst no senajiem; bet nobeigumā tu centies nerunāt par to, cik lielā mērā mēs esam pārspējuši senos autorus. Tagad mums pieder visi palīdzības veidi, ko esam saņēmuši no viņiem, un mums nav jādāvā viņiem godbijība, to atzīstot un izmantojot sasniegumus, ko esam iemantojuši no viņiem. Taču tam visam mēs esam pievienojuši savu izdomu, jo, ja mēs nodarbotos tikai ar vienmuļu atdarināšanu, tad zaudētu daudz ko no senatnes autoru lieliskā veikuma, neradot neko jaunu. Tādēļ mēs attēlojam saskaņā ar dabas, nevis viņu norādījumiem, un tā kā mūsu pieredze ir plašāka par viņējo, tad nav brīnums, ka mēs parādām noskaņas un īpašības, ko viņi nebija ievērojuši. Es neapstrīdu tavu domu, ka mākslas un zinātnes dažos laikmetos uzplaukst vairāk nekā citos, bet tavs piemērs par filozofiju apstiprina manu

uzskatu: ja dabiskie cēloņi tagad ir labāk zināmi nekā Aristoteļa laikā, jo tie ir vairāk izpētīti, tad jāsecina, ka dzeja un citas mākslas ar līdzīgām pūlēm spēj pietuvoties pilnveidībai. Ņemot to vērā, tev jāpierāda, ka senatnē dzejnieki radīja pilnveidīgākus cilvēku dzīves tēlus nekā mūsdienās.“

Eiženiju pārtrauca Kraitess. „Es redzu,“ viņš sacīja, „ka mēs ar Eiženiju nekad nevarēsim izšķirt šo jautājumu, jo viņš uzskata, ka mūsdienu autori ir sasnieguši jaunu pilnveidības līmeni savos sacerējumos, bet es esmu gatavs atzīt tikai to, ka viņi ir to nedaudz mainījuši. Homēra varoņi bija lieli izēdāji, kas labprāt mīlojās ar oglēs ceptu gaļu, un vispār bija krietni vīri; toties franču romancēs varoņi aiz milestības nedz ēd, nedz dzer, nedz guļ.“ [..]

Līsidejs, noklausījies Eiženija viedokli par senatnes autoriem, tagad jautāja, kāpēc viņš angļu lugas vērtē augstāk par visām citām un vai mums nebūtu jāievieš dramaturģijā mūsu tuvāko kaimiņu stingrie likumi.

„Lai gan es jebkurā brīdī esmu gatavs aizstāvēt Anglijas godu pret frančiem,“ atbildēja Kraitess, „un apgalvoju, ka mēs esam spējīgi uzvarēt viņus ar rakstāmspalvām tāpat kā mūsu senči — ar zobeniem, tomēr es nododu šo jautājumu Neandera ziņā. Viņa uzskati par mūsu lugām ir līdzīgi manējie, turklāt būtu pretēji dramaturģijas likumiem, ja Kraitess un es, tikko kā nogājuši no skatuves, atkal uznāktu uz tās.“

„Ja pirms četrdesmit gadiem uzdotu jautājumu,“ tagad ierunājās Līsidejs, „kuru lugas ir labākas — angļu vai franču, es noteikti būtu piekritis tev un piešķīris uzvaru mūsu tautai. Bet kopš tā laika mēs angļi esam bijuši tik slikti savas zemes patrioti, ka neesam varējuši kļūt par labiem dzejniekiem. Bomons, Flečers un Džonsons (kuri spēja novest mūs tikai līdz pašreizējam līmenim) tobrīd vairs nebija starp dzīvajiem, un tik liela sajukuma periodā mēs pārstājām nodarboties ar prāta eleganci un humanitārajām studijām. Mūzas, kas vienmēr tiecas pēc miera, pārcēlās uz kaimiņu valsti — dižais kardināls Rišeljē ņēma tās savā aizgādībā, un Rišeljē mudināti, Kornejs un citi dramaturgi pārveidoja franču teātri (kura līmenis pirms tam bija tikpat zemāks par mūsejo, kā tas tagad ir augstāks par visām citām Eiropas zemēm). Tā kā Kraitess savā runā par senatnes autoriem jau aizsteidzās man priekšā, norādot uz vairākiem likumiem, kas mūsdienās ir pārņemti no senatnes, es tikai gribu jautāt, vai jūs nepiekritiet tam, ka no visām tautām tieši franči ir vislabāk tos izpildījuši. Lai ka vienotības ziņā viņi ir tik pedantiski, ka viņu vidū vēl aizvien norit strīdi, vai Aristotelis nebija noteicis divpadsmit stundas dabiskās dienas divdesmit četru stundu vietā un vai attiecīgi visas lugas nebūtu jāpielāgo šim garumam. Es varu

apliecināt, ka pēdējos divdesmit gados neesmu redzējis nevienu lugu, kurā attēlotais periods būtu garāks par trīsdesmit stundām. Arī darbības vietas vienotības plāksnē franči ir tikpat pedantiski, jo daudzi kritiķi liek lugu turpināt tajā pašā vietā, kur tā sākās, un nevienas lugas darbība neiziet ārpus vienas pilsētas ietvariem. Sižeta vienotība ir vēl izteiktāka, jo lugas nav pārpildītas ar apakšsižetiem kā angļiem: tādēļ mūsu traģikomēdijām daudzās ainās ir iecere, kam nav nekā kopīga ar galveno sižetu, un mēs vienā lugā redzam divas atšķirīgas līnijas kā slikti noaustā audeklā, un divi sižeta virzieni paliek neizstrādāti un samulsina skatītājus, kuri, pirms paspēj iejusties notikumos, jau tiek vesti citā virzienā. Tādēļ notiek tā, ka daļa no lugas personāžu nepazīst viens otru un satiekas tikai piektajā cēlienā, kad visi aktieri uznāk paklanīties. Nekur pasaulē nav tik nejēdzīga teātra kā angļu traģikomēdija, kas ir mūsu pašu izgudrota un kurā jautrība jaucas ar skumjām un kaislibu, tad seko goda jautājumu noskaidrošana un divkauja — divarpus stundu laikā mēs izejam cauri visām trakonama ērmībām. Franču lugas piedāvā ne mazāk dažādības, bet atšķirībā no mums dara to pārdomāti un ar pamatotu nolūku. Toties mūsu dzejnieki sniedz skatītājiem drāmu kopā ar farsu. [..]

Aristotelis saka, ka traģēdiju un nopietnu lugu mērķis ir izsaukt apbrīnu vai raizes. Un vai tad jautrība un līdzjūtība nav nesavienojamas jūtas? Ir skaidrs, ka dzejniekam jāiznīcina līdzjūtība, ja viņš cenšas uzjautrināt, proti, viņam jāsagrauj vienīgais traģēdijas mērķis, lai ieviestu kādu uzspiestu un svešu elementu. Vai gan par jukušu neuzskatīsim ārstu, kurš slimniekam pēc organisma tīrīšanas zālēm tūlīt izrakstīs savelkošas zāles?

Es esmu ievērojis, ka visās mūsu traģēdijās skatītājiem ir grūti apspiest smieklus varoņu nāves brīdī — tā ir lugas viskomiskākā daļa. Uz skatuves var reālistiski attēlot visus pārdzīvojumus, ja loma ir labi uzrakstīta un aktierim ir pareizi nostādīta balss un pareizi iestudētas kustības, tomēr ir vairākas norises, ko nevar atdarināt pilnībā. Un miršanu dabiski atainot spēja tikai romiešu gladiatori, jo viņi to neimiteja un neattēloja, bet gan piedzīvoja. Tāpēc labāk ir izvairīties no tās atveidojuma teātrī.

Izcila rakstnieka vārdi, kurš apraksta to dzīvīgi, atstās dziļāku un pārliecinātāku iespaidu nekā labākā aktiera tēlojums, kad viņš nokrīt miris uz skatuves; tāpat kā brīnišķa dārzs dzejnieka aprakstā labāk ieliksmos mūsu iztēli nekā pati šī aina — mūsu acis. Kad mēs redzam nāves attēlojumu, mēs saprotam, ka tas ir tikai šķitums. Bet, kad mēs dzirdam stāstījumu par to, mūsu acis, visdrošākais liecinieks, kas varētu izkļiedēt šķitumu, nav pašas svarīgākās, un mēs

labprāt atbalstām meistarīgu izdomu, kad dzejnieks pārāk uzmācīgi neuzspiež to mums. Tie, kuri iedomājas, ka šis attiecības neizsauks līdzjūtību skatītājos, maldās, jo sajauc tās ar norisēm, kas tiek pasniegtas publikai aukstasinīgi, ja tā var teikt; toties mūsu raizes, ko luga sākotnēji izsauca, paspīlgtina pirmās attiecības. Proti, dzejniekam pilnībā jāizvairās no tām darbībām, kas sava nežēlīguma dēļ radīs mūsos riebumu vai sava nereāluma dēļ — neticību, vai arī jāattēlo tās tikai vārdos. Tāpat labāk ir nevis skatāmi parādīt, bet gan atstāstīt tajos gadījumos, kad jāizvairās no neskaidribām, kad jāietilpina sižets loģiskā laikposmā un jānovērš neglītā atveidojums uz skatuves.“

Līsidejs šādi beidza savu runu, un Neandrs pēc īsa brīža atbildēja: „Līsideja teiktajā ir liela daļa taisnības, jo es atzīstu, ka franči savus sižetus veido daudz grodāk, stingrāk ievērojot komēdijas likumus un skatuves noteikumus nekā angļi. Nav arī noliedzams, ka pārmetumi par angļu teātra zināmu haotismu ir pamatoti, bet es neuzskatu, ka mūsu trūkumi un franču sasniegumi ļautu viņus vērtēt augstāk par mums.

Tā kā uz dabas pārliecinošu atdarināšanu balstās lugas definīcija, tad visaugstāk jāstāda tie, kuri vislabāk izpilda šo noteikumu. Ir tiesa, ka franču dzējas skaistums vairo pilnveidību tur, kur tā jau pastāv, bet ne tur tur, kur tās nav. Tas ir skulptūras, nevis dzīva cilvēka skaistums, jo to neiekvēlina dzējas dvēsele — humora un kaislību atveidojums. To nespēs apstrīdēt nedz Līsidejs, nedz kāds cits, lai cik viņš arī nebūtu labvēlīgs frančiem, kurš salīdzinās mūsu komēdiju humoru vai mūsu nopietno lugu varoņus ar franču radītajiem. Ja apskatām viņu lugas, kas sacerētas iepriekšējā laikposmā, neskaitot pēdējos desmit gadus, būs grūti atrast kaut divus vai trīs pieņemama līmeņa komiskus varoņus. [...] Es izvēlēšos labu lugu no Bena Džonsona sacerētajām, kurš rūpīgi un gudri ievēro dramatiskos likumus, un no viņa komēdijām apskatīšu „Klusējošo sievieti“, izejot no noteikumiem, ko izvērza franči.“

Tad ierunājās Eižēnijs: „Es lūdzu tevi — iepriecini mūsu biedrus un mani un, pirms runāsi par šo lugu, vaļsirdīgi paud savu viedokli par pašu autoru. Vai tu uzskati viņu par izcilāko visu angļu un franču dzejnieku vidū?“

„Es baidos, ka tavs lūgums parāda man pārlietu godu,“ atbildēja Neanders. „turklāt vispirms kaut nedaudz jārunā par Šekspīru un Flečeru, viņa sāncensiem dzējas laukā. Manuprāt, pirmais no tiem abiem ir līdzvērtīgs Džonsonam un, iespējams, pat pārāks.

Tātad sāksim ar Šekspīru. Viņš bija tas mūslietu un varbūt arī senatnes autors, kam ir visplašākā un daudzveidīgākā dvēsele. Viņš skaidri aptvēra it

visus dabas tēlus, atveidoja tos bez pūlēm un ļoti veiksmīgi. Mēs ne tikai sarežģījam Šekspīra aprakstīto, bet vēl vairāk — sajūtam to. Tie, kuri apsūdz viņu izglītības trūkumā, tomēr atzīst citu viņa priekšrocību — Šekspīrs bija izglītots pēc dabas, viņam nevajadzēja lietot grāmatu zinības kā brilles, lai izlasītu dabas vārdus; ielūkojies sevī, viņš atrada tur visu dabas pilnību. Es nevaru apgalvot, ka Šekspīra veikums visos darbos ir vienlīdz augsts; ja tas būtu tiesa, es nostādītu viņu neizdevīgā stāvoklī, salīdzinādams viņu ar pasaules lielākajiem dižgariem. Daudzviet viņa rakstītais ir paviršs un banāls, viņa asprātības bieži pārvēršas par tukšiem jokiem, bet nopietnība kļūst pompoza. Taču Šekspīrs allaž ir lielisks, kad viņam ir izdevība tādām būt. Neviens nevar apgalvot, ka Šekspīrs jekad nebūtu izmantojis pateicīgu tēmu un nepārspējis pārējos dzejniekus. [...] Šis apsvērumš Ītonas Heilesam lika teikt, ka jebkura no citu dzejnieku aprakstītajām tēmām vislabāk ir atveidota tieši Šekspīra darbos, un, kaut gan pašreiz citus godā augstāk par viņu, Šekspīrs savas dzīves laikā, kad darbojās arī Flečers un Džonsons, laikabiedru vērtējumā bija pārāks par tiem abiem.

No angļu valodas tulkojis Normunds Pukjans

Nicolā Buālo

DZEJAS MĀKSĻA

(Fragments)*

I dziedājums

Par velti autors kāds, kam drosme vien un spars,
Cer, ka reiz Parnasā to slavas mirdzums skars:
Ja debess svētība nav skārusi to klusi
Un kļūt par dzejnieku nav zvaigzne vēlējusi,
Tad gara šaurība to savā gūstā dzīs,
Fēbs viņu nedzirdēs un Pegazs neklausīs.

Nu jūs, kam nesas prāts, kas tiecieties pārlieku
Gūt panākumus, kļūt par gara darbinieku,
Par velti neceriet no dzejas kaut ko gūt,
Jums daiļā panta dievs par dēmonu var kļūt.
No viņa bīstieties, ir mānīga šī vara,
Un ilgi pārbaudiet, cik spēka jums, cik gara.

Bet daba autoriem spēj dāvāt talantus
Visbrīnīšķīgākos, kas viņas klēpi dus,—
Cits milas burvībai vien kvēlus pantus veltī,
Cits epigrammu kopj, to asina un zeltī:
Malerbs teic varoni, kas dižus darbus veic,
Rakānam Filiss dārgs, viņš birzis, ganus sveic;
Bet bieži vien kāds gars, lemts patmīlības grēkam,
Nedz sevi pazīt spēj, nedz jauš, kas tam pa spēkam;

* Pateicamies žurnāla „Daugava“ redakcijai par atļauju ievietot antoloģijā 1991. gada 2. numurā publicēto N. Buālo dzejas fragmenta tulkojumu.

Te pēkšņi kāds, kas bij reiz draugos ar Farē
Un krogos dzejoļus uz sienām kleķerē,
Sāk pēkšņi apdziedāt un slavēt ebrejcilti,
Kas, sevi glābjot, bēg pa tuksnesīgo smilti;
Šai gaitā slavenā viņš Mozum sekot drikst,
Līdz tā kā Faraons pats jūras dzelmē slikt.¹

Vai jūsu sižets smeļ vai augstprātīgi cilda,
Tik saprāts veselais ik atskaņu lai pilda,
Un gluži veltīgi ir naidu celt starp tiem,
Jo atskaņa vien vergs ir mūsu nodomiem.
Ja nevairāties iet pa meklējumu takām,
Tā viegli atrodas un labprāt nāk mums blakām,
Bez pūlēm plecus liec, kad prāta jūgā tiek,
Un, prātam kalpojot, tam atraisīties liek.
Bet, viņu nekopjot, par pretinieci kļūst tā:
Tad, gūstot atskaņu, pats saturs nonāk gūstā.
Lūk, cieniet saprātu, lai jūsu raksti prot
Gūt spožumu no tā un svaru iemantot.

Dažs doto priekšmetu tik ļoti iemīļo,
Ka vaļā neatlaiž, pirms izsmēlis nav to.
Tāds, pili sastapis, mums fasādi ļauj vērot,
Tad cauri terasēm liek garu ceļu mērot:
Rau, te slid gaitenis, te lievenītis celts,
Bet, lūk, šo balkonu skauj balustrādes zelts.
Viņš skaita puslokus, kur tie ar apliem mijas;
„Lūk, vītne izliecas, lūk, raksts ap stabu vijas...“²
Kad bēgot pāršķirstu pārdesmit lappuses,
Tad stāsts vēl galā nav, bet dārzā esmu es.
No tukšās pilnības sev neņemiet nenieka
Un nepielietojiet to detaļu, kas lieka.
Viss, kas pār mēru teikts, top pretīgs, sājš un lēts,
To ātri atraida prāts, lieki partērēts.
Jā, rakstīt nespēs tāds, kurš nespēs iegrozīties.

Bet kurš no vilka bēg, mēdz lācim preti doties:
Pants bija pārāk maigs, jūs maināt to — tas žūst,
Mans darbs bij izplūdis, bet nu tas miglains kļūst;
Viens bēg no greznības, tā nonākot pie kailes,
Cits pazūd mākoņos, kam bij no zemes bailes.
Bet ļaužu pretmilu tik tas spēj iemantot,
Kurš savu izteiksmi bez mitas pārvērst prot.
Ja stils ir vienvēidīgs un pelēks kā no svina,
Tas mirdzēt neiespēj, bet tikai iemidzina.
Neviens tos nelasa, kas apnicību sēj.
Kas vienā toņkārtā tik padundurot spēj.

Tas dzejnieks laimīgs būs, kurš pratis slaidā lokā
No liegmes smagmē lēkt, no nopietnības jokā!
Šāds darbs miļš debesīm, dārgs lasītājiem ar,
Un tie Barbēnu lenc, ja tur to nopirkt var.

No visa vairieties, rupjš zemiskums kur iemīt,
Pat stilam vienkāršam savs cildenums lai piemīt.
Kad nāca burleska kā truls un ākstīgs klauns,
Tā apmānīja mūs, jo šķita kaut kas jauns,
Bet dzeja pārvērtās par seklu vārdu spēli,
Un Parnass runāja ar turgus sievu mēli;
Bij katram dzejot ļauts, lai pants kā putas plūst
Un pārgērbts Apollons par Tabarēnu kļūst.³

Jel sniedziet publikai vien to, kas priecē sirdi,
Un dzejas ritumu tvert pieradiniet dzirdi:
Lai vārdi rindojas pēc savas jēgas tā,
Ka, gūstot atelpu, tie stājas pusrindā.
Lai steidzīgs patskanis uz strofas šaurās ejas
Ar otru patskani šai drūzmā nesaskrejas.
Lai, vārdus izraugot, ir harmonisks to klāsts,
Jo skaņu sablīve ir katras dzejas lāsts.
Pants saturīgākais vai doma apgarota
Kļūst nepatīkama, ja auss tiek ievainota.

Kad franču Parnass vēl tik sākās, gados tais
Bija akla patvaļa tā likums vienīgais.
Tad kaila atskaņa, aiz vārdiem novietota,
Bij reizē panta mērs un cenzūra, un rota.⁴
Tad parādās Vijons, viņš romānistus prot
Šai rupjā laikmetā no jūkļa atbrīvot.
Tad nāk Maro, tam pants jau trioletisks vijas
Un rāmās balādes ar maskarādēm mijas;
Viņš ievieš refrēnu, to rondo pantā auž
Un, dzeju izkopjot, tai jaunus ceļus lauž.
Kā valdnieks nāk Ronsārs, un citāda kļūst aina:
Sev visu pakļaujot, viņš visu jauc un maina;
Jā, liktens labvēlīgs tam kādu laiku bij.
Viņš franču valodu ar senvalodām mij,
Tad citpus pagriežas šī lepnā vīra gājums:
Gaist pantu mirdzums auksts, un atklājas to vājums.
Ar savu kritienu šis dzejnieks — pārāk spožs —
Deportam un Berto bij piemērs bridinošs.⁵

Tad beidzot nāk Malerbs, kurš pirmais franču dzejā
Liek pantmēru mums just, kā soļus jūtām dejā;
Ik vārds, kas vietā likts, kļūst iedarbīgs un ass,
Un viņa likumiem pat mūzas pakļaujas;
Bet dzidrā valoda šī gudrā vīra darbā —
Tā dzirdi atbrīvo no netīrā un skarbā;
Aiz strofas strofa slid, tām kritums elegants,
Un nesaduroties aiz panta klājas pants.
Tam droši sekojiet, lai spārno mūs šis vīrs —
Gan savā skaidrībā, gan vienkāršībā tīrs;
Ja dzejas ritumā tās jēga neatklājas,
Es nepieņemu to, mans prāts tai sekot stājas;
Es tūdaļ novēršos no autora, kas prot
Vien tukšus salmus kult un mani garlaikot.

Ir tādi prātnieki, kam domas grīstē vērpjas
Un miglas palagos un tumsas autos tērpjas;

Tiem gara gaismas stars vis cauri neizkļūst,
Jel domāt mācieties, pirms rakstīt sākat jūs.
Ja pati ideja nav skaidra, tad par velti
Tai vārdus piemeklēt par apģērbu vai telti:
Kas skaidri aptverams, tas pats sev tērpu auž,
Un viegli atrodas tie vārdi, kas to pauž.

Vien rimti strādājiet, lai pasūtītājs gaida,
Lai steidzamības drauds nekad jūs neatbaida,
Jo stils, kas vārdus kampj un aizgūtnēm tos tver,
Vien nesaprātībai par liecinieku der.
Man miļāks ir tas strauts, kurš, atbrīvots no skrejas,
Pa pļavu ziedošo kā pastaigājot lejas,
Un nevis mutulis, kam visu ārdīt ļauts,
Kas, duļķi kulstot, plūst, no krastiem ārā rauts.
Bez steigas steidzieties, un lai jums nav par grūtu
Vēl reiz no gala sākt, kaut desmitreiz tas būtu:
Darbs ilgi slīpējams un pārslīpējams vēl,
Šo to tam lieciet klāt, bet strīpot lai nav žēl.

Daudz muļķa autoru mums ir, bet cik ir to
Šai mūsu gadsimtā, kas viņus apbrīno?
Tie dzīvo pilsētās un mājo arī laukos,
Pie grāfiem, hercogiem tie mīt kā nieres taukos.
Tur galma aprindās it bieži gadās tā,
Ka neizdevies darbs top pārvērsts brīnumā.
Un — lai mans dziedājums še satīriski beidzas —
Ik muļķi apbrīnot cits muļķāks muļķis steidzas.

Ja bail jums kritikas, bail sabiedriskā zaima,
Pats sevi tiesājiet bez atlaides un glaima.
Tik neizglītotais spēj sevi apbrīnot;
Sev draugus atrodiet, kas taisni vērtēt prot,
Kas uzticību jums spēj parādīt tik istu,
Ka jūsu trūkumus par jums tā karstāk nīstu,
Lai nespētu nekad tie jūs par lepmu saukt,

Bet protiet sirdsdraugu ar lišķi nesajaukt:
Jums slavinātājs šķiet, kurš ņirdz aiz ļauna prieka,
Jums glaimja nevajag, jums vajag padomnieka.

Aiz liekulības spiegt tāds iztapoņa prot:
Ik vārsmā dzirdētā spēj viņu iejūsmot.
Viss dievišķīgs tam šķiet un katra rinda — skaista;
Viņš priekā palecas un maigmē asras laista;
No viņa daiļvārdiem zeļ mānīgs slavas zaigs.
Bet pelēks, pieticīgs ir īstenības vaigs.

III dziedājums

Vai čūska ļaunākā, vai nezvērs ienīstams,
Viss, mākslā attēlots, kļūst acij patikams:
Jo pārvērš mākslinieks ar savu smalko otu
Pat ainu baigāko par ainu apgarotu.
Tā traģēdija ar — lai sirdi liksme list,
Mums rāda Edīpu, kas nāves mokās vīst,
Mums atklāj Orestu, kas dvēselē pilns vainas,
Un, lai mūs priecētu, mums rāda skumjas ainas.

Un jūs, kas teātrim jau piederēsīt rīt,
Kas pantus rindojat un cerat laurus vīt,
Vai patiktos jums gan to darbu saukt par savu,
Kas visā Parīzē gūst nedalītu slavu,
Kas, skatīts otru reiz, ar jaunu spēku kvēl
Un kuru pieprasa pēc gadiem vēl un vēl?
Tad rakstiet darbu tā, lai kaisle, kas to pilda,
Uz sirdi ceļu rod, to valdzina un silda.
Ja skurbā iedvesma, kas mūsu prātus jauc,
Ar maigu skārienu mums sirdi nesatrauc
Vai arī dvēselē mums skumjas neatplaucē,
Tad viss, ko gudrojāt tik cītīgi, mūs traucē

Un vēsais prātojums vēl vēsāks liekas tiem,
Kas tā jau skopojas ar saviem aplausiem,
Kas zālē, guruši no retorikas skaļās,
Tad aizmigs klusējot vai kritikā jūs paļās.
Lūk, noslēpums— vispirms jums jāprot aizraut mūs,
Šis spēks jums jāatrod, tad panākumi būs.

Lai pirmā darbība, ko jūsu vārsmas raisa,
Jau tūlīt sižetam bez pūlēm ceļu taisa.
Kļūst smieklīgs aktieris, kas gari runā gan,
Bet nezina, ko grib, un neizpauž to man;
Kas, vājo intrigu vēl izstaipot kā lentu,
Grib mani gurdināt ar divertisementu.
Tad labāk lai viņš nāk un savu vārdu teic,
Sauc: „Agamemnon es!” — vai mūs kā Orests sveic,
Bet ne ar jucekli, cik miglainu, tik garu
Mums ausis pieblīvē un tukšu atstāj garu:
Lūk, darba sižetu — to agri izpaudiet!

Viss, kas uz skatuves, lai notiek vienuviet.
Kāds pantotājs, kas mīt aiz Pireneju grēdām,
Tver vienā vakarā pusmūža un bez bēdām:
Šo darbu varonis, kas cauri gadiem steidz,
Kā puisēns gaitu sāk, kā bārdains vecis beidz.
Bet mēs, kas likumus vēl apsveram ar prātu,—
Mēs taupām darbību, jo māksla prasa sātu;
Viens fakts lai vienuviet un vienā dienā rit,
Lai līdz pat finālam simts siržu līdz tam sit.

Kas nepatīess, tam nav un nebūs mākslā vietas:
Ir patiesais kādreiz pat nepatīesīgs šķietas.
Ja brīnums neticams, tas mani neaizskar:
Ja neatsaucas sirds, prāts neatsauksies ar.
Tas, kas nav parādāms, lai tiek mums vārdos klāstīts,
Kaut zinām — skaidrāks būs, kas rādīts, nevis stāstīts,
Bet tādas lietas ir, ko mākslā saprāts liedz
Mums acij parādīt; lai vārds tās ausij sniedz.

Ja spriegums kamolā no ainas ainā tinas,
Lai savā pēcgalā tas viegli atšķetinās.
Un vai gan spēcīgāk vēl samulsināms prāts
Kā tad, kad noslēpums, kas segu segām klāts,
Uzreiz top apgaismots un, bijušam par spīti,
Viss pēkšņi apgriežas un beidzas negaidīti.

Lūk, tragēdija, kas nu kuplus zarus vij,
Reiz ritmā dejojošs un vienkāršs koris bij,
Kur, dziedot augļibai un vīna dievam slavu,
Vien ļaudis pūlējās celt kalnos ražu savu.
Tad, vīnā atraisīts, skurbs dzima svētku prieks
Un āzi ieguva par balvu dziesminieks.

Ir Tepsids pirmsācējs, kas, krāsu triepis vaigos,
Pa ciemiem, pilsētām ved jokus liksmi baigos;
Viņš saviem aktieriem uz ratiem spēlēt liek,
Lai garāmgājējiem šī jautrā skate tiek.

Ir Eshils personas jau korim klātu vērpis,
Un maskās cēlākās viņš aktiersejas tērpis;
Lai būtu redzami tie ļaužu tūkstošiem,
Vēl kājās koturnas ir viņa aktieriem.
Tad uzceļ Sofokls ar talantu un spēku
No dzejas svinīgu un harmonisku ēku,
Viņš visā darbībā liek korim līdzī plūst,
Tam grumbuļainais pants par daiļo pantu kļūst,
Līdz viņam Grieķijā aug augtin tāda slava,
Ko sasniegt romiešiem nekad pa spēkam nava.

Pie franču sentēviem, kam gars ir bijīgs, šķīsts,—
Tur ilgi teātris ir nepazīsts un nīsts,
Līdz beidzot Parīzē no svētceļnieku kopas
Top pirmā izrāde, kā stāsta ziņas skopas.
Tie, naivu ticību ar degsmi sajaucot,
Vien dievu, dievmāti un svētos rādīt prot,
Līdz izglītība veic šo vientiesību svēto

Un prāta gaisma krīt pār sajūsmību lēto.
Tā viltus doktorus no skatuves dzen nost,
No jauna Hektors dzimst un Andromaha most.
Tik masku aktieris vairs nenēsā uz sejas,
Un tur, kur koris bij, nu vijoļskaņas lejas.

Ja rakstnieks sevi mīl, tad bieži vien kā dēli
Ir viņam līdzīgi it visi viņa tēli:
Ja autors gaskonis, tam gaskonisks viss kļūst;
Vai Kalprenēds, vai Jubs — tie viegli kopā plūst.
Daudz gudrāks, bagātāks ir cilvēks dabas kvēlē,
Kur katra kaisliba prot runāt savā mēlē:
Kas nikni augstprātīgs, tas lepnus vārdus teic,
Bet pazemīgajam daudz rāmāks runas veids.

Lai skumjā Hekube, kad Troju liesmas vajā,
Ar runu svinīgu vairs nepūlas nākt klajā,
Lai gari nestāsta par zemi šausmīgo,
Kur Tanajupe plūst, līdz Euksins aprij to.
Šie pārāk uzposto un gludo vārdu spieti
Vien milniekam, kas dzied un deklamē, der lieti.
Uz brīdi norimstiet, kad skumība jūs māj,
Tik tāds, kas elso pats, ir citu as'ras vāj.

Ar vārdiem svinīgiem, ko tādās reizēs kaisām,
Pret savām ciešanām tik vienaldzību raisām.
Tāds traģēdijas spēks, tās sūtība un seja.
To pārspēj vērienā vien cēlā eņopeja,
Kas plašu darbību pauž rāmā plūdumā,
Kas dzimst no izdomas un izplaukst fabulā.

No sekmēm spožajām, kas traģēdijai bija,
Tai blakus Atēnās dzimst senā komēdija.
Tur grieķu smējējgars sev isto vietu gūst
Un mēlnesības žults simts jautrās spēlēs plūst.

Šo joku ākstīgo tik nekaunīgā vara
Pat godu, saprātu par upuriem sev dara.
Tur jāpiedzīvo bij, ka dzejnieks populārs
No cieņas atsakās, uz lētu slavu kārs,
Un dižo Sokratu pat mākoņkorī piemin,
Lai pūlis truli rēc un viņu dubļos iemin.
Bet šādai parvaļai nāk beidzot pelnīts gals,
Jo valsts tur iejaucas un viņas likumbalss,
Un prasīgs nolikums ved dzejniekus pie prāta,
Liedz ļaudis vārdā saukt un izzobot bez sāta.
Tā pazūd teātrī šis ķengāšanās kults,
Bet komēdijai smiet nu jāmacās bez žults;
Ne nomelnot, bet pelt un izskaidrot tā manās,
Kā prot to Menandrs, bez liekas ņirgāšanās.
Šai jaunā spogulī, kur attēls glīti zib,
Ikkatrs sevi redz vai neredz — kā pats grib.
Un cilvēks skopākais it nevainīgi smejas
Par skopā attēlu, kas ņemts no viņa sejas;
Tāpat vairs nepazīst visākstīgākais švīts
To jauko portretu, kur viņš pats parādīts.

Lūk, ja jums komikā sirds slavu iegūt lolo,
Lai pati daba vien jūs audzina un skolo.
Tik tas, kas cilvēku prot īsti saskatīt
Un atklāt apslēpto, kas dvēselē tam mīt,
Kam labi pazīstams gan skopulis, gan plitnieks,
Gan āksts un goda vīrs, gan skauģis, divains spītnieks,
Tam vien uz skatuves par tēliem viņi kļūs,
Kas dzīvo, darbojas un iepriecina mūs.
Mums sniedziet vienkāršas un patiesīgas ainas
Un katru tēlojiet pēc nopelna vai vainas.
Jo daba paraugiem tik diviem bagātā
Simts jaunās nokrāsās mirdz katrā cilvēkā:
To atklāj niecīgs žests, kāds sīkums mums to rāda,
Bet īsto saskatīt — tik retam acs tā rāda.

— — — — —

Un galmu pētījiet un pilsētnieku namus,
Tur gūsit piemērus un tipus atzīstamus.
Šai vidē bagātā, kā liekas, Moljērs smeļ
Tos dzīvos paraugus, kas viņa mākslu ceļ;
Ja vien viņš nebūtu tik piekāpīgs pret tautu
Un trulas ģeķības šai mākslā nepieļautu,
Jo bufs ir smalkuma un dailes ienaidsniēks
Un, kur mīt Terencijs, tur Tabarēns ir lieks.
Un vai gan blēņu maiss, ko Skapēns velk aiz sevis,
Der autoram, kas mums ir „Mizantropu“ devis?

Nu, labi, nopūtas ir svešas komikai,
Un sāpēs traģiskās ar nebūs izplūst tai;
Bet viņas uzdevums nav iziet vidū ielu
Un tautu smīdināt ar iepuvušu vielu.
Lai cēli jokot prot tās jautrais aktieris,
Lai grodais pavediens tai viegli vaļā ris;
Lai spraigo darbību, kas veidota ar prātu,
Kāds tukšs un veltīgs skats vis neapstādinātu;
Lai stils, kas rāmi plūst, tad atkal vilni met,
Lai īstais vārds ir dots ikkatram „par“ un „pret“;
Lai kaisle patiesa šais vārdos verd un paužas,
Cits citam sekojot, lai skati kopā aužas.
Uz gaumes rēķina nav labi jokus dzīt,
Un to, ko daba sniedz, jums nebūs atvairīt.
Par labu paraugu der Terencija darbi:
Tur dēlu — milnieku tēvs strostē nikni, skarbi;
Cik bijīgi gan dēls šais vārdos noklausās,
Lai tūdaļ aizsteigtos pie savas miļākās...
Tur nesastopam mēs vis portretu vai tēlu,
Bet istu dzimststēvu un milas pilnu dēlu.

Es cienu teātrī to autoru, kas prot
Bez pazemošanās mums sirdis ieliksmot,
Kas prātam seko pats un prātu neatbaida.
Bet viltus jokdaris, kas divkosības šķaida,

Šarls Batē

MĀKSLA, REDUCĒTA LĪDZ VIENAM PRINCIPAM

II n o d a ļ a

Ģēnijs spēj radīt mākslu tikai atdarināšanā:
tāda ir atdarināšanas būtība

Cilvēka prāts ir spējīgs radīt tikai neatbilstošā kārtā: visi tā veidojumi nes kāda modeļa zīmi. Arī šausmu tēli, ko satraukta iztēle izsauc savos murgos, var būt veidoti tikai no dabā ņemtiem elementiem. Un, ja ģēnijs untuma dēļ savieno šos elementus pretēji dabas likumiem, degradējot dabu, tad arī viņš pats degradējas un padodas neprātam. Robežas ir skaidri iezīmētas, un tas, kurš tās pārkāpj, apmaldās. Viņš rada haosu, nevis sakārtotu pasauli, un nepatiku, nevis prieku.

Ģēnijs, kurš strādā ar nodomu izsaukt prieku, nedrīkst iziet ārpus dabas ietvariem. Viņa loma ir nevis iedomāties to, kas nevarētu pastāvēt, bet gan atrast to, kas pastāv. Izdomāt mākslā nozīmē nevis piešķirt esamību kādai lietai, bet gan izpētīt, kur tā atrodas un kāda tā ir. Un ģeniālie cilvēki, kuri iedziļinās visvairāk, atklāj vienīgi to, kas pastāvējis jau iepriekš. Viņi ir radītāji tikai tiktāl, ciktāl viņi novēro, un otrādi, viņi ir novērotāji tikai tādēļ, lai kļūtu par radītājiem. Vissikākās lietas piesaista viņu uzmanību, un viņi tām nododas, allaž ieviešot tajās jaunas atziņas, kas paplašina viņu prāta pamatus un sekmē tā auglību. Ģēnijs līdzinās zemei, kas dzemdē tikai to, kā sēklu ir saņēmusi. Un šis salīdzinājums nevis pazemina mākslinieku, bet gan liek tam izprast viņa īsteno bagātību avotu un apjomu, kas patiešām ir milzīgas, jo visas atziņas, ko prāts var gūt dabā, kļūst par ģēnija mākslas darbu dīgļiem, un viņam nepastāv citu robežu attiecībā uz viņa objektu kā vien Visuma ietvari.

Tātad ģēnijam ir jāatrod kāds balsts, lai pieceltos un noturētos, un šis balsts ir daba. Viņš nevar pats to radīt, un viņš nedrīkst to sagraut; viņam atliek vienīgi sekot tai un atdarināt to, un tādēļ viss viņa radītais ir tikai atdarinājums.

Atdarināt nozīmē kopēt kādu modeli. Šis termins satur divus priekšstatus: pirmkārt, prototipu, kurā ietilpst īpašības, ko mēs vēlamies atdarināt; otrkārt, kopiju, kas tās attēlo. Daba, proti, viss, kas eksistē vai ko mēs iedomājamies kā iespējamu, ir mākslas prototips vai modelis. Kā jau teicām, citīgajam atdarinātājam vienmēr jāvērs uz dabu savs skats un nemitīgi jāaplūko tā. Kāpēc? Tāpēc, ka daba slēpj sevī visus darbu metus un visu rotājumu skices, kas varētu mūsos rosināt prieku. Māksla nenosaka savus likumus — tie eksistē neatkarīgi no mākslas iegribām un ir nemainīgi ierakstīti dabas piemēros.

