

K30

P R O Z A S
M Ā K S L A

TEORETISKU
RAKSTU KRĀJUMS

ARVEDA ŠVAĒS
redakcijā

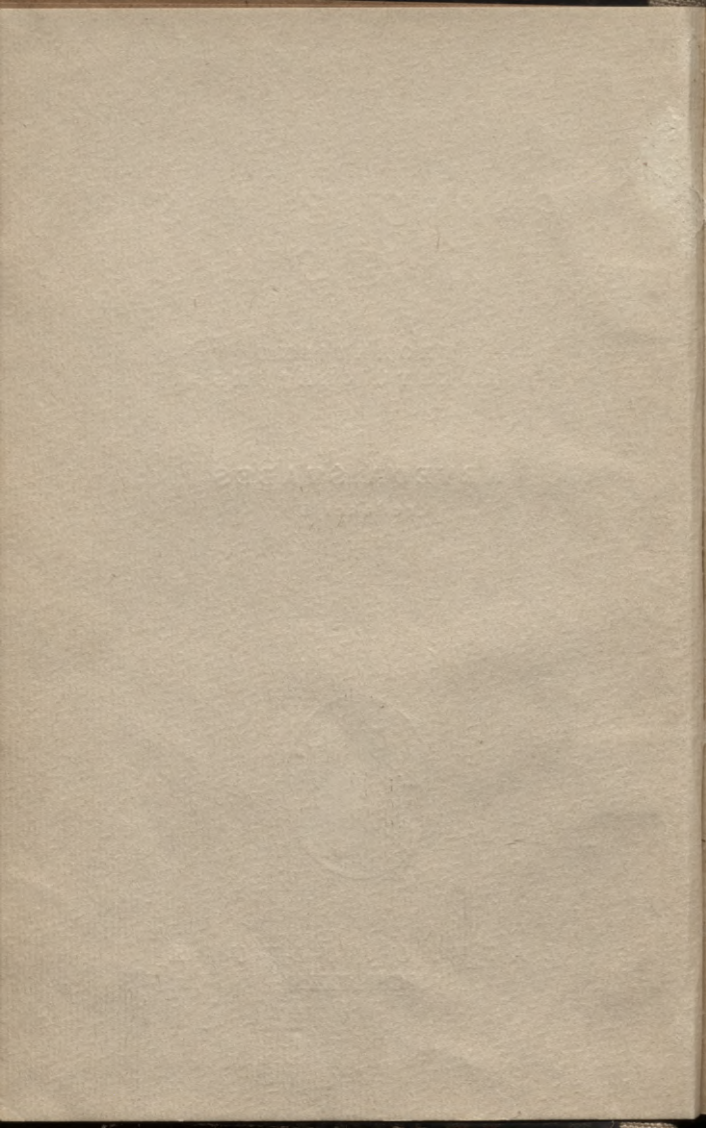
355



L A T V J U K U L T U R A
M C M X X I V
R I G Ā

1922

L.R. Pa.r. 1.11.68







L $\frac{8}{831}$

D. J. 31
L 61

PROZAS MĀKSLA

RAKSTU KRĀJUMS

ARVEDA ŠVABES

REDAKCIJĀ

LATVJU KULTURA, RIGA

I 9 2 4

0308086266

L. V. B.
№ _____ In. ~~294.250~~



"Latvju Kultūras" spiestuve
Rīgā / Terbatas ielā 15/17.

PRIEKŠVārDS

Salīdzinot mūsu daiļliteratūras dažādo paveidu attīstību pēdējos 10—15 gados, uzkrīt dzejas lielle formālie sasniegumi, kuŗus var cienīgi nostādīt blakus Vakareiropas literārai. Turpretim mūsu proza vairuma un labuma ziņā ieņem tikai otro vietu. Bez šaubām, šai parādībai ir vairāki cēloņi. Daži no tiem ir tīri socialas dabas un viņus novērš nestāv atsevišķa īpatņa varā: lai sarakstītu labu romanu, vajadzīgi daži gadi intensīva darba, kas iespējams tikai materiēli pilnīgi nodrošinātam un neatkarīgam cilvēkam. Latvju rakstnieka mūžs ir visiem pārāk labi pazīstams, lai to šē plašāk pārrunātu. Kamēr pārējie gara darbinieki, mūsu zinātnieki un daļa mākslinieku, valsts finansielās aizgādības paēnā var mierīgi nodoties savam radošam darbam, tikmēr rakstnieks, cīņā par pašuzturu, spiests vai nu strādāt dažādus „maizes darbus“, vai arī pret savu sirdsapziņu raidīt tirgū otrās un trešās šķiras prozas ražojumus. Daudz labvēlīgākos apstākļos var strādāt arī viņa ārzemju koleģi, franču un angļu prozaiķi, kuŗi pēc sava sabiedriskā stāvokļa vai nu pieder pie mantīgām šķirām vai ar vienu pašu labi uzrakstītu romanu iegūst kultūrelai dzīvei nepieciešamos līdzekļus vairāk gadiem. Nevajaga aizmirst, ka pat mūsu labākā novelista, Rudolfa Blaumaņa, kopotie raksti iznāk otrā izdevumā tikai pēc desmit gadiem. Ja visam tam par spīti latvju daiļproza tomēr kvalitatīvi un kvantitatīvi pāraug zinātnisko literatūru, tad tas liecina par mūsu prozaiķu liēlo pašaiizliedzību, darba mīlestību un iedzimtām spējām.

Nebūs vairs jāpierāda, ka talants, līdzīgi kuņai katrai dabas dāvanai, iegūst pilnu vērtību un atveŗas visā savā krāšņumā tikai pēc ilga, apzināti virzīta tehniska apstrādājuma, kuŗš dabu pārvēŗš par mākslu un vielai dod atbilstošu formu. Šo katram literariskam sacerējumam nepieciešamo tehniku rakstnieks var mācīties vai nu no paša personīgiem piedzīvojumiem, tā tad praksē, vai arī no tām teoretiskām atziņām, kas iegūtas, rūpīgi studējot un salīdzinot vairāku rakstnieku un atzītu meistarū uzvaras un zaudējumus nemītīgas ciņās par formas pilnību. Pēc manas dziļākās pārliecības katram rakstniekam ejami abi šie ceļi. Ja viņš izvēlesies tikai pirmo vien, tad var gadīties, ka visu mūžu tas centīsies atrisināt uzdevumus un atrast darba principus, kuŗus jau sen pirms viņa un daudz labāk ir formulējis kāds cits. Viņš būs pielīdzināms uzcītīgam rēķinātājam, kuŗš algebru un augstāko matematiku nezinādams, vai arī to neatzīdams, vaiga sviedros pūlesies gar uzdevumiem, kuŗi tikai aritmetikas pratējam šķiet grūti un sarežģīti, bet algebras māceklim izliekāŗ pavisam vienkārši. Jo daudz patiesības ir kāda slavēna franču matematika izteiciēna: „Algebras pratējam nav pašam sava galva jālauza — viņa vietā domā un rēķina formula“. Tiešām, šai aforismā slēpjas katras mācības un arī katras skolas galvenais uzdevums: dot saviem mācekļiem loģikas, matemātikas, mākslas un visu pārējo zinātņu formulas, kuŗas saviem vispārinājumiem palīdz „saprast“ dzīves objektīvo īstenību un ietaupa mūsu garīgo enerģiju to arkārtīgi individuēlo un subjektīvo mēŗķu sasniegšanai, kuŗus katrs indivīds stāda atsevišķi par sevi un ciņā par kuŗiem rod savas personīgās dzīves attaisnojumu.

Ja nu, paliekot pie šī aforisma, jāŗaka, ka formula palīdz domāt un saprast, tad tādām pat tiesībām var teikt, ka formula palīdz arī radīt. Nav nekāds noslēpums, ka mūsu liriskas pēdējo gadu formalie sasniegumi lielā mēŗā izskaidrojāmi ar Vakareiropas gadu simteņiem veco, ilgā radošā darbā pārbaudīto un visā pilnībā izstrādāto dzejas formu pielietošanu mūsu pašu tautas, laikmeta un rakstnieku īpatnējās pieredzes izteiksmei. Vēl vairāk: kā vidus laikos juridisko formulu krājumi, tā sauktās „tiesību grā-

matas", uz vairāk gadu simteņiem noteica kādas valsts tiesisko attīstību, tā arī latvju literatūrvēsturnieks pēc dažiem gadiem varēs vārdā saukt tos drukāto lirisko formulu krājumus, no kuriem mācījušies daudzi mūsu jaunie dzejnieki, un pēc tam ar saviem darbiem izsmalcinājuši arī lasītāju gaumi un mākslas prasības, tuvinot tās visas kultūrelās cilvēces garīgai satversmei.

Ari prozas mākslai ir savas radišanas formulas. Šai ziņā pilnīgi jāpiekrīt ievērojamā vācu teoretiķa Oskara Valceļa slēdzienam, ka „dzeja pantos nespiež meklēt šo augstāko formas matematiku, jo viņas līnijas aprēķinamas daudz vienkāršākā ceļā. Turpretīm iztīrējot nesaistītas prozas valodas māksliskās īpatnības, jāatrod daudz augstāki un smalkāki formas jēdzieni nekā vienkārši noteicot panta metriskos veidojumu“. Ja nu mēs visi, daudz vai maz, savā laikā esam mācījušies dzejas formu aritmetiku, vai tad tas nozīmētu, ka prozas formu algebru jau zinām bez mācīšanās? Šai nekonsekvencei jātiek pāri katram loģiskam prātam.

Bet jo smalkāka un sarežģītāka kāda parādība, jo grūtāk atrast viņas likumību, jo grūtāk to izteikt vienā vai dažās vispārīgās formulās. Tas pilnīgi sakams arī par mākslas prozu. Aiz šiem iemesliem krājuma kārtotājs arī centies dot ne vienu, bet vairākus mēģinājumus atrisināt šo visai pievilcīgo problēmu, nebaidīdamies blakus nostādīt autorus, kuŗi no dažādiem vai pat pilnīgi pretējiem viedokļiem vērtē vienu un to pašu formas jautājumu. Šāda mākslas izpratnes pretešība, piemēram, novērojama abu labāko prozas meistartautu, franču un angļu, spriedumos un gaumēs, kuŗu tipiskie jaunlaiku priekšstāvji, Remi de Gurmons un Midletons Murry's, reprezentēti arī šai krājumā. Aiz šiem pašiem motīviem sniegti arī raksti no vācu un krievu teoretiķiem, lai pēc iespējas pilnīgāk izceltu viņu nacionālās īpatnības, kuŗas kā zināms izpaužas ne tikai mākslā, bet arī zinātnē. Nobeidzot šo īso priekšvārdu, gribētos sevišķi uzsvērt un izcelt šī krājuma pirmā autora, G. Lansonā vārdus, kuŗi arī pilnīgi atbilst šīs grāmatas mērķim: „Nedomāju sniegt kaut kādu mākslas prozas recepti: tādas pretenzijas būtu bērnišķas un veltas. Mākslas prozu ir tikpat daudz, cik mākslinieku-prozaiku. Bet, varbūt, šai gaumes un paņē-

mienu dažādība viena vai otra metode liksies vispārpieņē-
mama un daži sasniegumi tie drošākie.“

Beidzot, krājumā ievietotie raksti iztirzā galvenokart
tikai stila problemas, atstājot kompozīcijas jautājumus vē-
lākam laikam. Tas darīts ar nodomu, lai grāmatai būtu
lielāka vienība un viņas ciņas priecīgās bultas urbtos vienā
vieta.

A. Švabe

G. Lansonā

VAI IR SEVIŠKA PROZAS MĀKSLA*?

Neviens nešaubās, ka ir sevišķa dzejas maksla. Bet vai ir arī prozas maksla? Šāds jautājums un šaubas nav nevieta.

Vai sastopams kāds mākslas paveids bez pozitīvas būtības? Prozas definējums liekas pilnīgi negatīvs: tā ir viss tas, kas nav dzeja. Kungs, prasīdams kalponei savas kurpes; kalpone tirgū pirkdama zivi; tirgus sieva, kuņai valoda tikpat saļa kā jūras ūdens — visi viņi runā prozā, tāpēc ka nerunā dzejā, tāpēc ka sarunādamies nerūpējas ne par kādu valodas mākslu.

Bet tepat jau arī varam ierobežot prozas vārda nozīmi ar sekošo tulkojumu. — Atstājot pie malas praktisko darījumu valodu, prozas nosaukumu varam attiecināt uz rakstīto vai runāto vārdu, kuŗš kopā ar dzeju mums atstājis pieminējumus, tā saukto nacionālo literatūru. Tomēr pirmā definīcija paliek tāpat negatīva: prozas literatūra ir tā, kuŗas forma neseko dzejas likumiem. Bez šī negatīvā raksturojuma visiem prozas paveidiem nav cita vispārēja kopeja apzīmējuma.

Vēsturiski ņemot, proza nav vecāka par dzeju, kā tas varētu likties, bet gan jaunāka. Pirms dzejas gan bij dabiskā un praktiskā, derīgā un emocionālā valoda. Bet par literatūras vēstures vispārējo likumu jāuzskata tas, ka katras tautas rakstniecība sākas ar dzeju un līdz prozai nokļūst, saraudama un atmezdama saites, kas apvij dzejas valodu, — tā sakot, atteikdamās no visiem priekšrakstiem un tā tad arī no visiem mākslas efektiem.

Tomēr proza tērpjas dažādās formās; tā kā patlaban pieejams pietiekošs literārisku dokumentu skaits, nenākas grūti atšķirt un klasificēt viņu paveidus (genres) un dažādos stilus. Jo paveidiem un stiliem atkal ir savi likumi un noteikumi. Likumi vienmēr ir atvedinami no gatavu literārisku darbu salīdzinājumiem; un gandrīz vienmēr šādi vai tādi noteikumi saista rakstnieku, kuŗam nodomā kāds darbs.

Likumiem un noteikumiem allaž bijis nolūks norādīt visdrošākos līdzekļus literāriskā darba izveidošanai, lai ar katru piepūli sasniegtu iespējami vislielāko panākumu. Tā tad tomēr ir arī prozas māksla, par ko nevajadzētu šaubīties.

Mēs zinam, ka ir sevišķa atslēdzniecības māksla, bet tomēr ne katra atslēdzniecība ir jau mākslas atslēdzniecība. Gluži tāpat ir māksla rakstīt prozā, bet ne katra, pēc šīs mākslas likumiem rakstīta proza būs mākslas proza. Prozas stila noteikumi un paveidu likumi vispirms izriet no attiecībām pret to ierosmi vai ideju, kas ir runātāja vai rakstītāja gala mērķis. Formas pilnību un strukturas daļumu vispirumā kārtā nosaka attiecības pret saturu, kas viņiem izpaužams.

Prozas un dzejas šūniņu — vārdu var spējīgs rakstnieks lietot tikai kā vienkāršu zīmi, nenozīmīgu par sevi, pievilcīgu ar sava satura vērtību. Pēc vispārēja ieskata rakstīšanas mākslas galvenā, cienīgākā un nodērkākā īpašība ir pareizi izlietot vārda zīmi ideju izteiksmei: saturība, skaidrība, koncentrācija, noteiktība, kārtība u. t. t. Svarīgāko vispārējo prasību nolūks ir pēc iespējas patiesīgāk un vispusīgāk izteikt cilvēka gara iekšējo rosmi, sasniegt formas un satura pilnīgu saskaņu, lai ārējas vārdu zīmes bez izlaidumiem un liekam piedevām atbilstu domas iekšējiem audiem.

Pārējie noteikumi zīmējas uz zinamas vielas sevišķām īpašībām vai arī uz zinamas publikas sevišķām prasībām. Tie norāda paņēmienus, kā tikt galā ar grūtībām, kas ceļas no priekšmeta, par ko runā, vai no ļaudīm, uz kuŗiem runā. Tie ir dažādu paveidu specialie noteikumi.

Ari tā lūkojoties, bez šaubām, jāatzīst prozas māksla. Ir sevišķa māksla rakstīt — un par to sacerēti simtiem traktātu. Ir māksla turēt runas, māksla rakstīt vēsturiskus apcerējumus — pat vēstūju rakstīšanas māksla ir nodibināta. Un ja, cik man zināms, nav vēl uzstādīti romāna pagatavošanas noteikumi, tad netrūkst apcerējumu, kritiku un priekšvārdu, kur šī prozas paveida tehnika ir pārspriesta un ieteiktas receptes vērojumiem, konstrukcijai vai stāstījumam.

Bet visām šīm mākslām kopējs tas, ka viņas var izlietot praksē tieši, pareizi, spīdoši, bet prozas darbs ar visu to tomēr var palikt bez istas mākslas vērtības.

Še dažas rindas no vecā Perrō (Perrault):

„Viņai bij jātira trauki un trepes, jāberž grīda kundzes un meitu jaunkundžu istabās; viņai bij jāguļ pašā mājas augšā, bēniņos, uz saplīsuša salmu maīsa, kamēr viņas māsas dzīvoja istabās ar parķeta grīdu, kur tām bij pēc modes taisītas gultas un spoguļi, kuņos tās varēja aplūkot sevi no kājām līdz galvai; nabaga meitene panesa visu ar pacietību un neuzdrošinājās sūdzēties tēvam, kuŗš viņu vēl bij sarājis, tāpēc ka sieva viņu pašu rīkoja pēc savām iedomām. Darbus pabeigusi, viņa nolīda krāsns kaktā un nosēdas pelnos; jaunākā māsa, kuŗa nebij gluži tik jauna kā vecākā, iesauca viņu par Pelnrušķīti; tomēr Pelnrušķīte ar saviem noplīsušiem svārkjiem bij simtreiz skaistāka par savām grezni izģērbtajām māsām.“

Šis stils ir nozīmīgs, pat izcilus nozīmīgs, viegls, skaidrs un spilgts: tas mūs tieši iepazīstina ar tēlojamiem priekšmetiem; viņā izmanam lietu būtību, kas mūsu vērojumu ne uz mirkli neaiztur. Taisni aiz viņa nozīmības to itkā nemaz nemanam. Savā ziņā lielisks stils: ne mazākai mākslas sajūtai nepieskaņas. Tas nav makslinieka stils.

Pēc Perrō varētu minēt Lafaijetes un abata Prevō romānus, no kuŗiem paliek tāds pat iespaids. Tur ir divēji stili ar ļoti augstu intelektuālu vērtību, bet bez jebkāda makslineciska spēka.

Un tagad lasīsim sekošo lappusi Flobēra „Bovari kundze“ (165):

„Tad estradei tuvojās maza veca sieviņa, nedroša un itkā sarāvusies savā nabadzīgā apģērbā. Kājās viņai bij smagas koka tupeles un ap gurniem liels zils priekšauts. Viņas vājā, vienkāršas aubes apņemtā seja bij krunkaināka kā cepts ābolš; no viņas sarkanās jakas piedurknēm sniecās laukā gaŗās rokas ar mezglainiem pirkstiem. No rijas putekļiem, veļas baļļas sārma un aitu vilnas sviedriem tās bij tik kraupainas, sasprēgājušas un cietas, ka izskatījās netīras, lai gan bij noskalotas tīrā ūdenī. Parmērīgā darbā samocītas, tās bij palikušas pus papleestas, lai kautri liecinātu par pārļaištām ciešanām. Kā mūķienes stingrība bij lasama viņas augumā. Ne skumjas, ne jūsmas neatplaiksnījas viņas apdzisušā skatienā. Pastāvīgā kopdzīve ar kustoņiem bij piesavinājusies viņu mēmumu un padevību. Pirmo reizi mūžā viņa gadījās tik lielā sabiedrībā; visi šie karogi, bungas, kungi melnos svārkos un padomnieki ar goda leģiona krustiem to iekšēji sabiedēja un viņa palika nekustīgi stāvam, nezinādama, vai iet uz priekšu, vai bēgt projām, nesaprazdama, kādēļ pūlis viņu bīda un kāpēc godalgu spriedēji viņai uzsmaida. Tā viņa te stāvēja šo līgsmo pilsoņu priekšā, itkā pus gadu simteņa kalpības simbols.“

Tas vairs nav „spogulis bez amalgamas“: še priekšmeti rādās glezniecībai un muzikai līdzīgā mākslinieciskā atdarinājumā. Lai uzrakstītu šādu lappusi, nepietiek zināt vārdu nozīmi un prast tos kombinēt: te redzams maksas darbs.

Lai varētu runāt par mākslas prozu — vai ierobežotā un noteiktā nozīmē par prozas mākslu, tad prozas valoda tāpat apspriežama, kā to darām dzejā. Dzejā vārdus apsveŗ kā mākslas materiālu, kuŗam, tā sakot, piemīt formelā daiļuma iespējas. Dzejnieks nenopūlas vienīgi tikai ap jēdzienu adekvātu izteiksmi: viņš veido vārdu viņa paša dēļ, meklēdams ritmu un saskaņu.

Nu mēs nojauzam, ka iespējama arī cita literāriska tehnika, kuŗa nebūtu vairs tikai psiholoģiska vai loģiska, bet arī formāla. Viņa tiecas pēc tā, lai vārds literāriskā darbā netiktu lietots vienīgi kā jēdziena zīme ar vārdnīcā uzrādītu nozīmi un teikums kā šo zīmju kopojuums ar gra-

matikalisku un sintaksisku saturu. Viņa lieto vārdu kā skanošu un krāsainu materialu, kas rada saskaņas un atspulgo dažādas nokrāsās; un teikumu kā kustīgu materialu, viņotu un dzīvu, kur atsevišķo elementu dažāda plūdums apvienojas kopēja strāvā. Šāds vārdu kopoījums, kurā izlietoti visi estētiskie elementi, atgādina reizē gleznu, simfoniju un deju.

Acīmredzot, elementus nekad nelieto bez attiecībām pret ideju un vienīgi tiešai jūtekliskai tīksmei. Tie kalpo idejai, bet tikai plašākā nozīmē. Ideju izpauzdami, viņi to padara arī bagātāku. Te vārdi un teikumi nav tikai zināmu abstraktu jēdzienu apzīmējumi. Nekādas noteiktas un negrozamas attiecības nesaista zināmu vārdu ar zināmu jēdzienu. Stingri ņemot, mēs varam atņemt prozas teikuma formālo daļiņu, atvirzīt viņu līdz tai bezformas frazei, no kuņas tas izaudzis, un tomēr nepavisam neaiztikt to saturu, ko viņa sniedz prātam. Vārdu un teikumu estētiskās īpašības atbilst tam, kā „idejas“ saturā pašā nemaz nava: tai nenotveramai dvēseles rosībai, kuņas virspusē iznirst mūsu skaidrās atziņas tīkls. Šīs īpašības neierobežotas nojautas ceļā atver mums neparedzētas jūtekliskas bagātības un tai pašā laikā ar savu formālo skaistumu ievilpno mūsu jūtas, rada dziļāku tīksmi, nekā to iespētu vispilnīgākā eksaktā proza.

Tā tad ir sevišķa mākslas proza un līdz ar to prozas māksla. Tie, kas nodarbojas ar stila un literāriskas kompozīcijas jautājumiem, noteikti apzinas šīs mākslas īpatnējo mērķi. Tas ir — vārda estētisko vērtību izveidojums. Šīs vērtības izpaužas: rakstnieka vārdnīcā, vispārējā vai kādā speciālā; atsevišķos izmeklētos, vairāk vai mazāk skanīgos un rosinošos vārdos; metaforiska pārnese radītās gleznās. Tās izpaužas teikumā, kārtojamiem vārdiem savstarpēji iespaidojoties, kopības radītā izskaņā un atgaismā, vairāk vai mazāk vienādi nosvarotu vārdu grupu samēros un viņu veidotos melodiskos un ritmiskos zīmējumos. Visu šo vērtību apsvarā un izlietojumā prozaikā darbs ir visai līdzīgs dzejnieka darbam.

Malarmēm tomēr bijusi taisnība; ar pravieša jausmu viņš uzrādījis patiesību — kādu faktu, kas pats duņas acīs,

apzīmēdams izteiksmes devējadus veidus: vienkārtšo jeb tiešo un dziļāko. Pirmais lietojams praktiskai veikalnīcībai un vispār domu izmaiņai dzīves vajadzībās. Otrais — estētiskai izteiksmei un mākslas tiksmei. Pilnīgi taisnība, ka mūsu (franču) literatūrā sastopama divējādas kvalitātes proza un divas prozaiķu kategorijas: laba proza un dāļa proza, rakstnieki, kuŗi prot izteikt savas domas, un mākslinieki, kuŗi spēj radīt formu. Mēs runājam par Dekarta prozu, kas ir laba proza, un par Šatobriana prozu, kas ir dāļa proza. Nikolajs ir labs rakstnieks, Labrijērs — mākslinieks u. t. t.

Bet vienmēr nav tik viegli atšķirt abus prozas veidus un novilkt robežas starp viņiem. Liekās, līdz šim vispār bij zinams, ko pieskaitīt dzejai; bet pēc nesena „brīvā rituma“ mēģinājumiem tas vairs katrā gadījumā nebūt nav tik viegli. Ko atzīmēt, ko atņemt prozas darbus pārskatot, tas nemaz nav zinams un nav iespējams to pateikt. Ir mākslas prozas rakstnieki, kas gribējuši radīt dāļu formu un to patiešām arī iespējuši. Ir neapzinīgie, kuŗu izteiksme pati no sevis spilgta vai skanīga. Ir paslepenie, kuŗiem savāda patika ieaust mākslas efektus praktikas vai sadzīves vajadzībām rakstītā prozā. Un vēl ir neizveidojušies, savdabīgi, nenosvaroti rakstnieki, kuŗi atsevišķus mākslas teikumus iejauc tekošā, eksaktā amorfas prozas darbā.

Ir dažādi rakstniecības paveidi, kas vairāk vai mazāk atgādina mākslas prozu. Muzikālais un ritmiskais elements liekās nepieciešams jau katra runātāja priekšnesumā — kā nu tā lai trūktu krietnā rakstītā apcerējumā! No otras puses, vēstulei, šķiet, nav nekā kopēja ar mākslas darbu; un tomēr mēs zinām, ka laikiem arī vēstuļu forma tikusi izkopta kā atsevišķs mākslas paveids. Balzaks un Kurjē allaž, Dudāns bieži, nopietnā un žirgtā Seviņjē vairākkārt savas vēstules rakstījuši virtuozā franču valodā.

Jāsaka vēl vairāk: ir kāds mākslas paveids, kuŗš par tādu tiek taisni atteicoties no mākslas. Ir eksakta proza, kuŗa tikusi dāļa ar to, ka atmetusi visus formālā dāļuma līdzekļus: tai piemīt noteiktības ģeometriskais staltums, tā atstāj mākslas iespaidu taisni ar to, ka viņa nav izmanāmi nekādi mākslinieciski nolūki. Par to vislabāki

varam pārlicināties, aplūkodami 17. un 18. g. s. franču rakstniecības paraugus.

Bet te mums jāreķinas ar iuziju, kuŗa lasītājam bieži vien rodas pati par sevi. Viņš zinamos vecmeistaru darbos ieliek to, ko rakstnieks pats nemaz nav domājis. 18. g. s. estētiskā vizijā mēs skatām dažu labu abata Prevô vai Restifa de la Bretona lappusi, un šo prozu, kuŗa pati par sevi un viņas vienkāršiem naivajiem lasītājiem bij tikai ideogramu virkne bez jebkādas estētiskas atspulgas, redzam laistamies daudzkrāsainā atgaismā. Jansenistu sacerējumu kailā un sausā proza mums tagad liek nojaust toreizējo apkārtni un īpatnējo dzīves un atziņas veidu, tā neliekās vairs pelēka un smaga, tā mūsu acīs kūšā askētismā un staro pašiznīcināšanas dziņā. Pazīdami viņējo laikmetu, mēs iedomājamies visas toreizējā rakstnieka dziņas, loģisko un abstrakto pārvēršot jūtekliska.

Tā tas, piemēram, ir Paskala māsas uzrakstītā filozofa dzīves un parašu attēlojumā. Tā ir diezgan pavirša proza, rakstīta vienīgi tikai Paskala raksturojumam un iepazīstināšanai ar viņa domāšanas veidu. Perjē kundze nebūt nav gribējusi ar to kairināt savu lasītāju intelektuālās jūtas. Un tomēr, lasot šo vientiesīgo tēlojumu, mūsu acu priekšā paceļas Port-Roijas ainas*, mēs pārdzīvojam izdzisušas pagatnes un cita laikmeta cilvēku sajūtas. Maksimālistiski atsaucīgs lasītājs (un kuŗš gan mūsu dienās zināmā mērā nav tāds?) pārdzīvo spilgtu viziju, pie kā savs nopelns šī nostāsta neitralai, nespodrai izskaņai.

Tā tad pat šādi senlaiku tēlojumi, šādi pagatnes cilvēku dvēseles raksturojumi, kas mums ir netīkami un gaŗlaicīgi, vai noraidāmi kā vidišķi un neizdevušies, zināmā saistībā dabū estētisku raksturu. Astoņpadsmitā g. s. literatūras neīstais sentimentālais pārspīlējums, pirmās ķeizarienes trubaduru stila salkanums dabū īpatnēju pievilcību, līdz ko mēs tur saskatām patiesas, viņējo laikmetu kopšķaņai nepieciešamas vērtības. Un tā mūsu pašu vēsturiskās fantāzijas atspoģuļojumā šie nabadzīgie stili atplaiksni mūsu sentēvu romanču vecmodīgo grāciju.

Es še nedomāju sniegt kaut kādu mākslas prozas recepti: tādas pretenzijas būtu bērnišķas un veltas. Norādīt

un pamācīt iedomājas tikai naīvie un šarlatāni. Maks­las prozu ir tikpat daudz, cik mākslinieku-prozaiķu. Prozas radītā mākslas sajūta ceļas no visindividuālākiem stila ele­mentiem. Izcelt, etiķētēt, numurēt lielo mākslinieku ievē­rojamās prozas darbus, mēģināt viņus uzskaitīt pāra lap­pusēs — tas ir pārspīlēts, nevērtīgs un atdarināts mēģi­nājums.

Labāk atstāsim tādus mēģinājumus. Tāds iztīrājums būs patvaļīgs, iepriekšēja nodoma vadīts, un tāda prozas teorija īstenībā izpaudīs tikai paša spriedēja gaumi vai temperamentu. Tomēr, vai tad varam arī runāt par kādu dzejas teoriju? Patiešām, arī tā izpauž tikai kritikas pārā­kumu par dzeju, līdz ko sniedzas pāri vienkāršam dzej­nieka darba aprakstam.

Man nav tādas pārākuma apziņas. Esmu riskejis un vēl jo projām riskeju norādīt, kas darāms, lai rakstītu saprātīgi. Bet nebūt necenšos uzstādīt kādu prozas mākslas teoriju. Es tikai mēģinu lasītājiem atklāt, kādu mākslas iespaidu meklēja zināmos laikmetos, kādus mākslas no­lūkus realizēja lielākie meistari, pēc kādiem ideāliem un kādas tehnikas ir tiecīes katrs liels laikmets un katrs liels mākslinieks. Varbūt šai iztīrājumā varēs saziņēt zināmus pamatvirzienus un izlasīt vispārējus norādījumus. Varbūt šai gaumes un paņēmienu dažādībā viena vai otra metode liksies visparpiņemama un daži sasniegumi tie drošākie.

No franču vālodas A. Upīts.

Midletona Murry

POEZIJA UN PROZA*

Man šķiet, ka viena vai otra mākslas veida pārsvars ir atkarīgs no sava laika. Kā Elizabetes laikmets, kad dzīvoja Šekspīrs, bij dramatisks laiks, tā deviņpadsmitā gadu simtēnī valdīja novele. Vispārējās kultūras zināmā pakāpē saimniecisko un sabiedrisko apstākļu konjunktūra rada noteiktus mākslas un literatūras veidus. Tie rakstniekam ir jāpieņem vai nu tāpēc, ka materiālie apstākļi viņu spiež to darīt; vai arī tāpēc, ka viņš instinktīvi jūtas spiests ķerties pie nepieciešamiem līdzekļiem, lai iegūtu pēc iespējas vairāk klausītāju. Ja liktena dieves būš sevīšķi labvēlīgas, rakstnieks pats sajūtīs dabīgu dziņu pēc laikmeta valdošām formām. Es nemaz nešaubos, ka Šekspīrs ļoti ērti jūtās savā dramā; bet man šķiet, ne visi šekspīrieši. Runājot par lielāko tagadējās angļu literatūras meistaru Tomasu Hardiju, jāsaka, ka viņš pretodamies pieņēma noveles formu: no sākta gala viņš vairāk mīlēja dzeju. Ka viņa instinkts bij pareizs, to pietiekoši pierāda viņa pēdējo gadu apbrīnojamie sasniegumi poezijā, kad nepieciešamība viņu vairs nespieda rakstīt noveles. No otras puses, angļu dzejas vēsture deviņpadsmitā gadu simtēnī uzskatāma par nesekmīgu mēģinājumu ātrast dzejisku formu, kuŗa tikpat dabīgi būtu pieskaņota savam laikmetam kā novele. Šī gadu simtēna lielākie dzejnieki Kīts, Šellijs un Uerdsverss mira jau savu mēģinājumu laikā. Braunings šais pētījumos aizgāja vistālāk. Kīts mira 25 g. vecs, bet jau saprata, kur problema meklējama; ar sava dabīgā ģenija

bagātībām viņam bij vislielākās izredzes panākt atrisinājumu. Deviņpadsmitais gadu simtenis Anglijā bij laikmets, kurš deva gan daudz skaistas poemas, bet ne dzejisku noslēgumu. Pēc manām domām, tagad mēs neesam tuvāk atrisinājumam nekā pirms simts gadiem.

Ja rakstnieks nevar pieņemt formu, kas ir saistoša viņa laikam, tad viņam stāv priekšā Herkuļa uzdevums dot jaunai formai spēku, uzspiežot to sava laika biedru gaumei. No pagājušā gadu simteņa sākuma dzejnieki vēl varēja sev iestāstīt, ka dzejisku dramu var atdzīvināt. Tiem bij teatrs, kurš bieži uzveda lugas panītos, un dažreiz arī tām applaudēja. Zīmes rādīja visu labāko. Bet cerības šij pārāgras. No Olivera Kromvela laikiem (1599—1658), republikai uz laiku nodibinoties, dzeja ir mirusi vissvarīgākā nozīmē; tā vairs nespēlē galveno lomu vienotas angļu tautas sabiedriskā dzīvē. Ja dzeja būtu atdzimusi pagājušā gadu simteņa pirmos trīsdesmit gadus, angļu literatūras vēsture būtu, ticat man, pavisam citāda. Jūs tur tagad neredzētu paceļamies tādus smagus ģenija milzeņus, kāds ir T. Hardija dzejojums „The Dynasts“; darbs, kurš raksturo savu laikmetu un rāda patiesu radošu spēku, kas atsvabinājies no aizgūtas formas žņaugiem. Un tomēr The Dynasts, par spīti viņa briesmīgam vizijas un valodas spēkam, liecina, ka T. Hardijam visā visumā bij izdevīgi apspiest savas personīgās tieksmes un padoties sava laika prasībām; bij izdevīgāk rakstīt noveles, lai izskaidrotu savas pieredzes īpatnības nekā lietot dzeju, kur viņa sajūsma varētu sasniegt vispilnīgāko koncentrāciju.

Ja tagadnes Anglijai dzejiskā drama būtu vajadzīga tikpat, cik novele, varētu pareģot slavenu nākotni mūsu literatūrai. Jo Anglijas nelaime ir tā, ka rakstniekam ar lielu radošu ģeniju nav gandrīz iespējams no sirds atdoties noveles formai, kā, piemēram, lielie krievu rakstnieki to darija pēdējā gadu simtenī. Tad Krievijas radošais gars pilnīgi izveidojās novelē ne tāpēc, ka krievu prāts bij dzejiskāks kā angļiem, bet gan tāpēc, ka viņš nebija saistīts vecu un cienījamu, bet sen jau nedzīvu tradīciju paliekām. Tolstoja Kaŗš un Miers šī vārda visīstākā nozīmē ir tikpat dzejisks kā Hardija The Dynasts, Brāji

Karamazovi tikpat cik Hamlets. Kamēr Krievijas radošais gars deviņpadsmitā gadu simtenī (līdzīgi Anglijas sešpadsmitā) bij koncentrējies tikai vienā valdošā formā, angļu gars bij klaidā starp noveles redzamo socialo pārsvaru un dzejas intelektuālo mirdzumu. Dzejas un noveles iespējamības ir vienādi lielas; bet patreiz starp viņām ir tā starpība, ka tautas tieksme pēc noveles ir galvenokārt veselīga tieksme, kamēr tādas tieksmes pēc dzejas tautā nav. Es labprāt sīkāk motivētu šo diezgan pārsteidzošo apgalvojumu, bet te nav tā vieta. Man ir otrs un varbūt vēl taisnāks ceļš pierādīt savas domas. Vispārējās gaumes patreizējos apstākļos neviena patiesa laba novele nezudis. Tiešām, sliktām ir visvairāk sekmju, bet labās nekad necietis pilnīgu neveiksmi. Poezija turpretim izredzes ir ļoti vajas: labu un īpatnēju darbu var vienkārši pavisam neatzīt. Iemesls sekošais: noveles forma ir tāda, ka labai novelei jāsaturs zināmi elementi, kuŗi rod atbalsi dažādās izglītības pakāpēs; dzejai tādas formas vairs nav, kamēr dzejiskā drama ir pagrimusi; viņa vairs nevar griezties pie tā sabiedrības mistra, kuŗš ir reprezentēts galerijā, parterī un balkonos, un kuŗam ir adresēta novele. Dzejas lasītāji, salīdzinot, ir māsloki; viņu interese un tieksme pēc dzejas arī stipri māsloja. Viņu pieeja dzejai nav vairs tieša. Un kur pieeja nav tieša, tur pieskāriens aizslīd gaŗām, un atbalss maldās bez palāvības.

Tā tad nav no svara, vai literarisks ģenijs izpaužas prozā vai dzejā, jo šīs formas pa lielākai daļai nosaka laikmeta gaume. Ģenija būtību neraksturo ne proza, ne dzeja, bet izdomas spēks — bagāta fantāzijas pasaule ar dažādu personāžu, kur kristalizēties tam pieredzes veidam, kuŗš sastāda literariskās radīšanas aktu. Tāpēc novērtējot novelista T. Hardija nozīmi, mēs viņu salīdzinām ne ar romanistu Džordžu Mereditu, kuŗu daudzi angļi tur par savu lielāko jaunlaiku stāstītāju, bet gan ar Šekspīru. Kur radošā pieredze ir pārsvarā emocionāla, tur, pēc manām domām, vienīgi gadījums vai literariskā mode nosaka izteiksmes veidu — prozu vai dzeju. Tikai tur, kur emocijas ir sevišķi stipras un personīgas, valda dziņa izteikties dzejā. Es nevaru iedomāties Šekspīra sonetas prozā,

bet man šķiet, ka Hamlets, apstrādāts novelē, būtu vēl pilnīgāks mākslas darbs nekā dramā.

Šī mācība par prozas un poezijas apmaiņu, ievērojot zinamas robežas, var izkļūst parsteidzoša. Bez tam pamatoti var iebilst, ka viņa pamet novārtā literārisko darbu konkrēto ipatnību. Tie jāņem tādi, kādi viņi ir, un iedomāties tos citādus, nozīmē dzīties pēc vēja: Hamlets novelē vienkārši nebūs Hamlets. To es pieļāžu. Bet gribu tikai aizrādīt, ka pilnīgi cits Hamlets varētu, varbūt, vēl pilnīgāk un tuvāk izteikt Šekspira gara emocionālo saturu. Neuzstājos par to, ka mums jāraisās vaļā no tagadējā Hamleta valdzinošā iespaida un jāskrien citam pakal, kuŗu paši nezinām. Cenšos vienīgi atrast jaunu viedokli, no kuŗa varētu aptvert literatūru visā visumā un apskatīt stila problēmu viņas organiskā vienībā. Ja jūs turaties pie pārliecības, ka visiem rakstnieku darbiem, pēc kāda nezinama dabas likuma, viņu forma ir neatvairāma, tad mūsu domas patiesi šķiņš; bet šaubos, vai šāda pārliecība izturēs nopietnu pārbaudījumu. Vispār zināms, ka dažāda laba neapstrīdami liela rakstniecības forma ir neveikla un neērta. Te jāņem vērā divas lietas.

Pirmkārt, proza attīstījās, lai izteiktu saturu, kuŗu bez sakropļojuma nevarēja iespiļēt pantmērā. Jau agrī grieķu literatūra sajuta, ka metriskās formas neatbilst loģiskās domas cietam veidojumam. Parmenida metafiziskie heksametri ir viens no aplamas formas agrīniem paraugiem. Par tādu pat bastardu uzskatāms didaktiskās dzejas kuplais stāds. Otrkārt, lai gan zinātniskās, filosofiskās un politiskās prozas attīstība bij samērā ātra, pagāja vairāk gadu simteņu, kamēr to izlietoja tīri estētiskām vajadzībām. Pat vēl Elizabetes laikmetā grūti salīdzināt prozu, kā izteiksmes līdzekli, ar bezatskaņu dzeju. Tā kā Šekspira lielais ģenijs neveicināja prozas attīstību, tad vajadzēja paiet vēl simts gadiem, kamēr tika atspodrināta angļu proza, un gandrīz otriem simts gadiem, kamēr tā ieguva labi kopta organisma staltumu un raženumu. Baidos, ka mani nepārprot: bībeles tulkojuma proza ir cēla un majestātiska, bet tā ir dzejiska proza; tāda pat ir Milтона un Tomasa Brauna proza.

Tai ir taisni tas vertības, kuŗas istā prozā nekrīt svarā, un nav to raksturīgo īpašību, kuŗas izriet no prozas būtības; nav absolutas noteiktības stāstījumā, kas pieder pirmklasīgas prozas markai; nav savvaļa plūstoša rituma, kas atšķir priekšzīmīgu prozu; nav maigi mirdzoša, strauji augoša plūduma, kuŗš tik īpatnējs prozai. Tikai novelei stipri iesakņojoties, angļu proza varēja brīvi izveidoties par radošas mākslas smalko ieroci. Tāpēc bij vēsels laikmets, kad istam darba rīkam trūkstot mazak apdāvināts mākslinieks, nespēdams tādu sev veidot, bij spiests lietot mērkim nenoderīgu instrumentu. Paskataties uz Massinger'u*. Viņa bezatskaņu panti stāv tuvāk vienkāršas, tīras prozas noteikumiem nekā jebkuŗa cita tā laika istā proza.

Ceru, šie piemēri būs mīkstinājuši mana uzskata šķietamo divainību, ka rakstnieks savai izteiksmei izvēlas prozu vai dzeju atkarībā no nejauša gadījuma, sava laikmeta valdoša virziena un valodas attīstības abās šais formās. No šī sledziena izriet jauni jautājumi. Ja rakstnieka plaša pieredze var puslīdz vienādi izteikties prozā un dzejā, vai tad maz ir tāds saturs, kuŗu vienīgi var ietilpināt prozā un arī tāds, kuŗš neatvairami prasa dzeju?

Sāksim ar pirmo. Vai prozai ir kāds specifisks saturs? Man šķiet, tas ir skaidri, ka eksaktai domai jebkuŗā atziņas laukā nepieciešama proza. Šada doma necieš pantmēra, rituma un atskaņu ierobežojumus. Proza ir jēdzieniskas domas valoda, šim nolūkam īpaši darināta. Tamdēj Euklida teorema ir laba stila vienkāršākais paraugs. Tomēr proza nav tikai eksaktas domas, bet arī eksakta apraksta valoda. Kādas zemes, meklēta noziedznieka vai istabas iekārtas aprakstam, ja tas grib būt pareīzs, jānotiek prozā. Dodat botaniķim puķu pušķi un viņš jums tā aprakstīs vijolīti, ka jūs to pazīsat ieraugot. Bet šis apraksts var jums tikai palīdzēt gara skatīt šo puķi. Tam nav ne mazākā sakara ar emocionālo iespaidu, kam vijolītes zieds var būt par celoni.

Šada proza tiešam ir proza; bet stila iztīrājumā tai ierādama vieta tikai kā fonam, pret kuŗu spilgtāk atdalīsies radoša proza. Ja piemēra dēj salīdzinām kādu vietu no Massinger'a un Šekspira pantiem, tad redzam starpību

viņu emocionālā temperatūra: ja Šekspiram tā ir viršanas punktā, tad Massingeram drusku zem asiņu karstuma; pirmā piemīt kaislību dzejai, otrā — auksti apsvērtai prozai. Massingera pantu prozaiskās īpašības ir viņa prāta temperatūras tiešas sekas. Saprotams, viņš nekad nav viršanas punktā, bet visas lietas uzņem vēsi; tās neatstāj uz viņu sevišķi dziļu iespaidu. Sava mūža lielāko daļu viņš pavadīja, rakstīdams traģedijas, bet aiz tā vienkāršā iemesla, ka traģedija toreiz bij modē. Viņa traģedijas jēdziens bij pilnīgi mākslots, jo viņam trūka traģisma sajūtas. Viņa attieksme pret dzīvi bij veselīgi racionala. Viņš gan traģediju varēja uzrakstīt, bet ne saprast. Paraugi, kuņiem viņš sekoja, nebij paša, bet pa daļai mantoti, pa daļai atvedināti no sava laika socialām jūtām.

Massingera komedija „Jauns paņēmiens, kā maksāt vecus parādus“ ir viņa talanta izteiksmes visdabīgākā forma, kuņ šis laikmets vispār varēja dot. Lai gan tā ir sacerēta pantos, tomēr patiesībā jāuzskata par vistīrāko prozu. Pantu kalšana notika plašos apmēros, bet pilnīgi mehaniski. Viņa komedijai ir ļoti maz kopēja ar Elizabetes laiku komediju. Viņš nedroši svārstās starp vecām parašām, kuņas tam vairs nenoder, un jauniem principiēm, kuņus ieveidot mākslas darbā nav pa spēkam; tomēr viņam bij talants uz prozas komediju. Un raksturu komedijai vajadzīga proza. Tā ir vienīgi istais ierocis komedijas autora rokās. Emocionālais sauciens, kuņ dzeja pastiprina, varētu tikai traucēt komiskās situācijas. No visa tā varam slēgt, ka proza ir nepieciešama tad, ja rakstnieka pieredzes veids nav pārsvarā emocionāls.

Prozas specifiskā īpašība ir tā, ka viņa ir sapratniska. Šīs īpašības dzejai nevar būt, ja tā negrib pārversties par prozu pantos. Kur rakstnieks griežas pie lasītāja sprieduma spējas, tur šakas proza. Lai gan būtu nepareizi apgalvot, ka priekšzīmīga proza ir iespējama vienīgi tad, ja tā ietver tikai noteikti prozaisku saturu, tomēr jāuzstājas pret parašu noteikt prozas vērtību pēc tā, cik viņa tuvojas dzejai. Tā ir plaši izplatīta maldu mācība: jo proza ir dzejiskāka, jo viņa ir daiļāka. Pret to ir nopietni jāuzstājas

ne tikai tapēc, ka tas ir literariskās gaumes netikums; vēl vairāk tāds uzskats kavē izstrādāt labu prozas stilu. Ļoti viegli iegūt un ļoti grūti atradināties no jaunā paraduma izgreznot vienkāršā stāstījuma vai tēlojuma sienas liekiem dzejiskiem izraibinājumiem. No otras puses, ja jūs pietiekoši labi pārvaldat tīru prozu — un to nav tik viegli iemācīties —, tad varat būt droši, ka esat aizsargāti pret viltus emocionalismu. Bet kad jūsu pieredzes emocionālais saturs nekādā ziņā nav vairs izteicams parastā stilā un neatvairami jūtaties spiesti to atmest, tad patiesi esat ceļā uz jūsu pašu ipatnējo stilu.

Tā ir maldu mācība, ka daiļai prozai nepieciešami jābūt poetiskai; ka viņai tieši jāgriežas pie jūtām ar dzejiskas izteiksmes līdzekļiem — gleznām un ritumu. No otras puses, nedaudzie puristi, kuŗi apgalvo, ka visai prozai par priekšzīmi jānostāda tā sauktā saprātiskā proza — jo tai piemīt īpašības, kuŗas tikai prozai var būt — arī spriež pilnīgi aplam. Itkā tas būtu kas nelikumīgs, ja proza, kuŗa vienīgā var apeļēt pie lasītāja saprāta, iedrošinātos griezties arī pie viņa jūtām. Proza ir tāds instruments, kuŗa spēja ir neierobežota, lai gan līdz šim viņas iespējamības ir izpētītas daudz mazāk kā dzejā. Ja metam skatu atpakaļ ne tikai uz Anglijas, bet visas Eiropas literatūru pēdējos simts gados, tad, man šķiet, nevar būt šaubu, ka šī gadu simteņa radošā darba vairākums ir pastrādāts prozā; laikmets noteikti sveŗas tai pretim. Tas nenotiek tapēc, ka proza pieredzes pārraidītājas lomā ieņēmtu kādu izcilus viētus, — nav nekāda iemesla domāt, ka lielie 19. g. s. rakstnieki būtu šai ziņā kļūdījušies —, bet tas noticis vienkārši aiz socialo apstākļu maiņas.

Paceļoties vispārējam izglītības līmenim un boja ejot senai pusefeodalai aristokratijai, izsusēja tā ekonomiskā dzīsla, no kuŗas literatūra smēlās savus spēkus, un radās jauni ieņēmuma avoti. Tai pašā laikā izzuda mākslas veicinātāju un pensiju devēju aprindas, un rakstniekam bij iespējams pašam uzturēt sevi, pārdodot daiļprozas darbus. Tā tad Eiropas rakstniecības pēdējais gadu simtenis atnesa divas jaunas pārmaiņas: beidzās mākslas mecenātu patronāts un radās iespēja dzīvot no literariska darba. Par spīti

visām patiesām un iedomātām briesmām rakstniecība no tā tikai mantoja. Ir ļoti labi, ka pastāv tuvas attiecības starp rakstnieku un viņa klausītājiem. Tas bij viens no iemesliem, kāpēc šis gadu simtenis tiecās uz daiļo prozu. Tas arī pierādīja, ka proza liela radoša ģenija vajadzībām ir ne mazāk noderīgs instruments kā dzejiskā drama — šī otra literatūras augstākā forma.

Varbūt, nav pareizi teikt, ka daiļproza var veikt visu to pašu, ko dzeja; maniem nolūkiem pietiek, pielaižot, ka viņa spēj daudz no tā, ko dzeja, pie kam jāņem arī vērā, ka daiļā proza vēl ir ļoti jauna. Vēlētos jūs pārliecināt, ka proza ir dzejai līdzvērtīgs izteiksmes līdzeklis; ka viņa ir instruments, ar kuŗu Šekspira „Antonija un Kleopatra“ ievēdoto pieredzi un emocijas var izpaust citādi, bet ne mazāk pilnīgi. Rakstniecības formas gan mainās, bet ne radošais literariskais ģenijs. Šekspirs un Čosers* būtu ļoti priecīgi par mūsu modernām parašām un darba rīkiem; bet viņi sarakstītu darbus, kuŗi vismaz paviršai acij stipri atšķirtos no tiem, kuŗus mums atstājuši. Ja jūs pret šo ideju varat būt iecietīgi, vai pat tai piekriņāt, tad jums ir labs pamats neticēt tiem, kuŗi apgalvo, ka dzejiskā proza ir visdaiļākā, i tiem, kuŗi sludina, ka saprātiskai prozai dodama priekšroka: augstākie gara sasniegumi iespējami abos veidos. Bet mūsu jēdziens par prozu kā dzejai līdzvērtīgu instrumentu pāvedina domāt, ka šie divi veidi nav vienīgi iespējamie, bet ka pastāv vēl cita daiļproza, bagāta aprakstiem, dialogiem un dramatiskiem lūzumiem, kuŗa neietilpst ne vienā, ne otrā prozas pasugā.

No angļu valodas A. Švabe.

Oskara Valceļa

VĀCU PROZAS MĀKSLAS ATTĪSTĪBA*.

1.

Vārdu „dzejot“ parasti saista ar pantmēru. Ja kads raksta pantos par arstniecību vai dabas zinātnēm, tad to mēdz saukt par dzejnieku. Lai arī viņam, izņemot pantmēru, nebūtu nekā kopīga ar Homeru, tomēr to turēs par dzejnieku, kaut gan patiesībā viņš būtu saucams par dabas pētnieku.

Šāds vienkāršs, veselīgs un pareizs aizrādījums atrodams Aristoteļa poetikas pirmā nodaļā. Gadu tūkstoši pagājuši, kamēr tā uzrakstīta. Bet arī mūsu dienās tāpat spēkā kā toreiz. Ar šo Aristoteļa aizrādījumu vēl vienmēr jāuzstājas pret nepareiziem, dziļi iesakņotiem ieskatiem un jāuzsver, ka dzeja un saistīta valoda nav viens un tas pats. Spēju rakstīt pantmērā jau uzlūko par dzejnieka dāvanām. Savukārt neuzticas dzejniekam, kas reti vai nekad nemēģina roku pantos. Lai gan dzejas darbi nesaistīta valodā nav radušies ne vakar, ne aizvakar, tomēr ļoti bieži tos vērtē zemāk par pantos rakstītiem. Šo spriedumu negroza arī tas, ka sen jau sabiedrības lielākā daļa lasa gandrīz vai vienīgi nesaistītā formā sacerētus darbus un ar apdomu vairās no panta gan dzejā, gan skatuves mākslā.

Visu skolas poetiku pirmavots — Vilhelms Vaker-nagelis**, neatzīst romanu par dzejas formu, jo tas neesot rakstīts pantos. Viņš pat nosauc par nepieklājīgu

to „nemākslisko valodas veidu“, kuŗu lietojot romanists. Romans esot bojā gājis eps, kuŗu ērtības dēļ pārlikuši nesaistītā valodā, lai tam nodrošinātu iespēju pastāvēt vēl līdz mūsu dienām.

Vakernagelim bij cieši sakari ar romantismu. Tam gan vajadzēja viņu pasargāt no tādiem nepareiziem spriedumiem, jo Vilhelms Šlegelis savos Berlīnes priekšlasījumos* 1801.—1802. g. ziemā aizstāvēja pilnīgi pretējus ieskatus. Viņš saka, ka turēt par poeziju visu, kas rakstīts pantos, varot tikai mietpilsonis ar pilnīgi novecojušiem un vientiesīgiem uzskatiem. Neskaitami piedzīvojumi taču liecinot, ka varot „taisīt“ pilnīgi prozaiskus pantus, kāpēc nedrīkstot kļūmīgo un ārkārtīgi izplatīto pantkaļu amatu vēl veicināt ar skaistiem nosaukumiem. Bet Šlegelis iet soli vēl tālāk. Viņu neapmierina arī pārlabotā teze, ka poezija ir tikai tas, kam pants ir nepieciešams. Vismaz tagad, saka Šlegelis, šis noteikums nav vairs spēkā: „Romantiskā poezijā ir radusies vesela nozare, kas bez panta nevien var pastāvēt, bet bieži to pat galīgi atmet: tas ir romans.“

Aizstāvēdams dzejas tiesības uz nesaistīto valodu, Šlegelis runā tikai par romanu, neminēdams traģediju. Bet arī nopietna satura dramās jau sen pirms 1800. g. bij parasts bieži vien pantu vairs nelietot. Vēl vairāk: no 18. g. s. sākuma līdz 19. g. s. beigām novērojama tieksme ierādīt pantam vienmēr mazāk vietas uz skatuves. Ibsens pat uzdrošinājās apgalvot kādai aktrisei rakstītā vestule 1883. g., ka pants nodarījis skatuves mākslai ārkārtīgi daudz ļauna un tuvākā nākotnē tas vairs dramā nespēlēšot kaut cik ievērojamu lomu. Mākslas formas izmirstot tāpat kā izzuduši teiksmainie pirmlaiku dzīvnieki, kad tie bij pārdzīvojuši savu laiku. Ibsens pats lepojās ar to, ka sen gadus neesot rakstījis neviena panta. Sacerēt vienkārša, istā ikdienas valodā viņam likās daudz grūtāka māksla, un viņš bij lepns, ka to spējot.

Ne gluži tik vienpusīgi, bet pēc būtības līdzīgi izteicās 1887. g. Gustavs Freitags savā darbā** „Atmiņas no manas dzīves.“ Viņš iestājas par romanu un novele, cīnīdamies līdz ar to par savu paša lietu un mākslas

formu, kurai bija atdevis visu sevi. Viņu nespēja maldināt aizspriedums, ka moderna rakstnieka stāstam trūkstot tā ritmisko skaņu cēlā daiļuma, kāds bijis Homeram un Nibelungos, Dantem un Ariostam. Viņš iebilda pretīm, ka bērna formām ir savs īpatnējs skaistums, kāda nav pieaugušam ķermenim. „Senie dzejnieki sacerēja pantus, jo viņu laikos vēl nebij prozas, kas būtu spējīga bagātīgi izteikt dvēseles noskaņas un cildeni telot. Kas mums šķiet īpatnējs senlaiku daiļums, galu galā ir vislielākais trūkums.“

Modernais rakstnieks tai vietā dod daudz ko ne mazāk daiļu, kairu un saistošu: tēlojuma tīkamo pilnību, asi raksturīgos vaibstus, labsirdības un humora bagātību, asprātīgas atjautības, spilgti veidotu domu, valodas dažādību un lokanību, kas prozā pieskaņojas katram raksturam un tēlojumam. Freitags šo rakstu nobeidza ar uzvaras saucienu: „Nesaistītā valoda mūsu īstā dzīvē ir palikusi par apbrīnojami spēcīgu un skanīgu instrumentu, kuŗš dvēselei ļauj izpaust visu, kas to pacīla un ievīljo. Tāpēc uz šīs valodas valdošo lomu stāstu rakstniecībā nedrīkstam raudzīties kā uz poetiski radoša gara izsīkumu, bet gan kā uz viņa pieaugumu.“

Vai pēc šādām dzejnieku atziņām mūsu laikos maz vajadzīgs vēl uzstāties par tiesībām, kādas nesaistītai valodai piekrīt poezijas laukā? Vai tās nav reiz par visām reizēm veikušas Vakernageļa skaudīgos vārdus par stāstu valodas nemāksliniecisko formu, kas tikai ērtības dēļ atmetot pantu? Un vai nevarētu mierīgi atstāt laika ziņā, lai arī plašākas aprindas pamazām nāk pie tās pārliecības, kāda izskan Ibsena un Freitaga vārdos: jaunāko rakstnieku cēlā apziņa, ka nesaistītā valoda viņu rokās ir tik vērtīgs darbarīks, kuŗam nevar līdzināties pantos sacerēta dzeja?

Atzīstos atklāti, ka nesen vēl varēju tikai pasmaidīt, kaļ mūslietu literatūras kritikai pārmeta, ka tā esot netaisna pret nesaistītās valodas mākslu. Gluži otrādi: pēc tās vienpusības, kādā bija nonākuši daži nesaistītās valodas cildinātāji un saistītās niecinātāji, man likās daudz nepieciešamāk sākt atkal taisnīgi izturēties pret pantu, tā-

pat kā jaunākā dzejā formas intereses atkal tiecas ieradīt pantam pienācīgu vietu.

Tomēr nesen vēl kads jaunaks pētnieks pierāda, ka nesaistītās valodas mākslisko vērtību vēl vienmēr novērtējot pārāk zemu nevien plašākās aprindās, bet pat mākslā smalkjūtīgi un zinātnē lietpratīgi cilvēki. Tapēc nebūs lieki teikt dažus vārdus par prozas mākslu vispār.

2.

Vai maz var runāt par vācu prozas mākslu? Runāt tai nozīmē, kādu antiskā pasaulē saistīja ar māksliskās prozas jēdzienu? Vācu klasicismam sasniedzot savu augstāko pilnību, Fridrichs Šlegelis teica 1797. g.: „Proza, ko mūsu laikmetā lasa un raksta, visā visumā, atskaitot pazīstamos izņēmumus, ir caur un cauri tikai daba, nevis māksla, ja to salīdzina ar antisko prozu; tāpēc to arī nemaz nevar vērtēt kā mākslu“.

Uzņemdamš šo skarbo jaunības spriedumu savu kopoto rakstu ceturtā sējumā 1822. g., Fr. Šlegelis vēl plašāk izteicās par antisko un moderno prozu. Senām tautām, sevišķi grieķiem, esot dzija mākslas izpratne un radošs gars, jo tie arī nesaistīto valodu esot kopuši kā kādu mākslas tēlu. Dailuma ideju, no kuŗas izaugusi māksla, parašas, zinātnē un heleniskās senātnes vēsture, grieķi piemērojuši pat vis-smalkākām domu niansēm ar tādu mākslas un valodas izjūtas dzijumu, kuŗai nekas nav niecīgs un mazvērtīgs. Gan arī Vinkelmaņa un Klopštoka prozā esot atrodamas tādas pat vai līdzīgas tieksmes un sarunas valodas stingrā stila ideja. Bet viss tas aizgūts no senātnes paraugiem. „Bez tam“, spriež Fr. Šlegelis arī šai vēlākā apcerējumā, „jaunāko prozas rakstnieku teicamība visā visumā ir vairāk vai mazāk dabas dots talants un izcila gara raksturīgās īpatnības nekā patstāvīgi veidotas un izskolotas valodas stils.“

Ne mākslu kā tādu, bet gan apzinātu nesaistītās valodas mākslu noliedz Fr. Šlegelis savu laika biedŗu darbos. Šais spriedumos pats vērtīgākais varbūt ir tas, ka tie uzstā-

dija zinamas prasības prozas mākslai un izvirzīja jautājumu, kur nesaistītā valodā sākas māksla un cik lielas ir viņas formas iespējamības.

Bet varbūt šīs Fr. Šlegeļa domas var atstāt iespaidu, itkā viņa jēdziens par mākslisko prozu dibinās vienīgi uz antisko stilistiku un retoriku. Cik agri viņš pratis smalki uztvert arī tādas nesaistītas valodas pievilcību, kas akli neseko seniem priekšrakstiem, to pierāda viņa vēstule brālim Vilhelmam 7. decembrī 1794. g.

Ar kādu smalku izjūtu Fridrichs Šlegelis lasīja iemīļotos prozaīkus, savus jaunības garīgos vadoņus: holandiešu platonīķi Hemsterhuisu un vācu klasicisma formas un toņa noteicēju Vinkelmani! Un cik pretīgi bij viņam vētras un dziņu laikmeta skaļie žesti! Ne saspīlētas jūtas, ne tumšas, baigas nojautas to nespēj aizraut.

Šī vēstule ir itkā priekšdarbs tam meistara rokas cirstam stila raksturojumam, ko Fridrichs Šlegelis četrus gadus vēlāk veltīja „Vilhelma Meistara mācekļa gadiem“. Ģetes romana brīnišķīga proza esot proza un tomēr dzeja. „Koša ir viņas pilnība, zīmīgs un izteiksmīgs tas cildenums. Un tomēr šī stila pamatmeti ir izglītoto aprindu sarunas valoda“. Šis „Vilhelma Meistara“ mākslas raksturojums uztvera ne tikai darba arhitektoniku, bet arī centās izdibināt viņa valodniecisko formu.

Jauns, ievēribas cienīgs paņēmieni šai Šlegeļa pētījumā ir kritiskā pamatdoma, ka viela vienmēr apskatama no formas viedokļa. Šī teze pat vēl tagad nav pietiekoši atzīta un izmantota darbā. Tāpēc romana personas un notikumus Šlegelis vienmēr aplūko tikai mākslas celtniecības rāmjos. Viņš iztīrīja romana daļas vienu pēc otras un noteic, cik tālā tās organiski ietveras visā organismā kā īpatnējas sastāvdaļas.

Nesaistītas valodas formas problēmu atrisinājumam bij no ārkārtīgi liela svara tas, ka Ģetes romanu šai laikmetā uzskatīja par poezijas augstāko sasniegumu. To var teikt vismaz par Fr. Šlegeli un viņa piekritējiem. Ar parastiem pantotās dzejas mērogiem šē nekā nevarēja iesākt. Taisni tāpēc bij vajadzīgi citi kritikas paņēmieni, lai noteiktu šī sacerējuma vērtību. Tā kā „Vilhelma Meistara“ forma

bij neparasta, tad kritiķi atrada jaunus mākslinieciskā tēlojuma paņēmienus, kādus līdz tam neievēroja pat pantotā dzejā. Tas jau ir tas grūtākais, bet arī viļinošākais uzdevums, ka iztirzājot nesaistītās valodas māksliskās īpatnības, jāatrod daudz augstāki un smalkāki formas jēdzieni nekā vienkārši noteicot panta metrisko veidojumu. Var teikt arī, ka pantotā dzeja vieglāk rada iespaidu par viņas formu noteiktību nekā lasot mākslinieciski izdomātu un izveidotu nesaistīto valodu. No Ģetes romana iegūtos novērojumus lielā mērā varēja iemantot arī, iztirzājot pantmērā rakstītu epu vai dramu. Bet dzeja pantos nespieda meklēt šo augstāko formas matematiku, jo viņas līnijas aprēķinamas daudz vienkāršākā ceļā.