Tad kāda ir mākslas funkcija? Tā ir: pārnesot dabā esošās īpašības, parādīt tās objektos, kas dabā nepastāv. Skulptora kalts šādi atklāj varoņa tēlu marmora blukī. Gleznotājs ar krāsām uz audekla attēlo visus redzamos objektus. Mūziķis ar dabā neesošām skaņām liek trakot vētra, kaut gan apkārt valda klusums; un dzejnieks ar savu iztēli un vārsmu harmoniju pilda mūsu garu ar izdomātiem tēliem un mūsu sirdi ar mākslīgi radītām izjūtām, kas bieži ir valdzinošākas nekā īstenās un dabiskās. Ir jāsecina, ka māksla šā vārda patiesajā nozīmē ir tikai atdarinājums un līdzības, kas nav dabas veidotas, bet kas liekas tādas esam, un ka mākslas materiāls ir nevis īstena, bet gan varbūtējais. Šis secinājums ir pietiekami svarīgs, lai to izvērstu un pierādītu ar praktiskā pielietojuma palīdzību.

Kas tad ir glezniecība? Redzamo objektu atdarinājums. Tajā nav nekā reāla, nekā īstena, tajā viss ir šķitums, un tās pilnveidīgums ir atkarīgs tikai no līdzības realitātei.

Mūzika un dejas spēj sakārtot reāla oratora un vienkārši kāda sarunas dalībnieka runu un žestus, taču ne jau tāpēc tās tiek sauktas par mākslām. Tās var arī nomaldīties: mūzika — divainībās, kad skaņas disonē un tām nav vienotas ieceris; dejas — saraustītās un lēkājošās kustībās, bet tad tās ir izgājušas ārpus saviem pienācīgajiem ietvariem. Tātad, lai šis mākslas būtu tādas, kādām tām jābūt, tām jāatgriežas pie atdarināšanas, kļūstot par cilvēka kaislību mākslīgi radītu atveidu. Tad mēs tās uztveram ar patiku, jo gūstam no tām tāda veida un limeņa emocijas, kas mūs gandarī.

Visbeidzot poēzija balstās tikai uz izdomājumu. Tajā vilks ir apveltīts ar varmācīga cilvēka pazīmēm, jērs — ar apspiestas nevainības īpašībām. Eklogs mums piedāvā poētiskos ganus, kas ir tikai līdzības un tēli. Komēdija dod ideālā Arpagona ģimētņi, kura īpašības ir aizgūtas no reāliem skopuļiem.

Traģēdija ir poēzija tikai tad, kad tā rada šķitumu ar atdarināšanas

palīdzību. Cēzars uzsāka cīņu ar Pompeju — tā ir nevis poēzija, bet gan vēsture. Bet, kad tiek izdomāti dialogi, motīvi, intrigas un it sevišķi — priekšstati, ko vēsture sniedz par Cēzara un Pompeja raksturu un likteni, tad rodas poēzija — ģēnija veikums un mākslas darbs.

Eposs ir vienīgi iespējamu notikumu atstāsts, kas pasniegti ar visām realitātes pazīmēm. Junona un Enejs nekad nav teikuši vai darijuši to, ko Vergilijs tiem ir piedēvējis, bet poēzijas nolūkā tas ir kļuvis iespējams. Tie ir mūžīgie meli, kam ir visas patiesības pazīmes.

Tātad visas mākslas tajā nozīmē, kad tās patiešām ir cilvēka veidotas, parāda iedomātas lietas, fiktīvas būtnes, kas nokopētas un atdarinātas saskaņā ar reālajām. Tādēļ mākslu nepārtraukti pretstata dabai: tik bieži dzirdams aicinājums, ka ir jāatdarina daba, ka māksla ir pilnveidīga tad, kad tā pilnveidīgi attēlo dabu, ka mākslas šedevri ir vienīgi tie, kas tik labi atdarina dabu, ka cilvēki tos notur par pašu dabu.

Un šī atdarināšana, uz ko mums ir tik dabiska sliekšme, jo tas ir piemērs, kas pamāca un vada cilvēku cilti, ir viens no galvenajiem mākslas radītās baudas avotiem. Prāts darbojas, salīdzinot modeli ar ģīmetni, un tā izteiktais spriedums ir jo labvēlīgāks, jo vairāk veikuma iespaids liecina par prāta dziļumu un apjomu.

Šī mācība nav jauna. Tā bija plaši izplatīta antīkajā pasaulē. Aristotelis sāk savu „Poētiku“ ar šo principu: mūzika, dejas, dzeja un glezniecība ir atdarinošas mākslas. Uz to attiecas visi poētikas likumi. Pēc Platona uzskata, lai cilvēks kļūtu par dzejnieku, nav pietiekami vēstīt, ir arī jāimitē un jārada atstāstītā darbība. Un savā „Valstī“ Platons nosoda poēziju, jo tā būtībā ir atdarināšana un tās atdarinātie objekti var kaitēt tikumiem.

Jau paši termini, ko antīkie domātāji lietoja, runājot par poēziju, liecina, ka viņi to uzskatīja par atdarinājumu: senie grieķi sacīja: ποιηται μιμηται? Romieši tulkoja pirmo terminu kā *facere* (darīt) — *facere Poema*, proti, veidot, darināt, radīt dzejoli; bet otro — vai nu *fingerere* (simulēt), vai arī *imitari* (atdarināt), kas nozīmē gan dabā neesošu atdarinājumu, kāds pastāv mākslā, gan reālu un morālu atdarināšanu, kas pastāv sabiedrībā. Bet, tā kā šo vārdu nozīme laika gaitā tika paplašināta, sagrozīta vai piedēvēta, tad tā izsauca pārpratumus un neskaidrību principos, kas paši par sevi bija skaidri pirmajiem autoriem, kuri tos formulēja. Ar *fikciju* tika saprasti mīti, ko vēstīja dažādu dievu priesteri, attiecinot tos uz reālām darbībām, jo šī fikcijas daļa ir pati cildenākā. Ar *atdarināšanu* tika saprasta nevis dabas mākslīga kopēšana, kas

izpaustos tās attēlošanā un *imitēšanā*, bet vispār jebkura veida atdarinājums. Tā kā šiem terminiem vairs nav to sākotnējās jēgas, tie vairs atbilstoši neap Praksta poēziju un ir padarījuši antiko autoru domas nesaprotamas lasītāju vairākumam.

No tā visa izriet, ka poēzija spēj pastāvēt tikai atdarinājumā. Tas pats attiecas uz glezniecību, deju un mūziku: to sniegunā nav nekā reāla, viss ir iedomāts, imitēts, kopēts un cilvēka veidots. Tā veidojas to būtiskais raksturs pretstatā dabai.

III nodaļa

Ģēnijam nav jāatdarina daba tajā veidā, kāda tā eksistē

Mākslā starp ģēniju un gaumi pastāv tik cieša saikne, ka zināmos gadījumos nav iespējams tos apvienot, lai tie neliktos saplūstam, un nošķirt, neatņemot to funkcijas. Tāda ir pieeja šajā jautājumā, kad nav iespējams pateikt, kas jādara ģēnijam, atdarinot dabu, nerunājot par gaumi, kas viņu vada. Pagaidām mēs pieskarsimies šai tēmai tikai tādēļ, lai sagatavotu turpmākos secinājumus, un sīkāk apskatīsim to otrajā daļā.

Aristotelis salīdzina poēziju ar vēsturi, pēc viņa domām, to atšķirība izpaužas nevis formā vai stilā, bet gan apskatāmo lietu raksturā. Vēsture attēlo to, kas ir noticis; poēzija — to, kas varētu būt noticis. Pirmā ir saistīta ar reālo un nerada nedz darbības, nedz to darītājus. Otrā ir saistīta tikai ar varbūtējo un izdomā pēc savas patikas, un attēlo pēc iztēles. Vēsturnieks stāsta par tādiem notikumiem, kādi ir eksistējuši, bieži vien ar nepilnībām. Dzejnieks — par tādiem, kādiem tiem jābūt. Tāpēc Aristotelis apgalvo, ka poēzija ir daudz pamācošāka nekā vēsture.

Par šo principu ir jāsecina: ja māksla ir dabas atdarinātāja, tad šim atdarinājumam jābūt gudram un apgaismotam, nevis verdziskai kopijai; un tam, kurš izvēlas objektus un pazīmes, jāparāda tie visā pilnveidībā, ar ko tie varētu

būt apveltīti. Īsi sakot, atdarinājumā mēs redzam dabu nevis tādu, kāda tā ir, bet gan tādu, kāda tā varētu būt un kādu prāts to varētu uztvert.

Ko darija Zeikss [sengrieķu gleznotājs ap 430.—400. g. pr. Kr. — *Tulk. piez.*], kad gribēja atveidot pilnveidīgu skaistumu? Vai viņš uzgleznoja kādas konkrētas skaistules ģimetni, kas tad attiektos uz vēsturi? Viņš apkopoja vairākas atsevišķu reālu skaistu sieviešu īpašības un veidoja iztēlē mākslīgu priekšstatu, kas rezultātā deva visu šo īpašību apvienojumu. Šis priekšstats kļūva par gleznas prototipu vai paraugu, kas ir varbūtējs un poētisks savā kopumā un ir reāls un vēsturisks tikai savos atsevišķi aplūkotajos elementos. Lūk, šādi jārikojas visiem māksliniekiem, un viņiem būtu jāseko šim piemēram — kā to darijuši izcilie meistari.

Kad Moljērs gribēja attēlot mizantropiju, viņš nesāka meklēt pa visu Parīzi vienu cilvēku, par kuru sacerētā luga būtu precīza kopija — tas būtu tikai vēstures stāsts un portrets, kas pamācītu vien daļēji. Tā vietā Moljērs savāca visas drūma ignuma pazīmes, ko bija novērojis cilvēkos, pieliekot klāt to, ko viņa ģēnija iedvesma spēja radīt no līdzīgām īpašībām. Savienojot un sapludinot to visu, Moljērs izstrādāja neatkārtojamu raksturu, kas pārstāvēja nevis reālo, bet gan varbūtējo. Viņa komēdija bija nevis Alsesta vēstures atstāsts, bet gan Alsesta attēlojums kļūva par mizantropijas vispārinātu vēsturi. Un šī luga ir daudz pamācošāka nekā sīks vēstures izklāsts, kas pavēstītu dažas reāla mizantropa patiesas īpašības.

Šie divi piemēri ir pietiekami, lai pagaidām sniegtu skaidru priekšstatu par to, ko dēvē par ideālo dabu. Tā ir nevis tas patiesais, kas reāli eksistē, bet gan tas, kas varētu eksistēt, skaisti patiesais, attēlots tā, it kā tas reāli eksistētu, un ar visiem pilnveidojumiem, ko tam var piešķirt.

Šī nostāja neliedz patiesajam un reālajam kļūt par mākslas materiālu — Hēsioda darbos pašas mūzas pauž šādu uzskatu.

Ja kāds vēsturisks fakts ir tā pārveidots, ka var kalpot par pamatu dzejolim vai gleznai, tad poēzija vai glezniecība to izmanto šādā statusā, īstenojot savas tiesības un izdomājot apstākļus, kontrastus, situācijas utml. Kad Lebreņš [Šarls Lebreņš, 1619.—1690., franču gleznotājs. — *Tulk. piez.*] attēloja Aleksandra Lielā kaujas, viņš no vēstures ņēma faktu, dalībniekus, notikuma vietu. Bet šo gleznu izcilā izdoma, poēzija, tēlu novietojums, pozas, jūtu izpausmes ir dzimušas no ģēnija jaunrades. Horāciju kauju, kas ir vēstures fakts, Kornejs ir padarījis par poēziju, tāpat kā Rasins to paveica ar Mardokeja triumfu. Tātad

māksla šeit balstās uz patiesību, un tā ir jāsavieno ar izdomājumu tik meistarīgi, lai rastos viendabīgs veselums.

Tāda ir parastā pieeja eposos, traģēdijās un vēsturiskajās gleznās. Tā kā fakts vairs neatrodas vēstures pārziņā, bet ir nodots mākslinieka varā, kam ir ļauts uzdriktēties itin visu, pirms nonākt pie mērķa; ja var tā izteikties, tad fakts tiek no jauna samīcīts kā māli, lai piešķirtu tam citu formu, papildinot, sadalot, pārceļot. Iespējams, ka dzejoli autors sasien sižeta mezglus, sagatavo atrisinājumu utt., ja tiek pieņemts, ka visa tā digļi ir atrodamī vēsturē un ka atliek vienīgi izpaust to: ja tas tā nav, tad māksla bauda visas savas tiesības pilnā to apjomā, pati radot visu, kas tai nepieciešams. Šādu priekšrocību tai piešķir tādēļ, ka mākslas nolūks ir izsaukt prieku.

Otrā daļa

Kurā tiek noteikts atdarināšanas princips saskaņā ar dabu un gaumes likumiem

Ja dabā viss ir saistīts, jo viss ietilpst sava veida kārtībā, tad mākslā jānotiek tāpat, jo tā ir dabas atdarinātāja. Mākslā jābūt kādam vienojuma punktam, kur saskaras visattālākās daļas: tā, ka atsevišķa daļa, pēc tam kad esam ar to iepazinušies, ļautu kaut vai nojaust sevī citas daļas.

Ģēnijam un gaumei mākslā ir viens un tas pats objekts. Ģēnijs rada, gaume novērtē. Tātad, ja ir tiesa, ka ģēnijs rada mākslas darbus, atdarinot dabu, tad tam vajadzīgs pierādījums. Gaumei, kas novērtē ģēnija veikumu, jābūt gandarītai tikai tad, kad daba ir labi atdarināta. Šā secinājuma taisnīgums un patiesīgums nav noliedzami, bet ir svarīgi izvērst to un skaidrāk atklāt. To mēs centisimies izdarīt šajā nodaļā, apskatot, kas īsti ir gaume, kādi likumi būtu jāpiemēro mākslā un vai šie likumi aprobežojas tikai ar atdarināšanu, kā mēs to aprakstījām iepriekš.

Kas ir gaume

Pastāv labā gaume. Šis izteikums nav problemātisks; un tie, kuri to apstrīd, nespēj sagādāt atbilstošus pierādījumus.

Bet kas tad ir šī labā gaume? Vai neradīsies situācija, ka, eksistējot neskaitāmiem mākslas likumiem un to piemēriem senatnes un mūsdienu autoru darbos, mēs nespēsīm veidot skaidru un precīzu priekšstatu par to? Vai tikai pati šī piemēru daudzveidība vai piemēru pārāk lielais skaits neapmulsina mūsu prātu un, parādot bezgalīgās variācijas attēloto tēmu dažādības dēļ, neliedz mums izraudzīties ko konkrētu, lai atbilstīgi definētu gaumi.

Pastāv tikai viena labā gaume. Kur tā izpaužas? No kā tā ir atkarīga — vai no objekta, vai ģēnija, kurš pievēršas šim objektam? Vai vispār pastāv kādi likumi šajā sakarā? Vai gaumes paudējs ir prāts vai jūtas, vai abi kopā? Lūk, cik daudz jautājumu izraisa šis ļoti pazīstamais un bieži iztirzātais temats, kas tā arī nav pietiekami izskaidrots.

Reizēm apgalvo, ka senatnes autori nemaz neesot centušies atrast izskaidrojumu un ka mūsdienās, tieši otrādi, tam uzduroties gluži nejausi. Mūsdienās māksliniekiem ir grūti nenovirzīties no ceļa, kas tiem liekas pārāk šaurs, un viņi tikai retumis nekļūst vainīgi vienā no divām galējībām: tajā, ko sacer nopūloties, jūtama mākslotība, bet tajā, ko sacer viegli, — paviršība. Toties par senatnes autoriem rodas iespaids, ka viņus pie rokas ved kāds veiksmes gars — viņi darbojas bez bažām un bailēm, it kā cits ceļš nebūtu iespējams. Kāds ir tā iemesls? Varbūt tas, ka senatnes autoriem nebija citu modeļu kā vien pati daba un citas vadauklas kā vien gaume un ka mūsdienu autori, par saviem modeļiem izvēlēdamies sākotnējo atdarinātāju darbus un baidīdamies pārkāpt tradicionālos mākslas likumus, ir kaitējuši šim kopijām, ienesot tajās zināmu nebrīvību, kas noliedz mākslu un pilnībā dod priekšroku dabai.

Tātad tikai gaumei jārada šedevri un jāpiešķir mākslas darbiem brīvības un viegluma aura, kas ir to izcilākā vērtība.

Mēs esam daudz runājuši par dabu un piemēriem, ko tā rāda ģēnijam. Tagad tuvāk jāaplūko gaume un tās likumi. Vispirms runāsim par izziņu, meklējot tās principu: tad pievērsīsimies noteikumiem, ko tā uzliek mākslai.

Gaume mākslā ir tas pats, kas intelekts zinātnē. To objekti ir atšķirīgi, bet to funkciju starpā ir tik liela analogija, ka vienas funkcijas var izmantot, lai izskaidrotu otru. Zinātnei objekts ir reālais, mākslai — labais un skaistais, un šiem objektiem ir gandrīz vienāda nozīme, kad tos apskatām tuvāk. Intelekts pēta to, kādi objekti ir pēc savas būtības, bez saistības ar mums. Gaume, gluži pretēji, pievēršas šiem pašiem objektiem tikai to saistībā ar mums pašiem.

Ir cilvēki, kuru prāts ir maldīgs, jo viņi domājas saredzam patiesību tur, kur tā nepastāv. Ir arī tādi, kuru gaume ir maldīga, jo viņi domājas saredzam labo vai slikto tur, kur tie nepastāv.

Intelekts ir pilnveidīgs tad, ja tas redz bez aizmiglojuma un nekļūdīgi atšķir patieso no nepatiesā un varbūtību no pierādījuma. Bet gaume ir pilnveidīga tad, ja tā sajūt labo un slikto, lielisko un viduvējo, nekad tos nesajaucot. Tādēļ intelektu var definēt kā spēju atpazīt un atšķirt patieso no maldīgā, un gaumi kā spēju sajust labo, slikto un viduvējo un droši atdalīt tos.

Tātad patiesais un labais, zināšanas un gaume ir visi mūsu objekti un mūsu darbības. Tāda ir zinātnes un mākslas būtība.

Es atstāju nopietnās metafizikas ziņā atšifrēt visas mūsu dvēseles slēptās dzīles un izdibināt tās darbības principus. Es negribu iesaistīties šādās spekulatīvās diskusijās, kuru temats ir tik neskaidrs un cildens, jo vados pēc principiem, ko neviens neapstrīd. Mūsu dvēsele izzina, un dvēseles izzinātais rada tajā jūtas. Izziņa ir pār mūsu dvēseli atmirdzoša gaisma, un jūtas ir darbības ierosa dvēselei. Pirmā apgaismo, otrās — rosina. Izziņa parāda mums objektus, jūtas pietuvina vai atvērza no no mums.

Tātad gaume ir jūtu veids, kura materiāls ir mākslas darbi; un, ja, kā mēs jau pierādījām, māksla ir tikai dabas atdarināšana, gaumei jābūt tām jūtām, kas pasaka mums, vai daba ir labi vai slikti atdarināta. Kaut gan liekas, ka šīs jūtas rodas pēkšņi un neapreķināmi, tās vienmēr ievada vismaz viens gaismas atspīdums, kas ļauj mums saskatīt objekta īpašības. Pirms atskanēt skaņai, ir jāpieskaras stīgai. Taču šī norise ir tik acumirkliģa, ka bieži to nemaz neuztver, un tad saprātam, pievēršoties jūtām, ir grūti atpazīt to cēloni. Varbūt tieši tādēļ nav viegli izlemt, vai senatnes autori ir pārāki pār mūsdienu autoriem. Par to ir jālemj gaumei, un tā spriež tiesu vairāk pēc sajūtām, nevis pierādījumiem.

No franču valodas tulkojis Normunds Pukjans

Novālis

DARBU FRAGMENTI

Fantāzija noliek nākotnes pasauli vai nu augstumā vai dziļumā vai arī metempsihozē pret mums. Mēs sapņojam par ceļojumiem caur pasaules telpu; bet vai tad pasaules telpa nav mūsos? Mēs nepazīstam mūsu gara dziļumus. Uz iekšu iet noslēpumainais ceļš. Mūsos vai arī nekur ir mūžība ar tās pasaulēm, pagātne un nākotne. Ārējā pasaule ir ēnu pasaule, viņa met savu ēnu gaismas valstī. Tagad mums, saprotams, iekšiene liekas tik tumša, vientuļa, bezformīga. Bet cik pavisam citāds mums tas liksies, kad šis aptumsums būs pagājis un ēnas ķermeņi aizvākti prom. Mēs baudīsim vairāk nekā jebkad: jo mūsu gars ir bijis trūkumā.



Interesē tikai indivīds. Tādēļ viss klasiskais nav individuāls.



Antīkajā pasaulē reliģija jau zināmā mērā bija tas, par ko tai pie mums ir jāklūst — praktiskā poēzija.



Poēzija ir filozofijas varonis. Filozofija paceļ poēziju par pamatlikumu. Tā mums māca pazīt poēzijas vērtību. Filozofija ir poēzijas teorija. Tā mums rāda, kas poēzija ir; ka tā ir viens un viss.



Vēsture ir liela anekdote. Anekdote ir vēsturisks elements, vēsturiska molekula vai epigramma. Vēsture anekdotēs — kaut ko līdzīgu ir devis

Voltērs — ir augstākā mērā interesants mākslas darbs. Stāsts parastajā formā ir kopā sametināta vai arī par nepārtrauktību padarīta anekdošu virtene.



Tikumība un filozofija ir mākslas. Pirmā ir māksla starp kādas tikumiskas idejas, aprioras mākslas idejas, rīcības motīviem izvēlēties atbilstošos un tādā veidā ielikt visās darbībās lielu, dziļu jēgu — dot dzīvei augstāku nozīmi un līdz ar to iekšējo un ārējo darbību masu (iekšējās ir uzskati un lēmumi) mākslinieciski sakārtot un apvienot par ideālu veselo. Otrā ir māksla līdzīgā veidā rīkoties ar domu, izvēlēties starp domām — māksla, visus mūsu priekšstatus radīt saskaņā ar absolūtās mākslas ideju un no mūsu gara dziļumiem izdomāt aprioru pasaules sistēmu, domāšanas orgānu lietot aktīvi, lai attēlotu tīri saprotamu (tikai garīgi uztveramu) pasauli. (Māksla kļūst par filozofu ir metodika, māksla kļūst par tikumisku cilvēku — askēze.)

Istenībā visās patiesajās mākslās tiek realizēta tikai viena ideja un viens gars — no iekšas uz āru producēts — gara pasaule. Acij tā ir redzamā pasaule apriori, ausij dzirdamā pasaule apriori, tikumiskajam orgānam tikumiskā pasaule apriori, domāšanas orgānam iedomājamā pasaule apriori un tā tālāk. Visas šīs pasaules ir tikai Viena Gara un Vienas Pasaules dažādās izteiksmes un dažādie darba rīki.



Kas ir daba? Enciklopēdisks, sistemātisks indietis vai mūsu gara plāns. Kāpēc mēs vēlamies apmierināties ar vienkāršu mūsu dārgumu uzskaitījumu? Ļaujiet mums to pašiem apskatīt, daudzējādi apstrādāt un lietot.

Liktenis, kas mūs nospiež, ir mūsu gara kūtrums. Ar mūsu darbības paplašināšanu un veidošanu mēs paši pārvērtisimies liktenī.

Šķiet, ka viss plūst mums iekšā, jo mēs neizplūstam uz āru. Mēs esam negatīvi, jo mēs to gribam, — jo pozitīvāki mēs kļūstam, jo negatīvāka kļūst pasaule ap mums, līdz beidzot vairs nebūs nekādas negācijas, bet mēs būsīm viss visā.

Dievs vēlas dievus.

Fridrihs Šlēgels

DARBU FRAGMENTI

Vēsturnieks ir atpakaļgaitā pagriezts pravietis.



Romantiskā poēzija ir progresīva universālpoezija. Tās sūtība nav tikai savienot visus atšķirtos poēzijas veidus un sasaistīt poēziju ar filozofiju un retoriku. Tā grib un tai vajag arī poēziju un prozu, ģenialitāti un kritiku, mākslas dzeju un dabas dzeju gan sajaukt, gan sakausēt, padarīt poēziju dzīvu un sabiedrisku un dzīvi un sabiedrību poētisku, padarīt joku poētisku un mākslas formas piepildīt un piesātināt ar krietniem izglītības elementiem, padarīt dvēseliskas ar krietnām humora vibrācijām. Tā aptver visu, kas ir poētisks, sākot no lielākām, sevī vairākas citas mākslas sistēmas ietverošām sistēmām, līdz tai nopūtai, tam skūpstam, ko izdveš dzejojošais bērns savā nemākslotajā dziedājumā. Tā var sevi tēlojumā pazaudēt, tā ka gribētos ticēt, ka tās vienīgais uzdevums ir raksturot visa veida poētiskās individualitātes; tomēr neeksistē neviena forma, kas būtu tam radīta, lai spētu pilnībā izteikt autora garu. Daži mākslinieki, kas bija gribējuši tikai uzrakstīt romānu, nejauši attēlojuši paši sevi. Attiecīgi tā spēj līdzīgi eposam kļūt par visas apkārtnes pasaules spoguļi un laikmeta gleznu. Un tomēr arī tā var, visbiežāk vidū starp attēloto un attēlotāju, brīva no jebkādas reālas vai ideālas intereses šūpoties uz poētiskās refleksijas spārnēm, šo refleksiju vienmēr no jauna spēcīnot un kā bezgalīgā spoguļa rindā daudzkārtojot. Tā ir spējīga uz augstāko un vispusīgāko izglītību; ne tikai no iekšpuses uz āru, bet arī no ārpusē uz iekšu: tādejādi tā katram, kam jāklūst par tās pilnīgo produktu, visas daļas vienādi jāorganizē, caur ko tai paveras skats uz bezgalīgi augošu klasicitāti. Romantiskā poēzija mākslai ir tas, kas filozofijai ir asprātība un kas dzīvei ir sabiedrība, saskarsme,

draudzība, mīlestība. Citi rakstības veidi ir gatavi un tos iespējam vien pilnīgi analizēt. Romantiskā rakstība vēl top; jā, tā ir tās īstenā būtība, ka tā var tikai tapt, bet nekad nevar būt pabeigta. To nevar izsmelt neviena teorija un tikai gaišredzīga kritika varētu iedrošināties mēģināt raksturot tās ideālu. Tā vienīgā ir bezgalīga, tāpat kā tā vienīgā ir brīva un kā savu pirmo likumu atzīst to, ka dzejnieka patvaļa neatzīst nekādus likumus pār savu gribu. Romantiskais rakstības veids ir vienīgais, kas ir kas vairāk kā tikai veids, tas ir dzejas māksla vispār: jo savā ziņā visa poēzija ir vai arī tai vajadzētu būt romantiskai poēzijai.



Ideja ir jēdziens, kas pilnveidots līdz ironijai, absolūtu antitēžu absolūta sintēze, nepārtraukti sevī pašradoša divu strīdīgu domu maiņa. Ideāls ir vienlaikus ideja un fakts. Ja ideālam priekš domātāja nav tik daudz individualitātes kā senatnes dieviem priekš mākslinieka, tad visa darbošanās ar idejām nav nekas cits kā garlaicīga un nogurdinoša kauliņu spēle ar tukšām formulām vai dziļdomīga sava degungala aplūkošana pēc ķīniešu bonzu parauga. Nekas nav nožēlojamāks un nicināmāks par tādu sentimentālu spekulāciju bez objekta. Tikai to nevajadzētu saukt par mistiku, jo šis skaistais senais vārds ir tik derīgs un nepieciešams absolūtajai filozofijai, no kuras redzes viedokļa gars uztver kā noslēpumu un brīnumu visu to, ko tas no citiem redzes viedokļiem atrod teorētiski un praktiski par dabisku. Spekulācija *en detail*¹ ir tikpat reta kā abstrakcija *en gros*², un tomēr viņa ir tas, kas rada zinātniskās asprātības vielu, tāpat arī augstākās kritikas principus, garīgās izglītības augstākās pakāpes. Lielā praktiskā abstrakcija padarīja klasiķus par klasiķiem, jo viņiem tā bija instinkts. Tas bija velti, ka indivīdi sava veida ideālu izteica pilnīgi, ja veids pats nebija stingri un krasi izolēts un tai pašā laikā pilnīgi brīvs savā originalitātē. Bet spēt pēc brīvas gribas pārcelties drīz šajā, drīz tajā sfērā kā citā pasaulē, un ne tikai ar prātu un iztēli, bet ar visu dvēseli, te no vienas, te no otras savas būtnes daļas spēt brīvi atteikties un pilnīgi aprobežoties ar kādu citu, te tajā, te citā indivīdā meklēt un atrast sevi kā vienu veselu un visu pārējo ar nolūku aizmirst: to var tikai tāds gars, kas vienlaikus sevī apvieno daudzus garus un ietver sevī veselu personu sistēmu un kura iekšienē tas universs, kas, kā teic, digstot katrā monādē, ir izaudzis un nobriedis.

¹ *En detail* (fr. val.) — atsevišķi, sīkums.

² *En gros* (fr. val.) — vispārīgos vilcienos, kopumā.

No romantiskā redzes punkta arī poēzijas novirzieniem ir vērtība, pat ekscentriskajiem un briesmīgajiem; tie ir vērtīgi kā materiāli un sagatavošanas mēģinājumi vispārīgumam, ja vien tajos kaut kas ir, ja vien tie ir oriģināli.

Franču revolūcija, Fihtes zinātnes mācība un Gētes „Meistars“ ir laikmeta lielākās tendences. Kam šāds salikums šķiet piedauzīgs, kam neviena revolūcija nešķiet svarīga, ja tā nav skaļa un materialistiska, tas vēl nav pacēlies uz cilvēces vēstures augsto, plašo sapratni. Pat mūsu trūcīgajās kultūras vēsturēs, kas lielākoties līdzinās ar nepārtrauktiem komentāriem pavadītam tādu variantu krājumam, kam klasiskais teksts ir pazaudēts, dažai nelielai grāmatai, ko trokšņainais pūlis savlaik tikpat kā neievēroja, ir lielāka nozīme nekā visam, ko viņi dara.

Reliģija lielākoties ir tikai izglītības papildinājums vai pat surogāts, un, stingri ņemot, nekas nav reliģiozs, kas nav brīvības produkts. Tātad var sacīt: jo brīvāks, jo reliģiozāks, un jo vairāk izglītības, jo mazāk reliģijas.

Dzejai vai drāmai, kam jāpatik pūlim, nepieciešams pa druskai no visa, tai jābūt sava veida mikrokosmam. Mazliet nelaiimes un mazliet laimes, kaut kas no mākslas un kaut kas no dabas, piedienīgs daudzums tikumības un zināma deva netikuma. Arī garam tur jābūt kopā ar atjautību, pat filozofiju, priekšroku dodot morālei un retumis politikai. Ja nepalīdz viena sastāvdaļa, varbūt līdzēs cita. Un pat tad, ja tas viss nevarētu palīdzēt, tad vismaz nevarētu arī kaitēt — kā dažas vienmēr par to slavētas zāles.

Dzejojošais filozofs, filozofējošais dzejnieks ir pravieši. Didaktiskajai dzejai jābūt pravietiskai, un tai ir arī dotības par tādu kļūt.

Jo vairāk poēzija kļūst par zinātni, jo vairāk tā kļūst arī par mākslu. Ja poēzijai jākļūst par mākslu, tad māksliniekam nepieciešams pamatīgs

priekšstats un zināšanas par saviem līdzekļiem un nolūkiem, šķēršļiem un priekšmetiem, tad dzejniekam jāvar par savu mākslu filozofēt. Ja viņam nav jābūt tikai atklājējam un strādniekam, bet arī savas nozares pazinējam un spējīgam saprast savus līdzpilsoņus mākslas valstībā, tad viņam jāklūst arī par filologu.



Katrs labs cilvēks kļūst vienmēr un vairāk dievs. Kļūt dievam, būt cilvēkam, veidot sevi, tie ir teicieni ar vienādu nozīmi.

Ari filozofija ir divu strīdīgu spēku, poēzijas un prakses, rezultāts. Tur, kur tie viens otru pilnīgi caurstrāvo un sakūst, tur rodas filozofija; ja tā atkal sairst, tā kļūst par mitoloģiju vai arī metas dzīvē atpakaļ. Grieķu gudrība sevi izveidoja no dzejas un likumdošanas. Augstākā filozofija, kā daži domā, drikst atkal kļūt par poēziju; un ir pat zināma pieredze, ka vienkāršas dabas sāk savā veidā filozofēt tikai pēc tam, kad beigušas dzīvot. Labāk attēlot šo filozofēšanas ķīmisko procesu, cik iespējams noskaidrot tā dinamiskos likumus un filozofiju, kurai sevi vienmēr no jauna jāorganizē un jādeorganizē, izšķīrt viņu dzīvos pamatspēkus un atvest tos atpakaļ pie viņu izcelsmes, to es uzskatu par Šellinga īsteno aicinājumu. Turpretī viņa polemika, bet jo sevišķi viņa filozofijas literārā kritika, man šķiet, ir nepareiza tendence; un viņa dotības universalitātē vēl nav pietiekoši izveidotas, lai fizikas filozofijā atrastu to, ko viņš tur meklē.



Nolūks, kas iet līdz pat ironijai un ir ar patvaļīgu pašiznīcināšanās šķitumu, ir tikpat naivs kā instinkts līdz ironijai. Kā naivais ar teorijas un prakses pretrunām, tā groteskais rotaļājas ar brīnumainiem formas un matērijas sajaukumiem, mil nejaušības un divainības šķitumu un it kā koķetē ar pilnīgu patvaļu. Humoram ir darišana ar esamību un neesamību, un tā īstenā būtība ir. Tāpēc arī viņš ir radniecisks ar elēģiju un visu, kas ir transcendentāls; no turienes arī tā augstprātība un nosliece uz joku mistiku. Kā naivajam ģenialitāte, tā humoram nepieciešams nopietns, tīrs skaistums. Viņš vismīļāk līdinās pāri viegli un skaidri plūstošām filozofijas vai poēzijas rapsodijām un bēg no smagām masām un no aprautiem fragmentiem.

Tas, ka pravieti neatzīst viņa tēvijā, laikam ir pamats, kāpēc gudri rakstnieki tik bieži izvairās gūt sev tēvzemi mākslu vai zinātņu jomās. Viņi labāk pievēršas ceļojumiem, ceļojumu aprakstiem vai arī ceļojumu aprakstu lasīšanai un tulkošanai un iemanto sev universalitātes slavu.

Lielo dzejnieku darbos nereti elpo arī kādas citas mākslas gars. Vai tas tāpat nav arī ar gleznotājiem; vai Mikelandželo neglezno zināmā mērā kā skulptors, Rafaels kā arhitekts, Koredžo kā mūziķis? Un, protams, viņi tādēļ nekļūst mazāk gleznotāji kā Ticiāns tikai tādēļ, ka tas bija vienīgi gleznotājs.

Itāļu un angļu dzejnieku Sātans varbūt ir poētiskāks, bet vācu Sātans ir sātaniskāks; tiktāl varētu sacīt, ka Sātans ir vācu izgudrojums. Protams, viņš ir vācu dzejnieku un filozofu favorīts. Viņam jāpiemīt arī kam labam, un, ja viņam raksturīga patvaļa, nosliece, nolūks iznīcināt, sajaukt, pavest, tad nav noliedzams arī tas, ka viņš nereti sastopams jaukātajā sabiedrībā. Bet vai līdz šim neesam kļūdījušies dimensijās? [...] Kāpēc kristīgajā mitoloģijā trūkst sātanietes? Laikam nav piemērotāka vārda un tēla zināmām sīkām jaun-
darībām, kuras šķietami mīl nevainību, un tai aizraujoši groteskajai cēlākās un maigākās pārgalvības krāsu mūzikai, kura tik labprāt rotaļājas lieluma virs-
pusē. Senās amoretes ir tikai cita sātaniešu rase.

Ir jābūt dzimušam filoloģijai tāpat kā poēzijai vai filozofijai. Nav filologa bez filoloģijas šā vārda pirmatnējā nozīmē, bez gramatiskas intereses. Filoloģija ir loģisks afekts, filozofijas atzarojums, entuziasms ķīmiskai izziņai: jo gramatika taču ir tikai universālās šķiršanas un saistīšanas mākslas filozofiskā daļa. Ar māksliniecisku tās izpratnes izglītošanu, kuras viela var būt tikai klasiskais un tieši mūžīgais, kas nekad nevar tikt pilnīgi saprasts, rodas kritika: citādi tie filologi, kuriem visbiežāk redzamas tās visparastākās un drošākās nezinātniskās virtuozitātes pazīmes, tikpat labprāt rādītu savu veiklību pie jebkura cita priekšmeta kā pie senatnes sacerējumiem, priekš kuriem viņiem parasti nav ne intereses, ne saprašanas. Tomēr šī nepieciešamā aprobežotība nav ne jāpeļ, ne jānožēlo, jo arī šeit mākslinieciskajam pilnveidojumam ir jāved vienīgi uz

zinātņi un materiālās senatnes mācības tīri formālajai filoloģijai jātuvojas cilvēces humānajai vēsturei. Tas ir labāk nekā tā sauktā filozofijas lietošana filoloģijā to [personu. — *Tulk.*] parastajā stilā, kuri zinātnes vairāk kompilē nekā kombinē. Vienīgais veids, kā lietot filozofiju filoloģijā vai, kas ir vēl nepieciešamāk, filoloģiju filozofijā, iespējams tad, ja esi vienlaikus filologs un filozofs. Bet arī bez tā filoloģijas māksla var īstenot savas prasības. Sevi veltīt tikai pirmatnējās tieksmes attīstīšanai ir tikpat cienijami un gudri kā vislabākais un visaugstākais, ko vien cilvēks var izvēlēties par savas dzīves uzdevumu.



Ja katrs bezgalīgs indivīds ir dievs, tad ir tikpat daudz dievu kā ideālu. Arī patiesā mākslinieka un patiesā cilvēka attieksme pret saviem ideāliem ir gluži reliģioza. Tas, kam šī iekšējā dievkalpošana ir visas dzīves mērķis un uzdevums, ir priesteris, un par tādu var kļūt un tādām ir jāklūst ikvienam.



Poēzijas vai filozofijas izpratne ir tam, kuram tās ir indivīds.



Franču revolūciju var aplūkot kā lielāko un ievērojamāko fenomenu valstu vēsturē, kā gandrīz universālu zemestrīci, neizmērojamus plūdus politiskajā pasaulē; vai arī revolūciju pirmtēlu, kā revolūciju vispār. Tie ir parastākie viedokļi. Bet to var aplūkot arī kā franču nacionālā rakstura centru un galotni, kurā kopā saspīesti visi tā paradoksi; kā laikmeta drausmāko grotesku, kurā dziļākie aizspriedumi un vardarbīgākās to vajāšanas saauostas šausmīgā haosā, tādā milzīgā cilvēces traģikomēdijā un tik divaini, cik vien iespējams. Šo vēsturisko uzskatu izskaidrojumam vēl atrodami tikai daži atsevišķi vilcieni.



Ir dabiski, ka francūži mūsu laikmetā zināmā mērā dominē. Viņi ir ķīmiska nācija, ķīmiskais instinkts viņos ir visvispārīgāk satraukts, un viņi vienmēr izdara savus mēģinājumus lielos apjomos arī morāliskajā ķīmijā. Laikmets tāpat arī ir ķīmisks laikmets. Revolūcijas ir universālas, ne organiskas, bet ķīmiskas kustības. Lielā tirdzniecība ir lielās ekonomijas ķīmija; pastāv arī tāda paša veida alkīmija. Romāna, kritikas, asprātības, sabiedriskuma, jaunākās retorikas un līdzšinējās vēstures ķīmiskā daba ir saprotama jau pati par sevi.

Pirms neesam nonākuši pie universa raksturojuma un cilvēces iedalījuma, ir jāapmierinās tikai ar piezīmēm par pamattoni un dažām laikmeta manierēm, nespējot ieskicēt pat milža siluetu. Jo kā gan lai mēs bez tām priekšzināšanām iedrošinātos noteikt, vai laikmets ir indivīds, vai varbūt tikai citu laikmetu kolīzijas punkts; kur tas noteikti sākas un kur beidzas? Kā gan būtu iespējams saprast pašreizējo pasaules momentu un likt tajā pieturzīmes, ja nedrīkst mazākais kaut anticipēt vispārējo raksturu? Pēc tās domas analogijas, pēc ķīmiskā laikmeta būtu jāseko organiskajam laikmetam, un tad nākamās Saules aprites zemes pilsoņi ne tuvu nebūs par mums tik augstās domās kā mēs paši par sevi un uzskatis daudz ko no tā, ko tagad vienīgi apbrīno, tikai par nodēriem cilvēces jaunības vingrinājumiem.

Garīgais ir tas, kas dzīvo tikai neredzamajā, kam viss redzamais ir tikai alegoriska patiesība.

Atlaidiet reliģiju brīvībā un sāksies jauna cilvēce.

Saprāts, saka reliģisko runu sacerētājs, zina tikai par Visumu; lai valda fantāzija, un, lūk, — te jums ir Dievs. Pilnīgi pareizi, fantāzija ir cilvēka orgāns dievībai.

Iejas ir bezgalīgas, patstāvīgas, vienmēr sevi kustīgas, dievišķas domas.

Vai ir apgaismība? Tā saukties drīkstētu tikai tas, kas ne ar mākslas palīdzību, bet tomēr patvaļīgi atbrīvotu brīvai darbībai kādu principu cilvēka garā, kas līdzinātos gaismai mūsu pasaules sistēmā.

Tikai tas var būt mākslinieks, kam ir sava paša reliģija, oriģināli uzskati par bezgalīgo.

◇

Reliģija nav tikai viena izglītības daļa, viens cilvēces loceklis, bet gan visa pārējā centrs, visur pirmais un augstākais, vienkārši sākotnējais.

◇

Tā ir cilvēces īpašība, ka tai ir jāpaceļas cilvēcei pāri.

◇

Platona filozofija ir cienīga ievadrūna nākamajai reliģijai.

◇

Reliģija ir vienkārši neizdibināma. Tajā var vienmēr rakt dziļāk, līdz bezgalībai.

◇

Kam ir reliģija, tas lietos poēziju, lai to meklētu un atrastu, bet filozofija ir darba rīks.

◇

Tas, kas cilvēki ir starp citiem zemes veidojumiem, tas ir mākslinieki starp cilvēkiem.

◇

Dievu mēs neredzam, bet mēs visur ieraugām dievišķo; vispirms un vispatiesāk tomēr saprātīga cilvēka kodolā, cilvēka dzīvā darba dziļumā. Dabu, Visumu tu vari sajust tieši, tieši iedomāties, nevis dievību. Tikai cilvēks starp cilvēkiem var dievišķīgi dzejot, domāt un dzīvot ar reliģiju. Sev pašam, ne arī pat savam garam neviens nevar būt tiešs starpnieks, jo tam vienkārši jābūt objektam, kura centru vērotājs novieto ārpus sevis.

◇

Tieši individualitāte ir pirmatnējais un mūžīgais cilvēkā; personība nav tik nozīmīga. Šīs individualitātes veidošanu un attīstību veicināt kā augstāko amatu būtu dievišķīgs egoisms.

◇

Caur māksliniekiem cilvēce kļūst par individu, tādā veidā, ka viņi sasaista pirmasauli un pēcasauli tagadnē. Mākslinieki ir augstākais dvēseles orgāns.

◇

Ironija ir skaidra mūžīgās agilitātes mūžīgi pilnā haosa apziņa.

◇

Poēzijas kodols, tās centrs ir atrodams mitoloģijā un antikajās mistērijās. Piesātiniet dzīves izjūtu ar bezgalīgā ideju un jūs sapratīsiet seno grieķu un romiešu poēziju.

◇

Skaists ir tas, kas atgādina dabu un tātad rosina bezgalīgās dzīves pilnības sajūtu. Daba ir organiska, un augstākais skaistums tādēļ ir mūžīgs un vienmēr zaļojošs, un tas pats sakāms arī par morāli un milestību.

◇

Iedomājies kaut ko galīgu bezgalīgajā, un tu domā par cilvēku.

◇

Lai sveikti patiesie filologi! Viņi dara dievišķo, kad viņi izplata mākslas izpratni visā izglītības novadā. Neviens zinātnieks nedrīkstētu būt tikai amatnieks.

◇

Dzejnieku poēzija sievietēm ir mazāk nepieciešama, tāpēc ka viņu pašu īstenākā būtība ir poēzija.

◇

Mistērijas ir sievišķīgas. Viņas labprāt aizplivurojas, tomēr vēlas būt redzētas un uzminētas.

◇

Vispirms es runāju ar tiem, kas jau raugās uz austrumiem.

◇

Nav citas lielās pasaules, kā vien mākslinieku pasaule. Viņi dzīvo augstu dzīvi. Labais tonis vēl jāgaida. Viņš būtu tur, kur katrs izteiktos brīvi un priecīgi un otra vērtību pilnīgu sajustu un saprastu.

◇

Visi cilvēki ir mazliet smieklīgi un groteski tikai tādēļ, ka viņi ir cilvēki; un mākslinieki arī šajā ziņā ir dubultcilvēki. Tā tas ir, tā tas ir bijis un tā tas būs.

◇

Bez poēzijas reliģija kļūst tumša, nepatiesa un ļauna; bez filozofijas — pār-mērīga visā iespējamā izlaidībā un saldkaisla līdz paškastrācijai.

◇

Visumu nevar ne izskaidrot, ne aptvert, tikai vērot un atklāt. Izbeidziet tikai empīrijas sistēmu saukt par Visumu un iepazīstiet tā patieso reliģiozo ideju; ja neesat sapratuši Spinozu, lasot viņa rokas rakstītās runas par reliģiju.

Novālisam

Tu nelidinieš uz robežas, bet tavā garā poēzija un filozofija ir sirsnīgi savi-jušās. Tavs gars stāvēja vistuvāk pie šīm neaptvertās patiesības gleznām. Ko tu esi domājis, to domāju es, ko es esmu domājis, domāsi tu vai arī jau esi domājis. Ir tādi pārpratumi, kas tikai apstiprina augstāko saprašanos. Visiem māksliniekiem pieder katra tā mācība par mūžīgo Orientu. Tevi es nosaucu visu pārējo vietā.

No vācu valodas tulkojusi Rasma Darvina

Viljams Vērdsverts

PRIEKŠVārds „LIRISKAJĀM BALĀDĒM“

(Saisināts)

Es neuzņemšos atbildību noteikt precīzo nozīmi tam solījumam, ko ikkatrs autors mūsdienās dod savam lasītājam, rakstīdams tieši dzejā: bet daudziem neapšaubāmi radīsies iespaids, ka es neesmu izpildījis vienošanās noteikumus, kas tādējādi tapusi labprātīgi noslēgta. Tiem, kuri pieraduši pie daudzu mūs-laiku rakstnieku bezgaumīgā un nelādīgā vārdu krājuma, ja vien viņi izlasīs šo grāmatu līdz pašām beigām, nenoliedzami itin bieži nāksies cīnīties ar savāduma un neērtības sajūtām — viņi centīsies atrast dzeju, bet viņiem uzmāksies jautājums, kādas laipnas iecietības dēļ šos mēģinājumus iespējams nodēvēt par dzeju. Tāpēc es ceru, ka lasītājs nenosodīs mani par centieniem formulēt, ko pats esmu nodomājis paveikt; un arī (cik to atļauj priekšvārda apjoms) paskaidrot dažus galvenos iemeslus, kas nosacījuši mana nodoma izvēli, lai lasītājam vismaz tiktu aiztaupītas rūgtas vilšanās emocijas un lai es kļūtu pasargāts no visnegodīgākā apvainojuma, ko vispār var izvirzīt autoram; proti, apvainojuma kūtrumā, kas traucē viņam apzināt savu pienākumu, vai arī pēc šā pienākuma apzināšanas traucē viņam izpildīt to.

Šo dzejoļu galvenais paustais mērķis bija izvēlēties atgadījumus un situācijas iz ikdienīgās dzīves, atstāstīt vai aprakstīt to visā pilnībā, ciktāl tas paveicams cilvēku ikdienas lietotajā valodā, un līdztekus ietonēt tos zināmās iztēles krāsās, lai parastās lietas tiktu rādītas prātam neparastā viedoklī; turklāt, kas ir visusvarīgāk, padarīt šos atgadījumus un situācijas interesantas, iezīmējot tajos mūsu dabas būtiskos likumus patiesīgā, nevis arīšķīgā veidā — galvenokārt attiecībā uz manieri, kā mēs sasaistām domas, atrodoties satraukuma stāvoklī. Tika izvēlēta vienkārša lauku dzīve lielākoties tāpēc, ka šajos apstākļos sirds būtiskās kaislības rod leknāku augsni, kur tām sasniegt savu briedumu, kur tām maz ir spaidu, kur tās spēj runāt skaidrākā un izjustākā valodā; jo šādos dzīves

apstākļos mūsu pamata jūtas sadzīvo grodā vienkāršībā, un tādēļ tās iespējams precīzāk apcerēt un pārlicinoši pavēstīt; jo lauku dzīves veids dzimst no šīm pamata jūtām un, vadoties pēc lauku nodarbju īpatnās iedabas, top vieglāk saprotams un īstenojams; un beidzot tādēļ, ka šajos apstākļos cilvēku kaislības savietojas ar brīnišķām un mūžīgām dabas formām. Esmu pārņēmis arī šo ļaužu valodu (attīrot to no acīmredzamiem trūkumiem — no visiem ilgstošiem un racionāliem nepatikas vai atgrūsmes cēloņiem), jo šie cilvēki diendienā saskaras ar viscēlākajiem objektiem, no kuriem iegūta valodas viscēlākā daļa; un jo šie cilvēki pauž savas jūtas un uzskatus vienkāršos un nesamākslotos izteicienos, kas saistīts ar to stāvokli sabiedrībā, saziņas loka tāpatību un šaurību, nepakļaujoties sociālu ambīciju ietekmei. Tātad šī valoda, kas rodas no atkārtotas pieredzes un pastāvīgām jūtām, ir noturīgāka un daudz filozofiskāka salīdzinājumā ar dzejnieku lietoto un aizvietoto, kuri iedomājas pagodinām sevi un savu mākslu samērībā ar to, ciktāl viņi atkāpjas no cilvēku neviltotajām jūtām un ieslīgst patvaļīgos un untumainos izteiksmes paradumos, lai piegādātu maltīti paviršai gaumei un paviršai baudai, ko viņi paši ir izveidojuši.

[..] Aplūkojot šo jautājumu vispārīgā aspektā, ļaujiet man uzdot jautājumu: „Ko nozīmē vārds „dzejnieks“? Kas gan ir dzejnieks? Pie kura viņš griežas? Un kādu valodu mēs varam sagaidīt no viņa? — Viņš ir cilvēks, kas uzrunā cilvēkus: cilvēks, kas apveltīts ar spraigāku jutīgumu, lielāku aizrautību un maigumu, kuram ir plašākas zināšanas par cilvēku dabu, kuram ir aptverošāka dvēsele par to, kādu uzskata par normu cilvēkiem; šim cilvēkam sagādā prieku viņa paša kaislības un vēlmes, viņu stiprāk nekā citus ieliksmo viņā mītošais dzīves gars; viņš ar baudu apcer līdzīgas kaislības un vēlmes, kas izpaužas Universa norisēs, un jūtas spiests radīt tās tur, kur šīs kaislības un vēlmes nav atrodamas. Šīm īpašībām viņš ir pievienojis noskaņojumu, ko vairāk nekā citiem cilvēkiem ietekmē promesošas lietas, kas viņam šķiet klātesošas, un spēju uzburt sevī kaislības, kas patiešām nav līdzīgas reālo notikumu radītajām, un tomēr (it īpaši tajā vispārējo emociju tiesā, kuras ir tikamas un brīnišķas) līdzinās reālo notikumu radītajām kaislībām vairāk nekā tas, ko citi cilvēki ir raduši sajūst sava prāta darbību rezultātā — tādā ceļā un ar praktisku lietojumu viņš ir sasniedzis lielāku gatavību un spēku izpaust savas jūtas un domas, un sevišķi tās domas un jūtas, kas pēc viņa paša izvēles vai pēc viņa prāta uzbūves rodas viņā bez tiešas ārējas ierosas.

Bet, lai cik lielu šīs spējas tiesu mēs arī iedomātos pat vislielākajam dzejniekam piemītošu, vienalga, nav šaubu, ka šīs spējas iedvestā valodā bieži vien

pēc sava sparīguma un patiesīguma atpaliks no cilvēku reālajā dzīvē runātās valodas to kaislību tiešā spiediena rezultātā, kuru atēnas dzejnieks tādējādi rada vai sajūt rodamies sevī.

Lai cik cildenu priekšstatu mēs arī lolotu par dzejnieka raksturu, ir acimredzams, ka kaislību apraksta un atdarināšanas laikā viņa iesaistīšanās ir zināmā mērā mehāniska salīdzinājumā ar reālas un būtiskas darbības un ciešanu spēku un brīvību. Tā kā dzejnieka vēlme būs tuvināt savas jūtas aprakstāmās personas jūtām, vēl vairāk, uz īsu sprīdi ieslikt pilnīgos maldos, samistrojot un vienādojot savas paša jūtas ar aprakstāmo personu jūtām, vienīgi pārveidojot valodu, ko viņam ierosina apsvērums, ka viņš raksta ar noteiktu mērķi — sniegt patiku. Tad dzejnieks liks lietā izvēles principu, par ko es jau runāju. Tam viņš pakļausies tādēļ, lai izvairītos no kaislību sāpīgajiem vai atbaidošajiem elementiem; viņam radīsies sajūta, ka nav nepieciešams nedz izvilināt, nedz pacilāt dabisko: un, jo cītīgāk viņš liks lietā šo principu, jo dziļāka taps viņa ticība, ka nekādi dzejnieka iztēles vai iedomu rosināti vārdi nevar tikt salīdzināti ar tiem, kas ir realitātes un patiesības izpaudumi.

Taču tie, kas neiebilst pret šo piezīmju vispārējo ievirzi, var teikt — tā kā ne visos gadījumos dzejniekam iespējams radīt kaislibai tik smalki piemērotu valodu, kāda ir pašas reālās kaislības ierosinātā valoda, tad būtu piedienīgi, ja dzejnieks uzskatītu, ka viņš atrodas tulka statusā, nekautrējoties aizstāt nesasniedzamo lieliskumu ar viņam pieejama veida lieliskumu; un reizumis cenšoties pārspēt savu oriģinālu, lai atlidzinātu par vispārēji zemāko kvalitāti, ar kuru viņš jūtas spiests samierināties. Tomēr tas būtu kūtruma un nevirīšķīga izmisuma pamudinājums. Bez tam tā ir tādu cilvēku valoda, kas runā par pašiem nesaprotamo; kas runā par dzeju kā par izklaides un dikas izpriecas norisi; kas runās ar mums nopietni par gaumi attiecībā uz dzeju tādos izteicienos, it kā dzeja būtu kaut kas tikpat neitrāls kā gaume uz virvju dejām vai šeriju. Man ir teikts, ka Aristotelis esot sacījis — dzeja ir pati filozofiskākā no visiem sacerējumiem; tas tā arī ir, jo tās priekšmets ir patiesība, un nevis individuāla vai vietēja, bet gan vispārēja un darbīga; kas nebalstās uz ārējām liecībām, bet tiek ienesta dzīva sirdī ar kaislību; šī patiesība ir sevis pašas liecība, kas vieš kompetenci un pašāvilību tiesnešos, kurus tā uzrunā, saņemdamā tādu pašu attieksmi no viņiem. Dzeja ir cilvēka un dabas atveids. Biogrāfam un vēsturniekam ceļā pretim patiesībai un no tās izrietošajai lietderībai stāv daudz smagāki aizšķērši nekā dzejniekam, kurš izpot savas mākslas diženumu. Dzejnieks raksta tikai viena ierobežojuma ielogā, proti, vadoties pēc nepiecieša-

mības sniegt nepastarpinātu baudu cilvēkam, jo viņa rīcībā ir informācija nevis kā advokātam, ārstam, jūrniekam, astronomam vai dabas filozofam, bet gan kā cilvēkam. Atskaitot šo vienīgo ierobežojumu, nekas cits nestāv starp dzejnieku un lietu atveidu; turpretī starp to un biogrāfu vai vēsturnieku atrodas tūkstošiem šķēršļu.

Ši nepieciešamība radīt tūlītēju baudu nav jāuzlūko par dzejnieka mākslas izkropļojumu. Tas ir tieši otrādi. Tā ir universa dailes atzišana, turklāt nevilnīga atzišana, jo tā nav formāla, bet gan netieša; tas ir viegli paveicams tam cilvēkam, kurš raugās uz pasauli ar milestību; turklāt tas ir cieņas apliecinājums naivajam un neaižsegtajam cilvēka diženumam un varenajam un stihiskajam baudas principam, vadoties no kura viņš iepazīst un sajūt, dzīvo un veic kustības. Mums ir simpātijas tikai pret to, kas izplatās baudas ceļā — es nevēlos tapt pārprasts; ikreiz, kad mēs jūtam simpātijas pret sāpēm, tās vienmēr ir radītas un turpinās smalkā savienojumā ar baudu. Mums nav zināšanu, tas ir, vispārēju, no konkrētu faktū apceres paņemtu principu, mums ir tikai baudas uzceltais, kas pastāv mūsos baudas ceļā. Zinātnes cilvēks, gan ķīmiķis, gan matemātiķis, lai ar kādām grūtībām un kavēkļiem tam nāktos cīnīties, zina un jūt to. Lai cik nepatīkami būtu objekti, ar ko saistās anatomu zināšanas, viņš vienalga jūt, ka zināšanas ir bauda; tur, kur viņam nav baudas, viņam nav arī zināšanu. Tad ar ko gan nodarbojas dzejnieks? Viņš aplūko cilvēku un viņu ietverošos objektus to savstarpējā mijiedarbē, kā bezgalīgu sājpu un baudas savijumu; dzejnieks uzskata, ka cilvēks savā iedabā un ikdienīgajā dzīvē attiecas pret šo savijumu ar zināmu tūlītēju zināšanu devu, ar zināmu pārliecību, intuīciju un secinājumiem, kas ieraduma dēļ iegūst intuīcijas līmeni; dzejnieks novēro, kā cilvēks raugās uz šo priekšstatu un pārdzīvojumu sarežģīto ainavu, atrodot itin visur objektus, kas nepastarpināti rosina viņā simpātijas, kuras sakarā ar viņa iedabas vajadzībām ir baudas pārpilnības pavadītas.

[...] Es teicu, ka dzeja ir spēcīgu jūtu spontāna pārplūšana, kas dzimst no klusumā atmiņā atsauktām emocijām — emocijas tiek apcerētas tikmēr, kamēr reakcijas ceļā klusums pamazām izgaist un pakāpeniski rodas emocijas, līdzīgas iepriekš apcerētajām, un patiešām sāk eksistēt apziņā. Šādā noskaņā parasti sākas veiksmīgs sacerēšanas process, un tai radniecīgā noskaņā tas turpinās; bet jebkura veida un jebkuras pakāpes emocijas dažādu cēloņu dēļ pārveido dažādas baudas, tā kā prāts, aprakstot jēlkādu kaislibu, ja tā tiek nepiespiesti aprakstīta, kopumā nonāks baudījuma stāvoklī. Reiz pati daba tik uzmanīgi cenšas uzturēt baudījuma stāvokli tādējādi nodarbinātā būtne, tad

dzejniekam jāņem vērā viņam sniegtie ieteikumi un jāpievērš pūles tam, lai jebkuru kaislibu vēstījumā savam lasītājam, ja lasītāja prāts ir veselīgs un rosīgs, tām allaž jābūt baudas vainagojuma pavadītām. Harmoniskas metriskās valodas mūzika, pārvarētu grūtību apziņa, stihiskā baudas asociācija, kura iepriekš tikusi gūta no pantmēra vai atskaņu sacerējumiem ar tāpatīgu vai līdzīgu uzbūvi, nenoteikta un nemitīgi papildināta valodas uztvere, kas cieši lidzinās reālās dzīves valodai un tomēr pantmēra ziņā tik ļoti no tās atšķiras, — tas viss nemanāmi izraisa sarežģītu baudas sajūtu, kuras pats svarīgākais lietojums ir sāpīgo izjūtu remdēšanai, jo tās arvien piejaucas dziļāko kaislibu spēcīgajos aprakstos. Tāda iedarbība allaž notiek patētiskajā un savijotajā dzejā; toties vieglāka rakstura sacerējumos rotaļīgums un graciozitāte, ar ko dzejnieks savirknē savas rindas, jau paši par sevi ir galvenais gandarijuma avots lasītājam. Viss nepieciešami sakāmais par šo tematu ir pavēstāms apgalvojumā, ko reti kurš apstrīdēs, ka no diviem kaislibu vai manieru, vai raksturu aprakstiem prozā un dzejā, ja tie abi ir vienlīdz labi veikti, dzeja tiks lasīta simts reižu, turpretim prozas sacerējums tikai vienu reizi.

No angļu valodas tulkojis Normunds Pukjans

Semjuels Teilors Koulridžs

LITERĀRĀ BIOGRĀFIJA

(Fragments)

[..] Manas nesaskaņas ar vairākām mistera Vērdsverta teorijas nostādnēm pamatojas uz pieņēmumu, ka viņa paustais ir pareizi interpretēts un tātad nozīmē: īstenai dzejas izteiksmei visumā jābūt tai valodai, kas ar zināmiem izņēmumiem ir patapināta no cilvēku reālajā dzīvē runātās valodas, kura patiešām veido cilvēku dabisko saziņu dabisku jūtu iespaidā. Mani iebildumi ir: pirmkārt, *visos* gadījumos šis likums ir piemērojams tikai *zināmiem* dzejas veidiem; otrkārt, pat šajos dzejas veidos tas ir piemērojams vienīgi tajā ziņā, kādu nekad neviens nav noliedzis vai apstrīdējis (ciktāl sniedzas manas zināšanas); un, treškārt, tādā mērā un tiktāl, cik tas ir *praktiski īstenojams, kā likums* šī pieceja ir nederīga un pat kaitīga, un to nav ieteicams lietot. Tātad dzejnieks paziņo savam lasītājam, ka pamatā ir izvēlējis *pieticīgo* un *lauciniecisko* dzīvi, bet nevis kā *pieticīgu* un *lauciniecisku* vai nevis ar nolūku atkārtot to šaubīgas morālas iedarbības patiku, ko augsta stāvokļa un lielas izsmalcinātības cilvēki reizumis gūst, tiksmi *atdarinot* sev pakļauto ļaužu raupjās un neveiklās manieres un runas veidu. Šādi iegūtu patiku var attiecināt uz trijiem cēloņiem. Pirmais ir attēlotā *faktiskais* dabiskums. Otrais ir *attēlojuma* šķietamais dabiskums, ko palielina un pārveido paša autora zināšanu un talanta nemanāma līdzdalība, kas padara to par *atdarinājumu*, nevis vienkārši par *kopiju*. Trešais cēlonis ir meklējams lasītāja pārkuma apziņā, ko rada viņam pasniegtais kontrasts; tāda paša iemesla dēļ senatnes karaļi un lielie baroni bieži vien turēja savos galmos īstenus ākstus un muļķišus, taču vēl biežāk — apķērigus un asprātīgus cilvēkus, kas tēloja šo lomu. Bet tie nebija mistera Vērdsverta mērķi. Viņš izvēlējās *pieticīgo* un *lauciniecisko* dzīvi, „jo šādos apstākļos sirds būtiskās kaislibas rod leknāku augsni, kur tām sasniegt savu briedumu, kur tām maz ir spaidu, kur tās spēj runāt skaidrākā un izjustākā valodā, jo šādos dzīves apstākļos mūsu pamata jūtām, vadoties pēc lauku nodarbju īpatās dabas, top

vieglāk saprotams un īstenojams; un beidzot tādēļ, ka šajos apstākļos cilvēku kaislibas savietojas ar brīnišķām dabas formām“.

Tagad man ir skaidrs, ka pašos interesantākajos dzejoļos, kur autors ir vairāk vai mazāk dramatisks, kā dzejoļos „Brāļi“, „Maikls“, „Ruta“, „Ārprātīgā māte“ un citos, aprakstītie cilvēki nekādā ziņā nav ņemti no pieticīgās un laucinieciskās dzīves šo vārdu parastajā nozīmē; un tikpat skaidrs ir arī tas, ka emocijas un valoda, ciktāl tās ir iecerētas kā reāli pārnestas no šādu ļaužu domāšanas un sarunām, ir attiecināmas uz cēloņiem un apstākļiem, ko it nemaz nav obligāti saistīt ar „šo cilvēku nodarbēm un mītnēm“. Kamberlendas un Vestmorlendās ieleju aitkopju domas, izjūtas un valoda, un uzvedība tādā mērā, ciktāl tās ir iekļautas šajos dzejoļos, var izskaidrot ar iemesliem, kas jebkurā dzīves stāvoklī radīs vienu un to pašu iznākumu, gan pilsētā, gan laukos. Par diviem svarīgākajiem iemesliem es uzlūkoju neatkarību, kas paceļ cilvēku pāri kalpībai vai ikdienas pūliņim citu labā, taču neatsvbina no nepieciešamības centīgi darboties un piekopt pieticīgu un vienkāršu mājas dzīvi, un nepretenciozu, pamatīgu un reliģisku izglītību, kas iepazīstina ar nedaudzām grāmatām: ar Biblii, liturģiju un psalmu grāmatām. Šim pēdējam iemeslam, kas ir nejaušs tādā mērā, ciktāl ar šādu izglītību ir aplaimotas ne jau visas valstis un ne jau visi laikmeti, jo tā nav konkrētas vietas vai darbības rezultāts, dzejnieks ir pateicību parādā par iespēju paust savu varoņu īstenās emocijas, domas un runu pietiekamā atbilstībā attēlojumam.

[..] Es nevaru piekrist apgalvojumam, ka vislabākā valodas daļa ir saistīta ar objektiem, ar kuriem ik stundu saskaras laucinieks. Pirmkārt, mazizglītota laucinieka zināšanas spēs sniegt tikai ļoti trūcīgu vārdu krājumu, lai atspoguļotu saskarsmi ar kādu objektu daudzpusīgas apceres veidā. Būtu jāpiemin tikai nedaudzas lietas un darbības veidi, kas nepieciešami laucinieka fiziskajām vajadzībām, toties pārējās dabas norises tiktu pavēstītas dažos nesakarīgos izteikumos. Otrkārt, es nepiekrītu tam, ka vārdi un frāzes, kas aizgūti no laucīniekam labi pazīstamajiem objektiem, patiešām būtu valodas pati labākā daļa. Ir vairāk nekā iespējams, ka daudzām dzīvo radību sugām ir īpašas skaņas, ar kurām tie paziņo cits citam par to, kas saistīts ar barību, patvērumu vai drošību. Taču mēs diez vai nosauksim šo skaņu kopumu par valodu, ja nu vienīgi pārnestā nozīmē. Cilvēku valodas vislabākā daļa šā vārda patiesajā nozīmē rodas no prātā notiekošas darbību apceres, to veido fiksētu simbolu attiecināšana uz iekšējiem domāšanas aktiem, uz izteles norisēm un iznākumiem, kuri lielākoties nebūtu sastopami neizglītota cilvēka apziņā, kaut gan civilizētā

sabiedrībā pat mazizglītotie piedalās to augļu baudīšanā, ko viņi nav nedz sējuši, nedz audzējuši, atdarinot un pasīvi iegaumējot no reliģiskiem skolo-tājiem un citiem augstāk stāvošajiem dzirdēto. Ja tiktu izsekota ikdienā no zemnieku puses lietoto izteicienu vēsture, tad iepriekš neinformēts cilvēks būtu pārsteigts, cik daudz frāžu, kas pirms trīs vai četriem gadsimtiem bija universitāšu un skolu „īpašums“, kopš Reformācijas sākuma ir pārceļojušas no skolas uz kanceli un pēc tam arī iegājušas ikdienas dzīvē. Ārkārtīgas grūtības un pat neiespējamība atrast vārdus pašiem vienkāršākajiem ētiskajiem un intelektuālajiem procesiem necivilizēto cilšu valodās kļūst par ļoti nopietnu šķērslī saziņā mūsu visdedzīgākajiem un neatlaidīgākajiem misionāriem. Bet šīs ciltis dzīvo tādas pašas dabas ielokā kā mūsu zemnieki, turklāt tās formas ir vēl daudz iespaidīgākas, un viņiem nākas *konkretizēt* daudz vairāk šādu formu. Ja misters Vērdsverts apgalvo, ka „šāda valoda (ar to tiek domāta lauku dzīves valoda, kas attīrīta no provinciālismiem), radusies no atkārtotas pieredzes un pastāvīgām izjūtām, ir daudz noturīgāka un filozofiskāka par valodu, ko tās vietā lieto dzejnieki, kas iedomājas piešķīram godu sev un savai mākslai tādā mērā, kā viņi nododas patvaļīgiem un untumainiem izteiksmes ieradumiem“, tad uz to var atbildēt, ka šī pieminētā valoda ir piedēvējama lauku iedzīvotājiem ar tādām pašām tiesībām, kā Hukera vai Bēkona stils Tomam Braunam vai seram Rodžeram Lestrānžam. Neapšaubāmi, ja tas, kas ir īpatns katram, tiek no tā izslēgts, tad galaiznākumam jābūt vienādam. Turklāt tas dzejnieks, kas izmanto nelogiķu izteiksmi vai stilu, kura nolūks ir izsaukt vienīgi frivolo un mainīgo pārsteiguma patiku ar nepamato-tu jauninājumu palīdzību, ar *neprāta* un *iedomības* valodu aizstāj ne tikai *laucinieka*, bet arī *veselā saprāta* un *dabisko jūtu* valodu.

Šeit es atļaušos atgādināt lasītājam, ka tā nostāja, ko es apstrīdu, ir pausta sekojošos teikumos — „*cilvēku ĪSTENĀS valodas izlase*“ — „*ir pārņemta šo cilvēku valoda* (tas ir, vienkāršos lauku apstākļos dzīvojošo valoda)“. „*Es esmu iecerējis atdarināt un, cik vien iespējams, arī pārņemt patieso cilvēku valodu.*“ „*Prozas un pantmēra sacerējumu valodas starpā nedz pastāv, nedz ir iespējamās būtiskas atšķirības.*“ Mani iebildumi ir vērsti tieši pret šiem izteikumiem.

Pirmām kārtām, es iebilstu pret divdomību vārda „īstens“ lietojumā. Katra cilvēka valoda atkarībā no zināšanu apjoma, spēju aktivitātes un jūtu ātruma un dziļuma atšķiras no citu valodas. Vispirms katra cilvēka valodai ir tai raksturīgās *īpatnības*; otrkārt, cilvēka *šķiras* piederības kopējās īpašības, un, treškārt, vispārējā lietojuma vārdi un frāzes.

No angļu valodas tulkojis Normunds Pukjans

Onorē de Balzaks

IEVADS PIRMAJAM „CILVĒCISKĀS KOMĒDIJAS“ IZDEVUMAM (1842)

(Saīsināts)

Nosaucot jau pirms trīsdesmit gadiem uzsāktu darbu par „Cilvēcisko komēdiju“, ir nepieciešams pieteikt tā pamatdomu, pastāstīt par sākotni, īsumā izskaidrot ieceri un censties to darīt tā, it kā es pats nebūtu ieinteresētā persona. Tas nemaz nav tik grūti, kā lasītāji varētu domāt. Neliels ieguldītais darbs rada lielu patmīlu, toties daudz darba — neizmērojamu pieticību. Šī atziņa vadās no novērtējuma, ko par saviem darbiem izteikuši Korneijs, Moljērs un citi dižie autori: ja arī nav iespējams sacensties ar viņiem to lieliskajās iecerēs, mēs varam mēģināt līdzināties viņiem šajā pieejā.

Sākumā „Cilvēciskās komēdijas“ ideja man radās kā sapnis, kā viens no tiem neiespējamajiem nodomiem, ko mēs lolojam un vēlāk atmetam; kā himēra, kas uz brīdi parāda savu daiļo sejiņu un tūlīt paceļas spārnos, aizlidojot prātam neaizsniedzamās debesīs. Taču šī himēra līdzīgi daudzām citām top par īstenību, nosaka savus baušļus un arī savu tirāniju, kam ir jāpakļaujas.

Šī ideja radās no salīdzinājuma starp cilvēcisko un dzīvniecisko.

Ir kļūdaini domāt, ka asais strīds, kas pēdējā laikā norit starp Kivjē un Žofruā Sentilēru, saistās ar kādu zinātnisku jauninājumu. *Uzbūves vienotība* nodarbināja izcilo domātāju prātus divos iepriekšējos gadsimtos, tikai ar citu formulējumu. Pārlasot tik neparastos mistisko rakstnieku — Svēdenborga, Senmartēna un citu — darbus, kuri pievērsās zinātnes attiecībām ar bezgalību, un dabaszinātņu ģēniju — Leibnica, Bifona, Šarla Bonē un citu — rakstus, mēs atklājam, ka Leibnica monādēs, Bifona organiskajās molekulās, Nidema veģetatīvajā spēkā, Šarla Bonē līdzīgo daļu savstarpējā iekļāvumā (kurš bija tik drosmīgs, ka jau 1760.gadā rakstīja: „Dzīvnieks attīstās tāpat kā augs“) pastāv lieliskā likuma „katrs pats sev“ iezīmes, uz kura balstās *uzbūves vienotība*. Ir tikai viens vienīgs dzīvnieks. Radītājs ir izmantojis tikai vienu paraugu visām

organizētajām būtnēm. Dzīvnieks ir princips, kura ārējā forma vai, runājot precizāk, — ārējās formas izmaiņas rodas konkrētajā vidē, kur viņam jāattīstās. Šo atšķirību rezultātā veidojas zooloģiskās sugas. Šīs sistēmas pasludināšana un pamatojums, kas turklāt saskan ar mūsu priekšstatiem par dievišķo varu, mūžam būs Žofruā Sentilēra nopelns, kurš uzvarēja Kivjē šajā lielās zinātnes aspektā, un tās triumfu apsveica dižais Gēte savā pēdējā rakstā.