Apbrīnojami vāji šie agrīnie romantīķi izprata Lesinga prozu. Tai vēl par daudz bij jācieš no aizspriedumiem, kādi šodienai ir par vakardienu. Gan savā jaunībā Fr. Šlegelis zināja par viņu teikt daudz ko asprātīgu, tomēr Lesinga stilu — tā tad viņa būtības raksturīgāko vaibstu — Šlegelis tikpat kā nemaz nav ievērojis. Kad 1804. g. viņam nācās vēl reiz plašāk izteikties par Lesingu, spriedums skanēja itkā atvainošanās par pēdējā prozas valodu. Lesings bij viņam tikai topošas literatūras priekšstāvis, kuŗa vērtējama vienīgi pēc spēka un tendences pareizības.

Agrīnais romantisms atstāja vēlākām paaudzēm uzdevumu pienācīgi novērtēt Lesinga prozu. Ja Fr. Šlegelis tik daudz ievēribas cienīga varēja pateikt par Ģetes romanu, neizjūtot pie tam Lesinga prozas māksliskās vērtības, tad tas izskaidrojams ar avotiem, no kuŗiem viņš bij smēlis savus ieskatus nesaistītās valodas formas jautājumos. Šīs problēmas viņš sāka apzināties, studējot antisko stilistiku un retoriku.

Varbūt arī Vilhelmu Šlegeli brāja Fridriha iespaids varēja pamudināt piegriezties antiskai mākslas prozas analīzei, lai gan viņš pats jau ļoti agri sāka izmantot muzikas jēdzienus nesaistītās valodas studijām. Tā ir viņa raksturīgākā pazīme. Vilhelma Šlegeļa auss uzmanīgi uztver eufonijas un eiritmijas parādības. Tāpēc viņš nevarēja neievērot nesaistītās valodas melodiju. Drīz vien Šlegelis vēl ciešāk saista valodu ar muziku, nosaukdam par muzi-

kaliem valodas ritma principus. Blakus šīm atziņām jānotāda Fridricha Šlegeļa apgalvojums, ka Servantesa prozā vārdu stāvoklis teikumā esot tīrā simetrija un muzika. Viņam likās, ka Servantesa nesaistītā valoda ir vienīgā modernā proza, kas var cienīgi nostāties pretī Tacita, Demostena vai Platona prozai, „jo viņa ir tikpat moderna, cik pēdējā antiska, un tomēr savā ipatnībā mākslinieciski pilnīga.“

Abu Šlegeļu ieguvumi nāca par labu nesaistītās runas mākslas cieņai arī Berlīnes priekšlasījumos. Eufonijas un eiritmijas jēdzienus Vilhelms Šlegelis attīstīja jau pirmā gadā, bet trešajā izcēla „prozās tēlojuma priekšrocības“ un, pieslēdamies sava brāļa studijai par Bokačio, kavējās pie tēlojuma noteikumiem nesaistītā valodā.

Nemot vērā to, ka Bokačio un līdz ar viņu prozas māksla vispār tika aplūkota priekšlasījumu cikla pašā beidzamā daļā 1804. g., A. F. Bernhardi*, izdodams 1803. g. savas „Valodas mācības“ otro sējumu, kurā uzstājās ar romantisma poētikas, retorikas un stilistikas projektu, nevarēja mākslas prozas jautājumos tik noteikti dibināties uz Vilhelma Šlegeļa uzskatiem, kā raksturojot pantmēru un strofu. Pilnīgi romantisma un abu brāļu garā ir arī viņa problēmas pamatojums, izejot no valodas muzikalisma.

Par „prozās pantmēru“ viņš nosauc periodu. „Viņa ritums nedrīkst līdzīgi pantam pakārtot sev atsevišķus vārdus; tas pats ir teikuma varā, ar kuŗu tam jābūt cieši saistītam: jāsākas un jānoslēdzas kopā ar teikumu“. Pretēji panta ritumam, prozā skaidri un gaiši jāizceļot katrs atsevišķs vārds, ciktāl tas veido teikumu. Jo perioda rituma elements neesot vis balsiens, bet vārds. Perioda formu viņš paskaidro, salīdzinādams to ar strofu uzbūvi: „Periods ir prozaiska strofa, kuŗas pirmā puse, t. i. pacēlums uzskatāma kā atsevišķs pants, bet otrā puse, t. i. nolaidums — kā perioda beigu pants.“ Kolons nolaiduma šķiršanai no pacēluma esot „cezura, lai domai būtu lielaks atpūtas punkts.“ Pacēlumā un nolaidumā sastopami pakārtota rakstura komati, kas izceļot pakārtotās perioda daļas. Ar punktu nolaidumā pilnīgi noslēdzoties visa doma. Ļoti

pareizi uzsvē Bernhardi, ka pieturas zīmēm esot tiri muzikāls pamats.

Svarīgākās tezes, kuŗas nesaistītās valodas iztirzājumam bij uzstādījuši agrīna romantisma priekšstāvji, saņemam arī šē. Bet Bernhardi tiecas tālāk pašā spekiem. Vienam otram, varbūt, izliekas, ka viņš savā mācībā par prozas rituma īpašībām cenšas mākslīgos, meklētos vārdos izteikt to, kas pats par sevi saprotams. Tomēr neparastās grūtības, ko rada mākslas prozas rituma noteikšana, piešķir Bernhardi vārdiem sevišķu vērtību. Ari mēs vēl tagad neesam tik tālu, ka varētum galīgi atteikties no Bernhardi mēģinājuma norobežot saistīto valodu no nesaistītās. Jau nākie pētnieki vel vienmēr atsauca uz šo autoru un tikai cenšas tālāk virzīt viņa domas. Kur vien 19. g. s. ar sapratu un lietpratību runā par māksliski veidotās nesaistītas valodas būtību, visur skan cauri Bernhardi principi.

3.

Romantisms izcīnīja nesaistītai valodai pilnas tiesības mākslas pasaulē. Ieročus cīņai tas aizņēmas no klasicisma. Visspēcīgākos deva Ģetes „Vilhelms Meistars“. Runājot par mākslas prozu, romantiķi vienmēr domāja par Ģetes romanu. Un viņi iestājās par romanu vispār, aplūkodami prozas mākslas sasniegumus. Bet tie nespēra tālāko soli un neapgalvoja, ka proza būtu īstais laikmeta izteiksmes veids un romans kā tāds — tagadnes eps.

Uz jauna ceļa nostājās „Jaunā Vācija“*. Viņas aprindās radās doma, ka proza stādama panta un romans liriskas vietā. Iestājās pārmaiņa, kuŗas iespaids sniedzās līdz gadsimtena beigām, varbūt pat tālāk. Ietvert vārdos dzīvi un īstenību — tas palika par rakstnieka galveno uzdevumu. Viņi savā darba laukā panāca to, ko tai pašā laikā citu mākslu priekšstāvji arī centās sasniegt saviem darba rīkiem. Lai dzīvi attēlotu fotografiski pareizi, atstāja novārtā fantāzijas kārtojošo un pārkārtojošo spēju.

Jaunā Vācija tikai sagatavoja ceļu šai pārmaiņai. To piepildīt bij vēlāko laiku uzdevums. Kaut arī viņai vārds

„proza“ bija ciņas sauciens pret panta formas rotaļām, tomēr tā pati vēl vienmēr prozas formai piešķīra lielu vērtību. Vienmēr vēl romantisma pēcteču paaudzē radās formas mākslinieki, kas nesaistīto valodu prata pievilcīgāk izveidot kā paši romantiķi. Bet pašos pamatos citādais vērtējums un pilnīgi jaunā izpratne, ko Lesingam deva Berne, Heine un viņu pēcteči, aizrāda uz neizlīdzināmām pretešķībām uzskatos par mākslas prozu. Bernē*, vienmēr netaisns pret Ģeti un Silleru, apgalvoja, ka „Lesings, varbūt, ir vienīgais, par kuŗu var noteikti teikt: viņam ir stils.“

Ne tik stipri, bet ar dziļaku Lesinga stila un personības izpratni to cildināja Heine. „Viņa rakstības veids ir gluži kā viņa raksturs — patiess, stingrs, nemākslots, daiļš un imponants ar savu iekšķīgo spēku. Tas ir kā romiešu būvju stils: augstākā mērā vienkāršs un solids; kā kalti akmeņi teikumi piekļaujas viens otram; kā gravitātes likums tur, tā loģiskā sakarībā še tos neredzami saista. Tāpēc Lesinga prozā tik maz ielāpa vārdu un tukšu izteicienu, kuŗus mēs lietojam kā cementu savu periodu būvei.“

Turpat Heine izpauž arī kādu vārdu-mākslas noslēpumu. Lai rakstītu labu prozu, vajagot veikli pārvaldīt arī metriskās formas. „Bez šādas meistarības prozaiķim trūkst zinama takta, viņam pasprūk vārdi un izteicieni, cezuras un frazas, kas pielaižamas tikai saistītā valodā; tā rodas apslēpta nedaiļskanība, kas aizkaŗ izsmalcinātu dzirdi.“

Kā piedzīvojis dzejnieks, kas ar rūpīgu apdomu paradis veidot te pantu, te prozu, Heine norobežo numera** un rituma jēdzienus saistītā un nesaistītā valodā. Teoretiskis Bernhardi mēģināja šādam norobežojumam atrast vispārējas formulas. Heine par tiesnesi iecel mākslinieka izsmalcināto dzirdi, kam plaši piedzīvojumi un laba skola kā vienā, tā otrā laukā.

Pat Nicšē varēja tikai citos, bet ne noteiktākos vārdos atkārtot Heines atziņas: „Jāņem vērā, ka lieli prozas meistari parasti bijuši arī dzejnieki... un tiešām: labu prozu var rakstīt tikai paturot vērā poeziju! Prozas pievilcība ir tā, ka nemitīgi jāizvairās no poezijas un tai jāuzstājas pretī.“

Šais Heines atziņas slepjas spriedums, ko viņam nācās nodot par tikai-prozaiki Berni. Pedējā prozas īsie teikumi tam šķita bērnišķīgā nevarība: šie sīkie rikši radot nepanesamu vienmuļības sajūtu un liecinot gandrīz vai par bērnišķību. Tikai beidzamie Bernes prozas raksti manto Heines uzslavu. Viņa Parizes vēstulēs* virmojot atraišītas kaislības plašākos, pilnīgākos ritmos; kolosali, negaisos tvīkstoši periodi bražoties gaļām un viņu veidojums esot daiļš un pilnīgs kā kādā augstākā mākslā.

Par paša Heines stilu var domāt ka tik: nav noliedzams, ka smalkjūtīgi un asprātīgi viņš apsvēris prozas mākslas jautājumus. Kā mākslinieks viņš sprieda pārāk vienpusīgi par kuŗu katru citu, kas gāja savus ipatnējus ceļus. Tomēr viņa mērogs nebij ne patvaļīga untuma veidots, ne ari pavirši izlietots. Heine citādi uztvēra problēmu nekā agrīnie romantiķi. Bet ari viņš stāv tādos augstumos, no kuŗiem visā pilnība pārredzama mākslinieciskas formas pasaule ar visām viņas prasībām.

Ari Teodora Munta** „Vācu prozas māksla“ nav vērtējama zemāk par Heines sasniegumiem. Šis darbs ir izaudzis no jaunvācu nākotnes cerību pilnās pārliecības, ka pants un atskaņa ir savu laiku pārdzīvojuši. Tai vietā attīstoties augstāka un izsmalcinātāka prozas forma, kas apmierinot visas poezijas prasības. Savā brīvajā gaitā tā piekļaujoties vispārgalvīgākiem domu lēcieniem, bet rituma daiļumā un melodismā nestāvot zemāk par pantu, pat vēl to pārspējot numera pilnskanībā. Par „senajiem aizspriedumiem pret prozas prozaiskumu“ Munts tikai zoboļas.

Lai visā pilnībā izceltu nesaistīto valodu, kuŗu Munts tik augstu vērtē, viņš nevien seko vācu prozai tās vēsturiskā gaitā, bet ari aplūko tos trīs virzienus, kādos viņa izpaužas: dzejā, sabiedriskā laukā un zinātnē. Vācu prozas vēsturei iepriekš apskatīta prozas estetika. Tā liecina, ka agrīnā romantisma pārstāvji nav veltīgi nodarbojušies ar šiem jautājumiem. Prozas numera iztirzājumā atkal sastopam Bernhardi ieskatus un izteicienus, bet te jau dziļāk izveidotus un izprastus.

Pilnīgs pretstats jaunvācu prozaiķiem ir kāds no slavenākiem un apzinīgākiem stilistiem — Šopenhauers. Viņa domas par rakstniecību un stilu* 1851. g. ir ne tikai viņa personīga „ticības apliecība“, bet arī raksturīgs laikmeta dokuments. Arvien vairāk un vairāk formas pastāvīgo uzsvēršanu saka sajukt kā mākslotību. Šopenhauers pārmeta vācu rakstniekiem, ka tie trivialisus jēdzienus apzīmējot cēliem vārdiem un visparastākās domas tērpjot neparastos, meklētos, dīvainos izteicienos. „Jūsu teikumi vienmēr soļo uz ķekātām. Savā tieksmē pēc patetiskā, kliezdoši pārspīlēta, hiperboliskā un aerobatiskā stila jūs līdzināties Šekspira varonim Pistolei**“, kuŗam nepacietīgi uzsauc viņa draugs Falstafs: „Ja tev kas sakāms, tad runā kā cilvēks!“ Tāpat Šopenhauers griežas pie sava laika vācu rakstniekiem: „Lietojat parastus vārdus un izsakāt neparastas domas!“ Neviens gan nepārmētis šim pesimistam, ka tas būtu palīdzējis graut izsmalcinātu formas mākslu. Drīzāk gan Šopenhauera skarbos vārdos izmanāma sajūta, ka laikmeta novājinātā formas griba grib slēpties aiz tukšas formas makslotības.

Istam maksliņēkam, kas centās savam radošam garam dot piemērotu valodas formu, nu atlika vienīgi tas ceļš, ko gāja Gotfrīds Kellers. Viņš saka pats: „Mans stils izriet no manas personības. Es vienmēr baidos būt neīsts un pretenciozs.“ Rikarda Huch*** zīmīgi iztulko šo Kellera atzišanos: „Ja Kellera valoda nekur nav makslota vai koķeta, bet vienmēr vienkārša, lietišķa, izjusta un pārdomāta, tad par to jāpateicas vispirms viņa patiesīgumam.“ Kā šveicietis, kas runājis izloksnē, viņš smēlis no vācu valodas pirmavotiem, bet panākumus guvis ar savu inteligenci un īpatnību. Tāpēc arī pārvaldot to neizskaidrojamo mākslu — rādīt jaunā gaisma parastus un nolietotus vārdus un viņos ievēdot vēl nezināmu īpatnēju pasauli. „Te nav neviena meklēta vārda vai izteiciena, un tomēr šķiet, ka nule tos būtu kaldinājusi meistara roka.“

Tāpēc arī Kellers necieta Konrada Ferdinanda Meijera „klusos tieksmi uz stila manierību“. Abu cīriķiešu dzīji iekšķīga pretešķība norāda uz jaunu virzienu vācu literatūras attīstībā 19. g. s. un līdz ar to uz jaunu

posmu prozas gaitā vispār. K. F. Meijers jau pieskaitams tiem stilistiem, kas neparasto vairs negribēja izteikt parastos vārdos, bet gan drīzāk otrādi: centās parasto padarīt cēlāku ar neparastas izteiksmes rotām. Viņos valdīja pastiprināta formas griba, kuņai neparasta izteiksme un meklēta euritmija bij nepieciešama un neizbēgama.

Ari pašā Vācijā bij radušies ievērojami stilisti, kas līdz ar Kelleru, kaut arī citiem līdzekļiem, noteica sava laikmeta prozu. Pēc viņu ieskatiem gandrīz vai vienīgais nesaistītās valodas uzdevums bij — attēlot vārdos dzīvi visā pilnībā un daudzpusībā. Tā to saprata arī Gustavs Freitags piezīmēs, par kuņām jau agrāk bij runa. Viņam nesaistītā valoda bij vērtīga tāpēc, ka tikai tur dvēsele varēja paust visu, kas to pacilā un savijņo. Viņam no svara bij izteikt dvēseles noskaņņu bagātību. Un tomēr Freitagā prozā vēl tagad jutām spēcīgus formas elementus un stipru dziņņu uztvert ritmu un atveidot.

Naca laiks, kad vienlīdz novērsās no konstruktīvās prozas atliekām un feļetonu stila. Kadā dienā pasludināja Hermanis Bārs, ka divreiz gadā viņš ķeroties pie Freitagā romāna „Soll und Haben“, bet vēl nekad neesot ticis līdz pirmā sējuma beigām.

No Francijas bij atskanējis ciņņas sauciens, ka tikai jauna valoda spēšot apmierināt tieksmi attēlot dzīvi visā pilnībā — „la vie totale, universelle“. Šim nolūkam esot vajadzīga pārdroša valoda, „pretīgi vārdi“. Drīz vien izradījās, ka Zolā, meklēdams jaunu valodu, — kuņas uzdevums būtu tikai dzīvi attēlot, bet nevis veidot noapaļotu prozas formu, — patiesība piegriežas pārdrošai periodu uzbūvei un tā tad arī pats piemēro īstenību „liriskai mērci“, ko savos teoretiskos rakstos bij jo stingri nosodījis. Ar to viņš pašķīra Francijā un Vācijā ceļu prozai, kas galveno vērību piegrieza ne mākslīgā zīmējumam, bet gan krāsu bagātam koloritam. Ir skaidrs, ka no šim pūlēm vajadzēja izaugt arī jaunai nesaistītās valodas formai. Pret „nihilistisko tendenci, kas visu mantoto stila maksli gribēja iznīcināt, lai tās vietā liktu pilnīgu bezstilību“, Bārs jau 1891. g. nostādīja kādu citu tendenci, kas izpaudās

Gonkuru, Zolà un viņu darba biedru nolūkos atrast bagātaku, pieklāvīgāku un noderīgāku ieroci tai izsmalcinātai jūteklībai, kuŗu bij atnesis jaunais laiks.

Konsekventais naturalisms, kas Arno Holca vadībā gribēja pārspēt Zolà, neturējās pie izsmalcinātās jūteklības, bet gan sacentās ar dabu, pat tad, ja aiz tās neslēpās savam laikam piemērots, rafinēts garīgums. Makslas mērķis esot palikt par dabu. Šai kļūmīgā mērķa formulējumā patiesībā slēpās uzdevums atrast jaunus līdzekļus, kā atveidot dabu, un jaunas spējas, kā tos izlietot. Ari Holcs, tāpat kā Zolà, gribēja atjaunot valodas asinis. Tai vajadzēja apmierināt tās augstās prasības, ko rakstniekam cēla priekšā vissīkāko dvēseles nokrāsu un noskaņu attēlojums. Ari še bij dziņa pēc jaunām nesaistītās valodas formām; ari te galvenais bij kolorita jautājums. Holca stāstu teikumiem, par spīti viņa milzīgai nežēlastībai pret kuŗu katru pantotu ritmu, ir savs īpatnējs ritms ar neparprotamu emocionalu iespaidu. Tāpat ar savu teikumu uzbūvi un gandrīz vai pilnīgu atteikšanos no perioda iedarbojas ari Pēterā Altenberga stils.

Visstiprāk jaunu asiņu ieplūšana valodā notika impresionisma mākslinieciskos un kritiskos sasniegumos. Ciktāl vispār jaunas krāsas noteic jaunu formu, tiktāl impresionisms radīja šādu formu literatūrā un glezniecībā, jo no konturas tas atteicās abās mākslas nozarēs. Varbūt impresionisma vēsturnieks Richards Hamanis spriež pārāk asi, runādams par sistēmas un kopsakarības trūkumu impresionismā vispār. Tomēr pareizs ir viņa novērojums, ka vairīšanās no stingras kompozīcijas, ko viņš izjūt kā sistēmas un kompozīcijas trūkumu vispār, esot manama pat domas un stāstījuma pirmšūniņā — teikumā. „Mums periods vairs nesagādā baudu. Ne prāta nenāk, ka īpatnēja pievilcība varētu būt stilam, kur galvenais teikums velkas cauri visiem palīg- un pakārtotu teikumu gājieniem, lai šis sakārtojums radītu kautko jaunu un veselu. Nicše žēlojas par to spēka un atmiņas trūkumu, kāds izpaužoties mūsu šajos teikumos. Palīgteikumus ar galveno vairs nesaistot saikļi, bet tie stāvot nesakarīgi kā piepešas iedomas, ka atradeni sveša vietā.“*

Vel asāk par Fridrichu Šlegeli apgalvo Nicše, ka vāciem trūkstot nesaistītas valodas mākslas izpratnes. Līdzīgi šim romantiķim, viņš slavēja Ģetes prozu un neievēroja Lesingu. Ar Nicši sākās virziens, kas prozas formas skaistumu meklēja nevis tur, kur nesaistītā valoda sakrīt ar ikdienas sarunas valodu, bet gan tur, kur tā tiecas pēc sava īpatnēja stila un īpatnēja ritma pretstatā parastam. Petera Altenberga vai Alfreda Kerra teikumu drūmslas var norunāt. Nicši vajadzīgs deklamēt; tas pats sakāms arī par Hofmanstāla vai Stefana Georga prozas teikumiem.

Pret impresionistisko skici, kas stāstam laupīja gaismu un gaisu, uzstājās Pauls Ernsts savos stila meklējumos, atsaukdams uz itaļu seno noveles formu. Viņš ar sekmēm pārvērtēja Bokačio un tā laika biedru izteiksmes līdzekļus, aizgūdam no viņu paraugiem tikai tos tehniskos paņēmienus, kas bij piemēroti viņa paša īpatnībai. Zināms, viņš pieslējās arī tradīcijai, kas jau no romantisma laikiem pastāv Vācijā un arī citur. Kroniku garā un valodā, kuŗa apzinīgi piekļaujas sen pagājušo laiku stilam, pēc Klemansa Brentano bij mēģinājušies daudzi un ar dažādiem panākumiem. Laikmetā, kad grāmatu prozu lielā mērā tuvināja ikdienas sarunu valodai, tie cildināja izšķirību, kādu starp abām prozas formām vēlējas redzēt Nicše. Historisma gadu simtenī, kad piesavinājās arī senos stilus, tie drīkstēja atsaukties uz agrāko laiku paņēmieniem, izvēlēdamies neparasto par mēraukļu savai mākslai. Bieži vien gan neparasta bij tikai vecu vārdu izvēle, no kam prozas arhitektonika ļoti maz mantoja; prozas mākslai Nicšes garā šādi paņēmieni nederēja.

Zināms, šādos apstākļos viss sastinga vēsturismā un seno stilu ārišķīgos atdarinājumos, līdz radās rakstnieks, kas sava paša laika dzīves un izjūtas ritmiem lika ritēt vecmodīgas prozas ritumā. Tas laimējās Paulam Ernstam un nedaudziem citiem pirms viņa, arī jau Konradam Ferdinādam Meijeram.

Ar Meijeru un Kellera stāv sakarā Rikarda Huch. Jau sen tā atzīta par stila mākslinieci ar lielu īpatnību. Savā darbā par trīsdesmitgadu kuŗu tā cenšas atrastīties no ikdienas sarunu valodas, piekļaudamās 17. g. s. stilam. Grā-

matā par Kelleru viņa pati aizrāda uz līdzekļiem, kā atšķirt isto no neistā: „Ja cilvēka ir kaut piliens melu vai iedomības, tas neizbēgami atspoguļosies viņa stilā — varbūt padaris to spilgtu, savādu, interesantu u. tml., bet tomēr šķirs no istās dailes pasaules.“ Kas ar tik stingru mērogu mēro sevi un citus, tas lietos archaisku izteiksmi tikai aiz dziļas iekšējas nepieciešamības.

Raksturīgi, ka visi šie rakstnieki, kas Ničses garā — pretēji impresionismam ar viņa krāšņo valodu — meklēdami prozu ar dzīviem mākslas ritmiem, atkal piegriežas tam, ko praktiski sasniedza Ģetes klasicisms un teoretiski izteica agrīnie romantiķi. Fridrihs Šlegelis bij savu dzirdi asinājis, studēdams antisko retoriku. Varētu jautāt, vai tikai šī dzīva interese pie ritmiskās vārdu mākslas romantisma laikā un arī mūsu dienās nav epigonisma pazīme. Bet kuņš gan spēj tā pacelties pār savu apkārtni, lai neapšaubami pareizi izšķirtu ārkārtīgi grūto jautājumu, vai laikmetiskās mākslas attīstības linijas ved uz augšu vai lejup?

Tāpēc var tikai priecāties, ja mūsu dienās ļoti izsmalcinātiem līdzekļiem pēta valodas mākslu. Fridricha Gundolfa darbs* pārliecinoši pierāda, ka valodas attīstību var aplūkot neviēn no gramatikas, bet arī no estetikas vai, labāk sakot, mākslas vēstures viedokļa.

Ka vācu valodas un literatūras pētnieki laimīgā kārtā tālāk izveido tās atziņas, kas šē aplūkotās viņu attīstības gaitā no romantisma līdz jaunlaiku prozas teorijai, to pierāda Richarda Meijera „Vācu stilistika“. Viņš iesāk no Bernhardi un Munta. Agrīnie romantiķi un līdz ar viņiem Bernhardi arī prozā bij saklausījuši muzikalismu. To pašu gribēja pierādīt Fridrihs Šlegelis „Vilhelma Meistara“ raksturojumā. To bij sadzirdējis arī viņa brālis Tika prozā. Viņi nojauta, ka nesaistītās runas mākslinieciskā forma ved uz valodas melodismu. Šo nojautu jēdzieniski pamatoja Ziverss savā mācībā par valodas melodiju. Šķirt panta melodiju no mākslas prozas melodijas — tāds ir pētnieka uzdevums, ja tas grib noteikt nesaistītās valodas formu. Tā prozas īpatnību var izcelt daudz labāk kā agrāk.

Par tagadnes centienu aizstāvi katrā ziņā uzskatams Bencs ar savām prasībām, lai mākslas proza skan augstākos toņos nekā mūsu ikdienas valoda; lai katram vārdam ir sava īpatnēja noskaņa; lai citādā uzsvārā tas izteici arī citādu saturu nekā vienkārši pārraidot parastos jēdzienus no cilvēka uz cilvēku. Meklēt mākslas prozas būtību viņas atšķirībā no ikdienas valodas, noteikti uzsvēpt arī arhitektoniskās linijas — tā ir tagadnes jaunāko centienu raksturīgākā pazīme.

No vācu valodas Rob. Pranks.

Midletona Murry

STILA PAMATPROBLEMA*

1.

„Stils ir valodas spēja precīzi pārraidīt uz lasītājiem rakstnieka īpatnējās jūtas vai domas un veselas jūtu vai domu sistēmas. Kur doma pārsvarā, tur izteiksmes veids būs proza; kur jūtas pārsvarā, izteiksmes veids tikpat labi var būt proza vai dzeja, izņemot gadījumu, kur pāri plūstošās personīgās emocijas neatvairāmi tiecas izpausties dzejā. Labs stils ir tad, ja domas vai jūtas pārraidītas pilnīgi eksakti.“

Šādā definīcijā nav iespējams izvairīties no pārpratuma un nenoteiktības, jo apskatāmā viela neļaujas definēt šī vārda parastā nozīmē. Tas sevišķi sakāms par vienu definīcijas daļu, no kuŗas galu galā atkarājas visas citas. Es teicu: „valoda, kuŗa precīzi pārraida domas un jūtas“. Stils ir pilnīgi atkarīgs no šīs precizitātes; kur tās nav, nav arī stila, un par cik tā ievērota, par tik nosakāms stila labums. Man šķiet, ka pats galvenais literatūrā un literariskā stilā ir šī vērtības gradācija: katra kritika, kuŗa cenšas to neņemt vērā, ir nepilnīga un nepmierinoša.

Bet varbūt jums liekas, ka tā ir ļoti vienkārša lieta precīzi izteikt domas un jūtas. Var piekrist, ka tas nav visai grūti tīrās domas laukā. Pielaižu, ka Euklidam, atklājot pirmās grāmatas četrdesmit septīto teoremu, nebija grūti to uzrakstīt. Še visas grūtības meklējamas priekšmeta izpratnē. Bet daiļliteratūrai ir ļoti maz daļas gar šādu domu izteiksmes veidu vai šāda veida domas iz-

teiksmi. Tā nepazīst to, ko sauc par tīru domu, jo doma šē vienmēr ir jūtu kalpone. Tai nekā nav kopēja ar loģiku, zinātnieka vai matemātiķa tīro domu. Pedējai ir tā pamatīpašība, ka viņu var pilnīgi izteikt simbolos, kuŗiem pastāvīga un nemainīga vērtība. Bet, kā zināms, vārdi nav šādi simboli: tie ir nepastāvīgi un mainīgi. Tāpēc man šķiet, ka metafiziķi, kuŗi lieto parastos vārdus, ir tikai dzejnieki, labi vai slikti. Platons un Spinoza bij labi, Hegelis slikti.

Literariskā sacerējumā ievēdotā doma ir tikai sistematizētas jūtas; sākumā tās ir parastas, vēlāk iegūst pārliecības spēku. Kadā lielā lugā vai novelē ieliktais smadzeņu darbs nav ne tīrs, ne praktiskā prāta darināts. Pat visstingrākais psiholoģiskais analitiķis, kuŗš līdzīgi Stendalam iedomājas sevi sekojam tikai loģikai, patiesībā cenšas sakārtot savas paša instinktīvas reakcijas. Šā vai tā visa literatūra pastāv tikai no jūtu izteiksmes. Kā tas notiek? Nemsim vienkāršu piemēru.

Rakstot šos vārdus, jutos nospiests. Šaubos, vai man izdosies sakārtot savas emocijas. Mana dzīves vieta skaitās saulaina, un tas ir vienīgais iemesls, kāpēc es te dzīvoju. Bet patlaban gaudo vējš, debess ir mākoņaina un patiesībā jau divas nedēļas nav bijusi neviena skaista diena...

Tādā pat garā es varētu uzrakstīt vairāk lapas puses, bet stipri šaubos, vai izdotos dot noteiktāku jēdzienu par manu patreizējo gara stāvokli, nekā to tikko darīju. Ko gan mans lasītājs īsti par to zin? Viņš pazīst dažus apstākļus un ar iztēli var iedomāties sevi līdzīgā emocionālā stāvoklī; bet tas neko neliicina. Es viņam neesmu pārraidījis savas jūtas, jo pārraidīt patiesībā nozīmē tās iedvest. Lai to panāktu, man vajadzētu atrast simbolu, kuŗš spētu ierosināt emocionālu reakciju pēc iespējas līdzīgu tai, kuŗu sajūtu pats. Šai nolūkā es centos augšējās rindās atkārtot tos pašus ārējos apstākļus, pielaidzams, ka līdzīgi noteikumi rada līdzīgas sekas. Dienīžēl, abas puses ir nezināmi lielumi: mans temperaments ir x , mana lasītāja — y . Augšā pievestiem apstākļiem kombinējoties ar x var rasties pilnīgi cits iznākums, nekā tiem kombinējoties ar y . Atliek tikai divas drēšības, ka jūtu efekts

būs apmēram tas pats: pirmā ir tā, ka pastāv vispārējs caurmēra temperaments, uz kuŗu līdzīgi apstākļi atstāj līdzīgas sekas; otrā ir tā, ka mana emocija ir ierobēžota vārdiem „jūtos nospiests“. Abas šīs drošības ir nedrošas; abas pārdošas.

Pēc manām domām, šī ir stila galvenā problēma tai veidā, kādā viņa jāatrisina rakstniekam. Jautājums grozās ap to, kā piespiest citus izjust viņa emociju savādības? Mana piemēra tās bij pavisam vienkāršas un pilnīgi personīgas: apskatījam parastu gadījumu. Bet tas pats princips izveidojams un tā pati problēma atrisināma arī visos pārējos sarežģītos gadījumos, kur rakstnieka emocijas ir sakārtotas patvaļīgā vienībā un projicētas attiecīgā, pašā izdomātā formā.

Stila jēdziens, pats par sevi, ir diezgan svešs radošā rakstnieka garam; tas ir nosaukums, kuŗu viņš parasti nelieto. Viņš domā citiem vārdiem un prasa sev: „Vai tas uzrakstīts dzīvi?“ un vēlas zināt: „Vai tas atstās iespaidu?“ Pat tādām rakstniekam, kuŗš apzinīgi un nopietni nodarbojas ar stila jautājumu, šķiet pretīgi un nedabīgi satikties ar šo problēmu zem stila vārda. Viņam liekas, itkā nāktos uzvilkt savas svētdienas drēbes, lai pārrunātu kādu darbu, kuŗu tas parasti izdara savā vecā žaketē. Tāpēc bieži gadās, ka rakstnieki, definēdami stilu, pieķeras pie kāda pašreiz modē esošā un kritikas iecienītā laikmeta kalam-bura.

Vairums šādu pazīstamo stila formulu pieskaitāmi minētai šķīrai; tie ir protesti. Tie parasti nozīmē: „Nerunājat par stilu, tādas personas nav. Pastāv tikai labi un slikti darbi.“ Patiesi, no desmit gadījumiem deviņos, nopietns rakstnieks, lietojams vārdu „stils“, cenšas izlabot kritikas kļūdas: „Stils nav kāda sacerējuma atsevišķa īpašība, bet gan pats sacerējums.“ Tiešām, šim rakstniekam ir taisnība.

Vienīgais ceļš ir atmest šo vārdu pavisam un griezties pie rakstnieka ar jautājumu: „Jā, kas tad ir labs sacerējums?“ Un tad jūs dzirdēsāt: „Tam jābūt solidam... dzīvam... ekonomiskam... tieši jāsasniedz mērķis.“ Katra no šiem teikumiem ir kas ārkārtīgi vērtīgs; katrā slepjas

pusapzināta radišanas mākslas teorija. Bet ļoti reti sastapsat rakstnieku, kuŗa intelekts ir pietiekoši vēss, vai kuŗa analīzes spēks diezgan stiprs, lai savas domas formulētu pilnīgi noteiktos terminos. Parasti jaapmierinās ar gadījuma izteicieniem un atsevišķiem piemēriem, kuŗi paliek atmiņā ilgāk nekā cerējāt. Tā Antons Čehovs rakstīja savam draugam, izteikdams domas par kādu viņam piesūtītu stāstu: „Izgriežat visas lapas puses par mēnesnicu un tai vieta dodat savas sajūtas — mēness atspulgu sasistas pudeles gabala.“ Līdzīgā gadījumā Dostojevskis teica kādam rakstniekam, kuŗš bij aprakstījis naudas mešanu leijerkastnieka cepurē: „Velētos dzirdēt šos naudas gabalus lēkajam un skanam.“

Stendals ir vienīgais, man zinamais rakstnieks, kuŗš tikko minētās atziņas formulējis vispārīgā tezē. Un Stendals patiesi bij ļoti ipatnējs rakstnieks. Viņš sacereja divas labākās no visām franču novelem; bet stila, šī vārda parastā nozīmē, viņam nemaz nav. Tas ir absolūti vienkāršs un daudzējādā ziņā pārsteidzoši bezrūpīgs; piemēram, viņam bij drosme rakstīt, ka kāda kundze aizsūtījusi savam mīļakam „nepabeigtu vēstuli“. Viņš atzinās — un es nedomāju, ka tā būtu mistifikācija: ik rītus studējot Napoleona kodeksu kā skaidras izteiksmes paraugu; to pašu civilkodeksu, kuŗš jauno Flobēru varēja padarīt vai traku: „tas ir tikpat sauss, tikpat rupjš, tikpat riebīgs un sekli pilsonisks kā koka soli skolā, kuŗu apmeklē, lai norūdītu savas gūžas“. Tomēr ar instrumentu, kas bij darināts pēc šī parauga, Stendals uzrakstīja divas noveles, kuŗas vismaz pieskaitamas tai pašai šķirai, kur pieder „Bovari kundze“. Nedomāju, ka vēl kādam citam ir izdevies savu rakstības mākslu tik noteikti reducēt uz pašu nepieciešamāko kā Stendalam. Viņam bij analītisks un kritisks prāts; tāpēc bij zinams pamats cerēt, ka viņš dos labāko stila definīciju. Viņš arī to darījis un pie tam rakstniekam noderīgā veidā. Viņš saka savā darbā „Rasins un Šekspirs“: „Le style est ceci: Ajouter à une pensée donnée toutes les circonstances propres à produire tout l'effet que doit produire cette pensée“. Stils nozīmē: pievienot dotai domai visus tos apstākļus, kas spēj radīt to iespaidu, kas šai domai jārada.

Parbaudot šo definīciju, vispirms jāņem vērā, ka vārds „doma“ te patiesībā nenozīmē domas. Tas ir vispārīgums, kurš ietver sevi nojautas, pārliecību un jēdzienus kopā ar attiecīgām emocijām, pirms tās nav iznīcinātas mākslinieka radīšanas procesā. Tāds vīrs kā Stendals, kurš uzauga ar 18. g. s. franču sensualistu filosofiju, vārdā „domas“ savieda vienkop visas šīs dažādas dvēseles rosbas. Piemēram, ja augšēja gadījumā es jutos nospiests, tad šāds gara stāvoklis nav „domas“. Tāpat Stendals sauca par domām arī Čehova mēnesnīcas vizijas un Dostojevska dzirdes ainu no skanošiem naudas gabaliem.

Otrkārt, šai definīcijā krit svarā vārdi „iespaudu, kas šai domai jārada“. Vienam otram var likties, ka jēdziens, emocija vai doma bez šaubām radīs vajadzīgo iespaudu. Tikai izteicāt savas domas, un tās neatvairami atstās meklēto iespaudu. Viss atkarājas no tā, ko jūs saprotat ar vārdu „izteikt“. Uzrakstījis „jūtos nospiests“, varētu iedomāties, ka esmu izteicis savas domas; bet visi zinām, ka šāds izteikums nerada attiecīgo iespaudu. Man iebildis, ka domas jāizteic precīzi. Bet vaj ievērojāt, kas notika, līdz ko mēģināju precīzi izteikties: es darīju taisni to, ko Stendals ieteic darīt. Saku pievienot konkrētos apstākļus, lai gan instinkti ziņā, ka savām sajūtām nevarēšu dot noteiktāku definīciju. Rakstīdams par sava nospiestā gara stāvokļa atsevišķām pazīmēm, vienīgi centos palīdzēt saviem lasītājiem to vieglāk priekšā stādīt.

Man šķiet, nav vajadzīgs sevišķi uzsvērt, ka apstākļiem, kurus rakstnieks pievieno kādai domai, jābūt aprakstošiem un precīziem; aprakstošai precizitātei ne tik daudz jāpaskaidro, cik jārada. Rakstnieka nolūks nevis ierosināt jūs uz domām, bet likt ipatnēji just. Rūpīgs mākslinieks izlietos visus savus līdzekļus, lai to sasniegtu; viņš, piemēram, centīsies ar teikuma ritmu pastiprināt jūtas, kurās nodomājis pārraidīt. Tomēr arī daiļskanīgs teikums ir tikai palīgīdzeklis. Tas stilu gan izdaļo, bet pats viņš no tā nav atkarīgs. Vēl vairāk: vāja meistara rokās tas var palikt par visai bailīgu ieroci. Cik daudzi godkārtīgi rakstnieki un dzejnieki jau nav nogremdējuši savas spējas vienmuļā un taisīta rituma vilņos! Lai ritmiskam efektam būtu pa-

nākumi, tam jābūt bagātam ar kontrastiem. Bet vajaga iegūt lielu meistarību, lai par ritmu kontrastiem valdītu ar tādu vieglumu, ka tie paliek pakārtoti vārda intelektuālam iespaidam. Nekas nav vieglāk, kā atļaut teikuma daiļskanībai aptumšot viņa nozīmi. Stiprai, noteiktai ritmiskai kustībai brāžoties pa smadzēnēm, ļoti grūti nepadoties tās iespaidam, kuŗš notrulina teikuma asās kontūras, pastāvīgi lietojot mazāk skanīgo vārdu vietā pilnskanīgos. Līdz ko šis muzikālais elements paliek valdošs, sākas stila dekadence. Kā šādā ceļā tika upurēta liela valodas māksla, par to atrodam daudz piemēru Švinburne's darbos.

Labā sacerējuma būtiskā pazīme ir noteiktība; tā jāuzskata par maksimi, un rakstnieks, kuŗš ziedo vienu procentu precizitātes, lai iegūtu simts procentus valodas muzikas, atrodas uz slidena ceļa. Katrai mākslai ir savs īpatnējs lauks; vārdu māksliniekam jādara viss, kas stāv viņa spēkos, lai izmantotu valodas materiāla iespējamības, pirms viņš lūdz palīdzības no citu mākslu līdzekļiem. Muzika ir iedomīga un pašapmierināta māksla; viņas iespējamības atrodas aiz sarunu valodas robežam. Rakstnieks, kuŗš padodas valodas muzikālo spēju skurbulim, pielīdzināms sunim, kuŗš pamet kaulu, dzīdamies pēc ēnas uz ūdeņiem.

No otras puses, kā viņam jāargās sekot nesasniedzamam muzikalisma maldu telam, tāpat viņš nedrīkst ļaut sevi ieraut kļūmīga sacensība ar glezniecību. Ja ir vēl kas gaŗlaicīgāks par tā sauktās muzikalās prozas vai dzejas gaŗi izstieptām vietām, tad tas ir vaiga sviēdros darinātais gleznainais apraksts. Abas šīs maldu mācības ir viena otras vērts.

Tiesa, katra radoša literāriska sacerējuma ļoti vērtīga, pat būtiski nepieciešama īpašība ir tas, ko varētu nosaukt par „konkrētību“. Rakstnieks, cenzdamies būt precīzs, pastāvīgi raugās pēc līdzībām citos dzīves laukos. Dažreiz to sasniedz ar metaforu, dažreiz ar oriģinēlu tēlu. Piemēram, Līiputu ceļojumā Gulivers stāsta, ka karalis viņam iedāvājis „savu bildi dabīgā lielumā, kuŗu es šteidzīgi iebāzu cimdā, lai to paglabātu no bojāšanās“. Ar šo gleznu Svifts mums sniedz pilnīgi noteiktu jēdzienu par turienes

iedzīvotāju un Gulivera lielo starpību augumā. To pašu jūs iegūsat no katra laba daiļrakstniecības darba, jo šī konkrētība ir pats galvenais apstāklis, kas jāpievieno abstraktai domai, lai panāktu iespaidu.

Vai nu tā būtu metafora, tēls vai nozīmīgs sikums, tas vispirms ir zināma veida solidums. Rakstnieki, cenzdamies uzsvērt šī elementa ārkārtīgo nozīmi stila izveidošanā, bieži saka, ka „rakstniekam jābūt plastiskam“. Šis izteiciens sastopams arī Flobēra vēstulēs, un Flobēram, varbūt, pēdējos trīsdesmit gados bijis lielāks iespaids uz pārējo rakstnieku idejām nekā jebkuņam citam. Tā pati fraze atrodama Čehova vēstulē iesācējam Gorķijam: „Jūs esat mākslinieks, jūs lieliski jūtat, jūs esat plastiķis; tas ir, kādu lietu aprakstot, jūs to redzat un skarat savām rokām: tas ir īsts stils“. Mēs zinām, ko abi šie rakstnieki domāja, runājot par plastiku: iztēles kristalizācijas spēju. Tomēr viņu izteicienam bij kļūmīgas sekas: tikai drusku vajaga to pārprast, lai galīgi noietu no ceļa. Un rakstnieku vairums to arī pārprata. Viena daļa domāja, ka labākais līdzeklis būt „plastiskam“ ir patiesi aprakstīt plastiskos mākslas darbus: liels skaits franču parnasiēšu atradās šīs halucinācijas varā. Otrai daļai likās, ka viņi paliks par plastiķiem, atdarinot plastisko mākslinieku iedomātos darba paņēmienus, rūpīgi uzrakstot visus acij saskatamos sikumus: liels skaits realistu atradās šīs halucinācijas varā.

Tā 19. g. s. pārprata izteicienus „solids“ un „plastisks“, kuņus lieli rakstnieki attiecināja paši uz saviem mākslas darbiem. Bet skaidrs, ka šie epiteti savā būtībā ir tīri metaforiski un ka nekādu praktisku recepti no tiem nevar atvedināt. Šo jēdzienu izpratni apgrūtināja tas, ka literatūras labāko paraugu būtiskā sastāvdaļa ir īpatnējs kristalizācijas veids, jo tā ir vienīgā iespēja panākt augstāko precizitāti. Šie pilnīgi dažādie jēdzieni tika sajaukti: metaforu, kuņa raksturoja laba sacerējuma pazīmes, sajauca ar pašu metaforas radīšanas procesu ar neapmierinošiem rezultātiem.

Jautājums ir sarežģīts un tāpēc vispirms pūlešos atrisināt tikai vienu pavedienu. „Solids“ ir metaforisks epitets, attiecināts uz sacerējumu; tas aptver vairāk lietas:

pilnīgu ekonomiju, pilnīgu precizitāti un bez tam vēl norāda, ka apskatamais literatūras darbs ir pilnīgi iznēsāts rakstnieka galva. Galvenais līdzeklis, ka šo „solidumu“ sasniegt, ir spēja atrast tādu konkrētu tēlu vai simbolu, kurš spēj pārraidīt uz citiem rakstnieka emociju vai domu unikuma īpašības. Ka redzams, kritiķim jālieto vissmalākais instruments, lai nesajauktu šos divus dažādos jēdzienus, ņemot vērā to, ka vēl kāds trešais var tikai padziļināt šo sajukumu. Šis trešais jēdziens, kurš mums nemanot uzmacās, ir „bezpersonīgā“ māksla. Rakstniecības darbu, kurā autora personība ir rūpīgi apslēpta, var ar pilnām tiesībām saukt — un bieži tā arī dara — par objektīvu; šo principu kā nepieciešamu ideālu arī sludināja Flobērs pretstatā romantiķiem. No objektīva līdz solidam ir tikai viens solis, un šo soli bieži sper pilnīgi neapzinīgi, lai gan nav nekāda pamata apgalvot, ka „personīgs“ darbs nevarētu būt tikpat solids kā „bezpersonīgs“; piemēram, Šatobriana *Memoires d'Outre-tombe* ir tikpat solids kā Flobēra *Salammbô*. Bet no bezpersonības jēdziena ātri vien var nonākt pie slēdziena, ka autoram vajaga savu talantu upurēt nedzīvo priekšmetu aprakstiem. Šādā greizā gaismā bieži vien ievirzās daža laba literatūras teorija.

Atgriežoties pie mūsu temata jāsaka, ka uzskats par literatūras un plastisko mākslu analogiju visā visumā ir tik kļūmīgs, lai gan prātoši pielietots arī ļoti vērtīgs, ka bij nepieciešams atrisināt šos samezģļotos pavedienus, vēl jo vairāk tāpēc, ka viens no slavenākiem tagadējiem franču kritiķiem, Remi de Ģurmons, ir atklāti deklarējis, ka katra īsta stila būtība ir spēja iekšēji skatīt. Agru vai vēl, šī rudimentārā puspatiesība var palikt par angļu kritikas tirgus preci; tāpēc jau laikā pret to jānostājas sargvietā.

Šī cenšanās reducēt stila dāvanas līdz vienkāršai vizijas spējai ir patiešām raksturīgs franču mēģinājums izskaidrot visai sarežģītus faktus ar vienas hipotēzes palīdzību. Man šķiet, ka patiesība ne tik daudz krīt svarā, vai kādam autoram ir liels iekšējās skatīšanas spēks, vai ne, bet gan tas, vai viņš spēj saviem lasītājiem lietās parādīt tāpat, kā viņš tās redz. Man gribētos domāt, ka šis ir pavisam da-

žādas spējas. Ja tas tā nebūtu, es teiktu, ka rakstnieku tikai traucē šī ārkārtīgi eksaktā redzes atmiņa. Jo lietu būtībā tā pati par sevi neko neatšķir, bet aprakstošam rakstniekam nākas pašam izcelt kādu savas pieredzes spilgtāko vilcienu, lai ar to atsauktu lasītāja acu priekšā sava paša emocionālam iespaidam radniecīgu ainu. Precīzs redzes tēls spēlē ļoti niecīgu lomu metaforā. Tā izceļas, kad vienā pieredzes laukā uztvertā īpašība tiek izlietota, lai definētu kāda cita pieredzes lauka īpašību.

Tāpēc, pēc manām domām, lielam radošam rakstniekam vajaga būt plašam pieredzes krājumam, pie kuŗa var griezties pēc vajadzības. Jo tas būs plašāks, jo precīzāks viņa rakstījums; jo eksaktāki viņš spēš pārraidīt savu emociju pazīmes un ierosināt sev radniecīgas savos lasītājos. Citiem yardiem, lai rakstnieks paliktu par pirmklasīgu rakstnieku, nepieciešams, ka viņam ir gandrīz praktiski neierobežota jūtekliskās pieredzes spēja visos veidos. Bet tas nav vis tāpēc, ka rakstnieka lielums ir tieši atkarīgs no šīs pieredžu rindas. Viņa jūtu pārdzīvojumi, izveidoti par veselu emocionālās pārlicības sistemu, ir pavisam citas dabas nekā jūtekliskā pieredze. Dzīves izpratne visā visumā, spēja atšķirt vispārīgo no atsevišķā un atsevišķo pārvērst par simbolu vispārīgam — kas ir liela rakstnieka raksturīgākā iezīme un saskatāma katrā lielā stilā — atveidama ne no jūtekliskās pieredzes, bet no emocionālās pasaules izjūtas. Tomēr šī jūtekliskā pieredze ir nepieciešama, lai pilnīgi izteiktu emocionālos pārdzīvojumus. Lielam rakstniekam materijas pasaule jāpārvērs gara pasaulē, jādefinē nedefinējamais. Šis uzdevums nav pa spēkam ne zinātnei, ne loģikai, bet vienīgi rakstniekam ar viņa jūtekliskās pieredzes un noģisto ār pasaules īpašību bagātīgiem krājumiem. Šī ir literatūras maģiskā valoda, ar kuŗu rakstnieks vai dzejnieks pauž tādus noslēpumus, kuŗi nevar atklāties ne loģikas un zinātnes, ne ikdienas sarunas valodā. Bet šie vārdi nav ne mantojami, ne iemācāmi. Katrs paliekošs literārisks sacerējums nav tik daudz valodas triumfs, cik uzvara par pašu valodu; tā ir svaigas uztveres ieplūšana sastingušā vārdnīcā, pateicoties rakstnieka radošam garam.

Augšējā nodaļā pārbaudījam divas stila īpašības, kuŗas ļoti bieži uzskata par galvenām: rituma muzikālo iespaidu un gleznu vizuālo iespaidu; mēģināju pierādīt, ka tās ir tikai blakus pazīmes. No otras puses, centos rādīt, ka stila būtiskā īpašība ir precizitāte, ka šī noteiktība nav intelektuāla vai jēdzieniska, bet emocionāla; ka to var sasniegt dažādiem līdzekļiem, bet visus tos var apvienot vārdā „kristalizācija“. Beigās pūlējos rādīt, ka šis process prasa neparasti lielas jūtēkliskas pieredzes spējas un ir atkarīgs no neparasti bagāta jūtēklisku priekšstatu krājuma, ar kuŗiem radošs rakstnieks var skaidri izpaust veselu priekšstatu sistemu, kuŗa savā būtībā it nemaz nav jūtēkliska. Tagad mēģināsim noskaidrot šo kristalizācijas gaitu vēl tuvāk.

Šiem nolūkiem centīsimies iztirzāt pēc iespējas eksakti dažus rakstniecības paraugus. Literariskās radīšanas procesā ir kāds kritisks brīdis, kuŗu saucam par simbola atrašanu: tā es saucu analogijas vai līdzības atrašanu rakstnieka emocijām vai dōmām, kuŗa spētu tiktāl iespaidot viduvēji jūtīgu lasītāju, ka viņš varētu iedzīvoties rakstnieka emocijās vai pieredzē. Man nāk prātā kādas Tomasa Hardija poēmas beigas, kuŗas noskaidro šī procesa sākumu:

Since then, keen lessons that love deceives,
 And wrings with wrong, have shaped to me
 Your face, and the God-curst sun, and a tree,
 And a pond edged with grayish leaves.

Bet tagad pazīstu es mīlas viltu,
 Kas viņot sakropļo ar cietu roku
 Tev seju, nolādēto sauli, koku
 Un palsos stiebros diķa ledus tiltu.

Sai skaistā poēmā dzejnieks izteic, ka viņš ielicis veselu pieredzes pasauli tikai viena vienīgā vizijā: mīlas rūgtuma sajūta ievēdota simbolā „Tava seja un Dieva nolādēta saule un koks un diķis, apaudzis palsiem stiebriem.“ Šāds dvēseles norīss ir pazīstams ļoti daudziem. Kad dzīvē iestājas emocionāla krīze, tad zināma materialās apkārtnes daļa

liekās ietīta emocijās. Daži priekšmeti piepeši šķiet savādi piemērojušies dvēseles pārdzīvojumiem; liekās, ka emocijas izplūst ārpusaulē un kristalizējas ap viņas priekšmetiem tā, ka vēl ilgi tiem piemīt spēja izsaukt un rosināt tās pašas emocijas. Viņas iegūst noteiktību, kuŗas vienmēr trūks attiecīgu simbolu neatradušam jutām. Tā tad šie priekšmeti vienā laikā ir emociju cēlonis un simbols; ar to pašas emocijas iegūst precizitāti, dabu spilgtumu un ilgi paliek atmiņā. Rakstniekam ar paaugstinātu jūtēklību ir plaša simbolu vārdnīca, pie kuŗas griezties. Vēledamies citiem parraidīt savas emocijas un domas, viņš var tām dot noteiktību, tas simbolizējot. Jus teiksat, tā ir vienīgi viņam piemītoša valoda: neviens cits to nevar saprast. Tas nav tā. Priekšmeti paliek par jūtu simboliem, bet viņi bij arī emociju cēloņi. Vēl vairāk: šos simbolus lietojot citu līdzīgu jūtu precizēšanai, mēs aprakstām viņu nozīmi. Tas ir tas pats, ko es teicu par metaforu un līdzību kā īstu kristalizācijas veidu. Metafora šis process norit ļoti izstrādātās formās; liela rakstnieka darbos tas turpinās bez apstājas un pastāvīgi pārveido un pārmaina valodu. Bet tas var notikt arī vienkāršākā veidā: šī vienkāršība var būt vai nu monumentalākas vai naivākas dabas.

Apstāsimies vispirms pie naivākās formas. Iedomāties cilvēku ar paaugstinātu jūtēklību, bet bez spējām paplašināt un padziļināt savus iespaidus tiktāl, kamēr tie aptver dzīvi visā visumā — tā ir spēja, kuŗa pēc manām domām atšķir katru lielu rakstnieku un atrodama katrā lielā stilā. Šim cilvēkam nebūs ne vajadzīgās dziņas, ne tieksmes izdomāt tādu fabulu, vai radīt jaunu fantazijas pasauli, kuŗa varētu izpausties dzīves sarežģītais un aptverošais saturs; viņa jūtu reakcijas paliek epizodiskas. Viņš atsauksies uz ārējo kairinājumu un ar to apmierināsies. Viņa ģenijs būs tīri lirisks, kaut arī viņš būtu prozas rakstnieks. Kāds apkārtnes priekšmets vai notikums sabangos viņa pāri plūstošās emocijas un radīs tieksmes tās izteikt. Bet viņa vienīgais līdzeklis ir aprakstīt priekšmetu, kas šīs jūtas modinājis. Ja emocijas bij patiesas, apraksta spilgtums un īpatnība viņu glābs.

Šis kristalizācijas pirmveids visur sastopams: kur ār-

pasaules priekšmeti rada patiesu emocionālu reakciju, tur atrodam arī spilgtu juteklisku priekšstatu. Šis priekšstata spilgtums savukārt liecina par jūtu istumu. Katra laba apraksta pamatos ir šī jūtu aktivitāte, ko vāgļi atšķirt no apzināti samākslotu sīkumu uzskaitījumiem, lai gan arī pēdējie bieži saucas par aprakstiem. Pēdējā gadījumā šie sīkumi, uzrakstīti ar vēsu prātu, arī lasītājā nevar modināt jūtas. Lūk, kāds īsta apraksta paraugs no nesen iznākušas grāmatas:

„Atminos melnu sofā, košā oda pēc putekļiem un pa daļai bij aplāts ar audekla pārvalku. Sofā pamostos, lai čīkstot stāstītu, ja es uz viņa uzkāptu, lai apskatītu kāda kuģa modeli dzeltenā ziloņkaulā, košā atradās uz sienas zīmēs. Uz kamina virs pulētas bronzas četrstūrī atradās veci gliemežu vāki: dažādi biezām oranžās lūpām un lāsainām mugurām, citi spirālveidīgi pērļu ķiguļi, koši turot rokā dažādi laistījas. Vienīgā skaņa šai istabā radās, pieliekot šos gliemežvākus pie savām ausīm. Lidzīgi portreju sejām grūti bij ticēt, ka šie pērļu vāki jebkad būtu dzīvojuši. Kulda bij baltu papīru pilna un smalku putekļu krislīši, same-tušies uz restēm, saktu klusām krist un virināties, ja blakus istabā kāds staigātu.“*

Kā redzams, te katrs sīkums ir nozīmīgs: citiem vār-diem, jutekliskais priekšstats bij par cēloni rakstnieka jū-tām. Viņš pielika gliemežvāku pie auss un piepeši sajuta: „šī ir vienīgā skaņa“; redzēja ogļu plēnes nodrebam un sajuta: „cik šī telpa ir klusa un nekustīga.“ Tā viņa priekšstati un paši priekšmeti bij cieši saistīti ar šīs ista-bas emocionālo iespaidu. Te mums atkal jāatminas Če-chova padoms savam draugam: „Izgriez šīs lapas puses par mēnesnīcu un apraksti, ko tu sajūti — mēness atspulgu sasistas pudeles drumslās.“ Šī ir tā nāves cīlpa, kas at-dala īsto aprakstošo stilu no neīstā. Paraugu pēdējam at-rodam kāda cita angļu rakstnieka nesen iznākušā grāmatā: „At the Quai d'Orsay Terminus, Paris“, košas autors Ar-nolds Benets ir daudz slavenāks par augšā citēto H. Tom-linsonu.

„Pulkstens bij trīs pēc pusdienas, bet jau krēsla. Pa-sūtīju tēju uz terases stacijas kafejnīcā pašā vokzalē. Tas

ir ļoti labs café. To jūs varat spriest no kristalskaidrām karafēm. Kāds pusmūža cilvēks apsēdās, izdzēra sarkanu šķidrumu, samaksāja un tūlī aizbrauca. Divi strādnieki reizē uzkāpa pa augstām trepēm, katrs no savas puses, un sāka nostādīt kādu loka lampu augstu gaisā. Zem grīdas bij tāda nemītoša vilcienu dārdoņa, ka še uz terases bij grūti sadzirdēt otra cilvēka valodu. Lielās lampas iedegās pašas no sevis, neveikli un nedroši. Plašais iestiklotais stacijas gals jau ilgāku laiku atmirdzēja sidrabotā gaismā. Bali tvaika mutuļi izšāvās no apakšas, un viņiem cauri elektrība spīdēja kā saule miglā. Stacijā visu laiku noritēja ļoti daudzpusīga darbība. Darbojās automats priekš peronas biļetēm. Jaunākas telegrafa ziņas tika izkārtas pēc zināmiem starpbrīžiem; meteoroloģiskām ziņām bij īpašs galds. Atveda vakara avīzes priekš abiem kioskiem, un tās tūlī sadalīja uz īpašiem galdiem. Divas tabakas bodes nenogurstoši tirgojās: vienā jauna meitene, otrā kāda sieviete. Kādā citā kioskā pārdeva bonbongas. Kāds bufetes vagoniņš, pildīts liķieru pudelēm, skraidīja šurp un turp. Bagažas lifts, somu piekrauts, celas un nolaidas..."

Un tā tālāk. Šis apraksts vēl nav galā. Negribu apstāties pie vairākām stila kļūdām, bet aizrādīšu, ka Arnolda Beneta redzētiem priekšmetiem nav nekāda nepieciešama sakara ar aprakstītās telpas emocionālo izjūtu, no ka varam spriest, ka viņam pavisam šīs izjūtas arī nebij. Lietojot viņa paša izteicienu, tas tikai „visu laiku funkcionēja,” mehaniski atzīmēdams apmēbelēta nama inventuru. Še neviens priekšmets mūsos nemodina nekādu iespaidu, nevienu jūtu. Ja kāds rakstnieks, kuŗš jau ir paveicis augsti vērtīgus darbus, nonāk šādā stāvoklī, tad viņam tikai atliek atdot savu spalvu un bloku nākošai paaudzei. Viņš atrodas „scribendi cacoethes” pēdējā stāvoklī, visšausmīgākā slimība, kuŗai par upuri var krist profesionāls rakstnieks.

Lai vēl vairāk noskaidrotu svarīgo starpību starp īstu un neīstu aprakstu, pievedīšu kādu piemēru no modernās rakstnieces Katrines Mansfield'es darba „Bliss”:

„Pēc tējas Kezia gāja atpakaļ uz mājām. Lēni viņa kāpa pa sētas trepēm un caur pieliekamo kambari iegāja

ķēķi. Tas bij tukšs, tikai uz palodzes bij pamests dzeltenu, smiltis apvārtītu ziepju gabals un zilumiem notraipīts lupats. Plīts bij piebāzta istabas mēsliem. Viņa tos izvandīja, pameta zemē un pa šauru koridoru steidzās viesistabā. Veneciešu aizkāri bij nolaisti, bet ne pavisam. Pa spraugu lauzās iekšā garie saules staru kūliši, un ārpusē augošo krūmu vijņotās ēnas dejoja uz zeltītām stripām. Te viņas norima, te sāka mirgāt no jauna, te izstiepās līdz pat viņas kajām. Zum, zum! kāda zila muša atsitās pret griestiem.“

Tagad atceraties Stendala stila definīciju. Te viņa iemiesota darbā tiem paņēmieniem, kurus jau mēģināju iztīrāt. Jūtēkliskie priekšstati šē modina klusas bailes no pamesto istabu baigās vientulības. Priekšmeti cieši saistās ar emocijām, kuŗas ap tiem kristalizējas. Mūsu autorei nav vajadzīgi ne aprakstošie īpašībvārdi, ne nogurdinošie bezkrāsainie adverbji, aiz kuŗiem glābjas nespēcīgs rakstnieks. „Jūs savos vārdos neesat pietiekoši atturīgs,“ Čehovs kādreiz rakstīja Gorkijam. „Jūs līdzināties teātra apmeklētājam, kuŗš savu sajūsmu izrāda tik neapvaldīti, ka traucējat pats sev un citiem klausīties izrādē. Šis atturības trūkums sevišķi manams dabas aprakstos, ar kuŗiem jūs pārtraucat savus dialogus; šos aprakstus lasot, katrs vēlas, lai tie būtu īsāki un ciešāk saspiesti. Bieži pieminēdami klusu maigumu, čukstus un samtainu liegumu, jūs šos aprakstus padarāt vienmuļus un samākslotus, kāpēc tiem nav garīga siltuma un tie mūs tikai nogurdina.“ Čehova salīdzinājums ir vietā: rakstnieka funkcija ir ļaut mums klausīties izrādē — izrādē, kuŗu mēs paši nekad neredzētu vai nedzirdētu, kuŗa mums nemanot aizplūstu gaŗām dzīves straumē, ja šis cilvēks ar paaugstinātu jūtēklību to neuztvertu un netiktu līdzzaizrauts. Viņa asās emocionālās atziņas modina arī mūsos līdzīgas jūtas.

Šim cilvēkam-rakstniekam var būt pietiekoši daudz spēka, lai paceltos līdz dzīves emocionalai izpratnei un atrastu tai līdzvērtīgu un dabīgu simbolu — sacerējuma fabulu, bet tai pašā laikā viņam var būt vāja jūtēkliskās uztveres spēja, kuŗa vienīgi spēj stāstījuma ģindeni ietērt stila miesā un asiņās: Wordsworth's kā dzejnieks un Bal-

zaks kā novelists cieta no šī nespēka. Viņu darbos var biežāk redzēt lielas literatūras spēcīgo, kaulaino būvi nekā literatūru, kurā patiesi ir liela; biežāk ekas pamatus nekā pabeigtu stila juntu. No otras puses, ļoti daudzām rakstniekiem ir bijusi visai spilgta jutekliskās uztveres spēja, bet tiem vairāk vai mazāk pietrūcis spēka pacelties līdz aptverošai dzīves izpratnei. Viņi bijuši ieslēgti atsevišķu anekdošu pasaulē, kuŗas robežas tie patiesi bij radoši un viņu stils sasniedza to pilnību, kas šai apjomā iespējama. Bet kuŗš gan vilcināsies izšķirties starp šo mazo talantu stila pilnību un kāda Wordsworth'a vai Balzaka nepilnīgo stilu?