Iedziļinājies šajā sistēmā jau pirms diskusiju sākuma par to, es redzēju, ka šajā attieksmē sabiedrība līdzinās dabai. Jo arī sabiedrība no cilvēka atkarībā no vides, kurā viņš darbojas, izveido tikpat daudzus cilvēku tipus, cik zooloģijā ir sugu. Atšķirības starp karavīru, strādnieku, administratoru, advokātu, dīdieni, zinātnieku, valstsvīru, komersantu, jūrnieku, dzejnieku, trūkumcietēju un garīdznieku — lai gan tās ir grūtāk uztvert, — ir tikpat ievērojamas kā atšķirības starp vilku, lauvu, ēzeli, kovārni, haizivi, roni un aitu. Tātad ir pastāvējušas un vienmēr pastāvēs gan sociālās, gan zooloģiskās sugas. Ja Bifons ir uzrakstījis lielisku darbu, cenšoties vienā grāmatā aptvert visu zooloģiju, vai tad līdzīgs darbs nebūtu jā sacer arī par sabiedrību? Taču daba dzīvnieku sugām ir noteikusi robežas, kas nav jāievēro sabiedrībai. Kad Bifons apraksta lauvu, viņš ar pāris frāzēm attēlo arī lauvēni; toties sabiedrībā sieviete ne vienmēr ir tikai mātīte attiecībā pret tēviņu. Vienu laulāto pāri var veidot divi pilnīgi dažādi cilvēki. Kāda tirgotāja sieva reizēm ir cienīga būt par firsta dzīvesbiedri, un kāda firsta sieva reizēm nav cienīga būt par mākslinieka laulāto draudzeni. Sociālajā valstī eksistē riski, ko daba nepieļauj, jo valsts ir daba apvienojumā ar sabiedrību. Tādēļ sociālo sugu apraksts būtu vismaz divreiz lielāks nekā dzīvnieku sugu apraksts, ja mēs apskatām tikai abus dzimumus. Visbeidzot dzīvnieku pasaulē nenotiek emociju drāmas un strīdi; dzīvnieki vienkārši uzbrūk viens otram. Arī cilvēki uzbrūk viens otram, bet viņiem vairāk vai mazāk piemītošais saprāts padara šo cīņu daudz sarežģītāku. Kaut arī daži zinātnieki turpina noliegt, ka dzīvnieciskais ar varenu dzīves straumi ielaužas cilvēciskajā, tomēr ir iespējams, ka pārtikas tirgotājs kļūst par Francijas pēru un muižnieks degradējas līdz zemākajam sociālajam līmenim. Bifons uzskatīja, ka dzīvnieku esamība ir ļoti vienkārša — dzīvniekiem nav īpašuma, mākslas, zinātnes; toties cilvēks saskaņā ar kādu likumu, kas vēl jāizpēta, sliecas atspoguļot savus tikumus, domas un dzīvi it visā, ko viņš izmanto saviem nolūkiem. Lai gan Lēvenhuks, Švamerdams, Spalacani, Reomīrs, Bonē, Millers, Hallers un citi pacietīgie zooloģi ir parādījuši, cik interesanti ir dzīvnieku tikumi, katra dzīvnieka paradumi vismaz mūsu acīs šķiet nemainīgi līdzīgi; toties prinča, baņķiera,

mākslinieka, buržuā, garīdznieka un trūkumcietēja paradumi, tērpi un mītnes ir ļoti atšķirīgi un mainās katrā civilizācijā.

Tādēļ veicamajam darbam jābūt trejādam: virieši, sievietes un lietas, proti, personas un viņu domu materiālais atveidojums; būtībā — cilvēks un viņa dzīve.

Lasot sausus un nepievilcīgos izklāstus, ko dēvē par „vēstures stāstiem“, ikviens noteikti būs pamanījis, ka šie rakstnieki vienmēr — stāstot par Ēģipti, Persiju, Grieķiju, Romu — ir piemirsuši dot tikumu vēsturi. Petronija romiešu privātās dzīves izklāsts mūs vairāk kaitina, nevis apmierina mūsu zinātkāri. Apzinoties šo lielo nepilnību vēstures jomā, abats Bartlemy ir vēltījis savu dzīvi, lai attēlotu sengrieķu tikumus savā darbā „Anakrāze“.

Bet kā padarīt šo drāmu interesantu trijiem vai četriem tūkstošiem cilvēku, kas veido vienu sabiedrību? Kā vienlaikus izpatikt dzejniekam, filozofam un arī tautas masām, kas vēlas, lai filozofija un dzeja būtu pasniegta saprotamos tēlos? Iecerot šo cilvēka jūtu vēstures nozīmību un poēziju, es neredzu nevienu paņēmieni to īstenošanai; jo līdz pat mūsu dienām visizcilākie talanti ir izmantojuši savu talantu, lai radītu vienu vai divus tipiskus personāžus un iezīmētu tikai vienu dzīves skaldni. Ar šādu domu es lasīju Valtera Skota darbus. Valters Skots, šis mūsaiķu jaunatklājējs (vai trubadūrs), piešķīra dižumu šim literatūras žanram, ko nepelnīti dēvē par otršķirīgu. Vai patiešām nav grūtāk veidot konkurenci pilsoniskajai valstij ar Dafnidu un Hloju, Rolandu, Amadisu, Panurgu, Donu Kihotu, Manonu Lesko, Klarisu, Lavlasu, Robinsonu Krūzo, Žilblā, Osiānu, Žili d'Etānžu, tēvoci Tobiju, Verteru, Renē, Korinnu, Ādolfu, Polu un Virdžīniju, Dženiju Dinu, Kleiverhauzu, Aivenho, Manfredu un Minjonu nekā sākot aptuveni vienādos faktus visām nācijām, pētīt pagātnes likumu garu, izskatīt teorijas, kas maldina cilvēkus, vai līdzīgi daži metafizikas pārstāvjiem izskaidrot esošā būtību? Pirmkārt, gandrīz vienmēr šie personāži, kuru esamība kļūst ilgāka un autentiskāka par to paaudžu dzīvi, no kurām tie ir radīti, dzīvo tikai tad, ja ir tagadnes lielisks attēls. Viņi ir iecerēti sava gadsimta ielogā, viņos strāvo kvēla dzīvība, un viņi bieži pauž kādu filozofiju. Tātad Valters Skots piešķīra filozofisku vērtību vēsturiskajam romānam, šim literatūras žanram, kas gadsimtu gaitā ievieto ik pa nezūdošam dimantam to zemju poēzijas kronī, kurās attīstījās rakstniecība. Viņš tajā uzturēja senatnes garu, apvienojot drāmu, dialogu, portretu, ainavu un aprakstu, ienesot tajā pārdabisko un reālo, episkos elementus, liekot poēzijai sadzīvot ar visvienkāršāko ikdienas valodu. Taču, tā kā Skots nepievērsās

kādas sistēmas izveidei, jo radija savu rakstības manieri darba procesā un pēc tā loģikas, neplānojot savstarpēji saistīt savus sacerējumus, lai veidotu aptverošu vēsturi, kurai katra nodaļa būtu vesels romāns, bet katrs romāns — vesels laiks. Apzinoties šo saistījuma trūkumu, kas tomēr nemazina viņa dižumu, es pamanīju savas ieceres izpildei piemērotu sistēmu un šis izpildes iespējas. Lai gan mani pārsteidza Valtera Skota neparastais ražīgums, kura rezultāts vienmēr bija viņam vien raksturīgs un oriģināls, tas mani nemulsināja, jo es saskatīju šā talanta cēloni cilvēka dabas bezgalīgajā daudzveidībā. Nejausība ir vislabākais rakstnieks pasaulē: lai kļūtu ražīgam, ir pietiekami pētīt to. Francijas sabiedrība man kļuva par vēsturnieku, un man vajadzēja būt tikai par tā sekretāru. Parādot netikumu un tikumu klāstu, apkopojot kaislību galvenās izpausmes, attēlojot raksturus, izvēloties sabiedrības galvenos notikumus, veidojot cilvēku tipus, apvienodams vairāku līdzīgu raksturu iezīmes, man varēja izdoties uzrakstīt gandrīz visu vēsturnieku aizmirsto vēsturi — tikumu vēsturi. Ar lielu pacietību un drosmi es par deviņpadsmitā gadsimta Franciju uzrakstītu to grāmatu, ko diemžēl Roma, Atēnas, Tira, Memfisa, Persija un Indija nav atstājusi mums par savu civilizāciju un ko drosmīgais un pacietīgais Montejs līdzīgi abatam Bartlemi centās uzrakstīt par viduslaikiem, tikai ne pārāk saistošā formā.

Taču šis veikums vēl nav pats svarīgākais. Pieturoties pie precīzas kopēšanas principa, rakstnieks var kļūt par vairāk vai mazāk realitātei tuvu, veiksmīgu, pacietīgu vai drosmīgu gleznotāju, kurš attēlo cilvēku tipus, intīmās dzīves drāmu stāstnieku, sociālās iekārtas arheologu, profesiju klasifikatoru, labā un ļaunā reģistratoru; bet, lai būtu cienīgs saņemt ikviena mākslinieka gaidītās uzslavas, man noteikti jāpēta arī sociālo norišu cēloņi, cenšoties izdibināt šajā personāžu, kaislību un notikumu milzu kopumā ieslēpto jēgu. Visbeidzot pēc tam, kad esmu meklējis šo cēloni, sociālo dzinēju — es nesaku, ka atradišu to, — būs jāpārdomā dabiskie principi, noskaidrojot, pēc kuriem no tiem sabiedrības atbilst mūžīgajiem labā un patiesā likumiem. Neraugoties uz premisu plašo apjomu, kas vienas pašas veidotu veselu sacerējumu, lai šis darbs būtu pilnīgs, tam nepieciešams noslēgums. Šādam sabiedrības attēlojumam būtu jāparāda tās attīstības cēlonis.

Rakstnieka likums, kas viņu padara par šā vārda cienīgu un — es uzdrikstos apgalvot — līdzvērtīgu vai pat pārāku par valstsvīru, ir spēja spriest par cilvēku attiecībām un absolūta uzticība zināmiem principiem. Makiavelli, Hobss, Bosuē, Leibnics, Kants, Monteskjē darbi ir tā zinātne, ko praktiski

lieto valstsvīri. „Rakstniekam morālē un politikā jābūt ar stingriem uzskatiem, viņam jāuzskata sevi par cilvēku skolotāju, jo cilvēkiem nav vajadzīgi skolotāji, kas šaubās,“ sacīja Bonalds. Es jau krietni sen pieņēmu šos augstos vārdus sev par likumu, pēc kā jāvadās gan monarhistiskam, gan demokrātiskam rakstniekam. Kad citi gribēs pretstatīt mani pašam sev, tad izrādīsies, ka viņi ir nepareizi izskaidrojuši kādu ironiju vai nepareizi pavērsuši pret mani kāda mana personāža teikto, kas ir apmelotāju iecienīts paņēmiens. Runājot par dziļāko jēgu un šā darba dvēseli, jāteic, ka tā pamatu veido sekojoši principi.

Cilvēks nav ne labs, ne ļauns, viņš piedzimst ar saviem instinktiem un spējām; sabiedrība viņu nevis samaitā, kā apgalvo Ruso, bet gan pilnveido un padara labāku; taču ziņkāre modina arī sliktās sliekšmes. Kā es rakstiju *Lauku ārstā*, kristietība un it sevišķi katolicisms ir pilnīga cilvēka samaitāto tieksmju apspiešanas sistēma un visstiprākais sociālās kārtības balsts.

Rūpīgi apskatot sabiedrības gleznu, kas ir veidota no reālītātes materiāla ar visu labo un ļauno, jānonāk pie secinājuma — ja doma vai kaislība, kas ietver domu un jūtas, ir sociāls elements, tad tā var kļūt postoša. Šajā ziņā cilvēka dzīve līdzinās sabiedrības dzīvei. Cilvēki var sasniegt ilgu mūžu, tikai ierobežojot savas dzīves intensitāti. Reliģisko institūciju veiktā mācīšana vai izglītošana tātad ir svarīgs tautu pastāvēšanas princips un vienīgais līdzeklis ļaunā kopsummas mazināšanai un labā kopsummas palielināšanai visā sabiedrībā. Domu, ļaunā un labā pamatu, var apstrādāt, pakļaut un virzīt tikai reliģija. Vienīgā iespējamā reliģija ir kristietība (skatiet no Parīzes sūtīto vēstuli *Luijā Lambērā*, kurā jaunais misticisma filozofs Svēdenborga doktrīnas sakarā apgalvo, ka kopš pašiem pasaules sākumiem ir pastāvējusi tikai viena reliģija).

Kristietība ir radījusi mūsdienu tautas un saglabās tās nākotnē. No tā neapšaubāmi izriet monarhisma princips. Katolicisms un monarhija ir divi dvīņu principi. Attiecībā uz robežām, kurās valsts institūcijām jānotur šie abi principi, lai neļautu tiem pāraugt absolūtismā, ir skaidrs, ka mans īsais ievads nespēs kļūt par politisku traktātu. Tāpēc es nepievērsīšos nedz šodienas reliģiskajiem, nedz politiskajiem konfliktiem. Es rakstu savu darbu divu mūžīgu patiesību — reliģijas un monarhijas — gaismā, kas abas ir mūslaiku notikumu pasludinātas nepieciešamības un kuru virzienā ikvienam labu nodomu rakstniekam jācenšas vest mūsu valsti. Nebūdamas vēlēšanu ienaidnieks, kas ir lielisks princips likumu izstrādei, es noraidu vēlēšanas kā vienīgo sociālo līdzekli, it īpaši tik slikti veidotajā formā, kāda tām ir šodien, jo tās nepārstāv ietekmīgu mazākumu ideju un interešu jomā, ko iecer monarhistiska valdība. Ja

vēlēšanas attiecina uz visiem, tad mums tiek dota masu valdīšana, vienīgā, kas ir pilnīgi bezatbildīga un kuras tirānijai nav robežu, jo tā sevi dēvē par *likumu*. Par īsteno sabiedrības elementu es uzskatu ģimeni, nevis individu. Šajā aspektā, riskējot tapt pieskaitīts pie reakcionāriem, es nostājos Bosuē un Bonalda pusē, nevis sekoju mūsdienu jauninātājiem. Tā kā vēlēšanas ir kļuvušas par vienīgo sociālo līdzekli, tad, ja es arī pats tajās piedalos, nevajag secināt, ka starp manām domām un darbiem pastāv pretruna. Būvinženieris var paziņot, ka kāds tilts kuru katru brīdi draud sabrukt un ka nevienam nevajadzētu pa to staigāt, bet viņš pats tomēr to dara, ja šis tilts ir vienīgais veids, kā nokļūt pilsetā. Napoleons lieliski pieskaņoja vēlēšanu sistēmu mūsu zemes garam. Un viņa Likumdevējas sapulces necilākie deputāti kļuva par slavenākajiem Palātu oratoriem restaurācijas laikā. Neviena palāta nevar lidzināties Likumdevējai sapulcei, ja to dalībniekus salīdzina personīgi vienu ar otru. Impērijas vēlēšanu sistēma tāpat neapstrīdami ir vislabākā.

Zināmi cilvēki droši vien šajā izteikumā saskatīs ko augstprātīgu. Ar rakstnieku uzsāks strīdu tādēļ, ka viņš grib būt par vēsturnieku; tiks pieprasīts, lai viņš pamato savu politisko nostāju. Es šeit izpildu pienākumu — tāda būs mana atbilde. Manis uzsāktais darbs būs tikpat plašs kā pati vēsture, un vēsturē es atrodu tā iemeslu, kas vēl ir aplēpts, principus un morāli.

Nepieciešamības spiests, es nevaru šeit dot publicētos ievadus, lai atbildētu uz būtībā virspusējām kritikām, un es aprobežos tikai ar vienu novērojumu.

Tiem rakstniekiem, kuriem ir noteikts mērķis, lai tas būtu atgriešanās pie pagātnes mūžīgajiem principiem, vienmēr ir jāattīra kāds areāls. Jo ikviens, kurš ienes savu akmentiņu ideju jomā, kurš norāda uz netaisnību, kurš iezīmē ļauno, lai iznīdētu to, allaž tiek atzīts par amorālu. Pārmetums par amorālumu, ko vienmēr saņem drosmīgi rakstnieki, tiek izteikts dzejniekam, kad pārējie apvainojumi ir aptrūkušies. Ja jūs esat patiess savās gleznās, ja dienu un nakšu pūliņu rezultātā jums izdodas uzrakstīt sacerējumu visgrūtākajiem vārdiem uz pasaules, tad jums sejā sveiž apsūdzību amorālumā. Sokrats bija amorāls, Jēzus Kristus bija amorāls; viņus abus vajāja to sabiedrību vārdā, ko viņi satricināja vai pārveidoja. Kad cilvēki grib iznīcināt kādu, viņi to nosauc par amorālu. Šis partijām ļoti zināmais manevrs uzliek kauna zīmi visiem tā lietotājiem. Luters un Kalvins ļoti labi saprata, ko dara, kad viņi izmantoja aizskartās materiālās intereses kā vairogu. Un tā viņi rikojās visu savu dzīvi.

Reproducējot sabiedrību, aptverot tās kustību milzu apjomu, notiks tā — tam ir jānotiek, — ka šāds sacerējums vairāk rādīs slikto, nevis labo, ka viena

freskas daļa attēlos kādu par vainīgu pasludinātu grupu, un kritiķis runās par amorālumu, nepievēršot uzmanību citas daļas morālei, kas iecerēta kā pilnīgs pretstats. Tā kā šis kritiķis nepārzina vispārējo nodomu, es viņam piedodu, jo vairāk tādēļ, ka nevar aizliegt kritizēt, tāpat kā nevar aizliegt redzēt, runāt un spriest. Turklāt tam autoram, kurš nespēj izturēt kritikas uguni, būtu jāatsakās no rakstīšanas, kā ceļotājam jāatsakās no pārgājiena, ja viņš cer, ka debesīs neparādīsies neviens pats mākonītis. Šajā lietā jāatzīmē, ka visapzinīgākie morālisti stipri apšaubā to, vai sabiedrība var piedāvāt tikpat daudz labo, cik sliktu rīcības piemēru, un manis veidotajā gleznojumā tikumīgo personāžu būs vairāk par netikumīgajiem. Nosodāmās rīcības, pārkāpumi, noziegumi, sākot ar vieglākajiem līdz pat pašiem smagākajiem, tajā allaž saņems visiem redzamu vai slēptu sodu no cilvēku vai Dieva rokām. Man ir paveicies vairāk nekā vēsturniekam, jo es esmu brīvāks. Kromvels dabū tikai to sodu, ko viņam uzliek domātājs. Turklāt notiek diskusijas atsevišķu domātāju skolu starpā. Bosuē pats bija skolotājs šim izcilajam karaļa slepkavniekam. Divi uzurpatori — Orānijas Vilhelms un Igs Kapets — mirst spēku pilnbriedā, nepiedzīvojuši vairāk grūtību un briesmu par Anrī IV un Čārlzu I. Kad pētām Katrīnas II un Luija XVI dzīvi, tad tā izrādās pilnīgi pretēja visiem morāles veidiem, spriežot pēc morāles, kas valdīja pār viņu pavalstniekiem; jo, kā teica Napoleons, monarhiem un valstsvīriem eksistē mazā un lielā morāle. *Politiskās dzīves ainas* balstās uz šo atziņu. Vēstures likums atšķirībā no romāna nav tiekties uz labā un skaistā ideālu. Vēsture ir (vai arī tai vajadzētu būt) tāda, kāda tā ir notikusi; kurpretī *romānam jābūtu labāka pasaule*, kā teica Nekeres kundze, viens no spožākajiem pagājušā gadsimta prātiem. Taču romāns nebūs nekā vērts, ja šajos cildenajos melos tas nebūs patiešs detaļās. Spiests pielāgoties pēc būtības liekulīgas zemes priekšstatiem, Valters Skots pēc pasaules kritērijiem bija nepatiešs sievietes attēlojumā, jo viņa modeles bija atkritējas. Protestantu sievietei nav ideāla. Viņa var būt tikla, šķīsta, tikumīga, bet viņas šaurinātā mila būs vienmēr rāma un sakārtota kā pienākums. Liekas, ka Jaunava Marija būtu atsaldējusi sofistu sirdis, kas gan viņu, gan viņas žēlsirdības dārgumus izdzina no debesīm. Protestantismā sievietei pēc iedzimtā grēka vairs nepastāv nekādas iespējas, toties katolicismā cerības uz piedošanu padara viņu par cēlu. Tātad protestantu rakstniekam eksistē tikai viena pati sieviete, kurpretī katoliskais rakstnieks katrā jaunā situācijā atrod citu sievieti. Ja Valters Skots būtu katolis, ja viņš būtu uzlicis sev uzdevumu patiesi aprakstīt dažādās sabiedrības, kas laika gaitā ir attīstījušās Skotijā, varbūt tad Efijas un Alises radītājs

(vecumā viņš nosodīja sevi, ka ir radījis šos abus tēlus) būtu atzinis kaislības ar to kļūdām un sodībām, un vērtībām, ko tām piešķir nožēla. Kaislība pilnā mērā ir cilvēcīga. Bez tās gan reliģija un vēsture, gan romāns un māksla būtu bezjēdzīgi.

Redzot, ka es vācu kopā tik daudz faktu un attēloju tos tādus, kādi tie ir, dedzīgi uzsverot atsevišķo, daži pavisam maldīgi uzskatīs, ka es pieslienos sensuālistiskai un materiālistiskai skolai, panteismam, jo abas šīs kvalitātes ir tā divas puses. Es nepiekrītu ticībai sabiedrības bezgalīgam progresam. Tie, kuri vēlas piedēvēt man uzskatu par cilvēku kā pabeigtu būtni, ļoti aļoas. *Serafita*, kristīga budisma doktrīna darbībā, manuprāt, ir pietiekama atbilde šai virspusēji izteiktajai apsūdzībai.

No franču valodas tulkojis Normunds Pukjans

Ipolits Tēns

ANĢĻU LITERATŪRAS VĒSTURE

Ievads

(Saīsināts)

Kad kādā cilvēkā jūs pamanāt un novērojat vienu, otru, trešo jūtu veidu, tad — veselu jūtu drūzmu, vai ar to jums ir pietiekami un vai jūsu izziņa liekas pilnīga? Vai tad šī psiholoģija nav nekas vairāk par piezīmju burtnīcu? Jo tā nemaz nav psiholoģija, un tāpat kā citur arī šeit cēloņu izpētei būtu jāseko tikai pēc faktu savākšanas. Nav svarīgi, vai fakti ir fiziska vai morāla rakstura, tiem vienmēr ir cēloņi; savs cēlonis ir godkārei, drosmei, godīgumam — tāpat kā gremošanai, muskuļu kustībām, ķermeņa siltumam. Tikums un netikums ir kaut kā produkti tāpat kā vitriols un cukurs, un ikviens salikts fakts rodas vienkāršāku faktu satiksmē, no kuriem tas ir atkarīgs. Tātad meklēsim vienkāršos faktus morāles īpašībām, kā tos meklējam fizikālām īpašībām, un apskatīsim pirmo redzeslokā ienākušo no tiem; piemēram, reliģisku mūziku protestantu baznīcā. Pastāv iekšējs cēlonis, kas pievērš ticīgā garu šīm nopietnajām un monotonajām melodijām, kas ir lielāks par savām sekām, proti, vispārīgāka ideja par iekšējo kulta apziņu, ko cilvēks virza uz Dievu; tas ir izveidojis baznīcas arhitektūru, noņēmis statujas, aizvācis gleznas, likvidējis greznos rotājumus, saīsinājis ceremonijas, ievietojis dalībniekus augstos solos, kas tiem aizsedz skatu, un reglamentējis dekorāciju, pozu un ārējā izskata daudzās detaļas. Bet šis cēlonis pats rodas no kāda vēl vispārīgāka cēloņa — idejas par ārējo un iekšējo cilvēka attieksmi, par visādu veidu lūgšanām, darbībām, noskaņojumiem, ar ko cilvēks vērsas pie Dieva; tieši tas ir cēlis tronī doktrīnu un dievišķo žēlastību, samazinājis garīdznieku skaitu, pārveidojis sakramentu, atcēlis zināmus paņēmienus un pārvērtis disciplināro reliģiju par morālu reliģiju. Savukārt šis otrais priekšstats ir atkarīgs no trešā, vēl vispārīgāka — morāles pilnveides priekšstata, kas piemīt pilnveidīgajam Dievam, nemaldīgam soģim, dvēseļu pārraugam, kura priekšā jebkura dvēsele ir grēcīga un

pelņijusi sodu, spējīga būt tikumīga un izglābta tikai ar apziņas lūzumu, ko Viņš ierosina, un sirds atjaunotni, ko Viņš rada. Tāds ir valdošais uzskats, kas padara pienākumu par cilvēka dzīves absolūto valdnieku un pakārto visus ideālu modeļus morālajam modelim. Šeit mēs pieskaramies cilvēka dzīlēm, jo, lai izskaidrotu šo koncepciju, jāpaskata pati rase, proti, vācieši un ziemeļnieki, viņu gara un rakstura uzbūve, viņu vispārējie domāšanas un jušanas veidi, uztveres vēsums, kas neļauj tiem viegli un neapvaldāmi padoties jutekļu baudu varai, gaumes raupjums, izpratnes neviendabīgums un pēkšņas izmaiņas, kas liedz tai veidot skaistas likumsakarības un saskanīgas formas, nicinājums pret ārējo, vajadzība pēc patiesā, pieķeršanās abstraktām un kailām idejām, kas šiem cilvēkiem attīsta apziņu uz visa cita rēķina. Tur arī izpēte apstājas — mēs esam nokļuvuši pie kādas nedalāmas īpašības, pie pazīmes, kas kopīga visām sajūtām un koncepcijām kādam laikmetam vai rasei, pie elementa, kas nav atdalāms no visām tās prāta un sirds norisēm. Tie ir lielie cēloņi, jo tie ir visuresoši un nemainīgi, klātesoši ikvienā brīdī un solī, tie darbojas it visur un allaž, nesagraujami un galu galā bezgalīgi valdoši, jo šķēršļi, kas rodas to ceļā, ir ierobežoti un daļēji, un beigās padodas šo cēloņu klusajai un nepārtrauktajai iedarbībai. Tātad lietu vispārēja uzbūve un notikumu pazīmes ir to rezultāts, un reliģijas, filozofijas, poēzija, rūpniecība, sabiedrības un ģimenes formas būtībā ir to zīmoga atstātās pēdas.

IV

Tātad cilvēku jūtās un idejās pastāv kāda sistēma, kuras pirmējais motīvs ir zināmas vispārējas iezīmes, prāta un sirds īpašības, kas kopīgas vienas nācijas, laikmeta vai valsts cilvēkiem. Tāpat kā mineraloģijā kristāli, lai cik tie būtu dažādi, rodas no vienkāršām fiziskām formām, tā arī vēsturē civilizācijas, lai cik dažādas tās nebūtu, rodas no vienkāršām garīgām formām. Pirmos var izskaidrot ar pirmatnējiem ģeometriskiem elementiem, bet otrās — ar pirmatnējiem psiholoģiskiem elementiem. Lai aptvertu mineraloģisko veidu kopumu, vispirms jāpaskata vispārināts regulārs ciets ķermenis, tā skaldnes un leņķi un šajā kopainā jāuztver neskaitāmās pārveides, ko tas spēj veikt. Lidzīgā kārtā, ja jūs vēlaties aptvert vēsturisko formu kopumu, vispirms apskatiet cilvēka dvēseli vispār ar tās divām vai trim pamatīpašībām, un šajā kopsavilkumā jūs ieraudzīsiet tās izpausmju galvenās formas. Būtībā šāda ģeometriskā un

psiholoģiska ideāla aina nav kompleksa, un mēs ātri saskatām galējos ietvarus, kuros tiek ievietoti gan kristāli, gan civilizācijas. Kāds ir atskaites punkts cilvēkam? Tēli vai objektu *atveidojumi*, proti, tas, kas pavīd cilvēka iekšējam skatam, pastāv zināmu laiku, izgaist un atkal atgriežas, tiklīdz viņš aplūko kādu koku, dzīvnieku, vārdu sakot — kādu uztveramu lietu. Tā ir veidota no matērijas, un šīs matērijas attīstība ir divkārša, teorētiska vai praktiska atkarībā no tā, vai šie atveidojumi rada *vispārēju ieceri* vai *aktīvu lēmumu*. Tāds ir cilvēka kopsavilkums, un šajā norobežotajā jomā atrodamas visas cilvēku atšķirības, gan sākotnīgās matērijas klēpī, gan divkāršajā sākotnīgajā attīstībā. Lai cik niecīgas tās būtu atsevišķajos elementos, tās kļūst milzum lielas masā, un vismazākā izmaiņa faktoros izraisa grandiozas pārmaiņas produktos. Saskaņā ar to, vai atveidojums ir skaidrs un kā šķērēm izgriezts vai arī izplūdis un nenoteikts, vai tas ietver daudz vai nedaudz objekta raksturiezīmju, vai tas ir kaismīgs un impulsīvi pausts vai rāms un miera apdvests, tiek mainītas cilvēka kā kopuma visas darbības un virzība. Līdzīgā kārtā saskaņā ar to, kā mainās atveidojuma turpmākā attīstība, mainās visa cilvēka attīstība. Ja vispārējā iecere, uz ko tā vērsta, ir vienkāršs lietišķs apzīmējums ķīniešu garā, tad valoda kļūst par savveida algebru, reliģija un poēzija noplicinās, filozofija pārvēršas par morālīzējošu un praktisku veselo saprāta formu, zinātne — par recepšu katalogu, un visa apziņa iegūst pozitivistisku orientāciju. Toties, ja atveidojuma iecere ir poētisks un figurāls jaunveidojums, dzīvotspējīgs simbols kā āriešu tautām, tad valoda top par niansētu un krāsainu vēstījumu, kuram katrs vārds ir atsevišķs tēls, dzeja un reliģija iegūst lielisku un neizsmeļamu dižumu, metafizika attīstās plašumā un dziļumā, neraizējoties par konkrētu pielietojumu; visa apziņa, neskatoties uz neizbēgamām novirzēm un kļūmēm, pieķeras skaistajam un cēlajam, veido ideālu modeli, kas sava cildenuma un harmonijas dēļ spēj piesaistīt cilvēku cilts simpātijas un degsmi. Ja atveidojuma gala iecere ir poētiska, bet tā netiek vadīta, ja cilvēks pie tās nonāk nevis pakāpeniski, bet gan ar pēkšņu intuīciju, ja sākotnējā darbība neattīstās regulāri, bet ir vētrains uzliesmojums, tad, kā tas vērojams semītu tautām, metafizika izpaliek, reliģija veido tikai dievu—ķēniņu, nesaudzīgu un vientulīgu, zinātne vispār nespēj veidoties, apziņa izrādās pārāk stīva un pilnestīga, lai atveidotu dabas smalkos norādījumus, dzeja spēj dzemdēt tikai drudžainus un pompozus izsaucienus, valoda nespēj paust spriedumu un daiļrunības apvienojumu, cilvēks nododas liriskai jūsmai, nevaldāmai kaismei un fanātiskām un ierobežotām rīcībām. Tieši šajā jomā starp konkrētu atveidojumu un vispārējo ieceri rodas vislielāko cilvēku

atšķirību iedīgļi. Dažas tautas — piemēram, klasiskās — pārgāja no atveidojuma uz iecerī ar sakopotu un aizvien vispārīgāku ideju pakāpenību; citas, piemēram, ģermāņu tautas, nogāja šo pašu ceļu lēcieniem, bez vienveidības un pēc ilgas maldišanās. Dažas tautas, tādas kā romieši un angļi, apstājās pirmajos līmeņos; citas, kā indieši un vācieši, nokļuva līdz pēdējiem līmeņiem. Ja tagad, pēc tam kad esam aplūkojuši ceļu no atveidojuma uz ideju, mēs apskatītu ceļu no atveidojuma uz atrisinājumu, mēs tur atrastu tās pašas nozīmes un secības būtiskās atšķirības atkarībā no tā, vai sajūtas ir spilgtas kā dienvidu zemēs vai arī blāvākas kā vēsākos klimatos, atkarībā no tā, vai sajūtas izsauc darbību nekavējoties kā barbariem vai lēnām kā civilizētajām tautām, atkarībā no tā, vai sajūtas spēj paplašināties, veidot nošķirumus un izvērsumus un būt noturīgas. Tur rodas visa cilvēku kaislību sakārta, visas sabiedrības miera un drošības iespējas, visi darba un darbības avoti. Tur pastāv arī citas sākotnīgas atšķirības; to sekas aptver veselu civilizāciju, un mēs varam tās salīdzināt ar algebras formulām, kas savā šaurajā sfērā jau iepriekš satur visas liknes, kuru likumu tās pārstāv. Nenotiek tā, ka šis likums vienmēr tiktu īstenots līdz galam, jo reizēm rodas traucējumi, bet tādā gadījumā likums tomēr nekļūst aplams — tas vienkārši ir darbojies kopā ar citiem faktoriem. Iepriekšējiem elementiem ir piejaukušies jauni, ir ienākuši lieli svešatnes spēki, uzsākot cīņu ar pirmatnīgajiem spēkiem. Nāciju grupa ir pārceļojusi uz citurieni, kā to darija āriešu tautas, un klimata maiņa tai ir pārvērtusi visus apziņas procesus un sabiedrības uzbūvi. Viena tauta tika pakļauta, piemēram, sakši, un jaunā politiskā struktūra tai izveidoja agrāk nebijušus paradumus, spējas un sliekšmes. Cita nācija, piemēram, spartieši, apmetās uz dzīvi pakļautu tautu vidū, kuras to apdraud, un nepieciešamība dzīvot kara noņemnes apstākļos viņu morāles un sabiedrības sakārtai piešķīra īpašu virzību. Tāds ir cilvēces vēstures mehānisms — kā pirmējo cēlonis pastāv kāda ļoti vispārēja gara un dvēseles spēja, kas vai nu ir iedzimta un dabiski piemītoša konkrētajai tautai, vai arī iegūta un zināmu apstākļu radīta. Šie lielie cēloņi pamazām izplata savu ietekmi, proti, vairāku gadsimtu gaitā tie pārnesīs tautu jaunā stāvoklī reliģijas un literatūras, sociālajā un ekonomiskajā aspektā, jaunos apstākļos, kas apvienojumā ar šo cēloņu iedarbību radīs citus apstākļus, gan labvēlīgus, gan nelabvēlīgus, gan tūlīt, gan vēlāk redzamus un tā tālāk. Tātad katras civilizācijas kopējo attīstību mēs varam aplūkot kā permanenta spēka sekas, kas ik mirkli maina savu iedarbību, mainot ietekmes apstākļus.

Šo fundamentālo morāles stāvokli palīdz veidot trīs faktori: *nacionālā piederība, vide un periods*. Tas, ko sauc par *nacionālo piederību*, ir iedzimtās un mantotās spējas, ko izpauž cilvēks un kas parasti ir saistītas ar temperamenta un ķermeņa konstitūcijas atšķirībām. Katrai tautai tās ir atšķirīgas. Cilvēkiem eksistē tādas pat varietātes kā vēršiem vai zirgiem, vieni ir drosmīgi un gudri, citi — bailīgi un aprobežoti, vieni ir spējīgi veidot lieliskas ieceres un mākslas darbus, citi — tikai primitīvus priekšstatus un darinājumus, vieni ir īpaši piemēroti zināmam darbam un bagātīgāk apveltīti ar zināmiem instinktiem, tāpat kā dažas suņu sugas ir paredzētas medībām, citas — mājas sargāšanai. Tas ir ietekmīgs spēks, tik ietekmīgs, ka neskaitāmo noviržu ietvaros, ko tam uzspiež abi pārējie faktori, tas turpina darboties, un ka viena nācija, piemēram, senā āriešu tauta, izkļiedēta no Gangas līdz Hebrīdu salām, apmetusies uz dzīvi dažādos klimatos, attīstījusies līdz dažādiem civilizācijas līmeņiem, pārveidota trīsdesmit revolūciju gadsimtos, tomēr savās valodās, reliģijās, literatūrās un filozofijās demonstrē asins un gara kopību, kas vēl šodien saista visus tās pēcnācējus. Lai cik atšķirīgi tie arī nebūtu, viņu radniecība nav sagrauta; daba, kultūra, sajukuššanās, debesu un zemes atšķirības, labvēlīgi un nelabvēlīgi notikumi nav izdzēsuši formas pamatīpatnības, un mēs redzam divu vai trīs pirmatnīgo īpašību galvenās aprises zem laika gaitā uzklātajām otršķirīgajām īpašībām. Šis ārkārtējais noturīgums nav nekas pārsteidzošs. Lai gan milzīgie attālumi mums ļauj tikai daļēji un neskaidri saskatīt sugu izcelsmi, vēstures notikumi pietiekami labi izgaismo iepriekšējās norises, lai izskaidrotu pirmatnīgo īpašību gandrīz nesatricināmo stabilitāti. Kad piecpadsmit, divdesmit, trīsdesmit gadsimtus pirms mūsu ēras mēs tās atklājam kādā ārietī, ēģiptietī, ķīnietī, tās pārstāv vēl lielāka skaita — varbūt miriādēm — senāku gadsimtu iedarbību. Ikviens dzīvnieks eksistējot pielāgojas savai videi; tas elpo savādāk, aug savādāk, kustas savādāk atkarībā no izmaiņām gaisa sastāvā, uzturā, temperatūrā. Cits klimats un cita vispārējā situācija rada tam citādas vajadzības, citādu darbību sistēmu, tārad arī citādu paradumu sakārtu un visbeidzot — arī citādu dotību un instinktu sistēmu. Cilvēks, spiests nostāties līdzsvarā ar apstākļiem, iegūst tiem atbilstošu temperamentu un raksturu, un šis temperaments un raksturs ir jo noturīgāki, jo biežāk atkārtojas ārējā ietekme un jo garāka ir mantojuma nodošanas ķēde. Tārad katrā atsevišķā brīdī mēs varam

apskatīt kādas tautas raksturu kā visu tās iepriekšējo rīcību un izjūtu kopumu, kā kvantitāti, kā svaru, kas nav bezgalīgs lielums, jo ikvienai lietai dabā ir savas robežas, bet šis kopums ir nesamērīgs ar pārējo daļu un ārkārtīgi smags, jo katrs nepārredzamas pagātnes mirklis ir palielinājis tā svaru un, lai panāktu līdzsvaru, otrā kausā jāsavāc vēl lielāks darbību un emociju skaits. Tāds ir pirmais un visdāsnākais galveno spēju avots, no kā rodas vēstures notikumi; un ir redzams, ka tas ir nevis vienkārši avots, bet gan dziļš ezers, kam savus ūdeņus daudzu gadsimtu garumā ir atdevuši citi avoti.

Kad esam noteikuši vienas nācijas uzbūvi, ir jāaplūko vide, kurā tā pastāv, jo cilvēks pasaulē neeksistē viens pats — viņš dzīvo dabas un cilvēku ietvertis; pirmējam aspektam pāri klājas nejauši un otrēji aspekti, un fizikāli vai sociāli apstākļi izjauc vai papildina to varā nodoto dabisko esamību, un sava ietekme ir arī klimatam. Lai gan tikai ļoti vispārīgos vilcienos iespējams izsekot āriešu tautu vēsturei no to kopīgās dzimtenes līdz vēlākajām dzīves vietām, var apgalvot, ka dziļās atšķirības starp ģermāņu tautām, no vienas puses, un helēņu un latīņu tautām, no otras puses, lielā mērā rada to zemju atšķirības, kur tās ir apmetušās; pirmās — vēsā un mitrā klimatā purvainos mežos vai mežonīga okeāna krastos, iegrimušās grūtsirdīgos vai vardarbīgos noskaņojumos, sliecīgas uz alkoholismu un rupju ēdienu, orientētas uz kareivju un mednieku dzīves veidu; otrās tieši pretēji — skaistās ainavās viesmīlīgas jūras malā, rosinātas uz kuģošanu un tirdzniecību, brīvas no vēdera zemākajām prasībām, pievēršusās sociālajiem paradumiem, politiskajai sakārtai, zinātņu, literatūras un citu daiļo mākslu attīstībai, emocijām un spējām, kas izkopj runas mākslu un spēles talantu, rosina radīt zinātni, literatūru un mākslu.

Tur iesaistās arī politiski faktori, kā divās Itālijas civilizācijās: pirmā ir pilnībā vērsta uz darbību, iekarojumiem, valdišanu un likumu izstrādi, kam pamats ir patvēruma pilsētas sākotnējā situācija, robežas, tirdzniecības centrs, bruņota aristokrātija, kura, ievēdot un savērojot zem saviem karogiem svešiniekus un uzvarētos, nostādīja vienu pretī otrai divas naidīgas armijas, spējot atrisināt savas iekšējās grūtības un izpaust savas plēsonīgās dziņas tikai sistemātiskos karos. Otrā no šīm civilizācijām, izslēgta no vienotības un dižām politiskām ambīcijām sakarā ar savas municipālās formas nemainību, sava pāvesta kosmopolitisko stāvokli un kaimiņu tautu militāro iejaukšanos, virzās pa sava lieliskā un harmoniskā gara norādītu ceļu pretim baudas un skaistuma kultam.

Arī sociālie apstākļi ir atstājuši savas pēdas — astoņpadsmit kristietības gadsimti Vidusjūras reģionā un divdesmit pieci gadsimti budisma Industānas

pussalā, āriešu iekarojums un sabiedrības organizācija radīja nepanesamu jūgu, indivīda sagraušanu, pilnīgu cerību zudumu ar metafizikas un sapņu tulkošanas attīstību, un cilvēks šādā bēdu ielejā dziļās sirdssāpēs veidoja priekšstatus par atteikšanos, labdarību, cilvēkmīlestību, maigumu, pazemību, brālību; Industānā — vispārējās neesamības idejas ietvaros, Vidusjūras areālā — Dieva tēvišķuma idejas ielīgā.

Ja mēs apskatām kādas nācijas galvenās dziņas un iedzimtās dotības, domāšanas un darbošanās veidu, tad saredzam kādu šo ilgstošo situāciju, šo aptverošo apstākļu un nepārtraukta spiediena ietekmi uz cilvēku grupu — gan uz tās atsevišķajiem locekļiem, gan uz kopumu. Spānijā krustakarš pret musulmaņiem ilga astoņus gadsimtus, un tā sekas bija ļoti spēcīgas arī vēlāk, kā rezultātā tika izsmelti nācijas spēki, izraidīti mauri, aplaupīti ebreji, dibināta inkvizīcija un sākās katoliskie kari. Anglijā astoņus gadsimtus pastāvēja politiska sakārta, kas nodrošināja cilvēka cieņu gan neatkarībā, gan paklausībā, pieradinot cīnīties par likuma uzvaru. Francijā radās romiska uzbūve, kas sākumā tika uzspiesta pakļautajiem barbariem un vēlāk — sagrauta vispārējā sabrukuma laikā, bet pēc tam pārveidojās slēpto nacionālo dziņu ietekmē, attīstoties mantojamu karaļu dinastiju valdīšanā un noslēgumā kļūstot par egalitāru, centralizētu un stingri administrētu republiku revolūciju vētrām pakļautu dinastiju pārvaldē. Tādi ir paši iedarbīgākie no novērojamajiem cēloņiem, kas pārveidoja pirmatnējo cilvēku; nācijām tie ir tas pats, kas izglītība, profesija un sociālais stāvoklis indivīdam. Acīmredzot tie aptver itin visu, jo iekļauj visus varenos ārējos spēkus, kas darina cilvēku kā materiālu, no ārpuses iespaidojot iekšieni.

Tomēr ir vēl trešā cēloņu šķira, jo bez ārējiem un iekšējiem faktoriem pastāv arī jau to kopīgi paveiktais, kas piedalās tālākajā izveidē, pastāvīgajos impulsos un konkrētajā vidē pastāv noteikts iegūtais ātrums. Nacionālais raksturs un vides apstākļi iedarbojas nevis uz neaprakstītu lapu, bet gan uz tādu, kur jau ir kādas zīmes. Apskatot šo lapu vienā vai citā brīdī, šīs zīmes ir atšķirīgas un ar to ir pietiekami, lai arī sekas būtu atšķirīgas. Piemēram, pievērsīsimies diviem periodiem vienā literatūrā vai mākslā, franču traģēdijai Korneja un Voltēra periodos, sengrieķu teātrim Eshila un Eiripīda periodos, romiešu poēzijai Lukrēcija un Klaudija periodos, itāļu glezniecībai da Vinči un Gida periodos. Neapšaubāmi, ka katrā no šādiem galējiem stāvokļiem vispārējā koncepcija tomēr nav mainījusies — cilvēka tips ir palicis nemainīgs, kurš cenšas dzejot, rakstīt lugas vai gleznot. Dzejas uzbūve, drāmas struktūra un

ķermeņa vispārējais apveids ir saglabājušies, taču ir radušās citādas atšķirības — viens mākslinieks ir pamatlicējs, otrs — sekotājs, pirmajam nav bijis paraugu, bet otrajam tādi ir, pirmais ir uztvēris lietas nepastarpināti, otrais — ar pirmā starpniecību, vairāki mākslas veidi ir pilnveidojušies, izteiksmes vienkāršība un lieliskums ir mazinājušies; īsi sakot — pirmais veikums ir noteicis otrā veidošanos. Tādi pat procesi, kas notiek augiem, vērojami arī tautām: tā pati dzīvības sula pie identiskas temperatūras identiskā augsnē ar dažādām apstrādes metodēm rada atšķirīgus veidojumus, lapas, ziedus, augļus, sēklas, turklāt nākamos veidojumus vienmēr nosaka iepriekšējie. Ja mēs tagad aplūkosim nevis kādu īsu laika sprīdi, bet gan lielo attīstību, kas aptver vienu vai vairākus gadsimtus, piemēram, Viduslaikus vai mūsu klasicisma periodu, tad nonāksim pie identiska secinājuma. Katrā periodā ir dominējusi viena koncepcija un priekšstats par ideālo cilvēku; Viduslaikos tas bija bruņinieks un mūks, mūsu pēdējā klasicisma posmā — galminieks un runas meistars. Šī radošā vispārējā ideja izpaužas visās domāšanas un darbības jomās un, izplatījusi savus spontāni sistemātiskos darbus visā pasaulē, tā pagura un gāja bojā, bet tās vieta dzimst jauna ideja, lemta analogai dominēšanai un tikpat daudzveidīgai jaunradei. Jāņem vērā, ka jaunā ideja daļēji ir atkarīga no iepriekšējās, kas, apvienojot savu ietekmi ar nacionālo garu un vides apstākļiem, uzliek dzimstošajai attīstībai savu ievirzi. Saskaņā ar šo likumu veidojas lielle vēsturiskie strāvājumi — ar to es domāju vienas gara formas vai vienas noteicošās idejas ilgu kundzību, — tādi kā spontānās jaunrades periods, ko sauc par Renesansi, oratorisku klasifikācijas periodu, ko sauc par klasicismu, mistiskas sintēzes periodu, ko dēvē par aleksandrisko periodu, mitoloģijas uzplaukuma periodu, kas atrodams Vācijas, Indijas un Grieķijas sākumposmā. Šeit mēs saskaramies tikai ar mehāniska rakstura problēmu: kopējais rezultāts ir salikts lielums, ko pilnībā nosaka tā izraisītāju spēku stiprums un virzība. Vienīgā atšķirība, kas nodala morālas problēmas no fiziskajām, ir fakts, ka, pretēji otro problēmu šķīrai, pirmajām nav iespējams precizēt spēku stiprumu un virzību. Kaut arī kāda vajadzība un spēja ir lielumi, kam eksistē pakāpes tāpat kā spiedienam vai svaram, pirmie lielumi tomēr nav izmērami, pretēji spiedienam vai svaram. Mēs nevaram tos aprakstīt ar precīzu vai aptuvenu formulu; mēs par tiem varam veidot tikai literāru iespaidu; mums atliek tikai atzīmēt un pieminēt būtiskos faktus to izpausmēs, kas aptuveni un vispārīgi norāda, kurā pakāpes sadaļā šie lielumi būtu jāierindo. Lai gan konstatējuma metodes morāles zinātnēs un dabaszinātnēs ir atšķirīgas, tā kā matērija abiem zinātņu veidiem ir viena

un vienlīdz veidojas no spēkiem, virzieniem un daudzumiem, var teikt, ka abos šajos zinātņu veidos galarezultāts rodas saskaņā ar identisku likumu. Rezultāts ir mazs vai liels atkarībā no pamatspēku lieluma un vairāk vai mazāk virzās uz vienu mērķi atkarībā no tā, kā nacionālās piederības, vides un konkrētā perioda atšķirīgie faktori apvienojas, papildinot vai dzēšot cits citu. Ar to izskaidrojami ilgi panikuma posmi un strauji uzplaukumi, kas kādas tautas dzīvē parādās neregulāri un bez acimredzama cēloņa, jo tās izraisa iekšējas sakritības vai neatbilstības. Viena no šādām sakritībām bija septiņpadsmitajā gadsimtā, kad frančiem raksturīgajam sabiedriskumam un sarunu garam atbilda salonu paradumi un izteikumu analīzes periods, un deviņpadsmitajā gadsimtā, kad vāciešu elastīgais un dziļais gars saskārās ar filozofisku sintēzes un kosmopolitiskas kritikas laiku. Viena no šādām neatbilstībām savukārt bija septiņpadsmitajā gadsimtā, kad angļu robustais un vientulīgais gars neveikli centās pielāgoties jaunajam urbānismam, un sešpadsmitajā gadsimtā, kad franču skaidrais un prozaiski tendētais gars mēģināja dzemdināt dzīvīgu poēziju. Tieši šāda slepena jaunrades spēku sakritība deva pilnīgo bruņnieciskumu un cildeno literatūru Luija XIV un Bosuē periodā, lielisko metafiziku un apjomīgo kritikas žanru Hēgela un Gētes laikā. Un jaunrades spēku slēpta neatbilstība radīja nepilnīgo literatūru, groteskā komēdijas un neizdevušos dramaturģiju Draidena un Vaičerlija laikā, sliktos sengrieķu aizguvumus, nedrošos mēģinājumus un darinājumus un niecīgo skaistuma pakāpi Ronsāra un Plejādes autoru periodā. Mēs varam droši apgalvot, ka pagaidām nezināmo jaunradi, kurai pretim mūs nes gadsimtu plūdums, pilnībā ierosina un pārvalda trīs sākotnīgie spēki; ja tos varētu izmērīt un atšifrēt, mēs iegūtu formulu nākotnes civilizācijas īpašībām, un, kaut arī mūsu spriedumi ir acimredzami aptuveni un mērījumi — neprecīzi, ja mēs šodien vēlamies veidot zināmu priekšstatu par mūsu vispārējiem likteņiem, tad tieši uz šo spēku izpēti ir jābalsta prognozes. Tos uzskaitot, mēs aptversim visu iesaistīto spēku loku, un, apskatījuši nacionālo piederību, vidi un periodu, proti, iekšējo enerģiju, ārējo iespaidu un iegūto inerci, mēs būsim iztirzājuši ne tikai visus reālos cēloņus, bet arī visus iespējamos attīstības iemeslus.

No franču valodas tulkojis Normunds Pukjans

Emīls Zolā

EKSPERIMENTĀLAIS ROMĀNS

Savos literatūras pētījumos es bieži pieminu eksperimentālo metodi, kas pielietota romānam un drāmai. Atgriešanās pie dabiskā un naturālisma attīstība, kas dominē mūsu gadsimtā, palēnām virza visas cilvēka saprāta izpausmes pretim vienam, zinātniskajam ceļam. Tomēr priekšstats par literatūru, kuras noteikumus dod zinātne, ir radījies neizpratni, jo tas nav konkrēti aprakstīts un izprasts. Tādēļ man šķietas noderīgi pateikt skaidri, ko manuprāt nozīmē eksperimentālais romāns.

Es šeit nodarbošos tikai ar pārstāstu, jo pašu eksperimentālo metodi ar lielisku pārlicību un skaidrību ir formulējis Klods Bernārs savā „Ievadā eksperimentālās medicīnas izpētē“. Šī izcilas autoritātes zinātnieka grāmata kalpo man par drošu pamatu. Es tajā atradišu visu apskatāmo tēmu un aprobežošos ar to, ka vajadzības gadījumos došu citātus kā neapgāžamus argumentus. Tātad tas nebūs nekas vairāk par tekstu kompilāciju; jo es rēķinos ar iespēju visos aspektos balstīties uz Klodu Bernāru. Visbiežāk būs pietiekami aizstāt vārdu „ārsts“ ar vārdu „rakstnieks“, lai skaidri paustu domas, piešķirot tām zinātniskas patiesības striktumu.

Manu izvēli, izraugoties šo grāmatu, noteica tas, ka liela daļa cilvēku medicīnu uztver kā mākslu, kā literatūru. Klods Bernārs visu savu dzīvi ir centies ievirzīt medicīnu zinātniskā gultnē, aktīvi cīnoties par to. Pašlaik mēs dzirdam tādas zinātnes pirmos zīdaiņa šļupstus, tā pamazām atsvabinās no empirisma, lai ar eksperimentālo metodi nostiprinātos patiesības jomā. Klods Bernārs parāda, ka šī metode, izmantota nedzīvās matērijas pētījumos ķīmijā un fizikā, ir jāpielieto arī dzīvās matērijas pētījumos fizioloģijā un medicīnā. Savukārt es centīšos pierādīt: ja eksperimentālā metode ļauj izzināt fizisko dzīvi, tad tas ir iespējams arī atiecībā uz jūtu un prāta dzīvi. Runa ir tikai par

viena ceļa posmiem — no ķīmijas līdz fizioloģijai, tad no fizioloģijas līdz antropoloģijai un socioloģijai. Eksperimentālais romāns ir šī ceļa noslēgums.

Lai vairotu skaidrību, manuprāt, ir nepieciešams īsi apkopot Ievada būtību. Tad būs vieglāk saprotams veids, kā es izmantoju šo grāmatu, iepazīstoties ar tās uzbūvi un aplūkotajiem jautājumiem.

Pēc tam, kad Bernārs ir paziņojis, ka medicīna sāk virzīties pa zinātnisko ceļu, balstoties uz fizioloģiju, un ar eksperimentālo metodi vispirms konstatē atšķirības starp novērojumu zinātnēm un eksperimentu zinātnēm, viņš nonāk pie secinājuma, ka eksperiments pamatā ir tikai un vienīgi mērķtiecīgi ierosināts novērojums. Visi eksperimentālie spriedumi ir balstīti uz šaubām, jo eksperimentētājam nedrīkst būt nekāda iepriekšveidota priekšstata par dabu un viņam vienmēr jā saglabā saprāta brīvība. Viņš vienkārši pieņem notiekošās parādības pēc tam, kad tās ir pierādītas.

Otrajā daļā Bernārs pievēršas savai īstajai tēmai, parādot, ka dzīvu organismu spontānums neliedz pielietot eksperimentus. Vienīgā atšķirība rodas no tā, ka nedzīvie objekti atrodas ārējā vienkāršā vidē, bet augstākie organismi — iekšējā un pilnveidotā vidē, kas arī ir apveltīta ar pastāvīgām fizikāli ķīmiskām īpašībām tāpat kā ārējā vidē. Tātad dabas parādību esamības apstākļos pastāv absolūts determinisms gan dzīviem, gan nedzīviem objektiem. Par „determinismu“ viņš sauc cēloni, kas nosaka parādību rašanos. Šis tuvākais cēlonis — kā Bernārs to dēvē — nav nekas cits kā vien parādību esamības vai izpausmes fiziskie un materiālie apstākļi. Tātad eksperimentālās metodes mērķis un jebkuras zinātniskas izpētes nobeigums ir identisks dzīvām būtnēm un nedzīviem objektiem: noskaidrot attiecības, kas saista kādu parādību ar tās tuvāko cēloni, vai, citiem vārdiem, konstatēt šīs parādības izpausmei nepieciešamos apstākļus. Eksperimentālajai zinātnei jāinteresējas nevis par to, *kāpēc* kāda lieta ir radusies, bet gan tikai par to, *kādā veidā* tā ir radusies.

Izklāstījis eksperimentālos apsvērumus, kas kopīgi dzīvajiem un nedzīvajiem objektiem, Bernārs pāriet pie eksperimentālajiem apsvērumiem, kas specifiski dzīvajām būtnēm. Lielā un vienīgā atšķirība ir tā, ka dzīvajām būtnēm mums jāapskata saskanīgs parādību kopums. Tad viņš aplūko eksperimentu praksi attiecībā uz dzīvajām būtnēm — vivisekciju, anatomijas preparēšanas noteikumus, dzīvnieku izvēli, matemātisko reķinu izmantošanu parādību izpētē un fiziologa laboratorijas aprīkojumu.

„Ievada“ pēdējā daļā autors dod piemērus eksperimentāliem fizioloģiskiem pētījumiem, lai pamatotu savas formulētās idejas, kā arī eksperimentālās

fizioloģijas kritikai. Nobeigumā viņš norāda uz šķēršļiem filozofijas aspektā, ar ko saduras eksperimentālā medicīna. Vispirms viņš min fizioloģijas nepareizu pielietojumu medicīnai, zinātnisko ignoranci un zināmas medicīnas priekšstatu ilūzijas. Noslēgumā Bernērs apgalvo, ka empīriskā un eksperimentālā medicīna nebūt nav nesavienojamas, tieši otrādi — tām jābūt nesaraujami saistītām. Grāmata beidzas ar izteikumu, ka eksperimentālā medicīna neatbilst nevienai medicīnas doktrīnai vai filozofiskai sistēmai.

Tāds īsumā ir „Ievada“ „skelets“. Es ceru, ka šis ātrais apskats tomēr aizpildīs turpmākās nepilnības, ko mana pieceja neizbēgami radis, jo es šeit izmantošu tikai nepieciešamos citātus, lai definētu un aprakstītu eksperimentālo romānu. Vēlreiz atkārtoju, ka Bernāra darbs ir pamatne, uz kuru es balstos un kas ir pilna argumentiem un pierādījumiem. Tieši eksperimentālā medicīna, kas pagaidām vēl runā stostoties, var mums sniegt skaidru priekšstatu par eksperimentālo literatūru, kura vēl nemaz nav tikusi līdz stostīšanās līmenim, jo pašreiz atrodas tikai iedgli.

I

Pats pirmais jautājums skan: vai literatūrā, kur līdz šim vienīgā metode bija novērojums, vispār ir iespējams eksperiments?

Klods Bernērs plaši iztīrā novērojumu un eksperimentu. Sākumā eksistē ļoti skaidrs nošķirums. Proti: „*Novērotāja* vārdu attiecina uz to, kurš pielieto vienkāršu vai sarežģītu pētījumu metodes parādību studijās, nemainot tās un uztverot tādas, kādas tās pastāv dabā; *eksperimentētāja* vārds tiek piešķirts tam, kurš šādas metodes izmanto tādēļ, lai ar kādu noteiktu mērķi izmainītu parādības, ienesot tās apstākļos, kādi dabā nepastāv.“ Piemēram, astronomija ir novērojumu zinātne, jo nevar iedomāties astronomu, kurš ietekmētu zvaigznes; toties ķīmija ir eksperimentu zinātne, jo ķīmiķis iedarbojas uz dabu un maina to. Pēc Kloda Bernāra domām, tā ir vienīgā patiešām svarīgā atšķirība starp novērotāju un eksperimentētāju.

Es neizsekošu Bernāra izklāstam par līdzšinējām dažādajām definīcijām. Kā jau minēju, autors secina, ka eksperiments būtībā ir ar nodomu veikts novērtējums. Es citēju: „Eksperimentālajā metodē faktu izpēti vienmēr pavada tādi prāta atzinumi, ka eksperimentētājs visbiežāk veic kādu eksperimentu, lai pārbaudītu vai pierādītu kādas eksperimentālas idejas vērtību. Tātad var

teikt, ka šajā gadījumā eksperiments ir novērojums, kas veikts pārbaudes nolūkā.“

Lai noteiktu, kas naturālistu romāniem piemīt no novērojuma un no eksperimenta, ir pietiekami atsaukties uz šo fragmentu:

„Novērotājs tīrā un vienkāršā veidā konstatē parādības, kas pastāv viņa acu priekšā. .. Viņam jābūt šo parādību „fotogrāfam“; viņa novērojumiem ir precīzi jāattēlo daba. .. Viņš ieklausās dabā un pieraksta tās diktēto. Bet pēc tam, kad fakts ir konstatēts un parādība — novērota, rodas ideja, veidojas spriedums un parādības izskaidrošanas nolūkā ierodas eksperimentētājs. Balstoties uz vairāk vai mazāk ticamu, bet prognozētu skaidrojumu par novērotajām parādībām, eksperimentētājs veic eksperimentu tā, lai prognožu loģiskajā secībā tas dotu rezultātu, kas ļautu pārbaudīt iepriekš veidoto hipotēzi vai ideju. .. Brīdī, kad sāk izpausties eksperimenta rezultāts, eksperimentētājs saskaras ar īstenu novērojumu, ko viņš ir izsaucis, un viņam kā jebkura novērojuma gadījumā ir tikai jākonstatē — bez iepriekš veidotām idejām. Tad eksperimentētājam ir jākļūst par novērotāju; un tikai pēc tam, kad viņš ir fikšējis eksperimenta rezultātus pilnībā tāpat, ja tie būtu iegūti parastā novērojumā, iesaistās viņa saprāts un spriež, salīdzina un novērtē, vai šie rezultāti pierāda vai apgāž eksperimentālo hipotēzi.“

Tas visumā apraksta šo pieeju. Tā ir visai sarežģīta, tāpēc Klods Bernārs paziņo: „Kad to visu vienlaikus apzinās kāds zinātnieks, kas nodarbojas ar izpēti medicīnā, kur vēl valda liela neskaidrība, tad rodas tāds sajukums par to, kas pieder pie eksperimenta un kas — pie novērojuma, ka kļūst neiespējami un turklāt arī veltīgi vēlēties atsevišķi analizēt šajā amalgamā katru no faktoriem.“ Kopumā var teikt, ka novērojums „demonstrē“, bet eksperiments „izmeklē“.

Atgriežoties pie romāna, mēs redzam, ka romānistu veido gan novērotājs, gan eksperimentētājs. Novērotājs apraksta faktus tādus, kā tie pastāv, nosaka atskaites punktus, dibina drošu pamatu, uz kura parādīties tēliem un norītēt notikumiem. Tad ierodas eksperimentētājs un uzsāk eksperimentu, proti, liek tēliem darboties konkrētā sižetā, lai parādītu, ka faktu secība tajā atbilst izpētē iesaistīto parādību rakstura prasībām. Gandrīz vienmēr pastāv eksperiments „apskates nolūkā“, kā saka Bernārs. Romānists dodas kādas patiesības meklējumos. Kā piemēru es izraugos barona Ilo tēlu Balzaka „Māsīcā Betā“. Vispārējais Balzaka novērotais fakts ir posts, ko cilvēka mīlas kaisliba nes viņam pašam, viņa ģimenei un sabiedrībai. Tikko autors izvēlas savu sižetu,

viņš balstās uz novērotajiem faktiem un pēc tam sāk savu eksperimentu, pakļaujot Ilo vairākām pārbaudēm un ievdot viņu dažādās aprindās, lai demonstrētu viņa kaislību norisi. Tātad ir skaidrs, ka tur notiek ne vien novērošana, bet arī eksperimenti, jo Balzaks neizturas pret savāktajiem faktiem tikai kā fotogrāfs un tieši iejaucas, lai ievietotu savu personāžu apstākļos, pār kuriem autors ir noteicējs. Problēma ir: uzzināt, kā šādas kaislības, darbojoties noteiktajā vidē un apstākļos, iespaido indivīda un sabiedrības viedokli; un eksperimentāls romāns, piemēram, „Māsica Beta“, ir vienkārši šī eksperimenta protokols, ko romānists atkārtoti lasītāja priekšā. Kopumā šī metode ir faktu vākšana dabā, to mehānisma izpēte, iedarbošanās uz tiem ar apstākļu un vides izmaiņām, nekad neatkāpjoties no dabas likumiem.

Bez šaubām, mēs šeit esam tālu no ķīmijas vai pat fizioloģijas skaidrajām atziņām. Mēs vēl nemaz nepazīstam „reaģentus“, kas sadala kaislības un ļauj tās analizēt. Savā darbā es bieži atgādināšu, ka eksperimentālais romāns ir jaunāks par eksperimentālo medicīnu, kas pati ir nesen dzimusi. Tomēr es gribu nevis aprakstīt sasniegtos rezultātus, bet gan vienkārši izklāstīt šo metodi. Ja eksperimentālais romānists vēl aizvien taustīdāmie darbojas visneskaidrākajā un sarežģītākajā no zinātnēm, tas neliedz pastāvēt pašai šai zinātnei. Ir neapstrīdami, ka naturalistiskais romāns, kā mēs to izprotam pašreiz, ir īstens eksperiments, ko rakstnieks veic ar cilvēku, ņemot palīgā novērojumus.

Turklāt šāds nav tikai mans viedoklis; to pauž arī Klods Bernārs. Viņš raksta: „Praktiskajā dzīvē cilvēki nodarbojas tikai ar to, ka veic eksperimentus viens ar otru.“ Un nākamais citāts visā apjomā izšķiroši raksturo eksperimentālā romāna teoriju: „Kad mēs spriežam paši par savu rīcību, mums ir noteikta vadaukla, jo mēs apzināmies savas domas un jūtas. Bet, ja mēs vēlamies novērtēt kāda cita rīcību un uzzināt tās motīvus, situācija ir pavisam savādāka. Protams, mēs redzam šā cilvēka darbību un izpausmes, kas, pēc mūsu uzskatiem, attēlo viņa jūtas un gribu. Turklāt mēs atzīstam, ka starp darbībām un to cēloņiem noteikti pastāv saikne; bet kāda tā ir? Mēs to nesajūtam sevī, mēs to neapzināmies kā gadījumos, kad runa ir par mums pašiem; tātad mums tā ir jātulko un jāiedomājas, vadoties no darbībām, ko mēs redzam, un vārdiem, ko mēs dzirdam. Tad mums jāpārbauda šī cilvēka konkrētās rīcības, apskatot, kā viņš rīkojas noteiktos apstākļos, — īsi sakot, mēs izmantojam eksperimentālo metodi.“ Viss manis iepriekš teiktais ir apkopots šajā pēdējā izteikumā, kura autors ir zinātnieks.

Es citēšu vienu Bernāra salīdzinājumu, kas mani ļoti iespaidoja:

„Eksperimentētājs ir izmeklēšanas tiesnesis attiecībā uz dabu.“ Mēs, romānisti, esam izmeklēšanas tiesneši attiecībā uz cilvēkiem un viņu kaislibām.

Veidojas skaidra nostādne, tikko mēs nostājamies eksperimentālās metodes pozīcijās, kas pielietota romānā ar visu zinātnisko stingrību, kādu pašreiz pieļauj šī tēma. Mums, romānistiem, tiek izteikts muļķīgs pārmetums — ka mēs vēloties būt tikai fotogrāfi. Mēs veltīgi skaidrojam, ka ņemam vērā cilvēku temperamentu tā individuālajās izpausmēs; mums atbild ar absurdiem argumentiem par to, ka nav iespējams būt pilnībā patiesīgiem un ka jebkura mākslas darba izveidei ir jāizkārto fakti. Bet ar eksperimentālās metodes pielietojumu romānam šie strīdi beidzas. Eksperimenta priekšstats ir saistīts ar izmaiņu priekšstatu. Mēs taču vadāmies no reāliem faktiem, kas ir mūsu nesagraujamais pamats; bet, lai parādītu faktu mehānismu, mums ir jārada un jāvada notikumi — tā ir mūsu izdomas un ģēnija dalība mākslas darbā. Neaplūkojot formas un stila jautājumus, kam es pievērsīšos vēlāk, es tagad konstatēju, ka mums ir jāizmaina daba, neizejot ārpus tās ietvariem, kad mēs savos romānos izmantojam eksperimentālo metodi. Atsaucoties uz definīciju: „Novērojums parāda, eksperiments izmeklē“, mēs tagad varam pieprasīt savām grāmatām augsto eksperimenta statusu.

Rakstnieka nozīme tādēļ nevis samazinās, bet gan sevišķi pieaug. Pat visvienkāršākais eksperiments vienmēr balstās uz kādu ideju, kas pati ir dzimusi novērojumā. Kā raksta Klods Bernārs: „Eksperimentālā ideja nav nedz patvaļīga, nedz tīri iedomāta; tai vienmēr ir jābūt atbalsta punktam novērotajā realitātē, proti, dabā.“ Šī metode balstās uz šo ideju un šaubām. Bernārs turpina: „Eksperimentālās idejas parādīšanās ir pilnībā spontāna, un tās raksturs ir pilnībā individuāls; tā ir konkrēta sajūta, kaut kas īpatns, kas veido oriģinalitāti, izgudrojumu vai ģēniju.“ Un visbeidzot viņš šaubas pasludina par lielo zinātnes atklājumu sviru: „Īstenais zinātnieks ir tas, kurš šaubās; viņš šaubās pats par sevi un saviem skaidrojumiem, bet viņš tic zinātnei; viņš eksperimentālajās zinātnēs saskata kritēriju vai absolūtu principu — parādību determinismu, kas ir absolūts gan nedzīvu objektu, gan dzīvu būtņu procesiem.“ Tātad eksperimentālā metode nevis ieslēdz rakstnieku ciešās važās, bet gan visā apjomā ļauj tam izmantot savu prātu kā domātājam un talantu kā radītājam. Viņam ir jāredz, jāsaprot, jāizdomā. No novērota fakta ir jādzimst veicamā eksperimenta — topošā romāna — idejai, lai pilnībā izzinātu kādu patiesību. Kad viņš ir apspriedis un izstrādājis šā eksperimenta plānu, viņš ik brīdi izvērtēs tā rezultātus ar tāda cilvēka gara brīvību, kurš atzīst tikai tos faktus,

kas atbilst parādību determinismam. Viņš ir balstījies uz šaubām, lai nonāktu pie absolūtām zināšanām, un pārtrauc šaubīties tikai tad, kad kaislību mehānisms, ko viņš ir izjaucis sastāvdaļās un no jauna salicis, darbojas saskaņā ar dabas noteiktajiem likumiem. Cilvēka saprātam nevar būt cita lielāka darba, kas dotu lielāku brīvību. Tālāk mēs redzēsim, cik nožēlojami izskatās sholasti, sistematizētāji un ideālu teorētiķi iepretim eksperimentētāju triumfam.

Es apkopāju šo pirmo nodaļu, vēlreiz uzsverot, ka naturālisma rakstnieki novēro un eksperimentē un ka viss viņu veikums rodas no šaubām, viņiem saskaroties ar neizpētītām patiesībām, neizskaidrotām parādībām līdz brīdim, kad eksperimenta ideja pēkšņi atmodina viņu talantu un liek tiem uzsākt eksperimentu, lai analizētu faktus un pakļautu tos.

No franču valodas tulkojis Normunds Pukjans

SIMBOLISMS

Moriss Mäterlinks

ATBILDES UZ JAUTĀJUMIEM

— Es uzskatu, ka ir divi simbolu veidi: vienu var saukt par aprioro simbolu; tas ir *apsvērto vārdu simbols*, kas balstās uz abstrakciju un tiecas piešķirt tai cilvēciskumu. Šā simbolisma prototips, kas ir tuvs alegorijai, ir atrodams „Otrajā Faustā“ un dažos citos Gētes darbos, piemēram viņa slavenajā „Visu pasaku pasakā“. Otrais simbolu veids drīzāk ir neapzināts un rodas, dzejniekam pašam to neapzinoties, bieži vien pretēji viņa gribai un gandrīz vienmēr iziet ārpus viņa domām: šis simbols dzimst ģēniju jaunradē, un tā prototips ir atrodams Eshila, Šekspīra utt. darbos.

Manuprāt, mākslas darbs nevar rasties no simbola un būt dzīvotspējīgs, toties simbols, ja tas ir dzīvotspējīgs, vienmēr dzimst no mākslas darba. No simbola radies mākslas darbs var kļūt tikai par alegoriju, un tādēļ latīņu gars, kārtības un skaidrības draugs vairāk sliecas uz alegoriju, nevis uz simbolu. Simbols ir dabas spēks, un cilvēka prāts nespēj pretoties tās likumiem. Vienīgais, ko dzejnieks var paveikt, ir nostāties pret simbolu Emersona aprakstītā galdnieka pozīcijā. Galdnieks, ja viņam ir jāaptēš balķis, to liek nevis sev uz galvas, bet gan uz zemes, un tāpēc ar katru cirvja vēzienu darbojas ne tikai šis cilvēks un viņa muskuļu spēks, bet arī pati zeme. Nostājoties šajā pozīcijā, viņš piesauc palīgā visu mūsu planētas pievilksanas spēku, un Visums atzīst par labu un pastiprina viņa muskuļu mazāko kustību.

Tas pats attiecas uz dzejnieku; viņš ir vairāk vai mazāk varošs nevis tā dēļ, ko viņš paveic pats, bet gan pamatojoties uz to, ko viņa pūliņu rezultātā paveic citi cilvēki, noslēpumainā un mūžīgā kārtība un lietu okultās spējas.

Dzejniekam jānostājas pozīcijā, kur Mūžība balstītu viņa vārdus, un oriģinālās un mūžīgās domas pievilkšanas spēkam ir jāatzīst par labu un jāpastiprina ikviena viņa domu kustība. Dzejniekam ir jābūt pasīvam attiecībā pret simbolu, un vistīrākais simbols varbūt ir tas, kurš rodas, dzejniekam to neapziņoties, un pat pretēji viņa nodomiem. Tāds simbols kļūst par dzejoļa vitalitātes kalngalu: un no otra viedokļa simbola kvalitāte kļūst par dzejoļa spēka un vitalitātes mērauklu. Ja simbols ir ļoti augstu, tad mākslas darbs ir ļoti cilvēcisks. Būtībā var teikt — ja nav simbola, tad nav arī mākslas darba.

Bet, ja dzejnieks balstās uz simbolu, lai nonāktu līdz mākslas darbam, tad viņš līdzinās galdniekam, kurš apdarina baļķi, turot virs galvas, un viņām jāpārvar viss sava dzejoļa pievilkšanas spēks. Viņš kuģo pret vēju un bangām. Dzejnieka veikuma spēks un kaislība vairs neaiznes viņu ārpus viņa domām — viņš sāk atklātu karu ar tām, jo no visas esamības izrietošais simbols ir daudz augstāks un neizdibināmāks par pašiem lieliskākajiem īpaši izdomātajiem simboliem, un radību vienkāršā dzīvē satur patiesības, kas ir tūkstošreiz dziļākas par tām, ko izsaka mūsu visaugstāk lidojošās domas.

Ja man izdodas radīt cilvēkus kā mākslas tēlus un ja es ļauju viņiem darboties manā dvēselē tikpat brīvi un dabiski, kā viņi to darītu reālajā pasaulē, ir iespējams, ka to rīcība būs pretrunā sākotnējai patiesībai, kas iemīt mani un par kuras pēcnācējiem es viņus uzskatīju; tomēr es esmu pārliecināts, ka viņi nekļūdās, darbojoties pretēji šai pagaidu patiesībai un manai gribai, un ka viņu pret darbība ir dziļāka un būtiskāka patiesības noslēpumainais bērns. Tādēļ mans pienākums ir ciest klusu, ieklausīties šajos vēstnešos, kas runā par manis vēl neizprastu dzīvi, un pazemīgi noliekt galvu viņu priekšā.

Šaurākā nozīmē tas pats attiecas uz tēliem, kas kā jūras anemones ir pietiprinājušies uz simbola korāļliem. Tēls var virzīt manas domas citā virzienā; ja tas ir precīzs un organisks, tad tas pilnīgāk atbilst Visuma likumiem nekā mana doma. tāpēc es uzskatu, ka šāds tēls gandrīz vienmēr ir nekļūdīgs salīdzinājumā ar manu abstrakto domu; ja es tajā ieklausos, tad manā vietā sāk domāt Visums un mūžīgā lietu kārtība, un es nenoguris spēšu iziet ārpus manu domu lauka. Ja es pretojos, tad var teikt, ka es karoju ar pašu Dievu.