Lieliem rakstniekiem nepieciešamo spēju apvienojums šķiet jo brīnīgāks, jo vairāk cešamies tiem tuvoties. Nepārtrauktas Šekspira uzvaras pār valodu ir iegūtas ar tik bagātas jutekliskās uztveres palīdzību, kuŗai droši vien nav nekā līdzīga cilvēces vēsturē: tā bij līdz tam vēl nepieredzēta spēja saviem pirkstiem tiktāl locīt pārsātinātu spriganu, sasprindzinātu, izjustu valodu, kamēr tā piekļaujas viseteriskāko jūtu kontūrām. Ir parasts stādīt blakus Šekspiru un Miltonu, Šekspiru un Danti, Šekspiru un Homeru. Man šķiet, to darām tāpēc, ka mums ir neērti to atstāt bez līdziniekiem. Homers, Dante vai Miltons mums vajadzīgi kā vērtību kāpšļi vai arī kā važa, lai saistītu pie mūsu saules sistēmas pārāk tālu lidojošo planetu. Patiesība šai saistībai ir maz nozīmes. Miltons bij liels vārda mākslinieks; arī viņš guva uzvaras par angļu valodu, bet nedomāju, ka viņš padarījis to daudz bagātāku: vairākkārt lasīdams „Pazaudēto paradīzu“ sajutu, ka viņš valodu tikai sabeižis. Mēs nevaram sekot viņa izlauztām tekām; bet ja gribam piesavināties dažus radošā stila noslēpumus — noslēpumus, kas var būt vērtīgi arī mūsu dienu literāriskā darbā, tad jāiet pie Šekspira. Ja Miltons ir valodas nāve, tad Šekspirs tās dzīvība. Iedziļinoties Miltonā, mēs tikai varēsim viņu atdarināt; iedziļinoties Šekspirā, mēs joprojam varēsim rakstīt savas noveles, apcerējumus vai dzejas, bet ar daudz lielāku vārdu mākslas līdzekļu izvēli.

Teicu, ka liels literārisks darbs nav tik daudz valodas triumfs, cik uzvara par pašu valodu. Rakstnieks vienmēr

cenšas uzlikt valodai lielāku nastu nekā tā spēj nest, pastāvīgi izdarīdams savādi izsmalcinātu varmācību. Šī nodarījuma istais iemesls ir tieksme atrast domām vai jūtām atbilstošu izteiksmi; tā ir tīri personīga cīņa. Bet viņas uzvara, ja to vispār iegūst, nav valodas uzvara, bet uzvara valodas labā. Tāpat kā ārsts, kad viņa slimnieks atrodas pie nāves sliekšņa, izdara varmācību pie viņa ķermeņa, dodams kādas stipras zāles, lai miesas veselīgiem elementiem palīdzētu uzveikt graužošas sīkbūtnes, tā arī radošs rakstnieks iešļac valodas ķermenī lielu porciju spilgtu un svaigu jēdzienu, lai tas atkal paliek jauns un stiprs, spējīgs piemēroties vēl īpatnējākai pieredzei un vēl dažādākam saturam.

No otras puses, pati valoda, kā satiksmes līdzeklis starp plašas cilvēku sabiedrības locekļiem, līdzīgi daudz apgrozītai naudai tiecas pastāvīgi nodilt un nonēsāties. Šo parādību stipri paātrina laikrakstu pieaugums. Avižniekiem pat pie vislabākās gribas nav laika savu valodu apstrādāt un precizēt; bet ja viņi savu laiku izlietotu šiem nolūkiem, tad drīz vien pazaudētu savas vietas. Viņu uzdevums rakstīt caurmēra prātam un, to darot, jālieto caurmēra cilvēka vārdnīca: ja viņi to neņem vērā, tos pasludinās par nelasamiem, par ko izdevēji tiem izdos vilka pasi. Bet arī bez šī modernā sarežģījuma valodas naudas dilšanas process ir dabīgs un savā ziņā veselīgs parādība. Pat ja mēs sev iztēlotu kādu iedomātu sabiedrību, sastādītu no viskorektākiem un radošākiem rakstniekiem, tad redzētum, ka laimīgi atrasts epitets vai laba metafora tiecas palikt par maiņas naudu, līdz ko vairākums to atzīst. Ar to valoda iegūst jaunu definēšanas spēju, kuŗu izlieto katrs pēc vajadzības; bet lietojot šis vārds pamazām vien zaudē savu precizitāti. Sakumā tas bij darināts, lai izteiktu kāda īpatņa personīgo uztveri; tagad tam jākalpo daudziem, pārāk daudziem. Katrā laikmetā valoda ir pilna metaforu visās attīstības pakāpēs: no pilnasiņu izteiksmes cauri kuslai pusdzīvei līdz nolietotas klišejas nevarībai.

Korekta rakstnieka uzdevums ir pretoties šai valodas bojā ejai: no radoša rakstnieka viņš atšķiras ar to, ka viņa jūtekliskā uztvere ir par vāju, lai valodu padarītu bagātāku;

bet viņa jūteklība ir pietiekoša, lai novērtētu radošā rakstnieka jēdzienu jauninājumus, kuŗš pastāvīgi kaldina tos no jauna — retāk atsevišķus vārdus, biežāk veselus izteicienus, kuŗiem piemīt vienota vārda spēks. Šādam otrās šķiras rakstniekam vajadzīgs, lai kāds cits atrod ko jaunu, bet lai viņš spēj šo jaunatradumu cienīt un izlietot. Pēc manām domām, šī ir viņa galvenā funkcija; ja arī viņš valodai nevar iedot jaunu dzīvību, tad vismaz spēj to uzturēt dzīvu. Šim uzdevumam jāiegūst īsta un laba skola šī vārda šaurākā nozīmē. Priekš otrās šķiras rakstnieka tas nemaz nav tik maz: ar Lamb'u, Landor'u un Stevenson'u priekšgalā viņš soļos nemirstībai pretīm, un vairāk tas arī nevar prasīt.

Sai nozīmē es lietoju izteicienu: „Ja Miltons ir valodas nāve, tad Šekspirs tās dzīvība.“ Miltonam ir samērā maz, Šekspiram ļoti daudz juteklisku jēdzienu, kuŗi pēc tam vairs nav lietoti. Daži no tiem ir pārgājuši sadzīves valodā, bet lielais vairums ne. Zināms, es nelieku priekšā plagiēt Šekspiru; gribu tikai aizrādīt, ka ne no viena cita angļu rakstnieka nevar tik daudz mācīties stila dzīvības procesus. Studēt Šekspiru nozīmē studēt rakstniecības mākslu. Ne tai ziņā, ka vajadzētu rakstīt Šekspiram līdzīgi: jo vairāk iedziļināsimies viņa valodas garā, jo vairāk noasināsim mūsu pašu spēja valdīt par savu jutekliskās pieredzes pasauli. Pārveidot un atspodrināt valodu, tā bez šaubām ir liela literāriska ģenija priekšrocība; bet ir iespējams, ka dažam labam no mums piemīt šīs spējas dziļi, kuŗus var izkopt apzinīgā darbā, pētot vecmeistaru cēlos sasniegumus.

No angļu valodas A. Svabe.

STILA PROBLEMAS*

1. Vizijas un emocijas

Pazīstamais Bifona izteiciens, ka „stils ir cilvēks pats“, ir tāda dabas pētnieka apgalvojums, kuŗš zin, ka putna dziesmu noteic knābja veids, mēles saites, rīkles platums un plaušu tilpums. Patiesībā pastāv divi stila veidi, kas sakrīt ar divām lielām cilvēku grupām — vērotājiem un jutējiem. Redzes tips uzglabās kāda skata atmiņas vairāk vai mazāk noteiktu, vairāk vai mazāk sarežģītu tēlu veidā; jūtu cilvēks atminēsies tikai emocijas, ko redzētais skats viņā atstājis. Tāpēc redzes tips, izlasījis kādu romanu, spēs viegli uzvest cit'citai sekojošās ainas, kas uzglabājušās viņa smadzenēs itkā panoramā; turpretīm tīrs emociju cilvēks zin tikai, vai lasītā grāmata ir skaista, asprātīga vai garlaicīga, lai gan dažreiz viņš varēs skaitīt no galvas veselas lapas puses. Zinātnieks Morejs (Maury) šķirstīja un lasīja grāmatas savā atmiņā ar tādu pat drošību kā realās. Ja redzes atmiņa ir saistīta vienīgi ar iespiestiem burtiem, tad tā stila izstrādāšanā nespēj spēlēt patiesi konkrētas atmiņas lomu; ja lieta grozītos ap dabas ainavu un ne grāmatas aprakstu, tad tie, kam ir šāda atmiņa, atcerētos vienīgi jūtu savīlņojumu, ko šī ainava spēja atstāt uz viņu jūteklību. No stila viedokļa tie ir emocionāli.

Var gadīties, lai gan ļoti reti, ka redzes un jūtu atmiņa valda vienās un tais pašās smadzenēs līdzsvarā. Tādā gadījumā, atkarībā no šī cilvēka īpatņējās fizioloģijas vai viņa rāsas vai arī apaugļojošās apkārtnes, radīsies kāds

Šatobrians vai Flobèrs. Flobèrā šis līdzsvars ir tik pilnīgs, ka viņu piētiēkoši pētot atliek tikai pabrīnēties. Šatobriānam redzes atmiņa ir valdošā. Tāpēc arī viņš līdz sava mūža galam bij stila upuris; turpretīm Flobèrs savā pēdējā darbā tam spēja ierādīt viņa isto lomu, kurai ir otrīnēja un subsidiāra daba.

Labi rakstīt, pārvaldīt stilu, nozīmē gleznot. Galvenā stila spēja tā tad meklējama redzes atmiņā. Ja rakstnieks neredz to, ko viņš apraksta, par ko stāsta — ainavas un tēlus, kustības un žestus, kur tad viņam ņemt stilu, citiem vārdiem, īpatību vispār? Gleznotājam, „rakstot no galvas“ vienmēr acu priekšā ir iedomātā aina, kurā viņš samērīgi pārraida krāsās. Tādā kārtā ir radīti ļoti skaisti darbi. Runājot par gleznotāju, runā par redzes tipu. Žils Klareti aizrāda, ka gandrīz visi gleznotāji „labi raksta“. Tas ir neizbēgami: viņi atstāsta to, ko redz; meklē vārdus, kuriem pārraidīt viņu vizijas gluži tāpat, kā gleznojot tie rīkotos ar krāsām. Ja redzes atmiņai rakstnieks pievieno emociānālo atmiņu; ja viņš spēj, iztēlojot sev materiālu ainu, eksakti iejusties tai emociānālā stāvoklī, kurā šī aina viņā rosina, tad viņš pārvalda, pat to neapzinoties, visā pilnībā rakstības mākslu. Literāriski neizglītotie bieži vien prot izdomāt stāstus, kurus vienīgais defekts ir gaumes trūkums, t. i. māksla pieskaņot savas dabīgās estētiskās dāvanas literāriskai modei un dienas aizspriedumiem. Izglītība bieži vien apgrūtina šo pirmatnējo talantu, to apslāpē, pat iznīcina tiktāl, ka beidzot viņa stils pieder visiem „skāstītiem gariem“ un galu galā nevienam.

Bez redzes atmiņas, bez šī tēlu archīva, kurā iztēle smeļ materiālu jaunām un nebeidzamām kombinācijām, nav stila, nav māksliskas radīšanas. Tikai viņa ļauj nevien gleznot ar valodas figurām dzīves dažādās pārvērtības, bet arī tūlīt vizijas pārveidot katru vārda asociāciju, katru nolietotu metaforu, pat katru atsevišķu vārdu — var teikt viņa dod nāvei dziyību. Tā ir tā vara, kas radījusi pirmklasīgus darbus, kas spēj abstrakto pārvērst konkrētā, likt runāt pat akmeņiem un „zvaigznēm drebēt“.

Valoda ir klišeju pilna, kas sākumā bij pārdroši redzes tēli vai laimīgi metaforu atradumi. Visi abstraktie vārdi

ir materiela akta figuras. Valoda sastāv tikai no teliem; visnosvērtākā runa ir rupjāku metaforu audums nekā lapas puse no Gonkura vai San-Pol-Ru'a*. Medz sacīt: nonēsātas medaļas, un gandrīz pareizi. Lietotas vai jaunas, bet tomēr medaļas; vienā pusē ar pagatnes un otrā ar nākotnes kalumu. Apgrozībā atrodam vārdu medaļas ar tik nodeldētām virsmām, ka visspilgtākā fantazija vairs nespēj tās atdzīvināt. Tomēr daudzi no tiem, kuņģi galvenā kārtā lieto šīs monetas, nokalpina arī savas acis, vismaz lai šķirotu tās izbalējušās valodas bagātības, kas uzkrātas viņu atmiņā. Izrunājot vārdu Okeans, tie neredz zaļganu bezgalību, smilšainu jūrmalu vai klinšainu krastu, kur tik daudz ainu paceļas acu priekšā, bet redz — kāda vienkāršība! telpā itkā grāmatā spiestuves burtiem iespiesto vārdu „Okeans“. Intelektuēli vairāk attīstīti kā rēdzēs cilvēki, šie privileģētie īpatņi grupējas ap magneta negatīvo polu, kuņģi pozitīvo galu ieņem mākslinieki. Ar to ir sperts liels solis uz vienkāršību; lietu pasaules vietā ir stājusies simbolu pasaule. Bet progress ir vēl lielāks, ja simbolu pasaule nerādās acīm tvegamā veidā, ja smadzenēs kā izdalāmā aparatā ieslēgtie vārdi nokļūst no savām kārbām taisni mēles vai spalvas galā bez jebkādas apziņas un jūtēklības iejaukšanās. Tas ir tikpat jauki, kā skudru pūžņa vai bišu tropa kārtējā darbība. Kamēr cilvēkiem ar rēdzēs atmiņu pat zemapziņas teikumos vajaga savu viziju pārraidīt tikpat eksakti kā gleznotājam; vajaga meklēt vārdus un vārdu vītnes, kā gleznotājs meklē krāsas un krāsu kombinācijas; tikmēr mechanistiem vārdi un epitēti plūst bez stājas, jo visu pārejas darbu no īstenības uz ideju un no idejas uz īstenību priekš viņiem jau paveikuši citi iepriekšējie rakstnieki. Viņi labprāt lieto visu, kas lietojot jau apsvērtis, lieto pazīstamas frazes, jūtu fermentiem bagātus izteicienus un sakamvārdus — visu to, kas vispāribas apstiprināts, formulēts un rezimēts.

Bet — un tas ir pats galvenais — kādā romanā, tikpat vulgarā kā: „Tas bij saulainā pavasara rītā“, ir iespējama patiesa emocija. Tas bez kādas dibinātas pretrunas liecina, ka autors nav rēdzēs tips, nav mākslinieks, kas tomēr nenozīmē, ka viņam trūktu jūtēklības; taisni otrādi, viņš ir

nalās frazes nekā no oriģinēlās. Un tas ir pretpierādījums: lasītājam, kuŗš emocijas ņem tieši no pašas lasamās vielas, nostādams pretīm lasītājs, kuŗš to izjūt tikai tad, ja spēj to attiecināt uz savu paša dzīvi, savām bēdām un cerībām. Taŗ, kuŗš tiksminās par Bosieta sprediķu literārisko daļumu, reliģiski paliks neskārts, bet tam, kuŗš raud par Ofelijas nāvi, nav estētisko jūtu. Šis divas rakstnieku un lasītāju līdzteku kategorijas sastāda visas kulturelās cilvēces divus galvenos tipus. Par spīti visām nokrāsām un paveidiem, nekāda saskaņa starp tiem nav iespējama; tie nicina viens otru un nesaprotās. Viņu naidis stiepjas cauri visai literatūras vēsturei kā divas platas, dažreiz pazemē plūstošas straumes.

2. Stils kā īpatnēja jūteklība

Mums noder tikai tādi vārdi, kuŗi ko izteic vai apzīmē kādu lietu. Atskaitot tos diezgan retos gadījumus, kur vārds ir realu, skaidri noteiktu priekšmetu simbols (ikdienišķā dzīvē, zinātnē), tas parasti atbilst tikai kādai sajūtai un vīpirms kādai vizijai vai emocijai, vai beidzot ar: kādam jēdzienam.

Nerunaŗu par dzirdes iespaidiem to nenoteiktības dēj; tas nenozīmē, ka es tos neatzīstu. Zīnu labi, ko savām ausīm ir parādā muzikāli dzejnieki un labi prozāiķi. Auss ir ritmisku iespaidu durvis; pa tām mūsos iespīežas visdaŗadākie priekŗstati — pat tēlu refleksi, kas jau pārraidīti vārdā. Tas nozīmē, ka ausij bez viņas tieŗā uzdevuma uztvert skaņas, tāpat kā acij, piekrīt loma noģist ārpusauli.

Dzirdēi kā skaņu durvīm ir svarīgs iespaids uz visu, kas stīla ir muzikāls; bet ŗis priekŗstatu jeb valodas tēlu durvis nespēj atstāt uz stīlu lielaku iespaidu kā acs, ja to uzskatam tikai par lasīŗanas instrumentu. Acs un auss ir organi ar pilnīģi daŗadām funkcijām, skatoties pec tā, vai tos vērojam viņu pirmatnējā vai otrīnējā lomā. Tikai aizmīrstot ŗo divbūtību Viktors Eģers varēja rakstīt: „Rakstnieks, prozāiķis vai dzejnieks, ir vairak auditīvs kā vizuēls; paŗa pamatā un principā viņŗ ir dzirdes tīps visu savu

mūžu. Salīdzinādams sevi ar tēlnieku vai gleznotāju, viņš vai nu maldās vai jokojas. Viņš pielīdzinams tikai muzikim; viņš ir komponists, kuŗš nošu vietā lieto vārdus un melodiju izteic vairāk vai mazāk sarežģītiem teikumiem dzejā vai prozā; kuŗš aiz nepieciešamības vienā un tai pašā laikā komponē priekšstatu un vārdu virknes.“ Šī analīze ir nepareiza jau pašā sākumā. Eggers sajauc divas lietas: dzīves pieredzi un tās izteiksmi.

Muziķis it labi var būt redzes tips, ja kas jāatceras, un kļūst par dzirdes tipu tikai tad, kad šīs atmiņas vēlas izteikt tēlos.

Starp šiem diviem tipiem nav nekādas būtiskas pret-runas. Kad Bethovens komponē kādu „pastorālu simfoniju“, jādoma, viņš redz kokus, pļavas un lopus tai pašā laikā, kad tos sadzird arī dzīvojam; vismaz jāpielaiž, ka muzikim nav iespējams lokalizēt dzirdes miņas bez redzes atmiņas palīdzības. Tas tiešām tā. Dzirdes atmiņa ir visai noderīga romanistam un sevišķi dramātiķim; tomēr bez redzes atmiņas un tēliem viņu varoņu vārdi būs tikai atbalss, ko kailas sienas varētu tikpat labi atkliegt kā cilvēki. Ja tīrs dzirdes tips iedomātos rakstīt, tas būtu īsts papu-gajs, tāpat kā tīrs literāta tips (kuŗš priekšstatus un lietas redz tikai iespīestā vārdā) būtu vienkāršs norakstītājs. Bez šaubām, rakstnieka vizijas pārveidojas vārdos; bet vai visi rakstnieki apzinās šo pārvērtību? Nav ticams. Zinām tik nedaiļskanīgus stilus, ka, droši vien, tos auss nekad nav pārbaudījusi. No otras puses, pazīstam izcilus rakstniekus, kuŗiem trūkst jebkādas dzirdes atmiņas; kuŗi nespēj atcerēties nevienu dzejoli, ne dažus muzikas toņus. Beidzot jākonstatē, ka ir ļaudis, kuŗiem katrs vārds ierosina redzes ainu, bet kuŗi lasot vistēlaināko aprakstu tomēr neredz viņa pirmveidu savā iekšējā skatīšanās.

Var gadīties, ka redzes atmiņas plūst apziņas nepamanītas, un ka teikums izpeld jau pilnīgi izveidots pār zemapziņas sliedsni. Bet tas vēl nav pietiekošs motīvs noliegt, ka redzes aina bijusi pirmsākumā: labs stila lietpratējs to uzrādīs bez pūlēm. „Skatītu lietu“ stilu pazīsim visur, ne tik daudz no viņa daiļuma, cik no tā īpatnēja vienkāršuma, kas nav pa spēkam atdarinātājiem.

Ari citiem jūtekļiem: garšai, ožai, taustei ir savs iespajds literatūrā; rakstnieki izteic vārdos, ko sniedz šie jūtekļi. Tomēr pēdējie iespajdi nav tik plaši: vizijas un emocijas ir un paliek galvenie stila avoti. Skatoties pēc tā, ko vārds simbolizē, tas būs plastisks vai emocionāls, kas atkarājas no teikuma uzbūves vēl vairāk nekā no viņa paša skanīguma, retuma vai sugas tīruma. Kā abstrakts jēdziens vārds apzīmē zinamu ideju. Kas ir ideja? Ja tā ir kas nemateriāls, kā tad to iespējams „sajust“ ar nervu šūniņām, kas taču ir īsta un reāla materiāla? Ideja nav kas nemateriāls, jo nemateriālu lietu nemaz nav; tā ir tēls, bet novalkāts un tāpēc bez izteiksmes spēka. To vēl var lietot tikai saistot ar jūtām.

Parastais abstraktā rakstnieka piemērs Voltērs patiesībā ir tikpat lielā mērā redzes tips kā emocionāls. Pietiek palasīties viņa vēstules: „...Pēc Oidipa viņš man vienmēr ir sekojis kā suns, kurš rej uz ātpakaļ neatskatījušos garāmgājēju. Es viņam nekad neesmu devis ne mazāko nūjas sitienu, bet beidzot jutos noguris...“

Dzīves parādības nebūt nav vienlīdz sadalītas pa mazām atvilkņēm — tās sarežģījas un jaucas; gandrīz nav nevienas tik „prātīgas“ lietas, kas paliktu filosofijas un daiļliteratūras profesoru norādītās vietās. Kad lielām pūlēm ir nodibinātas kategorijas, tad ļoti bieži nākas atzīties, ka mums nav izdevies atvilkņēs ko ieslēgt: skaistie dzīvnieki aizlaižas un rotaļājas kaimiņu mežā. Tomēr kategoriju nodibinājums ir liels gandarījums gara darbībai: rodas drošība, mierīgi var novērot dabu un mostas dzija parliecība, ka ganampulki, noguruši no savas brīvības, agru vai vēlu atgriezīsies savās piemīlīgās kūtīs, kur loģikas siens atrodams ik silē. Stils ir redzes atmiņa un metaforu spēja, kas dažādā samērā saistās ar emocionālo atmiņu un diezgan tumšiem pārējo jūtekļu iespajdiem. Analizēt stilu, nozīmē izsvērt šo samēru; te vienmēr atradīsim arī svešus elementus. Jau citā vietā esmu paskaidrojis, ka tīrs redzes stils, kas sastāvētu no līdz šim nelietotu tēlu mozaikas, būtu absolūti nesaprotams; ir vēl nepieciešams arī parastais un vulgarais, kas tēlus apvieno kā cementu kaltus ak-

meņus. Divas kategorijas, abstraktais un konkrētais, ir tikai norobežojošie jēdzieni.

Renāns rakstīja: „Pilnīgs darbs ir tas, kurā nav nekādas literariskas blakus domas, kur ne uz brīdi nevar šaubīties, ka autors rakstījis tikai lai rakstītu; citiem vārdiem, kur nav retorikas pēdu. Port-Roijala ir vienīgais stūrtis, kur 17. g. s. neiespiedās retorika.“ Aizrauts no sava racionalistiskā naida pret mākslu (kurā apzinīgi sajauc ar retoriku), viņš nepētī Port-Roijalas īpatnības isto cēloni; bet ja būtu meklējis, varbūt, arī atrastu. Mūsu dienas to formulēt daudz vieglāk. Atsevišķie tīri arējā stila rakstnieki, kas savos darbos neiemieso gandrīz ne kriptiņas no savas juteklības, to uzglabā savai dzīvei, savai reliģiskai darbībai.

Bet ar to nav sevišķi jālepojas; tas ir tikai psiholoģisks fakts un ne vairāk. Viņu grāmatām bij vai nu audzināošs vai ilustratīvs nolūks. Viņi gribēja vai nu pārbaudīt savas lietas pareizību, vai iegūt piekritējus savai vienpusīgai parliecībai, vai arī, gluži vienkārši, strādāt Dievam par godu. Mākla nav samierinama ar morales un reliģijas aizspriedumiem; dailei nav daļas ne gar pietati, ne grēku sūdžēšanu, un Dieva slava izskan galvenā kārtā garīgi visparastākos sacerējumos un visviduvējākā retorikā. Port-Roijala, ko arī par to neteiktu Renāns, kultivēja nepienācīgā kārtā savu nemākslisko retoriku, kurā ticības dedzība sasalst nekustīgas frazēs un sastingušos epitetos. Lai parliecinātos par pietiskās retorikas mākslotību, pietiek atvērt Arnola d'Andilija „Svēto tēvu tuksneša dzīves“ ievadu... Cik nedaijas ir retorikas puķes šai nemīlīgā dārzā! Nav atļauts sajaukt mākslu ar retoriku, Bossiè ar Arnò.* Ari Bossiè rakstīja, lai audzinātu vai iekaroju, bet viņa juteklība ir tik liela, viņa dzīves prieks tik dziļš, viņa enerģija tik pārvarīga, ka viņš spēj sevi sadalīt un paliek rakstnieks, kaut arī vēlas būt tikai apustulis... Mākla ir dabīga talanta spontāna un neviltota izteiksme.

Sensimons, šis ārkārtējais stila meistars, ir brīvs no katras retorikas. Viņam rakstot, visa juteklība ielējas viņa cietā rokkrastā. Sensimons bij liels rakstnieks, jo bij tikai viduvēji: aktīvs sabiedrīks darbinieks. Visa franču literatūra, ja tas būtu vajadzīgs, varētu liecināt, ka stils ir

ipatnēja jūteklība un ka jo vairāk kāds rakstnieks ir mākslinieks, jo mazāk viņš ir spējīgs izcelties pārējos cilvēces aktivitātes laukos. Žans Žaks Rusò rakstot maina savu raksturu; visa viņa jūteklība pāriet viņa stilā. Viņš klusē kā apjucis. Savās grāmatās uzstājas kaislīgi un daudzrunīgi, savā dzīvē atturīgs un mēms. Viņš ir kā jūtīgs lācis — lācis istenībā, sentimentāls savās iedomās. Ir taisnība vecam izteicienam: „rakstīt ar mīlestību glāstā — mīlāties ap saviem teikumiem“. Rasins, kuņa stils ir reti plastisks, glabā gandrīz visu savu jūteklību savām mīlākām un tad tik vēl Dievam. Viņa dziļās mīlas jūtas izpaužas tikai viņa varoņu darbība; pat galejās kaislības viņš izteic abstraktā, saltā un diplomatiskā stilā.

Tas pats sakāms par Misè. Jūtas šļāc ap viņa dzejām; tās izplata itkā kaislības smaršu. Ārīšķīgās asociācijas izgaist, smarša izgaro un paliek rēnas poēmas, nodiluši flakoni, kuņos var saskatīt intīmas un dziļās mākslas trūkumu. Neviens cits nav iemiesojis tik maz jūteklības savos darbos, kuņi tomēr bij sentimentāli. Misè dzīvoja pārāk „ar mīlu“, lai spētu vēl „ar mīlestību“ rakstīt.

Misè'm pilnīgi pretējs literatūras tips bij Šatobriāns. Viņam ir absolūta sentimentāla skaidrība. Savos teikumos viņš ieliek savu sirdi. Viss sajūtās. Viņa jūteklīgi pastāvīgā satiksmē ar ārpasauli: viņš vēro, klausās, jūt, skar, un šo jūteklisko ražu bez atlikuma atdod savam stilam. Bodlèrs ir no tās pašas fizioloģiskās saimes ar dzirdes, garšas, ožas un taustes sajūtu pārsvaru. Turpretīm Viktors Igò reprezentē gandrīz tīru redzes tipu. Viņš ir tik maz auditīvs, ka muzikālu sajūtu nespēj iztēlot citādi, kā tikai pārvēršot to vizijā. Kā viens, tā otrs, bet Igò pilnīgāk par Bodlèru iemiesoja savā stilā visu savu jūteklības tūpumu. Igò pēc uzbūves ir vienkāršs, gandrīz elementārs un pilnīgs. Visas pārdzīvotās sajūtas (acis viņu dara sevišķi bagātu) viņš pārraida vārdos ar redzes tēlu palīdzību; pat grāmatā vai sarunā iegūtā pieredze, to izteicot, pārvēršas tēlā. Lai raksturotu savu lielo iespaidu uz valodu, viņš saka: „Es uzliku vecai vārdnīcai sarkanu cepuri.“ Ar tādām spējām stils var būt barbarisks, ekscentrisks, nesaprotams, bet nekad tas nebūs banāls. Nostājoties pret

skatu, ko atsauc viņa atmiņa vai fantāzija, tādām rakstniekam jāklūst par gleznotāju vai — jāklusē. Viņam bij grūtāk izlietot parasto vārdu klišejas nekā sakārtot nepieciešamo jaunvārdu drūzmas. Tomēr ir arī iespējams paradoksalais rakstnieka-redzētāja tips, kas lieto vārdu klišejas; bet stila iztirzājums vien nedod iespēju šo paradību atklāt.

Katra aktuēla vai nervu šūniņās uzkrāta sajūta ir labvēlīga mākslai. Ja turpretim sajūtu vietā smadzenēs ir palikušas tikai emociju miņas vai arī ja jūtekliskā uztvere tūlīt parveidojas abstraktā izpratnē vai emocionālā idejā, māksla nav vairs iespējama, jo katra māksla ir plastiska, un viņas materijs ir izgaisusi, atstādama savā ceļā tikai pēdas. Tāpēc, visumā ņemot, ir iespējams rakstniekus dalīt divās grupās: jūtekliskos (sensoriels) un ideo-emocionālos; citiem vārdiem: plastiskos un sentimentālos. Ja atstājam pie malas stila jautājumu, tad šīs divas pamatkrāsas, paturot vērā arī nianšes, varēsīm piemērot visai civilizētai cilvēcei. Tik tagad noteikti zināsim, ko īsti izteic vārdi realisms un idealisms jeb pareizāki spiritualisms.

Nesen kāda politiska grupa nosaucās par intelektuāļiem; patiesībā šie intelektuāļi ir (vai bij) emocionāļi, sentimentāļi, spirituāļi. Intelektuāļu tipa nemaz nav, tāpēc ka abstraktais prāts nespēj nākt tiešā sakarā ar dzīvi; viss viņa darbs, cik sarežģīts tas arī neliktos, būtu — mūžīgi pārliecināties par identitātes principa pareizību. Dzīvē šis princips pielietojams tikai kopā ar emocijām, kuņas to pārvērš. Absoluta drošība ir tikai skaitļiem bez saturā; reālas lietas ir nesalīdzināmas un pretojas identifikācijai. Tāpēc arī jūteklju liecība augstāki vērtējama par prāta liecību; pēdējā vienmēr ir jūtu varā, kas radušās sakarā ar kādu objektu, bet neiziet no objekta paša. Pat būdama nepareiza, sajūta ir fizioloģiski patiesa un spēj atstāt īstenības iespaidu; turpretim vienmēr haluģinārā ideo-emocijs sniedz par ārējo pasauli tikai fantastisku ainu, lieku un nespējīgu darboties tieši uz fizioloģiju. Bet atgriezīsimies pie stila: ideo-emocionāļi izplūst deklamācijās, jūtekliskie — aprakstos. Vieniem viēla ir dažreiz pārbagātīga; otriem tas trūkst un viņi kliez no bada.

3. Idejas un tēli

Nav apstridams, ka ideju vai ideo-emociju rakstnieks nespēj izteikt tēlos savas idejas vai ar tām saistītas emocijas, tāpēc ka, sekojot mūsu definīcijai, viņš neredz. Viņš ir garīgi aklš. Atminoties kādu mīlas dēku, viņš izjutis emociju, kuŗa šķietami lokalizēsies vienā otrā nervu mezglā — vienreiz sirdī, otrreiz kādā citā jūtekliskā centrā; varbūt viņš redzēs vecas vēstules, kuŗas liksies salāsamā, un pūlēdamies izteikt savas jūtas, viņš spēs idejā atkal pārdzīvot savas dēkas dažādos posmus, dalot tos vienu no otra pēc jūtu stipruma. Un tomēr viņš neredzēs to, ko mēs šaprotam ar vārdu redzēt — neredzēs to noteikto vai pat mirdzošo ainu seriju, kas cilvēkam ar spēcīgu redzes atmiņu atjauno acu priekšā katru atmiņas cienīgu vai pat nenozīmīgu dzīves momentu. Nespēdams redzēt, viņš nespēs arī tēlot. Ja viņš to mēģinās, kāda gan būs šī tēlojuma vērtība? Tomēr jāsapaka, ka tikai nedaudziem tādā mērā ir laupīta redzes atmiņa vai fantāzija. Sākot ar Reinolu, kas garā atsaucā savu modeli un to tik dzīvi iedomājas, ka varēja gleznot, līdz tām tumšām smadzenēm, kur nekā no pagātnes neuzglabājas uzskatāmi, pastāv nebeidzamā nokrāsas; bet ja negrib palikt nesaprasts, katrā teorijā vienmēr jānovēd līdz galējībai.

Pretējs tips ir cilvēks, kuŗam pieder skaidrā atmiņa; viņš tāpat ir apdāvināts ar atbilstošu iztēli. Ja viņš stāstā par savu dzīvi, tad tāpēc, ka to redz; ja aprakstā kādu skatu, kādu ainavu, tad tāpēc, ka to redz. Arī viņam adresēts vārds pārveidojas tēlos un nokļūst viņa intelektā tikai tēlos: dzirdot vārdu „spiest“, redz, ka divas rokas saspiežas; dzirdot vārdu „dziedāt“, redz kādu dekolētū damu tuvojamies; koks, suns, putns viņam ir zināms konkrēts koks, suns, putns, kuŗus var nozīmēt. Pat abstraktus vārdus viņš simbolizē figurās un žestos: bezgalību iztēlo kā jūras skatu, kā zvaigzņotās debesis, vai pat kā starplānetu telpu. Daudz retāka, tomēr normāla ir parādība, ka puķes, ēdiena vai kādas vielas nosaukumu uzveļ kā smaršas, garšas vai taustes iespaidu. Ir tādi jūtekliski īpatņi, kuŗiem mīlestības idejā sacel veselu halucināciju vētru.

Nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu*: jutekli ir vienīgās durvis, pa kuŗām iegājis viss, kas dzīvo mūsu garā, pat apziņas jēdziens un personības izjūta. Ideja ir tikai novītusi sajūta, izbālejis tēls; domāt ar idejām nozīmē tās kopot un kārtot. Domāt ar jutekliskiem tēliem ir daudz vieglāk nekā domāt abstraktām idejām. Sajūta tiek izlietota visā savā zaļoksniņā, tēls — savā spilgtumā. Acs un citu jutekļu loģika ir pietiekoša, lai vadītu mūsu garu; nederīgas jūtas tiek atvestas kā trauceklis, ar ko sasniedz tās brīnišķas konstrukcijas, kas šķiet tīra prāta darinājumi, bet īstenībā ir jutekļu materiāls darinājums tāpat kā bišu šūniņas ar viņu vašku un medu. Filosofija, kas parasti skaitās par tīro ideju valstību, uzliesmo tikai juteklisko rakstnieku izpratnē un izteiksmē. Lūk, kas dara spēcīgus, Šopenhauera, Tena vai Ničses darbus; ar to izskaidrojams, kāpēc viņi nolēmi ideo-emocionālo prātnieku nicināšanai. Bet nicināšana ir abpusīga, šīs divas garu šķiras nav samierinamas. Lai tik atmināties Šopenhauera izsmieklu par Hegeli, Tena naidu pret spiritualistiem un viņu — pret Tenu. Bez šaubām, jautājums grozās ap doktrīnām, bet kas ir doktrīna, ja ne fizioloģijas iztulkojums vārdos?

Makslinieciskās īpašības, kuŗas rodas sajūtas vingrinot, nevar attīstīties agrāk par pašām sajūtām. Jutekli attīstās dabīgi dzīves skola. Juteklisks stils, tēlainis stils nekad nav agrīns; tas nostiprinās par tik, par cik nervu šūniņas uzkrājas sajūtas un padara kuplāku, bagatīgāku un sarežģītāku atmiņu archīvu. Kur lai ņem tēlainu stilu jauns cilvēks, kas audzis mācoties, vairāk lasījis kā redzējis; kuŗa jutekli vēl gandrīz neskārti! Tikai dzīve, viņas jutekliskās parašas darina tēlainu stilu; tomēr pat šai nenoteiktā laikmetā prāts rāda nepārvaramas tieksmes.

Tena gars jau no jaunības bij vizuēls un juteklisks, bet viņa mehānisms sāka pilnīgi strādāt tikai tad, kad bij vērsti pret neikdienišķu apkārti. Pireneju ceļojums atstāja uz viņa juteklību tādu pat iespaidu, kā fotografa aparāta atsperes nospiediēns vai operatora adata, iznīcinot kataraktu. Iespāids bij tik stiprs, ka Tens par to sabijās un kautrīgi atvainojās, ka pret skolas parašu lietojis acis, lai ieskatītos dzīvē, bet nelasījis kādā tradicionēlā aprakstā.

1855. gadā Tens nāca klajā ar savām pirmām lapas pusēm, kas vēl neliecināja ne par sevišķu drosmi, ne oriģinalitāti. Metaforas bij noteikti vizuelas un bez banalitātes; tās bij literāriski sakārtotas atmiņas. Šī laikmeta darbi nav sevišķi spīdoši. Tens vēl ir labs skolnieks ar mērenu drosmi. Viņa idejas atrodas itkā snaudā. Tās atstāj savu čaulu tik dažus mēnešus vēlāk.

Konkrēts stils nekad nav īpatnējs jaunam rakstniekam. Viktors Igò sacerējis savus pirmos dzejoļus svešā garā; tēli, spalvai slīdot, dzimst tikai tad, kad tie jau redzami acij un kārtojas smadzenēs. Bet Tena jutekliskas spējas aizkavēja toreizējā skola. Tais gados, kad lielāka rakstnieku daļa jau dodas dzīvē, viņš vēl palika skolnieks un pie tam labs skolnieks. Katra novēršanās no stila, katra cenšanās pēc īpatnības viņam būtu pieskaitīta par jaunu. Tens esot daudz mācījies no Gotjē un Flobēra, no Sen-Viktora un, varbūt, pat no Gonkuriem, kas ir dabīgi. Tomēr viņš nebūtu rakstījis viņiem līdzīgi, ja nebūtu „redzējis lietas tāpat kā tie“... Pats Tens saka: „Neviens neizdomā savu stilu; tā veidu nosaka smadzeņu struktūra“.

Sajūta ir pamats kā intelekta un morales dzīvei, tā arī fiziskai. Divsimtpiecdesmit gadu pēc Hobesa, divsimt gadu pēc Lokka mums vēl jālieto šie elementārie aforismi — tik liela ir bijusi reliģiskā kantisma postošā vara. Taisnība, šis dzīvības riņķojums, kas sākas no sajūtas un viņa mūžīgi un neatvairami atgriežas, savā mehānismā ir interesants! Sajūtas pārveidojas vārdos-tēlos; tie atkal — vārdos-idejās; tās savukārt — vārdos-jūtās. Tas ir noslēgts loks; bet tas nozīmētu nepārtrauktu krišanu nebūtībā, ja jūtām nebūtu gandrīz nepārvarama tieksme pāriet darbībā. Tām vai nu jānomirst vai jāiespiežas dzīvē, šī izvēle ir tikpat vienkārša kā pati dzīve. Tādā kārtā pakāpeniski sajūtas smeļ un atleļ dzīves straumē prāta darbībai nepieciešamos tēlus. Smadzeņu mehānisma atšķeltas, nederīgas idejas kļūst abstraktas, kamēr jūtas atkal tās uztver un atdzīvina. Tas ļoti atgādina asins riņķošanu. Šis nemierīgais ideju riņķojums rada visu rakstniecību un mākslu, katru rotaļu un visu civilizāciju.

No franču valodas A. Kurcijs.

G. Lansonā

FRANĀU PROZAS TEIKUMA MĀKSLISKIE ELEMENTI*

I. Lietu vārdi

Līdz Šatobrianam literariskas prozas gala mērķis nebij mākslas iespaids. Tomēr mēs varam novērot nemitīgus individuēlus mēģinājumus pacelt literarisko teikumu pāri intelektuālajam uzdevumam estētisko uzdevumu laukā. Tagad jau sasniegts tas, ka ikvienam rakstniekam, kuŗš grib, lai plašā publika viņu lasa, jābūt māksliniekam. Dailproza nav vairs eksaktā, loģiskā, tikai prātam domātā proza. Viņa sevī ietveŗ un ievēdo savā formā visas galvenās muzikas, glezniecības un dzejas vērtības.

Ļoti daudz ir vidējas prozas, daudz arī neizdevušās. Bet mākslinieciski nolūki vai pretenzijas sastopamas viscaur — pat skolu mācības grāmatās, pat aviŗu rakstos, pat parlamenta runās. Kupleja visgaŗām tiecas nomākt paragrafu un rotāļīgais vārds tieši apzīmējošo.

Bet daudz bijis arī istu mākslinieku 19. g. s. gaitā, daudz daiļas, lieliskas, aizraujošas prozas. Nav jābaidās apgalvot, ka 19. g. s. ir franču literatūras mākslas lielais gaŗu simtenis. Es tomēr šē nevaru aplūkot visus rakstniekus, kuŗi veidojuši mākslisku teikumu. Gribu tikai pakāpeniski apskatīt teikuma dažādos elementus — vokabularu, īpašības vārdus, gleznas; tāļāk — teikuma organizāciju, gramatikalās un sintaksiskās izbūves dažādos veidojumus, kuŗi nepieciešami zināmos mākslas meklējumos; tad — teikuma plūdumu un ritumu, un beidzot mākslinie-

ciskos paraugus, pēc kuņiem daudzi rakstnieki izvēlējušies
sava stila krāsas un līnijas.

Pēc Šatobriana rakstniekam nav vairs nekādu priekšā
rakstītu likumu: vienīgais noteicējs ir prozaiķa paša ap-
zinātā formas vajadzība, lai spētu izteikties pilnīgi. Tāpēc
tagad mazāk no svara uzrādīt zinamus elementus nekā
aplūkot viņu izlietojuma veidu un mēru, viņu kombina-
cijas ar citiem, kas tos ierobežo vai sev piesaista klāst,
un tās īpatnējās vērtības, kuņas iegūst stils no šiem pie-
maisījumiem.

1. Katra laikmeta prozai ir viena vai divas atslē-
gas, ar kuņām piekļūstam vienas un tās pašas vārdu zi-
mes dažādām vērtībām. Pirms atšifrejam individuāla tem-
peramenta vai gaumes nejauši radīto, mums ar laikmeta
atslēgu jāatslēdz sava laika prozas vispārējais raksturs. Par
tādu atslēgu 17. g. s. prozai noder smalkās pieklājības
kults, ko no viņa mantoja arī 18. g. s. — 19. g. s. prozas
atslēgu var saukt par mākslu. 18. g. s. teikums kalpo cēla
iztēlojuma tieksmei, aizslēpdams rupjās īstenības rakstu-
rotāja vārda tiešo nozīmi. Turpretī 19. g. s. teikumā jā-
mēģina sadzirdēt emociju vai dzejas toņus un tos ierīn-
dot estētisko vērtību gammā. Tēlodams kādu šķiršanās
acumirkli, Moriss Barrés raksta:

„Vilciens attālinājās, un es redzēju viņu, mazu zūdošu
priekšmetu, aizslīdam starp lielajiem saiņiem uz sta-
cijas izeju.“ („Berenikas dārzs“, 233. lpp.).

Preiļgaišo gleznu fonu vārds „priekšmets“ — vispelē-
kākais un nenozīmīgākais no visiem vārdiem — ierosina
melancholisku viziju.

Tomēr visbiežāki mūsu prozaiķi nodomāto iespaidu
rada ar izmeklētiem, konkrētiem, krāsainiem apzīmējumiem.
Paŗa piemēru pietiks. Mūsu priekšā ir kādas pansijas ēkas
fasade, ļoti rūpīgi nostādīta perspektīvē. Ikviens priekšmets
sīki aprakstīts un kolorēts. Redzes iespaidiem pieskanīgs
īpašības vārds pastiprina tos ar dzirdes sajūtu „spie-
dzīgs“ zvans. Nepieciešamie iestarpinājuma vārdi pēc sa-
vas gramatikālās konstrukcijas blāvi, mazsaturīgi, pat ne-
nozīmīgi banāli: „jūs to redzat“, „ļauj aplūkot“ u. t. t.:

„Pansijas fasade paceļas kādā dārzeli, tā ka ēka taisnā lenķī pieslejas Jaunajai Sen-Ženevjas ielai, no kurienes jūs to redzat šķērsam pāršķeltu. Gar šo fasadi, starp ēku un dārzeli, stiepjas asi plats izdobts akmeņu bruģis, bet pret to grantēta aleja ar ģeranijām, oleandriem un grana-
tiem lielos zilos un baltos fajansa podos gar malām. Šai alejā var iekļūt pa vārtiņiem, virs kuņģiem ir izkārtne ar uzrakstu: Vokēra nams, bet zem tā: „Pansija abēja dzi-
muma pilsoņiem un citiem“. Dienas laikā, pa redeļu vār-
tiem ar spiedošu zvanu, var mazā bruģētā pagalma galā redzēt pretim ielai uz mūža gleznotu velvi zaļa marmora
krāsā.“ (Balzaka „Goriò tēvs“, 5.).

Šis apraksts atstāj krāsainas fotografijas iespaidu.

Un še kāds gabaliņš, kas mums stāda priekšā cilvēku
būtnes: ārējais izskats liek nojaust cilvēka moralisko sa-
turu, un moraliskie raksturojumi savukārt ierosina ķermeņa
priekšstatus. Tēlotas kādas kāzas Normandijā:

„Sievietes bij pilsētas modes svārkos, cepurītēm galvā,
zelta pulkstenķēdītēm, aiz jostas sabāstiem pelerinu stū-
riem, vai ar kniepadatu uz muguras saspraustiem krāsai-
ņiem lakatiņiem, tā ka kakls paliek neapsegts. Zēni, tāpat
ģērbusies kā viņu tēvi, jutās neveikli savos jaunajos
svārkos (daudzi šodien bij uzvilkuši pirmo kurpju pāri savā
mužā). Blakus tiem bij redzamas četrpadsmit vai sešpadsmit
gadus vecas skuķes, bez šaubām, māšicas vai vecākās māsas,
baltās, šim gadījumam pagarinātās iesvētišanas kleitēs, ne
vārdiņa nerunājošas, sasarkušas, sastulbušas, rožu pomādē
sazelētiem matiņiem, baidīdamās notraipīt cimdus“. („Bo-
varī kundze“, 28.).

Viena no Flobēra mākslas zīmīgākām īpašībām ir rak-
sturojuma plašums. Bet viņš ietur arī mērenību un zin
ierobežot savu izteiksmi tā, ka taisni ar šo ierobežojumu
sniedz vislielāko iespaidu. Viņš saka: „pilsētas modes svār-
kos“: iss negatīvs raksturojums, kuŗš tikai izslēdz laucinie-
cisko fasonu un ļauj mums pašiem iedomāties, kā gribam,
pilsētas modes svārkus, viņu audumu un piegriezumu. Flo-
bērs uzmet tikai siluetu, pretenciozo svārku nenoteikto fa-
sonu, pret kuŗu tad izceļas visi tie sikumi, ko acs ievēro-

jusi: „zelta pulkstenķēdītes“, „aiz jostas sabāsti pelerinu stūri“, „krāsaini, ar kniepadatu uz muguras sasprausti lakatiņi“. Apzīmēdams apģērba pamatveidu ar teikumu „pēc pilsētas modes“, viņš raksturo arī tā cilvēka garīgo būtību, kurš cenšas ģērbties kā pilsētnieks. Ne aiz kādas sevišķas gaumes vai elegances un daļuma tieksmes šīs laucinieces izvēlējušās šādus svārkus, bet vienīgi tikai aiz vizdegunīgas kāres pielīdzināties pilsētas damām. Tikpat apvaldīts, īss un aprauts zēnu tēlojums, kuram līdzās spilgti izceļas neveiklo, rupjo, baltās kleitēs ietērpto meiteņu raksturojums. Tur nav neviena paša vārda, kas neradītu dzīvu priekšstatu — ja atskaita banālo „bij redzamas“, kas te iesprausts teikuma gramatikālā izveida vajadzībai, lai tas iznāktu pēc iespējas isāks. Pēdējais vilciens: „baidīdamās notraipīt cimdus“, nav tik vien tīri psiholoģisks; ar to vispirms tiek redzami cimdi uz laucinieces nodegušām rokām, bet it sevišķi šis raksturojums izpauž to stūrainības un sastulbuma ainu, ko mūsu acs pati skata.

2. Mākslas prozai ir absolūta vārdu izvēles brīvība. Lai priekšmeti dabūtu vislielāko uzskatāmību, var lietot visdažādākos viņu apzīmējumus — archaiskos, eksotiskos, tehniskos, tautā izplatītos. Nekāds ierobežojums nedrīkst traucēt šo izvēli, ja tikai tā kalpo mākslas iespaidam, bet ne pedantiskam raibinājumam, kas gleznu vairāk aizmiglo nekā kolorē.

Tā, piem., var jautāt, vai vairāk raibuma vai īstu krāsu ir tādos teikumos, kā Viktora Igò „Parīzes Dievmātes Katedrales“ II. sēj., 43. lpp. Šķiet visi tie veco naudu nosaukumi vairāk nogurdina nekā suģestē; turpretīm tā paša romana I. sēj. 4. lpp. ir brīnum skaists apraksts, kur flamu vārdi, maģistraturu un dažādo audumu nosaukumi ar savām impresijām sakūst vienotas izskaņas plūsmē. Te izmanams, ka rakstnieks ar sevišķu apsvaru lietojis šos specialos vārdus, lai tēlojums dabūtu vajadzīgo nokrāsu. Flamu uzvārdi (Loys Roelof, Clays d'Étuelde un tml.) ar savu skaņīgumu atkārtotiem vilcieniem pastiprina to iespaidu, ko aizsāk šo amata personu tituli. Atkārtojums apgriezta kārtībā („tiesneši, vecākie, pilsētu galvas — pilsētu galvas, vecākie, tiesneši“) izkļiedē vienmuļīgā rindojuma iespaidu,

kāds celtos no daudzajiem minamiem uzvārdiem. Pazīstamu audumu un izrotājumu nosaukumi (samts, damasts, zelta bārkstu pušķi) ieslēdz nepazīstamo tehnisko terminu „cramignoles“, bet norādījums: „galvā uzmauktas“ pietiekoši izceļ šī vārda nozīmi. Beidzot, lai ainu reizē precizētu un spilgtāki apgaismotu, Igò aicina palīgā kādu pazīstamu Rembranta gleznu (Ronde de Nuit), uz ko lasītāju atmiņā jau zināmā kārtā sagatavota. Bet tiem, kas Rembrantu nepazīst, viņš sniedz dažus vispārējus norādījumus, lai iedomai palīdzētu konstruēt šo gleznu (skaistās flamu galvas, cienīgas un bargas, stipras un smagas). Tā ir spēcīga un reizē arī delikata māksla.

Ir viegli no specialām mākslas, amatniecības un zinātņu vārdnīcām, pašu un svešvalodas, izzvejot dažādas vārdu šķiras, kuŗām svešādība piešķir savu nokrasu. Bet mākslinieks viņus ierindo zināmā vietā un sakarā, lai arī tiem sasniegtu iespējami spēcīgāku un skaidrāku iespaidu. Viktors Igò bagātīgā mērā lieto modernos, industriēlos un pozitīvos vārdus, kā „lokomotive“, „tvaikonis“, „balons“ un tos ietērpj fantastiskā apveidā, kas ārkārtīgi palielina tēlojamo priekšmetu realās formas.

Tomēr tas grūtākais uzdevums nebūt nav izlietot šos dažādīgos vārdus dzejas nolūkiem, bet gan novērst to, lai viņi stilu nepadara abstraktu. Zinīsku, tehnīsku un eksotīsku vārdu sablīvējums aizsloga izteiksmi un nogurdina lasītāju. Visi lielie mākslinieki to saprot un liek uzstarot gaismai visur, kur tas vajadzīgs.

Kā izteiksmes absurda paraugu bieži citē sekošo Flobera teikumu, kur aiz pārmērīgas precizitātes nozaudēts franču valodas gars:

„Divpadsmitās sintagmas ceturtā diloģijā trīs falangisti, ķildodamies par vienu žurku, nonāvēja cits citu nažu dūrieniem“.*

Es patiešām nezīnu, ko isti nozīmē sintagma, diloģija, falangists, un maz ticāms, ka tāpēc ķēršos pie grieķu vai vispāri antīskas vārdnīcas. Bet vai tāpēc var teikt, ka es palikšu nesapratis? Nebūt nē: es saprotu taisni tik, cik vajadzīgs, ne vairāk, ne mazāk:

„Divpadsmitā bataljona vai pulka ceturtnā rotā trīs kareivji...“

„Dilochijas“ un pārējo līdzīgo vārdu uzdevums ir atvairīt visas tās priekšstatu asociācijas, kuŗas modina „pulks“, „bataljons“, „rota“, „kareivis“: tie mani aizkavē iedomā skatīt franču zaldāta sarkanās bikses. Man pietiek, ja zinu, ka šiem vārdiem sakars ar kara spēka organizāciju. Ša teikuma švarīgākais, realais, spilgti skaidrais iespaids taču ir sniegts ar vispārpazīstamiem vārdiem:

„Kildodamies par vienu žurku, nonāvēja cits citu nažu dārieniem.“

Flobērs savā „Salambò“ ir savācis īstu grieķu un foinīkiešu archeoloģijas muzeju. Viņš izmantojis visu šo antisko civilizāciju vārdu krājumu, bet sapratīgi, noteikti, reti kur kļūdīdamies. Piemēram, tēlojumi un apraksti 111. un 153. lpp. Puse no visiem speciāliem nosaukumiem tur katram pazīstama; pārējie izprotami pēc viņu vietas teikuma sastāta.

Tāpat arī katrā Zolā romāna izlietots vesels krājums tehnisku vārdu. Cita par citu literāriskā darbā ieplūst dzelzsceļnieku, tirgoņu, rūpnieku un banku ļaužu valodas. Piemēram, „Ogļračos“ ogļraču valoda. Es nezīnu, ko apzīmē šie speciālie arodu nosaukumi 171. lpp., bet manā iedomā tomēr attēlojas plaša ogļraču drūzma. Galveno iespaidu, noteiktu un rosmīgu, man sniedz tēlojoša teikuma vienkāršās beigās, kur es redzu jauniešus, kas kadiķu degvīnu dzer vairāk kā alu.

3. Speciālo vai svešo vārdu otrais uzdevums — piešķirt domai sevišķu nokrāsu un tēlojamo personu valodai individuēlu noskaņu. Cilvēku raksturo valoda, kuŗā atspoguļojas viņa profesija, sociālais stāvoklis un tautība. „Bovari kundzes“ 194. lpp. ir vesela grupa patoloģiskās anatomijas nosaukumu. Tur nerunā Flobērs, bet par kādu kleinkāji domā ārsts Bovari, ar pulēm atcerēdamies kādreiz lasītās speciālās grāmatas. Un ja tur lasam par „interesanto strefopodu“, tad šis vārds vulgārā „kleinkāja“ vietā labi raksturo aptieķnieka Homē pašiedomību.

Kā aprakstos, tā še izmanāmi divējādi paņēmiēni, atkarībā no tā, vai rakstnieks vairāk cenšas izpaust skaidras,

noteiktas idejas, vai arī modināt intensīvu īstenības priekšstatu. Skaidras domas, mākslinieks, tuvu rada klasiķiem, nelietos neviena speciala vai eksotiska vārda, nepaskaidrojis to vai nepartulkojis vispār pazīstamā valodā. Piem., Merimē pamet mazpazīstamu vārdu neizskaidrotu tikai tad, ja tas viņam dod vielu veselai tālākai noveles epizodei. Bet vispāri ar komentāriem viņš nēskopojas. Turpretī tie rakstnieki, romantiķi vai naturalisti, kuņi vairāk cenšas lasītājā modināt viziju nekā ideju, izvairās no komentāriem, lai tie netraucētu un neizkļiedētu priekšstatu. Viņi daudz nerūpējas kontekstā kaut cik paskaidrot specialā vai svešvārda nozīmi, viņi tos lieto vairāk nokrāsas nekā satura dēļ. Mēs jau redzējam, kā rīkojas Flaubērs. Vēstījuma vai aprakstā Balzaks allaž paskaidro mazāk pazīstamus vārdus; turpretī dialogā viņš paliek nepielūdzams realists un nebūt nesaudzē ausis ar provinču, Elzasas, Overņas vai sveštautas izlokšņu kroplībām. Tāpat Mopasāns reālas nokrāsas labad liek saviem zemniekiem un zvejniekiem runāt Lamanša piekrastes izlokšnē.

4. Tomēr nav jādama, ka raksturīgā nokrāsa iespējama tikai atmetot parasto vārdnīcu. Dzīva psiholoģiska un dramatiska iztēle bieži vien iztiek bez speciāliem vai svešiem vārdiem. Tā Merimē raksturo Korsikas bandītu, vienīgi radīdams viņa domgaitu un dabu:

„Klausāties, Anton Ors,“ iesaucās bandīts, saķerdams zirgu aiz iemauktiem, „vai gribat, lai runāju nopietni? Labi! negribēdams jūs apvainot, tomēr saku, ka man žēl abu šo jauno cilvēku. Lūdzu, atvainojat mani... Tik skaidri... tik spēcīgi... tik jauni!... Orlandučlo, ar kuņi es tik daudz reižu esmu bijis medības... Pirms četrām dienām viņš man uzdavināja paciņu cigaru... Vinčentello, kuņš allaž bij tik labā omā!... Ir jau tiesa, ka jūs darījat to, ko vajadzēja... Vispāri, šaviens bij pārāk skaists, lai viņu nožēlotu... Bet man pie jūsu atreibības nav daļas... Es zinu, ka jums taisnība; ja kādam ir ienaidnieks, tas jānovac pie malas. Bet Barričiņi ir veca dzimts... Tas bij vēl viens aplams darbs!... Un ar dubultu šavienu! Tas bij lieliski!“ („Kolomba“, 117.).

Šiem vārdiem pašiem nav nekādas lokālas nokrāsas,

Tapat Anatols Franss ar diviem trim izteicieniem izceļ kāda priesterā kalpones iekšējo dabu, loģiku un visu prāta sistēmu:

„Lūk, kas par lietu!“ kalpone sacīja. „Virspriesterā kungam ir smalki porcelāna trauki. Virspriesterā kungam nekā nav par daudz skaists. Bet jo smalkāks ir porcelāns, jo vairāk viņš baidās uguns. Šī bļoda turpretīm ir no vienkāršā māla un daudz nebaidās ne karstā, ne aukstā. Kad mans kungs tiks par bīskapu, viņš tiks omleti pasniegt sudraba bļodā.“ („Vītola manekens,“ 151.).

Šis vienkāršās teikumu kombinācijas netiecas rādīt mums neattīstīta cilvēka reālo tēlu, bet gan uzbūvēt vieglu zīmētu, savā maigā noteiktībā ārkārtīgi pievilcīgu attēlu.

II. Lietu un īpašības vārdi.

1. Viens no visinteresantākiem mākslinieciskās vārdnīcas elementiem 19. g. s. ir abstraktais vārds, kurā lieto nokrāsas un priekšstata radīšanai. Viktors Igò šē mums sniedz piemēru, cik vien vajadzīgs. Sāksim ar vienkāršākiem:

„Gaismas pārbagātība plūda no debesīm un meta plašu atspulgu rāmajā jūras spogulī.“

„Vienā pusē neaptveramie plašumi, viļņi, vēji, ziņi un meteorī, otrā viens vienīgs cilvēks.“

„Plašajos viļņu lidzenumos šur un tur jūras līci bij pamanāma piepeša šūpošanās. Vējš sāka izjaukt un gumzīt šo lidzenumu.“ („Jūras darbinieks“ II., 47, 4, 6.).

„Tālu ūdens plašums tikko samanamī nīrbēja gaištumsajā drūmajā bezgalībā.“ („Cilvēks, kurš smejas“, I., 3.).

Abstraktais vārds izceļ un apgaismo to priekšmetu apskatāmību, ko rakstnieks grib aplūkot, izvirza priekšplanā to īpašību, kurai vienīgai nozīme visu īpašību kopā, kas piemīt kādai būtnei vai priekšmetam. Bet palasot „Jūras darbiniekos“ nodaļu ar virsrakstu: „Plašuma vēji“ (II., 2., 3.), tur it sevišķi labi redzama abstraktā vārda

mākslinieciskā nozīme. Neapzīmēdams sevišķu priekšmetu, neizslēgdams rādāmo ainu stingri novilktais nekustīgās līnijās, viņš raksturo neierobežodams, liek nojaust zināmu nokrāsu, pamatveidu, kustību. Un tā viņš vislabāki attēlo neierobežotu plūsmi, plašumu bez malas un secību bez beigām:

„Šī plaša zilā atvērsmē. — Šis viegli dzidrais un mūžīgais izdabums. — Redzams, ka dziļumi sakustas. — Apvārksnis, tikko samanamais viļņu rindojums, bezgalīga nīrboņa.“

Vai atkal Pjers Loti:

„Plašumi zalgoja un spīguļoja mūžīgajā saulē.“

Abstrakcijas var pat dubultoties: „(viļņu) grāvienu plūsma“. Parādības materiāls — ūdens gluži pazūd; mākslinieks patur tikai divas īpašības, kuņas to raksturo savstarpēji apvienodamās: strāvojumu un troksni. Šīs jūtējiem tveramās īpašības izmanām atsevišķos priekšstatos; bet viņu nolūks tikai atbalstīt abstraktam vārdam atbilstošo sajūtu, kuņš vienīgais izceļas visā pilnībā, kamēr sikumi paliek nokrēslā, nespodri un vāji. Norādītie abstraktie vārdi, tādu īpašības vārdu atbalstīti kā „bezgalīgs“ un „neaptverams“, atstāj plašuma un varenības iespaidu. Pārējie izteicieni apzīmē nenobeigtas, aizsāktas formas; ne priekšmeti, bet tikai priekšmetu daļas atāust iedomā; atrautas kopai, ar kuņu īstenība tās allaž vieno, spēcīgiem īpašības vārdiem pastiprinātas, viņas dabū itkā fantastisku nokrāsu. Tās pastiprina galveno ainu, neaprobežodamas to:

„Viņu neizmērojamie spārnī. — Viņi (vēji) parādījās ar mākoņu sejām. — Ķēmīgas strēles izvagoja mākoņus. — Atskanēja izmisuma kliegzieni.“

Tomēr šur un tur notēlota arī skaidra un pilnīga glezna: „Noreibušās najadas šūpojās.“ Un šur un tur sastopams tieši raksturojošs teiciens: „Cik tālu acs sniedz, smagilīgana jūra šūpojās bez aprīmas.“ Tas ir visvienkāršākais un, varbūt, visspēcīgākais parādību raksturošanas veids. Bet priekš Igò tas ir pārāk gaišs un pārāk noteikts. Viņam jāradā ārkārtēja, šausminoša, vēju kulta jūra, un to viņš mēģina ar visu sava teikuma orķestrāciju. Tieši rakstu-

rojumi, plašas sakarīgas ainas, atsevišķas gleznas, neskaidrās abstrakcijas — tie ir tie dažādie līdzekļi, ar kuriem viņš tēlo jūras bangotājus vējus; un šai orķestrī viena no galvenām lomām piekrīt abstraktam vārdam.