Ž. Irē. Aptauija, 124.—127. lpp.

Emīls Verhērens

SIMBOLISMS

Kurš gan spēj definēt simbolismu? Var tikai censties nedaudz izkļiedēt neskaidriību ap šo jēdzienu, nemēģinot dot ko vairāk kā vien subjektīvas atziņas.

Vispirms nedrīkst sajaukt simbolismu ar alegoriju un vēl jo vairāk — ar sintēzi. To nedrīkst jaukt arī ar pagānisma laikmeta simbolismu, jo mūsdienu simbolisms pretēji sengrieķu simbolismam, kas bija abstraktā konkretizējums, tiecas uz konkrētā elementa abstrakciju. Mēs uzskatām, ka tāds ir tā augstākais esamības pamats šodien.

Senatnē Jupitera atveids skulptūrā nozīmēja varu; Vēneras statuļa — mīlestību; Herkulesa statuļa — spēku; Minervas statuļa — gudrību.

Bet šodien?

Cilvēki balstās uz redzēto, dzirdēto, sajusto, aptaustīto, nogaršoto, lai no tā ar idejas palīdzību radītu asociāciju un kopsummā. Dzejnieks raugās uz Parīzi, kas kā skudru pūznis ņudz nakts ugunīs, nesaskaitāmu gaismu izraibota un tomēr ir masīva savā tumsā un apjomā. Ja viņš to uztver tieši, kā to darītu Zolā, proti, aprakstot tās ielas, laukumus, pieminekļus, gāzes lampas, neapgaismoto vietu melno tumsu, drudžaino rosību zem nekustīgām zvaigznēm, viņa veikums būtu ļoti māksliniecisks, bet pilnīgs pretstats simbolismam. Ja, gluži pretēji, dzejnieka skatījums ir netiešs un asociatīvs, ja viņš saka: „Neaptverams algebras uzdevums, kura atrisinājums ir nozaudēts,“ tad šī īsā frāze, nepieminot un neaprakstot konkrētos faktus, parāda mirdzošo, naksnīgo un biedējošo Parīzi.

Tā tad simbols vienmēr ar asociācijas palīdzību kristalizējas par ideju: tas ir uztvērums un sajūtu sublimāts; tas nevis demonstrē, bet gan liek nojaust; tas noārda jebkurus blakus apstākļus, faktus, detaļas; tas ir augstākā un apgarotākā mākslas izteiksme.

Stefāns Malarmē

MŪZIKA UN LITERATŪRA

Daba pastāv, un tajā neko nevar papildināt; tad lai par mūsu materiālu kļūst pilsētas, dzelzceļi un pārējie civilizācijas izgudrojumi!

Vienīgā mums pieejamā darbība ir aptvert attiecības, gan reti sastopamās, gan bieži izplatītās, saskaņā ar kādu no iekšējiem stāvokļiem; centisimies pēc saviem ieskatiem paplašināt un vienkāršot pasauli.

Radišanai līdzvērtīgs ir priekšstats par kādu objektu, kas gaist un izzūd.

Pietiek arī ar radniecīgu nodarbi — salīdzināt ainas un to skaitu, kā tās pieskaras mūsu nevērībai, izdaiļojuma labad krustpunktos atmodinot dažu tēlu daudznozīmību. Kopējā arabeskā, kas tās saista, ir galvu reibinošas pārejas atpazīšanas baiļu dēļ un bažīgas saskaņas. Tā ar šiem pretstatiem brīdina, nevis apmulsina; un tās līdzība pašai sev sajaucot paglābj. To motīvu melodiskais šifrējums, kas veido kādu loģiku, nogalina ar mūsu šķiedrām. Kāda agonija kveldē Himēru, kam no zeltainām brūcēm izplūst pierādījumi par visām tam-līdzīgām būtņēm; nekāds atrisināts šķeterējums neviltu un nepārkāpj visur-esošo Līniju, kas tiek vilkta no jebkura viena punkta uz jebkuru citu, lai nodibinātu Ideju.

RAKSTI MĀKSLAI

Es vienmēr esmu sapņojis par un tiecies pēc kā cita ar alķīmiķa pacietību, gatavs upurēt visu lepību un gandarījumu, tāpat kā senāk cilvēki sadedzināja savas mājas iekārtu un jumta sijas, lai gādātu iekuru Lielā Darba ugunij. Pēc kā tad? To ir grūti pateikt: gluži vienkārši pēc grāmatas, vairākos sējumos, pēc grāmatas, kas būtu tieši grāmata, kā arhitekta veidota un iepriekš iecerēta, nevis nejaušības iedvesmu vākums, lai cik tās arī nebūtu lieliskas... Es iešu vēl tālāk un teikšu: tā būs Grāmata ar pārlicību, ka būtībā ir tikai viena grāmata, neapzināti vilināta pretim visam, ko ikviens ir uzrakstījis, arī Ģēniji. Zemes orfiskais skaidrojums, kas ir vienīgais Dzejnieka pienākums un literārā spēle šī vārda visistākajā nozīmē: jo pats šis grāmatas ritms, bezpersonisks un dzīvīgs pat lappušu skaitā pielāgojas šī sapņa vienādojumiem vai Odaī.

PRIEKŠVārds R. GILA „TRAKTĀTAM PAR VERBU“

Itin viss šajā R. Gila brošūrā rakstītais ir pakļauts vienam viedoklim, patiesajam: nosaukums TRAKTĀTS PAR VERBU un vairākkārt pieteikti likumi, kas paredz garīgu un vārdos izteiktu INSTRUMENTĀCIJU.

Mūsu laika nenoliedzama vēlme ir no atšķirīgu nozīmju viedokļa nošķirt divējādos vārda stāvokļus — neapstrādāto jeb tiešo un būtisko.

Stāstīt, pamācīt, aprakstīt — tas nozīmētu apmainīties ar visām cilvēku radītajām domām, klusējot paņemt vai ielikt cita plaukstā naudas gabalu, sarunas pirmatnīgais lietojums kalpo vispārējai REPORTĀŽAI, kurā piedalās visi mūsdienu rakstu veidi, izņemot literatūru.

Kādēļ gan būtu jāpārceļ kāds dabas fakts tā trisošajā izzušanā saskaņā ar vārda spēles noteikumiem, ja no tā bez tuvīnas atsaucies iespaids neizplūst tīrais jēdziens?

Es saku: zieds! un ārpus aizmirstības, kur mana balss izdzēš visus apveidus, tēlojot ko citu, nevis uztveramās ziedlapiņas, muzikāla augšupceļas liksmā un lepna ideja, kas nav atrodamā nevienā ziedu pušķī.

Preteji paviršas un pārstāvnieciskas uzskaites fikcijai pūļa uzskatos dzejniekam runa, kas pirmām kārtām ir sapņojums un dziesma, fikcijām pievērsta mākslas pamatrakstura dēļ atgūst savas iespējas.

Vārsmā, kas no vairākiem vārdiem izveido vienu jaunu kopvārdu, svešu valodai un burvestīgu, panāk šo vārda nošķirtību: ar suverēnu īpašību noliedzot nejaušību, kas iemīt terminos par spīti to norūdišanai attiecībā uz nozīmi un skanīgumu, radot jums pārsteigumu, ka nekad neesat dzirdējuši tādu izteiksmē parastu fragmentu, un nosaukto objektu apskalo gaišredzīgā gaisotne.

Šā darba lappusēm, kas ietver tik lieliskus pētījumus vārdu noslēpumainajā jomā, piemīt autentiskums, turklāt tās nāk klajā ļoti savlaicīgi.

Teodors de Vizevā

STEFĀNS MALARMĒ

Viņš apjauta, ka augstākais emociju avots viņam ir patiesības meklējumi un ka pasaule patiesībā ir fikcija, kas dzīvo dzejnieka dvēselē, viņa acu ieraudzīta un radīta. Tad viņš centās analizēt šo redzējumu un, lai skatītu to jūsmīgāk, radīja smalkāku pasauli. Un viņš atklāja, ka viņa sapņa daļas ir neizbēgami saistītas — katra bija pārējo dziļuma attēls. Viņam radās *monadoloģijas* ideja tās estētisko greznojumu krāšņumā. Itin viss ir simbols, itin viss ir gatavs dzemdēt universus; ikviens tēls ir visas dabas mikrokosms. Mākoņu rotaļas

liek dzjeniekam domāt par atomu riņķojumu, sabiedrību konfliktiem un kaislibu sadursmēm. Vai tad visas esošās būtnes un līdzīgas mūsu dvēseļu radības nepakļaujas vienādiem likumiem, jo tās ir dzemdētas ar vienādiem nolūkiem?

Mākoņu rotaļas, ūdeņu kustība, cilvēku rošība ir atsevišķas ainas Mūžīgajā lugā. Un mākslai, visu simbolu izpausmei, ir jāklūst par ideālo *lugu*, apkopojot un anulējot dabiskos atveidojumus, kas pilnībā artzīti dzejnieka dvēselē. Tātad, tai jābūt lugai. Bet kam tā tiks uzvesta? — Visiem! Tāda ir Malarmē atbilde. Vislielākais prieks ir pasaules izziņa, un šis prieks ir jādod ikvienam. Augstākais mākslas darbs būs luga, ko ikkatrs spēs vēlreiz radīt — to ierosinās dzejnieks, bet tā nebūs sacerēta tieši viņa individuālā rakstura iespaidā.

Malarmē tiecas atklāt lietu ciešākās saiknes. Bet varbūt savā zinātkārē viņš nebūs pamanījis, ka simboli ir nesaskaitāmi, ka viņam piemīt spēja tos atjaunot un ka viņš vēltīgi iztukšos sevi, gribot aptvert tos visus?

Pols Valerī

VĒSTULE MALARMĒ

Dzeja man liekas esam Pasaules smalks un skaists skaidrojums, ietverts īpašā un nerimtīgā mūzikā. Ja *metafiziskā māksla* uzskata, ka Visums ir veidots no tīrām un absolūtām idejām, un glezniecība — ka tas ir veidots no krāsām, tad *poētiskā māksla* to uzlūko kā ietērptu zilbēs un strukturētu frāzēs.

Apskatīts savā tīrajā un maģiskajā krāšņumā, vārds iegūst mūzikas nots, krāsas, velves akmeņa pirmatnīgo spēku. Vārsmā atklājas kā akords, kas ļauj izmantot abas toņkārtas, kur noslēpumainais un svētais epitets, pazemes norāžu spogulis, kļūst par surdinēti spēlētu pavadījumu.

Īpaša pieķeršanās Edgaram Po lika man par dzejnieka karaļvalsti pasludināt analogiju. Dzejnieks precizē lietu dīvo atbalsi un to slēpto harmoniju, kas mākslinieka garam un kvēlajiem ideālistiem ir tikpat reāla un noteikta kā matemātiska sakarība.

Tad sāk valdīt izcilas simfonijas koncepcija, savienojot to pasauli, kas mūs aptver, ar to, kura pastāv mūsu domās, veidota pēc striktiem arhitektoniskiem noteikumiem, izvietojot vienkāršotus tipus uz zelta un lazurīta fona un atbrī-

vojot dzejnieku no banālu filozofiju, viltus maiguma un nedzīvu aprakstu gūsta.

Vienīgais daiļdarbs Francijā, kas īsteno šo estētisko ideālu, ir „Fauna diendusa“, un tās nebijusi pilnveidība apliecina saniknoto viltus dzejnieku izzūšanu nākotnē.

Mēs ticam savai mākslai kā mūžīgai krustā sišanai, mēs to slavinām un noliedzam, un pelēkajās un skumjajās stundās mēs meklējam kādu labu vārdu un lielisku žestu, kas vestu pretim nākotnei, un to es lūdzu no Jums, dārgo Metr.

Žans Moreā

LITERĀRAIS MANIFESTS

Symbolisms

Tāpat kā visas mākslas, arī literatūra attīstās: tā ir cikliska attīstība ar stingri noteiktu atgriešanos, papildināta ar dažādām laika rituma un vides pārmaiņu ieviestām modifikācijām. Būtu lieki atzīmēt, ka ikviena jauna mākslas attīstības fāze precīzi atbilst iepriekšējās skolas vecišķam nespēkam un neizbēgamam galam. Pietiek ar diviem piemēriem: Ronsārs svin uzvaru Maro atdarinātāju nespēka dēļ, romantisms atritina savus karogus virs klasicisma drupām, ko neprata nosargāt Kazimirs Delavīns un Etjēns de Žuī. Ikviena mākslas izpaušme nenovēršami reiz noplicinās un izsmel sevi; tad no kopijas uz kopiju, no atdarinājuma uz atdarinājumu tas, kas bija spēka un svaiguma pilns, izkalst un savīst; tas, kas kādreiz bija jaunais un spontānais, kļūst par trafareto un pliekano.

Tā romantisms pēc skaļo sacelšanās zvanu skaņām, pēc savām slavas un kauju dienām zaudēja spar un pievilcību, atteicās no varonīgās pārdrošības un pielāgojās apstākļiem, skeptisks un apdomīgs; parnasiēšu godprātīgo un necilo mēģinājumu nolūks bija maldīga atdzīvināšana, līdz beidzot šis monarhs sajuka prātā, ļaujot, lai to no troņa gāž naturālisms, kam nopietni var piedēvēt vērtību tikai kā protestam — pamatotam, bet bezmērķīgam — pret tālāka modes romānistu salkanību.

Tātad tika gaidīta jauna mākslas izpaušme, tā bija nepieciešama un neizbē-

gama. Pēc ilgāka briedināšanas laika šī izpausme piedzima. Un visas preses ākstu bezgaumīgās asprātības, nopietno kritiķu satraukums un publikas dusmas, kam tiek parādīta tās mietpilsoniskā paviršība, ar katru dienu jo vairāk apliecina pašreizējās attīstības vitalitāti franču literatūrā, ko neizskaidrojamā pretrunā steidzīgie tiesneši nosauc par dekadenci. Tomēr jāatzīmē, ka dekadentiskā literatūra vienmēr ir neelastīga, sarežģīta, bikla un pakalpīga: piemēram, visas Voltēra traģēdijas ir iezīmētas ar dekadences zīmogu. Un ko tad pārmet jaunajai skolai? Pompozuma pārmērīgu lietojumu, metaforu dīvainību, jaunu vārdu krājumu, kurā harmonija ir apvienota ar krāsām un līnijām — katras renesanses pazīmēm.

Mēs jau esam izvirzījuši apzīmējumu SIMBOLISMS kā vienīgo, kas var atbilstoši aprakstīt pašreizējo tendenci mākslas jaunrades garā. Šis nosaukums būtu jāpatur.

Sava raksta sākumā es teicu, ka mākslas attīstībā vērojams ciklisks un novirzēm pārpilns raksturs, tādēļ, lai skaidri norādītu jaunās skolas saiknes, ir jāatkāpjas atpakaļ līdz Alfrēdam de Vinji, līdz Šekspīram, līdz mistiķiem un vēl tālāk. Šiem jautājumiem vajadzīgi vairāki sējumi komentāru, bet atzīmēsim, ka Šarls Bodlērs ir jāuzskata par pašreizējā virziena priekšteci; Stefāns Malarmē tam piešķīra noslēpumainā un neizsakāmā nozīmi; Pols Verlēns var lepoties, ka ir salauzis vārsmu siksto pretestību, ko pirms tam jau bija iedragājis Teodors Banvils. Tomēr Visaugstākā Burvība vēl nav atklāta līdz galam: jaunatnācējus gaida smags un neatlaidīgs darbs.

Simboliskā dzeja tiecas ietērt Ideju uztveramā formā, kas tomēr nav tās pašmērķis, bet gan tikai kalpo Idejas izteiksmei, paliekot pakļauts lielums. Un Idejai nedrīkst liegt ietērties ārēju analogiju krāšņajos ģērbos, jo simboliskās mākslas būtiskais raksturs neļauj koncentrēties tikai uz Ideju pašu par sevi. Šajā mākslā dabas ainas, cilvēku rīcības un visas reālās parādības nespēj pašas izpausties, un uztveramajiem šķitumiem ir jāattēlo to ezotēriskā radniecība ar sākotnīgajām Idejām.

Apsūdzība nesaprotamībā, ko pret šo estētiku vērs lasītāji, nav nekas pārsteidzošs. Bet ko lai dara? Pindara „Pitijas dzejas“, Šekspīra „Hamlets“, Dantes „Jaunā dzīve“, Gētes „Otrais Fausts“, Flobēra „Svētā Antonija kārdināšana“ taču arī tika nosodītas daudznazīmības dēļ.

Lai precīzi paustu savu sintēzi, simbolismam nepieciešams arhetipisks un

komplīcēts stils: neprofanēti vārdi, periodi, kas mainoties balstās uz viņņveida vārdu izlaidumiem, nenoteiktie anakolūti, visi tropi — pārdoši un daudzveidīgi, un visbeidzot — pareizā valoda, tradicionālā un modernizētā, pareizā, bagātīgā un straujā franču valoda, Fransuā Rablē, Filipa de Komina, Vijona, Ritbefa un daudzu citu brīvu rakstnieku valoda, kas piesaka nesaudzīgu karu ikdienas sarunvalodai trāķiešu kareivju garā.

RITMS: tiek atdzīvināta senā metrika, sajukums tiek saprātīgi sakārtots, atskaņas ir zaigas un kaldinātas kā zelta sprādze, nevis ļoganas; aleksandrīns ar vairākām un mainīgām pauzēm; zināmu pirmskaitļu — septiņi, deviņi, vienpadsmit, trīspadsmit — lietojums, kas savienoti dažādās ritmiskās kombinācijās, kurām tie veido kopsommu.

Šarls Moriss

ŠODIENAS LITERATŪRA

Sapnis par Patieso. Nav grūti zem šīs formulas minēt ļoti atšķirīgas definīcijas. Visas tās, līdz pat Fihtes dotajai, izsaka pieņēmumu par kādu viņpusi, kur pēc skumjas neskaidrības dvēseles atdusas skaidrībā, liksmībā, gara apskaidrē tām mūsu maņām, kas ir uztverīgas pret līniju un nianšu, skaņu un modulāciju lietojumu, vienalga, vai tā attiecas tikai uz apgarotām sajūtām, vai apskaidro arī apziņu, kā to uzskata Fihte. Bet vai gan šis „apgarotu sajūtu“ lietojums var būt kas cits kā Patiesības izstarojums no simboliem, kas tai noņem abstrakcijas sausumu un īsteno to Sapņa jūsmā? Sapņa — proti, šīs viņpuses — jūsmā atkāpjas un kļūst maigāks pārsteidzošais Apgalvojums, kas mūs apžilbināja tuvumā, bet tagad no atstatuma kļūst dziļāks un raisa tālīnas atbalsis, vedot garu aizvien tālāk mūžībā.

Šādā skaistuma izpratnē tikai tas ir daiļdarbs, kas sākas tieši tur, kur tam liekas esam beigas, un tas, kā simbolisms ir vibrējoši vērti, kuru skanīgās viras saviļņo dvēseli visā tās cilvēcīgumā, kas atvērts Noslēpumam; un daiļdarbam nav jāiejūsmina tikai daļa no cilvēka būtnes vai tikai prāts, vai tikai jūtas, tam ir jādod atklāsme un tā formas pilnveidībai jāizpaužas galvenokārt šīs formas izdzēšanā, lai satricinājumā ļautu saglabāties Domai tikai kā miglainai un valdzinošai, valdzinošai un valdonīgai, valdonīgai un auglīgai parādībai, auglīgai ar Bezgalības dievišķu elementu. Forma tik pilnveidīgā un ideālā darbā ir

tikai jutekļu iekārdināšanas ēsma, lai apmierinātu tos un lai tie ieslīgtu liegā skurbumā, ļaujot brīvību garam; un uztvere savaldzināta *atpazīst sākotnējās līnijas un skaņas*, formas, ko nav skārusi cilvēka darbība un kas ved ģēniju pretim saziņai ar Dabu. Šādi saprasta Māksla ir tikai Bezgalības izteiksme un Dzejnieka līdzeklis ieejai Bezgalībā. Tā ir dziļāka par jebkuru Filozofiju, tā paldzina un atbalso kāda Evanģēlija atklāsmi; tā ir gaisma, kas rada jaunu gaismu, tāpat kā lāpa uzšķiļ tūkstošiem liesmu alas velvēs, atspīdot kristālā. Māksla zina to, ko mākslinieks nezina.

Sentantuāns

KAS IR SIMBOLISMS?

Symbolisms — tā nenoliedzami ir uzlīme, kas tiks uzlikta mūsu periodam franču literatūras vēsturē. Ar to mums ir jāsamierinās, jo ir veltīgi protestēt, turklāt šim apzīmējumam ir viena vērtība — tā mazsvarīgums.

Emīls Litrē [M. P. Emīls Litrē (1801—1888), franču leksikogrāfs un filozofs. — *Tulk. piez.*] apgalvo, ka simbolisms ir domāšanas un valodas veids, kad atziņas tiek izteiktas tikai ar simboliem.

Savukārt simbols ir valodas figūra vai tēls, ko izmanto kā kādas lietas zīmi: sirpis ir ražas novākšanas simbols. Specifiskā nozīmē literatūrā simbols ir metonīmijas tipa trops: piemēram, „visbeidzot viņš atteicās no mantijas un izvēlējās zobenu“.

Minētais nepalīdz mums noskaidrot situāciju. No vienas puses, dzeja dzīvo tēlos, tāpat kā mūzika — akordos, tomēr ir nepietiekami definēt simboliskās vārsmas tikai šādi. Visa dzeja ir metaforu pilna, un proza var kļūt poētiska tikai ar tēlu palīdzību. No otras puses, kādas retoriskas figūras pareizs vai nepareizs lietojums nevar būt raksturojošs. Simbols pats ir trops ar ierobežotu lietojumu, kas ne vienmēr palielina izteiksmes skaistumu.

Ir jāpaplašina simbola nozīme. Marmontels ir teicis: „Simbols ir zīme, kas attiecas uz objektu, kura ideju mēs gribam ierosināt.“ Ierosināšana saskan ar Malarmē sacīto: „Asociēties nozīmē likt sapņot: tā ir īstens tā noslēpuma lietojums, kas veido simbolu.“

Pētīsim tālāk: vārdam „asociēties“ ir divas nozīmes. Pirmkārt — ierosināt, norādīt bez konkrēta apraksta. Tā ir alūzija, un Malarmē saka: „Es uzskatu, ka

nepastāv nekā cita kā vien alūzijas. " Otrkārt — paildzināt kādas emocijas. Šajā nozīmē dzeja tiek nosaukta par asociatīvu; un mūzika ir asociatīva māksla vislielākajā mērā.

Šādas paildzinātās emocijas ar dzejnieka talanta palīdzību var rasties arī no vienkārša izteikuma. Visbiežāk tās rodas no tēlaina izteikuma; tad tās ierosināto sajūtu paildzina un pastiprina citāda veida iespaids — tā būs, piemēram, intīmas emocijas, atspoguļojušās un vispārinātas apkārtējā dabā vai arī ārējs iekārtojums, ko atdzīvina dzejnieka kaisme. Simbolisma dzejnieki bieži izmanto asociāciju paņēmieni, bet viņi nav to izgudrojuši, un Igo darbos mēs bez grūtībām atradīsim analogijas ar Verlēna rindām.

Dzeju raksturo nevis kādas metaforas lietojums, bet gan dvēseles esamība.

Paplašināsim simbola priekšstatu, pievērsoties tā atvasinājumiem — mītam un alegorijai, un mēs būsim aprakstījuši šodienas simbolisko dzeju.

Mīts ir ne tikai izdomāts vēstījums par dievībām vai cilvēkiem, kas ir pārveidotas dievības, — vispirms jau tas ar divkāršu nozīmi pārceltā formā stāsta par vēsturisku notikumu, kosmogonisku vai teoloģisku teoriju. Ja šī divkāršā nozīme iztrūkst, tad tas ir nevis mīts, bet gan leģenda. Tātad mītu no leģendas nošķir ne jau tas, vai personāži ir cilvēki vai dievi, bet gan divkāršā nozīme. Tomēr tie bieži vien ir ļoti radniecīgi, un simboliskā dzeja nereti ir vienīgi leģendu dzeja.

Taču arī alegorijai piemīt divkāršā nozīme, un ir svarīgi to atšķirt no mīta. Mīts beidzas pats sevī, bet alegorijas nobeigums ir ārpus tās. Mīts vairāk vērsas pie dvēseles, nevis pie saprāta, tas saviļņo, nevis pārlicina, tas izvairās, nevis rosina ziņkārī, zināmā mērā dzimstot spontāni reliģiskā gara ietekmē.

Toties alegorija allaž ir pamācoša, un tās divkāršā nozīme ir tikai izlikšanās plīvurs; tā ir nevis spontāna, bet gan pārdomāta un iecerēta, saprāta, nevis iedvesmas bērns, kas uzrunā domas, nevis jūtas. Mīts rada eposus vai liriskus dziedājumus, alegorija — apoloģijas vai līdzības.

Tātad: mīts ir reliģiskās iedabas, bet alegorija — morālas iedabas, un simbols — estētiskas iedabas.

Citas atšķirības: tā kā alegorijai trūkst iedvesmas un spontānuma, tā vienmēr ir naidīga mākslai, jo reti kad kļūst dzīvīga un kaismīga. Mūsu pašreizējie simboli ir tuvāki mītam nekā alegorijai, jo estētiskajam ir ciešāka saikne ar reliģisko garu nekā ar lietīšķu spriešanu; šodienas simboliskajā dzejā nav nekā didaktiska.

Muzikālā izteiksme vienmēr zināmā mērā ir simboliska, bet skulpturālā

izteiksme tāda nekad nespēj kļūt. Simbolisms ir svešs skulptūras mākslai, jo tas ir augstākajā mērā neatkarīgs no realitātes un paņem no dabas tikai formālos elementus — tā esamības pamats ir ideja, ko tas personificē.

Vai var teikt, ka ikviens dzejnieks ir simbolists? Ja mēs reducējam simbolu līdz tropam, tad visi dzejnieki ir izmantojuši tēlus, tomēr izvēloties vai nu salīdzinājumu, vai arī metaforu. Izvēlēties frāzi „atmiņu zieds novīst“, nevis „atmiņas novīst kā zieds“ nebūt nenozīmē piederību simbolismam, nevis naturālismam, tā vienkārši ir salīdzinājuma aizstāšana ar metaforu. Bet, ja mēs simbola jēdzienam piešķiram iepriekš minēto plašāko nozīmi, tad jāapgalvo, ka simbolisma dzejnieki ir ļoti nedaudzi. Es varu pie tiem pieskaitīt tikai Eshilu, Danti, Rablē un Gēti. Un par simbolistu nevar nosaukt Homēru, Lukrēciju, Vergiliju, Servantesu, Šekspīru, Rasinu un pat Viktoru Igo. Tikai mūsdienās — ar Vinjī, Bodlēru, Šelliju, Tenisonu, Svinbēnu un Ibsenu — simbolisma tendence ir patiesi iespaidojusi literatūru un mākslu vispār. Šī ievirze ir pietiekami savdabīga, lai apzīmētu visu mūsu laikposmu.

Visbeidzot simbolisms šī vārda tiešajā izpratnē ir literatūras forma, ko raksturo divkāršas nozīmes daiļdarbi — proti, mītiskie un alegoriskie. Vispārīgākā izpratnē tas ir periods, ko raksturo reakcija uz iepriekšējo stadiju, kas pievērsās precīzam aprakstam un reālismam, māksla izvēlas sapņojumu un leģendu tēmas, ieliekot daiļdarbos tālīnāku jēgu un smeļot iedvesmu no filozofiskajām un reliģiskajām idejām.

No franču valodas tulkojis Normunds Pukjans

Konrāds Alberti

REĀLISMA DIVPADSMIT PANTI. LITERĀRĀS TICĪBAS APLIECINĀJUMS

1.

Māksla ir nevis pārdabiska lieta, ko vēlīga dievība jau gatavu iesviež klēpi pēc skaistuma alkstošajai cilvēcei, bet gan pilnībā ir pašu cilvēku radīta. Tā ir cilvēka prāta sakārtas dabisks un nepieciešams veidojums, un šī sakārta savukārt ir cilvēka smadzeņu uzbūves rezultāts. Māksla ir īstenā māsa politikai, tehnikai, zinātnei un reliģijai, ar kurām kopā tā veido cilvēku kultūru. Tā ir būtiska cilvēces kultūras daļa, un to attiecības ir tādas pat kā starp kādu krāsu saules spektrā un nelauztu gaismas staru. Sākotnēji māksla tika radīta vienīgi reālu mērķu īstenošanai, kam tā arī kalpoja visās tautās to pirmajos attīstības posmos — reliģijas piekopšanai, laulības partneru izvēlei, dinastijas varas stiprināšanai, burvestību izpildei utt. — bet arī augstākās attīstības fāzēs vispazītamākajos un nemirstīgajos mākslas darbos nav iespējams nošķirt tīri estētiskos mērķus no tiem cieši piesaistītajiem reālajiem, praktiskajiem, lietišķi estētiskajiem, politiskajiem, sociālajiem un tamlīdzīgajiem nolūkiem — tas attiecas uz Oresteju, „Dievišķo komēdiju“, „Donu Kihotu“, „Vilhelmu Tellu“, Rafaela freskām Vatikānā, Mediči kapenēm, „Devīto simfoniju“.

2.

Kā cilvēku kultūras būtisks faktors māksla ir pakļauta organiskās attīstības likumam — pašam augstākajam visā dabā. Māksla atrodas nemitīgas tālākas attīstības stadijā, gan visa kopumā, gan tās atsevišķie veidi. Tikai no viedokļa par nepārtrauktu organisku attīstību no spējām, kas pamatojas uz cilvēku organizācijas dabiskajām prasībām saskaņā ar to īpatnībām var izstrādāt lietišķu un pozitīvu spriedumu par mākslas periodiem, māksliniekiem un mākslas

darbiem. Tā kā nacionalitāte un rase ir dabisks un pirmatnīgs, nevis iegūts — vai vismaz ļoti sens — cilvēces parametrs, tad prasība pēc nacionālas kultūras un tātad arī pēc savas tautas raksturu tās attīstības fāzēs atspoguļojošas mākslas ir pamatota. Katra nacionālā māksla ir organisks veselums, kas ir vai nu sevi noslēgts, vai arī bez mitas attīstīgs, no nācijas savdabīgā gara izaudzis un kopoli ar to progresējošs, nevis nejauši radušos un sakopotu labu, sliktu un viduvēju grāmatu, gleznu, skulptūru u. tml. piramīda.

3.

Tā kā dabas likumi, kas pārvalda mehāniskos procesus fiziskajā pasaulē, nosaka arī garīgās norises un parādības, tad māksla ir pakļauta tādiem pat likumiem kā mehāniskā pasaule. Izdzīvošanas cīņas, dabiskās izlases, iedzimtības un pielāgošanās principi tādā pat mērā ir spēkā esoši mākslā un mākslas vēsturē kā dzīvu būtņu fizioloģiskajā attīstībā. Piemēram, visu mākslas darbu starpā, kas veidoti pēc viena motīva, visilgāk saglabājas un citus pārmāc tieši tas, kura uzbūve ir visspēcīgākā, proti, kurā šis motīvs ir visstiprāk, visskaidrāk un visvienkāršāk attēlots, neizmantojot svešus un uzmanību novirzošus blakusmotīvus, un kas visvieglāk spēj piesaistīt un visilgāk noturēt vērotāju. Tā Gētes Fausts aizēno visus pārējos tālaika Faustus un literārā ziņā „nogalina“ tos.

Mēs redzam, ka visi lielie un mūžīgie dabas likumi valda arī mākslā. Enerģijas nezūdamības likums ir traģēdijas pamatprincips, it sevišķi katarses prasība un prasība pēc ikviena mākslas darba organiska noslēguma. Matērijas konstantuma likumu šeit pierāda tas, ka visi pasaules literatūras motīvi pastāvēja jau visvecākajā no literatūrām — senindiešu literatūrā, no kuras tie parādījās un atkārtojās aizvien jaunās kombinācijās Šekspīra, Gētes, Dimā darbos un visās literatūrās, mainoties tikai izpausmes formām, bet poētisko motīvu kopsummai nepieaugot. Vismazākā spēka mēra likums ir dzejas dabiskais princips tāpat kā estētiskās mērķtiecības princips, ko senāk maldīgi uzskatīja par galveno, jo mērķtiecīga un tādēļ arī mākslinieciski skaista ir tikai tā darbība, kurai tiek patērēts nepieciešamā spēka minimums un jebkurš pārmērs vai nepietiekamība spēka patēriņā padara to neestētisku.

4.

Tāpēc ikviens estētisks likums ir pamatots tikai tad, kad to attēlo kā kāda kopēja dabas likuma pielietojumu pēc īpašajiem mākslas noteikumiem.

5.

Kā nepieciešamam dabas produktam mākslai nav absolūta mērķa: tā eksistē tāpēc, ka tai ir jāeksistē. Taču kā kultūras faktoram tai ir noteikts mērķis. Tas izpaužas nevis amorfas patikas, nereālas, estētiskas, šķietamas prieka izjūtas izplatīšanā, kas ir tikai nervu kairinājums, vienkārši noskaņojuma uzlabošana, neskaidra labsajūta par attēloto priekšmetu, kā apgalvo līdzšinējā estētika, bet gan ir reāls mērķis: cilvēku kultūras veicināšana un pilnveidošana, kā galamērķis ir pasaules un mūsu pašu būtības izziņa. Mākla ir tiekšanās pēc visaugstākās izziņas mākslas savadabīgajās formās un ar īpašajiem mākslas līdzekļiem.

6.

Visi cilvēku kultūras atzari, no kuriem māksla ir viena daļa, tiecas uz šo mērķi. Dabas likumi paši par sevi nav reāli, jo neapzināti radošā un pati no sevis attīstīgā daba neko nezina par šādiem likumiem, tomēr tie ir vienīgā forma, kurā spēj parādīties dabas būtība un tai piemītošais saprāts. Zinātne ir tīri teorētiska dabas likumu analīze visās esamības jomās, politika ir to pārnēsums uz cilvēku kopdzīvi, ētika — uz indivīda dvēseles dzīvi un attieksmi, un māksla ir dabas likumu sintēze, plastiskais, veidojošais un dzīvīgais viena no tiem vai vairāku pārklājošos iemiesojums konkrētās formās.

7.

Māksla vienmēr ir simboliska, ārēji — individuāla, iekšēji — atbilstīga dabas likumiem. Jebkurš mākslas darbs ir caurspīdīgs veidojums: aiz individuālajām formām (tēliem, krāsām, vārdiem) ir redzams dabas likums vai arī

likumi, kuru iedarbību šis mākslas darbs vēlas iemiesot, bet abpusējā caurstrāvošana pilnība ir ķīmiska, tā ka vērotājs nespēj nošķirt abus aspektus: tie katrā mākslas darba daļā, katrā baudas mirklī parādās kā vienots veselums, neliecinot par mākslīgu salikumu, pretrunu starp mūžīgo, dabas likumiem atbilstošo kodolu un nejauši individuālo apvalku. Šis mākslas darba divējālais raksturs, kas tomēr rada vienotu iespaidu, ir tā dēvētā estētiskā šķituma pamats un mākslas būtība, no kuras viedokļa pati daba savās izpausmēs līdzinās izcilākajam mākslas darbam, un visi mākslas veidi un estētiskie jēdzieni izriet no tās.

Piemēram, traģiskais ir indivīda pašapmāns par savu patību, pieņēmums par brīvu individuālu gribu un mēģinājums šo gribu nostatīt pret dabas likumiem, kaut gan tā patiesībā ir tikai šķitums un vairāku dabas likumu iedarbības rezultāts, kas sabrūk pie pirmās saskarsmes ar dabisko principu. Antikajā pasaulē dabas likumu uztvēra tikai likteņa veidolā: šajā ziņā Ēdips kļuva par traģisku tēlu. Renesansē tas tika uzskatīts par kategorisko imperatīvu (ilgi pirms Kanta) un gribas likumu, un mēģinājums apiet vai lauzt to ar indivīda gribu tika uzlūkots kā traģisks (Hamlets, Makbets, Valenšteins). Mums tas parādās savā vienkāršākajā mehāniski fizioloģiskajā formā, un cīņa ar to veido mūsdienu traģēdijas principu (Osvalds Ibsena „Spokos“).

8.

Nepastāv viena māksla visiem laikmetiem, jo katrs no tiem rada pats savu mākslu, kas ikreiz pārstāv sava laika kultūras augstienes, un tās, proti, izziņas apjoms, nemitīgi pilnveidojas. Tādēļ nepastāv kāda noteikta mākslas zinātne ar mūžīgiem likumiem un patiesībām, jo tie tiek atvasināti no dabas uzbūves, kas nepārtraukti mainās. Māksla ir veselīga tik ilgi, kamēr tā atspoguļo sava laika kultūras augstienes; pretējā gadījumā tā kļūst slima. Sofokls un Fidijs — tā ir visa antīkā pasaule; Šekspīrs un Rafaels — tā ir visa renesanse. Ikviens māksla un ikviens mākslas darbs dzīvo tik ilgi, kamēr dzīvo mākslas uzskats, kas tajos iemiesots, un atdzimst no jauna, kad atdzimst šis uzskats. Homērs un Vergīlijs tika uzskatīti par mirušiem kristietības sākumposmā un atkal atdzima renesansē, kad atjaunojās saikne ar antīko pasauli. Vācu varoņdzeja nomira reizē ar nacionālo bruņniecību, ar nacionālās idejas sairumu un atkal atdzima Fridriha Lielā laikmetā, kad atjaunojās vācu nacionālā apziņa.

Mūsaiķu mākslas četras saknes ir nacionalitāte, demokrātija un subjektīvais un objektīvais reālisms. Ar tām māksla uzņem sevī veselīgas, īstenas un spēcīgas dzīves strāvas, patiesības ekstraktus, cietā zemes pamata barotājiēlas, kas pārtop par lielisku lapotni un ziediem. Mūsdienu mākslai jābūt nacionālai, tai savās formās, uzskatos un emocionālajā pieejā jāatspoguļo mākslinieku cilts gars, jo par visu labāko, kas pieder cilvēkam un māksliniekam, viņš ir pateicību parādā savai tautai: nacionālās atšķirības un īpatnības ir dabiskas un pamatotas ne tikai ārējās izpausmēs, bet arī garīgajās un dvēseliskajās dotībās, pasaules uzskatā, rakstura izveidē. Jo asāk mākslinieks un daiļdarbs atspoguļo savas nācijas garu, jo asāk izteiktu savdabību tie sev nodrošina un jo lielāku interesi rosina citās tautās. Mūsaiķu mākslai jābūt demokrātiskai — protams, nevis ikdienišķajā politiskajā partiju nozīmē, nevis kā kādas politiski doktrināras tendences paudējai, bet gan augstākajā, vispārcilvēciskajā nozīmē, ka mākslas tāpat kā likuma priekšā nepastāv kārtu atšķirības, ka tās teorijas priekšā visi cilvēki ir vienlīdzīgi un ķeizars ir līdzvērtīgs melnstrādniekam. Mākslinieks padara savu darbu par cildenu nevis ar to, ka parāda tajā kā varoņus tikai karaļus un firstus, bet gan ar savu domu dziļumu un apskates pilnību. Proletāriešos dzīvo tās pašas kaislības un ir iemiesota tāda pat cilvēcība un dabas likums kā dižciltīgajos un tādā pat mērā, tikai tas izpaužas citās formās, kas tomēr ir mākslinieciski atveidojamas. Un otrādi — ikvienas jūtas vienkāršajie cilvēki izsaka stihiskāk, lakoniskāk un dabiskāk, jo tās neiegrožo nekādi tradicionālie apsvērumi. Noslēpumainā un varenā dzelzu dabas likuma darbība kā mākslinieciskā attēlojuma priekšmets izpaužas tautas dzīvē un norisēs tikpat labi un bieži vien pat skaidrāk nekā valdnieku un varoņu dzīvē un darbos, un tādēļ pirmā no šīm tēmām ir laba un pat piemērotāka atveidei mākslā nekā otrā. Māksliniekam jābūt subjektīvam reālistam, proti, viņam nav jāattēlo tas, ko viņš pats nav izdzīvojis savā psihē. Izdzīvojis, nevis piedzīvojis! Izdzīvojis savā garā, savās smadzenēs. Viņam jāattēlo tas, ko viņš ir līdz sīkumiem izpētījis, pārbaudījis un izdibinājis, kurā viņš ar pašiedvesmu ir pārcēlies tā, ka spēj izdzīvot to. Māksliniekam ir jāatsakās no materiāla, kas liedz šādu pārceļšanos. Lai nav prātuļošanas, talmudiski kazuistiskas kombinēšanas, neiespējamu problēmu izgudrošanas pie rakstāmgalda, kas ir tikai prāta rotaļas un var izsaukt vienīgi patiku par veiksmīgi izpūstiem ziepju burbuļiem! Māksliniekam jāceļ savas jūtas visaugstākajā pakāpē — bet pareizi jāizvēlas koordinātes!

Taču viņš neattēlos tādas jūtas, kam viņš savā iekšienē nebūs atradis pareizo pamatskaitli vai kuru izveidei nebūs atradis nepieciešamos reizinātājus, jo citādi viņš darinās tikai aukstus un gludenus spriedelējumus Paula Heizes garā, kas atšķirībā no īsta mākslas darba nespēj iedarboties uz vērotāju nepastarpināti un elektrizējoši, bet izsauc tikai šaubas, aizdomas un strīdus.

10.

Ikvienam mākslas darbam jābūt objektīvi reālistiskam. Reālā daba ir vienīgais izziņamais un vienīgais patiesais mums, cilvēkiem, un tāpēc arī vienīgais pamatotais mākslinieciskā attēlojuma priekšmets, kura nerimtīga izpēte ir mākslinieka vienīgais uzdevums. Tas, kas nav reālā daba, kas neatbilst tās likumiem un parādībām, ir kaprīze, muļķība, fantāzijas. Daba pati savā neizmērojamajā spēkā aptver visas kombinācijas, kas ir iespējamās matērijas un gara sfērā saskaņā ar tās mūžīgajiem neapgāžamajiem likumiem, un jebkura novirze no dabas, jebkurš mēģinājums iziet ārpus tās un jebkura dabas izskaistināšana ir viltojums un dabas likumu pārkāpums, kas ir aizliegts no estētikas viedokļa. Tieši tādas un tāpēc mākslinieciski nepieņemamas ir fantastiskas būtnes, eņģeļi, kentauri, tritoni. Senatnē bija tiesības radīt šādus tēlus, jo tos uzskatīja par reāliem, jo to esamībai ticēja, jo tajos iemiesojās senatnes uzskats par dabas būtību. Mēs vairs tiem neticam, mūsu dabas izziņa ir citāda, un mums tie ir iedomas un apmāns.

Tā kā daba ir vienīgais, kas ir reāls, un tāpēc — vienīgā mākslinieka joma, tad ikviens tās nostūris, radība, norise ir mākslinieciska iemiesojuma cienīga. Jo arī visnecilākajā būtnē, visslēptākajā nostūrī, visnenožīmīgākajā norisē atklājas visuresošo dabas likumu dižums un lieliskums. It visur dabu vienādā mērā caurstrāvo tās lieluma un saprātīguma dievišķā elpa, kas mums parādās likumsakarību veidā. Tāpēc māksliniekam neeksistē otrās vai trešās šķiras materiāli, un materiālu aspektā ikviens dabisks objekts un norise atrodas vienlīdz augstā stāvoklī, jo ikvienā no tiem iemīt dievišķais gars; mākslinieka uzdevums ir dabisko materiālu pacelt mākslas darba statusā, savā atdarinājumā skaidri attēlojot šim materiālam piemītošo dabas likumu, to atdzīvinošo garu un vienlaikus saglabājot tā individuālo veidolu un izpausmi. Un mākslinieks stāv jo augstāk, jo tīrāk un patiesāk viņš savā attēlojumā atklāj dabu tās neizmērojamajā dižumā, visuvarenajā daiļumā, likumsakarīgās būtības un individuālās izpausmes apvienojumā, pēc iespējas apspiezdams savu personību.

Tārad dabā nav nekā, kas pats par sevi būtu neglīts, riebīgs, zemisks, nemāksliniecisks. Mākslā neglīts un riebīgs ir tikai fantastiskais un pret dabiskais, kam trūkst reālas saiknes, kas aizsedz savas esamības likumu, kam nepiemīt individuālas izpausmes.

12.

Ļaunākais, izplatītākais un bistamākais dabas viltojums, kas šodien izvēršas par valdošo mākslas virzienu, padarot mākslu nebaudāmu ikvienam skaidri un saprātīgi domājošam cilvēkam ar laikmetīgu uztveri, ir vienpusīgā mīlestības motīva, proti, tieksmes pēc baudas, uzsvēršana, kura ir vienmēr klātesošs motīvs visos Paula Heizes, Grillparcera un visas postklasiskās literatūras darbos. Mīlestība, proti, jutekliskums un seksuālā bauda nekādā ziņā nav vienīgais cienīgais vai piemērotākais mākslinieciskā attēlojuma temats, un to pasludināt par tādu nozīmē rupji falsificēt patiesību, jo dabiskā izlase, kas cilvēkiem iegūst mīlestības formu, nenoliedzami nav vienīgais pasauli pārvaldošais dabas likums vai galvenais šādu likumu vidū, bet gan viens no daudziem. Mīlestība nekādā ziņā pasaules uzbūvē un cilvēces esamībā neieņem tik dominējošu vietu, kā to vēlas iegalvot mūsdienu mākslinieki, kuri tādēļ vilto pasaules ainu, bet gan ir viens psihisks dzinulis daudzu citu vienlīdz spēcīgu starpā, tādu kā cīņa par eksistenci, pārmantošana, proti, egoisms, laiskums, lepnums utt. Taču mākslas uzdevums ir sniegt patiesu un pilnīgu pasaules attēlu un iemiesot visu vienlīdz spēcīgo un nozīmīgo dabas likumu kopiedarbibu, no kuriem mīla ir tikai viens elements. Ari Šekspīrs radīja „Makbetu“, „Līru“, „Otello“, „Ričardu II“ un tikai vienu „Romeo un Džuljetu“.

Es neuzskatu, ka ar šīm nedaudzajām piezīmēm esmu atainojis reālisma domu gaitu un mākslas uzskatu. Es ceru, ka tas man izdosies apjomīgākā rakstā, pie kā es strādāju jau ilgāku laiku un ko esmu iecerējis pabeigt aiznākamā gada rudenī, ja neradīsies kavēkļi. Izmantojot jaunākos Hartmaņa, nelaiķu Fehnera, Šērera un citu pētījumus, tajā es pirmoreiz centīšos uz darvinistiskā pasaules uzskata pamata izstrādāt induktīvas mākslas zinātnes principus, kas atšķirībā no pašreizējās skolas estētikas nebalstītos uz apriorām un transcendentālām spekulācijām, kuru rezultātiem nav nekādas saiknes ar reālo esošo un dzīvo mākslu, bet gan izpētītu mākslas rašanās apstākļus pirmatnējās tautās, izcilākos mākslas darbus, visu laikmetu un zemju dižo mākslinieku

jaunrades veidu un aplūkotu mākslas darbu iedarbibu uz garu. Tā būs estētika uz etnogrāfijas, kultūras vēstures un psihofizikas bāzes: tāds man liekas galīgais mērķis. Tas ir darbs gadu, varbūt gadu desmitu, varbūt pat vesela cilvēka mūža garumā. Taču tas mani nebiedē, pat ja es netikšu tālāk par materiāla savākšanu un sašķirošanu. Es ceru uzrakstīt ievadu līdz 1890. gada rudenim.

Šeit es esmu iezīmējis vairākas pamatdomas — pie kurām nonākt man lika cītīgi pētījumi, — principi, kas šādās izpētēs man ir noteicošie un kam manuprāt būtu jābūt noteicošiem arī visai mūsdienu estētikai, es pieskāros rakstā „Kārlis Frencels un reālisms“. Protams, šeit es varu tikai iepazīstināt ar secinājumiem, nevis ar visu izpēti apjomu. Domājams, ka šie divpadsmit punkti pietiekami labi apraksta vācu reālisma centienu kontūras un apkopo tā uzskatus, izpaužot vācu reālisma būtību.

No vācu valodas tulkojis Normunds Pukjans

Julians Šmits

JAUNĀ VĀCIJA

Pāreja no ideālisma uz reālismu

Romantisma periodā vēsturisko fonu veidoja *brīvības karu laiks*: jau ilgi pirms cīņas uzliesmojuma tajos iemītošais gars pieteica sevi gan zinātnē, gan mākslā un vēl ilgi pēc tās noslēguma šis gars virmoja cilvēku prātos. Arī jaunajam periodam ir savs vēsturiskais fons: *revolūcija*. Šis nepievilcīgais aspekts uzkrītoši izvirzās priekšplānā; grūtāk ir atrast tā saikni ar iepriekšējām norisēm.

Ideālisms beidzās ar vienkāršu realitātes noliegumu. Ar virspusīgu daudzveidību romantisms savāca vienkop vienā lielā retumu tirgotavā indiešu dievus un ziloņu ilkņus, bālos bizantiešu svēto tēlus un vācu pagānu laika spokus un bērnišķā tiksmē jūsmoja par šo raibo ainu. Pārsātinājums noveda līdz nedabiskajam. Pārāk kūtri, lai grūtā darbā izpētītu realitātes likumus, romantiķi uzstādīja sev patvaļīgus uzdevumus: viņi nopūlējās, mēģinot iekļūt Atilas jūtu pasaulē, viņi prātoja, kā jutās Judīte, nocirtusi Holofernam galvu, bet aizmīrsa likt savu darbu varoņiem pienācīgi izturēties reālās dzīves visvienkāršākajos konfliktos. Tālaika cilvēks balstījās uz virtuozitāti baudā un ciešanās. Šāda drudzaina tiekšanās pēc bezgalīgas un tikai augstāka līmeņa cilvēkiem saprotamas laimes kristalizējās mitā par Donu Žuanu un Faustu, kas tika pasludināti par cilvēces pārstāvjiem un tieši tādēļ pārstāja būt par mākslinieciski attēlojamiem indivīdiem. Taču vāciešu apstākļi bija necili un pat trūcīgi, viņu redzējums radās no sirds nojausmām, nevis reālās dzīves iespaidā. Verteri, Alvili un Titāni varēja žvadināt savas važas, cik daudz tien labpatika — viņi nespēja tās nomest, jo viņu lidojumu nepieļāva ārējās dzīves trūcīgums. Izcilā parādība, kurā pravietiski apkopots viss šis laikmets, nepieder vāciešiem. *Lords Bairons* bija tas cilvēks, kas atbilda nesenās pagātnes sapņiem: ģēnijs ar dumpīgas domāšanas Kaina zīmi. Piedzimis sabiedrības augstumos, tomēr aizrautības

pārpilns brīvības vārdā, visu siržu valdzinātājs, tomēr nelaimīgi tiekdamies pēc nemitīgi izgaistoša ideāla, skeptisks līdz pat blazētībai un augstprātīgam nicinājumam, tomēr pārpilns ilgām pēc svētumiem, ko cilvēce ir zaudējusi, viņš bija pēdējais un spožākais no tām poētiskajām personībām, kuru burvībai pasaule, kaut ļoti nelabprāt, padevās. Bairaona mūžs un jaunrade bija bagāti un lieliski, viņa dvēsele — patiesi cildena, tomēr viņa būtnes kodols bija iedragāts, jo viņa cēlās dziņas nešķīstījās pienākuma idejā, jo viņš tiecās pēc kaislibām pašu kaislibu labad: visdziļākajā ziņā viņš bija bez satura tāpat kā laiks, kura atveidu viņš atstāja nākamībai. Viņa mūza bija izmisība.

Virtuozitāte ticībā beidzot sagrāva vispār jebkādu ticību. Tā kā ideāls pastāvēja tikai ilgās, nevis reālā spēkā, cilvēki centās aizstāt iekšējo siltumu ar mākslotu pārspilējumu; tā kā cilvēki bija pazaudējuši dabas valodu, no apziņas duļķainām dzīlēm tika izvilinātas noskaņas, ko neviens nespēja saprast, jo tām nepiemita nekā saprātīga. Šāda saraustītā domāšana atcēla mākslu, jo māksla eksistē tikai tur, kur *vispārējās*, ikvienam veselam saprātam aptveramas idejas iegūst atbilstošu formu. Pārspilētā ideālisma kvēle pārvēršas dzīves apnikumā, mākslīgi darinātā ticība — iedomīgā, pārgudrā skepsē. Visbeidzot viss kļūst par atmiņas lietu. Vienas atmiņas izjauc citas, trūkstot individuālas domāšanas gaismai; cilvēkus nomoka šaubas, jo nekas savstarpēji nesaskaņojas un cilvēki savos neskaidrajos redzējumos nespēj izšķirt, vai runa ir par Kristu vai Belialu, līdz kamēr pārbiedētais burvja mācekļis, kuram svešādu tēlu vidū kļūst baisi, iedomājas, ka visa pasaule ir zaudējusi prātu. Tā ir bīstama laikmeta iezīme, ka dzejnieki tik labprāt atēlo vājprātu, kā tas izposta apdāvinātu cilvēku dzīvi.

Pirms Franču revolūcijas idejas, vēlmes un cerības bija pievērstas vienam kopīgam mērķim: lai gan to neatrada realitātē, par tā sasniegšanu nākotnē neviens nešaubījās. Šī katastrofa toties parādīja, ka arī ideālos slēpjas dēmons un dzīvei naidīgs spēks. Turpmāk filozofija sacentās ar mākslu, lai izpētītu ideju tumšo pusi, lai sofistiski izprastu taisnīgā netaisnību un netaisnīgā taisnību. Tika konstatēta ļaunuma dziļākā nozīme Dieva nodomos, kardināls Rišeljē un hercogs Alba tika attaisnoti ar valstiskas gudrības apsvērumiem, ko viņiem atpakaļejoši piedēvēja. Nevar nesodīti noliegt formu, tikumiskās tradīcijas un vēstures loģiku. Tas, kurš juta sevī strāvojam dzīvi, vairs neuzskatīja par nepieciešamu respektēt vēsturiski izveidoto veselo saprātu un sabiedrisko domu: viņš radīja pats savu mērogu uztverei un darbībai, viņš piegāja pasaules vēsturei no savu kaprižu viedokļa, un nenoteiktība kļuva par pasaules dievību. Sofistika, ar ko tika sagrozīti visi tikumiskie noteikumi, līdz ne tikai attieksme

pret taisnīgo un netaisnīgo, bet arī pati labā uztvere bija sašķobīta pašos pamatos, padarīja par neiespējamu, noturēt kādu ideju un mērķi un pilnveidot to mākslā. Nemitīgā šaubu, kaislību un baiļu satraukumā tēli saplūda neizšķīramā masā, un domu kustība zaudēja savu virzienu. Vispēdīgi ideāli, kam neviens vairs neticēja, un tikumības un reliģijas normas izmisumā tika atmetas, un cilvēki bez orientieriem ienira realitātes stihijā. Šāda iedziļināšanās ikdienīgajā realitātē ir jaunvācu literatūras būtība: salīdzinājumā ar romantiku tās nostāja bija pareiza un no tās nebija iespējams izvairīties; mums bija jātieks skaidrībā ar ikdienīgo realitāti, lai nokļūtu pie patiesības.

Romantisma posmā kustība bija *nacionāla*, jaunvācu periodā — kosmopolitiska. Kopš tā laika, kad satiksmes līdzekļu iespējas ir pieaugušas tik bīstamā ātrumā un noārdīta vienotība vienas valsts ietvaros, vairs nevar pastāvēt izslēdzotais un sterilais patriotisms, ko sludināja brīvības karu laikmetā. *Heinem* un *Bērnem* orākuliski vēstījumi nāca no Parīzes, un mūsu publika nepacietīgi gaidīja franču autoru romānus un lugas. Visiem neapmierinātajiem Amerika kļuva par patvērumu, kur baudīt brīvību un aizmirst tēvzemi; visdažādākās intereses sablīvējās pasaules lielpilsētās, un ietekmīgas partijas savā karogā ierakstīja partiju interešu kopību visās Eiropas zemēs un atklāti paziņoja, ka partijas darbība neaprobežojas tikai ar vienu valsti.

Mirstošajam ideālistiskajam laikmetam vaduguns bija *humānisms*; jaunajam reālisma laikmetam — *dabaszinātnes*. Senatnes izpētei bija lieli sasniegumi dziļuma un plašuma aspektā, bet tās tiešā ietekme uz dzīvi un jaunrades spēju bija niecīga. Iepriekšējā gadsimta filologi ir pirmklasnieki, ja viņu zināšanas salīdzina ar mūsdienu apjomu, taču viņi bija apguvuši vispārējo izglītību. Šodien zinātnes apmēri ir tiktāl pieauguši, ka neviens filologs nespēj aptvert savu nozari visās jomās. Zinātne aizvien vairāk iedziļinās detaļās un aizvien augstprātīgāk novēršas no jūtu dzīves, kurā tā kādreiz ienesa tik daudz vērtīga. Teoloģijā reizēm visdziļākās studijas noved pie pilnīgas atteikšanās no kristietības; medicīnā zinātnes progress traucē ārsta praksei; jurisprudencē fon Kirhmana kungs apgalvo, ka tā vispār nav nekāda zinātne; filozofijā aizvien vairāk izplatās uzskats, ka visi līdzšinējie prātojumi ir bijusi veltīga rotaļa. Turpretim dabas zinātnes izzinot nepastarpināti saistās ar dzīvi. Katrs jauns likums, katrs jauns atklāts fakts nekavējoties tiek pielietots kādā praktiskā nolūkā. Daudz no tā, kas mums ir kļuvis tik pierasts kā ikdienas parādība, ka mēs to vairs neievērojam, pagājušajā gadsimtā liktos brīnums. Šī progresa milzīgā mēroga dēļ pieaug kļūdas iespēja meklēt šīs dabas uzvarēšanas mērķi

tikai ar saprātu, noniecinot otro aspektu — jūtu audzināšanu un šķīstīšanu. Ideju spēki, kas vienīgie rada cilvēku augstākos centienus, tiek norobežoti aizvien šaurākā jomā.

Pašreizējais zinātnes stāvoklis ir raksturojams kā nerimtīga virzišanās projām no iepriekšējā gadsimta subjektīvā ideāla un iztēles uz praksi. Restaurācijas perioda vēsturiskā kritika pārsvarā bija konstruktīva, tā centās attīrīt pagātnes vērtības no gruziem; mūslaiku kritikai tās vētrainajā pirmsākumā piemita mefistofelisks noliegums. Tas bija ļoti pamatots — romantika bija radījusi tik daudz gaisa piļu un fatamorgānu, kas vispirms bija jānovāc, lai atbrīvotu redzes lauku. Ja arī tas notika ar zināmu niknumu, tad šajā niknumā iemita vairāk tikumības nekā gurdienajām, ārišķīgajām fantāzijām un ilūzijām.

Jaunā reliģija, ko centās atrast romantisms, bija adresēta māksliniekiem, kuri uzturējās tikai ideālu sfērā un nevēlējās saskarties ar vienkāršo esamību. Toties mūslaiku reliģijas meklējumu — sensimonisma, mormonisma utt. — pamatā ir vienkāršais cilvēks ar savām vajadzībām. Ja romantiskā skola savā mākslā radīja izdomātu pasauli, kas ietiepīgi noliedza visas analogijas ar realitāti, tad sociālisms like mākslai visrobustākajā veidā kopēt reālo dzīvi. Gan vienai, gan otrai mākslas formai bija saskare ar mistērijām; romantismam — ar elfu, nāru un koboldu, dievību un rēgu mistērijām, mūsdienu mākslai — ar ārsta un kriminālizmeklētāja profesionālajām mistērijām. Ar anatomisku asumu tā izdala cilvēka dabas un tikumisko apstākļu vājības un sliktās puses, lai pierādītu, ka ideāls nav iespējams. Ar fanātismu, kas ir jo kvēlāks, tāpēc ka ir saprāta radīts, tā apkaro tikumiskās dzīves ilūzijas, un tik ilgi meklē dzīvē drausmīgo ar ieganstu, lai atrastu līdzekli pret to, kamēr spēj gūt prieku tikai no drausmīgā.

Romantiskās mākslas saturs bija *ideāls*, tā uzskatīja par ideālu to, kas bija pretrunā realitātei; mūsdienu mākslas saturs ir *realitāte*. Pirmā izvirzīja teorētiskas, bet otrā — praktiskas prasības. Romantisms turējās pie saviem sapņiem un ilūzijām, mūslaiku māksla redz tikai dzīvi un tās ciešanas. Tādēļ mūslaiku māksla pēc sava rakstura ir *pesimistiska*. — *Reāls ir tas, kas ir pretrunā ideālam* — šis Viktora Igo kredo ir kļuvis par mūslaiku poēzijas orientieri visā pasaulē. — Kas ir visaugstākā realitāte? — jautā dzejnieks. Dievs, kurš karājas pie karātavu staba. Restaurācijas laika poēzija visas tēmas, kam tā pieskārs, pārklāja ar ideālām krāsām, ticot ideju augstākajai esamībai; mūslaiku poēzija vadās no apziņas, ka jebkura ticība ir bezspēcība un veltīga. Tā sajūt, ka tai zūd pamats

zem kājām, ka ir apdzisušas zvaigznes, kas līdz tam apgaismoja cilvēces ceļu. Visu tautu dzejnieki sacenšas savā starpā, attēlojot dzīves ēnas puses; svētumi tiek iemīti dubļos, netikumīgais — slavināts. Tomēr šī *pasaulē sāpju* poēzija, sabiedrības iekšējās revolūcijas vēstnese, dzima nevis no tiksmes par zemisko un neglīto, bet gan no augsta ideālisma, kas savā veltīgajā cīņā skumjās un niknumā samierinājās ar neizmērojama tuksneša attēlošanu, kurā eksistē tikai tas, kam nebūtu jāpastāv.

Senāk cilvēki uzskatīja, ka mākslas uzdevums ir viest prieku par dzīvi, arī atveidojot skumjo un briesmīgo, lai satricinājumā un sāpēs spēcīnātu un šķīstītu dvēseli. Mūsdienās stāvoklis liekas esam gluži pretējs. Vairs neradot ideālus, proti tēlus, par kuriem spētu priecāties visi bez izšķirības, dzeja ar lielu baudu iegrimst netikuma un nabadzības muklajos un cenšas izsaukt riebumu pret dzīvi; tā savāc vienkopus realitātē izklīdētās šausmas un attēlo kā vispārējo pasaules kārtības simbolu. Kosmopolitisms uzturas nevis dzīves augstienēs, bet gan netīrajās lejās; cietumi un slimnīcas ir tā svētvietas, uz kurām svētceļojumā dodas pasaules pilsoņi. Bulvers savā darbā „Pols Klifords“ (1830) par varoni padara zagli un ielu laupītāju, „Jūdžinā Aramā“ (1831) — slepkavnieku; Balzaka „Botrinā“ un Žoržas Sandas „Lēlijā“ varonis ir uz galerām notiesāts noziedznieks. Par romāna iemīļoto darbības vietu kļūst lazarete, moku kambaris, bordelis un trakonams. Tiek aprakstītas situācijas, kas vispār ir reti novērojamas: iemīlējušos pundurišus un briesmoņus parāda nevis kā komiskus, bet gan kā aizkustinošus tēlus; romāns mēģina atveidot Nerona, Heliogabala un Mesalīnas sajūtas, attēlo opija narkomānus, azarta spēlmaņus, histēriskas sievietes, kas seksuāla apmierinājuma trūkuma dēļ kļūst vājprātīgas, zēnus, kuri pubertātes sākumā iesligst baudkāros sapņos utt. Visbeidzot māksla ar vampīrisku jūsmu atrok svaigus kapus, lai tiksmīnātos par liķu smaku. Īpaša uzmanība tiek veltīta tam cilvēku slānim, ko uzskata par pašu netikumīgāko — pērkamajām sievietēm. No Manonas Lesko līdz Kamēliju dāmai — patiešām atbaidoša bordeļa eņģeļu virkne! Visā pasaulē ir pazīstama Jūdžina Sju grāmata „Marī zieds“, kurā varone visnetīrāko publisko namu purvā saglabā tādu pat dvēseles dzidrumu un jaunavību kā Dievmāte Marija, kuras vārdu tā nes. Kā gan būtu iespējama tāda šķīstība un tīklums, ja Marī visas naktis aizvada piedzērušu zagļu un slepkavu dzīvnieciskajos apskāvienos, tas romantiskajam sociālismam nerūp, jo tas savas pamatdogmas — ka netikums nemaz nav netikumīgs — iedzīvināšanā neņem vērā šādas neatbilstības.

Šie paradoksi tiek pasniegti nevis ar iepriekšējā romantisma lepnību, kas

guva prieku no veselā saprāta izsmiešanas, bet gan vienkāršotā formā ar vēlmi izdabāt pūlim. Jaunās literatūras virzība ir nevis pret sabiedriskās domas strau- mi kā romantikai, bet gan kopā ar to: tā ir nevis reakcionāra, bet gan dema- goģiska. Jaunā filozofija sacentās beletristiskā koķetērijā ar dzejniekiem: tā nolika malā savu profesionālo ietēru un tiecās iemantot pūļa atzinību. Pēdīgi tās mistērijas kļuva tik populāras, ka tika uzskatīts par apkaunojumu nebūt tajās iesvētītām, un no filozofijas progresa izveidojās masu kustība. Cēlās dvēseles, kas agrāk no dzīves kņadas norobežojās mākslas patvērumā, tagad kā gara bruņinieki ienāca tirgū, lai pēc savām iedomām un noskaņojumiem pārveidotu pasauli.

Ir viegli padoties kārdinājumam un salīdzināt jaunā virziena aizstāvjus ar romantisko skolu: tāds pats iedvesmotais diletantisms, vienas grupas interešu paušana, cenšanās pēc neparastas izteiksmes, nodoma pārsvars pār izpildījumu. Un tomēr cilvēks, kurš stāv šī laikmeta priekšgalā un kurā apkopots viss, kas pāri palicis no ķecerīga spēka, ir īsts un nozīmīgs dzejnieks tādā mērā, cik- tāl šis skaistais apzīmējums piemērots tur, kur pietrūkst veselīguma. Lai cik smagi Heine būtu grēkojis pret sevi, mākslu un tautu, mēs nedrīkstam aiz- mirst, ka viņš mums ir devis tik daudz kā lieliska, kas dara godu viņa piemiņai.

No vācu valodas tulkojis Normunds Pukjans

Vilhelms Diltejs

POĒTISKĀ FANTĀZIJA

Fantāzija mums atklājas kā brīnums, kā parādība, kas pilnībā atšķiras no cilvēku ikdienas darbības, bet tā ir zināmu cilvēku spēcīga nosliece, balstīta uz uz noteiktu stihisku norišu īpašo spēku; uz tās pamata garīgā dzīve saskaņā ar vispārējiem likumiem iegūst no parastā atšķirīgu veidolu.

Jau tad, kad uztvere no vienlaicīgām sajūtām veido tēlus telpā vai no to sekām — ritmu, melodijas un skaņu formas, izpaužas dzejnieka īpatnība: pirmām kārtām uz uztveres izveidi ar pirmatnīgu spēku iedarbojas viņa dzīves pieredze, noskaņojumi un kaislības.

Atmiņu tēli dažādiem cilvēkiem vienādos apstākļos ir ar pilnīgi atšķirīgu skaidrības un stipruma, tēlainības un saredzamības pakāpi. Reproducēšanas formu spektrs sākas ar priekšstatiem kā bezkrāsas un bezskaņas ēnām līdz lietu un cilvēku atveidam, kas projicējams redzes telpā, aizverot acis. Ar dotībām radīt tēlojošu poēziju tātad saistās ārkārtējā spēja piešķirt skaidrību un spilgtumu reproducētiem vai pašā veidotiem priekšstatiem. Dzejnieka domām radīšanas laikā kā bāze ir nepieciešams skaidri saskatāmais un krasi konturētu tēlu kustība. Turklāt tām nepieciešama iegūto iespaidu bagātība un atmiņu tēlu pilnīgums: tādēļ vairākums dzejnieku ir teicami stāstnieki.

Kādas tad ir attiecības starp uzkrāto pieredzi un brīvi radošo fantāziju, starp tēlu, situāciju un likteņu reproducēšanu un to radīšanu? Asociācijas, kas konkrētos elementus no jauna atsauc atmiņā noteiktā saistībā ar priekšstatu, un iztēle, kas no konkrētajiem elementiem darina jaunas saistības, liekas esam nodalītas ar ļoti skaidru robežlīniju. Pētot šo abu lielo psihisko faktu reālās attieksmes, ir jāpielieto aprakstošā metode un jāatsakās no jebkādam izskaidrojošām hipotēzēm. Tikai šādi poēzijas vēsturniekam var rasties pārliecība savā literatūras koncepcijā izmantot nevis vienkāršās dzīves primitīvos priekšstatus, bet gan augstāka limeņa psiholoģijas atziņas.

Dvēseles norisēs, ko mēs spējam uztvert, viena priekšstata identiska atgriešanās indivīda apziņā ir tikpat neiespējama kā tā atkalveidošanās cita cilvēka apziņā. Tikpat neiespējami, ka jauns pavasaris liktu man saredzēt vecās lapas uz kokiem, ir tas, ka šodien atdzīvotos pagājušās dienas iespaidi, varbūt vienīgi daudz miglaināki un tumšāki.

Ja mēs, paliekot tajā pašā stāvoklī, aizveram acis, kas ir uztvērušas kādu priekšmetu, un priekšstats, kurā ir pārgājis šis uztvērumš, vēl nav zaudējis savu spēku un spilgtumu, tad šajā atmiņas kopijā pastāv tikai daļa no tiem elementiem, kas ietilpa uztveres norisē; un jau šajā gadījumā, kad notiek tikai bezdvēseliska, „nedzīva“ atcerēšanās, ar intensīvu piepūli var atjaunot visu kopību, rodas nepārprotams atdarināšanas kārdinājums.

Bet, ja starp uztvērumu un priekšstatu ir iespiedušies citi tēli un mēs cenšamies pilnībā atjaunot šo uztvērumu, tad atmiņas priekšstats tiek būvēts saskaņā ar zināmu iekšēju redzes viedokli un uzņem sevī tikai tik daudz elementu kā būvmateriālu no faktu krājuma, kas palikuši pāri no uztvēruma, cik to pieprasa pašreizējie apstākļi, kuri dod tēlam savu emocionālo izgaismojumu saistībā ar pašreizējo dvēseles stāvokli — vai nu pēc līdzības, vai arī pēc kontrasta principa. Tā vissāpīgāko pārdzīvojumu laikā kādreizēja mierīga, bet pelēcīga dvēseles stāvokļa tēls mēdz parādīties kā saulaina miera svētlaimes sala. Nenoliedzami, ka bieži vien veidojas arī pavisam maldīgi priekšstati.

Un, ja mēs visbeidzot cenšamies atjaunot nevis atsevišķos iespaidus, kuru atmiņas attiecas uz kādu noteiktu acumirkliģu uztveres darbību, bet gan priekšstatus vai priekšstatu virknes, no kuriem ikviens attēlo priekšmetu visos mūsu uztvertajos stāvokļos, tad šāda priekšstata uzbūve atrodas vēl tālāk no nedzīvas reproducēšanas un tuvāk mākslinieciskai atdarināšanai.

Īsi sakot — tā kā nepastāv tādas iztēles spējas, kas nebalstītos uz atmiņu, tad nepastāv arī tāda atmiņa, kas nesaturētu vismaz vienu iztēles aspektu. Atcerēšanās nozīmē vienlaicīģu pārveidi. Šī atziņa atklāj saikni starp psihiskās dzīves būtiskajām norisēm un mūsu radošās spējas augstākajiem sasniegumiem, ļaujot ielūkoties daudzšķautņģu plūstošās garīgās dzīves cēloņos, kas katrā mirklī ir tik individuāla un neatkārtojama un kuras lieliskākā izpausme ir mākslinieka fantāzijas nemirstīģie veidojumi. Pati reproducēšana ir veidošanas process.

Tātad dzejnieka īpašības no šī viedokļa var raksturot ar uztveres, atmiņas un reproducēšanas vienkāršo norišģu intensitāti, ar kuru palīdzību apziņģa rodas visdažādāģo veidu, raksturu, likteņģu un situāģiju tēli. Un pašģ atminēšanās

norisē mēs saskatām aspektu, kas to saista ar iztēles spēju: pārveide valda pār visu tēlu dzīvi mūsu dvēselē. Tas izpaužas arī redzes procesu savdabajās parādībās. Kurš gan, pirms aizmigšanas aizvēris acis, nav tīksminājies par visvienkāršākajām ainām, kas tobrīd rodas? Redzes sajūtas pret stimuliem uztverīgajā miera stāvoklī iekšējie organiskie stimuli parādās kā stari un kūpoši miglas vāli, no kuriem bez prāta līdzdarbības — jo mēs esam iegrimuši mierīgā vērošanā — veidojas un attīstās vizuālojoši, krāsaini un nepārtraukti mainīgi fantāzijas tēli.

Apziņas iekšienē notiekošā tēlu un to sakarību pārveide tomēr ir vienkāršākais un tāpēc arī pamācošākais veidošanas procesu piemērs, kuri raksturo fantāziju. Kāpinot, samazinot, sakārtojot, vispārinot, tipizējot, veidojot, pārveidojot, brīžiem neapzināti un brīžiem ar nodomu — tā šīs norises rada jaunus skatāmus tēlus. Vienas tēlu pazīmes tiek izslēgtas, citas — izceltas, un skatāmais tiek papildināts no atmiņu krājuma. Un tāda pati pārveide, kas pārsniedz pieredzē un izziņā iegūto vai no tā secināmo, notiek arī ar priekšstatu tēlu sakarībām. Dzimst domāšana tēlu kategorijās, kurā fantāzija sasniedz jaunu brīvību. Mēs mēģinām skatīt pagātnei jaunā gaismā. Iztēlojamies nākotnes iespējas. Iedomājamies jaunus notikumus un iedziļināmies tajos. Domās tuvojamos kādam nedzīvam priekšmetam un paceļam to nebijušos apgarotos augstumos. Un tas viss top vēl spēcīgāks, ja to vadošā darbība iedarbojas ar noteiktu nodomu. Spēki, ko izsauc šie veidošanas procesi, dzimst dvēseles dziļumā, kur dzīve dažādos veidos ierosina prieku, bēdas, kaislības un centienus.

Tam visam piemīt kāda lielāka sliekšme, kas gan vienkāršākās dvēseles norises, gan īpašās spējas virza uz māksliniecisko jaunradi. Tā visstiprāk izteikta ir bērniem, primitīvajām tautām, afektu un sapņu cilvēkiem un māksliniekiem, un atšķiras no politika, izgudrotāja, pētnieka sakārtotās iztēles, kuru pastāvīgā paškontrolē notur piesaistītu pie realitātes parametriem.

2

Kā no šīs sliekšmes uz fantāziju, kas ved pretim poētiskajai jaunradei, rodas pati dzejiskā fantāzija un kādas ir tās raksturīgās pazīmes?