2. Tuvu līdzās abstraktam lietu vārdam stāv ar artikuli lietots īpašības vārds*. Ari tas apzīmē kādu no raksturojamā priekšmeta galvenām īpašībām. Viņa uzdevums ir modināt nenoteiktas sajūtas un vizijas. Vēl mazākā abstraktais vārds tas lietojams asu apveidu zīmējumiem. Ar viņu lieliskas parādības itkā pazaudē savu konkrēto saturu un tā vietā iedvēsmē mūs ar citiem, no nezīnamiem dziļumiem plūstošiem iespaidiem. Bezgalība un noslēpumainība dvēsmo no lietu vārda vietā lietojamā īpašības vārda. Ar to izskaidrojams, kāpēc Igò tik bieži ķeras pie šī izteiksmes līdzekļa. Šādu īpašības vārdu viņš labprāt kombinē ar fragmentarisku gleznu un abstrakto vārdu:

„Iespējamais — tas ir drausmīgs mērs. Noslēpums iemīt tikai neradījumā.“ („Jūras darbinieki II, 4, 2.).

Interesanti salīdzināt šo teikumu ar klasisko prozu. Taja viņš skanētu apmēram tā:

„Viss ir iespējams, un kaut kas uztraucošs iemīt šādā domā. Neradījumi (monstres) ir neradījumi tikai aiz mūsu neziņas, kurai tie ir dzīvi liecinieki.“

Un tad Igò izteiksme sabiezinās un meklē tveřamaku formu. Īpašības vārda un abstraktā lietu vārda saturs pieņem itkā mitoloģiskas būtnes veidu:

„Bezdiģeņa kaukoņa — it nekas nav pielīdzinams tai. Tur dzirdas pasaules neskaitamās zvēriskās balsis...“

„Citas balsis izpauž universuma dvēseli; šī te ir nevēra balss. Tā skan kā sajukusi rēķšana. Tā ir bezgalības nesaprotamā valoda. Aizraujoša un šausminoša. Šīs dūkoņas runājas apkārt cilvēkam un pāri viņam.“

„Šais vaidos dobji izskan viss, kas nomākts, kas mocās un cieš, tie uztver un atbalso bezgalīgās šalkainās trisas.“ („Cilvēks, kurš smejas“ I, 2., 7.).

Zvēriskas kaucošās balsis, dūkoņas, kas runājas, šalkainas trisas, kas izskan vaidos — tie visi ir nenoteikti,

bet tomēr skaidri samanamī dzirdes iespaīdī. „Sajukusi“ tiek aptverama, piepalīdzot vārdam „rēkšana“, kuŗš atsauc iedomā, ja arī ne veselu dzīvu būtnī, tad mazākais viņas mutī. Bet īpašības vārdīem šais teīkumos sevišķs uzdevums, nodzēst formu asos apveīdus; un ja dzīrdam, ka šī kaukoņa ir sajukusi, tad nojaužam, ka tā var nākt tikai no milzīgas un fantastiskas mutes.

3. Pretīm lietu vārdū nozīmē lietojamiem īpašības vārdīem varam stādīt īpašības (epītetu) nozīmē lietojamos lietu vārdus. Šis paņēmiens visai bieži sastopams Viktora Igò vēlākā laika dzejā, bet vēl agrāk to jau atrodam dažādos franču prozas darbos. 1834. g. Igò raksta par Mirabò: „Tam ir lauvas dusmas“. Un Mišlè savā „Francijas vēsturē“, runādams par Kārļa VI. laikmeta svešādajiem kostīmiem, saka tā:

„Vispirms vīrieši-sīevīetes, graciozi un viegli ietērtī divpadsmit olekšu platos brunčos; citī dīzōjās bohemīšu kamzoļos un uzspīlētās bīksēs, bet pīdurknes viņīem kuļājās līdz pat zemei. Se vīrieši-dzīvnieki ar daždažādu kustoņu attēlu izšuvām; tur vīrieši-mūzika, visapkārt noraībināti notīm, pēc kuŗām dziedāja.“ (V., 79.).

Šis izteīksmes veīds tomēr necenšas vārdū-jēdzienu bilžainī un sīmbolīski attēlot ar vārdū-gleznu, bet gan dīvdabja sastatā apvīenot divīem vārdīem apzīmējamas dīvējādas formas. Tas ir pīevīlcīgs mēģīnājums, gramatīkalīski līdzīgs Igò tēlojuma paņēmiemī, bet psiholoģīski un estētīski citāds.

Tomēr neviens no šīem abīem lietu vārda izlietojuma veīdīem nav spējījs prozā plašāki iesakņotīes; tie allaž atstātī tikai pīlnīgiem izņēmuma gadījumiem. Bet iespaīdu, pēc kuŗa Igò cenšas gleznas un jēdzīena kopvīenotā izpausmē, mākslas formu gammā, var apzīmēt par iepriekšējo, uzmetuma un sagatavojuma paņēmienu. Pēc tā dīvi lietu vārdī tiek nostādītī pretmetā vīens otram, atbalstot sīmbolīsku vārdū ar otru, norādošu vai raksturojošu.

Ja autors ir romantīķī, tad viņa izteīksmē konkrētais vārds pārsedz abstrakto, ietīdams to skatama sīmbola plīvurī. Bet mūsu nesēnās pagātnes prozā notīkas arī

otrādi, tā ka abstraktais vārds ieviesa idejisku simbolu realā formā. Tā Moriss Barrès mūs ierosina universuma bezgalīgā noslēpumainībā skatīt arī pīles un ēzeļa noslēpumainās būtnes:

„Šis pīles, nicinātās noslēpumainās būtnes, kuŗas katru dienu peld mazajos dīķos un neatlaidīgi spiež mani domāt par atpūtas stundu, un šis ēzelis, noslēpumainā sāpju būtne, kuŗš savu pārspiegto kļiedzienu met man sejā, tad spēji aprāvēs vēro apkārtņi ar visskaistākām lielo mīlētāju acīm.“ („Berenikas dārzs“, 174.).

4. Nav iespējams sīkāk aprādīt, kā 19. g. s. prozaiķi ir izlietojuši ipašības vārdus. Tad jau patīkamāki rādīt, ko viņi nav izlietojuši. Viņi ir vairījušies no vispārlietojamiem, pazīstamiem ipašības vārdiem. Viņu lielākā rūpes bijušas tās, lai ipašības vārdi izspoguļotu vai nu priekšmeta neparedzētu un noslēptu ipašību, vai viņa nozīmi vispārējā aprakstā, vai viņa ievērojamo lomu mākslinieka paša personīgo jūtu ievīļojuma izpausmē.

Ar drošām transpozīcijām rakstnieki ipašības vārdiem piešķirušī sevišķu satura sprindzību; ar šo izteiksmes līdzekli, kas tik bieži noderējis tikai teikuma stieptībai, snieguši koncentrētu un spilgtu iespaidu. Ar dziļu sapratu viņi lietojuši konkrētus ipašības vārdus formas, krāsas, lieluma, apveida u. c. apzīmējumiem. Bet it sevišķi pievilcīgi šai tik dažādīgā mākslā man šķietas aplūkot, ar kādu smalkjūtību un panākumiem viņi gleznainam notēlojumam izvēlējušies ipašības vārdus, ar kuŗiem parasti apzīmē tīri intelektuālus jēdzienus:

„Par Overņņu pūš mūžīgs un spītīgs vējš.“ (Mišlē, II., 95.).

Starp dabas parādību raksturojumiem nevar atrast citu vārdu, kas labāk izteiktu šo Overņas vēju bargumu. Rudeni Mišlē raksturo ar vienu pašu ipašības vārdu:

„Katram mūžam pienāk savs rudenis, savs dzeltējošais laikmets, kad viss vīst un nobāl.“ (V., 83.).

Tā ir gandrīz vai klasiska transpozīcija, ar kuŗu lapu ipašība tiek attiecināta uz veselu laikmetu un ilgsti-

bas nojēgumam pievienots redzes iespaids. Bet šē kāds riskantāks epitets:

„Drudzaiņas viģes...“ (II., 113.).

Patiesībā drudzains ir apvidus ap augli un koku, kas viņu nes: īpašības vārds izceļ zemo, purvaino līdzenumu Vidus jūras piekrastē.

Mišlē ir viens no tiem rakstniekiem, kuŗi vislabāk izpratuši īpašības vārda spēku — varbūt tāpēc, ka viņš daudz lasījis latīņu dzejniekus. Viņš zin tiešā īpašības vārda realistisko raksturojuma spēku:

„Daži no viņiem, rāmu iznešanos, mierīgām un viltīgām sejām, pazemīgi nēsāja ķēnišķīgo mēteli, plato, sarkano, sermuļa ādu apšūto mēteli.“ (V., 74.).

Tas ir tikpat spilgti, kā kādā Žaņa Fuké portretā. Un var sacīt, ka taisni īpašības vārdi ir tie, kas šim teikumam piešķir viņa spilgtumu. Bet tāpat Mišlē prot ar īpašības vārdu spēji un dzīvi izcelt reālā priekšmeta iekšējo saturu, piešķirt intelektuālas būtības noskaņu lietās vārdu veidotām formām. Jāsaka, ka īpašības vārds šim lielajam vizionaram, šim apbrīnojamam gaišrēģim it īpaši noder garīgās un fiziskās pasaules apvienošanai. Ne lietu, ne darbības vārdi šādam nolūkam neder: tie lietojami tiešā vai gleznainā nozīmē. Tur jāizvēlas vienu vai otru. Bet īpašības vārdi, ja tā var sacīt, ir kā amfibijas: tie var apzīmēt reizē garīgo būtību un fizisko formu, tie raksturo dvēseles stāvokli reizē ar priekšmeta ārējā izskata tēlojumu. Tā viņi spēj sapludināt divas pasaules vienu otrā. Piemēram, te jums ir viduslaiku pilsētas, 14. g. s. beigās un 15. g. s. sākumā:

„Tie ir svešādi laiki. Te noliedz visu un tic visam. Skeptiskas māņticības drudzaina atmosfera apņem šīs drūmās pilsētas. Krēsla aug viņu šaurajās ielās; migla paliek biežāka no alķīmijas un raganu nakšu dūmiem. Šķībie lodziņi raugās greizi. Melnie dubji ielu krastos šļakst jaunas valodas. Durvis augu dienu paliek noslēgtas, bet viegli viņas veŗas vakaros, lai ielaistu sliktu cilvēku, žīdu, burvī, slepkavu.“ (V., 116.).

Pēc tam, kad „svešādi“ apzīmējis galveno iespaidu, „drudzaina“ aizķer kādu slimīgu parādību, „skeptiskas“ raksturo domāšanas veidu, bet „drūmās“ notēlo reizē pil-sētas izskatu un apdzīvotāju dvēseles stāvokli. „Greizi“ nobeidz to, ko aizsāka „šķībie“, bet „melnie“ dabū zi-namu psihisku noskaņu ar „Jaunām valodām“. Lietu vārdi cenšas pārspēt cits citu iespaidībā: „krēsla“ ir cil-vēku dvēselēs tāpat kā „šaurajās ielās“; ielu vieliskā migla paliek „biezāka“ no metafiziskajiem alķīmijas un raganu nakšu „dūmiem“. Durvis ir dzīvas tāpat kā lodziņi, kuņģi raugās, tāpat kā dubļi, kuņģi ir valodās. Nenoteiktie abstraktie epiteti, „Jaunās“ valodas un „Jaunu cilvēku“, ne-norāda tieši uz kādu darbu vai viņa darītāju, tāpēc ka tie stāv sakarā ar to vispārējo ciešamās netaisnības ainu, ko vēsturnieks grib tēlot. Viss tas kopā sastāda spēcīgu, drūmu, fantastiski apgaismotu priekšstatu, ko vēsturnieks pats sajutis kā lietuvenu.

Pretim šai gleznai otra mākslas polā es minēšu trīs vienkāršus epitetus, pievienotus trijiem visparlietoja-miem lietu vārdiem, kuņģu tomēr pietiek plašas un dze-jiskas dabas ainas priekšstata izcelšanai:

„Nomadi sērojās karsto smilšu dēļ, kas nedzīvo ķer-meni pārvērs par mumiju, un ķelti trīs neapcirsto ak-meņu dēļ zem lietainām debesīm, salīņām pilna jūras liča malā.“ („Salambò“, 238.).

Tas atgādina Pivi de-Šavana gleznu vienkāršo kluso skaistumu. Kāda parādība paceļas no zemes, triju akmeņu kopa (ievērojot, ka šie Flobērs iemetinājis vienīgo svešo vārdu: ķelti), un tai viena pati īpašība piemi-nēta: „neapcirsti“. Viena pati pazīme šim debesīm: „lie-tainās“, — tomēr mēs redzam viņas mākoņainas, vāji plan-kumainā gaismā, zemas, slapjas un skumjas. Viens pats raksturojums šim jūras līcim: „salīņām pilns“; tomēr mūsu acu priekšā viņotā, pūtām klātā jūra ar klintīm spilgtākā gaismā un viņņiem dažādās nokrāsās. Visa ķeltu barba-riskās dzīves nabadzība un bardzība, visa ķeltu zemes dziļā melancholija un reizē ar to viss viņas īpatnējais pie-vilcīgais skaistums izpaužas no šiem trijiem, lietu vārdiem

pievienotiem īpašības vārdiem: pirmie sniedz zīmējumu, otrie vajadzīgo nokrāsu.*

Visi Flobēra īpašības vārdi ir objektīvi, nepersoniski, kamēr Mišlē tie ir personiski un subjektīvi: tie raksturo priekšmetus par sevi, to formu, ar kādu tie iespīezas viņa uzmanā.

Un tagad kāda simboliska dabas aina, par sevi gan skaidra un noteikta, bet mums skatāma rakstnieka īpatnējā atspoguļojumā. Ari šē tāpat var novērot īpašības vārdu svarīgo lomu:

„Tagad man pie kājam Ege-Morta, niecīgs raibs plankums sarkaniem dakstiņu jumtiem, iezmaugta četrstūrainā augstu mūru jostā, ap kuŗu plešas brīnišķīgs klajums ar vijolētiem laukiem, sudrabortiem dīkiem un debess dzidro zilgmi, siltas pūsmas rāmi viļņotu; tālāk pie apvāršņa, uz jūras, pret nezināmām zemēm vēja paceltas būras — lielisks simbols tai tieksmei projām tikt, kuŗa allaž deg mūsu dvēseles, mūsu nabaga dvēseles, ikdienas nomāktas un kaistošas pēc visa tā nezināmā, ko pārbagātā daba vēl paglabājusi.“ („Berenikas dārzs“, 97).

Ege-Mortas un viņas klajuma aina, ne tik nervozi saraukta, nav ne šaurāka, ne nedzejiskāka kā Flobēra ķeltu zemes glezna. Apraksta vispīrms pamirdz divi īpašības vārdi ar intelektuālu saturu: „niecīgs“ un „brīnišķīgs“, ar kuŗiem Barrēs itkā norāda mūsu iespāidēm virzienu. Bet šo vārdu otrā nošķīra modina mums plašas iztēles ainas pāri reali skatāmai gleznai. Vējā „paceltām“ būrām pierindojas „nezināmās“, „kaistošās“, „nabaga“, „nomāktās“, „pārbagātā“, ko pastīprina abstraktie lietu vārdi: „tieksme“, „ikdiena“, „nezināmais“, „daba“; bet viss tas sastādīts tā, lai mēs tēlojamo ainu skatītu „lielisku“. Īpašības vārdu nošķīru maiņā izpaužas tēlojuma divkāršāis iespāids. Darbības vārds apzīmē rakstnieka iedomas, gribas un apziņas lomu, no kuŗas šai tēlojumā atkarajas iespāidu un asociāciju sprindzība. Maksīnieks zin, ko grib panākt, un iespēj to. Viņš negrib mūs tikai iedvēsmēt ar realu dabas attēlojumu, bet likt mums nojaust ari to, kas nāk no viņa paša. Viņu pašu mēs ari nedrīkstam piemirst.

III. Gleznas, darbības vārdi, gramatikalā uzbūve.

1. Es neuzkavēšos ilgi pie gleznām. Vesela sējuma vajadzīgs, lai aplūkotu visus tos izlietojuma un iespaidojuma veidus, kuriem viņas kalpojušas 19. g. s. prozā. Sai apcerējumā mums jāpaliek pie mūsu galvenā uzdevuma: rakstnieka māksliniecisko spēju savādības un mehānisma apceres. Pietiek, ja arī še es iespēju aprādīt tikai pašus galvenos vilcienus.

Tomēr izšķirsim še vēl tiešās gleznas un dažāda veida metaforas. No Labrijēra laikiem visu rakstnieku iemīļotais paņēmiens bijis — attēlot kādas būtnes, priekšmeta vai parādības sajūtas un iekšējo dabu viņu ārējās, fiziskās izpausmes raksturojumiem. No turienes ir tikai viens solis līdz metaforai. Metafora — vai salīdzinājums, ko var saukt par atrisinātu metaforu — lielo mākslinieku rokās nav tikai ornamenti, bet izteiksmes nepieciešama daļa: viņa izpauž to, ko tiešais vārds nespēj, proti zinamu niansi vai uzvaru; galveno ideju viņa ierīnķo citām, pieskanīgām, viņa to paplašina un padara daudzpusīgāku. Viņa ir tas spēcīgākais izveida un iedvēsmas ierocis. Bieži viņa tiek lietota kā dramatiskas izteiksmes tiešākais līdzeklis attiecībā pret personu, kas runā vai par ko runā. Ir pilnīgi dabīgi, ka Hamilkars kādā strīdā saka savam līdzcensim (Hanonam):

„Tu esi kā degunradzis, kas mīņājas pats savos mēšlos: tu plāties ar savu ģeķību, labāk klusi.“ („Salambò“, 130.).

Salīdzinājums attēlo to psiholoģisko konstrukciju un to vēsturisko noskaņu, kas Flobēram bijusi nodomā. Bet prozas mākslinieka darba tiešs uzdevums ir arī ārpus dialoga meklēt metaforas un salīdzinājumus priekšmeta vai personas ipatnējam raksturojumam. Flobērs saka: „krunķaināka kā cepts ābols“ — tāpēc ka te viņam raksturojama kādas Lejas-Normandijas kalpones seja; un citā vietā par kādu skatu: „asāks kā viņa nazis“ — tāpēc ka tas ir ķirurga skatiens. Šis gleznas pilnīgi pieskan attēlojamam objektam: viņas to ierīnķo blākus skatījumiem, kas sašķanīgi pieslējas tā pamatraksturam.

„Nekas nevar būt drūmāks un briesmīgāks par šo Bretaņas krastmali; te ir vecās pasaules pēdējā robeža, ciešākais punkts, tājākā iekara.“ (Mišlè, II., 76.).

Pirmā metafora ir stipri vispārēja; tikai otrā viņu isti precizē: šī jūrmalas glezna pastiprina Mišlè gribēto vispārējo Bretaņas pussalas beidzamās daļas ainu. Pāri īpatnējam krasta un viņu apskalojošā okeana tēlojumam rāmi paceļas plaša un klasiska glezna, kur redzam pussalas iekaru nogrimstam putojošā jūrā.

Un še ir attāļaka, bet tomēr diezgan noteikta gleznu saskaņa:

„Tie gaidīja Salambò un stundām ilgi kļiedza uz viņu kā suņi, kas rej mēnesi.“ („Salambò“, 197.).

Šis salīdzinājums noteikti palīdz iedomāties izmisušos gaudojošos barbarus, Salambò gaidās saceltām galvām. Bet papildinošās asociācijas savij vēl smalkākas saites starp abiem tēlojuma objektiem; kopēja aina apvienojas karēivju rupjība un kustoniska mežonība ar lepno un vēso jaunavu, līdzīgu zilganā dzidrumā klistošam mēnesim, pret kuŗu gaudo izsalkuši suņi. Un lasītājs viegli apvieno barbarus un suņus vienā plašā, viņu raksturojamās drausmīgās Afrikas priekšstatā.

Nāve bieži tiek salīdzināta ar nakti, un nāves agoniju dzejnieki jau no seniem laikiem pielīdzina krēslai, kas pamazām aizsedz acis un aplāj dvēseli. Flobèrs, šo tradicionelo paņēmienu atsvaidzinādams, vēl pievieno gleznai visu skumjā vakara melancholiju. Viņš saka par mirstošo Bovari kundzi:

„Krēslas neskaidrība apņēma viņas domas.“ („Bovari kundze“, 352.).

Šī glezna vairāk tieši dzejiska, mazāk dramatiska, psiholoģiska, vai lokālai nokrāsai domāta. Tā tas ar visām gleznām, kuŗas pret stāstošā vai analizējošā izveidojuma fonu modina vai nu plašus nenoteiktus peizažus, vai atsevišķus atveldzinošus dabas skatus.

„Balgani tvaiki, kā migla pār upi rudens rītā, kūpēja pār galdu ap pakārtām lampām.“ („Bovari kundze“, 167.).

Zemtuŗu sapulces goda mielastu raksturojoŗais salidzinājums atgādina uz klaju lauku pavērtu kabaka lodziņu, pa kuŗu skats, vairīdamies cilvēku seklās izpriecas, aizslid klusajā skaistajā dabā.

„Atklādama man visu, tu aizmirsīsi savu vientulību; tu atvērsies un ļausi tekoŗā ūdeņa līgsmei plūst pār saglumējuŗām sāpēm.“ („Berenikas dārzs“, 145.).

Še glezna ar atbaidoŗu vai pievilcīgu kontrastu nenovērsas no galvenā objekta: viņa taisni izpauŗ to, pakuplinādama ar savu dzejisko noskaņu; psiholoģisko raksturojumu viņa atbalsta ar simbolisku tēlojumu. „Tekoŗie ūdeņi“ un „saglumējuŗās“ zīmē mūsu acīm peizaŗu, kur ieslēgta dzejniekam izpauŗama „līgsme“ un „sāpes“.

Man jau bij gadījums gaŗāmejot aprādīt nenoteikto vai nenobeigto gleznu savādo spēku. Klasiskā mākslā, kuŗa tiecas izpaust jēdzienus un abstrakcijas, gleznu vērtība pa lielākai daļai viņu noteiktībā. No Œatobriana un romantiķu laikiem rakstniekiem raduŗas tiesības un arī iespēja tēlot priekŗmetus ar visām viņu īpatnējām savādībām. Un Œo tiesību un iespēju viņi izlietojuŗi tik plaŗā mēŗā, ka eksaktais realisms, izteiksmes lokalā nokrāsa gandrīz vispārīgi tiek Œkaitēts pie tēlojuma atzīstamām īpaŗībām. Gandrīz katrs iesācējs prot atrast vārdus, kuŗiem uzmet konturas, uzmet acij skaidri aptveramu objekta apveidu. Daudz grūtāka un tāpēc retāk sastopama ir plaŗā izteiksme, kas arī izceļ jūteķļiem tveramu realu priekŗmetu, bet reizē ar to atver acīm vai prātam plaŗus apvārkŗņus, tāļus ceļus uz neaprobeŗotiem peizaŗiem vai iespaidu pasaulēm. Ārkartīgi attīstījuŗies ir atseviŗķā glezna, dzīvā gaismā izcelts priekŗmeta realās formas fragments, kamēr viss pārējais paliek tumsā. Viktors Igō viņu lieto Œausmināŗanai, mistiskai iedvēsmēi, bezgalības sajūtu modināŗanai. Iepriekŗējiem piemēŗiem pievienosim vēl sekoŗo:

„Jūŗa liekās kā slazds; neredzama taures sauc nezīn kādā kaŗā; trakojoŗas elpas milzīgie pūtiēni bango apvārkŗsni; puŗš briesmīgs vējŗ. Tumsa svelpj un Œņāc. Mākoņķ dzīļumos rēgoŗķ aukas melnā seja piepūstiēm vaīgiēm.“ („Jūŗas darbīnieki“, 1, 4, 6.).

„Slazds“ sacel mums krēslas aiztītu, neskaidru formu nojautu. Mēs iedomājamies tauri, kuŗa skan, pie kam ne pūtēja rokas, ne augums neparādās mūsu acīm. Mēs sajūtam vēja elpu no kādas mutes, kas pati nav redzama, dzirdam svelpšanu un šņākšanu, kas nāk no kāda tumsas cauruma kā no mutes, ap kuŗu nevar sazimēt seju. Tikai pašā pēdējā teikumā izveidojas aptverama mistiska glezna, lai arī ne gluži pilnīga: melna seja piepūstiem vaigiem, kuŗai ķermenis, bez šaubām, slēpjas mākoņos.

Bet to pašu paņēmienu, kas Viktoram Igò noder šausmīgā un fantastiskā radišanai, citi, kā piem. Barrès, izlieto vienkārši kā dzejiskas izteiksmes līdzekli. Pirmāk minēta teikumā „tekošā ūdeņa līgsme“ un „saglumējušās“ noder skaidras, lai arī nenoteiktas parādības atbalstam: mēs redzam tikai ūdeni, kas izplūst un tek, un atkal plašus, snaudošus, sasmadzējušus ūdeņus, un pēc patikas neskaidri un viegli iedomājamies ap tiem kaut kādu peizažu, tāpēc ka rakstnieks mums še nav devis noteikta ierosinājuma. Viņam vajadzētu būt pedantam vai niekalbim, lai ap gaišajām pamatgleznām zīmētu vēl rūpīgi izstrādātu ierāmējumu.

2. Aplūkojīs lietu vārdus, īpašības vārdus un gleznas, es vēl tikai īsumā pakavēšos pie darbības vārdiem.

Rakstniekiem, kas vai nu pavisām nav mākslinieki vai ir vāji mākslinieki, darbības vārds bieži iznāk bezkrāsains. Tiem viņš pa lielākai tiesai noder tikai kā līdzeklis apvienot gleznainos un dzejiskos apzīmējumus, kā gramatikalisks, pilnīgi abstrakta rakstura saiklis starp lietu un īpašības vārdiem, kuŗi satur stila realo un izjūtamā būtību. Rakstnieks-mākslinieks visuzmanīgāki vairās no visiem „ielāpamiem“ vārdiem, kas metaforas un salīdzinājumus padara neiespaidīgus, pelēkus un banalus. Viņš meklē spēcīgāku izteiksmi, ar tiešo vien pareizo vien viņam nepietiek. Viņam vajag pulsojošu, krāsām zalgojošu apzīmējumu. Viņš meklē darbības vārdu, kas saturu padarītu bagātāku ar blakus pieskaņām. Mišlē neraksta vienkārši: ķēniņš bij ģērbies... galvā uzlicis; viņš saka:

„Ķēniņš bij ietērpts melnos samta svārkos; galva viņam bij sarkanās samta cepures segta. Prinči itkā paslepus virzījās iepakaļ.“ (V., 120.)

Igò nerāda flamu sūtņus apģērbusos, bet „izgreznojušos samta un damasta uzvalkos.“ („Parizes Dievmātes katedr.“, I., 4.).

Parasti lietas vārds ar saviem epitētiem ir tas, kuŗam teikumā mākslinieciski jāizpauž zinamā doma; darbības vārds tikai piemērojas iespaidam, kuŗa dēļ viņš te iestatīts. Tomēr māksliniekiem, kuŗi pamatīgi zin savu lietu, šī vērtību attiecība var būt arī otrāda. Darbības vārds te noder to atsevišķo, nenobeigto gleznu izcelšanai, par kuŗam es jau runāju. Šis paņēmiens ir tāds, ka starp abstraktā vai intelektuālā satura priekšmetu un viņa papildinātāju, kuŗi vai nu nedomina nekādu vai arī modina tikai vāju priekšstatu, ievieto vārdu ar tādas darbības saturu, kuŗa iemit tikai noteiktas formas priekšmetā, pie kam šīs formas turpat arī iezīmējas. Tā tas ir mums jau pazīstamajā piemērā: „Tumsa svēlpj un šņāc“; te jāiedomājas arī rīkle, mute un lūpas. Un arī kādā agrākā: „Ēnu skaras stiepās no šīs nekustīgās grēdas, šķīda, izklīda, satinās, atkal saplūda, sabiezēja...“ „Tumsa“ un „nekustīgas“ neitralizē „skaras“ un „grēdu“; priekšstatu šē galvenā kārtā nosaka darbības vārdi, kuŗi liek nojaužami kustēties šiem nenoteiktiem priekšmetiem.

Tomēr zinamos gadījumos mākslinieks patur darbības vārdam viņa neitrālo noskaņu; tas ir tad, ja pēc viņa tiek stādīts ar to jēdzieniski nesaskaņojams lietas vārds. Šo paņēmienu bieži sastopam pie tiem, kas tuvu iepazīnušies ar latīņu (romiešu) rakstniekiem, piem., Taciti. Mišlē tā raksturo Napoleona armiju Vaterlō kaujā:

„Francijas pēdējais spēks, zēnu leģions, tikko ka nācis no Francijas un mātes skūpstā.“ (V., 86.).

Darbības vārds, kā redzams, šē ierosina ģeogrāfiskas vietas un reizē ar to zinamu jūtu žesta jēdzienu — tā tad viņš nav pa daudz attiecinams ne uz vienu, ne otru pusi. Bet rakstnieks var šo līdzsvaru arī izjaukt konkrētam jēdzienam par labu: stila izjūtamā enerģija stipri ceļas, ja darbības vārds nosveķas uz otrā, konkrētā vai abstraktā papildinātāja pusi:

„Pēdīgi parādījās hercogs, zelta un lāstiem apkŗauts.“ (Mišlē, II., 146.).

Ar šādu paņēmienu izteiksme itkā sabiezinas, un pēc tā cenšas katrs īsts mākslinieks. 19. g. s. notika cīņa starp rakstnieku un gramatiķi, lai teikumā pielaistu pēc iespējas mazāk loģisko palīga līdzekļu un sintaksisko satiecību un attiecību apzīmējumu, lai tur paliktu tikai mākslinieciska stila pozitīvie elementi. Te iesāka ar drošiem vārdu kopojumiem, kuŗi satuvināja lietu un darbības vārdus ar pavisām neradniecīgu saturu: Overņa kādreiz esot bijusi „plaša apdzisusi izdega, tagad spēcīgas rupjas audzelības izlīdzināta.“ (Mišlè, II., 9.)

Šai teikumā izmesti visi inertie, domu analizējošie vārdi un paturēti vienīgi tie, kuŗi apzīmē analīzes apjaužamos rezultātus. Un tālāk — īsam, par sevi nenozīmīgam darbības vārdam piekabināja tik daudz papildinātāju, apzīmētāju u. c., cik vien iespējams. Tāds teikums veidojas vienkārša savirkņējuma (juxtaposition) un uzskaitījuma (énumération) ceļā:

„Tas bij vasaras vidū, svelmaiņajās dienās, augusta smagajā tveicē... Viņš (Kārlis VI.) viens pats klaiņāja pa Mainas apnicīgajiem mežiem, nelādzīgajiem, ēnas nabagiem kokiem, slāpējoša karstuma pilniem klāņiem, pusdienas saulē iztalēm spīguļojošiem smilšu plankumiem.“ (Mišlè, V., 120.)

No šejienes līdz darbības vārda pilnīgai atmešanai tikai viens solis. Mišlè to bieži vien izmēģinājis. Bet šāds sintaksiskas kompozīcijas izjaukums it sevišķi spilgti redzams gleznainos dabas aprakstos. Te rakstniekam īstenība nepieciešams tikai darbības vārds „būt“. Tāds, piem., ir tuksneša apraksts Fromantena „Viena vasara Sacharā. Te minētais paņēmiens izlietots no dabas nekustīgas un nemainīgas parādības attēlojumam. Pjers Loti lieto viņu arī jūras raksturojumā, stāstā par cilvēka enerģijas cīņu ar rupjiem dabas spēkiem:

„Jūra, pelēkā jūra!

„Jau veselu dienu Jānis lēnāk brauca tālo neapzīmēto ceļu, pa kuŗu zvejnieki katru vasaru dodas uz Islandi.

„Piepeši kāds dobjš troksnis, tiktikko sadzirdams, bet neparasts un no apakšas nākošs, ar tādu sprakstoņas noskaņu kā ratos,

kad aizķer riteniem spieķus! Un „Marija“, savā gaitā apturēta, palika nekustoši uz vietas...

„Uzsēdušies!!! kur un uz kā? Droši vien uz kādas klints Anglijas piekrastē.“ („Islandes zvejnieki.“).

Šais teikumos darbības vārdi atmesti aiz psiholoģiskiem iemesliem. Rakstnieks tēlo spējus iespaidus tāda cilvēka smadzenēs, kuŗš pats nekā neanalizē; vārdi te apzīmē cit'citam sekojošus iespaidus neizsmalcināta cilvēka prātā, kuŗš domā tikai gleznu pierindojumiem: „pelēkā jūrā“, „dobjš troksnis“, „uzsēšanās“, „Anglijas piekraste“.

3. Pirms Loti un Fromantena literatūras vēsturniekam bij jāapstājas pie Gonkuriem, kuŗi gan nav tādi mākslinieciskas izteiksmes nodibinātāji, kā paši to iedomājās, tomēr daudz strādājuši dažādo esošo māksliniecisko paņēmienu atzīmēšanā. Paši viņi neatlaidīgi kultivēja to saspīlēto impresionismu, kuŗa princips — izlietot tikai intensīvos vārdus un virknēt tos teikumā, atmetot visu, kas noder tikai loģiskai saistībai, visus tos starpiniekus, kuŗi noslāpē un sajauc izteiksmes toņus: šai ziņā tur sastopama negrozama noteiktība, tur saplūst savirknētu nosaukumu raibums, dažreiz laimīgā izskaņā, dažreiz neciešamā nedzejībā:

„(1856.) Uz ielas. Sievietes galva ar pakausī saskātiem matiem, kas atsedza zemās, mazās pieres punu; pret deniņiem paceltām uzacīm, dziļiem uzaču dobuļiem, gaŗenām acīm ar kaktiņos ieslēptiem redzokļiem, viegli izliektu ērgļa degunu, sakniebtu, uz abām pusēm sarauktu muti, vāju stūrainu zodu; fizisks tips, pievilcīgs ar savu enerģiju un sievietisko gribas spēju.“ („Gonkuru dienas grāmata“, I., 134.).

Sacis: tie dienas grāmatas uzmetumi un nekā nepierāda. Neļausim maldināties. Šī dienas grāmata ir ārkārtīgi rūpīgi rakstīta: itnekur te nejut paviršību vai steidzīgu atzīmju trauksmi. Dienas grāmatas formu viņi izvēlējušies tikai tādēļ, lai visā kailumā parādītu savus mākslinieciskos paņēmienus un atmestu visas sintaksa un loģikas saites. Šis stils galvenā kārtā veidots no lietu un ipašības vārdiem, divdabju savienotiem vai pavisām bez vienotājiem

saikļiem. Starp satiecību apzīmētajiem žēlastību atrod apstākļu vārdi; dažos dienas grāmatas gabalos ap šiem mazajiem vārdiņiem sametināta vesela virkne lietu, īpašības un divdabja vārdus.

Tomēr bez darbības vārdiem arī nevar iztikt. Ari tiem izteiksmē sava zinama loma. Kā jau aizrādīts, visvienkaršāki, bet arī visgrūtāki izvēlēties no viņiem tās intensīvākos un krāsainākos. Bet vēl paliek daudz bezkrāsainu, lai arī nozīmīgu un noderīgu. Romanisti-naturalisti sevišķi lietojuši darāmās kārtas un nepabeigto laika darbības vārdus; tos viņi pastāvīgi likuši citā pagātnes un tagadnes laiku vietā, ko viņu priekšgājēji bieži lietojuši, lai vēstījums iznaktu dzīvāks:

„Ātri uzcēla audekla telti, kamēr no ratiem izkravāja visu nepieciešamo — dažādus daiktus, instrumentus un lupatas, ko lieto steidzamiem pārsējumiem... Te katrs palīdzēja, cik spēja, it sevišķi tie pie nestuvēm rādīja ietiepīgas, neizslavētas varonības paraugu.“ (Zolā, „Sagrūvums“, 299.).

„Beidzot piesteidzas divas artilērijas rezerves baterijas.“ („Sagrūvums“, 308.).

„Ari viņš (Etjēns) to dzina prom, la māja, juzdams, ka asinis sakāpj vaigos no tām plaukām, kas viņai bij jāsaņem. Bet viņa neatstājās, viņa to piespieda nomest kapli, abām rokām un ar neatvairamu spēku viņa to vilka prom.“ („Ogļrači“, 416.).

Kāda mākslinieciska vērtība īsteni piemīt darbības vārda nenobeigtaī formai? Rakstnieki izlieto nepabeigtas pagātnes darbības vārdus aprakstos, ar viņu itkā aizturēdami un atzīmēdami stāstā citcitam sekojošus sīkumus un pakārtodami tos kopējā ainā. Stāstošas tagadnes un nākotnes formas piešķir stilam to tiro realismu, kas atgādina atspulgu spogulī bez amalgamas; turpretīm nepabeigtas pagātnes formās izpaužas mākslinieciskais realisms, kur viss notiekošais redzams kā uz gleznētāja krāsota audekļa. Naturalisma laiks bij mūsu (franču) valodas glezniecības laiks. Par ko Šatobriāns vēl šaubījās, to naturalisti pierādīja pat līdz pārmēriībai.

IV. Kustības un ritmi.

Es sacīju: 19. g. s. prozas atslēga ir māksla. Visi teikuma elementi te izpētīti un pārveidoti pēc mākslinieciskas izteiksmes prasībām; tās nosacījušas vārdu un gleznu izlietojuma vispārējo veidu, kurā estētiskas asociācijas pārveņ loģiskās attiecības un gleznaina vai dzejiska intensīvitāte gramatikalisko noteiktību. Tādu sliedzienu varam taisīt no iepriekšējiem iztirzājumiem.

Tomēr nav grūti saprast, ka visu šo elementu kopībā, teikumu uzbūvē, teikumu rindojumā un pakāpeniskā izveidojumā nevar meklēt tikai jēdzienu attiecības, sintaksisko pareizību, idejas atrisinājumu, ne arī atsevišķo vārdu sniegto gleznu grupējumu un vispārējo kompozīciju. Teikums, mazākais, lielo mākslinieku lietotais, tiecas iespaidot muzikāli, ar savu ritmu un skanīgumu. Gleznu izveidojums un pastiprinājums stila kopskaņā ir tas, pēc kā tiecas visi 19. g. s. lielo prozas mākslinieki. Šai ziņā sasniegti neparedzēti panākumi līdzekļu dažādībā un izsmalcinājumā.

Gausas retorikas paņēmieni ir atmesti. To lieto vēl tikai nepietiekoši mākslinieciski filosofi, moralisti vai kritiķi realistiski tiešai izteiksmei; un romanisti — parodijai, ja viņi grib iespaidot ar kādas sarunas tiešu atstāstījumu vai rezimējumu.

Pietiek novērot tās pašas zemituņu sapulces runu ritmu „Bovari kundzē“, lai saprastu oficiālās domas pretīgo nabadzību:

„Kungi, nav vairs tie laiki, kad pilsoņu savstarpējās ķildas asinīm krāsoja mūsu publiskos laukumus, kad nama īpašnieks, tirgotājs un pat strādnieks, vakarā klusi iedams pie miera drebēja, ka piepeši netiktu ugunsgrēka zvanu uzmodināts, kad vispostošākie lozungi pārgalvīgi sašķobīja visus pamatus...“ *

Nav vajadzīgs skaitīt balsienus, lai ieraudzītu šādas prozas saskaitamos pamatus. Visāda veida aliterācijas, konsonanses, skaņu izpīlējumi vai apslāpējumi, atsevišķu balsienu smagums vai vieglums, tempa steidzinājums vai lēninājums, grupējumu simetrija vai nesamērs — viss tas

še izlietots par teikuma muzikalitātes līdzekli. Tā ir idealizācijas un dzejas galvenais ierocis; nemazinādams ainas realitāti, viņš tajā izskauž reālo nenozīmību un sausnējību un piešķir tai gandrīz neaprobežotu iedvēsmas un ievīļojuma spēku.

Redzams ritma un harmonijas valdošais skaistums šai vienkāršos vilcienos ieturētā gleznainu vārdu kopojumā, ko es jau pirmāk citēju kādas nodaļas beigās:

„Trīs neapcirsti akmeņi zem lietainām debesīm, salīgām pilna jūras līča malā.“

Ritmiskais iespaids, ko sniedz arī jau agrāk citētais Flobēra gabaliņš, ar lielisku izteiksmes spēku noslēdz veselu tēlojumu:

„Tā viņa te stāvēja — šo līgsmo pilsoņu priekšā — šis pusgadu simteņa kalpības simbols.“*

Aprautā ritumā te seko divas pretišķas vārdu grupas, katra ar savu gleznu: viena no tām materiela, otra ideāla, bet abas pilnīgā savstarpējā līdzsvarā; te ir nervozi straujš kritums.

Atmetot muzikālo glāstu sekojošos teikumos („Prière sur l'Acropole“) — vai līdz ar to netiks iznīcinātas arī stila smalkākās nokrāsas? Vai neizgaisīs arī šai muzikā glezni ievēidotā izjūta?

„Es esmu dzimis — ak dieviete ar zilajām acīm! — no barbaru vecākiem, tikumīgiem un labiem, kuņģi dzīvo pie drūmas jūras, klinšu kļaujaiņas, auķu mūžam kultas. Tur tikai retumis sauli redz, jūras sūna tur ir puķu vietā, ūdens augi un krāsaini gliemežvāki vientulīgos līču ielokos. Mākoņi bez krāsas laižas pāri, pat prieks pats ir mazliet skumjš; bet no klintīm straujo vēsas ūdens strūklas, un jauno meiteņu acis ir kā šīs zaļās strūklas, kur zaļes vilņotā dibenā spoguļojas debess.“

Šis brīnišķīgās prozas harmonija ir tā, kas izpauž rakstnieka visīpatnējāko izjūtu.

Šāda vai tāda paveida gleznieciski vai dramatiski tēlojumi sastopami visgaļām. Bet muzika katrai prozai ir sava. Tā muzika, kur mūsu vienotais iespaids bieži vien katram atsevišķam teikumam piešķir īpatnēju noskaņu, at-

dala vienādas dabas gleznas un līdzīgus izteiksmes paņēmienus.

„Jūras darbinieku“ prozā mēs dzirdam visas Igo dzejas harmonijas, pat vēl vairāk: vietām tās ir spēcīgākas, svabadākas, ipatnējākas. Tas tāpēc, ka prozā dzejnieks ir brīvs no tām tradicionālajām saitēm, no kuņģam viņš tomēr galīgi nespēj atraisīt savu pantu; viņam nav jālauza savas formas individualais ritms pēc kaut kāda vispārēja pilnīga pantmēra.

Visi rakstnieka nervi tric Mišlè skanoša, jūtās plūstoša, elektrizētā un tomēr glāstoša teikumā. Flobērs savas skaidrās un spēka pilnās gleznas ietver noslēgtā, gaišā, bez kādiem raibinājumiem kuplā, plašā un reizē ar to apvaldītā klasiskā ritmā — mazāk šī vārda literariskā nozīmē, kā tajā, ko viņam piešķir muzikas vēsture*. Dodē stāstos dzirdas dzidra, tīra un spilgta melodija, radniecīga sienāža dziesmai. Zolā tais darbos, kuņģos meklē sarauktu un realistisku izteiksmi, nepiegrīz nekādu vērību teikuma ritmam. Bet jo vairāk viņš ļauj savam dzejiskās izdomas spēkam, jo vairāk meklē kustības un skaņu izpausmes. Šis lielais masu un burzmas gleznotājs viņos ietver savu teikumu zīmējumu:

„Tuvu trīs tūkstoši ogļraču še pulcējas ņudzoša pūli, — vīrieši, sievietes, bērni pamazām pārpildīja klajumu, aizplūda tālāk zem kokiem; arī nokavējušies nemitīgi steidzās klāt; krēslas tīts galvu vilnis aizsniecās līdz tuvākām izcīsmēm. Auga dunoņa, līdzīga negaisa vējam nekustīga apledojuša meža.“ („Ogļrači“, 347.).

Teikuma sākums tikai aizvērj ideju: „Tuvu trīs tūkstoši ogļraču še pulcējas“; tajā nava nekāda mākslas efekta. Bet tālāk nāk tie pielikumi un pretlikumi, kas pievienojas sākumam, pārmāc to: — „ņudzoša pūli“, — „vīrieši, sievietes, bērni“, — „pamazām pārpildīja klajumu“, — „aizplūda tālāk zem kokiem“, — „arī nokavējušies nemitīgi steidzās klāt“, — „krēslas tīts galvu vilnis aizplūda līdz pat tuvākām izcīsmēm“; tas viss atgādina jūru, kas pārplūst savus krastus. Teikuma apmetā ietveras ekspresīvi, iztēli rosinoši vārdi: „ņudzoša“, „aizplūda“, „galvu vilnis aizsniecās“, lai radītu redzei tverama pūļa priekšstatu.

Tam pievienojas papildinoša dzirdes sajūta īsajā noslēguma teikumā: „auga dūkoņa“ u. t. t.

Zolā stila muzikai ar viņas diezgan vulgārām stipru efektu pārmērībām un lieku trokšņainumu tomēr piemīt savs paties spēks. Ar savām smagajām harmonijām un nenogurdinamiem crescēndiem viņa atbalsta un izceļ rakstnieka iemīlētos, dzīvnieciski satrakoto ļaužu liriskos gleznojumus. Viņa brīnišķīgi atskaņo dimdoša, elsojoša ogļraču puļa trauksmi „Ogļračos“, zaldātu pulkus „Sagrūvumā“ un svētceļnieku procesijas „Lurdā“.

Anatols Franss mums liek atcerēties Renana prozas vieglos un smalkos ritmus, viļņaino, līgano teikumu, labāko pavadoni idejai un gleznai, ko viņa savā ziņā devulgarizē un pārvērš tvaiku vieglu. Šādas muzikas nests, viss reālais poetizējas, atsvabinās no rupjuma un lieka vieliska smaguma:

„Gobas tikko bij ietērpušas savus tumšos locekļus balganā un smalkā, putekļiem līdzīgā zaļumā.* Bet uzkalņa nogāzē, ar veco mūru vainagu augšā, ziedošie augļi koki bij izslējuši savas apaļās baltās galvas un rožainos cekulus pretīm spodrai un trīsmainīgai dienai, kas smaidīja līdz nākamai spēcīgai vēja pūsmi. Un upe tālumā, pavasaļa lietu palos, peldēja balta un kaila, saviem briedušiem gurniem glauzdamās gar papeļu sīkajām līnijām, kuŗas stiepas gar viņas gultnes malām, — kaislā tviksmē, neatvairama, auglīga, mūžīga, patiesa dieviete kā tais laikos, kad Romas galiešu laivinieki viņai vēl ziedoja vara naudas gabalus un viņai par godu Venus un Augusta tempļa priekšā cēla apsolīto piemiņas kolonu, kuŗa rupji iecirsta bij redzama laiva ar visiem airiem. Visgaŗām plaši parredzamā ieleja jaunie ļaudis, kautri un ziedoši, trīsēja dzīves priekā uz šīs antiskās zemes. Un Beržerē kungs stāgāja viens pats, nevienādiem un lēniem soļiem, zem gobām. Gāja ar nenoteiktu, pretrunīgu jūsmu un izklaidīgu dvēseli, vecu kā zeme, jaunu kā ābeļu ziedi, domu tukšu un pilnu neskaidrām jausmām, klīstošu un kārojošu, rāmu, nicinošu, saldkaisles pilnu, skumju, noguruma gausu un tās Iluzijas un Cerības meklējošu, kuŗām viņš nezināja vārda, veida un izskata.“ („Vītola manekens“, 220.).

Katrs, kas prot lasīt, sajutīs šī tēlojuma meistarību. Bet tas visskaistākais šē no skaņas un krāsu, ritma un idejas intīmās, neizjaukamās saskaņas. Ja es norādu sevišķi uz šīs lappuses muzikālo raksturu, tad tas, taisnību sakot, aiz traucējošās abstrakcijas. Īstenais iespaids te ir sintētisks un nedalams, tajā saplūst visi tie prāta, jūtu, krāsu un skaņu elementi, no kuŗu apvienojuma ceļas šī stila skaistums. Mūsu dienās, kad ritma tieksmes pēc lielo mākslinieku paraugiem piemīt ikkuŗam katram rakstniekam, mākslinieciskā veidojuma grūtākais uzdevums un arī patiesais mērogs ir šī redzei un dzirdei tveramo formu un intelektuālo vērtību pilnīgā saplūsmē un saskaņā.

Ar Morisu Barrēsu vēl reiz pārsvaru dabū izteiksmes harmonija, līgana un smalki izskaņota, gan dažreiz mazliet izspīlēta, bet allaž tik īpatnēja. Visi viņa teikumi, arī paši isākie, muzikāli sakārtoti, ietverti melodiskā zīmējumā, kuŗu līnijas nojaužamas. Saturā dažkārt nenozīmīgi teikumi ar valdzinošu līgsmi zvana ausīs. Dažkārt viņi atēlo tikai kādu atjūtu, kādas pārdomas rosmi, bet valodas melodijā dzirdas visi tie jūtu viļņojumi, kas līdzī idejai pievienojas rakstnieka apziņā.“ (Piem., „Berenikas dārz“, 134.).

Cik tālu īsteni var sniegties prozaiķa ritmiskie meklējumi? Šie divdesmit pēdējie gadi mums devuši visai dažādus prozas paveidus: modulētu, asonansēs skanošu, atsākumiem un refreniem bagātu, kā riturneles vēidotu un metriskai strukturai un izveidam pavisam tuvu stāvošu. Ieinteresētam lasītājam norādu uz Peladanu un Polu Foru. Pēdējā „Franču Baladas“ proza un dzeja vairs nav šķiramas. Var pat sacīt, ka, neskatoties uz drukas salikumu prozas veidā, tā ir tīra dzeja, ko Pols Fors mums šē sniedz. Aleksandriska vai dekasilabiska harmonija, neizturēta, saraustīta, pilna disonansēm. Ritmiskā forma nosaka un vadā domu, un ar to vien jau pietiek, lai šīs baladas atšķirtu no īstenas prozas, kur ritms rodas līdz ar domu un nō tās. Īstenā prozā katram teikumam ir sava ritmiskā īpatnība, ko vienīgi un savādi nosaka tāpat vienīgā un savādā mākslinieciskā doma. Harmonija, stils un ideja prozā nav šķirami.

V. Vispārējā krāsa un skaņa

19. g. s. proza jāapluko no citāda viedokļa nekā iepriekšējo g. s. 16., 17. un 18. g. s. rakstnieki izteica savas domas un idejas loģiskā vai retoriskā veidā, dzejiskā vai glezniskā — atkarībā no katra temperamenta. Katrs no viņiem izvēlējās izteiksmes veidu saskaņā ar apstrādājamo sižetu vai savu izjūtu — ja tikai nepiemērojās savu lasītāju gaumei. 19. g. s. rodas jauna parādība. Starp nodomāto objektīvo vai subjektīvo veidu un darbu pašu iespēžas kāds cits faktors — par ideālu to nevar saukt, drīzāk par mākslas manieres vai darba paņēmieni ideju, mākslas efekta sasniegšanas nodomu; noteiktāk sakot, rakstnieks nojauž vēl kādu citu mākslu, ko literatūra cenšas asimilēt un sniegt ar to sevišķus jūtu ievēļojumus. To novērojam jau Šatobriana un Bernardena Sen-Pjēra darbos. Šis pēdējais acīm redzami cenšas saviem aprakstiem piešķirt gleznu raksturu; viņš negrib ierosināt mums tikai saules lēkta un rieta redzes sajūtas, bet arī to sajūtu toņus, arī tās krāsas, kuŗas viņš itka salicis uz paletes, lai komponētu šos toņus. Šatobriāns acīm redzami meklēja dažiem saviem aprakstiem antiskā marmora veidu, kādas Kanova statujas vai grupas linijas; viņš neapmierinās ar to, ka liek mums vispāri skatīt, bet grib, lai mēs redzētu noteikti tēlnieciskas formas. Teofils Gotjē pēc vajadzības rīkojas kā gleznotājs, tēlnieks, vai glazētājs; viņa prozā un tāpat dzejā bieži vien viegli izmanama tieksme sacensties ar kāda cita mākslas paveida tehniku. Banviļs liek savai prozai rotaļīgi atplauksnīties, tā mirguļo dārgakmeņu dzidrumā, laistās krāšņu audumu deļojošās krāsās — visos žilbinošos spīguļojumos, ko viņa gaismas un krāsu fantāzija tam ieliek acīs.

Un tad še dažas Flobēra rindas:

„Mēness pacēļās pār jūras malu, un pilsēta, vel tumšas segtā, sāka spīguļot apgaismotās virsotnes un baltie plankumi; sētā izslieta dīstele, izžauta audekļa lupata, kāda mūŗa stūris, zelta aploks uz kāda dievekļu tēļa krūtīm. Šur un tur stikla bumbas kā lieli diamanti staroja uz tempļu jumtiem. Bet izblīdušo vaļņa drupu, melno zemes

gubu un dārzu drūmās masas melnoja tumsā, un Malkas lejas galā zvejnieku tikli, no mājas uz māju izstiepti, kā milzu sikspārņi plāta savus spārņus.“ („Salambò“, 47.).

Atskaitot pēdējo caur un cauri dzejisko teikumu, viss pārējais tēlojums ir viena krāsu glezna. Es gribu teikt, ka Flobērs skatās un tēlo tā, itkā viņa rīcībā būtu tikai audeklis un krāsas; viņš mūs iespaido tā, kā gleznotājam vien iespējams. Gaisma ir viņa apraksta objekts un visa tēlojuma apvienotājs. Pār jūras malu pacēlies mēness ir tas avots, no kā izplūst spīdums, apgaismodams priekšmetus, kuŗus mēs redzam tikai tādā veidā un mērā, kā mēness viņus aizsniedz. Un pretmetā tiem neskaidras, tumsā nogrimušas formas. Šai tēlojumā spalva gribējusi būt sa-
renes vieta.

Bet grūti būs nosacīt, kādai glezniecības skolai pie-
skaitama šī aina. Tikai to var teikt, ka viņā nav manamas klasiskās un akademiskās tradīcijas, kuŗas zīmējumam allaž ierāda pirmo vietu un prasa pamācošas „gleznas“. Šis ainas vienīgā cildenā „persona“ ir gaisma, kuŗā katrs apzīmētais priekšmets parādās ar savām dažādīgās īpašībām. Flobērs ir pilnīgi šī laika cilvēks, moderno peizažu skolu audzēknis.

Rakstniekiem, kuŗi pilnīgi nepārvalda savas formas, gadās tā, ka iedomātais mākslinieciskais veids stāv pretrunā literariskajam veidam. Spilgts piemērs tam ir Žorž Zand, kuŗai kādā darbā („Mare au Diable“) prātā bijis Holbeins, bet priekš acīm sava laika glezniecība. Labāk sakot, viņai bijis: tikai Holbeina ideja: prāts vērojis un analizējis šo veco meistarū, bet uz viņas māksliniecisko fantaziju un veidojumu tas nav atstājis nekāda iespaيدا.

Anatolam Fransam, šķiet, bieži ir nolūks ne tikai sniegt kāda laikmeta ainu, bet sniegt to zinamā nokrāsā ar tā laikmeta mākslas īpatnējiem līdzekļiem. Viņa proza pieņem grieķu, florenciešu vai franču mākslas nokrāsu, atkarība no tā, vai viņam apstrādājams grieķu, florenciešu vai franču sižets. Tēlodams scenas no 18. g. s. dzīves, viņš ne tikai iejūtas tā laika literatūras garā, bet piesavinās arī viņas manieres un paņēmienu. Voltēra, Retīfa de la

Bretona mazo žanra glezniņu veidu viņš papildina vēl ar citiem paraugiem:

„Kad es iznācu no ēdienu veikala, tumsa jau melna nakts. Rakstnieku ielas stūrī es izdzirdu kādu aizsmakušu rupju balsi, kuŗa dziedāja:

Jā, daiļā, pazaudēts tavs gods,
Tas tevis pašas labprāt dots.

Man nebij ilgi jāgaida, lai ieraudzītu tai pusē, no kurienes skanēja balss, brāli Anžu, kuŗš savu somu plecām pārmetis, spiču taisītāju Katrini ap vidukli apķēris, nāca pa tumsu griļošiem uzvarētāja soļiem, un pa rensteli brizdams tupelēm šļakstīja augšām varenas dubļu strūklas, kuŗas likās izpaužam viņa šaubīgo slavu, tāpat kā Versaļas baseins liek strādāt savām mašīnām ķēniņiem par godu. Es piespiedos pie kāda staba vartu stūrī, lai viņi manis neieraudzītu. Bet tās nu bij gluži liekas pūles, jo tie bij pietiekoši viens otra aizņemti. Galvu pret mūka plecu atmetusi, Katrine smējās. (Kāds mēness stars trīsēja uz viņas valgajām lūpām un viņas acis kā fontana ūdenī.) Un es turpināju savu ceļu uztrauktu dvēseli un sažņaugtu sirdi, domādams par šīs daiļās meitas apaļo vidukli, ko netīrs kapucīnietis žņaudza savām rokām.“ („La Rôtisserie de la reine Pedauque“, 101.).

Sižets līdzīgs kādam mazam Voltēra stāstīņam „Belizara anekdotes“, bet veidojums tomēr pavisām citāds. Tas nav 18. g. s. satirisks gabaliņš, ko Anatols Franss te gribējis atveidot, bet galants kaislkāres gleznojums. Var jau būt, ka stāsta temats smelts no grāmatām, bet rakstnieka fantazija to savīļņojusi, pārvirzījusi, izveidojusi ar savām gravīrām un bildēm. Bet ar šo atzīmējumu vien nepietiek. Mākslinieks ir pārāk liels, lai ierobežotos atdarinājumā; viens, augšēja citatā iekavām apzīmētais teikums, šai 18. g. s. gleznā iezīmē šālaika mākslas raksturīgo vilcienu; ozeja, kuŗai nav nekā no 18. g. s., plūst pār šo scenas skaidro itkā iegravēto zīmējumu — modernā peizaža dzeja. Viens vienīgs gaismas stars poetizē šo vulgāro, palaidnīgu tieksmju saistīto grupu.

Jeb vai jūs gribat redzēt Gavarni, Domjé un karikatūristu iespaidu? Tad lasat sekošo:

„Omnibusā sēdoša veca kunga portreja. Plata seja tukliem vaigiem. Uzaču vietā balsnēji plankumi. Zili briļotās acis izspiedušās. Dzeltenēji-zilgani maisiņi zem acīm. Uzlautzā deguna gals vara krāsā. Ausis veca vaska krāsā, augšmalā baltām pūkām kā uz nātru lapām.“ („Gonkuru dienas grāmata“, I., 10.)

„... (Prevò-Paradols). Rumpis, kuņš sākas no ceļiem, komiķa deguns, barga cilvēka ūsas, noļuris kakls.

„Stīvs savā sēdekļī, nopietns kā doktriners, kuņš runā par politiku.“ (Turpat, I., 183.).

Glezniecība un tēlniecība, krāsu un apveida redzes mākslas ir tās, no kuņām 19. g. s. lielākā puse mākslinieku visbiežāk mēģinājuši aizņemties tehniskos un specialos izdāles līdzekļus. Muzika viņus vilinājusi mazāk. Viņu prozā tik bieži un bagātīgi sastopamie ritmi un harmonijas nav aizņemtas no muziķiem. Tikai par 19. g. s. pēdējiem gadiem to vairs nevar teikt. Piemēram, simboliskā dzejā skaidri nomanami muzikas iespaidi; lielākā daļa viņas labāko priekšstāvju centušies no dzejas vārdiem izdabūt to, ko muziķi izdabū no notīm. Vagners ir bijis viens no viņu spēcīgākajiem iedvesmētājiem — bieži vien, varbūt, tāpēc, ka viņa muzikai ir tik ciešs sakars ar literatūru.

Īpatnējais muzikas elements literatūrā izpaužas tādā kārtā, ka te mākslinieciskai izteiksmei tiek lietotas skaņas, kuņām nav satura, kuņas intelektuali neizteic un neapzīmē nekādu ideju vai domu. Tā Malarmé mēģinājis izlietot vārdus kā muzikas skaņas ne jēdzienu apzīmēšanai, bet tiešai iedvesmēšanai, sniegt vērtību abstrakcijas un vārdiem neizteicamas attiecības, kopot vārdus muzikalās frazēs un jūtas un jūtu efektus ievilņojošās harmonijas, kuņām vairs nevajaga parastā vārdu rindojuma starpniecības. Viņš atmet vārdiem vārdnīcās pierakstīto saturu; viņam no svara tikai tajos iemītošā, nenoteiktā un dažādīgi izlietojamā iedvesmēšanas iespēja, ar ko tie vēl atšķiras no vienkāršām notīm.

Neuzkavējoties ilgāk pie šīs doktrīnas galējā, absolutā veida, jāaizrāda, ka daudzi no pēdējo gadu prozaiķiem, kā piem. Barrès, liek muzikalajiem elementiem izpaust daudz

ko no tā, kas agrāk iezīmējās vai, vēl biežāki, izveidojās gleznās. Agrāk gleznām pakārtotais ritms un melodija tagad daudzās vietās ir palikuši par noteicējiem.

Bet aplūkodami gadījumus, kur proza mēģina sniegt no citām mākslām aizgūtās krāsas un efektus, mēs iepazītu tikai vienu 19. g. s. literatūras pusi. Patiesībā nav tāda aroda un zinātnes, no kurienes mūsu prozaiķi nevarētu aizgūt stila galveno nokrāsu. Es jau agrāk aizrādīju, ka stila izvēlē viņi sev atļāvušies vislielāko brīvību, pašaudamies vienīgi savai īpatnējai gaumei, atzīdami tikai vienu likumu — iespaida sasniegšanu. Nevar vairst runāt par kaut kādam privileģētam gleznam vai obligatorisku vokabularu: visiem viss atļauts, ja tikai ar to kas sasniedzams. Tomēr, ar to vien vēl nepietiek. Katrā darbā vai garākā viņa gabalā visiem izteiksmes līdzekļiem jābūt izjūkami vienotas un vienādas dabas, vienas apziņas un nolūka kopsaitītiem. Tāda vienības izjūta nerodas vienīgi no gleznām, bet no visiem stila elementiem, arī no abstraktiem un bezkrāsas vārdiem. Īpatnējo nokrāsu tad arī rada izvēlēto vārdu radniecība, speciālo izteiksmes paņēmienu ciešā saspīlētība. Tā ir mākslinieciskā iespaida ista radītāja, nevis atsevišķo paņēmienu individuālā savādība. Tāpat kā ir stili, kuŗi ievijņo gleznieciskās, plastiskās vai muzikālās sajūtas, ir arī tādi, kas ierosina zinātniskas dabas priekšstatus, kas piem., moraliska vai sociāla rakstura parādības izpauž vairāk vai mazāk konkrēti un gleznaini veidotiem ķīmijas, bioloģijas vai filosofijas valodas izteiksmes līdzekļiem. No visa, pat no arodnieciskās literatūras mūsu prozaiķi var aizgūt, lai savam stilam piešķirtu sevišķu mākslas nokrāsu. Tā Hijsmans savā „Ceļā“ un „Katedralē“ baznīcas un reliģiskās dzīves parādības ievēdojis ķēķšu un aptieķnieku „mākslai“ aizgūtās gleznās.

„Tālāku, gandrīz pilnīgi tukšā baznīca, kāds garīdznieks runā no kanceles. No viņa izrunas vazelina, no akcenta t a u k u m a bij izmanāms labi nobaŗojies priesteris, kas pēc paraduma pludināja savu ierasto veco dziesmu par klausītāju galvām.“

„— Kāpēc viņiem tik maz runas dāvanu? — domāja

Dirtals. — Man bijusi ziņkāre noklausīties ļoti daudzus no viņiem, un visi tie ir vienlīdz vērti. Starpība tikai viņu balsis izskanā. Skatoties pēc temperamenta, viens savu balsi etiķi mērcējis, otrs savējo eļļā marinējis... Neskatoties uz to, šos niekkuļus vēl slavē tā dievbijīgo saujiņa, kas viņus klausās. Ja šiem dvēseļu bagotājiem bijis talants, ja viņi saviem pansionāriem cēlušī priekšā smalkus ēdienus, teoloģijas esenci, lūgšanu buljonu, ideju konkrēto saldumu, viņi tikai kaut kā nikuļotu sava aitu bara nesaprasti.“

„Ka debešķīga antiseptiska viela, kā pārcilvēcīgs timols liturģija tīra, dezinfecē šo pasauli.“ („Ceļā“, 5., 19., 18.).

It sevišķi „Katedralē“ Hijsmans licis visām reliģiskajām idejām izpausties ķēķa valodā. „Ceļā“ metaforiskais temats nav tik tieši norobežots; izveida paņēmienu te tikai „augstas dievbijības sajēgumus“ ietver viszemākajos rupji materialistiskos apzīmējumos.

Vispievilcīgākie ir mēģinājumi izteikt atziņas, kuŗām ar zinātņi nav nekāda sakara, zinātniskās formulās vai gleznās. 19. g. s. vispārlietojamā valodā neskaitāmi daudz aizņēmusies no zinātņu vokabulara. Zinātniskās kultūras izplatīšanās, visiem pazīstāmie industriēlie darba veidi, zinātniskie atradumi, dažu, lai arī izvērstu vai pielāgotu hipotežu popularitāte par cēloni tam, ka publika nolietotas valodas atjauninājumus bieži vien meklē dažādās zinātņu nozarēs. Rakstnieki tāpat seko šai tiesmei, un tā zinātnes tikušas viņiem par bagātīgām, neizsmeļamām metaforu krātuvēm. Bet daži no viņiem nav apmierinājušies ar šād un tad bilžaini izlietojamiem zinātniskiem izteiciēniem: tie mēģinājuši vispār savam tēlojumam vai prātojumam piešķirt zinātniska iztirzājuma nokrāsu. Apstrādājamā sižeta mākslinieciskās formas elementus viņi aizņēmušies no kādas zinātņu teorijas vai hipotezes. Pievilcīgs ir Beržerē kungs; kad viņš šā laika dzīves paradības lūko izskaidrot ar zinātnisku patiesību slēdzieniem:

„Ru kungs noņēma Freinda vārdnīcu no veca, moleskinu apsista krēsla, un lūdza Beržerē kundzi tur nosē-

sties. Beržeré kungs pēc kārtas aplūkoja tagad gar sienu nokrautos in-quarto sējumus un Beržeré kundzi, kuŗa bij ieņēmusi viņu vietu krēslā, un domāja, ka šīs divas vielas grupas, tā šķirtas šai acumirkli un tik nevienādas izskatā, dabā un uzdevumā, patiesībā tomēr savadi līdzīgas un ilgi vēl paliks tādas, līdz kamēr viena kā otra, tāpat vārdnīca kā dama, pārvērtīsies par tvaikiem un atgriezīsies pirmātnējā miglājā.

Jo kādreiz taču — viņš domāja — Beržeré kundze pel-dēja gadu simteņu bezgalībā, bez veida, bez apziņas, skā-bēkļa un ogļraža vieglās mirgās izklīdusi. Un tāpat tie molekuli, no kuŗiem vienu dien bij tapt šim latīņu leksi-konam, tai pašā laikā gadu simteņus ilgi klaiņoja tai pašā miglājā, no kuŗa vēlāk cēlās visādi neradījumi, insekti un arī mazdrusciņ domu. Veselas mūžības bij vajadzīgs, lai radītu manu vārdnīcu un manu sievu, manas sūras dzīves pieminekļus, nepilnīgi veidotus, dažkārt nepacieša-mus. Mana vārdnīca ir kļūdu pilna. Manas Amalijas sīka dvēsele iemīt resnā augumā. Tāpēc atliek tikai cerēt uz jaunu mūžību, kas pēdīgi radīs zinātnei un daili. Mēs dzīvojam tikai isu laiciņu un neiegūtu nekā no tā, ja dzīvotu mūžīgi. Daba valda par laiku un telpu, un mēs redzam viņas darbu.“ („Vītola manekens“, 11.).

Moriss Barrès sava „es“ analīzei izlieto Ignacija Loijo-las garīgo mācību metodi un formu. Tas ir tiešs pretmets Hījsmaņa paņēmienu: laicīgu objektu raksturojumiem viņš aizgūst apzīmējumus no mistikas. Cita vietā atkal viņš savas gleznieciskās sajūtas un politiskos uzskatus izteic filo-sofiska apcerējuma formā:

„Kādas siltas dienas novakarē, pēc tam kad es biju a s o c i ē j i e s (après s'étre associés) līdz neatmaņai ar sau-les staru slīpumu uz Adrijas jūras krašta kļaujas.“ („Likumu ienaidnieks“, 112.).

Šai vienā vārdā „asociējies“ ietverts universuma fi-losofisks skatījums, ko atbalsta „es“ un „ne-es“ attiecību, viņu abu būtiskās nešķiramības un reālās kopilgstības teo-rija. Cita vietā tam pašam autoram ir melīgas politikas at-taisnojumam domāta formula, kur moralisku jēdzienu iz-

pausmei lietoti astronomisku parādību pielīdzinājumi. Tā no gleznām galu galā izviešas pati mākslinieciskās izdomas metode. Pakārtojot literārisko izteiksmi kāda cita mākslas paveida vai zinātnes īpašībām, identificējot literārisko ideju ar viņu problēmiem, var atrast tur izveida līniju un stilam īpatnēju vispārējo nokrāsu.

No franču valodas A. Upīts.

B. Eichenbauma

PUŠKINS CEĻĀ UZ PROZU*

1.

Krievu literatūra 18. g. s. bij galvenām kārtām nodarbināta ar panta organizēšanu — prozu novērtēja zemāk un ņēma vērā vienīgi praktiskās runas mākslas veidā. Vārdu mākslas centrā stāvēja oda. Dzejas valoda veidojas kā sevišķs „slāvu-krievu“ dialekts un neatrodas nekādā sakarā ar sarunas valodu, kas vēl ir pārāk nepatstāvīga, savā sastāvā dažāda, sarežģīta un daudzstilīga, lai noderētu par materialu rakstniecībai. Stāstam vēl nebij nācis laiks — valda „puķains“ stils, deklamācija pārspēj vēstījumu. Kompozīcijas galvenais princips ir daiļrunība, elokvence. Pārsvārā monumentalās formas, kuŗas rodas lielu vārdu masu kustībās. Intīmo emociju valodas, sarunas sintakses nokrāsu, vieglās jēdzienu rotaļas — visa tā vēl nav. Mūsu priekšā — „augstā“ stila masīvās formas, kur teikums ir tikai salikta, daudzbalīga kontrapunkta sastāvdaļa.

Sarunas valoda pamazām sāk spiesties dzejā. Monumentālās formas brūk. Rodas vajadzība izrauties no sevi ieslēgtās „slāvu-krievu“ valodas. Satira un fabula sāk sacensties ar odu. Tuvojas intīmās lirikas tapšanas brīdis. Dzejas valoda attīstās literāriskam „slāvu-krievu“ dialektam saduroties ar „tautas izloksni“.

Dzeja vienmēr tiecas izveidot mākslīgu, noslēgtu valodu un pretojas „tautas izloksnes“ elementiem. Dzīvās valodas periodisko iespīēšanos dzejā sajūtam kā lūzumu, pēc kuŗa dzeja no jauna cenšas līdzsvarot savu stilu ar

jaunu kodeksu. Še slēpjas tempa un raksturu dažādība pārmaiņās, kas norisinās dzejas un prozas valodās, bet jo sevišķi — praktiskā runā. 16. g. s. vidū franču poetika atrod, ka dzeja stāv pārāk tuvu sarunas valodai, kāpēc sākas cīņa par odu un varoņu poemu pret „tautas“ vielay'iem un romaniem.* To pašu var novērot arī 18. g. s. krievu poetikā. Puškins, kā šī klasiskā perioda noslēdzējs, lūko tuvināt kanonisko dzejas valodu dzīvai valodai — no šejienes cēlās viņa pastāvīgi pieaugošā interese uz prozu. Viņš nosauc Rasina Melpomenu par pudrētu un smiņķētu un apgalvo, ka „ne tik daudz no dzejniekiem kā no prozaikiem mūsu valodai jāgaida savs eiropēiskais sabiedriskums“.

Karamzina proza radās kā retoriskās „slāvu-krievu“ dzejas pagrimšanas rezultāts, lai gan vēl pilnīgi sinkretiska un vecās saites nesarauj. Jautājums grozījās ne tik daudz ap stāstījuma kompozīciju, cik ap stāstošā stila principiem — teikuma sastāvu un uzbūvi. Prozai vēl nav savas pozīcijas — viņu uzņem un novērtē panta fonā, ar kuru tā sacentās daiļskanībā un ritmiskumā. Viņa attīstās uz panta pamata un šai veidā apdraudē pašu pantu. Batjuškova sajuta šos draudus, rakstīdams Gņedīčam par Šatobriānu: „Viņš... sabojāja manu galvu un stilu: es jau biju apņēmis rakstīt poemu prozā, traģediju prozā, epigramas prozā — dzejiskā prozā. Nelasi Šatobriānu!“ (1811. g.) 19. g. s. pirmais ceturksnis bij prozas un panta sacensības laiks. Karamizam dzejoļu sacerēšana bij tikai rokas vingrinašana — etides prozas darbiem. Batjuškovam otrādi: „Lai uzrakstītu labu dzeju — kādā veidā tas arī būtu; lai rakstītu spēcīgā un patīkamā stila, bez svešām domām un izjusti, daudz jāraksta prozā — ne publikai, bet vienkārši priekš sevis. Bieži esmu pārliecinājies ka šī metode labi palīdz.“ (1817. g.). Divdesmito gadu sākumā, līdz ar dzejas uzplaukumu, nāk dienas kārtība arī jautājums par prozas likteni.

Šai laikā par to sāk domāt arī Puškins. Šis jautājums viņam rodas līdz ar pakāpeniski pieaugošo pārliecību, ka krievu dzeja izsmēlusi viņai piešķirtās tradīcijas un iespējamības, kuras uzstādījuši 18. g. s. dzejnieki; kā zināms

dzejas cikls jau noslēdzas. Dzejai raksturīgās ornamentālās attiecības pret vārdu vairs neapmierināja — bij radusies vajadzība izmantot satura „priekšmetību“. Manama pāreja no šīm retoriskām formām uz stāstošām. No monumentalām uz intīmām formām pārgājusē lirika nevarēja attīstīties 18. g. s. tradīciju robežās. Puškins uzņēma zemākus tonus un noslēdz odu vietā radušās eļģijas tapšanas gaitu. Viņš neatklāj jaunu ceļu krievu dzejai, bet gan tikai nobeidz klasiskā četrpēdu jamba attīstību. Turpmākā krievu dzeja cenšas darināt jaunu ritmiku, kas ir sveša Puškinam un daudz vairāk saistīta ar Žukovski. Krievu pants meklē jaunus pamatus — atkal paceļas jautājums par heksametru. Sakarā ar to Senkovskis uzstājas (1841. g.) ar savu priekšlikumu radīt krievu pantu uz arabiešu dzejas principiem. Tīri vārdiskais, deklamatoriskais un runājamais panta pamats pārvēršas citā — dziedošā. Puškins nespeļ šo soli, bet toties pamazām aiziet no lirikas un paša panta. „Jevgeņijs Ņeņģins“ iezīmē tieksmi ielikt pantā teikuma prozaisko plūdumu — pārvarēt sadursmi starp pantu un vienkāršu stāstījumu. Iegūts līdzsvars, bet līdzī iznīcināta sajūta, ka pants ir sevišķs runas veids. Ne velti tai pašā laikā novērojams mēģinājums atdzīvināt veclaicīgas formas — atgriezties pie odu. Dabīgi ir gaidīt, ka turpmākā attīstība ies pa diviem dažādiem ceļiem: proza pilnīgi nošķirsies no dzejas, kuŗa meklēs jaunus principus.

2.

Puškins skaidri sajūta šo mākslas formu un stilu iekšējo dinamiku. Viņu attīstība un bojā eja tēlota Puškina teoretiskos rakstos un piezīmēs kā imanents process, kas norisinās pēc saviem paša likumiem, neatkarīgi no ārējiem apstākļiem. „Ceļa domās“ (1833.—35. g.) dots īss pārskats par viduslaiku dzejas attīstību — no trioletām, balādēm, rondo, sonetām līdz romāniem un fablijo: uzvarējusi šo ornamentālo formu grūtības, dzeja pārvērtusies par „harmonijas rotallietīņu“, kas vairs nevar apmierināt prātu. — Cilvēka iztēle prasa gleznas un stāstus; truba-

duri ķērās pie jauniem iedvesmas avotiem, apdziedāja mīlestību un karu, atdzīvināja tautas teikas; radās le, romans un fablio.“ Vēl krasāk izpaužas Puškina viedoklis viņa atbildē Gogolim, kurš kādā rakstā gaŗāmejot runā par franču revolūcijas iespaidu uz rietumu literatūru: „Visas Eiropas rakstniecībā izplatījās nemierīga, mulsinoša gaume. Radās pārsteigti, nesakarīgi, nenobrieduši darbi, tomēr bieži arī gavilējoši, kvēlaini — tās valsts politisko nemieru sekas, kur viņi radās“. Puškina tam pretojās, pastrīpodams, ka nav mehāniskas cēloņu sakarības starp dažāda veida paradībām — politiku un literatūru: „Mēs nedomājam, ka tagadējā nervozā, pārsteigtā, nesakarīgā franču rakstniecība būtu politisko nemieru sekas. Franču rakstniecībā notikusi sava revolūcija, kas ir sveša politiskam apvērsumam, kuram par upuri krita Ludviķa XIV. monarķija. Visdrūmakā revolūcijas laikā literatūra raŗoja salkanas, sentimentālas, moraliskas grāmatīņas. Literariskie ērmi saka parādīties pašā pēdējā laikā, valdot rāmai un dievbijīgai „restaurācijai“. Sākums šai paradībai jāmeklē pašā literatūrā.“

Atzīmēju šos Puškina spriedumus, lai rādītu viņam raksturīgo atziņu par literarisko formu autonomiju un nepārtraukto attīstību. Šī atziņa ved viņu pašu no vienām formām pie otrām. 1828. gadā, strādājot pie „Jevgeņija Ņeņgina“ VII. nodaļas, viņš raksta piezīmi, kurā notēlots šis ceļš: „Nobriedušā rakstniecībā nāk laiks, kad apņikst viena un tā pašā veīda mākslas darbi, kuri ietilpst kopīgi pieņemtās un izmeklētās valodas šaurā apjomā un prāts atgrīeŗas pie tautas svaigās izdomas un viņas savādās valodas. Tāpat kā kādreiz Francijā augstākās aprindas sajūsminājas par Vades muzu, tā tagad Wordsworth's un Coleridge's aizrāvuši sev līdz daudz piekritēju. Bet Vadem nebij ne iztēles, ne dzejisku jūtu; viņa asprātīgie darbi vienīgi gavilē no prieka, kas plūst tirgus sievu un nesēju parastā valodā. Turpretīm anŗļu dzejnieku darbi pilni dziļu jūtu un dzejisku domu, kas izteiktas godīgu darba ļauŗu valodā. Mums, paldies Dievam, šis laiks vēl nav atnācis, un tā sauktā dievu valoda mums vēl tik jauna, ka

saucam par dzejnieku katru, kuŗš prot uzrakstīt desmit pantu jambos ar atskaņām. Kailas vienkārŗības daiļums mums vēl tik nesaprotams, ka pat prozā dzenamies pēc novalkātiem izgreznojumiem, turpretīm dzeju, kas būtu atsvabināta no dzejdaŗa mākslīgiem izrotājumiem, nemaz vēl nesaprotam.“

Jau no ŗīs piezīmes redzams, ka Puŗkins neatzīst „dzejisko prozu“, kuŗa aizņemas no dzejas viņas „novalkātos izgreznojumus“. Vēl agrāk, savā piezīmē „Par stilu“ (1822. g.), viņŗ zobojas par rakstniekiem, kuŗi „domā atdzīvināt bērniŗķo prozu ar novītuŗam metaforām. ŗie cilvēki nekad neteiks draudzība, nepiebīduŗi: ŗīs svētās jūtas, kuŗu cēlās liesmas u. t. t. Vajadzētu sacīt: agri no rīta, bet viņi raksta: tikko uzlēcoŗās saules pirmie stari apmirdzēja zilās rīta debesis. Cik viss tas ir jauns un svaigs! vaj gan tāpēc, ka izteikts gaŗaki?“ Turpat viņŗ slavē Voltēru par „viscēlāka stila skaistiem paraugiem“ un to formulē: „Noteiktība un spodrība — lūk, pirmā prozas vērtība. Tai nepiecieŗamas domas un atkal domas; spīdoŗi izteicieni nekam neder; dzeja — cita lieta“. Neatkarīgi no vispārējā teoretiskā jautājuma par prozas un panta attiecībām, ŗe atrodam rakstu liecību, ka Puŗkinam tie bij divi daŗādi mākslinieciskās valodas tipi: likumi, kuŗi bij spēkā vienas valodas novadā, nebij piemērojami otrā. Tāpēc var apgalvot, ka Puŗkina proza radās kā apzinīgs pretstats dzejai, kas bij jau iepriekŗ sagatavota ar viņa paŗa izdarīto deformāciju dzejas valodā. Uz ŗo kontrastu norādīja jau ŗevirevs (1841. g.): „Neviens no Krievijas un pat rietumu rakstniekiem, kas vienlīdz rakstījuŗi dzejā un prozā, neprata starp ŗim divām valodas formām novīlkt tik asu un stingru līniju kā Puŗkins... Tāpēc arī viņa proza nav nekāds dzejas un prozas bandu bērns, pazīstams zem dzejiskās vai, pareizāki, retoriskās prozas nosaukuma, kas no dzejas aizņemas viņas metaforas un salīdzinājumus, lai spīdētu mūsu tagadnes literatūrā un liecinātu par vispārējās gaumes pagrimŗanu.“

Vēstulēs un aPCRējumos Puŗkins bieŗi aizkaŗ jautājumu par krievu prozas radīŗanu. 1823. gadā viņŗ raksta

Vjazemskim: „lasiju tavus dzejoļus „Polara Zvaigznē“; tie ir lieliski — tikai, Dieva dēļ, nepiemirsti prozu; tu un Karamzins vienīgi to pārvaldat.“ Raksturīgi, ka še viņš nedomā tieši par mākslas prozu, bet jautājums vēl grozās ap prozas valodas organizēšanu. 1824. gadā viņš raksta „Par iemesliem, kas aizkavējuši mūsu rakstniecības gaitu“, kur saka: „Izņemot tos, kuŗi nodarbojas ar dzeju, krievu valoda citam nevienam vēl nevar būt diezgan pievilcīga... Mūsu proza vēl tik maz apstrādāta, kā pat vienkāršās vēstulēs esam spiesti radīt apzīmējumus visparastākiem jēdzieniem“. Gandrīz burtiski tas pats atkārtots citā rakstā 1825. gadā*: „Pieņemsim, ka krievu dzeja jau sasniegusi augstu attīstības pakāpi; bet mūsu laikmets prasa arī bārību prātam, kuŗš nevar apmierināties vienīgi ar harmonijas un iedomas rotaļām; zinība, politika un filosofija vēl nav krieviski runājušas; metafiziskās valodas mums nepavisam nav. Mūsu proza vēl tik maz apstrādāta, kā pat vienkāršās vēstulēs esam spiesti radīt vārdus visparastāko jēdzienu teikšanai, kāpēc arī mūsu slinkums labāk lieto svešvalodu, kuŗas mehāniskās formas sen gatavas un ysiem pazīstamas“.

Tai laikā Puškinu nodarbina jautājums, kā radīt pašu prozas valodas mehānismu, šo rakstniecības materiālu. Vajadzīgs kāds avots, kuŗu krievu prozas valoda varētu izmantot. Rodas doma, ka nav jābilstās no galicismiem, jo pašas spēkiem krievu valodai būs paņāk grūti izstrādāt vajadzīgos apzīmējumus. Par to sevišķi uzstājas Vjazemskis un saka to pašu, ko Puškina: „Nepiemirsīsim, ka mūsu politisko valodu, kaŗa valodu — teikšu strupi — domu valodu vispār maz un nedaudzi vēl apstrādājuši. Labi ir nedzīties pēc jauninājumiem tiem, kuŗiem nav iemesla nebraukt pa vecām slīdēm un palaist savvaļā majīgo un pieradināto prātu; bet atkārtoju: jauniem domu lidojieniem bieži vien ir nepieciešami arī jauni vārdi. No tiem var ciest grāmatu sintakse un privatās valodas pieņemtā loģika, bet taču pastāv arī cita sintakse un cita vispārīgāka loģika, ko lai zinātnieki neņem ļaunā.“ Atbildot uz šiem Vjazemskā prātojumiem, Puškina raksta viņam 1825. gadā: „Tu dariji ļabi, ka atklāti uzstāties par galicismiem. Kādreiz

taču skaļi jāsaka, ka krievu metafiziskā valoda atrodas vēl mēžonīgā stāvoklī. Lai Dievs dod tai kādreiz sasniegt franču paraugus“.

Interesanti, ka vēlāk, trīsdesmitos gados, Puškina viedoklis, acīmredzot, bij mainījies — viņš piekrita Daļa reprezentētai literariskai strāvai, kas rakstu valodā ievēda tautas izloksnes. Neilgi pirms nāves Puškina no Daļa dabūja zināt, ka ādiņu, kuņu nomēt čūska, sauc „vypolzina“, поплаука. „Nu, lūk, mēs rakstam, runājam, saucamies par rakstniekiem, bet pusi krievu vārdu nezinām!.. Kas mēs par rakstniekiem? Posts, ne rakstnieki! Bet ja kas vajadzīgs franciski — pirmie meistari.“ Otrā dienā Puškina atnāca pie Daļa jaunos svārkos. „Kakova vypolzina!“ viņš sacīja smiedamies saviem jautri-skajiem, sirsnīgiem smiekliem. „Ну, из этой выползины я не скоро выползу. В этой выползине я такое напишу, что и ты не охаешь, не отыщешь ни одной французятини.“

Interesanti, ka drusku agrāk, 1832. gadā, Puškina pūlējās pārliecināt Daļu rakstīt romanu un sacīja: „Es jūsu vietā tūlīt ķertos pie romana, tūlīt; jūs nevarat iedomāties, kā man gribas uzrakstīt romanu, bet nē, nevaru: man ir iesakti veseli trīs, — iesāku lieliski, bet tad pietrūkst pacietības, nevaru veikt.“

3.

Jautājums par krievu prozas valodu paliek sevišķi neatliekams trīsdesmitos gados un prasa izšķiršanu. Puškina, kā redzams no viņa divdesmito gadu citātiem, atdala prozas problēmu no viņa divdesmito gadu citātiem, atdala prozas problēmu no panta un, atzīdams krievu dzejiskās valodas augsto attīstību, neatlaidīgi norāda uz nabadzīgo un nepaprotamo prozas valodu. Pievedīsim vēl izrakstu no trīsdesmitos gados secerētā stāsta fragmenta*: „Lieta tā, ka mums pašiem patīktu lasīt krieviski, tikai mūsu rakstniecība, liekā, nav vecāka par Lomonosovu un vēl pārāk aprobežota. Protams, mums ir daži lieliski dzejnieki, bet nevar taču no visiem lasītajiem prasīt ārkārtīgu tieksmi uz dzeju. Turpretīm prozā mums ir tikai „Karamzina Vēsture“. Starp

ar greizsirdīgu rijību: par pierādījumu noder daži pēdējos gados izdotie prozas darbi. Žēl, ka mūsu augošie literāti nav ievērojuši šo parādību; tad, varbūt, šie gurdie dzejas atdarinātāji piegrieztos prozai, kuŗā ļoti maz kas darīts krievu valodas ziņā. Mums nav vēl stāstoša stila romāniem un stāstiem, sarunu valodas — dramatiskiem darbiem prozā, nav pat rakstu stila. Tāpēc arī mūsu jaunie rakstnieki dodas gaitās taustīdamies, un paldies Dievam, ja nospraustam, gludam ceļam trūkstot, viņiem izdodas uzdurties labai taciņai! Tomēr tikai nedaudzi var lepoties ar sekmēm: lielākā daļa vai nu nomaldās veclaicīgās slāvu-krievu valodas grumbuļainā tirumā, vai slid un pakrīt kādreiz saslietās svešvardu (galicismu, ģermanismu u. c.) drupās, vai noslikst rupjās, neaptēstās tautas valodas dūkstē“.*

Visos šais spriedumos pilnīgi skaidri sajūtama reakcija pret dzeju. Kā to arī nemotivētu — redzams, ka dzejas iespaidu uzskata par beigtu. Laikmets prasa prozu, un šī prasība radusies kā tīri literariskas kustības rezultāts.

Puškina rūpes par prozu sevišķi pastiprinājās sākot ar 1824.—25. g. Šie gadi bij kritiski krievu dzejai. Vēstulēs Marlinskim Puškina neatlaidīgi ieteic ķerties pie romāna un dod interesantus stilistiskus padomus: „Gaidu tavus stāstus. Ķeries taču pie romāna. — Kas tevi attur?... pietiek rakstīt īsus stāstus ar romantiskiem lēcieniem. Romānam vajadzīga plašāšana; saki tik visu ārā... Gaidu tavu jauno stāstu un ķeries pie vesela romāna — raksti to ar sarunas vai vēstules vaļību.“ Interesanti, ka taisni šai laikmetā sakās Puškina un sevišķi Vjazemska vēsums pret dzeju. Pēdējais atzīstas Puškinam kādā vēstulē 1824. gadā: „Vispār dzejas pazaudējušas manās acis savu burvību, šo neizsakāmo burvību. Agrāk tās atstāja uz mani gandrīz fizisku iespaidu, kutināja jūtas, tagad tām jāaizkaŗ mana intelekta un dvēseles slepenās stīgas, lai modinātu kādu atbalsi.“ Viņš pats raksta arī 1825. g.: „Es esmu pavisam atradis no dzejas. Runāju kā sveša valodā: vār uzminēt domas un jūtas, bet klausītāji nespēj aizrauties no daiļrunības. Vai ne? Atzīsties?“ Tai pašā gadā Puškina raksta Kateninam: „Dzejas pāgaidam esmu atmetis un rakstu savus memuarus... Cetrās Ņeņgina dziesmas jau ga-

tavas, un vēl daudz fragmentu; bet tagad tās mani neinteresē. Uz visām savām dzejām raugos diezgan vienaldzīgi kā uz vecām nerātībām: vairāk tā nedarišu!”

Ne par velti „Jevgeņija Oņegina“ trešajā nodaļā, kuŗa rakstīta 1824. gadā, Puškina pārējoja:

Друзья мои, что толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы:
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.

Puškina acīs atskaņa sak pamazām zaudēt savu augsto nozīmi, kas ir ārkārtīgi svarīgs fakts. 1821. g. viņš sadusmojas uz Vjazemski par frazi, ka krievu valoda nabadzīga atskaņām. Vjazemskis to atceras savā autobiografijā: „Kā tev bij drosme, viņš sacīja man, to atzīties? Apvainojumu krievu valodai Puškina uzskatīja par savu personīgu apvainojumu. Dažā ziņā viņam, kā vienam no šīs valodas augstākiem priekšstāvjiem, bij taisnība. Bet taisnība arī man. Par pierādījumu lai noder pats Puškina un Žukovskis, kuŗi vēlāk arvien vairāk un vairāk sāka rakstīt bezatskaņu dzejas. Krievu atskaņa arī šiem bagātniekiem nonēsājās un nodila“. Tiešām, divdesmito gadu beigās Puškina atsalst pret atskaņām. „Oņegina“ sestā nodaļā, kuŗa rakstīta 1826. gadā, viņš atzīstas:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я, со вздохом признаюсь,
За ней ленивей волочусь.

Vairākās „Oņegina“ vietās viņš izsmej atskaņu vai pārvērs to par kalamburu. Sevišķi viņš zobojas par parasto atskaņu uzmācību:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...

(Читатель ждет уж рифмы — р о з ы:
На, вот, возьми ее скорей)!

Beidzot savās „Ceļa domās“ Puškina taisni atkarto Vjazemska vārdus, pret kuriem tā uzstājās 1821. gadā: „Domāju, ka arī ar laiku mēs piegriezīsimies bezatskaņu dzejai. Atskaņu krievu valodā parāk maz. Viena izsauca otru. Plameņ bez žēlastības velk sev līdz kameņ. Kam nav apnicis ļubov un krov, trudnij un čudnij, vernij un ļicemernij!“

Uz visa šī materiāla pamata var ar pilnu pārliecību apgalvot, ka Puškina proza radās kā pāreja no dzejas uz stāstu, kāpēc tai jāatšķiras ar sevišķām pazīmēm, kuŗas no vienas puses, to stingri atdala no dzejiskās valodas specifiskām īpašībām, bet no otras puses vedamas sakarā ar to dzejas deformāciju, kas novērojama „Grafa Nuļina“, „Jevgeņija Oņegina“, un „Kolomnas maijā.“

No krievu valodas V. Grēviņš.

A. I. Beļeckā

VĀRDA MĀKSLINIEKA DARBNICĀ*

1. Radišanas process

Vēl nav zudis gadu simteņus vecais priekšstats par dzejnieku — priekšstats, kuŗš bij sevišķi populārs romantisma laikmetā 19. g. s. sākumā. Poētiskās radišanas akts esot īpaša gara ekstāze, kuŗu no Platona laikiem sauc par iedvesmu, „maniju“, sajūsmu: pacilātā dvēsele aizlido no laicīgā, jutekliskā kādā citā augstākā pasaulē, kur māj mūžīgie paraugi — idejas. Bez iedvesmas nav radišanas, un velti visi mēģinājumi tuvoties poezijas vārtiem cerībās sasniegt pilnību mācoties. Radišanas demons nāk pār dzejnieku, kuŗš sāk pravietot kā pitija. Tā tad jārunā nevis par darbnīcu, bet svētīnīcu.

Romantiķi, iemilējuši rakstnieka pielīdzinājumu pravietim, nodibināja dzejnieka tēlu, kuŗš vēl tagad dzīvo plašās lasītāju aprindās. Dzejnieks nav no šīs pasaules, bet sevišķa būtne; viņa dzimtā zeme — sapņu pasaule, noslēpumainais Džinnistans, kurp var iekļūt vēl tikai bērni, neprātīgie un cilvēki ar bērna dvēseli. Jau ar savu ārējo izskatu dzejnieks atšķīrās no citiem: domām klāta piere, caururbjošs vai izklaidīgs skats, dedzīga nesakarīga runa, savādas manieres, kuŗas uztrauc; viņš rada pēkšņi no Dieva žēlastības. Tāpēc poezijai nav nekā kopēja ar darbu; tā ir gara pretpols zinātnei un saprātņiskas domas aukstiem aprēķiniem. Ja dzejnieks, neuzticēdamies pār viņu nākušam „garam“, sāk pie sava darba strādāt, tad to tikai bojā. Lai pūlas citi; poetam kā debesu dēlam ir bezdarbības tiesības. Materia-

lais nodrošinājums, kulturelā apkārtnē, satiksme ar citiem māksliniekiem vai pagātnes lielo dzejnieku pētišana nespēj veicināt viņa radišanu. Par savas dzīves materiālo pusi pats viņš gādāt nespēj, un tas arī nav viņa pienākums. Viņš gaida iedvesmu un meklē vientulības. Viens var rakstīt tikai noteiktā gada laikā, otram vajadzīgi sevišķi apstākļi, sevišķs kostīms, sevišķas rakstamlietas; trešam — vientuļa celle, kāda augsta torņa istabiņa, pat ala; ceturtam mākslīgs uzbudinājums: tabaka, kafija, alkohols, hašišs. Pat līdz mūsu dienām daži psihologi gatavi piešķirt īpašu nozīmi gada laika, apkārtnes vai uzbudinošo līdzekļu iespaidam uz radišanu. Romantiskie tēli mirst lēnām: no augstākām kulturelām aprindām tie noslīd zemākās, lai tur pamazām izplēnētu.

Par dzejnieku vajaga piedzimt — kurš to nezina? Bet tad iedvesmas laimīgās stundas tev nodrošinātas, un tu atbildi par savu radišanu ne vairāk kā putns par savu dziesmu. Ja viss šie minētais nebūtu tikai poetisks pačalojums, raksturīgs zināmajam, jau vēsturiski pārvarētam stilam, bet īsta radišanas filozofija, tad nebūtu vairāk ko runāt. Kāda gan darbnīca var būt pravietim, pitijai, Dieva balsij? Un ja arī vārētu pētīt poetiskās radišanas procesu, tad ne psihologs, ne literatūrvēsturnieks, bet — psihiatrs.

Par laimi tas tā nav. Zinām, ka literāriskā radišana nav visbezprāta sekas, bet saprātīga, mērķim atbilstoša darbība, līdzīga citiem garīga darba veidiem. Protams, par dzejnieku jāpiedzimst; bet arī ar skaistu dabas dotu balsi var nepalikāt par operu dziedātāju un ar lielu vizijas spēju netapt par gleznotāju. Nākas stipri aprobežot uzskatu par poetiskās radišanas savvaļību un tās improvizatorisko dabu.

Ko parasti sauc par iedvesmu, praktika bieži vien izrādās „garīga lēkme“, iekšējs nemiers pirms darba, kuņģam pats darbs var arī nesekot. Šī lēkme var pāriet tāpat kā fiziskas ciešanas bez kādas kaites un ārējām sekām; šī dvēseles „vētra“ var aprimt blāvā nomoda sapnī, kas pazīstams kā Maņilovam, tā Tatjanai Larinai, kuņģi nepavisam nepretendē uz dzejnieka vārdu. Bet šim stāvoklim var arī sekot zināma produkcija. Ikviens caurmēra dzejdaris var

pārdzīvot to pašu, ko liels rakstnieks. Daudzkārt gadījies dzirdēt par brīnišķīgi īpatnējiem mirkļiem, kurus pārdzīvojuši šie gadījuma dzejnieki. Tomēr tas netraucē ne lasītājus, ne viņus pašus pēc neilga laika smieties par saviem nevarīgiem mēģinājumiem. Nepietiek vēl aizsapņoties, uzbudināties, dabūt iedvesmu, nonākt ekstazē, lai taptu par dzejnieku. Ekstatiskiem stāvokļiem bieži seko literāriska improvizācija. Tomēr jāatzīst, ka improvizācijas spējas vēl nebūt nav poetisko dāvanu pazīme; dzejnieks var būt arī bez tām.

Patoloģiskās improvizācijas bieži varam novērot pie sektantiem reliģiskā ekstazē, pie garīgi slimiem un cilvēkiem ar satricinātiem nerviem. Bet improvizācija sastopama arī tautas muzikā un dziesmā. Lielkrievu bijīnu teicēji dažreiz neņem tekstus no atmiņas, bet improvizē. Senāk dzīvs vārds bij noteikti pārsvarā par rakstīto: improvizatori bij modē renesanses un romantisma laikmetos. Tas saprotams, ja atceramies tā laika valdošos ieskatus par dzejnieku. Maskavas un Pēterpils literāros salonos aizgrābti klausījās Mickeviča jūsmīgās improvizācijas. Tomēr viņa „Pans Tadeušs“ taču nebija tāda improvizācija. Lielkrievu bijīnu tiešām improvizē, bet radišanas elementa šeit maz. Teicējs atceras sīzeta vispārējās kontūras; viņa rīcībā ir ievērojams krājums bijīnu stila formulu, kurās tas kombinē: labā atmiņa un lēnais bijīnas tonis, „episkie atkātojumi“ palīdz teicējam „radīt“. Ari iesācēju darbiem bieži vien ir improvizācijas raksturs tai nozīmē, ka viņos valda grāmatu iespaidi: lietoti, jau kaut kur lasīti epiteti un metaforas, bieži veselās vārsmas. Radišanas procesa istā nozīmē nav.

Ar to var izskaidrot arī dažu dzejnieku, pazīstamu romanistu un dramatiķu daudzražību. Savas dzīves pēdējā posmā Žorž-Zande, laizdama klajā romanu pēc romana, rakstīja tos vienā paņēmiņā bez strīpojumiem. Četrdesmit gadus viņa publicēja caurmērā pa divi sējumi gadā, nerēķinot noveles, dažādus apcerējumus, lugas un seši sējumi vēstulju. Ne velti viņu salīdzināja ar strautu, kurš tek nebēdādams, kas tur atspoguļojas. Viņa nekad nevarēja saprast moku, kādas cietas Flobērs, slīpēdams savu prozu: viņa to sauca par „nabagu“ ar pilnu kuli zelta, kurš gribot dzīvot

tikai no labi sastādītām frazēm un izmeklētiem vārdiem. Tiesa, franču stila puritāņi taisni Žorž-Zand'es improvizācijas pieved par sliktā stila piemēru. To pašu pārmetumu viņi izsaka Teofilam Gotjē, kā prozaikim (ne dzejniekam), kuŗš sliktā stilā improvizēja savus teatra feletonus. Par šo feletonu rakstīšanas gaitu pats Gotjē stāstījis brāļiem Gonkuriem: „Nolieku uz galda papīru, spalvas, tinti, spalvu krāģīti. Un lūk, mierīgi rakstu kā lielās publikas rakstnieks... Nekad iepriekš neapdomāju, ko rakstīšu. Ņemu spalvu un sāku. Ja esmu rakstnieks, man savs amats jāprot. Bez tam man galvā ir labi nosēdies sintaksis. Metu savas frazes gaisā kā kaķus, pārlicināts, ka tās vienmēr nokritis uz kājām. Tas ir ļoti vienkārši, vajaga tikai būt krietnam sintaksim... Skataities, te mans manuskripts — neviena pārlabojuma.“ Tāpat Dimā-tēvs rakstīja savus romanus: viņš viegli varēja apņemties dot izdevējiem sešpadsmit sejumus mēnesī! Ar ko izskaidrojama tāda daudzražība? Ar laiku rakstniekam attīstās sevišķs intelektuālais automatisms: „ievīngrinot spalvu“, var pamazām iegūt krietnu sintaksi, var atmiņā paturēt lielus gatavu klišeju krājumus un izlietot gandrīz tāpat, kā to dara tautas dziesminieki. Vecās bagātās literatūrās tas ir vieglāki: tur šis „intelektuālais automatisms“ valda ne tikai par atsevišķām personībām, bet pat veselās aprindās. Veikla un pazīstama autora grāmatās šo automatismu grūtāk ieraudzīt; bet jo vieglāk tas duŗas acīs tāda dzejnieka darbā, kuŗu sastopam pirmo reizi. Vairāki rakstnieki ir dzejojuši par to, cik viegli tiem bijis radīt; par citiem pastāv pat veselās leģendas. Taču ar laiku tās izrādās aplamas, sevišķi izpētot šo dzejnieku melnrakstus.

Tā tad biežāki improvizācija ir radišanas imitācija nekā pati radišana; šādas spējas nepierāda, ka dzejniekam nebūtu jāstrādā; romantiskais priekšstats par rakstnieku atmetams.

Kā izzināt radišanas procesu? Varētu likties, vienkāršākais un taisnākais ceļš ir piegriezti dzejnieku pašatziņumiem. Savās dienas grāmatās, vēstulēs, piezīmēs, priekšvārdos, pašos darbos un tml. viņi devuši plašu materialu, kuŗu zinātne vēl ne tuvu nav izmantojusi. Kā liekas, veselu

poetikas sistemu var viegli sastādīt pēc Ģetes sarunām ar Ekkermani, Gonkuru dienas grāmatas vai L. Tolstoja „dzīvajām runām“. Senāk cerēja, ka taisni šis materials dos poetikai drošu pamatu. Bet šīs atziņas un liecības ir tikai no jaunākiem laikiem. Tālās senatnes rakstnieki liecību nav atstājuši, un par viņu radišanas procesu varētum spriest vienīgi pēc līdzības. Laikam gan tas nebūtu pareizi, jo nav šaubu, ka 19. g. s. rakstnieka psiholoģija ir cita nekā renesanses vai barokko laikmetā. Vēl vairāk krīt svarā, ka nekad nevaram būt parliecināti par šo liecību patiesīgumu un precizitāti. Dzejnieki reti aprobežojas ar saviem novērojumiem; parasti viņi lūko dot arī principielus pamatojumus un izskaidrojumus, kuŗi dažreiz ienāk post factum un padara vēl tumšāku tā jau saraustīto un miglains pirmātnējā norisa ainu. Sacerējuma panākumi vai arī trūkumi dažreiz spiež autoru stāstīt niekus par radišanas gaitu. Liels vizijas spēks ne arvienu ir savienots ar pašnovērošanas spēju. Individuēli aizspriedumi un tieksmes, dažreiz arī zinātniskās psiholoģijas jēdzienu trūkums spiež dzejnieku izteikties pretrunīgi, nepareizi, pat fantazēt. Dažiem piemīt arī tieksme nostāties zināmā pozā, koķetēt. Pat psihologa pastāvīga satiksme ar dzejnieku un aptauja pēc labi pārdomātas programmas maz sekmē pētīšanas precizitāti.

No šīm liecībām radišanas vispārējo likumu izziņai mantosim mazāk kā cerējam; uzmanība neviļus vēršas uz individuēlām savādībām, kuŗas izcelt spiež interese un cieņība pret lielu rakstnieku. Viens rada tā, otrs pavisam citādi; personību dažādība ir bezgalīga, un ne par kādiem vispārīgajiem nevar runāt.

Šo darbu maz sekmē arī vispusīga biografiska analīze, kuŗa pēdējā laikā dabūjusi jaunu formu, tā saucamās „psichografijas“ veidā. Viņa izmanto to pašu biografiju materialu, tikai uzmanības smagums pārņests no ārējā uz iekšējo, uz autora dvēseles rosību izpētīšanu, reģistrēšanu un statistiku. Par piemēru var noderēt Paula Margis'a grāmata par E. T. A. Hofmani. Tā sākas ar individuēlo analīzi: iedzimtības, ģimenes un apkārtnes iespaidi, organiskā attīstība, antropoloģiskas īpašības, juteklība, jūtas, uzmanība,

temperaments u. t. t. Uz programas jautājumiem sniegtas atbildes pēc dzejnieka paziņu liecībām, intimiem dokumentiem un paša literariskiem sacerējumiem. Noskaidrojas rakstnieka psiholoģiskais tips.

Tad pēti viņa literarisko radīšanu. Kā tā norisinās un kādi motīvi pamudina radīt? Tie var būt iekšēji un ārēji. No svara zināt, vai dzejniekam radīšanas griba parādās kā pēkšņa un nepārvarama tieksme, vai par radīšanas stimulu nav kādas stipras kaislības — mīlestība, draudzība, vēsturisku personu dievināšana, ienaids, protests; pēdīgi, vai nedarbojas tādi gribas impulsi, kā godkāribība vai mantkāre? Nepieciešami novērtēt arī ārējos motīvus, atzīmējot, vai viņiem piekritusi gadījuma rosinātāja vai pastāvīga stimula loma: materiels trūkums, radnieku un draugu padomi un ierosinājumi, iepriekšējā darba vai kādas mutiskas improvizācijas panākumi; beidzot mode un citu paraugs.

Kad ierosinājums saņemts, sāk veidoties iekšējais „tēls“. Protams, tas izaug no radītāja pieredzes. Kādi iespaidi visstiprāk iedarbojušies autora psihē, kādi viņu pievilkuši, no kādiem tas centies vairīties? Reizē ar to vēl reiz jāpastrīpo viņa priekšstatu valdošā nokrāsa — vai viņš ir redzes, dzirdes vai motorais psiholoģiskais tips vai arī jaukts. Atcerēsimies pazīstamo nostāstu par franču dramatiķiem Leguvē un Skribi, kuŗi kopīgi sacerēja lugas un tik izdevīgi viens otru papildināja. Leguvē kā dzirdes tips rakstot dzirdēja, kā runā darbojošās personas. Turpretīm Skribe redzēja viņu figuras, žestus un sejas, jo bij galvenokārt redzes tips.

Kad uzzinātas priekšstatu ipašības, jānoskaidro viņu saturs. Tas var būt ņemts no dzejnieka tiešiem pārdzīvojumiem un iespaidiem ārējā vai iekšējā pasaulē; bet tas var būt arī netiešu pārdzīvojumu un iespaidu rezultāts — citu stāsti, izlasīta grāmata, avīzes ziņa, saņemta vēstule un tml. Atbildes uz šiem jautājumiem ievēdīs mūs tai dzejnieka iekšējās pasaules iekārtā, kuŗā un no kuŗas rodas darba nodoms. Tas jāizpēti pašā saknē. Nodoma sakne var būt skatams konkrēts tēls vai abstrakts spriedums. Psihografija, sekodama tradīcijām, ņem vērā nodoma ra-

šanās labvēlīgos un nelabvēlīgos apstākļus: vietu, laiku, dzejnieka organisma stāvokli, zinamu nervu saspīlējumu līdz pat uzbudinošiem līdzekļiem — alkoholam, tabakai, kafijai.

Nākošā stadija mūs ievēd iekšējā darba procesā: tēls noskaidrojas un meklē formu. Krīt svarā, kādas ir iekšējās darbības attiecības pret ārējo, cik ilgi darbs tiek „iznēsāts“ un vai iekšējām iespējamībām atbilst ārējās (vārda mokas). Daži rakstnieki „iznēsāšanas“ posmā jūtas labi un priecīgi; citi, kā piemēram E. Gonkurs, runā kā par slimību, kas beidzas ar „dzemdēšanas“ mokām.

Sākas ārējais darbs. Psihografam no svara, vai tas ir kārtīgs vai sporadisks, kāds ir darba ražīgums un beidzot, kāda tehnika. Psihografiskā pētījuma programmu varētu beigt ar formāli-stilistiskiem jautājumiem par sacerējuma valodu, formu un sīkiem tehniskiem paņēmieniem.

Līdzīgus pētījumus zinātnieki izdara par atsevišķiem rakstniekiem vai viņu grupām; ir vispārējas dzejnieka personības analīzes piemēri un arī mēģinājumi pētīt tikai vienu dvēseles pusi. Piemēram, Ludvika Tika un citu romantiķu krāsu sajūtas, muzikālos un akustiskos elementus E. T. A. Hofmaņa darbos, redzes un dzirdes priekšstatus Šillera lirikā. Cenšas noteikt, pie kāda psiholoģiskā tipa pieder Šillers, Ģete, Šekspīrs. Eksperimentālā psiholoģija pēti saistītās un nesaistītās valodas ritmu, noskaidro dzejnieka vārdu krājumu (15.000 vārdu Šekspiram) u. tml. Rūpīgā darba rezultātā dabū atsevišķu autoru vai radniecīgu grupu psihogramas — raksturīgo īpašību kopsavilkumu. Tādu darbu nozīmei nevajaga pierādījumu. Psihografija dod vairāk nekā vienkāršas biografijas un palīdz orientēties dzejnieka iekšējā pasaulē, ieskatīties aiz tā noslēpumainā priekškara, kur dzimst nodomi un norit viņu pirmā dzīve. Šī individuālā analīze psihografijā stāv pirmā vietā; pie poetiskā sacerējuma tā nonāk, izejot no personības.

Līdztekus ar to aug interese pētīt grupās un virzienos apvienoto personību radīšanas īpatnību. Tomēr līdz šī procesa likumu izziņāšanai vēl esam tālu. To palīdz veikt psihografija. Bez šaubām, mums būs vairāk panākumu, pētot ne radītāju personības, bet viņu darbus, kad tie, uz

✓

papira fiksēti, pieietami novērojumiem un objektīvam iztirzājumam. Citiem vārdiem, jākoncentrē uzmanība pie tās psihografiskās analīzes daļas, kuŗu varētu nosaukt par tehnografiju vai tehnoloģiju. Poetiskā darbā formālie un aformālie elementi saistīti zināmā vienībā. Katrai analīzei neizbēgami jāiet no formālā uz aformālo, ja vien šī analīze pretendē uz zināmu objektīvitāti. Ta maksliņieku darbos sāksim ievērot ne tikai viņu atšķirības, bet arī viņiem kopējo. Mus taču interesē ne tikai atsevišķu vārda meistaru radišanas gaita, bet poetiskā radišana vispār. Technografija, kuŗa pēc saviem uzdevumiem var likties šaura, dažos gadījumos tomēr atvērs šī procesa perspektīves. Vispirms apstāsīmies pie šīs zinātnes metodēm.

Katrā literariskā sacerējumā ir kas izteikts, un pirmais jautājums ir — kas? Šis „kas“ nav ideja, nav saturs, bet sižets, temats, motīvs, situācija, kuŗi sastāda sacerējuma skeletu. Vēstošos un dramatiskos darbos to sauca par sižetu, liriskā dzejolī par tematu jeb motīvu, pie kam lietodami dažādus apzīmējumus, gribam teikt vienu un to pašu. Pētot sacerējumu, jāmēģina formulēt sižetu vai motīvu. Ja tas ir komplicēts, jāmēģina to sadalīt pamata un epizodiskos temas, uztaustot epizodisko tematu attiecības ar galveno. Vēstošos vai dramatiskos sacerējumos par sižetu varam apzīmēt arī to un iekšējo darbību, notikumu kompleksu. Ir rakstnieki, kuŗi galveno vērību piegriež sižetam un cenšas aizraut ar pārsteidzošiem notikumiem. Ir atkal citi, kuŗiem sižets ir otrā vietā: viņi gatavi rakstīt par kuŗu katru, pat svešu sižetu, sekodami pazīstamam Ģetes padomam, vai arī atklāti atzīstas, ka nespēj izdomāt. Pārdomājot sižetu, der atcerēties, vai nav gadījies tāds pat vai līdzīgs pie citiem autoriem. Ne tāpēc, lai noteiktu, vai rakstnieks nav to aizguvis vai bijis iespaidots, bet lai dziļāk ietiektos novērojamās parādības būtībā, noteicot radniecīgus un patstāvīgi īpatnējus vilcienus.

„Kā attēlot?“ — ir otrs un daudz plašāks jautājums. Šis „kā“ attieksies vispirms uz materiāla sakārtojumu sacerējumā, uz planu visumā un pa daļām; otrkārt, uz viņa stilu, lietojot šo vārdu šaurākā nozīmē. Pirmo parasti

saucam par kompozīciju, attiecinot to pašu terminu arī uz pārējiem sacerējuma formāliem elementiem, no kā ceļas zināma neskaidrība. „Kompozīcija nozīmē mākslinieciskā materiāla sakārtojumu“, lasām kādā mūsdienu poetikā. Bet materiāla sakārtošanai ir vairākas stadijas. „Iznēsāšanas“ stadijā materiāls, lasīdamies kopā, kārtojas, bet sadalījuma vēl nav, un pats autors bieži vien to nojauž visai neskaidri. Šis termins pieder vecai rētorikai; bet to, ko tagad daudzi saprot ar kompozīciju, jau Kvintiliāns nosauc par dispozīciju, un franči labprāt viņam seko, šķirdami trīs radīšanas darba momentus: atrašanu (l'invention), sadalīšanu (disposition) un izteiksmi (élocution). Neredzam lielu neērtību, paliekot pie populārā vārda „kompozīcija“. No vāciešiem jau Šleiermachers, runādams par tām pašām trim darba daļām, apzīmē nodoma rašanos par koncepciju; tai seko apdomāšana — „meditācija“, kad domas rodas raibā pulkā bez jebkādas noteiktas kārtības, sauktas un nesauktas, svarīgas un nederīgas. Ar tām nākas cīnīties — un lūk, šī nederīgo elementu atmešana, bet derīgā materiāla sakārtošana nodoma izveidošanai ir kompozīcija. Varam izšķirt visas būves vai sīko daļu, vai beidzot katras daļas īpašo iekšējo kompozīciju. Romanā, stāstā, novelē bez kādām grūtībām pratīsim izdalīt tīri-vēstošos un aprakstošos elementus. Pārrunājot pēdējos, varam atsevišķi apskatīt darbības fonu, t. i. literāriska peizaža vai lietu pasaules tēlojumu. Romanu autori labprāt sniedz savu personāžu ārieni, ko varam saukt par literāriskām portretiem. Vēstījums ir darbības un notikumu tēlojums, kas arī prasa noteiktas kompozīcijas. Jānoskaidro, kā ievadīta, attīstīta un motivēta darbība, kādiem paņēmieniem autors cenšas ieinteresēt, kā viņš no vienas darbības pāriet pie otras. Gluži tāpat kā uzmanīgi aplūkojot kādu ēku, jūs arī šie ievērojāt atsevišķo daļu nostiprinājumus, ieejas un izejas, sākumu un galu. Dažreiz šie nostiprinājumi mākslīgi noslēpti, notušēti, citu reizi ar nodomu vai neviļus atklāti. Jūsu uzdevums konstatēt un saprast būvmeistara mākslinieciskos nodomus, un nostājoties uz viņa viedokli, tos attaisnot. Vecāku autori lasītājam šai darbā labprāt palīdzēja: 18. g. s. angļu romanā un vēl 19. g. s. roman-

tiskajā poemā un stāstā rakstnieki vaļsirdīgi izrunājās ar lasītāju īpašās vietās, kuņām ir arī kompozicionēla nozīme. Blakus aprakstošam un vēstošam elementam romanā nāca gan lirisks jūsmojums, gan pārspriedums. Šis autora remarkas un runas jāņem vērā. Pagājušā gadu simteņa otrās puses autori ar tām skopojās un lepojās, ka viņu persona ēsot apslēpta un tie vēstot objektīvi — saprotams, paši sevi apmānīdami. Var aplūkot atsevišķi aprakstošās, vēstošās un „autora daļas“ kompozīciju; tomēr visu laiku jāpatur vērā, ka mākslas darbā tās atšķirt var tikai teoretiski. Vēstītās darbības kompozīcija ir saistīta ar darbojošos personu kompozīciju. Autoram jāprot šīs personas parādīt lasītājam, izvest uz skatuvi un novietot šādās vai tādās attiecībās. Sāksies darbība, un attiecības grozīsies, personu statika pāries dinamika. To novērojot ieraudzīsim arī romana vai drāmas darbības kompozīciju. Pēc sava skaita un īpašībām šīs personas var būt dažādas; mums tās jāizprot. Vienas saucam par „vāroņiem“, tāpēc ka uz viņiem vērsta autora uzmanība; ap viņiem un viņu dēļ griežas visa darbības mašinerija. Arī „otrās šķiras“ personas autors rāda noteiktās sejas, censdamies tās atdzīvināt mūsu uztverei.

Parejam pie literāriska sacerējuma svarīgākās un realākās daļas — pie vārdiskās formas, izteiksmes, stila. Stilu ikdienas valodā dēvējam par formu, aplam domādami, ka tā ir kāds izgriezts futlars, kuņ rakstnieks ielicis savas „idejas“. Sakam: „ši sacerējuma saturs man patīk, bet forma ir vāja“, nemanīdami, ka izsakam frazi, kuņ gandrīz nav satura. Gandrīz — tāpēc, ka „ideja“, saturs var pastāvēt kā izbalējusī izjūta, neatkarīgi no vārdiem un, galvenokārt, neatkarīgi no tās vārdu izlases, kuņ saucas par stilu. „Ja kādam ir stils,“ saka kāds franču rakstnieks, „tad tas nozīmē, ka viņš runā savā izloksnē, kuņ reizē ir vispārēja un individuēla valoda“. To nevar mehaniski iemācīties: „māksla rakstīt, ja tāda būtu, būtu māksla just, redzēt, dzirdēt, izmantot visus piecus prātus“, viņš turpina. Aizrādīsim, ka katram ir visas šīs „mākslas“, un mūsu griba stāv tas attīstīt un izsmalcināt. Diezin, vai var nosaukt kādu rakstnieku, kuņ stils būtu pēkšņi radies

bez ilga, dažreiz smaga darba. Flobèrs, kuŗš katrā lapas pusē pārdzīvojis istas mokas, Goņčarovs, kuŗš visu savu gaŗo mūŗu stradājis pie trim romaniem, un daudzi citi varēs to apliecināt.

No vispārējā leksikona dzejnieks rada savu. Stila novērojumi var sākties ar dzejnieka vārdnicu. Tā dažreiz liecina par savdabīgiem un kaislīgiem mēģinājumiem lauzt tradīciju. Ne tikai par leksikona, arī par visas valodas īpatnībām der padomāt; piemēram, sastāda specialu Puŗkina gramatiku. To vai citu gramatisko kategoriju pārsvars dzejnieka valodā var būt ļoti nozīmīgs psiholoģiska ziņā un var piešķirt stilam tādu vai citādu raksturu — te dinamisku, te statisku.

Vārdu nozīme vēsturiski mainās; valodniecībā ir īpaŗa nozare, ko sauc par semasioloģiju. Ņemdams vispār zinamos vārdus, dzejnieks dažreiz tos lieto tādā savienojumā, ka vecais vārds vai nu dabū jaunu nozīmi vai arī atgūst savu sen zaudēto tēlainību, atdzīvodamies un atplaukdams jaunības krāsās. Piemēram, sastādīti īpaŗi sengrieķu, Viktora Igò un citu rakstnieku metaforu leksikoni.

Vēl lielāku iespaidu nekā tēlainība atstāj stila emocionalitāte. Taisni uz mūsu apziņas emocionālo pusi poezija vērŗas visvairāk. Ne tikai dzejnieka izvēlētos vai radītos vārdos un viņu savienojumos, bet arī to kārtība un ārējā kompozīcija var slēpties emocionālā iespaīda spēks. Poetiskais vārdu sakārtojums var būt pretējs loģiskam; neparasts teikuma locekļu sarīdojums var pastiprināt emocionalitāti.

Sprīdums par sacerējuma stilu būs visas viņa tehnikas kopsuma, t. i. „technologīskā“ pētījuma programmas pēdējais punkts. Pētīnieka doma ŗe neapstāties: kļūŗ redzams, ka „poetisko paņēmienu vienība“ izskaidrojama ar noteiktu pasaules izjūtu, kas raksturīga autoram vai viņa mākslinieciskai un sabiedriskai grupai. Bet ŗī izjūta nerodas dzejnieka darbnicā: par viņu var stāstīt vēsturnieki un socioloģi. Radīŗies vesela rinda jaunu jautājumu, kad technologīskais pētījums būs pabeigts. Būs jāsalīdzina ievērotās pazīmes ar citu sacerējumu tehniku un jāuztver viņu kopība, kas izskaidrojama ar radīŗanas procesa rela-

tivo vienādību otrā stadijā. Nodoma rašanās un „iznēsāšanas“ moments ir individuēls pat viena un tā paša laikmeta rakstniekiem; pareizāk, tas mums tāds šķiet, jo psihologu uzmanība sevišķi labprāt pievēršas individuēlām savādībām. Turpretīm nodoma „izstrādāšanas“ process pie atsevišķiem rakstniekiem mazāk atšķiras, jo tie ir ieslēgti sižeta schemu, kompozīcijas iespējamību un valodas leksikona lokā, nemaz nerunājot par ārpus literatūras stāvošiem aprobežojumiem, piem. personīgo un šķiras psiholoģiju, kuŗu pilnīgi pārvarēt izdodas tikai retam. Personīgās ierosmes cīņa ar tradīciju un to savstarpējā izlīdzināšanās, lūk, kas visskaidrāk izlobīsies taisni no tehnoloģiskās analīzes. Tikai tā var pētīt literārisko procesu uz vairāk vai mazāk objektīviem pamatiem. Varbūt ir noderīgi izpraņāt meistarū par viņa meistarību; bet vairāk var mācīties, novērojot viņu pašu darbnīcā un aplūkojot viņa darbus ar nolūku izprast, kā tie veidoti.

Protams, jautājumi par noslēpumaino pirmo stadiju netiks pilnīgi, bet dažreiz arī nemaz noskaidroti. Bet tas vispār atkarājas no sekmēm, kādas turpmāk būs zemapziņas psiholoģijai; pagaidām tā vairāk tikai kopo un grupē materialus nekā taisa slēdzienus. Šie materiali ne tuvs nav vienvērtīgi. Ko varam slēgt uz viņu pamata? Poetiskā radīšana rodas no vajadzības atsvabināt sakrājušos garīgo enerģiju, no tā „katarza“, par kuŗu runājis jau Aristotels. Poetiskā radīšana dod atsvabināšanās sajūtu, atbrīvo no īstenības un tās saitēm. Par to runājot, parasti citē Ģetes pašatzīšanos, ka viņam bijis parađums ietērt tēlos it visu, kas tikai viņu priecinājis, apbēdinājis vai mocījis, un tadā kārtā atsvabināties no šiem priekšmetiem, dodot tiem arēju būtību iekšējas vietā. Tā pati loma priekš Ģetes bijusi „Verteram“, ar kuŗu vairāk nekā jebko viņam izdevies tikt vaļā no „vētrainās stichijas“. Pēdējos gados Freida skolas psychoanalītiskie pētījumi jau drusku noteiktāki definē šīs atsvabināšanās raksturu. Dzejnieka radīšana ir „nomoda sapņū“ veids, kuŗos izpildās vēlējumi; tas ir sociali vajāto, neapmierināto tieksmju un ilgu apmierinājums. Dzejiskās fantāzijas darbam ir daudz kopēja ar sapņū mehaniku. Ka ikviens sapņos ir

dzejnieks, to rakstījis jau romantisma laikmeta iespaidīgais naturfilosofs H. Šuberts savā, kādreiz ļoti populārā „Sapņu simbolikā“ (1814. g.). „Sapņos un pusnomodā pirms iemigšanas,“ viņš saka, „dvēsele runā ne tai valodā, kā parasti. Sapņos pāris mirkļos izsakam vairāk nekā vārdiem varētum teikt vairāk stundās. Dažos mirkļos sapnis atklāj un apgaismo īstenības notikumus, kuŗu realizēšanai būtu vajadzīgi mēneši un gadi; izskaidro lietas, kuŗam parastajā valodā nepieciešamas sarežģītas priekšstatu un domu virknes. Sapņu valoda ir saīsinājumu un hieroglifu valoda, kuŗai tāda vara pār dvēseli, kāda orfiskai valodai pār mūsu ārējās dzīves spēkiem“. Kas gan runā šai valodā, kāda mūsu būtnes daļa rada šos tēlus? Pēc Freida, šo tēlu radītājs ir fizioloģiskais organisms, bet sfera, no kuŗas tas iegūst savus simbolus un tematu, visbiežāk ir dzimuma sajūtas un attiecības. Romantiķus tāds viedoklis būtu uztraucis; arī mūsu laikos tas visiem nav pieņemams. Mums tas ir vienaldzīgs, jo mūs interesē līdzība starp fantazijas darbību sapņos un poetiskās radīšanas pirmo stadiju. Kā tur, tā te izejas punkts var būt kāds ārējs iespaids ar gadījuma raksturu, ap kuŗu saistīsies nejaušas asociāciju virknes, ko diktē zemapziņas „es“ un vēlāk attaisno apziņas loģika. Fantazija, šo asociāciju vilināta, var aiziet neapprēķināmi tālu. Ārējais iespaids var būt kāds nekāds cilvēks, gadījuma gara stāvoklis, smadzenēs neatvairāmi skanoša melodija, domai piesaistīties vārds. To uzsveram tāpēc, ka daži cenšas pieturēties tikai pie poetiskās fantazijas vārdiskā tipa. Patiesībā tas nav pareizi, lai gan atsevišķos gadījumos asociācijas var būt ar vārdiskām īpašībām. Pievērsīsimies sapņiem. Franču pētnieks Mori savā grāmatā pieved tādu sapņu piemērus, kad vārds ar zilbi lo vada iemigušā domu vispirms uz kilometru, tad uz lotu, uz augu lobeliju, uz Lopecu. Vārds „jardin“ (dārzs) rada vispirms priekšstatu par Persiju, tad par Žila Žanena romanu „Nedzīvais ēzelis un ģiljotinētā sievietē“ (Jardin—Chardin—Janin) u. t. t. Dzejniekam ir tādas pat asociācijas, kuŗas jo gaiši saredzamas atskaņās un aliterācijās. Vajadzētu pētīt ne tikai to, kā un kādas atskaņas dzejnieks lieto, bet

ari atskaņu varu pār visiem dzejniekiem. Veseli dzejoļi rodas no saskaņas, kas gadījuma dēļ nokļuvusi zemapziņas sferā. Atšķirāt kaut kuŗu V. Igò dzejoļu sējumu oriģinālā, un jūs skaidri redzēsīt, kā dzejnieks cīnās ar šo asociāciju pretpēku. Edgars Po savā „Radišanas filozofija“ pielicis visus spēkus, lai šo procesu racionalizētu, stāstot par sava „Kraukļa“ radišanu; taču, atmetot rezonēšanu, kuŗa bez šaubām ir cēlusies vēlāk, nav pamata neticēt, ka poema attīstījusies no viena paša vārda „nevermore“, nekad vairs.

Daudziem autoriem fantāziju ierosina ne vārds, vai vārdu sakopojums, bet iespaids no nejauši sastapta cilvēka, kuŗu tikai ar lielām ierunām var nosaukt par dzejnieka modeli. Analogija ar glezniecību ari še var būt tikai relatīva. Atcerēsimies Turgeņeva atzišanos: „Man rodas literārisks sacerējums tāpat kā izaug zāle. Piemēram, satieku dzīvē kādu Teklu Andrejevnu, kādu Pēteri, Jāni, un iedomājaties, ka pēkšņi šai Teklā Andrejevna, Pēteri, Jāni mani pārsteidz kas savāds, ko pie citiem neesmu ne redzējis, ne dzirdējis. Es viņā ielukojos, viņa vai viņš atstāj sevišķu iespaidu; pārdomāju, un tad šī Tekla, šis Pēteris, Jānis aiziet, pazūd nezīn kur, bet viņu atstātais iespaids paliek, gatavojas, briest. Salīdzīnu šīs personas ar citām, ievēdu tās dažādu darbību sferā, un lūk, man rodas vesela īpaša pasaulīte... Tad pēkšņi negaidot uznāk vajadzība to notēlot.“ Turgeņeva biogrāfi atraduši vairākus viņa varoņu prototipus. Patiesībā tie nav prototipi, bet gan izejas punkti. Turgeņeva laika biedri Krievijā un Rietumos bieži atkārtoja šo atzišanos, kuŗa vīspār ir raksturīga līdzīga stila rakstniekiem. Apmēram to pašu stāsta A. Dodē par „Numas Rumestana“ un „Izdzīto karaļu“ rašanos; atsevišķos gadījumos to pašu varam teikt par Puškinu, Balzaku u. c.