Mēs jau redzējām, ka fantāzija ir ievīta visās garīgajās sakarībās. Ikviens ikdienas dzīves vēstījums stihiski pārveido pieredzēto: nākotnes vēlmes, bailes un sapņi iziet ārpus reālā; ikvienu rīcību nosaka tā tēls, kas vēl nav noticis:

dzīves ideāli soļo pa priekšu cilvēkam un visai cilvēcei, virzot pretim augstākiem mērķiem: lielos esamības momentus — piedzimšanu, milu, nāvi — apskaidro pieeja, kas pārveido realitāti un ved ārpus tās.

No tā es nošķiršu *fantāzijas ietekmi*, kas *veido no mūsu praktisko darbību pasaules atšķirīgu pasauli*. Iztēles spēja spontāni izpaužas sapņa tēlos, kas ir pats pirmais no visiem dzejdariem. Tad tā ar nodomu pašā dzīvē rada vēl vienu pasauli, kurā cilvēks cenšas atbrīvoties no saistības ar realitāti: spēlē, kad esamības svinīgš kāpinājums maskarādē un svētku ceremonijās rada no ikdienības nošķirtu pasauli. Bruņinieku laikmets un renesanses galma kultūra pašā praktiskajā dzīvē sagatavo no šīs dzīves gluži nodalītu poētisku pasauli. Līdzīgā kārtā reliģisko fantāziju tēlos tiek veidota no pieredzes īstenības atšķirīga pasaule. Saziņā ar neredzamiem spēkiem rodas uzskati par dievišķu būtņi, kas ieaūžas dzīvē, tās darbībā un ciešanās. Šī reliģiskās iztēles spēja mītos un ticībā dieviem pirmāmkārtām ir saistīta ar dzīves vajadzībām. Kultūras attīstībā tā pakāpeniski norobežojas no reliģisko mērķu sakarībām, piešķirot šai otrajai pasaulei neatkarīgu nozīmību, kā to apliecina Homērs, sengrieķu traģēdiju autori, Dante un Volframs fon Ešenbahs. Vēlāk dzejas māksla pilnībā atbrīvo transcendentu reliģisko pasauli no saistības ar praktiskās dzīves vajadzībām un mērķu sakarībām.

Tikai tagad mēs pieskarsimies *poētiskās fantāzijas* dabai. Viss līdz šim teiktais satur vienīgi tās vispārējos noteikumus. Tā ir dvēseles procesu kopums, kuros rodas dzejas pasaule. Šo procesu pamats vienmēr ir pārdzīvojumi un to radītā uztveres bāze. Poētisko fantāziju pārvalda reālās dzīves sakarības, kas izpaužas tajā, tāpat kā šīs sakarības ietekmē dzejnieka uztveri. Tur noteicošās ir stihiskas nemanāmas norises, tās nemitīgi piedalās pasaules krāsu un formas izstrādē, kurā dzīvo dzejnieks. Šeit rodams atskaites punkts, kurā mums sāk atklāties saikne starp pieredzi un fantāziju. Poētiskā pasaule pastāv jau pirms tam, kad dzejniekam kāda notikuma rezultātā rodas atklāsme par mākslas darba koncepciju un viņš uzraksta tā pirmās rindas. *Norise*, kurā ar šo dvēseles procesu palīdzību *dzimst poētiskā pasaule* un *veidojas konkrētais dzejas darbs*, ievēro savus likumus saskaņā ar attieksmi pret dzīves īstenību, kas pilnībā atšķiras no attiecībām starp pieredzes elementiem un izziņas kopsakarībām. Dzejnieks dzīvo starp cilvēces pieredzes bagātībām, ko viņš atrod pats sevī un uztver ārpus sevis, un šie fakti viņam nav dati, kas kalpotu viņa vajadzību sistēmas apmierināšanai vai ko viņš būtu izstrādājis ar vispārīnājumiem; dzejnieka skats vēro tos apcerīgi un rāmi: tie viņam ir *nozīmīgi*, tie ierosina dzejnieka

jūtas, reizēm — vieglītēm, reizēm — spēcīgi, neatkarīgi no tā, cik tālu no viņa paša interesēm atrastos šie fakti vai cik seni tie būtu: tie ir daļa no viņa.

Šo attēlojošas dzejas krāšņo gobelēnu auž visas cilvēka būtības spēki. Jūtas ir visas poēzijas pamats, bet tā vienlaikus ir arī domu caurvīta. Taču civilizētajam cilvēkam ir tikai daži priekšstati, kas nesaturētu vispārējos elementus, un cilvēku pasaulē nav neviena tāda indivīda, kurš vispārēju sociālo apstākļu un psiholoģisko pieeju rezultātā nebūtu pārstāvniecisks vienlaikus no dažādiem aspektiem, un neviena tāda likteņa, kas nebūtu vispārīga tipa atsevišķs gadījums. Vērojošā domāšana veido šo cilvēku un to likteņu tēlus tā, ka tie ir piesātināti ar vispārīgu un pārstāvnieciski, kaut gan attēlo tikai konkrētu faktu stāvokli. Tam nav nepieciešami poēzijas darbā ievītie vērojumi, kuru galvenā loma drīzāk ir atsvabināt uztverošo indivīdu no afekta, spriedzes, līdzpārdzīvojuma valgiem, radot apcerīgu noskaņojumu. Visbeidzot visā poēzijā ir redzams gribas zīmogs, no kuras tā ir dzimusi. Jau Šillers it visur skaistajā meklēja tikumīgo; Gēte izteicās: „Rakstnieka paša raksturs izceļ viņu publikas acīs, nevis viņa talanta meistarība.“ Gribas veids, kas darbojas daiļdarba radīšanā, izpaužas sižeta virzībā.

Attiecības starp fantāziju un tās tēliem zināmā mērā līdzinās attieksmēm starp fantāziju un reālu cilvēku. Tā Dikenss dzīvoja ar saviem personāžiem kā līdzīgiem, cieta kopā ar tiem, kad tie tuvojās nelaimei, pārdzīvoja bailes kopā ar tiem par drīzu postu. Balzaks runāja par „Cilvēciskās komēdijas“ varoņiem tā, it kā viņi būtu dzīvi, analizējot, slavējot, nosodot tos, it kā tie kopā ar pašu autoru piederētu pie augstākās sabiedrības; Balzaks varēja ilgi apspriest, kā šiem varoņiem konkrētā situācijā vislabāk būtu jārikojas. To, cik stipri Gēti iespaidoja viņa dzeja sacerēšanas laikā, var noprast no viņa izteikuma Šilleram, ka viņš nezina, vai vispār spēj uzrakstīt īstu traģēdiju, taču viņu biedējis jau pati šī iecere un viņš esot gandrīz vai pārliecināts, ka šāds mēģinājums var sagraut viņa psihi.

Tāpēc dzejnieks atšķiras no visiem citiem cilvēku tipiņiem daudz vairāk, nekā parasti tiek uzskatīts, un pretēji filistiskam viedoklim, kas balstās uz vidusmēra cilvēkiem, kuri dzeju darina kā amatnieki, mums būs jāpierod uztvert šādu dēmonisku personību iekšējos dzinuļus un ārēji redzamo rīcības veidu, vadoties no viņu gara uzbūves, nevis no parasto cilvēku vidējās mērauklas. Saskaņā ar šādu kaismīgu un spontānu pamatslieksmi ir jāapskata arī Gētes dzīve un daiļrade.

EIROPAS JAUNO LAIKU LITERATŪRAS ATTĪSTĪBA

Ikviena perioda dzejas veikumu nosaka iepriekšējie laikmeti; turpina darboties senāki paraugi; izpaužas nāciju radošā gara atšķirības, virzienu pretējības un talantu daudzveidība: vienā ziņā ikkatrā periodā klātesoša ir visa poēzijas bagātība. Tomēr jaunāko laiku literatūrā vērojama kopīga attīstība, kas norit tipiskās stadijās. Es izsekošu tām, lai noteiktu vēsturisko vietu, kurā atrodas manis aplūkotiem vācu dzejniekiem Eiropas literatūras situācijā.

Vispirms jākonstatē, ka literatūru nosaka mazāku politiski militāru kopieņu kopīgais gars. Literatūra liriskas formā pauda šo sabiedrību garu, radot no mītiem, varoņstāstiem un vēsturiskām sāgām savas sākotnējās epikas motīvus un iemiesojot to ideālus tipiskā rīcībā un raksturos. Dvēseliska kopība, kuras ietvaros indivīds runāja, domāja, darbojās un dzejoja, turēja iztēli zināmās robežās. Sāka veidoties kultūra; radās lielāki valstiski veidojumi; baznīcas virsvadībā tika apvienotas kristietības idejas un antikās pasaules izglītība; poētiskais materiāls ceļoja no vienas tautas pie otras, un senatnes mākslas formu ietekme turpināja darboties. Līdztekus atteikšanās kristīgā ideāla dedzīgajam pieteikumam attīstījās laicīgā dzīve, apliecinot savu patstāvību. Tā visa iepriekšējā attīstība tika apkopota bruņinieku dzejā, epikā un nacionālajos eposos. Franču stāstu mākslā, Volframa „Parsivālā“, Nibelungu dziesmā un Dantes „Dievišķajā komēdijā“ konkretizējās viduslaiku pasaule; tas pats kopīgais gars, kas bija kļuvis objektīvs šajā pasaulē, tagad izpaudās epikā. Tāpat kā tā iztēle, kas bija radījusi eposu materiālu, arī šī, kas deva eposiem galīgo formu, bija saistīta ar citiem apstākļiem. Pār to valdīja gars, kas bija noteicošais sabiedrībā, caurstrāvoja feodālo politisko iekārtu un tika izteikts baznīcas ticības mācībās, un, pat atrodoties opozīcijā baznīcas ideāliem, tomēr bija šī pretstata nosacīts. Indivīds personīgajā un vēsturiskajā pašapziņā vēl nebija pacēlies pāri savam vēsturiskajam stāvoklim, viņš bija piesaistīts konkrētajai situācijai, kuras ģeogrāfiskais un vēsturiskais apvārnis ierobežo viņu. Iztēles radītais bija tipisks un konvencionāls, un reālā pievēršanās dzīves plašumam arvien izpaudās eposā.

Lielās iztēles mākslas laikmets sākās 14. gs. vidū un beidzās 17. gs. Ir bieži runāts par to, kā šajā mākslā, sadarbojoties atsevišķiem mākslas veidiem, noritēja iedziļināšanās laicīgajos dvēseles procesos, dabas un dzīves skaistuma

atklāšana, vienīgi mūzikas loma nav pienācīgi novērtēta. Šajā kontekstā radās Pertrarkas, Lopes de Vegas, Servantesa un Šekspīra darbi, kuros iztēles spēkam bija vislielākā nozīme tieši glezniecības un mūzikas ietekmes aspektā. Tie tika uzrakstīti pēc teoloģiskās sistēmas noārdīšanas, kas bija ietinusi savos izdomāto formu un substanču tīmekļos debesis un zemi — šie pinekļi saistīja arī Danti un tika sarauti tikai tad, kad pēc Galileja un Keplera atklājumiem jauna laiku dabaszinātne un filozofija ar savu jauno priekšstatu sakārtu nostājās starp īstenību un poēziju. Tad literatūra pārstāja meklēt dzīves jēgu debesu valstībā, bet zinātniskās domāšanas ietekmē vēl nebija iesakņojusies realitātes cēloņsakarībās. Tā centās rast jēgas kopsakarības pašas dzīves norisēs un dzīves pieredzē, kurās būtu dzirdams dzīves ritms un melodija.

Dzīve pati, ieraudzīta no šāda jauna viedokļa, bija vairojusi savu bagātību un spēku. Vispirms to apjauta Itālijas republikās, bet tikai varenajās Spānijās, Anglijas un Francijas monarhijās radās piemērots lauks stiprām personībām, neordinārai domāšanai un vētrainai rīcībai. Nacionālās varenības apziņa kāpināja visas dzīves izpausmes. Greznajā aristokrātiskajā monarhisma sabiedrībā tika izkopta māksla, kā parādīt sevi, iegūt varu un izprast indivīda esamību; kultūra, darba iespējas un kvēlā dzīves prieka prasības koncentrējās lielajās pilsetās, un pati dzīve kļuva par uzvedumu.

Šajos apstākļos literātu iztēle veidoja savu pasauli saskaņā ar jaunu iekšēju likumu. Literatūra sāka attēlot neatkarīgus, vēsturisku faktoru nesaistītus personāžus, kuriem pavērās bezgalīgi horizonti. Dzejniekiem bija „jāsacensās“ ar dzīves krāšņumu, lai sniegtu vēl krāšņākus efektus. Senās literatūras renesanse izstrādāja savu formu valodu. Itālijā dzima jaunais lielais stils, kas tiecās izteikt dzīves pilnestību, pasaules daudzveidību un tās jaunradušos skaistumu valodas mūzikā, aptvērot arī prozu, neatkarīgā noskaņojumā un ainu gleznieciskā izveidē, kas kopīgs un raksturīgs Ariosto, Taso, Kamoensam un Servantesam. Sacerējumu kompozīcijā notikumu cēloņsakarības — vēlākās lietratūras stingrais mugurkauls — tika izjauktas par labu augstākiem likumiem, dzimušiem brīvajā iztēlē. Un šajā kontekstā cilvēks ieguva jaunu statusu. Tā kā mazinājās indivīda saistība ar stingri noteiktu transcendentu kārtību un pārdabisko substanču metafizisko sfēru un attiecības ar komplicētajām dabas un sabiedrības kopsakarībām vēl nebija skaidri izveidotas, tad indivīdam radās tieša saikne ar dievišķo spēku. Likās, ka personības enerģija nepastarpināti ceļas no jaunrades spējas dziļumiem un, esamības ierobežojošie apstākļi nesaistīti, rit savu gaitu pēc savas būtības likumiem. Visa gaisma šajā literatūrā bija vērsta uz cilvēku

dzīves vērtībām un tās pasaules daļiņas jēgu, kas viņus aptver, tā izgaismoja šīs dzīves vērtības ar līdzīguma un pretstata palīdzību un jēgpilno dzīves virzību, kuras ietvarā tika uztverts sižets — ar paralēlu sižeta līniju palīdzību. No pretišķības, kas tālaika sabiedrību dalīja aristokrātiskajā un zemākajā šķīrā, lugās un romānos radās cits sadalījums — lieliska esamības prieka un dzīves spēka pasaulē un zemākajā robustajā pasaulē, ko literatūrā varēja izveidot tikai ar humora līdzekļiem. No dzīves dzilēm šajā cilvēku pasaulē pavidēja mirušo ēnas, maģija un burvestības, elfi un spoki. It visur, kur pastāvēja esamība, šis laikmets sajuta dvēseles spēku; no lietu kopsakara plūsmo neredzama harmonija un aptver visu. Šī romantiskā iztēle apkopo ainu un noskaņu raibo karuseli jaunveida muzikālā veselumā. Pats laiks un telpa, šī realitātes stingrā sakārta, tiek apskatīta, vadoties no nozīmju sakarībām.

Dantes un Petrarkas dzeja bija jauna pasaulīga iekšējā satura izpausme. Jūtu dabiskais skanējums tika iecelts cildenas mākslinieciski veidotas noskaņas statusā, un maigās labskanīgās itāļu valodas ietekmē dzima jauni lirikas veidi. Formas muzikāls pamats izplatījās arī citos poēzijas žanros. Prieks par vārsmu skaistumu un iztēles brīvība bija Ariosto, Taso un Kamoensa episkās daiļrades kopīgais princips. Ariosto varoņeposa diženās reālījas pārveidoja par suverēnas fantāzijas jautrām spēlēm. Notikumu loģiskais kopsakars atkāpjas krāsu saskaņojuma, atsevišķo ainu spēka un dzīves pilnestības un liksmes attēlojuma priekšā. Ariosto personāži nāk no romantikas biežokņiem un apliecina savu vietu ar nozīmi esamības daudzveidībā, līdzinoties tolaik valdošās augstās renesanses gleznu tēliem. Kad Taso un Kamoens ar tā perioda mākslas līdzekļiem vēlreiz atdzīvināja Vergīlija varoņeposu, sasaistot burvestības, fejas, pārdabiskus spēkus, alegoriskas dievības, patriotismu, dēkainību, reliģiozitāti ar vārsmu labskanību: tomēr laika gars tajā nespēja izpausties, un varoņeposam bija jāatmirst. Šo stāstījuma mākslu pārspēja Servantesa romāns un noveles: tieši pats atbrīvotākais un dziļākais no toreizējiem romantisma autoriem izteica laikmeta dzīvi un garu. „Donā Kihotā“ augstākās gudrības apcerīgais miers valda pār visām dvēseles noskaņu pārmaiņām un dzīves maldiem un ilūzijām; tas kā uzvaroša ironija caurstrāvo katru notikumu un katru sarunu. Un tāpat kā tolaik Venēcijas skolas gleznas bija redzamas vai ikvienā Itālijas un Spānijas pili, arī Servantesa tēlojumi ir gleznieciska spēka pārpilni ne tikai pilnīgas uzskatāmības, bet arī estētiskā iespaida ziņā, kas rodas no tēlu izkārtojuma ainavā.

Bet par literatūras svarīgāko jomu bija jāklūst dramaturģijai, jo visi faktori tās attīstības virsotņu sasniegšanai jau bija izveidojušies: galvaspilsētu teātri,

neatkarīgie indivīdi, lielās izrādes, kuros līdz pat nežēlibai valdīja neapvaldītas kaislības un varas dziņa, bet visvairāk — centieni piekļūt dvēseles dziļumiem, kur cieši savijās raksturs, vainas apziņa un liktenis. Tā radās lugas notikumu koncentrācija un vienkāršojums.

Jaunās dramaturģijas kulminācija ir Mārlova un Šekspīra lugas. Ziemeļu tautu jauneklības spars piešķīra to iztēlei vislielāko spēku. Valoda vēl bija jutekliska un tēlaina, redze nesaraujami saistījās ar domāšanu, un prozā domas tika izteiktas tēlos spontāni, nevis ar nodomu. Tāda induktīvā filozofa kā Bēkons stils un atziņas balstījās uz iztēles spēku. Paracelza medicīniskie un filozofiskie traktāti noārdīja jebkuru esamību, pārvēršot to spēkā, uztverot dvēseli ikvienā lietā un runājot jutekļu valodā, un šajā ziņā ir pārāki par jebkuru mūsdienu dzejas darbu. Luteru agrīnajos rakstos jaušams tāds dvēseles saviļņojums, iztēles varenums līdz pat halucinācijām, izteiksmes spēks līdz pat brutalitātei, ar ko salīdzinājumā visa reliģiskā poēzija no Klopštoka līdz šodienai liekas pavisam vārga. Keplers savos jaunības darbos pat astronomijas problēmas apskatīja no fantāzijas viedokļa. Uz šādiem pašiem pamatiem dzima Šekspīra fantāzijas māksla, kurā viss universs atklājās kā dzīvs noslēpums, dievišķu vai dēmonisku spēku pārpilns, un garīgais elements kā maiga dūmaka aptvēra visas lietas, rādot tās īpašā gaismā. Gari, kas virmo mēnesnīcā, varenās ēnas, kas no neredzamās pasaules ienāk redzamajā, slepkavību un asins pieviliņātas, dzejniekam ir neredzamo spēku izpausmes. Uz šāda fona rodas traģiski tēli, ģermāniskās iztēles smagnējā reālisma veidoti, kuru nevaldāmās kaislības šķiet pieprasām asins izliešanu. Komēdijās un pasaku spēlēs pavērās fantāzijas pasaule, kā varavīksne zaigojot pāri dzīves traģiskumam.

Jaunāko tautu attīstība iegāja zinātnes stadijā 17. gadsimta pirmajā desmitgadē. Šekspīrs un Galilejs abi ir dzimuši 1564. gadā, Kalderons un Dekarts bija laikabiedri. Zinātniskā izziņa vispirms izplatījās Austrumu tautu vidū, tad — Vidusjūras reģionā, līdz beidzot 17. gadsimtā Bēkona, Galileja, Keplera un Dekarta darbības rezultātā sasniedza savu mērķi: dabas kārtības atklāšanu saskaņā ar noteiktiem likumiem. Zinātnisko iztēli regulēja matemātiskās domāšanas metodiska sasaiste ar novērojumiem, indukciju un eksperimentiem. Fizisko universu atzina par mehānisku kopsakarību, attiecinot kustības likumus uz reālo Saules sistēmas uzbūvi, un šis izskaidrojuma veids tika pielietots arī gaismai un skaņai, asinsritei un maņu sajūtām. Dabas cēlonisko sakarību izziņa deva iespējas aizvien lielākai varai par dabu. Tai pat laikā zinātne pārņēma savā varā arī garīgo sfēru. Matemātikas kā zinātnes konstruktīvā

pieeja tika pārnesta uz likumdošanu un valsti. Ar individu patstāvību, kas balstījās uz viņu tiesībām uz personīgo labklājību, spēju izkopšanu, sirdsapziņas un uzskatu brīvību, tika iedibināts sabiedrības nebeidzamas attīstības princips. Saprāta autonomija kļuva par noteicošo zinātniekiem, un filozofi to pasludināja par būtisko principu.

Literatūras vēsturē tādējādi ienāca jauns spēks, un kopš tā brīža darbojās nepārtraukti un neapturami, jo patiesības pilnīga un adekvāta pārnese no viena indivīda un paaudzes uz citu izsauca nemitīgu tās kāpināšanu. Šajā jomā katru brīdi notiek nozīmīga attīstība. Un, tā kā realitātes izziņa deva jaunu pamatu un citu mērogu reliģiskajai ticībai, metafizikai un literatūrai, kopš šā brīža būtiskās izmaiņas noritēja šajā gara augstākajā sfērā. Saprāts, cenšoties pakļaut sev kristīgo teoloģiju, kristietībā — tāpat kā visās pasaules reliģijās — nonāca pie prātam neaptverama, dīvaina kodola, kas veidots intensīvajā saskarsmē ar neredzamajiem spēkiem un ko saprāts var vienīgi sagraut, lai reliģiozitātei būtu jāmeklē brīvākas izpausmes formas. Metafizikas pretenzijas uz vispārējības statusu nespēja izturēt stingros zinību kritērijus, un arī poētiskā fantāzija uz ilgu laiku nokļuva saprāta kalpībā, bieži vien uzskatot zinātni par savu naidnieku. Tikai tad, kad zinības pietuvojās dzīvei un vēsturei un literatūra — realitātes aptveršanai tās pilnībā, mazinājās plaisa starp dzejnieka dzīves pieredzi un intelektuālo domāšanu.

Uz zinātnes pamata veidojās jaunā proza, Dekarta franču valoda, Loka angļu valoda, Kristiāna Volfa un viņa sekotāju vācu valoda. Šajā prozā valdīja jēdzieni, klasifikācija, secinājumi. Bet jau 17. gadsimta cīņās starp zinātni, ortodoksiju un reliģiozo pieredzi literārais attēlojums izvērtās par debatēm, un šo pretmetu cikstiņā veidojās viens no izcilākajiem Francijas rakstniekiem — Paskāls. Šeit jau sevi pieteica cits svarīgs faktors — sabiedrība, kas attīstījās patvaldības uzplaukuma periodā, rakstnieku un dzejnieku publika, izrasīdama valodas pārveidi, kas vispirms notika Francijā. Šim galma aprindām sarunas kļuva par viscildenāko un vismazāk riskanto baudu, un tās nošķīrās no padotās tautas un tautas valodas ar savu eleganci, gaumi un sarunu stilu, vārdu izvēli un smalkām izteiksmes niansēm. Valodas un literatūras reglamentēšanu uzņēmās Akadēmija, ko 1635. gadā valdošās šķiras nolūkos dibināja Rišeljē. Neņemot vērā valodas vēsturiskos procesus, Akadēmija saprāta vārdā sprieda tiesu kā pēdējā instance. Vārdu krājums tika vienkāršots. Augsti mācītos vārdus, profesionālos terminus, lietu daudzveidības konkrētos nosaukumus aizstāja vispārīgāki apzīmējumi. Teikumā katram loceklim stingri noteica tā vietu, un

valodas stilu kopumā pakļāva skaidri pārskatāmajam izkārtojumam un simetrijai, kas valdīja tālaika Francijas pilis un parkos. Valoda kļuva par saprāta instrumentu. Akadēmija, apvienojot antiko tradīciju un filozofisko garu, nošķīra poēziju no prozas un ikvienā literatūras žanrā ar likumiem iezīmēja iztēles ceļu — it sevišķi dramaturģijā, kuras dziļi pamatotās likumsakarības, radītas iztēles mākslas periodā, sausi intelektuālie Akadēmijas locekļi nespēja izprast. Šāda valodas un literatūras normēšana no Francijas izplatījās arī citās kultūras nācijās. Tas, kas filozofijā bija metode, literatūrā kļuva par gaumes principu un likumiem, atrodoties visciešākajā kopsakarā ar sabiedrības procesiem, un uz literāro darbu vienotības ar 17. gs. civilizāciju kopumā balstījās to spēks un ilgstošā ietekme.

— 18. gs. valodas un literatūras jaunā forma kļuva par ietekmīgas kustības ieroci, kura sabiedrībai deva jaunas atziņas, vērtības un mērķus. Šo kustību virzīja ideja par realitātes nemitīgi attīstošos izzināšanu, kas savienoja vienā veselumā visas kultūras nācijas. Saprāta autonomija, sabiedrības solidaritāte, tās progress pretim pasaules uzlabošanai, pakļaujot dabu, regulējot valsti un likumdošanu un pārvarot jebkuru baznīcas aprindu vai politisku pretestību — tās ir Apgaismības laikmeta vadošās idejas. Pētnieks pārvērtās par rakstnieku un kopā ar citiem „zinību aristokrātijas” pārstāvjiem iesaistījās zinātnes lauka kopšanā, lai pārveidotu sabiedrību. Šī kustība aizsākās Anglijā ar 1688. gada revolūciju, un tās nozīmīgākie rakstnieki bija Šāftsberijs un Adisons. Voltērs un Monteskjē, iepazinušies ar Anglijas valsts sistēmas, filozofijas un literatūras sasniegumiem, ar savas prozas neatvairāmo skaidrību un pārliecības spēku izvirzījās par Eiropas vadošajiem rakstniekiem. Viņu iespaidā veidojās „lielais ķēniņš” Lesings un arī Kants. Vairākums sabiedriskās domas noteicēju vienlaikus bija zinātnieki, rakstnieki un dzejnieki, un viņu publika mainījās līdztekus viņu idejām. Viņi vērsās pie jaunā izglītoto cilvēku slāņa, kas radās no buržuāzijas.

Tātad 18. gadsimta literatūrā redzama jauna struktūra. Sabiedrība, valoda un klasicisma literārie likumi 17. gadsimtā radīja Korneja un Rasina traģēdijas. Ja Kornejs vēl pilnībā vadījās no herosikā ideāla, tad Rasins ar galma aprindu attieksmes izsmalcināšanu un Portrojālas reliģiskās kustības pieredzi, kas no hierarhiskās tradīcijas atkal pievērsās reliģiskajai atklāsmei, padziļināja Korneja veikumu, radot dvēseļu drāmu, kam vajadzēja attīstīties kopā ar topošo dramatisko literatūru; tomēr jaunais literatūras tips pilnīgi izveidojās tikai 18. gadsimtā. Zinātnes gars no zinātnieku augšslāņa izplatījās arī pārējā sabiedrības daļā. Saprāts valdonīgi reglamentēja dvēseles dzīvi, pakļaujot savai

varai kaislibas un iztēli un uzsākot cīņu pret reliģisko tradīciju, absolūto monarhiju un augstākās šķiras privilēģijām. Šī kustība ietvēra arī poēziju. Par ideālu kļuva cilvēks, kura rīcību nosaka morāles jūtas. Dzejnieku dvēselēs valdīja ticība teleoloģiskai pasaules kārtībai un savam uzdevumam — īstenot savas dotības, pilnveidojot savu patību. Tā dzejā sāka attīstīties jauns un īpaši svarīgs princips: blakus jūtām un kaislibām, kas dzimst no cilvēka individuālā likteņa, darbojas vispārējie noskaņojumi, kuri rodas no cilvēka saiknes ar dzīvi un pasauli un kurus šī gadsimta filozofiskais gars izgaismoja ar apziņas „projektoriem“ un ideju vara padarīja par ļoti ietekmīgiem.

Pamācošā dzejoļa senais veids Eiropas literatūrā ieguva jaunu nozīmi un plašāku mērogu. Priekšstati par labāku pasauli, teleoloģisko sakārtu un dabas, cilvēka morāles dotību un rāmas laimes dabiskā dzīvē skaistumu kļuva par Poupa un Hallera didaktisko dzejoļu tēmu, veidoja Tomsona un Kleista dabas vērojumu fonu, un protestā pret tiem Voltērs sacerēja savus pamācību dzejoļus; šie priekšstati piepildīja visu tālaika poēziju. No tiem smēlās iedvesmu Haidns, kura daiļradē šī dvēseles sakārta guva pēdējo un nemirstīgo izpausmi. Pārceļot šos ideālus iedomātā pirmatnējā dabas stāvokli, dzīma idilliskā dzejā, un no tā pretstata apziņas — satīra: tā izskaidrojams, kāpēc šie divi noskaņojumi caurauž visu tā perioda didaktisko dzeju.

Tas pats apgaismības gars mainīja arī stāstošās un dramatiskās dzejas raksturu. Dzejnieka skatiens pievērsās tai dzīves formai, kas bija zinātnes „skolota“, un viņa darbi balstījās uz cēloņu un seku ciešo kopsakaru. Tie savu ticamību pirmkārt guva nevis no iztēles otrējās pasaules iekšējās vienības un spēka, bet gan no atbilstības lietu kopsaiknei telpā, laikā un cēlonībā. Tie spēki, kas šajā otrējā iztēles pasaulē darbojās gan dziļajos, gan augšējos līmeņos, izzuda. Dzīve, ar ko šī atbilstība piepildīja dabu, bija sentimentāls un nereāls papildinājums racionālajai dabas koncepcijai, kas tika radīts mākslīgi ar metaforām vai mitoloģiju. Visa dzīve pilnībā koncentrējās individuā. Cilvēku pasaules sadalīšana kategorijās bija jaunās filozofijas uzdevums, un cilvēka perfektuma iespējasti baudīt dzīves daudznozīmību. Un Apgaismības nopietnais dziļums un vitalitāte ideja — morāles mērķis. Sabiedrības mērogā Apgaismības reliģiozitāte kļuva stiprāka, patiesāka un „kompaktāka“ līdz pat robustai oriģinalitātei, ar ko mēs sastopamies angļu romānos un Lesinga drāmās.

Apgaismības realitātes izjūta lika dzejniekam aizvien pilnīgāk attēlot šo cilvēku pasauli. Taču tieši šajā apstākli izpaužas pamatiezīme, ar ko Apgaismības reālistiskā pieeja ir pārāka par iepriekšējo periodu sniegumu un sagatavo visu

turpmāko literatūras attīstību un kas cilvēka attēlojumam dod idejisku pamatni: ka cilvēka esamības krāšņā daudzveidība, par ko sajūsminājās iztēles māksla, tiek aplūkota tās kopsakarā ar kopīgo cilvēcisko dabu un humānisma ideālu.

Šis pārmaiņas dzejnieka uztverē pārveidoja viņa attieksmi pret dzejas tēmām un žanriem, kuriem visiem tika radīta jauna struktūra. Tā kā jaunie ideāli bija opozīcijā absolūtisma militaristiskajai un baznīcas reliģijas virzībai, varoņeposs zaudēja savu lomu, un arī Voltēra „Anriādei“ bija nozīme tikai saistībā ar nacionālās valsts un reliģiskās brīvības ideāliem. Pilnīgi loģiski, ka arī heroisko traģēdiju skāra šī attieksmes maiņa. Laikmeta doktrīna vēl aizvien atzina traģēdiju par augstāko literatūras žanru, un Apgaismības sabiedrībā eksistēja pietiekami daudz konfliktu starp aristokrātiju un buržuāziju, starp hierarhismu un sirdsapziņas brīvību, despotismu un politiskajām tiesībām; turklāt jaunajai formai, ko traģēdija bija ieguvusi Francijā, bija sevišķi iedarbīgi līdzekļi — darbības nepārtrauktība un vienotība, kam bija pakļauta laika un vietas vienība un sadalījums lielapjoma ainās, ko es aprakstīšu Lesingam veltītajā darbā. Bet politiskā pasaule bija kļuvusi nepoētiska, armijas līdzinājās neredzamas rokas vadītām mašīnām, ārpolitika tika noteikta kabinetos, valsts pārvalde bija ierēdniecības noslēpums, un dzejnieki savā nepatīkā pret kabinetu kariem pilnībā noliedza vardarbīgu cīņu par varu. Apgaismības gara un heroiskās traģēdijas pretruna acimredzot slēpjas vēl dziļāk. Šajā laikmetā valdīja cieša pārlicība par progresu indivīda attīstībā un cilvēces pilnveidošanos. Kad māksla vēsta par kādu traģisku notikumu, tad varoņi ir politikas un reliģiskā fanātisma upuri, kuri darbojas saskaņā ar morāles motīviem, nevis nevaldāmu kaislību dzīti. Tāpēc Edisona savulaik tik apjūsmotā luga „Katonas“, Voltēra Romas traģēdijas un pat Lesinga „Emilija“ izraisa tikai vēsu atzinību. Šajos darbos nevar saklausīt dziļās skaņas, kas rodas no pašas dzīves traģiskuma pārdzīvojuma, nekur nav saskatāms rīcības, ciešanu un centienu kopsakars ar mūsu esamības dzīlēm, jo buržuāziskās dramaturģijas jaunā struktūra bija īstens šī perioda veidojums, kas balstījās uz dzīves novērojumiem, kura pamatojumu deva tālaika aktuālās problēmas un kura sižets radās no esošās sabiedrības praterunām. No šīs dramaturģijas tiešā ceļā izauga jaunlaiku teātris. Arī toreizējam pilsoniskajam teātrim trūka laikmeta konfliktu saistības ar cilvēka eksistences mūžīgo traģiku.

Visi resursi, kas bija pieejami Apgaismības literatūrai, tika izmantoti tās komēdijās: sabiedriskās dzīves augstākā attīstības pakāpe, kas pastāv galmā, galēja gara izsmalcinātība, ārkārtējs jūtu trauslums, sarunu bauda, sliekšme uz

intrigām, neatkarīgs indivīda prāts, kas savērpj un atšķetina sižetu, bet visvairāk — prieks par dzīvi. Aizvien jaunās sakarībās šeit izpaužas Apgaismības spēki sākot no Voltēra līdz Marivo, Lesinga „Minnai“ un Bomaršē „Seviljas bārdzinim“ un „Figaro kāzām“ — pašā pilnīgākajā tādas sabiedrības darbā, kas vēlējas saskatīt un jautri baudīt dzīves daudznozīmību. Bet Apgaismības nopietnais dziļums un vitalitāte apvienojas tieši romāna žanrā, kas kļuva par eposa mantnieku un pēc savas ietekmes pārspēja dramaturģiju, jo deva vispusīgu un objektīvu dzīves atainojumu. Servantesa un Rablē mērogu nesasniedza neviens no šī perioda romāniem, taču tika veidota šī literatūras žanra jauna uzbūve, kam bija lemts pacelties abu minēto rakstnieku līmenim un kas ietvēra: vēstījuma pamatošanu uz sava laika tikumiem, sižeta sadali saskaņā ar sabiedrības pretrunām, spriedze, ko izsauc šī cīņa, psiholoģijas dziļums, attīstības vēstures izpēte varoņa dzīves laikā un reālistisks, pārmaiņus nopietns un humoristisks tēlojums. Talantu, kas apgaismības laikmetā bija izkliedēts vairākos literātos, vēlākā posmā sevī sakoncentrēja Gēte, Balzaks un Dikenss.

No vācu valodas tulkojis Normunds Pukjans

VIKTORS IVBULIS

ORIGINS OF LITERATURE THEORY

From Plato to Dilthey

„Zinātne“ Publishers

Riga 1998

In Latvian

VIKTORS IVBULIS
CEĻĀ UZ LITERATŪRAS TEORIJU

No Platona līdz Diltejam

Redaktore *Ieva Jansone*
Mākslinieciskais redaktors *Georgs Krutojs*
Tehniskā redaktore *Gaļina Šļepkova*

Formāts 60x84/16. Ofseta papīrs. Ofsetspiedums.
Izdevniecība „Zinātne“, Akadēmijas laukumā 1,
Rīgā, LV-1050. Reģistrācijas apliecība Nr.
2-0250. Iespiesta tipogrāfijā „Svētdienas rīts“,
Aizkraukles ielā 21, Rīgā, LV-1006.

Ivbulis V.

Ce 270 Ceļā uz literatūras teoriju: No Platona līdz Diltejam. — Rīga: Zinātne,
1998. — 213 lpp.

ISBN 5-7966-1228-X.

Latvijas Universitātes profesora Viktora Ivbuļa trešo grāmatu literatūras teorijā (1995. gadā iznākusi „Uz kuriem, literatūras teorija?“, 1996. gadā — „Romantisma revolūcija“) veido autora plaša ievadpocere un viņa sastādītā literatūrkritisko rakstu izlase.

UDK 82.0+101(075.8)(082)

2-

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0304045336

99-3
L 166

Ši ir Latvijas Universitātes profesora Viktora Ivbuļa trešā pēdējos gados sagatavotā grāmata literatūras teorijā (iznākušas "Uz kurieni, literatūras teorija?", 1995; "Romantisma revolūcija", 1996). Izmantodams bagātīgu literatūru angļu, vācu un franču valodā, plašās ievadpceres autors un antoloģijas sastādītājs iepazīstina savus studentus un pārējos lasītājus ar dažādiem viedokļiem, ļaujot pašiem izvēlēties, kas ir atbalstāms un kas noraidāms.