Tā tad zināma tipa rakstnieki dabū ierosmi kāda cilvēka tēla veidā, kuŗš vai nu dzīvē tiem uzkrītis ar savām savādībām, vai pat negaidot izpeld no zemapziņas. Otto Ludvīgs uz vairākkārt pierakstītu pašnovērojumu pamata stāsta par muzikāli-vīzuelām noskaņām, kad apziņā rodas nākošā varoņa tēls vai vairāki tēli attiecīgiem vaibstiem

un žestiem, līdzīgi plastiskām grupām vai marmora staturai. Parasti šī grupa vai aina nav katastrofas un nakošas traģedijas atrisinājuma aina; tā ir tikai raksturīga figura patetiskā stāvoklī. Bet drīz pie tās pievirknējas citas, un uzaust darba nodoms, ne fabula noveles nozīmē. Tēns uz Flobēra nostāstu pamata radījis veselu teoriju par mākslinieku halucinācijām; šo teoriju tāpat kā Flobēra nostāstus vēlāk psihologi apšaubīja, lai gan atsevišķos gadījumos tā var būt noderīga. Rakstnieki ar paaugstinātu juteklību sevišķi asi pārdzīvo nodoma rašanos, šo „dioniziskās vētras vareno vilni“, kuŗam pēc Vjač. Ivanova seko otrs moments „ekstazi atraisošā dioniziskā epifanija jeb vizija“. Šai vētrā vienam dzejniekam kāds vārds sāks skanēt nedzirdēti, citam vizija parādīsies cilvēka tēls; trešais sadzirdēs, ka „list kādas skaņas un vījas ap manu pagaiŗi“ (Fets).

No pirmās ierosmes ar laiku izaugs A. Belija simfonija vai epopeja; no otrās — Turgeņeva romans vai novele, no trešās — Feta vai Verlēna dzejolis.

Retāki ir gadījumi, kad rosinātāja ir situācija — stāvoklis, novērots dzīvē, vai aizgūts no nenosakamiem avotiem. Kopā ar darbojošamies personām, bet dažreiz arī pēc viņām rodas pašas darbības nodoms. Bet dzejnieks var arī domāt par tīru, no raksturiem abstrahētu situāciju, kaut gan 19. g. s. rakstnieku vairums atzistās, ka nespēj „izdomāt“, risināt intrigu un nevērtē to augsti. Pēc viņu domām tā ir bulvāru romanu, sliktas melodramas, vieglas komedijas piederums. Tāds dramaturģijas meistars kā Sardū arī mūsu acīs nestāv augsti, lai gan tagad uzskats par sižetību ir citāds. Sardū kabinetā Binē redzējis veselās „aktu“ grēdas, gluži kā notara kantori. Dažos vākos bijušās lapiņas ar lugas uzmetumiem, kas jau bij sadalīti cēlienos; citos tikai virsraksti vai laikrakstu izgriezumi, pie kam dažī vārdi pastrīpoti ar sarkanu zīmuli. Kur vienaldzīgs lasītājs paietu gaŗam, dramatiķis uztvēris situāciju, kas kādreiz var kļūt par lugas dīgli. Lūk, kā radusies viņa drama „Tēvzeme“, kuŗa pazīstama arī ar tituli „Grafs de Risors“. Presē bij uzstādīts jautājums: kas ir vislielākais upuris, ko patriots var ziedot savai tēvijai? un dabūta

atbilde: ja cilvēks, aizkārts laulības godā, atteiksies no atreibības un piedos, tāpēc ka viņa sievas mīļākais ir nepieciešams tēvijai. No šīs tezes Sardū izgāja, meklējot notikumus galvenai situācijai. Radās savzvērestības aina ar nolūku atsvabināt dzimteni no apspiedējiem un divi, vēl neizveidojušies tēli — divi savzvērneiki-sāncenši. Vajadzīgais darbības fons tika meklēts gan Venēcijā, gan Spanijā, kamēr par to nekļuva Flandrija spaniešu varas laikmetā. Lai padarītu sievieti vēl vainīgāku, tā tēlota kā nodevēja: aiz greizsirdības viņa paziņo spaniešiem par savzvērestību. Tāds esot bijis autora ceļš; varbūt, tas nemaz nebija tik racionala, kāds tas viņam pašam vēlāk likās. Tomēr par izejas punktu būs bijusi zināma situācija, kā to Sardū apgalvojis arī par citām savām lugām. Dažreiz situācija rādas rakstniekam tendenciozā apgaismojumā un aizrauj to ne tikai ar iespēju lasītāju ieinteresēt, bet arī pamācīt.

Beidzot ir arī tādi rakstnieki, kuriem par pirmo rosinātāju bijis kāds mākslas darbs. Šai ziņā ir zināma muzikas loma. Otrā vietā minēsim glezniecību, kuŗa vairākkārt rosinājusi un vadījusi poetisko radišanu. Sengrieķu romanisti izauguši ne tikai no retoriku skolām, bet arī no heleinistiskā laikmeta gleznu galerijām. Aterēsīsimies „Dafnisa un Chlojas“ vai citu līdzīgu sacerējumu sākumus, kuŗi savā ziņā ir „stāsti par bildēm“. Piemēram, Apolonu Maikovu un viņam radniecīgus pasīvas fantazijas dzejniekus ir apaugļojuši gleznu iespaidi. Var uzskaitīt veselu virkni rakstnieku, kas savus tematus atraduši citu rakstnieku darbos. Viņi pārtiek no aizguvumiem un ātdarinājumiem; tomēr tādēļ vien viņu sacerējumiem netrūkst ne īpatnības, ne iespaids. Tas taču vienalga, vai dioniziskā vētra sagrabusi dzejnieku vientulīgā dabā, ļaužu burzmā, koncertzālē vai sēžot pie svešas dzeju grāmatas un atvērtā romana? Dažreiz atdarinātājs var atstāt lielāku iespaidu nekā rakstnieks, kuŗš apzinīgi grib būt patstāvīgs. Ar to mēs nedomājam tādus „atdarinātājus“, kādi bijuši Moljērs vai Šekspīrs, kuŗiem viss ir svešs un reizē savs. Šai gadījumā gribētos izdalīt īpašā grupā rakstniekus, kuŗu radišanas spējas izdevīgāk saukt par fantaziju nekā iztēli, lai gan šos vārdus bieži lieto kā sinonimus. Kāds franču kriti-

ķis, kuŗš izšķīr l'imaginations créatrice (radoša iztēle) un l'imagination fantaisiste (fantazējoša iztēle), definē šo pēdējo: „fantazija nerada; viņa izgrezno, dekorē, piešķīr lietām poetisku daiļumu, vai arī tās padara nejaukas, pārvēršot par karikatūrām. Viņa vispirms atkarīga no atmiņas“. Tā ir glezna puķe, kuŗai nepieciešams dārznieks, lai tā varētu augt un uzziedēt. Es šādus rakstniekus saucu par „lasītājiem, kas ķērušies pie spalvas“, kam par piemēru noder slavenais Anatols Franss. Šai faktā nav nekā pazeminoša priekš „Karalienes Pedok traktiera“ un „Pingvinu salas“ autora; tas nenozīmē, ka Fransam būtu pilnīgs īpatnības trūkums vai nespēja aizgrābt lasītājus. Krievu literatūrā tādi pat „lasītāji“ ir Merežkovskis un Kuzmins, kas viņus tomēr netraucē, īpaši pēdējo, rast sev lasītājus un gādāt sev jaunus atdarinātājus. Anatolam Fransam nav ne Balzaka neizsmejami bagātās iztēles, ne Dikensa verdošās auglības, ne Žorž-Zandes bagātīga viegluma. Viņš pats ne vienreiz vien apliecina savas „izgudrošanas“ nespēju, un pie tam ne tikai sižeta ziņā. Viņa varoņi nedzīvo tādu īpatnēju dzīvi kā Tartarens, Chlestakovs vai Peredonovs. Lēnām un čakli A. Fransa iztēle krāj iespaidus, lasot un skatot agrākos mākslas darbus — gravīras, ēstampus, gleznas, dzejas, romanus, dramas. Franču kritika ir uzrādījusi neskaitamus iespaidus un avotus, kādus A. Franss izlietojis, sākot ar senromiešu rakstniekiem līdz Dickensam, Turgeņevam, Bodlèram. Laikam gan nebūs daudz tādu rakstnieku, kuŗi tik labprāt tapinātu paši no savām grāmatām, radot jaunas, kā to dara A. Franss. Atkārtojas visi rakstnieki un galīgi nobriedušam talantam tas zināmā mērā pat nepieciešami; bet ļoti nedaudzi tik mierīgi izmanto paša uzrakstīto kā Franss. Tikai trešā vietā var nostādīt viņa paša dzīves iespaidus. Ļoti var būt, ka citos apstākļos šis vecu lietu pazinējs un mīļotājs būtu palicis par izslāpušu diletantu, kuŗš lasītu, pārdomātu vai sapņotu savas bibliotēkas klusumā un nemēģinātu radīt. Bet viņš ķērās pie spalvas — un lasītāji, kuŗiem galu galā nav daļas gar autora avotiem un iespaidiem, pulcējās ap viņu. „Dionizisko vētru“, neraugoties uz savu aukstasinību un skepticismu, ir izbaudījis arī Franss. Lai pārliecinātos, pie-

tiek atcerēties tos mēģinājumus romanā, kādus izdarījuši tādi augsti attīstīti gari kā Tens vai Michailovskis. Vai gan pēdējie nemācētu kombinēt dažādu avotu un savas paša dzīves iespaidus; vai viņiem būtu grūti piešķirt patiesības iluziju notikumiem, izveidot parliecinošus raksturus, attēlot sajūtas? Un tomēr, ne bez pamata, viņi atmeta savus mēģinājumus. Bet Fransa „fantazējošās iztēles“ darinājumi dzīvo savu īpatnējo dzīvi.

Pieņemsim, ka „dioniziskā vētra“ norimusi, un iestāties ceturtais moments, „jauns dionizisks stāvoklis, kurš laika ziņā var būt šķirts no iepriekšējiem ne tikai stundām, bet gadiem“ (Vjač. Ivanovs). Citiem vārdiem, šācs mākslinieka iekšējais darbs — „iznēsāšana“. Dzejnieku liecības un psihologu paskaidrojumi atkal mūs ievedīs labirintā, kur no individuālo īpatnību dažādības varēs izkļūt laukā tikai lielām pulēm. Dzejnieka doma vispār strādā ar asociācijām; katrs ārējs iespaids, katrs sasprindzināts ilgu mirklis rada simtiem negaidītu asociāciju, tāpat ka tās rodas bērniem vai jaunekļiem nomoda sapņos. Ne velti Gogolis uz savu jaunību attiecina pazīstamo lirisko ievadu „Miruso dvēseļu“ pirmās daļas sestā nodaļā. Šis ievads dod skaistu materialu asociatīvās domašanas raksturojumam.

„Senāk, manos jaunības gados, neatgriežami aizmirzdējušās bērības gados, cik laimīgi varēju pirmo reizi piebraukt svešai vietai: vienalga, vai tas bij ciematiņš, nabadzīga apriņķa pilsētele, sādža vai nometne — bērna ziņkārīgais skats visur atrada daudz interesanta... Pagāja ierēdnis, un es jau domāju: kurp viņš iet, vai ciemā pie sava biedra, vai tieši uz māju, lai pusstundiņu pasēdējis uz lievenēm, kamēr nesabiezē krēsla, sēstos pie agrām vakariņām ar savu māmiņu, sievu, sievas māsu un visu ģimeni; un par ko viņi sarunāsies, kad pēc zupas kalpone ar krellēm kaklā, vai zēns biežā blūzē atnesīs tauku sveci vecā svečturī.“

Interesantus faktus arī par Viljē de Lil Adana darbu pastāsta Remi de Gurmons. „Dažreiz gadījās, ka viņam ideja radās pēkšņi, bieži vien sarunas vidū: ienāca pa šaurām durtiņām, nedroši, bez trokšņa, bet drīz vien

iekārtojās kā savā mājā; piepildīja visas zemapziņas mitnes un laiku laikiem iznīra apziņā, piespiežot Viljē padoties uzmanīgai iedvesmai. Viņš sāka runāt — vienalga, kāds sarunu biedrs: runāja pat pats ar sevi; runājot par sava darba nodomu, tas arvienu runāja itkā tikai ar sevi. Tā es noklausījos vairāku viņa pēdējo stāstu fragmentus; reiz pat divatā sēžot uz bulvara kafejnīcas terases, man likās, ka dzirdu istus murgus, kuŗos periodiski atkārtojās fraze: „tur bij gailis! viņš tur bij!“ Saprātu tikai pēc dažiem mēnešiem, kad parādījās stāsts „Gaila kliedziens“. Bieži runā par mazrāzīgu rakstnieku, ka tas maz strādā-jot. Esmu pārliecināts, ka Viljē de Lil Adans strādāja pastāvīgi, katru minūti, pat aizmīdzis. Lai gan idejas vienmēr apsēda viņa uzmanību, reti kāds cits prāts bij tik veikls tām izlausties cauri. Viņš nepazīna snaudiena krēš-laino brižu: pēc visīsakās nakts, pat pēkšņi uzmodies, viņš tūlīt valdīja par savu prāta skaidrību un iedvesmas dedzību.“

Ši radošā gara divpusība ir jau sen novērota; zināmā mērā tā ir pazīstama katram; protams, tā nav „divbūtība“ šī izteiciena romantiskā nozīmē, jo gara dzīvē nav noteiktas robežas starp apziņu un zemapziņu. Vēl grūtāk literāriskā sacerējumā norobežot zemapziņas iedvestos elementus no apziņas izstrādātiem, jo mākslas būtība pati par sevi prasa vienības. Tomēr ne jau visiem izdodas šo vienību sasniegt. Kad apzinīgā darbība ņem virsroku, runājam par sapratnisku sacerējumu, par retorismu. Kad valda zem-apziņa, mūsīlaiku lasītāji brēc par sacerējuma „bezjēdzību“. Vēl nesen inteliģents lasītājs uztraucās, lasīdams Bloka dzejās par „sniega vīnu“, „zilo vēju“, „baltspārnainā pu-teņa ugunsgrēku“ u. tml. Tagad viņš jau iedomājas sa-protam šīs raibās un sarežģītās priekšstatu vītnes, bet dusmojas par futurīstiem-vārdražiem, kuŗi neņem vērā lasī-tāja trūcīgos novērojumus par savu paša dvēseles dzīvi. Loģiski ņemot, nevar saprast vairākus Feta dzejoļus; kas tos neizjūt, tam nepalīdzēs arī šo dzejoļu tulkojums ikdie-nīšķā valodā.

Iekšējās asociācijas ir dīvainas un dažreiz nenotveramas; bet priekšstati, vārdi un vārdu sakopojumi kļūst par mākslu

tikai tad, kad pagājusi dioniziskā vētra un sācies „apolo-
niskais sapnis“. Iekšējā darba vietā stājas ārējais, un tas,
pēc Puškina vārdiem, prasa prāta miera un spēka. Esam
paraduši to tikai šai stadijā atzīt par darbu, jo naivi-uti-
litarais viedoklis ir plaši izplatīts. Patiesībā šis moments
atšķiras no iepriekšējā tikai ar lielāku apziņas līdzdarbību;
zemapziņas spēki darbojas joprojām, intūcijai tā pati no-
zīme. Kas līdz šim bij paslēpts, nu pieietams mūsu ārē-
jam vērojumam. No hipotežu pasaules ieejam faktu pa-
saulē. Dzejnieks atver savas darbnīcas durvis; sekosim
viņam līdz.

2. Sižeta izvēle.

Vienosimies par sižetu pagaidām saukt iekšējās un
ārējās darbības kopsumu: notikumus, personu izturēšanos,
aktīvos dvēseles pārdzīvojumus. Tas ir ģindenis, uz kuŗa
turas poetiskā sacerējuma dzīvā miesa. Saredzēt šo ske-
letu var tikai abstrakcijas ceļā. Radišanas procesa sā-
kumu pielīdzināt sižeta izdomai vai izvēlei nav iespējams,
jo iepriekšējās nodaļas fakti apliecināja šīs stadijas dažā-
dību. Tāpat nevar sižetu identificēt ar saturu, jo pirmais
pilnīgi ietilpst otrajā. Lasītāju aprindās tomēr bieži sa-
stopam tādu identifikāciju. Lasītāja „kas?“ parasti zīmē-
jas uz sižetu, ja vien individa uztvere nav „pārlabota“ ar
mācības grāmatām un kritiskiem apskatiem, kas viņu pie-
radinājuši meklēt „raksturojumus“ un pamācošas ten-
dences.

Tāpat nevietā lieto arī plaši izplatīto vārdu „izdomu“
kā „sižeta“ sinonimu. Izdomas loma poetiskā radišanā
ir aprobežota. Senāk visu poeziju definēja kā „ticamu
izdomājumu“. Sižeta un izteiksmes izdoma pastāv vienīgi
kombinācijas mākslā, dodot vispār jaunu pielietojumu pa-
zīstamam. Ar to pilnīgi pietiek, lai panāktu īpatnības
iespaidu. Individuēlai domai liekas, kā uz katru viņas
ierosmi agrākā attīstība ir uzlikusi nepārvaramus spaidus.
19. g. s. dzejnieki, sevišķi „pasaules sāpju“ laikmetā, sū-
dzējās, ka neesot par ko rakstīt, jo viss sen apdziedāts,

izstāstīts un parādīts; viņi nākuši pasaulē par vēlu un tā jau pārāk veca (Lermontovs, Missè u. c.). Bet patiesībā sižeti atkārtojas tikai kā cilvēka dzīves pamata temati un pati cilvēciskā īstenība, kuŗa savu likumu pārnes arī sapņu pasaulē. Psicho-fizioloģiskās dzīves likumi cilvēcē negrozās, bet stipri mainās psihikas nokrāsas, atkarībā no kultūrelī-ekonomiskās dzīves laikmetu maiņas. Un šais nokrāsās taču atrodas viss smaguma punkts. Ja tiešām viss sen izteikts, tad vēl atliek pēc 17. g. s. franču domātāja izteiciena — jaunā veidā pateikt veco. Rakstniekam izdomāt sižetus nevajaga: labākā gadījumā „izdoma“ bus tikai dažu jau gatavu sižetu kontaminācija, vecu elementu pārstatīšana, ne vairāk. Ari meklēt sižeta nevajaga: pietiek to izvēlēties. Tas reizē ir grūti un viegli, jo dienas nōtikumi sagādā sižetu schemu, cik tīk.

No vispārējā literārisko sacerējumu skaita varam izdalīt darbus ar autobiogrāfiskiem sižetiem. Veselā beletristikas daļā atradīsim tikai rakstnieku memuarus vai dienas grāmatas, dažreiz maskētas, dažreiz atklātas. Maskēšana var notikt gadījuma apstākļu dēļ, kas parādīsies personu un vietu nosaukumu maiņā. To var izdarīt aiz mākslinieciskiem aprēķiniem, lai objektivizētu savas dzīves notikumus un iespaidus. Maskēšana var arī nenotikt, un tad rodas jautājums, vai sacerējums maz ir daiļproza. Piemēram, Dostojevskis, rakstīdams savas „Miroņu nama piezīmes“, liek subtituli „romans“. Romana izdoma parādās vienīgi pseidonimā — Aleksandrs Petrovičš Goņančikovs — un īsā stāstījumā, ka šī persona notiesāta uz katorgu par sievas noslepkavošanu un kā ar to iepazīties autors. Tālāk savās „piezīmēs“ viņš par Goņančikovu vairs nemaz neinteresējas, un „romana“ sižeta schemei tas arī nav vadažīgs. Tā tad, dibinoties uz sižeta raksturu un īpašībām, nevar novilkt robežu starp memuariem un daiļprozu. Un tomēr ir zināma starpība starp Russo „Atzīšanos“, Ģetes „Dichtung und Wahrheit“, Žorž-Zandes „Mana dzīve“ no vienas puses, un Dikensa „Davidu Koperfildu“, Tolstoja „Bērnība un zēna gadi“, Džeka Londona „Mārīņu Idenu“ no otras puses. Nevar apgalvot, ka robeža starp memuariem un memuaru tipa „beletristiku“ butu

lielāka vienkāršība, mazāka sižeta koncentrācija un dinamika pirmajos. 18. g. s. ievērojamā avantūrista Kazanovas piezīmēs, — kur viss var likties izfantazēts un kur gandrīz viss ir pārbaudīts ar dokumentiem, — tāpat arī Benvenuto Čellini atmiņās nebūt nav mazāk dinamikas kā jebkurā Dimā-tēva romanā. Robeža tiešām ir ļoti problemātiska, un dažreiz to var noteikt vienīgi pēc tā, kā sacerējumu uzņem lasītāji. Ļoti bieži paša pārdzīvots sižets savijas ar elementiem, kas cēlušies novērojot citus. Tā rodas sacerējumi, līdzīgi Ģetes „Verteram“, par kuŗa autobiografiskumu varam spriest tikai pēc paša autora aizrādījumiem. „Vertera“ vēsture ir zināma. Dienesta iespaidi Veclaras kamertiesā, mīlestība uz Ģetes drauga Kestnera līgavu Šarloti Buff, sāncensība un drauga Jeruzalema nāve: šo personu autors uztvēris kā pastiprinātu un izvērstu savas paša garīgās sejas atspulgu. Viss tas radījis sižetu sacerējumam, kuŗš, paša autora vārdiem, piesūcināts viņa sirds asinīm. „Atcerējos visu savu pagājušo dzīvi, kuŗas saturu vēl nekad nebiju lietojis poetiska sacerējuma metiem“, viņš saka. Tā tad „Vertera“ atrisinājumu deva svešas dzīves fakts, kuŗš varēja būt arī personīgi pārdzīvots; darbības sarežģījumu un attīstību autors varēja ņemt arī no savas dienas grāmatas.

Pie otrās grupas pieskaitīsim sižetus, kas atrodas aiz autoru personīgās pasaules robežām. Šais sacerējumos ne lasītāji, nedz visacīgākais kritiķis nemeklēs maskētu dzejnieka biogrāfiju. Šie nepersonīgi sižeti arī var būt dažādi, lai gan to dažādums ir vairāk iluzionārs nekā reāls. Sacerējuma metus autors var aizņemt no cita cilvēka nostāsta, noklausītas anekdotes, laikrakstu kronikas vai sveša literāriska sacerējuma. L. Tolstojs „Dzīvā miroņa“ sižetu ir ņēmis no atreferējuma par kādu Maskavas tiesu palāta iztiesātu prāvu. Kriminālkronikai ir uzmanīgi sekojis Dostojevskis, ko var redzēt no „Rakstnieka dienas grāmatas“: „Velnu“ sižeta galvenās līnijas Dostojevskis ir aizguvis no Ņečajevas prāvas. Vēl vairāk tiesu dramas un kļūdas ir izmantojuši daudzi otrās šķiras rakstnieki.

Nākas grūti novilkēt robežu starp stāstu, kas ņemts no izmeklēšanas protokola, un anekdoti par to, kas patiesībā

varēja arī nebūt. Gogoļa „Revidenta“ sižets bij kādreiz populāra anekdote, bet ticams arī apgalvojums, ka viņas pamatā ir reāli notikumi. Kāda cita anekdote apstrādāta Gogoļa „Mirusās dvēselēs“; neatkarīgi no Gogoļa un gan drīz tai pašā laikā to uzrakstījis V. J. Daļs.

Ja ir noteikti norādījumi, ka anekdote vai nostāsts kautkur izlasīti, t. i. autors tos paņēmis literāriskā apstrādājumā, tad varam runāt par sacerējumu pēc sveša sižeta. Šādus darbus varētu izdalīt trešā kategorijā. Par tapināšanu nevar runāt, ja sakrīt tikai atsevišķi sižeta elementi vai galvenās līnijas; pats sižeta tapināšanas fakts ir maznozīmīgs priekš radišanas procesa izpratnes. Pagājušā gadu simteņa beigās un tagadējā sākumā dramātiķi, inscenēdami kādu romanu vai pārstrādādami sveštautu rakstnieka lugu, aiz pīetates pret svešu īpašumu atzīmēja zem titula, ka rakstīts „pēc sveša sižeta“. Cik gan bieži tas nebūtu bijis jādara Plautam, Terencam, Korneļam, Rasiņam, Moljeram, Šekspiram, ja viņi būtu dzīvojuši šo stingro literārisko parašu laikā! Turpretī Gēte nopietni ieteica jauniem rakstniekiem ņemt jau izlietotus sižetus. „Sevišķi es jūs brīdinu“, viņš teicis Ekermanim, „no jūsu pašu sadomātiem lieliem sižetiem; tajos parasti grib izteikt savu skatu uz lietām, kurš jaunībā reti ir nobriedis... Cik nezudis vērtīga laika, izdomājot sižetu un sakārtojot vielu, par ko mums neviens nepateiksies, ja arī pieņemtum, ka darbu novedīsim līdz galam. Pavisam citādi, ja sižets jau gatavs; tad viss iet vieglāki. Dzejniekam atliek tikai atdzīvināt gatavus faktus un raksturus. Es pat ieteicu ņemt sižetus, kas jau apstrādāti. Cik daudz jau sarakstīts Ifigeniju, un tomēr katra savada, jo katrs redz un sakārto materiālu citādi.“ Dramatiskā literatūrā šo savstarpējo izpalīdzēšanos ar sižetiem ilgu laiku uzskatīja par pilnīgi normālu parādību. Par plagiātu neviens nerunāja laikmetā, kad drama krāšņi uzplauka Anglijā, Spanijā, Francijā; ne Šekspirs, nedz Lope de Vega nerakstīja uz savām lūgām „pēc sveša sižeta“. Tikai 18. un 19. g. s. romantiskie spriedumi un manifesti par patstāvību satricināja šo tradīciju. Devīnpadsmitais gadu simtenis prasīja no saviem autoriem arī sižeta oriģinalitāti. Un tomēr tai pašā laikā teoretiskos un literatūrvēsturiskos

pētījumos uzsvēra, ka sižeti ir vieni un tie paši un pasaulē rakstniecībā atkārtojas ik uz soļa. Atlika tikai sastādīt sižetu reģistri, un viens no svarīgākajiem literaturzinātnes jautājumiem būtu atrisināts. Tas nemaz nenāktos tik grūti. Atkārtošanās sevišķi uzkrīta dramā. Tik daudz ir bijis komediju sižetu no Menandra līdz Skribem un tomēr lielu daļu no tiem var savilkt vienā schemā: divi samilējušies sastop ceļā šķērslī vai nu no līgavas vai līgavaiņa vecāku puses, kuŗu nodomī nesakrīt ar bērnu tieksmēm; ar kalpotāju palīdzību jaunieši tomēr šķēršļus pārvar un var svinēt kāzas. Skaidri redzams, ka atkārtojas arī traģediju sižeti. Minētās sarunas ar Ekermani Ģete aizrāda, ka jau Gocci apgalvojis, itkā esot pavisam tikai 36 dramatiskas situācijas. „Šillers ne mazumu pūlējās, lai atrastu vairāk, bet nevarēja saskaitīt pat tik daudz, cik Gocci.“ Vēl nesen atpakaļ franču rakstnieks Žoržs Polti speciālā grāmatā publicēja šo 36 situāciju sarakstu, ko tas sastādījis pēc vispasaules repertuara 1200 lūgām. Grāmata iznāca vairāk izdevumos, un pats autors bij ar to visai apmierināts: viņam šķita, ka izdarījis ne mazāk svarīgu atklājumu kā gravitācijas likumu. 36 situācijas, 36 emocijas un vairāk nevienas! Grāmatas lasītājs tomēr jūtīsies vilies, jo likumi doti tik vispārējā formā, ka no konkrētiem sižetiem paliek tikai vājš atplaisnījums. Tad jau labāk piekrist Remi de Gurmonam, kuŗš liek priekšā šīs 36 dramu un romanu situācijas reducēt uz četrām. „Uzskatot cilvēku par centru, var rasties attiecības pret sevi pašu, citiem cilvēkiem, otru dzimumu un bezgalību — Dievu vai Dabu. Katrs literarisks sacerējums neizbēgami ietilps vienā no šīm četrām kategorijām.“ Tā arī vajadzētu darīt, ja konsekventi iet pa schematizācijas ceļu. Bet pat paliekot izmiruša literāriska paveida rāmjos, nav viegli reģistrēt sižetus; lūk, kāpēc pēc daudziem mēģinājumiem nav izdevies sastādīt apmierinošu reģistri tautas pasakām. Un taisni te analogijas tik skaidri redzamas!

Katram laikmetam ir savi raksturīgi sižeti, kuŗi parādās dažādās variācijās. 18. g. s. radījis šādu sižeta schemu: cilvēks, kuŗu nospiež civilizācija, bet kuŗš to bagātīgi uzņēmis, var dzīvot un attīstīties arī, izrauļoties no civili-

zētās sabiedrības nospiedošiem apstākļiem. Jau 1710. gadā franču izsmalcināto komediju autors Marivò laiž klajā „Žana Mases piedzīvojumus un ceļojumus“, kuŗos stāsta par kādu jūrnieku, ko vētra izmet Dienvidafrikas piekrastē; jūrnieks tur pavada 18 gadus un atgriežas dzimtenē. Tā ir schema daudziem vēlākiem romāniem par dēkainiem piedzīvojumiem eksotiskās zemēs — tikai bez moraliski-pamācošas nokrāsas. 1719. gadā parādās Defo pazīstamais „Robinsons Krūziņš“ — jau ar moralisku tendenci. Zem „Robinsona“ iespaida saraksta ļoti daudzus darbus, kuŗos pamazam morale ņem virsroku pār mākslu. Un tikai pēc Russò filosofijas lielā iespaida Bernardenam de Sen Pjeram ar savu „Paulu un Virginiju“ izdodas sižeta schemu atgriezt atpakaļ poezijas lokā. Pie tās pašas schemas pieder Bairona „Sala“ (1823. g.), kur jau ļoti noteikti nosodīta „civilizācija“, jo radījusi patstāvīgai personībai necešamus politiskus apstākļus. 19. g. s. šīs schemas motīvi savienojas noteiktā kompleksā ar „pārlabojumu“, ka šādai personībai nav glābiņa arī vienkāršu dabas bērnu sabiedrībā, kuŗa parasti iztēlota kā brīvības un brīvības valsts. Raksturīgs piemērs ir Puškina „Čigāns“, kur ievests jauns motīvs — greizsirdība. Schema paliek spēkā arī visu 19. g. s. Viņa var ietilpināt arī Tolstoja „Kazakus“. Strindbergs izlieto to pašu schemu, lai izšķirtu „smadzeņu un nervu aristokrātu“ attiecības pret puļa cilvēkiem. Vienā darbā Strindberga varonis atgriežas kultūrelā sabiedrībā kā uzvarētājs (romāns „Čandala“), otrā satriekts, salauzts („Scheras“). Strindberga varoņi nemeklē zemāku ļaužu sabiedrības, lai tur garīgi atdzimtu; viņa inženiers-filosofs apmetas uz dzīvi starp zvejniekiem, lai saglabātu savu individuālo patstāvību. Ievesti jauni motīvi, bet sižeta skelets tas pats. — Sižetu pētišana ir vēl tikai sākumā un priekšā stāv plašs darba lauks.

Var teikt, ka stāstu literatūras dažādie vispārējie temati apvienojami vienā valdošā — cīņas tematā. Tas satuvina „Iliadu“ un „Kalevalu“ ar Zolā „Žerminalu“, Eschila „Oresteiju“ ar Alekseja Tolstoja triloģiju, Ričardsona „Klarrissu“ ar Maksima Gorkija noveli. Bet šis abstraktais temats mākslas darbā iznāk tikpat vispusīgs kā pati cīņa.

Vissenākos laikos tā ir cīņa ar dabu, vēlāk cilšu un tautu savstarpējie kari, beidzot šķiru cīņa. Nodibinoties dramai un romanam, parādās cīņa ar likteni, ar nepazīstamu un briesmīgu spēku; cīņa ar dzīves gadījumiem un likstām, īpatnā cīņa ar socialo apkārtņi; grupas vai šķiras cīņa ar citas šķiras valdonību, un beidzot cilvēka cīņa pašam ar sevi. Sižets prasa, lai šī cīņa būtu tēlota ne tikai iekšējā, bet arī ārējā izpausmē, lai būtu „darbība“. Tai jāsakā ar pretvaras dabu un varoņu īpašībām un raksturiem. Kas cīnās ar teiksmainiem pretspēkiem, tam jābūt pārdabīgi apdāvinātam un viņa rīcībā brīnišķīgiem spēkiem; arī paši notikumi iegūst pārdabīgu nokrāsu. Cīnoties ar socialas apkārtnes šķēršļiem, personai vairs nevajaga maģiska spēka, bet nepieciešama prasme izlocīties, piemēroties, lietot viltu vai arī stipra griba. Vecais romans, cieši saistīts ar individualās apziņas attīstību, bij dibināts uz divu, trīs personu darbību, kuŗas tradicioneli dēvē par varoņiem. Ari 19. g. s. šķiru cīņas romani neiztika bez varoņiem, kuŗus izvirzīja cīnītāju masas no sava vidus; piem., Zolā „Žermīnāls“. Mīlestības motīvu pārsvars sižetu schemā ilgu laiku bij romana galvenā pazīme. Iemesli saprotami. No sabiedrības atšķeltam īpatnīm vajadzēja izpaust savu „es“, un ilgu laiku mīlestība bij vienīgā sfera, kur to varēja vislabāki. Grieķu literatūras helenistiskā un vēlākā laikmetā arī saucam par romāniem to sacerējumu grupu, kur sižetos valda mīlestības motīvs. Tas noder arī par svarīgu pazīmi bruņnieku „romāna“ atšķiršanai no epa. Romāna vispārējā schemu varam skicēt šā: sarežģījums ir varoņa un varones mīlestības sākums; rodas šķēršļi, kas kavē savienoties un dažreiz noved līdz šķiršanai. Nākošais moments ir cīņa par mīlestības tiesībām un reizē atšķirtības ciešanas vai pārbaudījumi. Pēdējais moments — atrisinājums, laimīgs vai nelaimīgs, visbiežāk pirmais, jo to prasa schemas noslēgums un tas arī vēlams kā antīteze „ciešanu“ momentam. „Sarežģījuma“ motīvus var dažādi variēt: mīlestība var uzliesmot pēkšņi, var būt abpusēja un otrādi, var būt pilnīgi likumīga u. tml. Vēl dažādāki var būt motīvi, kas ietilpst „šķēršļu“ momentā: viselementārākais gadījums ir trešās personas (sāncenša) iejaukšanās; bet

šķēršļi var arī būt citādi, var rasties aiz varoņa un varones sociālās nevienlīdzības vai viņu vecāku ienaida u. tml. Šie motīvi rada lielu daudzumu romana shemu, kuŗu galvenos variantus šē aplūkosim.

Pirmo variantu Eiropas literatūrās reprezentē sengrieķu romans, kuŗu ilgu laiku jaunie rakstniecības teoretiķi neņēma nemaz vērā. Pazīstamākais no šiem romāniem laikam gan būs Longa „Dafnis un Chloja“, kuŗš pieder pie vērtīgākiem, bet ne raksturīgākiem paveidiem antiska pasaulē. Sengrieķu romānā „dēkas“ avots ir gadījums, kuŗu personificē par nepazīstamu untumaiņu spēku — Likteni. Tas nav tik jauns kā sengrieķu traģedijā, bet tomēr neizprotami valdonīgs. Traģedijas varonis mēģina aktīvi cīnīties, nenojauzdams, ka pats sev rok bedri. Grieķu romāna varoņi tikai vienā jautājumā nepadodas Liktenim — kad tas grib lauzt viņu uzticību. Visur citur romāna varonis ir dzīves vētru rotaļa, un viņa pretestība izpaužas tikai maigā vaidēšanā un daiļrunīgas žēlabās. Vispārējo planu noteic tie paši četri momenti. Mīlestība rodas piepeši itkā kāda nedziedējama slimība, pirmo reiz saredzoties templī vai svētkos. Iemīļējušies domā, ka viņu mīlestība bez ceļības; viņi līgsmo, dabūdami zināt, ka tā ir abpusēja. Bet priekiem dara galu otrais moments, kuŗš uzsāk dažādu šķēršļu un pārbaudījumu seriju. Tie rodas piepeši: nākas bēgt no vecākiem, kuŗi ir pret laulību, vai no trešās personas, kuŗa grib to izjaukt; vai arī dzimtenei uzbrūk laupītāji un aizved vienu no varoņiem; vai braucot kuŗi spēji satric vētra, un viņi, dabas spēku izšķirti, izglābušies domā viens otru par mirušu. Seko viņu ciešanas atšķirtībā, siržu uzticības pārbaudījumi, vajāšanas un pat mocības. Lielākā romānu daļā autora iztēles spējas taisni parādās otrā un trešā momentā. Sižetā iepin arī veselu virkni specifisku motīvu, kuŗu krājums galu galā ir aprobežots. Tie visbiežāk ir šādi: pamātes un padēla, tēva un meitas noziedzīga mīlestība, pārgērbšanās, nozīmīgi sapņi, slikti orakuļa pareģojumi, burvības, melu ziņas par varoņa vai varones nāvi u. t. t. Iztukšojis šo krājumu, romāns ātri steidzas pretī atrisinājumam, kuŗš arvienu ir tradicionēls. Apzīmēsim to ar īpašu terminu „pazišana“. Vecāki pa-

zīst savus bērņus, kuŗus turēja par miruŗiem; bērņi atrod un pazīst savus istos vecākus. Varoņa un varones laimīgā savienoŗanāŗ nosiēdz viņu cieŗanu virkņi. Tāda ir sengrieķu romana schema, kuŗa parādās ŗur tur ari pirmo svēto dzīves aprakstos, bicantieŗu romanos un ātplaiksnījusies pat jaunajā renesanses laikmeta romanā. Ŧie iespaidi vērojami vēl 16. un 17. g. s. pastoralā un salonu romanā.

Jau bicantieŗu literatūrā ŗai schemā sāk ieplūst fantastiskie tautas pasaku motīvi. Pa daļai zem bicantieŗu un sengrieķu, pa daļai zem ķeltu un vietējo tautu teiku iespaida, rietumu viduslaiku literatūrā no feodalā epa apm. 13. g. s. izveidojās bruņnieku romans, par kuŗu varam runāt kā par romantiskās pamatschemas otro variantu. Ŧe avantūra ir brīva no Liktena gribas un visvaldoŗas erotikas, kuŗa aptver sengrieķu romana iekŗējo darbību. Tomēr mīlestības motīvs ari ŗe paliek par galveno un atseviŗkos gadījumos („Tristanā“) noteic visu schemas raksturu. Visvairāk motīvu grupējas ap sīzeta otro un treŗo momentu, taču cīņas temats uzsvērts vairāk un skan pilnīgāk no sareŗģījuma līdz pat atrisinājumam. Ari ŗe romanu ierosina pēķŗņi radusies mīla, kuŗu drīz vien vainago laime. Ŧķērŗļus gada nevis Liktenis, bet vai nu naidīgi spēķi, ar kuŗiem jāiet kaŗā, vai burvju vara, kas pārspejama ar pretspēķu, gudrību vai viltību. Ja sengrieķu romana varonis pasīvi pretojas Liktenim, tad bruņnieku romanā tas ved aktīvu cīņu. Viņam jāpārspej daudzi kārdinājumi, jāiztur pārbaudījumi, jāveic grūti uzdevumi, lai iegūtu savu sirds damu, kas vai nu atdota citam, vai nozagta un ieslēgta nepieietamā pīli, vai ari jaunu spēķu apburta. Valda dažādas epizodes, kuŗu saturs ņemts no tautas pasaku motīviem: mīlestības dzīra, burvju avots, apburts meŗs, brīnumierocis, maģiska pārvēŗšanās u. tml. Tīdams epizoŗu kamolu, autors brīŗam pazaudē vēstījuma galveno pavedienu; lieto darbības sablīvējumu, sareŗģījumu un neskaidrību kā apzinatus mākslinieciskus paņēmienuŗ, kas atbilst viņa lasītāju vai klausītāju naīvai gaumei. Ari bruņnieku romanā motīvi ņemti no agrākā feodalā epa, tā laika lirikas un pasakām. Ŧis viduslaiku schemas iespaidi redzami vēl Voltera „Orleanas jaunavā“, Puŗkina „Ruslanā un Ludmilā“ u. c.

Trešais variants izceļas kā antiskā senatnē, tā rietumu vidus- un jaunlaiku literatūrā kontrastā pret diviem pirmajiem. Zināms, cik liela loma ir antitezei kā rosinātājam motīvu izdomā. Pretmetā leģendām par brīnumgudrību, ko dievbijīgie dabū no Dieva, dievmātes vai svētajiem — vidus laikos un vēlāk radās nostāsti par burvjiem-grēciniekiem, kuņi iemantojuši pārdabīgu izmaņu, līgstot ar velnu. Tas pats notiek jaunlaiku literatūrā. Jau antiskā pasaulē radās realistisks romans kā pretstats augšā minētam „idealistiskajam“. Par šo realo antisko romanu sižetu schemām varam spriest pēc lielā romiešu romana „Satirikons“ atsevišķām nodaļām. „Satirikonā“ redzam to pašu sāmīlējušos pāri, bet kādā veidā! Tie abi ir ciniķi. Likteņa bardzības vietā šaubīgā dieva Priapa dusmas! Blakus motīvi tie paši — pašnāvības mēģinājumi, klaidonība, mīlestības kārdinājumi, likteņa trieciēni — bet darbības apstākļi un personas spiež mūs visu to uzņemt citādi. Tādas pat parodijas uz idealistisko bruņnieku romanu un vēlāk uz salonu romanu rodas jaunajās Eiropas literatūrās. Tās izceļas pilsētņiekos un pamazam pieaugošās pilsonības aprindās, proti, „burlesku“, „komiskā“ un „blēžu“ romana veidā, kas pazīstami pēc Skarona un Lesaža darbiem. Šai variantā dēkas avots atkal ir liktenis, kuņu nu tulko kā gadījumu, fortunu, „laimi“. Mīlas motīvi var palikt otrā planā; sižets var veidoties pēc memuaru vai autobiografiju tipa. Tomēr saglabājušies daudzi augstās romantikas piederumi, kā: noziedzīga mīla, bērnu apmaiņa, kuņu bojā eja, laupītāju gūsts, pārgērbšanās, „pazīšanas“ aina nobēigumā un citi motīvi — bet groteskā atgaismā. Varoņdarbu vietā veiklas blēdības; skaistuli nozagušā burvja un viņa pils vietā — vecs vīrs vai aizbildnis, kuņš savā dzīvoklī sargā skaistuli ar vecas niknas sievietes palīdzību; labvēlīgās fejas vietā — izmānīgs samedējs u. t. t. Motīvi ņemti no satiriskiem nostāstiem un anekdotēm, sevišķi no „blēžu“ noveles, kuņas paplašināts tips sākumā arī bij pārrunājamie romani.

Jauns uzskats uz mīlestību — kā personības attīstību traucējošu spēku, kā uz šķērsli varoņu ceļā pretim ideāliem tikumības augstumiem, — radās jau kristīgās tici-

bas sākumā, bet romanu schemas uzbūvē parādījās diezgan vēlu, ja neskaitam baznīcas svēto dzīves aprakstus, kuŗi no formalās puses veicināja ceturrtā varianta izveidošanos. Šis variants Eiropas literatūrā reprezentēts ar 18. g. s. ģimenes romanu un 19. g. s. sākuma personības romanu. Svēto dzīves aprakstos gan mīlestības motīvam ir piešķirta epizodes loma. Turpretim romanā tas valda tāpat kā agrāk. Tagad mīla taisni rada varoņu dvēseles cīņu, un šī cīņa galvenā kārtā ir iekšēja. Sakarā ar to samazinās ārējās dēkas elementi. Avantūra norobežota vietā un laikā, atsvabināta no epizodēm, pakļauta stingrai secībai. Mīlestība uzvar nevis pēkšņi, bet ar ilgu neatlaidību; ieviešas sirdī kā nemanāma, neredzama viešņa. Bieži vien tā ir spiesta tur sadzīvot kopā ar stiprām jūtu attieksmēm pret vecākiem vai bērniem, vai mīlestību uz cilvēkiem, pat uz „cilvēci“. Pēc autoru domām dzīvē vairs nevalda gadījumi; sabiedrība nokārtojusi zinamos rāmjos, kur viss iet pa ievilkām sliedēm. Tapēc par varoņa un varones mīlas šķēršļiem kļūst vai nu viņu pašu pārliecība vai dvēseles tieksmes, vai vecāku griba, vai sabiedrības spriedums, bet arī citi šķēršļi, kas rodas sakarā ar 19. g. s. sociālo iekārtu. Varoņiem nav vairs ne sevišķu spēju, ne brīnišķīgu palīgu; cīņa tikpat bieži var beigties ar zaudējumu kā uzvaru. Par atrisinājumu var būt varoņu traģiskā nāve vai pašnāvība, atteikšanās, padošanās, izšķiršanās un citi motīvi. Tā bēdīgi noslēdzas Ričardsona „Klarissas“, Russò „Jaunās Heloīzes“ vai Turgeņeva „Muižnieku perēkļa“ darbība. Pats par sevi saprotams, ka arī pārrunājamā sižetu schema savās robežās pielaiž krietnu variāciju skaitu. Runāt par tām nav vajadzīgs. Pietiks atzīmēt, ka uz 19. g. s. beigām varam konstatēt šādu parādību: sižets motīvu ziņā izsīkst un darbība arvienu vairāk koncentrējas varoņu iekšējās pasaules dziļumos. Rodas romāni gandrīz bez fabulas, par kuŗiem nevar vairs teikt, ka viņos būtu augšā minētās schemas četri pamatmomenti; pat tādi, kuŗos nav nemaz varoņa un varones un kuŗi saucas par „romāniem“ tikai tapēc, ka parasts tā apzīmēt zināma apmēra vēstoisus sacerējumus. Darbības tēlojuma vietā stājas darbības fona tēlojums, pie kam tā patī reducējas līdz minimumam

vai arī pārvēršas tikko samanamu sajūtu un nojautu pasaulē.

Šo sižetības pagaidu pagurumu nebūt nevar uzskatīt par absolūtu parādību. Aprādīto sižetu schemu variācijas, svešu motīvu atjaunotas, dzīvo joprojām arī mūsu laikos. Kā recidīvs attīstās jauns dēku romāna tips — romantiskais „bulvaru“ romāns, apmierinādams to lasītāju prasības, kuŗi meklē „interesantas“ lasāmās vielas. Šo romānu reprezentē daudzi paraugi, kuŗi ir tik dažādi pēc sava iespaida uz lasītājiem un pēc vietas, kuŗu tiem ierādījusi kritika. Krustodamies, cits uz cita sablīvēdamies, motīvi dara šo romāna tipu ne mazāk sarežģītu kā bruņnieku vai blēžu romāni. Visbiežāk arī šie ir piepaturēta četrpakāpenīga schema, kaut arī autori tai meklē ierisinājumu vai situācijās kriminālkronikā. Tēlojot šķēršļus, viņi labprāt uzsvēŗ socialos motīvus — šķiru nevienlīdzību, nabago apspiešanu un dažādus citus sabiedriskas netaisnības veidus. Bet pamata tematū parasti aizsedz ar lasītāja iztēlei domātiem satriecošiem palīglīdzekļiem. Ugunsgrēki, slepkavības un pašnāvības, noklausītas sarunas, no kuŗām atklājas noziegumu noslēpums; publiski skandāli; negaidīta varoņu izturēšanās, kuŗu romānists motīvē tikai vēlāk; dueļi, varoņu nozagšana un pēkšņie ģīboņi, izlikti un samainīti bērni, slepeni sabiedrību sapulces u. tml. — lūk, daži motīvi, kas palīdz lasītāja interesi turēt galīgā sprāgumā, piespiež to vienā paņēmiēnā „norīt“ visu grāmatu vai arī nepacietīgi gaidīt turpinājuma. Atkal valda gadījums; motīvi seko cits citam pieaugdami, izstiepdamies par gaŗu antitežu seriju. Lielais darbojošos personu skaits ļauj autoram ātri pāriet no vienām situācijām uz otrām, ar vienu paplašinot traģisko gadījumu ainavu. Ir zināms, cik daudz mantojis Dostojevskis no 19. g. s. dēku romāna sižeta schemas un cik veikli viņš to izlietojis, atrisinot savus mākslinieciskos uzdevumus. Gan kritikas notiesāts dēku romāns ar savu daudzpantu sižetu ir tomēr pārdzīvojis māksliniecisko virzienu un gaumes maiņas; tas ir atvieglinājis sižeta jautājumu autoriem, kas raksta romānus bērniem un jaunībai. Tas nav miris arī mūsu dienās, jo pēc dažu pētnieku domām drīz gaidāma šī romāna at-

dzimšana līdz ar vispārēju sižeta sarežģīšanos un attīstību.

Taču „galvenais nav vis sižets, bet viņa izveidojums“. Šī vecā patiesība, droši vien, būs vairākkārt ienākusi prātā lasītājam, sekojot mūsu sižeta teorijas ilustrācijām. Vecā rakstniecības teorija mācīja, kā „katrai darbībai jābūt vienotai, pilnīgai, ticamai un pievilcīgai“. Vecā teorija savādi saprata vienību, un viņas prasībām neatbilstu ne bruņnieku, ne blēžu romāns, ne „Anna Kariņina“, nedz Kelermaņa „9-tais novembris“. Runājot par pilnību, tā prasīja, ka obligatoriski jābūt darbības sākumam, vidum un beigām, un protams, nosodītu romantiķu pārdrošās tieksmes radīt stāstus, romanus un pat drāmas bez noteikta atrisinājuma. Vecā teorija būtu tiešām noturējusi par neprātīgiem sapņiem krievu romantiķes K. Pavlovas domas: „Pabeigts stāsts ir dārzs ar akmens sētu visapkārt, kas neļauj raudzīties tālumā... Ja jūs, stāsta autor, pratāt man radīt dzīvus cilvēkus un piespiedāt mani just tiem līdzīgi, tad kāpēc gribat panākt, lai beigtos mana interese par viņiem? Kas par aprēķinu neatstāt man nekā, par ko varētu pasapņot?“ Gluži tāpat literatūras praktika ir atkāpusies no vecās teorijas, itkā būtu vajadzīga ticamība, t. i. rakstniekam savī tēli jāpiemēro jēdzieniem, kādi „mums“ ir jau nodibinājušies par tēlotiem priekšmetiem. Vārdušs „mums“ vispār aptver tikai ļoti šauru lasītāju grupu zināmā laikmetā. Šie cilvēki aizies, nāks citi, un jaunā grupa ar citiem jēdzieniem atradīs par teicamu to, ko vecā neatzina, un otrādi. Bet vienā ziņā gan vecai teorijai taisnība: domāju viņas prasību, ka rakstniekam zināmā mērā jāsakārto tēlojamā darbība. Tas tad arī būs sižeta izveidojums. Nav grūti samēklēt pietiekošu skaitu vēstošo motīvu; grūtāk viņus sarindot tā, lai ilgāk noturētu lasītāja interesi. Te jau arī parādās darbības kompozīcija. Starpība starp vēstošās literatūras dažādiem paveidiem izpaužas darbības sakārtojuma paņēmienos, un protams, arī tai darbības koncepcijā, kuŗu autors grib dot. Esam pieraduši, ka episkā poema mums rāda darbību lieliskuma aspektā; ka romanā sastapsimies ar vairāk vai mazāk parastu darbību, kuŗa samērā ar epu ir samazināta un tiecas no ārējā uz iekšējo;

ka novele dos nobeigtu, nedaudzu personu lokā noslēgtu darbību. Mazāk noteiktības ir mūsu uzskatos par nokrasu, kādai jābūt darbībai dialogiskā vēstījumā, ko saucam par dramu. Pēc savas būtības dialogiskā forma pati par sevi nesaista darbību ne īpašā iekārtojumā, ne īpašā koncepcijā; bet viņu lieto teatri, un šis apstāklis jau sen ir licis runāt par tās speciēliem likumiem. Pēc tam kad antiskā laikmetā un 18. g. s. literatūrā tik populārā dialoga forma tagad gandrīz izzudusi, mēs šķībi noraugamies uz „dramām lasīšanai“, uzlūkodami tās itkā par nepilnīgu mākslas paveidu. Tas ir tikpat maldīgi, kā mēģinājumi vilkt uz skatuves dēļiem visas tās dramas, kas parakstītas slaveniem vārdiem, piem. Ģetes „Faustu“, Bairaona „Kainu“ vai Puškina mazās traģēdijas. Šo darbu iespaids sceniskā uzvedumā reti kad ir lielāks kā lasot. Cita lieta, ja autors izvēlas dialogisko formu ar atklātu vai noslēptu teatralu nodomu. Tad arī darbības sakārtojumam jābūt citādam. Tā kā tas vairs nav literatūras, bet teatra jautājums, tad pie tā mums nav ko kavēties.

Novērojamās realās dzīves notikumi un darbība mums šķiet par jūkli, ja nevaram konstatēt loģiskās sakarības. Šo jūkli tad pielīdzinām kaleidoskopam, uzsvērdami tā raibumu. Bet krāsaino stikliņu kombinācijas kaleidoskopā nerodas tikai gadījuma dēļ. Gluži tāpat literariskā sacerējumā notēlotā darbība kārtojas noteiktā veidā, atkarībā no daudziem iemesliem. Šie iemesli ir kā paša mākslinieka attieksme pret tēlojamās darbības problemu, tā arī viņa izvēlētās darbojošās personas. Redzējām, ka sacerējuma rašanās procesā par izejas punktu ļoti bieži ir personas, t. i. rakstnieka nakošie varoņi un tēli. Tāpēc piegriezīsimies tiem paņēmiem, ka rodas šis darbojošās personas.

3. Personu radīšana.

Ja vispār poetisku motīvu var pielīdzināt vienkāršam teikumam, tad par viņa subjektu visbiežāk būs cilvēks — centralais, bet dažreiz arī vienīgais punkts, kurp tiecas literatūra. Ģrūti iedomāties literarisku sacerējumu bez „varoņiem“, bez darbojošajām personām. Lirikā par esošo vai piedomājamo subjektu turam pašu dzejnieku, kurš šā

vai citādi mums paver savu iekšējo pasauli. Epā obligatoriski viens vai vairāki varoņi; parasti viens izceļas pirmā vietā, bet citi novietojas viņam pretīm dažādās attiecībās. Eps stāsta par viņu darbību, iepazīstina ar to noslēptākām tieksmēm, jūtām un domām; tēlo viņu ārējo izskatu un apkārtni, kuŗā tie dzīvo un darbojas; apstākļus, kas viņus radījuši, sākot ar vecākiem un beidzot ar varoņa senčiem. Dramā stāv mūsu priekšā tikai darbojošās personas; klausamies viņu vārdus, dabūjam zināt to darbus, pēc kuŗiem spriežam par viņu iekšējo būtību, papildinādami savus iespaidus ar autora remarkām. Ar vārdu sakot, mēs gandrīz neizejam ārpus cilvēku pasaules robežām; tā ir ļoti līdzīga realai pasaulei un tomēr tai pašā laikā nav pēdējās atkārtojums vai atspulgs. Ka šie literatūras tēli ir fiktīvi cilvēki, mēs par to nešaubamies; tomēr mūsu uztvere šie spoki dažreiz kļūst savā ziņā reālāki nekā apkārtējie dzīvie cilvēki; pielaižam, ka viņi tiešām eksistē vai ir eksistējuši, un tveram paši sevi un citus tai veidā, kādu tiem devusi rakstnieka radošā iztēle. Nepacietīgie lasītāji apļenkusi Ričardsona māju, lai no viņa paša vai mājiniekiem dabūtu zināt, vai vēl dzīva Klarisa Garlou, Ričardsona plaša un vēl nepabeigta romana varone. Uz nelaimīgā Vertera kapu iet pielūdzēji, gatavi sekot viņa piemēram. Dīķis, kuŗā noslīcinājusies Karamzina Lize; klosteris, kuŗš savienots ar atmiņām par viņu, kļūst par tādiem pat uzmanības priekšmetiem kā vēlāk sols Orlas dārzā, kur cita Lize, Kaļitina, sēdējusi ar Laurecki. Tā naivi izpaužas neapzinātā ticība literatūras varoņu realai būtībai, pie kam šī izpaušme, varbūt, raksturo zināmu sabiedrības paaudzi. Bet arī vairāk nobriedusi sabiedrība nebeidz halucionēt ar literatūras tēliem, te atkārtojot viņu vārdus, te apzinīgi vai neapzinīgi atdarinot viņu darbību, priekā vai skumjās vērojot viņu klātbūtni apkārtējā sadzīvē, sapņojot par viņu parādīšanos un realo iemiesošanos. Flobēra varone Bovari kundze ir izrādījusies par lielisku vispārinājumu. Arī krievu literatūrā viņa atrastu sev ne mazum garīgu masu, sākot ar Sofiju Famusovu, kuŗa uzņem dzīvi caur sentimentālo romanu prizmu, un Tatjanu Larinu, kuŗa iztēloja sevi par Klarissu, Juliju, Delfinu, un beidzot ar citām

mākslas un memuaru literatūra attēlotām lasītājam no pagājušā gadu simteņa otrās puses.

Glūži tāpat autori sadzīvojas ar saviem varoņiem; viņi ir pirmie savu darbu lasītāji. Dikenss saka par kādu savu romanu: „Neviens lasīdams nespēj ticēt manis attēlotai īstenībai ar tādu spēku, ar kādu es rakstot ticēju“. Bomasē, attaisnodamies pret pārmetumiem, itkā viņa komediju dialogs būtu triviāls, aizrāda, ka viņš uzrakstot vienīgi to, ko diktējot viņa radītās personas. Tādu piemēru ļoti daudz. Liekas, šī tipu pasaule, ko cilvēks rada pēc sava ģimja un līdzības, kas reizē ir un nav — ir apbalvota ar bezgalīgu dažādību. Šie tipi ir dažādi pēc sava ārējā izskata un iekšējā satura, pēc paša rakstnieka viedokļa un viņu iespaida uz lasītājiem; pēc sacerējuma ierādītās vietas un tautības, vecuma, sociālā stāvokļa; pēc paņēmieniem, ar kādiem rakstnieki šos tipus nostāda mūsu priekšā un ieinteresē par viņu likteni. Tomēr šai dažādībai ir arī robežas. Par darbojošos personu radīšanas sferu sakams tas pats, ko teicām par sižeta schemu. Personīgo iegribu arī šē norobežo tradīcija; personīgā ierosme arī šē parādās ne tik daudz izdomā, cik izvēlē, kombinācijā, jaunā manierē pateikt veco vai vispārzināmo. Līdzīgi poetisko sižetu vārdnīcām, var būt literārisko personāžu leksikoni. Ari šē ievērota atkārtošanas, un jau Gončarovs skaisti teica par „garīgu mantotu radniecību, kāda saskatāma starp mākslinieku radītiem tiptiem, sākot ar Homera, Esopa, Servantesa, Šekspira varoņiem līdz pat Puškina, Gribojedova un Gogoļa tēliem. Šai tipu pasaulei“, turpina Gončarovs, „ir itkā sava īpaša dzīve, sava vēsture, ģeografija un etnografija, un tā kādreiz, droši vien, kļūs par interesantu vēsturiski-filosofisku un kritisku pētījumu priekšmetu. Don-Kichots, Hamlets, ledija Makbet, Folstafs, Don-Žuans, Tartifs u. c. ir jau modinājuši vēlaku talantu darbos veselas radniecīgas paaudzes, itkā tie būtu savu līdzību sadalījuši neskaitamās šļakatās un pilēs.“

Gončarova vēlēšanās tagad itkā būtu piepildīta, vismaz attiecībā uz dažiem Rietumeiropas literatūru tiptiem. Izpētīti Eschila Prometeja pēcnācēji, no sengrieķu drāmas līdz Šellija dramatiskai poēmai un tālak — līdz Špilha-

genam un Hauptmanim. Atliek šai cilts koka pierakstīt jaunākos Prometejus no Ivana Žilkena, Andrè Žida, Wjač. Ivanova. Izpētīti Fausta, Don-Žuana, Tristana un Izoldes, Satana, muļķa Janiša, Tartifa, Harpagona senči un pēcnācēji. Protams, ka šais „slāņos“ atrasts daudz jauna un interesanta. Un tomēr jātaisa svarīga ieruna: šo pētījumu lielākā daļa ir ne tik daudz tipu kā sižeta schemu vēsture. Eschila Prometejs izrādījies par neatkarotajam pat tais sacerējums, kuņiem bijis nelielais uzdevums drusku „modernizēt“ un tuvināt šo smago necilvēcisko Eschila varoni mūsdienu skatītāja vai lasītāja izpratnei. Fausts vienādi slēdz savu līgumu ar velnu tāpat 16. g. s. tautas grāmatīnā kā Marlò darba, tāpat Ģetes traģedijā kā Lenava poemā; bet Fausta iekšējā saturs galvenie kopvilcieni minēto triju dzejnieku darbos ir atrodami ar lielām pūlēm. Šī kopība neiet tālāk par „pamatideju“, kuņa katrā jaunā iemiesojumā skan pavisam citādi kā radītājiem, tā lasītājiem. Visi mēģinājumi aprādīt Ivanu Karamazovu par Fausta krievu variāciju ir vairāk aptumšojuši nekā noskaidrojuši Dostojevska varoņa seju. Protams, apzinātas vai neapzinātas atkārtošanās gadījumi ir sastopami arī šē. Vispārzināms, ka Moljèra Skopulis gandrīz vārdu pa vārdam atkārtos daudz senromiešu komedijas skopuļa izjūtas un domas. Pamācoši, ka zināmā literatūras periodā autori piegriežas noteiktām personāžu schemām. Velti būtu meklēt Tristanu un Izoldi, kaut vai zem pseidonimiem, 19. g. s. otrās puses naturalistisko romanu lappusēs; tāpat velti meklēt Prometeju kā 17. g. s. franču klasiskās traģedijas varoni. Toties pilnīgi dabīgi atrast Prometeju „Sturm und Drang“ laikmeta dzejnieku darbos blakus Faustam vai Ahasferam, tāpat arī antiskās pasakas Psichi pie simbolistiskā virziena dramatiķiem un romanistiem. Tomēr arī šais gadījumos pārsvarā nebūs vis tipa saglabāšanas, bet gan sadalīšanas, grozīšanas, pārstrādāšanas pazīmes. Ļoti bieži kritika pārmet jaunlaiku rakstniekam, kuņš apstrādā Oidipa dramu, ka viņa Oidips esot ļoti tāļš antiskajam, t. i. tam, kuņš skolas iztirzājumu iespaidots izvērties par ceļojošās tradīcijas ēzeli. Un tomēr šī pati kritika dzejniekam pārmetu radošās patstāvības trūkumu, ja viņš

būtu apmierinājies ar tradicionālā tēla padevīgu atkārtojumu. Šo otro pārmetumu tā būtu teikusi ar pilnīgu pamatu. Atkārtojumi, diezin, vai ir vajadzīgi citiem nolūkiem kā tikai šauri pedagoģiskiem; tie nav iespējami rakstniekam, kuņam ir kas sakams un kuņu laikmets izlieto par savu ruporu. Tāpat kā sižetu sferā, arī darbojošos personu laukā jāatzīmē atkārtojumi nevis visā pasaules literatūrā, bet tikai šaurākos apjomos — noteikta literāriska stila lokos, ko rada zināmi kultūras laikmeti, un vēl šaurāk — noteiktās rakstnieku grupās vai viena paša rakstnieka darbos.

Aiz šo loku robežām atkārtojas vienīgi schemas — ne tipi, bet iespējamu tipu vispārējās kontūras. Jo tās vienkāršākas, jo līdzība redzamāka: uzpūtīgais neizbēgami staigās uzpūtīs un cels degunu mākoņos; rīja visos laikos pārēdīsies, lielbnieks vienmēr stāstīs par saviem nebijušiem varoņdarbiem u. t. t. Nav nekāds brīnums, ka Pīrgopoliniks, senromiešu komedijas lielīgais kareivis, dažos vilcienos atgādina Šekspira Folstafu vai Rablè Pīkrošoli; ka italiešu masku komedijas pamattipi ir izklīduši un izstaigājušies pa visām Eiropas literatūrām. Tādu shēmu atkārtošana ir neizbēgama. Tomēr pati schematizācija darbojošos personu sferā ir grūtāki izvedama nekā sižetu novadā; dažos gadījumos tā ir netikai grūta, bet arī nepielaižama. Ja arī izdotos kaut kā jaunlaiku romāna sarežģītos metus reducēt līdz tautas pasakas shēmām, tad ar tādu pat „skeletizēšanu“ diezin vai varēs ieraudzīt Annā Kareņinā vai Raskoļņikovā tautas anekdotes vai teikas varoņus, ja arī atrastum šais sacerējumos un Tolstoja vai Dostojevskā romanos līdzīgus motīvus. Nav tādu personāžu, kas dzīvotu kaut arī pārtrauktu, bet atkārtoties dzīvi. Un aiz ļoti vienkārša iemesla.

Cilvēku raksturu tēlošanas problēma ir jaunāka nekā pati literatūra. Senāk vidusskolu literatūras stundās rakstīja un varbūt vēl tagad raksta muļķa Jāņa vai Iljas Mūromieša raksturojumus. Tie pa lielai daļai ir ja ne pašu skolnieku, tad viņu skolotāja izdomājumi, kuņi ar savu personīgo radišanu papildina biļinu un pasaku trūkumus; var arī būt, ka izdomājumi nāk no mācības grāmatas au-

tora. Nevar runāt par muļķa Jāņa raksturu: rakstura viņam nav. Nevar runāt par viņu arī kā par tipu vismaz tai nozīmē, kādu piešķirām vārdam „tips“, runājot par Gogoļa vai Dikensa personāžiem.

Piegriezisimies personu radīšanas paņēmieniem. Vecāko stadiju reprezentē tautas pasaka un varoņu eps, cik par tā pirmatnējo formu varam spriest pēc mūsu rīcībā esošiem vēlākiem epa pārstrādājumiem. Te darbojošas personas ir tikai darbību darītāji, vēlāk noteiktu īpašību nesēji, bet par viņu raksturojumu vēl nevar būt ne runas. Pēc mūsdienu psiholoģijas definējuma, raksturs ir „zināmai personai piemītošo tieksmju, galvenokārt pamata tieksmju kopums“; šī kopums neinteresē pasakas autoru, un šīs tieksmes nenoteic viņa varoņu darbību. Gluži tāpat viņu neinteresē dvēseļu stāvokļi, viņš nemēģina tos analizēt, dažreiz pat nemaz neatzīmē, vēlāk tikai konstatē tradicionelās formulās. Varoņu epā ir jau daudz vairāk uzmanības pret personām: katra persona nāk ar savu noteiktu vārdu un raksturīgu īpašību, kuŗa ietverta tā saucaamā pastāvīgā epitetā. Taisnība, šī īpašība nemainās kopā ar stāvokļa vai varoņa darbu maiņu. Odisejs arī apmulsis paliek „daudzpraša“, bet par Achilla ātrajām kājām mums atgādina arī, kad viņš sēd savā teltī. Bet tas nav no svara: persona ir kļuvusi par tādas noteiktas īpašības nesēju, kuŗa viņā sasniedz pārcilvēciskus apmērus; par varoni var būt tikai tāds, kuŗam pieder šī īpašība vislielākā mērā. Tas ir iemesls likt varonim visu to darīt, kur šī īpašība vai spēja var izpausties. Pustoņu, pāreju no viena stāvokļa otrā jau principā nedrīkst būt; sacīts — darīts. Īsta varoņa sirds „starp divām domām“ ilgi vis nepaliek; pārdomās nogrimis varonis nav domājams sacerējumā, kuŗa sižets ir cilšu savstarpēja cīņa. Varonis ir varonības un drošsirdības, gudrības un daiļrunības, godprātības un iznesības ideāls. Viņš paliek varonis visos dzīves gadījumos, pat iznākdams no meža kails, viss nejauki notašķījies jūras dūņām. Arī tad autors viņu neiztēlos kā briesmoni, bet gan kā valdošu lauvu, kas iet pēc medījuma. Varonis ir daudz augstāks par parastajiem ļautiņiem, ir pusdievs un tāpēc tik spōzs un reizē psiholo-

ģiski vienkāršs. Tikpat vienkāršas ir otrās šķiras personas; to loma vai nu tīri butaforiska, vai dinamiska: būt par atsperēm sastopamiem šķēršļiem un palīgspēkiem.

Persona ir kļuvusi par noteiktas īpašības nesēju. Nav no svara īpašība pati par sevi, bet tas, ka viņa rada zinamas darbības; tas jau ir zinams progress. Tālāk par to eps netiek. Visbiežāk redzam, ka sacerētāji nemaz nedomā par to, lai nodibinātu ciešas attiecības starp „tieksmēm“, t. i. personas rakstura vilcieniem un viņas darbību. Dievbijīgā Iljas Muromieša, labsirdīgā Kijevas Vladimira, „Nibelungu“ varoņu iekšējās pasaulēs ir itkā daudz prētruņu. Tās izskaidrojamas ne tikai ar to, ka dziesmas par viņiem sacerējuši atsevišķi dziedoņi, bet galvenokārt ar to, ka darbību tēlojuma problema ir primāra, bet motivācija sekundāra. Šāds stāvoklis ir valdījis ilgu laiku. Protams, drammas paveidam nebij lemts šai periodā kaut cik plaši attīstīties. Taču drammas varbūtība nav bijusi izslēgta, ko apliecina vecākās Eddas dialogiskās dziesmas un Eschila traģedijas. Tiesa, grieķu literatūras vēsturnieki runā par Eschila raksturiem; bet ir skaidrs, ka par raksturiem, šī vārda istā nozīmē, te nevar būt runa. Eteokla, Klitaimnestras, Oresta, Elektras tēli visi ir apveltīti ar vienu galveno īpašību — bargumu. Bet pietiek salīdzināt Eschila Orestu ar šī paša varoņa izveidiem vēlākā grieķu dramā, lai redzētu, kad un pie kuriem autoriem saskatami raksturu tēlošanas sākumi.

Teoretisku mēģinājumu izprast raksturu problēmu izdarījis jau Platons, taču viņa mācība par raksturiem un to klasifikācija nestāv tiešos sakaros ar problēmas pētījumu literatūras mākslā. Jau pa nospraustu, gatavu ceļu, pakaļ Platonam un kopā ar 5. g. s. drammas attīstību, gāja lielā filosofa-idealista skolnieki Aristotels un Teofrasts. Pirmais savā „Poetika“ ir minējis īpašības, kas noder raksturu izveidošanai: „personai vispār būs raksturs, ja tā runā vai darbībā parādis kādu gribas virzienu.“ Lai tā spriestu, vajadzēja Aristoteļam pazīt Sofokla, Euripida, Agatona u. c. grieķu traģedijas autorus. Vajadzēja arī būt redzējušam slaveno gleznotāju-portretistu darbus, no kuriem Aristotels ieteic mācīties dzejniekiem tai pašā nodaļā,

kuņā runā par raksturiem. No rakstura tēlojuma viņš prasa, lai tas būtu pieskaņots dzimumam un vecumam, ticams un konsekvents. Tie ir vēlējumies, kas vēlāk kļūs par likumiem, kuņus Aristoteļa laikā literatura vēl diezgan neievēroja. No svara, ka problēma jau uzstādīta un tiek teoretiski iztirzāta; tas liecina, ka praktika jau sakrājusī diezgan materiala. Nu vairs varonis nebūs kādas vienas īpašības nesējs; ja viena īpašība arī paliks pārsvarā, tad tomēr varēs tai blakus saredzēt arī citas, mazāk svarīgas, un vispār īpašības varēs novērot lielākā dažādībā. Kopā ar to modīsies interese par dvēseles stāvokļiem ne tikai viņu statikā, bet arī to dinamikā, kas notēlota ar psiholoģisku pakāpenību. Varoņu vietā, kas domāti „vienam aspektam“, nāks citi brīvi no statuara stinguma; masku vietā — sejas ar dzīvu vaibstu spēli, kuņu var saredzēt, kuņai nevar nesekot. Vēl pēc kāda laika problēma novirzīsies no heroiskiem uz ikdienišķiem raksturiem. Teofrasta raksturojumi, varbūt neizdevušies kā klasifikācijas mēģinājumi, ir ne tikai Atenu 6. g. s. reālās dzīves novērojumu, bet arī izlasītā iespaida rezultāts. Trīsdesmit portrejas, kas atrodamas viņa grāmatā, gandrīz izsmēļ komisko viriešu lomu repertuaru un dod lielisku priekšstatu par sen grieķu literatūras raksturu problēmu. Gar mūsu acīm aizslid liekuļa, lišķa, pļāpas, skopuļa, rupja tēviņa u. tml. portrejas. Atsevišķās vietās mērķis ir sasniegts: izdevies uztvert vilcienus, kas tiešām uz visiem laikiem pieder zināmai raksturu kategorijai; izdevies izstrādāt shēmu, kuņai būs paliekoša nozīme, neatkarīgi no vietējā kolorīta.

Jauno Eiropas tautu literatūrām daudzējādā ziņā nācās sākt no gala un iet ceļu, kuņu grieķi jau bij nostaiģājuši. Vēlākā epa pieminēkļos, īpaši bruņnieku romanos, viduslaiku literatūra laiku laikiem piegāja jau diezgan tuvu raksturu problēmai. Atsevišķi vērojumi par nacionālā gara tieksmēm krājas sakamvārdā, novelē, dramā. Cilvēka dvēseli pētīja arī tādi mākslai diezgan patāli sacerējumi kā baznīcas pamācības. Šai ziņā svarīga loma bij alegoriskai dramai, kuņa šād tad deva shēmu nākamai klasiskai raksturu komedijai. Daudz kas bij jau gatavā veidā, un ne velti viduslaiku latīņu enciklopedijās bij atrodami citāti no

Teofrasta. Viduslaiku dramai sekoja Šekspira traģedija; viduslaiku novele „Dekameronā“ pacēlas lielos augstumos; no bruņnieku romanu parodijas radās Servantesa „Don-Kichots“. Pie Bokačio pēctečiem atkal fabula un dekoratīvie sikumi ņem virsroku pār raksturiem. Servantesa meistarībai nav skolnieku; dramatiskā literatūra, izaugdama arvienu plašāka, kļūst par rakstniecības valdošo formu un, zem klasiskā stila varas, uz ilgu laiku izvēlas sev raksturu tēlošanas problemu par galveno.

Bualò pāri Horacam lūko sekot Aristoteļam; Labrijèrs kādus desmit gadus pēc Bualò „Poezijas mākslas“ nāk klajā ar grāmatu, kuŗai pamatā ir Teofrasta „Raksturi“. Sabiedrība sajūsminās par literārisku portreju; šis paveids drīzumā valdīs arī glezniecībā. Poetiskā mācība par raksturiem ir vispārējos vilcienos tāda pat kā Aristoteļam. Tēlošanas priekšmets — cilvēks, un ne tikai viņš vien: daba, kuŗu uzsvēŗ Bualò, tā ir cilvēka daba, un taisni to nepieciešami pētīt, reproducēt, vadoties no iedvesmas, skaidra prāta un antiskiem paraugiem. Nevajag uzsvēŗt sevišķo, pārejošo, kam gadījuma raksturs, subjektīvo; mūžīgai patiesībai jābūt par mākslinieka mērķi, jo vienīgi tā dara tuvus un saprotamus visu laiku un tautu cilvēkus. Protams, jāņem vērā tie vispārējie priekšstati, kādi lasītājiem saistās ar leģendas un vēstures lielo varoņu vārdiem. Nevar Katonu tēlot kā frantu vai Brutu kā meitu ģēģeri. Jāņem vērā laika un vietas īpatnības, bet tikai ar mēru, lai neatvilktu lasītāju uzmanību no iekšējās cilvēka būtības, kuŗa visos laikos vienāda, tāpat lai neradītu pretrunas starp ārējām parādībām un savu nodomu. Tā tad raksturiem jābūt patiesiem, dažādiem, interesantiem, negrozīgiem un cēliem traģedijā un epā. Personu dalīšanu „pozitīvās“ un „negatīvās“ ir nodibinājusi klasiskā poetika, kuŗa pēc Bualò visu centās izmainīt skanošā naudā. Mūsu dzīves un rakstniecības prakse itkā neļauj kategoriski dalīt; tomēr tas nekavē skolu tiesnešus taisīt nepārsūdzamus spriedumus par kādu Rudinu vai Jevgeņiju Oņeginu. Vai Oņegins ir pozitīva vai negatīva persona? No skolas viedokļa — negatīva, un velti autors mēģina to aizstāvēt: uz viņu neklausās.

Bet kas gan varēja palikt, atmetot visu pārejošo? — Abstrakta schema, personificēta ideja. Kāds jaunaks franču literatūrvēsturnieks raksta: „Romanisti un dzejnieki-traģiķi nezīmēja individuus ar miesu un kauliem, bet moraliskus stāvokļus. Personām itkā nebūtu ķermeņu. Cilvēkam atņemts viss, kas viņā individuāls, lai izceltu vispārīgos elementus. Atņemts viss, kas varētu noteikt personības stāvokli vietā un laikā“. Lai gan šī atsauksme nav dota bez liekām kaislībām, tomēr vispār tā atzīstama: te ir pareizi noteikta robeža, uz kuŗu virzījās klasiskā rakstniecība un kuŗu sasniedzot tā nebūtu vairs apmierinājusi pat savus pastāvīgos lasītājus. Bualò runāja par rakstura dažādību, bet vēlāka teorija uzsvēra, kā raksturā nepieciešami zīmēt kādu vienu valdošo kaislību. „Raksturs nav nekas vairāk kā kaislība, kuŗa valda prātu un sirdi; traģedijā šī kaislība ir lepnība, mīlestība, atriebība, komedijā — skopulība, godkarība, greizsirdība, azarts u. t. t.“ Komedija ļoti bieži dibinās uz vienas tieksmes analīzi; atcerēsimies komediju titulus, sākot ar Korneļa „Melī“, turpinot ar De-tuša „Lielībnieku“, „Izkraidīgo“, „izšķērdētāju“ un „Nepateicīgo“ līdz pat Gresses „Launajam“ (1745). Atsevišķiem stīla priekšstāvjiem personīgais temperaments neļāva izvest principiēli vispāratzīto abstrahēšanu. Piešķīris visām savām personām pašus „vispārīgākos“ vārdus, Labrijērs nevarēja noturēties auksta novērotāja lomā un gleznoja savas portrejas no dabas, gleznaini un dzīvi uzsvērdams kaislību ārējo izteiksmi abstraktā un tīri-psicholoģiskā uzsvēruma vietā. Tā tas notika arī ar citiem, kas bij apveltīti ar novērošanas un iztēles spējām. Mazāk apdāvinātie stingri sekoja teorijai, taisīdami tai neapzinātas parodijas. Arī teorija radās mācība par papildu raksturiem, kas sastādot galveno raksturu daļas. Piemēram, „egoisms ir savienots ar aizdomību un nepastāvību draudzībā, kuŗu uzsāk un pārtrauc sava labuma dēļ; mīlestībā atrodam greizsirdību, dažreiz arī cietsirdību“ u. t. t. Praktiskā šie vēlējumi piepildījās gausi. Bet apm. 18. g. s. vidū viņa prasīja lielu pārmaiņu, un ap šo laiku Didrò atklāti uzstādīja jautājumu, ka nepieciešami tēlot ne raksturus, bet sabiedriskus stāvokļus. Viņš rakstīja: „Līdz šim komedijā galveno vietu

ieņēma raksturs, bet sabiedriskam stāvoklim gadījuma nokrāsa; tagad tam jābūt otrādi. No šī brīža sacerējuma pamatā būs sabiedriskais stāvoklis ar viņa pienākumiem, priekšrocībām un sliktām pusēm. Pēc manām domām, šis avots ir apjomā plašāks un auglīgāks. Skopuļa, izklaidīgā, godkārigā, greizsirdīgā vietā viņš ieteic tēlot finansistu, rakstnieku, komersantu, ģimenes tēvu, tiesnesi u. t. t. Praktika izrādījās par grūtu pašam Didrò, bet literatūra no tā necieta.

Vēl pirms Didrò — Dankura, Lesaža un „asaru“ komedijās — dramatiskā literatūra ievirzījās citā gultnē, pa kuŗu gāja arī jaunā romāna autori. Didrò lieku reizi vērsa uzmanību uz cilvēka garīgās satversmes atkarību no profesijas un apkārtnes.

Tālākais solis bij atziņa, ka raksturs atkarīgs arī no nacionālām īpatnībām un vispārcilvēcisko raksturu vietā jātēlo nacionālie tipi. Parasti „tipu“ definē kā formu, kuŗā vispilnīgāk izpaužas radniecīgu formu īpašības. Mēs šo vārdu lietojam plaši un runājam par Šekspira un Rasina, Gogoļa un Dostojevskā, Bairaona un Dikensa tipiem. Tikai atsevišķi kritiķi mēģinājuši šo jēdzienu ierobežot un precizēt. Tas tiešām ir vajadzīgs, jo pat vienkāršs lasītājs nojauš Bairaona un Šekspira vai Gogoļa un Dostojevskā cilvēku dabas koncepcijas starpību. Minētie autori ne tikai pieder pie dažādām stilistiskām grupām, bet arī savus varoņus rada dažādiem paņēmieniem. Rasins ar psiholoģiskiem vispārinājumiem cenšas tēlot raksturu viņa mūžīgā būtībā, bet kaislības — atraisītas no šauri-individuālām īpatnībām. Turpretim Dikenss vai Gogolis taisni tas uzsver līdz ar vietas un laika gleznaino fonu, ar kuŗu autora apziņā šie raksturi nešķirami. Pēdējā veida tēlojumus arī sauksim par tipiskiem. Vispārinātu raksturu radīšanas vietā 19. g. s. trīsdesmitos un četrdesmitos gados stājas tipu tēlošana, kas notika lēcieniem, kā vispār literārisko stilu maiņa. Par nacionālā kolorīta vajadzību pirmie ierunājis romantiķi, bet ar nedaudz izņēmumiem viņiem pašiem neizdevās radīt tipus. Notiek nelielas pārmaiņas personu vārdos un viņu pārdzīvojumu ārējā tēlojumā. Taisni otrādi, tēlošanas lauks itkā sašaurinās. Bairaons saprata tikai vienu

raksturu — sevi pašu. Pie savas personības robežām šiem rakstniekiem arī beidzas tēlu pasaule. Tiešām, atceraties tikai Šatobriana „Renè“, Benžamena Konstana „Adolfu“ Bairaona „Čaild-Haroldu“. Romāns un drama izvērsas par pasaku, ko rakstnieks stāsta pats par sevi; par lirisku dzejoli, kas pārņests sava laika konkrētā pasaulē. Arī blakus personas ir tikai vai nu autora reālo paziņu pseidonīmi, vai mehāniski personāži, nepieciešami sižeta dinamikai. Lai kam gan nevienā citā rakstnieku grupā neatradīsim tik neatlaidīgu paša personības iespīšanās tēlu pasaulē kā romantisma. Beidzot, pašam dzejniekam savas personības mājoklis izliekas cietums un lasītāji grib arī sevi redzēt par literārisko sacerējumu varoņiem. Kā radīt šos „objektīvos“ tipus? Tā ir grūta lieta. Atsevišķos gadījumos ar interesi var vērot, kā mūsu acu priekšā norisinās autora un viņa varoņa nošķiršanās process („Jevgeņijs Ņeņins“). Atliek vēl kontrasta ceļš: aiz dzejnieka titaniskās personības robežām atrodas „mazo“, vienkāršo ļautiņu pasaule, kurai kā antīzei pievēršas mākslinieka interese. Iemācīties novērot un attēlot ikdienišķā cilvēka mimiku un žestus nav nemaz tik viegli. Jauni rakstnieki vispār neprotot tēlot kaislību fiziskās kustības, teicis Puškīns par savu „Bachčisarajas fontānu“. Jo grūtāk jaunai literatūrai bij iemācīties radīt ikdienišķā cilvēka kaislību ārējo izpausmi.

Rakstnieku grupas apvienotām pūlēm 19. g. s. trīsdesmitos un četrdesmitos gados bij panākumi: literatūrā parasti vidusmēra cilvēki dabūja pārsvaru par „augstākām dabām, sāka valdīt „tipi“ un viņu psihi arvien biežāk izteica laika un vietas formās, ņemot vērā nacionālās, sociālās un profesionālās īpatnības. Tipā ar nodomu ņemta zināmu īpašību izlase, kāpēc mākslinieka dzīves uztvere izcelsies skaidri un precīzi, visiem saprotama. D. Ovsjāņiko-Kulikovskis liek priekšā šāda veida māksliniekus dēvēt par „eksperimentātoriem“. Bet tipisku figuru radīšana vēl nebūt nav māksliniecisks eksperiments. Taisni otrādi, tā liecina, ka mākslinieks ir atsaucīgāks pret statiku nekā dinamiku. Tā var būt arī tieksme uz „objektivitāti un pilnīgu patiesību“, ko minētais kritiķis uzskatīja par rakstnieku-novērotāju pazīmi. Šai ziņai nav starpības starp Go-

goli un Gončarovu, lai gan personāžu koncepcija viņi atšķiras no Tolstoja un Dostojevska. Spēja asprātīgi apvienot izklaidētus novērojumus rada īstenības stilizāciju ar tipu palīdzību. Tas redzams ne tikai pie Gogoļa vai Dikensa, bet arī Gorbunova un Anri Monjē, kurš radījis tagad piemirsto Žozefa Pridoma tipu. Gorbunovu un Monjē diez vai varēs saukt par „eksperimentatoriem“. Radot tipiskas figūras ne tik daudz vajadzīga intūcija, kā vērošanas un mākslinieciskas atmiņas spēja. A. Dodē ir pastāstījis, ka pamazām veidojies Numas Rumestana tips. Ilgus gadus nelielā burtnīcīnā ar virsrakstu „Dienvidi“ viņš īsi atzīmēja savus iespaidus no dzimtenes dabas, klimata un ierašām. „Krāju šos novērojumus, kur vien dabūju — no sevis paša, saviem piederīgiem un agrās bērnības atmiņām, kurās saglabājusī mana brīnišķīgā atmiņa.“ No šīs burtnīcas Dodē vēlāk izveidojis „Taraskonas Tartarenu“, „Tartarenu Alpos“ un „Numu“. Gandrīz katrs pēdējā romāna varoņu rakstura vilciens ņemts no reālās dzīves. Dažreiz tā devusi parāk sarežģītus tēlus, īpaši otrās šķiras figūrām; tad nācies tos vienkāršot, kā tas darīts ar bundzinieku Būissonu, kurš noderējis par modeli romāna muzikantam Valmažuram. Visas pārējās personas arī gleznotas pēc modeļiem, kas tomēr nekavēja lasītājus ieraudzīt galvenā varoņi reālas personas attēlu. Kāds tautietis, vārdā Numa Baranjons, jutās apvainots un protestēja, pierādīdams, ka viņam nekad no karietes neesot izjūguši zirgus. Tautas baumas atrada Rumestana pirmveidu pazīstamajā politiķī Gambetā. Reiz kopā ar rakstnieku ēdzams pusdienas, Gambeta jautāja, vai raksturīgais varoņa teiciens „*quand je ne parle pas, je ne pense pas*“ esot noklausīts vai izdomāts. Pēc tam Gambeta pastāstīja, ka ministru kabinetā kāds viņa kolēģis vēl šodien atzinies, ka „domājot tikai runādams“. Tik pareizs izrādījās Dodē tēlotais sikums. Tā rakstnieks, sabiezinādams kādas parafrāzes izklaidētos vilcienus, intūitīvi uzmin to, ko reālā konkrētībā viņam vēl nav gadījies tieši novērot.

Gogoļa atstātās piezīmju grāmatiņas var liecināt, kāds materials vajadzīgs tipu radītājam. Gogolis pierakstījis mēdību, zvejas, karšu spēles tehniskos terminus; guberna-

tora tēlam krātas atzīmes par gubēratora darbiem, viņa iespaidotām iestādēm, kukuļiem un maskām. Tipiskais parādās apģērbā, istabas iekārtā, ēdienos. Visredzamāk tas izpaužas personu valodā, un tāpēc autori rūpīgi pieraksta vietējos vai profesionālos vārdus un izteicienus, kuŗus veikli izmantojot tēlojamais tips dabū vajadzīgo toni un krāsu.

Līdzīgi sadzīves apstākļi dod vielu analogiskiem vērojumiem, kāpēc dažreiz uzkrīt tipu līdzība. Piemēram F. Sologuba „Sīka vēlna“ varonis Peredonovs liekas ļoti tuvs Heinricha Manna pedagogam Unratam romanā „Skolotājs Mēsls“. Vietas, apkārtnes un laika slāņojumu segtie vispārcilvēciskie raksturi vēl vairāk veicina tipu līdzību. Šis tipisko figuru pamats, izlauzdamies caur virsējo slāņojumu, var atgriezt rakstnieku atpakaļ uz to attīstības stadiju, kad vēl valdīja vispārinātu raksturu tēlošana. Tā tas noticis ar realīstu Balzaku, kuŗš kāda tipa galvenās kaislības līdzaižrauts, to pārvērtis par pašas kaislības personifikāciju, līdzīgu franču klasisko traģediju un komediju raksturiem. Balzaks, acīm redzot, centies radīt ne „raksturus“, bet tipiskas figūras; atcerēsimies, cik rūpīgi viņš meklējis dažādus sīkumus, lai raksturotu vecā skopuļa Grandē apkārtni. Kritika pārmet Balzakam, ka daži citi viņa varoņi esot pārāk izcīli, bet vēl citi — nedzīvi un sadomāti. Tas nozīmē, ka Balzaks bez kāda mākslinieciska nolūka sajaucis dažādus personu radīšanas paņēmienu, kas traucē stīla vienību. Bet citos gadījumos šāda pat paņēmienu sajaukšana var pastiprināt visa sacerējuma māksliniecisko efektu. Piemēram, Dikenss savā „Mazā Dorītē“ apzinīgi sniedz blakus sadzīves tipiem satīriskus simbolus (Polipu, Pūsli) un tiešas personifikācijas — mistera Merdla solidos viesus, kuŗi tā arī nosaukti: Advokatura, Renteja, Bīskaps. Tomēr darbības virzītāji nav ne viņi, ne tipiskās figūras, bet varoņi — Klennems un mazā Dorīte, t. i. psiholoģiski vispārinājumi, kuŗiem autors ņēmis vielu no savas „subjektīvās“ sfēras. Personu radīšanas dažādās formas dažreiz varam atrast arī viena paša rakstnieka darbos, kad savā garaļā mūļā viņš pāriet no pašportreļām uz tipiskiem tēliem vai otrādi. Bet zināmi rakstnieki, kuŗi no sākuma līdz beigām raksta vienā stīla, piem. Viktors Igò.

Tā tad jāizšķir bezrakstura personas, kuņas virza visu sižeta dinamiku; varoņi, kuņi nes vienu kādu sevišķu īpašību; psiholoģiskie vispārinājumi un schematiski raksturi; beidzot, pašportrejas un tipiskas sadzīves figūras. Personu radīšanas formu krājums ar to nebūt nav izsmelts. Nak mākslinieki, kuņus tipiskais tēlojums vairs neapmierina. Interesantas ir Dostojevskā piezīmes nesen atrastā „Puškina runas“ uzmetumā: „Beletristikā sastopam tipus un reālas personas, t. i. skaidru, pēc iespējas pilnīgu patiesību par cilvēkiem... Tipā gandrīz nekad nav šīs patiesības, bet vienīgi tas, ko mākslinieks gribēja izteikt un aizrādīt. Lūk tāpēc ļoti bieži tips aptver tikai puspatiesību, kuņa parasti ir meli.“ Tas sacīts par Gogoli un protams ne ar nolūku noniecināt šo ģeniju. Piezīmes interesantas jau tāpēc, ka viņas Dostojevskis neapzinīgi velk robežliniju starp sevi un Gogoli; arī tāpēc, ka šē izteikta jauna personu koncepcija. Redzēsim, ka tā nepieder tikai Dostojevskim vien. Jau parādoties viņa pirmiem darbiem kritika ievēroja starpību starp viņa un Gogoļa sacerējumu personām. Toreiz Dostojevskis rakstīja savam brālim: „Par manu īpatnību uzskata to, ka rīkojos ar analīzi, ne sintezi, t. i. eju dziļumā un atomus taustīdams meklēju veselo. Turpretim Gogolis tieši ņem veselo un tāpēc nav tik dziļš kā es.“ Kritika aizrādīja, ka Gogolim indivīds ir zināmas sabiedrības un aprindu priekšstāvis, bet Dostojevski interesē sabiedrības iespaids uz īpatnējo personību. Kā tipisku figūru radītājs, Gogolis pievieno vienam radāmās personas tematiskam vaibstam daudzus citus, kas pirmo pastrīpo un pastiprina. V. Rozanova vārdiem, „ši vaibstu izlases kopība spilgti un neaizmirstami iespēžas lasītāja atmiņā kā iedobta spoguļa vienkopus savirzīts staru kūlis.“ Šis sakopotās gaismas vietā Dostojevskis dod izkliedētu apstārojumu. Sastingušā, cieti izcirstā, gandrīz mehāniskā un nerunīgā Gogoļa Akakija Akakijeviča vietā Dostojevskis tēlo daudzrunīgo, nemierīgo, steidzīgo Makaru Aleksejeviču („Nabagie laudis“). Vai mēs tiešām redzam šī cilvēka nožēlojamo arieni, tas autoram mazāk no svara, ja tikai sajūtam, cik sāpīgi sit šī nabagā sirds. Statiskā tēlojuma vietā — dinamiskais; tipisko figūru vietā — „dvēseles

pārdzīvojumu tipī". Tādi paši ir Dostojevskā pārējie varoņi.* Uzskatīt tos kā „tipus“, nozīmē jau no sākuma apgrūtināt viņu izpratni, kā tas vairākkārt noticis ar Dostojevskā kritiķiem. Raskolņikova meklēja tipu un, to neatradusi, uztraucās, kā esot kariķēta jaunā paudze. Bet Raskolņikovs nemaz nav tips, t. i. viņam nav to noteikto un organiski vienoto vilcienu, ar kuriem tipisks tēls mums rādās kā dzīva persona. Raskolņikova radītajam rūpējis notēlot to iekšējo procesu, kas norit noziedzīgā dvēselē; no šī viedokļa arī jāskata Raskolņikovs. Ar nežēlīgu drosmi mūsu priekšā atsegta šī dvēsele visos slimības vēsumos; vietējais sadzīves elements atvirzīts otrā planā. Tomēr tas Raskolņikova pārdzīvojumiem neatņem viņu nozīmīgumu kā priekš paša krievu romanista, tā laikmetam, kurš sacerējumu iedvesmojis un uzstādījis taisni šo problēmu.

Otrs iespaidīgs šī stila mākslinieks ir Tolstojs. Viņa varoņu tēli „sadrūmstaloši un saraustīti sīkos vilcieniņos“: nav vispārēja raksturojuma, bet toties ārkārtīgi dzīvs iespaids; nav ārēji-tipiskā, bet iekšēji pārdzīvojumi, tipiski plašāka vārda nozīmē. Ne pēc tā tiecās 17. g. s. franču klasiķi. Viņu ideāls bij rakstura nemainība. Še turpretī pārdzīvojumi rit un mainās. Klasiķiem rūpēja kaislības, Tolstoja tipa māksliniekus interesē virspusīgi nenozīmīgas un nenotveramas emocijas. Klasiķi domāja par veselo, še tas mierīgi izaug no raksturīgiem sīkumiem. Jaunā forma nav arī pielīdzināma iepriekšējā laikmeta tipisko figuru formai. Atcerēsimies „Ivana Iljiča nāvi.“ Par kādu valdošo kaislību un varoņa raksturu nevar būt runa. Zināmas šķiras vilcieni še saglabāti, bet ne viņos meklējams sacerējuma svārs. Taisni otrādi: mākslinieka uzdevums bijis parādīt, kā šī sadzīves čaula nokrīt no cilvēka dzīves izšķirošā brīdī: nāves priekšā paliek tikai cilvēka dvēsele, nevarīgas, slimas miesas gūstā.

Tolstojam radās daudz atdarinātāju un darba biedru. Tagadnes parādības grūti klasificēt. Mūsdienu krievu literatūrā vērojam vai nu iekšējo pārdzīvojumu tēlojumu vienkāršotā un reizē saasinātā veidā, vai sevišķu tieksmi tēlot dažādus fiziskus efektus, sniedzot fizioloģisko analīzi psiholoģiskā vietā vai, beidzot, redzam pat atgriešanos pie

personām kā sižeta dinamikas nesējām, neiedziļinoties viņu iekšējā pasaulē. Valdošā tendence vēl nav izpaudusies ne teorijā, ne praksē.

Atgriežoties pie mūsu schemas, vēlreiz uzsveršim, ka tā var skicēt tikai puslīdz precīzi. Schemas nozīme tīri metodoloģiska, tomēr savu spēku tā nebūt nezaudē, ja arī tikai nedaudzi literatūras paraugi viņā ietilpst pilnīgi. Par paraugiem var noderēt: pirmā schemā — dēku pasakas varonis; otrā — Sofokla „Oidips“, Moljera „Skopulis“ trešā — „Mirusās dvēseles“, „Obломovs“, ceturrtā — Tolstoja „Ivāna Iljiča nāve“, „Saimnieks un kalps“. Jau augšā minēts, ka vienā un tai pašā sacerējumā var parādīties dažādas personu radīšanas formas. Blakus jāatzīmē visu šo paņēmienų sinkretisms, kuŗš ir pilnīgi dabīgs viena stilistiskā perioda beigās vai otra sākumā. Piemēram, Zolā naturalistiskā romanā atradīsim gan noteiktu kaislību personifikācijas, gan tieksmi parādīt sadzīves, īt īpaši šķiras un profesijas kolorītu, gan gribu to apvienot ar tipiskiem dvēseles pārdzīvojumiem, garīgo un fizisko efektu tēlojumiem. Tomēr autora galvenais uzdevums nav rādīt mums vienu vai vairākas atsevišķas personības, bet zīmēt tās sabiedriskās grupas seju, pie kuŗa personība pieder. Šis uzdevums arvienu neatlaidīgak prasa sava atrisinājuma. Tāpēc jāpakavējas pie grupu kolektīvās personības un viņu tēlošanas paņēmieniem.

Neatkarīgi no literariskās attīstības posmiem varētum katra sacerējuma personas sadalīt četrās kategorijās pēc tā, cik viņām autors piegriež uzmanības: pirmkārt — varoņi, tematiskie personāži, otrkārt — blakus personas, kuŗas pa daļai nepieciešamas pašam tematam, pa daļai virza darbību; treškārt — personas, tradicionelas pēc savām lomām un izcelšanās; ceturtkārt — tīri butaforiskas, ar kuŗām autors negrib rādīt ne raksturus, ne tipus. Eiropas romanā parasti sastopam visas šīs kategorijas. Ja varoņu skaitu var daudz- maz noteikt (varonis — varoņi, divi varoņi un varone, divas varoņes un varonis, divi galvenie pāri), tad blakus personu skaits ir pilnīgi patvaļīgs, atkarīgs no sižeta, bet dažreiz arī no autora untumiem. Šī patvaļība nav vis cēlusies uzreiz. Pirmatnējās pasakas vienīgais varonis prasīja savas antitezes — varoņa-pretcīnītāja. Vēl vēlāk radās doma par

varoni-sievieti kā cīņas priekšmetu, un skaitlis trīs uz ilgu laiku palika par vēstošās kompozīcijas sakrālo ciparu. Sengrieķu dramai sākumā bij jāapmierinās ar vienu varoni, kuŗš atbildēja uz koŗa jautājumiem un bij traģedijas episkās daļas nesējs. Eschils esot pievienojis otro aktieri, Sofokls — trešo; tālak par trim aktieriem grieķu traģedija negāja, lai gan dzejniekiem nepietika triju personu: pārējās personas tie iekombinēja tā, lai viņu lomas var nospēlēt šie trīs aktieri. Bez tiem sengrieķu dramā bij vēl koris — personificēta, tomēr grupā tēlota ļaužu masa — kuŗš darbojās gan kā persona, gan kā ideāls skatītājs un tiesnesis, gan kā lirisko partiju izpildītājs, bet dažreiz arī dialoga dalībnieks. Šo kori, kuŗš sāka panīkt jau antiskā dramā, vēlākā literatūrā vairs neredzam. Jaunās Eiropas dramās episkais pamats tai atļāva, pēc vajadzības, paplašināt personu skaitu un atteikties no koŗa, tā tad arī no masas kā darbības dalībnieces. Atbilstot jaunlaiku dramatisko un episko sacerējumu pamattematam — cīņas idejai, personas grupējas: pirmkārt, varoņa līdzcenšu un pretinieku, otrkārt, viņa palīgu un kopnieku rindās. Masa atvirzīta pašā pēdējā planā, lai trokšnotu kā savīļnota jūra aiz skatuves, vai iebruktu skatuvē kā chaotisks pūlis, kuŗa vienīgā nozīme rādīt viņa attiecības pret varoni. Bet pat šai veidā ne visi rakstnieki to ieveda. Vispārzināmas tās stereotipās formulas, kas izpeld tēlojumā, līdz ko jārūnā par pūli — „nicinātais“, „vienaldzīgais“, „tumšais“ u. tml. Renesanses rakstnieki un individualisti pārvērtā varoņus par dieviem un atzina, ka vistālāk no patiesības stāv pūļa ieskats — „tautas balss“. Atcerēsimies Šekspira „Juliju Cezaru“, kuŗa ir viena no nedaudzajām jauno laiku dramām — ar tautu. Tā šodien skrien pakal Pompēja kaujas ratiem, rītu skaļi uzgavilē Cezaram, bet pēc dažām dienām sajūsminās par slepkavas Bruta runām; vēl pēc kāda laika tā uzmanīgi uzklausa Antoniju un pieprasa Bruta nāvi. „Julijs Cezars“ ir viens no pirmiem mēģinājumiem tēlot pūļa psiholoģiju. Masa, kas agrāk bij tikai dekoratīvs fons vai persona ar butaforisku lomu, šē tēlota kā svarīga sacerējuma persona. Tomēr jaunie rakstnieki vis nesekoja 16. g. s. angļu un spāniešu dramai. Klasīķi aizvāca masu no skatuves; to atkal

uzveda romantiķi, tomēr tai pašā Šekspira koncepcijā. Varoņa un masas antiteze viņiem bij ļoti pa prātam. Viņu priekšstatā rakstnieks ir pravietis vai vadonis. Pravietis nāk no tuksnēša šausu jaužu sirdis, bet viņu nomētā akmeņiem. Vadonis sauc pūli uz ideālu brīvību, bet agri vai vēlu tam jāatzīst, ka velti „šķiedis laiku, labas domas un pules.“ Dzejnieks nolād pūli, t. i. galvenokārt savu aprindu ļaudis, savus lasītājus un kritiķus.

Pamazām, 19. g. s. sākās masas rehabilitācija. Krievu literatūrā, sākot no Turgeņeva jaunības dzejoļa un beidzot ar Valerija Brisova pēdējam himnam pūlim, ir noiets garš ceļš; tai pašā laikā daudz darijusi arī zinātne, pētīdama kolektīvās psiholoģijas jautājumus. Līdz ar to romanistiem un dramatiķiem radot personas atklājas jauna problēma. Tēlodams ģimeni vai sociālu grupu, rakstnieks parasti deva individuēlas dvēseles analīzi. Sociālā psiholoģija pacēla jautājumu par kolektīvo dvēseli, kāda rodas apstākļu sabiedrotai cilvēku masai, kas savā ārējā un iekšējā izpausmē var spilgti atšķirties no atsevišķo dvēseļu pārdzīvojumiem. Šo atšķirtību var redzēt, novērojot kolektīvu paniskās bailēs, reliģiskās ekstāzes trauksmē vai protesta nemierā. Viena, divu, triju savrupvaroņu vietā izvirzās daudzgalvains varonis, vienots kopējā gribā un jūtās. Mēģinājumi nostādīt masu varoņa lomā sākušies diezgan sen. Visvairāk sekmju bij Šilleram; tomēr viņa „Valenšteina nometne“ ir tikai triloģijas prologs. Jau drošāku soli viņš spēris „Vilhelmā Tellā“. Par cik traģēdijas sižets ņemts no šveiciešu tautas vēsturiskam cīņām, par tik varonim vajadzēja būt nevis Tellam, bet tautai. Tells sazvērēstībā nepiedalās un dumpī to ierauj tikai gadījums. Tomēr Tella persona Šilleram bij vajadzīga, kamēr lugas istais varonis — tauta — līdz pat traģēdijas beigām paliek tai pašā iekšējā stāvoklī kā sākumā; nekāda dramatiska cīņa viņa dvēselē nav novērojama. Pats Tells nav masas izjūtu un vēlējumus personifikācija, bet gan cilvēks ar spilgtu īpatnību, kurš rīkojas pēc saviem personīgiem motīviem. Tas jau 1859. g. uzkrita Ferdinandam Lasalim, kurš rakstīja savas vēsturiskās drāmas „Francis fon Zikingens“ priekšvārda: „Pat pie Šillera vēsturisko ideju cīņa ir tikai pamats stāvokļa traģis-

mam. Uz šī pamata attīstās par vēsturisku darbību un tās dvēseli tīri personīgas attiecības un likteņi. Tas pats ar Tellu: īstais atsvabināšanas varoņdarbs rodas ne tikai no tautas nacionālā brīves gara, bet arī no varoņu pašizstāvēšanās tieksmēm, kuŗi apvainoti savās personīgās jūtās un ģimenes interesēs.“ Lasāja nojauta ir pareiza: ņemot vēsturisku sižetu vieglāk radīt jauno traģedijas tipu. Taču atrisināt problēmu savā „Zikingenā“ viņš nevarēja, jo nebija mākslinieks un nebija vēl pienācis īstais laiks.

Romantiķi-individualisti jūsmīnājās par masu kā krašņu skatu (Igò „Parīzes dievmātes katedrālē“) un dažreiz diezgan tuvu pienāca problēmas vēlākam atrisinājumam (kaŗa algadži Flobēra romānā „Salambo“). Tas pats redzams naturalista Zolā romānos, rakstnieka-strādnieka Ž. Lombara „Agonijā“ un „Bicantijā“, un, protams, Hauptmaņa „Audējos“, kas savā laikā pēc Šekspira un Šillera bija spilgts mēģinājums radīt masu psiholoģiju. Pārī tiem nonākam pēc tagadnes rakstniekiem, kuŗi savus tēlošanas paņēmienu cenšās arī teoretiski pamatot. „Indivīda valstība beidzas“, saka kāds moderns franču rakstnieks. Atsevišķas personas vietu, pēc viņa domām, ieņems cilvēku grupa. Tas, kā šīs grupas uzsūc personību un viņas pārdzīvojumus, tieksmes, priekus un ciešanas — lūk, kas paliks par dzejoļu, stāstu un dramu priekšmetu, pārveidojot visu literatūru. Pilsētnieka, ierēdņa, profesora vietā kā persona darbosies Pilsēta, Iela, Auditorija, Kazarme, Mitiņš. Literatūrai jā-rāda grupas un personas attiecības, viņu ciņas un prieks, īpatnīm saplūstot ar visumu, pazūdot kolektīva ritmā un ieejot paplašinātā „es“. Vecie rakstnieki, tēlodami masu, to pārvērtā par personību; jaunie, radīdami personību, cenšās viņa ievēdot kolektīvo dvēseli. Šīs „viendvēselības“ teoretīķis Žils Romēns ir jau devis lirisku poēmu („La Vie unanime“, „Un être en marche“), noveļu („Pārvērstā pilsētele“) un dramu („Armijas pilsētā“) paraugus; protams, viņš daudz ir aizguvis no Uitmaņa, Verharna, pat no Zolā. Piemēram, minētā Romēna dramā kā personas darbojas divi kolektīvi spēki: okupācijas armija un okupētā pilsēta, kuŗa ienīst iebrucējus un gaida izdevīga brīža, lai nokratītu svešnieku jūgu. Pilsēta gatavojas uz dumpi.

Armija to zin sava ģenerāļa personā, bet paļaujas uz savu disciplīnu un iekšējo vienību. Pilsētas nemierīgā, pret-runu pilnā dvēsele izteikta pilsētas galvas un viņa kundzes, pilsētas domnieku un viņu sievu personās. Tā Pilsētas krūtīs cīnās divas dvēseles: viena sauc atriebties, deg naidā, slāpst asiņu; otra parliek, šaubās pacelt ieročus pret nevārīgo ienaidnieku. Armijas dvēsele vienkāršāka, robustāka, toties vienota un stipra. Izšķirošā brīdī, pilsētas svētkos, kad kaņeivji izklīduši pa pilsoņu dzīvokļiem, un katrai ģimenei jānonāvē savs viesis, Pilsēta nepaliek par uzvarētāju savas divdvēselības dēļ. Tāda ir Ž. Romēna 1911. g. sarakstītās drammas schema. Tā bij viens no pirmiem „masu sajūtas teatra“ paraugiem, par kuŗu tagad tik daudz runā un mēģina to realizēt.

Tagadnes atsevišķo faktu vēsturisko nozīmi viegli var pārspīlēt, bet aprādītie mēģinājumi interesanti kā pašas dzīves uzdotās problēmas atrisinājums. Atsevišķas personas, protams, nav izzudušas un diezīn vai kādreiz izzūdīs no literatūras. Še personu radīšanas problēma ir sareģītāka nekā plastiskās mākslas, jo literatūrā radīšanas rezultāts nav laika ziņā atdalīts no radīšanas procesa: lasītāja uztverē personā veidojas pa visu romāna, noveles vai drammas lasīšanas un skatīšanas laiku. Ir dažādi ceļi, kā iepazīstināt lasītājus ar personu iekšējo un ārējo pasauli. Gatavā raksturojuma paņēmiens portrejas vai biografijas veidā prasa no lasītāja vismazāk aktivitātes un arī vismazāk modina viņa interesi. Par šo paņēmienu jau Vagners teicis: „rakstnieks nedrīkst pielīmēt savām personām raksturus kā etiķetes viņa pudelēm.“ Tomēr vecajā romānā šis ceļš bij ļoti izplatīts. Viņam tuvs kāds cits paņēmiens: varonis vai varone paši runā par savām jūtām un domām, parašām un tieksmēm, monoloģiskā dienas grāmatas vai vēstules formā, vai arī romāna gājiena laikā nōdodas personīgām pārdomām un blakus replikām. Šāds tēlojums piešķir vēstījuma lirisku nokrāsu un bij cieņā sentimentālā un romantiskā romānā; to iemilējušas arī rakstnieces-sievietes. Tālāk, varoņa un varones tēls var noskaidroties sarunās ar sevi, vai arī lasītājam tie jāizprot pēc viņu replikām un atbildēm. Acīm redzot, lasītāju var vairāk ieinteresēt, ļaujot

tam pašam radīt varoņa tēlu no viņa darbiem un vārdiem, kuņiem nav tiešas atzišanās nokrāsas. Galveno varoņu ierašanās vēstījumā dažreiz vēl sagatavo ar blakus personu sarunām par viņu: mēs gaidam varoni, un viņam parādoties to saņemam ar pastiprinātu vēlēšanos pārbaudīt to priekšstatu, kāds radies no citu spriedumiem par viņu. Tēls var arī izveidoties, ja kontrasta dēļ tēlo kādu otru personu; tad lasītājs var spriest tos salīdzinādams, kas ir vieglāk. Personas raksturošana darbībā ir paņēmiens, kas valda dramā. Lūk, kāpēc pasiviem lasītājiem nepatīk sacerējumi dramatiskā formā, kuņus lasot tiem pašiem jāizpilda tas, ko teatrī viņu vietā dara aktieris.

4. Personu runa

Personu dzīvais vārds ir un paliks realākais līdzeklis, kāds ir dzejnieku rīcībā lasītāju iepazīstināšanai ar saviem varoņiem. Vecajās rakstniecības teorijās poezijas mākslu apzīmēja par „saistītu runu“, oratio ligata, t. i. runu, saistītu ar pantmēru. Lai gan tagad poetisko un ikdienišķo valodu vairs neatšķir ar šo gadījuma pazīmi, tomēr vecai definīcijai ir vēl daļa taisnības: poezija tiešām ir parastā valoda, tikai sakārtota un pārveidota mākslas līdzekļiem. Šī runa var būt trejāda. Līrikai atbilst monologa forma; par dramatiskiem saucam sacerējumus dialoga formā; autora monologi, jaukti ar personu dialogiem, rada vidus formu — eposu. Blakus dialogam un monologam daži ieteic „priekšnesuma“ formu, t. i. citu klātbūtnē norunātu monologu, lai labāk iespaidotu klausītājus. Bet tāds monologs galu galā ir katrs literarisks sacerējums — epos, lirika, drama; tas vienmēr ņem vērā iedomātu sarunu biedri. Antiskā lirika bieži vien šo biedri sauc istā vārdā. Vēlāk viņu uzrunā par laipno vai daiļo lasītāju; dažreiz to noklusē, bet arī tad varam vērot viņa klātņi, kuņa gaumi un mākslas prasības ievēro autors. Tā tad patiesībā vienmēr valda dialogs.

Ari vēsturiskie fakti liecina, ka dialogam vispār bijusi svarīga loma rakstniecības attīstībā. Kādā senā, chrono-

loģiski nenosakamā laikmetā kopēja izpildījuma vietā aktieri pēc kārtas dziedāja un stāstīja. Vienotais koris sadalījās divos puskošos, dziedātājs dabūja sev partneru. Dziesma un stāstījums pieņēma ārēju dialoga formu. Šīs formas atliekas saglabājušās daudzās poetiskās valodas savādībās. Šādā kārtā izskaidro varoņu dziedājumu episkos atkārtojumus, daudzu tautas dziesmu jautājuma-atbildes paņēmienus, psiholoģisko paralelismu, sinonimiskās variācijas u. t. t. Dialogs padarīja aktīvāku sacerējuma izteiksmi un primitīvā māksla tam pieķērās kā svarīgam kompozīcijas paņēmienam. Līdz pat mūsu dienām stāstītājs, cenzdams pēc lielākas dzīvības, dramatizē savu stāstījumu, ievēdot tiešo runu. Tāpēc jāpakavējas pie dialoga lomas un attīstības.

Vienosimies saukt par dialogu tiešo runu literāriskā sacerējumā. Pasakā to ievēda ar nolūku apzīmēt darbības sākumu vai pārcēju no viena momenta otrā. Paraugam ņemsim krievu pasaku „Brīnumgredzens“. Pēc parastā ievada sākas stāstījums. Zemnieks saka dēlam: „Še tev, dēliņ, svētība ar trīs simts rubļiem.“ Šie trīs simts rubļi noteic tālāko darbību. Ar tiem zemnieka dēls iemanto brīnišķīgus paligus — suni-lutausi, kaķi-zelta astiti un stipriniekus, kurus var atsaukt ar burvja gredzenu. Ierosinājums izteikts tiešas runas formā, tāpat arī darbības nākošie posmi. Jauns darbības moments — jauns dialogs: to ievēd, varonim satiekoties ar jaunu personu, jo šī satikšanās dod arī darbībai jaunu virzienu.

Ja pasakā personu runas iezīmē ierosinājumu un darbības tālāko attīstību, tad episkā varoņu dziedājumā dialoga loma ir sarežģītāka. Arī šē tas galvenokārt kalpo sižetam: ne tikai virza notikumus, bet laikiem arī tos aptur, taša slēdzienus, atgādina pagājušo un piešķir darbībai iekšēju dramatismu. Pasaka cenšas klausītājus ieinteresēt ar darbības negaidīto gājieni; episkā dziesma valdzina auditoriju ne tik daudz ar risinājuma divainību, kā ar notikuma svarīgumu un lieliskumu. Sakars ar pasaku, protams, paliek: ievada scenas arī šē tēlotas sarunu veidā un ļoti bieži tās norāda jaunu darbības momentu. Bet blakus šim dinamiskam dialogam varoņu dziedājumā atradīsim kā rezi-

mējošo, tā tiri dramatisko dialogu, kuŗa uzdevums uztraukt klausītājus par varoņu likteni. Darbības galvenos momentus parasti tēlo tiešā stāstījumā bez runām.

Tā tad dialoga loma episkā dziedājumā ir daudz lielāka nekā pasakā. Sevišķi plaša tā ir apstrādātos epos, piemēram, „Iliada“, „Nibelungos“. Homera pōemās dialogs veicina dinamikas un dramatiskā saspilējuma mērķus, reizē notikumus, tēlo personu psihiskos stāvokļus, sniedz aprakstus.

Grieķu traģedija izmantoja episkā dziedājumā ieguvumus un virzījās uz dramatizējošu un raksturojošu dialogu. Virzīt darbību vienlīdzīgā, pakāpeniskā gājienā; piešķirt tam dramatisku saspilējumu, kur to prasa sižeta attīstība; tēlot dvēseles stāvokļus un zināt raksturus — lūk, dialogā mērķis traģedijā.

Sākot ar viduslaiku beigām, Eiropas drama mācījās no antiskās traģedijas dinamisko, dramatizējošo un raksturojošo dialogu, piegriežot tam arvienu lielāku vērību. Rakstnieki strādā galvenokārt pie dialoga formas, lai panāktu saskaņu stārp runas raksturu un runātāju. Gandrīz puse no 17. un 18. g. s. literatūras ir dialoga vēsture. Pietiek atcerēties filosofisko dialogu un pieminēt romanu, kuŗš labprāt izlieto vai nu memuaru stāstījuma pirmā personā, vai vēstulju dialogisko formu. Traģedija cenšas dialogam piešķirt viņa dramatisko lomu, bet ne arvienu tas izdodas. Ne visi prot, līdzīgi Šekspiram, istā laikā apturēt savus varoņus; bieži oratoriskā aizrautība nevis virza darbību, bet to aizkavē gaŗām runām bez jebkādas mākslinieciskas vajadzības. 17. un 18. g. s. teoretiski atgādina, ka varonis, kuŗš svarīgā momentā sāk gaŗi deklamēt, pielīdzināms mātei, kuŗa meklēdama sava bērna, sāk puķes plūkt.

Līdztekus dialoga attīstībai dramā veidojas arī romana dialogs. Vēstoša prozā viņa kompozicionelā loma tā pati. Piemēram, par Servantesa „Don-Kichota“ tehniku ir pierādīts, kāda svarīga nozīme bijusi romana varoņa runām. Don-Kichotam vajadzēja sludināt to dzīves gudrību, kuŗu autors bij mantojis no piedzīvojumiem bagātās dzīves. Viņš savu varoni lieto kā masku, kuŗas karikatūriskie vaibsti pamazām mainās. No muļķa jokdaŗa Don-Kichots izvēršas

par neprātīgu, bet gudru filosofu, kuŗš uz romana beigām vairs it nebūt nav smieklīgs. Tas ir rets gadījums: dialogs, sākumā stāvēdams pretrunā ar nodomātā varoņa tēlu, beigās pārveido pašu koncepciju. Apmēram tas pats notika vēlāk ar Dikensa Pikviku. Epā dialogam tādas lomas nebij. Jaunlaiku romanā bieži to sajūtam uzreiz; dažreiz tomēr šī sajūta pieviļ nevien parastos lasītājus, bet arī kritiķus, kuŗi patvaļīgi uztiēpj autoram to, ko dialogā teikuši viņa varoņi. Tāpat sengrieķu teatra skatītāji, ne vienreiz vien gribējuši piekaut dramatiķi un aktierus par dažu aforismu nemoraliskumu, ar kādiem bieži beidzas Euripida varoņu runas.

Iztīrējot kādu 19. g. s. literatūras paraugu, redzēsim, cik svarīgu kompozicionēlu uzdevumu izpilda dialogs. Ņemsim Gogoļa „Mīrušās dvēseles“. Šī sacerējuma pirmā pabeigtā daļā kompozicionēlo elementu sadalījums diezgan vienkāršs: sākumā sniegts pilsētas vai sādžas ārējais tēlojums, kuŗam seko viņas iemītnieku portrejas un to psiholoģiskais raksturojums. Dialogs noslēdz šīs aprakstošās daļas. Viņu kārtība var mainīties. Piemēram, nodaļa par Nozdrevu iesākas ar viņa portreju, kuŗai seko dialogs, kamēr Nozdreva raksturojums un viņa sādžas apraksts novietoti tuļīt pēc dialoga. Pilsētas tēlojumu jau pēc pirmās nodaļas pārtrauc vēstījums par Čičikova braucieniem pie apkārtējiem muižniekiem; šis tēlojums turpinās tikai sestā nodaļā. Bet arī šai gadījumā tēlojums parasti noslēdzas ar dialogu. Tādā kārtā dialogs pavada aprakstu un to ilustrē. Aprakstījis sādžu, muižnieka māju un tās iekārtu, nama tēva ārējo izskatu un raksturu, autors ir devis mums zināmus priekšstatus, kuŗus pārbauda ar dialogu. Dialogs raksturo personas un dzen uz priekšu lēno, saturā nabago darbību. Pāris vietas dialogs ir vienīgais Gogoļa līdzeklis darbības virzīšanai. Tā, divu damu saruna devītā nodaļā nepieciešama, lai saceltu vētru, kuŗa nāks pār Čičikova galvu. Izrādās, ka pēdējais, apbruņots no galvas līdz kājām, ieradies pie Koròbočkas un prasa:

„Pardodiet man visas mīrušās dvēseles,“

„Nevaru pārdot, jo tās ir mīrušās“, atbild Koròbočka.

„Nē“, viņš saka, „tās nav mirušas; tā ir mana dārišana, vai ir mirušas vai nē; nav mirušas, nav mirušas!“

Vārdu sakot, iztaisījis milzīgu skandalu: saskrējusi visa sadza, bērni raud, visi kliedz, neviens otra nesaprot.

Nostāsts apaug ar fantastiskiem komentāriem: damas meklē šīs savādās rīcības mērķa un atrod, ka Čičikovs grib aizvest gubernatora meitu; viņas sadomā arī šī jaunā nodoma kopniekus. Nostāstu paziņo prokuroram, kuŗš nekā nevar izprast; tas izplatās pilsētā, saceļot to kājās. Šī damu saruna ir dialoga - vēstījuma forma, tikai drusku sarežģīta: damas šo notikumu iedomājas citādu un vēl cenšas to izskaidrot. Bet līdz ar to dialogs dod spēcīgu ierosinājumu gausam sižetam: pilsēta pēkšņi groza savu attieksmi pret Čičikovu, tur to aizdomās un pār viņu neizbēgami nāks vētra. Čičikova saruna ar Nozdrevu ir īsts zibeņa nōvedējs. Sabiedētais Čičikovs aizbrauc no pilsētas, ar ko nobeidzas pirmā daļa. Rezimējot lomu, kādu šē izpilda dialogs, jāatzīst, kā dialogiskās vietas vairāk kalpo raksturošanai nekā dinamikai.

Tāds pat uzdevums dialogam arī pie citiem 19. g. s. romanu meistariem; starpība tā, ka vieniem dialogs paskaidro tipiskās figūras, bet citiem iepazīstina lasītāju ar varoņu dvēseles stāvokļiem. Par pirmās dialogu grupas paraugiem var noderēt Oblomova un Zachara saruna Gončarova romana sākumā; pie otrās grupas pieder kuŗa katra Dostojevskas lapas puse. Raksturojošais dialogs prasa sevišķu kolorītu. Ļeskovs apgalvo, ka tēlojot tipus pats svarīgākais pārvaldīt varoņu balsi un valodu. Viņš raksta savam draugam: „Runā, ka mani varot ar prieku lasīt; tas tāpēc, ka maniem varoņiem un man, katram sava balss.“ Ļeskovam, kā dialoga meistaram tas ir gandrīz visas literatūras pamats. „Jāzin, kādos psiholoģiskās dzīves brīžos kādi kuŗam būs vārdi.“ Pēc viņa domām, tiem jāstāv ciešā sakarā arī ar profesiju, kārtu, dzimšanas vietu un iegūto dzīves gudrību.

Novērojot vēstošās prozas dialogiskās daļas, pētot skatuves lugu dialogus, jāatrod ne tikai šī paņēmiņa kompozicionēlais mērķis, bet jāatbild arī uz citiem jautājumiem. Ja jaunlaiku romanos un dramās parasts brīvi tēlot cilvēku

runas, protams, šī brīvība ir stipri iluzionāra. Literariskais dialogs vienmēr pakārtots zināmajam nodomam, un pārverzdamies par gadījuma sarunas fonografisku ierakstu, tas nav vairs literarisks. Kopā ar konstrukciju jāievēro kolorīts: dialogs, tāpat kā personas un viņu portrejas, var būt abstrakti-schematisks, tipisks u. tml. Runājot par sacerējuma vispārējo kompozīciju, no svāra dialogu samērs ar vēstošiem, aprakstošiem, liriskiem un citiem elementiem. Daži piemēri rādis, cik dažādi šo problēmu atrisinājuši rakstnieki.

Pasakā dialogs ieņem ievērojamu vietu; bet vēl lielāku episkā dziedājumā. Tomēr arī viņa sniedz mums svešas runas gluži vienkāršā veidā. Visas personas runā vienādā un pie tam stāstītāja valodā. Runas uzbūve stingri simetriska; atbildot jautājumam parasti atkārto, dažreiz to variējot. Pāreja no šī primitīvā dialoga uz „Iliadas“ un „Odissejas“ daiļrunību ir spēja. Homēra varoņu valoda daudz emocionālāka un nesaldzināmi dramatiskāka. Tomēr arī tai individuēlas nokrāsas maz. Cēlais vecais vīrs Egipcījs runā tāpat kā straujais jauneklis Telemaks. Traģēdijai jau vairāk tiekmes pieskaņot valodu raksturiem: „Antigonē“ vēstnesis nerunā kā Kreonts. Taču arī šie vispārinātie raksturi nesekmē valodas individualizāciju. Sakas oratoriskās mākslas iespaids. Pietiek atcerēties Euripīda varoņus. Pētnieki aizrāda, ka tie esot retoriski, kas pirms parādīšanās uz proscenija apmeklējuši sofistu skolu, kāpēc arī advokātu toga esot redzama zem varoņu ģērbā vai pasaku lauvas ādas. Argosā vai Tebās, kaujas karstumā vai aplenkta pilsēta, katastrofas tuvumā viņi tur runas, aizstāv savas tezes, ielaižas kazuistikā. Cietsirdīgais Liks, taisīdamies nonāvēt Herakļa bērņus, sāk strīdēties ar viņu vectēvu, kāds ierocis kareivja cienīgāks — zobens vai strops. Dzejnieka balss dzirdama zem mītisko varoņu maskām: tie nodarbojas pat ar literārisku kritiku.

Tas pats redzams arī idilē un romanā. Toreizējā romana stilu sapratīsim ņemot vērā, ka šis paveids izauga no daiļrunības skolām. Lietojot tiešo runu, rakstniekiem rūpēja vienīgi tās uzbūve, loģiski cēla un nobeigta; turpretim viņas abstrakti-vienmuļo kolorītu nosaka mācības grā-

matu ieteiktās tropas un figuras, kuŗām runu vajadzēja „izdaiļot“. Tāpēc visi varoņi bij daiļrunīgi. Dialogs bij noderīgs arī filosofiskam pārsپriedumam, moraliskai diskusijai vai tikumu satirai. Platona, Plutarcha, Lukiana un Cicerona dialogi ir šīs formas klasiskie paraugi, kuŗa no jauna uzplaukst renesanses un reformācijas laikmetā. To kultivē franču klasicisms un tā nav izzudusi līdz pat jaunākajiem laikiem (Leopardi, Uailds, Šniclers u. c.). Šī paveida vēsturnieks R. Hircelis mēģina novilkt robežu starp sarunu un dialogu kā īpašu literārisku formu. Dialoga saruna paceļoties līdz patstāvīgai dzīvei, tā paliekot par sevi pašā noslēgtu būtību, kuŗai vienaldzīgi cilvēku tēli un viņu darbība. Šo definīciju, diemžēl, attaisno tikai Platona sokrātiskie dialogi.

Abstrakti-oratoriskā dialoga iespaida sfera ietvēŗ sevī arī renesanses laikmeta italiešu noveli, 17. g. s. pastorālo romanu un 17.—18. g. s. klasisko dramu. Tai pašā laikā mēģināja attēlot arī cilvēku ikdienišķo runu visā viņas banalumā, to vēl dažreiz pastripojot komisma nolukos. Pēc renesanses drammas uzplaukums pacēla traģisko dialogu tādos augstumos, kuŗi pēc dažiem gadu simteņiem šķīta nesasniedzami. Pēc spāniešiem, Šekspira un franču klasiķiem nodibinājās šāds skatuves runas likums: tai jābūt *dinamiski-antitetiskai*. Jau sengrieķu skatuves dialoga kompozīcija bij antitetiska; jaunajos laikos gan atsācījās no viņas specifiskām pazīmēm, bet paturēja partu runas, sasaukšanos ar strofām un pusstrofām un pat no monologiem prasīja šādu antitetisku uzbūvi. Līdz pat mūsu laikiem vairāki vācu teoretīķi domā, ka teatra dialoga individualizācija tikai kavējot darbību, padarot to smagu un mazinot dramatisko saspīlējumu. Ikdienišķā valoda slikts materiāls dramatiķim; tā ir nodilusi nauda. Ne velti Šekspirs tai paceļas pāri ar savām tropām un dzejas lielo spēku, Ģete — ar savu plastiski maigo gaišumu, Šillers ar patetiskajām antitezēm. Tomēr blakus šim kodeksam aug tieksmes tipizēt dialogu. Ceļš veda caur sengrieķu komisko dialogu, viduslaiku farsiem, Šekspira dramu skatiem, Rablē slavenu satīru un Moljēra komedijām.

Tomēr dialoga individualizāciju šē vēl saskatīt nevar:

tā rodas vēlāk, kad literatura, neapmierinādams ar „mūžīgo“ raksturu tēlošanu, caur sentimentālu emocionalismu un rōmantīku patetisko liriku nonāca līdz sadzīves tipu tēlojumiem un līdz ar to pie tipizēta un individualizēta dialoga.

Ap 19. g. s. vidū dialogs ieiet zināmās robežās. Ne dramā, ne romanā, nedz lirikā vairs nemēdz spīdēt ar oratoriskiem talantiem. Sarunas valodu ir diskreditējusi rōmantīku ideja par „izteiktā vārda melību“; bez tam „ikdienišķā“ dzīvē daiļrunātāji diezgan reti sastopami. Sadzīves romanā dialogam ir ierādīta pienācīga vieta, bet viņš še kalpo raksturojumam. Tas vājina viņa steigu un sprindzību. Protams, pilnīgas paņēmienu vienādības nav. Turgeņevam dialogs aizņem krietnu stāstījuma daļu, bet to pārtrauc vēstījums un tas ir gauss, ritmu nabags. Pateitiskos brīžos viņa varoņi klusē. Lemma muzika daudz daiļrunīgāk izsaka Laurecka un Lizes jūtas nekā viņu pašu nevarīgie, aprautie vārdi. Gončarova varoņi runā vairāk, bet arī viņu runās nav daudz dinamikas.

Citādi ir Dostojevskā un L. Tolstoja darbi. Kā zinām, šie rakstnieki galvenokārt ir tipisku dvēseles stāvokļu tēlotāji, lai gan katrs savu uzdevumu veic citādi. Dostojevskā dialogs apmēram pusotras reizes pārsniedz vēstījumu, pie kam pēdējais visbiežāk izteikts pirmā personā. Dažreiz viss sacerējums ir viens pats monologs, kuŗu pārtrauc personu runas. („Velni“). Dostojevskā dialogs darbībai piešķir dramatisku saspīlējumu, atklāj personu psiholoģiju, dod ekspozīciju („Idiota“), paātrina un palēnina darbību. Šais dialogos pats autors izteic savus filosofiskos, moraliskos un politiskos uzskatus. Dostojevskā personu runās atrādisim peizažus, žanra tēlojumus, iestarpinātus nostāstus. Ar kolorīta bagātībām viņa dialogs tomēr nevar lepoties. Dostojevskim ir daži runāšanas paņēmieni, kuŗi atkārtojas vienā, otrā romanā. Starp Raskolņikova un Ivana Karamazova vai Makara Devuškina un štāba kapitāna Sņegireva valodu nav lielas starpības.

Tolstoja attiecības pret dialogu ir pavisam citādas nekā Dostojevskā. No Tolstoja viedokļa žests, mimika daudz labāk zīmē varoņa garīgo pasauli nekā viņu runas. Vajadzības gadījumos Tolstojs spēj tēlot svešu runu ne sliktāki

par citiem meistariem (vecā kņaza Volkonska, diplomata Bilibina runas „Kaŗā un mierā“), bet ar laiku viņam arvien mazāka paliek vēlēšanās to darīt. „Izteikta doma ir meli“; no otras puses, kāda Akima šļupsti ir svarīgāki un dziļāki nekā salonu iemītņieku daiļrunība. Vienīgi Karatajevs runā brīvi, bet viņa vārdi tāpat kā darbi nepieder viņam pašam: tā ir dzīve, kas runā ar viņa muti. No krievu dialoga meistariem vēl varētu minēt Ļeskovu, Gorbunovu, Ostrovski, Čechovu... Acīm redzot, tēlojošais žanra dialogs ir krievu literaturai visraksturīgākais, jo dzirdes tipa rakstnieku diezgan daudz.

Jauns literariskā dialoga posms nomanams rakstniecībā pag. gadu simteņa beigās, bet par to pagaidam grūti runāt, jo ne materiāli ir apstrādāti, ne patī attīstības fāze beigusies. Romānā apnikuši dialoga un vēstījuma mākslīgie sasaistījumi — visi šie „teica“, „iebilda“, „turpināja“, „piebilda“. Dramā dialogs, atteikdamies no antitetiskas uzbūves, no gaŗām runām, no lēkajošām replikām iemanto koncentrētu isumu un dziļumu. Katra vārda nozīme stingri pārbaudīta, ne viena rindiņa netiek rakstīta bez noteikta mērķa. Protams, šis mērķis nebūt nav ikdienišķas valodas attēlošana. Personu replikas ir īsas un viņas nopietni jāieklaušās. No svara ne tikai vārdi, bet arī intonācijas noskaņas un pauzes starp vārdiem. Tāds ir Ibsens savās pēdējās dramās.

No krievu valodas J. Grīns.

FLOBERS DZĪVĒ UN DARBĀ

1.*

Viņa māsas meitas atmiņas

Gustavs Flobērs, kas cēlies no Šampanjas iemītņieka un dzimušas normandietes, savā raksturā apvienoja šo abu rasu tipiskās iezīmes: no vienas puses — pārāk izteiksmīgs, bet no otras puses — itkā ziemeļu cilšu nenotveramās skumjās tīts. Raksturs viņam bij jautrs, līdzsvarots, ar redzamām tieksmēm uz joku pilnu darbību; bet tomēr viņa dvēselē dziļi mitinājās bezgalīgas skumjas un mūžīgs nemiers. Viņa fiziskā daba bij spēcīga un spējīga uzņemt pilnīgus un varenus iesaļidus, bet dvēsele, ilgās pēc nesasniedzama ideala, cieta nespēdama šo ideālu nekur atrast. Tas izteicās visniecīgākos sīkumos. Viņš negribēja sajūst dzīves pieskārsanos, jo mūžīgā un nepārtrauktā ideala meklēšanā viņš nonāca līdz tam, ka jau katra sajūta viņā sacēla sāpes. Tas laikā cēlās no nervu sistēmas pārāk lielās jūtēlības, kuŗu līdz pēdējai iespējamībai izsmalcināja slimības satricinājumi, kas allaž atkārtojās ļoti bieži, bet pastāvīgi īpaši viņa jaunības dienās. Bet pa daļai tas cēlās arī no viņa lielās mīlestības uz daļumu. Nervu slimība itkā meta ēnu uz visu viņa dzīvi: tādas savādas bailes aptumšoja viņa labākās dienas. Bet visam tam nebij nekāda iesaļida uz viņa spēcīgo veselību. Arī viņa varenā smadzeņu darbība netika pārtraukta un traucēta.

Gustavs Flobērs bij īsts fanatīķis. Viņš mākslā ieraudzīja savu dievu, bet kā katrs īsts un padevīgs dievlūdžējs, viņš pārdzīvoja visas mokas un pašāizliedzīgas mīlestības apēnojumus. Pēc tiem brīžiem, ko viņš pavādīja apvīnībā ar abstraktu formu, mistīķis pārvērtās par cilvēku,

kļuva jautrībnieks, smējās sirsnīgus smieklus, bij varen dzīvs, allaž būdams apbrīnojama gatavība iesākt stāstīt jocīgas anekdotes un atmiņas no savas personīgās dzīves. Klātesošos uzjautrināt un ierosināt bij viens no viņa lielākiem baudījumiem.

Manam tēvocim, mazāk kā jēl kādam citam, var piešķirt artista nosaukumu. Bez citām viņa rakstura īpašībām man vienmēr bij jābrīnās par kādu paša pretrunību viņā. Šis cilvēks, kas tā bij aizņemts no stila daiļuma un kas formai piešķīra tik augstu, varētu pat teikt galveno nozīmi, nepiegrīza gandrīz nekādu uzmanību apkārtesošo priekšmetu skaistumam. Viņš lietoja lietas un mebeles, kuŗu smagie un neveiklie apmeti varēja apvainot jau gluži vienkāršus cilvēkus, bet kur nu vēl estetu; viņam nebij nekādas tieksmes uz greznuma lietišķām, kuŗu gaume mūsu laikos tā izplatījusies. Kartību viņš mīlēja līdz kaislībai, novadīdams šīs tieksmes tieši līdz manijai, un viņš nebij spējīgs strādāt, ja grāmatas neatradās vajadzīgā kārtībā. Visas viņam sūtītās vēstules viņš rūpīgi uzglabāja. Es vēstuļu atradu pilnas atvilknes un turzas.

Savu ikdienišķīgo darbu viņš darīja ar apbrīojamu akurātību. Viņš darbā iejūdzās kā vērsis savā pajūgā, nerūpēdamies par iedvesmu, jo velta gaidīšana radot neauglību, kā viņš pats teica. Savā mākslā viņš pierādīja ne-parastu gribas spēku, un tur viņa pacietība nekad neizsīka. Dažus gadus pirms nāves viņam labpatika atkārtot: „Es esmu pēdējais baznīcas tēvs.“ Un tiešām ar savu apģērbu viņš arī atgādināja tādu baznīcas vientuli.

Viņa rakstura trūkums bij tas, ka viņam nebij nekādas intereses par ārējo un noderīguma jautājumiem. Kad gādījas kādam izteikt, ka reliģija, politika, sabiedriski jautājumi var radīt tikpat lielu interesi kā literatūra un māksla, — tad viņa acis jo plaši iepletas izbrīnēšanās un nožēlošanas izteiksmē. Tikai tāpēc vien vērts pasaulē dzīvot, lai būtu rakstnieks un mākslinieks.

Laimīgais atvadišanās laiks no koledžas beidzot bij atnācis, bet šausmīgais jautājums par profesijas izvēli un iestāšanos dienestā viņam saģiftēja visu prieku. No visām tieksmēm bij visspēcīgākā tieksme uz literatūru, bet

„literatura“ vēl nav amats. Viņa nedod „stāvokli“. Mans vectētiņš gribēja, lai viņa dēls kļūtu mācīts praktiķis. Lai cilvēks savu dzīvi veltītu vienīgi skaistuma un formas meklēšanai, tas viņam šķita gandrīz jau pilnīgs bezprāts. Kā stingra rakstura cilvēkam viņam grūti nācās izprast to nervozitāti un pa daļai sievišķīgumu, kas raksturo visas artistiskās dabas. Pie mātes tēvocis varēja drīzāk atrast atbalsta, bet viņa pastāvēja uz to, lai visi klausītu tēvam, kāpēc nolēma Gustavu sūtīt uz Parīzi mācīties tiesību zinības.

Parīzē vieglprātīgas un trokšņainas biedru izpriecas viņam šķita muļķīgas, un viņš tajās neņēma nekādu daļību. Palicis viens, viņš ieslēdzās savā istabā, paņēma juridiska satura grāmatu, kuŗu tūliņ nometa; gultā izlaidies viņš pīpoja un nodevas sapņiem. Viņš garlaikojās pāri mēram, palikdams ļoti drūms. Tikai Pradjé darbnica viņu mazliet sasildīja. Viņš tur sastapa visus tā laika meistarus un satiksmē ar viņiem sajuta, ka izauga viņa paša centieni un trauksmes. Dažreiz viņš apmeklēja arī viesmīlīgo sava tēva drauga — doktora Š. Kloké māju, kuŗš kādreiz vasarā viņu aizveda sev līdz uz Pirenejiem un Korsiku. „Sentimentālā audzināšana“ izrita no šī laika atmiņām.

Bet neskatoties uz draudzīgu izturēšanos un nelūkojoties pat uz mīlestību, viņu pārņēma skumjas, bezgalīgas skumjas. Darbs, kas bij pretējs viņa garšai, kļuva pilnīgi nepanesams, veselība no tā cieta liela mērā. Viņš atgriezās Ruanā. Mana vectēva nāve tikdaudz bēdu sagādāja manai vecmāmiņai, ka viņa bij priecīga pie sevis paturēt savu dēlu. Parīze un skola bij pamesta. Tad pat, kopā ar kādu draugu, Gustavs Flobērs apceļoja Bretaņu. Atgriezies mājās, viņš ķērās pie „Svētā Antonija“ sacerēšanas, kas ir viņa pirmais prāvākais literariskais darbs. Pirms šī darba viņam bij vesela rinda citu sacerējumu, no kuŗiem daži fragmenti iespiesti vēl pēc viņa nāves. „Svētais Antonijs“, ko Flobērs rakstīja tai laikā, nav tas, ko pazīst publika. Pie šī darba viņš stājās trīs reizes dažādos savas dzīves laikmetos, pirms tas bij pabeigts galīgā veidā.

1849. gadā Flobèrs ceļoja otru reizi kopā ar Maksimu di Kanu. Šoreiz abi draugi brauca uz austrumiem, par kuriem tik ilgi bij sapņots!

Tad nāca vienmuļības pilni gadi.

Kruassé, kuŗā mēs dzīvojam, ir pirmais ciems Senas krastos ceļā no Ruanas uz Havru. Māja gluži balta, gaŗa, pazemā un, kā liekas, nebij vecāka par divi simts gadu. Šī māja kādreiz bij piederējusi un kalpojusi Sen-Jenas abatijas mūku vasaras mitekļiem; tēvocim labpatika domāt, ka te abats Prevò sarakstījis savu „Manonu Lesko“.

Tēvoča darba kabinets bij liela istaba ar zemiem griestiem, bet ļoti gaiša, jo šai istabai bij pieci logi, no kuriem trīs bij dārza, bet divi fasades pusē. Pa logiem skaists izskats uz puķēm, puķu dobēm un laukuma kokiem. Pa koku zaļumu pamirdzēja vizoša Sena.

Mājas parašas pieskaņojas tēvoča garšai. Ritos nepļava ne mazāko troksniti. Ap pulksten desmitiem atskanēja skaļš zvans. Tad drikstēja ieiet tēvoča istabā un tikai tad visi itkā atmodās. Kalpotājs atnesa vēstules un avīzes, uz nakts galda nolika lielu glāzi ļoti auksta ūdens un jau piebāztu pipi. Pēc tam viņš atvēra logu, un gaisma ieplūda istabā. Tēvocis ķērās pie vēstulēm, pārskatīdams adreses, bet nekad viņas ātrāk neatplēsa, pirms no aizdedzinātās pipes nebij izlaidis dažus dūmu mutuļus. Pēc tam, nepārtraucis lasīšanu, viņš klauvēja pie sienas, aicinādams savu māti, kuŗa tūdaļ atnāca un nosēdās pie viņa uz gultas.

Viņš ļoti lēnām apģērbās, pie galda pārlasīdams kādu fragmentu, kas viņu bij ieinteresējis. Lai gan viņam nebij augums slaidis, tomēr apģērbis bij labi pieguļošs, bet viņa tīriba aizsniedza augstāko pakāpi.

Ļoti bieži vasaras vakaros sēdējām uz lieveņa ar graciozu izgriezumu, kur pavadījām viņa runās klausīdamies klusas stundas. Pamazām nolaidās nakts; pēdējie vēlinie gājēji pazuda. Krasta otrā pusē tikko manāmi attēlojās zirga siluets, kas vilka klusi slīdošu liellaivu; mēness iemirdzējas un viņa stari tūkstoš dzirkstis kā smalkākie brālantu putekliši mirdzēdami sabira pie mūsu kājām.

Divas vai trīs laivas atdalījās no krasta. Tur zušu ķērāji devās zvejā. Vecmāmiņa, kurai bij vāja veselība, iesāka kāstēt, bet tēvocis noteica: „Nu laiks iet pie Bovari.“ Bovari? Kas tad tas? To vēl nezināju. Es sajutu cieņību pret šo vārdu kā pret visu citu, kas nāca no tēvoča. Es to vēl neskaidri nojautu, ka tas ir viņa darba sinonims, bet pats darbs varēja būt tikai rakstīšana. Un tiešām šo darbu viņš sacerēja laikā starp 1852.—1856. gadu.

Viņš domāja, ka neviena pati grāmata nevar būt kaitīga, ja tikai viņa labi uzrakstīta. Šis uzskats viņam radās no priekšstata par to brīnumdārgo sakarību, kas rodas saturu un formu apvienojot: labi uzrakstītā darba nevar būt sliktu domu un zemisku nodomu. Rakstnieka dvēsele, kas tēlo dabu, padara viņu augstu, daļu, tīru, vai arī sīciņu, ļaunu un nomocošu. Ka neglītu un nekītru grāmatu varētu labi uzrakstīt — tas, pēc viņa domām, nekad nevarot notikt.

Gustavs Flobērs iesāka strādāt pulksten deviņos, vai vēlākais desmitos, un tā viņš čakli palika sēdam pie darba līdz dziļai naktij. Šais vientuļās stundās, kad viņu netraucēja ne mazākais troksnītis, viņš bij vislabākā omā un varēja rosīgi strādāt.

Tā pagāja veseli mēneši, pie kam viņš ne ar vienu citu nesatikās kā vien ar Luiju Builjē, kas bija viņa nešķīramais draugs un kurš katru svētdienu cītīgi ieradās pie viņa, lai paliktu pie tēvoča līdz pirmdienas rītam. Pusnakts pagāja lasot to, kas bij nedēļa sastrādāts. Kas tas bij par brīnišķīgām stundām! Bij dzirdami izsauceņi un bezgalīgi strīdi par izvēlētiem epitētiem: to luk vajag paturēt, bet otrs bez žēlastības jāatmet. Kopēji prieki! Reizes divas vai trīs gadā Flobērs aizbrauca uz Parīzi, kur pavadīja dažas dienas. Citas atpūtas viņam nebij; arī citu izpriecu viņam nebij, kā vien šie isie atvaļinājumi.

1856. gadā, kad bij nodomājis izdot „Bovari kundzi“, Gustavs Flobērs apmetās uz dzīvi Parīzē. Šais ziemas mēnešos nožēloju vasaru, jo „Bovari kundzes“ lielie panākumi un skaļais process, kas pēc tam sekoja, tēvocim sagādāja slavu un ievēribu. Pret viņu izturējās ar uzmanību un goddevību. Es nu viņu redzēju daudz retāk.

Sai laikā tēvocim sākās daudzas pazišanās, kas uzglabājās līdz pašai nāvei. Viņš pastāvīgi apmeklēja princeses Matildes salonu. Tur viņš sastapa vienkopus zinātniekus, māksliniekus, dažus tuvus draugus un ļoti atzina šīs aprindas, kas vienā un tai pašā laikā bij inteligentas un ievērojamas sabiedriskā ziņā. Pēc tam rīkoja pusdienas pie Maņji. Sākumā viņas piedalījās cilvēku desmit: Sent-Bevs, Teofils Gotje, Gonkuri, Renans, Tens, markīzs de Žennevjers, Builje un tēvocis. Sarunas plūda kā strauti, būdamas augstākā mērā interesantas. Tad atnāca maijs, kas mūs aizveda atpakaļ mierīgā un skaistā Kruassé klušumā.

1860. gadā, stājies pie „Salambò“ sacerēšanas un redzēdams, ka ceļošana uz tām vietām, kur agrāk bij Kartaga, viņam nepieciešama un neizbēgama, tēvocis aizbrauca uz Tunisu. Atgriezies viņš savu māti pavadīja uz Viši kurortu. Turp mēs braucām divus gadus no vietas. Bieži, kad bij labs laiks, mēs abi apsēdamies zem jaunām, sudrablapu papelēm, kas stāvēja Alljēras krastā. Viņš lasīja, kamēr es zīmēju; bet no lasīšanas atrāvies, viņš piepeši sāka man atstāstīt izlasīto, vai arī deklamēja dzejas. Viņš no galvas zināja veselas lapas puses prozas. Visbiežāk viņam nācās citēt Monteskjē un Šatobriānu. Tāda pat atmiņa viņam bij uz skaitļiem un vēsturiskiem notikumiem. Bet kad jautājums attiecās uz literāru citātu atminēšanu, tad par viņa atmiņu nevarēja vien nobrīnīties: grāmatā, kur viņš bij lasījis divdesmit gadus atpakaļ, Flobērs skaidri atcerējās lapas pusi un vietu, kas viņu kādreiz bij sajūsmīnājusi; iegājis savā bibliotēkā, viņš atvēra grāmatu un noteica: „Te ir“, sajuzdams apmierinājumu, tā ka viņam sāka mirdzēt gaišās acis.

1864. gadā mana apprecēšanās galīgi pārgrozīja visu mūsu dzīvi. Es uz Kruassé braucu ne vairāk kā divas reizes gadā — pavasarī un rudenī. Tēvocis mani apmeklēja uz īsāku laiku. Katra pārvietošanās traucēja ārkārtīgi lielā mērā viņa darbu. Rakstīšanai viņam bij jākoncentrē visa garīgā enerģija; vajadzīgās darba iekārtas viņš nespētu nekur citur atrast kā vien savā darba kabinetā, kur, sēdēdams pie sava lielā apaļā galda, viņš bij pārliecināts,

ka nekas viņu neatraus no rakstīšanas. Šī kaislība pēc miera, kas beigās bij novesta līdz galējībai, jau tad sāka parādīt savu tikumisko varu par viņu: pēc dažām dienām viņš jau palika nervozs, un es tūlīt sapratu, ka viņam ir vēlēšanās atgriezties pie sava iemīļotā darba.

Gustava Flobēra daba mitinājās tāda savāda paša personīgās laimes neiespējamība; tāpēc viņam allaž un allaž bij prasība griezties atpakaļ pie pagājušā, salīdzināt, analizēt. Pat visaugstākos baudas brīžos viņš nevarēja aturēties no skeptiķa analīzes, tā ka šie laimes brīži pārvērtās par nedzīviem miroņiem. Ceļojot pa Nilu, viņš saraksta „Uz kuģa malas“, kur skumst par savu māju Senas krastos. Ainavas, kas paveģas viņa acu priekšā, viņu itkā nesaistītu; tās viņš atminas tikai vēlāk. Bet kad viņam pārmet, ka nespej ne soli no mājas, negrib aizmirsties pēc dzīves lauku ciemā, viņš nesaprašnā izsaucas: „Bet daba taču mani nespēj apēst! Kad es izstiepies guļu zālē, tad jūtu, ka zāle izaug cauri manam ķermenim. Jūs nevarat iedomāties, kādas ciešanas man sagādā katra tāda vietas maiņa.“

Viņa attiecības pašam pret sevi: visskumjākos un bēdīgākos dzīves brīžos viņš centīgi pieraksta savas sajūtas, izsekodams un izpētīdams savas dabas dziļumos visnoslēpumainākos novirzījumus. Kāds avīzes notikums, muļķība, ko izteikusi spalvas autoritate, viņu godkāribas vai nesaudzīgumu pierādījums — viss tas Gustavam Flobēram noderēja par izpētišanas priekšmetu, viņš savāca un glabāja visus šos materialus savās tūrziņās, nedomādams par to, ka māksla varētu radīt rūpes par peļņu, jo ar naudu nav atsverams mākslinieka darbs. Starp tiem pieci simti frankiem, kurus viņam izsniedza izdevējs Mišels Levi par „Bovari kundzes“ izdošanas tiesībām piecu gadu laikā un tiem desmit tūkstošiem, kurus viņš dažus gadus vēlāk saņēma par „Salambo“, Gustavs Flobērs neieraudzīja nekādu sevišķu starpību.

Jau septiņpadsmit gadus vecs, ceļodams uz Pirenejiem, viņš savās ceļojuma piezīmēs ieraksta ceļotāju banālos izteicienus uz Goba ezera, vai viesnīcas Gavarni tuvumā. Flobēra lielās komiskā elementa uztveres spējas bij visai no-

derīgs pretsvars viņa mīlestībai uz idealismu, tāpat kā tieksmes uz jokiem viņam atviegloja viņa iedzimtās grūtības smagumu.

1875. gadā mūsu lielie materialie zaudējumi ārkārtīgi pārgrozīja apstākļus. Visa mana vīra manta bij zaudēta tirdzniecības operācijās. Pārdot Kruassé? Tas bij pirmais, kas mums iekrita prātā. Šo muižu vecmāmiņa bij novēlējusi man, izteikdama vēlēšanos, lai viņas dēls Gustavs paliktu tur dzīvot. Šis apstāklis, kā arī domas par neērtībām, kas celsies tēvocim, mūs piespieda muižu nepārdot.

Mēs atkal esam kopā. Mūsu sarunas kļuvušas vēl dziļākas un intimākas nekā manas bērnības laikā. Šai vienmuļīgā dzīvē, kuŗu mēs pavadām kopā, tēvocis pret mani izturas kā pret savu draugu. Mēs izrunājamies par visu. Bet visvairāk gan par literatūras, reliģijas un filozofijas tematiem.

Viegli saprast, ka cilvēkam, kas sarakstījis „Svēto Antoniju“, vajadzēja izturēties ar sevišķu uzmanību pret reliģisko domu virzieniem un to izteikšanos cilvēcības paradībās. Seno teogoniju vēsture viņu ārkārtīgi interesēja un tāpat kaislīgi pieķērās visām ekstremām paradībām: anachorets, dievbijīgais vientulis, viņa sacēla ārkārtīgu sajūsmu. Viņš jūta, ka kautkas viņu saista pie tiem, tāpat kā Buddu saistīja Ganges krasti.

Gustavs Flobērs mākslinieciskos centienos bij pagāns, bet pēc savām sirds tieksmēm — panteīsts. Spinoza, kuŗu viņš vērtēja ļoti augstu, nebij bez iespaīda viņam pagājis gaŗām. Tomēr neviena patī ticība, atskaitot vienīgi ticību skaistumam, viņā nebij ieaugusi tik stingri, lai viņš nespētu uzklaustīt vai pat pieņemt citus ieskatus, kaut arī tie būtu viņam gluži pretēji.

Bet griezisimies atpakaļ pie atmiņām par viņa darba dienām. Viņš laimīgs, ja man var nolasīt tikko uzrakstītu, smalki stilizētu frazi. Es esmu klāt kā kluss liecinieks, kad viņš ar lielām grūtībām rada un izstrādā šīs frazes. Vakaros mums abiem gaīsmu dod viena un tā pati lampa. Es sēdu pie platā galda un nodarbojos pie kāda rokdarba vai arī lasu, bet viņš mokās zem darba smaguma: te

pār galdu pārliecies, drudzaini ko raksta, te atpakaļ atgāzies, abām rokām krēslā iekēries, viņš smagi elso un savādi laiku laikiem nosten. Piepeši viņa balss sāk modulēt, viņa pieaug, iekvēlas: viņš atradis, kas viņam vajadzīgs un atrasto stiprā balsi atkārtoti. Bet tad viņš pieceļas no sēdekļa un lieliem soļiem sāk ātri staigāt pa kabinetu; iedams viņš skandē zilbes. Viņš apmierināts; tas uzvaras moments pēc tik grūtas mocīšanās.

Nonācis līdz kādas nodaļas beigām, viņš sev atļāva veselu dienu atpūtai, lai mums šo nodaļu nolasītu pilnīgā veidā un pārlicinātos par atstāto „iespaidu“. Lasīt viņš lasīja savdabīgi, dziedoši un ar patosu, kas sākumā šķita pārspīlēts, bet galu galā ārkārtīgi ieinteresēja. Viņš mums lasīja ne tikai savus sacerējumus vien. Šad un tad viņš sarīkoja īstus literariskus seansus, jūsmodams par skaitstumu, un viņa sajūsma suģestēja: pēc viņas nevarēja palikt vienaldzīgs, viņa dvēseles trīsas pārgāja uz klātesošiem.

No seniem rakstniekiem viņa dievi bij Homers un Eschils. Aristofans viņam patika vairāk par Sofoklu, Plauts vairāk par Horaciju, kuŗa slavu viņš uzskatīja par izpūstu. Cik daudreiz man no viņa bij jādzird, ka visvairāk gan vēlētos būt liels komisks dzejnieks!

Šekspirs, Bairons un Viktors Igò viņā radīja dziļas sajūsmības jūtas; bet Miltonu viņš nekad nespēja saprast. Viņš teica: „Virgilijs radīja iemilējušos sievieti, Šekspirs parādīja iemilējušos jaunavu: visas pārējās mīļākās — vairāk vai mazāk Didonas vai Julijas atdarinājums.“

No franču prozaiķiem viņš allaž mīlēja pārlasīt Rable un Montènu, viņus silti ieteikdams visiem rakstniekiem.

Viņa prātu aizņēma daudzu darbu plāni. Visvairāk viņš domāja par stāstu, kuŗā izvirzīti Termopiji, pie kuŗa sacēfēšanas jau gribēja stāties. Viņš atrada, ka viņam vajadzētu pārāk daudz laika patērēt sagatavojoties un izvēloties. Savas dzīves beigas viņš gribēja ziedot mākslai, tīrai mākslai. Formas pārākuma atzišana auga, kas arī piepieda kādā skaistā dienā, savdabīgā un kaislā uzliesmojumā, Flobèru izsaukties: „Es spļauju uz ideju!“ Un turpat, skaļi smiedamies, viņš piebilst: „Nav slikti? Ko? Laba lirika? Es sāku saprast, kas ir māksla!“

Ists mākslinieks, pēc viņa domām, nevar būt jauns cilvēks. Mākslinieks vispirms novērotājs. Lai redzētu, vispirms vajadzīgas labas acis. Ja redzi apēno kaislības, tas ir — personīgas intereses, tad priekšmeti aizslīd: laba sirds tik daudz dod prātam!

Daijuma kults viņā izsauca tādu piezīmi: „Tikumība tikai estētikas elements, bet gan pēc būtības no viņas neatņemams elements.“

Draudzībā tēvocis bij bez vainas. Viņš bij absolūti patiess, uzticīgs, bez skaudības par cita panākumiem priecājās vairāk nekā pats par saviem. Bet viņš šais draudzības attiecībās ietilpināja tādas prasības, kuŗas dažbrīd bij grūti panest. Sirdīm, ar kuŗām viņš sevi saistīja kopēja mīlestībā uz mākslu, viņam vajadzēja piederēt nešaubīgi — bez ierobežojuma. No jaunajiem rakstniekiem tāds bij G. de Mopasans, „viņa skolēns“, kā viņš to mēdza saukt. Pēc tam viņa draudzība ar Žorž Žandi darīja lielu prieku viņa prātam, bet ne mazāk viņa sirdij. Bet no paša paaudzes vārda burtiskā nozīmē viņam nepalika vairs cits kā Edmonds Gonkurs un Ivans Turgeņevs. Viņu sabiedrībā viņš pārdzīvoja pilnīgu estētisko sarunu svētlaimību. Bet viņas diemžēl palika arvien retākas un retākas, jo intīmām sarunām vajadzēja uzmeklēt dvēseles, kas tvīka pēc tā paša, bet braucieni uz Parizi tika atlikti un atlikti.

Kad viņš palika pilnīgā vientulībā, viņā pamodās ilgas pēc dabas, kas uz brīdi viņu atrāva no darba: „Tu pat nezini, cik liels esmu dabas mīlētājs. Es skatos uz debesīm, kokos, zaļumā ar lielāko baudu, kādu agrāk nekad nesa-
jutu. Man gribētos palikt par govi un plūkt zāli.“ Tad viņš atkal sēdās pie galda, pagāja mēneši, kuŗos viņa agrākās vēlēšanās to neapciemoja.

Maz būs tādu mūžu, kur viengabalainība izteicas tik pilnā mērā: Flobēra vēstules rāda, ka deviņu gadu vecumā viņš tāpat bij aizņemts vienīgi ar mākslu, kā tad, kad viņam bij piecdesmit gadu. Viņa dzīve, no apziņas pamošanās brīža līdz pašai nāvei, nebij nekas cits kā ilga un patstāvīga vienas kaislības attīstība — kaislība uz

„literaturu“. Viņai Flobèrs visu upurējis: ne mīlestība, ne aizrautība viņu nekad nav atrāvusi no mākslas. Pēdējos gados varbūt viņš nožēloja, ka nav gājis parasto dzīves ceļu. Mani tā spiež domāt daži uztraukuma pilni vārdi, kas kādreiz atskanēja no viņa lūpām, kad mēs kopā atgriezāmies pa Senas krastiem: mēs apciemojām kādu manu draudzeni, kuŗu sastapām viņas skaisto bērnu vidū.

„Viņi ir izvēlējušies īsto ceļu“, viņš griezās pie manis, šos vārdus attiecinādams uz mums pazīstamo godīgo un krietno ģimeni. „Jā“, viņš nozīmīgi atkārtoja, itkā pats pie sevis. Es netraucēju viņa domas un klusēdama soļoju viņam blakam. Šī pastaigāšanās bij viena no pēdējām.

— Nāve viņu paņēma ziedošu un veselu. Vēstule, kuŗa rakstīta priekšvakarā, ir pilna dzīvības un satur priecīgu ziņu par to, ka ir apstiprinājušas viņa iedomas par kādu augu. Viņš man bij uzrakstījis šādas interesantas rindiņas par savu darbu, no kuŗa viņam vajadzēja nobeigt tikai dažas lapas puses: „Izrādās, ka man ir bijusi taisnība! To pierāda botanikas profesors, botanikas dārzs. Man ir taisnība tāpēc, ka estētikas ceļš ir patiess, ka zināmā attīstības pakāpē (ja ir metodes), nekad nevar kļūdoties. Īstenība nepadodas idealam — īstenība apstiprina ideālu. Priekš Buvāra un Pekišē man nācās trīs reizes ceļot un es arī devos uz trijām dažādām vietām, lai atrastu to, kas man bij vajadzīgs: iekārtu, kas nepieciešama darbībai. Ha, ha!.. es uzvarā priecājos! Tie tikai ir panākumi! Ar tiem var lepoties!“

Viņš sataisījās uz Parīzi, kur mums bij jāsatiekas. Tas notika viņa aizbraukšanas priekšvakarā. Viņš nāca no vannas uz savu kabinetu. Kalpone sataisījusies viņam pasniegt brokastis, izdzirdusi, ka viņš sauc un atskrējusi. Viņa savilktie pirksti vairs nespējuši attaisīt flakonku ar zālēm, kuŗu viņš turējis rokā. Viņš čukstējis nesaprotamus vārdus, no kuŗiem varējis atšķirt vienīgi tos: „Eilo... ejat... atvedat... aveni... es viņu pazīstu.“

Mana vēstule, kuŗu viņš saņēma tai pašā rītā, viņam ziņoja, ka Viktors Igò nodomājis apmesties d' Eilo avenijā: jādomā, šai pēdējā brīdī šī doma viņam bijusi prātā,

bet tai pašā laikā tas bij arī sauciens pēc palīdzības — viņš atgādājas savu draugu — doktoru Fortenu.

Bet pēdējais viņa gara atmirdzējums saistās ar liela dzejnieka tēlu, kurš viņa dvēseli uztrauca tādās svētās trīsās.

Tad viņš bez samaņas nokritis. Bet pēc dažiem acurmirklījiem, triekas ķerts, beidzis elpot.

No krievu valodas A. Bērziņš.

2.*

Flobēra dzīve bij neatlaidīga cīņa ar stilu. Simtkārt viņš pārbaudīja un apsvēra vienu pašu izteicienu, dienām ilgi laboja vienu lapas pusi. Dzinās pēc asonansēm un rūpīgi vēroja, lai blakus teikumos neatkārtojas vieni un tie paši vārdi. Ar to izskaidrojama brāļu Gonkuru zobgalīgā piezīme viņu dienas grāmatā 3. martā 1862. g.: „Nabaga zēns! visu mūžu viņu mocīja sirdsapziņas pārmetumi, ka kādā „Bovari kundzes“ teikumā aiz neuzmanības lietojis divus ģenitīvus, vienu pēc otra: „une couronne de fleurs d'oranger.“

Gadījies, ka viņš dažreiz piecas dienas nostrādā pie lapas puses un vienā naktī iznīcina veselu nodaļu tāpēc, ka nevar izstarpināt kādu, reiz jau lietotu vārdu. Jaņem vērā lielie priekšdarbi: lai uzrakstītu „Bovari kundzi“, Flobērs izlasīja 114, „Svēta Antonija kārdināšanai“ — 294, bet „Buvāra un Pekišē“ sacerēšanai ap 1500 grāmatu. Vēlēdamies aprakstīt kādu koku, viņš ilgi nodziļinājās botanikā. Par Flobēra darba paņēmieniem interesanti stāsta viņa skolnieks Mopasans: „Viņš strādāja lēnām, pastāvīgi pārtraukdams un atkal uzsākdams, strīpodams, starp rindām izlabodams, vārdus uz malām iznezdams un, divdesmit lapas aprakstīdams, galā dabūja tikai vienu, visu laiku stenēdams ka dēļu griezējs. Vārdu bataljoni bruka virsū un apsēda, bet vienmēr viņš palika nesatricināms savā stiprā pārliecībā, ka no visiem vārdiem, visām formām un visiem izteicieniem tikai viens izteiciens, viena forma un viens vārds var precīzi izteikt sa-

kamo. Uzpūstiem vaigiem, uzrautu degunu, nosarkušu seju, saspīlētiem cikstoņa muskuļiem viņš izmisis cīņijās ar idejām un vārdiem; viņš tos gūstīja un ar varu saistīja nesaraujamām važām; pārcilvēcīgiem spēkiem uzveica pats savas domas un kā noķertu zvēru tās ieslodzīja cietā un no teiktā formā.“

To pašu lasam Flobèra vēstulēs. „Man griežas galva no gaļaicības un apnikuma. Pavadiju četras stundas, neticis galā ar vienu teikumu. Šodien neesmu uzrakstījis ne rindas, pareizāk uzsmērējis simtiem. Kas par šausmīgu darbu! Kāds ignums! Ak maksla, maksla! Kas gan ir šis ērms, kas dzeļ mums sirdī? Tas ir ārprāts tik daudz nopūlēties.“? Un citā vietā: „Nē, nē, visa mana laime saistās ar šo darbu, jo es nelidoju iedvesmas spārnēm. Mans darba trakums jau pieskaņas ārprātam. Aizvakar strādāju astoņpadsmit stundas un bieži ķeros pie darba jau pirms brokastīm; pareizāk, strādāju vispār bez pārtraukuma, jo neatkarīgi no gribas teikumi pastāvīgi valstās pa smadzenēm.“

Rakstot savu „Bovarī kundzi“, Flobèra nervi bij tiklī satriekti, ka mātes ienākšana darbistabā, lai teiktu labvakaru, viņu tā uztrauca, ka tam nevilus paspruka īsts šausmu kliedziens, itkā naža asmenis būtu iedūries sirdī“. Toties laimīgi atrasts vārds viņam sagādāja tik dziļu un saldkaīslu baudu, ka viņš to, pielīdzinādams dzimuma aktam, nosauca par dvēseles spermas šļācienu. Šādos radišanas gaviļu brīžos viņa gars šalcot iekāres baismās, jo veidojamais sacerējuma sižets esot kā „iemīļota sieva, par kuŗu bailēs jātrīc, kad viņa taisās atdoties... Kautkas dziļš un pārkaislīgs (d'extravoluptueux) kā dvēseles izverdums izplūst no manis un es reibstu pats savu domu skurbulī itkā karsti kairas smaršas vīrnotu visapkārt.“

Tomēr šie laimes brīži bij visai īsi. Atkal nemiens ur vilšanās nomoca Flobèra prātu un viņš raksta kādā 1845. g. vēstulē: „Šī grāmata paņems visu manu jaunību. Bet neko darīt: katram jāklausa savam aicinājumam, kāds arī tas būtu. Tu runā par manu mieru. Vai var vēl vairāk ko safantazēt: es un miens! Nē, nē, vai jel kāds cits ir tik nemiēriģs, uzbudināts, mocīts, ruinēts! Es pat divas

dienas no vietas nevaru būt tai pašā stāvoklī. Mans gars sadeg nodomos un chimerās, nemaz nerunājot par vislielāko chimēru — mākslu, kuŗa arvien nežēligāk sāk man rādīt zobus.“

Savā literariskās darbības laikā Flobērs vairakkārt atzinies, ka priekš visām nervu lēkmēm, iztēles, mīlas, naida, greizsirdības un skaudības kaislībām viņa vienīgā sanatorija bijusi māksla. „Ak, cik gan man nebūtu netikumumu, ja es nerakstītu! Pīpis un spalva ir manas tikumības labākie sargi.“ Bet māksla liek atsacīties no dzīves. „Īsts mākslinieks ir priesteris. Līdz ko viņš uzvelk savus amata svārkus, tam jāatstāj ģimene. Lai ar drošu roku valdītu spalvu, jāzdedzina pus sirds, kā to darījušas amacones... Ja jūs vienā laikā gribāt meklēt laimi un daili, tad neiegūsat nevienu, jo pēdējā dodas rokās tikai pie ziedokļa. Mākslai tāpat kā ebreju Dievam vajadzīgs upuris. Tāpēc moki sevi, šaut sevi, vārties pišļos, apsmej savu miesu, izrauj sirdi no krūtīm. Kas citiem dara prieku, nevar tevi priecēt. Māksla prasa nedalīta cilvēka.“ Te izteiktas visas mākslas macekļa sāpes, kuŗas Flobērs vairāk kā jebkuŗš izjutis un izcietis.

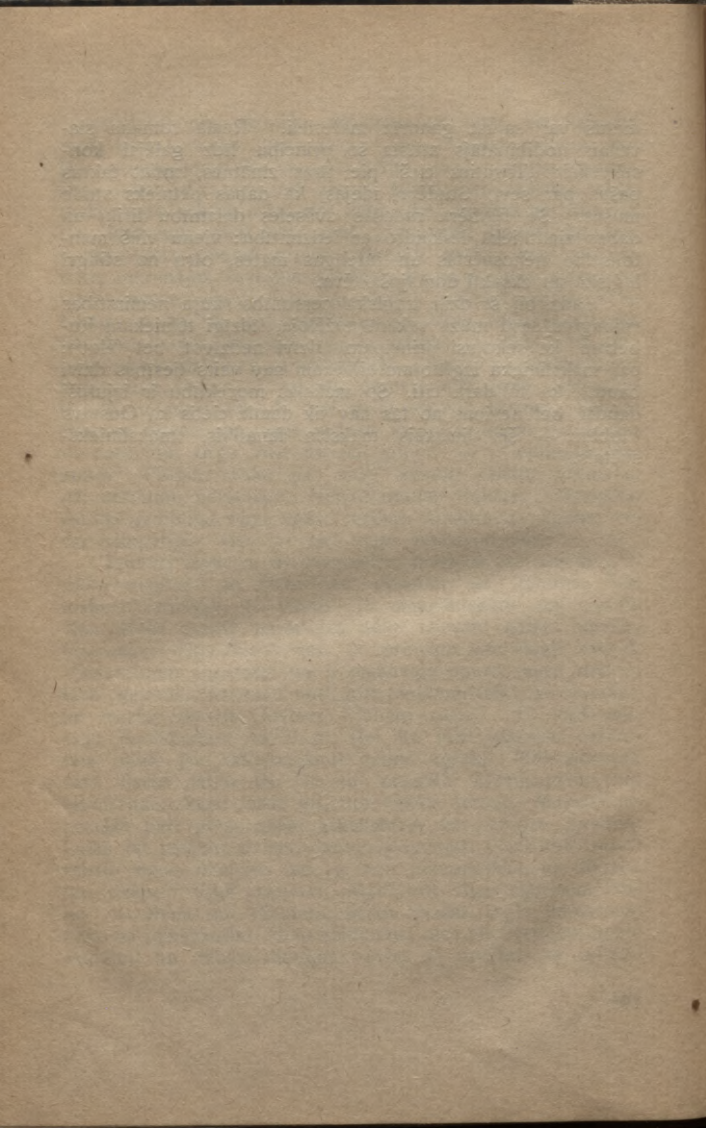
Mākslinieki mēdza teikt: „visu sievietēm“, bet Flobērs tiem atbild: „visu mākslai!“ Pēc viņa domām, „haremam jābūt galvā, baudu palastiem — stilā un dvēsele jāietērpj skaistu periodu purpurā... Es mīlu savu darbu ar neprātīgu, pret dabīgu kaislību kā mūks un saru kreklis man graužas miesā... Jau četrpadsmit gadus strādājis kā mūlis, esmu savu mūžu pavadījis šīs idejas apsēsts, atteicies no visām pārējām kaislībām, kuŗas ieslodzīju sprostā, lai tikai dažreiz viņās paraudzītos. Ja man jebkādreiz izdosies uzrakstīt labu darbu, tad to tiešām būšu pelnījis.“ (1852. g.). Bet divdesmit trīs gadus vēlāk, sava mūža vakarā (1875. g.), lielais vārda meistars spiests atzīties, ka tomēr mākslas sanatorija nav varējusi sadziedēt viņa dvēseles rētas: „Panācu to, ka dzīvē atteicos no visnevainīgākiem priekiem; pavadīju darba pilnu un stingrās robežās ieturētu mūžu. Nu labi. Vairāk nespēju. Mani spēki ir izsīkuši. Mani smacē ilgi aizturētas asaras un beidzot dodu viņam vaju... Visi skaistie vārdi par atteikšanās un ziedošanās prieku man nedod apmierinājumu, pat ne vismazāko“.

No Flobèra vēstulēm dabūjam arī zināt, cik liels bij viņa vizijas spēks, kas visiem viņa radītiem tēliem piešķir apbrīnojamu formas skaidrību un zīmējuma asumu. Viņš raksta Tenam: „No visiem moderniem romanu rakstniekiem es savas personas tēloju tik noteikti un skaidri, ka viņas sāk mani pat vajāt. Aprakstot Bovarī kundzes nozāļošanas, pilnīgi sajutu arsenika garšu mutē un tik dzīvi iedomājos sevi līdzsaģiftētu, ka man divas reizes no vietas nācās vemt.“ Un citā vietā: „Rakstot vārdu nervu lēkme, es to tik dziļi izjutu un tik skaļi sāku kliegt, ka baidījos dabūt histeriju. Tāpēc uzcēlos no krēsla un piegāju pie vaļēja loga apmierināties... Labi, vai slikti, tomēr katrā ziņā lieliski ir rakstīt, nejust vairs paša „es“, bet dzīvot radamos tēlos.“ Vēl kādā vēstulē lasam: „Tēlojot Emmas Bovarī un viņas mīļākā Rudolfa jājienu pa mežu, es pats biju zirgs, zāle un abi jājēji.“ — „Ceļojuma piezīmēs“ Flobèrs runā par savu maniju rakstīt grāmatas par satiktām personām. Nepārvaramas ziņkāres valdzināts, centies izdibināt viņu ilgas, cerības, aizmirstus sapņus, vecas simpatijas, visu — pat sejas izteiksmi atējā.

Flobèrs izteicies arī par saviem mākslas principiem. „Es tikko neplīstu no aizturētām dusmām un īgnuma. Bet mākslā nedrīkstu to izteikt, jo māksliniekam nav atļauts viņa darbā vairāk parādīties nekā Dievam dabā. Cilvēks nav nekas, viņa darbs viss. Šo principu nav viegli ieturēt. Vismaz man personīgi tas ir pastāvīgs upuris, kuŗu ziedoju labai gaumei. Arī man būtu ļoti patīkami teikt, ko domāju, un frazēs izkratīt Gustava Flobèra sirdi.“ To viņš rakstīja Žorž-Žandei 1875. g. Bet tie paši mākslas uzskati tam bijuši jau astoņpadsmit gadus agrāki. Māksliniekam savā darbā jābūt kā Dievam pasaule, neredzamam, bet visvarenam, kuŗu visur jūt, bet nekad neredz. Mākslai jāpaceļas pāri personīgām attieksmēm un nervozo jutelību. Laiks tai piešķirt dabas zinātņu principus... Kaislība traucē rakstīt labus dzejoļus, un jo tā ir personīgāka, jo sliktāka būs dzeja.“ Viņš atzīstas: „Mani mīt divas šķīramas būtnes — viena mīl skaļumu, liriku, plašus ērgļa lidojumus, teikuma pilnskanību, ideju kalngalus; otra pēc iespējas meklē īstenību un dzīves sīkumus cenšas tā notēlot, ka priekš-

metus var sajust gandrīz materieli.“ Realā romana slavenais nodibinātājs attīsta šo principu līdz galējai konsekvenci: „Turaties cieši pie tīrās zinātnes, mīlat faktus pašus par sevi. Studējat idejas, kā dabas pētnieks studē mušas.“ Šo Flobēra radošās dvēseles dalāmību liriski un dabas zinātniekā izskaidro ar iedzimtību: vienu viņš mantojis no nenosvērtās un juteligās mātes, otru no stingri loģiskā un eksakti domājošā tēva.

Tāda bij šī dziļi traģiskā personība, kuŗa nemirstības vaiņagota sava mūža vakarā nožēloja, līdzīgi tēlniekam Rubekam, ka sekojusi principam „dzīvi nedzīvot, bet tēlot“: par mākslinieku izglītotam cilvēkam nav vairs tiesības dzīvi baudīt, kā to dara citi. Šo mākslas mocekliību ir izjutuši daudzi, bet neviens no tās nav tik daudz cietis kā Gustavs Flobērs — šis lielākais mākslas fanatiķis, mākslinieksvētais.



Paskaidrojumi:

Lpp.

- 9 *Pirmā nodaļa grāmatā L'art de la prose, kuŗa iespiesta jau sešpadsmitā izdevumā.
- 15 * Port-Roijala — jansenistu sektes kolonija, kuŗa iestājās arī šīs sektes spilgtākā ideologa Paskala māsa Žilberta, Perjè kundze.
- 17 * Trešā nodaļa I. Middletona Murry' grāmatā The Problem of Style. Oxford University Press, 1922.
- 21 * Šekspira laika biedrs Filips Massinger's (1584.—1640) sarakstījis pavisam 37 lugas, no kuŗām par labāko skaita raksturu komediju „Jauns paņēmiens, kā maksāt vecus parādus“ (1623).
- 25 * Oskar Walzel, Kunst der Prosa. Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 1914, 1—2 Heft.
** V. Vakernagelis (Wackernagel), dziv. no 1806. līdz 1869. g.: vācu literatūras profesors Bazelē. Viņa grāmatā „Poetik, Rhetorik und Stilistik“ parādījās klajā 1873. g. pēc autora nāves, bet tai par pamatu bij jau 1836. g. noturētie akadēmiskie priekšlasījumi.
- 26 * A. W. Schlegels „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“, izdoti vēl tikai 1884. g.
** „Erinnerungen aus meinem Leben“.
- 28 * Šis spriedums atrodams Fr. Šlegeļa pēcvārdā pie grieķu rakstnieka Halikarnas Dionisa sprieduma par attiešu oratora Izokrata runas mākslu, kuŗš vācu tulkojumā parādījās 1797. g. Vīlanda rediģētā „Attisches Museum“, I Bd., 3 Heft.

Lpp.

- 31 * Augusts Ferdinands Bernhardi, dzīv. no 1769. līdz 1820. g., ģimnazijas direktors Berlīnē. Stāvēja ļoti tuvu romantikai un viņas vadoņiem.
- 32 * „Junges Deutschland“ saucas rakstnieku grupa, kura sevišķa spilgti izdalās starp 1830. un 1848. g. revolūcijām, cieši saistīdama politiski liberalas idejas ar noteiktiem mākslinieciskiem mērķiem. Te pieder Berne, Gučkovs, Heine, Munts, Vīnbargs un citi.
- 33 * Ludvigs Berne, kristīts žīds, īstā vārdā Lōb Baruch, dzīv. no 1786.—1837. Vairākkārt savas brīvdomības dēļ bij spiests emigrēt uz Parīzi, kur arī nomira. Bij ass kritiķis un spidošs stilists, vairāk žurnālists nekā dzejnieks, vairāk politiķis nekā estets.
- ** Numers (lat. numerus) prozas valodā atbilst pantmēram dzejā. Prozas ritums ir atkarīgs no akcentu sadalījuma, bet numers no visas valodas masas un it sevišķi uzsvērtu vārdu sakārtojuma teikumā.
- 34 * L. Berne 1830. g. devās uz Parīzi, kur viņu viļņoja jūlija revolūcija. Še viņš rakstīja savas radikālās „Briefe aus Paris“, kuras bij aizliegts izplatīt Vācijā.
- ** T. Munts, dzīv. no 1808.—61., kādu laiku vācu literatūras profesors. Viens no Jaunās Vācijas vadoņiem un galveniem teoretiķiem; rakstījis arī dzejas un mākslas prozu. Svarīgākie darbi: „Die Kunst der deutschen Prosa“, 1837. g., „Aesthetik“, 1845. g., „Dramaturgie“, 1847. g.
- 35 * „Parerga und Paralipomena“s otrā sējuma.
- ** Šekspira „Jautrās Vindzoras sievas“.
- *** Ricarda Huch, Gottfried Keller, 83. lpp.
- 37 * R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, 127. Köln, 1907.
- 39 * Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, 1911.
- 41 * Ceturtā un piektā nodaļa M. Murry' grāmatā The Problem of Style.

Lpp.

- 52 * London River, by H. M. Tomlinson, 59. lpp.
- 58 * Remy de Gourmont, *Le problème du style*
Nodaļas: „La vision et l'émotion“, „Le style est
une spécialisation de la sensibilité“ un „La question
Taine: les idées et les images“.
- 65 * Jacques-Bénigne Bossuet (1627—1704), katoļu teo-
logs, bīskaps un valsts padomnieks; no vienas puses
aizstāvēja galikaņu baznīcas brīvību, no otras — no-
stājās pāvesta pusē pret jansenistiem un protestan-
tiem. Sarakstījis ļoti daudz darbu, kuri vēl tagad aiz-
rauj ar savu spīdošo stilu.
- 69 * „Neka nav intelekta, kas jau iepriekš nebūtu bijis
jūtēkļos“.
- 71 * 16.—20. nodaļas G. Lansonā grāmatā *L'art de
la prose*.
- 75 * „Salammbô, p. 193: „Dans la quatrième dilochie
de la douzième syntagme, trois phalangites, en se
disputant un rat, se tuèrent à coups de couteau“.
- 80 * Protams, franču valodā; piem.: le possible, l'immense,
l'indéfini.
- 85 * Franču oriģinālā var izmantot pakāpeniski paplaši-
nājošos ritmu:
4 Trois pierres brutes,
6 sous un ciel pluvieux,
8 au fond d'un golfe plein d'îlots.
- 94 * „Le temps n'est plus, messieurs, où la discorde
civile ensanglantait nos places publiques, où le pro-
priétaire, le négociant, l'ouvrier lui-même, en s'endor-
mant le soir d'un sommeil paisible, tremblaient de se
voir réveillés tout à coup au bruit des tocsins incen-
diaires, où les maximes plus subversives sapaient
audacieusement les bases...“
- 95 * „Ainsi se tenait — devant ces bourgeois épanouis
— ce demi-siècle de servitude.“

Lpp.

- 96 * Par paraugu noder nakts aina Flobèra „Salambò“, 347. lpp.
- 97 * „... d'une verdure fine comme une poussière, et pâle.“
- 107 * B. Eichenbaum, Putj Puškina k proze. Puškinskij sbornik pamjati prof. S. A. Vengerova, 59—74. Moskva, 1923.
- 108 * L'Art poétique de Jacques Peletier, 1555. g.: „Pour ce, je conseillerai à nos poètes de devenir un peu plus hardis et moins populaires“.
- 112 * „O pričinach, zamedļivšich chod našei slovesnosti“.
** „O predislovii g-na Lemonte“.
- 113 * „Roslavleff.“
- 114 * „Vzgljad na staruju i novuju slovesnostj v Rossii“.
** „Vzgljad na rusksuju slovesnostj v tečeņie 1824 i načale 1825 godov“.
- 115 * „Obzor rossijskoi slovesnostji za 1828 g. Severnie cveti na 1829 god,“ 82. lp.
- 118 * A. I. Beļeckij, V masterskoj chudožnika slova. Voprosi teorij i psihologii tvorčestva pod red. B. A. Lezina, tom. VIII, 1923.
- 180 * Karolinas Komanvil „Intimas atmiņas.“
- 191 * Th. Reik, Flaubert und seine „Versuchung des Heiligen Antonius“, 150—78. Minden, 1912.



Saturs:

	Lpp
Priekšvārds	5
G. Lansonā, Vai ir sevišķa prozas māksla?	9
Midletona Murry, Poezija un proza	17
Oskara Valceļa, Vācu prozas mākslas attīstība	25
Midletona Murry, Stila pamatproblema . . .	41
Remi de Gurmona, Stila problēmas	58
G. Lansonā, Franču prozas teikumu māksliskie elementi	71
B. Eichenbauma, Pušķins ceļā uz prozu .	107
A. J. Bejecka, Vārda mākslinieka darbnīcā	118
* * * Flobērs dzīvē un darbā	180

„LATVJU KULTURAS“ IZDEVUMI

LATVJU TAUTAS PASAKAS, A. Švābes sakārtotumā
SVĒRES, K. Zariņa stāsti
LAIKMETA KUMEDIŅI, J. Grīna stāsti
UGUNS CEĻI, Pavila Roziša romans
STĀSTU IZLASE, Ed. Čāliša
RĒGI UN CILVEKI, J. Veseļa stāsti
AMORA DĀRZS, A. Ersa dzejas
GĀJEJS, J. Vainovska dzejas
PIRMĀ DZEJU GRĀMATA, V. Grēviņa
LATVIJAS VALSTS PIRMIE GADI, E. Blanka
UGUNSSARKANAIS ZIEDS, Linankoski romans
AELITA, A. Tolstoja romans
ALLAH DĀRZS, Hičensa romans
EIROPAS BOJĀ IEŠANA, I. Ērenburga romans
ZEMES SVĒTIBA, K. Hamsuna romans
ČETRAS SEJAS, Pētera Ērmaņa literariski skicejumi
KULTURAS SLĀPES, P. Roziša kritikas
PROZAS MĀKSLA, rakstu krājums Arveda Švābes redakcijā

Sagatavošanā:

KALEVALA, somu eposs
ZEME UN MUŽIBA, V. Egliša dzejas
POEMAS, E. Virzas
DŽENTLMENS CERINĶZIEDU FRAKĀ, Olivereto
MĪLESTIBAS SVĒTĀ GRĀMATA, austrumnieku pasakas R. Krodera tulkojumā
BOVARI KUNDZE, G. Flobēra romans Julija Rozes tulkojumā

GESTA BERLINGS, Z. Lagerlef romans, tulkojis
K. Strāls

SVĒTĀS ANGELIKAS MATS, Ed. Ardensa romans

SUDRABOTĀ SAULĒ, H. Eldgasta romans

LIKTEŅĪGAIS ORDERIS, G. De Ver-Stekpulsā ro-
mans

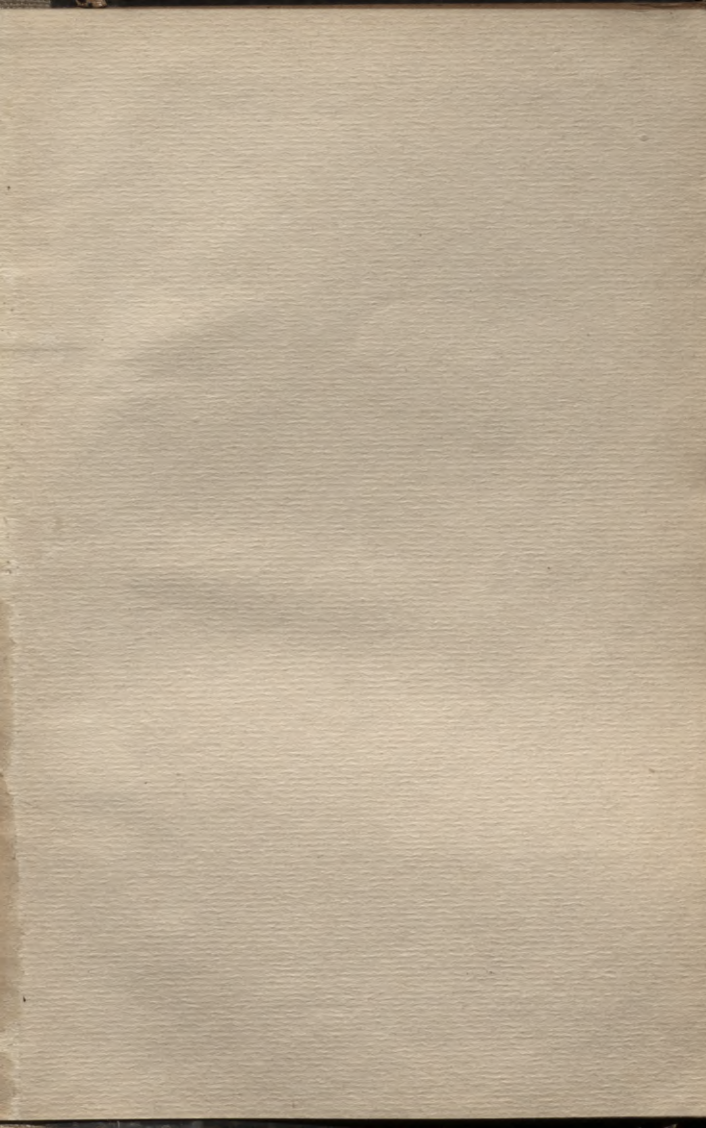
NAUDA, Andreja Struga romans

MAZAS MONOGRAFIJAS, V. Damberga kritisku
rakstu krājums

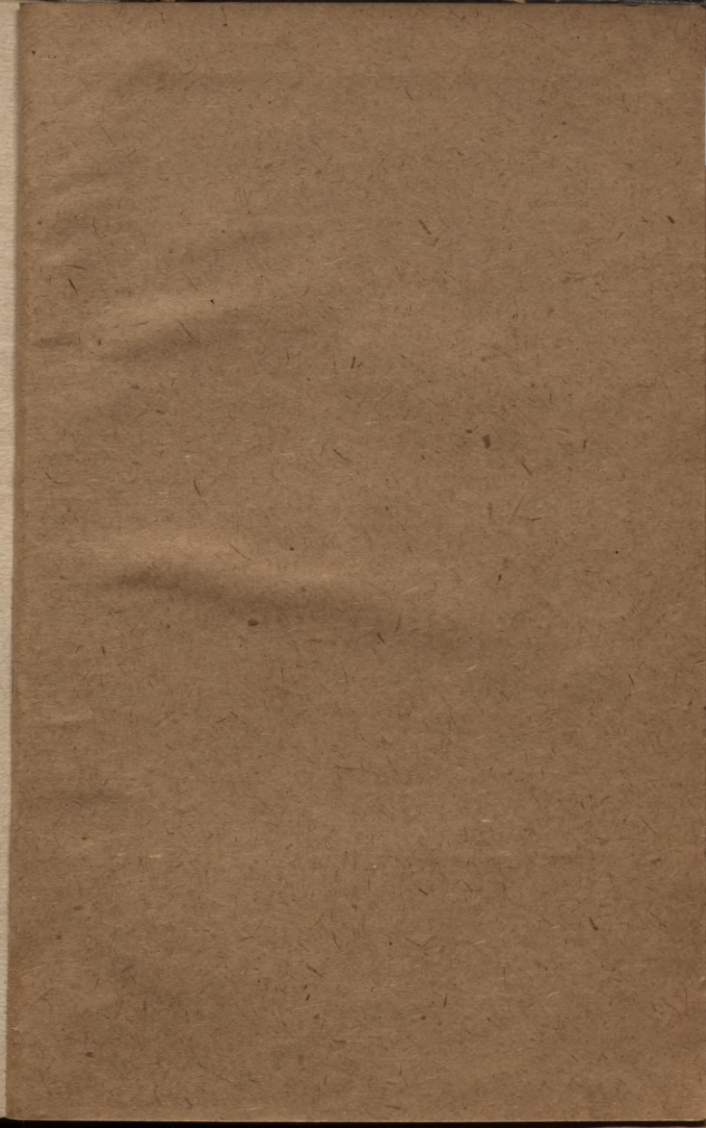
ANTIĶĀ PASAULE, K. Strauberga rakstu krājums



POSTA BERGAMO 25/10/1914
A. 10/14
M. 10/14
L. 10/14
M. 10/14
L. 10/14
M. 10/14
L. 10/14
M. 10/14
L. 10/14
M. 10/14
L. 10/14



Maksa Ls 3.30





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308086266